روزنامه شرق

«لوییس» در سرزمین عجایب؛ نگاهی به فیلم «ورود»

# آدم فضایی درون ما

آزاده سهرابی

این روزها فیلم‌ها و سـریال‌های «آخرالزمانی» طرفـداران زیادی دارد؛ میان مخاطبان جهانی و فیلم‌سـازان هالیوودی. فیلم‌هایی که سعی دارند چگونگی پایان جهان و حتی چگونگی زندگی انسـان، پس از گـذر از یک مرحله بحرانی آخرالزمانی را به تصویر بکشـند. یکی از ایده‌هـای محوری این‌گونه آثار نیز ورود «فرازمینی»هاست. تفکری به‌شدت جادویی که خیلی زود راه خود را به صنعت فیلم‌سازی باز کرد؛ اما امروزه طرفداران بیشتری دارد. این تفکر جادویی عمری به درازای تاریخ تمدن انسان دارد. رد تفکر جادویی «فرازمینی‌ها» را در میان نقاشی غارنشینان نیز می‌توان پیدا کرد.

درصدی از این فیلم‌ها هستند که راه خود را از آثار صرفا هیجانی و شگفت‌انگیزِ موقعیت‌محور جدا می‌کنند. فیلم‌هایی که می‌توانند به شخصیت‌پردازی برسند و چه‌بسـا مفهومی روان‌کاوانه، اجتماعی- انسانی و فلسـفی را نیز تبیین کنند. فیلم «ورود» یکی از فیلم‌هایی است که از مرز تخیلِ صرف و بسنده‌کردن به یک پیشنهاد رخداد «آخرالزمانی» می‌گذرد و پا در مسائل روان‌کاوانه و فلسفه زندگی می‌گذارد. از همین‌روسـت که فیلم برخلاف ظاهر موقعیت‌محور و بیرونی خود به‌شدت درون‌گرا و شخصیت‌محور است.

این فیلم که به کارگردانی دنی ولنو و بر اسـاس اقتباسـی از داسـتان کوتاه «زندگی تو» به قلم تد چیانگ از سوی اریک هیزرر نوشته شده است، اولین نمایش خود را سال ۲۰۱۶ داشت و در اسکار هشتادونهم کاندیدای دریافت هشت جایزه شـد. برای درک بهتر عبـور فیلم از موقعیت‌محوری بـه درون‌گرایی و تمرکز بر شخصیت‌محوری و در نهایت بیان یک پرسش فلسفی عمیق درباره زندگی باید چرخه شروع، میانه و پایان فیلم را نه به صورت خطی خلاصه داستان، بلکه به همان شـکل غیرخطی که رخ داده، مرور کنیم. وگرنه کل روایت فیلم را می‌توان در یـک جمله خلاصه کرد: فرازمینی‌ها آمده‌اند و «لوییس» زبان‌شـناس مطرح آمریکایی با کشف نیت آنها از ورود به زمین، جلوی یک جنگ را می‌گیرد. اما این روایت ساده در بیان تصویری چگونه رخ می‌دهد؟

در چند دقیقه ابتدای فیلم «ورود»، ما برش‌هایی از زندگی لوییس را می‌بینیم. این برش‌ها معطوف به ارتباط لوییس با دخترش است؛ از به‌دنیاآمدن تا وقتی بر اثر سرطان در اوایل نوجوانی می‌میرد. در ادامه لوییس را در مقام یک زبان‌شناس که کرسی‌ای در دانشگاه دارد می‌بینیم درحالی‌که پیش‌آگاهی‌ای که فیلم به ما از طریق نریشن با صدای لوییس می‌دهد، این است که می‌خواهد برای دخترش (یا ما) درباره اینکه داستان او (دخترش) چگونه آغاز شد یا پایان یافت، صحبت کند. جملاتی گنگ که مفهوم «شروع» و «پایان» را زیر سؤال می‌برد. این نریشن گرچه گنگ اسـت اما محتوایی فراشـناختی از زندگی را در انتخاب کلمات خود به رخ می‌کشـد و البته به نوعی ورود شخصیت فیلم به ناخودآگاه خود را به مخاطب گوشـزد می‌کند که دریافت داده‌های این بخش تا یک‌سوم پایانی فیلم به تعویق می‌افتـد. بعد از چنـد دقیقه گنگی این روایت، مخاطب پرتاب می‌شـود به یک موقعیت خـاص دراماتیک. در واقع فیلم بدون مقدمه‌چینی گره اصلی را ایجاد می‌کند. موقعیت این است که ۱۲ سفینه فضایی در نقاط مختلف جهان از جمله آمریکا فرود آمده‌اند و جوی از وحشت را در جامعه ایجاد کرده‌اند. فیلم تمرکزی روی این هرج‌ومرج‌ها ندارد. سرهنگی از ارتش آمریکا سراغ لوییس به عنوان یک زبان‌شناس که متخصص زبان‌های ناشناخته است، می‌آید تا او با همراهی مردی از دنیای علم (ایان) که روی فضا و کهکشان تمرکز دارد برای ارتباط برقرارکردن با فضایی‌ها وارد همکاری شـود. در همین نقطه از فیلم دیالوگی بسـیار کلیدی که پایه تفکری فیلم اسـت، میان لوییس و ایان شـکل می‌گیرد. ایان با اشاره به محتوای یکـی از کتاب‌های لوییس با جمله‌ای اعتراضی می‌گوید: سـنگ بنای تمدن زبان نیست، علم است! لوییس لبخندی می‌زند و در ادامه ایان فهرستی از سؤال‌های علمی‌ای را که از فضایی‌ها باید پرسیده شود، برای لوییس مرور می‌کند و لوییس می‌گوید: بهتر نیست قبل از آنکه برایشان مشکل‌ساز شویم، با آنها حرف بزنیم! در این لحظه گذرا در واقع اولین رویکرد عمیق فلسفی و روان‌کاوانه فیلم مطرح می‌شـود. بحث بر سـر مقدم‌بودن علم یا زبان در پیشرفت تمدن نیست. نویسنده به خوبی این سطح از چالش عمیق جامعه‌شناسی و فلسفه را در ادامه به سـطح روابط فرهنگی، انسانی، اجتماعی، تاریخی، میان‌فرهنگی و... می‌آورد. اینجا زبان از معنای خاص «وسـیله‌ای برای حرف‌زدن» به یک معنای عام «هر نوع راه ارتباطی» میان افراد و جوامع گسترش پیدا می‌کند و در ادامه به مفهومی روان‌کاوانه می‌رسد که به آن خواهم پرداخت.

خوانش همین یک جمله ما را با هدف‌گذاری‌های نویسنده بیشتر آشنا می‌کند: گذر از سوءتفاهم‌ها در برقراری ارتباط‌ها، بدون هیچ پیش‌داوری وارد رابطه‌شدن، اهمیت دیالوگ برقرارکردن و صحبت‌کردن با یکدیگر بدون هیچ قضاوتی درباره نیـت (پرهیز از نیت‌خوانی)، تأکید بر برقراری یک دیالوگ مسـاوی، تأکید بر فهم یکدیگر به جای آنکه در بدو ورود به برقراری ارتباط، فهرستی از تقاضاهای خود داشته باشیم و....و اکثر این مفاهیم در مبانی روان‌شناسی و در روابط میان‌فردی و حتی گفتمان سیاسی و فرهنگی بارها مورد تأکید قرار گرفته است.

در اینجا اگر بپذیریم در سـطح کلان، ارتباط با هر فرهنگ دیگری، در سـطح روابط اجتماعی درون‌فرهنگی، ارتباط با هر فردِ درون اجتماع و در سـطح روابط عاطفی، ارتباط با هر فرد، مانند ارتباط با یک آدم فضایی اسـت، آن‌وقت این پیام پا در حیطه هشـداری روان‌کاوانـه می‌گذارد و این اولین هشـدار فیلم در اولین قدم‌های آن است که در ادامه بسیار پیچیده می‌شود.

گرچه فیلم با تصاویری سـاده، کم‌دیالوگ و بیشـتر حسـی پیش می‌رود اما «ورود»، فیلمی چندلایه است. در ادامه، این برداشت با رفتاری که از لوییس برای برقراری ارتباط با فضایی‌ها سر می‌زند، گسترش می‌یابد. لوییس وقتی در برقراری ارتباط در سـطح زبانی با فضایی‌ها، به بن‌بسـت می‌خورد سـراغ زبان اشاره و استعاره‌های نوشتاری که اتفاقا انسان‌های اولیه از آن بسیار سود برده‌اند، می‌رود. ارتباط برقرار می‌شود اما باید این زبان رمز و اشاره از هر دو طرف رمزگشایی شود و این کاری زمان‌بر است. در ادامه وضعیت جهانی بغرنج‌تر می‌شود و کشورهای دیگر خواهان حمله به فضایی‌ها هستند. در اینجا لوییس بی‌واسطه وارد جهان ارتباطی با یکی از بیگانگان می‌شود.

مسـیر گره‌گشـایی روایت فیلم کلید می‌خورد؛ گره‌گشـایی رویدادی فیلم و گره‌گشـایی محتوای فلسفی و روان‌کاوانه فیلم. لوییس وقتی با یکی از بیگانگان برخورد و بی‌واسطه با او ارتباط کامل‌تری برقرار می‌کند (از نظر حسی به او نزدیک می‌شود) خودش و مخاطب متوجه می‌شوند درواقع آنچه در ابتدای فیلم روی داده و روایت آن کودک، از گذشته لوییس نمی‌آید، بلکه از آینده او می‌آید. درواقع او قرار اسـت بچه‌ای داشته باشد و آن را از دسـت بدهد. این بیگانگان آمده‌اند زبان خود و فهم زبان خود را به زمینی‌ها هدیه بدهند چراکه در صورت فهم این زبـان به معنای واقعی (و فهم هر زبانی بـه معنای واقعی- ازجمله فهم زبان ناخودآگاه) می‌توان کل فرهنگ آن جامعه (فرد) را درک کرد که درباره فضایی‌ها این مورد، شامل این موهبت است که آنها به زمان به شکل خطی نگاه نمی‌کنند، بلکه آینده و حال را هم‌زمان می‌توانند با هم ببینند و درک کنند. آنها آمده‌اند این موهبت را به زمینی‌ها بدهند چون می‌دانند سه هزار سال بعد به آدم‌ها نیاز پیدا می‌کنند. این نقطه‌ای از فیلم است که بیشترین داده‌ها به مخاطب داده می‌شود و درعین حال بیشـترین داده اطلاعاتی و عاطفی برای شخصیت اصلی فیلم رخ می‌دهد و به نوعی پایه‌های شخصیت‌پردازی فیلم را کامل می‌کند.

بگذارید ابتدا ببینیم از این محتوا چه استنباط فلسفی و معناشناختی می‌توانیم داشته باشیم؟ ما با سطحی از رابطه در میان دو نفر برخورد می‌کنیم که به معنای واقعی از زمین تا فضا با هم فاصله دارند اما توانسـته‌اند نه‌تنها زبان گفت‌وگوی یکدیگر را فرابگیرند، بلکه به فهمی از فرهنگ زیستی یکدیگر نیز برسند (هرچند داده از طـرف فرازمینی‌ها در درک متقابل کمتر اسـت). این معنا پیامی روشـن

**در فیلم از یک کلمه «پاپایای» برای نوع ارتباط‌ها استفاده می‌شود. یعنی نوعی از رابطه که در آن چیزی می‌دهی و چیزی می‌گیری. این هم یکی از نکاتی است که فیلم آن را متذکر می‌شود تا پیامی به مخاطب بدهد. از سوی دیگر در این بخش و در مرور خاطرات آینده لوییس ما متوجه می‌شویم دعوای میان علم و ارتباطات (اینجا بخوانید عاطفه) همچنان ادامه دارد و تا چه میزان نوع نگاه و تصمیمات این دو نوع نگاه با هم متفاوت است چراکه در همین بخش از فیلم متوجه می‌شویم پدر کودک (که در پایان می‌دانیم ایان اسـت)، با شـنیدن راز لوییس، مبنی بر اینکه با وجود دانستن این موضوع که فرزندش خواهد مرد، تصمیم به دنیاآمدن او گرفته است کنار نیامده و آن را تصمیم نادرستی خوانده و در نتیجه آنها را ترک کرده است.**

پـس راز اصلی فیلم و محتوای اصلی آن که فلسـفه زندگـی را به چالش می‌کشـد و به‌خوبی با تصاویر و شخصیت‌پردازی از عهده آن برمی‌آید این است: آیا با دانسـتن آینده‌ای با پایانی تلخ، از انتخـاب آن راه که در میانه‌اش لذت‌های غیرقابل‌توصیفـی (همچون موهبت مادرشـدن) وجود دارد، خـود را محروم می‌کنیم؟ و این پرسش ممکن است برای مخاطب پیش بیاید که آیا چنین چیزی (بیماری) که برای هر فرزندی که به دنیا می‌آید یک احتمال قابل وقوع است، باید باعث شود از انتخاب دوری کنیم؟ و آیا لوییس یک تصمیم خودخواهانه نگرفته اسـت؟ جایی در همین بخش از فیلم، لوییس با فرزندش درباره همه چیزهای قشـنگی که با به‌دنیاآمدنش با دنیا به اشـتراک گذاشته حرف می‌زند. او درواقع موافق تفکر زیستن در زمان اکنون است بدون آنکه بدانیم در آینده چه می‌شود. این تناقض عجیبی با این نکته دارد که لوییس شخصیتی است که آینده را می‌داند و ما را با این پرسش مواجه می‌کند که با وجود دانستن آینده چگونه می‌تواند در اکنون زندگی کند؟ همین نکته این شخصیت را عجیب می‌کند! اما آیا همه ما از یک آینده غیرقابل‌اجتناب به اسم مرگ آگاه نیستیم و در عین حال در لحظه زندگی نمی‌کنیم؟ کسی که خلاف این جریان حرکت کند و در داد مرگ ترسی بیفتد عملا در حیطه روان‌شناسی یک شخصیت نابهنجار یا دچار اختلال خوانده می‌شود.

در یک‌سـوم پایانی فیلم گره‌گشـایی‌ها رخ می‌دهـد و بالاخره لوییس از یک فاجعه جلوگیری می‌کند و نوعی بازی‌های زمانی را برای مخاطب افشـا می‌کند و اینها در حالی است که بخشی از فکر مخاطب درگیر شخصیت لوییس، ارتباط آینده‌بینی بر عملکرد اکنون، مقدم‌بودن علم یا سطوح ارتباط عاطفی و... است.

بگذارید همین‌جا پرونده فیلم را به این شـکل که دیدیم، ببندیم و از زاویه‌ای کاملا متفاوت با فیلم برخورد کنیم.

**فیلم «ورود» تبیین مفهوم «ناخودآگاه»**

لوییس بدون‌شک یکی از شخصیت‌های عجیب آثار سینمایی سال‌های اخیر اسـت که در فیلمی به‌ظاهر آخرالزمانی اما در محتوای استعاری و چندلایه قرار گرفته اسـت. یکی از لایه‌های استعاری فیلم، زبان ساختاری و کلامی فیلم است کـه تا اینجا هـدف بازگوکردن آن بود. اما یک لایه اسـتعاری موازی نیز در فیلم وجود دارد که به طور کلی خوانش متفاوتی از فیلم را پیش‌رِوی ما قرار می‌دهد؛ هرچند دور از ذهن! با کلمه عجیب شروع کنیم. لوییس شخصیتی است عجیب. از همان ابتدا ما با شـخصیتی سرد، دچار نشانه‌های هراس، ظاهری نسبتا آرام و منزوی روبه‌رو هسـتیم؛ شخصیتی که گویی از دنیای اطراف به طور کامل ایزوله است. در ادامه بعد احساساتی‌بودن این شخصیت و نشانه‌هایی ازبه‌هم‌ریختگی روانی را هم در او مشاهده می‌کنیم. او به معنای کامل نشانه‌های یک شخصیت مضطرب را دارد. از سـوی دیگر بازی زمانـی که فیلم راه می‌اندازد و روایت را از حالت خطی خارج می‌کند و نوعی فضای هذیانی که ایجاد می‌کند، این احتمال را برای ما بازمی‌گذارد که آیا درواقع آنچه در ابتدا به ما نشـان داده شده ابتدای داسـتان نبوده اسـت و باقی فیلم در اوهام زنی که با «ترومای» ازدسـت‌دادن فرزندش روبه‌رو شـده، نمی‌گذرد؟ زنی که در این شـرایط به درون «ناخودآگاه» خود پناه می‌برد و با آن یکی می‌شود؟ شاید به نظرتان زیاده‌روی باشد!

آیا ایـن ایده که دنیا را بـه گونه‌ای بچینیم که یک ترومـای جمعی (حمله فرازمینی‌ها) رخ می‌دهد، نمی‌تواند برای چنین فردی (لوییس فرزند ازدست‌داده) حالت آرامش‌بخشـی داشته باشـد؟ خصوصا آنکه درنهایت کسی که می‌تواند موقعیت بحران‌زا را کنترل کنند و به آن خاتمه دهد، لوییس است. درحالی‌که در واقعیت نتوانسته جلوی مرگ فرزندش را بگیرد. درواقع به نوعی در ذهن خود بر واقعه‌ای بحرانی‌تر فائق می‌آید. شاید به نظرتان زیادی رؤیایی بیاید! اما اگر بدانید که طبق اصل روان‌کاوی همه ما بارها موقعیت‌های زیست‌شده ناکام - خصوصا در کودکی- را بازسـازی می‌کنیم (انتخاب‌های مشـابه) تا بلکه بتوانیم با تغییر شرایط و کنترل و تغییر وضعیت جدید، آن ناکامی تجربه‌شده را حل‌وفصل کنیم، چه؟ آیا باز هم این تفکر زیاده‌روی است؟

آیـا لوییس با گذاشـتن این فکر در ذهـن خودش که با سـاختن یک واقعه رؤیاگونه، اگر به عقب بازگردد باز هم همین راه را انتخاب می‌کند، مرور یک خاطره برای کاهش درد آن و حتی کم‌کردن بار مسـئولیت گناه به‌دنیاآوردن بچه‌ای که شاهد مرگش بوده را تجربه نمی‌کند؟ آیا ما بارها از چنین مکانیسم دفاعی برای جبران بار درد و رنج رویدادهای حتی ساده‌تر بهره نگرفته‌ایم؟

اما مهم‌تر از همه این اسـت که فیلـم «ورود» درواقع می‌تواند نوعی تبیین تصویری از مفهوم «ناخودآگاه» را برای ما واشکافی کند. زیگموند فروید روزی که پایه‌های روان‌کاوی را بنا نهاد و بر چیزی به عنوان «ناخودآگاه» تأکید کرد و آن را تا حدودی تبیین کرد (هرچند همچنان تبیین او انتزاعی به نظر می‌رسد)، نشان داد هر فرد دارای «ناخودآگاهی» است که دقیقا مانند یک بیگانه (نسبت به خودآگاه او) درونش زندگی می‌کند. این ناخودآگاه زبانی دارد که برای شناخت آن باید به رمزها، سمبل‌ها و نشانه‌ها متکی شد. زبان درک این سمبل‌ها و نشانه‌ها همان‌قدر پیچیده است که شناخت آن دایره‌های به‌ظاهر شبیه به هم که فضایی‌ها از زبان خود تحویل لوییـس می‌دهند تا او با تمرکز بر جزئیات متفاوت آن، به فهم زبان فضایی‌ها دست پیدا کند. لوییس ساعت‌ها و روزها طول می‌کشد تا یک کلمه را معمایابی کند. تنها وقتی می‌تواند از این سمبل‌ها عبور کند و مستقیم با فضایی‌ها حرف بزند که حجاب میان خود و آنها را (یک شیشـه میان آنها همیشه فاصله است) کنار بزند و وارد دنیای آنها شود.

دقیقا مانند زبان آدم‌فضایی‌های فیلم «ورود» زبان ناخودگاه زبانی غیرخطی اسـت. وقتی در روان‌کاوی برای دسترسـی به ناخودآگاه، فروید تکنیک «تداعی آزاد» را پیشـنهاد داد درواقع از نوعی هم‌جواری ناهمگون رویدادها، حس‌ها و تداعی‌ها صحبت کـرد؛ تداعی‌هایی که بدون یک منطق زبانی و زمانی بروز پیدا می‌کنند. در ناخودآگاه تضادها و تعارض‌ها در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند؛ چیزی که خودآگاه قادر به درک آن نیست.

اتفاقا فرضیه روان‌کاوان معاصر در این اسـت که «زبان همه داشته ماست»؛ اما مفهوم زبان اینجا هم فراتر از آن چیزی اسـت که از کلمه‌ها تشکیل می‌شود. روان‌کاوان مراجعـان را وامی‌دارند هرچـه در لحظه از ذهن آنها می‌گذرد بازگو کننـد بدون آنکـه به منطق بیانی آن اهمیـت بدهند و راز اصلـی ناخودآگاه و دسترسـی به درک زبان آن، در همین زمان غیرخطی اسـت که در درون همه ما وجـود دارد. درواقع درون همه ما یک آدم‌فضایی از جنس آدم‌فضایی‌های فیلم «لوییس» زندگی می‌کند و مجموعه‌ای از نشانه‌هایی که از زبان این آدم‌فضایی به سطح خودآگاه ما نفوذ می‌کند، هر روز، در فضای جاری رابطه بین‌فردی ما جاری اسـت. حتی در یک جلسـه روان‌کاوی، مرور خواب و فانتزی‌ها نقش مهمی در واکاوی ناخودآگاه ایفا می‌کند و پایه ساختاری فیلم «ورود» نوعی از هذیان است که معمولا ما در خواب‌ها تجربه می‌کنیم؛ غیرخطی و رازآلود.

ممکن اسـت ایـن یک دیـدگاه کامـلا افراطی دربـاره فیلم باشـد و حتی فرافکنی‌های ذهن نویسـنده‌ای که برای آرامش خود دوسـت دارد این‌گونه به فیلم نگاه کند، اما نمی‌توان کتمان کرد که فیلم «ورود» به‌شدت فیلم تأویل‌پذیری اسـت؛ شـخصا اینکه فیلم «ورود» را تبیینی برای مفهـوم ناخودآگاه در عرصه روان‌کاوی بدانم، باعث می‌شود بیشتر از فیلم لذت ببرم.

روزنه

## نگاهی به «ساعت ۵ عصر»

# طنز بد، کمدی خوب

محمدحسین لواسانی

شـاید پربیراه نباشـد که یکی از کنجکاوی‌هـای امروز دوسـتداران هنر هفتـم، به‌ویژه از نـوع داخلی آن را چطور از آب‌درآمدن نخسـتین دست‌پخت سینمایی مهران مدیری در مقـام کارگـردان بدانیم؛ هنرمند محبوبـی کـه در نخسـتین گام سـینمایی خود در مقام فیلم‌ساز به سراغ یک سوژه بکر و ناب اجتماعی رفته تا به‌واسـطه آن پـاره‌ای از این مشـکلات را ورقـی زده باشـد. اما به‌نظر می‌رسد کام مخاطب را چه از منظر تَفت این سوژه بکر اجتماعی و چه از منظر خوش‌آب‌ورنگ درآوردن طنز اصطلاحی، تلخ کرده باشد.

گرچه مظروف مدیری در انتخاب خوراک، خوش به حسن رفته است، اما به‌جرئـت می‌توان گفت در طبخ آن در ظـرف تازه‌ای برای او با عنوان سـینما، چندان نتوانسـته خوراکی خوش‌پخت و تأثیرگـذار را به مزاج مخاطبان حساس بنشاند. بد نیست برای روشن‌ترشدن این موضوع، سری رو به معنای طنـز بگردانیم؛ طنز در رایج‌تریـن معنـی اصطلاحی خود به سخنی اطلاق می‌شـود که از دو معنی ظاهـری و باطنـی برخوردار باشـد یا به‌عبارتی هنری اسـت که نبود تناسـب در عرصه‌های گوناگون اجتماعـی را که در ظاهر متناسـب به نظر می‌رسـد مکتوب یـا تصویر می‌کند؛ موضوعی که خود، اسـباب خنده می‌شود. حالا درست اینجاست کـه مدیـری در گام نخسـت؛ یعنی انتخاب کمیت لنگ برخی متناسبات اجتماعی که محتوای او باشد، خوش عمل کـرده، اما در پرورش آنها برای میـزان دقیق و صحیـح تأثیرگذاری اجتماعی، مسـیر چنـدان مطلوب و مقبولـی را انتخاب نکرده اسـت، تا جایی کـه طعم گـوارای مقاصد اصلاح‌طلبانه از آن به کام نمی‌آید.

شـاید یکی از مهم‌ترین علل این موضوع، توقعی باشد که خود مهران مدیری از «ساعت ۵ عصر» به‌عنوان فیلمی در گونـه اجتماعی، پیش‌تر در مـا برانگیخته بـود؛ البته که در یک کار کمـدی می‌توان بارهاوبارها دست‌به‌دامن اغراق شد و تا حدودی هم از واقعیت فاصله گرفت، اما اگر یک کمدی تعریف شود، دیگر خـروج از دایره باورپذیـری و آنچه به‌واقع هسـت، چندان فعل مؤثر و درسـتی به نظر نمی‌آید، چه آنکه از میزان تأثیرگذاری و حرکت در مسیر رسالت خود که اصلاح امور باشد نیز بازمانده یا منحرف می‌شود.

ضمن اینکه در این بین در مظان اتهام اغراق و سـیاه‌نمایی هم قرار می‌گیرد.

بـه تعریـف «مـارک تواین»، «داستان طنز، جدی روایت می‌شود، امـا در کمـدی، راوی اصـرار دارد به شـما بقبولاند که این داسـتان، جالب‌تریـن یـا دسـت‌کم یکی از جالب‌ترین داسـتان‌هایی است که تا به امروز شـنیده‌اید»؛ حال، مهران مدیری «ساعت ۵ عصر» را نه طنز در جایگاه معنای اصطلاحی و نقادانه آن که در قالـب یک کمدی تعریف کرده اسـت؛ یعنی اگـر در کمدی، خنـده را به‌خاطر خنده بگیریم و در طنز، خنده را برای اسـتهزایی که به اصلاح منجر می‌شـود، نمی‌توانیم دسـت‌پخت سـینمایی این چهره محبـوب در یـک گونـه اجتماعی را چنـدان خوش‌طعـم و تأثیرگذار بخوانیـم، ازآن‌رو کـه ایـن تجربه مهـران مدیـری به‌مراتـب به نوع اول که خنده به‌خاطر خنده باشـد، نزدیک‌تر است.

به‌این‌ترتیب، طنز وسیله است نه هدف، درحالی‌که مدیری «سـاعت ۵ عصر» را مانند یک کار کمدی، نه وسیله که هدف گرفته است.

اتاق روشن

## به بهانه نمایش آثار گرگوری کرودسون در گالری عکاسان لندن

# گفتن و بازگفتن داستان

نیک گلس . ترجمه: هادی آذری

آنچـه بیش از هر چیز در آثار گرگوری کرودسـون، عکاس آمریکایی، نظر را جلب می‌کند، سـکوت غریب و سـنگینی است که بر آثار او سایه افکنده است. در آثار او، هیچ‌کس سخنی نمی‌گوید، هیچ‌کس نه می‌خندد و نه حتی تبسـمی بر لب دارد. زیبایی و اندوه، توأمـان در آثار او حضور دارند. آدم‌ها تنها یا جفت‌جفت در افکار خود غرق شده یا به خواب فرو رفته‌اند. کرودسـون با دقت تابلوهای خود را می‌سازد و سپس آنها را در نوری نرم و لطیف، چه واقعی و چه ساختگی، غرق کرده و آنگاه عکس را می‌گیرد. در عکس‌های او، چیزی رخ داده یا در شـرف رخ‌دادن است؛ اما دقیقا نمی‌دانیم داستان از چه قرار است. کرودسون بر این باور است که این برای ساختن یک تصویر زیبا کافی نیست. باید چیز دیگری نیز در کار باشد، «جریانی مخفی از امری روان‌شناسانه یا خطرناک؛ یک میل یا ترس پنهان». کرودسون را در گالری عکاسان لندن ملاقات کردم. برای نخستین بار، همه گالری به آثار یک عکاس واحد اختصاص یافته است. در کانون نمایشـگاه، عکس‌های اخیر او با عنوان «کلیسـای کاج‌ها» قرار دارد که در مناطق روسـتایی برکشـایر در غرب ماساچوست عکاسـی شده‌اند. خانواده‌اش وقتی او بچه بوده در آنجا کلبه‌ای داشـته‌اند و او از آن زمان به بعد گاه‌گاه برای تفریح به این منطقه می‌آمده اسـت. کرودسون برای گرفتـن این عکس‌ها، روزهای متمادی در جسـت‌وجوی لوکیشـن‌های موردنظرش در آن اطراف می‌گشته است. او می‌گوید: «لوکیشن، لوکیشن، لوکیشن از اهمیتی دوچندان در عکاسی برخوردار است».

**مبهم، با پایانی باز**

کرودسون همواره از شـهرهای کوچک آمریکا در عکس‌هایش بهره گرفته اسـت اما اخیرا به مناطق روسـتایی دورافتاده‌تر روی آورده است. او همـواره جذب چیزهـای عادی، ناشـناس و بی‌زمان شـده و ترجیح می‌دهد مخاطب نتواند مکان و زمان تصاویرش را دقیقا تشخیص دهد. با مجموعه «گرگ و میش» (۱۹۹۸-۲۰۰۲) و استفاده از نورپردازی سینمایی بود که کرودسـون شهرتی برای خود دسـت‌وپا کرد. او برای تصاویرش، از متخصصـان نورپردازی سـینمایی، تجهیـزات و ادوات صحنه از قبیل ماشـین‌های سـاخت باران، مه و هر چیز دیگری بهـره می‌گیرد تا بتواند حس‌وحال موردنظرش را خلق کند. او به جای کشـیدن اسـتوری بورد، برای هر عکس توضیحی یک‌صفحه‌ای می‌نویسـد و عنوان‌هایی سـاده انتخاب می‌کند: «زنی در کنار تخت»، «زنی در ماشـین پارک‌شـده»، «زن حامله بر روی کاناپه». در تصویر «پدر و پسـر»، مردی میان‌سال، برهنه بر روی تختخوابش دراز کشیده درحالی‌که لحاف بخشی از بدن او را پوشانده اسـت. به‌نظر به سقف خیره شده است. تشـخیص زنده یا مرده‌بودنش، سـخت است. در آینه کنار تخت، انعکاس پسر جوانی را می‌بینیم که کنار بستر پدرش نشسته و نیمی از چهره‌اش در تاریکی است؛ اما آیا از پدرش پرسـتاری می‌کند یا به عزای پدر نشسته است؟ این یکی از همان تصاویر کلاسیک رمزگونه کرودسون است؛ پر از ابهام و با پایانی باز.

**تجربه عجیب کرودسون**

کرودسون در مقام پسر یک روان‌کاو آمریکایی، انسانی خوشرو، متفکر و خوش‌صحبت اسـت. او بخش‌هایی از داستان زندگی‌اش را قبلا گفته اسـت ولی هنوز جزئیـات جالبی وجود دارد. او که بزرگ‌شـده بروکلین نیویورک اسـت، به خاطر چپ‌دسـت‌بودن و مشـکل اختلال جنسـی، دوران سـختی را در مدرسه پشت سر می‌گذارد. پدرش جلسات درمانی بیمارانش را در زیرزمین خانه‌شان برگزار می‌کرده و او با چسباندن گوشش به کف خانه، تلاش می‌کرده حرف‌هایشـان را بشنود. هرچند او هیچ‌گاه چیزی جز یک‌سـری زمزمه و نجوای گنگ نشـنید، اما این تجربه برای او بسـیار تأثیرگذار بود. خودش می‌گوید که در آثارش، حسـی از رمزواز و امری ممنوعه دیده می‌شـود؛ چیزی که شاید یادآور همان تجربه گنگ و عجیب فال‌گوش‌ایسـتادن در دوران کودکی‌اش باشـد. کرودسون در کودکی می‌خواسته مانند پدرش روان‌کاو شود ولی وقتی پدرش در سال ۱۹۷۲، او را به دیدن نمایشگاه آثار دایان آربس در موزه هنر مدرن می‌برد، همه‌چیز عوض می‌شود. ۴۵ سال بعد از آن روز، کرودسون هنوز کاملا آن روز را به خاطر دارد؛ این لحظه‌ای سرنوشت‌ساز در زندگی‌اش بوده است که باعث می‌شود قدرت بالقوه عکس را دریابد.

**درجست‌وجوی کمال**

در آخرین مجموعه بزرگ عکس کرودسون با عنوان «زیر گل‌های رز» (۲۰۰۳-۲۰۰۸)، بیشـتر با صحنه‌هایی بی‌حرکت و استودیویی مواجهیم. درحالی‌که کرودسون برای این مجموعه از بازیگرانی مانند جولیان مور، تیلدا سوئینتون و ویلیام اچ‌میسی بهره می‌گیرد، برای مجموعه «کلیسای کاج‌ها»، به سراغ مردم محلی، دوستان و آشنایانش می‌رود. ما در تصاویر کرودسـون، با بدن‌های بسـیاری مواجهیم که به شکلی خاص به تصویر کشیده شده‌اند. تشخیص هنرمندانی که کرودسون از آنها تأثیر گرفته است، کار چندان سختی نیست. در عکاسـی، باید از دایان آربس و واکر اونز نام بریم (او اسم پسرش را واکر گذاشته است). در سینما، هیچکاک و دیوید لینچ منشـأ الهام او بوده‌اند (او از فیلم‌هایی مانند «سرگیجه»، «مخمل آبی» و «شـب شکارچی» ساخته چارلز لفتون نیز نام می‌برد). در نقاشی، بدون شـک باید او را متأثر از ادوارد هاپر بدانیم. وقتی در توصیف آثارش، آنها را «کامل و بی‌عیب‌ونقـص» می‌خوانم، می‌خندد و می‌گوید: «کامل کلمه موردعلاقه من اسـت. تصاویر من در تلاقی خواست من برای خلق چیـزی کامل و عدم امـکان آن قرار دارند». در فیلمی بـه کارگردانی بن شاپیرو با عنوان «گرگوری کرودسون: مواجهات کوتاه»، کرودسون می‌گوید که به اعتقاد او، «هر هنرمندی یک داستان اصلی برای گفتن دارد. تقلای [هدفمنـد] گفتن و بازگفتن مکرر این داسـتان در قالبی تصویری و تلاش برای به‌چالش‌کشیدن آن داستان است.

منبع: edition.cnn.com