سال پیش بود - ۲۰۰۳ - که کتاب «داری با من حرف می‌زنی؟» نوشتهٔ جان والش نویسندهٔ انگلیسی را یافتم، درست یک هفته پس از اولین چاپش. کتابی سینمایی از نویسنده‌ای غیرسینمایی که خیلی زود کتاب بالینی‌ام شد. خاطرات سینمایی او و درحقیقت توصیف این‌که سینما چگونه در تار و پود زندگی تنیده شده، در نگاه اول نوستالژی به‌نظر می‌رسید - والش متولد ۱۹۵۳ در لندن است - اما در دل خاطره‌های سینمایی‌اش برون‌افکنی گاه مفرّح، گاه تأثرآور و در اکثر موارد تکان‌دهنده، جلب نظر می‌کرد که ورای معیارهای سینمایی می‌رفت. والش در هر سطر با لحن ملاطفت‌باری در گوش مخاطبش زمزمه می‌کند: «صداقت با خویش و تماشاکردن با چشم باز» چه دریایی پیش‌رویت می‌گشاید. او در کالج اکستر و آکسفورد درس خوانده و نوشته‌هایش در ایونینگ استاندارد، ایندیپندنت، نیویورکر، ونیتی فیر، کیو و موجو چاپ شده‌اند. دو بار طی سال‌های ۱۹۹۷ و ۱۹۹۸ مدیر جشنوارهٔ ادبی چلتنهام بوده. صاحب همسر و سه فرزند - یک پسر و دو دختر - است. کوتاه‌شدهٔ مقدمهٔ کتابش را می‌خوانید که آن را بی‌اعتنا به ترجمهٔ مو به مو آورده‌ام. با همان آهنگ و واژه‌هایی که در ذهنم لانه کرده است.

نجواهای سینمایی جان والش در کتاب «داری با من حرف می‌زنی؟»

حمیدرضا صدر

چه پرنور بودند معابد سینمایی‌ام

سال ۱۹۶۲ است و روی یکی از صندلی‌های سینمای گرانادا در کلاپهم جانکشن نشسته‌ای و به افق غبارزده و طلایی‌رنگ صحرای روی پرده خیره مانده‌ای. تقلا می‌کنی بیش‌تر و واضح‌تر ببینی، کمی به جلو خم می‌شوی تا شاید جزئیات صحنه را بهتر نگاه کنی. هیچ‌یک از آدم‌های نشسته در آن سینمای جنوب لندن که قیمت بلیت‌های آن روزش را کم کرده بود، به تو اعتنایی نمی‌کنند. حتی اگر بتوانی سیصدنفر نشسته در اطرافت را زیر نظر بگیری، نمی‌پذیری چیزهایی را می‌بینند که تو می‌بینی. تجربه‌ات کاملاً شخصی است و فکر می‌کنی چشمانت یگانه چشمانی هستند که می‌توانند نقطهٔ سیاه هویداشده در خط افق تصویر روی پرده را تشخیص دهند.

فیلم روی پرده، **لورنس عربستان** ساختهٔ دیوید لین نام دارد که البته برای بچه‌های هشت‌ساله اثر چندان سرگرم‌کننده‌ای به شمار نمی‌رود. در اکثر صحنه‌هایش مردانی با جامه‌های نظامی در مورد جنگ جهانی اول، ترک‌ها و شاهزاده‌ای به‌نام فیصل حرف می‌زنند. قهرمان اثر لورنس نام دارد که آدمی عادی نیست. چشمانی آبی و صورتی رنگ‌پریده دارد. هنر اولش روشن کردن کبریت و نگه‌داشتن آن در دستانش است بدون آن‌که انگشتانش بسوزد. او برای همه بیش از حد بی‌پروا است، حتی برای عرب‌های سیه‌چردهٔ خشن. البته گاهی مثل کودن‌ها شتر می‌راند، به‌سوی گردن شتر خم شده و تازیانه‌اش را چنان تکان می‌دهد که گویی در حال رهبری ارکستر است.

او در جایی از فیلم همراه پنجاه مرد که همه جامه‌های بلندی به تن و دستارهایی به سر دارند، از صحرای پهناوری عبور می‌کند. لورنس به پشت سر خویش نگریسته و چشمش به شتر بدون سواری در عقب قافله می‌افتد. تصمیم می‌گیرد برگردد و شترسوار سرنگون‌شده در صحرای تفتزده را نجات دهد. همراهانش گوشزد می‌کنند آن مرد احتمالاً جان داده و بازگشت یک‌تنه به دل صحرا مترادف با خودکشی است، ولی لورنس بازمی‌گردد تا مرد را بیابد، درحالی که سایرین می‌روند تا خود را به برکهٔ آبی در آن حوالی برسانند.

لورنس رفته و خدمهٔ جوان او بر لبهٔ شیب تندی زیر آفتاب داغ به‌انتظار بازگشتش ایستاده. ما هم کنار او انتظار می‌کشیم. به صحرای پهناور چشم می‌دوزیم، صحرای صاف و یکدست که ذره‌های ناروشنی در افقش معلق هستند. خدمهٔ جوان تکان می‌خورد. چی شده؟ به چه می‌نگرد؟ ما به چه نگاه می‌کنیم؟ آیا در دل بستری که هیچ چیزی در آن روشن نیست، آن ذره‌بسان دانهٔ فلفلی قرارگرفته در فاصلهٔ آسمان و زمینی که در هم تاب خورده‌اند نیست؟ همچنان که به آن افق غبارگرفته می‌نگریم تصویر آدمی نشسته بر یک شتر به‌تدریج در ذهن‌مان نقش می‌بندد. چشمان‌مان را بازتر می‌کنیم تا بهتر ببینیم و آرزو می‌کنیم آن تصویر بزرگ‌تر و روشن‌تر شود. در این لحظه چنان جلو می‌رویم که گویی به صندلی زیر خود دستور جلورفتن داده‌ایم. وقتی خدمهٔ جوان جلو می‌رود قلب‌تان همراه او می‌تپد. کنار او تا نقطه‌ای که نمی‌دانیم کجا است می‌دویم. دل‌تان می‌خواهد بیش از او آن‌چه را که تصور کردنی نیست ببینیم.

نقطهٔ کوچک، بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود و سرانجام دوربین تصویر کاملی را از لورنس سوار بر شتر نشان می‌دهد. او مرد را نجات داده و در نمایی با یک تیلت کامل چنان به شتر ضربه می‌زند که گویی شخصیتی مقدس است. وجه بصری این فصل خیره‌کننده یکی از بهترین‌های تاریخ سینما است. چشمان‌تان را با نماهای اثر همساز می‌کنید و تصاویر فیلم با مفروضات شما در مورد آن‌چه دیده‌اید بازی می‌کنند. البته این فصل درس اخلاقی بزرگ بچه‌مدرسه‌ای هم به شمار می‌رود و به شما می‌گوید باید برای نجات همراه به مخمصه‌افتاده بیاخیزید ولو آن‌که منطق گوشزد کند شاید در این راه جان دهید.

اما هنوز حوادث دیگری در راه است. پس از این فصل، لورنس و برادران قبیلهٔ بدو جایی خارج از شهر عقبه، که در نمای دوربسان گردنبند روشنی در تاریکی می‌درخشد، اردو زده‌اند و نقشهٔ حمله به آن را می‌کشند. در مورد جزئیات حمله حرف می‌زنند که ناگهان صدای شلیک گلوله‌ای مجادله‌شان را قطع می‌کند. یک عرب، عربی متعلق به قبیلهٔ رقیب را کشته، آن هم در لحظه‌ای که باید برای حمله به عقبه متحد بمانند. عرب قاتل باید مجازات شود چراکه زنده‌ماندنش انتقامجویی متقابلی را به همراه خواهد داشت - بنابراین باید توسط کسی که به هیچ‌یک از دو قبیله تعلق ندارد، کشته شود.

لورنس داوطلب می‌شود. اسلحهٔ کمری‌اش را درآورده و جلو می‌رود. دوربین به قربانی محکوم به مرگ که چهره‌اش را ندیده‌ایم نزدیک می‌شود و سرش را که بالا می‌آورد دوربین هم مثل ما از آن‌چه می‌بیند حیرت می‌کند. آن مرد همان کسی است که لورنس در صحرا نجاتش داده. در این لحظه به خود می‌گوییم نه، لورنس نمی‌تواند به کسی که با آن مشقت جانش را نجات داده شلیک کند. نه، نمی‌تواند آن مرد را بکشد. باید حادثه‌ای رخ دهد، باید چیزی در آخرین لحظه مانع اعدام شود... اما ناگهان در چشمان لورنس برق خشم درخشیده و به‌نظر می‌رسد دلش سنگ می‌شود. ماشهٔ تپانچه‌اش را فشار می‌دهد و مرد را می‌کشد، همان کسی که روز پیش جانش را برای او به خطر انداخته بود...

امیدوارم بتوانید تصویری از پسربچهٔ میخکوب‌شده به صندلی سینما را مجسم کنید. این درس اخلاقی متناقض حیرت‌زده‌ام کرد. فاصلهٔ فصل نجات شوق‌برانگیز اولیه تا کشتن از سر خونسردی ثانویه حدود پنج دقیقه بیش‌تر نبود، اما طی همان پنج دقیقه از یک پسربچهٔ کوچک مدرسه‌ای به آدمی که چشمانش به دنیا وا شده، تغییر یافته بودم. طی آن پنج دقیقه دریافتم در دنیایی لبالب از منطق‌های خشک و مصالحه‌های غیرقابل‌انعطاف به‌سر می‌برم.

کدام درس؟ و چگونه؟

احتمالاً بارها از خودمان پرسیده‌ایم آیا اساساً نکته‌های سودمندی از سینما آموخته‌ایم؟ آیا با تماشای فیلم‌ها در سال‌های جوانی که احساساتی هستیم آدم بهتری می‌شویم؟ خوش‌اخلاق‌تر می‌شویم؟ متمدن‌تر می‌شویم یا وحشی‌تر؟ و همهٔ این‌ها با تماشای دو فیلم سلولوئیدی در هر هفته.

برخی از روان‌شناسان ادعا می‌کنند برخی از قاتل‌ها پس از تماشای یک فیلم خشن دست به جنایت می‌زنند و بعضی اصرار می‌ورزند سینما (مثل شعر) هیچ اثر بیرونی بر آدم‌ها ندارد، جز آن‌که راه و رسم لباس‌پوشیدن‌شان را مثلاً پس از تماشای فیلمی مثل **آنی هال** یا **ماتریکس** تغییر دهد. اما من همیشه اعتقاد داشته‌ام سینما پر از نکته‌های تأثیرگذار است و به مدد نمایش شرایط روحی و زندگی دیگران در نمای نزدیک چیزهای بسیاری به ما می‌بخشد.

مثال دیگری می‌زنم. دوازده ساله بودم که فیلمی دیدم با عنوان **دوران فوق‌العادهٔ او** در مورد زندگی وینستن چرچیل [نخست‌وزیر انگلیس در جنگ دوم جهانی]. اثر پرآب‌وتابی بود و برخی جزئیات تاریخی‌اش مثل سخنرانی‌ها و صف قشون قابل اشاره بودند، اما فیلم چیزی در مورد عشق به کشور و این‌که مردان باید برای وطن‌شان به جنگ رفته و جان ببازند نمی‌داد، درحالی‌که هدفش چنین چیزی بود. فیلم پر از جمله‌پردازی در مورد جنبه‌های مثبت انگلیس و انگلیسی‌بودن بود، مثل تناول عسل با چای و نوشیدن نوشیدنی‌های خنک در زمین‌های سرسبز کریکت، در مورد سواحل زیبای انگلیس، ولی خب، این‌ها چه ربطی به جان‌دادن برای وطن داشت؟ تصاویر تماشایی تلالو خورشید در خیابان، ریزش باران در قاب پنجره‌ها و لم‌دادن کنار آتش شومینه چه ارتباطی با آرمان‌های میهن‌پرستانه پیدا می‌کرد؟

اما هر بار فیلم **کازابلانکا** [مایکل کورتیز ۱۹۴۲] را تماشا می‌کنیم، تمام و کمال آن را می‌فهمیم. صحنه‌ای هست که همه آن را به‌خاطر سپرده‌ایم. افسران آلمانی در کافهٔ ریک گرد هم آمده‌اند، مشروب می‌نوشند و با زن‌های محلی در کافه خوش می‌گذرانند. بی‌خیال و سرمست شروع به خواندن سرود نظامی آزاردهنده‌شان می‌کنند و جام‌های‌شان را به علامت پیروزی بالا می‌برند. اما ویکتور لازلو (پل هنرید) که رهبر نهضت مقاومت است، رودرروی مردان نظامی ورماخت قرار می‌گیرد. به‌طرف ارکستر رفته و چوب رهبر ارکستر را برداشته و به نوازندگان می‌گوید: «سرود مارسی‌یز را بنوازید!»

ریک (هامفری بوگارت) سرش را به علامت تأیید رو به اعضای ارکستر تکان می‌دهد و آن‌ها شروع به نواختن می‌کنند. زن اسپانیایی گیتار به‌دستی شروع به خواندن مارسی‌یز می‌کند و سایرین با او هم‌آواز می‌شوند. ژرمن‌ها صدای‌شان را بالاتر می‌برند. چوب در دستان لازلو با شور بیش‌تری تکان می‌خورد و صدای آن‌هایی که سرود ملی فرانسه را می‌خوانند بلندتر می‌شود. ژرمن‌ها سرانجام تسلیم شده و با اخم می‌روند تا فقط نوشیدنی‌های‌شان را بنوشند.

سرود مارسی‌یز بلند و بلندتر می‌شود. شور و هیجان همه را دربر می‌گیرد. حتی زن بدکارهٔ زیبایی که به دلیل رفاقتش با افسران آلمانی احساس شرم می‌کرد هم به‌پا خاسته و با چشم‌های گریان برق‌زده‌ای همراه سایرین می‌خواند و احساس غرور می‌کند. وقتی سرود فرانسه تمام می‌شود با گریه فریاد می‌زند: «زنده‌باد فرانسه». کلام و چهره‌اش چنان شوری دارد که فکر می‌کنیم «بله می‌توان با او هم‌آوا شد و فریاد زد.»

شما فرانسوی نیستید، ولی احساس میهن‌پرستانه‌ای نسبت به فرانسه اشغال‌شده احساس می‌کنید. چراکه آن زن سرگشته هم سرانجام چیزی برای بالیدن یافته. او پس از فروش روح و جسمش دوباره طعم غرور را چشیده و در این بستر به عزت نفسی درون خویش دست یافته.

در این فصل به جوهرهٔ میهن‌پرستی دست می‌یابیم. مسئله فقط عشق به سرزمین مادری نیست. مقولهٔ عشق و غرور است و چه احساس بزرگی. در این قاب جادویی سرود مارسی‌یز بسیار کارساز است، اما پرداخت سینمایی اثر در نمایش به‌هم‌پیوستهٔ چهرهٔ آدم‌ها صرف نظرکردنی نیست. چراکه از ناامیدی به روح مقاومت و امید چنگ می‌زنیم و درمی‌یابیم می‌توان روحیهٔ جاری در ملتی را در چهرهٔ مردمانش دید.

آن صحنه‌های کوچک

حتی در فیلم‌های حماسی غول‌آسا هم جزئیاتی در مقیاس کوچک در دل صحنه‌های بزرگ و باشور بیش‌ترین تأثیر را بر شما می‌گذارند. مثل فیلم جنگی پر از ستاره‌های معروف **طولانی‌ترین روز** [کن آناکین] که آن را سال ۱۹۶۲ دیدم، زمانی که فقط نه سال داشتم. اثر سه ساعته‌ای که تلاش می‌کرد حملهٔ کلیدی متفقین به سواحل نورماندی را ترسیم کند، ولی وقتی از سینما خارج شدم، درک روشنی از آن حمله به‌دست نیاورده بودم. نمی‌دانستم در آن روز پیروز شده‌ایم یا تراژدی بزرگی سرمان خراب شده. اما چند صحنه فیلم محو در ذهنم لانه کرد. یکی از آن‌ها جایی بود که فرماندهان عالی‌رتبهٔ آلمانی برای یک ژنرال جشن تولدی گرفته بودند و کیک تولدش را با چاقو می‌بریدند. آن‌ها کیک را از وسط به دونیم کردند، درحالی که ما انگلیسی‌ها کیک را مثلاً در جشن تولد بچه‌های‌مان از گوشه به تکه‌های کوچکی تقسیم می‌کنیم و جلو می‌رویم. آن صحنه برایم نیش‌دار بود. احتمالاً آن را بازتابندهٔ خشونت و سبعیت ژرمن‌ها قلمداد کردم.

صحنهٔ دیگر جایی بود که یک سرباز آلمانی به‌عنوان اولین نفر از حملهٔ متفقین خبردار می‌شد. نقش او را گرت فروبه بازی می‌کرد. نظامی فربه‌ای بود که یکه و تنها روی یکی از پرتگاه‌های ساحل اوها ماروی الاغش نشسته بود. بی‌حوصله بود و خواب با چشم‌هایش بازی می‌کرد. با بی‌حوصلگی از فراز پرتگاه نگاهی به دریا انداخت و ناگهان در بستر بی‌پایان دریا سیاهه‌ای از واحدهای شناور که جلو می‌آمدند توجهش را جلب کرد. تکانی خورد و از الاغش به زمین افتاد. تفنگش را چسبیده بود و نمی‌دانست چه کند و به چه کسی خبر دهد. نمی‌دانست چگونه توضیح دهد و یکه و تنها در برابر حداقل پنجاه‌هزار مهاجم قرار گرفته. خوب به‌خاطر دارم اکثر تماشاگران حاضر در سینما به هول و هراس او خندیدند اما دل من برایش سوخت. فراموش کرده بودم قرار است من طرفدار متفقین باشم نه نازی‌ها. ولی با او و الاغ مضحکش احساس همدردی می‌کردم. بله اعتراف می‌کنم دلم برایش می‌سوخت. با او ارتباط شخصی ویژه‌ای یافته بودم.

فصل هجوم چتربازهای متفقین نیز در ذهنم باقی ماند. آن‌ها بر فراز آسمان یک دهکدهٔ فرانسوی ظاهر شدند، اما سربازان نازی انتظارشان را می‌کشیدند و اکثرشان را روی آسمان یا کمی پس از رسیدن به زمین با رگبار گلوله‌ها کشتند. برخی از آن‌ها خود را در موقعیت مضحکی یافتند. آویزان به یک درخت یا فرود آمده بر بام یک خانهٔ روستایی. یکی از آن‌ها در چاهی فرود آمد! به یاد دارم یکی از تماشاگران در این صحنه اسلپ‌استیک‌وار زد زیر خنده و سپس گفت «اووو» سربازی که نقشش را رد باتنز بازیگر آثار کمدی بازی می‌کرد روی کلیسایی فرود آمد و درست کنار زنگ ناقوس کلیسا گرفتار شد. از آن بالا شاهد کشته‌شدن هم‌قطارانش بود و صدای زنگ ناقوس نیز کنار گوشش به صدا درآمده بود. او زنده می‌ماند ولی در صحنه‌های بعد در می‌یافتیم کاملاً کر شده.

کشته‌شدن سربازان سرگردان بین زمین و هوا چنان مرا تکان نداد، ولی کرشدن آن سرباز نگون‌بخت مرا به گریه انداخت. او هم مثل گرت فروبه که از الاغش به زمین غلتید، این پرسش را مطرح می‌کرد که به‌راستی طی لحظه‌های جنگ چه باید کرد و چه نباید کرد؟ من و رای پیروزی «ما» برابر «آن‌ها» و ستایش از جنگ که مضمون اکثر فیلم‌های جنگی است، به درک غم آدم‌های گرفتارشده در مهلکه‌ها و افسوس برای آن‌ها نائل آمده بودم.

سینماهای من کدام‌ها بودند؟

مبهوت فیلم و سینما بودم. رابطه‌ام با پردهٔ بزرگ آزادمنشانه‌تر و بی‌پرواتر بود. پرشور از رابطه‌ام با کتاب و تئاتر که متعادل به‌شمار می‌رفت و همین‌طور پرتب‌وتاب‌تر از تلویزیون که گاهی به صفحه‌اش بوسه می‌زدم. تماشای فیلم از دل تاریکی را هرگز حضوری منفعلانه نیافتم.

سینما برایم شبیه یک معبد بود، مثل رفتن به کلیسای بزرگ برای ادای دعایی طولانی، ولو آن‌که دعاگویش کلینت ایستوود در **یک مشت دلار** بود که آدم‌بدها را هلاک می‌کرد یا جولی کریستی در **دور از اجتماع خشمگین** که سرانجام مفهوم عشق واقعی را در آلن بیتس می‌یافت، یا کیم نواک در **سرگیجه** که باید جامه‌هایش را به سلیقهٔ جیمز استیوارت رنگ به رنگ می‌کرد.

وقتی جوان بودم، معابد سینمایی محاصره‌ام کرده بودند. در سنت جانز هیل، در بَترسی پایین خانه‌مان سه سینما به‌نام‌های امپریال، اسالدو و گرانادا قرار داشت. امپریال برخلاف اسمش بزرگ نبود و سینمای کوچک و کثیفی بود. شایعاتی خبر از حرکت موش زیر صندلی‌ها هم می‌دادند. اسالدو کمی بزرگ بود و فیلم‌های متفاوتی را بر پرده می‌برد. آن‌جا بود که رابرت دونات و «آقای حافظه» در **۳۹ پله** هیچکاک با هم روبه‌رو شدند.

سینمای گرانادا فضای ملال‌آوری داشت. بیش‌تر شبیه بانکی بود که تلاش کرده بودند طی بازی با نور حال‌وهوای دراماتیکی به آن ببخشند، ولی خب البته بهترین فیلم‌ها را آن‌جا نشان می‌دادند.

دنیای دههٔ ۱۹۶۰ من، پیش از متروپلیس شدن لندن، درونم دست‌نخورده می‌ماند. شهری با خیابان‌های خاکستری و چاه فاضلاب‌های باران‌زده، شهری که طی کردن مسافت‌های طولانی‌اش با اتوبوس چنان ملال‌آور بودند که روح‌تان را

بسیاری از تجربه‌های سینمایی می‌آیند و می‌روند، ولی بسیاری از آن‌ها در روح و ذهن‌مان خلیده‌اند و محو نمی‌شوند. بارها که مصاحبه‌ای برای یافتن کاری انجام دادم یا در برنامه‌های رادیویی شرکت کردم، دستانم و چهره‌ام را بسان بازیگر یکی از فیلم‌ها به حرکت درآوردم و جمله‌ای از آن‌ها را بر زبان آوردم.

خرد می‌کرد... سینما برای‌مان مأوایی فرهنگی به‌شمار می‌رفت. سینما قصر سایه‌های‌مان بود، دانشگاه زندگی‌مان. جایی که کلئوپاتر را در رم می‌دیدیم و الاسید مرده را که با قامت افراشته‌ای بر اسب می‌نشست و به قلب دشمن می‌زد. آن‌جا بود که جیمز استیوارت صاف و سادهٔ **مردی که لیبرتی والانس را کشت**، لی ماروین لاف‌زن را با گلوله‌ای از پای درآورد. آن‌جا بود که توپخانهٔ عظیم آلمانی‌ها در **توپ‌های ناوارون** ویران شد...

روزها، هفته‌ها، ماه‌ها و سال‌ها به آدم‌هایی نگاه کردیم که شباهتی به ما نداشتند. آن‌ها هیجان مفرط به خرج می‌دادند، مشت می‌زدند، به بطن جنگل‌ها سفر می‌کردند، جواهرات گرانبها را می‌ربودند، با اسب و ارابه‌ای از دل آتلانتای آتش گرفته می‌گریختند و در اوج جنگ و نابودی به کسی دل می‌بستند. به‌راستی چگونه می‌توانستیم این‌ها را ببینیم و ادعا کنیم تأثیری بر ما نمی‌گذارند؟

بسیاری از تجربه‌های سینمایی می‌آیند و می‌روند، ولی بسیاری از آن‌ها در روح و ذهن‌مان خلیده‌اند و محو نمی‌شوند. بارها که مصاحبه‌ای برای یافتن کاری انجام دادم یا در برنامه‌های رادیویی شرکت کردم، دستانم و چهره‌ام را بسان بازیگر یکی از فیلم‌ها به حرکت درآوردم و جمله‌ای از آن‌ها را بر زبان آوردم. گاهی به خودم می‌آیم و درمی‌یابم در لحظه‌های بحرانی در حال تکرار صحنه‌ای از فیلم‌های سال‌های دور زندگی‌ام هستم.

آن فیلم‌ها هستند که به من می‌گویند چگونه بیندیشم، چه بگویم، چگونه عمل کنم یا حتی چه احساسی داشته باشم. آن‌ها به من گزینه‌ای از زندگی می‌دهند که در آن حضور یابم و گاهی به من هشدار می‌دهند که آدم دیگری هستی.

من هرگز کسی را ریکو صدا نکرده‌ام. هرگز صاحب اسلحه‌ای نبوده‌ام، اما گاهی در می‌یابم جمله‌ای از جیمز کاگنی در فیلم گنگستری **دههٔ بیست خروشان** را به زبان می‌آورم یا حالت راه‌رفتن ویلیام هولدن در فصل آخر **این گروه خشن** را گرفته‌ام که با افتخار به‌سوی مرگ می‌رفت.

گاهی در جوانی همزاد سینمایی‌مان را به خانه می‌آوریم. مثل جیمز کابرن در **هفت دلاور** که با یک چاقو در برابر هفت‌تیرکش لاف‌زن قرار می‌گرفت. پس از آن چاقوی پیش‌آهنگی‌ام را درآوردم و برابر آینه ایستادم، ژست گرفتم و ادای کابرن را درآوردم. چاقویم را آن‌قدر به‌سوی گنجهٔ چوبی‌مان پرتاب کردم که لبهٔ تیزش کُند شد. یا مثل تراویس بیکل در **راننده تاکسی** که عنوان کتابم برگرفته از تک‌گویی او در این فیلم است، برابر آینه ایستادم و با خودم حرف می‌زدم. این گزینهٔ خود ما است. گاهی به استیو مک‌کوین می‌اندیشیم، گاهی به گرتا گاربو خیره می‌شویم، با جک لمون به جدل می‌پردازیم، به جنت لی زیر دوش می‌نگریم و با هالی هانتر در پایان **پیانو** زیر آب غوطه می‌خوریم.

آن شب، آن تودهٔ سیاه

جرقهٔ اولیه این کتاب در یکی از شب‌های ژانویهٔ سال ۲۰۰۱ زده شد. ساعت حدود چهار صبح بود. همسرم کارولین با دوستانش به سر می‌برد و بچه‌ها در اتاق‌خواب بالای خانه در خواب بودند. ناگهان بدون دلیل از خواب پریدم. دلشورهٔ خاصی مثلاً از نوع هراس‌های میانسالی شامل پول، بدهی‌ها، هزینهٔ مدرسهٔ بچه‌ها و رنگ‌کردن موها نداشتم. اما در همان حالت خوابیده به سقف خیره مانده بودم و نمی‌توانستم بخوابم.

زمان می‌گذشت و اتاق تدریجاً آمیخته به نور بسیار اندک صبحگاهی شد. در حالت بینابینی قرار داشتم که ناگهان پایین تخت چشمم به تودهٔ سیاه‌رنگ بزرگی افتاد. مثل این بود آن توده می‌خواهد روی من خم شود... تصویری از مرگ نداشت. عنصر سیاه یکپارچه‌ای بود که هم هشداردهنده به‌نظر می‌رسید، هم به‌صورت غریبی آرام‌بخش. از خود پرسیدم «این عنصر چیست؟» و «من به کدام سو می‌روم؟»

بلند شدم و چراغ را روشن کردم. آه آن عنصر سیاه‌رنگ پایین تختم، آستانهٔ در اتاق‌خواب بود که در بازی نور تابیده از پنجره، عنصر سیاه‌رنگ یکپارچه‌ای به‌نظر می‌رسید. شاید برای این‌که همان روز خانه را تمیز کرده و پیراهن‌ها و شلوارهای آویزان به در را در گنجه گذاشته بودم. اما برای اولین‌بار در زندگی‌ام دری، آستانه‌ای را متعلق به خود، فقط خودم، یافتم.

بله آن ترکیب، به صحنهٔ نهایی **ادیسهٔ فضایی ۲۰۰۱** هم تعلق داشت. جایی که کایر دولی به نقش دیو، یگانه فضانورد بازماندهٔ سفر به ژوپیتر از خواب برخاسته و خود را در اتاق‌خواب هتل قرن هجدهمی می‌یابد... آن شاهکار کوبریک در سال ۱۹۶۸ میخکوبم کرد. سی و هشت سال از آن روز گذشته و روی تختم دراز کشیده‌ام و می‌پرسم «اکنون به کدام سو می‌رویم؟» ◀

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی