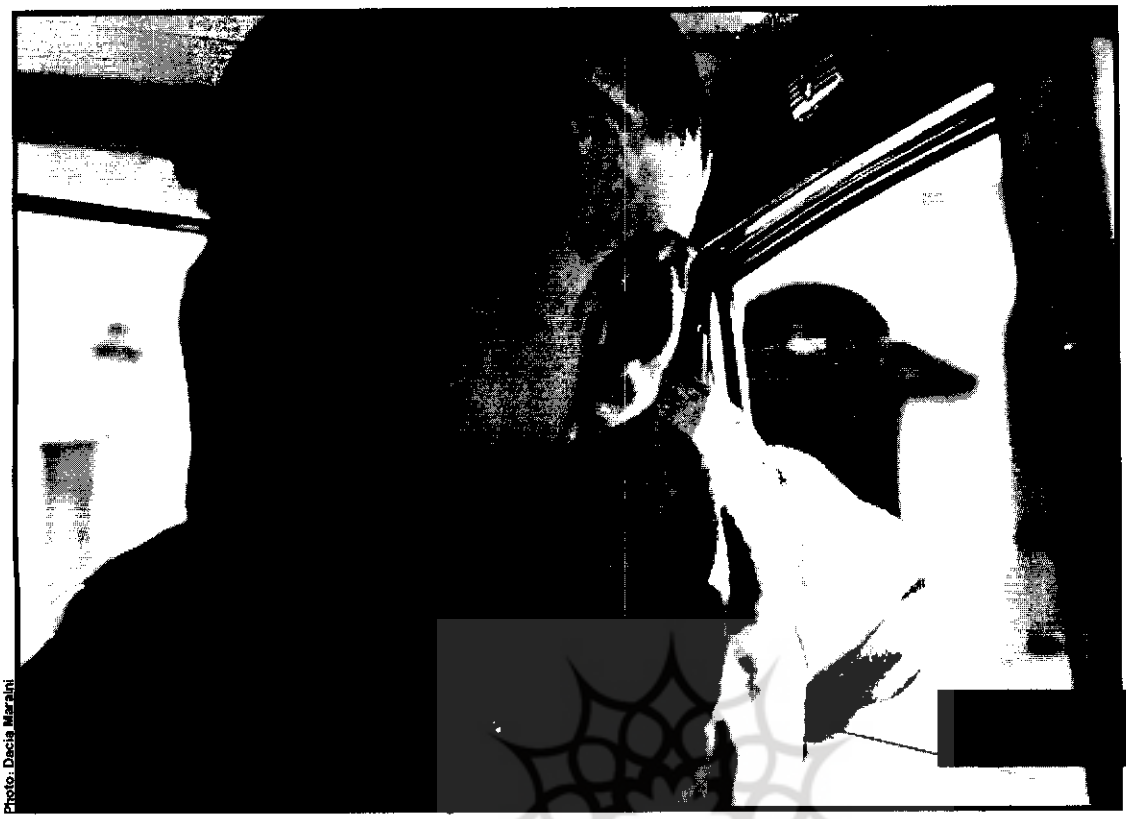

Photo: Dacia Maraini

دو نقد از آلبرتو مورا وتا

پرسونا

◁ یک بازیگر مشهور، هنگام بازی در نمایش **الکترا** ناگهان روی صحنه قدرت تکلم را از دست می‌دهد. زبان‌پریشی - چنان‌که می‌دانیم - اختلالی عصبی است که علل گوناگونی دارد. در این‌جا به‌نظر می‌رسد پای اعتراض بر علیه دنیایی در میان است که بیست سال پیش ظهور اردوگاه‌های آدم‌سوزی نازیستی را امکان‌پذیر ساخت و امروز جنگ ویتنام را. سکوت - یا به‌عبارتی رد هر گونه امکان ارتباط - به نشانهٔ اعتراض، ضمناً تعلق بازیگر به دنیایی را نشان می‌دهد که درواقع علیه آن اعتراض دارد: او به زبان زندگی واقعی قادر به بیان حال نیست و فقط به زبان خیالی روی صحنه می‌تواند ابراز وجود کند. درواقع بازیگر خودخواه، عقیم و منفعل فیلم دست رد به سینهٔ دنیایی می‌زند که به قامت و نقش خودش دوخته شده است.

او را در بیمارستان بستری می‌کنند و به‌زودی تحت مراقبت‌های پرستاری دوست‌داشتنی، ساده و کاملاً معمولی قرار می‌گیرد. دو زن برای اقامت به خانهٔ کوچکی در ساحل دریا می‌روند، با این امید که تنهایی، هوای آزاد و خورشید بازیگر را بهبود ببخشند. اما این پرستار است که تحت‌الشعاع شخصیت قدرتمند زن بیمار قرار می‌گیرد، با او همذات‌پنداری می‌کند و خلاصه به او دل می‌بندد. اما او عاشق یک ظاهر پوچ و مردهٔ انسانی شده است؛ عاشق کسی که چیزی نیست جز یک «پرسونا» - واژه‌ای لاتین به معنای «نقاب» - که امروزه (با تفسیری یونگی) بخش ظاهری و اغلب نمایشی زن روان‌پریش را نشان می‌دهد (در مقابل «آنیما» که بخش پنهان و ژرف وجود انسانی‌ست). بازیگر که نشانی از حیات ندارد، در حکم خون‌آشامی‌ست که زندگی دیگران را می‌مکد؛ با بی‌پروایی رابطهٔ جسمی را می‌پذیرد، اما رابطهٔ عاطفی را پس می‌زند. به‌یاد بیاورید هنگامی را که پرستار به شب اول عشق‌شان اشاره می‌کند و بازیگر تظاهر به فراموشی می‌کند.

پرستار در اوج نومیدی از بسته‌بودن لجوجانهٔ تمامی راه‌های ارتباطی، خود را به خشونت می‌سپارد و می‌کوشد با تکان‌دادن بازیگر رعشه‌ای از زندگی را به کالبد معشوق خود منتقل کند. اما بیمار واکنشی نشان نمی‌دهد و دو زن از یکدیگر جدا می‌شوند. پس از آن‌که بازیگر یک‌بار دیگر در بیمارستان بستری می‌شود، سرانجام تصمیم می‌گیرد اولین (و آخرین) حرف خود را به پرستار مأیوس بگوید. حرف او این است: «هیچ».

این داستان **پرسونا** ساخته [redacted] تمار برگمان است. فیلمی که - هم‌چون سایر آثار این فیلمساز فرهیخته و فلسفه‌باف - می‌تواند در سطوح مختلفی مورد بررسی قرار بگیرد. سطح روان‌شناختی و واقع‌گرایانهٔ فیلم بر سطوح دیگر مقدم است: داستان حیاتی و - به اندازهٔ کافی - سنتی عشقی یک‌طرفه (هم‌جنس‌گرایی اهمیت چندانی در آن ندارد) بین آدم ضعیف‌تری که عشق می‌ورزد و آدم قوی‌تری که عشق نمی‌ورزد. سطح دوم ایدئولوژیکی و نمادین است: بازیگر می‌تواند تجسمی باشد از تمدن غرب که دستخوش از خودبیگانگی‌ست و دیگر راهی برایش نمانده جز این‌که نقشی فاقد محتوا را بازی کند یا سکوت اختیار کند. سطحی فلسفی نیز در فیلم هست که احتمالاً برمی‌گردد به تفکر کی‌یرکه گارد: همان حس گناه که اضطراب و درماندگی را به دنبال دارد. و سرانجام سطح جامعه‌شناختی فیلم این است: برگمان به‌عنوان کارگردانی بورژوا وجوه منفی طبقهٔ خویش را به تحلیل می‌کشد، بدون آن‌که در پی جست‌وجو و تبیین علت‌ها باشد. اما اگر تمامی این سطوح در آثار پیشین و برتر این فیلمساز هم‌پوشی داشتند - چنان‌که در تمامی آثار ناب و راستین خلاقه مشاهده می‌شود - در این‌جا هم‌زیستی دارند بدون آن‌که به ابهام خاص شعر دامن بزنند. از این نقطه‌نظر **پرسونا** بیش‌تر اثری کاربردی می‌نماید تا الهام‌بخش؛ کمااین‌که بهترین بخش‌های فیلم فصل‌های روان‌شناختی و واقع‌گرایانهٔ این رابطهٔ عاشقانه است: از جمله سکانس دیدار شبانهٔ بازیگر از پرستار در اتاقش؛ یا سکانسی که پرستار خشمگین و مستأصل، شیشه‌خرده‌های لیوانی شکسته را روی زمین می‌گذارد تا وقتی بازیگر پابرهنه روی آن‌ها قدم بزند، زخمی شود. این‌ها دوتا از بهترین سکانس‌های سینمای برگمان است، چراکه اثر فوق‌العاده ساده‌ای روی تماشاگر می‌گذارد و درعین‌حال معنایی ژرف و مرموز دارد. بازی بی‌بی اندرسن در نقش پرستار و لیو اولمن در نقش بازیگر عالی‌ست. برای فیلمی مثل **پرسونا** که سرشار از نماهای درشت و به‌عبارتی کم‌تر سینمایی و بیش‌تر متکی به گفت‌وگوهاست، فیلم‌برداری بسیار زیبای سون نیکویست، درخور توجه است. ▶

قصهٔ عشق

چه‌قدر اعصاب طبقات متوسط ما ضعیف شده است: زمانی بود که کتاب پرفروشی مثل **قصهٔ عشق** همانی می‌ماند که بود: یک کتاب پرفروش. اما این روزها وضع فرق کرده. افراد طبقهٔ متوسط که از جریانات اعتراض‌آمیز جامعه هراسیده‌اند و «سهل‌انگاری» حسابی گیج‌شان کرده است، می‌خواهند به هر قیمتی در رمان اریک سگال رد نشانه‌هایی از یک دگرگونی قریب‌الوقوع «رمانتیک» را بیابند. واژهٔ رمانتیک را بین گیومه گذاشتیم، چون در مورد فیلم **قصهٔ عشق** معنای خاصی به‌خود می‌گیرد. دلیلش بماند برای بعد.

نوستالژی آدم‌خوب‌های محافظه‌کار همواره و به شکل مقاومت‌ناپذیری دورهٔ رمانتیسم را نشانه می‌گیرد؛ نه‌فقط به این دلیل که یک قرن‌ونیم پیش، بیش‌تر و بهتر از امروز در باب عشق قلم می‌زدند، بلکه از آن‌رو که - به عقیدهٔ آن‌ها - جز در باب عشق فیلم نمی‌زدند. نویسندهٔ «رمانتیک» از نظر دوستداران سگال کسی است که به مواد تشکیل‌دهندهٔ پس‌زمینهٔ داستان نمی‌پردازد، نه این‌که صرفاً با داستانی از عشق و مرگ، اشک به دیدگان خواننده‌اش بیاورد. در **قصهٔ عشق** آن‌چه بیش‌تر در موفقیت کتاب سهیم بوده، همانا تأکید بر احساسات به‌عنوان راه حل تضادهای اجتماعی است. فیلمی نیز که آرتور هیلر براساس رمان سگال ساخته مبتنی بر همین عقیده است. در حالی به تماشای فیلم رفتیم که یقین داشتیم حاوی انتقادی گریزناپذیر بر رمان آن است، چراکه «پس» از موفقیت رمان ساخته شده و دقیقاً به‌همین‌دلیل، برخلاف رمان، «ساده‌لوحانه» نیست بلکه اندیشه‌ای ژرف در خود دارد. البته تصور رمان غلط از آب درنیامد، چراکه فیلم حاوی انتقاد مورد انتظار رمان است.

همگی با ماجرای **قصهٔ عشق** آشنا هستیم. یک دانشجو برخلاف میل پدر میلیاردر، پروتستان و انگلوساکسون خود، با دختری از یک خانوادهٔ سطح پایین ایتالیایی آمریکایی و کاتولیک - که دوست می‌دارد - ازدواج می‌کند. وصلتی که به ایجاد شکافی بین پدر و پسر می‌انجامد. اما دختر سخت بیمار می‌شود. و پسر برای درمان او از پدر پول می‌خواهد. او پول را به‌اش می‌دهد و با وقاحتی پدرسالارانه از او می‌پرسد که آیا پول را برای سقط جنین دختری می‌خواهد که او را «به‌دردسر انداخته است». اما وقتی حقیقت ماجرا را درمی‌یابد، پشیمان به‌طرف بیمارستان می‌شتابد و با این جمله روی پسر بیوه‌اش آوار می‌شود که: «چرا موضوع را به من نگفتی، اولیور؟». پسر هم گریه‌کنان خود را به آغوش پدر می‌سپارد.

درحقیقت، قهرمان راستین رمان، پدر است. چرا؟ برای این‌که او تنهاکسی است که حرکت و رشد می‌کند. پسر و دختر از ابتدا تا انتهای داستان همانی باقی می‌مانند که بودند، درحالی‌که پدر دگرگون می‌شود: در ابتدا می‌بینیم که مردی بسیار پولدار با دلی از سنگ است؛ در انتها می‌بینیم که - گرچه همچنان بسیار پولدار است - اما دلش به رحم می‌آید. از این گذشته اوست که «پیام اخلاقی» کتاب را به دوش می‌کشد. مخاطب طبقهٔ متوسط نیاز دارد تصور کند که قدرت بدون شایستگی به‌وجود نمی‌آید و با فضایل «انسانی» همراه است. سگال با میلیاردر خوب خود، این نیاز به اقتدار موجه را ارضا می‌کند.

اما - برخلاف استنباط برخی از منتقدان ایتالیایی - سگال «عمداً» این کتاب را ننوشته است. سگال محافظه‌کاری بدوی و صددرصد ساده‌لوح است. و این‌طور به‌نظر می‌رسد که ساده‌لوحی او حتی توی چشم فیلم‌نامه‌نویسان رند فیلم هم زده است. به‌همین‌دلیل هنگام تبدیل رمان به فیلم، ناخودآگاه لحنیَ انتقادی به خود گرفتند که گرچه ناخواسته بوده، اما به‌هرحال واجد ارزش است. در فیلم آن آغوش نهایی پدر و پسر سرهم‌بندی می‌شود. آغوشی که حاوی این پیام می‌بود: شتر با بارش از سوراخ سوزن رد می‌شود و آفاپولداره رستگار می‌شود. اما فیلمساز با سرهم‌بندی صحنهٔ آغوش پدر و پسر، آغوش خود را به آموزش‌های انجیل می‌گشاید.

فیلم حرف دیگری برای گفتن ندارد. طی پروازی از پاریس به رم، مجله‌ای زیر دستم آمد که در آن مطلبی دربارهٔ پدیدهٔ **قصهٔ عشق** - طبیعتاً به طرفداری از آن - بود. در کنار مطلب عکسی از الی مک‌گرا - در نقش دختر - بود که در شرح آن نوشته بود: «چهرهٔ پاک الی مک‌گرا». چرا پاک؟ با خود فکر کردم نکند پاک را به مفهوم واقعی کلمه به‌کار برده، یعنی چهره‌ای که با صابونی مارک‌دار شسته شده است. درواقع الی مک‌گرا چهره‌ای جذاب دارد: پره‌های بینی‌اش ملتهب و دهان بزرگش گیراست. الی مک‌گرا با بینی و دهان و چشم‌های سیاه، آرام و ثابتش موفق می‌شود به شخصیت دختر هویت ببخشد. رایان اونیل - با آن چهرهٔ گریان - کم‌تر از او موفق است و ری میلان در نقش پدر نیز زیادی خودنمایی می‌کند.