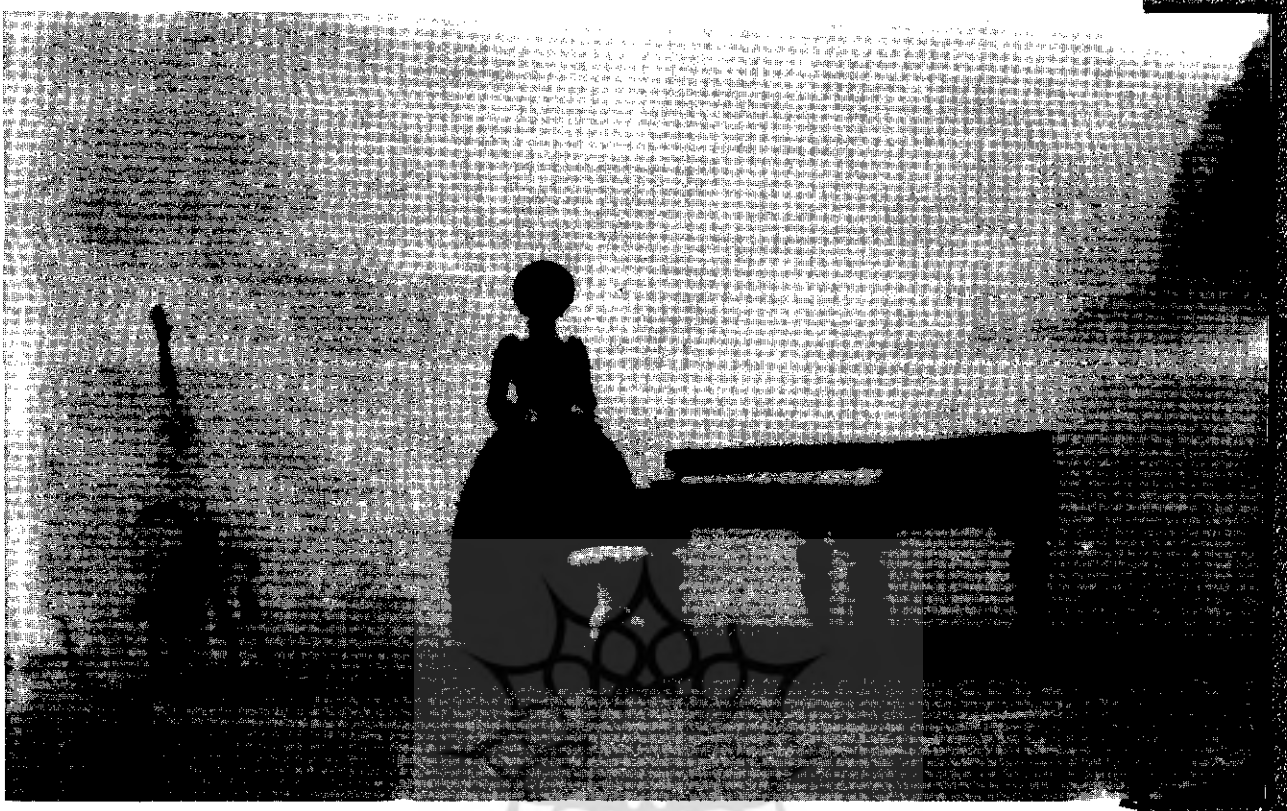

هراس نامریی زیستن: فیلم‌های نیوزیلندی جین‌کمپیون

کامبیز کاهه

طبعاً اولین آشنایی‌ام با آثار جین کمپیون، به لطف تماشای فیلمی حاصل شد که بهترین پخش جهانی را در میان فیلم‌های سازنده‌اش به دست آورده بود؛ *پیانو* فیلمی است که بـه رغـم تأثـیر عـاطفی اولیـه، دیدارهای مجددی را می‌طلبد تا حساسیت اصیل و غیرعادی کـمپیون را، بـه تـمامی، آشکـار سـازد. بی‌شک، این فیلم، اثری بود که ابعاد وسیع و جهانی‌اش، گسستی محسوس را از محدودهٔ فیلم‌های قبلی فیلمساز نشان می‌داد. با این حال، فیلم اصراری مشخص بر مرکزیت حریم‌های خصوصی و پر رمز و راز شخصیت‌های اصلی داشت که حاکی از به سلامت جستن کمپیون از وسوسهٔ تفاخر و داستان‌پردازی خوش رنگ و لعاب بود. در واقع، *پیانو* به طرز خطرناکی روی مرز تبدیل شدن به یک روایت ادبی حماسی جهان‌شمول حرکت می‌کرد؛ در حالی که سخت به غرابت، تـعمیم نـاپذیری و رایـحهٔ بـومی موقعیت اصلی فیلم ـ زنی لال به همراه بچه‌اش در جنگل‌های جزیره‌ای دور از تمدن ـ وفادار مانده بود، از خروشی درونی بهره می‌برد که به ندرت مجال بروز می‌یافت؛ و همین، کلید جاذبهٔ دشوار فیلم می‌شد. پس از آن، فیلم‌های قبلی او را دیدم. دستاورد فیلمسازی که به رغم کم کار بودن، قلمرو متفاوت و قابل تشخیص خود را انتخاب کرده بود. مثل هر بینندهٔ ظاهربینِ دیگر، با تکیه بر پیش‌فرض‌هایی با خاستگاه

نـامعلوم و کـلی، از ایـن کـه در سـینمای سـرزمینی چـون نیوزیلند، چنین استعدادی نشو و نمو کرده است، نـخست غرق شگفتی شدم و سپس دستخوش مسـرتی مـضاعف؛ چـراکـه در ایـن فـیلم‌ها کـمترین نشـانی از هـای و هـوی متظاهرانه و جلوه‌های تحمیلی نیافتم. آزمـونی دشـوار کـه فیلمسازان نوجو و بلندپرواز، به ندرت از آن سربلند بیرون می‌آیند.

به نظر می‌رسد امروزه و با سلطهٔ جهانی هالیوود، فیلم‌های انگلیسی زبان غیر امریکایی، برای اثبات استقلال هنری‌شان روش‌های مختلفی را برگزیده‌اند. فیلم‌های کانادایی، گاه بـه تلاش بسـیاری نـیاز دارنـد تـا هـویتی مـتمایز از هـمتایان امـریکایی‌شان بیابند. سـینمای انگـلستان، خـواه نـاخواه، دست‌کم از طریق لهـجه و فـضا، حسـاب خـودش را جـدا می‌کند و به عرصهٔ مجموعهٔ پیچیدهٔ دیگـری از ویـژگی‌ها وارد می‌شود که می‌توان آن را «روحیه انگلیسی» خواند (در سالیان اخیر و با مبادلات سینمایی میان انگلستان و امریکا ـ مثلاً به صورت کـارگردانـانی کـه در هـر دو کشـور فـیلم می‌سازند ـ این جنبه هم زیر سؤال رفـته است). در مـورد استرالیا، کار دشوارتـر بـوده است. روی آوردن بسـیاری از فیلمسازان صاحب نـام و ارزشـمند ایـن خـطه بـه امـریکا (پیترویر، بروس برسفورد، جرج میلر، فردشپیسی، جیلیان آرمسترانگ، راسل مالکاهی) بسیار جـدی‌تر از مـهاجرتی پراکنده است و معرف زمینه‌های مشترکی که این سینما در هالیوود می‌یابد (استرالیا نیز مانند امریکا سـرزمینی است مهاجرنشین، با تمدنی جوان و هویتی بسیار التقاطی.)

در این میان، جین کمپیون، از کشور همسایهٔ آبی استرالیا و آخرین منزلگاه بـزرگ طـیف جـغرافـیایی انگـلیسی زبـان، استثنایی جالب توجه به نظر می‌رسد. دیوید تامسن معتقد است که بـه لطـف او، نـیوزیلند صـاحب یکـی از بـهترین کارگردانان جوانِ مشغولِ کار در سطح دنـیا شده است و به گواهی فیلم‌ها، ایـن نـظر را نـمی‌توان چـندان بـا نـاباوری نگریست. آنچه به راستی مایهٔ ناباوری می‌شود، این است که او، مطمئن و سنجیده، از همان آغاز راه، شیوهٔ شگفت انگیز خاص خویش را برای نگاه به دنیا و زندگی ابداع کرده است. آن هم در زمانه‌ای که شعار مرگ سینما *زبانزد* شده است. او بـا اسـتفاده از مـصالحی کـه ظـاهراً دیگـر بـه هـیچ دردی نمی‌خورند، منظری بکـر و مـنسجم آفـریده است. چـقدر کنایه‌آمیز است که کسی در آن دوردست‌هـا ـ در آن سـاحل «آخر دنیا»ی *پیانو* ـ ثابت می‌کند که به آخر خط نرسیده‌ایم. کمپیون، قاعدتاًباید در خلاء فضای زندهٔ سینمایی کار کرده باشد و از این رو، طبیعی است که نشانه‌های نوعی بازگشت به بدویت، به ذهنیتی شفاف و تجربه‌گرا را نـمودار سـازد. البته این بازگشت، در سـطح دست یـافتنی و گـمراه کـنندهٔ تکنیکی / بصری انـجام نـمی‌شود (برخـلاف نـمونه‌هایی مختلف و با درجات کیفی متغیر در اغلب فیلم‌های برادران تاویانی، هال هارتلی و عباس کیارستمی)؛ بـلکه انـتخاب شخصیت‌ها و پرداخت رابـطهٔ آن‌هـا بـا زنـدگی، جـامعه و طبیعت را دربر می‌گیرد. با این همه، زبان سـینمایی او، بـه هیچ رو، ناپخته و بدوی نیست. گریزهایش از عرف، نـه از یک خودباوری بی‌پشتوانه، بلکه از تسلطی کامل بر رسانه و آشنایی با سنت‌های کلاسیک و جـریان‌های نـوی آن خـبر می‌دهند (او اقرار کرده است که از دوستداران دیرین سینمای امریکاست) در عـین حـال، بـرای دسـتیابی بـه دیـدگاهی شخصی، شعار «هر چه غریب‌تر، بهتر» را سـرلوحهٔ کـارش قرار نداد؛ بلکه کوشید حیطه‌های آشنا و بی‌پیرایه را چـنان بازآفرینی کند که تازگی غافلگیر کننده‌ای داشته باشند.

نخستین فیلم‌های کوتاه کمپیون در جشنوارهٔ کن به نمایش درآمدند و تحسین گسـترده‌ای را برانگیختند. اگر چه *پـوست کندن* و *لحظات بدون احساس* (فیلم سوم، *داستان شخصی یک دختر* را نـدیده‌ام) کـارهایی تـجربی‌انـد؛ ولی بـه روشـنی دلمشغولی‌های کمپیون به ویژه خـانواده و زمـان را نشان می‌دهند. در *پوست کندن*، بگومگوهای خانواده‌ای را می‌بینیم که بیشتر عقده‌هایشان را بر سـر بـچهٔ نـاسازگارشان خـالی می‌کنند.

در این اثر، عناصر روایتِ تکه تکه و سبک بصری نامأنوس کمپیون دیده مـی‌شود. *لحظات بـدون احسـاس*، مـجموعهٔ لحظات پراکندهٔ کوتاه و تفسیرناپذیری است که تنها وجـه اشتراک‌شان، پـیش پـا افـتادگی مـحض رویـداد جـاری در آن‌هاست؛ ولی *دو دوست* ـ فیلمی که کمپیون پس از آن برای تلویزیون ساخت ـ یک قدرت‌نمایی کامل و حاوی بهترین

ویژگیهای سینمای اوست.

دو دوست ماجرای دو دختر هم مدرسه‌ای را بازگو می‌کند؛ البته با روایتی که رو به عقب دارد؛ چرا که فیلم متشکل از رشته‌ای از اپیزودهاست که هر کدام چندین ماه پیش از اپیزود قبلی می‌گذرند، و بدین ترتیب تاریخچه این آشنایی را پی می‌گیریم. چنانکه پیداست، در زمان حال، این دو دوست چندان یکدیگر را نمی‌بینند؛ در حالی که رجعت به گذشته نشان می‌دهد که زمانی با هم بسیار صمیمی بوده‌اند و حشر و نشر مداوم داشته‌اند. در واقع، مخالفت والدین یکی از آن‌ها با ادامه تحصیل دخترشان و جدایی بعدی دختر از خانه و خانواده، مانع تداوم این رابطه شده است.

پیش از هر چیز، تأثیرات این ساختار روایی معکوس، چیزی فراتر از القای حسرت و غم غربت است. نخست بدین خاطر که گذشته، حسرت برانگیز نمایانده نمی‌شود و عملاً همان‌قدر عینی و ملال‌آور است که زمان حال. گذشته مشکلات جورواجور خودش را دارد، یا دست‌کم نطفهٔ وضعیت کنونی را می‌توان در آن تشخیص داد. دوم این‌که پس از مدتی، تماشاگر این الگوی زمانی را می‌شناسد و معنای تکرار آن ـ یعنی خودآگاهی به کار رفته در این تمهید ـ برایش مهم‌تر از توازی یا تنافر رویدادهای اپیزودها می‌شود. قالب بدیع زمانی، توجه بیننده را به نکتهٔ دیگری هم جلب می‌کند: ناپایداری و فناپذیری موقعیت، فضا، حس و لحظه. عمل روایت تجزیه می‌شود تا توجه ما معطوف اجزا شود. زمان معکوس نظام‌مند، هدف و برنامه‌ریزی را منتفی نشان می‌دهد و، در یک کلام، بیننده را در فاصله‌ای حساب شده نسبت به رویداد جای می‌دهد.

ولی بعد، درون هر اپیزود، و بویژه به لطف بازی‌های طبیعت‌گرایانه، کوشش بر آن است تا هرگونه فاصله‌ای حذف شود. **دو دوست** در تصویر کردن رابطهٔ دو دختر جوان و جزییات برخوردهای روزمره‌شان با دیگران، چنان زنده، گرم و سرشار از جزییات نامحسوس، اما مهم است که یک پرسش قدیمی فمینیستی را، خواه ناخواه برمی‌انگیزد: آیا زن بودن کمپیون در نزدیکی خارق‌العاده او به این زندگی‌های غیر دراماتیزه مؤثر نبوده است؟ کمپیون موفق به محو دیدگاه مردانه نسبت به شخصیت‌های زن می‌شود و ما را به سهولت در دیدگاه دو دختر سهیم می‌کند. حتی تفاوت ظاهری زندگی آن دو تبدیل به یک گره داستانی نمی‌شود؛ بلکه در عوض، امکان رشته‌ای مشاهدات قیاسی را فراهم می‌آورد. یکی از دو دختر، به هر حال، بیشتر تابع خانواده است و سازگاری بیشتری نشان می‌دهد، سر و وضع پسرانه‌ای دارد و چندان علاقه‌ای به نمایش ـ یا بهره‌برداری از ـ جنسیت خویش نشان نمی‌دهد (حتی وقتی مادرش می‌خواهد لباس دخترانهٔ معقولی به او بپوشاند، راحت نیست). دیگری با این‌که لباس‌های رنگین و جوان‌پسندی می‌پوشد، بی‌قیدتر می‌نماید و از رابطه با پسرها ابایی ندارد (مثلاً در میهمانی خانگی جوانان) به هیچ عنوان دست یافتنی نیست (چیزی که از صحنهٔ اقامت شبانهٔ او در آپارتمان پدرش هویداست). با این‌که یکی خجالتی و درونگراتر است و آن یکی نیاز خود به رابطه و محبت را عیان‌تر و تهاجمی‌تر نشان می‌دهد؛ اما دو قطب متضاد نیستند. دوام دوستی‌شان، نه تنها طبقه‌بندی‌های سنتی عفیف / هرزه و باهوش / سر به هوا را بی‌اعتبار می‌کند، بلکه میل مشترکی را نشان می‌دهد که هر دو به نوعی خودسری زنانه دارند و نیز، افشاگر سرکوب شدگی قابلیت‌های نهفته‌ای است که به رسمیت شناخته نمی‌شوند. در نتیجه، جنبهٔ ملودراماتیکِ نهفتهٔ این تقابل، همواره تحت‌الشعاع حس همدلی درونی دو دوست قرار می‌گیرد. کمپیون بسیاری از اطلاعات لازم را به طور ضمنی و غیرمستقیم ارائه می‌دهد و از نماهایی با زاویه و ترکیب‌بندی غیر متعارف استفاده می‌کند که مانع از قوام یافتن نوعی موضع ثابت و مسلط و قضاوتگر نسبت به شخصیت‌ها می‌شوند؛ به ویژه، در نماهای داخلی، دخترها را در نماهای متوسط زاویه‌داری می‌بینیم که بیشتر بر بی‌تکلفی و راحتی آن‌ها در محیط خانه دلالت می‌کند؛ یعنی جایی که آنان نیازی به جلوه فروشی و دیگرگونه نمودن خود ندارند. کمپیون به هیچ عنوان نمادپرداز نیست و در فیلم‌های بعدی نیز با تکرار این شگردهای بصری نشان می‌دهد که به رابطهٔ میان دوربین و موضوع برای القای حس و معنای لازم، اعتماد دارد. بسیاری از نماها از چارچوب درگاه اتاق‌ها، داخل آن‌ها را نشان می‌دهند. نگاه دوربین او نگاه ناظری بیگانه نیست، بلکه

چون محرمی است که همچون شخصیت‌ها این امکان را دارد که آزادانه در خانه جولان دهد و سرک بکشد.

در **دو دوست** می‌توان نمونه‌ای کامل از شیوهٔ مورد تأیید فمینیست‌ها را دید: دوربینی که از یک سو، نمی‌کوشد تصاویر دلربا و روتوش شده‌ای از آدم‌ها ارائه دهد و از سوی دیگر، چون نامریی نیست، توهم واقعیت را نیز القا نمی‌کند. از طرفی، نمی‌کوشد شیوهٔ جاری بازنمایی زن در سینما را به عنوان امری طبیعی و بدیهی جا بزند (در واقع از آن اجتناب می‌کند) و، در عین حال، نشان می‌دهد که اتخاذ این موضع غیرقراردادی، برعکس نظر رایج، لزوماً به فیلم آوانگاردیِ بی‌روح و دور از دسترس تماشاگر عام منجر نخواهد شد.

دو دوست فیلمی دربارهٔ «بزرگ شدن» است. فرایندی که به عنوان مضمون اصلی، مشخصهٔ شناخته شدهٔ موج نوی فیلم‌های استرالیایی در دههٔ هفتاد بود. با این حال، ساختار زمانی‌اش، نه تنها تصور مرسوم و مقبول از بزرگ شدن را ـ به عنوان کیفیتی که به رغم تلخی‌ها و محرومیت‌های ملازم آن، در مجموع، سازنده و پرمعنا و اجتناب ناپذیر است ـ دست می‌اندازد و تخطئه می‌کند، بلکه در مقابل هرگونه نتیجه‌گیری ـ یا بستار ـ اخلاقی، روانکاوانه و روایتی مقاومت می‌کند.

روند زندگی دو دختر، دقیقاً با توجه به پسزمینه فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خاص آن معنا می‌یابد و نه طبق یک سرمشق عمومی موهوم. این نوع نگرش به آدم‌ها در محیط و فعل و انفعال میان این دو، که در فیلم‌های بعدی کمپیون نیز آشکار است، مانع از آن می‌شود که «بزرگ شدن» دربست تأیید ـ و بدتر از آن، توجیه ـ شود. برهم زدن نسبت معمول میان گذشته و حال، باعث طرد تلقی‌ای می‌شود که حال را ثمرهٔ گذشته می‌داند و آن را «وضع موجود» می‌شناسد. در عوض، کانون تأکید به حریم شخصی افراد، آرزوها و رویاهای‌شان منتقل می‌شود. در واقع، وقتی در نقطهٔ پایانی مسیر زمانی رو به عقب فیلم قرار می‌گیریم، اصلاً نمی‌توانیم عناصر پیشگویانه‌ای برای موقعیت آغازین ـ و زمان حال ـ داستان بیابیم. زمان حال واقعی فیلم، در پایان کار، همین گذشته ظاهراً دور از دسترس است: هنگامی که برای اولین بار، تک‌گویی درونی یکی از دخترها، شیوهٔ روایت سوم شخص را می‌شکند؛ منزلگاه زمانی مناسب را آنگاه می‌یابیم که آوای اندیشه و تخیل به گوش می‌رسد.

با این همه **دو دوست** بیننده را برای فیلم بعدی کمپیون، **سوییتی**، که نامتعارف‌ترین اثر او نیز به شمار می‌رود، آماده نمی‌کند. **سوییتی** غایت گسست فیلمساز از روایت، منطق روزمره و الگوی زمانی است. آن‌قدر عناصر مختلف در تضاد با یکدیگر تأثیرات منفرد را خنثی می‌کنند که سرانجام کل فیلم به تجربهٔ بازیگوشانهٔ بزرگی تبدیل می‌شود. بیشتر به این می‌ماند که کمپیون گروه شخصیت‌ها را به درون فیلم رانده و سپس هرگونه چارچوب نظم دهنده‌ای را کنار گذاشته است. قانع کننده‌ترین توضیح می‌تواند این باشد که سوییتی را فیلمی، نه دربارهٔ یک خانواده، بلکه دربارهٔ محدودیت فیلم‌های معمول خانوادگی بدانیم؛ دربارهٔ ناتوانی این فیلم‌ها در نمایش آشفتگی پوچ روابط و تکه‌تکه بودن تجربهٔ روزمره‌ای که آن‌ها با تمامیتی جعلی نشانش می‌دهند. این فیلم، هجویه‌ای است بر مفهوم همگرای کانون گرم خانواده که پم کوک از این لحاظ ـ و نیز به واسطهٔ تصویرسازی‌های خودانگیخته و جهش‌های سوررئالیستی در متن رویداد واقع نما ـ آن را به فیلم‌های دیوید لینچ تشبیه می‌کند و «پاسخی دندان شکن به ارزش‌های زیباشناختی و اخلاقی سینمای موج نوی دههٔ هفتاد استرالیا» می‌داند.

هارلن کندی در مقالهٔ «جادوگران جدید آز» در *فیلم کامنت*، موج نویی از سینماگران و فیلم‌های استرالیایی را تشخیص می‌دهد (در واقع یک موج نوی دوم) که به «چشم اندازهای نوین، تجربه‌های ساختاری، و داستان‌ها و شخصیت‌های به شدت نامتعادل» روی آورده‌اند و با عزمی راسخ «سینمای کشورشان را از تنگنای نگاه نوستالژیک رهانیده‌اند.» کندی، ظهور این فیلم‌ها را عامل تغییراتی اساسی در تمام سطوح، از جمله ژانرهای غالب می‌داند که فیلم‌های مربوط به «بزرگ شدن» جزء آن‌ها بوده‌اند. «رشد» در این‌جا مفهومی استعاری دارد و کندی، آشکارا آن را به موازات رشد خودآگاهی ملی / هنری در سینمای دههٔ هفتاد و در فیلم‌های کسانی چون ویر، برسفورد، شپیسی، آرمسترانگ و جرج میلر در نظر می‌گیرد. او سوییتی را (که در جشنواره کن بحث و جدل بسیار برانگیخت) قلهٔ دستاوردهای این نوگرایی تازهٔ استرالیایی

می‌داند. و می‌گوید: «در سوییتی، قهرمان‌های زنِ دوقلو-کی محجوب و ترسو (که از درختان وحشت دارد) و داون روان‌پریش و بی‌پروا (معروف به سوییتی) - پسافمینیست‌اند. فمینیسم ممکن است به این دو زن مزایای اندیشه‌ای مستقل را بخشیده باشد، ولی وقتی ذهن از هم پاشیده است، چه کسی به استقلال اهمیت می‌دهد؟ فمینیسم ممکن است به آن‌ها آموخته باشد که بجنگند، ولی آن‌ها دیگر نمی‌دانند با چه کسی یا چه چیزی قرار است بجنگند؛ در نتیجه، با خویشتن و با یکدیگر به جنگ می‌پردازند.» کندی به فاصله‌ای اشاره می‌کند که کمپیون در سوییتی، از تصویر زن مستقل امروزی در فیلم‌های استرالیایی دههٔ هفتاد گرفته است. قهرمانی که نامش را به فیلم بخشیده است، دختر چاقِ از شکل افتاده و پریشان حواسی است که عصیانش نتیجهٔ برنتافتن کوچک‌ترین ناملایمات است و اعضای خانواده‌اش همواره از سر تساهل با او راه آمده‌اند. برای خواهرش کی، او منشأ هراس و نفرت است. در واقع، تا مدت‌ها پس از شروع فیلم، کی و شوهرش، لو، به رغم اختلاف‌ها و ناهمگونی‌های‌شان، می‌پندارند که می‌توانند خانواده طبیعی و کوچک خودشان را داشته باشند. با ورود ناخواستهٔ سوییتی نه تنها امید واهی آن‌ها، بلکه کل وعده‌های روایت درهم می‌ریزد. سوییتی مظهر ذهنیتی است نامأنوس که عرف محافظه‌کار، مایل به سرکوبش است. کمپیون با توسل به نامحتمل‌ترین انتخاب برای شخصیت ولوله افکن، بار دیگر پرسشی فمینیستی را طرح می‌کند: آیا می‌توان به چهره‌های قراردادیِ ترسیم شده برای زن آزاد اکتفا کرد؟ آیا نهایت حرکت به سوی تصویر خالی از تعصب و غیرمغرضانهٔ زن، باید قهرمانی مصمم، سرسخت و مسلح به قدرت نطق و بیان باشد؟ پاسخ کمپیون قطعاً منفی است. در چشم‌انداز فیلم‌های او زنانی غیرطبیعی، متزلزل، فاقد اعتماد به نفس و دچار نقطه ضعف‌های گاه اغراق‌آمیز سکنا گزیده‌اند. با این حال، او تلاش آن‌ها برای مصاف با زندگی را ارج می‌نهد. حساسیت تشدید شدهٔ او خواهان نمایش‌گونه‌هایی نامحدودتر از زن امروزی است؛ و نیز خواهان نمایش مشکلات و تناقض‌های پنهان‌تر این زن: نارضایتی علاج ناپذیرش از جایگاه خویش، تعارض مداوم با نظم و منطق سلطه، کشش‌های غریزی و مسکوت، و سرانجام انگیزش‌های خود ویرانگرانه.

اگر بخواهیم مقایسه کنیم، کی و داون همزادهای «رشد» کردهٔ دو دختر بازیگوش فیلم *دو دوست* به نظر می‌رسند. کی مثل «دختر آرام» آن فیلم، همچنان می‌کوشد تا معقول بماند؛ و سوییتی، بی‌پروایی «دختر ناآرام» را تا سنین بالا و تا مرز جنون دنبال کرده است. در عین حال، نهانمایه‌ای متافیزیکی و تقدیرگرایانه در سوییتی قوت گرفته است. زنان پیوندهایی غیرعادی و وهم‌انگیز با هستی و طبیعت دارند. سوییتی از بسیاری امتیازات مقبولیتِ اجتماعی بی‌بهره است، ولی در عوض انگار از نیروهایی ماورایی تغذیه می‌شود؛ فرستاده‌ای از ناکجاست که در اندکیِ زمانِ درون فیلم، میهمان آدم‌های سر به راه‌تر دور و برش شده است. البته در نهایت، نه خواهر و نه پدر و مادرش نمی‌توانند به ستوه آمدن‌شان از دست او را پنهان کنند (مثل صحنه‌ای که سوییتی را در خانه تنها می‌گذارند و هنگام بازگشت می‌بینند مثل سگ چهار دست و پا راه می‌رود و پارس می‌کند). با این حال آن‌ها نمی‌توانند کاری در این مورد انجام دهند. این خود سوییتی است که لباس‌هایش را درمی‌آورد، بدنش را رنگ سیاه می‌زند و از درختی بالا می‌رود تا، به گونه‌ای آیینی، زمینهٔ مرگ خویش را مهیا سازد.

کندی می‌نویسد: «فیلم، فاضل‌مآبی اخلاقی *سابقهٔ درخشان من* (جیلیان آرمسترانگ) را رد می‌کند. ما به هیچ گونه پیام تکاملی مشخصی دربارهٔ انسانیت رهنمون نمی‌شویم؛ و ضمناً، فیلم شسته رفتگی زیباشناختی و درخشان *پیک نیک در هنگینگ راک* را هم به دور می‌اندازد. سبک کمپیون مبتنی بر اختلال طنزآمیز است: نماهای از بالای سرِ ناگهانی، کلوزآپ‌های برجسته، تودهٔ نامتقارن شخصیت‌ها دریک سوی پرده.» سوییتی به راستی اصلاً چشم نواز نیست. ناهماهنگی‌های ترکیب‌بندی و رنگ‌های درهم و نامتجانس تماشاگر را از نظر حسی گیج می‌کنند. خطوط اریب و زوایای کج و معوج بیش از پیش به چشم می‌خورند و به واسطهٔ آن‌ها آدم‌ها و اشیا، هرگز مجموعه‌ای باثبات و موزون تشکیل نمی‌دهند. بار دیگر نبود تقارن و تعادل

اشکال تصویری ـ تا حدی شبیه بی‌توجهی به پرسپکتیو در نقاشی‌های کودکانه ـ تصور بیننده از واقعیت را به مبارزه می‌طلبد.

فیلم با اتخاذ دیدگاه‌های متفاوت و ناموجه، مرتب توجه ما را به نحوهٔ ارائه چیزها ـ چه حیاط خانه باشد و چه بچهٔ همسایه ـ جلب می‌کند. هماهنگ با این جنبه، بار دیگر، توهم روایت نامرئی وزمان خطی زیر سؤال می‌رود. کندی تمام فیلم راکشاکشی از نوع مرگ و زندگی باکل مفهوم زمان می‌داند. به ندرت به توالی‌هایی معنادار برمی‌خوریم.بیش‌تر اوقات، اطلاعات روایی لازم برای برقراری ترتیب رویدادها و چسبانیدن آن‌ها به دنبال هم، حذف شده‌اند. پرهیز از الگوهای رایج نمابندیِ فصل‌ها و فقدان نماهای معرف کافی، کار را حتی دشوارتر می‌کند. اگر فیلمبرداری از مکان، آشنازدایی می‌کند (تا حدی که نمی‌توان یک جغرافیای سادهٔ داخلی از خانهٔ کی به دست آورد)، تدوین نامنظم، همین کار را با زمان تکرار می‌کند. فشردگی یا پراکندگی رویدادها بی‌قاعده می‌نماید. تنها، حوالی اواخر فیلم است که پیوستگی‌های علت و معلولی، در نهایت خویشتن‌داری، اعلام وجود می‌کنند. کندی معتقد است در حالی که بزرگ شدن در فیلم‌های موج نوی اول، مترادفی برای پیروزی اخلاقی و موفقیت شخصی بود، در سوییتی یا تحقق‌ناپذیر است و یا مملو از هراس‌های کابوس‌وار. در واقع، اگر سوییتی نوعی تراژدیِ شکست به نظر می‌رسد، به این خاطر است که نتیجهٔ امتناع از تن دادن به فرایند رشد را نشان می‌دهد، و اگر این نتیجه، به رغم روحیهٔ آزادانهٔ فیلم و شوخ و شنگی تصاویر، بس گزنده است، دلیلش را باید در واکنش خودمان به شخصیت سازش‌ناپذیر سوییتی جستجو کنیم. کمپیون همین که می‌تواند دافعهٔ مشابهی را نسبت به غرابت او در ما

برانگیزد، به هدفش رسیده است: یعنی نشان دادن وابستگی ناخودآگاه ما به ابزارهای تشخیص مبتنی بر عرف. ما ـ نظیر شخصیت‌های نامتعادل ولی کم جرئت دیگر اعضای خانواده ـ تنها سازشکارتر و عاقبت‌اندیش‌تریم.

***

فرشته‌ای پشت میز من از معدود شاهکارهای سینمای معاصر است. از آن موارد امروزه نادری که *سادگی اثر*، چشم را بر قلمرویی کشف ناشده، می‌گشاید. فیلم، زندگی‌نامه‌ای خود نوشته است که به دو دلیل اصلی متمایز می‌شود. نخست، چشم پوشی از فرایند خلاقیت و تمهیدات کلیشه‌ای نمایش آن (که نمونهٔ عبثی چون *جولیای* فرد زینه‌مان را به بار می‌آورند). به جز نمای پایانی که جنت فریم یکباره با الهام از آوای طبیعت، پشت ماشین تحریر می‌نشیند و چند کلمه‌ای را تایپ می‌کند، باقی اوقات فیلم ترجیح می‌دهد، صرفاً شرایط زندگی نویسنده و دیدگاهش را نسبت بدان تصویر کند. کشف ذهنیت و احساسی که از شخصیت نویسنده به آثارش انتقال می‌یابد، به ما واگذار می‌شود. هیچ‌گاه دربارهٔ مفاد کتاب‌هایی که جنت می‌نویسد، اطلاع چندانی به دست نمی‌آوریم. بدین ترتیب، نوشتن تبدیل به آیینی پررمز و راز و نمایشی نمی‌شود و نویسنده، در درجهٔ نخست به عنوان کسی معرفی می‌شود که می‌خواهد برای اوقات تنهایی‌اش ـ که البته تا حدی خود خواسته است ـ معنا و هدفی بیابد. نوشتن، در فیلم، راهی است برای بقا در دنیا و بیان تجربهٔ زیستن.

دلیل دوم با اولی درهم بافته شده است. کمپیون در زمینهٔ انتخاب شخصیت‌های اصلی، چهره‌ای استثنایی است. او نه تنها به سراغ زن‌هایی منزوی، خجالتی و به معنای دقیق کلمه غریب، می‌رود (که در نگاه اول، اصلاً مناسب قهرمان بودن به نظر نمی‌رسند) بلکه آنان را چون آدم‌های عادی می‌نگرد. همدردی‌ای در کار نیست؛ شاید چون درد، بزرگنمایی نمی‌شود. البته شخصیت‌هایی چون سوییتی و جنت فریم می‌توانند به گونه‌ای غیرمستقیم پیامد هراس‌انگیز و اجتناب ناپذیر گذشت بی‌رحمانهٔ زمان را برای آدم حاشیه‌نشینی نشان دهند که در مقابل فرایند انطباق و رشد مقاومت می‌کند. ولی نکته این است که آن‌ها به عنوان قربانی نمایانده نمی‌شوند. در *فرشته‌ای پشت میز من* این کشمکش میان شباهت و تفاوت، به اوج خود می‌رسد. جنت به رغم کپهٔ موهای سرخ روی سرش، زشتی خاص و گیرا و گوشه‌گیری دائمی، به سان موردی استثنایی نظاره نمی‌شود. با این حال، به طور قطع او از دیگران متفاوت است؛ چون دست آخر هنرمند می‌شود. فیلم، فرض قدیمی «نبوغ مساوی با جنون» را کنار می‌نهد. این نکته که در اواخر درمی‌یابیم آن همه نگرانی‌های قبلی جنت در مورد اسکیزوفرنیایش بی‌دلیل بوده است، درواقع، در چارچوب محورهای مضمونی فیلم اهمیت مضاعفی دارد. یادمان باشد که معلم جوانی که جنت دوست می‌داشت، او را چنین دلداری می‌داد که بسیاری از مشاهیر عالم هنر مبتلا به اسکیزوفرنیا بوده‌اند. *فرشته‌ای پشت میز من* با این پیچش پیش از پایان، خلاقیت را از کیفیت خارق‌العاده‌ای می‌پیراید که همیشه با آن همراه بوده است. جنون هنرمند، اسطوره ساختگی دیرینی معرفی می‌شود که جامعهٔ بیگانه با حساسیت هنرمندانه، برای به قالب درآوردن و کنترل مفهوم «تفاوت» به کار می‌برد. تنهایی جنت بدین معنا نیست که او هرگز به سرخوشی دیگران و این‌که مجبور نیستند بابت تفاوت‌های خود نگران باشند، غبطه نمی‌خورد. او می‌داند که حساسیت واضطراب دائمی‌اش نخواهد گذاشت کاملاً شبیه دیگران باشد. گوشه‌گیری وی، نه ناشی از یک برتری ذهنی خودکفا و پرطمطراق (آن گونه که معمولاً در نمایش زندگی هنرمندان دیده می‌شود) یا بی‌علاقگی محض به جبر زمانه، بلکه ناشی از علم به این تفاوت است.

ولی *فرشته‌ای پشت میز من* به هیچ وجه فیلمی اندوهبار نیست. جنت فریم زنده است، تجربه می‌کند، با نومیدی می‌جنگد و سرانجام، می‌نویسد. هیچ کارگردان دیگری را نمی‌شناسم که چنین گشاده رو، زنده دل و بردبار با دستمایه‌ای این گونه، روبرو شود. این فیلم، اثری است آفتابی پر از نورها و رنگ‌های طلایی و قرمز بر بستر سبز و خرم طبیعت نیوزیلند، چشم‌اندازی که هم زیباست و هم محدودیت آفرین، هم آشنا و هم عجیب، هم شاعرانه و هم بدوی.

دوست جنت دربارهٔ دکلمهٔ شعر *قصیده برای نایتینگل* با او

سخن می‌گوید و در پس‌زمینه هر دو، مزرعه‌ای را می‌بینیم و زنی که گاوی را در عمق تصویر به پیش می‌راند. آغاز اپیزود سوم که سال‌ها پس از گذشت دوران کودکی جنت می‌گذرد، با خاطره‌ای شفاف و صمیمی آغاز می‌شود. جنت خردسال و بچه‌های دیگر، کنار ساحل پاها را دراز کرده‌اند و زیر نور نوازشگر و در برابر نسیم دریا، ترانه‌ای کودکانه می‌خوانند که بندی از آن در نوشته آغازین اپیزود آمده است:

تو شاید به جای من به فرانسه بروی
ها، ها، چه وسوسه‌ای!

دانکن گری، رابرت برنز

و نمایی که می‌گذرد، لحظه‌ای است از آرامش، صفا و سعادتی که گویی به رغم زمان، زوال نخواهد پذیرفت.

در *فرشته‌ای پشت میز من* بی‌اعتنایی کمپیون به روایت قراردادی به منتهای ظرافت خود می‌رسد. برخلاف روال فیلم‌های زندگینامه‌ای، این فیلمی متشکل از مراحل دقیقاً مشخصی از نظر شروع و خاتمه و نقاط عطف و غیره نیست. تأکیدهایی که سازندهٔ اوج و فرود دراماتیک‌اند، به حداقل رسیده‌اند. زندگی جنت فریم، مثل زندگی دختران دو دوست، کی و سوییتی بهانه‌ای است برای برچیدن مجموعه‌ای از پراحساس‌ترین «لحظات بدون احساس» که بیشتر به تفسیرهایی شاعرانه از ثبات شکننده و اصالت غریزهٔ فارغ از تظاهر می‌مانند تا تکه‌هایی ضروری برای پیشبرد داستان فیلم یا تکمیل اطلاعات ناقص. فیلم در اصل به عنوان بخشی از یک مجموعه چند قسمتی درباره زندگی نویسندگان بزرگ نیوزیلند در نظر گرفته شده بود و در شکل کنونی، از سه بخش تشکیل یافته است که بدون تغییر فاحشی در لحن یا ضرباهنگ یا فضا (حتی وقتی جنت به سفر اروپایی‌اش می‌رود، بیشتر تداعی‌گر این است که «هر کجا بروی آسمان همین رنگ است») زندگی جنت فریم را از کودکی تا زمان بازگشتش به نیوزیلند در اوج شهرت، دربرمی‌گیرند؛ و تکنیک اصلی نقطه‌گذاری در آن‌ها فیدهایی است که فاقد تعیّن زمانی‌اند. درواقع، گذشت زمان و دگرگونی ارزش‌ها را از حال و روز جنت درمی‌یابیم و نه به مدد نشانه‌های انگشت شمار بیرونی. نقش جنت را سه بازیگر مختلف بازی کرده‌اند که با این حال، به دلیل شباهت ظاهری و شباهت حیرت‌آوری در رفتارها و حالت‌ها، از خیره‌کننده‌ترین موفقیت‌های بازیگری در خلق مقاطع سنی مختلف یک شخصیت‌اند. کری فاکس نقش جنت خردسال، کارن فرگوسن نقش جنت نوجوان و الکسیا کئوگ نقش او را در بزرگسالی بازی می‌کنند. با این همه، حس پیوسته‌ای از خلوت روح در تمام طول فیلم جریان دارد.

جنت، همواره انگار در دنیایی دیگر زندگی می‌کند. دیوید تامسن اشاره می‌کند که به رغم فقر، اقامت طولانی در کلینیک روانی و مشکلات دیگر، همواره فیلم به گونه‌ای ضمنی ما را به این باور دلگرم می‌کند که نبوغ نامحسوس جنت او را درکشاکش بخت و نامرادی حفظ خواهد کرد؛ و از این‌جا، به وجه مذهبی و ریاضت‌کشانهٔ زندگی جنت رهنمون می‌شود. به همین خاطر می‌توانیم دشوارترین لحظات زندگی جنت را با اطمینان و بدون نگرانی بپذیریم. چیزی به ما می‌گوید که او توان درونی مقابله با تمام این‌ها را دارد.

در قسمت اول با نام دو پهلوی To the Is - Land، جنت فریم در کودکی در روستایی از جزیرهٔ جنوبی نیوزیلند زندگی می‌کند. در آغاز فیلم، در جاده‌ای خالی و بی‌انتها، رو به دوربین پیش می‌آید، چیزی را می‌بیند که ما نمی‌بینیم، می‌ترسد و از راهی که آمده دوان دوان برمی‌گردد. بعداً تصویر قطاری را می‌بینیم که در برابر پس‌زمینه آسمان غروب می‌گذرد (قطاری که بعدها وقتی جنت عازم سفر می‌شود بار دیگر آن را می‌بینیم.) پول‌های پدرش را از جیب او برمی‌دارد و برای همکلاسی‌هایش آدامس می‌خرد تا بدان‌ها نزدیک‌تر شود (معلم او را به همین خاطر توبیخ می‌کند). در خانه با خواهرانش، شب در رختخواب همزمان با هم به چپ و راست غلت می‌زنند و شاهد داد و بیداد پدر و مادرشان بر سرِ تب سوزان برادر کوچک خویش‌اند. خانم مسؤول وضعیت بهداشتی بچه‌ها او را به خاطر نشستن گوشش سرزنش می‌کند. دوستی می‌یابد که بیش‌تر از او دربارهٔ روابط جنسی و رفتار بزرگترها سرش می‌شود (و به همین خاطر پدر و مادرش رابطه با او را برای جنت قدغن می‌کنند). در کنار همه این‌ها با دنیای خیال‌انگیز شعر آشنا می‌شود، البته نه همچون برخورد با الهامی غیر مترقبه یا

جرقه‌ای ناگهانی و راهنما. شعری را که آموزگار به عنوان تکلیف خانه مقرر کرده است، با کلماتی که خود ترجیح می‌دهد می‌نویسد و تشویق می‌شود. پدرش به او کتابی هدیه می‌دهد. بعداً، در مدرسه اجازهٔ استفاده از کتابخانهٔ بزرگی را به او می‌دهند. کتابخانه‌ای که با آن نور یکدست و ملایم و جرینگ جرینگ کودکانهٔ سازها، مانند بهشتی کوچک و محصور تصویر می‌شود. و آنگاه دروازه‌های تخیل گشوده می‌شوند؛ در تنها تصویر خیالی و سحرآمیز فیلم، جنت در رویا با خواهرانش دست در دست هم، با لباس‌های قصه‌های پریان، در جنگلی تاریک و در رقصی خیال انگیز، زیر نور آبی وهم انگیزی، جدا از طیف رنگی سبز و طلایی دنیای واقعی دیده می‌شود.

حوادث تعیین‌کننده و دگرگونی‌های ناخواسته، خارج از قاب محدودهٔ دید ما روی می‌دهند. میرتل خواهر بزرگ هوسانی و رفیق بازی که ابایی از سیگار کشیدن جلوی بقیه ندارد، یک روز با دوستانش به آب‌تنی می‌رود. جنت، غرق در نوشتن، او را همراهی نمی‌کند و بعد خبر غرق شدن میرتل را می‌آورند. وقتی ایزابل، خیس و لرزان و در حالی که کفش‌های میرتل را در دست دارد، به خانه باز می‌گردد، کمپیون یکی از آن «لحظات پراحساس» کوچکی را نشان می‌دهد که در چنین فیلم آرام و خالی از هیجانی، نمی‌توانیم حدسش را بزنیم. حضور میرتل حالا که دیگر نیست، بیشتر حس می‌شود. خانواده شلوغی که زیاد فرصت گردهمایی‌های تشریفاتی ملودراماتیک را ندارد، ناگهان و در سکوتی پرمعنا، زخمی و منقلب به نظر می‌رسد. میرتل یکباره به مظهر حس حیات بدل می‌شود و رابطهٔ خواهرانهٔ او با جنت، بُعدی تازه را آشکار می‌کند. مرگ میرتل، در واقع تشدید کنندهٔ تنهایی جنت است؛ چون او را از امکان مسلمی برای تماس با لذت دنیوی محروم می‌کند؛ میرتل واسطهٔ چنین تماسی است. سال‌ها بعد، نوبت ایزابل است (خواهری که همراه میرتل بود) که ـ وقتی پس از مدت‌ها، با پولی که همه جمع کرده‌اند، مادرش را به مسافرت برده است ـ غرق شود. مرگ او مرحله‌ای دیگر را در تنهایی فزایندهٔ جنت رقم می‌زند. به رغم این غرق شدن‌ها، هرگز دریا را به سان نیرویی خبیث نمی‌بینیم (*پیانو* نشان می‌دهد که کمپیون به غرق شدن چون استعاره‌ای رمانتیک برای تفویض خویشتن، برای خروج از چرخهٔ کهنه زندگی روی خشکی، می‌نگرد).

جنت با کشتی از روی همین دریا به سرزمین‌های دور می‌رود. خواهرهای دلبستهٔ زندگی، میرتل و ایزابل، زندگی را با تمام وجود در آغوش می‌گیرند و به همین خاطر (نه به رغم آن) می‌میرند. آخرین بار میرتل را سرخوش و شادان از چشم جنت و از پس پنجره می‌بینیم که رقص‌کنان با ضرب یک آهنگ جاز عوامانه از نظر دور می‌شود؛ و آخرین نمای ایزابل، او را در حالی نشان می‌دهد که در کوپهٔ قطار، پاهای خسته مادر را می‌مالد. آن‌ها در اوج لمس زندگی، ناپدید می‌شوند.

ولی جنت با این تصمیم که شاعر شود و نه معلم، باقی می‌ماند. ورود دیر هنگام او به جامعه، در بلوغش نیز مجسم می‌شود که اضطراب ملازم آن، بر انزوایش می‌افزاید. در قسمت دوم، با نام *فرشته‌ای پشت میز من*، به شهر می‌رود تا تحصیلاتش را ادامه دهد. او سعی می‌کند برای گذران زندگی به عنوان معلم کار کند، ولی جلوی بازرس مدارس نمی‌تواند بر رفتارش مسلط باشد؛ وانمود می‌کند که گرسنه نیست، ولی پس‌ماندهٔ غذای صاحبخانه‌اش را با ولع می‌خورد. حتی در فضای ترسناک آسایشگاه روانی، روحیهٔ مهاجم و تندخو نمی‌یابد. فقط یک بار (وقتی به او شوک الکتریکی می‌دهند) چهرهٔ او را منقبض از درد می‌بینیم. در سلول آسایشگاه حالت طفلی را دارد که از مجازات نافرمانی‌اش بیمناک است. بزرگترین جسارت زندگی‌اش را هم به ترغیب ایزابل انجام می‌دهد و کمپیون ابایی ندارد که با طنزی ظریف آن را به صورت جُرمی کودکانه نشان دهد (ماجرای خوردن دزدکی شکلات‌های محبوب صاحبخانه).

کمپیون، همچنان از خط و ربط مشخص طفره می‌رود. ما نمی‌فهمیم که جنت چطور وقتش را میان خانه، کالج و آسایشگاه روانی تقسیم می‌کند؛ او در زندگی شناور است. لحظات تصمیم‌گیری هرگز دیده نمی‌شوند. حوادث به گونه‌ای تصادفی و غیرمنتظره و گاه بیهوده برایش رخ می‌دهند یا از کنارش می‌گذرند.

چاپ مجموعه داستان‌های کوتاهش او را از ادامه مداوای

بیهودهٔ روانی معاف می‌دارد؛ و جا کتابی جمع و جوری که پدر فقیرش برای او می‌آورد، کافی است تا به ما بفهماند که او دیگر به آسایشگاه باز نخواهد گشت. در واقع، تنها راهی که او برای خلاصی از دلهرهٔ زندگی می‌شناسد، شعر است. به لطف به رسمیت شناخته شدن خلاقیتش است که فرصت می‌یابد با دیگر شیوه‌های زندگی آشنا شود. در ابتدا با زندگی فرانک سارگسن، نویسنده‌ای شناخته شده که نمونه طنزآمیزی از تصویر سینمایی شناخته شدهٔ روشنفکر انزواطلب است. سپس، در اپیزود نهایی، ***فرستادگانی از شهر آینه***، همین شهرت او را با دنیای بیرون، با پهنهٔ آن سوی آب‌ها، آشنا می‌کند. دنیایی که اگر مانند دیوانه‌ای تا آخر عمر در چهاردیواری سرد و ملال انگیز تیمارستان سرکرده بود، ممکن بود هرگز آن را نبیند.

جنت این دنیای جدید را با کنجکاوی می‌نگرد: انگلستانِ بارانیِ نه چندان مهمان‌نوازی که در آن بهترین هم‌صحبتش، مرد تنهای قناعت پیشه‌ای است که فوراً دست به کار نقشه کشیدن برای آیندهٔ مشترک‌شان می‌شود؛ پاریسی که در آن جنت به جای رفتن به رستوران‌های افسانه‌ای‌اش، غذای خود را در اتاق کوچکش درست می‌کند؛ و اسپانیایی که او را پس از سال‌ها، با گرمای غریزه، عشق و لذت آشتی می‌دهد. جنت کسانی را پیدا می‌کند که او را در جمع خود پذیرا می‌شوند؛ و جوانی را که راه و رسم عشق‌ورزی را به او می‌آموزد. ولی درس دیگری هم در کار است: هر وصلی به دنبال خود فصل دردناکی را می‌آورد. با این همه در این‌جاست که برای اولین بار، جنت به امیال زنانهٔ خود میدان عمل می‌دهد. بنابراین طبیعی است که دریا و شنا کردن به مثابهٔ تصویری از عشق به زیستن باز گردد. برای اولین بار، جنت را در حال شنا کردن می‌بینیم. چنان زیبا و بی‌زحمت شنا می‌کند که گویی همیشه منتظر آب بوده است!

ولی درس‌های ماندگارتری هم در کارند: یاد می‌گیرد که شهرت را خوشایند بیابد و از آن پول در آورد. ناشرش برای

او آپارتمانی می‌گیرد و او را به چهره‌های ادبی معرفی می‌کند. این‌جا هم در صحنهٔ ملاقات جنت با آلن وروت سیلیتو، کمپیون از ارائه تصویر آشنای محافلِ متظاهر روشنفکری اجتناب می‌کند. جنت زیر باران از راه می‌رسد؛ میزبان‌ها کمکش می‌کنند تا لباس مناسبی بپوشد و همرنگ جمع شود. به نظر می‌آید میان او و نویسنده انگلیسی، به عنوان دو ذهن خلاق متواضع، رابطه‌ای نزدیک و مکتوم وجود دارد که برای بیانش نیاز به کلمات نیست. تنها این زمان است که جنت به خودآگاهی می‌رسد؛ چیزی که قهرمان‌های قبلی ـ مشخصاً سوییتی ـ از آن محروم بودند. بدین ترتیب، نویسندهٔ حرفه‌ای شدن برای او به معنای فاصله‌گیری خردمندانه‌ای از پدیده‌هاست. با این حال، آن کشش پنهان به ورای ظواهر محسوس است که فیلم را پایان می‌دهد: در بازگشت به نیوزیلند، به آن چشم‌انداز سبز ابدی، به خانه قدیمی، جایی که کفش‌های کهنهٔ پدر را می‌یابد و به پا می‌کند و سپس در یک تصویر ضد نور به یاد ماندنی، دست به کمر از ژست ملیح خود لذت می‌برد. شاید این تعبیر منتقدان که تکرار تصویر کفش در طول فیلم نشانگر آرزوی همیشگی او برای «به جای دیگری بودن» است، حقیقتی را در برداشته باشد؛ ولی بی‌شک در این‌جا او بیشتر از همیشه خودش است یا در واقع، این آزادی را به دست آورده است تا خودش باشد؛ تجلی همان ترکیب ناپایدار تفاوت و شباهت، غریزه و عقل، کودکی و بزرگسالی. خبرنگاران روزنامهٔ محلی که او را شناخته‌اند و می‌خواهند از او عکس بگیرند، حین بالا آمدن از سراشیبی تند، منظرهٔ کمیکی خلق می‌کنند که بیش از یک شوخی کوتاه اشاره‌ای ضمنی است به جایگاه جنت در قلب طبیعت؛ جایگاهی که نمای بعدی آن را تأیید می‌کند. او در حالی که برای عکس ژست گرفته است، در برابر منظرهٔ ساکن و بهشت آسای پس‌زمینه و با آن لباس گل‌دار خوشرنگش، ناگهان زیبایی و شکفتگی معصومانه و غیرمنتظره‌ای را عیان می‌کند. تصویر، به مکاشفهٔ هارمونی جنت فریم و طبیعتی که او را احاطه کرده بدل می‌شود. هر دو، به رغم تغییرات مداوم، خارج از زمان به نظر می‌رسند و نشان می‌دهند که اجزای تصویر مانند واژگان شعر، تنها وقتی درست در کنار هم قرار بگیرند، معنایی راستین را القا می‌کنند. آن ترانهٔ افسردهٔ ضربی ـ که در عنوان‌بندی پایانی با فلوت و بقیهٔ سازها بسط می‌یابد ـ در واقع، جوهره فیلم‌های جین کمپیون نیز است: کشف ارزش ذاتی و لطافت کودکانهٔ این ترانهٔ ساده به مثابهٔ سرود پیروزی روح بر جسم، سادگی بر تکلف و ضعف، بر قدرت، پاداش ماست. تماشاگر فیلم‌های کمپیون، همپای قهرمانانش، به درکی پایدار از ناپایداری دلخوشی‌ها و ناکامی‌ها نائل می‌شود؛ و نیز این حقیقت که مهم‌ترین موفقیت، کشف جای مناسب و دنجی در تابلوی زندگی است، در مورد *فرشته‌ای پشت میز من*، جای زنی تنها، خویشتن‌دار و به دور از جامعه در سرزمینی دور، که سرانجام در «آفرینش» طعمی از رضایت می‌چشد. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی