چیزی شبیه به یک قطره آب

ریچارد کومبز، ترجمهٔ مجید محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رویای بزرگ من این بوده است که چیزی شبیه به یک قطرهٔ آب را خلق کنم و همه چیز را در آن بگنجانم

این خواستهٔ کمال جو و تمامت‌خواه که می‌خواهد همه چیز را در یک اثر واحد بگنجاند در بیش‌تر فیلم‌های شابرول مورد نظر بوده است. دغدغه شابرول در این فیلم‌ها آن بوده است که جهان‌های کامل و قابل باوری را خلق کند. بحث و مشاجره‌های طولانی و انتقادی در این باب که آیا بدبینی و بدگمانی شابرول را باید یک برداشت و دیدگاه تلقی کرد یا یک سازش و مصالحهٔ ضروری، همیشه وجود داشته است. شاید قید یا وصف بدبین و بدگمان نشان دهندهٔ درگیری او با یک «خود» ناکجاآبادی و بسیار آرمانی باشد. همچنین بدگمانی یا بدبینی او، عامل تصویر کردن بدترین جهانی است که می‌تواند در این بهترین جهان (از جهان‌های ممکن) واقع شود. او با بدبینی خویش مستمسک‌هایی به دست آرمان‌گرایان می‌دهد تا نگرانی خویش را توجیه کنند. جهان او با شهوات و طمع‌های غیرقابل جلوگیری (گناهان، انسان‌های جانور خو و «خود»های هیولاوار فرویدی) به تصویر کشیده می‌شود تا صور دیگر و محض جهان، امور بهشتی و آسمانی و سعادت‌های ناشی از خامی، در محدودهٔ حرکت دوربین قرار گیرند.

شابرول کارهای وهم‌آلود و ترسناکی را برای سرگرم شدن مردم در بهشت رویایی‌اش ابداع می‌کند. او می‌کوشد این رویاها را که با بشر بنیادی، تحلیل رفتن، سست شدن و رخنه برداشتن مواجه‌اند، نجات دهد و احساس وی این است که این حالت نتیجه و حاصل گریز ناپذیر کمال هنر اوست.

بسیاری از فیلم‌های شابرول در سازندهٔ خود نوعی کرختی، گیجی و سستی ایجاد می‌کنند و این کار با روال‌های معمولی طرح قصه و شخصیت‌ها و الهام‌ها و معجزه‌های فیلمسازی همراه می‌شود. همهٔ این‌ها برای خالی شدن از هر «معنایی» باهم قفل می‌شوند. روش خارج شدن از این تار عنکبوت که گویی کارگردان به وسیلهٔ آن، خود را از غفلت رها می‌کند، بازی با درشت‌بافی‌ها و عدم خلوص در رفتار شخصیت‌های فیلم است. در چنین حالتی از عجز و بی‌قراری، خود «کمال» کیفیتی بسیار منفی یا «عدم کمال» جلوه‌گر خواهد شد. شابرول برحسب موقعیت به دست آمده، خود را به سمت فهم چگونگی این نفی سوق داده است. نمونهٔ آن فیلم *جوانان زنباز* (۱۹۶۰) است که کاملاً با حسادت‌های فریب‌آمیز احاطه شده و در باب نزاع بر ثروت است. اظهار نظر در مورد بدبین یا آرمانگرا ـ یا هماهنگ کنندهٔ میان این دو نظر ـ بودن کسی که بر قوی شدن، کفایت و مطلق شدن تصویری از جهانی یکنواخت تأکید دارد، دشوار است. شابرول در تفسیرش از فیلم مذکور بیان می‌دارد که از موفقیت خویش متعجب شده است و تا حدودی احساس تواضع و فروتنی می‌کند و معتقد است که فیلم با چنین پوچی و خالی بودن، به دلیل تهی بودن مخاطبان ستایش و توجه علاقه‌مندان را در پشت سر خویش دارد: «فیلم از آغاز دارای نوعی حماقت غیرقابل درک است؛ دربارهٔ بیهودگی است و علت عدم موفقیت آن هم از این واقعیت ناشی می‌شد که فیلم بسیار بی‌فایده و تهی بود... فیلم در صورتی می‌توانست معنا داشته باشد که پنج ساعت طول می‌کشید و همهٔ مردم از سالن خارج می‌شدند و دیگر کسی در پایان فیلم باقی نمی‌ماند.»

شبیه به همین مطلب را شابرول در مورد فیلم *زنان خوش قلب* (۱۹۶۰) اظهار داشته است: «می‌خواستم فیلمی در مورد مردمی ساده‌دل و ابلهی بسازم که بسیار عامی و کاملاً احمق باشند.... موقعی که فیلم را می‌نوشتیم ژگاوف مردم را احمق می‌دانست. و کار، فیلمی در مورد احمق‌ها بود». شابرول در همان زمان از خویش در برابر تعهدات و مسؤولیت‌های ناشی از بدبینی دفاع می‌کند و این کار را با بهره‌گیری از برخی آرمان‌ها در رفتار انسانی انجام می‌دهد. این رفتار انسانی آرمانی مفهوم، مورد علاقه مردمی است که در فیلم موجب اوقات تلخی او می‌شوند. («من در مورد مردم به طور کلی بدبین نیستم، بلکه در مورد طریق زندگی آن‌ها چنین باوری دارم.») در مورد فیلم *زنان خوش قلب* این باور به تناقض آشکار میان دفاع او از چهار دختر فروشنده ـ و مشغول در عشق و عاشقی ـ و شادی احمقانه در تعبیر آنچه انجام می‌دهند، می‌انجامد و به خصوصیات و خلق و خوی آن‌ها ارتباطی ندارد. («... دختران مزبور به صورت موجوداتی احمق نشان داده نشده‌اند. جانور خویی آن‌ها درست به دلیل نحوهٔ زندگی ایشان تصویر شده است.»)

تناقض بزرگ‌تر در دفاع آشکار شابرول از بورژوازی و حملات شدیدش به نهاد خانواده همراه با تلاش زیاد فیلم‌هایش در حفظ واحد خانواده، جمع می‌شود: «هیچ رابطه‌ای میان این دو ایده وجود ندارد. من مخالف واحد خانواده نیستم، اما فکر می‌کنم خانواده برای این ساخته شده است که نگاه‌ها را احمقانه کند... من فقط فکر می‌کنم که گرد هم آمدن یک مرد، یک زن و بچه‌ها بسیار خوب است.» *زنان خوش قلب* که به خاطر حضور دختران فروشنده متفاوت به نظر می‌آید، با یک نشانهٔ کلی و عمومی پایان می‌یابد. دختری پی‌نام و نشان در یک سالن رقص، دعوت مردی را که فقط از پشت دیده می‌شود، می‌پذیرد و از پشت شانه‌های او به آینده‌ای امیدبخش، تهی یا ترسناک ـ آن چنان که معمولاً داستان‌ها طرح می‌کنند ـ لبخند می‌زند. این لبخند با فاصله یا لبخند به تماشاگران هم یک رمانتیسیسم آرمانی و هم یک ترس بدبینانه نسبت به حماقت نهفته در این آرمانگرایی را انتقال می‌دهد. این صحنه، همچنین تحت فضایی درخشان و منسجم اتفاق می‌افتد که از آن، دوربین به آخرین نما حرکت می‌کند و این صحنه را می‌توان تصویر یک جهان در قطره‌ای آب تلقی کرد.

«من تقارن را ستایش می‌کنم، من چیزهای متقارن را دوست دارم... من از نظر درونی و روان‌شناختی به دنبال حفظ تعادل خویشم، در صورتی که تمایل طبیعی من به سوی عدم تعادل است.»

صحنهٔ پایانی: *زنان خوش قلب* داستان‌های منفرد و مجزای آن را در یک تمایل کلی و عمومی غرق می‌کند؛ به عنوان امری امیدبخش یا رقت‌انگیز که کسی آن را برمی‌گزیند. همچنین تصاویری باز از صحنه‌های خیابان در شب و در پاریس نمایش می‌دهد که به‌ویژه با نوعی گمنامی نهفته در فیلم‌های مستند همراه می‌شود و صورت افسانه‌ای می‌یابد. برطبق نظر شابرول، ساخت متقارن، یک بار دیگر مطرح شده است و تفسیر بنیادی او با پانزده دقیقه از گمنامی موجود در «سینما ـ حقیقت» پایان می‌یابد («جلوه‌گر شدن‌های مردم در خیابان در حالی که محل کار خویش را بین ساعات شش و هفت ترک می‌کنند.») فیلم‌های دیگر او شبیه همین همراهی را نشان می‌دهند ـ که *حیوان بمیرد* (۱۹۶۹) با قربانی دریا آغاز می‌شود و پایان می‌یابد؛ «هماهنگی ـ پرده پوشی ـ گیر انداختن» خانواده در آغاز *زن بی‌وفا* (۱۹۶۸) با پراکندگی ناشی از بی‌اعتنایی به هماهنگی در پایان فیلم، همراه می‌شود.

اما تقارن، اغلب از طریق تکرار جزییاتی که تا حدی طلسم باورانه و تا اندازه‌ای استهزاآمیزند بروز می‌یابد: اسلحه‌ای که از دستی به دست دیگر در فیلم *پسرعموها* (۱۹۵۸) منتقل می‌شود، فندک سیگاری که در فیلم *قصاب* (۱۹۶۹) به کسی داده می‌شود، به سرقت می‌رود، پیدا می‌شود،دوباره به سرقت می‌رود و جا به جا می‌شود و جفت شخصیت‌های مذکر و مؤنث (کریس / کریستین، پاول / پاولا) در *رسوایی* (۱۹۶۶). نیاز شابرول به تصور کل جهان و وجود هادیان به محتوای مذهبی و انتقال روان‌شناختی تقارن‌ها نیز شکست تصور و تخیل را گواهی می‌دهند و دنیای کامل، کاملاً شناخته شده و غیرقابل تحمل و آماده برای «عدم تعادل» خواهد شد. به تعبیر شابرول در مورد دو «خود دیگر» و ابتدایی، هیچکاک مورد نظر او («مضمون کاملاً زیبای وحدت همه چیزها ـ یکی از کلیدهای اساسی فیلم‌های بزرگ هیچکاک») ژگاوف دلخواهش را به پیش می‌راند: («من دوست دارم که همه چیز در پایان فیلم به هم برسد، اما کسی نباید برای تقارن تلاش کند... کار با ژگاوف خیلی خوب است چون او از خراب کردن سفسطه‌ها لذت می‌برد»).

«با فیلم *قصاب*، برخورد مسیحیت متمدن با کسی که بیش از همه چیز وحشی و ماقبل تاریخی است، باعث به وجود آمدن عنصر شرم می‌شود. من انسان‌های ماقبل تاریخ را بیش‌تر از مسیحی‌ها دوست دارم.»

کلود شابرول با ساختن اولین فیلم خود دینش را نیز از دست داد و این نکته‌ای نبود که مخفی بماند. او اعلام کرد که تجربهٔ اولین فیلمش یعنی *سرژ زیبا* (۱۹۵۸) او را غیر مسیحی کرد. این فیلم، داستان دو دوست را بیان می‌کند که یکی از آن‌ها (ژرار بلن) به دنبال کشت و کار و مشروب‌خواری در دهکدهٔ بومی خویش و دیگری (ژان ـ کلود برلی)، به دنبال تحصیل و کشیش شدن است. محتوای این فیلم به زودی از نظر موضوع، بازی‌ها و تأکیدات اخلاقی جای خود را به طرف دیگر تقارن یعنی *پسرعموها* می‌دهد. کشیش با یک بیماری غیرقابل علاج و رسالتی برای نجات (شاید نجات همان چیز) باز می‌گردد و خود را برای آزادی و رهایی دوست قدیمیش قربانی می‌کند. شابرول در این فیلم که در دهکدهٔ ساردان در منطقهٔ کروز یعنی جایی که در طی جنگ از پاریس به آن‌جا نقل مکان کرده بود فیلمبرداری شده است، مخالفت مشهور خود با دین و تمایل به مستندسازی را به ارث برده است. («این گول زننده‌ترین فیلمی است که من ساخته‌ام. این فیلم دزدی، مجعول و دست کاری شده است.») او آشکارا دین خویش را برای مدتی ترک کرده بود. در زمان فیلم که *حیوان بمیرد* اعلام کرد، فکر می‌کند دوباره مسیحی شده است و ایثار قهرمان در این فیلم را با نقل جمله‌ای از اهل کلیسا همراه می‌کند.

اما صحیح‌تر آن است که بگوییم فیلم‌های شابرول همیشه حول وحوش دیدگاه دینی و مذهبی به امور دور می‌زده است، با ایمانی که بر بنیادی استعاری و شرطی قرار دارد. او در تلاش برای بازگشت به «ماقبل تاریخ» (به ساردان، یا به دهکدهٔ ترمولا در *قصاب* که در آن‌جا می‌خواست نسبت به آگاهی استنادی‌اش صادق‌تر باشد) ناگزیر خود را در دامن شکل اخلاقی دیگری می‌یابد؛ این شکل دیگر یک دهکدهٔ

«تاراج ناشده»تر یا بهشت دیگری است که گناهکاران باید در آن‌جا به اعمال خویش واقف شوند و قربانی‌هایی انجام گیرد. فیلم *قصاب* به خوبی این شکل اخلاقی را نشان می‌دهد چون بیش‌ترین اصرار را بر مبنای انسان‌شناختی بر دیدگاه خود نسبت به «جانوری نهفته در بشر» دارد. (فیلم به غارهای انسان کرمانیون باز می‌گردد که نشانهٔ آن همانند دخمه‌های شراب در «رسوایی» جلوه‌گر می‌شود.) این انسان خود را زنده می‌بیند و خویش را در نسل تازه‌اش به خوبی می‌نگرد و این نگرش در تحلیل‌های رفتاری از خشونت انسانی از آرتور کستلر (*روح در ماشین*) تا آلن رنه (*عموی امریکایی من*) رخ می‌نماید. فیلم *قصاب* به عنوان یک شکل اخلاقی معتدل به مسایل انسان‌شناختی اتصال می‌یابد و به نحو شگفت‌انگیزی به فیلم *زنان خوش قلب* پیوند می‌خورد. فیلم دوم، در پایان شهر را به خاطر جنگل‌های دست نخورده ترک می‌کند؛ در آن‌جا موجودی مهربان (ماریو دیوید) با جنایتی بی‌معنا رو به رو می‌شود. این جنایت هنگامی صورت می‌گیرد که تمساح متعلق به بچه مدرسه‌ای‌هایی که به غار کرمانیون می‌روند به موجودی هیولاوار تبدیل می‌شود. این جانور را نمی‌گیرند و در گمنامی شهر پنهان می‌شود. او همانند دختران فروشنده به واسطه طریقه زندگیش جانورخوی شده است؛ همچنان که پوپول (ژان یان) در *قصاب* به واسطه شغل، نوع پرورش و دوره‌اش در ارتش چنین حالتی پیدا کرده است. (این فیلم شاید، اولین فیلم وحشتناک از مشاهدات عینی در ویتنام باشد.)

اما بعد از *قصاب* می‌توان گفت که همهٔ دوزخ‌ها درهم می‌شکنند. ایده‌ها و مسایل دینی گسترش می‌یابند و به شکلی روشن‌تر و حتی کمیک آشکار می‌شوند. کمیک شدن فیلم‌ها تا حدی بدین علت است که خداوند مستقیماً در تصاویر حاضر می‌شود (متقاعدکننده‌ترین آن‌ها جایی است که ارسن ولز در *دههٔ تلف شده* (۱۹۷۱) ظاهر می‌شود.) همچنین طرح‌های فیلم‌ها به انواع شوخی‌ها و امور سست و بی‌پایه مجهز می‌شوند، گویی شابرول برای خلاصی از دستپاچگی موجود در *سرژ زیبا* راهی در نمایش همهٔ دست کاری‌های دزدیده شده از دیگران، یافته است. شابرول همچنین تا حدی به انگیزهٔ خویش برای گذر از تقارن‌های روان و ساده، پاسخی صحیح می‌دهد و در فیلم *عروس‌های سرخ* (۱۹۷۳) به واسطهٔ آدم و حوای کمیک و مضحک از بهشت به میدان بازی‌های جنسی متوجه می‌شود؛ و سپس عامل فریتز لانگ مطرح می‌شود که شابرول بازیگری سرنوشت و تقدیر را از او اخذ می‌کند. لانگ همانند هیچکاک به این کاتولیک باور دارد. فیلم *جدایی* (۱۹۷۰) بلافاصله بعد از *قصاب* به نحو مناسبی «شکست» در لحن را با گروه خواهران محتوم به سرنوشتی خاص در فالگیری نشان می‌دهد، و فیلم *دکتر پوپول* (۱۹۷۲) نوعی از تقدیر در حال گذر و جنایت و مکافات است که در آن «خواهر محتوم» هنری آتال مزاحم است. بازی‌های خداوند، بهشت‌ها و اخراج‌های از بهشت در فیلم *مهمانی سرخوشی* (۱۹۷۴) نیز تداوم دارند.

فیلم مذکور صحنه‌هایی است برگرفته از زندگی‌نامه‌ای خودنوشت از ازدواج پاول ژگاوف. فیلم تفسیری از حرکت مشهور دوربین و زوم در نمای پایانی *زنی بی‌وفا* به صورت یک فیلم داستانی بلند است، با قهرمانی که با یک دست خانواده را به پستی می‌راند و تلاش می‌کند تا دست دیگر را نیز فراخواند. همچنین چیزهایی از فریب‌های آگاتا کریستی در فیلم *صورتک‌ها* (۱۹۸۷) را در خود دارد، گویی کشیش زنگ‌های کلیسا را به صدا درمی‌آورد در حالی که هیچ کشیشی دیده نمی‌شود و این شبیه کاری است که شابرول انجام می‌دهد. ❑