BLUE VELVET
مخمل آبی و قرابت‌های غریب

تأثیر پایه‌های اصلی شکل‌دهندهٔ فیلم‌نوآر در فیلم هنری دیوید لینچ David Lynch، مخمل آبی ۱۹۸۶ Blue velvet به‌سادگی قابل پی‌گیری است. قهرمان پُرجنب‌وجوش فیلم جفری (با بازی کیل مک لاکان Kyle McLachan) بین دورتی (با بازی ایزابل روزالینی Isabella Rossellini) سبزهٔ شهرآشوب و سندی ملیح و مویور (با بازی لورا درن Lura Dern) گیر افتاده است.

گسترش ذات پلیدیِ جفری را مصون نمی‌گذارد. پای تبهکاران و پلیس‌ها به زندگی‌اش گشوده می‌شود و برخوردش با سردستهٔ وحشی تبهکاران فرانک (با بازی دنیس هوپر Dennis Hopper)، بعدی همجنس‌گرایانه می‌یابد؛ مرد جوان نمایشگر روح خیانت در رابطه‌یی سه‌گانه می‌شود؛ مک لاکان هم باید ناقل خشونت زنِ مسن و فاسق جنایتکار او و هم بیانگر تأثیرات حمایتگرانهٔ زن جوان و پدر او ـ بازرس پلیس ـ باشد. این طرح با این رابطهٔ جنسی نامترادف در درام کلاسیک ادیپی استحاله می‌یابد:

(پسر) جفری جوان، (پدرِ شیطانی، رقیب خود فرانک را نابود می‌کند، زن مسن، دورتی را از چنگال آزارگرانهٔ او رها می‌کند. سپس دورتی را ترک می‌کند و او را با سرنوشت شوم‌اش تنها می‌گذارد و با دخترجوان و باکرهٔ پلیس خوب محله ازدواج می‌کند. نکبت و شومی بر سراسر قالب موضوعی و سبک ساختاری آثار لینچ سایه انداخته است. تحلیل این پیرنگ در این مکاره با بررسی اولین تصاویر مخمل آبی آغاز می‌گردد. این‌جا فهرستی است که نماهای افتتاحیهٔ رویاگونهٔ فیلم را برمی‌شمارد:

۱. حرکت رو به پایین دوربین: از آسمان یک‌دست آبی به نمای متوسط نزدیک گل سرخ‌ها و حصار سفید. دیزالو به

۲. نمای دور: کامیون آتش نشانی، آرام زیرسایهٔ درختانِ خیابانی در شهر کوچک می‌گذرد. مرد آتش‌نشان در نمای آهسته دست تکان می‌دهد. دیزالو به

۳. لاله‌های زرد و حصار سفید. نمای بسته‌یی شبه پایان‌نمای ۱. دیزالو به

۴. نمای دور: خیابانی در شهر کوچک. پلیس سر چهارراه [دوباره در حرکت آهسته] برای عبور بچه مدرسه‌یی‌ها از خیابان راه باز می‌کند. دیزالو به

۵. نمای دور: حیاط خانهٔ سفید مستعمراتی. کات به

۶. نمای متوسط: مرد متأمل و خانه‌مرد حیاط را آبیاری می‌کند. کات به

۷. نمای دور: داخلی زن میانسال، قبل‌ظهر در دست نشسته است و تلویزیون تماشا می‌کند. تلویزیون کنسول سیاه. سفید. مردی اسلحه به‌دست نمایش می‌دهد و موسیقی شوم و دلهره‌انگیز نوآر پخش می‌کند. کات به

۸. نمای درشت: اسلحه و دست روی صفحهٔ تلویزیون. کات به

۹. مرد متأمل و خانه. مثل نمای ۶، اما حالا مرد سیت چیکدار روی زمین افتاده است.

ضرباهنگ این سکانس به‌سرعت تند می‌شود و داستان با افزایش سرعت ریتم و آمیزش صداهای محیطی گسترش می‌یابد تا به اولین گره فیلم خانه احاله می‌رسد.

هرج و مرج خانه با نمایی «حرکت ـ آهسته» از سگی که کنار مرد افتاده و آب می‌نوشد و ولولهٔ حشرات سیاه‌رنگ روی پیکر او، صدای پارس سگ، صدای گریهٔ بچه، صدای وزش باد اوج می‌گیرد.

آن‌چه این افتتاحیه را چنین منحصر به‌فرد می‌کند به‌کار انداختن ذهن مخاطب برای ایجاد نظم منطقی بین این تصاویر برای دستیابی به ساختاری روایی است. بسیار خب، این جا یک شهر کوچک است. یک خانواده کوچک، یک گوشهٔ آن زندگی می‌کنند با یک بابا، یک مامان و... ببینید! یک اتفاقی برای پدر افتاده، بنابراین همه چیز قاطی پاطی شده...

این استنباط‌ها با وجهی نیمه‌منطقی، تحت‌تأثیر نماهای نزدیک و حرکت آهسته از لایه‌رویی لایه‌های ناخودآگاه ذهن ایجاد می‌شود. بقیهٔ نماهای سکانس مثل حرف ربط برای متصل کردن نقاط اصلی خط روایی داستان به‌کار رفته‌اند. اصرار بر به‌کارگیری عناصر تأثیرگذار بصری و سمبولیک مانند آسمان آبی و رزهای قرمز، غرش توفان و درندگی حشرات سیاه، سایه‌های دنیای دیوید لینچ را منعکس می‌کنند. لینچ از همین آغاز با پله رفتن از به انجام رساندن قاعده‌مند روایت سینمایی برای به‌هم ریختن ساختارهای متداول تلاش می‌کند.

با آغاز دوبارهٔ فیلم در سکانس ۲ به مرور آن‌چه از شهر کوچک لمبرتون Lambertone دیده‌ایم می‌پردازیم. بعد برای اولین بار جفری قهرمان فیلم در راه گذر از مزرعه برای ملاقات با پدرش که در بیمارستان بستری است. نشان داده می‌شود. جایی که گوش بریدهٔ شوهر دورتی والن را می‌یابد و به این شکل نقطه شروع فیلم نوآرگونهٔ مخمل آبی کامل می‌شود. این سکانس با نمایی از پدر جفری روی تخت بیمارستان ـ بازگشت به روایت اول ـ خاتمه می‌یابد. تا همین جای فیلم درمی‌یابیم مخمل آبی ملهم از دو ژانر، هر دو شکل گرفته در دههٔ ۴۰، خلق شده است؛ اول کمدی بی‌مزه و بی‌روح شهری، نمایش زندگی روزمرهٔ شهر کوچک، جایی که مردم از خانه بیرون می‌آیند تا سودا بنوشند و با اتومبیل‌های شیک خیابان‌های شهر را سیاحت کنند و دوم فیلم نوآر. در این ژانر آدم‌های معمولی به حضور پلیدی که بالای لایهٔ زندگی روزمره به کمین نشسته است و به استعداد خودشان در انجام افعال ناگفتنی پی می‌برند. یک «نوآر» به قاعده لزوماً با حضور گنگسترها و جنایتکاران و و زنان بدکاره شکل نمی‌گیرد. تم اصلی ماجرایی است که نشان می‌دهد چگونه پلیدی در زندگی روزمرهٔ همه آدم‌ها بروز می‌یابد. فیلم نوآر قالبی است به غایت بدبینانه، مجسم‌کنندهٔ تاریکی و تباهی؛ با این بن‌مایه که همه ما روزی به پلیدی گردن می‌نهیم.

مخمل آبی روایت ظهور این بدبینی در زندگی در یکی از شهرهای کوچک و معمولی امریکاست. این روایت با نماهایی از بروز علائم بیماری‌های روانی و اجتماعی و عقده‌های ادیپی ادغام می‌شود طوری که جدا کردن نمودهای بیرونی و واقعگرایانه از آن‌چه در ذهن بیمار کاراکترها رخ می‌دهد، غیرممکن می‌شود.

البته استفاده از مادهٔ خام چشمگیر نظیر روایت‌های ژانریک همهٔ تولید نیست، چنان‌که در نقاشی کنار هم‌چیدن مصالح در غایت نهایی نیست فقط می‌تواند نقطهٔ شروع آفرینش اثر هنری باشد.

لینچ با مزوج ساختن این شیوه‌ها به بیانی پست‌مدرنیستی دست می‌یابد چنان‌که اولین سری از عکس‌های شگفت‌انگیز سیندنی شرمن Cindy Sherman با ایجاد قرابت‌های غیرمنطقی بین عناصر قراردادی و کلیشه‌زدایی از آن‌ها شکل گرفته است. تأثیرپذیری از این مقوله در آثار لینچ با حذف روایت مرکزی و به‌کارگیری استادانه فن‌آوری سینمایی و شیوهٔ بصری اکسپرسیونیستی با تکیه بر عناصر محلی او را در زمرهٔ هنرمندان برجستهٔ مکتب پاپ Pop Art ، بیش از همه اندی وارهول Andy warhol قرار می‌دهد.

در سال‌های ۶۰ کیتس Jimie Keats [منتقد و تئوریسین انگلیسی] به‌خوانندگانش وعده می‌دهد در سال‌های آتی فیلم‌های شگفت‌آور و پیچیده‌یی ساخته خواهند شد که در استعاره و معنی‌گرایی‌های ابهام‌انگیز غرق شده‌اند. هدف غایی تهیه این فیلم‌ها به بازی گرفتن شعور و حواس مخاطب در هزار توی حوادث معماگونه است. در آثار لینچ، آگاهی از درگیری و رابطهٔ قهرمان اصلی با شرارت و انتقال بار حسی و غیرمنطقی فیلم به خرد و تعقل تماشاگر شعفی ناشی از لمس وحشت و فشار روحی ناشی از احساس گناه می‌آفریند (سودا و کرخی درد تصویر اصلی است... دیوید لینچ) بن‌مایهٔ اصلی نظیر درد و روان‌پریشی به‌عنوان حرف ربط خلاء ناشی از فقدان روایت مرکزی را پر می‌کند. برای نمونه به سکانس ملاقات خصوصی جفری و بازرس ویلیامز (پدر سندی) و گفت‌وگوی آن‌دو دربارهٔ گوش بریده‌یی که جفری کشف کرده است توجه کنید.

ویلیامز: چیزی که تو پیدا کردی برای ما خیلی جالب است. می‌دانم که تو مشتاقی بیشتر دربارهٔ پرونده بدانی ولی من یک کم می‌ترسم. می‌خوام ازت یک چیزی بخواهم. نه تنها نباید با کسی از پرونده حرف بزنی. بلکه از کشفات هم کسی نباید چیزی بفهمه!

یک روز وقتی آب‌ها از آسیاب افتاد، می‌گذارم همهٔ جزییات را بفهمی. اما خب حالا [یکی به سیگارش می‌زند] ... نمی‌توانم.

جفری: می‌فهمم، اما همان‌طور که گفتید واقعاً مشتاقم بیشتر بدانم.

ویلیامز: وقتی به سن تو بودم همین روحیه را داشتم. برای همین هم وارد این شغل شدم.

جفری: می‌خندد باید کار جالبی باشد.

ویلیامز: خیلی هم ترسناک. متأسفم جفری اما به‌هرحال باید زمان بگذرد. می‌دانم که می‌فهمی.

همهٔ جمله‌ها و عبارات صددرصد کلیشهٔ فیلم‌های هالیوودی دههٔ ۵۰ هستند. بازی هنرپیشه‌ها هم بی‌روح و خام‌دستانه است. اما اعجاز لینچ در این است که با تحریف و تأویل، کنش‌ها و شخصیت‌های کج و کوله و کلیشه‌یی را به تعبیری منطبق با حال و هوای داستان کلی رهبری می‌کند و تماشاگر را به تجربهٔ پیشین غرق شدن در بازی دوگانه با روایت ادیپی و ساختار نوآر بازمی‌گرداند.

شاید برای به بازی گرفتن ذهن، در همین هزارتوهاست که پایه‌های درک و شناخت منطقی تماشاگر متزلزل می‌شود چنان‌که در تعلیق‌ها و کشش‌های فیلم احساس می‌کند با گذشت زمان به‌پایان فیلم نزدیک نمی‌شود یا حتی تصور می‌کند «ممکن است این‌جا اصلاً پایانی نداشته باشد».

اما به‌هرحال مخمل آبی مانند همهٔ فیلم‌ها به پایان می‌رسد. جفری از مهلکه رهایی می‌یابد یا بیرون انداخته می‌شود. در سکانس پایانی فیلم که جفری و سندی و آشنایانشان در باغ دور هم جمع شده‌اند و سینه سرخی روی شاخهٔ بالای سرشان نشسته است و نغمه می‌خواند و کرم می‌خورد، خالهٔ جفری نگاهی به سینه‌سرخ می‌اندازد، گاز گنده‌یی به هات‌داگش می‌زند و می‌گوید: «من هرگز نمی‌توانم چنین کاری بکنم.» این کنش تماشاگر را به خنده‌یی عصبی و پیچیده وامی‌دارد. چرا که این دیالوگ کنایه‌یی است دربارهٔ رابطهٔ خارج از محدودهٔ اخلاق خوی شکارچی‌گری سینه‌سرخی که سندی در اوایل فیلم از آن به‌عنوان مظهر «خیر مطلق و عشق پاک» در رویاهایش نام برده است.

کنایه‌یی که خاله آن را با فروشاندن اشتها و پرکردن دهانش به تقلید از سینه‌سرخ کامل می‌کند. تعمیم حرکات سینه‌سرخ در میزانس‌های تخت و مسطح و زاویه‌دار که حرکات هنریشه‌ها به تأثیر این کنایه دامن می‌زند.

وقتی هنوز هر فیلم هالیوودی مخاطبان را وامی‌دارد در مقابل فرمول‌های همیشگی رفتارهای قراردادی ارائه دهند مخمل آبی با به‌هم ریختن پایه‌های هر تشکل و ساختمان و دامن زدن به برداشت‌های استعاری پایان می‌یابد. دروغ و تباهی دنیا را فرامی‌گیرد و گناه به خانهٔ مخاطب کشیده می‌شود.

مخمل آبی بذر «درد» را درجان تماشاگر می‌کارد. ریشه‌های آن «درد» به‌وسیلهٔ تماشاگران در خودشان تفسیرهای انتقادی را به سمت کشف زیرساخت‌های نوآر (نظیر شباهت کاراکتر جفری به فیلیپ مارلو و دوبی گیلیس و زن بدکارهٔ برهنه در اتاق نشیمن خانوادگی) سوق می‌دهد. این اغتشاش تئوریک در محیطی آکنده از تنش‌های عصبی و خطرات سرگیجه‌آور که همیشه بین خود آزاری و دیگرآزاری در نوسانند، نمود می‌یابد.

بررسی چنین پدیدارها در فرآیندی که مایکل مون Mcheal Moon آن را تجربه‌پذیری زمینه‌های ذهنی می‌خواند معنی می‌دهد: «معرفت ترسناک. اشراف به این‌که خود ما منشأ ژرف‌ترین و عمیق‌ترین امیال و احساسات‌مان نیستیم. رویاها و هوس‌های ما گرته‌برداری شده‌اند. نوار ویدئویی که از ذهنیت دیگران نامحدودی بارها و بارها تکثیر می‌شود و در شخصیت ما استحاله می‌یابد.» لینچ با تکیه بر چنین نگره‌های روانشناسانه‌یی به بعدی استعاری دست می‌یابد. با اصراری غریب برای قلمداد کردن «مرض و درد» به‌عنوان مصدر و علت [نه معلول] لغزش ابدی. □