ساعت‌ها

کلاریسا
لورا، ویرجینیا

مجید اسلامی

The Hours

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱. فیلم روایت غیرمتعارفی دارد و از این نظر شاید بتوان آن‌را در کنار فیلم‌هایی تجربی (در دل سینمای بدنه‌ای) نظیر **برش‌های کوتاه** (رابرت آلتمن) و **تایم کد** (مایک فیگیس) قرار داد. روایت، سه داستان مجزا را به‌طور هم‌زمان جلو می‌برد؛ داستان‌هایی که به ظاهر ربط چندانی به هم ندارند (هرچند این ربط‌ها به‌سرور بیش‌تر می‌شود). با این‌حال تا هنگامی‌که ربط‌های داستانی آشکار شود (که این به‌عمد خیلی دیر اتفاق می‌افتد)، آن‌چه فیلم را انسجام می‌بخشد، شگردهایی فیلمنامه‌ای است. نخستین شگرد، وحدت زمان است. داستان‌ها در سه زمان مختلف (و سه مکان مختلف) می‌گذرند. ولی هر سه داستان یک روز از زندگی قهرمانان‌شان را روایت می‌کنند؛ از صبح تا شب. و تأکید فیلمنامه از همان ابتدا بر شباهت‌هاست. در آغاز (روی تیتراژ) هر سه زن از خواب بیدار می‌شوند، زنگ‌ها برای هرسه‌شان به صدا درمی‌آید و این صحنه‌ها به هم کات می‌شود. دوتاشان دست و رو می‌شویند و موهای‌شان را شانه می‌کنند و می‌بندند. (چه خوب که قرار نیست همه‌چیز عیناً برای هر سه تکرار شود). گل‌هایی (سرخ، زرد، آبی) در گلدان‌ها قرار می‌گیرد، و می‌فهمیم که زنجیره‌ای از شباهت‌ها قرار است فیلم را جلو ببرد. بلافاصله نخستین اتصال موضوعی میان داستان‌ها برقرار می‌شود: ویرجینیا وولف (کیدمن) به شوهرش می‌گوید که می‌خواهد نخستین جملهٔ رمان **خانم دالووی** را بنویسد. این جمله این است: «خانم دالووی گفت که گُل را خودش خواهد خرید.» کات می‌شود به لورا (مور) که این جمله را از روی کتاب بالینی‌اش **خانم دالووی** می‌خواند. کات به کلاریسا (استریپ) که این جمله را خطاب به هم‌اتاقی‌اش تکرار می‌کند. او با قهرمان رمان وولف (کلاریسا) هم‌نام است و دوستش ریچارد (هریس) عادت دارد او را «خانم دالووی» صدا کند.

شباهت‌ها بیش از این‌هاست: ویرجینیا مهمان دارد (در انتظار ورود خواهرش است)، قهرمان رمانش می‌خواهد مهمانی بدهد، لورا در تدارک مهمانی تولد شوهرش است، و کلاریسا در تدارک مهمانی برای ریچارد. ریچارد از کتاب **خانم دالووی** نقل می‌کند که: «خانم دالووی همیشه مهمانی می‌دهد تاسکوت را بپوشاند.» مهمان ویرجینیا غافلگیرانه، زود از راه می‌رسد؛ دختر همسایهٔ لورا غافلگیرانه به دیدنش می‌آید؛ یکی از

Photo: Clive Coote

مهمان‌های کلاریسا زود از راه می‌رسد و بعدتر خود کلاریسا زودتر از موعد مقرر به سراغ ریچارد می‌رود. اما برخورد روایت با موقعیت‌های مشابه مکانیکی نیست. گاهی روایت ترجیح می‌دهد که موقعیت‌های مشابه را پس‌وپیش عرضه کند؛ مثلاً جایی ویرجینیا در آشپزخانه با خدمتکاران صحبت می‌کند و یکی از آن‌ها با تأکیدی آشکار تخم‌مرغ‌ها را در ظرف می‌شکند. چنین تأکیدی در تخم‌مرغ‌شکستنِ کلاریسا نیز (هنگام گفت‌وگو با دوست قدیمی‌اش لوئیس) هست، ولی فیلم عامدانه میان این دو صحنه فاصله انداخته.

شباهت‌ها به‌تناوب تا پایان ادامه دارند: ویرجینیا می‌گوید از کشتنِ قهرمان رمانش (خودکشی او) صرف‌نظر کرده و به‌جای او می‌خواهد کس دیگری را بکشد. لورا (در داستان دوم) از خودکشی صرف‌نظر می‌کند و درعوض ریچارد (در داستان سوم) خودکشی می‌کند. شوهر ویرجینیا او را به رخت‌خواب دعوت می‌کند و او نمی‌پذیرد؛ شوهر لورا در رخت‌خواب منتظر اوست، و کلاریسا برای خواب آماده می‌شود. آغاز و پایان فیلم با صحنهٔ خودکشی ویرجینیا (سال‌ها بعد) نقطه‌گذاری شده.

کابوس لورا در اتاق هتل غرق‌شدن در آب است (هرچند می‌خواهد با قرص خودکشی کند). ویرجینیا آرام در آب رودخانه فرو می‌رود و سرانجام به آرامش دست می‌یابد. در پیوند با نیلوفران آبی، کفش از پایش بیرون می‌آید، و این از زیباترین نماهای فیلم است.

۲. **ساعت‌ها** محل جلوهٔ بازیگران است. کم‌تر فیلمی را می‌توان سراغ گرفت که چنین از بازی‌های شگفت‌انگیز انباشته باشد. نیکول کیدمن با هوش و جسارتی درخور تحسین موفق می‌شود که برای یک شخصیت مشهور تاریخی هویتی ملموس و خاص بسازد. شکی نیست که نمی‌شود گریم او را نادیده گرفت (و جسارت او را در پذیرفتن این گریم)؛ ولی بازی او صرفاً متکی به این گریم نیست. کیدمن نه‌فقط توانسته

برای این نقش منش رفتاری بسازد (مدل قوز کردن‌اش موقع راه‌رفتن، مدل سرچرخاندن، حرکات خشک و عصبی، دستی که با حرص توی جیب لباس چپانده شده)، بلکه اغلب با صدایی خام و خش‌دار بازی می‌کند. (صدای کسی که تازه از خواب بیدار شده، صدای کسی که مدت‌هاست حرف نزده و عادت به حرف‌زدن ندارد). با این گریم، منش رفتاری و صدا، چه‌کسی می‌تواند به‌یاد نقش‌های پیشین او در **چشمان باز بسته** (کوبریک) و **سیمای یک زن** (کمپیون) بیفتد؟

جولیان مور نسبت به دو بازیگر دیگر فیلم فضای کم‌تری در اختیارش بوده، ولی بازی‌اش متناسب با نقش، شبیه خوابگردهاست (پیش از هر جمله‌ای مکث می‌کند، به همه‌چیز خیره می‌شود، و لبخندی شبیه چهرهٔ مسخ‌شده‌ها به چهره دارد). او نیز موفق می‌شود از نقش‌های پیشین‌اش فاصله بگیرد، و بازی‌اش به‌شدت کنترل‌شده و بی‌اغراق است، هرچند درنهایت تحت‌الشعاع دو بازیگر دیگر قرار می‌گیرد. مریل استریپ، طبق معمول معجزه است. درست است که همه تحت‌تأثیر کیدمن قرار گرفته‌اند، ولی یک دلیلش این است که به معجزهٔ استریپ عادت کرده‌ایم. بازی استریپ، آشکارا در تضاد با بازی کنترل‌شدهٔ دو بازیگر دیگر، کاملاً آزاد و به‌شدت رئالیستی‌ست. دست‌هایش را زیاد تکان می‌دهد و می‌گذارد چهره‌اش حالت‌های به‌شدت عجیب و غریبی به‌خود بگیرد. منتها او به شیوهٔ خاص خودش، بدون پذیرفتن هیچ‌نوع محدودیتی، با همین حرکات فراوان بدن، چهرهٔ پر از میمیک و بیان پر از فراز و فرود، به‌شکل پیچیده‌ای به کلاریسا تجسم می‌بخشد. لبخندی (به‌ظاهر) بی‌ربط سلاحی‌ست که او از آن برای تجسم این شخصیت استفاده می‌کند؛ زنی که شاید تلخ‌ترین روز زندگی‌اش را می‌گذراند، و هیچ‌گاه از لبخندزدن دست نمی‌کشد. همین لبخند که از ابتدای روز روی چهره‌اش کاشته، حتی هنگام مواجهه با لوئیس، بلافاصله پس از آن گریهٔ هیستریک ظاهر می‌شود، و هنگام مواجهه با لورا براون نیز جای حیرت را روی چهره‌اش گرفته. به‌راستی جز با لبخندی چنین بی‌ربط چگونه ممکن بود آن صحنهٔ اعجاب‌آور فیلم (خودکشی ریچارد) را تجسم بخشید؟ لبخند استریپ، در تضاد با تمام تجربه‌هایی که کلاریسا آن‌روز خاص از سر می‌گذراند، نمونه‌ای‌ست عینی از این‌که بازیگر چگونه می‌تواند جدا از فیلمنامه به نقش هویت ببخشد.

۳. با آغاز فیلم، موسیقی آغاز می‌شود و کم‌وبیش بی‌وقفه ادامه دارد. موسیقی آشنای فیلیپ گلس، بیش از هر موسیقی دیگری، متکی به تکرار است. فیلم سه داستان مجزا را پی می‌گیرد و این نوای تکرارشونده، بی‌اعتنا به اوج و فرودهای داستانی، بدون آن‌که بخواهد خودش را با حس هر صحنه تطبیق دهد (یا چنین تطبیقی را برایش طراحی کنند)، به فیلم انسجام می‌بخشد. این همان شگرد آشنای موسیقی **مرد مرده** و **گوست داگ** (جارموش) و تمام فیلم‌های هارتلی‌ست. با این تفاوت که در آن‌جا موسیقی لحن‌ها را به هم پیوند می‌داد، و در این‌جا داستان‌ها را. موسیقی فیلیپ گلس چنان آبستره است که با هر صحنه‌ای مچ می‌شود و با احساس همهٔ صحنه‌ها تطبیق پیدا می‌کند، و درعین‌حال حسی خاص را به تمام صحنه‌های فیلم تزریق می‌کند؛ حسی که از نمای ابتدایی فیلم (خودکشی ویرجینیا) ریشه می‌گیرد و آن‌را از خلال تمام صحنه‌های فیلم به نمای پایانی می‌پیوندد. بدون این موسیقی، فیلم چه سرنوشتی می‌یافت؟ نمی‌دانم.

۴. **ساعت‌ها** ریتم باشکوهی دارد؛ باوقار، باطمأنینه، بی‌شتاب. می‌گذارد هر داستان سیر طبیعی خودش را داشته باشد، و در این میان هرکدام از داستان‌ها لااقل یک سکانس طولانی پر دیالوگ دارند که فیلم بی‌واهمه، از کات‌کردن داستان‌های دیگر به داخل آن‌ها خودداری کرده. سکانس ایستگاه قطار (میان ویرجینیا و لئونارد) یکی از این صحنه‌های جادویی‌ست (چرا از بازی درخشان استیون دیلین در نقش لئونارد یاد نکنیم؟) و صحنهٔ جادویی دیگر صحنهٔ خودکشی ریچارد (و اد هریسی که اغراق‌هایش به لطف حضور استریپ پذیرفتنی‌ست [با کمی بدجنسی!]). کاش فیلم جدایی از سنت‌های هالیوودی را تا آخر ادامه می‌داد و از وسوسهٔ شیرفهم‌کردن هویت ریچارد خودداری می‌کرد (کاتی احمقانه و کاملاً بی‌ربط از فریاد او در کودکی به چهرهٔ گریان او در بزرگسالی [احمقانه، چون این نما را برخلاف منطق روایی فیلم، قبلاً دیده‌ایم]. همچنین کاش فیلم (لابد به تبعیت از رمان) در دام شعارهای جنسیتی نمی‌افتاد و همهٔ مشکلات زندگی قهرمانان زنش را به مسائل جنسی ربط نمی‌داد. کاش...

۵. نه، (با ابراز ارادت فراوان به بازی درخشان نیکول کیدمن) این ویرجینیا وولف نیست. تصویری که از وولف ارائه می‌شود، گرچه گوشت و خون دارد و پر از تضاد و ویژگی‌های خاص شخصیتی‌ست، اما هنوز فرسنگ‌ها با شخصیت واقعی وولف فاصله دارد. برای یافتن این شخصیت واقعی، به‌جای رجوع به زندگی‌نامه‌ها، به نوشته‌های وولف مراجعه کنید: نامه‌ها، نقدها، داستان کوتاه‌ها و رمان‌ها (مثلاً همین نمونه‌های این شماره). نه، وولف (فقط) یک روان‌پریش عصبی پر از عقده و منزوی نبوده. نابغه‌ای ادبی بوده که فیلم از ترس فراری‌شدن تماشاگران از ارائهٔ پیچیدگی کلامش، از ارائهٔ نثر زیبا و شگفت‌انگیزش طفره می‌رود. درنتیجه به‌رغم کوشش کیدمن، تلاش فیلم (همچون بسیاری فیلم‌های دیگر) برای نمایش کلنجاررفتن نویسنده‌ای درحد وولف با مصالح داستانی‌اش ناکام می‌ماند. تجسمی که فیلم ارائه می‌دهد کلیشه‌ای آشناست که متأسفانه در صحنه‌ای بسیار کلیدی از این فیلم ستودنی ظهور پیدا می‌کند.

ساعت‌ها فیلم خاطره‌انگیزی‌ست، ولی هرکس که حتی یک پاراگراف از ویرجینیا وولف بخواند، ترجیح می‌دهد فکر کند که هم‌نام‌بودن این کاراکتر با آن شخصیت تاریخی تشابهی تصادفی بیش نیست. ◀