WOODY ALLEN

زنده بمان وودی، زنده بمان

■ حمیدرضا صدر

چهار دوست که دو نفر از آن‌ها نویسنده‌اند، در کافهٔ کوچکی در نیویورک نشسته‌اند و در مورد تراژدی و کمدی حرف می‌زنند. یکی از آن‌ها قصه‌ای را بر مبنای زن جوانی به‌نام ملیندا تعریف می‌کند که بر اثر اختلاف خانوادگی از شوهر و بچه‌هایش جدا شده و بی‌خبر به خانهٔ دوستش در نیویورک می‌آید و شرایط حاکم بر این قصه را تراژیک می‌خواند. نویسندهٔ دیگر قصهٔ دیگری را بر مبنای ملیندا که در موقعیت مشابه قصهٔ اول قرار دارد تعریف می‌کند و آن را کمدی می‌داند. دو نفر قصه‌های‌شان را به موازات یکدیگر تعریف می‌کنند و ملیندا و آدم‌های اطرافش با وقایع مختلفی در هر قصه روبه‌رو می‌شوند.

قهرمان آلنی

تصویری که از فیلم‌های وودی آلن بر ذهن‌مان نقش بسته تغییرناپذیر است: نیویورک، منهتن، چند روشنفکر درجازده، زوج‌های بدون بچه، ورود یکی‌دو غریبه، روابط نافرجام و همان طعنه‌های همیشگی در مورد سرگشتگی. حقیقت این است که مدت‌ها از زمانی که با تماشای فیلمی از آلن حیرت‌زده شدیم می‌گذرد، با این وصف او یگانه‌سینماگر مؤلفی است که سالی یک فیلم می‌سازد و از انرژی‌اش در هفتاد سالگی ذره‌ای کاسته نشده.

او در **ملیندا و ملیندا** به همهٔ عناصر آشنایی که می‌شناسیم رجوع می‌کند و دوباره به پرسشی که خودش طی بیش از دو دهه به آن دامن زده «کمدی یا درام؟» بازمی‌گردد و این‌بار باحوصله‌تر از همیشه. شخصیت‌هایش دور یک میز نشسته‌اند و با قاعدهٔ «یکی بود، یکی نبود» به مقایسهٔ تراژدی و کمدی می‌پردازند. چیزی که نوعی حلاجی برای تماشاگران آلن هم به‌شمار می‌رود. گویی می‌گوید: «این‌بار درست گوش بده ببین چه می‌گویم.»

همیشه او را برای تجربه‌گرایی‌اش تحسین کرده‌ایم، برای ترکیب مستندوار **زن و شوهرها** و رگه‌های سینمای **گنگستری گلوله‌ها بر فراز برادوی**، برای عناصر شرلوک هلمزی **راز جنایت منهتن** و صحنه‌های موزیکال **همه می‌گویند دوستت دارم**. اما بهترین آثار آلن در قلعهٔ همیشگی‌اش - طنز - ساخته شدند. قلمرویی که دلمشغولی‌هایش را با فراغت، غنی‌تر و چندلایه‌تر تصویر کرد. آلنی که به یاد می‌آوریم - مرد کوچک‌اندام عینکی که ترس، تردید و دلشوره وجودش را فراگرفته و بی‌محابا معرکه می‌گیرد و آسان دروغ می‌گوید - هم مضحک است، هم تراژیک و اگر برای قراردادن او کنار کمدین‌ها اصرار کنیم از فرط سادگی و جان‌سختی پا به وادی باستر کیتن گذاشته و با اصرار برای سوزاندن دل اطرافیانش به چارلی چاپلین نزدیک شده. ویرجیل استارکول **پول و وردار و فرار کن**، آلن فلیکس **دوباره بنواز سام**، ایزاک دیویس **منهتن**، سندی بتیس **خاطرات استارداست** - همه با بازی وودی آلن - تفاوت چندانی با هم نداشتند. صدای کودکانهٔ آلن که در هیچ موقعیتی تغییر نمی‌یافت، و معمولاً درون‌فکنی می‌کرد و نوعی اعتراف به‌شمار می‌رفت با ما باقی ماند.

قوام‌گرفته‌ترین فیلم‌هایش آن‌هایی بودند که درام‌های تلخ را با موقعیت‌های شیرین کمدی ترکیب کرد، مثل **آنی هال**، **منهتن**، **هانا و خواهرانش**، **زن و شوهرها** و **رز ارغوانی قاهره** (و **ملیندا و ملیندا** را هم در این سیاهه قرار می‌دهم). آثاری که خنده و یأس را در دو پنجره رودرروی با هم قرار دادند و هر کدام را بازتابی از دیگری خواندند. او پیش‌تر در **آفرودیت توانا** کمدی و تراژدی را با ترکیب کارتونی ترکیب کرده بود. همسرایان تراژدی‌های یونان را به نیویورک آورد و درام زندگی میرا سورووینو - زن بدکاره - و خودش را با آشیل، هکتور و اودیپ گره زد. او در **ملیندا و ملیندا** در قلمرویی قدم می‌زند که خوب آن را می‌شناسد.

زندگی ادامه دارد

آلن در **آنی هال** به نقش الوی سینگر جوکی تعریف می‌کرد که چکیدهٔ تلقی آدم‌هایش بود: «... دو تا زن در ساحل تفریحی نشسته بودند. یکی از آن‌ها خطاب به دیگری گفت عجب غذای آشغالی و دیگری بلافاصله جواب داد آره و چه‌قدر هم مقدارش کمه!» قهرمانان آلنی با این تلقی دوگانه روزگار را سر کرده‌اند. زندگی برای آن‌ها صرف‌نظر کردنی نیست، ولو آن‌که محتوایش نکبتی و آشغال باشد. **ملیندا و ملیندا** با بی‌پناهی زن و اقدامش به خودکشی آغاز می‌شود، ولی همین هم بهانه‌ای برای ادامهٔ زندگی با شوری بیش‌تر است. آلن می‌گوید: «هر چه جلو می‌رویم آشغال‌ها بیش‌تر احاطه‌مان می‌کنند، ولی چه می‌شود کرد به همه‌چیز آن‌ها حتی مزهٔ بدشان، خو گرفته‌ایم.»

طی رفت‌و برگشت‌ها، از یک‌سو طعم یأس و نومیدی را می‌چشیم و از سوی دیگر اهمیت امید به زندگی را می‌پذیریم. آلن می‌گوید: «به حوادث تلخ زندگی از دریچهٔ مثبت بنگر» و «به رخدادهای شیرین از زاویهٔ منفی نگاه کن».

رخدادهای **ملیندا و ملیندا** حول شخصیت این زن جاری می‌شوند. او در هر دو قصه به زندگی چند نفر پا می‌گذارد و همه‌چیز را برای مدتی تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. رادا میچل به نقش ملیندا نمونهٔ زن آلنی است: زخم‌خورده، گاهی منگ، گاهی رازآلود، گاهی بسیار زیبا به‌نظر می‌رسد و گاهی معمولی و زشت. عنوان فیلم هم - یادآور **آنی هال** و **آلیس** - به او تعلق دارد. میچل در قوارهٔ دایان کیتن و میا فارونیست، اما برای دستیابی به این تلقی که زن آلنی در عرصهٔ طنز و درام برای او تفاوتی ندارد، کافی است. میچل دو تک‌گویی طولانی را با حساسیت دوگانهٔ آشنای زنان آلن کی ظاهر می‌شوند. آلن بسان اکثر فیلم‌هایش قالب اپیزودیک را برای دنبال‌کردن وقایع برگزیده - مثل **هانا و خواهرانش** که سه قصه را با هم ترکیب کرد - و دو قصه را در ترکیب با هم جلو می‌برد و توجه ما را به مشابهت‌ها فرا می‌خواند.

در هر اپیزود گروهی از شخصیت‌ها ظاهر می‌شوند و اپیزودها معمولاً با بازگشت به رستوران - راویان اصلی - مسیر خود را تغییر می‌دهند و موضوع به گونهٔ معکوسی تعبیر می‌شود. با این وصف فیلم در نمای کلی مجموعهٔ واحدی است که آلن به آن شکل اپیزودیک بخشیده (چنان‌که - معصومیت در یک‌سو و اشراف به شیفته‌کردن مردان در سوی دیگر - ادا می‌کند. در عین حال می‌توانیم تصور کنیم بعدها که جوانی‌اش رنگ باخت و پا به سن گذاشت، زن سرخورده‌ای مثل دایان ویست در **هانا و خواهرانش** و **گلوله‌ها بر فراز برادوی** شود. زنان او قیمت زن‌بودن‌شان را می‌پردازند.

خطوط موازی

ساختار فیلم بر روایت موازی دو قصهٔ حول ملیندا - یکی تراژدی، یکی کمدی - استوار شده. وقایع طی رفت و برگشت‌های متوالی و نزدیک‌شدن به آدم‌های - آلنی - اطراف او جلو می‌روند. این آدم‌ها با قالبی که در رمان می‌شناسیم ظاهر شده و ناپدید می‌شوند، می‌آیند و می‌روند و نمی‌دانیم ما زندگی اطراف‌مان را اپیزودیک می‌بینیم یا روایت می‌کنیم، در حالی که کلیت واحدی دارد).

ترکیب «اپیزود» و «وحدت»، جوهرهٔ فرم سینمای وودی آلن است. طی رفت و برگشت‌ها، از یک‌سو طعم یأس و نومیدی را می‌چشیم و از سوی دیگر اهمیت امید به زندگی را می‌پذیریم. آلن می‌گوید: «به حوادث تلخ زندگی از دریچهٔ مثبت بنگر» و «به رخدادهای شیرین از زاویهٔ منفی نگاه کن». به همین دلیل در این دو قصه به تعادل پایداری دست می‌یابد و ملیندای اولی با ملیندای دوم تفاوت چندانی ندارد. در قصهٔ اولی صاحب دو بچه و شوهری است که به او خیانت کرده، و تنهایی و بی‌حوصلگی‌اش در قصهٔ دوم ادامهٔ قصهٔ اول به‌نظر می‌رسد. آدم‌های اطرافش در هر دو قصه تلاش می‌کنند برای او زوج مناسبی بیابند و اگر شوهرش در قصهٔ اول پزشک است، در قصهٔ دوم هم با دندانپزشکی روبه‌رو می‌شود. در قصهٔ اول به پیانیست سیاهپوستی دل می‌بندد و در قصهٔ دوم با جوان تیره‌پوست اهل موسیقی معاشرت می‌کند.

حتی جزئیات دو قصه هم با نشانه‌های مشابهی در ذهن‌مان جای می‌گیرند. جامهٔ سیاه زن در آشنایی با پیانیست قصهٔ اول، همان‌قدر چشم‌نواز است که لباس قرمزش کنار پیانیست قصهٔ دوم. کاکتوس بزرگ قصهٔ اول به‌عنوان عنصری که تناسبی با روحیهٔ حساس این زن ندارد، عملکرد سر حیوانات شکارشده چسبیده به دیوار در قصهٔ دوم را می‌یابد. خیال‌پردازی آدم‌های آلن در ظرف تزیینی که شبیه چراغ جادو است تبلور یافته. ملیندای قصهٔ اول پس از آشنایی با پیانیست سیاه، چراغ را در دست گرفته و برق آرزوها در چشمانش جرقه می‌زنند و همان برق در چشمان ویل فرل در قصهٔ دوم طی صحنه‌ای که آرزو می‌کند زنش از خیانت

او دل‌آزرده نشود، توجه ما را جلب می‌کند. معصومیت کنار دروغ قرار گرفته و حرکت مسیرهای موازی ادامه می‌یابد.

معمولاً درون آدم‌های آلن را می‌بینیم و دروغ، تشویش، شیطنت و اعتراف به گناه‌شان را می‌فهمیم. آن‌ها به ریاکاری خود اشراف دارند، ولی راه گریزی هم از آن نمی‌یابند. گاهی آگاهانه و گاهی بی‌دلیل دروغ می‌گویند و این قاعده را تسری می‌بخشند. به همین دلیل هر چند حال و هوای **ملیندا و ملیندا** مفرح به‌نظر می‌رسد، ولی مضمونی تلخ دارد و همین تضاد است که نیش آلن را زهرآلوده‌تر می‌کند. فیلم در بستر آن تفریح و این **تلخی توفیقی** به‌شمار می‌رود و آلن پیش‌تر همین مایه را در **خاطرات استارداست** - که به نقش کارگردان معروفی (خودش) در سمیناری توسط طرفداران پرت و پلاگویش دوره می‌شد - دنبال کرده و به نتیجهٔ خوبی نرسیده بود.

وودی آلن در **ملیندا و ملیندا** به‌عنوان بازیگر حضور ندارد (و نمی‌تواند در هفتاد سالگی شخصیت آشنایش را ادامه دهد). اما ویل فرل در قصهٔ دوم نقش او را بازی می‌کند: مرد بی‌دست‌وپایی که حرکاتش با نوعی بلاهت همراه است و با گیرکردن کراواتش لای در و استفاده از قیچی برای بریدن آن، پا به وادی اسلپ‌استیک می‌گذارد. از سوی دیگر شخصیت پیانیست سیاهپوست روشنفکر با بازی چیوتل اجیوفور که در آثار آلن یگانه است نیز جلب نظر می‌کند. (آلن همیشه متهم به بی‌اعتنایی به سیاهان بوده). این شخصیت هم وودی آلن است، هم نیست. برخلاف آلن، بالا بلند و جذاب است و می‌داند چگونه با زنان برخورد کند. ولی رابطهٔ گرم و بی‌مقدمهٔ او و ملیندا، ما را غیرمستقیم به آلن که در ارتباطش با زنان همیشه به مشکل برخورد می‌کند، ارجاع می‌دهد. درحقیقت هر چه ویل فرل وودی آلن فیلم‌های کمدی‌اش به‌شمار می‌رود، چیوتل اجیوفور سیاهپوست مردی است که آلن تاامروز طی سی سال در فیلم‌هایش از او فرار کرده بود و بنابراین باز هم به آلن تعلق دارد.

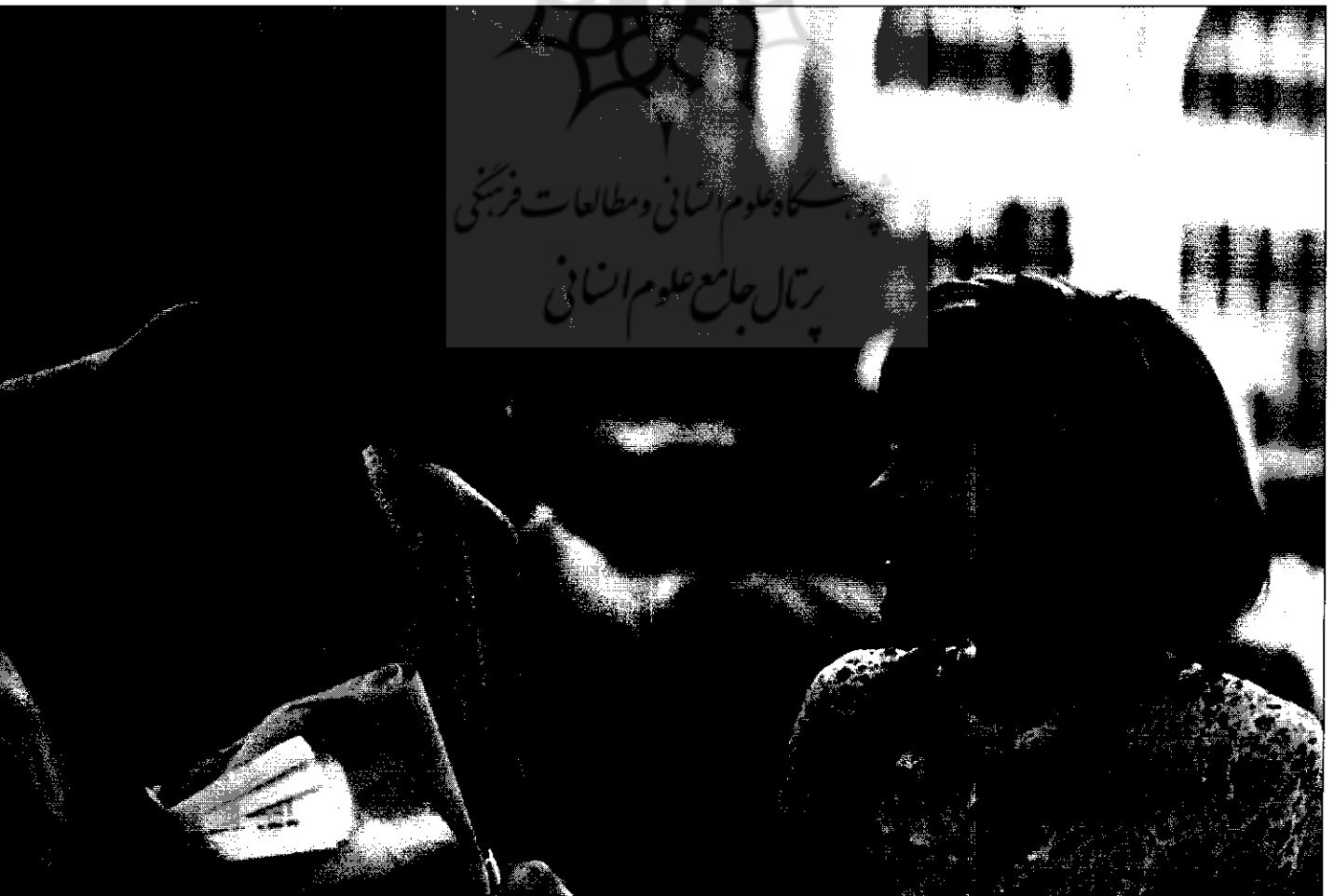
پشت دیوارهای شهر

اکثر رخدادها در فضای سربسته جریان دارند. آدم‌ها معمولاً دور یک میز نشسته‌اند یا در فضای محصور کوچکی جابه‌جا می‌شوند. گفت‌وگوهای آن‌ها چنان کیفیتی دارند که گویی از میز کناری یک رستوران به گوش می‌رسند و به‌ندرت ابتدا و انتهای‌شان را می‌شنویم. (**برادوی دنی رز هم** با گفت‌وگوی چند نفره در کافه‌ای آغاز می‌شد) نمایی که حال و هوای روابط روشنفکرانهٔ شخصیت‌های آلن را دارد و در عین حال بستر را برای ورود ناگهانی آدم‌ها مهیا می‌سازد. ملیندا در هر دو قصه بی‌مقدمه وارد شده و گفت‌وگوی دیگران را قطع می‌کند. بخشی از ویژگی موقعیت‌های هجوآمیز آلن از تقابل تصویر و کلام برمی‌خیزد، مثل ورود فارل برای اعتراف به وسوسهٔ خیانت به زنش و یافتن زن که به او خیانت می‌کند. فیلم برشی از روابط آشفتهٔ زندگی انسان معاصر هم هست و روابط آدم‌های آلن را به‌شدت شهری و امروزی می‌کند. تلاش برای یافتن روابط صمیمانه بیهوده شده و کاری هم از دست کسی ساخته نیست.

این بدیهی‌بودن در تصاویر آلن هم جاری است. پرداخت او سادگی مفرطی دارد و طی سه دهه به‌شدت صیقل خورده. دوربین در قصهٔ درام کم‌تر حرکت می‌کند و زاویهٔ آن از سطح چشم کمی پایین‌تر است. در قصهٔ طنزآمیز بیش‌تر حرکت کرده و در سطح چشم قرار دارد. صحنه‌های کمدی نور بیش‌تری دارند و نماهای درام ترکیب رنگی ملایم‌تری گرفته‌اند. موسیقی استراوینسکی در قصهٔ درام به گوش می‌رسد و در قصهٔ دیگر نشانی از آن نیست. آلن با فرستادن آدم‌های قصهٔ دوم به تماشای فیلمی از بوریس کارلوف و بلالوگوسی - اسطوره‌های سینمای وحشت - ما را رو در روی مدیوم سینما قرار می‌دهد و این پرسش را مطرح می‌کند: «ما بازی می‌کنیم یا آن‌ها؟ ما نمایش می‌دهیم یا آن‌ها؟»

کارلوف و لوگوسی در دنیای سیاه‌و سپید روی پرده محبوس شده‌اند و حرکات‌شان تصنعی و ماشینی است. اما شخصیت‌های روشنفکر و امروزی آلن در دنیای رنگینی که ساخته‌اند، آسان‌تر دروغ می‌گویند و بیش‌تر دل یکدیگر را می‌شکنند. تراژدی و طنز آلن از عدم انطباق آدم‌هایش با موقعیت‌هایی که ایجاد می‌کنند ناشی می‌شود. نتیجهٔ نهایی همهٔ آن‌ها تنشی است که در زندگی روزمره با آن روبه‌رو هستند (مثل همهٔ ما). بنابراین هر چند اپیزودهای او به‌صورت جداگانه مستقل با واقعیت همساز هستند، ولی عدم تناسب، بی‌قوارگی و ناپایداری در آن‌ها خودنمایی می‌کند (ملیندا در قصهٔ اول با شور به پیانیست نگریسته و حرف می‌زند و بلافاصله نومیدی و اندوه، وجودش را فرا می‌گیرد) و با جمع‌شدن تدریجی آن تکه‌ها است که به جمع‌بندی نهایی دست می‌یابیم، به این‌که زندگی ملیندا - مثل زندگی ما - همان‌قدر مضحک که به‌نظر می‌رسد، تلخ هم هست.

در این‌گونه موارد که چاره‌ای برای حل دشواری‌ها نمی‌یابیم، بستن چشم‌ها، عیان‌ترین مظهر دوگانگی می‌شود. دو ملیندای دو قصه به آن‌چه در اطراف‌شان می‌گذرد اشراف دارند، ولی بی‌اعتنا می‌مانند و سازش می‌کنند. هر دو فریاد می‌زنند «می‌خواهم زندگی کنم»، که هم کمدی است، هم تراژیک. ◀



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی