دربارهٔ اپیزود چهارم از مجموعهٔ «ده‌فرمان» کریشتف کیشلوفسکی

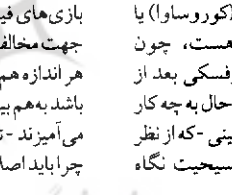
بازی جدی‌ست - نقش را انتخاب کن

■ ایرج کریمی

دستاورد مهم کیشلوفسکی واردکردن «عواطف» در سینمای موسوم به سینمای روشنفکرانه بود (البته خود من فکر می‌کنم که این عنوان برای نمونه‌ای از هنر سینما زائد است. ما این عنوان را به آن می‌دهیم تا انواع سخیف سینما را سینمای ابله، سینمای بی‌فکر، سینمای بی‌شعور نخوانیم. و گرنه، هنر سینما در ذات و گوهر خود یکی‌ست: سینمای محل تأثر و تأمل و اندیشه.) عواطف مورد نظر کیشلوفسکی بغرنج و پیچیده بودند، چون خودش عمیقاً معاصر بود. می‌گویم خودش، چون لزومی ندارد خود فیلم معاصر باشد. همین عواطف پیچیده در فیلم‌های تاریخی مانند **ساتیریکن** (فلینی)، **مهر هفتم** (برگمان)، **راشومون** (کوروساوا) یا **آندره‌ی روبلف** (تارکوفسکی) **هم هست**، چون سازندگانش عمیقاً معاصر بوده‌اند (تارکوفسکی بعد از **روبلف** می‌گفت: تاریخ بدون ارتباط با زمان حال به چه کار می‌آید؟ و موراویا سر صحنهٔ **ساتیریکن** به فلینی - که از نظر خودش داشت فارغ از دوهزار سال مسیحیت نگاه بی‌واسطه‌ای به رم باستان می‌انداخت - یادآور شد که آن‌همه هیکل‌های فربه در صحنه دلالت بر آماس ناشی از فسادی دارد که فلینی از خلال اخلاقیات مسیحی و به‌عنوان نتیجهٔ داوری دارد در آن دوران تاریخی می‌بیند.)

هر نوعی از پیچیدگی - از جمله عواطف پیچیده - دور از درک تماشاگر و منتقد عامی می‌ماند و انواع اتهام‌ها را متوجه‌اش می‌کنند. موج نویی‌های فرانسه را متهم می‌کردند که فیلم‌های‌شان سرد، خالی از عواطف انسانی، و بنابراین بی‌اعتنا به بشریت‌اند. حال آن‌که بهترین منتقدها نشان دادند آن فیلم‌ها خالی از عاطفه نبودند، بلکه عواطف پیچیده‌تری را نمایان می‌ساختند (و اتفاقاً از این لحاظ، توجه دقیق‌تر و موشکافانه‌تری به «بشریت» روزگار مدرن خود داشتند.) از ایزنشتین و مورنا گرفته، از مارسل کارنه و رنوار **قواعد بازی** و برسون، تا برگمان و کوروساوای **راشومون** و **دودسکادن** و **سرپر خون** و رابرت راسن **بیلیاردباز** و **لیلیت** و ریچارد کوانین Push over و تارکوفسکی و هیچکاک **بدنام** و **طلسم‌شده** و **مرد عوضی** و ژان پی‌یر ملویل و ژاک تاتی و باستر کیتن و جان فورد **مرد آرام** و تروفوی **چهارصد ضربه** و **آدل**ه، سرد بوده‌اند چون با عواطف بغرنج سروکار داشته‌اند.

کیشلوفسکی بیان شخصی خود را برای عرضهٔ این عواطف بغرنج روی تکیهٔ پرشورتری بر آن‌ها استوار کرد. برای نمونه، جلوهٔ اندوه را در فیلم‌های او درنظر بگیرید. به‌خاطر دارم در پیش تولید فیلم میان‌مدت **ناگفته‌ها** (۱۳۷۴) وقتی لادن طباطبایی ازم پرسید چگونه فیلم‌های کیشلوفسکی را در بازی‌ام الگو قرار بدهم؟ به ایشان گفتم، شما نقش اندوهگینی را بازی می‌کنید، لطفاً خشمگین باشید. این نکتهٔ مهم و تازه‌ای بود که کیشلوفسکی آموخته بود. در بازی‌های فیلم‌های او اندوه جلوهٔ خشم را دارد. این دو، دو جهت مخالف همدیگر دارند. اندوه رو به درون دارد و خشم هر اندازه هم که درونی باشد متوجه بیرون است. وقتی قرار باشد به‌هم بیامیزند - که در بازی‌های بازیگران کیشلوفسکی می‌آمیزند - تأثیر و مفهوم پیچیده و غریبی به بار می‌آید: من چرا باید اصلاً از نظر وجودی غمگین باشم؟ ولی غمگین‌ام و از خلقت خود خشمگین! این یک جلوه از عواطف پیچیده است. خشم آن‌ها در فیلم‌های کیشلوفسکی هر اندازه هم که جلوه‌های روزمره و بیرونی پیدا کند - دادکشیدنی سر این، عصبیتی سر آن - با ملاطی که از اندوه در آلیاژش هست، عمیقاً وجودی (اگزیستانسیالیستی)ست و نمی‌توان آن را با احساساتی‌گری (سانتی‌مانتالیسم) سطحی و فرومایه اشتباه گرفت. (کیشلوفسکی بی‌تردید - به‌عنوان فیلمساز سینمای هنری یا روشنفکرانه - محبوبیت فراگیر و کم‌نظیر و بی‌سابقه‌ای پیدا کرد. و دلیل‌اش این نبود که پیچیدگی‌ها را فرو کاست) بلکه بر عواطف - نسبت به سینماگران هم‌ترازش - باشور و حرارت بیش‌تر و از دیدگاهی هستی‌شناختی تکیه کرد و گرنه کیست که **آبی**، **قرمز**، **ورونیکا**، **بی‌پایان**، و... را فیلم‌های سرد ندانند؟). از سوی دیگر او نوگرا بود و بخت برخی از نوگراها را داشت که در زمانهٔ خودشان شناخته می‌شوند. به‌نظر می‌رسد که هنرمندان نوگرا تنها با سروشکل دادن به احساسات نو و پراکنده و بی‌شکل و تبیین نشدهٔ انبوه مخاطبان سردرگم‌شان نیست که آنان را سر وجد می‌آورند و راه‌های تازهٔ دیدن و زیستن را به‌شان نشان می‌دهند. بلکه، انگار یک هنرمند نوگرا در بحبوحهٔ مکاشفه‌هایش احساس‌ها و عواطف تازه‌ای را همچون فکرهای تازه می‌آفریند. عشاق بعد از نیما دیگر محکوم نبودند در مغازله‌های‌شان دربند دوبیتی و قافیه و دکلمه بمانند، حالا لکنت هم زیبایی‌شناسی خودش را یافته بود. و عشاق بعد از وودی آلن ای‌بسا در مغازله‌ها متلک هم بار یکدیگر بکنند و نه‌تنها عاشق‌هایی زمخت و نتراشیده به‌حساب نیایند که نکته‌سنج و ظریف هم جلوه کنند. انتظار بی‌جایی نیست که عشاق بعد از کیشلوفسکی اگر غمگین‌اند، دیگر نیازی به کتمان‌کردن اندوه ذاتی هستی نبینند و شکلک‌های شاد و ظاهری برای یکدیگر نسازند.



اپیزود چهارم از **ده‌فرمان** یکی از نمونه‌های شاخص در آثار کیشلوفسکی است. یک پدر (میخال)، دختر بیست ساله‌اش (آنا)، و یک راز: آیا آنا از همین پدر است؟ این راز ظاهراً در نامه‌ای مکتوم مانده که مادر برای آنا نوشته و خواسته است تا بعد از مرگش بازش نکنند. پدر در مأموریتی به سفر می‌رود، آنا ظاهراً نامه را باز می‌کند و می‌خواند. در فرودگاه به استقبال میخال می‌رود (آنا در این فاصله عینکی شده) و می‌گوید که نامه را خوانده و فهمیده که از نطفهٔ مرد دیگری‌ست. که میخال پدرش نیست. شبی توفانی و پُرتنش را از سر می‌گذرانند. صبح، آنا با صدای بطری‌های خالی توی زنبیل دست میخال از خواب می‌پرد، از پنجره صدایش می‌زند، بیرون با لباس خواب خودش را شتابان به او می‌رساند. از پنجره «بابا» صدایش زده، حالا به میخال می‌گوید که دروغ گفته، نامه را باز نکرده، بلکه دست‌خط مادرش را تقلید کرده، و در آخر... نامه را در حضور میخال می‌سوزاند.

آیا آنا در پایان فیلم حقیقت را می‌گوید؟ و بالاخره حقیقت چیست؟ آیا میخال پدر واقعی اوست یا یکی از آن مردان توی عکس قدیمی که مادرش را حلقه کرده‌اند؟ واقعیت این است که حقیقت ماجرا در فیلم اهمیتی ندارد. خود کیشلوفسکی می‌گفت که فیلم‌هایش را نه ماجراها و اکشن‌ها که ایده‌ها پیش می‌برند و می‌سازند. البته هیچ موضوعی به خودی‌خود مهم یا بی‌اهمیت نیست. اسمردیاکف (پسر حرامزادهٔ کارامازوف پدر) نقش دراماتیک مهم و بامعنایی در پی‌رنگ (plot) **برادران کارامازوف** داستایفسکی دارد. پتر (پطر)، فرزند نامشروع مردی اشرافی که همهٔ دارایی او را به ارث می‌برد،

یکی از پرسوناژهای اصلی در میان هفتصد شخصیت **جنگ و صلح** تولستوی است. در **شرق عدن** (الیا کازان) آن‌جا که کال (جیمز دین) برادرش را که هنوز زیر نفوذ پدر باتقوا و متعصب‌شان است، به دیدار مادرشان در عشرتکده‌اش می‌برد، از مهم‌ترین لحظه‌های دراماتیک فیلم است. موضوع **همچون در یک آینه** (اینگمار برگمان) نامشروع‌بودن یا نبودن خواهر و برادر فیلم نیست، اما در پایان، آن‌گاه که پسر نوجوان پدر نویسنده و خودخواه‌شان را «پدر» صدا می‌زند، انرژی عاطفی و معنایی سنگینی را در فیلم رها می‌کند. وقتی آنا هم در سکانس پایانی میخال را از پنجره با عنوان «بابایی» صدا می‌زند، همین بار عاطفی را دارد، اما همان معنا را ندارد. میخال برخلاف پدر فیلم برگمان، خودخواه به‌نظر نمی‌رسد، بلکه برعکس مرد/پدری آرام با طبعی ملایم و متواضع جلوه می‌کند.

از میان تعبیرهای ممکن از این فیلم شاید راحت‌تر از همه این باشد که تحلیل خود را بر عقدهٔ الکترای «آنا» استوار کنیم (تعبیری که بی‌گمان با بیزاری کیشلوفسکی از روان‌پزشک‌ها خوشایند خودش نمی‌بود.) مثلاً از روی برخی قرائن می‌شود اطمینان پیدا کرد که آنا در آخر دارد به میخال راست می‌گوید. او وقتی در کنار رودخانه می‌خواهد به پاکت نامه قیچی بزند، متوجه نگاه آن مرد جوان ناشناس و مرموزی می‌شود که به‌جز یکی در همهٔ اپیزودهای **ده‌فرمان** ظاهر می‌شود. ناشناس در حالی که پاروزنان به کرانه رسیده و پارو را وارونه روی سرش گذاشته، با نگاهی خیره -و با طعمی از هشدار- به آنا از کنارش می‌گذرد. وقتی هم که آنا در آخر دارد به پدرش می‌گوید که نامه را باز نکرده بوده، همان مرد با همان قایق وارونه بر سرش از کنارشان رد می‌شود و آنا برای لحظه‌ای طولانی به او زل می‌زند و با نگاه‌اش او را بدرقه می‌کند. اگر این دو صحنه را که در لحظه‌های متفاوتی از فیلم و با فاصله از یکدیگر روی می‌دهند به‌هم بچسبانیم، نتیجهٔ روشنی از آن می‌گیریم: آنا نامه را باز نکرده و راست می‌گوید. بنابراین می‌شود این نتیجه را هم گرفت که تمام ماجرا بازی در آوردن آنا به قصد برون‌فکنی عقدهٔ الکترایش بوده که مدت‌های مدیدی نهفته مانده و او را آزرده بوده است. اما راستش را بخواهید این تعبیر مورد علاقهٔ خودم هم نیست.

البته تردید در این ندارم که آنا «بازی» درآورده است. اما در دیدار چندین‌باره و اخیرم از فیلم به نگاهی رسیدم که بازی‌سازی آنا در پرتو آن، من را به تعبیری کاملاً دیگرگونه و از نظر خودم جذاب‌تر از فیلم رساند. میخال وقتی از سفر برمی‌گردد، در فرودگاه با آنایی که در این فاصله عینکی شده روبه‌رو می‌شود (آنا را پیش خانم چشم‌پزشک دیده‌ایم.) اما عینکی که آنا به چشم زده، قاب بزرگ و نظر دیگری به رنگ سفید دارد. مانند بازیگری‌ست که با گریم روی صحنه آمادهٔ بازی ایستاده است. اما آنا اتفاقاً دانشجوی تئاتر است. و این نکته در فیلم آن‌قدر مهم بوده که خانم چشم‌پزشک هم حسرت‌اش را برای ورود پسرش به همان دانشکده با آنا درمیان می‌گذارد. اما غیر از مطب چشم‌پزشک، آنا را سر کلاس درس بازیگری هم در فاصلهٔ سفر میخال دیده‌ایم. استاد، مردی میان‌سال، هم‌سن‌وسال میخال، است. آنا در نقش یک معشوق نمی‌تواند تمرکز بدهد و در برابر انتقاد استادش از خودش خرسند به‌نظر نمی‌رسد. بنابراین تصمیم می‌گیرد تا یک بازی تمام‌عیار را در صحنهٔ زندگی واقعی، و با میخال، به انجام برساند. نامهٔ ناگشودهٔ مادرش موتیف اصلی این بازی می‌شود. دارم «بازی» را با معنای دوگانهٔ آن در زبان‌های دیگر به کار می‌برم: بازی/نمایش. و مهم این است که در فیلم کیشلوفسکی همه‌چیز در قاب رئالیستی روی می‌دهد. موتیف‌های آشنای او در این فیلم نیز هستند. مانند موتیف شیشه، همچون نشانه‌ای از آن دیوارهای حایل نامریی که بین انسان‌ها قرار گرفته و ارتباط واقعی را میان‌شان ناممکن می‌سازند. در آغاز فیلم، میخال و آنا از پشت دو پنجره به منظرهٔ بیرون خیره می‌نگرند. تماشاگرانی که خودشان وارد صحنه خواهند شد. آن‌جا که میخال با خشم -همان جلوهٔ اندوه- در اتاق‌اش را محکم می‌کوبد، با شکستن و فروریختن شیشه‌اش به‌طرز معصومانه و مضحکی در راه حفظ حریم‌اش ناکام می‌ماند. ما در قفس‌های شیشه‌ای به‌سر می‌بریم، اما این قفس‌ها نگهبان یا حاوی حریم ما نیستند. بعد که دوست و همکارش -تنها آدم دیگر- سری به آپارتمان آن دو می‌زند، با توجه‌اش به شیشهٔ شکستهٔ توی قاب در بی‌فایدگی و مسخرگی اقدام میخال را بیش‌تر توی چشم می‌زند. در آخر هم آنا با جیرینگ جیرینگ شیشه‌های خالی شیر توی زنبیل پدرش -بعداً آن را می‌بینیم- از خواب می‌پرد و به‌دنبال میخال می‌شتابد (شیر هم با معنای دوگانه نمادین‌اش را از قلم نیندازیم: هم جنسی‌ست و هم مادرانه.)

با این اوصاف آیا اپیزود چهارم **ده‌فرمان** فیلمی در خصوص فلسفهٔ بازیگری‌ست؟ کامل‌تر یا فراتر از آن است: فلسفهٔ بازیگری را وارد فلسفهٔ زندگی می‌کند. بازیگری را یکی از مقوله‌های فلسفهٔ زندگی می‌نمایاند. انگار (کیشلوفسکی می‌خواهد به ما بگوید: نگاه کنید، زندگی تماماً بازی‌ست)، بازی‌ای که اما، باید یا نباید، جدی‌اش می‌گیریم، و مهم این است که نقش خود را چگونه بازی کنیم، و مهم‌تر از آن، نقش خود را درست انتخاب کنیم. نگاه کنید، حقیقت جز قراردادی میان من و تو نیست. مهم این است که تا چه اندازه مهرورزانه، دوستانه، و مسالمت‌جویانه و صلح‌آمیز باشد، و چه‌قدر به آن پایبند و وفادار بمانیم. ▶