زوال زیبای گل‌ها در گلدان

■ مجید اسلامی

دان جانستون، مرد جاافتاده‌ای که معشوقش شری دارد او را ترک می‌کند، نامه‌ای صورتی دریافت می‌کند بدون امضا مبنی بر این‌که صاحب پسری‌ست که دارد دنبال او می‌گردد. دوستش وینستن که به مایه‌های کار آگاهی علاقه دارد نقشه‌ای می‌ریزد مبنی بر این‌که دان با سرزدن به معشوقه‌های بیست سال پیشش حدس بزند نویسندهٔ نامه کیست. این سفر به ملاقات با چهار تن از این معشوقه‌ها می‌انجامد که برخورد هر کدام‌شان با دان به یک نحو است. معما چندان حل نمی‌شود. دان به خانه برمی‌گردد و آن‌جا با پسری روبه‌رو می‌شود که فکر می‌کند همان پسر است. ولی وقتی موضوع را با پسر در میان می‌گذارد، با واکنش تند او روبه‌رو می‌شود.

◁ نامهٔ صورتی سفر دور و درازی را طی می‌کند تا برسد به دست کسی که منتظرش نیست. دون ژوان پابه‌سن گذاشتهٔ ما ظاهراً پس از ماجراجویی‌های بسیار، حالا دیگر منتظر هیچ چیز نیست. او حتی برای جلوگیری از رفتن شری، تازه‌ترین معشوقش، که در حال ترک اوست، هیچ کاری نمی‌کند. صدایش می‌زند، اما دهانش باز نمی‌شود بگوید «بمان»، یا «نرو»، یا «دوستت دارم». او هیچ اشتیاقی برای هیچ چیز ندارد، نه برای آگاهی از محتویات نامهٔ صورتی، نه برای دانستن هویت فرستنده، نه برای مواجهه با آن پسر «فرضی» که در جست‌وجوی اوست. فقط دوست دارد روی آن کاناپهٔ گل‌بهی بزرگ بنشیند و ماجراهای دون ژوان‌های سینمایی را در جعبهٔ جادویی تعقیب کند، یا همان‌طور مات و مبهوت و منفعل، گوش بسپارد به نوای جادویی یک خوانندهٔ اپرا، و چشم بدوزد به زوال زیبای گل‌ها در گلدان. آن کاناپهٔ بزرگ تجسم نوعی اینرسی سکون است که گریبان قهرمان ما را گرفته و هر وقت او را به حال خودش وامی‌گذارند به آن پناه می‌برد (او حتی برای خواب نیز از همان کاناپه استفاده می‌کند و توی خانه‌اش عملاً هیچ‌وقت او را روی تخت خوابی نمی‌بینیم).

اما مگر دیگران می‌گذارند. مدام زنگ می‌زنند، در می‌زنند، معما طرح می‌کنند، نقشهٔ سفر می‌چینند، و دست‌آخر او را به زور به این سفر کذایی می‌فرستند. این «دیگران» خلاصه شده‌اند در یک نفر: وینستن؛ خویشاوند نزدیک بستنی‌فروش خل و چل **گوست‌داگ**، و با کمی اغماض، «نوبادی» **مرد مرده**. کسی که یک‌تنه به جنگ انفعال خودخواستهٔ دان می‌رود و خواستهٔ خود را به او تحمیل می‌کند. هر وقت می‌خواهد به خانهٔ او می‌آید، موسیقی مورد علاقهٔ او را با موسیقی مورد علاقهٔ خودش (یا موسیقی‌ای که فکر می‌کند برای او خوب است) عوض می‌کند و بالاخره او را به این سفر وامی‌دارد. (موقعیت او به دان، یادآور رمان **ابلوموف** است و دوستی که می‌کوشید او را از تنبلی بازدارد.) شاید هم کل ماجرا (همچنان که دان اشاره می‌کند) نقشهٔ وینستن است برای آن‌که دوستش به خود بیاید. اگر فیلم را از این دید نگاه کنیم، نوع واکنش‌های وینستن و حدس‌هایش کاملاً مشکوک جلوه می‌کند. به‌خصوص که معلوم هم نمی‌شود آن پسر جوان انتهای فیلم واقعاً پسر دان بوده باشد.

می‌توانیم حتی معمای نامهٔ صورتی را نقشهٔ مشترک وینستن و شری ارزیابی کنیم. (همزمانی رسیدن نامه و رفتن شری می‌تواند نشانهٔ همین باشد، همین‌طور رسیدن نامهٔ دوم که متعلق به شری‌ست.) شاید بشود گفت این نقشه با موفقیت نسبی همراه است، چراکه دان منفعل اول فیلم پس از این ماجراجویی ناخواسته، با زخمی روی ابرو، اندکی پرشورتر و پرتحرک‌تر شده است (برای مکالمه با پسر جوان پیش‌قدم می‌شود، دنبالش می‌دود، و ظاهراً از رفتن‌اش متأسف می‌شود). حالا می‌توان فرض کرد که پس از پایان فیلم، دست‌کم تصمیم بگیرد که برای بازگشت شری کاری انجام دهد و در مقابل وسوسهٔ اینرسی کاناپهٔ گل‌بهی بزرگ تا مدتی مقاومت کند، لااقل این‌که دهانش باز شود که به شری بگوید: «برگرد»، «دلم برایت تنگ شده»، تصور تحول دان در همین حد است نه بیش‌تر.

سفر (همچنان که از جارموش می‌توان انتظار داشت) شکلی کاملاً اپیزودیک دارد، با پاساژهایی میان اپیزودها با نقطه‌گذاری آشنا - رانندگی با موسیقی یکسان (یادآور **گوست‌داگ**) و نماهای تکرارشونده‌ای از هواپیمای در حال بلندشدن یا نشستن و واریاسیونی از ماشین‌های کرایه‌ای و کنتراست ملایم مکان‌ها (معماری خانه‌ها، چشم‌انداز جاده‌ها)، با ریتم یکسان و موسیقی ثابت که به این پاساژها انسجام موتیف‌وار می‌بخشد. هدف سفر حل معمای نامهٔ صورتی‌ست و یافتن نویسندهٔ نامه، ولی این سفری به گذشته است، به دورانی که دون ژوان ما واقعاً دون ژوان بوده (همین که پنج زن در یک پریود زمانی محدود با او رابطهٔ نزدیک داشته‌اند ظاهراً مؤید همین امر است). قرار است طبق سنت، حال آینهٔ گذشته باشد. همچنان که دان در این مواجهه‌ها دنبال نشانه و سرنخ می‌گردد (هر چیز صورتی، سرنخی از یک فرزند مذکر، و یک ماشین تایپ) مانیز دنبال سرنخ‌های دیگری هستیم. این‌که دان در گذشته چه‌جور آدمی بوده و رابطه‌اش با هر یک از آن‌ها چگونه بوده. قابل پیش‌بینی‌ست که دان در جست‌وجوی خود سرنخ‌های قاطع و قطعی نمی‌یابد: یک موبایل صورتی در برخورد اول، یک کارت ویزیت صورتی در برخورد دوم، موتوری با باک صورتی به همراه یک ماشین تایپ صورتی در برخورد چهارم. هیچ نشانه‌ای از فرزند مذکر نیست. دست‌کم در زندگی

BROKEN FLOWERS

زن اول (لورا) هیچ نکتهٔ ناروشنی وجود ندارد؛ اما (با کمی بدبینی) شاید بتوان بی‌علاقگی زن دوم (دورا) به بچه‌دارشدن، سکوت مرموز زن سوم (کارمن) و خشونت غیرمنتظرهٔ زن چهارم (پنی) را نشانه‌هایی مشکوک تلقی کرد. زن پنجم (په‌په کوچولو) دستش از همه‌جا کوتاه است و از هر اتهامی مبرا، ولی هنوز احتمال دخالت داشتنِ شری یا وینستن (یا هر دو) بسیار جدی‌ست.

زن‌ها بسیار با هم متفاوت‌اند، هم به‌لحاظ تیپ و طبقهٔ اجتماعی، هم به‌لحاظ خصوصیات اخلاقی. چگونه ممکن است مردی در یک دورهٔ سنی، با زن‌هایی چنین متفاوت دوستی کرده باشد؟ (هیچ‌کدام دوستی با او را کتمان نمی‌کنند و همگی نشانه‌ای بروز می‌دهند که میزان صمیمت‌شان را با دان اثبات می‌کند. دست‌کم می‌توان مطمئن بود که دان نسبت به رابطهٔ با آن‌ها دچار توهم نیست.) رابطه با زن‌هایی این‌قدر متفاوت، حقیقت است. این شاید نخستین دریافت ماست از گذشته. این‌که «دون ژوان» چه‌جور آدمی‌ست؛ یا چه‌جور مردی‌ست. مردی که ظاهراً با هر نوع زنی می‌تواند دوستی کند؛ و برایش «زن‌بودن» مهم‌تر از «چه‌جور زنی بودن» است.

با این حال دون ژوان ما آن‌قدر سرد و یخ و بی‌احساس است، و مواجهه‌ها (اغلب) چنان رسمیَ و خشک، که به‌سختی می‌توانیم دان را حتی در گذشته‌های دور در مقام یک دون ژوان متعارف تجسم کنیم. نمی‌توانیم او را در حال دلبری و مزه‌پرانی و موس‌موس کردن تصور کنیم. این تصور، هم با فیزیک او در تضاد است (هیچ‌جا عکسی از جوانی او نمی‌بینیم) و هم با منش او. جواب معما شاید در همین «قیافه» باشد. دون ژوان‌ها معمولاً به زیبایی فیزیکی‌شان مسلح‌اند. حالا جواب سؤال‌مان کامل‌تر شده: دون ژوان مردی‌ست خوش‌قیافه که با هر نوع زنی می‌تواند دوستی کند. دون ژوان‌ما حتی در این سن‌وسال زوال نیز گرچه مثل آن جوانِ توی اتوبوس نمی‌تواند شور و شوَق و هیجان در دخترهاَ پدید بیاورد، ولی همچنان درَ جلب توجه جنس مؤنث موفق است. نمونه‌اش لوراست که همچنان به او روی خوش نشان می‌دهد یا لولیتا (دختر لورا) که آشکارا برایش دلبری می‌کند، یا مهماندار داخل سالن انتظار که گویی منتظر روی خوش‌نشان‌دادنِ اوست، یا سان گرین (دختر گل‌فروش) که به او محبت می‌کند. حتی می‌توان لبخند موذیانهٔ منشی کارمن را حسادت‌آمیز تلقی کرد. واضح‌ترین شاهد البته خود شری‌ست که آشکارا درگیر محبت اوست. خوب که نگاه کنیم می‌بینیم دان با همین سرووضع و همین منش سرد و سنگی نیز موقعیت دون ژوان‌ها را دارد. از کجا معلوم که بیست سال پیش نیز همین‌گونه نبوده؟ شاید حتی شکل ظاهری‌اش هم چندان عوض نشده باشد (فراموش نکنیم که تقریباً همهٔ زن‌ها او را با اندکی دقت می‌شناسند). حالا شاید جواب سؤال ما کامل‌تر شده باشد. دون ژوان مرد خوش‌قیافه‌ای‌ست که با هر نوع زنی طرح دوستی می‌ریزد، آن هم بی‌هیچ تلاشی.

دقت در مواجهه‌ها نکات دیگری را نیز عیان می‌کند: این‌که به‌غیر از لورا، باقی زن‌هایی که می‌شناخته به او روی خوش نشان نمی‌دهند. دورا با اکراه او را به داخل منزلش راه می‌دهد و با اکراه می‌پذیرد که او را برای شام دعوت کند. کارمن به صراحت هر نوع دعوتی را برای نوشیدن، غذاخوردن، و حتی پیاده‌روی رد می‌کند، و پنی با خشونت او را از خود می‌راند. همچنین گفت‌وگو با لورا حاوی هیچ تجدید خاطره‌ای از رابطهٔ گذشته‌شان نیست و فقط بلافاصله به عشق‌ورزی منجر می‌شود (آیا دلیلش این نیست که احتمالاً لورا نیز از او فقط همین را می‌خواسته و برای همین به او روی خوش نشان داده؟) در برخورد دوم، دان به گردنبند مروارید دورا اشاره می‌کند و می‌پرسد: «این را من برات خریدم؟»، دورا طوری به علامت نفی سر تکان می‌دهد که انگار یادآوری گذشته برایش خوشایند نیست. حتی تماشای عکسی که دان از او گرفته و شوهرش، ران، این همه از آن تعریف می‌کند، دورا را به شوق نمی‌آورد. برخورد با کارمن از این هم تلخ‌تر است. او با اکراه به سؤال‌های دان جواب می‌دهد و وقتی دان می‌گوید که خودش ازدواج نکرده، می‌گوید: «معلوم است.» (چرا؟ چون می‌داند او اهل ثبات در رابطه نیست؟) پنی می‌گوید تا جایی که یادش می‌آید رابطه‌شان پایان خوش نداشته و هیچ‌وقت با هم آشتی نکرده‌اند. دان می‌گوید: «تو مرا ول کردی و رفتی.» «آدم بلافاصله یاد شری می‌افتد که اول فیلم شاهد رفتن‌اش از پیش دان بوده‌ایم. ناخودآگاه فکر می‌کنیم شاید دون ژوان کسی‌ست که بلد است رابطه‌ای را آغاز کند ولی قادر نیست آن را ادامه بدهد؛ یا کسی‌ست که با بی‌اعتنایی‌هایش طرف مقابل را عاصی می‌کند؛ کسی که دهانش باز نمی‌شود که به‌طرف مقابل بگوید: «بمان»، یا «نرو»، یا «دوستت دارم».

فیلم جارموش مثل همیشه غافلگیرکننده است و مطابق انتظار، غریبه است و آشنا. و بی‌شک شبیه هیچ فیلمی نیست. جارموش همچنان به مکاشفه در ژانرها مشغول است.

تازه این تصویری‌ست که از وضعیت امروز دان به ذهن می‌آید. نوع واکنش دورا و کارمن و پنی می‌تواند به حدس‌های دیگری نیز بینجامد. مثلاً این‌که دان در جوانی مثل حالا مؤدب و آرام و جنتلمن نبوده. شاید دگرآزار و بدبین و بددل بوده؛ شاید بددهن و دروغ‌گو و پرخاش‌گر بوده؛ شاید دست بزن داشته. این چیزها همان‌قدر دور از ذهن است که دون ژوان‌بودن دان. حالا که قبول کرده‌ایم که او دون ژوان بوده، شاید بشود تصور کرد که برخی از این ویژگی‌ها را هم داشته. دست‌کم واکنش اغراق‌آمیز پنی مبین آن است که تصویر خوشایندی از رابطهٔ با دان در خاطرش نمانده. ببینید چه‌قدر از آن رابطه آزار دیده که جانش را برداشته و فرار کرده و حالا پس از این همه سال این‌قدر تند نسبت به دان واکنش نشان

این‌بار با فیلمی از جیم جارموش روبه‌روییم که با ابهام‌هایش مدام ما را به تفسیر وامی‌دارد و این حدس و گمان‌ها را پایانی نیست. فیلم چنان دست ما را در تفسیر بازمی‌گذارد که درنهایت همه‌چیز بازیگوشانه به‌نظر می‌رسد (وجه تشابه گل‌های پرپر با فیلم‌های دیگر جارموش در همین نکته است).

می‌دهد.

شاید هم آن‌ها -زن‌ها- عوض شده‌اند. عکسی که از دورا می‌بینیم به اندازهٔ کافی با تصویر امروزش فرق دارد (و شاید به همین دلیل هم هست که شوهرش این قدر با حسرت آن را به این و آن نشان می‌دهد و به آن افتخار می‌کند). کارمن هم ظاهراً خیلی عوض شده. دان اشاره می‌کند که پیش‌تر زن پرشور و حالی [Passionate] بوده و او تأیید می‌کند. شاید پنی هم این‌قدر عصبی و پرخاش‌گر نبوده. درعوض شاید لورا دارد با مهربانی، آزارهای گذشته‌اش را تلافی می‌کند. این‌طور که فیلم زمینه‌چینی کرده، هر احتمالی می‌تواند درست باشد، چراکه هیچ‌چیز در مورد گذشته قطعی و قابل اتکا نیست.

از دوست‌های قدیمش جز لورا، تنها کسی که در این سفر به گذشته به دان واکنش منفی نشان نمی‌دهد کسی‌ست که نمی‌تواند واکنشی نشان دهد: په‌په‌کوچولو که حالا در سنهٔ قبرستان است. جالب است که او تنها کسی‌ست که دان با اشتیاق به ملاقاتش می‌رود. قشنگ‌ترین دسته‌گل را برایش می‌برد (به‌خصوص در مقایسه با پنی که گل‌های صحرایی را برایش چیده بود و جزایش را هم دیده بود!)، و وقتی هم گل را روی قبر می‌گذارد می‌گوید: «سلام، زیبا.» نشنیده‌ایم که به کس دیگری بگوید: «سلام، زیبا.» آیا دلیلش این است که په‌په -کسی که هیچ چیزی درباره‌اش نمی‌دانیم، تنهاکسی که قطعاً فرستندهٔ نامهٔ صورتی نیست -محبوب‌ترین دختر زندگی‌اش بوده، یا چون مُرده عزیز شده؟ شاید دون ژوان کسی‌ست که فقط می‌تواند لب به ستایشِ مرده‌ها بگشاید؛ چراکه این ستایش نه تاوانی دارد، نه مسئولیتی. شاید تنها رابطهٔ کاملی که یک دون ژوان می‌تواند برقرار کند، رابطهٔ با مرده‌هاست؛ به‌عبارتی برای او معشوق خوب معشوق مرده است!

بی‌اختیار یاد ترانهٔ آغازین فیلم می‌افتیم:

بابهار باران می‌رسد
باز مستان، درد
هر فصل پایانی دارد
این پایان است.

فیلم جارموش مثل همیشه غافلگیرکننده است و مطابق انتظار، غریبه است و آشنا. و بی‌شک شبیه هیچ فیلمی نیست. جارموش همچنان به مکاشفه در ژانرها مشغول است؛ پس از وسترن در **مرد مرده** و سینمای گنگستری در **گوست‌داگ**، این‌بار نوبت رمانس است. ولی **گل‌های پرپر** نه به اندازهٔ **مرد مرده** تغزلی‌ست و نه به اندازهٔ **گوست‌داگ** کمیک؛ بی‌نهایت سرد است و ساده، و بسیار موجز و مینی‌مال. تغییر لحن هست، ولی کنتراست این تغییر لحن چنان نیست که شوک ایجاد کند. رگه‌های بامزگی هست ولی چنان نیست که تماشاگر را به قهقهه بیندازد. همه‌چیز ملایم و معتدل است. این بامزگی اغلب به شخصیت وینستن برمی‌گردد که تضاد حضور پرتحرکش با انفعال اغراق‌آمیز دان، موقعیت کمیک خلق می‌کند. مثل ژست‌های کارآگاهی‌اش (مدل سیگارکشیدن‌اش) و شرلوک هلمزبازی‌هایش (مثلاً با آن ذره‌بین)، و صحنهٔ آمدن و رفتن‌اش به خانهٔ دان درحالی که با موبایل حرف می‌زند، یک صحنهٔ ناب کمیک است. در غیاب وینستن نیز موقعیت‌های کمیک جسته‌گریخته هست؛ بارزتر از همه نحوهٔ حضور لولیتا مقابل دان است، و صحنهٔ غذاخوردن با دورا و شوهرش (که آن غذای گیاهی به‌زور از گلوی دان پایین می‌رود ولی حالت چهره‌اش ظاهراً خوش‌مزه‌بودن را نمایش می‌دهد)، و آن دیالوگ فوق‌العاده که دان در اتاق خواب لورا از خواب بیدار می‌شود و لورا می‌پرسد: «این‌جا چه‌کار می‌کنی؟» دان می‌گوید: «دنبال ماشین تایپ می‌گردم.» (اشاره به دیالوگ شب قبل سر شام). لورا با لبخند می‌گوید: «آه، یادم آمد!»

کارگردانی فیلم کاملاً صرفه‌جویانه است. با مصالح اندک کارش را پیش می‌برد و بدون تأکید. نمونهٔ بارز این سیاست را در سکانس تصمیم‌گیری دان می‌بینیم. پس از ملاقات با وینستن در کافه، که دان گفته بود به این سفر نمی‌رود، او را می‌بینیم که روی همان کاناپهٔ کذایی نشسته، یک بطری و یک گیلاس پُر جلوی رویش است و ترانه‌ای از دستگاه پخش صوت به گوش می‌رسد؛ ترانه‌ای نه از جنس اپرایی که پیش‌تر شنیده بودیم، نه از جنس موسیقی جاز اتوپیایی وینستن. یک ترانهٔ پاپ است با مضمونی عاشقانه و تیپیک (با ترجیع‌بند I want you). هیچ عنصر متحرکی در صحنه نیست، جز موسیقی. تصویر لانگ‌شات است و چهرهٔ بیل موری مثل همیشه خنثی‌ست. (البته چند بار دستش را به‌سمت گیلاس می‌برد و پس می‌کشد، ولی مطمئن نیستیم.) اگر یک کات بی‌جا به بطری و گیلاس را نادیده بگیریم، صحنه به همین شکلِ ساکن ادامه می‌یابد و با پایان‌ترانه کات می‌شود به آغاز سفر در فرودگاه، و ما قانع می‌شویم، چراکه تحول دان فقط با تغییرِ ذائقهٔ موسیقایی او به نمایش درآمده و این کاملاً با انفعال او هم‌جنس است.

باقی فیلم نیز به همین نحو است. از قاب‌بندی‌های شگفت‌انگیز و حرکت دوربین‌های فوق‌العادهٔ **مرد مرده** خبری نیست. طراحی صحنه و لباس فیلم جذاب و چشم‌گیر است، ولی موسیقی تکرارشوندهٔ فیلم (همان جاز اتیوپیایی) خاطره‌انگیز نیست (بیش‌تر، کاربردی‌ست). با کمی دقت می‌توان مایه‌های مشابهی را با فیلم‌های پیشین جارموش پیدا کرد. مثل شباهت نام دان جانستن به دان جانسن (بازیگر فیلم‌ها و سریال‌های عامه‌پسند) که یادآور «ویلیام بلیک» **مرد مرده** است، یا تأکید بر «قهوه» و «سیگار» که در فیلم‌های جارموش امری عادی‌ست، یا کارتونی که از تلویزیون پخش می‌شود که صحنهٔ مشابهی را در **گوست‌داگ** به یاد می‌آورد، و احتمالاً خیلی جزئیات دیگر. همچنین فیلم ارجاعات سینمایی زیادی دارد. واضح‌ترین‌اش نمونهٔ **زندگی خصوصی دون ژوان** (ساختهٔ الکساندر کوردا) که دان مشغول تماشای آن است. «مسیر نامهٔ صورتی» در عنوان‌بندی، هم یادآور **قرمز**

BROKEN FLOWERS

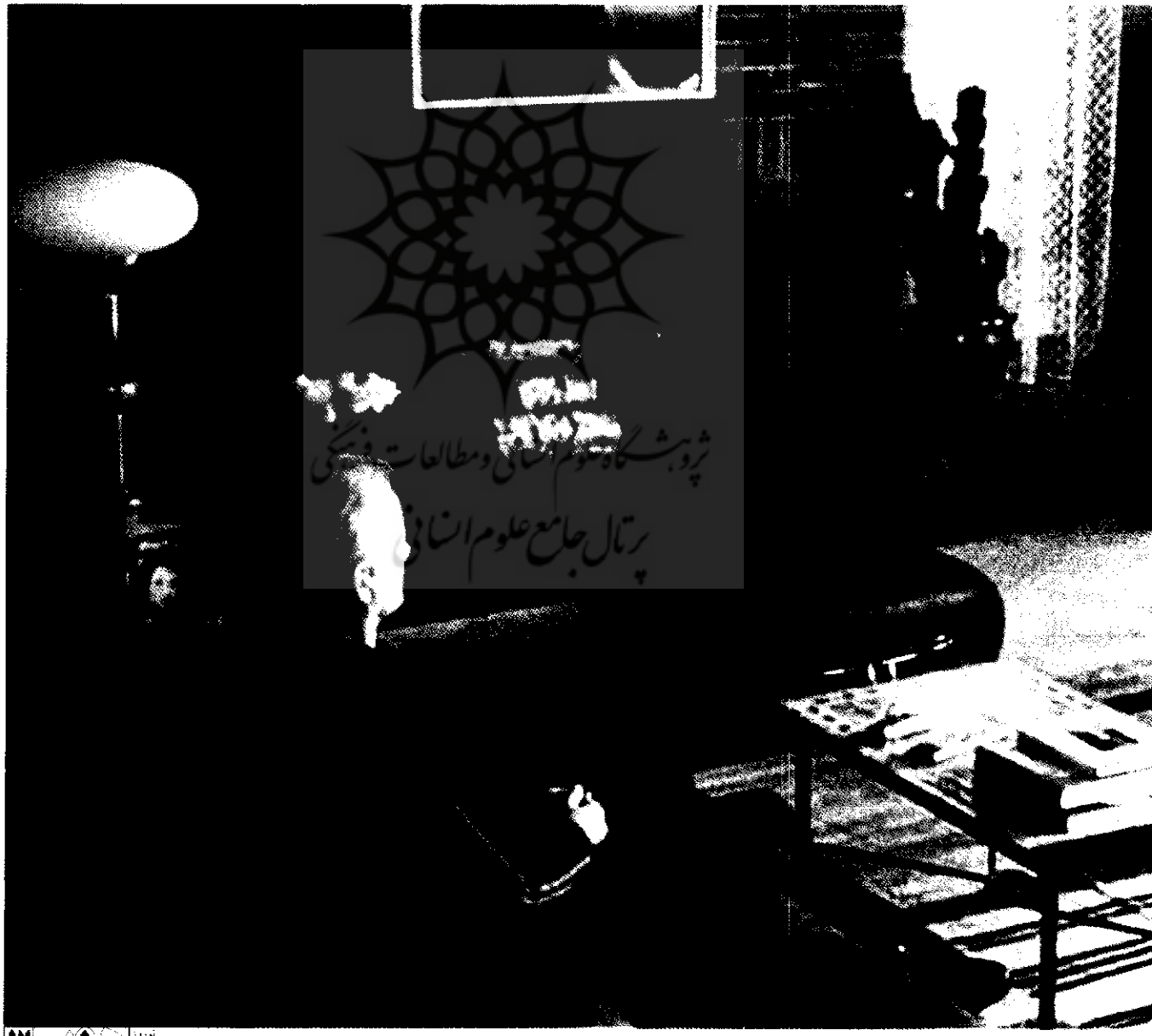
کیشلوفسکی‌ست (نمایش نحوهٔ انتقال صوت از یک تلفن به تلفن دیگر) و هم واضح‌تر از آن **شاهزاده‌خانم و جنگاور** (تام تیکور) را به یاد می‌آورد، که عیناً مسیر یک نامه را نمایش می‌داد. نام دختر لورا، لولیتاست که نحوهٔ شخصیت‌پردازی و لباس‌هایش ارجاعی آشکار به ناباکف و کوبریک است. حرکت پن دوربین در خانهٔ لورا روی عکس‌های در و دیوار، که قرار است گویای ماجرای زندگی شوهر لورا باشد، آشکارا یادآور حرکت پن مشهور **پنجرهٔ عقبی** هیچکاک است.

غافلگیرکننده‌ترین عنصر فیلم صحنه‌های رویا و کابوس است که با سنت سینمای عینی جارموش در نگاه اول هم‌جنس به‌نظر نمی‌رسد. با این حال این دو صحنهٔ بسیار کوتاه (که با تصاویری پرکنتراست و دورنگ به شیوهٔ تارکوفسکی همراه است) در فیلمی که قهرمانش این‌قدر بی‌تأکید رفتار می‌کند و این‌قدر کم حرف می‌زند و عملاً هیچ دریچه‌ای به درونش نمی‌گشاید، اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد. توی این رویاها با مکانیزم ذهنی دان آشنا می‌شویم. او فقط زن‌ها را خواب می‌بیند و توی خواب همهٔ زن‌ها را (اعم از آشنا و غریبه) با هم بُر می‌زند. این نقبی‌ست به ذهنیت یک دون ژوان که در چهره و حرف‌هایش چیز چندانی بروز نمی‌دهد. حالا وقتی در گفت‌وگو با پسر جوان می‌گوید زندگی‌اش تشکیل شده از «زن و کامپیوتر» حرفش باور کردنی‌ست. او کامپیوتر را طی روندی که ندیده‌ایم از زندگی‌اش به‌کل حذف کرده. حالا دارد با مقولهٔ «زن» کلنجار می‌رود. شاید هدفش این است که «زن» را هم حذف کند. خودش بماند و یک کانایهٔ بزرگ جلوی تلویزیون و تلفنی که می‌تواند به آن جواب ندهد و نامه‌هایی که می‌توانند بازنشده باقی بمانند. رویاها نشان می‌دهند که «زن‌ها» اگر توی زندگی‌اش نیستند، توی خواب‌هایش هستند. گریز از آن‌ها کار آسانی نیست.

همهٔ این‌ها حدس و گمان است. این‌بار با فیلمی از جیم جارموش روبه‌روییم که با ابهام‌هایش مدام ما را به تفسیر وامی‌دارد و این حدس و گمان‌ها را پایانی نیست. فیلم چنان دست ما را در تفسیر باز می‌گذارد که درنهایت همه‌چیز بازیگوشانه به‌نظر می‌رسد (وجه تشابه **گل‌های پرپر** با فیلم‌های دیگر جارموش در همین نکته است.) با این حال فیلم آشکارا حس‌وحال تلخ‌تری دارد. **مرد مرده** و **گوست‌داگ** هر دو با مرگ قهرمان‌شان به پایان می‌رسیدند، ولی پایان اولی حماسی بود و پایان دومی کمیک. این‌بار پایان فیلم حالتی «برزخی» دارد. دون ژوان ما ایستاده وسط یک چهارراه به مسیری که پسر جوان از آن رفته چشم دوخته. ماشینی از راه می‌رسد با دو جوان و موسیقی بلندی که داخل ماشین به گوش می‌رسد، و جوانی که در صندلی بغل راننده نشسته با نگاهی عجیب دان را می‌نگرد. تجربهٔ تماشای فیلم به غرابت همین نگاه است. می‌توان خیلی چیزها دربارهٔ آن گفت، ولی مطمئن نیستیم حرف‌مان درست باشد.

واژه‌ها رنگ می‌بازند

همان واژه‌هایی که روز گاری آن‌قدر واضح بودند ◀



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی