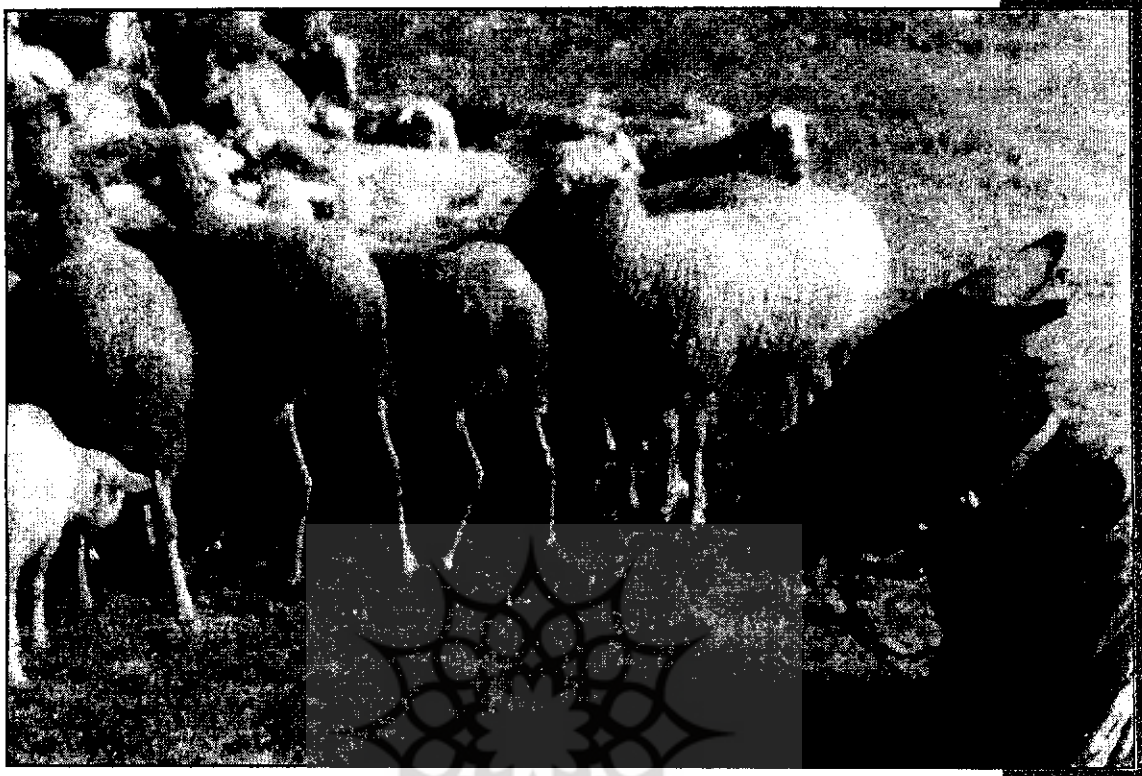

ناگهان بالتازار

چارلز بار
ترجمهٔ علی عامری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در اواسط *ناگهان بالتازار* آرنولد، شخصیت بی‌خانمان فیلم را می‌بینیم که جهانگردان را روی تپه به الاغ‌سواری می‌برد. او دو الاغ دارد، یکی از آن‌ها خود بالتازار است. دو جهانگرد دربارهٔ نقاشی و دو نفر دیگر دربارهٔ روان‌شناسی جنایت بحث می‌کنند. هر دو مکالمه اهمیت دارند و گویای بینشی در شیوه‌ها و مضامین قیام‌اند.

این نوع شروع برای نوشتن دربارهٔ فیلمی که به خوبی، و در واقع بسیار خوب به سرانجام می‌رسد، پیش‌پا افتاده است. البته تمامی نقدها دچار تحریف‌اند، اما خصوصاً در مورد برسن خطر بزرگی در کار است، زیرا بیان حس فیلم‌هایش، مهم‌ترین چیزی که در آن‌ها وجود دارد؛ و این کاری دشوار است. اگر بعد از چند بار مشاهدهٔ فیلم با در اختیار داشتن فیلم‌نامهٔ آن درباره‌اش بنویسیم، راحت. می‌توانیم به روند مشاهدهٔ فیلم بر پرده، میان بر بزنیم و روایت را در زمان دنبال کنیم. حتی اگر بیش از جان کُلمن درباره *ناگهان بالتازار* بیندیشیم، باید اقرار کنیم که توصیف وی از فیلم، در قیاس با اغلب مقالاتی که قبلاً درباره

آثار برسن نوشته شده‌اند، شرح دقیق‌تری از تجربهٔ مشاهده ارائه می‌دهد. وی می‌گوید: «فیلم از حیث پرهیز از ارائهٔ اطلاعات، تقریباً حالت کمدی دارد.» کُلمن طی اولین مشاهدهٔ فیلم درمی‌یابد که باید چه احساسی نسبت به دعوای حقوقی پدر، قتل مشکوک و شغل ژرار داشته باشد. میزانسن دقیق برسن، به معنای واقعی کلمه رمزآلود است و روایتش به معنای ریشه‌ای کلمه، اخفاگر است. سکانس الاغ‌سواری از نظر سادگی بصری شبیه *محاکمهٔ ژان دارک* است. با وجودی که حضور آرنولد اهمیت دارد، او را صرفاً در انتهای سکانس و در یک نمای عکس‌العمل می‌بینیم، و جایی است که درمی‌یابد آخرین نفری که صحبت می‌کند، چه می‌گوید. پیش از این برسن امکان می‌دهد یک جفت پای صندل پوش را ببینیم که لحظه‌ای از مقابل دوربین می‌گذرند. بدین ترتیب می‌فهمیم که الاغ‌ها هدایت می‌شوند و می‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم که آرنولد آن‌ها را هدایت می‌کند. اما کل ماجرا همین است (اولین جملهٔ این مقاله شدیداً مبهم است.) نماهای مجزایی از پاهای الاغ‌ها و در توالی شکلی از چهار سوار، طی مکالمه‌هایشان دیده می‌شوند. در انتها آرنولد به تنهایی در قاب به چشم می‌خورد و همراه با دیگران در یک نما دیده نمی‌شود. در این‌جا نیز همچون *محاکمهٔ ژان دارک*، نیاز به کشف این موضوع که هر یک از شخصیت‌ها کجاست و اطمینان از روابط فضایی بین عناصر گوناگون در صحنه، شاید باعث حواس پرتی یا حتی بیزاری شود. می‌توان بحث کرد که شیوهٔ رمزآلود در *ناگهان بالتازار*، و نه *محاکمهٔ ژان دارک*، توجیه خاص خود را دارد؛ و فیلم نمی‌تواند چیزی جز این باشد. در هر صورت اگر سبک فیلم را به نحو روشنفکرانه‌ای یک بعدی کنیم، نمی‌توانیم آن را دریابیم. ممکن است بگویید که برسن این موضوع را تلویحاً در اولین مکالماتی می‌گنجاند که به آن اشاره کردم. یک نقاش راجع به رهیافتش به نقاشی با دوستش صحبت می‌کند. او تا حدی توضیح می‌دهد که چطور نه خود آبشار، بلکه چیزی را نقاشی می‌کند که «آبشار به او می‌گوید.» پس دوستش به طور ضمنی می‌پرسد: آیا این نقاشی ذهنی است؟ آیا متفکرانه است؟ نقاش پاسخ می‌دهد: «نه، اکشن پینتینگ است.»

در میان تمام کارگردان‌ها این برسن است که خود را محدود به ضبط واقعیت خارجی به روشی منفعلانه نمی‌کند. او بینش خود را بر کار تحمیل می‌سازد؛ اما این موضوع باعث نمی‌شود فیلم در حیطهٔ سینمای متفکرانه قرار گیرد، چنان که بتوان تفکر آن را به راحتی از تصویر به مفهوم، از قصه و دیالوگ به ایده ترجمه کرد. (البته نمی‌توان همیشه از چنین کاری اجتناب ورزید اما این موضوع صرفاً بر محدودیت‌های نقد فیلم تأکید می‌کند.) حتی - به‌ویژه - سینمای برسن سینمای اکشن، به هر دو معنای محتمل سینما و اکشن، است.

برسن مستقیماً کار را با گفتگوی دو نفر بعدی دربارهٔ جرم پی می‌گیرد. مرد اول می‌پرسد: «آیا می‌توان فردی را مسؤول جنایتی دانست که بدون قصد مرتکب می‌شود، بدون آن‌که خاطره‌ای از آن داشته باشد و در شرایطی جنایت می‌کند که (به دلیل مثلاً استفاده از مواد مخدر و الکل) ذهن آگاه تبدیل به ذهن نیمه‌آگاه می‌شود.» دوستش موضوع را بسط می‌دهد: «... یا حتی تبدیل به ناخودآگاه می‌شود، طوری که هیچ نشانه‌ای به جا نمی‌ماند و مجرم خبر ندارد که مجرم است؟» بعد از این جملات نمای عکس‌العمل آرنولد می‌آید، در حالی که تحت تأثیر صحبت‌های آن‌ها قرار گرفته است. سپس صحنه کوتاهی از آرنولد زیر آسمان شب به نمایش درمی‌آید. او از خواب بیدار می‌شود و با جدیت قسم می‌خورد که دیگر هرگز مشروب ننوشد. این صحنه به نمای پیشخوان میخانه قطع می‌شود: آرنولد مست می‌کند. او بی‌رحمانه به بالتازار حمله‌ورمی‌شود و بدین ترتیب او را از دست می‌دهد، زیرا بالتازار می‌گریزد. این تصویرپردازی به وضوح مسألهٔ سوارکار را نمایان می‌کند. آیا آرنولد مجرم است؟ وقتی او بالتازار را می‌زند، نمی‌داند چه می‌کند. اما طبیعتاً این سؤال هم برایمان مطرح می‌شود که آیا او برای شکستن سوگندش و مست کردن مقصر نیست. روش برسن در فیلم‌برداری از صحنهٔ میخانه پرمعناست. صدای آرنولد را می‌شنویم که تقاضای مشروب می‌کند، دست او لیوان را برمی‌دارد و آن را خالی بر جایش می‌گذارد. لیوان مجدداً پر می‌شود، دست آرنولد آن را برمی‌دارد و مجدداً خالی بر جای می‌گذارد. آرنولد از سر مستی روی پیشخوان ولو

می‌شود. در این‌جا نمای کوتاهی، بدون حرکت دوربین، وجود دارد. وقتی او می‌نوشد، لیوان را از قاب خارج می‌کند. از این نظر عمل را به صورت مجرد می‌بینیم. مجرد بودن آن نمایانگر استقلالش از ارادهٔ آگاه آرنولد است. هیچ صحنهٔ واسطه‌ای وجود ندارد که ضعیف شدن تصمیم آرنولد را نشان دهد؛ در واقع نمی‌دانیم چقدر زمان سپری شده است. هر نمایی صرفاً به دنبال نمای بعدی می‌آید. شاهد از بین رفتن ارادهٔ آرنولد نمی‌شویم؛ و در واقع می‌بینیم که اراده و عمل وی به نحوی مستقل کار می‌کنند. روش برسن در پرداخت اپیزود بخش تلویحاً گویای آن است که آرنولد عمدتاً به دلیل مست کردنش مسؤول است تا به خاطر اعمالی که از روی مستی انجام می‌دهد.

همان‌گونه که شخصیتی در یونیکورن (تک شاخ) اثر ایریس مردوخ می‌گوید: «مردم اعمالی را انجام می‌دهند که بعضاً به اراده‌شان ربطی ندارد» این وضع صرفاً در مورد آرنولد صدق نمی‌کند.

پس او چگونه مجرمی است؟ بالتازار وی را می‌بخشد. چندماه بعد آرنولد به شکلی تصادفی یا از پیش برنامه‌ریزی شده، از سیرک دیدن می‌کند و بالتازار در یک لحظه کارش را ترک می‌کند و به او می‌پیوندد.

موقعی که آرنولد به خانه برمی‌گردد، پلیس به دیدن او می‌آید. آرنولد مطمئن می‌شود که برای دستگیری‌اش آمده‌اند، سعی دارد به آن‌ها شلیک کند، اما (نمی‌داند که) اسلحه خالی است. در عوض پلیس‌ها خبر می‌دهند که ارثیه‌ای به او رسیده است؛ و صحنه مذکور مستقیماً به صحنهٔ جشن قطع می‌شود. آن‌گونه که شاید به نظر آید منطق اپیزود قبلی را وارونه می‌کند: آرنولد قصد انجام جنایتی را داشت اما نتوانست آن را عملی کند. شاید این انتظار پیش آید که او باید برای نیت تحقق نیافته‌اش مجازات شود، چنان‌که برای اعمالی که بدون نیت انجام داده، بخشیده شده است. این تناقض را به دو طریق می‌توان حل کرد: او مجازات می‌شود، هیچ نفعی از ارثیه‌اش نمی‌برد و همان شب می‌میرد. او حقیقتاً مجرم نبوده است و می‌بینیم که ژرار به وی راجع به پلیس‌ها دروغ می‌گوید و با اصرار از او می‌خواهد که اسلحه را بپذیرد. آرنولد بیش از آن‌که بخواهد جنایتی را اراده کند، تقدیرگرایانه تن به ارادهٔ فرد دیگری می‌دهد. (ارادهٔ ژرار که عملاً آدم شوخی است و اسلحه را پر نکرده است. ژرار شکنجه‌گر و ابلیس است.)

فکر می‌کنم هر دو نکته در کنار یکدیگر معتبرند. آرنولد مجرم است و مجازات می‌شود؛ همچنین بی‌گناه است و رستگار می‌شود.

ژرار قبل از مرگ آرنولد، همچون یهودا، وی را می‌بوسد. آرنولد سوار بر الاغ می‌رود. چنان‌که گدار طی مصاحبه‌ای در *کایه دو سینما* به برسن اظهار کرد، آرنولد «حتی کمی شبیه به مسیح» است. برسن پاسخ داد: «بله، ولی من چنین چیزی را نمی‌خواستم.» بین آن دو ارتباطی وجود دارد که البته ظریف است: آرنولد شخصیتی مسیح‌وار نیست، ولی گناهانی که بر دوش می‌گیرد و به خاطر آن‌ها می‌میرد، گناهان تمام انسان‌هاست. او در جایگاه تمام انسان‌ها قرار می‌گیرد. این ایده از طریق قصهٔ خود آرنولد و زمینه‌ای که برسن وی را بر آن قرار می‌دهد، تشدید می‌شود. ضعف او را نمی‌توان صرفاً اعتیاد به الکل نامید؛ برسن این ضعف را دستمایه قرار می‌دهد تا نمایانگر جبر انسانی و عمومی‌تری در تسلیم مقابل نیروهای مخرب باشد.

ماری خود را به ژرار تسلیم می‌کند. اولین تماس آن‌ها طی شب انجام می‌گیرد، موقعی که ژرار و دوستانش دزدکی به محوطهٔ اطراف خانه می‌آیند و ماری را تنها با بالتازار می‌بینند. ماری بالتازار را نوازش می‌کند و او را می‌بوسد، سپس می‌نشیند. به نظر می‌رسد که در پشت سرش صدای خفیف حرکات ژرار را می‌شنود که به او نزدیک می‌شود. ماری دست چپش را کنار خود روی نیمکت قرار می‌دهد. برسن دست او را به تنهایی در قاب نشان می‌دهد، دست دیگری که از آن ژرار است، وارد قاب می‌شود و دست ماری را لمس می‌کند، ماری می‌گریزد.

این ماجرا خیلی پیش از سکانس الاغ‌سواری اتفاق می‌افتد، اما طبیعتاً حین بازنگری فیلم، در چارچوب بحث قرار می‌گیرد. این ناخودآگاه ماری است که ژرار را دعوت کرده است. ذهن آگاه ماری این عمل را طرد می‌کند، چنان‌که ذهن آگاه آرنولد، کتک زدن بالتازار را مطرود می‌شمارد. اما همان‌طور که در مورد آرنولد دیده می‌شود، برسن به تحلیل

بیش‌تری می‌پردازد و به جایی می‌رسد که نشان دهد ماری ژرار را همان‌طور *انتخاب* کرده که آرنولد مشروب را انتخاب کرده است. باز هم میزانسن، همه چیز اثر است. برسن طی اولین صحنهٔ عاشقانه آن‌ها در اتومبیل، دست‌هایشان را جدا از هم نشان می‌دهد، گویی که زندگی مستقلی دارند. نماهای درشت از پاها در فیلم‌های خوب و بد مشترک‌اند، اما تأثیر شیوهٔ برسن منحصر به فرد است. دست‌های ژرار عوامل ارادهٔ او هستند، اما در مورد ماری، حس غالبی از کشمکش بین ارادهٔ آگاه او و عملکردش وجود دارد.

تأثیر کار به دلیل تمام دقتی که برسن در ایجادش صرف می‌کند، عمیقاً دوسویه است. می‌بینیم که شخصیتی (آرنولد / ماری) تصمیم می‌گیرد که به روشی عمل کند؛ ولی شاهدیم که دست و بدنش قاطعانه به روش دیگری عمل می‌کنند. آیا بناست بگوییم اعمال ماری نشان می‌دهند و این‌که او واقعاً چه می‌خواهد؟ (آیا تمرکز هیپنوتیک بر روی دست، با نوعی کنایه، بر این نکته تأکید می‌کند که این عمل همان چیزی است که تلقی می‌شود؟) یا این‌که عمل صرفاً در سطحی جسمانی صورت می‌گیرد؟ (آیا جدایی دست بر این موضوع تأکید دارد که عمل، صرفاً جسمانی است و بنابراین وجود واقعی، یعنی روح می‌تواند پاک باقی بماند؟)

در کوتاه‌مدت، مورد اول آشکارا نمود بیش‌تری دارد، زیرا عمل، قوی‌تر از اراده است. ماری به ژرار پای‌بند می‌شود و آرنولد همچنان معتاد به الکل است. آن‌هاوضعیت خود را می‌پذیرند. با وجود این تسلیم و رضای آن‌هاکه نهایتاً به چنین اعمالی ختم می‌شود، این احتمال را پیش می‌کشد که وضعیتشان اهمیتی ندارد. در *ناگهان بالتازار* حس نیرومندی از جبرگرایی، تقریباً به مرام کالوینیسم[1] وجود دارد. می‌توانیم وقار و متانتی را در ماری و آرنولد تشخیص بدهیم که سوای آنچه می‌کنند، از بین نمی‌رود. ژرار در تضاد با آن‌ها قرار دارد. اولین حضور او (همچون آن دو) بر تمام کارهایی که متعاقباً انجام می‌دهد، سایه می‌افکند. ژرار را با گروهش می‌بینیم که روی جاده روغن می‌ریزند. آن‌ها کنار می‌روند و عاقبت اتومبیلی از کنارشان می‌گذرد. برسن به نمای عکس جهتی از اتومبیل قطع می‌کند که روی جاده لیز می‌خورد. سپس نمای واکنش رضایتمندانه ژرار را نشان می‌دهد. اتومبیل دیگری در پیش‌زمینه می‌گذرد و این بار بدون آن‌که نمای ژرار قطع شود، صدای تصادف به گوش می‌رسد. تأثیر کار فوق‌العاده است، نه صرفاً به دلیل ایجاز در کارگردانی، بلکه به علت آنچه دربارهٔ ژرار و مسؤولیت فعال او در کارهایش نشان می‌دهد. می‌توان از کاری که ژرار با اتومبیل انجام می‌دهد، پیش‌بینی کرد که با زندگی ماری چه خواهد کرد. سانحه چیزی نیست که در خارج از وی رخ دهد؛ و در تحلیل یا قضاوت نهایی، آن را می‌توان جزیی از وجود او دانست. روغن و لباس‌های او سیاه‌اند. او همان چیزی است که انجام می‌دهد. ماری در تضاد با ژرار، منفعل است: همچون بالتازار، این اعمال‌اند که بر او واقع می‌شوند. احساس دوگانه و عمیق دیگری هم در فیلم وجود دارد: قرار دادن چیزهای مختلف در کنار هم تلویحاً می‌تواند به طور کلی مقایسه یا تضاد ایجاد کند. زندگی ماری و بالتازار در مسیر مشابهی پیش می‌رود. بالتازار در بسیاری از لحظات مهم زندگی ماری حضور دارد. در آخر کار، ماری خانه را ترک می‌کند (می‌میرد؟) و بالتازار در دامنهٔ تپه جان می‌دهد. این دو وضعیت مشابه چه چیز را نشان می‌دهند؟ هیچ نشانه‌ای از تکنیک کلاسیک و خام تشبیه حیوان به انسان وجود ندارد، یعنی همان تکنیکی که بسیاری از کارگردان‌ها به کار گرفته‌اند. بلکه برعکس، می‌توان الگوی فیلم را تضاد دانست. ماری سقوط می‌کند و بالتازار عروج می‌کند. با وجود این به دشواری می‌توان پذیرفت که این امر نیز در بردارندهٔ تمامی حقیقت باشد.

آشکار است که بالتازار در فیلم نقش کلیدی دارد؛ او با حضورش فیلم را تسخیر می‌کند و حتی تا این‌جا نیز بی‌توجهی به نقش او نسبتاً غیرطبیعی است. در اولین فصل فیلم، دو کودک که تابستان را در کنار هم می‌گذرانند، او را نزد خود می‌آورند. برسن با ظرافت فوق‌العاده‌ای که تصاویر و موسیقی را هماهنگ می‌کند، تصاویر اندوه و شادی را در وحدتی آرامش‌بخش به یکدیگر می‌پیوندد. وقتی ژاک سوار اتومبیل می‌شود تا به خانه برود و خداحافظی می‌کند، نمای عکس جهت، نه خانواده، بلکه کره‌الاغ را نشان می‌دهد. ماری خردسال در کنار او دزدکی به بیرون می‌نگرد. آخرین نمای این بخش، تصویر ژاک است. بار معنایی این نما ناشی

از ایجاز در سبک برسن است. این نمایی بین دیگر نماهای فراوان فیلم نیست، تنها نمایی است که تا این لحظه باید به خاطر بیاوریم. (این عالم صغیر فیلم است؛ هر توضیح دیگری دربارهٔ شیوهٔ رمزآلود برسن زاید خواهد بود.)

سال‌ها بعد ژاک برمی‌گردد. او و ماری دربارهٔ بحث میان پدرانشان صحبت می‌کنند. آن‌ها به سوی دیگری می‌نگرند و بالتازار را می‌بینند. ماری می‌گوید: «بله، بالتازار» و ژاک حرف او را منعکس می‌کند: «بالتازارا آه ماری،همه چیز درست مثل سابقه؛ و تو زیباتر از همیشه‌ای. یادت میاد چه قولی دادم؟» (پیمان عاشقانهٔ دورهٔ کودکی‌شان بر همان نیمکتی بسته شد که اکنون بر آن نشسته‌اند.) وقتی ژاک صحبت می‌کند، برسن دوربین را به طور ثابت روی بالتازار نگه می‌دارد، تقریباً گویی ژاک خطاب به بالتازار صحبت می‌کند و نه ماری. علت این است که او در مقابل بالتازار، کمتر به ماری فکر می‌کند و بیش‌تر به خاطراتی می‌اندیشد که بالتازار آن‌ها را تداعی می‌کند، خاطراتی که به دورهٔ کودکی آن‌ها برمی‌گردند. تصویر ژاک تغییر نکرده است. ماری ژاک را به نحوی زمخت در آغوش می‌گیرد، اما اوضاع واقعاً آن‌طور به نظر نمی‌آید که قبلاً بود. نه تنها ژرار فکر ماری را آشفته کرده است، بلکه ژاک هم با پدر ماری بگومگو می‌کند. یکسره اتومبیل می‌راند و به ماری بی‌توجهی می‌کند. متعاقباً ژاک را در اواخر فیلم می‌بینیم. ماری طی این مدت مسحور ژرار بوده است؛ و پدرش در دعوای حقوقی علیه پدر ژاک طعم تلخ شکست را چشیده است. او و ژاک مجدداً روی همان نیمکت می‌نشینند و تجدید دیدارشان شبیه به بازگشتی دیگر به زندگی بسیار معصومانه‌تری می‌ماند. ژاک می‌خواهد با ماری ازدواج کند. ماری می‌گوید که اغلب رویای آدمی چون ژاک را در سرداشته است؛ کسی که می‌تواند او را ببخشد.

آن‌ها مدتی طولانی مکث می‌کنند و همین امر به ژاک امکان می‌دهد تا اگر بتواند، باکنایه بفهمد که این بیداری چه بوده و زندگی ماری چگونه سپری شده است. «حالا همه چیزو میدونی.» «ما فقیر خواهیم بود، ولی من دو برابر کار می‌کنم.» این رمانتیک‌گرایی سطحی که در پاسخ ژاک وجود دارد، ماری را می‌رنجاند. ماری برمی‌خیزد و به او می‌گوید که دلبستگی‌اش به زندگی سال‌های کودکی‌شان در کنار بالتازار تا چه حد بی‌ثمر است. او بار دیگر نزد ژرار برمی‌گردد.

این خلاصه، معنای صحنه را می‌رساند، ولی کمتر ایده‌ای دربارهٔ محتوای واقعی آن ارائه می‌دهد. زیرا همچون آخرین ملاقاتشان، این‌جا هم بالتازار حضور دارد و در کانون توجه است. گرچه بالتازار با واژهٔ احمق و تداعی الاغ‌بودنش شناسانده می‌شود، ولی برسن نما را به او قطع می‌کند. او مدتی طولانی نمایی از بالتازار نشان می‌دهد که با خونسردی علف‌ها راگاز می‌زند. این نما با موسیقی پیانویی شوبرت تأثیری زیبا می‌آفریند. به دنبال این تصویر،کلمات ماری می‌آیند: «حالا همه چیزو میدونی.» پس به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر به آن ارجاع می‌دهد. بالتازار *واقعیتی* را بازنمایی می‌کند که ژاک نشان می‌دهد قادر به درک آن نیست. شخصیت بالتازار از چنان دلالت عمیق و پیچیده‌ای برخوردار است که طبیعت برای وردزورث [۲] دارد. (در واقع شباهت بین وردز ورث و برسن، خصوصاً با توجه به دو فیلم آخرش از همه نظر برایم جالب است.) در این صحنه از نظر ژاک، بالتازار تاییدی است بر این‌که هیچ چیز از دوران کودکی تغییر نکرده است، از نظر ماری ـ و ما ـ موضوع برعکس است. می‌توان این وضعیت را با پاسخ مضاعف، جوانی و پختگی در صحنه‌ای از *تینترن آبی* [۳] مقایسه کرد. همان چیزی است که جزیی از طبیعت می‌دانید و اساساً طبیعت را برابیتان دگرگون می‌کند. این وجود با حضور دائم و انفعالش می‌تواند یادآور احساسات و اعمال گذشته، و به نوعی منبع آن‌ها باشد. بالتازار چنین نمونه‌ای است. مانند همان پیرمردی است که وردزورث درباره‌اش نوشت: «روستاییان در وجود او / به گذشته‌ای می‌نگرند که در هم پیوند خورده است / اعمال گذشته...»

در این صحنه که ژاک حضور دارد، بالتازار برای ماری و ما تداعی‌کننده تمام ملاقات‌هایی است که ماری و ژرار داشته‌اند و بالتازار شاهد آن‌ها بوده است. (مثلاً سکانس فوق‌العاده‌ای که رابطهٔ مداوم آن‌ها، در شرایطی که تابستان به پاییز و زمستان می‌رسد، با نشان دادن انتظار حیوان بیان می‌شود.) همچنین زمانی که ماری برای آن‌که شب را در

جایی پناه بگیرد، خود را به مرد خسیس تسلیم می‌کند، بالتازار حضور دارد. بدین ترتیب شاید بالتازار بیجان هم باشد، مثل سنگ‌های مسافت‌نما یا تیر تلگراف که آرنولد به آن‌ها خطاب می‌کند. زیرا در صحنهٔ غریب مرگ آرنولد، این اشیا هم وجود دارند. الهام واقعی در استفادهٔ برسن از بالتازار این است که به او اجازه می‌دهد خود را به منزلهٔ حضوری زنده، بیان کند. او ماری را صرفاً به یاد جنسیت نمی‌اندازد، بلکه آن را برایش بازنمایی می‌کند. بالتازار می‌ایستد و علف می‌خورد، او به نحوی تأثیرگذار ذائقهٔ طبیعی و نفسانی را بیدار می‌کند. شاید به کلام نیاید، اما همچون تمام نمادهای عمیق بیان شدنی هم نیست، بلکه باید تجربه‌اش کرد. به هر روی توجه کنید که ماری یکراست از نزد ژاک به آغل بالتازار می‌رود تا به او غذا بدهد؛ سپس در آخر کار سراغ ژرار می‌رود. ماری بالتازار را اغلب به گونه‌ای کاملاً شهوت‌انگیز نوازش می‌کند که در حکم *آمادگی* برای ملاقات با ژرار استنباط می‌شود. درست همان‌طور که ژرار، بالتازار را به منزله پیش‌درآمدی برای آزار ماری، شکنجه کرده است. می‌توان گفت که نفسانیت بالتازار، معصومانه و نفسانیت ماری فاسد است. باز هم این نوعی دوسویگی بنیادی در ساختار فیلم است. مقایسه یا تضاد؟ فکر می‌کنم که نهایتاً مورد اول درست است؛ ارتباط منطقی بین شهوت طبیعی (بالتازار) و انحرافاتی که شاید در معرض آن‌ها قرار گیرد. ماری و آرنولد به دلیل گناهانشان محکوم نمی‌شوند، همان‌طور که در مورد موشت نیز صادق است: آن‌ها روحی معصوم دارند، چنان‌که در اولین برخوردهای محبت‌آمیزشان با بالتازار این ویژگی را نشان می‌دهند. ماری بالتازار را نوازش می‌کند و آرنولد او را از مرگ نجات می‌دهد، در حالی که ژرار، بالتازار را شکنجه می‌کند.

چیزی که فیلم را تا این حد تکان‌دهنده می‌کند، این است که کل تجربهٔ مشاهدهٔ آن متکی بر بالتازار است. او همچون اولیس در شعر تنیسن[۴]، بخشی از تمامی چیزهایی است که با آن‌ها روبه‌رو شده است. او نامی دارد که به طور مرسوم به یکی از سه مرد خردمند اطلاق می‌شود. بالتازار طلا و عطر حمل می‌کند. (کالاهای قاچاقی که متعلق به ژرار و دار و دسته‌اش است.) او به سینه بر دامنه تپه دراز می‌کشد، در حالی که بین گله‌ای گوسفند قرار دارد و بره‌ای به نحوی برجسته در قاب دیده می‌شود. بار دیگر تداعی معانی مسیحی صراحتاً نمود دارد. کالاهای دنیوی به نحوی قابل قبول ستایش می‌شوند. آن‌ها به این علت که جزو اموال ژرار هستند، طرد نمی‌شوند. آیا نمی‌توانیم دربارهٔ ماری هم‌چنین نتیجه‌گیری کنیم؟ چرا نگوییم درست همان‌طور که بالتازار آلت دست ژرار در کار قاچاق است، ولی از گناه آن مبراست، ماری و آرنولد هم از اعمال گناهکارانه‌شان مبرا هستند و همچون موشت و ژان دارک رستگار می‌شوند. اگر این موضوع با توجه به سقوط اخلاقی آشکار، ماری، نامعقول می‌نماید، کافی است؛ بار دیگر به *بافت* فیلم متوسل شد؛ یعنی به روشی که از طریق آن، داوری‌ها مکرراً و به یک باره در دل اعمال صورت می‌گیرند. برسن هرگز به نحوی کنایه‌آمیز بر این اضداد تأکید نمی‌کند. سبک او، تضاد و تناقض را از همان ابتدای فیلم در حکم پدیده‌ای کاملاً طبیعی نمود می‌دهد. اولین نمای فیلم، نمای کره‌الاغ است. می‌شنویم که عموزاده‌های ماری می‌پرسند: «اونو به ما میدی؟» پدرشان پاسخ می‌دهد: «غیرممکن است». در دومین نما آن‌ها بالتازار را به طرف خانه می‌برند. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ Calvinism: فرقه‌ای که اصولش از تعلیمات مذهبی جان کالوین (۱۵۰۹ ـ ۱۵۶۴) یزدان‌شناس پروتستان فرانسوی سرچشمه گرفت. کالوین یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های کلیسای نوسامان (Reformation) بود. طبق تعالیم وی، اصول مستقیماً باید از انجیل اقتباس شوند؛ و مسیحیان نه از طریق انجام کارهای نیک، بلکه با ایمان نجات می‌یابند. مطابق اصول عقاید کالوین آن‌هایی که به رستگاری می‌رسند با لطف الهی انتخاب می‌شوند. وی تأثیر عمیقی بر کلیسای اسکاتلند گذارد. ـ م.

۲ ـ ویلیام وردز ورث (۱۷۷۰ ـ ۱۸۵۰). شاعر بزرگ انگلیسی که نقش مهمی در شکل‌گیری جنبش رمانتیک داشت. ـ م.

3 . Tintern Abbey

عنوان شعری بدون قافیه از ورد ز ورث که وی در آن به ستایش از نیروی حیات‌بخش طبیعت می‌پردازد. ـ م.

۴ ـ شعری سرودهٔ آلفرد لرد تنیسن (۱۸۰۹ ـ ۱۸۹۲) که در آن شخصیت اصلی از نقشهٔ خود برای ترک قلمرو محدود پادشاهی‌اش سخن می‌گوید و این‌که قصد دارد طی سفری ماجراجویانه به دریا افتخار از دست‌رفته‌اش را بازیابد. ـ م.