هیروشیما عشق من، زمان، و پروست

ولفگانگ آ. لاکتپنگ
ترجمهٔ نازنین مفخم

من اعتقاد دارم که **هیروشیما عشق من** یکی از بهترین فیلمهای تاریخ سینما تا به امروز است. این فیلم به همان اندازه برای زیبایی‌شناسی سینمای مدرن اهمیت دارد، که استفادهٔ گریفیث از نمای درشت برای سینمای خاموش اهمیت داشت. بعد از این **فیلم سال گذشته در مارین‌باد** سمت و سوی کار آلن رنه را مشخص کرد.

پیش از آنکه به نکاتی بپردازم که **هیروشیما...** را به فیلمی ماندگار بدل کرده‌اند، می‌خواهم به کوتاهی، درک خود را از مفهوم «فیلم هنری»، یا به بیان کلی‌تر «اثر هنری»، ارائه کنم: این عنوان وقتی شمول می‌یابد که آنچه به نمایش گذاشته شده، نشان دهد، ذهن مسئله‌ای را به‌شکلی مطرح ساخته که محصول نهایی، فصلی بر مسائل اساسی و بنیادین وضع بشر گشوده است، و به مخاطب فرصت دهد این مسائل را در پرتو افق‌های جدیدی ببیند ــ با امیدهای جدیدی برای حل آنها. وظیفهٔ بزرگ هنر مدرن، و نه‌تنها سینما، این است که همان واقعیت قدیمی را از دریچهٔ تازه‌ای به ما نشان دهد، در صورت امکان دریچه‌ای که در پرتو درک معاصری از جهان روشن شده باشد.

ساختار زمان

در **هیروشیما...** چه شکل‌هایی از زمان را می‌توان تشخیص داد؟

۱ ــ از کم‌اهمیت‌ترین آنها شروع می‌کنیم و آنرا «زمان بیرونی» می‌نامیم: زمانی حدود ۹۰

دقیقه که فیلم به طول می‌انجامد. زمانی که مفهوم آن با زمان تئاتر و موسیقی نیز مشترک است و بر ما تحمیل می‌شود. در ادبیات، زمان بیرونی، اگرچه وجود دارد، اما شرط وجودی ادبیات نیست؛ ما می‌توانیم کتابی را شروع کنیم چند صفحه بخوانیم، بعد رهایش کنیم و آن‌را با وقفه‌ای از سر گیریم.

۲ ــ شکل دیگر را می‌توان «زمان درونی» نامید: این زمانِ انجام یافتن رخداد اصلی است که فیلم شکل‌گیری آن‌را دنبال می‌کند و ما را در جریان آن می‌گذارد. فضای این «زمان درونی» در **هیروشیما...** به دو مکان متفاوت وابسته است که کنش فیزیکی و روانی در آنها صورت می‌گیرد. یکی نوور NEVERS ــ شهر زادگاه دختر ــ و دیگری هیروشیما که ماجرای عشقی در آن رخ می‌دهد.

۳ ــ اگر زمان درونی و بیرونی را به عنوان دو کلیّت و با حفظ فاصله مورد بررسی قرار دهیم، می‌بینیم که هر یک از آنها از تداومی دراماتیک برخوردارند؛ اما در حالی که زمانِ درونی وابسته به زمان بیرونی است، زمان بیرونی به زمان درونی وابستگی ندارد. هیچ کلیت واحدی بدون قرار گرفتن در محلی که برای آن در نظر گرفته شده و بدون کنش تکامل‌بخشِ دیگر کلیت‌های (پیش یا بعد از خود) در همان زنجیرهٔ دراماتیک، نمی‌تواند مفهوم مورد نظر را برساند (چه در این فیلم چه در دیگر فیلمهای خوب). خلاصه اینکه: هر بخشی از این پدیدهٔ مداوم تنها در ارتباط با بخش‌های دیگر ارزش می‌یابد و تسلسل همهٔ بخشهای فیلم را بوجود می‌آورد. داستان هم به نوبهٔ خود، بی‌آنکه بخواهیم بر منطق ارسطوئی تکیه کنیم، شامل وقایعی مستقل است. یعنی شامل فصلهایی از حوادث متفاوت.

آنجا که وقایع مختلف رخ می‌دهد باید زمان‌های مختلف نیز وجود داشته باشد ــ حتی اگر بعضی از این رخدادها همزمان باشند ــ و عملاً باید یکی پس از دیگری قرار بگیرند. فرآیند این زمانها زمان درونی را می‌سازد. هر یک از این زمانها را می‌توان «زمان خاص» نامید که عبارت است از: پاره‌ای تفصیلی از زمان درونی.

۴ ــ «زمان‌های خاص» که اجزاء تشکیل‌دهندهٔ تداوم زمان درونی هستند در **هیروشیما...** به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف ــ یک گروه زمانهای «واقعی» هستند، که بر حوادث واقع‌شده در شهر هیروشیما دلالت دارند. زمانی که در طی آن ماجرای عشقی بین آرشیتکت ژاپنی و هنرپیشهٔ فرانسوی شکل می‌گیرد.

ب ــ گروه دیگر زمانهای «روانی» هستند ــ یا زمان پروستی [به روایت مارسل پروست] ــ که دربرگیرندهٔ خاطرات و تأثیر آنها بر قهرمان زن و مرد در درون زمان واقعی است. برای مرد خاطرات در وهلهٔ اول متمرکز و تک‌محورند، یعنی بر مجموعهٔ مفهوم تاریخی هیروشیما در روزگار ما، و آنچه در لحظهٔ انهدام شهر رخ داده بود متمرکزند. در وهلهٔ دوم خاطرات مرد خارج از این مرکزیت بوده و در خاطرات زن شرکت می‌جویند.

برای زن، خاطرات زمانِ روانی در وهلهٔ اول بر تجربیات او در نوور متمرکزند، و در وهلهٔ دوم خارج از این محور هستند و در خاطرات مرد از هیروشیما شرکت می‌کنند. اینجا باید دو نکته مطرح شود: اول اینکه زمان واقعی و زمان روانی متقابلاً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند (در غیر این صورت ساختن این فیلم ناممکن می‌شد.) در واقع محتوای فیلم همین تأثیر متقابل است. البته محتوای فیلم و نه تم آن. تم فیلم کشش دو قهرمان است (با تعمیم آن به انسان بطور عام) نسبت به این تأثیر متقابل خاطره و واقعیت، علت بروز خاطره در یک لحظهٔ خاص، و آنچه اساساً خاطره را پدید آورده است. به زبان دیگر، محتوای فیلم، یعنی مسئله‌ای که آلن رنه قصد دارد آن‌را دستمایهٔ بوجود آمدن یک اثر هنری قرار دهد، تأثیر متقابل گذشته و اکنون بر یکدیگر است.

تأثیر معنوی اثر او آگاه ساختن مخاطب از اهمیتی است که این تأثیر متقابل بر رفتار انسان می‌گذارد. این را می‌توان تأثیر پالاینده (cathartic) فیلم بشمار آورد. اگرچه در یک نقطهٔ اوج از داستان پدید نمی‌آید بلکه حاصل یک کلیّت است، یعنی مجموعهٔ تأثیری است که تمامیت فیلم بوجود می‌آورد؛ و این یک فیلم حماسی است.

در اینجا نمونه‌ای از پیچیدگی این تأثیر متقابل را می‌آورم: بخشی از داستان مربوط می‌شود به سفر هنرپیشهٔ فرانسوی‌به شهر هیروشیما، به قصد ساختن فیلمی دربارهٔ واقعهٔ هیروشیما. موضوع فیلم آلن رنه واقعهٔ هیروشیما را نیز در بر می‌گیرد. ابتدا شاهد فیلمبرداری برای ساختن فیلمی دربارهٔ هیروشیما هستیم (هیروشیما به عنوان یک واقعهٔ تاریخی) که قهرمان فیلم حاضر در آن نقش‌آفرینی می‌کند. گروهی راکه در حال فیلمبرداری می‌بینیم گروه همکاران رنه هستند. به این‌ترتیب آلن رنه از خودش در حال ساختن فیلمی دربارهٔ هیروشیما فیلمبرداری می‌کند. اما این آنچنان که بنظر می‌رسد بی‌سبب نیست، و یادآور پروست است که هفت جلد کتاب نوشت دربارهٔ اینکه چگونه مارسل (قهرمان کتاب) هفت جلد کتاب نوشت، دربارهٔ اینکه چگونه هفت جلد کتاب را بنویسد. در هر دو مورد، آفرینندهٔ اثر به توضیح آفرینش و یا دست یافتن به مرحلهٔ آفرینش می‌پردازد (که به طور معمول سرلوحهٔ هنر مدرن قرار می‌گیرد).

در مورد رنه آفرینش و انگیزهٔ آفرینش، آمیزهٔ معضل روانشناسانه‌ای است از هیروشیما و مفهوم آن در تاریخ زندگی بشر. در همین زمان قهرمان زن هیروشیما... به خاطر فیلمی که در درون فیلم اصلی ساخته می‌شود و این یکی هم هیروشیما نام دارد به مکان آشتی‌ناپذیری میان عشق و زمان، یعنی هیروشیما می‌آید. دومین نکته که باید اینجا در ارتباط با زمان واقعی و زمان روانی مطرح شود این است که حرکاتی درونی و در محورهای متضاد، از سوی قهرمان زن و قهرمان مرد فیلم، نسبت به هم‌محور شدن و «دیگرمحور» شدن خاطراتشان با هم صورت می‌گیرد (چنانکه قبلاً هم به آن اشاره شد). انگیزهٔ این حرکات همدردی و احساس یگانه شدن با دیگری است. عکس این حرکت نیز در درون دو شخصیت قابل توجه است: قهرمان زن با همدردی و یگانه‌پنداری با مرد در خاطره‌ای فرعی شرکت می‌جوید که برای مرد خاطرهٔ مقدم و اصلی یعنی خاطرهٔ هیروشیما است، با تمامی دلالتهایش چه از لحاظ شخصی و چه از لحاظ اجتماعی. سهیم

شدن زن (در خاطرات فرعی) بر اساس همدردی و یگانه‌پنداری بر سهیم شدن مرد مقدم است، که در خاطرات اصلی زن از «نوور» و دلالت‌های فردی و اجتماعی آن، به عنوان یک خاطرهٔ فرعی سهیم می‌شود. در توضیح این نکته به گونه‌ای دیگر می‌توان گفت: در حالی که داستان عاشقانه ــ در زمان واقعی ــ پیش می‌رود، جابجایی متقارنی در شدت وضوح خاطرات اصلی و فرعی نسبت به یکدیگر صورت می‌گیرد. خاطرات مرد در ابتدای فیلم پررنگ‌ترند، امّا با ظاهر شدن خاطرات اصلی و اولیهٔ زن و تأثیرگذاری آنها بر رابطه و عشق بین دو قهرمان، خاطرات مرد ضعیف‌تر و محوتر می‌شوند.

نتیجهٔ این حرکات متضاد، پدید آمدن صحنهٔ مهمی در فیلم است: صحنهٔ معروفی که دو قهرمان در رستوران ملاقات می‌کنند و مرد به زن سیلی می‌زند. مفهوم این لحظهٔ اوج را می‌توان اینچنین شرح داد: تجربهٔ فزاینده ــ عشق فزاینده بین زن و مرد ــ به فراموش کردن رنجهای گذشته و یا پاک کردن تأثیرشان کمک می‌کند.

باید به خاطر آورد که، پیش از فرارسیدن لحظهٔ سیلی زدن به زن، نشانه‌هایی از یک نوع احساسات جنون‌آمیز در گفتگوهای دو نفر پدید می‌آید. زن، در حالی که رابطه عاشقانه خود را با سرباز آلمانی بازگو می‌کند، چنان با معشوق ژاپنی خود سخن می‌گوید که گویی او همان سرباز آلمانی است. ابتدا می‌گوید: «همدیگر را کنار رودخانه می‌دیدیم»، و سپس «تو منتظر من می‌شدی» و به گونه‌ای ادامه می‌دهد که هویت معشوق قدیمی را به معشوق جدید می‌بخشد. این ترفند به غایت شاعرانه، به نظر من، نشان می‌دهد که رنه و دوراس سعی داشته‌اند به مرد ژاپنی فرصت بدهند تا فاصلهٔ خود را در زمینهٔ خاطرات فرعی جبران کند، چراکه خاطرات فرعی زن پیشروی زیادی کرده است ــ زیرا دانسته‌های زن از هیروشیما بسیار بیشتر از دانسته‌های مرد دربارهٔ معشوق آلمانی است.

۵ ــ پس از پرداختن به جزئیات خاص در زمان واقعی و زمان روانی فیلم، به بازبینی جامع‌تری از زمان درونی برمی‌گردیم. در اینجا باید به یکی از جنبه‌های بسیار جالب نمایشی (drammaturgic) اثر توجه کرد: حرکت فیلم بتدریج کندتر می‌شود. صحنه‌ها از نظر محتوای موضوعی (thematic) کمتر تغییر می‌کنند. هر چه پیشتر می‌رویم تغییر مکانی کمتر می‌شود و تمایل به سکون بیشتر. ضرباهنگ فصلهای مستقل ملایم‌تر می‌شود. و همزمان برای بوجود آوردن عمق در هماهنگی بین مضامین، رنه هر چه بیشتر به خاطرات گذشته بازمی‌گردد. همچنین در لایهٔ زمان واقعی صحنه‌ها طولانی‌تر، با جزئیات بیشتر، و از نظر کیفیت شاعرانه غنی‌ترند؛ تماس دو نفر از اهمیت کمتر (بر عکس صحنه‌هایی که در شروع فیلم می‌بینیم) و درک دقیق مفاهیم از سوی تماشاگر از اهمیت بیشتری برخوردار است.

۶ ــ آلن رنه و مارگریت دوراس برای درگیر کردن تماشاگر دوباره از طریق هدایت او به درون وسعت عظیم و امکانات پایان‌ناپذیر زمان، تلاش خود را ادامه می‌دهند. آنها از پدیده‌ای که مایلم آنرا «چشم‌اندازهای زمان» بنامم، استفاده می‌کنند. این چشم‌اندازهای زمان کمک می‌کنند،

که گاهی داستان به شکل ناگهانی در بعد زمانیِ گذرایی قرار گیرد، و به این ترتیب بر بعضی عناصر آن تأکید شود تا ما ژرفای ناپیدای تصاویری را که بر پرده نمایان شده، بسنجیم. به ظاهر، این عناصری که بر آنها تأکید شده باید فناپذیری بشر را از دیدگاه‌های گوناگونی به نمایش بگذارند، چنانکه در مراحل بعدی داستان، آنرا بر پرده می‌بینیم.

اکنون باید دید این «چشم‌اندازهای زمان» کدامند؟ به ترتیب اهمیت موارد مهم را می‌اوریم:

الف ــ فیلم با صحنه‌هایی شروع می‌شود که یادآور نوعی آفرینش ازلی است. شکلی از روند خلق هستی: برآمدن خام، خشن و بی‌شکل توده‌هایی آشفته، و یا مادّه‌ای در روند تکامل تدریجی. تصاویر واضح‌تر شده و دقت خود را بازمی‌یابند، مثل گفتگوی انسانها که بتدریج واضح‌تر و قابل شنیدن شود. و می‌بینیم که آن ازدحام ازلی توده‌های در حال حرکت، چیزی نبود جز بدن، بدن زن و مردی در بستر. رنه پیوند با پدیده‌ای ازلی را به کمک نماهایی درشت از سطح بدن دو انسان خلق می‌کند. با تبدیل تدریجی توده‌های آشفته به اَشکال قابل تشخیص (بدن انسانها) رنه می‌کوشد بیان کند که، رابطه جسمانی، یعنی ابراز فیزیکی عشق میان دو انسان، پدیده‌ای بی‌مرگ و شاید رهایی‌بخش است. هر چه تصاویر واضح‌تر می‌شوند، موقعیت، و آنچه در جریان است، مشخص‌تر می‌شود، و رنه هم بر آرایش احساساتی و رمانتیک صحنه (روبنای روشنفکرانه‌ای که انسان و زمان در اطراف این عمل فیزیکی تنیده‌اند) می‌افزاید. چشم‌اندازی که باید آنرا بنگریم، چشم‌انداز عشق زن و مرد به یکدیگر، در جریان زندگی احتمالی بشر، علی‌رغم و به سبب وجود هیروشیما است.

ب ــ چشم‌انداز دیگر: توده‌های آشفتهٔ ابتدای فیلم، برای بیننده، یادآور بدن انسانی هستند که از تأثیرات انفجار اتمی رنج می‌برد. بعضی کشیدگی‌های پوست انسان که در ابتدای فیلم نشان داده می‌شود، شبیه سوختگی پوست است. همزمان با دیدن نام فیلم تصاویری می‌بینیم که در ذهن ما، بسیار سریعتر از پوست سوخته، با تمام عکسهایی که از هیروشیما دیده‌ایم ربط پیدا می‌کنند: یعنی حباب‌های روی پوست در حال جمع شدن. با جهت دادن به عوامل تداعی‌کنندهٔ انهدام بشر، از طریق خاطرات هیروشیما و ناکازاکی و پی‌آمدهای بی‌وقفهٔ آنها که اینجا و اکنون از مقابل چشم تماشاگر می‌گذرد، آلن رنه یکی از «مایه‌های اصلی تکرارشونده»ی (leitmotive) فیلمش را مطرح می‌کند، و آن عبارت است از: شنیدن صدای بمبهای اتم و ئیدروژن و محصولات شبیه به اینها که از مصنوعات ذکاوت بشرند، و قدرت تخریبشان، و تمام وحشتی که از عنوان کردن این افسانه از سال ۱۹۴۵ بر روی هم انباشت شده، چنان جزئی از تجربیات هر روز ما شده است، که دیگر آنرا به پی‌آمدهای واقعیش مثل پوست سوخته، جمع‌شده، و متعفن انسان که بخش ناچیزی از آن تجربه است، پیوند نمی‌دهیم.

اکنون آشکارا می‌بینیم، فصل شروع فیلم، که وجوه بی‌مرگ زمان حال را به وسیلهٔ پیوندی میان توده‌های ازلی در حرکت، با رابطه جسمانی دو انسان نشان می‌دهد، بی‌سبب از چشم‌اندازهای زمان نیست. قرار دادن رخدادهای زمان حال (هم‌بستری دو قهرمان) در

چشم‌اندازی از گذشته (توده‌های ازلی) به همان اندازه از مایه‌های اصلی و تکرارشوندهٔ فیلم است، که رودررو قرار دادن بیننده با عصر اتم به گونه‌ای که آن‌را درک کند و از آنچه می‌تواند به سرش بیاید بر خود بلرزد.

اما زندگی همیشه از مایه‌هایی که هوشمندانه و کاملاً مشخص و تفکیک‌شده، یا قابل تشخیص و تفکیک باشند تشکیل نشده است. باید پذیرفت مایه‌های اصلی و تکرارشونده‌ای که در بالا از آنها سخن گفتیم، دیر یا زود با هم می‌آمیزند و یا در مجموعه‌های دیگرگونی تکرار می‌شوند و پیوسته طرح‌های جدیدی را پدید می‌آورند، و بی‌شک گوشه‌های دیگری از پیام دوراس و رنه را پدیدار می‌سازند. جالب است به یکی از این گوشه‌ها که، با مشغلهٔ ذهنی مارسل پروست نزدیکی دارد اشاره شود: «هر چقدر یک تجربه عمیق باشد باز هم در بستر زمان جاری است و از این‌رو فراموش‌شدنی است چه برای انسان به عنوان یک تداوم تاریخی و چه برای یک فرد به عنوان نمود این تداوم در زمان حال.»

در واقع این از نکاتی است که رنه آن‌را فراگیر (جهانشمول) می‌شمرد. یعنی می‌آموزاند که فراموش کردن همان‌قدر لازم است که زندگی (که در میان یک مجموعه، شامل تجربیاتی هم می‌شود که به نظر فراموش‌ناشدنی می‌آیند) گریزناپذیر است.

اما این وجه از پیام رنه، این نکته فراگیر (جهانشمول)، کاربرد ضرب‌الاجلی هم دارد. او با استفاده از همان تصاویری که به ما می‌فهمانند، انسان مخلوق نیروهایی است که از ابتدای زمان در کارند، آسیب‌پذیری انسان (سوختگی پوست) را همزمان با بی‌اعتنایی او نسبت به این آسیب‌پذیری در انسانهای دیگر در فصل اول فیلم تداعی می‌کند، و به پیشگویی سرنوشت بشر می‌پردازد: برای هر کسی که بدون پیشداوری (حتی از آن دسته که بر پایهٔ عمل استوار باشد) با انسان برخورد کند، شگفت‌آور نیست که انسان خود جزئی از جریان بزرگی است که نسبت به این جزء بی‌اعتناست.

چشم‌اندازهای دیگر:

پ ــ البته چشم‌انداز انفجار اتمی در هیروشیمای سال ۱۹۴۵ نیز وجود دارد و میدانی است که در پیش‌زمینهٔ آن، دو قهرمان، نقشهای خود را ایفاء می‌کنند.

ت ــ چشم‌انداز دیگر زمان که به شدت از مفهوم پروستی برخوردار است، انعکاس هنر در زندگی است: زن برای شرکت در آفرینش یک اثر هنری (فیلمی دربارهٔ هیروشیما) به هیروشیما آمده است. جایی که در طول فیلم می‌بینیم تمام هستیش را به عنوان یک انسان در آن تجربه می‌کند. همچنین با پدیده‌ای درست ضدّهستی (یعنی مرگ که احاطه‌اش کرده، و در کمین اوست، همانگونه که در کمین هر انسان دیگر است) تسکین می‌یابد ــ پدیده‌ای به نام هیروشیما. با این

زمینه‌چینی، عنوان فیلم رنه بُعد جدیدی می‌یابد: از یک‌سو «هیروشیما» خاطرهٔ مرگ است، از سویی هم «عشق من» بروز نیروهایی است که در تثبیت زندگی می‌کوشند و آن‌را جاویدان می‌سازند. به زبان دیگر، زن از طریق این واقعیت هدایت می‌شود که شخصی می‌خواهد یک اثر هنری (فیلمی در درون فیلم حاضر) خلق کند که در آن رنج و لذت همزمان با مرگ (زیرا بخشی از او در آغاز عشق ورزیدن به مرد ژاپنی می‌میرد) و زندگی (زیرا با فراموش کردن گذشته، یعنی بخشی از او که مرده است چیز تازه‌ای در زن متولد می‌شود) وجود داشته باشد.

در اینجا به جنبه جالبی از فیلم می‌رسیم: مشکلی اجتماعی که آن‌را فراموش کرده بودیم و انتظار می‌رود خیلی زود در این ماجرای عشقی سر برآورد، یعنی این نکته که هر دو نفر متأهل هستند. ازدواج آنها به زمان روانی تعلق دارد، به لایهٔ خاطرات، و مضامین آن بندرت بر زمان واقعی دلالت دارند. در واقع تنها یک‌بار به آن اشاره می‌شود، آن هم وقتی است که به آپارتمان مرد می‌روند. رنه بشدت از این نکته پرهیز می‌کند و می‌گذارد دو عهدشکن این رابطه را ادامه بدهند. البته علت نادیده گرفتن یک واقعیت اجتماعی، که هنوز هم جنجال‌برانگیز است، و عدم طرح آن در ادامهٔ فیلم، فراموش شدن آن از سوی رنه و دوراس نیست. آنها به عمد چنین می‌کنند و به این وسیله می‌خواهند یکی دیگر از مایه‌های اصلی و تکرارشوندهٔ فیلم را پدید آورند:

ج ــ موقعیت اجتماعی (تأهل) زن و مرد به خاطراتشان تعلق دارد، همچنین ماجرای عشقی زن با سرباز آلمانی. اما چرا معشوق آلمانی باید چنین با قدرت در رخدادهای زمان واقعی حضور داشته باشد در حالیکه شوهر فرانسوی که در پاریس منتظر زن است چنین کمرنگ بماند؟ گمان می‌کنم پاسخ این باشد: موقعیت اجتماعی (تأهل) جزئی از زندگی روزمرهٔ دو نفر است. اما ماجرای عشقی حاضر این‌طور نیست و بخشی از یک زندگی غیرروزمره و استثنائی است. هر دو آنها انسانهای متفاوتی هستند، این تغییرات در شخصیت آنها نیز از عوامل خاص «پروستی» است. چنانکه آندره موروا (در کتاب «در جستجوی مارسل پروست» ۱۹۴۹) در همین زمینه اشاره‌ای می‌کند: «منِ» عاشق در ما حتی نمی‌تواند تصور کند «منِ» بدون عشق چگونه است.

تأثیر عشق در ارتباط با زمان را خود پروست چنین بیان می‌کند: «زمانی که در طی روز در اختیار ماست قابلیت ارتجاعی دارد، مصائب ما آن‌را بسط می‌دهند، آرزوهایمان آن‌را فشرده می‌کنند، و عادت‌ها آن‌را پر می‌کنند.»

اما عشق نه‌تنها زمان، بلکه انسانها را هم تغییر می‌دهد ــ آندره موروا در مورد همین پدیده در اثر پروست می‌گوید: «این ضمیرهای («من»های) مختلف گاهی چنان متفاوتند که باید با نامهای مختلفی آنها را نامید. در رمان پروست، سوان، اُدت، ژیلبرت، بلوش، راشل و سن‌لوپ را می‌بینیم که پشت سر هم از زیر نورافکن‌های... احساسات عبور می‌کنند، و همرنگ این نورها می‌شوند، مثل رقصندگانی که لباس سفید پوشیده باشند و یکی پس از دیگری به رنگ‌های زرد و سبز و آبی ظاهر شوند. در واقع (پروست می‌گوید) ازهم‌گسیختگی «من» یک مرگ مداوم است و ثبات شخصیتی که ما در مقابل دیگران، به آن تظاهر می‌کنیم به اندازهٔ خود ما تصنّعی است.»

تمام این تجربیات در هیروشیما... حضور دارند و رنه آن‌را از طریق دو قهرمان به نمایش می‌گذارد. یکی از نمونه‌های بارز آن هنگامی است که دو قهرمان در انتهای فیلم با هم خداحافظی می‌کنند، مرد، زن را «نوور» و زن او را «هیروشیما» می‌خواند ــ به این ترتیب هر دو صاحب نامهای متفاوتی می‌شوند. عشق آنها را متحول ساخته و سبب شده کمی بمیرند. عشق آنها در زندگی فوق روزمره ادامه می‌یابد، فراتر از روزمرگی و علی‌رغم ضدقانون‌بودنش. این رسیدن به غایت یک لحظهٔ ممتاز است؛ در چنین شرایطی درها به روی صندوقخانهٔ غبارگرفتهٔ تجربیات گذشته باز می‌شوند، زمان زنده می‌شود، گذشته به اکنون بدل می‌شود و ترس از آینده از بین می‌رود. برای هر دو ــ و برای زن بیشتر ــ عشق این درها را باز می‌کند همانگونه که آینه‌ها برای شاعر کوکتو [ارفه] باز می‌شدند. به زبان دیگر، وقایع زمان واقعی به درون زمان روانی می‌شکنند. مارسل پروست نیز عقاید و باورهای مشابهی دارد. آندره موروا می‌نویسد: او در لحظات ممتاز «خود را همچون یک موجود کامل کشف می‌کند.»

این لحظه‌ها با مفاهیم فناشدنی و ابدی که برای انسان در بر دارند، زمان، هنر و عشق را از آن ما می‌سازند: آندره موروا با اشاره به پروست می‌گوید: «بین اضطرابی که او برای محو شدن همه چیز حس می‌کند... و باور پنهانش، که در او چیزی هست که ماندگار و ابدی خواهد بود، تضادی وجود دارد. این اطمینان در لحظات زودگذری حس می‌شد که ناگهان لحظه‌هایی از گذشته به واقعیت می‌پیوستند و پروست کشف می‌کرد که آنها قابلیت دوباره ظاهر شدن را دارند.»

همان باور پنهان و همان وحشتی که هر چیزی را بی‌دوام می‌شمرد انگیزه‌های رنه برای ساختن فیلمی است که در اینجا تحلیل شد؛ موادی که هیروشیما... را بوجود می‌آورند. تفاوت میان رنه و پروست در این است که پروست در زمان خود بر ناماندگاری و گذرایی پدیده‌ها تأکید بسیار دارد (اگرچه خود نوشتن این رمان اثبات آن باور پنهان اوست که: پدیده‌های جاویدان هم وجود دارند) در حالیکه آلن رنه بر لزوم این ناماندگاری و گذرایی برای پدید آمدن یک تداوم تأکید می‌کند. بنابراین روزمره‌ها را در مقابل استثناییها و معمولیها را در مقابل موارد خاص قرار می‌دهد. نادیده گرفتن این واقعیت که هر دو قهرمان متأهل هستند سبب می‌شود که ما، انشعابات بوجودآمده از کنار هم قرار گرفتن شرایط عادی و غیرعادی را بشناسیم. عشق دو قهرمان فیلم هم ضدقاعده است، هم ضدزمان یا به نوعی: ضدمعمول جاری.

واقعیتی که به آن اشاره شد می‌تواند نگاه جدیدی به مشغلهٔ ذهنی انسان در ارتباط با پدیدهٔ زمان باشد. مثلاً در ادبیات کافی است بخاطر بیاوریم، قهرمانان اغلب رمانهایی که زمان را موضوع خود قرار می‌دهند، افرادی هستند که در حاشیهٔ روزمرگی زندگی می‌کنند (outsiders) (این توجه به عامل زمان چنان گسترش یافته که باعث شده آنچه را در گذشته در حاشیهٔ زندگی روزمره نمی‌شناختند نیز تشخیص بدهیم) خود پروست، توماس مان، هانس کاستروپ در کوه جادو، دارلی و پورسواردن در آثار دورِل، اولریخ در «مردی بدون صفات» اثر موزیل نمونه‌های آن هستند.

اینکه آلن رنه در فیلمش این تأثیر زمان را مطرح می‌کند شگفت‌آور نیست: او باید قهرمانانش را وادارد خارج از زمان عشق بورزند، بی‌آنکه حقارت زندگی و ازدواجشان مشکلی در این راه بوجود آورد. این در جهت دستیابی به تأثیری است که به رنه اجازه می‌دهد به مایه‌های اصلی و تکرارشوندهٔ دیگری گذر کند:

چ ـ زمان سهم خود را طلب می‌کند: اگر به بی‌زمانی قهرمانان دقت کنیم متوجه می‌شویم که گذشته و آیندهٔ (زندگی روزمره) آنها تنها به یک شیوه می‌تواند به درون این بی‌زمانی سَرَک بکشد آنهم وقتی است که به عمق خاصی رسیده باشد و متناسب با عمقش، یعنی آنجا که تجربیات عمیق گذشته با تجربیات امروز برابری کنند و یا عمیق‌تر از تجربیات زمان واقعی باشند. مثل اولین ماجرای عشقی زن و تجربهٔ انفجار اتمی برای مرد. رنه قصد دارد نشان بدهد که بر زمینهٔ زمان عادی نوعی پیوستگی بین لحظه‌های استثنایی باقی می‌ماند. دوباره وارد محدودهٔ مارسل پروست می‌شویم که می‌خواست در رمانش لحظات خاصی از تجربیات عمیقی را که بوسیلهٔ جریان زمان تحلیل می‌رفتند حفظ کند: «نباید فراموش شود... که در زندگی من انگیزه‌ای وجود دارد که مدام بازمی‌گردد. انگیزه‌ای مهمتر از عشق آلبرتن، شبیه به اوج قطعهٔ موسیقی کوارتت ونتویل... فنجان چای، درختان گردشگاه، برج کلیساها و نظیر آن.» و ما می‌توانیم بخش دیگری را هم که خاطرهٔ تعیین‌کننده‌ای بوده اضافه کنیم، و آن احساس پستی و بلندی روی سنگ جلوی در هتل گارمونت است. موروا پیوستگی این لحظات عمیق را چنین خلاصه می‌کند: «در چنین لحظاتی زمان را دوباره بازمی‌یابیم و همزمان بر آن پیروز می‌شویم، زیرا شکافی در گذشته می‌تواند به شکافی در زمان حال بدل شود. لحظه‌هایی از این دست به هنرمند حس پیروزی بر ابدیت را القا می‌کنند. این «سرخوشی متفیر جدید؛ این خواهش لذت ماوراء زمینی» که او هرگز آن‌را از یاد نخواهد برد.»

برای پروست اینها هرگز فراموش نمی‌شوند زیرا اثبات این واقعیتند که تلاش هنر برای فراتر رفتن از زندگی معمولی، موجّه است. نظریه پروست این است که حافظهٔ بشر بوسیلهٔ کششی که به پیوستگی دارد، تجربیات زیبا را به هم پیوند می‌دهد. به این‌ترتیب تمام لحظه‌های عالی انباشت‌شده به غریزه‌ای بدل می‌شوند که انسان را به جاودان ساختن خویش از طریق آثار هنریش هدایت می‌کند، یعنی از طریق بیان خویش به شکلی بسیار فشرده‌تر. در عادات فلسفهٔ سنتی، این اشکال فشردهٔ بیان خویشتن نیز، به سبب طبیعت کمال‌گرایشان معنی پیدا می‌کنند. در واقع ارزششان را متناسب با مقدار کمال‌گرایی، بی‌زمان بودن و جاودانگیشان کسب می‌کنند.

همانگونه که مارسل قهرمان کتاب پروست برج‌های کلیساها در دوردست را شبیه به تخته‌سنگ‌هایی می‌بیند که از جریان رود بی‌شفقت زمان سر برآورده و خود را بیرون کشیده‌اند، زوج رنه هم با عشقشان بر زندگی خود، و عرف هرروزی آن برتری یافته‌اند. اما یک تفاوت وجود دارد: عشق این زوج به همان اندازه از نظر خودشان (و نه از نظر رنه و یا مارگریت دوراس) خارج از زمان است، که گردشگاه زیر درختان به نظر پروست خارج از زمان بود. برای پروست تجربیات

واقعی (نظیر تجربیات مارسل) و تجربیات ذهنی (مثل نوشته شدن داستان مارسل) در عمل تفاوتی ندارند. در واقع باید هم یکسان باشند زیرا او از یک ساختار چرخشی استفاده می‌کند: دایره‌ای که محیط آن در نقطه‌ای بسته می‌شود که زندگی با ادبیات به هم‌می‌پیوندند، حرکتی که ضمناً مشخصهٔ کلی ادبیات قرن نوزدهم فرانسه نیز هست. بنابراین شگفت نیست که پروست قهرمانش مارسل را در انتهای کتاب «در جستجوی...» وادار به نوشتن کتابی می‌کند که پروست آن‌را به پایان برده است. در فیلم رنه پیوند بین زندگی و ادبیات کاملاً ادبی است، به‌زبان دیگر رنه و دوراس، نویسندهٔ فیلمنامه، چنان از این ساختار چرخشی آگاه بوده‌اند که ضمن عنوان قرار دادن آن، فاصلهٔ خود را نیز با آن حفظ کرده‌اند. اشارهٔ من به فیلمی است که در درون یکی از فصل‌های ابتدای فیلم ساخته می‌شود: فیلمبرداری از یک تظاهرات خیابانی و دانش‌آموزانی که پلاکاردهایی را در خیابان حمل می‌کنند. قهرمان زن در این فصل هیچ کاری در فیلم انجام نمی‌دهد. بنابراین همراه قهرمان مرد تظاهرات را تماشا می‌کنند و سپس از آن می‌گریزند. مفهوم این حرکت معلوم است: آنها از ساختار چرخشی فیلم رنه می‌گریزند و با این کار از درون ادبیات به داخل زندگی جاری می‌شوند ــ زندگیِ خودشان که همان فیلم هیروشیما... است. بنظر می‌رسد در سطح احتمالات هنری، محرک جاری شدن به درون زندگی، سازگاریِ عشقِ میان دو نفر با خاطرات هیروشیما است. یعنی سازگاری پدیده‌ای به شدت زنده با پدیده‌ای که به شدت انسانها را به مرگ فراخوانده است.

۷ ــ پیش از این وقتی از مشخصات زمان درونی گفتم، اشاره کردم که فیلم بتدریج کندتر می‌شود، و آن‌را وجه نمایشیِ محتوای زمان واقعی در زمان درونی خواندم. همچنین تأکید کردم که علت انتخاب این شکل حل کردن مایه‌های اصلی در کلیت محتوا، به جای تکرار آن است. در فیلم هیروشیما... واقعه (در سطح زمان واقعی) و رجوع به گذشته (در لایهٔ زمان روانی) اساساً مستقل از هم نیستند. اگر رجوع به گذشته نبود، واقعه رخ نمی‌داد، زیرا هر دو اینها متقابلاً به هم وابسته‌اند. زمان گذشته و حال حکم ماده محلولی را دارند که قطراتی از زمان گذشته در زمان حال و عکس آن حل می‌شود. پدیده‌ای را که در بالا مطرح شد، می‌توان تعمیم‌یافتهٔ «زمان ــ هنرِ» مضارعی ابدی نامید، و آن‌را نزد لورنس دورل، پروست، «مردی بدون صفات» نوشتهٔ روبرت موزیل، موج ضدرمانتیست‌های فرانسوی (ناتالی ساروت، میشل بوتور، آلن رب‌گری‌یه ــ فیلمنامه‌نویس رنه در فیلم سال گذشته در مارین‌باد) و البته نزد خود رنه می‌توان یافت. شیوه‌ای که این ادراک را از زمان حال بدست می‌دهد، می‌تواند نوعی «یکنواخت» ساختن گذشته و آینده در درون زمان حال باشد. بی‌شک این تلاش مداوم بشر (یا بهتر بگوییم گیرنده‌های حساس‌تر او یعنی هنرمندان) برای مبارزه علیه سپردن هر واقعه‌ای به گذشته را (از طریق حفظ فاصله با آینده‌ای که سر می‌رسد، و از جمله گذشتهٔ هیروشیما) توجیه می‌کند.

اکنون می‌بینیم که ارجاعات به گذشته در اثر رنه چه اندازه پیش‌بینی شده و در زمان واقعی با روایت درهم تنیده شده‌اند، تا بتوانند چشم‌انداز معمول زمان را از بین ببرند و یک نوع تأثیر

همزمانی بوجود آورند. جالب‌ترین «یکنواخت» ساختن زمان در این فیلم، در فصل مربوط به موزه صورت می‌گیرد، و نیز در جریان تحول عنوان «هیروشیما» در طول فیلم. موزه ارجاعی است به گذشته که در درون زمان حال منجمد شده و در سنگِ زمان نقش بسته است، همچنان که طرح بدن یک انسان به هنگام انفجار هیروشیما در دیواری در نزدیکی محل انفجار فرورفته بود. با اینهمه عنوان هیروشیما که چنین با فشار بر مغز و احساس تماشاگر سنگینی می‌کرد به تدریج در طول فیلم عقب‌نشینی می‌کند. این روند با کاهش تصاویر مربوط به واقعهٔ هیروشیما و جایگزین شدن تصاویری از نماهای دور هیروشیمای امروز و با چیرگی تدریجی بر آن، به عنوان عامل ممنوعیت عشق میان دو نفر صورت می‌گیرد.

محو تدریجی حضور روانی اولیه هیروشیما، چیزی نیست جز نمادی از فراموشی، که زمان بر دو قهرمان تحمیل می‌کند. موازی نمادی از فراموشی که زن به معشوق اول خود (سرباز آلمانی) تحمیل کرده است.

۸ ــ اما آیا این درگیری با مسئله زمان را نمی‌توان نادیده گرفت؟ خیر. زیرا در این صورت فیلم را درک نخواهیم کرد: زمان و تظاهرات آن در انسان، یعنی فراموشی، تم اصلی فیلم هستند. همچنانکه در فیلم سال گذشته در مارین‌باد نیز چنین است.

در **هیروشیما**... رنه همهٔ پدیده‌های فراموشی را می‌کاود. صحنه به صحنه در اطراف این عامل اساسی و «به هنگام» زندگی بشر می‌چرخد: فراموشی و دلالتهای اخلاقی آن. در حقیقت پیام فیلم این نیست که: «شما نباید فراموش کنید» و نه دیکته می‌کند که «شما باید فراموش کنید»، بلکه به سادگی دربارهٔ موضوع زمان و تحجّر آن در فراموشی تحقیق می‌کند.

فیلم رنه هم مانند مارسل پروست در جستجوی زمانی است که از دست رفته. فیلم نشان می‌دهد که با از دست رفتن زمان، درسهای هر روز انسان که از تجربه‌هایش آموخته بی‌وقفه از یاد می‌روند. از این نقطه‌نظر فیلم رنه اظهارنظری است دربارهٔ واکنش انسان نسبت به تاریخ خویش: تاریخ، ضبط دقیق درسهایی است که حاصل تجربیات انسانند، درسهایی که فوائد آنها برای زمان حال از یاد رفته است. به طور خلاصه رنه می‌گوید: غلط است اگر بگوییم تاریخ می‌آموزاند. هرگز چنین نمی‌کند و نکرده است. تاریخ فقط توضیح می‌دهد. تنها بصیرت حاصل از این درسها این است که، ما هرگز به درسهایی که آموخته‌ایم اعتناء نمی‌کنیم. به عنوان مصداق، «**هیروشیما**...» باید زمان گذشته و حال را درهم تنیده و نشان بدهد که گذشته چگونه بر اکنون، و زمان حال چگونه بر گذشته تأثیر می‌گذارد. این نکته در هیچ جا بخوبی فصل رستوران نمایش داده نمی‌شود. زن می‌ترسد، دوباره در لحظهٔ تصادم گذشته و حال یعنی وقتی خاطراتش چندان قدرت گیرند که گذشته را از حال تشخیص ندهد، دوباره دیوانه شود. آرشیتکت ژاپنی به زن سیلی می‌زند! از نظر تئوریک این مهمترین لحظهٔ فیلم است زیرا اینجا رنه از پروست پیشی می‌گیرد یا به هر حال فراتر از پروست می‌رود. اگر بخواهیم بدانیم او تا چه اندازه فراتر رفته، کافی است صحنهٔ دست مرد ژاپنی را روی ملافه بخاطر بیاوریم. این نما تصویر مشابهی را فرامی‌خواند: دست سرباز آلمانی

هنگامی که جسدش در یکی از خیابانهای نوور افتاده است. و دوباره به نان‌شیرینی (مادلن پروست) بازمی‌گردیم. در فصل رستوران بازخواندن حس گذشته بوسیلهٔ وقایع زمان حال با خشونت و در چرخهٔ کوتاهی صورت می‌گیرد: با سیلی زدن به قهرمان زن، معشوق ژاپنی مجری آخریم حکم رنه دربارهٔ انسان و زمان می‌شود. نظام حاکم بر موجودات ــ یعنی اینکه گذشته به گذشته تعلق دارد و زمان حال به هم‌اکنون ــ دوباره برپا می‌شود. باید اینچنین شود، وگرنه ما میزان زندگی را از دست می‌دهیم یا به زبان دیگر: دیوانه می‌شویم.

نظام موجود چنانکه می‌شناسیمش خود را تحمیل می‌کند و همهٔ حق خود را می‌ستاند: یا آن‌را می‌پذیریم و قابلیت برخورد با زندگی را در حد خودمان پیدا می‌کنیم، یا آن‌را نفی می‌کنیم و دیوانه می‌شویم، درست مثل قهرمان زن پس از مرگ معشوق آلمانیش.

در نگاهی دوباره به فیلم ممکن است به نماد خاصی که رنه برای به انجام رساندن این بحث مورد استفاده قرار داده است توجه شود: تا لحظهٔ سیلی خوردن زن هرگاه به گذشته رجوع می‌شود شهر نوور با مردمی که در آن زندگی و رفت‌وآمد می‌کنند بر پرده ظاهر می‌شود، اما پس از نواختن سیلی، نوور همیشه در هیئت شهر اشباح و خالی از سکنه تصویر می‌شود. اکنون قهرمان زن می‌تواند به زادگاهش برگردد و آن‌را خالی از مفاهیم بیابد. او برگذشته فائق آمده است.

۹ ــ فراموشی، نیاز به فراموشی، و تراژدی فراموشی داستان فیلم را تشکیل داده‌اند و در آن، آلن رنه و مارگریت دوراس یکی از وجوه شرایط زیست بشر را می‌بینند. آنان با قرار دادن کیفیتی جهانشمول در چهارچوب زندگیهای خاص، واژهٔ فراموشی را در حد دستورالعمل زندگی بشر تنزل می‌دهند. از این‌رو فیلمشان یک اثر بزرگ هنری است. بعضی از دلالتهای موضوع آنها عبارت است از:

الف ــ زن با راه دادن به عشق حاضر، از خیانت به عشق اول می‌ترسد. همزمان به خاطر می‌آورد که از دست دادن معشوق اول او را دیوانه کرده بود. آیا ممکن نیست خاطرهٔ از دست دادن معشوق سابق همراه با شدتی که عشق اخیر با آن ظاهر شده دوباره او را دیوانه کند؟

ب ــ آرشیتکت و زن در مکانی با هم زندگی می‌کنند و عشق می‌ورزند که یکی از وحشتناک‌ترین و نمادین‌ترین جنایات انسان علیه خود در آن به وقوع پیوسته است. این مثل عشقبازی در قبرستان است. انسان به طور غریزی از چنین همنشینی بین عشق و مرگ می‌گریزد. با این‌همه، در همین مکان به بدنهای یکدیگر عشق می‌ورزند و دربارهٔ هیروشیما سخن می‌گویند. ضمن دیدن تصاویری از گردش در موزهٔ هیروشیما، نمایش فصلهایی از فیلمی که هنرپیشه فرانسوی در آن نقش‌آفرینی می‌کند، نماهایی از بیمارستان، عکسهایی از قربانیان واقعه و بقایای ترسناک فاجعه (خرابه‌ها و گداخته‌های شهر) و همزمان با اینها شنیدن گفتگوی دو قهرمان، رنه ماهرانه بر شرایط ذهنی و احساسات دو قهرمان تأکید می‌کند: در این شرایط دو نفر به هم عشق می‌ورزند و به موازات این نمایشها تکامل عشق میان دو نفر نیز نشان داده می‌شود، و همچنین تردید میان شرمنده از آن گریختن (به دلایلی که عنوان شد) و فراموش کردن این دلایل برای ادای

حق به زمان حال و ارزش نهادن به عشقشان. هر دو نفر با گفتن «نه» می‌توانند بگویند: «بله». «بله» به خود، به لحظهٔ حاضر، به عشقشان، و «نه» به همهٔ آنچه علیه این متحد شده است. هیچ گشایشی بر دلالتهای اخلاقی نیست و این مشخصه همهٔ آثار برجستهٔ هنری است. چخوف می‌پرسد: «اگر من همهٔ پاسخها را نمی‌شناسم، آیا در حال فریب مردم هستم؟»

پ ــ اما یک وجه مهم دیگر نیز وجود دارد: اگر زن، مرد ژاپنی را دوست دارد، و راضی به تبعید معشوق اول به مغارهٔ خاطرات منفعل می‌شود، آیا هم او به طور ضمنی و در آینده عشق کنونی را بی‌ارج نخواهد کرد؟ زیرا اگر او در برابر عشق کنونی حاضر به نفی یا بی‌اعتنایی به عشق گذشته باشد، آیا این دلیل بر عادی شدن عشق با هر شدتی، بطور عام نخواهد بود؟

ت ــ اما رنه در اینجا توقف نمی‌کند او نتیجه‌گیری خود را در سطح جهان مطرح می‌کند: اگر زن قهرمان فیلم می‌تواند معشوق اول را فراموش کند، و با همین دلالت ضمنی مطمئناً، روزگاری دومی را هم فراموش خواهد کرد، آیا اثبات این نیست که نوع بشر، ملت ژاپن، و مردم شهر هیروشیما، فاجعه‌ای را که بر سرشان آمد فراموش خواهند کرد؟

ج ــ با استفاده از این نتیجه‌گیری، برای پاسخگویی به مسئله زمان به این بصیرت می‌رسیم که با پذیرفتن قدرت زمان حال به حقانیت زمان آینده، برای بدل شدن به اکنون، اذعان داشته‌ایم. می‌توان گفت: اندوه (فراموش کردن معشوق اول) و شادی (پذیرفتن معشوق کنونی) راه را برای دوباره قرار گرفتن نظام زمان و در نتیجه تاریخ، هموار می‌سازد. این می‌تواند به‌یادماندنی‌ترین تفسیر آلن رنه از زمان و آگاهی مدرن بشمار آید.

۱۰ ــ اکنون می‌توان به بحثی که در مورد چشم‌انداز زمان مطرح شد بازگشت و دید که چگونه در این فیلم پدیده‌ها به اشکال گوناگون یکدیگر راکامل می‌کنند. از تکامل این عوامل دو اصل بنیانی «هیروشیما...» برمی‌خیزد. اول در وجه فعال داستان، انفجار اتمی از نظر نمادین با عشق زن نسبت به سرباز آلمانی و پی‌آمدهای آن (دیوانگی) برابری می‌کند. دوم در وجه منفعل داستان، عشق سابق زن عشقی منع‌شده بود. منع‌شده از سوی جامعه‌ای که زن در آن می‌زیست همانگونه که در تراژدی یونانی خدا، و در اینجا نوور و جامعه با کشتن سرباز آلمانی (و در نتیجه دیوانگی دختر) حقانیت و استیلای خود را تثبیت می‌کنند. تنها زمان زن را تسکین می‌دهد، یعنی فراموشی. همچنین ژاپن طی زمان بازسازی می‌شود چنانکه آخرین فصل فیلم هم به وضوح به این نکته اشاره می‌کند.

پروست، رنه و زمان

در انتها، لازم بنظر می‌رسد به تفاوت میان پروست و رنه در ارتباط با موضوع مشترکِ زمان

فراموشی و تغییری که به آن اشاره می‌کند جلوگیری می‌کند. رنه نمی‌تواند بر همان عناصر تأکید کند (اگرچه آگاهی خویش را از آنها نشان می‌دهد) زیرا او یک داستان عاشقانه را تصویر می‌کند. عشاق نمی‌توانند با آگاه بودن از فراموشی زندگی کنند و دوست بدارند. مسئلهٔ فیلم از همین‌جا شروع می‌شود. تم‌های اصلی پروست عبارتند از: اول زمان که نابود می‌کند؛ دوم خاطره که حفظ می‌کند. رنه هم به همین تم‌ها می‌پردازد اما در جهتی متفاوت: برای قهرمانان او اول خاطره نابود می‌کند؛ دوم زمان ترمیم می‌کند. برای پروست خاطره جالب است. رنه فراموشی را مطالعه می‌کند. در اثر پروست خاطره شادی‌آور است (شیرینی ــ مادلن). خاطرات فیلم رنه اندوه و حتی وحشت برمی‌انگیزند (نمای دست). هر دو هنرمند از مواد اولیه مشترکی استفاده می‌کنند: کشاکش میان گذشته و اکنون. ولی رنه دو چیز را جستجو می‌کند: آنچه به فراموشی سپرده می‌شود، و این‌که چرا به فراموشی سپرده شده. پروست عمدتاً آنچه را فراموش شده مورد مطالعه قرار می‌دهد. ضمناً فیلم رنه دارای ابعاد سیاسی ــ اجتماعی است، اما پروست بر جنبهٔ اجتماعی متمرکز شده است.

اگر بخواهیم استعاره‌ای بکار ببریم تفاوت دو هنرمند را می‌توان در بافتی که تنیده‌اند شرح داد: رنه پشت فرش را می‌بیند، پروست تنها، روی آن‌را. فرش پروست نقش‌های گوناگون دارد. فرش رنه یک نقش دارد در جلوه‌های گوناگون.

رنه نمی‌خواهد گذشته به درون زمان حال رخنه کند و آن‌را به سرزمین خود می‌راند. پروست از گذشته استقبال می‌کند، به جستجوی آن می‌رود، در اکنونش بازمی‌آفریند و آن‌را می‌زید: عنوان آخرین کتاب او «بازیافتن زمان» است.

پروست اگرچه به خوبی رنه می‌دانست که زمان گذشته را جز در خاطرات نمی‌توان دوباره زیست خاطره‌ها را ترجیح می‌دهد و از آنها تسکین می‌یابد. رنه باور دارد که تنها با فراموش کردن می‌توان به زنده ماندن ادامه داد. بدون توجه به اهمیت آنچه تجربه کرده‌ایم و دیر یا زود از یاد می‌بریم.

پانویس:

* اصل این مقاله در بهار ۱۹۶۳ در نشریهٔ The Journal of Aesthetics and Art Criticism منتشر شد. این ترجمه بخشی از مقالهٔ ولفگانگ. آ. لاکتینگ به انتخاب جولیوس بلونه است.