**كسي كه مثل هيچ كس نيست**

**نگاهي به سينماي ژان-‌پي‌ير ملويل**

**اميرحسين سيادت**

1-‌ در صحنه‌اي از «غرامتِ مضاعفِ» بيلي وايلدر، بارتون كيز طي يك تك‌گوييِ نسبتاً طولاني مي‌كوشد رئيس خود را در شركت بيمه مُجاب كند كه ايده‌ي خودكشي كردن‌ آقاي ديتريكستون مشكوك است و بهتر است آنها پيش از پرداختن‌ بيمه‌ي عمر به همسر او -فيليس- همه‌ي جوانب را به دقت بسنجند. بهترين سندي كه كارمند سِمج و تحليلگرِ بيمه براي راضي كردن‌ مافوق‌اش در اختيار دارد آمار و ارقامِ مربوط به خودكشي‌ست. ظاهراً در مستنداتِ آماري‌اي كه كيز آنها را تورق كرده انواع خودكشي‌ رده‌بندي و منعكس شده‌ اما حتي يك مورد گزارش مبني بر اينكه كسي از طريق پريدن از انتهاي قطار خودش را كشته باشد وجود ندارد. اگر بسياري از داستان‌هاي كارآگاهي از استدلال‌ها و پيش‌فرض‌هاي مشابه آكنده‌اند به اين خاطر است كه هم بوروكراسي‌ مدرن و هم اين گونه‌ي داستاني عميقاً به علم آمار وابسته‌اند. رجوع موشكافانه‌ي كيز به آمار، كه مستقيم در ارتباط با بيمه و معضلاتش مطرح مي‌شود و در نهايت به كشفِ قتل و رسواييِ عاملان‌ِ آن مي‌انجامد، قابي تازه براي نگريستن به مناسباتِ بوروكراتيكِ جامعه‌ي مدرن پيش مي‌كشد؛ به اينكه علاقه‌ به اعداد و احتمالات همواره بخشي از تمايلِ دولت‌هاي مدرن به تامين‌ِ امنيت اجتماعيِ مردمان‌شان بوده. نتيجه‌ي اين تمايل, شكل‌گيريِ دستگاهي‌ست كه بنايش بر جلبِ رضايتِ شهروندان و جبران‌ِ خساراتي‌ست كه مي‌بينند و البته استفاده از دسته‌بندي افراد و وقايع (مثلاً هر نوع بلا و تصادف) و برآوردِ فاكتورِ ريسك براي دستيابي به سودي كلان. جوان كوپژك در مقاله‌ي «فضاي خصوصي در فيلم نوآر»1 مي‌كوشد با به پرسش كشيدن همين امر طي تفسيري فوكويي ريشه‌هاي آماريِ رمان كارآگاهي را يادآوري كند. مساله‌ي او اين است كه رويكرد آماري به محاسبه‌ي خطر و فاكتورِ ريسك ختم نمي‌شود، بل «شمارشِ» افراد و «طبقه‌بنديِ» آنها ذيلِ عناوين را نيز در بر مي‌گيرد. گرايش به ثبت و نموداري كردن در حسابداريِ بوروكراسيْ سوابقِ بيمه، برگه‌هاي جريمه، قبوضِ ماهانه و مستنداتي از اين دست را همچو لقمه‌اي دندان‌گير در اختيارِ كارآگاهان مي‌گذارد تا بتوانند افراد مظنون را شناسايي كنند و ردشان را بگيرند. در «سامورايي» (1967) نيز بازرس مدركِ محكمي در دست ندارد و صرفاً بر اساس حدس و گمان به جف كاستلو ظنين شده؛ بر اساس «احتمالات». جف از نظر او مرموز است، همين‌طور از نظر ما. ما نيز مانند پليس‌ها مايليم به درون‌ اين آدمكش خونسرد و كم‌حرف راه يابيم. وضعيتِ او كم ‌و بيش يادآور شرايط بغرنج پرسوناژ اصلي «امِ» فريتس لانگ است؛ هم پليس‌ها به دنبالش‌اند و هم گنگسترها. پس آن قطب‌بنديِ معمولِ درامِ كارآگاهي اينجا نيز به هم ريخته و جاي خود را به ساختماني پيچيده‌تر داده. تفاوتي موثر البته وجود دارد؛ اگر پرسوناژِ فيلمِ لانگ مردي رنگ‌پريده‌ را به يادمان مي‌آورد كه دستش از ابتدا رو شده و خودش را باخته و تشويش را مي‌شود در واكنش‌هاي غلوشده‌ و بيرونيِ بازيگرش ديد، جفِ «سامورايي» شخصيتي‌ست درونگرا با حريمي شخصي و چهره‌ و اندامي كه غالباً زيرِ كلاه و پالتو پنهان شده و راهِ هر گونه نقب زدن به درو‌ن‌ِ او را بر ما سد كرده است. به نظر مي‌رسد از طرح‌هاي آشنا فاصله گرفته‌ايم و بيش از آنكه منتظر افشاي حقيقتِ قتل نزد پليس باشيم تقابل نفوذناپذيري قاتل با تلاشِ همه جانبه‌ي كميسر براي نفوذ به خلوتِ او نظرمان را جلب كرده. از آنجا كه دست بازرس براي اثبات آنچه نزدِ خودش مسجل است خالي‌ست ابزار و آلات پيشرفته‌اي چون دستگاه‌هاي ردياب و شنود را بسيج كرده، بلكه بتواند به كمكِ آنها جف را ردگيري كند و بالاخره جايي مچ‌اش را بگيرد. ظاهراً تا لحظات پاياني همه چيز طبق «محاسبات» و «احتمالات» او پيش مي‌رود و جف به همان مكاني آمده كه وي انتظار داشته. وقتي پليس جف را به رگبارِ گلوله مي‌بندد، بازرس مي‌تواند از اينكه جان‌ِ دختر سياهپوست را با حضوري به ‌موقع‌ نجات داده به خود ببالد. يك چيز اما معادلات را يكسره زير و رو مي‌كند: اسلحه‌ي جف خالي‌ست. چرايش نه به بازرس مربوط است، نه به ما. اين جزو اسرارِ جف و غايتِ آيين‌ِ فرديِ اوست. چيزي‌ست در حيطه‌ي راز و حريم كه با هيچ ابزار پيشرفته‌اي نمي‌توان رصدش كرد. در پايان علاوه بر محاسباتِ بازرس، قواعدِ ژانر نيز به هم ريخته است. به جاي قطعيت به ابهام رسيده‌ايم و آنچه در پايان تحسين مي‌كنيم نه هوش و درايتِ بازرس، كه فرديتِ رخنه‌ناپذيرِ جف كاستلو و رخدادي‌ست كه از «انتخابِ» غيرمنتظره‌ي او حاصل شده. مي‌شود دوباره پاي «غرامت مضاعف» را به ميان آورد و پرسيد چگونه مي‌‌توان با منطقِ بارتون كيز مرگِ جف را تشريح كرد؟ اگر قرار است همه چيز به نفعِ آمار تمام شود گزاره‌ا‌‌ي پذيرفته نخواهد بود مگر اينكه پيشاپيش عمومي شده باشد. سينماي ملويل اما روايتگرِ قلمروهاي پنهان و خصوصي‌ست. مطمئناً هرگز در آمارِ خودكشي‌ها ثبت نشده كه آدمكشي حرفه‌اي براي كشتن‌ِ خود در حضورِ نيروهاي پليس با اسلحه‌ي خالي كسي را نشانه گرفته باشد! از اين منظر جف كاستلو يكه و تنهاست و در برابرِ هر گونه طبقه‌بنديِ آماري مقاومت مي‌كند. او شبيه هيچ كس نيست. شخصيتي‌ست ملويلي‌.

2- شخصيت ملويلي زندگي باطني و رازآميزي دارد. گرچه همواره در بند موقعيتي متزلزل، هستي‌اش به مويي بند است و هر دم در معرض آسيب و خطر قرار دارد اما آرمان‌هايش تزلزل نمي‌شناسند. نكته‌ي جالب اينجاست كه به ندرت مي‌توان توجيهي براي اين آرمانگرايي قائل بود. كُنش هدفمند شخصيت‌هاي «ارتش سايه‌ها» (1969) با توجه به زمينه‌ي اثر و مساله‌اي ملي چون ايستادن در برابر ارتشِ اشغالگرِ نازي كاملاً قابل درك است اما تصاوير نامتعارف سينماي ملويل عموماً مادامي بر پرده نقش مي‌بندند كه آرمان‌گرايي شخصيت‌ها به‌ گونه‌اي غريب از واقع‌گرايي و خردمداري جهان‌ عين گسسته باشد. اگر آن آرايشگر در «ارتش سايه‌ها» با دادن‌ باراني‌اش به فيليپ گاربيه او را فراري مي‌دهد با توجه به زمينه‌ي داستان دليلش مشخص است، اما در خصوص اينكه چرا كوري در «دايره‌ي سرخ» (1970) درست در روز آزادي‌اش، بدون‌ِ اينكه ووژل -مجرمِ از بند گريخته- را بشناسد به او پناه مي‌دهد يا چرا در «پليس» (1972) سيمون با حركتي ساختگي و به اشتباه انداختن‌ِ ادوارد كولمان آگاهانه مرگِ خود را سبب مي‌شود، نمي‌توان راي قاطعي صادر كرد. سينماي ملويل به واسطه‌ي رازآميزي آدم‌ها و اعمالِ توضيح‌ناپذيرشان سخت در برابرِ «وضوح» مقاومت مي‌كند. دور از دست بودن گوهرِ جهان‌ِ ملويل است. علاوه بر اينكه معمولاً از زندگي دروني و افكارِ شخصيت چيزِ زيادي به ما گفته نمي‌شود، همبستگي آدم‌هاي او نيز مرموز و سرشار از موارد مبهم است. در «دايره‌ي سرخ» از گذشته‌ي ووژل چه مي‌دانيم؟ جرم او چه بوده كه دستگير كردنش تا اين درجه براي پليس درخور اهميت است؟ داستان‌ زني كه كوري عكسِ آن را دور مي‌اندازد, چيست؟ كوري فراموش‌اش كرده يا فقط سعي دارد فراموش‌اش كند؟ چرا پيانيستِ «سامورايي» در حالي كه حادثه را با چشمان‌ خود از نزديك ديده عليه جف شهادت نمي‌دهد؟ ملويل در اين موارد خاموش است. پاسخي نمي‌دهد. جلوه‌ي رمزآميز رخدادها در پاره‌اي لحظات سينماي او به حدي‌ست كه گويي با وجودِ واقع‌نماييْ نيرويي وراي محسوسات بر مناسبات داستان حاكم است. سلسله وقايعي كه در «دايره‌ي سرخ» دست به دست هم مي‌دهند تا ووژل و كوري سر راه يكديگر قرار بگيرند آنقدر عجيب و در عين‌ حال معنادار به نظر مي‌رسند كه منطقي نيست اين پيوندِ دوستي را نتيجه‌ي تصادفي معمولي بخوانيم. انگار گونه‌اي تله‌پاتي يا دست تقدير اين دو فرد سابقه‌دار را به هم رسانده است. نمونه‌ي ديگر «سامورايي»‌ست و صحنه‌اي‌ كه پرنده‌ي جف با سر و صدا كردن او را از وجودِ دستگاه‌هاي شنودي كه در خانه‌اش كار گذاشته‌اند با خبر مي‌سازد. همه چيز در عين‌ طبيعي بودن حس و حالي نزديك به قصه‌هاي كهن دارد و عمل پرنده يادآور يك جور خويشكاريِ افسانه‌اي‌ـ‌آييني‌ست: حيواني از صاحب‌اش در برابر خطر محافظت مي‌كند. چنين كيفيتي از يك سو محصول سيطره‌ي ابهام است و از سوي ديگر به سلوكِ نامانوسِ شخصيت‌ها برمي‌گردد. بي‌ترديد آنچه نمي‌توان در خصوص اعمال كساني چون سيمون، جف، كوري و جانسن با تكيه بر منطق فهم نمود به قلمرو آييني‌ تعلق دارد، منتها نوعي تعبيرِ فردي و يكه از آيين‌ورزي كه نتيجه‌ي خودآگاهي، اختيار و انتخاب آزادانه است و بايد حسابِ آن را از آيين به منزله‌ي «فناي فرد در ناخودآگاهِ جمعي» يا «پذيرش و تكرارِ الگوهاي از پيش موجود» جدا كرد. از اين حيث كُنشِ شخصيتِ ملويلي -در جهان‌ فيلم و فارغ از قضاوت‌هاي اخلاقيِ برون‌متني- اصيل و ستايش‌انگيز است (سينما هميشه يادمان آورده كه فطرتاً و عميقاً اخلاق‌گريزيم). دوربين‌ِ ملويل با تأني ريزه‌كاري‌هاي دستبرد زدن به جواهرفروشي در «دايره‌ي سرخ» يا سرقت از ترن در «پليس» (دو سكانسِ بسيار طولاني) را به قابش راه مي‌دهد و ما با اشتياقي آميخته با تحسين به انجامِ عملي تبهكارانه خيره مي‌مانيم. نماهاي نزديكْ رابطه‌ي فرد با اشيا را برجسته و نمايان مي‌كند: دستاني دارند به كمك آهن‌ربا درِ يكي از كوپه‌‌هاي قطار را باز مي‌كنند و دستاني ديگر سرگرمِ ساختنِ گلوله‌اي سربي‌اند. سينماي ملويل در چنين لحظاتي به شدت به بيان‌ِ سينماتوگرافيكِ برسون در فيلمي چون «جيب‌بر» -كه برسون آن را فيلمِ «دست‌ها و اشيا» مي‌خواند- نزديك مي‌شود و مانند او درست همان چيزهايي را كه تئاتر از نمايش دادن‌شان عاجز است به تصوير مي‌كشد. آنچه به تماشايش نشسته‌ايم عملي آييني‌ست. تماشاگرِ آيين دنبالِ قصه نمي‌گردد. او قصه را از پيش مي‌داند و آمده تا صرفاً نحوه‌ي اجراي مراسم را ببيند. رنگ و بوي آيينيِ قاب‌هاي ملويل از چنين ساز و كاري مي‌آيد؛ از اينكه قصه‌گويي و تعليق به حاشيه رفته و جايش را به درنگ بر عملي «ديدني» داده است. درباره‌ي جف كاستلو گفته‌اند وقتي پيش از انجامِ كار با لباسي شيك مقابلِ آينه مي‌ايستد و كلاهش را به دقت مرتب مي‌كند و دستكش‌هاي سفيدش را مي‌پوشد، بيش از آنكه به آدمكشي حرفه‌اي شباهت داشته باشد شعبده‌بازي را مي‌ماند كه قرار است به زودي ما را با «نمايش‌»اش به وجد آورد. همچنين گفته شده وقتي جانسن، كه با آن سر و وضعِ درب و داغان كنجِ عزلتگاهي غرق در مخدر و الكل افتاده، به انگيزه‌ي شركت در سرقت برمي‌خيزد و با ظاهري مرتب و اتوكشيده براي انجام كار آماده مي‌شود، عملش به شركت در ضيافتي باشكوه شبيه‌تر است. اينها يعني در جهان‌ِ ملويل گنگستر بودن ظاهر و آدابي خاص مي‌طلبد (و البته در نهايت مرگي خاص). عملْ هر قدر هم كه تبهكارانه باشد براي آدم‌هاي وي مناسكي‌ست مقدس كه بايد براي هر چه زيباتر اجرا كردنش مهارت داشت و سليقه به خرج داد. در پرتو چنين نگاهي همنشينيِ عناصرِ متضاد ميسر مي‌شود و بزهكاري و جنايت با نزاكت و ظرافت مي‌آميزند تا بسياري از شناسه‌هاي شمايليِ ژانر (مانند باراني، كلاه لبه‌دار، اسلحه، ...) معنايي تازه بگيرند و حاملِ تاويل‌هايي بي‌شمار شوند. آن كلاهي را كه در واپسين نماي «دلوس/كلاه» (1962) از سرِ سلين (ژان پل بلموندو) مي‌افتد, يادتان هست؟

3- از آنچه معمولاً از قول ملويل نقل مي‌‌شود، مي‌توان حدس زد تقدسي كه آدم‌هايش نثار كارشان مي‌كنند تا حدي از خودِ او و نگرش‌اش نسبت به سينما -همچو حرفه‌اي مقدس- مي‌آيد. او حضورْ پشتِ دوربين را همچو شركت در مراسمي شبه‌مذهبي خوانده كه مي‌بايست با تشريفاتي خاص به جا آورده شود. علاوه بر اين ملويل مانند آدم‌هايش تنها بود و در نوشته‌هاي سينمايي نمي‌شد او را ذيل عناوين‌ طبقه‌بندي‌شده‌ي دورانش گنجاند. همواره فيلمسازي مستقل، با هويت و امضايي متمايز و قابلِ تشخيص باقي ماند كه حتي در اوجِ شكوفايي سينماي فرانسه مسيري جدا از «موج نو» مي‌پيمود. ملويل آدمِ همراه شدن با «موج» نبود. دنياي شخصي خودش را مي‌آفريد و راهِ خودش را مي‌رفت. دلبسته‌ي فرهنگ شرق بود. ريشه‌هاي بوديستيِ گرايشي را كه در مهم‌ترين آثارش به تقدير نقشي چشمگير و تعيين‌كننده مي‌بخشيد با ارجاعاتي عيان يادآور مي‌شد و وقتي مايه‌هايي را از عرفان‌ِ شرق (كه بوشيدو يكي از جلوه‌هاي آن است) عاريت مي‌گرفت و از زمينه‌اي كه در آن معنايي آشنا داشتند جدا مي‌كرد تا در متني نامتجانس چون فيلم گنگستري به كار ببندد، سينمايش غرابتي دوچندان مي‌يافت. مي‌شود از نيروهاي متفاوت -و حتي متعارض- ديگري نيز سخن گفت. مثلاً از پيرنگ‌هايي كه در آنها تمركز دراماتيك كلاسيك‌وار و گرايش مدرن‌ ايجاد ابهام هم‌ارز و موازي يكديگر به كار رفته‌اند. يك طرف ژانر است با قواعدي متمايل به كليت و يكپارچكي، و طرف ديگر فيلمسازي تن‌زننده از چارچوب‌ها. اگر ژانرْ همه چيز را براي تحكيم درام مركزي مي‌خواست و هر قاب و حركتِ اضافه‌اي را دور مي‌ريخت، ملويل در بسياري مواقع به جاي قصه گفتن ترجيح مي‌داد مدت‌ها بر جزييات مكث كند (از اين جنبه فيلم‌هايش با موسيقيِ جازي كه آن همه دوست مي‌داشت و مدام به كار مي‌گرفت خويشاوند بود؛ چرا كه در جاز ريتمْ ارزشي برابر با ملودي و گاه بيش از آن دارد). ژانر به كنش و تدوين شتاب مي‌بخشيد و ملويل به ريتم‌هاي كندتر متمايل بود. ژانر سرعت مي‌خواست و ملويل متوقف مي‌كرد. آنچه كرد تجربه‌اي بود براي مهارِ فوران‌ِ انرژيِ سينماي پركشش و هيجان‌آورِ هاليوود به ضربِ انضباطي طرح‌ريزي‌شده و بايد گفت محصولِ نهايي به‌رغمِ سبكِ خويشتندار و باطمانينه‌ي او ابداً خالي از تعليق و هيجان نبود. با ملويل باور كرديم جان هيوستون و برسون آشتي‌پذيرند.

بي‌گمان بخش عظيمي از آنچه به سينمايش سر و شكل داد به تجربه‌ي شخصي‌اش از دوران‌ جنگ و حضورش در نهضت مقاومت برمي‌گشت. نهضتِ مقاومت متشكل از حلقه‌هايي مردانه بود؛ مرداني مسلح كه براي مبارزه‌اي هدفمند گردِ هم آمده بودند. مرداني با آرمان‌ معين كه مفاهيمي چون تعهد، مسووليت، وفاداري و خيانت (كليدواژگان‌ سينماي ملويل) برايشان به‌غايت معنادار بود. تنها بودند و جدا از زن و فرزند. تقريباً همه‌ي اين ويژگي‌ها به شخصيت‌هاي ملويل رسيد. وقتي «ارتش سايه‌ها» را كنارِ نوآرهاي ملويل مي‌گذاريم قابلِ تشخيص است كه بسياري از خصيصه‌هاي آيين‌ورزانه‌ي گنگسترِ ملويلي از جنگ و خاطرات و مناسباتِ مردانه و آرمانگرايانه‌ي آن مي‌آيد. پس عجيب نيست اگر در اين انتقال ذهني-‌جغرافيايي زن از جايگاه فم‌فتال در نوآر امريكايي به جايگاهي سنتي در نوآرهاي ملويل برسد يا به كل به حاشيه و غياب برود. پيداست الگوها و پيش‌نمونه‌ها جهان‌ِ ملويل را در خود حل نكرده‌اند؛ به‌عكس، او عمري با عناصرِ آشناي ژانر كلنجار رفته تا به آنها عطر و طعمي شخصي ببخشد و بوطيقايي نو طرح‌ريزي كند. اكنون پس از چندين دهه سينماي او خود بدل به الگو شده است. آيا وجود نشانه‌هايي كه به اشكالِ مختلف -گاه سرراست و عيان، گاه پوشيده و در پرده- در آثار طيف متنوعي از فيلمسازان -از تارانتينو، لوك بسون، جارموش و مك‌دونا گرفته تا آساياس و اودريار- ملويل را تداعي مي‌كنند خود گواه آن نيست كه او امروز همچنان در كنار ماست؟

4- يكي از فيلم‌هايي كه معمولاً در مرور كلي كارنامه‌ي ملويل آن را از قلم مي‌اندازند «خاموشي دريا» (1949)، نخستين اثر بلند اوست. دليلِ اصلي شايد اين باشد كه هنگام معرفي ملويل به عنوان «مولف»، دست مفسر براي برشمردن‌ ويژگي‌هاي مشترك بين‌ِ آثارِ دو دهه‌ي 60 و 70 او به‌ مراتب بازتر است و «خاموشي دريا» از اين حيث -در نگاهي سرسري- احتمالاً اثري تك‌افتاده به نظر مي‌رسد كه سازِ خود را مي‌زند و سُستي پيوندش با آثار بعدي را بايد به حساب تجربه‌ي ناچيز فيلمسازي گذاشت كه در ايستگاهِ اول ايستاده و هنوز خود را پيدا نكرده است. با اين حال به عقيده‌ي من «خاموشيِ دريا» نه فقط از بهترين‌هاي اين كارنامه است، بل اثري‌ست واجدِ اغلب مولفه‌هاي ملويل كه جهان‌نگري او را تمام و كمال بازتاب مي‌دهد و مي‌توان سينمايش را از دريچه‌‌‌ي آن نگريست. فيلم طرحي بسيار ساده دارد: زمانْ جنگ جهاني دوم و مكانْ فرانسه‌‌‌ي اشغالي‌ست. ملويل غير مستقيم‌ترين راه‌ها را براي رخنه كردن به قلب واقعه‌اي تاريخي برمي‌گزيند. پيرمردي با دخترِ برادرش ساكنان‌ِ خانه‌اي در حومه‌اند. روزي افسري آلماني بنا به رسمِ قومِ فاتح يكي از اتاق‌هاي خانه‌ را براي حضوري موقت اشغال مي‌كند. پيرمرد و دختر تصميم مي‌گيرند به گونه‌اي رفتار كنند كه گويي افسرِ آلماني وجودِ خارجي ندارد. به‌كل او را ناديده مي‌گيرند و به هيچ يك از اعمال و حرف‌هاي او واكنشي نشان نمي‌دهند. افسر هر شب و هر شب به اتاق نشيمن مي‌آيد، نطقي طولاني در بابِ جنگ، ادبيات، موسيقي، آلمان و فرانسه سرمي‌دهد و بعد در كمالِ ادب تعظيم مي‌كند، «شب‌خوش» مي‌گويد و به خوابگاهِ خود مي‌رود. در تمام مدتي كه او قدم‌زنان، گرمِ تك‌گويي‌ست، پيرمرد و دختر خاموش‌اند و بي‌حركت. فيلم به سرعت از تقابلِ ساختاريِ خود رونمايي مي‌كند: ناسازه‌ي گفتار و سكوت؛ آن هم سكوتي كه همنشين شدن‌اش‌ با سكون، سنگينيِ آن را دوچندان كرده. گذشته از اينكه زمينه‌ي داستان وقتي جنگ و اشغال باشد خاموشي گزيدن يادآورِ خيلي چيزهاست (انفعال، اختناق، مرگ، ...)، اگر نگاه را به وجهِ زيباشناسانه‌ي سينماي ملويل معطوف كنيم شكي نيست سكوت از كليدي‌ترين عناصرِ فرمال مجموعه‌ي آثارِ اوست. مي‌شود عنصرِ سكوت را در سينماي ملويل از كم‌حرفيِ آدم‌ها تا كنار گذاشتن‌ كلام و موكد ساختن‌ِ صداي محيط دنبال كرد. از مشهورترين نمونه‌ها بايد از «سامورايي» و صحنه‌ي ورود مامورها به خانه‌ي جف براي كار گذاشتن‌ِ ميكروفن ياد كرد و نيز از صحنه‌ي دستبرد زدن به جواهرفروشي در «دايره‌ي سرخ» -كه اين دومي نزديك به 30 دقيقه طول مي‌كشد. سينماي ملويل در چنين لحظاتي مصداقِ بارزِ «بازآفرينيِ سكوت» است. در غيابِ كلام صداهاي محيط خود بسان‌ موسيقي‌ عمل مي‌كنند؛ صداي لمس كردن‌ اشيا، صداي راه رفتن، همهمه‌ي كافه، صداي ماشين‌ و قطار، صداي پرنده و باران و باد. در «خاموشيِ دريا» نيز هر چند در بسياري لحظات در پس‌زمينه‌ نواي موسيقي به گوش مي‌رسد اما موسيقيِ راستين‌ِ فيلم صداهاي گوناگوني‌ هستند كه به سكوت پيرمرد و دختر جلوه‌ا‌ي مسحوركننده بخشيده‌اند: صداي سوختن‌ هيزم، صداي تيك و تاك ساعت و ... . در «خاموشيِ دريا» هر دو وجه تماتيك و فرمالِ استفاده از سكوت، دوشادوش يكديگر، در يك همنواييِ دلپذير در كارِ ساختن‌ِ معماري اثر و برجسته كردن‌ ديگر عناصرِ مفهوم‌سازِ آن‌اند. ملويل براي دادن‌ِ سمت‌وسوي عاشقانه به «خاموشي دريا» از ابزارِ بصريِ معدود در نهايت ظرافت استفاده كرده است. بين‌ افسر آلماني و دختر عاطفه‌اي شكل مي‌گيرد كه هيچ كدام‌ هرگز مستقيماً درباره‌اش سخن نمي‌گويند؛ هر دو حس‌‌اش مي‌كنند، و ما نيز. دوربي‌ِ ملويل به چهره‌ي افسرِ آلماني نزديك مي‌شود تا نگاهش -و نه فقط چشم‌هايش- را ثبت كند؛ تداومِ اين نگاه گوياي همه چيز است و بازتابِ آنچه را او از عنوان كردنش اجتناب مي‌كند مي‌توان در چهره‌اش خواند. سينما به درون‌ِ او نقب زده است (يك دليلِ ديگر براي قياسِ ملويل و برسون). در طرفِ مقابلْ دختري‌ست كه هرچند در سكوتِ كامل بر مبل نشسته و بي‌وقفه مشغول بافتن است اما درست به دليل همين ايستايي‌ چشمان‌ ما نسبت به هر حركت جزيي و كوچك او حساس مي‌شود. يك لرزشِ خفيف در چهره، يك چرخشِ كوچكِ سر، يك نگاهِ مخفيانه و زيرچشمي كافي‌ست تا بخشي از سِر نهانش را بروز بدهد. آنجا كه از بافتن دست مي‌كشد ديگر همه چيز روشن مي‌شود. دستانش سخن مي‌گويند. ملويل بعدها براي كاويدن‌ِ روحِ شخصيت‌هاي خود بارها از تمهيداتي مشابه استفاده كرد، اما به نظرم تنها در برخي نماهاي نزديكِ «سامورايي» -كه مي‌توان آن را سمفوني نگاه‌هاي عميق و پرابهام خواند- توانست تصاويري با چنين عمق و شكوهي خلق كند. در «خاموشي دريا» عشق تا پايان به زبان نمي‌آيد و فيلم با وقاري كم‌نظير و حالتي يكنواخت و بي‌شتاب به نقطه‌ي وداع مي‌رسد تا حسرتي جانكاه از رازي مگو و ابراز نشده برجاي بگذارد. اگر افسر آلماني دلش براي ديوِ داستان‌ِ «ديو و دلبر» مي‌سوزد دليلش مشخص است. ما داريم نسخه‌‌اي از همان داستان را مي‌بينيم. ديوْ عنواني كلي و هويتي شيشه‌‌اي‌ست كه درنده‌خويي و ظاهرِ نازيبا را به خاطر مي‌آورد. شنيدن‌ِ نامش كافي‌ست تا از آن بترسيم و طرفش نرويم. در اين خوانشِ نو بي‌گمان افسرِ نازي جاي ديو نشسته. عنوان‌ِ «نازي» به خوديِ خود براي اهاليِ سرزمين‌هاي اشغال‌شده ترسناك است؛ ترسناك‌تر اينكه يكي با يونيفورمِ مخصوصِ نازي‌ها سرزده به خانه‌ات بيايد و گوشه‌اي از آن را صاحب شود. «نازي» يادآورِ هويتي قالبي‌ست كه با كُل‌گرايي، همسان‌سازي و يكپارچگي سر و كار دارد و هرگونه تعارض و تمايز در آن منتفي‌ست؛ دال بر اعضاي باورمندي‌ست كه در سايه‌ي الگويي ممتاز -كه قلبِ روايتِ اسطوره‌اي‌ست- براي انجام تكاليفي تفويض‌شده گرد آمده‌اند تا بنا به منطقِ اين‌همانيِ جزء و كل، فرديتِ يكايك‌شان نفي شود و با جمع هم‌هويت شوند. آنها همه مثلِ هم‌اند، اما يادمان باشد شخصيتِ ملويلي كسي‌ست كه شبيه هيچ كس نيست. افسرِ آلمانيِ «خاموشي دريا» گرچه برچسب «نازي» را با خود حمل مي‌كند اما هيچ ربطي به آن تصويرِ از پيش موجودي كه مي‌شناسيم ندارد (و مي‌بينيم كه در ادامه با صراحت مخالفتِ خود را با راهِ هموطنانش اعلام مي‌كند). بي‌ترديد در ابتدا پيرمرد و دختر (و مخاطب) تلقيِ خود از سنخِ نازي را به افسر تحميل و بر مبناي آن قضاوتش مي‌كنند اما فيلم كه پيش مي‌رود با شناختِ تدريجيِ او و يافتن‌ِ وجوهِ روانشناختي و متمايزش كم‌كم تصويرِ هراس‌آوري كه از وي ساخته‌اند (و ساخته‌ايم) ترك مي‌خورد و فرو مي‌ريزد تا در پسِ آن سيماي بسيار سمپاتيك انساني واجدِ تشخص پديدار شود. ملويل بعد از اين فقط در «كلاه» تا اين حد دغدغه‌ي به چالش كشيدن‌ِ داوريِ مخاطب را دارد. با اين تفاوت كه آنجا به جاي تمركز بر شخصيت و روابط مي‌كوشد با دستكاريِ روايت و جا انداختن‌ِ بخشي از داستان براي رو كردن‌ِ آن در زمان‌ِ مقتضي، قضاوتِ ما را نسبت به سلين به هم بريزد كه اين امروز ديگر كاركردي معمولي و حتي پيش پاافتاده يافته. اينجا مي‌توان پاي بحثِ حريم را نيز وسط كشيد و بر مبناي آن بازيِ فيلم با مقوله‌ي قضاوت را توضيح داد، چرا كه «خاموشي دريا» مثل «سامورايي» فيلم «حريم» است. در «سامورايي» يكي از دلايلي كه با جف همراه مي‌شويم اين است كه ناخودآگاه به خلوتِ شخصي و حريم‌اش احترام مي‌گذاريم و هيچ دوست نداريم به آن تجاوز شود -ولو از سوي قانون. در نقطه‌ي مقابلْ بازرس به راستي برايمان شخصيتي‌ دافعه‌انگيز است. او علاوه بر حريمِ جف، حريمِ ژان لاگرانژ را هم محترم نمي‌شمارد و وقتي همراه با مامورانش سرزده به خانه‌‌ي او مي‌ريزد حتي مجال نمي‌دهد دختر جوان خودش را جمع و جور كند. افسرِ آلمانيِ «خاموشي دريا» اما حريمِ پيرمرد و دختر را رعايت مي‌كند. هرچند به عنوان‌ِ نماينده‌ي قومِ پيروز، مي‌تواند به خودش اجازه دهد كه به نمايندگان‌ِ سرزمين‌ِ مغلوب زور بگويد يا از سكوت و بي‌اعتناييِ آنها برآشوبد و جوابِ آن را با كلامي تند و هتاكانه بدهد، اما تا انتها صبورانه راهِ خودش را مي‌رود و اجازه مي‌دهد آن دو نيز آن‌ طور كه تصميم گرفته‌اند رفتار كنند. افسرِ آلماني اين‌چنين ساكنان خاموشِ خانه و نيز ما را غرق در احترام نسبت به خود مي‌كند. فيلم در لحظه‌ي وداع افسر، ايجاز در انتقالِ احساسِ نهفته در روابطِ بين‌ِ شخصيت‌ها و فضاي حاكم بر آنها را به اوج مي‌رساند. افسر به پيرمرد و دختر بدرود مي‌گويد تا براي هميشه از پيشِ آنها برود. دوربين از نماي متوسطِ او كه در آستانه‌ي درِ خروج ايستاده قطع مي‌شود به نماي نزديكِ دختر. اندكي مكث و سكوت، و در نهايت دختر براي اولين و آخرين بار به كلامِ افسر پاسخ مي‌دهد: «خداحافظ». در سينما نادر و انگشت‌شمارند لحظاتي كه در آنها تصوير و كلام، چنين هنرمندانه ماهيتِ يكديگر را دگرگون كنند. تصوير بر اشتياقِ وصل دلالت مي‌‌كند و كلام از خداحافظي و گسست مي‌گويد. زبان براي اولين بار به كار رفته تا به عنوان‌ِ ابزارِ ايجادِ رابطه، فرستنده و گيرنده‌‌ي پيام را به يكديگر پيوند دهد اما چه سود كه در همان حال پيامْ خود دال بر جدايي‌ست. زبان آمده تا پنهان كند، نه بيان. در صحنه‌ي پاياني پيرمرد و دختر كماكان در سكوتِ كامل سرِ ميز غذا نشسته‌اند. رازِ اين سكوت را اكنون بايد در واژه‌ها جست و در قدرتِ كلام. ديگر افسرِ آلماني آنجا نيست تا سكوت‌شان را با تك‌گويي‌هايش بشكند. شايد آنها دارند به اين فكر مي‌كنند كه چقدر جاي او خالي‌ست. ما هم.

5- مردي بي‌گناه به خاطرِ تهمتِ جعلِ اسكناس كارش را از دست مي‌دهد. چندي بعد به دنبالِ شركت در دزدي به زندان مي‌افتد. پس از آزادي براي به دست آوردن‌ِ پول دست به آدم‌كشي مي‌زند تا عملاً خودش را با تصويرِ شري كه ناعادلانه به او نسبت داده‌اند، و نيز با قانون‌ِ همگان هماهنگ و همراه ‌كند. روبر برسون نامِ اين واپسين اثرش را «پول» گذاشت تا از سويه‌هاي تاريكِ پول در جامعه‌ي نو بگويد و از اينكه سرنوشت، مرگ و زندگيِ همه به دستِ پول است. آيا مي‌شود طرحِ كليِ فيلمي كه 10 سال پس از مرگِ ملويل ساخته شده را بهانه‌اي براي مكالمه با سينماي او دانست؟ آنچه در «پول» بيرون‌ِ زندان چشم به راهِ ايوون است را چه اندازه مي‌توان به دنيايي كه كوريِ «دايره‌ي سرخ» پس از آزادي با آن روبه‌رو مي‌شود شبيه دانست؟ آيا قانون‌ِ اين دو دنيا يكي‌ست؟ در نگاهِ اول بله. در «دايره‌ي سرخ» تكاپو براي به دست آوردن‌ِ پول به عنوان‌ِ عاملِ حركت جامعه و مناسباتِ اجتماعي‌، چنان اصلِ فراگيري‌ست كه حتي طرحِ دوگانه‌ي پليس و گنگستر را -به عنوان‌ِ نمايندگان‌ِ قانون و بي‌قانوني- يكسره بي‌اعتبار مي‌سازد (پيشنهادِ دزدي از جواهرفروشي را مامورِ رسميِ زندان به كوري مي‌دهد). در «سامورايي» نيز جف با خونسردي و متانتي منحصربه‌فرد از قاعده‌‌ي حرفه‌اش پرده برمي‌دارد: «مي‌كشم چون به خاطرش به من پول مي‌دهند». اينجا نيز تكاپو براي به جيب زدن‌ِ پول با تلاش در راهِ نابوديِ ديگران همراه شده است. وقتي جف براي تعويضِ پلاك و گرفتن‌ِ اسلحه به گاراژي در حومه‌ي شهر مي‌رود، فيلم بيش از هر زمان سبكِ برسون را به ياد مي‌آورد. كلامي ميان‌ِ جف و صاحبِ گاراژ رد و بدل نمي‌شود و همه چيز جلوه‌اي كاملاً مكانيكي دارد. پيداست آنچه مي‌بينيم بارها و بارها بين‌ِ اين دو اتفاق افتاده است: صاحب گاراژ كارش را به سرعت تمام مي‌كند، جف به او پول مي‌دهد و مي‌رود. تمام. پيام روشن است: جهاني را به نظاره نشسته‌ايم كه همه‌ي راه‌هاي آن به گونه‌اي سيستماتيك به پول ختم مي‌شود. اگر فيلمِ برسون را با اينسرت‌هاي فراوان از پول‌هايي كه دست به دست مي‌شوند به خاطر مي‌آوريم، دسته‌هاي اسكناسِ تانخورده‌ و چيده‌شده در چمدان را نيز در بسياري از فيلم‌هاي ملويل نمي‌توان از ياد برد. با اين حال در سينماي ملويل چيزي اين قانون‌ِ همگان را نقض مي‌كند. بله، باز هم آيين‌ِ فردي. جانسن‌ِ «دايره‌ي سرخ» سهمي از جواهرات نمي‌خواهد. سرقت نزد او در حكم تشرفي بوده براي بازيابي عزت نفسي از دست رفته و رهايي از رخوت. همين كه گذشته‌ي پرغرورش اعاده شده او را بس. كوري نيز در ابتداي فيلم صرفاً به اندازه‌ي نيازش از دوستي قديمي پول مي‌خواهد و نه‌ بيشتر. وقتي پس از گرفتن‌ِ پول مي‌گويد به زودي قرض خود را ادا خواهد كرد، ترديد نداريم سر حرفش خواهد ماند. اوج اين طرز تلقي را اما مي‌توان در صحنه‌ي پاياني «سامورايي» ديد؛ پاياني كه تكان‌دهنده است چون درست وقتي انتظار نداريم يكباره مقابل دنيايي كه از آغاز به ‌تدريج بنا كرده مي‌ايستد تا با تكرار يك ديالوگ (اين بار با معنايي متفاوت) پيام خود را كامل كند: «به خاطرش به من پول داده‌اند». در جهاني كه پول تجسمِ كاملِ از ميان رفتن‌ِ منشِ انساني ا‌ست، يك نفر دارد به واسطه‌ي كنشي مطلقاً انسانيْ حقيقتي گمشده را به ياد مي‌آورد. پس انتخابِ او هرقدر هم دور از منطق و خردگريزانه به نظر برسد رشك‌انگيز است و مرگش به ‌غايت باشكوه. جف تعقيب و گريزي طولاني را از سر گذرانده تا براي مرگي چنين دلخواه، به موقع به مهلكه برسد. با مرگِ خودخواسته‌اي كه هم دين‌اش را ادا كرده و هم آيين فردي‌اش را به كمال رسانده، نه فقط مقابلِ قانون‌ِ مافوقِ خويش كه گويي در برابرِ قانون‌ِ همگان و به تعبيري قانون‌ِ جهان ايستاده؛ وداعي شايسته و لحظه‌اي ماندگار همچو عصاره‌ي سينمايي كه سراپا و لحظه به لحظه‌اش بزرگداشتِ فرديت است. در پايان‌ِ «خاموشي دريا» وقتي افسرِ آلماني دارد منزلِ پيرمرد را ترك مي‌كند چشمش به كتابي مي‌افتد از آناتول فرانس و يكي از جملات كتاب، كه پيرمرد عامدانه به منظورِ ابرازِ احترام به اين افسرِ «متفاوت» با ديگر نازي‌ها نشانه‌گذاري‌ كرده، توجه‌اش را جلب مي‌كند: «چه باشكوه است وقتي سربازي از فرمان جنايت سرپيچي مي‌كند.»

پي‌نوشت‌:

1-‌ در اين خصوص ر.ك. «سايه‌هاي نوآر»، ويرايش مازيار اسلامي، تهران، انتشارات مينوي خرد، 1391.

این مطلب در همکاری با مجله سینما و ادبیات منتشر می شود