

فیگور پسر جوان

نگاهی به مامی، ساخته زویه دلان



مسعود منصوری

این مقاله در «سینمای جهان» چهاردهمین شماره‌ی فصلنامه فیلمخانه چاپ شده است.

mmansouri.com



مامی با نگاه ستایش‌آمیز و عشق‌ورزانه‌ی دوربین به دیان (آن دروال) که در حال چیدن سیب است شروع می‌شود. حوا در بهشت برین؟ جهان در خانه‌ی دُلان زبانی حکایی دارد. اینجا خط‌کشی‌ها پر رنگ و جبهه‌بندی‌ها مشخص است (جبهه‌ی عشق‌پیشگان در برابر شگاکان به جادوی عشق). داستان‌ها ساده و اغراق‌ها بسیارند - در همین صحنه: آفتابی که از پشت سر دیان می‌تابد. انتقادها از مامی اغلب به گلایه‌هایی از گل درشت بودن شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و سیلاپ احساسات و انگشت نهادن بر کلیشه‌ها ختم شده است. این شکوه‌ها با روح ملودراماتیک و موزیکال فیلم بیگانه‌اند. شگفت‌انگیز است سینماگری چنین جوان به این درک از دیالکتیک موسیقی/ترانه و تصویر بررسد و هم‌ضرب با افت‌وخیز و مکث و تکرارهای موسیقی و هم‌کلام با آواز، نسخه‌ی گرم و ریتمیکی از یک ملودرام حومه‌ای ارائه کند. این «چطور جرأت می‌کند»‌ها با جهان سینماتوگرافیک گلاژ-بنیاد و ضدواقعی دُلان بیگانه است. بی‌آنکه قصد تخطیه‌ی استقلال فیلم (به مثابه یک سیستم ارگانیک خودبسنده) باشد، فکر می‌کنم هر فیلم جزئی از کلیت آثار سینماگر است که فیلم پیش و پس از خود را صدا می‌زند.

مامی همزمان تکمیل گردش دو چرخه است. چرخه‌ی جزء؛ استیو از یک مرکز بازپروری خلاص می‌شود و در انتهای اسیر مرکز دیگر می‌شود. چرخه‌ی کل؛ رسیدنِ دوباره به اولین فیلم دُلان. حضور مجدد دو بازیگر زنِ میانسال در نقش‌های اصلی، آنِ دروال و سوزان کلمان، نشانِ دیگری است از بازگشت به اولین فیلم. داستان همان است: خانه را خواستن و به خارج خانه پرتاب شدن. استیو مسیر اویرِ فیلم اول را طی می‌کند. این مسیر، در صورت‌های مختلفش راهِ مقدّرِ همه‌ی پسرهای جوانِ سینمای دُلان بوده است. تام شهری در معرض امکان‌های متناقض خانه‌ی روستایی؛ تام در مزرعه (2013). لورانس در تقّلای کنار هم نشاندِ دو انتخابِ همزمان ناممکن؛ لورانس به‌هرحال (2012). فرانسیس گلاویز با فانتاسم عشقِ ناممکن؛ عشق‌های خیالی (2010). مامی تکمیل یک پروژه‌ی مشخص است: بازنمایی «پسر جوان» به مثابه یک ایده‌ی فیگوراتیو. سینما همواره مஜوب ایده‌ی «دختر جوان» بوده است. این ایده‌ی قرن نوزدهمی در ادبیات متبلور شد و خیلی زود به سینما راه پیدا کرد: از جادوگر اُز تا بر باد رفته و جستجوگران (و دنباله‌روهاش؛ راننده تاکسی و هاردگُر تا هاوُها). آلن برگالا از مهمترین کسانی است که در طرح و بسط این ایده کوشیده است. او نشان می‌دهد چطور فانتاسم «دختر جوان» سینمای بزرگانی از جمله برسون، رومر و الیوریا را تحت تاثیر قرار می‌دهد و امروز راهش را در سینمای هونگ‌سانگ-سو باز می‌کند. آیا می‌توان این ایده را در جنس مخالف رصد کرد؟ از میان امروزی‌ها کم نیستند سینماگرانی که در کارِ کندوکاو و بازنمایی «پسر جوان» بوده‌اند. گرگ اراکی، لری کلارک و گاس ون سنت (فیلمساز محبوب دُلان) اولین مثال‌هایی‌اند که به ذهن من می‌آیند. اما هیچ سینماگر معاصری را سراغ ندارم که به اندازه‌ی زویه دُلان بر بازنمایی «پسر جوان» پا فشредه باشد، از اولین تا پنجمین فیلمش یکریز آنرا کاویده باشد و از آن یک ایده‌ی فیگوراتیو ساخته باشد.



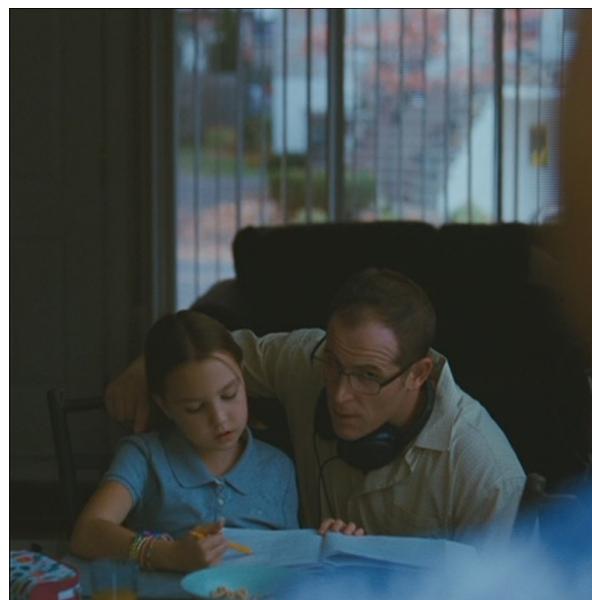
جوانی چیست؟ یک وضعیت ناپایدار میان کودکی و بزرگسالی. شناور بودن میان دو وضعیت ثابت. «پسر جوان» فیگوری است که در من مادرم را کشتم گرفتار وضعیتی لغزنده اما منبع پتانسیل‌های بالقوه است: هیستری و به درون کشیدن نیروهای متضاد. بازنمایی‌اش پر است از اضافه‌ها (مثل اضافات غذایی که در نمای کلوزآپ از دهان مادر بیرون می‌زند). آن‌جا دُلان نوزده‌ساله در نقش اصلی با طرّه‌ی مویی بر یک طرف پیشانی، در آستانه‌ی «پسر جوان» شدن است بی‌آن‌که هنوز کاملاً به آن پا گذاشته باشد. فیلم دوم، هشیار و سیستماتیک، پرسش‌های رفتارشناسانه را وا می‌گذارد و جنبه‌ی دیگری از فیگور «پسر جوان» را بر ملا می‌کند. تمرکز عشق‌های خیالی معطوف بر پا کردن ضیافت بصری این فیگور است: نیکلا (نیل اشنايدر) با هاله‌ای از زیبایی فرازمینی‌اش به مجسمه‌ی داوود تشبيه می‌شود و در کانون جشن‌ها و ستایش‌ها می‌ایستد. دُلان (در نقش فرانسیس) در کنار اشنايدر، نیمه‌ی دوم قمثال باشکوه «پسر جوان» را می‌سازد. اما جوانی صرفاً یک بازه‌ی زمانی خاص در سیر زیستی بدن نیست. گشودگی به روی امکان‌هاست. غوطه خوردن در وضعیت امکان‌پذیری همه‌ی انتخاب‌هاست. بزرگسالی اما انتخاب یک راه واحد، و به ناچار، کتمان راه‌های انتخاب‌نشده است. تمام دلهزه‌ی لورانس در لورانس به‌هرحال ریشه در همین ناممکنی انتخاب‌های ناهمزیست دارد - طلبیدن زن درون از طریق تغییر جنسیت و همزمان خواستن زن بیرون. اینجا «پسر جوان» در آستانه‌ای مقدّر ایستاده؛ جایی که جوانی پشت سر و بزرگسالی رو بروست. «تو نمی‌توانی همه‌چیز را با هم داشته باشی». این را فرد به لورانس می‌گوید. پس سه فیلم نخست دُلان، سه برش از شکل‌گیری فیگوری است که در ساحت «پسر جوان» ایستاده: هیستری آغاز، غوطه خوردن در عیش میانه و تشویش مدام پایان. بعد از این سه‌گانه، استراتژی دُلان برای مطالعه‌ی فیگور «پسر جوان» شکل گرفته است: معلق کردن توضیحات روانشناختی و شخصیت‌پردازی کلاسیک به نفع ضربان‌های تصویر و بیرون کشیدن احساس‌ها از زیر سطح نازک پاپ (حرکات آهسته، رژیم تصویری شبکلیپی و ملغمه‌ی جاندار و تندي از ترانه‌های مد روز و از مد افتاده). بجهت نیست که قام در مزرعه کم‌فروغ‌ترین فیلم دُلان است. نه فقط به‌خاطر جهان متفاوتش، و نه حتی به خاطر تخطی از آن استراتژی کلان مذکور و ورود ناشیانه‌اش به قلمروی روانشناسی. دلیلی بنیادی‌تر از سبک در کار است: فیگور «پسر جوان» را نمی‌توان زیر دوش روانی هیچکاک برد. این فیلم مثال خوبی است برای تعمق در رابطه‌ی دیالکتیک بدن/سن/جنسیت با بازنمایی سینماتوگرافیک: چطور سیستم فیگوراتیوی که هیچکاک انتخاب می‌کند برای بازنمایی دختر جوان فیلم مناسب است، اما تلاش دُلان در این قلمرو نمی‌تواند در نمایش پسر جوانش به ٹمر بنشیند؟

با این حساب، مامی بازگشت به فیگور «پسر جوان» در مرتبه‌ی آغازینش است؛ سیال، گریزپا و در حرکت مدام میان دو فانتاسم (از سیب چیدن دیان تا رؤایش برای سر و سامان گرفتن پسر). فیگور «پسر جوان» در مامی، موجودی غیرزمینیست؛ فرشته‌ای بالشکسته که میان زمین و آسمان معلق است (بعد از اقدام به خودکشی، جایی‌که دیان و کیلا زیر بغل او را گرفته‌اند). سیال بودنش جوهريست؛ او از جنس آب است: فراخواندنش از مرکز بازپروری با عبور از آب (جمع شده در راهرو) همراه است و تحويلش به مرکز دوم با بارش باران. اين سیاليت آب‌بنیاد هم جنبه‌ای فيزيكي-حرکتی دارد (اسکیت‌بورد، دوچرخه و سواری گرفتن از چرخدستی خريد) هم وجهی درونی: بی‌قراری میان حالات و حمله‌های مختلف عصبی (شورش، عشق، خودکشی). مثل همه‌ی فیلم‌های دُلان، پدر غایب است تا پسربودگی در رابطه با مادر تعريف شود - سرشت اتوبيوگرافيك اين فیگور. استيو (آنتوان الیویه پیلن) چه بُعدی از فیگور «پسر جوان» را بازنمایی می‌کند؟ بدن او نه فقط نايستا بلکه رام نشدنی است. رگبار کلماتش را نمی‌شود کنترل کرد. تنها موسيقی است که اين بدن را جادو می‌کند، و در رقص است که رام می‌شود. اين بدن صحنه‌ی برخورد نیروهای درونی و بیرونی است. «بیماری» استيو بی‌آنکه اثر فيزيكي‌اش را بر پوست تن او بگذارد، هر از گاه او را از درون منفجر می‌کند. نامه‌ی مطالبه‌ی اجرای تعهد (نیروی بیرونی) وقتی‌که به‌دست دیان می‌رسد باید چندین مرتبه در اعماق کشو و زیر خروار مدارک دیگر فرو ببرد تا محو شود و به پژواکی از نیروی سهمگین درونی بدل شود. دُلان، به‌ظرافت، بدن خصوصی «پسر جوان» را با نیروی رام‌کننده‌ی جامعه پیوند می‌زند. بی‌آنکه لازم باشد به بحث تاریخي رابطه‌ی شکننده و پرولماتیک دولت محلی کبک (محل زندگی خانواده) با دولت فدرال (تصویب کننده‌ی قانون خیالی) وارد شویم، می‌توانیم بگوییم مامی سیاسی‌ترین بُعد این فیگور را در سینمای دُلان می‌کاود. اینجا اگرچه برخلاف مورد لورانس در لورانس به‌هرحال آن‌چه «نابهنجار» تعريف می‌شود امری درونی و غیرظاهری است، اما باز نمی‌تواند از چنگ نیروی اهلی‌کننده‌ی اجتماعی بگریزد. این نیروی بیرونی حضورش را خیلی زود در صحنه‌ی حرکت دوّار استیو با چرخدستی اعلام می‌کند و مدام او را از مرکز قاب به حاشیه‌ها پس می‌زند. حومه (به‌متابه مکانی در حاشیه)، با خانه‌های یک‌شکل و خیابان‌های بی‌حال و برگ‌های خزانش (یادی از فیل ون سنت)، اتمسفر ملانکولیک آدم‌هایی را می‌سازد که پس‌زده شده و از کارکرد اجتماعی‌شان تهی شده‌اند - بیکاری دیان و کیلا. درون خانه‌ها هم انگار زندانیست با پنجره‌های کوچک و پرده‌ها و راهروها. این تنگنا در قاب عجیب 1:1 حضورش را بیشتر به رخ می‌کشد. اما در این حاشیه‌ی پس‌زننده، چیزی جان می‌گیرد. رنگ‌ها به صدا در می‌آیند و مودی را پدیدار می‌کنند: قرمز اناقی استیو، زرد رختشویخانه‌ی دیان، نارنجی پاییز، آبی کارائوکه. در گفتگوی آینه‌های روبرو، خانواده‌ای

شکل می‌گیرد. آن نامه‌ی شوم وقتی می‌رسد که کانون «خانوادگی» استیو، دیان و کیلا در اوج گرمایش است. خانواده نزد دُلان هسته‌ای است و رای روابط خونی و ثبت رسمی، و بینیاز از تأیید اجتماع بیرون. خانواده امری است درونی که با دور میز نشستن، گپ زدن و خوردن و آشامیدن شکل می‌گیرد (چیزی که در رابطه‌ی کیلا با خانواده‌ی رسمی‌اش غایب است). این رابطه از درون می‌جوشد و بدن‌ها را با هم عوض می‌کند: جایی در گرماگرم گفتگوی خودمانی دیان و کیلا (از درخشان‌ترین و حسّانی‌ترین صحنه‌های فیلم)، شاهدیم که کیلا بدون لکت حرف می‌زند و دیان به لکت می‌افتد طوری که انگار برای لحظه‌ای جای بدن این‌دو با هم عوض شده باشد.



جایی در اواخر فیلم *لورانس به‌هرحال*، لورانس به خانم مصاحبه‌گر اعتراض می‌کند چرا به او نگاه نمی‌کند. زن می‌پرسد: «نگاه تا این حد برای تان مهم است؟» لورانس جواب می‌دهد: «شما برای تنفس به هوا نیاز ندارید؟» نگاه نه یک کنش ساده‌ی انسانی بلکه مایه‌ی استنشاق فیگور نارسیست «پسر جوان» است. او این اکسیژن را در سراسر فیلم *مامی* می‌پراکند. شکل‌گیری رابطه‌ی دیان و کیلا نمونه‌ای از کارکرد ویژه‌ی نگاه در این فیلم است. این دو پیش از هر چیز توسط یک سیستم پژواک نگاه به هم متصل می‌شوند. دیدن و دیده شدن وقتی که ابزه‌ی نگاه قاب گرفته شده است. اولین بار کیلا در صحنه‌ی تصادف دیان او را از قاب شیشه‌ی ماشین خودش می‌بیند. بعدتر، دیان از قاب پنجره‌ی رختشویخانه کیلا را دید می‌زند. کیلا در خانه‌اش نشسته که دیان از پشت پنجره برایش دست تکان می‌دهد (اولین ارتباط). در نمای متقابل، این‌بار کیلا دیان را در قاب پنجره می‌بیند، دستی تکان می‌دهد و وارد خانه‌اش می‌شود. کیلا از پنجره بیرون را می‌پاید تا بار دیگر دیان را این‌بار به همراه استیو در قاب ببیند. شوهر و دختر کیلا میان او (در پیش‌زمینه) و استیو و دیان (در پس‌زمینه) فاصله می‌اندازند (تصویر ۱). این میزانسن ساده، تنها به جا دادن شخصیت‌ها در فضای مقابل دوربین بسنده نمی‌کند. هم در سیستم پژواک نگاه مشارکت می‌کند و هم بیان میزانسنسی شراكت کیلا در خانواده‌ی استیو و دیان است. این سیستم پژواک، در صحنه‌ی صحبت استیو و کیلا که مدام با دخالت دختر و شوهر قطع می‌شود، خود را در هیأت فلو شدن و فوکوس شدن متناوب شخصیت‌ها نشان می‌دهد. *مامی* سرشار است از این پژواک‌ها؛ فیلمیست که حالات‌ها و حس‌ها و مودهایش میان رنگ‌ها و نورها و آهنگ‌ها و خروش بدن‌ها شناور است. افسوس که شگاکان بی‌حوصله‌اند.



تصویر یک



پشت‌ها و گردن‌ها در عشق‌های خیالی

پایان