

حکایت راه‌ها

مروری بر فیلم «پرنس آوالانچ»
ساخته‌ی دیوید گوردون گرین

مسعود منصوری





این مقاله پیش از این در نهمین شماره‌ی فصلنامه‌ی فیلمخانه چاپ شده است.

حرفه، معمار
mmansouri.com

پرنس آوالانچ (۲۰۱۳) دیوید گوردون گرین با چهره‌ای جهنمی شروع می‌شود. اعلان اول فیلم می‌گوید: آتش‌سوزی به دلایل نامعلوم در جنگل‌های تگزاس در سال ۱۹۸۷. خط زرد جاده، برای اطمینان از قانع شدن مان، ما را یک‌راست روانه‌ی آن جهنم می‌کند. اما دیری نمی‌پاید که چهره‌ی بهشتی فیلم هم هویدا می‌شود. مه و دود از لای جنگل برمی‌خیزد. ابرها از بالای سر درخت‌ها عبور می‌کنند. درخت‌ها در گرگ‌ومیش، خورشید را انتظار می‌کشند. فیلم تازه شروع شده و آلوین دارد برای مدیسن محبوبش، نامه می‌نویسد: «بودن در فضای باز این‌جا کم‌کم می‌کند چیزها را واضح‌تر بینم. این‌جا گاهی بهشت است گاهی جهنم». این‌جا نقطه‌ی اتصال قلمروهاست: مرزهای

چنین آسیب‌پذیر ، حوزه‌هایی چنان تمیزناپذیر .
تا این فیلم ، دیوید گوردون گرین سینماگری بوده است با دو
چهره ؛ هم‌چون ژانوس که خدای دروازه‌ها و گذرهاست. مسیرها
و سفرها پیش از این هم نقشی تعیین‌کننده در اغلب فیلم‌های او
داشته‌اند ، اما «راه» هیچ‌گاه این‌چنین به کانون فیلم‌های او در
نیامده بود. یک چهره‌ی گرین رو به ترنس مالیک دارد. ۲۴ ساله که
بود اولین فیلم بلند اما کوچکش را ساخت تا همان اولین قدمش
مساوی شود با جهشی بلند. جرج واشینگتن (۲۰۰۰) خیلی‌ها را یاد
سینمایی از مالیک انداخت که طعمِ گومو از هارمونی کورین می‌داد.
مالیک که همواره سینماگر محبوبِ گرین بوده ، تهیه‌ی فیلمی به
کارگردانی او را تقبل کرد: جریان زیرینِ آب (۲۰۰۴). به این ترتیب ،
با احتساب همه‌ی دخترانِ واقعی (۲۰۰۳) ، فیلم دوم ، می‌توان از
تریولوژی گرین سخن گفت: نمایشِ شهرهای کوچکِ جنوبِ آمریکا ،
ایستگاه‌های متروکه‌ی قطار ، قبرستان ماشین‌ها ، مکان‌های رهاشده
در تصرف خزه‌ها و علف‌ها ، و انسان‌هایی در حاشیه با فقدان‌ها و
دردهای ناگفتنی. گاه این سه فیلم را همان قدر «جنوبی» می‌دانند که
داستان‌های ویلیام فاکنر و فلاری اُکانر را. چهره‌ی دوم گرین اما ، رو
به راهی یکسره متفاوت دارد. کارگردان محبوب دیگرش کسی است که

بیشتر به ساخت فیلم‌های کمدی و سریال‌های تلویزیونی شهره است: جود آپاتو. او بود که پنجمین فیلم بلند گرین را تولید کرد. پایین اپل اکسپرس (۲۰۰۸) کمدی-اکشنی بود که فصل متفاوت فیلمسازی گرین را آغاز کرد. با عالی جناب (۲۰۱۱)، «راه» در قالب افسانه‌ی شهسواران و جادوگران و هیولاها در آثار گرین برجسته شد و پرستار بچه (۲۰۱۱) همانند پایین اپل اکسپرس، اما این بار در قالب کمدی نوجوان‌ها، راه‌ها و پرسه‌ها و تعقیب‌وگریزها را به دل شهر کشاند. دیوید گوردون گرین می‌خواست دوباره فیلمی کوچک بسازد و به حال‌وهوای طبیعت جنوب آمریکا - زادگاهش - برگردد. یک فیلم ایسلندی نه‌چندان دیده شده^۱، فیلمنامه‌ی کوچک ۶۰ صفحه‌ای‌اش را فراهم کرد. شاید مقایسه‌ی این دو فیلم، که اختلافاتی بسیار جزئی - اما بسیار پراهمیت - در فیلمنامه دارند، یک راه ورود به دنیای پرنس آوالانچ باشد. دو مرد که راه‌های تازه احداث شده در برهوت بی‌دار و -درخت شمالی را نشانه‌گذاری می‌کردند، این بار همان قصه را در قالب شخصیت‌هایی به نام آلوین و لانس، به راهی جنگلی در جنوب می‌آورند. آن رژیم تصویری بی‌روح و خاکستری، رو می‌کند به دریایی از رنگ‌ها و نورها؛ درخت‌ها، جویبارهای کوچک، علف‌های

باران خورده ، گرمی که می خزد ، لاک پشتی که آرام آرام خودش را روی زمین می کشد ، مورچه های سی که زیر نور آفتاب می جنبند. در کنار بهره مندی از چنین پیشکش های تصویری ای که مکان در اختیار می گذارد (به لطف تیم آر ، فیلمبردار همیشگی ، و موزیک شگفت انگیز یک گروه تگزاسی ^۲) ، آن چه معجزه های کوچک فیلم را رقم می زند ، گشوده بودنش به روی تصادف ها ، اتفاق ها و بداهه هاست.

Explosions in the Sky ۲



پرنس آوالانچ یک اقلیم کوچک است با هوایی متغیر؛ گاه بارانی ست، گاه ابری و گاه آفتابی، با کاراکترهایی که در نقاط متغیر راه، تغییراتی شگرف به خود می بینند: گاه سربه زیرند، گاه ویرانگر؛ گاه دست و پا چلفتی اند، گاه همه فن حریف. دنیایی ست با رمز و -رازهای کوچک. آیا لانس واقعا شب را ایستاده تا صبح خوابیده؟ رابطه‌ی پیرمرد با آن عروسکی که از پشت شیشه‌ی کامیونش پیدا است چیست؟ آیا او واقعا قادر به رؤیت پیرزن نیست یا این هم در کنار آداب نوشیدن، بخشی از مناسکی آیینی ست که در مواجهه با قهرمان‌های فیلم به جا می‌آورد؟ — در اولین ملاقات و پیش از پیاده شدن از کامیون، عروسکش را هم چون یک توت‌می بوسد و دوباره سر جایش می‌گذارد. این فیلم فرصتی ست مغتنم برای دیوید گوردون گرین تا پروژه‌های پیشین‌اش را بازاندیشی کند و مایه‌هایی برای فیلم (های) آینده بسازد. عشق، وفاداری و خیانت خیلی زود به کارهای او در اولین فصل فیلم‌سازی‌اش راه جُسته بود. پُل، دُن ژوان شهری کوچک در همه‌ی دخترانِ واقعی، که همه‌ی دختران شهر از او خاطره‌ای هرچند کوتاه داشتند، دل به دختری به نام نوئل باخت، از او «خیانت» دید، رنج کشید، و دوباره به سوی او بازگشت. در پرنس آوالانچ انگار پُل دوباره بازگشته است؛ این بار در قالب دو شخصیت متمایز که

هر یک کم‌وبیش دوره‌ی پیش (لانس) و پس (آلومین) از آشنایی با نوئل را تجسم می‌بخشند. افتادن از چشمِ زنِ محبوب برای گلن شیدا در فرشته‌های برفی (۲۰۰۷) – یک دل‌باخته‌ی دیگر در یک شهر کوچک دیگر – عاقبتی تراژیک برای زن به‌بار آورد. اما خاطرمان جمع که در اکوسیستمِ دورافتاه-از-شهرِ پرنس آوالانچ نه از بازگشت به زنِ محبوب خبری هست و نه از به قربانگاه بردنِ او. درست همان زمان که آلومین آن نامه‌ی تلخِ جدایی را می‌خواند، لانس تن به خنکایِ آبگیر می‌سپرد، و سبک و رها در آن شناور می‌شود. حضور سنگینِ عشق یک وضعیت است، پَرکشیدنش یک وضعیت دیگر که چه بسا به آلومین کمک کند تا چیزها را واضح‌تر ببیند. در این اقلیم، هر وضعیت انسان، هم‌چون مختصاتش روی محورِ راه یا مثل وضعیت ناپایدار هوا، مدام در حال تغییر است. رابطه‌ی آلومین و لانس هم چنین است. این دو از دو سیاره‌ی متفاوت‌اند که «راه» باعث شده شانه به شانه‌ی هم پیش بروند. اولِ راه و طبق تذکر قاطع آلومین، رئیس و مرئوس‌اند. دیری نمی‌گذرد که آلومین به کسوت یک معلم سخت‌گیر درمی‌آید تا لانس به او درسِ چگونه گوش دادن پس بدهد. آلومین هم‌چون پیرِ راه، از همه‌چیز سررشته دارد و همه‌چیز سرش می‌شود: از خواص پوستِ ماهی گرفته تا تفاوت فلسفی تک‌افتادن

با تک ماندن. بگذریم که سیگارش را — در اولین ملاقات با پیرمرد — بدون کمک لانس نمی تواند روشن کند. هوا دم به دم عوض می شود ، کاراکترها تجربه هایی تاثیرگذار از سر می گذرانند: آلوین در جنگل (به آن بازمی گردیم) و در همان زمان ، لانس در شهر. رابطه ی میان این دو در حال پوست انداختنِ مدام است: دو غم خوار که به هم گوش می سپرند ، دو دشمن که برای هم شاخ و شانه می کشند ، دو دوست که کتابچه ی اخلاقیِ مشترکی را در کودکی خوانده اند و سرانجام ، دو همراه و همدستان (در یک کتاب مصور احتمالی ، به قول لانس) که در یک چیز هم صدا شده اند: آری گفتن به زندگی.



به «راه» بزیم که فیلم با آن شروع می‌شود، در محورش شکل می‌گیرد، بسط می‌یابد، و در حاشیه‌اش به این‌جا و آن‌جا سرک می‌کشد. این راه است که فیلم را به هم‌آوایی با پیشینیانِ کلاسیک در می‌آورد^۳. آلوین هم‌چون اُدیسه‌ی هومر دل به راه سپرده است. مَرکب او خُرد و حقیر، ولی حادثه‌ی در کمین، به قدر کفایت ویرانگر و البته بشارتگرِ راه‌های تازه است. او دور از زن محبوبش و سخت در تقلاست، اما مَدیسن برخلاف پنه‌لپه‌ی وفادار، دل به یک ماساژور می‌بازد. آلوین به تعبیر لانس، پرنسی‌ست رانده‌شده از قلمرویش که برای بازگشت به آن ناچار است روی راه‌ها کار کند. او به‌ویژه در نیمه‌ی نخست فیلم، گویا در دنیایی دیگر سیر می‌کند. پیشتر این‌را درباره‌ی قهرمانِ فیلمِ جرج واشینگتن از زبان دوستانش شنیده و به‌چشم دیده بودیم. جرج هم مثل آلوین در دنیای قهرمان‌ها سیاحت می‌کرد. آلوین هم‌چون شوالیه‌ای پوشالی و درحال مبارزه به‌نظر می‌رسد که از جماعت دل‌کنده و خود را آواره‌ی راه‌ها کرده است. حتا آن‌جا که می‌خواهد هم‌رنگ جماعت شود و در اولین جشن کوچک‌شان سیگاری دود کند، به احمق‌ها می‌ماند. این‌را راننده‌ی کامیون به او

۳ یادآوری این مثال‌های کلاسیک را مدیون فصل «فیلم‌های جاده‌ای دیوید لینچ» نوشته‌ی ریچارد گاگران در کتاب «فلسفه‌ی دیوید لینچ» از انتشارات دانشگاه کنتاکی هستم.

می گوید. آلوین همانند دن کیشوت (یک پهلوان پنبه‌ی-در-راه دیگر) اشباح می بیند : «عشق واقعی به اشباح می ماند ، همه درباره اش حرف می زنند اما کسی آن را نمی بیند». راه در پرنس آوالانچ ، برخلاف مدل ایسلندی ، انرژی اش را از حضور رنگ زرد می گیرد. این رنگ گاه تمام قاب را از چپ به راست می پوشاند ، اول فیلم ما را به مکان داستان می کشاند و در طول فیلم کاراکترها را همراه خود به جلو می راند. اگر جاده‌ی زرد ، راه چاره‌ی دورتی در جادوگر از برای بازگشت به خانه بود ، اینجا خط زرد آلوین را به خانه‌هایی سوخته و ویرانه می رساند. صحنه‌ی رسیدن آلوین به (شبح) خانه و پیش از آن ، ملاقاتش با آن پیرزن آواره در ویرانه‌ها را می توان معجزه‌ی کوچک فیلم نام نهاد. روایت به ناگاه از هم می گسلد تا برخورد اتفاقی گرین و گروهش با آن پیرزن داغدار در خاکستر خانه اش ، و بهره گرفتن از این دیدار تصادفی به نفع فیلم ، به شگفت‌انگیزترین بخش آن تبدیل شود. این جاست که ابژکتیویسم شاعرانه‌ی گرین راه به گنه کاراکترها می برد و بر فضایی اینترسوبژکتیو ماس می شود. چنین حوزه‌ی تمیزناپذیری ، قلمروهای به ظاهر تفکیک پذیر دیگری را هم به درون خود می کشاند و مرزهای شان را بی اعتبار می کند: گذشته و حال (و خواهیم دید آینده) ، امر واقعی و مجازی ، طبیعی و فراطبیعی ، بیداری و خواب‌زدگی. در

فیلم هم ، دیدار آلوین با پیرزن اتفاقی نشان داده می شود. صداها
طنینی رؤیایگون دارند و گاه از لب‌هایی بی حرکت به بیرون می تراوند.
این یک خواب است ؟ آلوین را پیش از این در ننویش دیده بودیم
که چشمانش را بسته بود و زیر آسمان ابری تاب می خورد. «این جا
همه‌ی جمله‌ها زمان گذشته دارد» ، پیرزن به آلوین چنین می گوید.
او درحال زیر و رو کردن خاکستر (خاطراتش) است تا شاید از روی
معجزه گواهی‌نامه‌ی خلبانی‌اش را پیدا کند. چرا بدون این که ارتباطی
با جمله‌های قبل و بعدش وجود داشته باشد می گوید کمی آلمانی
بلد است ؟ آیا او می داند که آلوین درحال یادگیری زبان آلمانی ست ؟
اگر پیرزن خلبان را آلتراگوی آلوین و من دیگر او بدانیم ، آن وقت ،
پرواز هفت ثانیه‌ای آلوین حین سقوطش از بلندی (چیز عجیبی که
از زبان خودش می شنویم) معنای دیگری به خود می گیرد. کبوترهایی
هم هستند که شب را در ماشین آلوین سپری می کنند و صبح به دست
او به پرواز در می آیند. وقتی وارد شبخ خانه می شود ، چیزی که
توجهش را جلب می کند مجسمه‌های کوچکی به شکل پرنده است:
«چه پرنده‌های کوچک زیبایی!» . از آن طرف لانس را ببینید که در
قطب مخالف ، بال بال زدن دختری با لنگ‌های چاق را چندش آور
یافته است. وقتی آلوین پدر شدن لانس را معجزه می داند ، انگار از

زبان پیرزن حرف می‌زند که از وقوع غافلگیرانه‌ی معجزه‌ها با او سخن گفته بود.



«عزیزم! من او مدم خونه». آلوین بلافاصله بعد از خدا حافظی با پیرزن و درآغوش کشیدن او، از پله‌های صحنه‌ی یک نمایش-در-فیلم بالا می‌رود تا پرفورمانسِ بداهه‌مانندِ پل راد (بازیگر نقش آلوین) گرانیگاه فیلم را بسازد. این جا خانه‌ای سوخته و ویران شده است. تنها یک صُفّه‌ی بتنی از آن باقی مانده و مقداری اسباب‌و‌اثاثیه‌ی آتش‌گرفته این طرف و آن طرف رها شده است. صدای نم‌نم باران با آن موسیقیِ ملانکولیک که از خانه‌ی پیرزن همراهی‌مان می‌کند، عجین شده. آلوین روی صحنه می‌رود و خانه را برای‌مان می‌سازد. «این یک منظر

ذهنی‌ست که در آن واحد هم مثل یک عکس‌گرفتنِ ناب ، اُبژکتیو است و هم مانند یک آگاهیِ ناب ، سوُبژکتیو». اگر این گفته‌ی بازن درباره‌ی مناظر ناپل در فیلم سفر به ایتالیا از روسلینی را با احتیاط از زمینه‌اش بکنیم و این‌جا احضار کنیم – با یادآوری نقشِ مهمِ پمپئی «آتش» فشان زده در آن فیلم – آنگاه می‌توان این دو صحنه‌ی کلیدی را جدا از روح کلی فیلم نگاه کرد. دوربینی که در جای‌جای فیلم هرگاه فرصت می‌کند کاراکترها را به حال خودشان می‌گذارد و ما را به گشت‌وگذار در طبیعت می‌برد (اُبژکتیویسم شاعرانه) ، در این دو خانه در کارِ ثبت «مناظر ذهنی^۴» است . چنین است که آتش‌سوزی ، به‌مثابه‌ی یک واقعیت تاریخی مربوط به یک سال پیش از ورود کاراکترها به جنگل‌های تگزاس ، با زندگیِ شخصیِ آلوین (در قالب خانه‌ی سوخته) پیوند می‌خورد. بعد از این صحنه‌هاست که نامه‌ی تلخ مَدیسن می‌رسد تا آلوین هم‌چون پیرزن که تا پیش از آتش‌سوزی خیال می‌کرد قدرتمند و انعطاف‌پذیر است ، فرو بریزد. شگفت آن‌که حتا در همان منظر ذهنی هم ، زنِ محبوب حضور مطلق ندارد. او در طبقه‌ی بالا پای تلفن است و وقتی آلوین درِ اتاق او را باز می‌کند ، ما

۴ یادآوری این بحث بازن را مدیون مقاله‌ای هستم از جاستین هورتون در سینما جورنال چاپ دانشگاه تگزاس با عنوان : «مناظر ذهنی: بازن ، دلوز و نئورئالیسم».

(تماشاگر تئاتر) در نقطه‌ای هستیم که در خیالی، زن خیالی را از نظر پنهان می‌کند. انگار با تئاتری پیشگویانه مواجهیم که قلمروی حال و آینده را دستخوش بحران می‌کند. اما مگر پیرزن نگفته بود این جا همه‌ی جمله‌ها زمان گذشته دارند؟ پس درست به همین خاطر است که آلوین در آخرین کنش نمایشی‌اش، وقتی روی صندلی راحتی لم می‌دهد، زیر لب زمزمه می‌کند: «چه خوب بود!» درحالی که منطقا باید بگوید: «چه خوب است!».



دیوید گوردون گرین در پرنس آوالانچ پی برده چطور مطایبه‌های فصل دوم فیلمسازی‌اش (میراث آپاتو) را با حساسیت‌ها، کند-و-کاوها و شاعرانگی دوره‌ی اول (میراث مالیک) در هم آمیزد. نتیجه، فیلمی ست فروتن، سبک‌سر و بهره‌مند از رابطه‌هایی هم شاعرانه و هم سرخوشانه (چه‌باک اگر تصادفی) میان لحظه‌های جهانِ کوچکش با یکدیگر و گاه با دنیای فیلم بعد. چه می‌دانستیم آن رنگ زردِ دل‌انگیز که جوی کوچکی را سرشارِ خود می‌کرد و به صدای خارجِ قابِ آلوین (حین نوشتن به مَدیسن برای تشکر از نامه‌ی شاعرانه‌ی او) قوت می‌داد، زهری بوده در حال راه جستن به شریان‌ها — آلوین بعدها، وقتی از آخرین تلفنش به مَدیسن بازگشته، زهرآلود بودن رنگ را به لانس گوشزد می‌کند. وقتِ پدیدار شدن نام فیلم همگام با ضربه‌های پُتک بر تیرکِ آبی‌رنگِ کنار جاده، چنین بازی‌هایی میانِ نوشته و تصویر را یک شوخ‌طبعیِ رونویسی شده از نسخه‌ی ایسلندی می‌پنداریم. باید تا اوج گرفتنِ بحرانِ عاطفیِ آلوین صبور بود. درخت‌های پس‌زمینه در جرّو بحث او با لانس، آرام‌آرام با خطی آبی نشانه‌گذاری می‌شوند و سرانجام در صحنه‌ای غافلگیرکننده، خط حاملِ دست‌نوشته‌ای را می‌سازند که بی‌پروا به میان‌نوشتی از سینمای صامت پهلومی‌زند: «دوستت دارم خیلی زیاد». انگار تیرک‌های کوتاهِ کنار جاده، که آلوین

ماه‌هاست در کاشت‌شان جدّو جهد می‌کند ، ناگهان به‌قامتِ درختانِ بلندی ارتقاء یافته‌اند تا حالِ او را به سرراست‌ترین شکل ممکن ، بازگو کنند. درخت‌های نشانه‌گذاری شده و قطع شده ، پیش‌درآمدی هم برای فیلم بعد می‌سازند. کارگرانی که در آخرین صحنه‌ها مشغول بریدن و قطع کردن هستند ، در فیلم جو (۲۰۱۳) جای‌شان را به اجیرشدگانی می‌دهند که کارشان مسموم کردن درختان با ضربه‌های تبر زهرآلود و نشانه‌گذاری آن‌هاست.



پایان