نقد بهترین پیشنهاد (جوزپه تورناتوره)

بر آستان یأس...*

رضا کاظمی

«فرض کن در دفتر کارت هستی. تمام روز با بقیه جنگ اعصاب داشته‌ای. حسابی خسته‌ای. دختری وارد اتاق می‌شود. او تو را نمی‌بیند (اما تو او را می‌بینی). دستکش‌هایش را درمی‌آورد، کیفش را باز می‌کند و محتویاتش را روی میز می‌ریزد؛ دو سکهٔ ده سنتی، یک جعبهٔ کبریت و یک سکهٔ پنج سنتی. او دو سکهٔ ده سنتی را به کیفش برمی‌گرداند. دستکش‌ها را برمی‌دارد؛ سیاه‌رنگ هستند. آن‌ها را توی شومینه می‌اندازد. کبریتی روشن می‌کند. ناگهان تلفن اتاق زنگ می‌خورد. او گوشی را برمی‌دارد. گوش می‌دهد و بعد می‌گوید: "هرگز در تمام زندگی‌ام یک جفت دستکش سیاه نداشته‌ام." گوشی را می‌گذارد. جلوی شومینه زانو می‌زند. کبریت دیگری روشن می‌کند. ناگهان متوجه می‌شوی مرد دیگری توی اتاق هست که همهٔ حرکات دختر را زیر نظر دارد.» این مونولوگ **آخرین قارون** (الیا کازان) را که کاملاً منطبق است بر متن منبع اقتباسش - **آخرین قارون** نوشتهٔ اف. اسکات فیتزجرالد - در فیلم کازان دو بار از زبان قهرمان فیلم، مونرو استار (رابرت دنیرو)، می‌شنویم. بار اول او این قطعهٔ خلق‌الساعه را برای نویسندگان یکی از فیلم‌های در دست تهیه‌اش اجرا می‌کند و بار دوم همین تک‌گویی را روی صحنه‌هایی تا حدی مرتبط می‌بینیم که اساس نیرنگ فیلم را شکل می‌دهند. **بهترین**

پیشنهاد به نحو ناگزیری تداعی‌گر آخرین فیلم کازان است یا دست‌کم برای گشایش و تشریح جهان متن تورناتوره بهانه و دستاویز شایسته‌تری سراغ ندارم.

مرور برخی از همسانی‌های دو فیلم راه‌گشا و آشکارکننده است. اما فیلم پیش از آن در سطح نشانه‌ها و گذر از بیرونی‌ترین لایه‌اش یادآور دو فیلم شاخص این سال‌ها از دو استاد سینماست؛ البته با دو رویکرد بی‌اندازه متفاوت. ویرجیل قهرمان فیلم تورناتوره به اقتضای جایگاه شاخصش در حراجی، کارشناس و خبرهٔ شناخت اصل از بدل است و تراژدی بزرگ قصه هم در ناتوانی اصیل او در شناخت اصالت عشق است. همین ویژگی، بی‌درنگ **کپی برابر اصل** عباس کیارستمی را تداعی می‌کند. از سوی دیگر، ویرجیل با پیدا کردن تکه‌هایی از یک آدم ماشینی و سپردن آن‌ها برای سرهم کردن، پازلی ظاهری را به موازات پازل درونی فیلم کامل می‌کند (که این دومی در واقع فرومی‌پاشد) که در برداشت نهایی، به هم‌آوایی ویرانگر و بی‌رحمانه‌ای می‌رسند. سیر شکل‌گیری آدم ماشینی به مثابه نمود ظاهری تکامل و پیشرفت درام، بی‌درنگ یادآور **هوگو**ی اسکورسیزی است. البته سیر قصهٔ اسکورسیزی رو به رستگاری و کام‌یابی دارد اما محصول تکامل آدم ماشینی (به دست خالقی نیرنگ‌باز) در فیلم تورناتوره دهن‌کجی ویرانگر به قهرمان قصه است. مرادم این نیست که تورناتوره در گزینشی آگاهانه این دو دست‌مایهٔ گوهرین فیلمش را از دو فیلم مهم این سال‌ها به عاریت گرفته و توانسته از ترکیب سینمای موسوم به نخبه‌گرا و سینمای عامه‌پسند هالیوود، جهان نیرنگ‌آلود خودش را برسازد؛ که اگر چنین هم باشد نشان از هوشمندی او در تلفیق عناصری نامربوط است. به گمانم، متن تورناتوره به شکلی حیرت‌انگیز فراخوان بردارهایی است که از روایت‌های گونه‌گون سینمایی سر برکشیده و در این محدوده به تلاقی شکوهمندی رسیده‌اند.

چنان که ذکرش رفت، بنیان متن **بهترین پیشنهاد** بر نیرنگ است. وانگهی، کنجکاوی قهرمان فیلم برای سردرآوردن از رمز و راز زنی غریب و مرموز که توجهش را جلب کرده او را در جایگاه نمادین یک کارآگاه می‌نشاند بی‌آن‌که با سازوکارهای معمول فیلم کارآگاهی روبه‌رو باشیم یا حتی منطق زمانی قصه راه به وجود شخصیت کارآگاه بدهد. اما همین، مدخل مناسبی برای سر بردن به جهان مجرمانهٔ فیلم‌های سیاه (نوآر) است که عناصر اغوا، معما و نیرنگ در بسیاری از نمونه‌های آن حضور و کارکردی اساسی دارند. کارآگاه خصوصی (دقیقاً در

تقابل با معنای حقارت‌آمیز پلیس به مثابه مأمور موظف قانون) عنصر پربسامد جهان نوآر است؛ مردی سرسخت و بی‌قید که دل‌بستگی‌های چندانی در این دنیا ندارد و پوچ‌انگاری‌اش مطلق‌نگرانه است و از همین روست که با تردید یا بی‌اعتنایی معنادار و فاصله‌گذارانه‌ای با عامل اغوا یعنی فم فاتال (زن اغواگر) روبه‌رو می‌شود و باز به همین دلیل است که غالباً در پایان رخدادهای پیچ‌واپیچ قصه، در این دنیای مردانهٔ خشن، جز لاشه‌ای از افسون زن باقی نمی‌ماند (آیا از **شاهین مالت** هیوستن تا **خداحافظی طولانی** آلتمن شاهد تکرار همین خط سیر نبوده‌ایم؟). اما فیلم‌هایی هم هستند که در آن‌ها کارآگاه خصوصی به معنای یک فرد مستقر در دفتر کار که از مشتری‌هایش سفارش می‌پذیرد، حضور ندارد. **بهترین پیشنهاد** از این سنخ است. کنجکاوی پروتاگونیست قصه او را در مقام جست‌وجو و مکاشفه می‌نشاند و به این ترتیب یک فرد معمولی بدیلی از کارآگاه می‌شود. نکتهٔ مهمی که نباید از آن غافل شد این است که صرف حضور عنصر کارآگاه برسازندهٔ دنیای سیاه نیست و مثلاً جهان روایت‌های کارآگاهی شرلوک هلمز و پوآرو را نمی‌توان از این سنخ دانست. کافی است به حضور کنش‌مند و فعالانهٔ کارآگاه نوآر در دل رخدادها توجه کنیم؛ او رسماً کار گِل می‌کند، و خودش در بده‌بستان فیزیکی و عاطفی با شخصیت‌های اصلی فیلم قرار می‌گیرد. کار او نظاره و استنتاج نیست بلکه خودش یکی از مهره‌های فعال بازی است و فرجام کارش هرگز آن‌قدرها پیروزمندانه نیست، چه در این میان رخدادها و پایان کار بر تلخ‌اندیشی آغازین او گواهی می‌دهند و او بار دیگر به خلوت متروک خود بازمی‌گردد. کنجکاوی و میل مقاومت‌ناپذیر برای نزدیک شدن به افسون و رمزگشایی از آن به‌رغم آگاهی از مخاطرات این راه، به تعبیری روان‌کاوانه تن دادن به رانهٔ مرگ (death drive) است و اغلب فرجامی جز تباهی ندارد. همین الگو به شکلی آشکار در **بهترین پیشنهاد** در مورد شخصیت ویرجیل پیاده شده است.

ویرجیل، قهرمان فیلم، مردی است که در ظاهری‌ترین نشانه‌ها هم پیوندش با محیط، خاص و فروکاسته است. دستکش‌های پرشمار او و نوع کارکردشان که منطقاً بر وسواس بیمارگونهٔ او دلالت می‌کنند حائلی میان او و محیط پیرامونی‌اش هستند. این وسواس در ضمن جزئی از نشانگان روان‌نژندی اوست و جزء مهم‌تر آن، اتاق مخفی حاوی پرتره‌های زنان (نقاشی‌ها) است که باز هم تلاشی برای جداسازی دنیای درون و بیرون است. ویرجیل در شکاف میان یک اخته

با تمنیات فروخفته و سیماچهٔ یک جنتلمن شکیل و متمدن گرفتار است و شوربختانه این وضعیت، بازتابی از واقعیت تمدن و فرهیختگی است. تمایل بیمارگونهٔ او به گردآوری و حبس نقاشی زنان، هم‌چون تلاشی برای جبران ناتوانی و ناکامی اوست و درست از همین روزن است که می‌توانند در او رخنه کنند و فریبش بدهند؛ همین‌جا نخستین پیوند درون‌متنی با **آخرین قارون** شکل می‌گیرد. در آن‌جا هم مونرو استار، غول تهیه‌کنندگی هالیوود، همه‌رقم توانا و مستغنی است؛ بجز آن بخش به‌ظاهر کوچک و بی‌اهمیتی که به معنای زن وابسته است و طبیعی است که از همین نقطه آسیب ببیند و فروبپاشد. در فیلم تورناتوره، زن آگورافوبیک (بیرون‌هراس) که خودش را پنهان و برای مرد رازآمیز و دست‌نیافتنی جلوه می‌دهد مدل‌سازی مبتذل الگوی ازلی/ ابدی زن افسونگر است؛ آن «چیز» گریزپا و خواستنی. نباید در برداشت از واژهٔ مبتذل عجله کرد. تورناتوره در ویران کردن معنای عشق، بی‌رحمانه لایه‌های هیستری زن افسونگر را کنار زده و آن را عریان و چندش‌آور پیش چشم گذاشته. این‌جا هم مقایسه با فیلم کازان راه‌گشاست. دختر افسونگر آن فیلم که باز هم مهرهٔ یک دسیسه است بر اساس شباهت چشم‌گیرش به همسر درگذشتهٔ استار سر راه او نشانده می‌شود. اما نکتهٔ جالب در بازنگری **آخرین قارون**، شیوهٔ حقارت‌بار کشمکش زن برای جذب مرد و دفع پیامد آن است. او که استار را تشنهٔ خود کرده خودش را دور می‌کند اما درست در لحظه‌ای که مونرو باز هم زیر بار حرف همکارانش در استودیو نمی‌رود به شکلی مضحک سروکله‌اش پیدا می‌شود؛ به سوی استار می‌آید تا آخرین ضربه را بر او که کم‌کم داشت به وضعیت جدیدش عادت می‌کرد وارد کند. این‌جا هم استراتژی سراب و تشنه نگه داشتن به کار گرفته شده است. و نقطهٔ مشترک مهمش با **بهترین پیشنهاد** به‌کارگیری «بازی» است؛ زن فیلم کازان آن قدر خوب نقشش را بازی می‌کند که تهیه‌کنندهٔ موشکاف و کارکشته‌ای مثل استار را هم فریب می‌دهد اما در هیچ جای فیلم اشارهٔ سرراستی به «کارگردان» آن بازی وجود ندارد و فقط در تحلیل نهایی است که می‌توانیم هم‌بسته با فضا و جغرافیای فیلم، زن را بازیگری گماشته بدانیم که طرح و نقشهٔ رقبای استار را پیش می‌برد و اگر خودمان نخواهیم، هیچ الزامی بر پذیرفتن این سناریوی توطئه نداریم. اما تورناتوره به سیم آخر می‌زند و چیدمان افسون را رسماً تا حد یک صحنه‌سازی حقیر و کوششی بازیگرانه تقلیل می‌دهد که البته تناسبی دل‌پذیر با جان‌مایهٔ

متنش دارد.

برگردیم کمی عقب‌تر و پای یک شاهکار را هم به میان بیاوریم: **سرگیجه** (هیچکاک). اهمیت **سرگیجه** برای این نوشته، در استراتژی دوگانهٔ هیچکاک در رویکرد به زن اغواگر است. اگر **سرگیجه** را از حیث رویکرد بتوان به دو بخش تقسیم کرد بخش اول آن تدارک و به اوج رساندن افسون «فم فاتال» است که در بستری شاعرانه و نه‌این‌جایی شکل می‌گیرد و نیمهٔ دوم فروریختن ستمگرانهٔ این سیماچهٔ اثیری و به حضیض کشاندن آن است (به همین دلیل نیست که جودی در پایان فیلم واقعاً به معنایی فیزیکی سقوط می‌کند؟). در واقع هیچکاک هیستری نهفته در اغواگری زن را با رونمایی از واقعیت پنهان نیرنگ (راستی چرا افسون زن هرگز عاری از نیرنگ نیست؟ چه تلخ!) برون‌ریزی می‌کند و بر چهرهٔ خدشه‌ناپذیر زن زخم می‌زند. حالا می‌توان آسان‌تر به ابتذال مورد نظر تورناتوره پی برد: هیستری متن او از همان آغاز پیش چشم است. گویی کار دنیا به آن‌جا رسیده که دیگر افسون زنانه را نیازی به شکوه و غنایی هرچند دروغین نیست. حالا این زن آشفته و بیمار، هیستری را در روبنایی‌ترین شکلش «بازی» می‌کند و از این منظر، جذاب و افسونگر می‌نماید. چیدمان این بازی به‌راستی تأمل‌برانگیز است: محصور بودن زن در فضای اندرونی و قطع ارتباطش با بیرون و البته روان‌نژندی‌اش، به شکلی حساب‌شده و مبتذل، تصویر قرینهٔ محصور بودن مرد (ویرجیل) در فضای فانتزیک زندگی‌اش و روان‌نژندی اوست که پیش‌تر ذکرش رفت. شاید جاذبهٔ این چیدمان برای ویرجیل، همین قرینگی و مشابهت و همسان‌پنداری پیامد آن است. تورناتوره بسیاری از عناصر مکرر (کلیشه‌های) چنین فیلم‌هایی را به کار می‌گیرد. از این دست است نظربازی مرد که در ظاهر برای کشف حقیقت است اما کارکرد اصیلش چیزی جز همان تقلیل زن به «شیء» یا «ابژه» نیست. سفر و مکاشفهٔ ویرجیل را می‌توان در پویشی برای رفع اضطراب و اختگی و به تعبیری جامع‌تر مواجهه با امر واقعی خلاصه کرد؛ از همان دست که اسکاتی فیلم هیچکاک یا استار فیلم کازان با آن دست‌به‌گریبان‌اند. اضطراب ناشی از اختگی به آشکارترین شکل در متن تورناتوره گسترده است. قهرمان، سرانجام از پس ویرانهٔ عشق و به موازات جمع‌بندی تراژیک نیرنگ، کام‌یابی (از نوع وصل جسمانی) را در ذهنش مرور می‌کند. اما پرسش اساسی و رذیلانه این است: آیا شاهد فلاش‌بکی از رخدادی واقعی هستیم یا صرفاً در قلمرو فانتزی مرد قدم

می‌زنیم؟ نباید از یاد برد که در سیر منطقی متن، فیلم‌ساز آگاهانه از نمایش کام‌روایی مرد خودداری کرده است. پس نمی‌توان تحلیلی سرراست و ساده‌گیرانه از این موقعیت داشت. در رفت‌وبرگشتی کوتاه، سرک بکشیم به تک‌گویی آغاز این نوشته: «فرض کن در دفتر کارت هستی. تمام روز با بقیه جنگ اعصاب داشته‌ای. حسابی خسته‌ای. دختری وارد اتاق می‌شود. او تو را نمی‌بیند (اما تو او را می‌بینی).» این‌جا عرصهٔ فانتزی است؛ فضایی که در آن پروتاگونیست، همواره در مقام ناظر منفعل باقی می‌ماند و هیچ کنشی از او ساخته نیست و حتی هنگامی که خودش را در میانهٔ آن رخداد فرض می‌کند باز هم کاری جز نگاه کردن بلد نیست. اما «ناگهان متوجه می‌شوی مرد دیگری توی اتاق هست که همهٔ حرکات دختر را زیر نظر دارد.» و به جایگاه یک شبح دست‌وپابسته نزول می‌کنی... . استار **آخرین قارون** سرآخر به دام فانتزی خودش می‌افتد (تک‌گویی‌اش به وقوع می‌پیوندد) و تنها با تحقق فانتزی‌اش است که از بند اضطراب تنهایی و اختگی خلاص می‌شود؛ تنها پس از این‌که با امر واقعی و پس‌مانده (مدفوع) واقعیت در پس افسون عشق مواجه می‌شود. اما انتخاب نهایی او باز هم رها شدن در دل افسونی دیگر است. او در آستانهٔ یک پلاتوی بزرگ می‌ایستد. لبخندی از سر رضایت بر صورتش نقش می‌بندد و به درون تاریکی پلاتو، بدل از پهنهٔ ژرف عالم خیال، می‌خزد. آخرین حرکت او رمزگشایی از کدی است که در میانهٔ فیلم جاگذاری شده. استار می‌گوید مردم به این دلیل سینما را دوست دارند که چیزی را به آن‌ها می‌دهد که در زندگی واقعی‌شان ندارند. دل‌بستگی او به سینما هم از این سنخ است؛ او تنها در ساحت خیال و فانتزی، توان حیات دارد. ویرجیل فیلم تورناتوره هم با گذر از ساحت استمنایی خیال به واقعیت، با هولناکی امر واقعی مواجه می‌شود. اما ظاهراً انتخاب او رها کردن فانتزی و ادامهٔ زندگی در این واقعیت نوبنیاد است. پیش‌تر زن در یک کدگذاری هوشمندانه به او بشارت داده که هر اتفاقی هم بیفتد به سوی مرد بازخواهد گشت و حالا فصل انتظار ویرجیل است. اما انتظار برای رستگاری هم نسبتی بنیادین با فانتزی و خیال‌پردازی دارد. در واقع شوربختانه، ویرجیل هم بر خلاف میل و اراده‌اش ناگزیر از درافتادن به هیستری و ماندن در آن است. تورناتوره استادانه مفهوم مالیخولیایی انتظار را در کافهٔ غریب پایانی تصویر می‌کند؛ با چرخ دنده‌های ساعت‌هایی که بیش از آن‌که مصداق گذر سیال زمان باشند، جمود خراشناک

فرسایش و زوال به نظر می‌رسند.

شما را نمی‌دانم اما نویسندهٔ این نوشته که مثل قهرمان فیلم کازان برای جبران فقدان‌ها و زخم‌هایش در زندگی سر بر آستان سینما گذاشته، در کلاف خاطرات تلنبارشدهٔ سینمایی‌اش، باز هم وقتی سراغ معنای دروغین وصل را می‌گیرد، اول از همه به فیلمی از همین جناب تورناتورهٔ عزیز می‌رسد. هم‌اوست که بی‌رحمانه، زایل شدن و به حقارت افتادن عشق را در وصل دوباره و به‌راستی دیرهنگام **سینما پارادیزو** نشان‌مان داده. دیدار سالواتوره و محبوب در میان‌سالی، مرثیه‌ای است بر معنای عشق؛ نه چون وصال در هنگامهٔ خودش مقدر نبوده بلکه اساساً چون وصال در هر هنگامه‌ای مواجهه با واقعیت میان‌تهی معناست. و دست‌کم من باور نمی‌کنم از پس انتظار ویرجیل در کافهٔ چرخ‌دنده‌ها هم آرامش و استقرار و سعادتی در کار باشد اما او دست‌کم رسالت انسانی خودش را ایثارگرانه به دوش می‌کشد و همین به تعبیر شاملوی بزرگ، رعایت انسان است. گویی رولان بارت سال‌ها پیش این‌ها را در وصف ویرجیل و برای حسن ختام این متن حزن‌انگیز نوشته: «اضطراب انتظار همیشه شدید نیست؛ لحظه‌های سکونی هم دارد؛ من انتظار می‌کشم. و هرچه گرد انتظار من می‌گردد ربطی به این واقعیت ندارد: در کافه دیگران را می‌بینم که می‌آیند، گپ می‌زنند، شوخی می‌کنند، با آرامش مشغول خواندن چیزی می‌شوند؛ آن‌ها انتظار نمی‌کشند.»

❊

«آمد شبی برهنه‌ام از در چو روح آب

در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه

گیسوی خیس او خزه‌بو چون خزه به هم

من بانگ برکشیدم از آستان یأس

آه ای یقین یافته! بازت نمی‌نهم.»

احمد شاملو