

نقدی بر شکار (توماس وینتربرگ)

در ستایش واپس‌ماندگی: همسفر ناگزیر



رضا کاظمی

سه فیلم جشن، زیردریایی و شکار که مهم‌ترین فیلم‌های توماس وینتربرگ هستند، از حیث مضمونی آشکارا شایسته صفت «هولناک» هستند. به شکلی طبیعی یک مضمون تنش‌مند و مناقشه‌برانگیز جذابیت بالقوه‌ای به یک متن می‌دهد و دیگر، هنر نویسنده و فیلم‌ساز است که هم به این حداقل بسنده نکند و هم آن را با نابلدی بر باد ندهد. گاهی ترسیم یک فضای کلی انگیزه اصلی شکل‌گیری یک متن می‌شود و تمام جزیيات، اهمیتی کم‌وبیش همسان و همگون در آن می‌یابند و هیچ‌کدام به شکل معناداری پرنگ‌تر و برجسته‌تر از بقیه نیستند. گاهی هم یک رخداد خاص هسته اصلی متن می‌شود و همه جزیيات گردآگرد آن شکل می‌گیرند. گابریل گارسیا مارکز در شرح داستان نویس شدنش گفته که قتل یک جوان عرب که از دوستانش بوده، انگیزه نوشتن را به او داده: «اسمش سانتیاگو ناصر بود. پسری بسیار شنگول و جذاب و عضو انجمن عرب‌های دهکده. این جریان وقتی پیش آمده بود که هنوز نمی‌دانستم در زندگی چه حرفه‌ای را انتخاب خواهم کرد اما حس می‌کردم باید با ضرورت هرچه تمام ماجرا را تعریف کنم. شاید در اصل همان جریان باعث شد عاقبت نویسنده بشوم.» سال‌ها بعد او کتاب حالا مشهور *واقعه‌نگاری* یک جنایت پیش‌بینی‌شده را این گونه آغاز کرد: «سانتیاگو ناصر در روزی که قرار است کشته شود، ساعت پنج و نیم صبح بیدار می‌شود تا به پیشواز قایق حامل اسقف برود. شب قبل او جنگل را در خواب دیده.» آفرینش هنری در مقام کنشی برای بازگو کردن و واکاوی یک رخداد یا هسته تنش‌مند، رویکرد شاخصی در شکل‌گیری بسیاری از متون ادبی و هنری بوده است. مثال مشهور کیک (بیسکویت) مادلین در درجست‌وجوی زمان از دست‌رفته (مارسل پروست) در شکل‌گیری سیلان ذهنی با این‌که کارکردی مشابه نمونه ذکرشده دارد اما اضطراب و تنش درونی بالایی ندارد. رویکرد پسامدرن و فرامدرن به آفرینش هنری، اعتنای چندانی به غیرمتربقبگی و هولناکی به آن معنای مرسوم ندارد. در چنین بستری، یک قتل لزوماً اهمیت دراماتیک بیش‌تری نسبت به تنها‌ی یک کودک در خانه یا پرسه‌های بی‌هدف یک زن در خیابان ندارد. بسیار شنیده‌ایم که پیرنگ‌ها دیگر ته کشیده‌اند و قصه‌های امروز از بازاری پیرنگ‌ها و

خرده‌پیرنگ‌ها و اعمال تغییراتی در آن‌ها شکل می‌گیرند. منطبق بر چنین نگاهی، در رویکرد به آفرینش هنری هم رخدادهای خاص اهمیت کمتری پیدا کرده‌اند و جای خود را به متن‌های اتمسفریک و کلیت‌محور داده‌اند.

از این حیث کسانی چون توماس وینتربرگ جزو هنرمندان واپس‌مانده و دمدهای هستند که هم‌چنان به روایت رخدادهای خاص می‌پردازند. وینتربرگ هسته‌های هولناکی را در خلاً متن می‌نشاند و خوش‌بختانه در پردازش و گسترش آن‌ها هم کامیاب است. هر یک از این ایده‌ها به تنها‌یابی برای شکل‌گیری یک فیلم بزرگ کفایت می‌کنند: راز تجاوز پدری به‌ظاهر متشخص به فرزندان خود (جشن)، قتل خواهر نوزاد به دست دو برادر در کودکی و پیامدهای روانی آن تا بزرگ‌سالی (زیوردریایی)، و بالاخره اتهام تلخ و سنگین کودک‌آزاری به یک مرد آرام و سربه‌زیر (شکار). اما این فقط آغاز یک راه دشوار است؛ هنر بزرگ وینتربرگ روایت دل‌پذیر این رخدادها در فضایی مؤثر و تکان‌دهنده است. هولناکی از قصه‌ها و اسطوره‌های کهن تا قصه‌های امروزی و رخدادهای واقعی جاری در جوامع انسانی، پیوندی اصیل و معنادار با مقوله جنسیت داشته است. از قصه ادیپ شهریار و تابوی اخلاقی مطرح در آن تا رخداد تاریخ‌ساز اخته کردن سرسلسله قاجار و بررسیم به روزگار مدنیت و مدرنیته که هم‌چنان برچسب‌های جنسیتی (چه راستین و چه دروغین) از مهم‌ترین اهرم‌های فشار و طرد از اجتماعات هستند؛ برشماری برخی از این‌ها خالی از لطف نیست و نشان می‌دهد زندگی انسان در هر حال چه قدر در سیطره این تابوهاست: رسوایی بیل کلینتن در ماجراهی مونیکا لوینسکی، رسوایی‌های مکرر برلوسکونی در ایتالیا، پیدا شدن آلبوم عکسی از کاندولیزا رایس در اتاق خواب دیکتاتور دیوانه‌لیبی معمر قذافی، ماجراهی تعیین‌کننده استراسکان ریسیس فرانسوی صندوق بین‌المللی پول که بر سرنوشت سیاسی او اثری ویرانگر گذاشت و به فیلم‌های جاسوسی حقیر می‌مانست، و بالاخره اتهام به‌ظاهر پرت اما حساب‌شده (و به همین دلیل مؤثری) که موجب صدور حکم جلب برای جولین آسانث مؤسس و راهبر بنیاد ویکی‌لیکس شد. از آغاز تا امروز، از شیوه زندگی بدوى و سپس قبیله‌ای تا جامعه مدرن مدنی، جنسیت به مثابه مهم‌ترین تابوی جوامع انسانی مطرح بوده و اصالت این ماجرا ربط چندانی هم به قومیت، نژاد و مذهب ندارد. وینتربرگ پس از جشن که قصه براندازی بی‌رحمانه نقاب انسانیت و تشخص بود و واکنش محافظه‌کارانه و مزورانه اجتماع در قبال افشاگری تابوشکنانه را نشان می‌داد، در شکار هم وجهی دیگر از رذالت جمعی را به تصویر می‌کشد.

در گزینش مدرس میکلسن به عنوان بازیگر نقش لوکاس، هوشمندی تحسین‌برانگیزی به چشم می‌خورد. او به بهترین شکل دو وجه متضاد قبراقی و شکنندگی را توانمن دربردارد. قد و قامت و وضعیت جسمانی او مردی باصلابت را نشان می‌دهد و در عین حال به کمک آن عینک ظرفی و موی لخت جوگندمی‌اش که به یک سو شانه شده شمایلی از انسانی درون‌گرا و پیچیده را پیش رو می‌گذارد و البته کیفیت بازی میکلسن با آن چهره درهم‌شکسته و نگاه محزون و نافذ، هم‌خوانی جانانه‌ای با نقش دارد. به گمانم وینتربرگ در یک بینامتن بازیگوشانه و آگاهانه، جایگاه یک «شکارچی گوزن» را برای او بازآفریده است. لوکاس احضار دوباره مردانگی به یغمارفته است. اما این بار مرد شکارچی، قربانی جنگ به معنای لشکرکشی نظامی نیست بلکه طعمه جنگی مهم‌تر و فرآگیرتر است که در جنگل آسفالت و در قلمرو مدنیت و اخلاق مدنی در جریان است.

محدوده (شهر یا روستای) خرد/ کوچک و حاشیه‌ای در مقام جایگاهی پرت و ایزوله، از سر تکرار به یک کهن‌الگوی سینمایی تبدیل شده است. شهر کوچک امکان فرو کاستن مناسبات اجتماعی مدنی را به مقیاسی کوچک و محاط فراهم می‌کند و از این رهگذر، سایه معنای مزاحم ازدحام و تصادف از متن برداشته می‌شود و رخدادها فارغ از ویژگی های عارضی و فرعی شهر بزرگ، ما را صرفاً روی معنای خالص مفاهیمی همچون رابطه انسانی و اخلاق مرکز می‌کنند. الگوی محدوده کوچک که جغرافیاً اهمیت چندانی ندارد بارها در سینما به کار آمده. این‌ها چند نمونه با مضمون‌ها و رویکردهای متفاوت‌اند: *سوزانا* (لوییس بونوئل)، *آخرین سانس نمایش* فیلم (پیتر باگدانوویچ)، بازدید‌کننده شب (لازلو بندک)، در گرمای شب (نورمن جیوسن)، داگ‌ویل (لارس فون تیرر)، سه خاک‌سپاری ملکیادس استرادا (تامی لی جونز)، قصه‌های شات‌گان (جف نیکولز)، آن سوی تپه‌ها (کریستین مونجیو) و... شکار هم در چنین فضایی امکان بررسی تغییر و تحولات آدم‌ها را در مناسباتی فروکاسته و فارغ از دخالت عوامل متعدد ناخواسته بیرونی فراهم می‌کند. به تعبیری صریح‌تر، آسیب و فسادی که فیلم از دل مناسبات مدنی به رخ می‌کشد به شکلی ناب ریشه در سرشت انسانی دارد و محصول جانبی مفاهیم و پدیده‌هایی چون غلبه تکنولوژی بر زندگی انسانی، فقر، بیکاری، بی‌خانمانی و آسیب‌های اجتماعی دیگری از این دست نیست. وینتربرگ در شکار مانند دو فیلم مهم دیگر، رذالت انسانی را نشانه می‌رود از آن گونه که همتا و همراه دیرینش، فون تیرر در داگ‌ویل و رقصنده در تاریکی و شکستن امواج به گیراترین شکل به تماشا گذاشته است. در این بستر، شر عاملی بروزنزاد نیست و خود انسان به عنوان منبع بالقوه شر و نکبت نشان داده می‌شود. وینتربرگ با گرینش یک کودک به عنوان مصدر شر، خط بطلانی بر انگاره معصومیت آغازین انسان می‌کشد؛ چنان که در زیردریایی هم نشان داده بود. وجه اهربیمنی کودکان به عنوان پذیرنده بالقوه شرارت را در فیلم‌های ترسناک بارها دیده‌ایم اما وینتربرگ آن را به عنوان امری متداول و روزمره در یک دنیای آشنا و مأنوس همین‌جایی (و نه ماورایی) به تصویر می‌کشد. او جدا از این که باورهای سنتی و قراردادی ما درباره عصمت و گناه را به بازی می‌گیرد و زخمی می‌کند، در اجتماع فروکاسته فیلمش تصویری بهشدت ضداخلاق از نهاد «آموزش» به دست می‌دهد؛ کاری که در تناظری قابل تأمل کریستین مونجیو در آن سوی تپه‌ها با نهاد کلیسا کرده است (آن‌جا هم با اجتماعی فروکاسته در یک ناحیه دورافتاده طرفیم). اما نگاه وینتربرگ تقابل با مذهب نیست. جشن با همه‌ی پرده‌گی‌هاییش بن‌مایه‌ای مذهبی/ اساطیری داشت و فیلم‌ساز مفهوم پدرکشی را به مثابه بن‌مایه‌ای از دل تاریخ و اسطوره به کار بسته بود، پدر در معنایی که فروبعلنده تمام تمتعات و نعمات است و فرزندانش را به اختگی می‌رساند. در فرجام زیردریایی کلیسا به مثابه مأمنی رهایی‌ساز و پالاینده به تصویر کشیده می‌شود و در شکار هم این مکان با آدابش، نقشی کلیدی در تطهیر لوکاس ایفا می‌کند.

نتیجه رذالت آدم‌ها، تنهایی و سرخوردگی قهرمان است. لوکاس چنان از اجتماع خشمگین دور می‌افتد که از فرط تنهایی در شب سال نو روبروی آینه خودش به نوشیدن جامش سلام می‌دهد. صحنه مشابهی را از استیو مک‌کوین در حادثه تامس کراون (نورمن جیوسن) به یاد داریم. هرچند هم‌نشانی دزد سرخوش آن فیلم و مرد زخمی و

مهجور فیلم وینتربرگ قیاس معالفارق است اما دست کم هر دو شخصیت در یک مقوله مشترک‌اند: تنها‌ی. با این حال و بر خلاف نمونه‌های مشابهی چون **داگ‌ویل** روایت وینتربرگ آن قدرها هم دوقطبی نیست. هنوز هم هرچند اندک ولی هستند کسانی که محبت خود را از این مرد زخم‌خورده دریغ نمی‌کنند. رابطه لوکاس و پسرش در عین کدورت حاصل از جدایی، کورسوی امیدی است در ظلمت فraigیر متن. تلاش عاجزانه پسر برای مقابله با آدم‌های بدی که پدر را به عزلت نابودی کشانده‌اند (که در صحنه سیلی زدن به یک قلتشن به اوج می‌رسد)، به شکلی معجزه‌آسا فضای درام را تلطیف می‌کند و رنگ انسانیت به ویران‌کده فیلم می‌دهد. لوکاس آن قدرها هم تنها نیست. پسرش، میراث‌دار او، بعداً در مراسم آیینی اواخر فیلم به جایگاه سنتی مردانگی می‌رسد؛ می‌تواند از این پس تفنگ به دست بگیرد و به شکار گوزن برود. وینتربرگ در این فصل مؤثر و بی‌ادماندنی، با کاربرد نبوغ‌آمیز زوم و موسیقی متن دل‌انگیز و حماسی، اضطراب نهفته در دور باطل «شکار» را در تضاد با شادی چیره بر آن مهمانی پایانی به تصویر می‌کشد. آن مهمانی و مقدراتش بی‌درنگ یادآور مهمانی جشن است بی‌آن که از نظر ماهوی شباهتی با آن داشته باشد اما مهمانی هر دو فیلم در این عناصر همسان هستند: پدر، پسر و میراث.

وجهی دیگر از واپس‌ماندگی دلنشین وینتربرگ را می‌توان در شیوه‌ای که برای طرح و پیش‌برد قصه‌اش به کار می‌گیرد نشان داد. او پس از معرفی مختصر مختصات قصه از حیث آدم‌ها و جغرافیای محدود آن منطقه، خیلی سریع از رخداد مرکزی فیلمش رونمایی می‌کند. هیچ ابهامی در کار نیست. وینتربرگ با نشان دادن نوجوان‌هایی که عکس‌های مستهجن موجود در یک تبلت را جلوی چشم دخترک می‌گیرند و انگیزه خیال‌پردازی او می‌شوند راه را بر ابهام دراماتیک می‌بندد و همین نقطه واگرایی او از رفتار مسلط فیلم‌سازی این روزگار است. راز این ماجرا در اهمیت خود رخداد است؛ در اهمیت قتل سانتیاگو ناصر برای مارکز، در اهمیت برچسب‌گذاری اخلاقی و داوری بی‌رحمانه انسان‌ها در قصه وینتربرگ. استراتژی ابهام از شکاندیشی تا شکباوری (!) در سینما کارکردها و نمونه‌های دل‌پذیر و درخشانی داشته. بسیاری از فیلم‌ها با پریدن از یک رخداد مهم و مبهم گذاشتן چگونگی آن، داوری بیننده را محک می‌زنند. آن‌تونیونی در **ماجرا** رخداد مهم فقدان ناگهانی یک انسان را در ابهام باقی گذاشت تا جزیاتی نادیده و مهم‌تر را نشان مان دهد، و در **آگراندیسمان** دیده ما را به تردید کشاند و هم‌پای قهرمان پادره‌وایش به بربخ یقین و شک برد. کوبریک در **چشمان باز بسته** مرز میان فانتزی و واقعیت را با قرار دادن نقاب در بستر نیکول کیدمن مخدوش کرد و نگاه ما به کلیت قصه را به شکلی اساسی به چالش کشید. سیدنی لومت در **آزار** قصه‌اش را استادانه بر لبۀ تیغ ابهام پیش‌برد و فصل مواجهه بازرس با دخترک را چنان با ظرافت و رندی به تصویر کشید که حقیقت ماجراهی آن فیلم پنهان بماند. اصغر فرهادی در **جدایی نادر از سیمین** واقعیت رخداد تعیین‌کننده فیلمش را نشان نداد و نگاهش را آگاهانه بر عوارض آن رخداد متمرکز کرد. گاهی یک متن یک‌سره بر پایه ابهام و عدم قطعیت بنا می‌شود. راشومون (آکیرا کوروساوا) نمونه تمام‌عیار و درخشانی برای تمام فصل‌هاست. سال گذشته در **مارین‌باد** (آلن رنه) نمونه دشوارتری است. فیلم‌سازان دیگری با رو آوردن به پایان رها، ابهام را در مقام یک عنصر بنیادین در ساختار متن‌شان

جاگذاری می‌کنند؛ میشاپیل هانکه، برادران داردن، اصغر فرهادی و... نمونه‌های متأخر چنین رویکردی هستند. در چنین بستری، وینتربرگ از استراتژی ابهام که می‌توانست به نحو مؤثری به کار قصه‌اش بیاید چشم می‌پوشد و فقط سهم ناچیزی از آن را برای پایان فیلمش می‌گذارد. او حتی اعتنایی به تعلیق نمی‌کند. روند اطلاع یافتن لوکاس از ماجرا و شیوه پراکنده شدن آن شایعه هم خیلی سریع و آسان شکل می‌گیرد؛ درست مثل مابهاذی واقعی‌اش در جوامع انسانی. ویروس برچسب‌گذاری به سرعت سرایت می‌کند و واکنش‌ها بهشدت شتاب‌زده و هیجانی و یکسوزیه است؛ درست مثل مابهاذی واقعی‌اش در جوامع انسانی. اجتماع خشمگین شکل می‌گیرد تا عنصر نامطلوب را هم‌چون سبیی کرم‌خورده دور بیندازد. حس نوع‌دوستی در بستری آخرالزمانی احیا می‌شود و انسان‌های مهربان و اخلاق‌مدار در برابر یک موجود زشت بیگانه صفا‌آرایی می‌کنند. وینتربرگ در فصل پایانی **شکار** به درستی و بی‌رحمانه نشان می‌دهد که زخم هتک حیثیت را مرهمی نیست. کارگردانی اندیشه‌یده او در صحنه تیراندازی به لوکاس هم‌خوانی دل نشینی با کارگردانی سیدنی لومت در آزار (در همان صحنه اشاره‌شده) دارد؛ نشان می‌دهد و نشان نمی‌دهد. او هرچند برخورد گلوله با درخت را نشان‌مان می‌دهد اما ردی از گلوله بر جا نمی‌گذارد و نیز با آن نمای ضدنور و حضور پرهیب وار تهدیدگر و کلیت چیدمان آن فضا، در رقابت ذهنیت و عینیت، سهم غالب را به اولی می‌دهد و اهمیت آن را آشکار می‌کند. به گمانم **شکار** حتی اگر با پایان به‌ظاهر خوش صحنه مهمانی و ترفیع و میراث‌داری پسر به پایان می‌رسید باز هم همین حس بر جا ماندن زخم را به جا می‌گذاشت اما وینتربرگ گزینه بهتری دارد؛ او با غافل‌گیری پایانی، نفس تماشاگر را می‌گیرد و تلخ‌اندیشانه بر زشتی رخداد مورد نظرش (که فیلم را بر اساس آن ساخته) و نابخشودگی زخم گواهی می‌دهد. زخم‌ها همسفران ناگزیر انسان‌اند؛ تا مرگ؛ تا ابد.