ماه اوت: اوزیج‌کانتی

مردی که بهتر است آن‌جا نباشد

رضا کاظمی

تصویر جامعهٔ آمریکا در هالیوود به‌رغم ازدحام معانی و بی‌سامانی و درهم‌ریختگی ظاهری ارزش‌های بنیادین اخلاقی، همواره (و اغلب برخلاف سینمای اروپا) منطبق بر سنت اخلاقی/ اخلاق سنتی بوده و این مقوله در هیچ رویکرد مدرن و پسامدرن و... خدشه‌ای برنداشته است. خانواده در حکم یک نهاد مهم و بدوی‌ترین کانون هم‌گرایی انسان‌ها، در فیلم‌های جریان‌اصلی آمریکایی و برخی از فیلم‌های کم‌وبیش مستقل سینمای آمریکا (اگر چنین چیزی واقعاً امکان وجود داشته باشد) به شکل‌های گونه‌گون حضور داشته است؛ از شاهکار ستاره‌محور **چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟** (مایک نیکولز) تا سایکودرام بی‌ستاره و مهجوری مثل **زنی تحت‌تأثیر** (جان کاساوتیس)، از درام آرام خانوادگی **اتاق ماروین** (جری زاکس) تا وسترن جانانه‌ای چون **3:10 به یوما** (جیمز منگولد) و صدها و صدها نمونهٔ دیگر. شاید جزئیات پیوندهای خانوادگی و کیفیت آن‌ها برای یک بینندهٔ جهان‌سومی (مثل نگارنده) گاهی غریب و ناآشنا باشد که این کیفیت بی‌تردید محصول تفاوت در زیرساخت دو فرهنگ است، اما نهایتاً مفهوم خانواده به عنوان پایگاه هویت‌یابی فرد و مرجعی برای درک و شناخت عوامل

برسازندهٔ روان و شخصیت انسان، از این فاصلهٔ فرهنگی گزندی نمی‌بیند. **ماه اوت...** نه به دلیل تأخر زمانی‌اش بلکه از هر حیث یکی از شاخص‌ترین فیلم‌هایی است که با رنگ‌مایهٔ گردهم‌آیی آشنایان (در این‌جا اعضای یک خانواده) ساخته شده‌اند. غالباً بروز یک فقدان یا مصیبت، کارآمدترین بهانه برای دیدار دوبارهٔ دوستان نزدیک یا خویشاوندان درجه‌یک است (برخلاف نمونه‌های کم‌شمارتری مانند **جشن** توماس وینتربرگ که یک بهانهٔ شادمانه به فرجامی تراژیک می‌رسد) و این تمهید به‌رغم تکرار و تکرار و تکرار در فیلم‌های پرشمار، به شکلی حیرت‌انگیز هم‌چنان اصیل و ضروری (و نه مصنوع و تحمیلی) به نظر می‌رسد. سال‌ها پیش لارنس کاسدان در **لرز بزرگ** (1983) چند هم‌دانشکده‌ای سابق را به بهانهٔ تدفین یک دوست گرد هم آورد. دو سال پیش از آن فیلم، فرانچسکو رزی مرگ مادر را بهانه‌ای کرده بود تا در یک شاهکار سینمایی، برادران را به سوی پدر مغموم و تنها فرابخواند و روایتی از سرگشتگی و زوال مردان را در **سه برادر** (1981) به تصویر بکشد. سکانسی به‌غایت اثرگذار از **شکارچی گوزن** (مایکل چیمینو) وقف گردهم‌آیی دوستانه برای پاسداشت خاطرهٔ یک انسان ازدست‌رفته است که دست‌برقضا با بازی غریب مریل استریپ در نقشی زنی سوگوار که مردش را در جنگ از دست داده، حسی ژرف و ناگوار (و به همین دلیل، مؤثر) بر روان بیننده به جا می‌گذارد. در **داستان استریت** (دیوید لینچ) خبر بیماری برادر استریت، پیرمرد را رهسپار سفری دشوار و طولانی می‌کند. در **هجوم بررها (دنی آرکان)** سرطان پیشرفتهٔ یک استاد دانشگاه و تصمیم او برای مرگ خودخواسته (اتانازی)، باعث جمع شدن دوبارهٔ دوستان می‌شود. و می‌توان ده‌ها نمونهٔ دیگر هم ردیف کرد که از حوصلهٔ این یادداشت کوتاه خارج است.

نکتهٔ مشترک موارد نام‌برده و بسیاری از نمونه‌های دیگر، چنان که گفته شد بروز یک ضایعه است، و همین کهن‌الگوی جهان‌شمول را مثلاً در فیلم‌های ایرانی **مادر** (علی حاتمی) یا **آوار** (سیروی الوند) و... دیده‌ایم. گویی انسان‌ها فارغ از فرهنگ زادبوم‌شان، آن‌چنان گرم روزمرگی و بطالت‌اند که جز در بحران و خسران، دلیلی برای بازگشت به سوی یکدیگر نمی‌یابند. **ماه اوت: اوزیج‌کانتی** نمونهٔ ارزشمندی از رویکرد به همین مقوله است که البته در بستر یک خانوادهٔ نمونه‌وار آمریکایی شکل می‌گیرد؛ در جایی دور از هیاهوی جلوه‌های مدرن شهری و تصادم و ازدحام آدم‌ها. پدر غیبش زده، مانند تمام پدرانی که برای یافتن جایگاهی در قصه‌های امروز محکوم به غیاب‌اند. پدرانی که اساساً در حضورشان معنا و اصالتی نیست و بیش‌تر به عنوان یک قوهٔ قهریه یا ناظری تمامیت‌طلب، اخته‌گر و ظالم به تصویر کشیده می‌شوند. سینما محصول روزگار معاصر است؛ همان روزگاری که مفهوم پدرسالاری نقطهٔ هدف بسیاری از آسیب‌شناسی‌های اجتماعی و تحلیل گفتمان‌ها بوده است. مادر به عنوان اصالتی ازلی پذیرفته می‌شود؛ تجسمی از مرحمت و عطوفت قدسی، و پدر در چشم‌انداز انسان معاصر به

مفهوم یک مزاحم بی‌نام‌ونشان (که زده و فلنگ را بسته) تقلیل می‌یابد. آندری زویاگینتسف در **بازگشت** همین قصه را به دریغ‌انگیزترین شکل پیش چشم‌مان گذاشت؛ پدر را از غیاب به حضور آورد و بی‌درنگ محکوم به غیابی دیگربار و این بار ابدی کرد. جیم جارموش در **گل‌های پژمرده** خود پدر را تمام‌وکمال نشان‌مان داد: این است پدر؛ مردی منفعل و مفلوک که خودش از ماهیت و کارکرد ذاتی‌اش غافل است؛ موجودی رانده‌شده یا خودرانده که با مسئولیت و حتی اندکی احساس هیچ میانه‌ای ندارد؛ مفعول زمانه و آبستن مرگ. چندان هم طعنه‌آمیز نیست که **همه چیز دربارهٔ مادرم** (پدرو آلمودوار) درواقع شرح جست‌وجوی پدری (باز هم) بی‌نام‌ونشان باشد. سینما دقیقاً وقتی سر از زندگانی بشر سردرآورده که لازم است مادرانگی دست نوازش بر تارک آدمیزاد بکشد و رنج این همه خشونت و مرگ را التیام بخشد. در **ماه اوت...** پدر به‌روشنی چنین کاربستی دارد. در مقدمهٔ فیلم او را (با حضور موجز و درخشان سام شپرد) موجودی دردمند می‌یابیم. آرامش و وقار مرد/ پدر در تضاد با پریشانی منزجرکنندهٔ زن/ مادر (ویولت با شکوه بازیگری مریل استریپ) وجهی از مظلومیت به او می‌بخشد که به‌رغم غیبت زودهنگامش، تا حدود سه‌چهارم درام دوام دارد. اما کلید قضیه همین‌جاست. نقطهٔ تجمع بار دراماتیک فیلم دقیقاً همان‌جایی است که راز پدر برملا می‌شود؛ او به‌رغم مظلوم‌نمایی اولیه‌اش، در انطباقی محض با الگوی پدر اخته‌گر و ظالم است. ظلم او آن‌جایی پررنگ می‌شود که خیانتکاری‌اش عشق پاک‌دلانه و کودکانهٔ چارلز «کوچولو» و آیوی را محکوم به نابودی می‌کند. طنز تلخ ماجرا در این است که سوی دیگر خیانت پدر، یک غریبه نیست؛ همین متی‌فی تپل بامزه‌ای‌ست که به عنوان یک خالهٔ نمونه‌وار مهربان دوست‌داشتنی حتی با دانستن واقعیت کردارش، می‌شود هم‌چنان دوستش داشت؛ چون یک فاحشه هم به محض پذیرفتن نقش مادری، نماد و تجلی مهر بیکران هستی می‌شود! اما پدر؛ او بدکار است و مستوجب نفرینی ابدی. فرانسوا ازون در **هشت زن** شکل بسیار غلیظ‌تر و متراکم‌تری از همین رنگ‌مایه را به کار بست: پدر تجسم محض بی‌قیدی و معصیت است. صابون پدر به تن همه خورده و حالا وقتش است که خودش پا بر همان صابون بگذارد و با مغز به زمین بخورد. او محکوم به فناست.

برگردیم به حوالی اوزیج‌کانتی. مادر (ویولت) با بازی مثل همیشه درخشان و اندیشیدهٔ مریل استریپ، این‌جا نقطهٔ هم‌گرایی اعضای خانواده است. او یک قربانی تمام‌عیار است فقط به یک دلیل ساده: چون بسیار می‌داند و اجر دانستن، رنج است. هیستری تمام‌وکمال این زن، با تمام پرخاشگری‌ها و دهان‌دریدگی‌هایش، لازم است احترام‌برانگیز باشد چون او یک زن کامل است با همهٔ معرفت و ریزاندیشی یک انسان بزرگ که وجودش را وقف تحمل رنج حضور یک مرد بی‌مقدار کرده است (که به‌درستی نویسنده بوده!). او (ویولت) دقیقاً در ساحت کلیشه‌های متعالی مبتذل، شمعی است که سوخته تا به دیگران روشنی ببخشد. **ماه اوت: اوزیج‌کانتی** فارغ از

نیت نویسنده و کارگردانش، در کار بازگویی انگارهٔ غالب این روزگار است. به همین دلیل است که پیچیدگی چندانی در شخصیت مردان فیلم وجود ندارد. سکوت غالب شخصیت اختهٔ بیل (اوان مک‌گرگور)، سیمای حکیمانه اما درواقع احمقانهٔ چارلی (کریس کوپر)، تمثال نمونه‌وار مرد بی‌مغز هوس‌باز در قامت استیو (درموت مولرونی) و البته عقب‌ماندگی فطری چارلز کوچولو (بندیکت کامبربچ) همهٔ سهم مردان از این قصه است؛ مردانی تخت و بی‌مصرف و درجه‌دو. چارلی حکیم دقیقاً وقتی که از پوستهٔ بی‌مصرف بودن خارج می‌شود و به‌ظاهر، تأثیرگذارترین حرف‌ها را دربارهٔ پسرش به زنش (متی‌فی) می‌زند، بر بی‌خبری و نادانی خود گواهی می‌دهد و حسابی رقت‌انگیز می‌شود. و ناگهان خالهٔ خپل هم به زنی که «بسیار می‌داند» و از این دانستن «رنج می‌برد» تبدیل می‌شود، و ما هم متوجه می‌شویم که هیچ زنی را (حتی زنی چنین زهواردررفته را) نباید دست‌کم گرفت! در سوی دیگر، تناظر آشکار باربارا (جولیا رابرتز) به مادر که در پرخاشگری و هیستری همانندشان بروز یافته، او را هم‌چون مادر به موجودی دست‌نیافتنی، پیش‌بینی‌ناپذیر و چندلایه تبدیل می‌کند. در درام‌های خانوادگی از این دست، غالباً حال‌وروز یکی از والدین، پیش‌گوی روزگار آتی یکی از فرزندان است که بیش‌ترین همانندی را با او دارد. از این منظر سهل است که آیندهٔ باربارا را در سیمای اکنون ویولت (مادر) ببینیم. آیوی دختر دیگر خانواده است که دل در گرو عشق چارلز کوچولو دارد. شخصیت او در ظاهر دچار همان کیفیت درخودماندگی چارلز است و حتی پیش از برملا شدن راز مهم قصه، در بستر فرهنگ سرزمینش عشقش به پسرخاله مایهٔ سرافکندگی و دال بر نادانی یا دست‌کم ناتوانی در جلب عشق غریبه‌هاست (جالب است که همین مناقشه در فیلم دیگری از 2013 **گرگ وال استریت** (مارتین اسکورسیزی) در قالب شخصیت جفنگ دانی (جونا هیل) که با دخترداییاش ازدواج کرده و مورد ملامت دیگران است، مطرح شده است. نگارنده اعتراف می‌کند که از قبح ازدواج فامیلی تا این پایه در فرهنگ غرب بی‌خبر بود و تماشای دو فیلم به فاصله‌ای اندک با تأکید بر این موضوع، برایش تقارن جذابی داشت). اما آیوی برخلاف چارلز کوچولو که بچه‌ننه‌ای دست‌وپابسته به نظر می‌رسد، به پیروی از کلیت درام، زنی است با یک راز مهم که حتی خواهرانش هم نمی‌دانند. او به دلیل هیسترکتومی (درآوردن زهدان) دیگر امکان مادر شدن ندارد و همین، ستمگری پدر غایب را در به فنا رفتن رابطهٔ او و چارلز کوچولو پررنگ‌تر می‌کند. هیسترکتومی آیوی در تفسیر متن کارکرد و اهمیت نمادین دارد. در روزگار باستان، گمان می‌رفت برای از بین بردن نشانه‌های هیستری در زنان بایست رحم (اوتروس) را با جراحی از بدن‌شان خارج کرد. به همین دلیل هیسترکتومی که در لاتین معنای خارج کردن هیستری از بدن دارد، هم‌چنان برای بیرون آوردن رحم زنان به کار می‌رود. به شکلی کنایه‌آمیز، آیوی آرام‌ترین و معقول‌ترین شخصیت زن قصه است؛ گویی همان کارکرد نمادین و باستانی هیسترکتومی در مورد او صدق می‌کند! او در ضمن نقطهٔ مقابل خواهر دیگرش کارن (جولیت لوییس) است که دختری بی‌قید و بی‌خرد به نظر می‌رسد که البته این فی‌ذاته چندان

مذموم نیست بلکه به گواهی فیلم، فریب خوردن او از یک مرد دغل و هرز (استیو)، امری به‌غایت نابخشودنی است.

کلیشهٔ گریزناپذیر (و به همین دلیل تخطئه‌ناپذیر) دیگری که در بسیاری از روایت‌های خانوادگی به چشم می‌آید حضور فردی از نسل سوم است. جین (ابیگیل برسلین) دختر نوجوان باربارا و بیل، الگوی نمونه‌وار تصویر نوجوان آمریکایی در همهٔ فیلم‌های این سال‌هاست؛ در گذر از مرز میان معصومیت و آلودگی، با میل مهارناپذیر به آزمودن همهٔ قلمروهای ممنوعه. به شکلی کلاسیک و سرراست، تضاد میان ارزش‌های گذشته و حال، باید تداعی‌گر روند زوال اخلاق باشد. اما دست‌کم **ماه اوت...** چنین نگاه اخلاق‌گرایی به آدم‌هایش ندارد بلکه برعکس، نوه و مادربزرگ در گرایش خودویرانگرانه به تخدیر، تصویر آینه‌ای یکدیگرند و از نسل اول به نسل سوم چیز خاصی از دست نرفته است. اما در چارچوب مردستیزی بنیادین درام، جین هم یک زن قربانی زودهنگام است که دلیل وضعیت نابهنجارش صرف اختلاف و جدایی پدر و مادر نیست بلکه به شکلی مؤکد (همان‌طور که حکیم بصیری مثل ویولت در یک نگاه می‌تواند نقاب از چهرهٔ مردان بدذات بردارد) بی‌وفایی پدر و گرویدن او به سمت زنی جوان‌تر (و به احتمال قریب‌به‌یقین زیباتر از جولیا رابرتز زشت‌رو؛ دست‌کم در این فیلم) کانون خانواده را با آسیبی مهلک و جدی روبه‌رو کرده است.

ماه اوت... تصویر آشنایی از یک خانواده و چالش‌های روانی شخصیت‌های آسیب‌پذیرش است. فیلم‌نامه را تریسی لتس بر اساس نمایش‌نامه‌ای از خودش نوشته. پیش‌تر دو فیلم خیلی خاص **حشره** و **جو آدمکش** (هر دو ساختهٔ ویلیام فریدکین) را با فیلم‌نامهٔ لتس و بر اساس دو نمایش‌نامهٔ او دیده‌ایم. ویژگی مهم آن دو فیلم و **ماه اوت...** بهره‌گیری از یک فضای کوچک برای روایت مخمصه‌های بزرگ و اساسی آدم‌هاست که البته از دل محدودیت‌های اجراهای صحنه‌ای می‌آید اما بر قامت فیلم‌هایی که وابستگی دراماتیک به محدود بودن فضا دارند، بسیار خوش نشسته است. صحنهٔ نمایش آن‌جاست؛ آدم‌ها یکی‌یکی وارد می‌شوند، ویژگی‌های‌شان را نشان می‌دهند و کم‌کم میان‌شان بحث درمی‌گیرد، اطلاعاتی از گذشتهٔ آدم‌ها ارائه می‌شود، بحران شکل می‌گیرد و فروکش می‌کند، و سرآخر یکی‌یکی از صحنه بیرون می‌روند یا پرده ناگهان فرومی‌افتد. آیا همهٔ قصه‌ها و درام‌ها با همهٔ شلوغ‌کاری‌ها و تعدد و تنوع جغرافیایی‌شان همین صحنهٔ فروکاسته نمایش نیستند؟ و در پس هر نمایشی پرسشی هست: در آینده بر این آدم‌ها چه خواهد رفت؟ اما احتمالاً این پرسش وقتی اهمیت خواهد یافت که تماشاگر از اهمیت مهلکهٔ اکنون غافل شود. اتفاق همیشه نمی‌افتد اما خوب است وقتی که می‌افتد خواب نمانده باشیم. «نقطهٔ عطف» یک معنی‌اش (و شاید مهم‌ترین معنی هندسی‌اش) این است که پس از آن نقطه، همه چیز در جهت عکس به سراشیب خواهد رفت؛ که در تراژدی‌ها جهتش قطعاً رو به گودال جهنم است. نباید عجیب

باشد که بسیاری از هم‌نشینی‌های پس از فراق، مثل همین فیلم یا **سپتامبر** (وودی آلن) و... در فاصلهٔ آمدوشد آدم‌ها، دستاوردی جز اندوهی فزون‌تر و یقینی راسخ‌تر به واقعیت زوال ندارند.

ماه اوت... یک فیلم مردستیز تمام‌عیار است و تحلیل شخصیت‌های فیلم این وجه را به‌سادگی عریان می‌کند. اما ستیزی از این دست با مفهوم مردانگی، نباید گمراه‌مان کند چون هیچ نسبتی با تقابل جنسیتی مرسوم در انگاره‌های خاله‌زنکی و نیز فمینیستی ندارد. پیش‌تر تریسی لتس در **حشره و جو آدمکش** ما را با ویرانی‌های جبران‌ناپذیر جنگ‌ورزی و تسلط گفتمان خشونت (غالباً مردانه) بر انسان امروز (و همیشه) روبه‌رو کرده است. گویا هبوطی دوباره در کار است: دیگر فقط بلاهت و فریب‌خواری زن نیست که آدم را به هوای سیبی به حضیض می‌کشاند، خشونت در تمامی ابعادش تجسمی از مفهوم مسلط مردانه است و زمین را تباه کرده است. احتمالاً اگر مردان نباشند یا فقط به وقت مقتضی در خدمت زنان باشند و بعدش تا دستور بعدی محو شوند، زمین جای بهتری برای زندگی خواهد بود. دست‌کم فهم بشر فعلاً حوالی این انگارهٔ غم‌انگیز پرسه می‌زند.

www.rezakazemi.com