مسیر تحول

هرکسی از ویرجینیا وولف می ترسد.

زمان انتشار : ۱۳۸۷ چاپ شده در : ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

از جهات مختلف، فیلم «مسیر تحول/ جاده روُلوشنری» ساخته سام مندز با نام دوپهلویش که همین جا توضیح داده می‌شود، یکی از آثار بااهمیت سینمای جهان در سال جاری است. داستان فیلم که در سال‌های نیمه دهه ۱۹۵۰ می‌گذرد، گرفت و گیرهای یک زوج نسبتاً جوان طبقه متوسط ساکن شهرستانی در ایالت کانتیکات را بازمی‌گوید که دو بچه دارند و به عنوان موفقیتی قابل‌توجه در زندگی یکنواخت و بی بلندپروازی‌شان، ساکن خانه‌ای زیبا در جاده‌ای به نام روُلوشنری شده‌اند. اما بعدتر زن که می‌داند مرد علاقه‌ای به شغل کارمندی بی‌شور و حالش ندارد، به او پیشنهاد می‌کند که به شهر مورد علاقه مرد پاریس مهاجرت کنند. پیمودن مسیر این تحول می تواند فضای راکدشده زندگی آنان را تغییر دهد؛ اما زن ناخواسته باردار می شود و مرد با دریافت پیشنهاد کاری جدید و وسوسه انگیزی، در سفر تردید می کند. فیلم در ادامه و در پرداخت جدل میان این دو و تلاش مداوم هر دو –بیشتر زن– برای حفظ حیات این رابطه، سیری ظریف و غریب را طی می‌کند؛ اما نکته غافلگیرکننده نهایی که اهمیت فیلم را قطعی جلوه می‌دهد، این است که زمان وقوع داستان مشخصه‌ای برای این دشواری ها در روابط زناشویی نیست. این قصه به شکلی کنایی در گوشه‌ای مهجور و در شصت سال پیش می‌گذرد؛ ولی تصویری از بحران‌های مداوم معاصر در دل نهاد خانواده هم هست. اقبال بسیار اندک فیلم در میان کاندیداهای مراسم اسکار امسال – که تنها در یکی دو رشته طراحی نامزد جایزه شد– به همین تصویر تلخی برمی‌گردد که از یکی از مهم‌ترین ارکان شعارهای همیشگی حاکمیت سینمای آمریکا یعنی کانون گرم خانواده و اهمیت اصالت و بقای آن عرضه می‌کند. بدون توجه به این بی‌توجهی، به ویژگی‌های مختلف فیلم و کار درس‌گرفتنی بازیگر زن اصلی آن کیت وینسلت پرداخته‌ایم. این امتیاز ویژه برای او که همسر کارگردان فیلم – سام مندز، سازنده آثاری چون «زیبایی آمریکایی» و «جاده‌ای به پردیشن/ راهی به تباهی»– هم هست، از این جهت قابل اعطاست که وینسلت امسال به طور بی‌سابقه‌ای برنده هر دو جایزه گلدن گلوب بازیگر نقش اصلی (درام) و نقش مکمل زن شد: اصلی برای همین فیلم و

مکمل برای «کتاب‌خوان» استیون دالدری. در حالی که در فهرست اسکار، برای «کتاب‌خوان» کاندیدای نقش اصلی شده است!

***

در جریان فراز و فرودهایی که آدمی در طول و عرض زندگی‌اش پشت سر می‌گذارد، کجاهاست که عاقل بودن و رفتار معقول داشتن، درست به معنای مردگی و توقف و رخوت و نگاه علی‌السویه و خنثی به زندگی است؟ و آن بلندپروازی‌ها یا تغییرطلبی‌های ناگهانی که گاه دیوانه‌وار می‌نماید، کجاها درست می‌تواند برخلاف ظاهر آنارشیستی‌اش راه نجات یک آدم، یک دوران یا از همه مهم‌تر، یک رابطه باشد؟ فیلم «مسیر تحول» در جایگاه یکی از شاخص‌ترین آثار متمرکز بر «دعواهای زن و شوهری» در سینمای این سال‌ها، به طور بنیادین به طرح این سؤال‌ها می‌پردازد و با وجود پاسخ‌های روشنی که بدانها می‌دهد، یادآوری می‌کند که آدم‌ها درک فردی مشترکی نسبت به اهمیت این نوع مقاطع کلیدی و تصمیمات مهم بعد از این مقاطع زندگی‌شان ندارند. مرد اصلی فیلم، فرانک ویلر (لئوناردو دی‌کاپریو) با این که در آغاز با پیشنهاد انقلابی همسرش اِیپریل (کِیت وینسلت) همدلی نشان می‌دهد، بعدتر انگار حتی یادش می‌رود که زن شهر محبوب سال‌های مجردی خود او یعنی پاریس را به عنوان مقصد مسیر تحول‌شان پیشنهاد کرده است. زن به قصد تحقق آرمان‌های شخصی خودش، مثلاً سودای بازیگری که پیش‌تر دشاته و سال‌هاست که حتی نقلش را هم به میان نمی‌آورد، پیشنهاد مهاجرت را مطرح نکرده. بلکه تغییر را برای رابطه و از طریق ایجاد تغییرات محبوب مردش خواسته است. نگاه مرد، نگاهی که می‌کوشد راه‌حل را همین جا که هستیم، در همین روزمرگی و همین آمال کوچک و دم‌دستی که برای خودمان تعریف کرده‌ایم – گیرم با حقوقی بیشتر و رفاهی ظاهراً کامل‌تر – جستجو کند، همان است که درصد بسیار بالایی از ادراکات رایج همه جهانیان در تنظیم روابط زناشویی آن را می‌پسندد یا دچار آن است؛ و نگاه زن، بابت آرمان‌گرایی و کمال‌طلبی و خیال‌انگیزی‌اش،

طبیعی است که در نهایت با تلاطمی عظیم همراه خواهد بود: حاصلش یا صفر می‌شود یا صد؛ و این جا و با تلخی واقع‌نگرانه این فیلم، جز صفر حاصلی ندارد.

• تقارن‌های ساختاری: واقعی‌ها و جعلی‌ها

تقریباً می‌توان با اطمینان گفت که مشهورترین تصویر مجادلات زناشویی روی پرده سینما، تا حدی که به شمایل این قالب بدل شده باشد، فیلم «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟» مایک نیکولز برپایه نمایشنامه ادوارد آلبی، متنی آکنده از دریدن یکدیگر با کلام است. اهمیت «مسیر تحول» در فضای فیلمسازی و فیلمنامه‌نویسی سینمای این دوران را از این حیث با فیلم نیکولز و جدل‌های بی‌پایان و هیولاوار مارتا (الیزابت تیلر) و جورج (ریچارد برتون) در آن مقایسه می‌کنم که هر چه آن جا جدل‌ها مدام ما را در تردید می‌گذاشت که با «بازی» غریب و تحقیرآمیزی دیگری بین زن و شوهر مواجهیم یا داریم دوئل لفظی واقعی خود آنها را می‌بینیم و می‌شنویم، این جا هم فاصله میان واقعی بودن و جعلی بودن موقعیت‌های سرخوشانه یا آشتی‌جویانه میان اِیپریل و فرانک به شدت گنگ و مرز میان این دو کاملاً مخدوش و ناپیداست. این نوسان میان خوشی و تلخی، ملاطفت یا پرخاش، ابراز علاقه راستین یا آرامش کاذب ناشی از ابراز علاقه دروغین را فیلم چنان یک به یک و متوالی و پشت هم آورده است که اولاً به موتیفی مشخص بدل می‌شود و نقش عامل تفکیک‌کننده برش‌های ساختاری روایت فیلم را به عهده می‌گیرد و ثانیاً از طریق همین توالی، به نظر می‌رسد فیلم می‌خواهد همنشینی مداوم این فضاهای متضاد را جوهره قطعی فرآیند زناشویی قلمداد کند. تقارنی کلیدی میان دو سکانس در اوایل و اواخر فیلم وجود دارد که از چیدمان آگاهانه این عناصر متضاد در فیلم، مطمئن‌مان می کند: آن جا که ایپریل بی‌خبر از خیانت فرانک، همان جلوی در با عذرخواهی و رفتار رومانتیک به او خوشامد می‌گوید و بعد پیشنهاد بزرگ مهاجرت به اروپا را مطرح می‌کند؛ و یکی هم فصل

ظاهراً مشابهی که بعد از دعوای عصبیت زده و شدیدشان در غروب و شب، ناگهان صبح روز بعد با مرتب کردن تمام خانه، چیدن میز صبحانه کامل و لبخندی ظاهراً مهربانانه، از فرانک استقبال و پذیرایی می‌کند. رندیِ درس‌آموز جاستین هِیث فیلمنامه‌نویس فیلم در این است که هر دوبار، مرحله منجر به این تحول یکباره یا دقیق‌تر بگویم، «تغییررفتار» آنی زن را از دایره روایت حذف می‌کند و او را وقتی نشان‌مان می‌دهد که می‌بینیم انگار عوض شده، ذهن و احساس‌اش شستشو داده شده و رنگ و حالت دیگری گرفته و حالا به قصد نیکخواهی در کنار – و نه در مقابل- شوهر و حس‌های او ایستاده است. این تصمیم که ما اعمال ناشی از آن را داریم و از چگونگیِ گرفتن‌اش بی‌خبریم، بار اول نقطه عطف اول فیلم و مهم‌ترین امکان دگرگونی در زندگی زن و مرد را تشکیل می‌دهد. همه مسیرهای بعدی قصه به تصمیم ناشی از این نقطه عطف یعنی تلاش برای مهاجرت به پاریس وصل می‌شود. اما بار دوم یعنی صحنه صبحانه بعد از شب دعوای اصلی اواخر فیلم، نقطه عطف دوم و تعیین کننده پایان روایت جایی شکل می‌گیرد که زن تنها در ظاهر همان مقدمات رمانتیک سکانس متقارن قبلی را چیده است. این بار هر لبخند، هر نوع همراهی با آن چه برای مرد جالب است (که به گونه‌ای طعنه‌آمیز، بار اول به شکوه و عظمت پاریس بود و این بار به کوچکی و ناشناختگی موجود نوآمده‌ای به نام کامپیوتر) و حتی هر مهربانی، در ابتدا عجیب و حتی اندکی غم‌انگیز به چشم می‌آید و بعد درمی‌یابیم که اصلاً تصنعی و تصمیم‌گیری‌شده و دور از واقعیت بوده است. حالا زن که با توجه و اشتیاق نسبت به خواسته‌های بزرگ مرد، نتوانست میل به رشد یا دگرگونی را در او پدید آورد یا تداوم ببخشد، به توجه و اشتیاق نسبت به خواسته‌های کوچکی چون یک صبحانه آرام و خوب یا دل بستن به یک شغل کارمندی دیگر که ابزارش تازه و ترکیب کلی‌اش تکراری است و همان است که بود، تن می‌دهد؛ ولی دیگر نه واقعاً، بلکه ظاهراً. این هم قصه فرعی بسیار بااهمیتی است که آن سکانس بعد از مشاهده خیانت مرد توسط ما در فیلم می‌آمد و این سکانس بعد از اطلاع یافتن ما از خیانت زن دیده می‌شود. آن جا زن می‌توانست

با رفتار پرمهر و تصمیم پرشورش، حتی از خطای مرد بی‌اطلاع بماند تا آن را در نظر ما نیز بخشودنی جلوه دهد؛ اگر جنم بلندپروازی را در مرد می‌دیدیم. ولی این جا ما می‌دانیم خیانت مرد و اقرار به آن از این جهت برای زن بی اهمیت است که خودش به واسطه عملی مشابه، مطمئن شده به این زندگی و سلامت و طراوت و بقایش اعتمادی ندارد. پس مهربانی ناگهانی دوم، فقط به این کار می‌آید که زمینه‌چینی دروغین و مصلحت‌جویانه زن برای سقط بچه ناخواسته و بستن آخرین دریچه‌های امید به بهبود رابطه را عملی سازد. این کنشی خودویرانگرانه است که جریان جوشش هیجانات زن را به کلی متوقف می‌کند و او را در برابر واقعیتی تلخ و محتوم قرار می‌دهد که هر چه کوشید، نتوانست گریزراهی از آن بیابد. در ابعاد تکنیکی و در کمپوزیسیون بصری فیلم، تصویری که به عنوان معادل این مرحله مضمونی مهم انتخاب شده، بسیار هوشمندانه است: ایپریل بعد از به کارگیری روش سنتی دهه پنجاهی کورتاژ، بی آن که دلیل عینی مشخصی در معادلات داستانی وجود داشته باشد و فیلم بهانه‌ای برای این کار تراشیده باشد، به جلوی پنجره‌های بزرگ هال خانه می‌آید تا اتفاق سقط در برابر چشم‌انداز باغچه و درختان مقابل آن پنجره روی دهد. منظره‌ای که به خودی خود زیباست، ولی حالا و در این موقعیت، بی‌سود و بی‌کاربرد و چه بسا حتی بی‌لطف و بی‌ربط شده است. درست مثل خود بچه که در صورت میل به تغییر و بهبود در زوج اصلی فیلم، می‌توانست دگرگونی دلپذیری را رقم بزند؛ ولی حالا و با تردیدهای مبسوط در ذات و نفس رابطه، دیگر باید بی مکث از میان برداشته شود. ایپریل با دل کندن از این فرزند سوم، در واقع می‌خواهد ثابت کند که رابطه برایش به انتها رسیده است. اما وقتی خودش هم به تلخی قربانی همین عملیات می‌شود، می‌توان این طعنه را در پس پایان‌بندی فیلمنامه خواند که انتهای رابطه برای ایپریل با انتهای خودش برابری می‌کرد. با نافرجام ماندن آن همه کوشش‌ها، او خود ناتمام مانده؛ پس خودش را هم با بچه تمام می‌کند.

• «عقلانیت و جنون» یا «رکود و تحول»؟

اما باید به این نکته دقت کرد که در بخشی از این «مسیر تحول»، فرانک نیز با او همراهی نسبی می‌کند. این نشانه‌ای است از آن باور قدیمی به حقانیت و عمومیت میل به تغییر در آدمی. اما وقتی فرانک با دریافت پیشنهاد کاری بهتری، به تصور این که درآمد بیشتر می‌تواند همان دگرگونی ویژه را در زندگی آنها و فرزندان‌شان پدید آوَرَد، تصمیم به ماندن می‌گیرد، از سوی همه اطرافیان تأیید می‌شود جز ایپریل و یک دیوانه نیمه غریبه به نام جان (مایکل شانون). فیلم در برای ساختن تصویر دنیایی که عقلانیت را با تمام پیش‌بینی‌پذیری و کسل‌کنندگی‌اش بر دیوانگی دلپذیر دگرگونی‌طلبی ترجیح می‌دهد، خطوط متعددی را با ظرافت ترسیم می‌کند. اوایل که فروشنده اصلی خانه آنها خانم گیوینگز (کتی بیتس) برای ایحاد تغییری کوچک در زندگی پسر آسایشگاه‌نشین‌اش جان، او را نزد خانواده ویلر می‌آورد، حرف زدن از تغییر بزرگ زندگی آنها برای او شوق‌انگیز است و در برش مهمی از همان همراهی اولیه فرانک با شوق و ذوق اِیپریل، زن و مرد از این که فقط دیوانه‌ای می‌فهمد آنها در این مهاجرت چه می‌جویند، سر حال می‌آیند و این را نشان دیوانگی خودشان می‌دانند. خرسندی‌شان آشکارا از این است که از رخوت و رکود ناشی از عقلانیت، دلزده اند. ولی باز در معادله‌ای متقارن که مبنای ساختار فیلم را شکل می‌دهد، همین جان یک بار دیگر به اتفاق مادر و پدرش نزد آنها می‌آید و این بار با شنیدن تصمیم محافظه‌کارانه فرانک در ماندن و انصراف از مهاجرت، از کوره در می‌رود و اصل و اساس متزلزل زندگی مشترک او و ایپریل را فاش می‌کند و زیر سؤال می‌برد. در حقیقت این تقابل نه فقط میان دو فرد از آدم‌های اصلی و فرعی قصه، بلکه در اصل میان احتیاط ناشی از عقل‌محوری و مصلحت‌اندیشی – از عناصر سنتی و قراردادی حفظ بنیاد خانواده– از یکسو با هیجان و تخیل و سرزندگی – از عناصر منسوب به نابخردی‌های عهد جوانی– درمی‌گیرد. وقتی روی تلخ ماجرای محافظه‌کاری فرانک عیان می‌شود، مسائل روانشناختی نیز با صراحت بیشتری وارد فضای فیلم می‌شوند و

جان که در ظاهر دیوانه است، حتی مردانگی فرانک به ظاهر سالم را محل پرسش و تردید قرار می‌دهد. این گونه است که می‌گویم «مسیر تحول» دارد همچون «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟»، در بازی با راست و دروغ یا ثواب و خطای روابط زناشویی، چنان جعل و واقع را به هم می‌آمیزد که میزان سستی پایه‌های نهاد خانواده در تفکر حاکم بر فیلم، از منظر نگاه خط دهنده سیاست‌های کلان سینمای آمریکا، مردود یا حتی خطرناک شمرده می‌شود. وقتی جای دیوانه و عاقل در این تفکر با هم عوض می‌شود و وقتی دیوانه عالمانه‌تر سخن می‌گوید و عارفانه‌تر به جهان می‌نگرد و کلیدی بودن شور حرکت در خانواده و کلیدی نبودن وجوه اقتصادی برای بقای آن را خوب درک و طرح می‌کند، نظام حاکم موجود این تابوشکنی در عرصه مناسبات زن و شوهری را برنمی‌تابد. شاید در اولین حضور جان، با آن ریسه رفتن فرانک و ایپریل از این که فقط دیوانه‌ای حرف‌شان را می‌فهمد، رفتار و گفتار جان همچنان در جهت تقویت کانون خانواده تلقی شده است: آن جا جان گیوینگز به عنوان تماشاگر درون داستان، همچون تماشاگر بیرونی علاقه‌مند به سرنوشت اعضای این خانواده است و تنها به تشویق‌شان می‌پردازد. اما حالا و در مرحله دوم، خودش را به شکلی خاص، وارد بازی می‌کند و در میزانسن‌هایش هم کمتر نشانی از یک مهمان ناظر به چشم می‌خورد. او طوری به تصمیم مهاجرت آن دو اشاره‌های افتخارآمیز می‌کرد که گویی این تصمیم در زندگی خود او هم شوق و رونقی دوباره به راه می‌اندازد! و حالا هم طوری به پرخاش درمی‌آید که گویی خود او را با این تصمیم، محدود می‌کنند و بالی برای پروازش باقی نمی‌گذارند. چیدمان فیلمنامه چنان دقیق است که همین ورود و خروج یک شخصیت گذری برای دومین بار، بحران میان زن و شوهر را به افتضاح بدل می‌کند، پرده‌ها را کنار می‌زند و می‌گذارد زن به مرد ابراز نفرت و مرد نسبت به داشتن فرزندی دیگر، ابراز بی‌علاقگی کند. دیوانگی که آن اوایل مترادف با جسارت ریسک و دل به دریا زدن و سرخوشی هنوز جوانانه بود، حالا خود را در هیأت نازیبای راست گفتن درباره دروغ‌های بزرگ عاطفی نشان می‌دهد: زن و مرد دیگر با تظاهر به

احساسات در قبال یکدیگر و مسئولیت‌های خانوادگی‌شان، خود و دیگری را فریب نمی‌دهند. این جا معنای کنایی آن «بازی یا کلمات» جان در اولین دیدارش با این زن و شوهر، خود را به تمامی آشکار می‌کند. بعد از خطابه ستایش‌آمیز هلن مادر جان درباره زندگی آرام آنها در خانه واقع در جاده روُلوشنری، جان که از هوشمندترین شخصیت‌های دیوانه در فیلم‌های معاصر به حساب می‌آید، عمداً ترکیب نام آنها و جاده را دوبار به دوشکل مختلف به کار می‌برد: یک بار همان گونه که در واقعیت عینی هست، می‌گوید «The nice young Wheelers on Revolutionary Road»؛ و بعد فوراً واژه‌ها را جا به جا می‌کند و بازی کنایی‌اش را به راه می‌اندازد:

«The nice young Revolutionaries on Wheeling Road». یعنی در ابتدا آنها را خانم و آقای ویلر جوان و جذاب ساکن جاده روُلوشنری می‌خواند و بعد با جایگزینی نام جاده به جای نام خانوادگی آنها، به ترکیبی می‌رسد که معنایش آقا و خانم انقلابی جوان و جذاب ساکن جاده ویلینگ (گشتن و چرخیدن و پیش رفتن) است. این دو ترکیب، تعبیری از دو نوع زندگی است که آنان می‌توانند با ماندن در آن جا یا با رفتن به پاریس، امتدادش دهند. و با نگرش احتیاط‌آمیز و ظاهراً عقلانی فرانک، اولی را انتخاب می‌کنند و البته بسیاری چیزها را از دست می‌دهند؛ که بزرگ‌ترین‌اش همان روحیه تحول‌طلب و فراتر از آن، خود ایپریل است.

• پایان‌بندی: شخصیت‌های فرعی در جایگاه مخاطب

خط فرعی دیگر داستان که با حضور زوج همسایه و دوست خانواده یعنی شِپ کمپل (دیوید هاربر) و همسرش میلی (کاترین هان) شکل می‌گیرد، باز نقش مهمی در ساختار این درام دارد. آن دو یک بار در واکنش به تصمیم انقلابی زن و مرد اصلی برای مهاجرت به اروپا، به طور موقت به کانون توجه دوربین دانای

کل راجر دیکینز – فیلمبردار بزرگ فیلم که سردی تصاویر گرفته ولی در عین حال زیبای نیمه دوم فیلم، به هنر او بسیار وابسته است– تبدیل می‌شوند. میلی به شکل ناگهانی و تعجب‌آوری به گریه می‌افتد و بعد از اظهارنظر صریح شوهرش که تصمیم فرانک و ایپریل را کودکانه و شتابزده و غیرمنطقی می‌خواند، تازه خیال زن آسوده می‌شود که مردش این میل به تحول را نمی‌پسندد و می‌خواهد در همان سکون زندگی آرام و یکنواخت منطقه ادامه دهد. بعدتر که فیلم این خط فرعی را در مقطع پس از تصمیم فرانک به ماندن پی می‌گیرد، به نظر می‌رسد که میل به تغییر در جلوه نامأنوس دیگری زندگی شپ و میلی را درگیر خود کرده است: مرد می‌گوید که سال‌هاست شیفته ایپریل بوده و زن فقط با رجعت به خاطرات خوش قدیمی می‌تواند رنگی از سرزندگی در زمان حال به وجود بیاورد. ارتباط ناگهانی شپ و ایپریل، از آن کنش‌های فیلمنامه‌ای عجیب و منحصر به فرد است که برای درام شخصی هر یک از طرفین ماجرا، کارکردی متفاوت با دیگری دارد: برای زن، این نقطه پایانی است بر تمام تلاش‌هایی که داشت برای بقا و ارتقای زندگی زناشویی‌اش به خرج می‌داد. او به ارن رابطه تن می‌دهد چون می‌داند که می‌خواهد مرحله «اتمام» زندگی خانوادگی خودش را شروع کند. اما مرد/شپ با این ارتباط و به‌ویژه با حیرانی و ذوق‌زدگی متراکمی که نسبت به آن دارد، در اصل به مخاطب این حس را القا می‌کند که او نیز به رغم ظاهر راضی و خشنودی که از زندگی در این منطقه دارد، میل به تغییر و هیجان را در درون حس می‌کند و بالاخره به این شیوه به نیازش پاسخ می‌دهد. حالا می‌توان حتی آن گریه همسر او میلی در شب بعد از باخبرشدن آنها از تصمیم مهاجرت فرانک و ایپریل را دوپهلو تعبیر کرد: شاید این گریه‌ای از سر حسرت بوده؛ که آنها توان این ریسک را دارند و ما به ریسک و هیجانی فکر نمی‌کنیم. نوع واکنش بازیگر نقش میلی نسبت به حرف‌های شپ در رد تصمیم فرانک و ایپریل هم به گونه‌ای است که دقیقاً حس می‌کنیم زن دارد با شتاب و به طور مطلق گفته‌های شوهر را تأیید می‌کند تا مبادا به فکر و وسوسه تغییرطلبی بیفتد. این جاست که عملاً حتی خطوط فرعی مرتبط با مناسبات زناشویی

در دل این درام سنجیده، همان طور که قاعدتاً در رمان منبع اقتباس فیلم و فیلمنامه نوشته ریچارد یِیتس هم چنین بوده، با متمرکز شدن بر کلیدی‌ترین نگرانی‌های معاصر جاری در این روابط همراه می‌شود: میل و نیاز به دگرگونی و سرکوب آن در همان بدو پیدایش این میل را از خانم و آقای کمپل، دوستان زوج اصلی فیلم به خود آنها تعمیم دهید (کما این که فرانک همین رفتار یعنی سرکوب میل به تغییر را در قالبی گسترده‌تر از آن گریه و سرکوب میلی در آن شب، در پیش می‌گیرد) و بعد حتی در جایگاه یکی از عمومی‌ترین مشکلات این عرصه در زندگی‌های امروزی، ثبتش کنید. همچون هر فیلم هوشمندانه دیگری، از «لنی» باب فاس تا «حاجی واشنگتن» علی حاتمی، «مسیر تحول» نیز تصویری از یک دوران گذشته می‌سازد تا به دوران معاصر خودش اشاره کند و عملاً مسائل انسانی/اجتماعی/اخلاقی/خانوادگی مطرح در خود را از محدوده‌های جغرافیا و تاریخ بگذراند: همچون «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟»، هر چه بیشتر ویژگی‌های «خاص» و عجیب رابطه زن و شوهر مرکزی داستان را پردازش کنی، حاصل کار بیشتر به سمت ویژگی‌های«عام» و همگانی روابط زناشویی تعمیم می‌یابد.

حالا و با این زمینه‌چینی، پایان‌بندی فیلم برای ترسیم نگرشی که در قبال این تنگناهای زندگی مشترک دارد، اهمیت به‌خصوصی پیدا می‌کند. روشن است که مرگ اپیریل، چه مثل فرانک آن را نوعی خودکشی تلقی کنیم و چه با سقط بچه و مرگ ناخواسته زن، تمثیلی از به پایان رسیدن توان زن برای بهبود رابطه و زندگی زناشویی‌اش بدانیم، برای درامی چنین مدرن پایانی بیش از حد قطعی و کلاسیک به حساب می‌آید. سام مندز طبعاً به این پایان و غافلگیری صرف ناشی از آن بسنده نمی‌کند و به جایش به روش ملودرام‌های جزئیات‌پرداز ماکس افولس و متأثرانش مثل ژاک دمی، به سراغ گوشه ظاهراً بی‌ربطی از خطوط فرعی می‌رود. ایم انتخاب مخاطره‌آمیزی است که فیلمت درباره زوجی با بازی زوج جوان مشهورترین رومانس دهه اخیر یعنی «تایتانیک» باشد اما بعد از مرگ یکی، پایان را با سرک کشیدن به یکی دو گوشه دیگر و البته نمایش

برش کوتاهی از زندگی آن دیگری که مانده، به پایان ببری. اما از دل این ریسک، فیلم به چه دستاوردی می‌رسد؟ وقتی همنشینی شپ و میلی را با ساکنان جدید خانه قبلی فرانک و ایپریل می‌بینیم، و بعدتر که حرف‌های خانم گیوینگز را درباره این ساکنان تازه و مقایسه آنها با فرانک و ایپریل می‌شنویم، در واقع برای دقایقی از زندگی زوج اصلی که قدم به قدم شاهد جزئیات فراز و نشیب‌هایش بودیم، فاصله می‌گیریم و از منظر نگاه معمولی اطرافیان آن را می‌بینیم: شپ یا از سر احساس گناه بابت رابطه با ایپریل و یا از سر دلزدگی نسبت به رنج یادآوری آن زندگی، از همسرش می‌خواهد که دیگر حرف خانواده ویلر را به میان نیاورد. پس یکی از گرایش‌های عام مردم/مخاطبان در قبال چنین داستانی می‌تواند این باشد که آن را فراموش و مدفون کنند؛ به هر دلیلی. بعد در سکانس پایانی، خانم گیوینگز با ابراز علاقه نسبت به زوجی که به تازگی ساکن همان خانه شده‌اند، در جواب شوهرش که می‌گوید حتماً بعد از خانم و آقای ویلر این تازه‌واردها را بهترین خریداران خانه می‌دانی، شروع می‌کند به برشمردن نشانه‌های ناآرامی و عصبیت زندگی فرانک و ایپریل که روی در و دیوار و دستگیره‌ها و پنجره‌های خانه، بعد از تحویل گرفتن آن از آنها کشف کرده است. این حا هم هلن گیوینگز دارد بخش دیگری از مردم/مخاطبان را نمایندگی می‌کند که خواهند گفت معضلات زندگی فرانک و ایپریل به پرخاش‌جویی و تمایلات روانی غریب شان برمی‌گشت و من و تو و دوستان و خانواده‌هایمان از این معضلات در امانیم، چون از این تمایلات نامعمول نداریم! اما فیلم باز پیش‌تر می‌رود و در بازی تکینیک تکان‌دهنده‌اش با باند صوتی، سومین واکنش احتمالی مردم/مخاطبان را در قالب رفتار و واکنش شوهر خانم گیوینگز نشان می‌دهد: مرد سالخورده با شروع حرف‌های زن درباره نشانه‌های عصبیت فرانک و ایپریل که ثابت می‌کرد آنها آشفته و پریشان‌حال بودند، آرام آرام درجه صدای سمعک خود را کم می‌کند تا در انتها آن را به طور کامل می‌بندد و باند صدای فیلم نیز همین سکوت را به ما می‌دهد. پایان فیلم بر روی تصویر چهره آدمی که حتی یکی از شخصیت‌های فرعی مهم هم نبود، از سویی این طعنه را در خود

دارد که انگار سازندگان اثر می‌دانند مخاطبانی که با دیدن جدل‌های زوج اصلی فیلم، آنها را در این کنش و واکنش‌ها طبیعی بدانند و دشواری‌ها را به جوهره و پیکره زناشویی ربط دهند، همین قدر فرعی و اندک و گوشه‌نشین‌اند. عکس‌العمل روانی معمول مخاطب در برابر این نوع درام‌های خانوادگی تلخ، همان دو نمونه‌ای است که فیلم شپ و گیوینگز را نماینده‌اش قرار داده. واکنش سوم، می‌تواند بی‌تردید در اقلیت باشد.

• بازی کیت وینسلت: قربانی همیشه منفعل نیست

بخش عمده انتقال این بار حسی سنگین و قضاوت واقع‌نگرانه فیلم درباب معضلات زناشویی، به عهده کیت وینسلت است. این توضیح در این جا ضروری می‌نماید که نقش او ایپریل، تصمیم و نیاز به تغییر و شور و هیجان در این زندگی عادت شده را مطرح می‌کند، آن را به پیش می‌برد، می‌کوشد بسترش را فراهم کند، و در نهایت با به بن بست رسیدن این مسیر، خود و رابطه را نیز به خط پایان می‌رساند. او همه جا «فاعلیت» دارد، تعیین‌کننده مسیرهای آرام یا توفانی داستان است و مطلقاً نمی‌توان قربانی شدن‌اش را همچون موارد مشابه، ناشی از انفعال یا جایگاه مفعولی دانست (در این مورد نیز تبار او به قهرمانان زن ملودرام‌های تلخ افولس می‌رسد). بنابراین همه «نقطه عزیمت»ها و بعدتر «متوقف شدن»های کلیدی روایت، برای او روی می‌دهد؛ نه برای مرد که معمولاً در موقعیت واکنشی قرار دارد.

وینسلت در آن «تغییر بازی»ها که گفتم فیلم را به نمونه‌ای رئالیستی از نمایش‌های عمداً افراطی جورج و مارتا در «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟» بدل ساخته، مدام باید ما را نیز همچون خود فرانک به شک بیاندازد که آیا ایپریل بار دیگر خشم‌هایش را جمع کرده و یک جا فروخورده و دارد تلاش می‌کند تا مسالمت از دست رفته را باردیگر در این زندگی برقرار کند؟ یا اینها همه بازی است و قصد دارد بعد از این آرامش مقطعی، خواشته تغییرطلبانه دیگری را مطرح کند؟ این کار یک بار در همان مقطعی که ما داریم بعد

از شروع میخکوب‌کننده فیلم، تیتراژ کوتاه آن را می‌بینیم، به انجام می‌رسد: در فاصله بعد از دعوای شدیدی که ما در طول آن تازه درمی‌یابیم آن دو ازدواج کرده‌اند تا سکانس عذرخواهی ایپریل، او تصمیم این بازی را گرفته. بنابراین وینسلت مجموعه تغییرات حسی و درونی او را در خود نهان می‌کند و می‌گذارد ما با تعلیق و تردیدی همپای فرانک، با زن مواجه شویم. اواخر فیلم، در سکانس نفس‌گیر دعوای نهایی و بعد در آن آرامش و پذیرایی مرموز و مشکوک صحنه صبحانه فردای آن شب بحرانی، این جلوه از ظرافت کار وینسلت به پیچیدگی عجیبی می‌رسد: بازی او از آن موارد ویژه‌ای است که در دیدار دوم، می‌توانیم نقطه‌گذاری‌هایش را برای ترسیم خطوط منجر به تصمیم هولناک و ناگزیر ایپریل در انداختن بچه و بستن روزنه‌های بهبود رابطه را تشخیص دهیم. اما در دیدار اول فیلم، همچون فرانک، در این تردید و پرسش می‌مانیم که آیا اینها بازی است یا بازگشت واقعی زن به رابطه؟ حتی وقتی دیگر فرانک در صحنه نیست و ایپریل به تنهایی با دورین و روایت در خانه می‌ماند و به منزل خانواده کمپل زنگ می‌زند تا با بچه‌ها خداحافظی کند (و طبق روش‌های دور از رویارویی مستقیم در پایان‌بندی ملودرام‌های مردن، با بچه‌ها حرف نمی‌زند)، باز بازی وینسلت همان تردیدی را ایجاد می‌کند که در خداحافظی همدلانه و محبت‌آمیزش با فرانک ایجاد می‌کرد. به تعبیر دیگر، وینسلت این کلید طلایی را در دست دارد که می‌داند فرانک و مخاطب به لحاظ مواجهه با فاعلیت او و ایپریل، در یک طرف پیشخوان قرار گرفته‌اند.

با این آگاهی و بهره وافری که وینسلت در غنای هر چه بیشتر بازی‌اش از آن می‌برد، نقش‌آفرینی او عملاً یکی از ستون‌های ساختاری فیلم می‌شود. اگر این حفظ تعمدی فاصله تماشاگر با احساس و تصمیم نهایی ایپریل در هر بخش نبود، حتی آن حرکت دوربین شگفت سکانس سقط در جلوی منظره زیبا ولی سرد و بی‌روح پشت پنجره، نمی‌توانست چنین تأثیری بیابد. «مسیر تحول» از این حیث، با همسویی و یکپارچگی میان لحن بازی بازیگر اصلی و عناصر ساختاری دیگر نیز تجربه‌ای ماندنی و مثال‌زدنی است.