نیمه شب در پاریس

خلاقیت و خیالپردازی در «زندگی» آدم به چه کار می آید؟

زمان انتشار : **آذرماه ۱۳۹۰**

چاپ شده در : **مجله ۲۴**

دیگر سال هاست که وودی آلن بر هر یک از مسائل اساسی حیات بشری یا روابط زن و مرد یا نسبت میان انسان و هنر، انسان و جهان بینی اش یا انسان و خیالاتش متمرکز می شود، حتماً پیشتر هم به آن پرداخته است. در همین چند ساختهٔ اخیرش، مسئلهٔ انسانی/اخلاقی هولناک مطرح در «امتیاز نهایی» یعنی این که بشر معاصر حتی نمی تواند مانند قهرمانان کهن الگوهای اخلاقی جهان کلاسیک داستایفسکی با پذیرش مکافات جنایت خود، به رستگاری برسد، در ترکیب با مضمون «ابتذال نهفته در آرامش زندگی زناشویی» در دقایق پایانی فیلم، قبلاً هم در «زن و شوهرها»، «ساختارشکنی هری»، «هانا و خواهرانش» و حتی «راز جنایت منهتن» جلوه های گوناگون و کوچک و بزرگی پیدا کرده بود. پنهان بودن روی نیک و روی شریر آدم ها که در «خبر داغ» و «رؤیای کاساندرا» از مایه های اصلی بود، واریاسیونی تازه از تمی به حساب می آمد که قبلاً هم در «رز ارغوانی قاهره» و «جنایات و جنحه» بازتاب یافته بود. «ویکی کریستینا بارسلونا» و «یک غریبهٔ قدبلند سبزه رو می آد تو زندگیت» که مانند اغلب کمدی های مربوط به روابط زن و مرد در کارنامهٔ آلن عموماً به عنوان فیلم های صرفاً «مفرح» دست کم و اشتباه گرفته شدند، در اصل داشتند با این موضوع بسیار کلیدی جوامع امروز کار می کردند که هر چند نمی دانیم در روابط و انتخاب هایمان دقیقاً چه می خواهیم، لااقل می توانیم بدانیم که چه «نمی خواهیم»؛ و این پیشتر هم در «آنی هال»، «منهتن»، «دنی رز از برادوی»، «رذل و دوست داشتنی»، «هر چیز دیگر» و باز در «رز ارغوانی قاهره»، جزو دغدغه های آلن بود. و حالا هم این که گیل پندر (اوون ویلسون) با گذر از دل خیالات خود در زمان و مکان محبوبش یعنی پاریس دههٔ ۱۹۲۰ و همنشین شدن با خاطرات و هنر وعشق های ارنست همینگوی و پابلو پیکاسو و سالوادور دالی و دیگران، به تصمیم و انتخابی سرنوشت ساز در زندگی شخصی اش می رسد یعنی با نامزد سطحی و پر از گیر و گرفتش اینس (ریچل مک آدامز) به هم می زند، به شکل های مختلف در ارتباط بین هنرمند، هنرش و زندگی عاطفی اش در «خاطرات هتل استارداست»، «ساختارشکنی هری»، «سایه ها و مه»، «گلوله ها برفراز

برادوی»، «ملیندا و ملیندا» و البته «آنی هال» بروز کرده بود.

از یادآوری و ردیابی این دلمشغولی های اخیر در آثار قدیمی تر آلن چه هدفی دارم؟ آیا این به سادگی در امتداد همان بازی و سرگرمی سخیف منتقدانه است که از رسوب تأثیرات تئوری مؤلف به ما ارث رسیده و باعث شده چنین بپنداریم که ردیف کردن فیلم های مختلفی از یک فیلمساز که دغدغه های مشترک و مضامین تکرارشونده دارند، به خودی خود نوعی تشخص و امتیاز – چه برای او در جایگاه مؤلف و چه برای ما و نقد مثلاً دقیق و «حافظه دار»مان– به شمار می رود؟ می کوشم در ادامهٔ مطلب به ویژگی هایی از فیلم بپردازم که ربطی به این بازی دم دستی نقدهای مکرر ندارد: اصل ماجرا این است که ببینیم آلن در کنار هم نشاندن دغدغه های مربوط به هنر هنرمند از یک سو و روابط عاطفی و احیاناً زندگی زناشویی اش از سوی دیگر، این بار و در این دوره (آستانهٔ دومین دهه از سدهٔ بیست و یکم) و این فضا (پاریس جدید و قدیم و قدیم تر) چه کرده است. و اساساً چرا بار دیگر ساز این مضمون را کوک کرده؟ از این مکث مجدد، به چه دستاوردی می خواهد برسد که پیشتر نرسیده بود؟ و تازگی و طراوت فیلم و زاویهٔ نگاهش این بار چگونه و چه قدر است؟

در رویارویی با فیلم هایی با داستان «بحران خلاقیت» در یک هنرمند که معمولاً شخصیت اصلی فیلم است، این خطر یا این احتمال وجود دارد که مخاطب دچار نوعی سرخوردگی شود؛ به این شکل که از خود بپرسد این دلمشغولی ها به خودی خود به من چه دخلی دارند؟ من مخاطب عادی یا حتی پیگیر سینما که لزوماً دغدغهٔ شناخت «روند» خلق آثار هنری را ندارم که فیلم می خواهد مشکلات این روند را نشانم دهد. من فقط می خواهم از این آثار لذت ببرم و احیاناً به درک و دریافت تازه و خاص و «دیگر»ی از زندگی، روابط انسانی یا دنیا برسم. در مرحله ای از نیم ساعت اول فیلم هایی مانند «هشت و نیم» فلینی یا « All That Jazz» باب فاس یا «بارتون فینک» برادران کوئن یا «نیویورک، مجاز مرسل» چارلی کافمن یا «خاطرات

هتل استارداست» و همین «نیمه شب در پاریس» آلن، این سؤالات بی بروگرد در ذهن مخاطب طفلکی شکل می گیرد. یا این مخاطب اندکی جذب این موضوع می شود و در ادامه در می یابد که فیلم نه فقط دربارهٔ همین، بلکه بیشتر دربارهٔ تأثیر هنر و آفرینش هنری و بحران خلاقیت در زندگی و فردیت و جهان بینی هنرمند است (واقعاً یکایک فیلم هایی که نام بردم، این ویژگی برجسته را دارند)؛ و یا تا انتها موفق نمی شود این سیر نهفته را از متن و بطن پیچیدگی های ناگزیر تمامی فیلم های متمرکز بر این ماجرا تشخیص دهد و در نتیجه، در گنگی و سردرگمی نسبت به همان سؤالات اولیه که گفتم، باقی می ماند و در نهایت هم خاطره اش از فیلم، تصاویر پراکنده و آشفته ای از جهان ذهنی و خیالات و خاطرات و گاه کابوس های قهرمان/هنرمند محوری اثر خواهد بود؛ بی راه یابی به نسبت میان اینها و زندگی او و خود مخاطب.

همهٔ این خطرات برای «نیمه شب در پاریس» و نوع دریافتش از سوی مخاطب کم حوصلهٔ امروز هم وجود دارد. اما طرحی که فیلم برای جاری کردن مسئلهٔ انسانی تعمیم پذیرش در دل موضوع خصوصی و به خصوص بحران خلاقیت در یک فیلمنامه نویس سابق و رمان نویس اخیر درمی اندازد، آن را از دشواری و دیرهضمی اغلب فیلم های بزرگ مورداشاره ام در همین زمینه، دور می کند و به حاصل ملموس تری می انجامد: اولاً فیلم با وجود زمان زیادی که صرف بحث های بین گیل و همینگوی (کوری استول که با صلابت و تسلط نگاه و بیانش، از کشف های ستودنی آلن در این فیلم است) و گرترود استاین (کتی بیتس) دربارهٔ داستان نویسی و خلاقیت و نثر و روایت می کند، با هوشمندی و حتی رندی در دل همان فضای نیمه خیالی/ نیمه واقعی به دو موضع دلپذیر دیگر هم می پردازد که برای هم مخاطب معمول هم جذاب و درگیرکننده است: یکی علاقهٔ گیل به آدریانا (ماریون کوتیار) که سوابق رویایی غریبی مانند ارتباط متوالی با مودیلیانی و براک و پیکاسو و همینگوی داشته و آرامش و ادراک بسیار خاصی نسبت به کار و شخصیت گیل دارد؛ و دیگری این پرسش مهم که هر آدم امروزی در لا به لای روزمرگی ها حتماً گهگاه از خود پرسیده است؛ که

اگر حق انتخاب داشتم، زندگی در کجای دنیا و در کدام دوره را برمی گزیدم؟ مهارت ظریف تر فیلم و فیلمنامه در این است که هر دوی این مضمون ها را چنان به تدریج با مسئلهٔ خلاقیت و پرسش های پیرامون آن درمی آمیزد که هم در انتها نمی توان تعیین کرد کدام دلمشغولی اصلی آلن بوده؛ و هم به هیچ وجه نمی توان «برداشت»های حسی و ادراکی بیننده از هر کدام از این سه خط سیر را تفکیک کرد. ساختار یکپارچه یعنی همین که بار دیگر وودی آلن در «نیمه شب در پاریس» از میان آن همه شخصیت و شلوغی تعمدی، به آن دست می یابد و واقعیت این است که این موفقیت، تکرارشده ترین اتفاق کارنامهٔ فیلمسازی اوست! یادم می آید که یک بار در نخستین نمایش یک فیلم ایرانی که نقش اصلی اش را بازیگر جوانی به عهده داشت و این اولین نقش سینمایی عمدهٔ او بود، از همان پنج دقیقهٔ اول فیلم متوجه شدم که خانم همراه خود بازیگر که کنارش در ردیف جلویی من نشسته بود، سرگرم اس ام اس بازی و بعدتر حتی مکالمهٔ تلفنی طولانی است! و کمترین توجه را به بازی بازیگر بیچاره و کل فیلم دارد. در طول تماشای فیلم، این موضوع و رفتار آن قدر به نظرم توأم با تحقیر آن بازیگر جوان بود که می خواستم در پایان نمایش خصوصی به سراغ بازیگر بروم، خودم را معرفی کنم و بی مقدمه بگویم که خواهش می کنم این رابطه را پایان دهد! دوست همکاری که کنارم بود، البته به درستی مانع از این کار ظاهراً خیرخواهانه و در واقع فضولانه ام شد. اما با دیدار «نیمه شب در پاریس» و نوع پیوند و تلاقی سه خط سیری که گفتم در پایان این فیلم، بی درنگ به یاد همان روز و همان بی توجهی رنج آور آن خانم نسبت به کار و هنر و حرفهٔ بازیگر جوان افتادم: ما نمی دانیم گیل پندر با تمام آن چه از هنرمندان بزرگ قدیمی می آموزد، بالاخره رمانش را با موفقیت تمام و منتشر می کند یا نه. رابطهٔ پرشور او با آدریانا هم با علاقهٔ این دختر به پاریس دههٔ آخر قرن نوزدهم و ماندنش در آن دوره و آن فضا، نافرجام می ماند. و خود گیل هم برعکس آدریانا نمی تواند در دوران محبوب قدیمی اش بماند و روزگار بگذراند. یعنی که فیلم نتیجهٔ خوش و خرم و دلنشینی از هیچ کدام از این سه خط اصلی نمی

گیرد؛ اما اتفاق مهم تری می افتد که هم به قدر کافی امیدبخش است (آن گونه که گرترود استاین به گیل می گفت حق نداری مخاطب ات را از دنیا بیزار کنی) و هم «تَهِ»هر سه مسیر را به هم گره می زند: گیل بر تردیدهایش در مورد به هم زدن رابطهٔ پر از سوء تفاهم و بی توجهی نامزدش به او، غلبه می کند؛ از ازدواج منصرف می شود، در پاریس می ماند و ارتباط «واقعی» و ساده ای را با گابریل (لئا سیدو) دختری که صفحهٔ قدیمی کول پورتر را به گیل فروخته بود، شروع می کند. انگار همهٔ آن سه خط سیر «گذشتهٔ رویایی»، «بحران خلاقیت» و «عشق پرشور و نافرجام»، قرار بوده گیل را از دل افسانه های ذهنی اش به روی زمین بیاورند و به نهایی شدن این تصمیم اساسی اش در زندگی بیانجامند. این گونه است که مانند هر فیلم اثرگذار دیگر وودی آلن، آدم در پایان به خودش می گوید باید تصمیم های مهم ام را بگیرم؛ یا اگر در گذشته چنین کرده باشد، از رهایی حاصل از آن قطع ها و اتمام ها به لذت و آرامش می رسد.