

## تا ابد سعادتمند!

و به خوبی و خوشی زندگی کردند / ایوون آتال / ۲۰۰۴

چاپ شده در : مجله زنان

زمان انتشار : مرداد ماه ۱۳۸۵

این مقاله با تأمل بر فیلم فرانسه زبان **Happily Ever After** در صفحه ای زیر نظر نگارنده با عنوان ثابت "زنانه های سینمای جهان" در مجله "زنان" در آخرین سال پیش از توقیف آن، به چاپ رسید. بخش اولیه ی این مقاله، مقدمه ی بخشی از مطالب آن مجموعه است که بنا بود تا چند ماه به تصویر روابط زن و مرد و مسائل زناشویی در سینما پردازد و با توقیف مجله، تنها همین یک مطلب آن درباره "و به خوبی و خوشی زندگی کردند" به چاپ رسید.

مقدمه: در تعاریف نظری مختلف قالب «ملودرام»، معمولاً بر دو عنصر بنیادین در متن آن تأکید می کنند: «خانواده» و «عواطف انسانی». کاملاً روشن است که این هر دو عنصر، با زیست و فطرت و خلقت زنان و مناسبات اجتماعی زندگی آنها در هر دوره تاریخی و هر محدوده جغرافیایی، نسبت فراوان دارد. نه خانواده بی حضور زن معنا و مصداق پیدا می کند و نه بدون توجه به زن می توان به ساحت سخن گفتن از عاطفه و احساس های بشری وارد شد. به این اعتبار، گاه اصلاً پیشوند «ملو» به معنای آهنگ ملایم و لطیف چیزی را در تحلیل های ادبی و نمایشی، مترادف با نقش و حضور زن در رمان یا درام دانسته اند. اگر از این زاویه بنگریم، هر فیلم ملودرام یا هر کمدی رومانتیک یا هر محصول - به قول سینمادارهایی که بر سردر سالن شان می نویسند - «خانوادگی»، نوعی فیلم زنانه هم هست یا دست کم دارد به طرح پاره ای از مسائل و نگرانی های زنانه هم می پردازد.

برخی اتفاقات و کنش ها در داستان فیلم های ملودرام به چشم می خورد که نمی شود به طور مستقیم به دغدغه ها و پرسش های زنانه، آن گونه که مسیر و نگاه این صفحه است، ربطش داد. ولی آن چنان اساسی و کلیدی است و حضور زنان در متن و محور آن، طوری اهمیت دارد که در عین حال نمی توان از حیطة این

دغدغه ها بیرونش گذاشت. این جا مقصود مشخصی که در ذهن دارم، فیلم های متمرکز بر روابط عاطفی و امور اخلاقی بعد از ازدواج است؛ یا به تعبیر ساده تر، فیلم هایی که مردم گاه با صفت «فیلم دعواهای زن و شوهری» از آن یاد می کنند. طبیعی است که برحسب جهان بینی و میزان امیدواری یا تلخ نگری فیلمساز و فیلمنامه نویس، این فیلم ها طیف بسیار گسترده ای می یابند و گاه حتی ممکن است دو فیلم از دل همین آثار، به لحاظ موضع گیری شان در قبال موضوع ازدواج و مناسبات زناشویی و از حیث احساسی که در مخاطب پدید می آورند، کاملاً در نقطه مقابل هم قرار گیرند. بررسی این نگرش های گوناگون می تواند زمینه های متعدد و مبسوطی از مباحث مرتبط با دلمشغولی های زنانه پس از ازدواج را بازگشاید و به بحث های جذابی بیانجامد.

به مجموعه این دلایل، می کوشم از این شماره به بعد هر بار دست کم یکی از چند یادداشت این بخش را به یکی از فیلم های همین زیرژانر/شبه ژانر سینمایی اختصاص دهم. یادداشت های دیگر در شماره های بعدی، طبعاً به فیلم های مستقیم تر عرصه های زنانه خواهد پرداخت؛ ولی با حضور یک یادداشت درباره ملودرام های متمرکز بر دشواری ها یا اختلافات زناشویی، هر شماره به بخشی از این عامل بسیار مهم و فراگیر رضایت یا نارضایتی های زنانه در هر جامعه معاصر و از جمله جامعه امروز و این جا، نقب یا لااقل ناخنکی خواهیم زد. فیلم آغازگر این مسیر، ساخته فرانسه زبان کارگردان کلیمی نسبتاً جوانی به نام ایوون آتال است و برای بحث تنش های ریشه ای زن و مرد در دل مناسبات خانواده، نام کنایه آمیزی دارد: «... و به خوبی و خوشی زندگی کردند»!

\*

\*

## زندگی زناشویی و آن سؤال های بی جواب ازلی - ابدی

آیا می توان مقوله احساسات آدم ها را با شرایط اجتماعی و خانوادگی شان، نقطه گذاری و خط کشی کرد؟ مثلاً می شود بر مبنای ضوابط قانونی یا حتی آن چه در اخلاقیات عرفی همه جوامع، کم و بیش معیار به حساب می آید، درباره دایره احساسات زوج های متأهل در قیاس با گستره روابط و عواطف افراد مجرد، حد و سطح و «مجاز و ممنوع» تعیین کرد؟ می توانیم برای آدم ها حق و محدوده تعریف کنیم و بگوییم تا امروز می توانستی آدم هایی را محترم و مهربان و انسان بدانی و از فردا باید از آنان بیزار شوی و دیگر حتی فکر اتصاف آنها به صفات انسانی را هم به ذهن راه ندهی؟ می شود عرصه باید و نبایدهای رفتاری و مربوط به روابط آدم ها را به افکار و احساس هایشان هم تعمیم داد و برای این درونیات نامرئی و نهان شدنی هم دستورالعمل صادر کرد؟ مفهوم به شدت منفی و هولناکی که هر کدام مان از «خیانت» در زندگی زناشویی در ذهن داریم، به رفتار و روابط آدم ها منحصر می شود یا به افکار و ذهنیات و تمایلات هرچند بروزنیافته درونی هم سرک می کشد؟

اگر در واکنش به هر کدام از این سؤال ها، شروع به بحث کنیم، در آخرین سطوح و لایه های بحث به همان نقطه ای می رسیم که در اولین نگاه به چشم می آید: این که هر پرسشی در این حوالی، بسته به «موارد» و مصداق هایی که ممکن است در جایگاه مثال و نمونه مطرح شود، قابل پاسخگویی و بررسی است؛ وگرنه، جز مراجع قضایی و قانونی که وظیفه دارند از امنیت نهادهای اجتماعی و در رأس آنها از سلامت نظام خانواده حمایت کنند، هیچ کس خود را به این خطر نمی افکند که درباره این پیچیده ترین تقاطع «عواطف» و «تعهدات»، بر مسند صدور رأی قطعی بنشینند و تکلیف و مرز گناه و بی گناهی را در محدوده تنگ واژگان، به شکلی کلی و همگانی تعیین کند. به همین جهت است که در برخورد با بسیاری موضوع

های دیگر، پرهیز فیلمساز و فیلمنامه نویس از موضع گیری مشخص، می تواند به معنای بلا تکلیفی یا احتیاط و محافظه کاری باشد؛ ولی در مورد موضوع خطیر و حساس و ملتهبی چون حقوق و حقایق عاطفی زندگی زناشویی، موضع گیری نکردن می تواند نشانه پختگی و تجربیات و مشاهدات کامل و قابل توجه سازندگان اثر قلمداد شود و اتفاقاً جسارت شان را با بازنمایاندن همه وجوه موضوع، بدون صدور حکم مطلق و تعیین حدود جزمی، به نمایش بگذارد.

فیلم " ... و به خوبی و خوشی زندگی کردند" (ایوان آتال، ۲۰۰۴) بیشترین میزان اثرگذاری و جذابیتش را از دل همین خصوصیت «پرهیز از موضع گیری» به دست می آورد؛ در حالی که به هیچ وجه از طرح پیچش ها و پیچیدگی های ماهوی و انکارناپذیر خود موضوع طفره نمی رود و موضع نگرفتن را با پنهان کاری و احتیاط و خنثی نگری یکسان نمی انگارد. کارگردان فیلم که بازیگر فیلم های معروفی مثل " سفر به خیر" (ژان پل راپنو)، " مترجم" (سیدنی پولاک) و " مونیخ" (استیون اسپیلبرگ) هم بوده، پیش از این هم دو فیلم دیگر در فضایی کم و بیش مشابه و مرتبط با مناسبات و گیر و گرفت ها و دلزدگی ها و دلخوشی های زندگی زناشویی به نام های من زن گرفتم! (۱۹۹۷) و همسر من بازیگر است (۲۰۰۱) ساخته و به خصوص در اولی، با فیلمنامه ای که مثل همیشه خودش نوشته، درست به همین تنش ها و کشمکش ها پرداخته و کوشیده جنبه های تعمیم پذیر شان را فارغ از شرایط و مناسبات مشخص زندگی زوج (های) اصلی فیلمش، به بیننده منتقل کند. آتال در " ... به خوبی و خوشی زندگی کردند" که قوام یافته ترین کارش است و بیشترین استقبال و اعتبار را در پی داشته، با نمایش زندگی چند زوج میانسال فرانسوی و یک زوج هندی مقیم فرانسه، به سراغ اجزا و بزنگاه های خاصی از روابط عاطفی و مسائل اخلاقی آنها می رود که مفهوم هر یک از تعبیر وفاداری، خیانت، کانون گرم خانواده، عشق میان زن و شوهر و بسیاری زمینه های مشابه را به تردید و پرسش می رساند. بزنگاه هایی گاه به شدت تلخ و جدی و ریشه ای و متهم کننده، گاه شوخ و نزدیک به ابعاد یک

«کمدی رومانتیک» و در همه موارد، آکنده از طعنه و کنایه به اصل و اساس مفاهیمی که همه فکر می کنیم درباره اش تعاریف روشنی داریم و اگر برای خود یا شریک زندگی مان رخ بدهد، تکلیف و حدود اخلاقی آن را دقیق و روشن می دانیم. فیلم بیش از هر چیز روی همین اطمینان اغلب بیهوده ای که به خودمان داریم، کار می کند و جالب این جاست که در مرکز روابط متعدد، بیشتر بر رابطه زن و شوهری به نام های گابریله و ونسان متمرکز می شود که نقش شان را به ترتیب خانم شارلوت گینزبورگ (همان بازیگر نقش همسر انگلیسی شون پن در فیلم بزرگ و بارها دیده شده "۲۱ گرم") و خود آقای ایوان آتال کارگردان بازی می کنند و این دو در زندگی واقعی هم زندگی مشترک و فرزند دارند (ایفای نقش پسرشان در فیلم را هم پسر واقعی شان بن آتال به عهده دارد). به بیان دیگر، جنبه های واقع بینانه فیلم در رویکردی که به فراز و فرودهای زندگی زناشویی و ابهام و حشمتناک اخلاقیات جاری در آن دارد، به شیوه ای جسورانه و شاید خودافشاگرانه، قاعدتاً و در برخی پاره ها، از دل تجربیات و مشاهدات زندگی مشترک خود سازندگان اثر برآمده است. این حیطه ای نیست که انبوه مطالعات و مباحث آکادمیک و کتب روانشناسی و جامعه شناسی و حکمت اخلاق، حتی بتواند جای یک هفته تجربه عینی و شخصی را بگیرد.

### ظرافت های تدوینی و قضاوت اخلاقی درباره عواطف

در بخش هایی که بر زندگی همین زوج متمرکز است، فیلم زمینه های زیادی از تناقض ذاتی روابط بعد از ازدواج را نشان می دهد. این سؤال اساسی و همیشه مطرح که آیا عواطف انسانی بعد از ازدواج، شکل منحصر به یک فرد می یابند یا همچنان سیر عادی خود را دارند و می توانند شامل حال کسان دیگری هم بشوند، بیشتر در متن زندگی همین زوج فیلم مطرح می شود (که گفتم، کارگردان و شریک واقعی زندگی

اش نقش شان را بازی می کنند). اما مهارت آتال به عنوان فیلمنامه نویس این است که این پرسش را حتی درباره یک کودک و عواطف همزمان او برای دو نفر هم طرح می کند تا به ریشه های کلی اش در ذات بشر بپردازد و دوره پس از ازدواج را تنها بخشی از تداوم آن بنمایاند. ژوزف (با بازی بن آتال) پسر همین زوج در فیلم که هنوز ده سالش هم نشده، به پرستار خود کلوئه علاقه زیادی دارد و این علاقه را خیلی جدی ابراز می کند. اما وقتی در راه مدرسه و توی اتوبوس، با دیدن زن جوان و مهربانی به اسم لودیوین می خواهد با او برود و برای همین، دست و لباسش را سفت می چسبند، مادرش گابریله با این استدلال، مانعش می شود: «نمی شه که آدم همزمان چند نفرو دوس داشته باشه!» پسرک چرایش را از او می پرسد و مادر عملاً جواب روشنی ندارد. حرف و حکم او بیشتر برمبنای یک قاعده قراردادی و عرفی در روابط عاطفی، بر زبانش جاری می شود و انتظار استدلال موشکافانه برای چیزی که تا این حد بدیهی به نظر می رسد، توقع «زیادی» و نا به جایی است. از آن طرف، همین مادر را در تمام طول فیلم به دو شکل، درگیر با همین مسئله می بینیم: نخست این که به شوهرش ونسان شک دارد و بی آن که رابطه پنهانی شوهر با زن دیگری (با بازی آنجی دیوید) به طور مشخص نزد او لو برود، ما هم از این رابطه باخبر می شویم و هم می بینیم که گابریله گاه تا چه حد به کشف واقعیت این رابطه نزدیک می شود. اما شکل دوم این است که زن در همان اوایل فیلم در یکی از هوشمندانه ترین فصل های فیلم، وارد بخش «موسیقی» یک فروشگاه بزرگ (شعبه اصلی و معروف فروشگاه «ویرجین» در پاریس) می شود و آن جا در حال گوش دادن به قطعه درخشان "Creep" از گروه راک Radiohead، ناگهان محو حضور و سکوت رمزآمیز مردی می شود که نقشش را جانی دپ معروف به عهده دارد. این که فیلمساز حتی نام این ستاره بین المللی سینما را در عنوان بندی فیلمش نگنجانده، تمهید مؤثری است که باعث می شود ما تا چند لحظه باورمان نشود که او دپ است و در نتیجه، با تردید مدام در صورتش دقیق شویم. این کاری است که خود گابریله هم دارد می کند؛ ولی نه برای تشخیص این که او

جانی دپ است یا نه! گابریله بی آن که باورش شود مرد چنین تأثیر و توجهی در او ایجاد کرده، چند بار با آمیزه ای از شیفتگی و هراس به چهره و چشمان او نگاه می کند و بعد از رفتن او، با کمی تعلل، درست آن جا که قطعه به لحظه فریاد «Run/ بدو!» رسیده، بیهوده و بی آن که بداند می خواهد چه کار کند، در پی غریبه می دود و بعدتر که می بیندش، هیچ نمی گوید. فقط سی.دی همان آلبوم گروه Radiohead را که هر دو خریده اند، از دور به هم نشان می دهند و لبخند و همین. تمام. گابریله در برابر وسوسه مبهم، مقاومت می کند. این سکانس فسلم در ارتباط با دو بخش کوتاه ولی مهم دیگر معنا می یابد و تکمیل می شود که یکی از آنها درست پیش از همین سکانس می آید: ونسان شوهر گابریله، با دو دوستش ژرژ (با بازی برنار شابا) و فرد (با بازی آلن کوهن) در کافه ای نشسته و در حالی که فرد تنها مجرد جمع آنهاست، در پایان بحثی که بین شان در می گیرد، این فرد است که به ونسان می گوید «آخه تو از زن های متأهل چی می دونی؟!» حرف پرتی نیست. واقعاً هم احتمال دارد در مواردی، دست کم به دلیل همان نهم داشتن و «نگفتن» حس ها و عواطف پیرامونی بعد از ازدواج که در عرف و قراردادهای هر جای دنیا، کمتر یا بیشتر، مرسوم است، دانسته های مردی متأهل درباره احساس های پیچیده زنان متأهل، اندک باشد یا در واقع خود او ترجیح بدهد بابت تعصبات موجود، از این درونیات چیزی نشنود و نداند. آمدن سکانس فروشگاه موسیقی بعد از آن که این فکر با دیالوگ فرد به ذهن تماشاگر می افتد، ایده فوق العاده ای است. آن جا هیچ اتفاق غیراخلاقی یا خیانت آمیزی رخ نمی دهد، ولی همین که با تردید و تأمل گابریله مواجه می شویم و ضمناً نمی توانیم بابت آن مکث بر روی صورت جانی دپ متهمش کنیم، باعث می شود که جمله فرد را بیشتر جدی بگیریم و در تصورات مان مبنی بر این که چیز زیادی از معادلات حسی بعد از ازدواج آدم ها می دانیم، تجدیدنظر کنیم. دومین بخشی که در نسبت با سکانس فروشگاه موسیقی، در فیلم معنا پیدا می کند، صحنه پایانی است



که برخورد تصادفی دوباره گابریله با همان غریبه را نشان می دهد و البته این بار دیگر اوضاع با خودداری آن سکانس پیشین، پیش نمی رود.

"...و به خوبی و خوشی زندگی کردند"، اغلب اوقات با همین روش های تدوینی حساب شده که معلوم است از دل فیلمنامه و ساختار روایی برآمده اند، ایده هایش را درخصوص روابط زناشویی و نهفته های آن منتقل می کند. جای دیگری از فیلم، همین زن و شوهر را در خلوت شان می بینیم و گابریله از ولسان می پرسد که «دوستم داری؟». لحظه ای بعد که صدای مرد به او پاسخ می دهد «معلومه که دوستت دارم»، به نظر می رسد فضا و موقعیت عوض شده. نما و جمله بعدی مرد، همه چیز را به طرز تکان دهنده ای روشن می کند: «...ولی زنم رو هم دوست دارم». آن خلوت زن و شوهر، کات شده به سکانس تازه ای در خانه محبوبه مرد و به هشدار می که مرد دارد در میانه خیانتش، به او می دهد تا تصور نکند که همه عواطف مرد از گابریله برگرفته شده و صرفاً معطوف به اوست. خود موقعیت، به تنهایی ممکن است تکراری یا حتی پیش پافتاده به چشم آید. ولی تدوین و پیوند تلخی که بین آن مکالمه عاشقانه زن و شوهری و این خلوت خیانتکارانه برقرار می کند، همه چیز را تازه و شوک آور جلوه می دهد. در پرتو قضاوت های اخلاقی انکارناپذیری که در ذهن هر بیننده فیلم شکل می گیرد و طبعاً با دیدی منفی به خیانت مرد همراه است، هشدار او به زن دیگر که هیچ گاه نامش را در فیلم نمی شنویم (که فکر درستی است؛ او می تواند هر کسی باشد: فقط بهانه ای برای خیانت) به نوعی آن نگاه منفی را تعدیل می کند. ضمن آن که به این ترتیب، هر گرایش عاطفی با سمت و سوی اخلاقی و مجاز یا غیراخلاقی و نامشروعش ارزشگذاری می شود. همه این دستاوردها فقط با یک «کات» و ایده ساختاری خاص، واقعاً پربار است. سکانس شوخی های کودکانه و دیوانه وار زن و شوهر با ریختن سس و شیر و رب و کوبیدن تخم مرغ و میوه به سر و کله همدیگر که شهرت زیادی هم دارد و به شاخصه تبلیغاتی فیلم بدل شده، باز در نتیجه ایده ای مشابه، جذاب تر می شود:

گابریله و ونسان نشسته اند و تکه هایی از فیلم خاطره انگیز "بوچ کسیدی و ساندنس کید" (جرج روی هیل، ۱۹۶۹، در ایران: "مردان حادثه جو" را تماشا می کنند. زن به جذابیت عجیب و غریب پل نیومن و رابرت ردفورد در فیلم اشاره می زند و مرد از او می پرسد آیا هیچ وقت شده که مرد دیگری در دنیای واقعی به نظرش جذاب جلوه کند یا نه؟ جواب گابریله با این که طبعاً «نه» است، با طفره روی او نیز توأم می شود. درست در ادامه همین موقعیت حساس و - به لحاظ اخلاقی و عاطفی - تعیین کننده است که آن شوخی ها و دیوانه بازی های دوست داشتنی و آب پاشیدن روی همدیگر شروع می شود. سؤال و جواب جدی، به بازی دو بچه شیطان تغییر فضا می دهد و بعد حتی به تکرار آن صحنه معروف و کلاسیک فیلم قدیمی "نمره اخلاق، صفر" (ژان ویگو، ؟؟؟؟) می انجامد که بچه ها را در حال بالش کوفتن به هم نشان میداد؛ تا جایی که بالش ها می ترکند و پرهایشان در هوا به رقص در می آید. صحنه، آشکارا رومانیتیک است و موسیقی اش هم در مسیر همین حال و هوا. اما زنگ گوشخراش آن سؤال مرد که زن این بازی و شوخی ها را برای بی جواب گذاشتنش آغاز کرد، هنوز توی گوش مان است و همین، از میزانشن تکراری صحنه، موقعیتی جذاب و چالش برانگیز (از نظر اخلاقی و انسانی) می سازد. ما که آن سکانس فروشگاه را دیده ایم، می دانیم که زن به گونه ای طبیعی و گریزناپذیر، گاه به محور پرسش مرد فکر کرده؛ اما چون این فکر دست کم تا آن موقع، هرگز به عملی منجر نشده، در عین حال به گابریله حق می دهیم که در جواب ونسان اعتراف نکند و همچون شرایطی که حتماً هر کدام مان در زندگی عینی با سؤال پیچ شدن، در آن گرفتار آمده ایم، خودش را به آن راه بزند.

## قیاس همیشگی عواطف زوج های مختلف

باید اقرار کنم که برای همخوان شدن بحث مان با آن چه مقتضای این مجله و این بخش است، تا این جا خیلی بسشتر از خود فیلم به روابط زوج گابریله و ونسان متمرکز شدم. "...و به خوبی و خوشی زندگی کردند" همزمان و به طور موازی، زندگی و مناسبات سه زوج دیگر را هم پی می گیرد: ژرژ و ناتالی (با بازی امانوئل سینیه، همسر رومن پولانسکی و بازیگر مشهور فیلم های "دیوانه وار" و "ماه تلخ")، یک زن و شوهر هندی (با بازی سوجی سود و کیتو گیدوانی) که در همسایگی ژرژ و ناتالی زندگی می کنند و فرد که تا نزدیک به اواخر فیلم، مجرد است و وسط یکی از رابطه های پرشمار و درهم و برهمش، به دلیل اتفاقی ناگهانی و ناخواسته، مجبور به ازدواج می شود. این وسط، رابطه ژرژ و ناتالی به شدت عصبیت زده و پرخاشگرانه است. از این که مرد برخلاف عادت زن، اسم فرانسوی پسرشان آنتوان را به سلیقه لاتین خودش، «تونیو» صدا می زند تا این که مرد بنز می خرد و زن خوشش نمی آید تا این که زن به بوکس علاقه مند است و مرد غر می زند که جای کبودی های روی صورتش را از باشگاه به خانه می آورد و مردم فکر می کنند مرد او را کتک زده(!)، هرچیز کوچک و بزرگی می تواند موضوع بد و بیراه گفتن های اساسی آنها به هم باشد. زوج هندی درست برعکس، به شدت آرام و متین و موقرنند و حتی بسیار آداب دان تر و متمدن تر از همه فرانسوی های فیلم به نظر می رسند. مرد، استاد دانشگاه است و زن، با مهمان نوازی و نجابت، پذیرای جمع مردانه شوهرش و دوستان او (همان ژرژ و ونسان و فرد) و ورق بازی شبانه شان. ژرژ حیران و مشکوک است که چه طور آنها از روزی که به همسایگی او نقل آمده اند، حتی یک بار هم دعوا و مرافعه نداشته اند و ناتالی، یک بار که سر و صداهای پرحرارتی از خانه آنها می شنود، فقط برای مقابله به مثل و وانمود به گرمای زندگی اش با ژرژ، شروع می کند به بازآفرینی دروغین اصوات مشابه! فرد هم با این که همیشه ادعای

حرفه ای گری در ارتباط با زنان را داشته، گرفتار بوالهوسی های خودش می شود و بعد از تن دادن به ازدواجی اجباری، در صحنه ای در اواخر فیلم، بعد از غرولند نامنصفانه همسر باردارش، سر به زیر و توسری خور، قربان صدقه او می رود!

خب، چرا باید این جزئیات را مثل مطالبی که تحلیل را با بازنویسی خلاصه داستان فیلم اشتباه می گیرند (و همیشه از این کار ابا داشته ام)، بازگو کنم؟ دلایلش ساده است: دلیل اول و کوچک تر، یک ضرورت حرفه ای است: فیلم، چندان شناخته و دیده نشده و ذکر پاره ای اجزایش مطلب را برای خواننده، ملموس تر خواهد کرد. اما دلیل اصلی تر، ایجاد حسی در خواننده است که درست همتای حس هر بیننده فیلم عمل می کند و به مباحث متمرکز بر زناشویی در این نوشته ربط دارد: هر کس با کنار هم آمدن این خصوصیات و توصیف های روابط زوج های مختلف، درست مثل زندگی واقعی، به «مقایسه» آنها می پردازد. در مورد بعضی ها می گوید حق شان است که کار و رابطه شان به آن نقاط تلخ بکشد؛ برخی را ستایش می کند که عشق و عاطفه شان را بعد از ازدواج هم حفظ و تقویت کرده اند، و در مواردی هم بی آن که قضاوت صریحی داشته باشد، آهی می کشد به نشانه این که زندگی است دیگر؛ چه می شود کرد؟ پیچیدگی دارد و پیش بینی ناپذیر است و نمی توان تکلیف خوبی و بدی هر آدم و هر ارتباطی را به این سادگی ها معلوم کرد. چه در بحث های خود زن و شوهر ها درباره مسائل داخلی شان و چه وقتی درباره دیگران یا امور کلی احساسی و اخلاقی حرف می زنند، این مقایسه ها در زندگی واقعی هم به اندازه تماشاگران و آدم های همین فیلم پیش می آید و طبیعی هم هست. ولی نکته جالب و قابل تحسین این است که فیلم از دل این قیاس ها نتیجه گیری نمی کند. چون هیچ دو مجموعه شرایطی درست و دقیق، قابل انطباق بر هم نیستند، مقایسه معمولاً راه به جاهای پرتی می برد. همیشه بر اساس قضاوتی که مورد نظر یا دلخواه شخص مقایسه کننده است، مسیر قیاس

عملاً «مصادره به مطلوب» می شود و واقع بینی که خیلی اوقات با نگرفتن نتیجه قطعی میسر می شود، به بررسی های مقایسه ای راه نمی یابد.

نمایش حال و اوضاع متفاوت چند زوج، این فرصت را به ایوان آتال می دهد که خیلی از احتمالات و «راه فرار»های ذهنی مخاطب را مسدود کند. وقتی بیننده با دیدن خیانت و نسان به ارزش وفاداری های گابریله فکر می کند، رویارویی با وسوسه درونی گابریله و جلوه هرچند گذرای از تن دادن به این وسوسه در فصل پایانی، راه را بر این گمان خامدستانه می بندد که فکر کنیم فیلم دارد نسبت خیانت را به یکی از دو سوی معادله زن و مرد، محدود و قضاوت را یک طرفه می کند. وقتی با جدل های بین ژرژ و ناتالی، زندگی آرام و شاعرانه زوج بی نام هندی مثل جور آرمان رؤیایی به نظر می آید، دیدن اداهای نجسب و اندکی متظاهرانه آنها و پرداخت کمی کمیک و کمی فانتری فیلم که حتی خلوت دونفره شان را هم آمیخته به همان اداهای نشان می دهد، ما را از این فکر که زندگی آنها را برای ژرژ و ناتالی یا برای خودمان آرزو کنیم، می رهند و حتی گرما و تفاهم کاریکاتوری و افراطی زندگی آنها را هم ایده آل و خوش بینانه تصویر نمی کند. و بالاخره وقتی جمله اغراق آمیزی مثل «دیوونه شم» در واکنش به رفتار عصبی زن فرد بر زبان این مرد جاری می شود، حتی نمی توانیم بگوییم که فرد هم با ازدواج هرچند عجولانه و زورکی اش عاقبت به خیر شد. انگار او هیپنوتیزم شده، اداهای قبلی اش یادش رفته و چشم و گوش بسته و به طور مطلق، با همه کوچک شدن ها و عادت کردن های زندگی زناشویی اش کنار آمده.

از این منظر که بنگریم، مقایسه زندگی های مختلف در فیلم، بیش از آن که دغدغه ای صرفاً مضمونی باشد، کارکرد ساختاری ویژه خود را دارد. آن آموزه بااهمیتی که ناصر تقوایی در تعالیم فیلمنامه نویسی اش مطرح می کند یعنی حذف احتمالات غیرضروری، محدودکننده، سهل انگارانه و دو دوتا چهارتایی از ذهن مخاطب، دقیقاً در چینه زندگی و روابط آدم های مختلف فیلم نمود پیدا کرده. تا حدی که می توان ساخته

آتال در آن سر دنیا را به عنوان نمونه ای از توصیه تئوریک تقوایی در این سر دنیا دید و آموخت. شباهت شیوه های درست به یکدیگر، به زبان مشترک و الگوبرداری نیاز ندارد و عناصر ساختاری دقیق هم بدون تأثیر مثبت و عمیق بر روی وجوه اخلاقی و انسانی وارد نظام یک فیلم نمی شود. وقتی هیچ کدام از اضلاع منشوری که فیلم از روابط زناشویی نشان مان می دهد، از طرفی به روشنی آنتی تز یکدیگر نیستند و راه حل به حساب نمی آیند و از طرف دیگر، بحرانی و هولناک و به منزله منجلاب هم نمی شود از شان بیزاری جست، انتخاب این جلوه ها ساختار متعادلی به فیلم می بخشد که با موضع گیری مضمونی هم میانه ای ندارد (نکته ای که اوایل مطلب، آن را برای فیلم هایی با این دایره ملتهب مضمونی، طبیعی و حتی نشانه پختگی خواندم). حتی مقایسه بین رفتار دوستانه بین ونسان و گابریله در آن صحنه چیز پرت کردن روی سر و صورت هم و بالش ترکاندن در ادامه اش با رفتار لوس و بی ظرفیتی آشکار محبوبه ونسان در مقابل شوخی مشابه او، فقط در حکم یک تلنگر و اشاره است. واقعاً خنده تان نمی گرفت اگر به فرض محال، این فیلم را روی پرده سینمایی در تهران می دیدید و تماشاگر ناشناس بغل دستی تان که احیاناً زن بود، با دیدن این دو صحنه می گفت همین است دیگر، زن خودش به آن مهربانی و با جنبه ای؛ حقش است که از این دختره بد اخلاق گنددماغ پرتوقع که طاقت شوخی ندارد، بد و بیراه بشنود. ولی فیلم معادله این قیاس را جایی دیگر به هم می زند: در سکansı که شخصاً تصادفی بودنش را برای قلب واقع بین و معقول این فیلم، زیاد نمی پسندم، دو زن اتفاقاً در یک رستوران پشت دو میز مجاور می نشینند و محبوبه ونسان، همسر او را می شناسد. حرف ها و حس و حال آشفته زن رقیب در این سکانس، هم برای تماشاگر و هم برای گابریله که البته نمی داند او با شوهرش رابطه پنهانی دارد، همدلی برانگیز است و بعدتر که زن گوشی موبایلش را در رستوران جا می گذارد و گابریله به تماس تلفنی شوهر خودش با گوشی او جواب می دهد، با وجود تعلیق صحنه برای تماشاگر، همه چیز شکل دیگری از همدردی دو زن هم به خود می گیرد. این طوری است که آن قضاوت

فرضی تماشاگر فرضی بغل دستی مان هم با مقادیری تردید همراه می شود و به بازنگری نیاز پیدا می کند: آن زن هم آدم است، رنج هایی دارد، مفهوم عشق را می فهمد و حتی از این که همسر و نسان را در رستوران دیده، به اوج شرم، احساس گناه و اضطراب دچار می شود.

### نام فیلم: کنایه اصلی و امید همیشگی

حالا و با این توضیحات، شاید مفهوم یا احساسی که نام فیلم از دل آن برآمده و همان ابتدا آن را طعنه آمیز خواندم، بهتر روشن شده باشد. در زبان فرانسه، نام فیلم این است: "... و ازدواج کردند و بچه دار شدند". ترجمه فارسی "... و به خوبی و خوشی زندگی کردند" هم معادل معنایی (و نه تحت اللفظی) نام انگلیسی و بین المللی فیلم (Happily Ever After) است که ترجمه کلمه به کلمه اش می شود چیزی در مایه های «تا ابد سعادت مند» یا «همیشه خوش و خرم». ولی مفهوم همه اینها در نسبت با موضوع اصلی یعنی زندگی زناشویی و فراز و نشیب های عاطفی و اخلاقی بعد از ازدواج، از دل یک سکانس مشخص فیلم استخراج می شود و به همان ترجمه ای که از اول در مطلب آمد، می انجامد. جایی از فیلم، وقتی فرد به و نسان می گوید که گند زده و دارد پدر می شود و مجبور است با دختر تازه وارد زندگی اش ازدواج کند، در جواب و نسان که حرف های امیدوارانه ای تحویلش می دهد، به فریاد می آید که «آره، فکر کردی اون افسانه های عاشقانه قدیمی هنوز هم جواب می ده؟ که دیوونه ی هم شدند و ازدواج کردند و از اون به بعد، سال های سال به خوبی و خوشی با هم زندگی کردند؟!» (نقل به مضمون).

و نسان جواب او را با اشاره به زندگی عاشقانه پدر و مادرش می دهد که چهل سال است با عشق و لطف و مهر و صفا با هم سر کرده اند و می کنند. آتال این رابطه کهن عاشقانه را در سکانس بعدی نشان می دهد؛

جایی که پدر و مادر و نسان (با بازی افتخاری دو سینماگر بزرگ و کهنه کار، کلود بری فیلمساز که تهیه کننده این فیلم هم هست و آنوک آمه، بازیگر فیلم های بسیار مهمی از سینمای مدرن دهه ۱۹۶۰ اروپا) در رستورانی نشسته اند و بی آن که حتی یک کلمه با هم حرف بزنند، در سکوت و بی اعتنائی بورژوا مآبانه ای غذایشان را تمام می کنند و خیلی جدی و سنگین، در پوشیدن پالتو به هم کمک می کنند و از رستوران بیرون می روند!

تا این جایش خیلی بدبینانه به نظر می رسد، نه؟ ولی اواخر فیلم، بی آن که به ورطه خوش بینی ملودرام های آبکی بیفتیم، اوضاع کمی بهتر یا دراصل، عادی تر می شود. همان فرد که آن طور ازدواج را دست می انداخت، از غرغر همسرش هم خریف می شود و ژرژ از تحقیر زنش به این جمله روی می آورد که «چی کار کنم؟ آب دیگه از سرم گذشته». این وسط فقط گابریله است که به جای غر زدن، به همه می گوید که باز هم کیک هست، اگر خواستند، بگویند یا بردارند. خب، همه اش همین چیزهاست دیگر؛ هم خیلی مهم، هم پیش پا افتاده. هم در حد بی خواب کردن آدم، دل آشوب کن و هم در حد یک پوزخند ناشی از بی تفاوتی، قابل چشم پوشی. زندگی همین است دیگر. زیاد جدی که بگیری، آسایش خودت و هم نشینان اصلی و فرعی ات را سلب می کنی؛ و تا بخواهی اندکی خونسرد باشی و مته به خشخاش نگذاری، هر نگاه و هر رفتار و هر واکنش همان هم نشینان اصلی و حتی فرعی، برای ت رنج آور، سوء استفاده گرانه و تمسخرآمیز جلوه می کند.

از نویسنده ای که این همه درباب اهمیت «پرهیز از نتیجه گیری» در فیلم پرچانگی کرده، انتظار نتیجه

گیری در انتهای مطلبش را که ندارید؛ دارید؟!