گناه، خیانت و میراث:

هیچ کدام آن نیست که می پنداریم

نوادگان / الکساندر پِین / ۲۰۱۱

زمان انتشار : **فروردین ماه ۱۳۹۱**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

طرح داستانی نوادگان طبعاً بدون آن که بحث شباهت و تأثیرپذیری در میان باشد، می تواند در امتداد فرض های مربوط به دنیای عینی/diegesis فیلم دربارهٔ الی... اصغر فرهادی طرح شود. یعنی اگر طبق معادلات diegesis آن فیلم، فرض کنیم الی در دریا غرق نمی شد و سرش زیر آب به صخره ای می خورد و به کما می رفت و بعدتر مرگ مغزی می شد، وقتی سپیده و دیگران به علیرضا و خانوادهٔ الی خبر می دادند، تمام فکر و ذکر علیرضا با وجود رنج و اندوه بابت از دست رفتن نامزدش، این بود که او در طول سفر دو سه روزه به شمال، با احمد چگونه رابطه ای داشته؟ و جز همان گپ و خرید و اینها که ما دیده ایم یا دیگران برای علیرضا تعریف می کنند، آیا اتفاق دیگری هم بین آن دو افتاده یا نه؟ این دغدغه هایی است که از همان اوایل فیلم نوادگان هم مثل خوره به جان مت کینگ (جرج کلونی) می افتد و تا انتها، با وجود آن که همسرش روی تخت بیمارستان در اتاق انتظار مرگ به سر می برد و بناست اعضایش به آنان که نیاز دارند اهدا شود، رهایش نمی کند. می توانیم مطمئن باشیم که باز طبیعی بودن رفتار او مانند آدم های فیلم فرهادی است که همچنان معتقدم بیش از آن که «دروغ» بگویند، فقط «همهٔ حرف راست» را نمی گویند. در حالی که در طول تماشای فیلم ما بی توجه به این که از خودمان هم در همان موقعیت ها، همان رفتارها سر می زد، قضاوت شان می کنیم. در نوادگان هم اگر ما جای مت کینگ بودیم، چنین می کردیم. با تمام تأسف و حرمتی که او برای همسر از دست رفته اش الیزابت (پاتریشیا هِیستی) قائل است (از جمله با خودداری اش طی دو سه باری که پدر بدخلق همسرش (رابرت فورستر) می گوید الیزابت دختر خوب و همسر وفاداری بود) نمی تواند از وسوسهٔ پیگیری مرد رقیب (ماتیو لیلارد) چشم پوشی کند؛ و آن باری که کنار جسم بی جان زن از کوره در می رود و به او می توپد، حتی نمی تواند به شکلی معقول این را در نظر بگیرد که دارد بر سر یک جسد نعره می زند. در حالی که وقتی در مقابل عصبانیت دختر بزرگش الکساندرا (شایلین وودلی) یا همسر مرد رقیب (جودی گریر) بر بالین همسرش قرار می گیرد، مانع آنها می شود. یعنی تا وقتی تماشاگر پرخاش

هایی است که دیگران بر سر همسر مرده اش نازل می کنند، می تواند بیهودگی یا حتی بیرحمی این کار را درک کند. اما وقتی خودش در خلوت به کارهای الیزابت در طول حیات او فکر می کند، نمی تواند آرام باشد؛ درست مثل ما در مورد قضاوتی که نسبت به او و الیزابت یا آدم های فیلم فرهادی در دنیای سینما داریم؛ و خدا نیاورد روزی را که به طور عینی و در دنیای واقعی در موقعیت های مشابه قرار بگیریم!

بدیهی است که آن چه اهمیت دارد و ویژگی منحصر به فرد نوادگان را می سازد، خود این بزنگاه اخلاقی که ریشه اش طبعاً در رمان منبع اقتباس فیلم، نوشتهٔ خانم کائوی هارت همینگز (بازیگر نقش کوتاه منشی مت کینگ در فیلم) بوده، نیست. بلکه مهم «لحن» بسیار خاص کار الکساندر پین است که مطلقاً هیچ ربط و شباهتی به دربارهٔ الی... یا دیگر روایتگران این گونه قصه های اخلاقی مربوط به قضاوت (از میشائیل هانه که تا مایک لی) ندارد. لحن پِین که اصلی ترین عامل تمایز او با بقیهٔ فیلمسازان مهم دههٔ اخیر سینمای آمریکاست، جایی میان مکث بر تلخی های زندگی و به شوخی گرفتن و گذر راحت و بی قید از روی تک تک آنهاست؛ بدون آن که به هجویه های پست مدرنیستی تارانتینو یا سودبرگ یا کوئن ها شبیه باشد. این لحن البته در فیلم مهم دیگر او به بغل خواباندن بطری (با ترجمه ای که استاد وازریک درساهاکیان پیشنهاد می کنند؛ که Side Ways را با اصطلاح خاص شراب بازانی مانند شخصیت اصلی اش وصف می کند؛ و نه به شکل مرسوم در ایران، راه های جانبی) هم به چشم می خورد. اما این که نوادگان را تا این جا اوج شیوهٔ بیانی او می دانم (در کنار اپیزود کوتاه درخشانش در فیلم پاریس دوستت دارم که فقط صدای زن آمریکایی چاقی را در یک کلاس آموزش زبان فرانسه در حال خواندن انشایش دربارهٔ سفر به پاریس، روی تصاویر گشت و گذار بی هدفش در منطقهٔ ١٤ شهر به گوش ما می رساند)، بیشتر به این بر می گردد که برخلاف به بغل خواباندن بطری و همچنین دربارهٔ اشمیت، این جا دیگر هیچ خبری از حتی یک لحظهٔ کمیک یا پرداخت

مناسب کمدی نیست. خود زندگی است که موقعیتی غریب در برابر مت قرار داده؛ که همزمان مضحک است و غم انگیز.

فیلم یکی از مهم ترین شگردهای روایی خود را برای دستیابی به این لحن بینابین، در نوع به کارگیری نریشن/صدای روی تصویر مت به کار می گیرد: او تا پیش از این که دخترش راز دعوای کریسمس خود با مادر را به پدر بگوید، گفتاری همراه با شوخی های تلخ، روی تصاویر می گوید. اما بعد از این نقطه عطف فیلمنامه ای، دیگر گفتاری نمی شنویم! انگار حالا دیگر دنیای او عینی شده، از مونولوگ ذهنی و رو کردن احساس ها و افکارش نزد تماشاگر خبری نیست، و ما باید همه چیز را در واکنش های خاموش یا کلامی او به دیگران ببینیم و او را درک و حس کنیم. درست به همین دلیل است که بار اصلی حفظ آن لحن در فیلم، بیش از همه بر دوش دو عامل قرار می گیرد: یکی موسیقی انتخابی کم و بیش سرخوش فولکلوریک آن منطقهٔ جغرافیایی که در تضاد با موقعیت تراژیک مرکزی، دارد همان گذر بی قید از روی ناکامی های زندگی را مدام ممکن می کند؛ و دیگری شخص شخیص جرج کلونی که گاه میزان ظرافت واکنش هایش، اصلاً این لحن نه جدی و نه شوخ فیلم را به تنهایی راهبری می کند؛ از جمله در طرز دویدن اش به سمت خانهٔ زوجی که می داند آشنای مرد رقیب بوده اند، یا واکنش صورتش در لحظه ای که بچه ها در بیمارستان در مقابل پدرهمسرش از او دفاع می کنند و بی آن که ذره ای لبخند به لب بیاورد، صورت و چشم هایش لبخند رضایت مت را به بیننده انتقال می دهند. با همین مکث ها و نگاه های کلونی است که در اواخر فیلم، وقتی او تصمیم می گیرد زمین موروثی را فعلاً نفروشند، از تردیدی که در تمام طول فیلم در ما پدید می آمد و تقویت می شد، مطمئن می شویم. در انتها فیلم موفق می شود به این تأثیر در ما برسد که در مفهوم و ماهیت برخی از قطعی ترین پدیده های بشری به تصور ما، تردید و احساس نیاز به بازنگری کنیم: گناه، خیانت، وفاداری،

توجه و همراهی در زناشویی، وظایف والدین، گذشت، حفظ میراث، آیا هر کدام از اینها واقعاً همان معنای اخلاق زدۀ یک خطی را دارند که طبق کلیشه های عرفی شنیده ایم و کورکورانه پذیرفته و زیسته ایم؟