

نسبت میان اخلاقیات و ویژگی های زنانه با مکتب بر دو فیلم "گمشده در ترجمه" سوفیا کوپولا و "دختری با گوشواره مروارید" پیتروبر

درباره نسبت بین "زنانگی" و "اخلاقیات سطحی" در سینما

چاپ شده در : مجله زنان

زمان انتشار : ۱۳۸۵

این مقاله که مصداق و نمونه مورد اشاره بحث های آن بیشتر دو فیلم گمشده در ترجمه (سوفیا کاپولا، ۲۰۰۳) و دختری با گوشواره مروارید (پیتر وبر، ۲۰۰۳) هستند، در بخشی تحت عنوان "زنانه های سینمای جهان" که چند ماهی در مجله متأسفانه توقیف شده "زنان" می نوشتم، به چاپ رسید.

*

مقدمه: بخش مهم و گریزناپذیری از مباحث مربوط به نقش و حضور و حقوق زنان در آثار داستانی و نمایشی، به طور طبیعی به این نکته مربوط می شود که آیا باید با شخصیت های زن برخوردی کاملاً فارغ از توجه به تفاوت جنسیت داشت؟ آیا آن مفهومی که از "برابری" سطح و اهمیت شخصیت های زن و مرد در هنرهای نمایشی و روایی استنباط می کنیم، با "یکسان" پنداشتن آنها قابل انطباق است؟ به ویژه، این را از آن جهت از شما و از خودم می پرسم که در کشور ما و در دل محدوده های تعریف شده و مشخصی که به لحاظ دینی و شرعی و حیطه های نه چندان "با معیار"ی که از حیث عرفی و اخلاقی داریم (و مشکل این است که این یکی غالباً سلیقه ای است و بسته به زمان و نظام رسمی و سطح فرهنگی و اجتماعی هر خانواده و غیره، تغییر می کند)، مدام با این دغدغه مواجهیم که اگر نگاهی با در نظر گرفتن تفاوت های اساسی و ذاتی و فیزیولوژیک و غریزی و احساسی و دو جنس مخالف را در داستان یا فیلم مان جاری کنیم، خطر یا اتهام پرداختن به امور جنسی در انتظارمان است. ولی آیا این حقیقت ماجراست؟ یعنی یا باید زن همتا و همانند مرد، بی تأمل در ظهور و آراستگی و ملاطفت زنانه اش تصویر شود و یا در صورت توجه به این نفس و تنفس متفاوت، بی درنگ و بی شک، به ورطه ی استفاده ی ابزاری و جلوه نمایی های کالاوار و بیرون از دایره ی اخلاقیات افتاده ایم؟ یعنی نمی شود بدون هیچ گونه قصد و مقصود مرتبط با "بهره برداری"، مثلاً برای جذب و فریب مخاطب عام، هم زنانگی طبیعی و جسمانی و عاطفی زن را درست پردازش کنیم و هم هیچ ضلعی از حریم های انسانی موجود را نادیده نگیریم؟

بر این واژه ی جهانشمول "انسانی" در جایگاه تنها پسوند مناسب برای "حریم"، تأکید دارم. چون می خواهم از دو نمونه ی خاص یاد کنم که در دل سینمای غرب، بدون نگرانی های ممیزی ما و در شرایطی که امکان پردازش و نمایش بی پروا تر به راحتی وجود داشته، شکل گرفته اند؛ ولی یکی شان (دختری با گوشواره مروارید) زنانگی را به عنوان گرایش و خصلتی فطری و درونی، باور دارد و به جای وانمود به نیستی و نبود آن، حریم انسانی را به شیوه ای فراتر و ریشه ای تر از ظواهر رعایت می کند. در حالی که دیگری (گمشده در ترجمه)با تمام اشتهار و اعتبار به نظرم کاذبی که یافته، به این توهم قابل تعمیم در اوضاع امروز و این جا دچار است که قائل شدن به وجود حریم، مترادف با انکار تمایلات طبیعی دو جنس مخالف و وانمود به یکسانی مطلق مروادات مردانه با مناسبات میان زن و مرد است .

سؤال اصلی همچنان این است که مسئله ی برابری در دل بحث های مربوط به حضور زنان، با نادیده گرفتن تفاوت های فیزیکی و درونی زن و مرد امکان تحقق می یابد یا با پذیرش همه ی این تفاوت ها؟ در فیلمی درخشان که ظاهری کاملاً مردانه دارد، شوخی بی همتایی با همین سؤال و تناقض های گاه حل ناشدنی حول و حوش آن می شنویم که نقلش خالی از لطف و هشدار نیست: آن اواخر فیلم گوست داگ: راه و رسم سامورایی (جیم جارموش، ۱۹۹۹) وقتی بعد از کشتار دار و دسته ی تبهکاران به دست گوست داگ، مراد او لویی به اتفاق یک گنگستر زخمی در حال فرار از مهلکه اند، یک خانم پلیس در جاده به آنها می رسد و ماشین شان را متوقف می کند. گنگستر زخمی خیلی تند و راحت او را با یک گلوله می کشد و وقتی باز راه می افتند، لویی از این که او به یک پلیس زن شلیک کرده، گله می کند. مرد زخمی می گوید: « می دونی لویی، تو به آدم سنتی عقب مونده ی عشق مردسالاری هستی». لویی با تعجب از او می پرسد: « آخه چرا؟ من که می گم نباید اون زنو می کشتی؟» و گنگستر زخمی در آخرین جمله ی پیش از مرگش، پاسخ می دهد: « همین دیگه، می گی باید بین اون و یه پلیس مرد فرق می داشتم و نمی کشتمش. ولی من تبعیض قائل

نشدم. زن ها برابری می خوان، من هم به این زن برابری دادم؛ درسته؟!»

• گمشده در ترجمه : چه کسی می گوید ما زن هستیم؟!

داستان آشنایی زن و مردی که هر دو متأهل اند و در روابط عاطفی و زناشویی شان با همسر خود، به دشواری ها و نابه سامانی های تدریجی و ناخواسته ای دچار شده اند، چه در سینما و چه در ادبیات و چه در زندگی، قدمتی به بلندای مناسبات انسانی و اجتماعی بشر دارد. به خودی خود، داستانی غیراخلاقی یا درگیر حساسیت های توأم با التهاب نیست. مایه ی محوری اش در ساحت اخلاقیات جریان می یابد و پرسش هایی در این زمینه را پدید می آورد. ولی در نهایت، همه چیز به نحوه ی رویارویی آدم ها با این شرایط و نوع برخورد هنرمند با این موقعیت باز می گردد. فیلمی چون برخورد کوتاه (دیوید لین، ۱۹۴۵) که جد بزرگ همه ی فیلم های متمرکز بر این موضوع در تمام طول تاریخ سینماست، سنگ بنای ماجرا را طوری گذاشت که سامان اخلاقی داستان محفوظ بماند و پرسش ها بیشتر وجه درون نگر بیابد و به اصل و اساس و ماهیت روابط زناشویی و رخوت عادت نهفته در گذر زمانی آن بپردازد. از آن موقع تا فیلم های مشهور این دهه ها مثل عاشق شدن (اولو گراسبارد، ۱۹۸۴) با بازی رابرت دونیرو و مریل استریپ یا آلیس (وودی آلن، ۱۹۹۰)، چالش اصلی همه این بوده که به جسمانیت این روابط بیرون از محدوده ی مجاز و معقول، چه نگاهی دارند و چه تصویر و احساسی از آن می سازند .

در تلاشی کاملاً آگاهانه و از پیش تعیین شده و تحمیلی، فیلم کاندیدای اسکار گمشده در ترجمه (سوفیا کاپولا، ۲۰۰۳) می خواهد به طور مطلق به این جنبه ی این گونه روابط بی توجه بماند. در تفاوت بین این نوع نگرش با شیوه ی دیگری که می کوشد با پرهیز از نمایش و خلق موقعیت های دور از اخلاق، اصل و وجود این تمایل را در نظر بگیرد، نکته ی ظریفی هست: فیلم خانم کاپولا در پی این است که حتی احتمال

چنین رابطه ای یا تمایل درونی دو شخصیت به برقراری هرچند کوتاه مدت آن را انکار کند. و می شود پرسید که آیا این رفتار، نتیجه ی کار را اخلاقی تر می کند یا برعکس؛ نوعی جعل و تصنع و ادا در آن پدید می آورد و مخاطب را نوعی بی ایمانی نسبت مفهوم اخلاقی مورد اشاره ی فیلم می رساند؟ این داستان دلتنگی عجیبی است که در دوره ی چند هفته ای اقامت در ژاپن، هم زندگی یک ستاره ی میانسال سینما به اسم باب هریس (با بازی بیل موری) را دربرگرفته و هم شب و روز دختری جوان به نام شارلوت (اسکارلت یوهانسون) را که دو سال است ازدواج کرده، از خود آکنده است. دلتنگی، ظاهراً به ناتوانی آنها در درک جملات و رفتارها و تعارفات ژاپنی ها و آسمانخراش های توکیو و نوع زندگی مصرفی و کلوب های کارائوکه (آواز خواندن روی آهنگ ترانه های معروف؛ با حذف صدای آواز خواننده ی اصلی) و بیکاری های طبیعی آدمی که به مسافرت رفته و بیش از برنامه ریزی اولیه اش آنجا مانده، بر می گردد. عنوان فیلم با اشاره به "گم شدن" و سرگشتگی آدم ها در فضایی که "ترجمه"ی کلمات و برقراری ارتباط کلامی و انسانی برایشان ناممکن است، از همین جا می آید. می توان بر همین موضوع متمرکز شد و رویکرد فیلم به پرداخت این سرگشتگی و جلوه ها و ریشه هایش در ژاپن صنعتی و تکنولوژیک معاصر را زیر سؤال برد؛ و مثلاً پرسید که مگر همه ی همین زندگی مصرفی و انفجار تبلیغات و شوهای تلویزیونی بی مزه و وقت تلف کردن برای فیلمبرداری یک تیزر تلویزیونی (با ژست تصنعی باب هریس) و کلوب کارائوکه و غیره را ژاپنی ها از خود آمریکا و انواع صادرات دیگر غرب یاد نگرفته اند؟

ولی بیش از این روی این گونه نکات مکث نمی کنم و به پیگیری موضوع اخلاقی و مضمونی مورد نظر می پردازم: آن دلتنگی هرچند بی زمینه که کاپولا بدش نمی آید به از خود بیگانگی آدم های آثار میکال آنجلو آنتونیونی وصلش کند، طبعاً تاندازه ای به رخوت عادت و خلاء های احساسی زندگی زناشویی هر دو شخصیت اصلی فیلم هم مربوط است. باب که حدود بیست و پنج سال است ازدواج کرده، در اشاره ای

هجو آمیز می گوید که اگر فکر کند یک سوم این زمان (یعنی تقریباً هشت ساعت در هر شبانه روز) را خواب بوده، عملاً فقط حدود هجده سال از زندگی زناشویی اش گذشته و با این حساب، در این زمینه هنوز "تین ایجر" محسوب می شود! نارضایتی های او از زندگی خانوادگی اش هم مثل خود آن ماجرای دلتنگ شدن در فضای تکنولوژی زده ی ژاپن، عناصر و پرداختی کلیشه ای در فیلم دارد: همسرش نیمه شب او را با فکس کردن چند برگ کاغذ از خواب بیدار می کند و ما باید از این جا به عمق عدم تفاهم این زوج پی ببریم؛ در حالی که زن با این کار دارد اوج توجهش به خواسته و سلیقه ی باب را نشان می دهد و مثلاً طرح یک قفسه ی چند طبقه یا طرح های مختلف قالیچه را برایش می فرستد تا قبل از خرید، نظر باب را هم جویا شود. یا هربار که باب می خواهد در مکالمه تلفنی، از دلتنگی هایش برای زن بگوید، او بابت انجام کاری از باب عذر می خواهد و احساسات مرد، ناگفته و مطرح نشده باقی می ماند. این کار معمولاً به امور خانه ی او و باب یا بردن و آوردن دو فرزند مشترک شان مربوط می شود؛ و پرداختن به آن نشانه ی مسئولیت پذیری زن است، نه بی توجهی به باب که فیلم می خواهد آن را به ذهن مان متبادر کند. در سوی دیگر ماجرا، تصویری که کاپولا از بی اعتنایی های شوهر جوان شارلوت یعنی جان (با بازی جیووانی ریپسی) ارائه می دهد، از نشانه های سطحی و به شدت دم دستی مثل خر و پف کردن مرد یا بگو و بخند او با دختری به نام کلی (با بازی آنا فاریس) که جان قبلاً ازش عکاسی کرده و حالا هنرپیشه ی تازه کار و آینده داری است، فراتر نمی رود. در وصف نگرش نجسب سوفیا کاپولا به مناسبات این زوج جوان همین بس که وقتی شارلوت بی خوابی به سرش می زند، خواب و خر و پف شوهرش جان را همچون نماینده ای از دوری احساسی آنها نسبت به هم می بیند و لابد این که باب هم مثل شارلوت در ژاپن بی خواب شده و شبی را با هم صبح می کنند و حرف می زنند، نشانی از حس های مشترک و فهم متقابل آنهاست! اینجا که به نفع آدم های افسرده حال داستان است، چنین تشابه فیزیولوژیک و ساده ای به نوعی عامل تفاهم و آرامش بدل می شود؛ اما مثلاً در حرف

های همان کلی، هنرپیشه ی تازه وارد عالم سینما در مصاحبه ی مطبوعاتی، ابلهانه بودن حس های مشترکی که او بین خودش و هم بازی اش کیانو ریوز بر می شمرد (مثل سگ داشتن و علاقه به غذای مکزیکی و پرداختن به یوگا و کاراته!) برای کاپولا محرز است!

در این دنیای تصنع زده، بزرگ ترین "ادا"ی فیلم شامل حال هسته ی اصلی روایت یعنی ارتباط بین این دو آدم دلزده (شارلوت و باب) می شود. در قاموس همان بحث اخلاقی که پرسش اصلی این نوشته است، البته که این رابطه الزاماً به ابعاد جسمانی کشیده نمی شود. می توان این گوشه از جهان آشفته ی امروز، یک رابطه ی خاص را پرداخت کرد که میان مردی چهل و چند ساله و دختری بیست و چند ساله برقرار می شود و با وجود آن که هر دو از انفعال درونی خود و همسران شان به هم پناه آورده اند، به مرادده ای فیزیکی نمی انجامد. اما - و نکته ی کلیدی کل بحث هایم در این جاست که - تظاهر به این که چنین تمایلی در ذهن و ضمیر هیچ کدام از آن دو وجود ندارد، دروغی بیش نیست و همین "جعل" است که ماهیت اخلاقی مضمون فیلم را به ادایی باورناپذیر و مقدس مآبانه بدل می کند. تا آن بوسه ی خداحافظی در لحظات پایانی فیلم، این دو حتی یک نگاه طبیعی که نشان دهنده ی تفاوت جنسیت شان باشد و اتفاقاً به خودداری شان از ارتباط جسمی، ارزش مضاعفی بدهد، به هم نمی اندازند. باب یک ستاره ی سینماست و شارلوت از زندگی خصوصی اش به واسطه ی مصاحبه ها و اخبار و اطلاعات ژورنالیستی، کلی چیز می داند؛ شارلوت هم دختر جذابی است و میان آن همه ژاپنی با زبان غیرقابل فهم شان، کاملاً قابل فهم است که باب به سمت او جلب شود. در این شرایط، چرا فیلم برای اخلاقی ماندن ناگزیر است انگیزه های ظاهری آنها را برای توجه به هم، نادیده بگیرد؟ بی پاسخ بودن این پرسش در نگاه یک سو نگر فیلمساز وقتی قطعی تر می شود که ببینیم یک بار هم رابطه ای جسمانی میان باب و آن زن خواننده ی Jazz کافه ی پایین هتل (با بازی کترین لمبرت) برقرار می کند و تازه شارلوت را هم نسبت به آن گله مند نشان می دهد! در حالی که این نیاز در باب به طور

طبیعی وجود دارد و واکنش حسادت آمیز شارلوت هم آشکار است، چگونه باید باور کنیم که همچنان آنها درست مثل دو آدم هم جنس و بدون هیچ نوع دید این چینی در دل این رابطه پیش بروند؟

این بخش آخر هم مثل بقیه ی دیدگاهی که درباره ی گمشده در ترجمه دارم، برخلاف ستایش های انبوه دوستداران فیلم که شکلی گروهی و توأم با شبیه سازی داشته و دارد، کاملاً شخصی است و از ربط دادن عناصر بی ربط به همدیگر می آید: من ریشه ی همه ی این نگرش انکاری خانم سوفیا کاپولا نسبت به توجهات نظربازانه ی زن و مرد به یکدیگر را به روشی بیش و کم فرویدی، در مسئله های درونی خود ایشان درقبال موضوع می دانم. اگر به سوابق حضور او در مراسم و محافل سینمایی و فیلم ها و عکس های این اجتماعات نگاهی بیندازید، می بینید که اصراری عجیب به نوعی ناآراستگی و حتی پوشش دور از رسم لباس شب و پوشش رسمی این محافل، در نوع حضور و ظهور او مشهود است. به عنوان ضمیمه ای خاله زنکی، عرض می کنم که حتی امتناع تعمدی او از جراحی بینی اش که با هر معیاری ضروری به چشم می آید، ناشی از همان تلقی کلیشه ای نسبت به مفهوم "سلامت اخلاقی" است که در گمشده در ترجمه هم متجلی شده: او صرف جاذبه و آراستگی زنانه را غیراخلاقی می داند و در مسیر این توهم که فقط رابطه ای فارغ از توجه به این جاذبه ها می تواند سالم و اخلاقی باقی بماند، آن قدر پیش می رود که می خواهد کاراکتر شارلوت را هم با خودش همراه کند تا کم کم یادمان برود که او اصلاً زن است و باب، مرد؛ و حتی به این نکته توجه نکنیم که وقتی تفاوت جنسیت نادیده گرفته شده و تمایلات طبیعی حتی در نگاه ها هم جریان نیافته، قدر و منزلتی بر حفظ محدوده ی اخلاقی مترتب نیست. اینها ابداً درکی از یکدیگر در جایگاه جنس مخالف ندارند که خودداری شان، روحی اخلاقی به فیلم بدمد .

• دختری با گوشواره مروارید : ساحت اخلاقی، بدون انکار غرایز

برای شروع بحث درباره ی فیلم دختری با گوشواره مروارید (پیتر وبر، ۲۰۰۳) که تصادفاً بازیگر زن اصلی اش با گمشده در ترجمه یکی است، به بازگویی پرسشی می پردازم که همین چند سطر پیش مطرح کردم: آیا فیلم ها برای اخلاقی ماندن، ناگزیرند انگیزه های ظاهری و انکارنشدهی آدم هایی از دو جنس مخالف را برای توجه به هم، نادیده بگیرند؟ این یکی مثل هر قصه ی اخلاقی دیگر که حفظ حریم را با عصمت بخشیدن به آدم ها اشتباه نمی گیرد، به این سؤال پاسخ منفی قطعی می دهد. در رعایت و - مهم تر از آن- باور به محدوده های اخلاقی "ظاهری" در فیلم دختری با گوشواره مروارید، همین بس که تلویزیون ما با کمتر از پنج دقیقه کوتاه کردن، نسخه ی دوبله شده ی آن را در تعطیلات عید نوروزی امسال پخش کرد؛ و در وصف جنبه های "درونی" تر اخلاقیات جاری در فیلم، باید به این اشاره کنم که پاکی و نجابت رابطه ی بین مرد نقاش و متأهل ماجرا و دختر خدمتکاری که مدل او می شود، طوری است که حسادت و حساسیت بیهوده ی همسر نقاش در نظر تماشاگر بیمارگونه جلوه می کند و با تأمل در آمادگی همیشگی مخاطب عام برای قضاوت و موضع گیری علیه طرف خیانتکار یک رابطه ی زناشویی، همین نکته نشان دهنده ی سلامت آن ارتباط - حتی به لحاظ حسی و ورای ظواهر - است!

ولی در فیلمی که محورش کار چند ماهه ی یک دختر خدمتکار زیبا به نام گریت (با بازی اسکارلت یوهانسون) در خانه ی نقاشی مشهور (و واقعی) یعنی یوهانس ورمیر (با بازی کالین فرث) است، دوری و پشت کردن به زمینه ای که برای گرایش اجتناب ناپذیر آن دو به هم وجود دارد، می توانست به سقوط در همان ورطه ی فیلم سوفیا کاپولا منتهی شود. در حالی که این جا اصلاً مسیر کنش ها و رابطه ها، جزء به جزء و مرحله به مرحله برمبنای همین گرایش و در کنارش، خویشتن داری عجیب و خاص آن دو تنظیم و چیده شده است. گریت که پدر کاشی سازش پیر و بیمار و بیکار شده، به ناچار در خانه ی ورمیر مشغول به

کار می شود. خود ورمیر هم با بچه های طاق و جفتش و زن و مادرزنی که متمایل به زندگی اشرافی و تجملات آن هستند، هر چند وقت یک بار از فقر رها می شود؛ و آن هم زمانی است که ارباب بوالهوس ولی هنرشناس منطقه ی دلفت یعنی فان رایفن (با بازی تام ویلکینسون) تابلوی جدیدش را خریداری کند. گریت با پسر جوانی به اسم پیتر (با بازی سیلیان مورفی) که شاگرد قصابی بازار است، آشنا می شود و او را به خانواده اش معرفی می کند. در خانه ی نقاش، گریت که به طرح های کوچک پدرش بر روی کاشی ها هم علاقه داشته، به فرآیند نقاشی کردن ورمیر علاقه مند و نزدیک می شود و در خلوت دو نفره ی توی کارگاه نقاش، کار ساخت و ترکیب رنگ ها را از او می آموزد. فان رایفن به صراحت به ورمیر می گوید که اگر نقاشی بعدی اش را شروع نکند، ملازمت و مجاورت با گریت را به عنوان گرو و غرامت، طلب خواهد کرد و ورمیر برای نجات دختر از بستر اجباری ارباب پا به سن گذاشته و هوسباز، می پذیرد که به سرعت برای تابلوی بعدی اش سوژه پیدا کند. اما سوژه، خود گریت است. ورمیر در روندی دشوار و با کمک مادرزن پول دوستش ماریا (با بازی جودی پارفیت)، یک لنگه ی گوشواره مروارید همسرش کاتارینا (با بازی اسی دیویس) را بی اطلاع او بر می دارد و بعد از سوراخ کردن گوش گریت و آویختن گوشواره، پرتره ی او را می کشد و تابلوی معروفی که حالا اغلب ورمیر را با آن می شناسیم یعنی " دختری با گوشواره مروارید "، شکل می گیرد. اما زن ورمیر با اصرار و اجبار، تابلو را می بیند و وقتی به پنهان کاری شوهرش درباره ی گوشواره پی می برد، از فرط حسادت و از نگرانی وجود رابطه بین ورمیر و گریت در گذشته یا آینده، دختر را از کار بیکار و از خانه اخراج می کند. مدتی بعد، ورمیر همان گوشواره را پنهانی برای گریت می فرستد. به گمانم در همین خلاصه داستان هم روشن است که فیلم از نمایش تمایل نهفته ای که مرد نقاش و دختر مستخدمه به هم دارند، طفره نمی رود و فرار نمی کند. ولی با شکل نگرفتن و در نطفه خفه ماندن این رابطه، چارچوب اخلاقی آن را نگه می دارد. ارباب فان رایفن به گریت نظر دارد و ورمیر بدون آن که

انگیزه ی حسادت در میان باشد (چیزی که در فیلم کاپولا، باعث اعتراض شارلوت به همراهی شبانه ی باب و زن خواننده می شد)، دختر را نجات می دهد. پیتر، پسرک قصاب که از میانه های داستان نامزد گریت می شود، اصلاً آدم پرت و بی توجهی نیست و حتی می شود گفت عشق او به گریت عمیق تر از احساس های خود دختر است (در نقطه ی مقابل قضاوت یک طرفه ی فیلم کاپولا علیه شوهر "خر و پفی" شارلوت که عامل گرایش نصفه و نیمه ی او به باب می شود) و بنابراین، گرایش گریت به ورمیر، بیشتر ناشی از وسوسه ای درونی به نظر می رسد تا نیاز به درک شدن و این حرف ها. رابطه ی بین نقاش و مستخدمه بر پایه ی علاقه به اجزا و گوشه هایی از کار نقاشی و رنگ و بوم، باز عامل دیگری است که کشش دوطرفه را در دل همین خلاصه داستان هم نشان می دهد و از آن ابایی ندارد.

اگر به جزئیات دیگر مسیر این رابطه در طول فیلم دقت کنیم، عناصر مشخص تری هم خواهیم یافت که اتفاقاً بابت وجود آنها و انکار نشدن گرایش مرد و دختر از بیخ و بن، معنای اخلاقی قصه تأمل برانگیزتر می شود. مهم ترین نکته که ظاهراً به عوامل ساخت و انتخاب های پشت صحنه ای باز می گردد ولی در اصل، جایگاهی ساختاری و بااهمیت در کار دارد، **casting** بازیگر نقش مرد است. در گمشده در ترجمه، انتخاب بازیگری با چهره ی سرد و نه چندان جذاب، با سابقه ی ایفای نقش های افسرده و دلزده از دنیا و مافیها یعنی بیل موری، شخصیت باب را از کمترین جاذبه های ظاهری بی بهره می کند و جز این که می فهمیم او "ستاره ی سینما"ست و البته مزه پرانی های جالب و گاه و بی گاهش، ویژگی دیگری در کاراکترش نمی یابیم که احیاناً بخوهد دختر جوانی مثل شارلوت را به دلایل عینی جلب کند. این کلک سوفیا کاپولاست تا پیشاپیش، بخشی از احتمالات مربوط به خوش آمدن زن و مرد فیلمش از یکدیگر را حذف یا کم رنگ کند و در این وجه هم نوعی تقدس باورنکردنی به آنها ببخشد. در حالی که در نظر تماشاگر و با مشاهده ی رابطه ی چند روزه ی این دو، ظواهر طبعاً نمی تواند مانع انگیزه های غریزی شان باشد. در عوض، دختری با

گوشواره مروارید برای نقش نقاش، بازیگر بسیار جذابی مثل کالین فرث را بر می دارد که در بریتانیا و اخیراً (مثلاً بعد از دو قسمت فیلم خاطرات بریجیت جونز) حتی در آمریکا، سوکسه ی خارق العاده ای یافته و حتی خانم تریسی شوالیه، نویسنده ی رمانی که هم نام فیلم و منبع اقتباس آن بوده، از این که قرار شد او ورمیر را بازی کند، ابراز هیجان کرد. پیتر وبر در درک ساختاری این نکته که باید کاراکتر مرد در اوج جذابیت باشد تا خویشتن داری کاراکتر زن اثربخش تر جلوه کند، گریم و رفتار و نگاه هایی برای ورمیر و کالین فرث اندیشیده که او را به طرز مقاومت ناپذیری جذاب تر کرده است. موهای بلند ورمیر، جدیت غریب و رمزآمیز نگاهش و کم حرفی و درونگرایی خاصی که همیشه همچون یک معما، آدم را به یافتن کلید و گشودن این جعبه ی اسرار درونی وسوسه می کند، از جمله این عناصر هستند و برای همین است که تماشاگر در درک احساس شادمانی و شور درونی گریت از یافتن این کلید و این که نقاش با او حرف می زند و ایده ها و روش کارش را توضیح می دهد، احتیاج به چیدن دلایل فرعی (مثل همسران بی توجه در فیلم سوفیا کاپولا) ندارد و همین casting درست، برای باور به وجود زمینه های ارتباط، کافی به نظر می آید .

اجزاء دیگر، اغلب از فیلمنامه و رویکردش به پردازش این رابطه ی مرکزی، سرچشمه می گیرد (و قاعدتاً از رمان، که با وجود ترجمه ی دوست داشتنی خانم گلی امامی که در تورقی هم عیان بود، هنوز فرصت خواندن آن را نیافته ام). ما در طول فیلم، فقط یک بار ابراز تمایل و ملاحظت ورمیر به زنش را می بینیم و آن هم وقتی است که می خواهد زن را برای تغییر جای خواب گریت راضی کند تا دختر خدمتکار بتواند از صبح زود به کارگاه نقاشی او برود. این یعنی تلنگر دیگری به ذهن تماشاگر مبنی بر وجود (و نه انکار) کشش میان آن دو که با واکنش شوق آمیز گریت در همین سکانس، مضاعف هم می شود (واکنشی که هم از فرط ظرافت و نهانگری، بی آن که مکث یا لبخند آشکاری در صورت گریت ببینیم، اشتیاق درونی اش را منتقل می کند و بازی شگفت انگیز یوهانسون را به اوج می رساند و هم آن قدر مشخص است که

باعث تعجب و نگاه کنجکاوانه ی خدمتکار دیگر یعنی تانیک (با بازی جوآنا اسکنلان) می شود و بیننده را از این که "یک خبرهایی هست"، مطمئن تر می کند (تا بعد که شکل نگرفتن و برقرار نشدن رابطه ی جسمانی را دیدیم، سرشت اخلاقی آدم ها در نظرمان تقویت شود. عنصر دیگر، کنش کلیدی "سوراخ کردن گوش" برای گوشواره انداختن است که به دست خود ورمیر، برای آماده سازی گریت به عنوان یک مدل و با تماس اجتناب ناپذیر میان آن دو به اجرا در می آید. این اتفاقی است که تعلیق قبلش و انتظار بعدش (به خصوص با درد طبیعی گوش خون آلود گریت)، تماشاگر را تا آستانه ی رابطه ی عینی آن دو پیش می برد و بدون آن که هیچ چیز رخ دهد، متوقفش می کند. مشابه همین حس در سکانس باز کردن موهای گریت در اتاق خودش و نگاه ناگهانی و مکث طولانی ورمیر با خیره شدن به زیبایی رازآلود او، در بیننده پدید می آید و باز با خویشتن داری شخصیت ها به حفظ حریم اخلاقی داستان می انجامد؛ نه با طفره روی نویسنده و سازنده ی فیلم از نمایش تمایل آنها .

در شکل گیری کلیت این روند، به نظرم دو نکته ی جالب و قابل اشاره وجود دارد: نخست آن که اگر تصور کنیم تفاوت نگرش دو فیلم به موضوع رابطه ی جسمانی نشده ی مرد و زن، ناشی از تفاوت جنسیت کارگردان شان (سوفیا کاپولای زن و پیتر وبر مرد) بوده، راه را به خطا رفته ایم؛ چون دو عامل مقدماتی خلق دنیای دختری با گوشواره ی مروارید یعنی تریسی شوالیه ی نویسنده ی فیلمنامه و الیویا هتريد نویسنده ی فیلمنامه، هر دو زن اند و همچنان برای بازنمایی گرایش ها و عدم انکار مطلق شان، گارد نداشته اند؛ و دوم آن که رعایت محدوده ها در سکانش از فیلم، با رفتن دختر نزد نامزد جوانش به اوج می رسد؛ چرا که این حرکت، خود در مسیر تلاش او برای خویشتن داری در برابر وسوسه ی درونی همراهی با نقاش است. به تعبیر دیگر، انکار نشدن وسوسه در رابطه ی غیرعرفی، به طرز پیچیده و تردیدآمیزی، به تقویت ناگهانی رابطه ی عرفی میان مستخدمه و نامزدش می انجامد که باز نشانگر توجه دقیق وبر و هتريد به سامان

اخلاقی قصه بدون وسوسه زدایی از قهرمانان آن و عصمت بخشیدن به آنهاست.

• نفی زنانگی به معنای اخلاق گرایی نیست

شاید حکمی که طرح ناگهانی و بی مقدمه ی آن می تواند عکس العمل های غریزی و منفی نسبت به نیت گوینده را در پی داشته باشد، حالا و در انتهای این مطلب، منطقی و درک پذیر جلوه کند: در هر روایتی که موضوع و محورش انسان است، هر نوع کوشش برای حذف و نفی خصوصیات متفاوت جنسیتی و حتی تجلیات جسمانی آن، از سویی یا به شعار و اغراق می انجامد و یا به فریب و دروغ؛ و از سوی دیگر، ساحت اخلاقی روایت را محدود به مورد مصداقی آن نشان می دهد و جای این فکر را برای مخاطب می گذارد که در موقعیت های دیگر، می شود از آدم های همان روایت، انتظار رفتار دیگری را داشت. وجود وسوسه ها را نمی توان انکار کرد؛ همان گونه که نحوه ی مقاومت آدم های روایت در برابر آن را نمی شود با دلایل فرامتن و احیاناً اخلاقی و اصولی و اجتماعی توجیه کرد. چه ظواهر و ویژگی های متفاوت زن و مرد و چه آن ایستادگی و حفظ سامان اخلاقی، هر دو فقط با شیوه ی روایت و نحوه ی چینش عناصر آن به دست می آیند. برای همین است که می گویم انکار، از نگاه مخاطب هیچ روایتی، "مصونیت" نمی آورد. مشهور است که در محفل سید بحرالعلوم، از علمای به نام و باتقوا، شاگردی بارها و هفته ها کاغذی را که سؤالی واحد در آن می نوشت، به دست ایشان سپرد و استاد، پرسش را نه می خواند و نه پاسخ می گفت. سؤال که آشکارا سویه ی روایی داشت، موقعیتی فرضی را مطرح می کرد که اگر استاد در خانه ای خلوت و اتاقی خالی با زنی اغواگر و به مدتی طولانی تنها باشند، چگونه بر وسوسه های درونی خویش چیره می شوند؟ سید بحرالعلوم در پی چند هفته تعویق، زمانی که سرانجام صدای شاگرد جواب نگرفته به اعتراض بلند شد، او را پاسخ گفت که: «خداوند ان شاء... آن موقعیت را پدید نمی آورد.»

جواب سید عالم، ظفره روی و گریز از مهلکه نبود. نتیجه ی تأمل و تسلط او در حیطه ای بود که مفهوم و ماهیت و سرشت انسان را می سازد و او را از موجودات قدسی و رها از وسوسه، متمایز می کند. تنها با وجود این وسوسه و همه ی ظواهر و عینیات و خصوصیات متفاوت مرد و زن در خلق شاید ناخواسته ی آن است که اخلاق گرایی و اتصاف به صفات انسانی معنا می یابد. هیچ وقت به این اندیشیده اید که احسن القصص قرآن، داستان حضرت یوسف (ع)، روایتی خالی از اروتیسیسم نیست؟ و کنش ها و موقعیت ها و حتی توصیف های صریحی از روابط یا تلاش برای برقراری روابط نامشروع، در آن فراوان است؟ و فکرش را کرده اید که اصلاً به همین دلیل، خویشتن داری قهرمانش با ویژگی های ساده و ملموس انسانی او، سامان اخلاقی روایت را حیرت انگیز جلوه می دهد و آن را به الگوی ازلی / ابدی داستان وسوسه و اغوا و پرهیز میان دو جنس مخالف بدل می کند؟ این ابدأ تصادفی نیست که احسن القصص، نه تنها عینیات و جاذبه های ظاهری را انکار نمی کند، بلکه برای افزایش ادراک خواننده از قدر و بهای خودداری یوسف (ع)، به شرح و وصف آنها و پیامدهایشان نیز می پردازد (همچون صحنه ی بریدن دستان زنان مصر هنگام پوست کندن ترنج، آن گاه که زیبایی یوسف مبهوت شان می کند). درس اصلی، همانی است که پیشتر گفته شد: راه اخلاقی کردن روایت ها، انکار وجود تفاوت های جسمانی زن و مرد و نفی راز و رمز کشش متقابل شان به یکدیگر نیست. این رفتار، چه در سینما و بقیه ی قاب های روایی و هنرهای نمایشی و چه حتی در خود زندگی، به منزله ی پاک کردن صورت مسئله، تنها مرهمی موقتی و ناپایدار است. روایت ها با این گریزراه های موقت، دوام نمی آورند.