آلن همانی است که بود

امتیاز نهایی/ مَچ پوینت/وودی آلن/۲۰۰۵

زمان انتشار : **۱۳۸۵**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

همیشه معتقد و شاهد بوده ام که تقریباً هر مبحث هنری و سینمایی جدی، به محض این که از یک نفر به چند نفر و بعد به چندین و چند گروه انتقال می یابد، در جریان نقل قول ها، اغلب به کلیشه ها و پیرایه هایی دچار می شود و فضا و هاله ای گرداگردش شکل می گیرد که از خود آن بحث، بیشتر در ذهن ها می ماند .به این اعتبار، هر چه محافل مرتبط با این مباحث به یکی از فیلم های روز بیشتر توجه نشان دهند، احتمال یا خطر شکل گیری این «کلیشه های خاص» (در کنار یا در مقابل «کلیشه های عام» که از نسبت میان تماشاگر عادی با پدیده های سینمایی عام تر بر می آید) بیشتر است .

این سال ها که «کافه نشینی» و بحث و بررسی های ویژۀ «بچه هنری»ها در کافی شاپ های شاعرپرور پایتخت، از ملزومات به حساب می آید و تیر اظهار فضل های سرپایی شان گاهی به گوش همۀ ما اصابت کرده، سرجمع این کلیشه های خاص عملاً به موج هایی چند انجامیده و فیلمسازان و پدیده هایی را به «مُد» بدل کرده است. فارغ از آن که شخصاً و با تحلیل و استدلال، به کدام یک از این نمونه ها علاقه مند و از کدام ها گریزان هستم، دریافته ام که مثلاً کیشلوفسکی، لینچ، لئون/حرفه ای، شکست امواج، دو فیلم دارن آرونوفسکی (پی و مرثیه ای بر یک رؤیا)، کوبریک، جارموش، گاهی پازولینی، گاهی کراننبرگ، تصادف پل هاگیس، گمشده در ترجمه سوفیا کاپولا، برگشت ناپذیر گاسپار نوئه، حرف زدن از اهمیت دیوانگی و ساختارشکنی گدار (حتی بدون دیدن یک دهم انبوه فیلم های صدلحنی و آکنده از تناقض او) و بیزاری یا بی اطلاعی از سینمای کلاسیک و سینمای روز آمریکا، از «مُد»های این فضا محسوب می شود.

اما مُد نبودن بزرگانی همچون رابرت زمه کیس و بیلی وایلدر و تقریباً مشهور و پنهان و فارنهایت ٤٥١ یا به مد تبدیل شدن بزرگان دیگری چون چارلی کافمن و تارکوفسکی و آله خاندرو گونزالس ایناریتو و همین امتیاز نهایی، به حس ستایشی که باید نثارشان کنیم، هیچ دخلی نداشته و نخواهد داشت. چون هر ستایشی، دلایل مستقل خودش را می خواهد؛ دلایلی جدا از تأثیرپذیری از آن مد بودن یا نبودن ها. واقعیت

این است که وودی آلن به جهت پیچیدگی و انباشتگی باند دیالوگ فیلم هایش، هیچ گاه در میان این مدها نبوده. متوسط دانش زبانی موجود، از حدی که با اتکا به کنش ها و درگیری های عینی فیلم ها بتوان داستانش را دریافت، فراتر نمی رود و در نتیجه، میان همهٔ فیلم های بعد از اولین شاهکار استاد یعنی آنی هال (۱۹۷۷) که دیگر دوبله نشده اند، فقط همین امتیاز نهایی با درگیری های عینی شخصیت ها و با تکیهٔ «ظاهراً» کمتر به دیالوگ، شرایط محبوبیت یافتن و مد شدن را داشته است. این، بی تعارف، دربارهٔ نظر بسیاری صدق می کند؛ که معتقدند وودی آلن، «پس از سال ها» و «بالاخره«، توانسته یک فیلم خوب بسازد!

مثل هر پدیدهٔ مد شدهٔ دیگر، بحث دربارهٔ امتیاز نهایی (که به درستی با عنوان »مَچ پوینت» در این گپ های محفلی دست به دست و دهان به دهان می گردد)، به کلیشه های خاصی دچار شده که پیشتر گفتم، «اغلب بیش از خودش در ذهن ها می ماند»: این که فیلم، از پیچیدگی فیلم های دیگر آلن دور است و اصراری به طرح دغدغه های درونی، فلسفی و روانشناختی یک روشنفکر نیویورکی ندارد و داستانش را راحت و روان باز می گوید و سرراست و سرگرم کننده است و البته نوستارهٔ چیره دست و جذابی مثل اسکارلت جوهانسون را دارد که استاد فیلم بعدی اش را هم با حضور و همراهی پُر حاشیهٔ او ساخته و همین خودش نشان می دهد که چرا فیلم، جوان تر و شاداب تر از فیلم های ده پانزده سال اخیر آلن از کار در آمده و ... حرف هایی از این دست.

در این نوشته، با رویکردی که خواسته یا ناخواسته، گاه به شیوهٔ برشمردن عناصر مشترک آثار فیلمساز در نقد مؤلفی شباهت می یابد، در پی انکار این کلیشه ها در باب این فیلم هستم.

یک) کیفیات ناب آلنی: لندن همان نیویورک است

تقریباً تمامی ویژگی های دکوپاژی و تکنیکی امتیاز نهایی، با آن چه در فیلم های دیگر آلن دیده ایم،

یکسان است. همان گونه که شیوهٔ پیشبرد داستان، لحن فیلم که در نمایش بازی های غریب تقدیر، با نوعی جدیت کمیک همراه است و ساختار روایت که شیطنت های گره افکنی و گره گشایی اش را با وجود فرم خطی و بدون شباهت یافتن به الگوی معمایی، به کار می گیرد، همه به شدت آلنی هستند .این که مثلاً دکوپاژ صحنه های همیشگی آلنی در کافه ها و رستوران ها، این جا ساده تر و کلاسیک تر به نظر می رسد و با گشتن و چرخیدن معمول دوربین به دور میزها و صورت آدم های در حال حرف زدن همراه نشده، به اقتضای این داستان بر می گردد که آدم هایش برخلاف گلوله ها بر فراز برادوی (۱۹۹٤) یا همین ملیندا و ملیندا (۲۰۰٤) فیلم قبلی استاد، در باب هنر و این که زندگی بیشتر شبیه کمدی است یا تراژدی بحث نمی کنند؛ بلکه دارند حرف های خاله زنکی و خانوادگی ساده ای می زنند و دوربین آلن با فیلمبردار ارمنی جدیدی که همکارش شده، طبعاً راحت تر و کلاسیک تر با آنها رو به رو می شود. آلن پیش از این هم همیشه به اقتضاهای داستان و فضای آن توجه می کرده. مثلاً اگر در هانا و خواهرانش (۱۹۸٦) و رز ارغوانی قاهره (۱۹۸۵)، نشان مان می دهد که آدم ها دارند در سالن سینما چه فیلمی می بینند، این فقط به اهمیت آن فیلم در زندگی آدم های داستان بر می گردد. در هانا... ، میکی ساکس(وودی آلن) با دیدن دیوانه بازی های آنارشیستی شگفت انگیز برادران مارکس در سوپ اردک، فکر می کند دنیا خیلی هم جای بدی نیست؛ و تصمیم می گیرد خودکشی نکند! (به قول دوست عزیزم کامبیز کاهه، چه دلیل و بهانهٔ درخشانی برای ادامهٔ زندگی) و در رز ارغوانی، آن فیلم سیاه و سفید توی سینما که هم نام فیلم آلن است، همهٔ رفت و آمدهای آدم ها بین جهان این طرف پرده و دنیای روی پردهٔ سینما را در پی می آورد. پس اگر در امتیاز نهایی، در اولین سکانس رومانتیک بین کریس (جاناتان رایس مه یرز) و همسر آینده اش کلوئه (امیلی مورتی مور) که در سالن سینما می گذرد، نمی بینیم که آنها دارند چه فیلمی تماشا می کنند، ربطی به بی حوصله شدن آلن و دوری اش از اشاره به آن فیلم به عنوان زمینه ای برای بحث های روشنفکری ندارد (اتفاقی که در آنی هال با هر بار سینما

رفتن زوج اصلی می افتاد). بلکه دلیلش فقط همان نیازها و ضرورت های داستانی است: آلن که همیشه داستانگو بوده (البته به شیوهٔ خودش) سالن سینما را تنها به عنوان محلی برای رخ دادن اولین اتفاق رومانتیک بین کریس و کلوئه لازم دارد (همان طور که سالن اپرا محل اولین ملاقات آنها بود) و همین کافی است.

به رغم آن چه از سر و شکل کاملاً جدی امتیاز نهایی بر می آید، موقعیت های گروتسک وودی آلنی در آن فراوان است و باز به همان «جدیت کمیک» همیشگی دوران پربار از آنی هال به بعد می رسد. آن شبی که کریس به وسوسهٔ دیدار نولا رایس (اسکارلت جوهانسون) به کلوئه اصرار می کند تا با برادر او تام (ماتیو گود) و نولا به سینما بروند، نیامدن نولا به این دلیل که «میگرن اش عود کرده»، هم موقعیت آلنی را می سازد و هم قیافهٔ دیدنی و خنده آور کریس را که حالا باید بدون حضور انگیزه اش یعنی نولا، فیلم خاطرات موتورسیکلت والتر سالس را دو ساعت تماشا کند! تکرار تعمدی نمای بستهٔ صورت کشیش عاقد در دو ازدواج نزدیک به هم فیلم (اول بین کریس و کلوئه و بعد، تام و زنش) از آن تمهیدهای هوشمندانه (بخوانید موذیانه) آلنی برای شبیه سازی همهٔ ازدواج ها و تصنع های جاری در آنهاست که باز یک نکتهٔ احتمالاً پنهان مانده دارد: در ازدواج دومی، هث/ هِدِر (میراندا رِیسون) درست بعد از عقد، درِگوشی به تام می گوید که دیگر موقعش بود، چون کم کم داشته بارداری اش لو می رفته! این در حالی است که ما یک بار از زبان نولا می شنویم که او هم قبلاً، پیش از آن که قرار ازدواج اش با تام به هم بخورد، یک بار فرزندی را خودخواسته سقط کرده و حالا دیگر حاضر نیست همین بلا را بر سر فرزند مشترکش با کریس بیاورد. تقارن بین این دو بارداری زودرس و نا خواسته، تفاوت شان با آن لبخند رضایتمندانه و ابلهانهٔ تام و هدر که فقط بابت ازدواج، همین اتفاق را از روی تلخش به وجهی شیرین و ظاهراً مشروع بر می گرداند و تعارض همهٔ اینها با تلاش حقیرانه و «مکانیکی» و بی احساس کلوئه برای باردار شدن، از آن پیچیدگی های اساسی و جدی/ کمیک آلنی

است. همچنین کمیک بودن آن اشارهٔ نولا دربارهٔ دلیل باردار شدن سریع او و باردار نشدن طولانی کلوئه (این که چون کریس به او علاقه و اشتیاق دارد و به کلوئه ندارد، این طور شده!) در کنار «رومانتیک بودن این ایده» (به قول اسکارلت جوهانسون)، دوگانگی وودی آلن وار و تقدیرگرایانهٔ دیگری می سازد .

در حیطهٔ جزئیات، ویژگی های آلنی از این هم فراترند. لوکیشن جایگزین نیویورک همیشگی فیلم های او یعنی لندن، اولاً به لحاظ جغرافیا و فضا، از این نظر که همواره ابری و بارانی است، از این بابت که آن فرهنگ پاتوق نشینی و بحث و گپ دائمی در محافل را به وفور دارد، از این حیث که مرکزیت بسیاری سنت های نمایشی و هنری و تالارها و گالری ها در آن، فیلم آلن را به سوی این لوکیشن ها می برد، درست مثل نیویورک است و عملاً حال و هوای بصری فیلم را به شدت به همهٔ آن آثار نیویورکی اش نزدیک می کند. ثانیاً معادل های مو به موی فیلم برای عناصر نیویورکی مورد علاقهٔ آلن، به فرضیهٔ «تغییر مسیر» و ورود به شیوه و دنیایی جدا از فیلم های قبلی، راه نمی دهد. مثلاً اپرا، باز هم به اقتضای داستان و عادات و سطح زندگی و اداهای اشرافی آدم ها، جایگزین موسیقی Jazz شده و باند موسیقی و فضای روی دادن وقایع فیلم را یک جا از خود انباشته است. یا این که مثل نیویورک هانا و خواهرانش و آفرودیت توانا (۱۹۹۵)و زن و شوهرها (۱۹۹۲) و ملیندا و ملیندا، آدم ها به طور تصادفی و در نتیجهٔ تقدیر، با هم در خیابان برخورد می کنند و سرچشمهٔ بسیاری از روابط بر پایهٔ همین برخوردهای تصادفی شکل می گیرد. یا باز مثل زندگی ظاهراً آرامی که در نیویورک فیلم های راز جنایت منهتن (۱۹۹۳)، جنایات و جنحه ها (۱۹۸۹) و برادوی دنی رز (۱۹۸٤) جریان دارد، نشانه ها و عوامل تعلیق و دلهره کاملاً پنهان است و از جاهایی سرک می کشد که کسی فکرش را هم نمی تواند بکند. طراحی جنایت و آدمی که مرتکب آن می شود و نوع نگرانی اش برای لو رفتن، همه به گونه ای است که از وجود یک زندگی نهان و پلشت جنایت بار در پس ظاهر متین و موقر شهر (لندن یا نیویورک، فرقی نمی کند) خبر می دهد.

وقتی بخواهیم دنبال نشانه های دقت آلن در چیدن اجزای فیلمش بگردیم، حتی نباید از این نکتهٔ ظاهراً کوچک غافل شویم که درست کمی بعد از سکانس قتل، وقتی پلیس در حال تحقیق در محل است، یکهو یکی دیگری را صدا می زند «کریس»! و ما که دیده ایم کریس ویلتون عامل قتل ها بوده، لحظه ای دچار توهم می شویم و بعد به بازی هم مضحک و هم غریب تقدیر در این هم نامی پلیس و مجرم پی می بریم. این زمینه ای است برای آمادگی ما در رویارویی با بازی های غریب تر و در عین حال مسخره تر تقدیر که در راه است و پایان غافلگیرکنندهٔ فیلم را رقم خواهد زد. این تشابه ها و بازی های تقدیری که مثلاً پایه و اساس روایت و ساختار زلیگ (۱۹۸۳) را هم شکل می داد، اصلاً و صرفاً به امتیاز نهایی محدود و منحصر نیست و به تازگی در آثار استاد شروع نشده .

اصلاً اگر این ایدهٔ مرکزی امتیاز نهایی که مردی بخواهد برای حفظ و ادامهٔ زندگی زناشویی اش، خود را از شر زن مزاحم دیگری خلاص کند، به نظرتان آشنا می آید، بگذارید به غیر از الگوی «یک تراژدی آمریکایی» تئودور درایزر و همهٔ نمونه های اقتباسی اش از مکانی در آفتاب جرج استیونس و پنجره جلال مقدم و تکیه بر باد داریوش فرهنگ و نمونه های پیشرفته تری مثل جاذبهٔ مرگبار آدریان لین و سرآمد تمام شان یعنی شوکران بهروز افخمی، رگ و ریشهٔ آلنی اش را به یادتان بیاورم: در اولین فیلم استاد، کمدی روده برکنندهٔ پولو بردار و فرار کن (۱۹۶۹) گویندهٔ آن نریشن/ گفتار متن جدی و مستندوار که از فرط تضاد با بلاهت های ویرجیل (وودی آلن) به یکی از مدرن ترین عناصر کمیک فیلم بدل شده، می گوید که در مقطع کار ویرجیل به عنوان «چسبانندهٔ درِ پاکت های نامه (!) «پیردختری به نام دوشیزه بلِیر (ژاکلین هاید) عکس او را به عنوان یک تبهکار باسابقه، در مجله ای دیده و حالا به عنوان حق السکوت، از ویرجیل پول و عشق طلب می کند. در رشته تصاویری سوررئالیستی (از فرط حماقت ویرجیل) او را می بینیم که می کوشد این زن را سر به نیست کند: به جای شمع برایش دینامیت می فرستد و او آن را به عنوان شمع، سر شام رومانتیکش

با خود ویرجیل روشن می کند؛ با مینی ماینر در اتاق پذیرایی خانهٔ زن منتظر می ماند تا او را زیر بگیرد و ... ! پس حتی این که زمینه چینی بسیار زیرکانهٔ کریس ویلتون برای کشتن نولا و دستگیر نشدن در امتیاز نهایی با همان خصلت مبهوت کنندهٔ جدی و همزمان، «دست و پا زدن» های کمیک وودی آلنی توأم است، حتی به پسزمینه های کار خود آلن با این موقعیت و این مضمون در پاره ای از فیلم اول خودش هم ربط پیدا می کند.

دو) تصاویر و دیالوگ های چندلایه: موهبت «به دنیا نیامدن

داستان جذاب و درگیرکننده، همیشه فریبنده است. فریبنده هم به معنای مثبت اش و هم به این معنا که ذهن آدمی را از توجه به ظرایف نهان تر منحرف می کند یا به طور بالقوه، ممکن است چنین کاری بکند. خوب که نگاه کنیم، انگار همهٔ دلایل غفلت ناقدان اروپایی از غنای سینمای کلاسیک آمریکا تا پیش از شعور و توجهی که کایه ای ها به خرج دادند، به همین نکته بر می گشت .

امتیاز نهایی در کنایه پردازی های مخصوص دیالوگ نویسی آلن، همان بداعت و ظرافت آنی هال و هانا و خواهرانش و جنایات و جنحه ها را دارد و در تأکیدها و فضاسازی بصری، به اندازهٔ سایه ها و مه (۱۹۹۲) و خاطرات استارداست (۱۹۸۰ (ریزبافت و چشمگیر است. در این زمینهٔ دوم، فقط کافی است اهمیت طراحی اتاق و خانهٔ کوچک نولا رایس را که به خلوتگاه او و کریس بدل می شود، به یاد بیاورید. وجه ظاهری اش یعنی فضای جمع و جور و گرم و صمیمی اش با آن حرکت های دوربین که از تصویر بالکن کوچک و برف گرفتهٔ پشت پنجره به شمع ها و تخت نولا می رسد، کاملاً روشن است که برای ایجاد تضاد با «فضای خالی» وسیع خانهٔ اعیانی کریس و کلوئه با پنجره های بزرگ و سالن پرنورش در فیلم گنجانده شده. ولی وجه کنایی اش که کمی نهفته تر است و از دل همین تفاوت بصری بر می آید، به اختلاف طبقاتی

میان کریس و خانوادهٔ هیویت مربوط است و در واقع ساعات آرام گرفتن کریس در خانهٔ نولا، مترادف با فرار او از سنت های تشریفاتی و آریستوکراسی بریتانیایی است که یک نشانهٔ دیگرش تنگی نفس گرفتنِ کریس در آسمانخراش محل کارش است و جلوهٔ مشخص تر آن در رابطهٔ او و نولا، سؤالی که در همان ملاقات اول در کنار میز پینگ پنگ، از نولا می پرسد: «چه طور شده که یه دختر آمریکایی با یه خونوادهٔ اعیون انگلیسی این قدر قاتی شده؟». قرار است این کنج دنج خانهٔ نولا که روزش هم مثل شب، کم نور و آرامش بخش است، به مأمن و مأوای کریس برای رهایی از تجمل و مُدزدگی و شکوه سرد خانهٔ خودش، خانوادهٔ کلوئه و کل طبقهٔ اجتماعی آنها تبدیل شود.

در دیالوگ نویسی، ظرافت ها از این هم ناپیداتر است و همان ویژگی «جذابیت داستانی» که پیشتر گفتم، باعث راحت رد شدن تماشاگر از کنار آن می شود .مثلاً درست قبل از آشنایی کریس با نولا، تام برای نزدیک تر شدن خواهرش کلوئه به کریس، آن دو را حین بازی تنیس با هم تنها می گذارد و کلوئه می گوید که اصلاً تنیس بلد نیست. کریس جوابش را این طور می دهد که: «آدم همین جوری بهتر می شه: وقتی با حریف قوی تر از خودش رو به رو بشه»؛ و این جمله، بعدتر به چکیده ای تمثیلی از کل رابطهٔ خود کریس با نولا بدل می گردد. نولا در خطر کردن و تغییر مسیر زندگی بر اساس علایق و حوادثی که برایش پیش می آید، از کریسِ بزدل و محتاط، قوی تر است (همان طور که سیما ریاحیِ شوکران از محمود بصیرتِ ترسو و زبون، قوی تر بود و شیوهٔ روایت افخمی کاری می کرد که ما تا سه چهارم فیلم، تصور وارونه ای داشتیم) و قتل او به دست کریس هم نشانهٔ ضعف کریس است، نه چیرگی اش. کل دیالوگ های سکانس آشنایی کریس و نولا دم میز پینگ پنگ، بار کنایی دارند و هر چند ظاهراً به پینگ پنگ و رجزخوانی برای رقابت در آن مربوط اند، در اصل به حس و کششی که زن و مرد به هم پیدا کرده اند و از نگاه اول شان به هم پیداست، اشاره می کنند. این که کریس در جواب پیشنهاد شرط بندی ۱۰۰۰ پوندی نولا می گوید «خودمو تو چه

هچلی دارم میندازم؟!» و بعد از اولین آبشار او در یک رالی بازی پینگ پنگ (که به استیل تنیسوری اش بر می گردد)، این که نولا درست همین جمله اش را تکرار می کند، درست به شروع رابطهٔ پرحرارت آن دو کنایه می زند و به سبک بسیاری از دیالوگ نویسان بزرگ تاریخ سینمای دنیا و خودمان، از نیل سایمون و اورسن ولز و تیم وایلدر/ دایموند تا مهرجویی و بیضایی، «اطلاعات رسانی» و پیشبرد داستان را با کنایه پردازی و چندلایه شدن دیالوگ، در می آمیزد.

اشاره های موجز و عمداً گذرا به زمینهٔ طبقاتی کریس در دیالوگ های سکانس رستوران رفتن چهار نفره در اوایل فیلم، از نمونه های عالی همین شیوهٔ همیشگی دیالوگ نویسی آلنی است. کریس یک بار بعد از اشارهٔ تام که می گوید از یک گالری ماشین آمده و بعد از تأکید نولا بر این که ماشین محبوبش آستین مارتین (اتومبیل معروف جیمز باند) است، کریس تعریف می کند که زمانی رانندهٔ مرد متمولی بوده و آستین مارتین او را می رانده؛ و بعد با لبخند و با اندکی شرم از پسزمینهٔ اجتماعی فقیرانه اش، می گوید که بابت وسواس صاحب کارش، ماشین طرف را «با مسواک» و در طول چند ساعت، می شسته است! کمی بعدتر و در همین سکانس هم تعریف می کند که پدرش – یک کارگر حفار دکل های نفتی- «بعد از این که جفت پاهاشو از دست داد، مسیح و ایمان به اونو پیدا کرد»! باز هم این جمله در ظاهر فقط دارد اطلاعات می دهد و وضع اقتصادی و سطح طبقاتی شخصیت فیلم را بر ما آشکار می کند. ولی وجه نهان و «زیرمتنی» اش در این است که ایمان عجیب و جدی کریس به شانس را همچون بستری برای مسیرهایی که در طول فیلم طی خواهد کرد، در تعارض با ایمان مسیحی دیرهنگام پدر او قرار می دهد .کریس عملاً دارد باور پدرش را «بعد از یه همچین معاملهٔ نابرابری» یعنی از دست دادن هر دو پا در مقابل به دست آوردن باور درونی، دست می اندازد تا بعدها به دلیل اعتقاد محکم ترش به پدیده ای غیردینی مثل شانس، پی ببریم)خنده دار و بی ربط است، ولی وضعیت وصف شده دربارهٔ پدر کریس درست مثل شخصیت ستوان دَن/ گری سینیز در فارست

گامپ است که به قول فارست، بعد از بی پا شدن در جنگ، وسط آن دریا و در حال صید میگو، «با خدا آشتی می کند

جایی در اواخر فیلم، در آن کابوس زندهٔ کریس که انگار خواب و بیداری او را تلفیق می کند و نولا و پیرزن مرده (مارگارت ایزاک) را در آشپزخانه، به سراغ او می فرستد، کریس با توجیه فرزندکشی اش، جمله ای از سوفوکل نقل می کند که »هیچ وقت دنیا نیومدن، شاید بزرگ ترین موهبتی باشه که می تونه نصیب آدم بشه». در یکی از میان نویس های فیلم هانا و خواهرانش هم که داشت در کنار میان نویس های دیگر ساختار شبه اپیزودیک آن را شکل می داد، جمله ای از تولستوی نقل می شد: «تنها دانش قطعی که آدمی می تواند به آن برسد، این است که زندگی معنایی ندارد». این همه شباهت و تداوم دغدغه های معنایی و زبانی آلن، برای اثبات این که امتیاز نهایی سرفصل جدیدی در کارنامهٔ او نیست، کفایت نمی کند؟

سه) شخصیت پردازی نولا رایس: آمریکایی بدشانس و بیش خواه

میان این همه شلوغ کاری که در خصوص همکاری آلن و اسکارلت جوهانسون صورت گرفته و از حالا در باب فیلم بعدی یعنی خبر داغ هم بازارش حسابی داغ است، دلیل ساختاری و اساسی حضور او و آمریکایی بودن نولا رایس، پوشیده و ناگفته مانده. «رفتار» نولا در قبال عشقی که کریس به او ابراز می کند، سیر و جلوه ای دارد که فقط از دختری آمریکایی با شرایط خانوادگی نا به سامان او بر می آید. او به شدت عاشق هنرپیشگی است و اصلاً به لندن آمده تا بازیگری یاد بگیرد، اما وقتی کریس ازش می پرسد که آیا برای تمرکز پیدا کردن، یوگا را امتحان کرده، می گوید هیچ وقت! درست به همین ترتیب، در رابطه اش با کریس هم افراط و تفریطی است و به محض این که با ادعای عاشقیِ کریس و اتفاق بارداری خودش مواجه می شود، به عجولانه ترین و پرخاشگرانه ترین شکل ممکن از مرد می خواهد که به زنش بگوید نولا را دوست

دارد، خانواده اش را ترک و رها کند و به سراغ او (نولا) بیاید! این رفتار، این دست و پا زدن برای چنگ انداختن به دستاویز و حمایت عاطفی تازه ای که از سوی کریس وارد زندگی نولا شده و می تواند با تداوم رابطه، تا حمایت مادی و اجتماعی هم امتداد یابد، از سوی دختری آمریکایی با عادتی که نولا در «مورد توجه بودن» از سوی مردان دارد، بیش از دختری انگلیسی، باور کردنی است. حتی می شود گفت که این روش، آن آبروریزی نولا که در خیابان مچ کریس را می گیرد (در حالی که کریس می گفت با خانوادهٔ کلوئه در سواحل یونان است!) و آن اصرار به این که زودتر همه چیز را به همسرت بگو، تمامش حاصل همان احتمالی است که یک بار کریس مطرح می کند :این که نولا می خواهد از خانوادهٔ هیویت که نامزدی اش با تام را به هم زدند و حتی از خود تام، به این ترتیب انتقام بگیرد. حتی این انگیزهٔ انتقام جویی هم بسیار به کاراکتر طبقه متوسطی آمریکایی نولا وابسته است و مثلاً مقایسهٔ آن با روش آرام و نامحسوس و ظاهراً معصومانه ای که کلوئه برای جذب و جلب تدریجی کریس تا کشاندن او پای خطبهٔ عقد به کار می گیرد، ما را به تفاوت نگرش و روش آن دو می رساند. آنها دارند طبقه و ملیت شان را نمایندگی می کنند و هرچند در تحمیل روابط عاطفی به مرد پیش روی شان به هم (و به انبوهی از هم جنس هایشان در همه جای دنیا و از جمله در ایران، از همان سیما ریاحی تا دور و بر همه مان) شبیه اند؛ اما نولا با اخلاقیات آمریکایی اش دست به این کار می زند و به دلیل احساساتی بودن روش، توفیق نمی یابد. در حالی که کلوئه به شیوهٔ موذیانه و کاملاً حق به جانب طبقهٔ اعیان بریتانیا کارش را پیش می برد و بی آن که مثل نولا پرخش و تحکم کند، در همهٔ موارد (ازدواج، این که شوهرش کارمند پدرش بشود، این که خانهٔ لوکسی بگیرند، این که گالری راه بیاندازد و خودش آن را مدیریت کند، این که پشت سر هم و به ضرب و زور زمان بندی هم که شده، بچه دار شوند) حرفش را به کرسی می نشاند.

زیاده خواهی نولا که به گرفتن مخارج بزرگ کردن بچهٔ مشترکش با کریس قانع نیست، در یک وجه

از منشور مضامین فیلم، دارد بستری برای احساس گناه کریس بعد از قتل او فراهم می کند. ولی در وجهی دیگر، می تواند ما را نسبت به این تمامیت خواهی، در موضعی توأم با دافعه نسبت به دختر آمریکایی قرار دهد .حتی در این بخش ماجرا هم واکنش در قیاس با عقلانیت جاری در ملاحظات زندگی متین و موقر بریتانیایی های فیلم، کاملاً احساسی است. وقتی نولا می گوید که صرف پول دادن کریس برای بزرگ کردن بچه شان کافی نیست و منظورش این است که حضور خود کریس را هم به عنوان پدر می طلبد (همان تمامیت خواهی)، کریس فقط خواستهٔ به ظاهر کوچکی را مطرح می کند: «یه کمی معقول تر نگاه کن نولا»؛ و این آن واکنش احساسی است که فقط از دختری آمریکایی با گذشتهٔ او می شود توقع داشت: «اِ؟ این دقیقاً همون جمله ای بود که تام می گفت؛ وقتی داشت نامزدی مونو به هم می زد»! در نهایت، احساسات و هیجانات آمریکایی نولا، مرگی به شیوهٔ مسلحانهٔ آمریکایی را هم برایش رقم می زند که با آرامش ظاهری و تصنعی زندگی خانوادهٔ مفخم و انگلیسی هیویت، نسبت چندانی ندارد؛ ولی آلت قتاله اش یعنی تفنگ شکاری دولول پدر کلوئه (برایان کاکس) درست از پس همان زندگی موقر و تفریحات مرسومش می آید! با این اوصاف، شاید روشن شده باشد که معادلات میان دو فرهنگ و دو طبقهٔ اجتماعی مطرح در فیلم و سرگردانی یک ایرلندی فقیر و محتاط و فرصت طلب در بین آن دو، تا چه اندازه پیچیده و سنجیده و به چه میزان، همتا و همپای پیچیدگی های مضمونی آثار بزرگ و به زعم برخی، «غامض «وودی آلن است.

چهار) درونمایهٔ «احساس گناه» : جهان جنایت های بی مکافات

حتماً دیده اید که همان اوایل فیلم، وقتی کریس هنوز با خانوادهٔ هیویت آشنا نشده و تازه در لندن خانه ای گرفته، دارد «جنایت و مکافات» داستایفسکی را می خواند و کنار دستش هم یک کتاب تحلیل این اثر را گذاشته و مدام در حین خواندن، به آن مراجعه می کند تا درست تر درکش کند. آن اواخر فیلم، وقتی

خانم ایستبیِ مرده با مظلومیت از کریس می پرسد «منو دیگه چرا کشتی؟ من که بی گناه بودم»، جواب کریس عیناً جملهٔ راسکولنیکوف در تئوری شخصی/ فلسفی اش برای کشتن لیزاوتا (خواهر بی گناه و از همه جا بی خبر پیرزن رباخوار) است» :بعضی بی گناها کشته می شن تا راه واسهٔ یه نقشه بزرگ تر، باز بشه». آن دو دیالوگ بعدی که از این تلخی داستایفسکی وار عمیق به «جدیت کمیک» وودی آلنی می رسند، طبعاً متعلق به دیالوگ نویسی خود آلن اند. کریس به پیرزن می گوید» :تو خسارت جانبی بودی»! و او هم جواب تند و تیزی بهش می دهد که هم خنده آور است و هم تلخ: «بچهٔ خودت هم همین طور»! کریس در قیاس با راسکولنیکوف، به غیر از دو زنی که کشته (یکی را برای رها شدن از چنگ او و دیگری را برای لو نرفتن قتل او)، فرزند مشترک خودش و نولا را هم سر به نیست کرده.

با وجود همانندی های کریس و اعمالش با راسکولنیکوف «جنایت و مکافات» که الگوی ازلی/ ابدی داستان های مربوط به احساس گناه در تاریخ بشر است و خواهد ماند، آلن در سنجشی دقیق و با زمانه شناسی ماهرانه اش، تفاوت های بسیاری در روند و سرنوشت او (نسبت به مسیر و فرجام راسکولنیکوف) می چیند که اساساً مهم ترین درونمایهٔ امتیاز نهایی را می سازد. این که کریس علاوه بر دو زن، فرزند خودش را هم در رحم نولا کشته، فقط یکی از این تفاوت هاست که اتفاقاً ظاهری و دم دست می نماید. بقیه، درونی تر و تلخ ترند. نکته در این است که راسکولنیکوف در شرایط روحی آشفته و در برزخ میان خودآگاهی و نا خودآگاهی، دست به قتل می زند و بعدها هم برای آن که آمادگی اقرار به گناهش را پیدا کند، به هشدارهای پارفیری پتروویچ (به عنوان نمایندهٔ قانون) و سونیا (در جایگاه ندای وجدان) نیاز دارد؛ ولی کریس اولاً در شرایط کاملاً عادی، با تصمیم و برنامه ریزی و نقشهٔ از پیش طراحی شده، با ظرافت و دسیسه گری کامل و ظاهراً با انگیزه ای پذیرفتنی (حفظ حریم زندگی زناشویی و زدودن آثار خیانتی که به همسرش کرده)، دست به قتل می زند؛ ثانیاً به سیه کاری خود کاملاً واقف است، از همان لحظهٔ نشستن در ماشین در صحنهٔ بعد از

قتل یا حتی از میانه های کار در خانهٔ خانم ایستبی، به شدت دچار عذاب وجدان است و دارد از فرط رنج، می لرزد و می گرید؛ و ثالثاً در همان فصل کابوس دیدن دو قربانی اش و در فصل پایانی فیلم، انگار منتظر نشانه ای است که او را لو بدهد و حتی این را به زبان می آورد. به عبارت دیگر، حالا و با مدارکی که پلیس به دست آورده و دال بر ارتکاب به قتل یکی دیگر است: یک معتاد به هروئین که از بخت بد خودش و اقبال بلند کریس، همان حلقهٔ در پیاده رو افتادهٔ پیرزن را برداشته و به جیب انداخته.

کارکرد سه عنصر اصلی و مهم که به ترتیب در فیلمنامه، مضامین و انتخاب بازیگر اصلی فیلم به چشم می خورند، همین جا و با تأمل در همین تفاوت بین جهان «جنایت و مکافات» و جهان جنایت های بی مکافات ماندهٔ فیلم وودی آلن روشن می شود: در فیلمنامه و در دل موقعیت ها و دیالوگ های مختلف، نشانه های پرشماری هست که رفتار و تصمیم و انتخاب کریس برای بهره برداری اقتصادی از زندگی با کلوئه و بهره برداری جنسی از رابطه با نولا و در نهایت قربانی کردن دومی برای بقای اولی را کاملاً طبیعی و گریزناپذیر پرداخت می کند .کریس به دوستش هنری (روپرت پنری جونز) می گوید که اگر بخواهد به خاطر نولا، کلوئه را ول کند، بعدش نمی داند باید به لحاظ شغلی چه غلطی بکند؛ و ما او را درک می کنیم و چه بسا بهش حق می دهیم. این اصلاً دستاورد ساده و سهل الوصولی نیست که آلن موفق شده کاری کند تا همهٔ بیننده های فیلم، با هر سن و موقعیت اجتماعی، حتی اگر زن باشند، انگیزه های اعمال کریس را به طور کامل درک می کنند یا بهتر بگویم، اگر اندکی واقع بین و معترف و راستگو باشند، اقرار می کنند که اگر خودشان جای کریس بودند، دقیقاً در هر موقعیت به همان اعمال او دست می زدند: ازدواج با کلوئه، خوش خدمتی برای پدر او، هوس رانی با نولا و تلاش برای خلاص شدن از شرش. این اتفاقی است که در فیلمنامهٔ بهترین فیلم های مربوط به احساس گناه، از شوکران تا پنهان میشائیل هانکه، روی می دهد: ممکن است ما حال مان از حقارت و شناعت شخصیت گناهکار به هم بخورد؛ ولی تأثیر اساسی فیلم وقتی در ذهن و

ضمیرمان می ماند که بدانیم خودمان هم اگر بودیم، همان غلط ها را می کردیم!

در درونمایه ها و مسیری که برای باورهای کریس تعبیه شده، او مدام به پدیدهٔ شانس و نقش آن در زندگی بشر اشاره می کند. در نهایت هم می بینیم که ظاهراً با خوش شانسی شگفت انگیزی از مهلکه می گریزد و زندگی خانوادگی اش را »به خوبی و خوشی» ادامه می دهد؛ ولی وقتی به آرزوی برادر زن او مبنی بر »خوش شانس» شدن پسر تازه به دنیا آمدهٔ کریس پوزخند می زنیم (و خود کریس هم رو به افقی دوردست در بیرون پنجره، در نمای آخر فیلم، همین پوزخند را دارد)، تازه این تلخی را حس و لمس می کنیم که انگار آن نجات از چنگ پلیس، بدشانسی کریس بوده: او حتی راهی برای تطهیر در اثر فاش شدن گناهش و پس دادن تاوان آن هم ندارد. حالا شاید اگر بخواهد اعتراف کند هم باور و قبول نکنند. این زمانهٔ اثر کلاسیک داستایفسکی نیست که دست کم امکان اقرار و تطهیر برای راسکولنیکوف اش وجود داشت. این گونه است که مضمون عمدهٔ امتیاز نهایی حتی تلخ تر و تکان دهنده تر از شاهکار داستایفسکی به نظر می رسد :دیگر هیچ روزنی برای دست یافتن به رستگاری وجود ندارد.

و در نهایت، در انتخاب جاناتان رایس مه یرز برای ایفای نقش کریس هم همهٔ ملزومات این ساختار و این نوع برخورد با تم احساس گناه، یافتنی است. آلن در مصاحبه ای که در همین مجموعه مطالب آمده، به سمپاتیک بودن چهرهٔ این بازیگر ایرلندی تبار اشاره کرده؛ ولی به گمانم حسی که از صورت او بر می آید، پیچیده تر و چندگانه تر از «سمپاتی» صرف است. به سان بازیگران بزرگ ترین نقش های خائنین سینمای کلاسیک، منظورم آنهایی است که به خیانت و جنایت خود واقف بودند، مثل فارلی گرینجر در طناب هیچکاک و سنسو/ احساس ویسکونتی، مثل جان هارت (به نقش ریچارد ریچ) در مردی برای تمام فصول فرد زینه مان و مثل لوئیس جوردن در نامهٔ زنی ناشناس ماکس افولس، این جاناتان رایس مه یرز هم صورت عجیبی دارد که بیننده به درستی نمی داند باید چه موضعی نسبت به آن بگیرد و با چه حسی نگاهش کند. آیا مظلوم

و بی گناه و «طفلکی» است و از بدِ حادثه، مجبور به اِعمال خشونتی چنین خونین شده؟ یا این ظاهر دردمند، این تته پته کردن های معصومانه، این نگاه های بدون حس توطئه گری و این فیزیک آسیب پذیر و حتی بی دست و پا، فقط نقابی است که خودش حتی برای فریب خودش زده؟ تا نداند در پس این حجب و حیا و ادب و «چرمنگی»، چه هیولای دست به تفنگ و خبره و گریزپایی خفته؟! همین که تکلیف مان را با این چهره ندانیم، بخش مهمی از انتقال آن احساس تعمیم پذیر گناهکاری به همهٔ ما عملاً به انجام رسیده است: کریس همچون همهٔ ما، هیولایی اش را حتی از خودش هم پنهان کرده .

پنج) تداوم زندگی: چه زندگی خانوادگی مبتذلی!

ولی سوای آن تم «بی مکافات ماندن جنایت» که محور فیلم است، برای من جنبهٔ دیگری از امتیاز نهایی که به بدبینی های همیشگی آلن نسبت به زندگی زناشویی بر می گردد (و در این یکی، دوران پیش از آنی هال و همهٔ سال های پس از آن، فرقی ندارند)، کوبنده تر می نماید: در اصرار گاه مهوع کلوئه برای بچه دار شدن (با توصیه های مکانیکی دکتر دربارهٔ این که رابطهٔ صبحگاهی، احتمال بارداری را بیشتر می کند!)؛ در غنج رفتن های ندید بدید وار خانوادهٔ هیویت بعد از شنیدن خبر بارداری کلوئه (که عمداً با پنهان کردن تفنگ ابزار قتل نولا، همزمان می شود)؛ در تغییر برنامهٔ ناگهانی تام برای ازدواج نکردن با نولا و در عوض، ازدواج با دختری که مقبول خانواده اش باشد (که تام آن را به راحتیِ یک تعویض بازیکن در یک مسابقهٔ فوتبال سادهٔ دبیرستانی انجام می دهد!)؛ در غش و ضعف رفتن کلوئه بابت این که مطمئن است بچهٔ دوم شان دختر خواهد شد (که در آخرین لحظات فیلم، آن هم بعد از مرگ نولا و فرزندش، به کریس می گوید)، ابتذالی هست که تلخی عجیبی را وارد دنیای فیلم می کند .

اصل تلخی در این است که همهٔ این رفتارها و واکنش ها کم و بیش در هر خانواده ای در هر نقطهٔ

دنیا، به گونه ای طبیعی و شاید همگانی به چشم می خورد. اما وقتی همین واکنش ها و همین دل خوش کنک های زندگی زناشویی با داستان تلخ امتیاز نهایی و زد و بندهای اخلاقی و تقدیریِ رنج آوری که در پس آنهاست، هم نشین می شود، سخیف و چه بسا چندش آور به نظر می رسد. آدم حس می کند این شخصیت های سرخوش از نوه دار شدن یا شوهر کردن، قاعدتاً یا به شدت از بحران ها و تنگناهایی که در زندگی خود دارند و در زندگی سایرین پدید آورده اند، غافل اند؛ و یا به رغم آگاهی از آنها، می خواهند خود را به بطالت و بی اعتنایی بزنند و دستاویزها و بهانه هایی ظاهراً مشروع و معقول و عاطفی و انسانی برای زندگی علی السویه و بی دغدغه شان بیابند.

اوج یا در واقع، قعر این خصلت نازل آدم ها زمانی عیان می شود که در صبح روز بعد از مرگ نولا رایس، وقتی افراد خانوادهٔ هیویت خبرقتل فجیع او و پیرزن همسایه اش را در روزنامه می خوانند، شروع می کنند به زنگ زدن به همدیگر، آی و وای گفتن، ابراز تعجب کردن، نقل این که «هرچند دختر خیلی خوبی نبود، ولی بالاخره – هر چی باشه– آدم بود» و حرف هایی از این دست. در طول تماس های تلفنی بین کلوئه و تام و مادرشان در این سکانس، حتی باcall waiting ، پشت خط همدیگر هم می روند؛ یعنی برای آن که این موضوع تازهٔ وراجی های خاله زنکی را به هم منتقل کنند، چنان عجله دارند که بی وقفه و بی درنگ، با هم تماس می گیرند .

در حالی که مرگ نولا در اصل به دست کریس و برای حفظ زورکی همین مجموعهٔ خانوادگی پر از ریا و ادا و سودجویی رقم خورده، اعضای دیگر مجموعه از آن تنها به عنوان ابزار جدیدی برای سرگرمی بهره می برند. خودمانیم؛ زندگی خانوادگی همه اش پر از چنین لحظه هایی نیست؟ این ابتذال و سخافت را هم مثل همان «احساس گناه» اصلی فیلم، نمی توان از آدم های امتیاز نهایی به همهٔ زندگی های همهٔ ما در دنیای معاصر تعمیم داد؟!