

... یعنی پاریس این قدر عوض شده!؟

دیوانه‌وار / رومن پولانسکی / ۱۹۸۸

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : ۱۳۸۱

می دانم که ادعای بزرگی است. می دانم که خیلی از دوستان، دست کم آنهایی که عادت کرده اند با کمی تا قسمتی تأثیرپذیری و تقلید، نام های حاضر در پانتئون گاه جزم اندیشانه مؤلفی هایی چون اندرو ساریس یا - با انعطافی بیشتر از او - رابین وود را در فهرست بزرگان جای دهند و بقیه را کوچک بشمارند، با خواندن نیمی از این ادعا یا تمامی آن، چهره در هم می برند و ابرو در هم می کشند. اما مدت ها است به این فکر می کنم که دو روی کاملاً متفاوت و نمونه ای هستی و حیات برزخی و دوزخی انسان معاصر را هیچ کس بهتر، کمال گرایانه تر و جهانشمول تر از فدریکو فلینی و رومن پولانسکی به تصویر درنیاورده است. فلینی جلوه های رؤیای گونه و خیال انگیزی را که بشر نمونه ای قرن بیستم در برزخ تردیدهای فلسفی، بحران های عشقی - عاطفی و بن بست های روانی و روحی به آن پناه می برد، به شکوه مندترین شکل ممکن تصویر می کرد و پولانسکی با بازنمایی این که جلوه های شر و شرارت، شیطان و شیطان صفتی و ... کابوس و آزار، به سادگی در گوشه و کنارهای همین زندگی عادی ما حاضر و جاری است، از نزدیکی یا حتی همانندی دنیای معاصر با دوزخ هولناک متصور در او هام انسان خبر می داد .

از آن خانه زندان وار معلق بین واقعیت و کابوس در انزجار (۱۹۶۵) تا کینه کهنه ای که در مرگ و دوشیزه (۱۹۹۴) حتی بیش از نمایشنامه آریل دورفمان، تنها التیام خود را در انتقام می جوید، از ابهام، انفعال و استیصال غریب آدم های نامتعارف بن بست (۱۹۶۶) تا بازی مهیب لذت و آزار در ماه تلخ (۱۹۹۲) (و ... از آن زنده ماندن گریزناپذیر فرزند مشترک شیطان و انسان در بچه رزمی (۱۹۶۸) تا تنهایی کشنده و ویرانگر خودش (به عنوان بازیگر) در خانه جن زده مستاجر (۱۹۷۶)، پولانسکی همیشه از بخشیدن ابعاد فراواقعی و غیرطبیعی به دنی و نیروهای اهریمنی، پرهیز می کرد و همه تباهی ها و سیاهی ها را، خیلی ساده، در تار و پود همین جریان عادی زندگی روزمره می یافت، در همین خانه ها و زندگی های طبقه متوسط شهری، در همین آدم های معمولی و گاه حتی ابله نمای دور و بر، در همین لحظه هایی که ظاهراً هیچ چیز عجیب و غریبی در

بین نیست. کابوس گونه ترین بخش کار او هم همین بود: دوزخ، تصویری دور از ذهن و متفاوت با دنیای ما نداشت. بلکه درست همین جا، همین کنار، در همسایگی ما بود، مثل آن جادوگران و ساحره های کاملاً معمولی و حتی ابله نما که بعضی هایشان همسایه های مهربان میافارو و جان کاساوه تیس بودند و با دوستان دیگرشان، بچه مشترک رزمی و ابلیس را روی زمین، زنده نگه می داشتند!

۱۶۰ - اصل ماجرا، میشل است

در تکمیل تصاویر تمام و کمال رومن پولانسکی از دنیای دوزخی اش، دیوانه وار چه نقش و سهمی دارد؟

در سال های پایانی دهه هشتاد، کوشش آزاردهنده ای از سوی منتقدان منکر حضور پولانسکی در جمع بزرگان سینما صورت می گرفت که بارزترین نمودش واکنش های پس از نمایش جهانی دیوانه وار بود: آنان فیلم را تریلری معمولی با حداقل گره افکنی های مهیج موجود در طرح روایی، حداقل جذابیت های دلهره آور مسیر جستجوها و تعقیب و گریزها و حداقل تکان دهنده گی ناشی از گره گشایی نهایی قلمداد می کردند .

به عنوان یک تریلر، شاید واقعاً هم دیوانه وار چیزی جز این نبود. غرض ورزی مخالفان، البته در تقلیل و کوچک شمردن ارزش های فیلمنامه دقیق فیلم با روند متناسب پیشبرد ماجرا و تنظیم و تعبیه اوج و فرودهای دراماتیک، به روشنی عیان می شد. اما از حال و هوای کلی حاکم بر آرای مبنی بر «معمولی» بودن فیلم و نبود ویژگی های خاص و متفاوت در آن، می شد به طور نسبی به این نتیجه فرضی رسید که همین فیلمنامه در دستان هر متخصص دیگر تریلرهای مشابه، مثل آدریان لین یا مارتین برست یا حتی فیلیپ نویس، به فیلمی ظاهراً همتای دیوانه وار بدل می گشت .

اما مثل همیشه، مشکل مورخان و سینمایی نویسان که می خواستند فیلمسازی را پشت دروازه های بلند

و بسته معبد مقدسان مورد ستایش مؤلفی‌ها بازدارند. از دل زمینه‌های بنیادین خود نگره مؤلف برمی‌آید و گریبانگیرشان می‌شد: دیوانه‌وار درست با تکیه بر همان عناصر و استدلال‌هایی که مؤلفی‌ها برای ردیابی دغدغه‌های همیشگی و مایه‌های تکرارشونده در آثار متفاوت یک فیلمساز واحد مطرح می‌کردند، باید با الگوهای منطبق بر نظام فکری و حسی فیلم‌های دیگر پولانسکی بررسی می‌شد (مثل احکامی که رابین وود در مورد هاوارد هاوکز طرح می‌کرد) و در این رهگذر، توقف در سطح ظواهر فیلم و طرح این قضیه که امثال آدریان لین هم به لحاظ صوری و تکنیکی، قادر به ارائه فیلم مشابهی براساس همین فیلمنامه بودند، به منزله گناهی کبیره در قاموس نگره مؤلف محسوب می‌شد. اینجا هم عملاً همان اتفاق افتاد که مقاله مستدل همکارم غلامعباس فاضلی درباره نحوه برخورد مؤلفی‌ها با ویلیام وایلر فقید (دنیای تصویر، شماره ۱۰۴) نمونه دیگری از آن را تشریح می‌کرد: سلاحی که قوای انکاری پیروان نگره مؤلف را ناکار می‌کرد، عملاً چیزی جز پرداخته‌های پیشین خودشان نبود. به همین خاطر است که در این نوشته، همچون هر مجادله دیگری که با سلاح پرقدرتی چون پایه‌های نظری نگره مؤلف به جنگ پنبه‌زنی‌های تاریخی مؤلفی‌ها برود، جلوه‌ای توأمان از احترام و برآشفتگی نسبت به نگره و آموخته‌هایش نهفته است.

بدین اعتبار، بدیهی است که نمی‌توان - و نباید - دیوانه‌وار را مستقل از فیلم‌های قبلی - و حالا بعدی - پولانسکی دید. او بدون تردید یکی از معدود فیلمسازان اروپایی تبار بود که در هر داستان و فیلمنامه‌ای، نکات گاه فرعی مورد نظر خودش را می‌جست و برجسته می‌کرد و در این امتداد آنقدر پیش می‌رفت که گاه حتی به حواشی متن اولیه داستان، بیشتر می‌پرداخت تا آنچه که در ظاهر، بدنه اصلی را تشکیل می‌داد. اشاره به دلخوری‌های پایان ناپذیر رابرت تاون فیلمنامه‌نویس از تأکید پولانسکی بر درونمایه تجاوز شخصیت نوآ کراس (جان هیوستن) به دخترش در محله چینی‌ها (۱۹۷۴)، در این زمینه سودمند و کارآمد است. تأکید پولانسکی که به نظر فیلمنامه‌نویس‌اش، «بیش از حد و غیر ضروری» بود، عملاً صحنه اعتراف‌گیری

سادیستیک جک نیکلسون از فی داناوی را با آن دیالوگ تکرارشونده «اون، هم دخترمه و هم خواهرم»، به گره‌گشایی کوبنده فیلم تبدیل می‌کرد و تاوان این را به معنای محدود شدن متن اولیه‌اش به یکی از جنبه‌های متعدد آن می‌دانست. همچنین پولانسکی در مواجهه با دو اثر ادبی مشهور از دو نویسنده بزرگ کلاسیک، ویلیام شکسپیر و تامس هاردی، فیلم‌هایی ساخت که بیش از آن که روح آثار نویسندگان در آنها جاری باشد، دنیا و فضا و روابطی معادل فیلم‌های دیگر فیلمساز را به نمایش می‌گذاشتند و مثلاً در بررسی‌های تطبیقی و مقایسه‌ای، همین موجب خشم شیفتگان محض نمایشنامه شکسپیر و رمان هاردی در رویارویی با اقتباس‌هایی چون مکبث (۱۹۷۱) (و تس (۱۹۸۰) می‌شد. در کارنامه پولانسکی که فیلمنامه هیچ یک از فیلم‌هایش را خود به تنهایی ننوشته، شاید تنها نمونه‌ای که مرکز توجه او به عنوان فیلمساز، با اهداف نویسنده متن اصلی، یکی و یکسان به نظر می‌رسد شاهکارش بچه رزمی باشد.

پس ساده‌ لوحانه است اگر در پس تصمیم پولانسکی برای به فیلم درآوردن فیلمنامه دیوانه‌وار، به دنبال چیزی باشیم که در سر و شکل ظاهری این «تریلر معمولی» دیده می‌شود. اگر بخواهیم ملاحظات تحمیلی ناشی از حرفه‌ای‌گری بیهوده در عرصه نقد فیلم را کنار بگذاریم، آن نقطه درخشانی که به عنوان مرکز توجه پولانسکی، دیوانه‌وار را به حلقه مهمی در زنجیره تصاویر دوزخی او بدل می‌سازد، شخصیت، شرایط زیستی - اجتماعی، منش، عواطف و سرنوشت میشل (امانوئل سینییه) است و بس. در بازخوانی فرضی فیلمنامه، با رها شدن از تأثیر پررنگ تصویر و نقش‌آفرینی ساده امانوئل سینییه که کشف کوچک پولانسکی و دلیل بزرگ اثرگذاری فیلم محسوب می‌شود، خیلی راحت می‌توان تصور کرد که طبق قواعد درام، جای میشل با هر شخصیت فرضی دیگر با هر موقعیت و جنسیت دیگر، قابل تعویض است. می‌شد میشل یک مرد باشد یا واسطه، تبهکار یا تروریستی حرفه‌ای‌تر و زبردست از میشل باشد و باز درام به همین شکل پیش برود و به همین فینال برسد. پس پولانسکی در انتخاب این میشل با این خصوصیات، با این موقعیت و با این بازیگر،

قصه و غرضی داشته که به زعم من، به مقصود غایی او از ساخت دیوانه وار هم می انجامد .

میشل در پاریس تنها زندگی می کند. در فیلم اشاره ای به زمینه های خانوادگی او نمی شود، اما روشن است که یا از خانواده ای شهرستانی است و یا پدر و مادر و خواهر و برادری ندارد. به رغم ظواهر غلط اندازش با آن آرایش غلیظ و توأم با نوعی سلیقه روستایی که توی ذوق می زند، زندگی فاسدی ندارد و فقط به عنوان یک پادو یا همکار خرده پا، در دلایلی های معمول یک قاچاقچی مشارکت می کند. وقتی رئیس / همکارش دد مارتین کشته می شود، دل بستگی خود را به او در قالب جمله ای کوتاه و ساده، به دکتر واکر (هریسون فورد)، بروز می دهد ...» : «تو زنتو پس می گیری. من هم چمدونمو. این طوری همه مون راضی و خوشحال می شیم... همه، غیر از دد.» ما هیچ وقت نمی بینیم و نمی فهمیم که رابطه او با دد، وجوه عاشقانه داشته یا نه، ولی از نوع زندگی جداگانه آنها و لحن پیغام های تلفنی شان، کاملاً بعید به نظر می رسد که آن دل بستگی و دلسوزی میشل، چیزی فراتر از ابراز تأسف یک زیر دست / همکار در قبال سرنوشت دوست مرده اش باشد. از این رو، با وجود رازداری و پرده پوشی نجیبانه فیلم در نمایش تمایلات عاطفی احتمالی میشل به دکتر واکر، کاملاً مشخص است که این کشمکش به شکل فزاینده از میانه های فیلم آغاز می شود و تا انتها، دارد خلاء عاطفی زندگی غم انگیز میشل را پر می کند. صحنه رمز آمیز و عجیب دیسکوی **Touch of Class**، با آن رقص دیوانه وار میشل و خودداری محافظه کارانه واکر، نشانه آشکاری از فرافکنی احساسات فروخته دختر جوان فرانسوی است. مرد آمریکایی، افزون بر در نظر گرفتن اختلاف سنی اش با او، یکسره به تفاوت شرایط اجتماعی، موقعیت طبقاتی و سطح فرهنگی خود و میشل هم توجه می کند و این توجه را با فاصله محسوسی که می کوشد آن را حفظ کند، آشکارا نشان می دهد. خوب، البته در پایان نمی توان گفت که واکر نسبت به میشل هیچ نوع بدر رفتاری یا بی رحمی بروز داده، اما بی شک بنا به ملاحظات محتاطانه اش، از نزدیک شدن رابطه و پاسخگویی به عطش عاطفی او جلوگیری کرده است .

حالا و در پیگیری آن اشاره‌ای که به شباهت احتمالی میان ساخته فرضی آدریان لین و فیلم پولانسکی کردم، می‌شود پاره‌هایی از خط داستانی جاذبه مرگبار لین را با این بخش از درونمایه‌های دیوانه‌وار قیاس کرد و از تفاوت بین خشونت و عقده‌گشایی گلن کلوز در آن فیلم با مدارا و همراهی ملاطفت‌آمیز میشل، به تفاوت نگاه دو فیلمساز در پرداخت رابطه‌ای عاطفه‌ای که از جانب زن، یکطرفه و بی‌پاسخ می‌ماند، به خوبی پی برد. با همه تمایل موجود در رفتار شخصیت‌های نمونه‌ای پولانسکی - از زیگموند مالانوویتس، مهمان ناخوانده سفر تفریحی دریایی فیلم اولش چاقو در آب (۱۹۶۲) تا امانوئل سینیو و پیترو کایوتی در هر دو سوی یک رابطه عشق و نفرت در ماه تلخ - برای انتقام‌جویی در قبال احساسات عاشقانه بی‌جواب مانده، میشل چنان متین و با درک شرایط، با قضیه برخورد می‌کند که حتی می‌توان همه حس‌های او را به «نیاز به تکیه‌گاه» تعبیر کرد.

در این حیطة، دیوانه‌وار به فیلمی با تأکید بر وجوه خاص روانشناسی اجتماعی بدل می‌شود و با سیر نگاه ترحم‌آمیز واکر به میشل و اعلام نیاز خود میشل در لحظه‌های پایانی اثر، مسأله تکیه میشل به عنوان یک شهروند درجه دوم (یا چرا تعارف کنیم؟ حتی درجه سوم) به واکر به عنوان شهروند درجه اول، در آن شیوه پولانسکی‌واری که به برخی از نقاط و نکات ظاهراً فرعی بیش از ظواهر اصلی بها می‌دهد، به مضمون اصلی فیلم می‌ماند. حالا همه آن ماجرای مهیج، همه تعقیب و گریزها، همه مایه‌های ضدتروریستی و همه بی‌اعتنایی غیرانسانی نیروهای پلیسی - امنیتی فرانسه و آمریکا، انگار محمل و بستری است برای طرح شرایط همراه با کمبود و نبود پناه و جایگاه مناسب اجتماعی، خانودگی و عاطفی در زندگی میشل. درست از همین زاویه است که این سال‌ها، در گپ و گفت‌های شفاهی، گاه به این نکته اشاره می‌کنم که فیلم شوکران بهروز افخمی، به رغم آن که طبق خط روایتی ظاهری‌اش به جاذبه مرگبار آدریان لین شبیه است و بارها از این منظر مورد بررسی واقع شده، به زعم من بیشتر وامدار دیوانه‌وار است و با علاقه‌ای که در افخمی نسبت به پولانسکی و

این فیلم سراغ دارم، این ادعا کاملاً منطقی به چشم می آید. نیاز عاطفی، عشق و تکیه مشابه میشل به واکر در دیوانه وار، بی پاسخ و ارضاء نشده می ماند، دلیلش در هر دو فیلم احتیاط کاملاً طبیعی مرد قصه به خاطر موقعیت خانوادگی و طبقاتی و اجتماعی اش است و نتیجه نهایی اش هم در هر دو فیلم، قربانی شدن زن .

اینچنین است که دیوانه وار در پس ظاهر متعارفش به عنوان یک تریلر راحت و روان امروزی، دنیای معاصر را همچون دوزخ روابط عاطفی انسان ها تصویر می کند. دوزخی که هیزم و آتش آن را اتفاقاً تمایلات طبیعی انسان از نوع نیاز و تکیه میشل به واکر می سازد و در نهایت هم خود او را به سوی تباهی می برد و می سوزاند. پایان فیلم در نگاه سطحی نگر با نجات زوج اصلی (ساندرا و واکر) همراه است، ولی در نگرش دیگری که میشل و موقعیت و تقدیر او را اصل و اساس فیلم می داند، با رگه هایی انکارناپذیر از نوعی عذاب وجدان نهفته همراه می شود. واکر مدام سعی می کرد سایه اش را از زندگی میشل بی تکیه گاه بیرون بکشد، ولی حالا سایه پررنگ و سنگین میشل، پس از مرگش، روی ذهن و زندگی واکر افتاده و به این زودی ها پاک شدنی نیست .

۲۸۰ - قصه دو روزه

روند بهره گیری از سلاح های پرداخته مؤلفی ها علیه خودشان، همچنان در مورد کارنامه پولانسکی و دیوانه وار که یکی از نقاط برجسته این کارنامه در دو دهه اخیر است، ادامه می یابد و با گذر از مباحث محتوایی که تاکنون مطرح شد، به وجوه ساختاری هم کشیده می شود: علاقه پولانسکی به وحدت مکان و محدوده های بسته زمانی، همسو با همان چنبره ای که او می خواهد انسان معاصر را گرفتار در آن نشان دهد، همواره در فیلم هایش نمایان بوده است. حدود ۹۰ درصد از صحنه های چاقو در آب و انزجار در ابتدای مسیر فیلم سازی او، در فضایی واحد (به ترتیب در قایق تفریحی و در خانه کاترین دونوو) در مقطعی کوتاه می گذشت. خانه

اسرارآمیزی که آدم‌های اصلی فیلم واردش می‌شوند و تا انتها با مسایل تازه ناشی از غرابت این فضا درگیرند، در بچه مرزی و مستاجر و به شکلی دیگر، در انزجار اساس رویدادها را تشکیل می‌داد و بخش تنهایی آدم و حوایی تس دوربرویل (ناستازیا کینسکی) و پیتر فیرت در تس، خانه تک‌افتاده دور از شهر در مرگ و دوشیزه یا حتی قصر گوتیک و ترانسیلوانیایی فیلم وحشت‌زای هجوآمیز رقص خون‌آشام‌ها / قاتلین بی‌باک خون‌آشام‌ها (در ایران: بیوس، ولی گازم نگیرا، ۱۹۶۷)، همه جلوه‌هایی عیان از همین تعلق خاطر پولانسکی بود و هست. انحصاری که مکان بسته یا مقاطع زمانی محدود چندروزه برای قهرمانان پولانسکی ایجاد می‌کرد، به خود او برای خلق موقعیت‌های بن‌بست‌وار و دستیابی به همان تنگناهای دوزخی، امکان بیشتر و بهتری بخشید. کلی‌ترین تمثیل فیلم‌های او که از فرط کلیدی بودن، نیازی به توضیح و تشریح نداشت، از فضاسازی و زمان‌بندی آثارش سرچشمه می‌گرفت و دنیا و گذر عمر را به خانه یا فضایی بسته و زمانی محدود و محصور بدل می‌کرد. هرچه در این حصار و محدوده کوچک رخ می‌داد، با همه شدت و هولناکی‌اش، قابل تعمیم به دنیا و زمانه واقعی و بیرون از آن فضا و زمان بسته بود و چه بسا آن بیرون، چند برابر می‌شد. تمایل به استفاده از این ساختار، به لحاظ زمانی در دیوانه‌وار هم به کامل‌ترین شکل ممکن وجود دارد. فیلم با ورود خانم و آقای واکر به پاریس در صبح یک روز ابری آغاز می‌شود. پیش از صبحانه، آدم‌ربایان ساندر را می‌زدند. در طول همان روز، واکر به پلیس فرانسه و بعد به سفارت آمریکا مراجعه می‌کند و جوابی نمی‌گیرد. شبش به خانه دد می‌رود و با میشل برخورد می‌کند. در طول روز بعد به فرودگاه، خانه میشل و پارکینگ محل قرار اولش با آدم‌رباها می‌رود و پس از آن که شب در دیسکو، رئیس آدم‌ربایان را بار دیگر ملاقات می‌کند، صبح روز بعد در کنار رود سن، ساندر را پس می‌گیرد، قطعه کوچک حاوی مواد اتمی - هسته‌ای را به رود می‌افکند و میشل را به کشتن می‌دهد.

به این ترتیب، مجموعه اتفاقات پرفراز و نشیب دیوانه‌وار از سحرگاه یک روز تا سحرگاه پس‌فردا،

در محدوده زمانی ۴۸ ساعته‌ای می‌گذرد. شاید حالا که نزدیک به یک و نیم دهه از زمان ساخته شدن فیلم سپری شده، یادآوری و باور اینکه آن همه حادثه و کشمکش را در داستانی دیده‌ایم که فقط دو روز به طول می‌انجامد، اندکی دشوار به نظر برسد. ولی علاوه بر ضرب شست ساختاری پولانسکی با فشردن اوج و فرودهای پرشمار قصه‌اش در مقطعی دو روزه، قرینه‌سازی آغاز و پایان فیلم در صبح روز اول و صبح روز سوم، تمهیدی زیبایی‌شناختی برای مؤثر کردن محور اصلی فیلم یعنی شخصیت و موقعیت میشل نیز به حساب می‌آید. هم در فصل افتتاحیه و هم در فصل پایانی فیلم، ما خانم و آقای واکر را روی صندلی عقب یک تاکسی در حال گذر از خیابان‌ها و بزرگراه‌های شهر پاریس می‌بینیم و به تبع زمان صبحگاهی هر دو صحنه، اتومبیل‌ها و کارگران نظافت شهری در حال جمع‌آوری و حمل زباله، در هر دو حاضرند. تفاوت حس و حال حاکم بر دو صحنه که درست به خاطر یکسانی فضا و شرایط ظاهری (تاکسی در حال حرکت) بیشتر به چشم می‌آید، بدون شک به طور مستقیم به حضور میشل در فاصله بین این دو صحنه بازمی‌گردد. فارغ از اتفاقات پیچیده و پرتلهایی که در این فاصله برای واکر و همسرش روی داده، چیزی که در صحنه نهایی آن دو را چنان گرفته و غمزده و متفاوت با صحنه توأم با آرامش اولیه جلوه می‌دهد، ورود و خروج غریبه‌ای به نام میشل به زندگی واکر است که حالا و با مرگش در کشاکش باز پس‌گیری ساندر، دیگر عملاً با خانم واکر هم ارتباط پیدا می‌کند. کوتاهی این فاصله، شدت تأثیر میشل را افزون می‌کند و به نظر می‌رسد که او با همین همراهی یک و نیم روزه‌اش با واکر - از شب قبل از روز دوم تا صبح روز سوم - بخشی از احساس‌ها و ذهنیات پزشک آمریکایی را دگرگون و روان او را آشفته کرده است. از این روست که همچنان اصرار دارم سکوت و ترکیدن بغض نهایی واکر در لحظات پایانی را به مثابه ردی از عذاب وجدان او در قبال سرنوشت میشل یا حتی در قبال شرایط زیستی میشل به هنگام زنده بودنش ببینم. حتی به این قیمت که از پرهیز همیشگی‌ام نسبت به معنا کردن کنش‌های فیلم‌ها عدول کنم و آن خالی کردن خاکروبه‌ها در اتومبیل حمل زباله را معادل بصری

گذرایی از دور ریخته شدن میشل در آن مناسبات اجتماعی - تقدیری بی رحمانه بیانگرم، مثل آشغالی که خیلی راحت، دورش می ریزند تا شهر و مردمانش، تمیزتر زندگی کنند! ملاک های اخلاقی ظاهرگرایانه، مثل همیشه تماشاگر دیوانه وار را هم فریب می دهد تا در نهایت با تکان دهنده گی سرنوشت تلخ میشل، به جعلی بودن نظام اخلاقی کلیشه ای ذهنش پی ببرد. این را هم در کنار شروع و پایان در بزرگراه، به عنوان وجه دیگری از شباهت قاموس معنایی و ساختاری شوکران به فیلم پولانسکی به خاطر بسپارید .

۳- « قبلاً هم این صورت را دیده ام » ...

مگر می توان به دیوانه وار پرداخت و از خاطره انگیزترین بخش حاشیه صوتی اش یعنی موسیقی متن دریغ انگیز انیو موریکونه غافل ماند؟ شکی نیست که رویکرد و توجه ویژه پولانسکی در به کارگیری موسیقی کاملاً «سینمایی» برای فیلم هایش، همواره در آثار او نمایان بوده و تناسب، زیبایی و سنجیدگی ترکیب سازها و ملودی ها در آثار دیگر موریکونه هم بی نیاز از توصیف است. اما همنشینی دو هنرمند در تدوین و تنظیم موسیقی دیوانه وار به اتفاق بدیعی انجامیده که طبق قرائن موجود، در آثار هر دوی آنها بی سابقه بوده است : استفاده از یک قطعه پاپ کاملاً ملودیک با حضور درامز و همراهی ارکستر کامل با آن، تم اصلی موسیقی دیوانه وار که در عنوان بندی اول و آخر فیلم به طور کامل شنیده می شود، ملودی بسیار اندوهگین و عمداً کشداری است که در ادامه، توسط آکاردئون به آرامی تکرار می شود و اکنون پس از سال ها، بار نوستالژیک خاصی را هم به دوش می کشد. در غریب ترین دوره تجربه های متنوع موریکونه یعنی دهه هشتاد، او در همان سال های تألیف و تنظیم آن قطعه پن فلوت منقلب کننده روزی روزگاری در آمریکا (سرجو لئونه، ۱۹۸۴) دو ملودی اصلی تند و آرام جاودانه سینما پارادیزو (جوزپه تورناتوره، ۱۹۸۸) و تم مرثیه وار و کلاسیک شده تلفات جنگ (برایان دی پالما، ۱۹۸۹)، با کمپوزیسیون و ملودی تراژیک تم اصلی دیوانه وار، یکی از غم بارترین

قطعات بدون کلام موسیقی پاپ را در انتهای دهه نیز ارائه می داد. به غیر از این تم، طراوت و تازگی تجربه او در یکی از درخشانترین فصول فیلم، صحنه بالا رفتن واکر از پشت بام خانه میشل و کلنجر رفتن او با خودش، با کفش هایش و با چمدان حاوی مجسمه آزادی نیز خود را به رخ می کشید. صحنه، بیننده را با گروتسک تناقض آمیزی مواجه می کرد: قهرمان به دردمسرافتاده داستان، به هر جان کنندی می خواست خود را به پنجره سقفی خانه میشل برساند و در شرایطی بسیار سخت گرفتار شده بود. اما تماشاگر از مشاهده موقعیت منززل او و لیز خوردن پا و چمدان و وسایلیش روی آن شیروانی شیب دار، ناخواسته به خنده می افتاد. موریکونه نیز در اوج ادراک سینمایی و فهم ساختار توسط یک آهنگساز، صحنه پرتعلیق و نفس گیر پولانسکی را با تمی بسیار آرام و ملایم (هم نوازی ویولن و آکاردئون) همراهی می کند و کارش حتی به نوعی بی تفاوتی نسبت به حال و وضع وخیم و بحرانی واکر و حتی میشل (که در خانه تحت شکنجه آن دو مزاحم مسلح علاقمند به تصاحب قطعه حاوی کرایتون قرار گرفته بود) منجر می شود .

اگر این میزان ارجاع به عوامل تکرارشونده در فیلم های پولانسکی موجب عصبانیت هواداران نگره مؤلف نشود، باید با قاطعیت بگوییم که موسیقی مجموعه آثار او یکی از غنی ترین مجموعه های موسیقی متن کارهای یک فیلمساز را در تاریخ سینما تشکیل می دهد. از موسیقی سرد همراه با چیرگی سازهای بادی در چاقو در آب تا لالایی کابوس واری که کریستف کمدا در بچه رزمی تصنیف کرد و انگار می خواست فرزند شیطان را با آن به اعماق آرامش ببرد، از یکی از متفاوت ترین کارهای کارنامه جری گلد اسمیت در قطعات پیچیده پیانو در محله چینی ها تا یکی از غیرملودیک ترین کارهای ونگلیس در ماه تلخ، پولانسکی همیشه بخشی از خاطره ماندگار فیلم هایش را در حافظه شنیداری علاقمندان آثارش به جا گذاشته است . حتی اگر کسانی بخواهند با پیروی از شیوه شیطنت آمیز مؤلفی ها که می کوشیدند با اعلام وابستگی فیلمساز به برخی از عوامل اصلی فیلمش (مثل فیلمنامه نویس، فیلمبردار یا تدوینگر) ارزش و استقلال او و

کارش را زیر سؤال ببرند، در مورد دیوانه‌وار و اثربخشی حاشیه موسیقایی‌اش همه چیز را به موریکونه نسبت دهند، می‌توانم با طرح مسأله انتخاب ترانه‌های غیراریژینال حاشیه صوتی فیلم، آنها را به چالش دوباره فرا خوانم. نمونه اصلی در این زمینه، ترانه شگفت‌انگیز و رمزآلودی از گریس جونز است با نام «قبلاً هم این صورت را دیده‌ام (I've Seen That Face Before)» «ما به همراه دکتر واکر که پیش‌برنده روایت است، این ترانه را نخستین بار در فولکس قراضه میشل می‌شنویم. (دلم نمی‌آید از نقل دیالوگ رفت و برگشتی و پرمغز این صحنه بگذرم :

میشل: «چه جور آهنگ‌هایی دوس داری؟»

واکر: «آهنگ‌های قدیمی.»

«-؟!... منم همین‌طور.»

«- تو به این می‌گی قدیمی؟»

«- خب، این مال دو سه سال پیشه!»

بعدتر، در آن رقص غریب دیسکو، صدای گرفته گریس جونز و عبارت تکرارشونده ترانه که از «خورشید در انتظار صبح» می‌گوید، عملاً به وصف شور و حال درونی میشل می‌پردازد. قبل از این، در صحنه‌ای که واکر از فرانسه با فرزندش در آمریکا، تلفنی صحبت می‌کند، شنیدن همین ترانه که از توی گوشی تلفن به گوش واکر می‌رسد، حال او را دگرگون می‌کند و به گریه‌اش می‌انجامد. گویی یکی بودن ترانه‌ای که او - به قول خودش - «این روزها زیاد آن را می‌شنود» با ترانه‌ای که در فضای خانه آنها در آمریکا پخش می‌شود، فاصله فیزیکی او با خانواده پراکنده شده و همسر ربوده‌شده‌اش را بیشتر به رخس می‌کشد .

به گمانم فقط شنیدن این ترانه و یافتن تناسب و کارکرد آن را کلیت فیلم دیوانه‌وار، برای درک میزان مهارت و نبوغ پولانسکی در احاطه بر حاشیه موسیقایی فیلم‌هایش کافی خواهد بود .

۴- مثل زهر مار!

از طرفی، پولانسکی در مصاحبه‌های مطبوعاتی و تلویزیونی مختلفش، بارها از علاقه خود به کمدی‌های استودیوی انگلیسی ایلینگ و موقعیت‌های گروتسکی و طنز سیاه آنان (در رأس تمام‌شان، شاهکار الکساندر مکندریک یعنی قاتلین پیرزن) سخن گفته و از طرف دیگر، آلفرد هیچکاک به عنوان فیلمساز بزرگی که تقریباً همه تریلرهای پرتعلیق‌اش، سرشار از نیش‌های گزنده طنز تلخ است، یکی از چند فیلمساز محبوب پولانسکی به شمار می‌رود. با این اوصاف، کاملاً طبیعی است که نگاه و شیوه گروتسک و شوخی‌های سیاه و طعنه‌آمیز در هر فیلم پولانسکی جاری باشد. ساده‌ترین نتیجه این دل‌مشغولی او، کیفیت **Parody** وار هر سه فیلم کمدی‌اش است که آنها را در طول سه دهه نخست فیلمسازی‌اش، در لابه‌لای فیلم‌های بسیار جدی ساخته: رقص خون‌آشام بعد از بن‌بست، فیلم چی / دفترچه رؤیاهای ممنوع (۱۹۷۳) بعد از کابوس‌گونه‌ترین مکتب تاریخ سینما و فیلم دزدان دریایی (۱۹۸۶) در انتهای وقفه‌ای شش ساله بعد از تس، جلوه نهان‌تر که در اینجا با آن سر و کار داریم، لحظه‌ها و کنش‌های حاوی طنز سیاه در اغلب آثار جدی اوست. در این زمینه، جسارتاً معتقدم که دیوانه‌وار را باید غنی‌ترین فیلم پولانسکی به لحاظ حضور مایه‌های بسیار پررنگ طنز و گروتسکی به حساب آورد. از کارکرد عمداً وارونه طنز در دیوانه‌وار، همین بس که تا پیش از به هم ریختن موقعیت دراماتیک آرام ابتدای فیلم، نشان بارزی از آن نمی‌بینیم. به بیان دیگر، پولانسکی فقط وقتی از رگه‌های نیش‌دار طنز بهره می‌گیرد که قهرمانش در شرایط حاد و بحرانی قرار گرفته باشد و شوخی‌ها و کنایه‌ها، در ریشخند شرایط او نقش مضاعفی ایفا کنند. اوایل فیلم، قبل از ربوده شدن ساندر، تنها نکته طنزآمیز، رفتار متناقض راننده تاکسی فصل افتتاحیه است که توی ماشین پنچر می‌شود، مثل درمانده‌ها زیرلب غر می‌زند و از نداشتن

زاپاس، عجز و لابه می‌کند. بعد از این رفتار عجیب که انگار پیش‌درآمدی بر همه مشاهدات عجیب بعدی واکر در پاریس است که از سال‌ها پیش، آن را ندیده، ردی از شوخی در فیلم وجود ندارد تا زمانی که جستجوهای واکر بدون یافتن دلیل گم شدن ساندررا، آغاز می‌شود. از آن به بعد، هر شوخی یا هر وضعیت طنزآلود، به منزله عاملی برای تشدید فضا و بحران دیوانه‌واری است که واکر در آن گرفتار شده: بچه مسئول پذیرش شیفت قبلی هتل، در جواب مدیر و کارآگاه هتل که می‌خواهند تلفنی از مسئول پذیرش بپرسند آیا ساندررا را در حال خروج از هتل دیده یا نه، می‌گوید که اجازه ندارد پدرش را از خواب بیدار کند و بالاخره هم او را بیدار نمی‌کند و واکر در اوضاعی مضحک، ناچار می‌شود در باشگاه بدن‌سازی به ملاقات مرد برود! مرد دائم‌الخمر خیابانگردی که گروگان گرفتن ساندررا را دیده یا از دوستانش شنیده، آشکارا خل وضع است و پلیس فرانسه و افسر حفاظت کنسولگری آمریکا، به خاطر قدمت و شهرت پاریس به عنوان شهر عشاق، به واکر دل‌داری می‌دهند که از فرار همسرش با معشوق قدیمی خود دلخور نشود!

اهمیت این شوخی‌های پرشمار و کنایی، فراتر از آن است که تصور کنیم قرار است از بار جدیت و وخامت فیلم بکاهد (چون اتفاقاً بر تلخی آن می‌افزایند) و نقش‌شان در شکل‌گیری «لحن» خاص و پولانسکی‌وار فیلم، کلیدی‌تر از آن است که تنها به عنوان عناصر پیش‌برنده انسان به آنها بنگریم (چون دقیقاً همین شوخی‌ها فیلم را از تریلرهای مشابه، متمایز می‌کنند). محض نمونه، صحنه ورود واکر به کافه طوطی آبی را در نظر بگیرید. او از جوان سیاه‌پوستی سراغ‌دد را می‌گیرد و جوان که تصور می‌کند واکر از دد چیزی جز امور ممنوعه نمی‌خواهد، به او گله می‌کند که چرا حتماً می‌خواهد به سراغ دد برود؟ و به واکر می‌گوید که «چیز» مورد نیاز او را می‌داند و به او می‌دهد. می‌گوید که می‌داند، واکر «خانم سفید» می‌خواهد! واکر که از پیشنهاد بی‌شرمانه او خنده‌اش گرفته، به دنبال مرد می‌رود و همزمان با او، تماشاگر هم با دیدن این که منظور مرد از «خانم سفید»، به هیچ‌وجه جنسی نبوده، حیرت‌زده می‌شود: «خانم سفید»، اصطلاحی رمزی

برای کوکائین است! نوع پوزخند ما و واکر به خاطر تصورات احمقانه مرد سیاهپوست، در واقع هجو موقعیت دردناک واکر است که هرچه جدی تر و حادثه تر می شود، موانع مسخره تری سر راهش قرار می گیرد و همین، به رغم رگه های طنزآمیزی که در آن نهفته، شرایط او را تلخ تر جلوه می دهد. چون مثل اغلب وجوه این چنینی آثار پست مدرن، نخستین و اصلی ترین حس برآمده از آن، ناسازگاری شدیدش با حال و روز قهرمان قصه است.

پولانسکی با تکیه بر همین تعارض محسوس بین مسیر ملتهب حرکت واکر با موانع مضحک لابه لای این مسیر، موفق می شود به شیوه ای بسیار ظریف و ناپیدا، دیوانه وار را روی مرز باریکی از «تریلر» و «هجو تریلر» پیش ببرد. در حقیقت، آن اهمیت حیاتی که در شکل گیری «لحن» فیلم به شوخی های آن نسبت دادم، درست همین جا خود را نشان می دهد. اساساً این که در حوالی سال های حضور پرصلابت هریسون فورد در جنگ های ستاره ای و ایندیانا جونزها و فراری و خطر آبی و عیان، حضورش به نقش یک دکتر محتاط و بی دست و پا در فیلم پولانسکی، همه را به تحسین و ستایش واداشت، نتیجه رعایت همین لحن و حالت در بازی او بود. در هر دو صحنه ای که واکر با همکاران اهل علم و فضل خود مواجه می شود (هم در فرودگاه و هم در دیسکو)، حضور دختری با سر و وضع میشل در کنار او، دکتر را به پنهان کاری مضحک و ابلهانه ای وامی دارد که عملاً به کلی بی فایده است. دوستانش با لبخند یا در واقع پوزخند شیطنت آمیزشان، او را بابت این که به جای همسر متشخص خودش، دختر فرانسوی ظاهراً جلفی در کنارش است، دست می اندازند. ولی ما و خود واکر می دانیم که شرایط او نه تنها به هیچ وجه شوخی بردار نیست، بلکه به شدت هم حساس و خطرناک است. شاید حتی همراهی ناخواسته ما با همکاران واکر که به او و میشل می خندند، بخشی از آن بهت نهایی مان را هنگام رویارویی با وابستگی عاطفی او به واکر و تقدیر تلخش، در پی می آورد. تعلق خاطر، گرایش و نیاز انسانی میشل به واکر، مثل همان دهن کجی میشل به همکاران واکر در فرودگاه، ما را که در

میشل، قامت ظاهری دختر نیمه هرزه‌ای را می‌دیدیم، مبهوت و حتی از قضاوت زودهنگام مان پشیمان می‌کند .

به حضور هریسون فورد در این صحنه‌ها که نگاه کنیم، به روشنی می‌بینیم که موتیف «استیصال در موقعیت‌های حساس اما مضحک» را به عنوان تکیه‌گاه اصلی‌اش برگزیده و با تأکید بر آن، شرایط واکر و فیلم را باورپذیر می‌کند. جلوه دیگر این نوع بازی او، صحنه‌ای است که واکر در اتاقش در هتل، برای جلوگیری از سؤال پیچ شدن میشل توسط پلیس، ناچار می‌شود وانمود کند که او را به عنوان روسپی نزد خود آورده است. پلیس در طرح سؤالاتش از میشل اصرار می‌ورزد و واکر که در تنگنای مسخره‌ای گیر افتاده، زیر لب به پلیس می‌گوید: «خواهش می‌کنم آبروریزی نکنید، من متأهلم، کمی ملاحظه کنید.» و بعد، با همان لبخند تلخ همیشگی هریسون فورد در این گونه موقعیت‌ها، به حرف قبلی پلیس که می‌گفت فرار احتمالی ساندر را با معشوق قدیمی‌اش را در شهری مثل پاریس، طبیعی است، با ظرافت اشاره می‌کند و می‌پرسد: «یعنی پاریس این قدر عوض شده؟!» و سیر این شوخی‌های تلخ و طعنه‌آمیز ادامه می‌یابد و می‌یابد تا سرانجام در سه صحنه پایانی فیلم قطع می‌شود و دیگر اثری از آن نمی‌بینیم: صحنه دیسکو که آشکارترین تصویر دلبستگی میشل به واکر و نیاز او به تکیه‌گاه عاطفی - اجتماعی را نشان می‌دهد، صحنه درگیری نهایی کنار رودخانه که به مرگ دردناک میشل می‌انجامد و صحنه پایانی در تاکسی که با ادامه حضور سایه میشل در زندگی و ذهن واکر همراه است. حالا دیگر خود موقعیت، به قدر کافی تلخ است . پولانسکی دیگر نیازی به استفاده از طنز سیاهش نمی‌بیند تا آن را تلخ‌تر کند.