

عشق آن باشد که مسموم اش کنی؛ لیک اندک اندک و بر قاعده!

رشته خیال (پل توماس آندرسون، 2017)

زمان انتشار : مرداد 1397

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

در شماره های تیر و خرداد مجله، با پرداختن به سه فیلم شکل آب، فرار کن/Get Out و مادر! به نمونه هایی از آن چه در جهان یا ایران، بیهوده تأیید و تحسین می شود، پرداختیم و از سه فیلم پست، دانکرک و رشته خیال نوشتیم که در فصل جوایز سینمایی، کم فهمیده شدند. از خلال این مباحث، نه فقط در پی تبیین جایگاه واقعی هر یک از این فیلم های محصول 2017، بلکه همچنین در تلاش بودیم با فرضیه جعلی «سینما (یا هنر) سلیقه ای است» جدل کنیم و در امتداد تحلیل زیبایی شناختی، به اثبات تدریجی این گزاره برسیم که برای هر بد و خوبی، معیار وجود دارد و سلیقه رشد یافته و تربیت شده، نام اش دیدگاه است و نمی توان برحسب خوشایند سطحی هر فرد، معیارها را نادیده گرفت. این خوشایند سطحی که عموماً با تعبیر «باید به نظر همه احترام بگذاریم» توجیه می شود، یادآور آن تعبیر دوستم امیرعلی نبویان است که ادعای تمیز دادن عیار هنر را به وضع جسمانی کسی که در پیاد روی خیابان نقش زمین شده، مانند می کند: هر کسی رد می شود و چیزی می گوید. یکی حکم صادر می کند حال بد طرف نتیجه آلودگی هواست و دیگری می گوید گویا گرسنه یا تشنه بوده و از حال رفته است. برای پزشکی که بالای سر او می رود، نه رواست و نه انسانی است که بگوید «باید به نظر همه احترام بگذارم!» تشخیص حد و سطح هنر نیز به اندازه تشخیص همان پزشک فرضی، به تخصص ربط دارد و از سر «نظر شخصی» نیست و نباید باشد. میان آن سه فیلم قدرنادیده، تحلیل ساخته اخیر پل توماس آندرسون به این شماره موکول شد و اینجا تقدیم می شود. وقتی به بداعت و ظرافت کار فیلمی چون رشته خیال در کار با قابلیت های بیانی سینما و به ویژه تبدیل نقاط مبهم به عامل پیش برنده درام و دنیای فیلم می رسم، صحبت از واهیاتی چون «این فیلم در محدوده سلیقه و پسند من نمی گنجد»، شبیه همان نظرات رهگذارن مثال پیاده رو خواهد بود. البته که حق دارید در آن چه اکنون گفته شد، تردید بفرمایید و آن چه را که در پی می آید، ملاک بگیرید.

پیش درآمد

عبارتی به برخی نوشته های این سال های نگارنده راه یافته که فیلم های پل توماس آندرسون و به ویژه همین رشته خیال می تواند جلوه نمونه ای آن باشد: اهمیت احساس های تماشاگر در فرآیند تماشای فیلم. نقدها در

کلیت خود و واکنش های مخاطبان معمول فیلم در شکل عام، همیشه فقط به «محصول نهایی» کار دارند. به فیلمی که تمام شده؛ فارغ از تردیدهایی که در طول تماشای آن برای هر یک از بیننده ها پیش آمده است. اگر کسی را قاتل می پنداشته ایم و در انتها او از اتهام قتل مبرا شده، در اظهارنظر درباره فیلم دیگر به ساز و کار درام در مقطعی که قرار بوده او را مرتکب جنایت تصور کنیم، کاری نداریم. اگر جایی از روایت دچار ابهامی بوده ایم، بعد از رفع آن ابهام دیگر به احساسی که موجب آن ابهام شده بود، بر نمی گردیم. اگر به شخصیتی حق می داده ایم که بعدتر روشن شده حق به جانب او نبوده، حین خروج از سالن به همراه مان نمی گوئیم که اوایل و بر اساس شماری از دلایل، او را محق می دانستیم. احساس های در فرآیند تماشا را نزد خودمان نگه می داریم و گمان می کنیم در تحلیل دقیق یا اعلام نظر ساده، فقط فیلم نهایی مهم است. اشتباهی تاریخی است. هم در ساختار بسیار پرکاربرد معمایی و هم در هر پرده از فیلمنامه که می خواهد گره مشخصی را تا انتهای خود، از تماشاگر پنهان نگه دارد و بعد به گره گشایی برسد، همه کوشش های سازندگان فیلم صرف ایجاد همان احساس ها در مخاطب می شود. از فیلمنامه ای که با دست بسته بازی می کند و ورق هایش را رو نمی کند تا دکوپاژی که مثلاً تصویر شخصیت یا کل یک اتفاق را نشان نمی دهد و تنها تلنگری به ذهن تماشاگر می زند، همه به دنبال آن اند که بیننده فیلم در زمینه ای دچار شکی شود. در ادامه، از بازیگری که ماهیت اصلی شخصیتی را رو می کند تا میزانش و تصویرسازی که اصل واقعه ای را به نمایش می گذارد، گره گشایی به طریقی صورت می گیرد تا آن شک بیننده برطرف شود و بر حسب مسیر فیلمنامه، یا به یقین برسد و یا درست برعکس، بیننده را از اشتباهی که کرده بوده، دربیآورد. پس نباید در عکس العمل نسبت به فیلم، آن احساس های لا به لای زمان تماشا را نادیده انگاشت. در فیلمی که نه زمینه پلیسی/معمایی دارد و نه حتی بنیان اصلی روایت آن تعلیق زایی و گره افکنی/گره گشایی به شیوه متعارف است، این بازی ها و تکیه کردن بر احساس های تماشاگر در «روند تماشا» از همان نقاط متعالی است که «ارتقای قابلیت های بیانی سینما» نام می گیرد. رشته خیال را از این منظر بازخوانی کنیم. ببینیم در فرآیند تماشای آن، کجاها چه فکری در مورد آدم ها و وقایع به سرمان زده که تا انتها به کلی تغییر یافته اند یا در صورت برقرار ماندن، به دامنه ای گسترده تر از فکر اولیه ما منتهی شده اند.

شخصیت منحصر به فرد یا بیان تمثیلی/تعمیم پذیر

مردی کیف کتابی زنانه ای را در دست گرفته و جلوی در نیمه بازی منتظر ایستاده. لباس ها و شکل کیف نشان می دهد آنها در مراسمی رسمی بوده اند. اندکی بعد، هر دو سرخوش در پیاده روی می روند و مرد لباس شب زنانه باشکوهی روی شانه اش انداخته. زن لبخندی پیروزمندانه به لب دارد و مرد، لبخندی از سر رضایت. به همین دلیل با هم طوری اند که انگار زن از آزمون مهمی سربلند بیرون آمده و عشق اش به مرد ثابت شده باشد. لحظه های بعدی، تنها تصاویر تغزلی بین آن دو در طول فیلم است و چنان شوری دارد که اگر کل رشته خیال را ندیده باشید و فقط همین میزانشن را از دل آن به فرض به عنوان تبلیغ ببینید، از طرفی هیچ نمی توانید حدس بزنید در آن درگاه چه خبر بوده و از طرف دیگر، توقع فیلمی عاشقانه خواهید داشت. اما خواننده این نوشته که عقل حکم می کند فیلم را دیده باشد، می داند از این خبرها نیست و ماجرا این است که مرد میانسال/ رینولدز وودکاک (دنیل دی لوئیس) بستگی عجیبی به حرفه/هنر خود که جامه آرای است، دارد و زن جوان/آلما السون (ویکی کریپس) درست همین جا بیشترین فهم ممکن را نسبت به این هنر او به ثبوت رسانده است. شور عاشقانه وقتی در مرد شدت می گیرد که شناخت و حتی تعصب زن را نسبت به لباس فاخر دست پرورده خویش دیده است. اگر تا این جا دانسته های روانشناختی به شما می گوید این از سلطه جویی مرد برمی آید و به سرسپردگی حقیقی او نسبت به کارش دخلی ندارد، بگذارید عرض کنم رینولدز که در کودکی پدرش را از دست داده بود، در 16 سالگی لباس عروسی دوم مادرش را دوخت و هنوز عکس او را در همان لباس، عزیز می دارد.

از پس آن سکانس و این توصیف، نخستین خوانش ما می تواند این باشد که مانند هر فیلم نمونه ای پل توماس آندرسون، این یکی نیز آن قدر بر شخصیت مرکزی عجیب و مخصوص به خودش متمرکز است که هر نوع ویژگی قابل تعمیم را انکار می کند. منهای فیلم های نام آشنایش که همه می دانند، در دو فیلم کمتر مشهور او در ایران، عشقِ خُل و چلی / **Punch-Drunk Love** (2002) و عیب ذاتی/ **Inherent Vice** (2014) این رفتن به سراغ شخصیت نامعمول تا سر حد فیلم هیپوتی/ **hallucination movies** یا نزدیک شدن به کمدی پست مدرن، امتداد می یابد. اما با وجود اشاره هایی در گوشه و کنار شب های بوگی (1998)، ماگنولیا

(۲۰۰۰) و مرشد (۲۰۱۲)، این رشته خیال در کنار عشق خل و چلی تنها فیلم های متمرکز بر یک رابطه میان زن و مرد در کارنامه اوست. علاقه و اصراری که به ردیابی وجه تعمیم یافتنی فیلم دارم، از قضا بابت همین است که رابطه تصویر شده در آن بسیار خاص و عجیب به چشم می آید و این حتی از دل کارهای کارگردان غیرمتعارفی چون پل توماس آندرسون، بار دیگر یاری ام خواهد کرد تا آن دیدگاه قدیمی ام در زمینه درام پردازی را تبیین کنم که وقتی شخصیت یا موقعیت انسانی را به درستی روایت کنی، گویی روایتگر کلیت انسان بوده ای؛ حتی اگر آن فرد یا شرایط، بسیار به خصوص بوده باشد و به این سادگی، جایی و برای کسی روی ندهد. آما از بدمستی باربارا رز (هریت سنسام هریس) در عروسی چندم اش و رفتار بی آداب او در جایگاه عروس، نتیجه می گیرد که او «لیاقت» ندارد لباس شکوهمندی را به تن داشته باشد که رینولدز طراحی کرده؛ و وقتی به اتاق خصوصی باربارا رز می روند و از حرف ندیمه او دستگیرشان می شود که با همان لباس، جنازه وار روی تخت ولو شده، به بی لیاقتی اش اطمینان پیدا می کنند. پس آما می رود و برخلاف قواعد بازی احترام به مشتری ثروتمندی چون باربارا رز، لباس را از تن او نجات می دهد! این شرایط رینولدز و آما بعد از سکانس عروسی در حس های طی «فرآیند تماشا»، با وجود غرابت اش برای تماشاگر بس ملموس است: به طور بدیهی، هر کسی لذت این تجربه را درک می کند که ببیند یارش تا چه حد به ارزش های او توجه نشان داده و حتی از خود او نیز در پایبندی به این ارزش ها پیش تر رفته است. اما وقتی فیلم پیش می رود و به ته می رسد، بر اثر غرابت های دیگر مناسبات میان زن و مرد، اغلب این وجه ملموس را فراموش می کنند و رأی به بیمارگونه گی رابطه آن دو می دهند. در روانشناسی مخاطب، این واکنش نشانه نوعی «دورسازی از خود» است. ناخودآگاه هر فرد او را به دیوانه واری عملکرد رینولدز و آما مطمئن می کند تا نزد خود، هر نوع شباهت میان رابطه عاطفی و زناشویی خویش با رابطه آن دو را انکار کند. ماجرای قارچ های سمی، عامل اصلی این دورسازی است.

قارچ در مقابل چه عناصر احتمالی دیگری که می شد وارد روایت شود، به کار می رود؟ سر خوردن زن به سمت رابطه ای دیگر. چگونه؟ عرض می کنم: گریز عامدانه پل توماس آندرسون از به کارگیری احتمالات آشنا در رشته خیال، بازی موزیانه ای با هر حس و حدس بیننده به راه می اندازد. وقتی ساختار روایی بازیگوش فیلم از ابتدا با حرف های آما رو به آدمی که نمی بینیم، شروع می شود، یک فکر ممکن در فرآیند تماشا این است که آن

شنونده را بی اهمیت ببنداریم. یعنی فرض کنیم حضورش مانند همنشینان فارست گامپ (تام هنکس) روی آن نیمکت معروف، بهانه ای است تا راوی فیلم **فارست گامپ** (رابرت زمه کیس، 1994) سرگذشت خود را بازگوید. حدود دقیقه 45 فیلم که در محدوده زمانی دو ساعت و ده دقیقه ای آن، در ساختار سه پرده ای موسوم به سید فیلیدی معادل اوایل پرده دوم است، ما این شنونده را در قاب تصویر می بینیم. پس شست مان خبردار می شود که خودش هم مهم است. آن چه همین جا می شنویم، شرح آلماست از شکنندگی رینولدز. صدای آشپز که از تفاوت شکل قارچ های سمی و سالم می گوید، روی تصویر مبهمی از رفتن به سوی قارچ ها می آید که آشکارا خصلتی ذهنی دارد و انگار در خیال آما می گذرد. یعنی صاحب تصویر شدن فرد شنونده با بروز وسوسه استفاده از قارچ در ذهن آما برای اندکی مسموم کردن رینولدز، مقارن می شود. در دقیقه 83 که نزدیک به اواخر الگوی ساخت یافته فیلم است، به این پی می بریم که او دکتر جوانی است و برای معاینه رینولدز بعد از نخستین نوبت مسمومیت به دست آما، به خانه/کارگاه او آمده. یعنی دو خط روایی که با هم تلاقی نداشتند، عملاً بر هم منطبق می شوند و دارند پیوندهای مهمی در دل پرده میانی برقرار می کنند. در ادامه، دکتر هاردی (برایان گلیسون) در مسیر وقایع فیلم هویت می یابد و در حوالی نقطه ای که در ساختار سه پرده ای «گره گشایی» نهایی نام دارد، ما در روند تماشا گمان می کنیم بناست رابطه ای میان آما و او شکل بگیرد. آن «احتمالات آشنا» و بازی کارگردان/فیلمنامه نویس با حس و انتظار تماشاگر در فرآیند تماشا، اینجا به اوجی توأم با موذی گری می رسد: احتمال رابطه زن جوان با دکتر، چه بابت نوعی کینه جویی آما نسبت به خودرأیی رینولدز و چه بعد از دیدن تمایل او به مسموم کردن مرد، توقعی طبیعی نزد تماشاگر است. سرخوردگی زن بعد از آن شام مثلاً رمانتیک در خلوتی که برای خود و شوهرش ساخته و بعدتر، آن چه در میزانشنی باز عجیب ولی در عین حال عادی از زبان رینولدز درباره ناشایستگی خود می شنود، انگیزه هایی بالقوه برای معاشرت بیشتر او با دکتر هاردی است. اما وقتی در آن مهمانی شب سال نو حتی وسوسه نزدیک شدن به مرد جوان را در آما نمی بینیم و در عوض برای بار دوم، وسوسه ایجاد ضعف موقت در رینولدز با استفاده از خرده های قارچ سمی در غذا جامه عمل می پوشد، می فهمیم فیلم با حدسیات مان چه کرده است: این آدم ها در برابر مسائل رابطه، به واکنش ها یا انتقامجویی از جنس «اولین چیزی که به ذهن می رسد» دست نمی زنند. بلکه بازی قدرت را جایی دیگر به جمع بندی می

رسانند: آلمان آشکارا به رینولدز می گوید که ممکن است از فرط وخامت حال، آرزوی مرگ کند؛ اما نخواهد مُرد. چون اندازه مسمومیت او را با میزان قارچ به کار رفته در خوراک اش، رعایت کرده است! تأکید آلمان بر این که بعد از طی این دوره نیاز به مراقبت زن، مردِ برخاسته از بستر بیماری را دوباره قوی می خواهد، با نخستین اظهارنظر او درباره رینولدز در اوایل فیلم، تقارنی بامعنا دارد: بعد از شام در قرار اول، زن که به نظر می رسد بیش از حد تحت تأثیر کاریزما و خاص نگرش مرد است، به او می گفت: «اون قدری که فکر می کنی، قوی نیستی». از همین منظر است که اعلام بی نیازی مرد به دلمشغولی عمده زن تبدیل می شود و آرامش حاصل از نیاز او به پرستاری، به مهم ترین دستاورد زن. بخشی از آخرین توضیحات آلمان به دکتر، همزمان با پس نشانیدن دکتر از تصور برقراری رابطه با آلمان، پاسخ به ابهامات ذهنی تماشاگری است که در روند تماشا وقوع این رابطه را محتمل می دید. می گوید تمام این حمله و دفاع، برای بازگرداندن رابطه به جایی است که در آن باز منتظر ماندن و شوق رسیدن باشد. بله؛ البته که مکانیسمی غیرعادی است. چه مسمومیت توسط زن و چه رضایت دادن به این مسمومیت توسط مرد. اما شکل قابل تعمیم به همگان، از بطن همین مکانیسم برمی آید. در هر رابطه ای، شکل هایی از این تمایلات جریان دارد. همسو با همان چیزی که «دورسازی از خود» نام دادم، به هر کسی برمی خورد. توضیح خواهم داد.

متنی دوگانه از ورای نگرش فمینیسم/آنتی سکسیسم

در دورانی به سر می بریم که هر بحثی از رابطه زن و مرد در فیلم ها، نمایشنامه ها یا ادبیات داستانی، به قضاوت های شبه حزبی اصابت می کند. این بار به جای نادیده گرفتن این رویکردها که گاه منویات فکری خود را بر آثار نامنطبق بر مقاصد تبلیغی خود تحمیل می کنند، به سراغ شان می رویم تا از گذر آنها به خوانش دیگری از چندلایه گی فیلم برسیم. مقصد ما همچنان درک و حظ زیبایی شناختی است و سر زدن به این جرگه های فکری را بابت اعلام موضع اجتماعی یا روانشناختی در دستور کار قرار نمی دهیم. اتفاقاً هیچ یک از دو دیدگاهی که از دل یک مقاله تحلیلی و یک داستان کوتاه مطرح می کنیم، نتیجه مستقیم منادیان دو گرایش فمینیستی و آنتی سکسیستی

نیست. اما می تواند به مذاق آنان خوش آید و به عکس العمل «جانا سخن از زبان ما می گویی» بیانجامد. الکساندر همون مقاله نویس، داستان نویس و منتقد آمریکایی، رشته خیال را نمونه ای از «ترویج و تبلیغ مردانگی سلطه جویانه و اعتیادآور» خوانده است 1 // (پانویس). او حتی انتخاب دنیل دی لوئیس به عنوان ستاره ای با سابقه بازی های درخشان و مؤثر بر همه طیف های تماشاگران عام و خاص در برابر ویکی کریپس گمنام اهل لوکزامبورگ را دلیلی بر این برتری مردانه می داند یا به کارگیری کلوزآپ های صورت مرد که از نخستین دیدار تا زمان بر تن کردن لباس های پرداخته خود، دارد با لبخندی ستایش آمیز زن را نگاه می کند، از نظر او یادآور رفتار مشابه شخصیت های مرد در سرگیجه (آلفرد هیچکاک، 1958) و ربه کا (هیچکاک، 1941) است. تداعی کننده چیزی است که الکساندر همون آن را «خیره شدن به قصد تسخیر» می نامد. تا همین جای بحث، می توان اشاره کرد که انتخاب کریپس به عنوان چهره ای که تمام پیشینه بازیگری اش در سینمای کوچک کشور لوکزامبورگ و چند محصول مشترک آن با سایر کشورها خلاصه می شده، نشانی از باور پل توماس آندرسون به خلوص شخصیت آلماست. حضور هر چهره شناخته شده می توانست آن خصلت ناب و زلال که رینولدز در آلمان می بیند را دایر بر ادعایی قراردادی ببیند. در ادامه، باید تمایل جسمانی محدود و معدود رینولدز به آلمان را عاملی برای تردید در حکم «تسخیر» به معنای فیزیکی موردنظر همون دانست. حتی در شب نخست که او را به کارگاه خود می برد، تنها قصدی که دارد، سنجیدن میزان تناسب او برای همکاری در خیاطخانه حرفه ای خود است و به وضوح می توان دید که زن، از منحصر شدن مرادده های آن شب به اندازه گیری به قصد دوخت لباس، به ترکیبی از تعجب و خنده می افتد. بعدتر که سیریل (لسلی منویل) به کارگاه می آید و آلمان که نمی داند او خواهر رینولدز است، اندکی معذب می شود، رفتار رینولدز با نهایت حفظ کرامت انسانی زن همراه است. باز هم بعدتر که رینولدز اتاق خواب زن را به او نشان می دهد، حفظ حریم خصوصی او و رفتن جداگانه مرد به اتاقی مجاور را می بینیم و مدتی بعدتر که سرانجام با زاویه عمودی دوربین / sky shot از بالای راه پله ماریج عمارت، آلمان به خلوت راه پیدا می کند، به وضوح می توان نشانه های رضایت و کنجکاوی را در او تشخیص داد. منهای اینها، در نوشته همون قضاوتی که درباره کلیت نگاه فیلم به زنانگی می شود، چنان انفعالی برای شخصیت زنان قائل است که به جای دل نگرانی برای منش زنانه، بیشتر به سمت کوچک انگاشتن توانایی های آنان می رود: او

معتقد است: «تنها زن دیگر فیلم که مقادیری توانایی دارد، سیریل است که رینولدز وودکاک او را "همدم همه کاره" خود می خواند و تمام شیوه زندگی اش را وودکاک تعیین کرده است!» مانند اغلب برداشت های یک سوئه مربوط به تحقیر جنسیت یا برتری جنسیت، به نظر می آید نویسنده بخش هایی از فیلم را ندیده یا ترجیح داده با استفاده از عدم تسلط احتمالی حافظه مخاطب بر تمام جزئیات فیلم، آنها را از دامنه شمول نقد خود کنار بگذارد. در این مورد، دو سکانس کلیدی به کلی نادیده انگاشته شده: آن جا که رینولدز با درماندگی نزد خواهرش می رود تا بگوید آلمان را به خطا برگزیده و خود آلمان برای کاری بی صدا وارد می شود و جملات او را می شنود؛ و جایی دیگر که سیریل بعد از مواجهه با بدرفتاری کلامی رینولدز با خودش سر میز صبحانه به او هشدار می دهد که وارد جدل با خواهرش نشود؛ چون او را خرد خواهد کرد. بعد از آن اشاره هوشمندانه همون به هیچکاک، اینجا به تبار هیچکاک کاراکتر سیریل بی توجه است. او تحسین زنانگی با نگاه و مکث مرد را - که شخصاً هرگز نتوانسته ام ریشه معاندت دوستان آنتی سکسیست با جریان طبیعی آن را دریابم - به مرد هیچکاک نسبت می دهد؛ اما به یاد نمی آورد که نوعی از اقتدار زنانه در بسیاری زنان هیچکاک یافت می شود که البته یار و طرف رابطه مرد داستان نیستند؛ بلکه در جایگاه مادر (در بدنام) یا ملازم و محرم اسرار (در پنجره عقبی) طرف مشورت او یا مخاطب اعتراف او به خطاهایش قرار می گیرند. این تسلط زنانه البته در مقابل آسیب پذیری زن طرف رابطه، دوگانه مهمی در دنیای فیلم می سازد که با ایده قارچ سمی آلمان، تکمیل می شود. این درست است که بعد از راه یابی به خلوت، می بینیم مرد سر صبحانه با آلمان تندی می کند و یاد سکانس پایان دهنده رابطه قبلی او با زنی به نام جوانا (کامیلا روترفورد) می افتیم و حس مان در حین تماشا، به ما می گوید که این نشانه برتری جویی مرد است؛ اما بعدتر که آلمان راه حل مسموم کردن را به کار می بندد، بازی عوض می شود. شاید در همان حین تماشا، نخست این کار را حقارت بار قلمداد کنیم یا حتی لجاجت کودکانه ای در آن ببینیم. اما بعد و با دیالوگ های غافلگیرکننده سکانس اذعان آلمان به مسموم سازی غذا و پذیرش آن توسط رینولدز، آن تعویض بازی که گفتم، نهایی می شود. زن می گوید که می خواهد مرد از او و فقط از او کمک بخواند؛ و این فقط در زمینه ضعف جسمانی شدید مرد، شدنی است. پس هدف آلمان برقراری تعادل از طریق سلطه طلبی متقابل است و البته «شکل»

اعمال این سلطه طلبی با رینولدز تفاوت دارد. هرچند ممکن است در بنیان ماجرا، رهیافت فمینیستی و آنتی سکسیستی، هیچ کدام «تفاوت» را نه در ماهیت و نه در عملکرد، قابل قبول ندانند.

اما آیا دارم عنوان اصلی مقاله الکساندر همون را زیر سؤال می برم و با این گزاره که رشته خیال تصویرگر نوعی ویژه از تصاحب زن توسط مرد است، مخالفت می کنم؟ مثال دوم، مسیری معکوس این را می پیماید: دیوید نیکل نویسنده کانادایی در داستان کوتاه درخشان و مهیبی به نام «مردان خاندان اسلون» 2 /// (پانویس)، داستان زوج جوانی را روایت می کند که نزد پدر و مادر مرد می روند و مادر به تدریج و در خفا از این حس قدیمی خود نسبت به مردان خانواده شوهرش آلن اسلون می گوید که «انسان نیستند!» او به تدریج به عروس اش جودیت نشان می دهد که از بزرگی و تیزی لبه های فوقانی گوش ها تا بسیاری رفتارها، آلن و پسرش هرمن اسلون نوعی موجودات شبه انسان و غیرعادی اند. وقتی دخترک از او می پرسد که با وجود رفتارهای غیرعادی آقای اسلون پدر، چرا از او جدا نشده، زن به طلسمی اشاره می کند که معتقد است مردان خانواده اسلون از آن بهره مندند و از «مغناطیس» نگاه شوهرش در نخستین دیدارشان در مترو تا این که جودیت هم با وجود نارضایتی، نمی تواند از آقای اسلون پسر جدا شود، دلایل فراوان می آورد. آنها در نهایت به سردابی می روند و زن طلسم شوهرش را باطل می کند و از زیر بار اسارت او خارج می شود و آزادی خود را با ابراز انزجار از این که آقای اسلون عمری او را به پرستیدن شوهرش واداشته بود، به دست می آورد؛ اما دختر جوان برخلاف مادرشوهر خود به آینده رابطه اش امید دارد و تصمیم می گیرد با هرمن اسلون ادامه بدهد. نیکل در اصل نویسنده داستان های وحشت است و دو رمان مشهورش «عوضی های راسپوتین» (2012) و «اتوپیا: داستانی از خوش بینی فاجعه بار» (2011) طبق مدخل های اینترنتی موجود، کاملاً به دنیای فراواقعی پدیده های شوم وصل می شود. اما در داستان «مردان خاندان اسلون»، آن چه به ظاهر در بستری خیالی می گذرد، قابل تعمیم به هر رابطه عاطفی و زناشویی است! در ابتدا به نظر می آید داستانی با محوریت مردانی که انسان نیستند و موجودات عجیب دیگری اند، ربطی به ما و شما ندارد. اما به تدریج و با مکتب بر جزئیات داستان می توان این رندی نیکل را رصد کرد که هر پدیده ظاهراً دور از دنیای عینی، در اصل معادلی از سیر جاری هر رابطه عادی است؛ از همان نگاه نخست که زن پیر توصیف می کند و رینولدز وودکاک فیلم رشته خیال هم با همان، جذب شدن و جذب کردن توأمان خود را به رخ آلمان می کشد تا

حس رخوتناکی که نگذاشته زن ها در امتداد دلزدگی از رابطه، مرد را ترک کنند و خود را رها و آزاد. در ابتدا داستان هراس آوری به چشم می آمد، اما حالا و با دانستن وجه تعمیم پذیرش، هراس آورتر می نماید؛ این طور نیست؟ در همان چارچوبی که جهان بینی فیلم **بچه رزمی** (رومن پولانسکی، 1968) را به تمامی بشریت در دنیای ما تعمیم می داد، اینجا هم ترسناک آن است که در ظاهر چیزی برای ترسیدن وجود ندارد. آن جا همسایه های مهربان زوج اصلی نمایندگان شیاطین بر زمین بودند اما در ظاهر هیچ چیز برای ترسیدن در آنان نبود. شخصیت ها و روابط داستان دیوید نیکل غیرعادی اند و در قیاس با آنها، در روابط زندگی ما چیزی برای ترسیدن موجود نیست؛ اما همین، می تواند ترسناک تر باشد. چون حربه های نزدیک کردن رابطه به شکل مطلوب هر کدام از ما، به اندازه طلسم زنان خانواده اسلون توسط مردان، ترسناک نیست؛ بلکه نهان و حتی شاید در مسیر طبیعی رفتارهای هر کسی برای نگهداری از رابطه و ازدواج اش است. در رشته خیال نیز جلوه های آشکار بازی قدرت را به جلوه های جاری «اثبات خود» در دل هر رابطه، تبدیل کنید و عناصری همچون عیب جویی فزاینده رینولدز در هر دو مقطع بعد از شروع رابطه و بعد از ازدواج یا مسموم کردن او به دست آما را بخشی از آشکارسازی های دراماتیک فرض کنید. خواهید دید که زندگی اگرچه گاه به این شدت دراماتیک نیست، عناصر مشابه بسیار دارد. هر کدام از ما در مراحل گوناگون شکل گیری، تثبیت و تداوم هر رابطه ای در پی همین دو هدفی هستیم که دو شخصیت ظاهراً غیرعادی فیلم پل توماس آندرسون با تصمیم غیرعادی ترشان، دنبال می کنند: رینولدز می خواهد آداب و عادات زندگی مطلوب خود را به آما بیاموزد و آما می خواهد نیاز مرد به خود را به تدریج به عادت بدل کند.

حالا و با نمونه اخیر، هم پذیرش نگارنده نسبت به اتهام تمامیت طلبی مردسالارانه رینولدز وودکاک در فیلم و هم چندلایه گی غریب فیلم در پرداخت پیچ و خم های روابط انسانی، مشهود است. این که برخوردهای افراطی، بروز رفتار مرد چارچوب مند دون ژوان مآب فیلم را به معنای تأیید مطلق آن در جهان فیلم می گیرند و به اجرا و اجزای دیگر فیلم نظر نمی افکنند، استنباط فمینیسم از هنر را به روش ایدئولوژیک «مصادره به مطلوب» نزدیک می کند. در حالی که سنگ بنای این گونه گرایش های فکری، با تشکیک در قطعیت لایزالی که ایدئولوگ ها برای

هر نظام ایدئولوژیک قائل اند، آغاز شده است و افراط در اتهام زدن به آثار هنری و هنرمندان، نقض غرض اغلب انتقادات آنتی سکسیستی به شمار می رود.

پانوشت:

1- مجله «نیویورکر» / 8 آوریل 2018

2- کتاب «وقتی که شهر خفته است» / داستان های کوتاه ترسناک از نویسندگان قرن بیستم / ترجمه حسین یعقوبی / انتشارات مروارید / داستان «مردان خاندان اسلون» نوشته دیوید نیکل

