

رنج و وهم بارداری

تحلیل بازی میا فارو در «بچه رزمی» (رومن پولانسکی، ۱۹۶۸)

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : آذر ۸۲

از خواص مشترک فیلم های بزرگ، یکی هم این است که می توان «مسیر اصلی» یا مهم ترین نکته ساختاری یا مضمونی آنها را به دهها شکل ممکن و با دهها جهت متفاوت، تشخیص داد. «بچه رزمی» برای آن که در جایگاه مثال بارز این خصیصه قرار گیرد، به واقع نمونه ای آرمانی است. به طور غالب و در ابعاد محتوایی، می توان فیلم را تصویری هولناک از حاکمیت در حال گسترش شرارت بر جهان معاصر اثر دانست. حاکمیتی که از لایه های زیرین و با تولد فرزند شیطان از بطن مادری که انسانی عادی است، آغاز و با تأکید رومن کاستاوت (سیدنی بلاکمر)، سال تولدش «سال یک» در تقویم جدید و شیطانی جهان قلمداد می شود. با نگاهی دیگر که آن هم با نظر به داده ها و چیده های فیلم در سیر پرالتهاب روایت اش، کاملاً منطقی و محتمل به نظر می رسد، می توان فیلم را درباره مرز مخدوش شده بین وهم و واقعیت (یا تردید و یقین) در حیات ذهنی و عینی بشر متمدن دانست و این که چگونه ترجیح می دهد عینیات جهان را از زاویه ذهنیات خود بنگرد و به قضاوت بنشیند. (عناصر و دلایل هر دو نگرش فوق را می توانید به تفصیل در مطلب همکارم حسین معززی نیا درباره «بچه رزمی» بیابید: مجله دنیای تصویر، بهمن و اسفند ۸۱). اما در کنار دو سه برداشت کلی دیگری که می توان از دنیای منشورمانند فیلم ارائه داد، شخصاً به یکی بسیار معتقدم: این که شاهکار پولانسکی را می توان شرح مبسوطی از رنج ها، ناهنجاری ها، چنندش ها، حساسیت ها و توهومات دوران بارداری زنان تلقی کرد. نکته اینجاست که اگر از این زاویه به فیلم بنگریم، رسوب همه عوامل نگرش های پیشتر گفته شده را هم در آن می یابیم و به نظر می رسد که این نیز تأویلی کامل است و تمامیت فیلم را پوشش می دهد. حتی آن درونمایه «فاصله ناچیز میان وهم و واقعیت» که برشمردیم، بدون توجه به این بخش از سببیت ماجرا یعنی توهم زندگی رزمی در دوره دردآور بارداری اش، تقریباً بی منطق خواهد شد. بار این کار، یکسره بر دوش میا فارو است. اگر از اهالی جدی سینما بخواهید تصویر شاخص و ماندگاری از زن آبستن را در فیلم ها به یاد آورند، تصویر میا فارو در «بچه رزمی» با شکم برآمده و پا به ماه ولی رفتار کودکانه و لبخندهای محبوب، نگاه معصوم و گاه هراسان، با آن موهای بیش از حد کوتاه و صورت بسیار لاغر که در ناحیه دو گوشه لب، کاملاً فرو رفته است، بی شک نخستین خاطره مشترک آنان خواهد بود. البته نقش و بازی اسکار گرفته فرانسیس مک دورمند در «فارگو» (جوئل و اتان کوئن، ۱۹۹۶) هم نمونه خوبی است؛ ولی تفاوت فاحش و غیرقابل اغماض دو فیلم در این است که «فارگو» فقط «زن باردار در کوران حوادث» را در قالب یک پلیس پرتلاش و پرتلاقت نشان می دهد و داستان و هدفش، اصلاً بر خود «بارداری» به عنوان یک مضمون، متمرکز نیست. در حالی که فیلم پولانسکی، اساساً همین مقطع را با همه تاثیرات درونی و بیرونی اش بر روی یک زن جوان مشتاق مادر شدن، در کانون توجه خود قرار داده است. به تجربه دیده و دریافته ام که خانم ها- به ویژه آنان که فرزند دارند و بارداری را دست کم یک بار از سر گذرانده اند- از «بچه رزمی» دل خوشی ندارند و در صورت شناخت و

ادراک سینمایی هم اگر آن را فیلم استادانه‌ای به حساب آورند، به ندرت پیوند حسی و شخصی خوبی با آن برقرار می‌کنند. دلیل اش به طور مشترک، زیر سر پولانسکی و فارو است. همکاری آن دو، فیلم را از مرارت‌ها و خیالبافی‌های دوران بارداری آکنده است و انبوه زنانی که با تکیه بر عطش مادر شدن، کوشیده اند آن رنج‌ها را فراموش کنند، با نقش‌آفرینی عمیقاً ملموس فارو که حتی مخاطبان مذکر را هم به درک دردهای ذهنی و عینی خود وامی‌دارد، همه هول و هراس‌های موهوم دوره حاملگی را به همان شدت و قوت، به یاد می‌آورند. فارو تصویری را برای این مخاطبان مونث زنده کرد که همواره از آن گریخته‌اند و با سرمستی از لذت مادری، رنج‌های آن را مدفون ساخته‌اند.

اغراق نیست اگر بگوییم هیچ فیلم horror (متعلق به ژانر وحشت) مهمی بعد از «بچه رزمی» ساخته نشده، مگر آن که در پاره‌ای از رویکردهای ساختاری، تکنیکی، مضمونی یا روایی خود تحت تاثیر این فیلم بوده باشد. اما در بررسی دو نقش و جایگاه عموماً تکرار شونده این ژانر یعنی آن کس که می‌هراساند (مثل رکوردداران ایفای نقش‌های یعنی کریستوفر لی، بوریس کارلوف، لان چینی، مارتین لاندو، بلا لوگوسی و ... وینسنت پرایس) و در مقابل، آن کس که می‌هراسد، باید گفت برای این دومی، فارو نمونه‌ای کاملاً استثنایی است، آن هم در فیلمی که اولی (یعنی شخصیت دراکولوار، خون‌آشام و وحشت‌آور) را به طور مجزا و مشخص ندارد. حتی جماعت همسایگان رزمی و گای (جان کاساوه‌تیس) که ظاهراً نمایندگان شیطان بر روی زمین‌اند، به هیچ وجه هیبت هراسناکی ندارند و فراتر از آن، بر اساس نوسانی که بین توهم و واقعیت در فیلم جاری است، رزمی تا انتها نمی‌داند که آیا اصلاً چیزی وجود دارد که باید از آن بترسد یا نه؟! به این ترتیب، فارو در انتخابی تاریخی و هوشمندانه، موتیف تردید، سوءظن و گهگاه هراسی مبهم از ناشناخته‌ها را جایگزین ترس عینی از پدیده‌ای مشخص می‌کند. به همین خاطر است که در نگاه و حالات او، بیشتر پرسشگری، کنجکاوی و نوعی تشکیک دائمی را به یاد می‌آوریم تا ترس و ضجه و هراسیدن. روند روایت را که دنبال کنید، می‌بینید که بعد از گره‌افکنی اصلی بر سر احتمالات منفی و عجیبی که رزمی درباره‌ی آقای کاستاوت و همسرش (روت گوردون) می‌دهد، وضعیت تکرار شونده «شک کردن و برطرف شدن شک» یکسره و به طور متوالی اتفاق می‌افتد و گره‌های فرعی، یک به یک باز می‌شوند و جابجایی شگفت‌انگیزی در مخاطب پدید می‌آورند: ما هنگام هر تشکیک جدی رزمی، به جهت معصومیت و البته استدلال متقاعدکننده‌اش، با او همراه می‌شویم. کیفیت سوپژکتیو فیلم و بازی بسیار همدلی برانگیز فارو هم به گونه‌ای است که همه چیز را از دریچه نگاه رزمی بنگریم و به او حق بدهیم. اما ناگهان اتفاقی تازه که با نوعی تغییر مسیر تمام و کمال توأم است همه چیز را عوض می‌کند و ما با پی بردن به اشتباه رزمی از این که همسایه‌های مهربان یا شوهر همراه و همدل او را توطئه‌گر پنداشته ایم، شرم‌زده می‌شویم. شک رزمی درباره‌ی دکتر ساپرستین (رالف بلامی) با توقف کامل دردهای زودرس او از

بین می‌رود؛ بدگمانی‌اش نسبت به آقا و خانم کاستاوت، بارها با محبت‌های مکرر آنها به بن بست می‌رسد و حتی در مورد همسرش گای هم درست وقتی به فکر بی‌اعتنایی او نسبت به خودش افتاده، ناگهان با پیشنهاد بچه‌دار شدن از سوی او مواجه می‌شود و این را به نشانه‌ی اوج توجه گای به خود و علایق زنانه‌اش می‌گیرد. در انتهای هر یک از قطعات «شک و رفع شک»، بازی فارو با سکوت، پایین انداختن سر و حتی چشم همراه است؛ گویی رزمی از سوءظنی که داشته، عمیقاً خجالت زده است و در قبال همان آدم‌های مورد تردیدش، به اطمینانی رسیده که می‌گذارد به آنها تکیه کند. این اطمینان، گاه چنان بی‌کم‌وکاست می‌شود که رزمی آدم اصلی مورد اطمینان خود یعنی هاچ (موریس ایونس) را به کلی از یاد می‌برد تا با شنیدن خبر مرگ او دوباره به یادش بیفتد. نوسان میان همین شک و یقین در صورت و رفتار فارو است که همه نوسان‌های مضمونی فیلم را به درستی به تماشاگر منتقل می‌کند؛ نوسان واقع و خیال، نوسان بین محبت‌های دوستانه و دسیسه چینی شیطانی و نوسان میان رنج بردن از بارداری به منزله وخیم‌ترین بیماری دوران و زندگی یک زن و شوق وصف ناپذیر مادر شدن به عنوان بزرگ‌ترین جلوه‌ی شکوفایی و باروری او.

فکرش را بکنید. میا فارو برای این دو حس متضاد، با فاصله‌ای بسیار کوتاه، در میانه‌های فیلم تصویر مثالی می‌آفریند: نخست، آنجا که در مکالمه‌ی تلفنی با دکتر اول خودش، خبر نتیجه مثبت تست حاملگی‌اش را می‌شنود و ناگهان مکالمه را رها می‌کند و گوشی را مثل نوزادی در آغوش می‌فشرد و از شوق، خود را به شکلی خفیف به بالا و پایین تکان می‌دهد و اندکی بعدتر، آنجا که در اواسط میهمانی دوستانه‌شان، از فرط درد عنان اختیار از کف می‌دهد، با سرگیجه و تهوع می‌افتد و از این که درد - به شکلی بی سابقه - از هفته دوم بارداری آغاز شده، نزد دوستانش گریه‌ای محنت‌بار آغاز می‌کند. نقطه پایانی همه این تردیدها و دوگانگی‌ها، اطمینان خودآگاهانه فصل‌نهایی فیلم است. این که می‌گوییم «خودآگاه» از این جهت است که رزمی می‌داند و به آقای کاستاوت می‌گوید که آنها می‌خواهند او را مجبور کنند تا مادر فرزند شیطان بشود؛ و کاستاوت از او می‌پرسد که آیا واقعاً او مادر این بچه نیست؟! رزمی وودهاوس با وجود آن آگاهی، چاره‌ای نمی‌بیند جز این که واقعیت را بپذیرد: این فرزند مشترک او و شیطان است. مکث طولانی فارو در بازی ظریفی که طی این صحنه ارائه می‌دهد تا بالاخره دست مهر مادری‌اش را به سوی نوزاد ببرد، تاملی است به بلندای همه تردیدهای بشر در تن دادن یا ندادن به جلوه‌های شر در دنیای اطرافش. اندوه و ناگزیری از یکسو، اشتیاق و آرامش مادری از سوی

دیگر: این حس دوگانه‌ای است که از نقش‌آفرینی فارو در لحظات انتهایی فیلم برمی‌آید و به تمثیلی از تن دادن بشر به آنچه آن همه در برابرش ایستادگی می‌کرد، بدل می‌شود. موسیقی جاودان کریستف کُمدای فقید، بازی میا فارو را همراهی می‌کند و همچون او، روی مرز میان آن و مقاومت و تن در دادن راه می‌رود: هم مرموز و شیطانی است؛ هم ملایم و گوش‌نواز. می‌توان عبارتی را برای توصیف آن برگزید که در وصف بازی نهایی فارو هم به کار می‌آید: لالایی برای فرزند شیطان.