فلسفه و سینما

بسم الله الرحمن الرحیم

فارابی ۱

فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما

دوره نخست، شماره اول

شماره مسلسل ۱ پاییز ۱۳۸۵

فلسفه و سینما

صاحب امتیاز: بنیاد سینمایی فارابی

مدیر مسؤول: علیرضا رضاداد

زیر نظر: داریوش نوروزی

سردبیر میهمان: احسان نوروزی

امور اجرایی: مریم رهبر

طرح جلد: علی سمیعی‌مقدم

صفحه‌آرایی: سمیه نظیفی

ویراستاری: بهرنگ رجبی، امیر احمدی‌آریان

حروف‌چینی: مینا جوانمرادی

نمونه‌خوانی: سعید افراسیابی، احمد هداوند

لیتوگرافی: جوهری

چاپ و صحافی: معراج

مرکز پخش: آوند دانش ـ ۶۶۵۹۱۹۰۹

بها: ۲۲۰۰۰ ریال

نشانی: تهران ـ خیابان جمهوری اسلامی ـ خیابان لاله‌زار نو ـ کوچه پیرنیا ـ شماره ۳۲ ـ طبقه دوم

تلفن: ۳۳۹۳۲۱۰۸ ـ دورنگار: ۳۳۹۱۶۳۲۸

آرای مندرج در مقاله‌ها و گفتارها، مبین دیدگاه صاحبان آثار است.

نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فهرست

- هنر مدرن و فلسفه‌ی مدرن / هاروی کر می‌یر / ترجمه‌ی فتاح محمدی ۵
- محدودیت‌های فلسفی فیلم / بروس راسل / ترجمه‌ی آرش جلال منش ۲۳
- همذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی / بریس گوت / ترجمه‌ی بابک تبرایی ۳۱
- مشکل انتخاب‌های فراوان دی‌وی‌دی / ترنس رافرتی / ترجمه‌ی کاوه سجودی ۴۹
- ژیژک: رودررو با امر واقعی / نوشته‌ی مازیار اسلامی ۵۷
- همشهری کین و ماهیت شخص / ایان جاروی / ترجمه‌ی امیر احمدی آریان ۶۵
- فرانکنشتاین قلسفه و معنای حیات / ترجمه‌ی آرش جلالی ۸۳
- مناسبات میان فلسفه و فیلم / کارن هانسن / ترجمه‌ی طیب خوانساری ۹۵

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

- **اصل ایده‌ی سینمای ملی** / جینهی چوی / ترجمه‌ی بابک تبرایی ۱۰۳
- **بعد ماورالطبیعه‌ی هنر دینی؛ تعمقی در باب متنی از سن توماس آکویناس** / نوریس کلارک / ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام ۱۱۹
- **تصویر و رؤیا در سینما** / اف. ای. اسپارشات/ ترجمه‌ی آرش جلال منش ۱۲۹
- **فیلم‌نامه دود** / پل اوستر/ ترجمه‌ی بابک تبرایی ۱۴۵
- **ساخته شدن «دود»**/ گفت‌وگوی آنت اینسدورف با پل اوستر / ترجمه‌ی بابک تبرایی ۲۰۱
- **جان به لب** [فیلم‌نامه]/ پل اوستر/ ترجمه‌ی بهرنگ رجبی ۲۱۵
- **یادداشت‌هایی برای بازیگران**/شکل‌گیری و اجرای «جان به لب» / پل اوستر/ ترجمه‌ی مریم رجبی و مینا رجبی ۲۴۹
- **لولو روی پل** [فیلم‌نامه]/ پل اوستر / ترجمه‌ی بهرنگ رجبی ۲۷۵
- **ساختن «لولو روی پل»**/ گفت‌وگوی ریکا پرایم با پل اوستر / ترجمه‌ی بابک تبرایی ۳۲۹

هنر مدرن و فلسفه‌ی مدرن

هاروی کُر می‌یر
ترجمه‌ی فتاح محمدی

درباره‌ی مدرنیسم فراوان نوشته شده است، اما حرف‌های گفتنی درباره‌ی رابطه‌ی بین فلسفه و هنر در دوران مدرن، به‌خصوص وقتی‌که هنر مورد نظر سینماست، هنوز نگفته مانده است. طی آن‌چه‌که در پی می‌آید، نخست شرحی ارائه خواهم کرد از نحوه‌ی کار هنر مدرن به‌طور کلی، و سپس تلاش خواهم کرد این توضیح را به فیلم علمی‌تخیلی بی‌بدیل استنلی کوبریک یعنی **۲۰۰۱: یک *اودیسه فضایی*** (۱۹٦۸) تعمیم دهم. این کار می‌تواند به ما کمک کند تا به درک درستی دست یابیم هم از این فیلم شگفت و هم از خود مفهوم فیلم مدرنیست یا آوانگارد.

سگ پشمالو

استنلی کوبریک گفته است که می‌خواست فیلمش به لحاظ احساسی همان تأثیری را داشته باشد که موسیقی دارد، و فیلمی که نام او را بر خود دارد باید «گسترش روحیه و احساس» باشد![1] این شور و شوق به موسیقی خصلت‌نمای هنرمندان مدرنیستی است که موسیقی را به مثابه غیرتقلیدی‌ترین یا غیر «ادبی»ترین هنرها می‌دانند، و دستیابی به همان جلوه‌های زیبایی‌شناختی غیربازنمایانه‌ی [موسیقی] در رسانه‌های دیگر را هدف خود برگزیده‌اند.

کوبریک، در توضیح ۲۰۰۱ می‌گوید:

من تلاش کردم تا تجربه‌ای بصری خلق کنم، تجربه‌ای که طبقه‌بندی لفظی‌شده (verbalized) را دور می‌زند و با یک محتوای احساسی و فلسفی مستقیماً به ناخودآگاه نفوذ می‌کند. می‌خواستم این فیلم تجربه‌ای به‌شدّت ذهنی باشد که در یک سطح درونی ناخودآگاه به بیننده دست می‌دهد، درست همان کاری که موسیقی می‌کند.[2] اما کوبریک در عین حال «دل‌مشغولی تقریباً تمام عیار هنر مدرن با ذهن‌گرایی» را تأیید نمی‌کند. دل‌مشغولی‌ای که از دیدگاه او به‌نوعی «هرج و مرج و سترونی در هنرها» منجر شده است.[3] از طرف دیگر، او به‌خاطر استفاده‌ی وسواس‌آمیز و خلاق از آخرین ابتکارهای فنی سینمایی برای خلق صحنه‌های «واقعی» هر چه بیش‌تر عینی در فیلم‌هایش معروف است. این دو رویکرد چگونه با هم کنار می‌آیند؟ ۲۰۰۱ یقیناً هر دوی این جنبه‌ها را به ظهور می‌رساند هم نمایش به لحاظ رئالیستی ناممکن دوران پیش تاریخ زمین و هم آینده‌ی فضای ماورا را که زمینه‌ساز اوجی می‌شود که عبارت است از نمایشی تقریباً غیرقابل‌رمزگشایی از نور و صدا. می‌خواهم به‌عنوان یک راه کم و بیش غیرمستقیم برای نزدیک شدن به پرسش این‌که غیربازنمایی در ۲۰۰۱ به چه معناست، دست به مقایسه‌ای بزنم که به گمانم قیاس خوبی برای این فیلم است و بعد به تفصیل از این عقیده دفاع کنم که این استعاره برملاکننده‌ی چیزهایی درباره‌ی غیربازنمایی هنر مدرن است. و این استعاره قصه‌ی بی‌سر و ته [Shaggy dog story] است.

در این‌جا لطیفه‌ای را نقل می‌کنم از نوعی که

ممکن است آن را در هر دبستانی بشنوید:

دو اسب در طویله‌ای هم‌آخورند. یکی سرش را بالا می‌آورد.

اسب اول: هی تو فلانی نیستی؟ تو نبودی که در آکویی داونز برنده شدی؟

اسب دوم: چرا.

اسب اول: کارت چه‌قدر عالی بود! من هیچ‌وقت به پای تو نخواهم رسید.

اسب دوم (با شکسته نفسی): ممنون آقا.

اسب اول: نه، جدی می‌گم. من دونده‌ی درجه یکی نیستم. واقعیت اینه که اگه امروز در مسابقه سوم برنده نشم. صاحبم منو به کارخانه‌ی چسب‌سازی می‌فرستد!

اسب دوم: هش!

اسب اول: صبرکن ببینم. تو امروز سومین مسابقه‌تو می‌دی. مگه نه؟

اسب دوم: آره.

اسب اول: مسابقه را به من بباز.

اسب دوم (باد دماغش را خالی می‌کند): چی؟ جدی می‌گی؟!

اسب اول: اوه، خواهش می‌کنم. دارم ازت تقاضا می‌کنم! تو تنها چیزی هستی که می‌تونی منو نجات بدی!

اسب دوم: نمی‌تونم بفهمم.

یک تریر* کوچولو که برای گرفتن موش‌ها در طویله نگه‌داری می‌شود و می‌پرد وسط.

تریر(با داد و قال): منظورت چیه، نمی‌تونی بفهمی؟ اون داره برای زندگیش ازت خواهش می‌کنه! ببینم، اصلاً تو چی هستی، اسب یا الاغ؟

اسب دوم (با چشم‌های از حدقه درآمده نگاهی به سگ، بعد رو به اسب اول می‌کند): این‌جارو! سگ سخنگو!

قصه‌ی بی‌سر و تهی از این نوع قرار است به برکت بی‌مزه شدن، بامزه شود. این قصه بدون چون و چرا به آداب قصه‌های خنده‌دار تا پایان وفادار می‌ماند، یعنی تا وقتی‌که قرارداد آشکار بین قصه‌گو و شنونده از پنجره به بیرون می‌پرد، و این بیرون پریدن برای اولین بار مریی می‌شود. لطیفه‌گو و لطیفه‌شنو یک باره درمی‌یابند که دارند از انتظارات لطیفه‌وار قراردادی سوءاستفاده می‌کنند، و زور می‌زنند که این انتظارات را برآورده کنند؛ قراردادی از این دست که اگر لطیفه‌ای با به رسمیت شناختن دنیایی پر از حیوانات سخنگو آغاز می‌شود، این لطیفه با اشاره به پوچی عقیده‌ی ما به این‌که حیوانات می‌توانند دور هم جمع شوند و با هم صحبت کنند پایان نمی‌گیرد. و این شوک کوچک است که باعث می‌شد از شنیدن شلهبیت لطیفه بخندیم ـ یا روده‌بر شویم؛ این شوک ناشی از این است که یک‌باره خود را برهنه و شگفت‌زده و به‌شکلی نامنتظر عاری از تشریفات احمقانه و دور ریختنی برای خندیدن و خنداندن می‌یابیم. قرار بود از مضحکه یک نفر دیگر یا یک چیز دیگر لذت ببریم؛ اما حالا می‌بینیم که خود دلقک روی صحنه شده‌ایم، و شیوه‌ی زندگی ما نیز حتی موضوع مضحکه‌ی ماست. می‌پرسیم «همین؟» می‌گوییم ـ چه با خنده چه با اخم ـ «مسخره است».

البته، تعریف یک لطیفه، اجرایی ساده و بی‌پیرایه است. لطیفه‌ها، چنان‌که می‌دانیم، متن‌هایی هستند برای بازی‌های کوچک. از این رو لطیفه‌هایی از نوع آن‌هایی که در بالا دیدیم را فقط با جزیی مسامحه، می‌توان نمونه‌های کم‌جانی از تئاتر معناباختگی دانست: این لطیفه‌ها دست‌کم از بابت دیالوگ‌های مهمل و معناهای مبهم‌اش به تئاتر معناباخته پهلو می‌زنند. اگر چنین ادعایی نامحتمل به‌نظر می‌رسد به دو مورد زیر توجه کنید. دراماتیکول تنفس اثر ساموئل بلکت به این صورت آغاز شود: چراغ‌ها یک‌باره روشن می‌شوند و پرده بالا می‌رود تا سنگ و کلوخی را که در صحنه پخش شده‌اند، نشان دهد،

* Terrier (از نژادهای سگ)

دو فریاد بلند به گوش می‌رسد. سپس پرده پایین می‌افتد و نورها فرو می‌میرند. و کل قطعه تئاتری جان کیج که تئاتر موزیکال به‌حساب می‌آید، از این قرار است: تک نوازی وارد صحنه می‌شود و یک ماهی مرده را روی پیانو می‌اندازد، بعد وردست‌هایی که ملبس به لباس رسمی‌اند به میان تماشاگران رفته بین آن‌ها پیتزای سرد تقسیم می‌کنند. این دو اثر کوتاه عجیب و غریب، لطیفه‌هایی جاندارتر از آن‌چه که در بالا دیدیم نیستند، و به‌نظر می‌رسد در این‌ها نیز از همان شوخ‌طبعی برای رسیدن به همان هدف استفاده شده است.

هدف مشترک این نمایش‌نامه، این موزیکال، و آن لطیفه صرفاً نمایش یک غرابت یا شفاعت یا ساده‌لوحی حساب‌شده نیست، بلکه استفاده از این کیفیت‌هاست هم برای خنثی کردن انتظارات ما و هم در عین حال برای برآوردن انتظارات. ما آماده می‌شویم که با داستانی که دارای آغاز، میانه و پایان است روبه‌رو شویم و نمی‌شویم؛ و از این رهگذر به ما داستانی گفته می‌شود درباره‌ی خودمان و درباره‌ی شیوه‌ی تعریف داستان‌ها و گوش دادن آن‌ها در سالن‌ها یا زمین‌های بازی. معمولاً وقتی به داستانی گوش می‌دهیم به آن‌سوی واسطه‌ی هنری قصه‌گویی نظر می‌دوزیم تا ببینیم که به‌تازگی چه رویدادهای دردناک بامزه‌ای برای موجوداتی مثل ما اتفاق افتاده، و بدین‌طریق آن واسطه کم و بیش هم‌چنان شفاف باقی می‌ماند؛ اما در نمونه‌های بالا به‌جای دیدن کنش‌ها و بدبیاری‌های دیگران (others)، دیگرانی که ممکن است با آن‌ها همذات‌پنداری کنیم، ما (تقریباً) چیزی نمی‌بینیم. واسطه همان‌قدر کدر است که صفحه‌ی یک تلویزیون خاموش؛ با وجود این، در حالی‌که بی‌صبرانه به این سطح خالی خاکستری چشم دوخته‌ایم و در حسرت دیدن یک تصویر می‌سوزیم، فوکوس را کمی تغییر می‌دهیم و می‌بینیم که این مائیم که روی پرده‌ایم.

می‌خواهم بگویم که این تمهید خود- افشایی [self-disclosure] (در معنایی مضاعف) در دیگر آثار هنری بزرگ رسانه‌های دیگر نیز معمول است. هنر مدرن، مدرنیست یا آوان ـ گارد در مجموع، با روایت، ساختار بیت و قافیه، بازنمایی تصویری، تونالیته‌ی موسیقایی، و همه‌ی دیگر ویژگی‌های نمونه‌وار و قابل‌پیش‌بینی هنر غرب بازی می‌کند یا کنارشان می‌گذارد، و بدین‌ترتیب رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌هایی دارای طرح‌وتوطئه‌ی کم‌رنگ یا فاقد طرح‌وتوطئه؛ نقاشی‌ها، عکس‌ها و تصاویر متحرکی از هیچ‌چیز و هیچ‌کس؛ موسیقی، شعر و درام‌هایی که بیان‌کننده‌ی احساس خاصی نیستند؛ و غیره را پدید می‌آورد. این آثار قرار است چگونه تأثیر بگذارند؟ قرار است ما چه چیزی در آن‌ها ببینیم؟ همه‌ی آن‌ها، به شیوه‌های خاص خودشان، داستان‌هایی بی‌سروته هستند. ما از خلال آن‌ها، شیوه‌های همیشگی‌مان در نگاه به دنیا را کنار می‌گذاریم، به امید این‌که خود را به‌صورتی که واقعاً هستیم ببینیم.

اجازه بدهید، حتی پیش از آغاز بحث درباره‌ی کارایی این استعاره [trope]، اذعان کنم که ممکن است چنین استعاره‌ای، هنرستیز، بی‌ربط و بیش از حد دمدمی برای استفاده در [توضیح] خلاقیت هنری جسورانه و خردورزانه مدرنیسم متعالی به‌نظر برسد. آیا می‌توان ادعا کرد که تمامی آثار تاریخی انسان در خلق و حمایت از آن‌چه که زنان و مردان نابغه کوشیدند و رنج بردند، صرفاً مشتی سرگرمی بچه‌گانه هستند. بسیاری تصور می‌کرده‌اند که مدرنیسم عبارت است از نوعی طعنه‌ی تحقیرآمیز به بورژوازی‌ای که هنر را می‌خرد؛ راهی است برای چزاندن آن‌ها و گفتن این‌که «ببین این همان چیزی است که من می‌توانم ازش فرار کنم.» این کم و بیش چکیده‌ای است از برخورد دادائیست‌های اوایل قرن بیستم که فنجان‌های جرم‌گرفته و ظرف‌های ادرار

واژگون شده‌شان آشکارا کل اندیشه‌ی هنر را به زیر ضرب می‌گرفت،[۴] و برخی که از هنر مدرنیست و آوانگارد بیزار بودند (هم‌چنین کسانی‌که آن را دوست می‌داشتند)، آن را با دادا یکی می‌دانستند، و آن را به مثابه کمدی‌ای سطح‌پایین ضدنخبه‌گرایانه تفسیر می‌کردند.[۵] اما قیاسی که من در این‌جا پیش کشیدم، قیاس از بابت شوخی بچه‌گانه، یا هر نوع دیگر شوخی، یا هر نوع دیگر بچه‌گانگی نیست. بلکه قصد من اشاره به کارکرد نمادین مشترک در لطیفه‌های معناباخته، مجسمه‌های دادائیست، تئاتر نئودادائیست، نقاشی اکسپرسیونیست انتزاعی، موسیقی آتونال، شعر بی‌وزن و چیزی که برای ما در این‌جا بیش‌ترین اهمتی را دارد ـ فیلم‌های فاقد سوژه‌های بازنمایی‌شده، سازمان دراماتیک، یا محتوای احساسی است. این کارکرد نمادین متضمن نمادپردازی از طریق ناتوانی در نمادپردازی است.

شیء مبهم

روزی کسی از جکسن پولاک پرسید که چرا از طبیعت نقاشی نمی‌کند، و او جواب داد: «من طبیعت هستم» آوانگاردیست‌های مدرنی چون پولاک سعی نمی‌کردند از طبیعت یا هر چیز دیگری تقلید کنند یا آن‌ها را نمادپردازی کنند. به‌جای آن، آن‌ها همانند خود طبیعت چیزها را خلق می‌کردند. چیزهایی که آن‌ها پدید می‌آوردند نه رونوشت‌هایی تمام‌عیار از دنیای واقعی، بلکه اشیایی واقعی بودند قائم‌به‌ذات که به‌خاطر خودشان وجود داشتند. قرار نبود این‌ها صرفاً به مثابه اشارت‌هایی از یک واقعیت بازنمایی‌شده کامل‌تر و جالب‌تر بررسی شوند. بلکه بنا بر این بود به‌عنوان چیزهایی بررسی شوند که پدیده‌های طبیعی را بررسی می‌کنند. قرار بود به خود آن‌ها نگاه کنیم، نه از خلال آن‌ها [به چیز دیگری]. نقاشی انتزاعی از تقلید فضای سه بعدی دست کشید و شیفتگی به سطح تخت ذاتی بوم محدود پوشیده از رنگ را آغاز کرد؛ موسیقی آتونال و موسیقی تصادفی، بیان شادی یا اندوه را به کناری نهادند و شروع کردند به موجودیت یافتن به مثابه الگوهای صوتی ساختاریافته، یا به عمد فاقد ساختار؛ تئاتر معناباخته از تقلید طبیعت و فراهم آوردن تزکیه‌ی [روحی برای تماشاگر] دست شست، و به شیوه‌های گوناگون، کندوکاو در ماهیت تئاتر و درام را آغاز کرد؛ و از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد فیلم‌هایی به‌ظهور رسیدند که دربردارنده‌ی چیزی بودند که اسکات مک‌دانلد «هم خود قرارداد و هم نقد بصری قرارداد» می‌نامید؛ فیلم‌هایی که تمهیدات معمول خود را به‌نمایش بازتابانه‌ی خود رسانه‌ی فیلم وامی‌داشت.[۶] درک این خلاقیت ربطی نداشت به درک آن‌چه که یک هنرمند خاص با موقعیت تاریخی مشخص می‌دانست یا احساس می‌کرد و می‌کوشید تا به ما بگوید، و از این رو جزئیات زندگی‌نامه‌ای آن هنرمند خاص مناسبت خود را با درک اثر هنرمند از دست داد، و همراه با آن، همه‌ی انواع دیگر جزئیات تاریخی از نوع آن‌چه که ادبای دانشگاهی بیرون می‌کشیدند و سپس از آن برای رده‌بندی، نهادینه کردن، و تملک بر چیزها استفاده می‌کردند نیز به موزه‌ها پیوستند.[۷] در عوض آن‌چه که اهمیت یافت خود آن چیزی بود که هنرمند خلقش کرده بود، چیزی که همه می‌توانستند درکش کنند: صدا در هوا، رنگ روی بوم، یا حضور انسان در صحنه، و فرمی که آن‌چیز وجود داشت. این فرم، اگر دارای ارزش زیبایی‌شناختی بود، این ارزش را مستقل از تاریخ خود داشت، و از این رو، در آن محدوده، ارزشی بود فوق‌تاریخی.

خب، ماهیت این ارزش زیباشناختی متعالی فرمال چه بود؟ هنر پیش‌مدرن جالب و ارزشمند بود، دست‌کم تا حدودی به این دلیل که ما از طریق آن می‌توانستم به بینش نوینی از دنیای خود، از خود، و از دیگرانی چون خود دست یابیم. جذابیت فرضی

بوم صرف پوشیده از رنگ، صدای ناب، ول گشتن و ور زدن بی‌معنی در روی صحنه، یا فرم‌های نابی که ناگهان در این چیزها تجلی می‌یافت، در چه بود؟ در نهایت، آثار هنری‌ای که به لحاظ فرمالیستی اهمیت داشتند، هنوز بارقه‌هایی از ارزش بازنمایانه و هم‌چنین ارزشی مرتبط با آدم‌هایی که هنر را پدید آورده و واجد ارزش کرده بودند، در خود داشتند. در حالی‌که آرایش‌های فرمال رنگدانه، صدا، و رفتار عاشقان هنر یا دنیای ما را مستقیماً برای ما بازنمایی نمی‌کردند، اما می‌توانستیم از طریق آثار هنری به شیوه‌ای خاص و بی‌معنا به انسان‌ها وقوف پیدا کنیم. نه صرفاً به انسان‌ها به‌عنوان موجوداتی که زندگی روزمره‌ی خود را در این یا آن بافت اجتماعی ـ اقتصادی گذرانده‌اند: بلکه، انسان‌هایی که بخشی از انسانیت را که قابل‌تمایز از چنین استثناهایی است کشف کرده‌اند ـ بخش حساس و اندیشنده‌ی ما که قادر به احساس چیزی هم‌چون اجبارهای اخلاقی برای خلق و درک این آثار هنری ناب است. فرض بر این بود که هنر به ما اجازه می‌دهد آن بخش از انسانیت را که بر فراز همه‌ی امیال جزیی و تصادفی می‌ایستد، به اجمال ببینیم.

آوانگارد و کیچ

می‌توان از طریق مقایسه‌ی هنر پیش‌رو، یعنی هنری که به لحاظ فرمی نوآور است (و از نظر منتقدان مدرنیست، بهترین هنر تاریخ که در زمان خود به لحاظ فرمی نوآور بوده است) با کارکردهای امروزین هنر پس‌رو، پی برد که آوانگارد به چه طریقی از ما در برابر خودمان پرده‌برداری می‌کند.[۸] یکی از پایه‌های جهان‌نگری مدرنیست عبارت است از تمایز بین هنر متعالی، جدی و مشکل آوانگارد و هنر پست، عامه‌پسند و تجارتی که عنوان تحقیرآمیز کیچ را بر خود دارد. چنان‌که کلمنت گرینبرگ در ۱۹۳۹ در مقاله‌ی کلاسیک خود «آوانگارد و کیچ» نوشت، کیچ دقیقاً از طریق خوراک رساندن به آن امیالی نشو و نما می‌یابد که آوانگارد پرداختن به آن‌ها را کسر شأن خود می‌داند.[۹] آدم‌های معمولی که مصرف‌کننده‌ی هنر تجارتی هستند، دوست دارند داستان‌هایی را بشنوند که درباره‌ی آدم‌هایی شبیه خود آن‌ها است، با مسائل و مشکلاتی از نوع مسائل و مشکلات خود آن‌ها و در موقعیت‌هایی که آن‌ها می‌توانند درک کنند؛ می‌خواهند به موسیقی‌ای گوش بدهند که برانگیزنده‌ی عواطفی است که آن‌ها می‌شناسند؛ می‌خواهند تصاویری ببینند همانند چیزهایی که دیده‌اند. هنر جدی اعتنایی به خواست‌های سطحی قابل سوءاستفاده ندارد، در نتیجه دقیقاً چیزی را در اختیار مخاطبانش می‌گذارد که واقعاً ارزش هنری دارد.

این جنبه‌ی واقعاً ارزشمند هنر، در عالی‌ترین شکل خود، وقتی حتی عامه‌ی مردم سرانجام از مصرف مکرر محصولات یک شکل خسته می‌شوند، خود را آفتابی می‌کند، و لزوم ایجاد تنوعات جزیی در مضامین قدیمی پیش می‌آید: رویارویی‌های جدیدی بایست به‌نمایش درآیند و شرح و بسط داده شوند، ترانه‌های عاشقانه‌ی جدید بایست خوانده شوند. این اتفاق به این دلیل می‌افتد که توده‌ی عامه خواهان چیزهای آشناست، اما فقط تا زمانی‌که [چیزهای]«سرزنده نمایان، معجزه‌آسا و همدلی‌برانگیز، نیز حضور داشته باشند: همان تصاویر، قصه‌ها و آوازهای مردم‌پسند قدیمی پس از مدتی سرزندگی، اعجاز و همدلی خود را از دست می‌دهند.»[۱۰] گرینبرگ می‌گوید، مردم به‌طور کلی دارای «غرایز»ی هستند که آن‌ها را به جست‌وجوی این کیفیت‌ها رهنمون می‌شود ـ و در واقع این کیفیت‌ها بازنمای آن ارزش‌های زیباشناختی بنیادینی هستند که ما حتی از هنر آوانگارد «متعالی» هم انتظار داریم. صنعت فرهنگ عامه با فراهم آوردن رنگین‌کمان بی‌پایانی از جلوه‌های نوظهور به‌صورت

تولید انبوه، در خدمت بیان این خواسته‌ها و امیال است؛ و تازه هنرمند مردمی از طریق حفظ گنجینه‌ی تمهیدات هنری‌اش در درون محدوده‌ی آن‌چه که برای مصرف‌کننده آشناست، «هنر را برای مخاطب قابل‌هضم و او را از تلاش زیاد [برای درک هنر] معاف می‌کند.»[۱۱] از این رو، کیچ، به دلیل این‌که جریانی از تجربه‌ی غیرمستقیم راه می‌اندازد که حتی قادر به نفوذ به سخت‌ترین دل‌هاست، بسیار هنرمندانه‌تر از هنرهای زیباست.[۱۲]

اما در این صورت، ارزش خاص هنر زیبا چه می‌شود؟ ساز ویولا در مقایسه با سینتی‌سایزر موگ زمان بیش‌تری لازم دارد تا برای شنونده کسل‌کننده شود: خوب اگر هر دوی این‌ها یک کار انجام دهند چه؟ اصلاً در هر حالتی چیزهای مخلوق مدرنیسم چگونه به این کار دست می‌یازند؟ این‌ها چگونه ارزش‌های زیباشناختی زنده‌ی نمایان معجزه‌آسا و همدل به ما ارزانی می‌کنند؟ وقتی ما به رنگ روی بوم نگاه می‌کنیم، با چه چیزی همدلی می‌کنیم؟ چگونه می‌توانیم با چیزها احساس همدلی کنیم؟ گرینبرگ پاسخ خواهد داد که چون این ارزش‌های زیباشناختی همان چیزهایی هستند که افراد را به خلق این چیزها رهنمون می‌شوند، پس این اشیا روی‌هم‌رفته، نوعی تقلید یا رونوشت‌اند: یک کشش به احساس همدلی نمی‌تواند به معنای واقعی جمله منحصر به کشش به رنگ، صدا و غیره باشد. اما اشیای هنری فرمالیست رونوشت‌هایی از هستی‌های جداگانه‌ی دیگر نیستند: بلکه این‌ها «تقلیدهایی از تقلید» هستند.[۱۳] این‌ها از فرایندهای تولید هنر رونوشت برمی‌دارند. و حیرتناکی، اعجاز، یا همدلی، از طریق یک جلوه‌ی اندیشیده‌شده به‌ظهور می‌رسد: وقتی کسی به یک اثر انتزاعی یا فرمالیست نگاه می‌کند و چیزی که به فوریت قابل‌شناسایی باشد در آن‌ها نمی‌بیند، بر آن تعمق می‌کند و سپس درمی‌یابد که ارزش‌های زیباشناختی عن‌قریب در درون اثر «متجلی خواهد شد.»[۱۴]

اما چگونه متجلی می‌شود؟ آن‌چه که در مثلاً یک تابلوی نقاشی به‌مثابه آرایش فرمال خط‌ها و رنگ‌ها روی بوم، حالت همدلانه پیدا می‌کند چیست؟ و چه سازوکاری، اگر سازوکاری در کار باشد، در ما حالت همدلی با هر چه که هست ایجاد می‌کند؟ گرینبرگ در هیچ‌یک از نوشته‌ها یا بحث‌هایش که من توانستم به آن‌ها دسترسی پیدا کنم، در توضیح گفته‌های خود پیش‌تر از این نمی‌رود ـ یا اگر ترجیح می‌دهید، تلاشی برای کاستن از تعارف و افزودن بر مبلغ نکرده است. با وجود این می‌توان این حس کاملاً سرراست را از مطلب او بیرون کشید: چیزی از نوع تصویری که کانت از درک زیباشناختی در نظر داشت در نظریه‌ی گرینبرگ موج می‌زند.

گرینبرگ در ۱۹۳۹ مارکسیست تروتسکیت بود،[۱۵] و به‌نظر می‌رسد که اندیشه‌ی مارکسیست کانتی در ذات خود حامل تناقض باشد.[۱۶] با وجود این بخش‌هایی از نظریه‌ی زیباشناختی کانت با دیدگاه علم‌محور ـ و سیاست‌محور ـ مارکس همخوانی دارد. کانت معتقد است که ما در جریان خلق و درک اشیای هنری، کشش عاطفی تصادفی و مشروط به تجربه‌ی خود از چیزهایی را که می‌توانیم در این یا آن وضعیت مورد استفاده قرار دهیم، پشت سر می‌گذاریم، و دست به آفرینش ارزش‌های نوینی می‌زنیم.[۱۷] ما با انجام این کار خود را به‌مثابه موجوداتی شگفت‌آفرین و معجزه‌آسا به رخ می‌کشیم، موجوداتی که قادرند از نظم مبتنی بر شناخت علمی فراتر روند. ما برخلاف حیوانات هستیم که همه انگیزه‌ها و رفتارهایشان مصادیق نظم و ترتیب‌هایی است که توسط قانون طبیعت اداره می‌شود. ما قوانین دائر بر نحوه‌ی آفرینش و درک فرم‌های زیباشناختی را خودمان صادر می‌کنیم، و بدین‌ترتیب توانایی خود در خودمختاربودن به‌طریقی دیگر، و وضع قانونی دیگر برای خود ـ قانون اخلاقی که در عین حال شامل دست‌شستن

از کشش‌های تجربی [empirical] و نظم علت و معلولی هم هست ـ را به منصه‌ی ظهور می‌رسانیم. بنابراین از نظر کانت، درک ما از یک اثر زیبا، یا اثری که نه تنها ما را جداگانه به شعف وامی‌دارد، بلکه باید توسط دیگران نیز درک شود، مستلزم شناخت همدلانه‌ی ما از توانایی فراورنده‌ی خود در پشت‌سر گذاشتن امیال طبیعی و حیوانی و تبدیل شدن به انسان کامل است.[۱۸]

واضح است که همه‌ی بخش‌های این تصویر استعلایی با گرایشات علمی ماتریالیستی مارکس و گرینبرگ همخوانی ندارد، اما همانندی‌های مارکسیستی یا گرینبرگی موجهی هست با آن‌چه که در نظریه‌ی کانت اعجازآمیز و همدلانه نام دارد، گرینبرگ مکافات زیادی کشید در رد این‌که تمایل به کیچ در میان طبقات پایین‌تر [اجتماع] در کشورهای استبدادزده «مشروط» به احساس تحمیل اراده‌ی آگاهانه از سوی سردمداران حکومتی است: او عقیده‌ای خلاف این داشت و می‌گفت کیچ یک زبان طبیعی از نمادپردازی، یعنی تقلید را به‌کار می‌گیرد. این درک هنر آوانگارد است که نیازمند پرورش مصنوعی ذوق‌های گوناگون است. دهقان روسی وقتی با [آثار] پیکاسو و راکول (Rockwell) مواجه می‌شود به‌صورت طبیعی از تصاویر آشنا و موقعیت همدلی‌برانگیز نقاشی راکول لذت می‌برد، و به‌صورت طبیعی، کوشش‌های روشنفکرانه‌ی بی‌بو و بی‌خاصیتی که مستلزم درک پیکاسو است او را کسل خواهد کرد. هر چند این دهقان در سایه‌ی تلاش و آموزش می‌تواند «تأمل کردن» را یاد بگیرد، و نه تنها زنی را که به‌صورت سه‌بعدی روی یک سطح دوبعدی ترک‌خورده بازنمایی شده، بلکه علت همدلی‌برانگیز تابلو، فرایند فراروی از نمادهای طبیعی و خلق نمادهای مصنوعی را نیز ببیند. بدین‌ترتیب هم آفرینش و هم درک آثار آوانگارد شامل پشت‌سر گذاشتن [یا فرارفتن] از «طبیعت» ـ شاید طبیعتِ بیرون از طبیعت اختصاصاً انسانی ـ و رسیدن به حالت همدلانه با فرایند خلاق معجزه‌آسا، فوق‌طبیعی و خودمختار است، فرایندی که قواعد و حقانیت آن نه از احساس‌های طبیعی، که از خود فرایند سرچشمه می‌گیرد.

اما این تصویر هم‌چنان کمی مبهم است. «همدلی» با یک فرایند خلاق یعنی چه؟ و یک متخصص هنر زیبا از چه راه‌هایی می‌تواند این فرایند را به‌صورتی آشکار شناسایی کند؟ عقایدی از این دست در واقع بی‌معنا خواهند بود مگر این‌که فرایندی که در این‌جا به آن اشاره می‌شود نوع فرایند آگاهانه باشد، و گرینبرگ غیرمستقیم به هنرمند اشاره می‌کند که مسئول این فرایند است. این هنرمند است که ما واقعاً با او همدلی می‌کنیم، انگاره‌های خلاق او را بازمی‌شناسیم و درک می‌کنیم، و اوست که به‌شکلی جادویی قانونی زیبایی‌شناختی را وضع می‌کند. نه هنرمند به معنای خاص: نه زن یا مردی که تاریخ و زندگی‌نامه‌اش، از آغاز بی‌ربط [با آفرینش هنری] است. این هنرمند به مفهوم انتزاعی آن، هنرمند به‌عنوان هر هنرمند، است که در جریان کسب لذت از اشیا و هنرهای زیبا و فرم‌های آن‌ها، بازش می‌شناسیم و با او همدلی می‌کنیم. وقتی ما شیفتگان هنر آوانگارد، ارزش زیباشناختی را «فرافکنی» می‌کنیم، شیء هنری را با فرم خاص آن به مثابه نشانه‌ای تصور می‌کنیم از این‌که توده‌ای انتزاعی بین ما و هنرمندی که آن شیء را با آن فرم آفریده، وجود دارد. و ما شیفتگان هنر در جریان درک یک شیء دارای فرم که تبدیل به یک اثر هنری شده است، خود را به‌شکلی بی‌سابقه در رابطه‌ای نوین با این شیء غریب رمزآلود جدید، و خالق آن می‌یابیم: ما و هنرمند همیارانی جادویی فوق طبیعی در فرایند فراروی از بازنمایی‌های تقلیدی طبیعی، و استفاده از یک شیء رمزآلود به مثابه یک نشانه ـ نشانه‌ای از توانایی مشترک ما برای انجام همین کار ـ هستیم.

سوژه‌ی مبهم

می‌توان فرایندی مانند این را، فرایند کشف نفس دانست، که طی آن بخش عمده‌ای از فرهنگ عرضی اجتماعی و روان‌شناختی در محاق قرار می‌گیرد. چیزی مثل طبیعت انسانی استعلایی و خودمختار ما بر آفتاب می‌افتد. و تا آن‌جا که بتوان این فرایند نوآوری و درک آوانگارد را در چهارچوب کلی جای داد، و آن را به مثابه خصلت‌نمای هنر و فرهنگ متعالی در طول تاریخ تلقی کرد، می‌توان نقش ویژه‌ای برای هنر زیبا به‌طور کلی در نظر گرفت، که هنر مردمی یا عامه نمی‌توانند از پس اجرای آن بر آیند: هنر زیبا آیینه‌ی تمام‌نمای خود واقعی ماست که ظرفیت نامحدود خود ما در به‌کارگیری اشیا و فرم‌های مختلف در شرایط مختلف برای مصارف زیباشناختی را در برابر ما آشکار می‌کند. رویکردی انسان‌زدایی شده [dehumanized] در نظریه‌ی مدرنیستی از این نوع را می‌توان انتظار داشت. ایده‌ی خودآگاهی [self-knowledge] انسان، در دنیای مدرن، بلافاصله پس از آن‌که دکارت، با جسارت هر چه تمام‌تر می‌اندیشم [cogito] را اعلام کرد، به‌شکل درمان‌ناپذیری علیل به‌نظر می‌رسد: فیلسوفان تجربه‌باور [empirist] بزرگ که از او پیروی کردند و او را پذیرفتند، نسبت به چشم‌اندازهای خودآگاهی واقعی بسیار کم‌تر [از دکارت] خوشبین بودند، و دم‌دست‌ترین نمونه کسی مثل هیوم است که پیشاپیش در قرن هجدهم دست از این رؤیا شسته بود. در واقع برخی معتقدند که دوران مدرن نه با می‌اندیشم دکارت، بلکه با شک معرفت‌شناختی رادیکالی که گمان می‌رفت به فراموشی سپرده شده است، آغاز شد. این گرایش شک‌آورانه [skeptical] مدرن به این ایده منجر شد که انسان نیز همانند خدا مرده است: در سال‌های پایانی قرن نوزده نیچه و دست‌کم برخی مارکسیست‌ها را می‌بینیم که با اصل ایده‌ی مبنی بر وجود یک اومانیته‌ی انتزاعی مستمر آگاه‌به‌طبیعت‌خود به مخالفت برخاستند.[۱۹] در این‌صورت قرائت [آرای] گرینبرگ، که از وارثان این نویسندگان است، به‌شیوه‌ای اومانیستی که من پیشنهاد کردم، پر بی‌راه نخواهد بود؟

گمان می‌کنم ذکر این نکته جالب است که انتقاد گرینبرگ به برخی گرایش‌ها، جلوه‌ها و هنرمندان به‌شدت شخصی است، تا جایی‌که متوسل به ارائه‌ی جزئیات زندگی‌نامه‌ای درباره‌ی هنرمندان خاص مورد اشاره‌ی خود می‌شود ـ هر چند این جزئیات به لحاظ هنری ذیربط‌اند. درست است که این هنرمندان به‌خاطر فرا رفتن از هنر خود ستایش شده‌اند اما در این نظریه، هنرمند، یعنی انسانی‌که آثاری هنری را خلق و هم‌چنین امضا می‌کند، جایگاه محوری دارد زیرا او خواستگاه آن انگاره‌هایی است که از طریق آثار هنری تحقق می‌یابند. در این دیدگاه، انگاره‌ی هنرمند آن چیزی است که یک شی هنر مات [opaque]، مثل یک تجرید نیومن را به سنت نقاشی پیوند می‌زند: این همان است که یک نیومن را تبدیل به نمادی از فرایند نقاشی می‌کند، و از این طریق هنرمند را به ما نقاشان و خبرگان نقاشی افشا می‌کند. این چیزی است که ارزش بنیادین در نقاشی از آن اوست. و عمده‌ترین چیزی که قرار است از آن لذت ببریم: آن‌چه که گاهی «لذت فرمال» نامیده می‌شود، زمانی به ظهور می‌رسد که ما رابطه‌ی نمادین بین این اثر فرمال و سنت نقاشی پیش از آن را بیرون می‌کشیم و درک می‌کنیم.

دیدگاه گرینبرگ حامل آن شک‌آوری عمومی مدرنیستی درباره‌ی انسان به اتکا به ویژگی‌های کانتی آن است. به عقیده‌ی کانت هنر موفق نمادی از نفس [self] استعلایافته است، اما دانشی از آن را در اختیار نمی‌گذارد: هنر تجربه‌ی عینی از نفس را که در نظریه‌ی کانت از ضروریات دانش است، در اختیار نمی‌گذارد.[۲۰] به همین‌صورت «فرافکنی» گرینبرگ نیز آثار هنری فرمال را به مثابه نشانه‌های یک خودمختاری مشترک تلقی می‌کند، اما هرگز به‌عنوان راهی برای

احضار حافظه و یا حتی انگاره‌های هنرمند به‌مثابه ابژه‌های تجربه و دانش پیشنهاد نشده است. وقتی ما جلوه‌ی «بازتاب یافته» را درک می‌کنیم، بازتاب‌هایی از خودمان و از توانایی‌های خودمان را می‌بینیم، اما اصل آن‌ها هم‌چنان پنهان می‌مانند.

حتی ممکن است هیچ امر اصیل [original]ی در کار نباشد: در این نوع نظریه، این احتمال پنهان وجود دارد که وقتی ما نقاشی آوانگارد را درک می‌کنیم، صرفاً داریم امیدها و پیش‌فرض‌های خود را روی بوم پوشیده از رنگ فرافکنی می‌کنیم، چون هیچ امر فوق‌طبیعی یا استعلایافته‌ای در کار نیست که فراچنگ آوریم. این ممکن است به این دلیل باشد که فرایندی که از طریق جلوه‌ی «بازتاب یافته» آشکار می‌شود، فرایندی است که در پایان چیزی برای ما ندارد که آن را بازشناسیم یا با آن همدلی کنیم، یا حداقل چیزی خودمختار و ماندگار که تنها هنر مشکل و متعالی می‌تواند به‌ظهور برساند. در این مورد، انگاره‌ی آوانگارد درباره‌ی خلوص زیباشناختی و خودگردانی [self - governance] بازتابنده‌ی چیزی نیست مگر سمت‌گیری ذائقه، عقلانی‌کردن پسندهای موضعی و عرضی ما. با وجود این متفکرانی چون گرینبرگ و کانت هم می‌توانند اومانیست باشند هم مدرنیست، چون اگر نظریه‌ای مثل نظریه‌ی آن‌ها درست باشد، خود فقدان دانش ما ایجاب می‌کند که در عین حال ممکن است (به هر حال تا آن‌جا که به ما مربوط می‌شود) که انسان نمرده باشد، و ما مصرف‌کنندگان نمادها در یک هویت انسانی فراگیر و در عین حال پیوسته گذرا مشترک باشیم ـ هویتی که می‌توان آثار هنری زیبا را به مثابه‌ی اشارت‌های غریبی برای آن به‌کار گرفت. خود واقعیت بی‌خبری ما واقعیت این‌که نمی‌توانیم آثار هنری یا هر چیز دیگری را به‌عنوان یک پنجره‌ی باز به روی انسان به‌کار بگیریم، در این نوع مدرنیسم، زمینه‌ای برای این امید و ایمان می‌شود که فرهنگ انسان جهان‌وطن، زنده و در حال گسترش است.

فیلم آوانگارد

یک بار دیگر، دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۲۰ به این‌سو، فیلم در فیلم‌های مدرنیست و آوانگاردی بوده‌اند که از بازنمایی ادبی قراردادی دست کشیدند، و ما را با خود رسانه‌ی فیلم آشنا کردند؛ رسانه‌ای که تنها فرایند فیلم‌سازی را به‌نمایش می‌گذاشت. کوشش‌هایی برای خلق چنین چیزهایی به‌عمل آمد: مسأله‌ی همه‌ی این کوشش‌ها درست این موضوع بود که رسانه‌ی فیلم چگونه چیزی است. آیا فیلم از سلولوئید ساخته شده؟ یا نوری است که از پشت سلولوئید روی یک پرده تابانده می‌شود؟ شاید فیلم عبارت باشد از تسلسل پشت‌سر هم تصاویری که ساخته‌ی آن نورند. شاید فیلم «شکل، حرکت، ضرباهنگ، سایه روشن و رنگ»ی باشد که خصلت‌نمای آن تصاویرند.[۲۱] یا آیا به قول اروین پانوفسکی[۲۲] عکس‌ها و فیلم‌ها دارای «واقعیت ملموس [Physical] به معنای واقعی کلمه» هستند، چون «قالب» بصری‌ای می‌سازند از واقعیت ملموس؟ استنلی کاول می‌گوید: فیلم‌ها قادرند هم دارای واقعیت ملموس باشند و هم «فردیت» انسانی در مفهومی پررنگ‌تر، به‌طوری که وقتی «دنیا روی پرده‌ی سینما تابانده می‌شود» این هستی‌ها در مقابل چشمان ما قرار می‌گیرند.[۲۳]

آوانگاردیسم یا مدرنیسم در فیلم، یعنی تلاش برای نهادن چیزها در برابر بیننده‌ی فیلم، نه رونوشت‌ها یا بازنمایی‌های آن چیزها، از دیدگاه پانوفسکی و کاول کار عبثی است، چون چیزهای طبیعی و نه شبیه‌های آن‌ها پیشاپیش در فیلم حضور دارند، چنان‌که کاول می‌گوید:

فیلم‌ها از همان آغاز از پیچیدگی‌های خودآگاهی [رایج در] مدرنیسم دوری کرده‌اند... رسانه‌ای که متکی است بر تسلسل‌هایی از

تابش‌های گریزناپذیر [Automatic] دنیا، مجبور نیست حضور دنیا را ثابت کند: دنیا حی و حاضر پیش چشم ماست.[۲۴]

علاوه بر این، کاول با اشاره به دستاوردهای سبک‌شناختی مدرنیست مثل تدوین سریع، دوربین‌های متحرک، رنگ فراواقعی، و زوایای غیرعادی دوربین که در بیش‌تر فیلم‌های دارای روایت نسبتی دیده می‌شوند، و به‌نظر می‌رسد کندوکاوهای نوینی در امکانات این رسانه‌ی سینمایی باشند، می‌گوید: «فزون‌سازی مکانیکی ترفندهای فیلم‌سازی» بازتابی است از آن «استیصال»ی که از فقدان تماس با دنیای عینی، و فقدان اعتماد به آن ـ فقدانی که قابل اجتناب بود، و دنیایی که خاستگاه فیلم است ـ حاصل آمده است.[۲۵]

۱۰۰۲ مثل همه فیلم‌های کوبریک، آکنده است از ارجاع‌پذیری [Reflexivity]، پیچیدگی و تمهیدات سبک‌شناختی از نوعی که خصلت‌نمای کوشش‌هایی است که در قلمرو هنر فیلم مدرنیست به‌عمل می‌آیند. اما در عین حال از تمهیدات روایی سنتی بسیاری سود می‌برد که کم و بیش تا پیش از آخرین بخش فیلم حضور دارند، و تا حد شگفت‌آوری در باورپذیر کردن واقعیت خود موفق است.[۲۶] صحنه‌هایی که در آن‌ها نیروی جاذبه صفر است، و به‌خصوص جلوه‌های ویژه‌ای که القاکننده‌ی فقدان نیروی جاذبه‌اند، آدم‌هایی که وارونه راه می‌روند و از این قبیل، هرگز در هیچ فیلم علمی‌تخیلی‌ای که من خبر دارم به رئالیسم دست نیافته‌اند. (به‌خاطر می‌آورم که در یک برنامه‌ی تلویزیونی در سال ۱۹۶۸، میهمانی از ناسا با حوصله به تلفن یک بیننده پاسخ می‌گفت و توضیح می‌داد که نه، ۲۰۰۱ واقعاً در فضا فیلم‌برداری نشده، بلکه همه‌ی صحنه‌ها را در استودیو ساخته‌اند). و سکانس «طلوع انسان» که میمون‌هایی را نشان می‌داد که از آن تخته‌سنگ، شعور گرفته بودند، چنان رئالیستی بود که برخی فکر می‌کردند که ۲۰۰۱ صرفاً به این دلیل از دستیابی به اسکار بهترین چهره‌آرایی بازماند که داوران فکر کرده بودند بازیگران ملبس به پوست میمون، میمون‌های واقعی هستند. فیلم، مدام واقعیت شکنندگی بدن‌های انسانی ما و نیاز مداوم آن‌ها به مراقبت را یادآوری می‌کند. فضانوردان سوار بر سفینه‌ی دیسکاوری نرمش می‌کنند و حمام آفتاب می‌گیرند، و وقتی دست به فعالیت‌های طاقت‌فرسا می‌زنند صدای هیس کپسول‌های اکسیژن و صدای شوم و در عین حال حزن‌انگیز تنفس، باند صدا را به اشغال خود درمی‌آورند. در سراسر فیلم همه در حال خوردن و نوشیدن‌اند: پلنگ‌ها، میمون‌ها، کارمندانی که در کره‌ی ماه هستند، فضانوردانی که عازم سیاره‌ی مشتری‌اند، و هم‌چنین تنها فضانورد جان‌به‌دربرده، در مبلمان سبک لوئی شانزدهم اتاق‌هایش، جایی بیرون از زمان و مکان. در جایی، حتی، لحظه‌ای دستورالعمل‌هایی برای «Zero – gravity toilet» [توالت مخصوص نیروی جاذبه صفر] می‌بینیم؛ و میزبانان نامریی دیو، در پایان، در سوئیت او حمامی هم در نظر گرفته‌اند که بسیار به‌جا انتخاب شده است.

به‌علاوه اگر برگردیم به پرداختن به کنه واقعیت، هیچ برآوردی از شرایط امروزین ما نمی‌تواند بدون اشاره‌هایی به سودجویی، متقاعدکننده باشد، و از این رو، علامت‌های تبلیغاتی، به شکل‌های گوناگونی در ۲۰۰۱ حضور دارند ـ برخی به‌شکل جالبی قدیمی هستند، و خطر رئالیسم را در ترسیم آینده، به‌نمایش می‌گذارند. یک فضاپیمای پان آمریکن، دکتر هیوود فلوید، کارمند آژانس فضایی را (که قرار است تخته‌سنگ مغناطیسی عجیبی را که اخیراً در ماه پیدا شده بررسی کند)

به ایستگاه فضایی هیلتون واقع در مدار زمین می‌برد. در داخل فضاپیما می‌توانیم «IBM» را تشخیص دهیم که روی پانل کنترل اصلی خود را به رخ می‌کشد. وقتی‌که دکتر فلوید وارد ایستگاه می‌شود، یک تلفن تصویری با مارک بل، میز پان‌امریکن و اتاق مخصوص با مارک هاوارد جانسن، همه منتظر او هستند.

با وجود این، به‌رغم جزئیات رئالیستی دائماً در حال تزاید، مدرنیسم مدام حضور خود را در قالب نشانه‌هایی از این‌که ما داریم یک فیلم ارجاع‌پذیر درباره سینما می‌بینیم، اعلام می‌کند. مکس کوزلوف، ضمن اشاره به کاربرد استادانه‌ی دوربین از سوی کوبریک برای جلب توجه بیننده به انحنای پرده سینه‌راما، فقط یک ویژگی ارجاع‌پذیر را توضیح می‌دهد:

هر لحظه عدسی [در ۲۰۰۱] حال و هوا و آهنگ ناگهانی در عین حال آرامی به آن می‌بخشد. بوم و نماهای پن کوبریک با وقار سبک‌بالانه و پرطمأنینه‌شان، نگاه را از خلال دایره‌هایی که پیشاپیش توسط انحنای خودپرده بازآفرینی شده‌اند، هدایت می‌کنند... گویی همواره سکون خود را در دل پانوراما جای می‌کند.[۲۷]

و پرده‌ها و شکل‌های پرده از خلال فیلم به طنین درمی‌آیند: بخش اعظم فیلم را ما به نگاه کردن از خلال دریچه‌ی پانورامیک یا سینه‌رامیک سفینه می‌گذرانیم؛ یا با کنجکاوی هر چه بیش‌تر، در حال تماشای حروف و اشکال انیمیشنی کامپیوتری هستیم. که از پشت‌سر کسانی تابانده شده که در حال تماشای پرده‌های تصویرند. بی‌شک این جلوه‌ی غیررئالیستی نه تنها برای بازسازی صفحه، و چهره‌های بیننده‌ها، بلکه برای شناسایی صورت و آن صفحه، برای تفسیر آن‌ها به‌مثابه تابانندهٔ تابش‌ها، و برای القای این‌که خود پرده «می‌تابد»، اندیشیده شده‌اند ـ و همه این چیزها روی‌هم‌رفته دلالت دارد بر رابطه‌ای متقابل بین تابش و بازتاب، که به‌نظر می‌رسد تا حدودی همان رابطه‌ای باشد که بین هنرمند آوانگارد و مخاطبش برقرار است. این موتیف «پرده‌ای که تماشا می‌شود» با مشهورترین دغدغه‌ی کوبریک، یعنی چشم، گره خورده است. چشم استعاره‌ی آشکاری برای دوربین است که در بیش‌تر فیلم‌های کوبریک به‌شکل‌های مختلف، خودنمایی می‌کند. به‌عنوان مثال، نگاه خیره‌ی کوبریکی اکنون دیگر به‌صورت یک علامت ویژه درآمده است: دیو بومن که در بیرون سفینه‌ی دیسکاوری مانده، و درهای آن به رویش قفل شده، در حالی‌که به حماقت هال و به مرگ قریب‌الوقوع خود می‌اندیشد، نگاه مضطرب خود را به دوربین می‌دوزد. در **پرتقال کوکی**، آلکس، نشئه از شیر آلوده به ماده مخدر، در حال دید زدن مشتریان Milkbar، نگاه غیرعادی خود را به دوربین می‌دوزد؛ و در ***غلاف تمام فلزی*** یک «آش‌خور» هار که پادگان دیوانه‌اش کرده، در حالی‌که در فکر قتل با تفنگ آموزشی پرقدرت خود است به دوربین خیره می‌شود. چشم، دریافت‌کننده‌ی اطلاعات از دنیا، در عین حال از قدیم نماد منطق و خرد بوده است. «تئوری» همانند «تئاتر» ریشه در واژه یونانی Theaomai به معنی «دیدن» دارند. با این حال فروید معتقد است که ترس از چشم‌ها، در عین حال جانشین همیشگی ترس از اختگی است؛ هم‌چنین پیوندهای نمادین آشنایی بین جنس مذکر و شمشیر، چاقو و تفنگ وجود دارد. از این رو منطق، بی‌پروایی و خشونت ـ دغدغه‌های دراماتیک تمام فیلم‌های کوبریک، و می‌توان گفت عناصر برسازنده‌ی زندگی انسان ـ همه در تصویر چشم که کوبریک بارها و بارها از روی پرده متوجه بیننده می‌کند، به هم گره می‌خورد. پرده‌ی کوبریک و مخاطب او روبه‌روی آینه‌ها و پروژکتورها قرار دارند، که علت‌ها و

معلول‌های زندگی و هنر را در بی‌کرانگی منعکس می‌کنند.

این نوع بازتابندگی قیاسی [Allegorical Reflexivity]، آن نوع خاصی از آن «فزون‌سازی مکانیکی کمیت‌های شناخته‌شده» که کاول با عنوان تقلاهایی برای مدرن کردن فیلم‌ها، مورد انتقاد قرار می‌داد، نیست؛ و این بدان معناست که این بازتابندگی شباهتی به استفاده از ویژگی‌های فرمالی که گرینبرگ در نقاشی و به‌طور کلی در هنر معاصر تحسین می‌کند، ندارد. این بازتابندگی‌ها انگاره‌های به‌جا و تفسیرهای عینی را منتفی نمی‌کنند: آن‌ها باعث ابهام فیلم نمی‌شوند. با این‌حال، اگر به بخش پایانی «مشتری و آن‌سوی بی‌کران» نگاه کنیم، این نوع ابهام را نیز در ۲۰۰۱ خواهیم یافت. وقتی دیو بومن دیسکاوی را ترک می‌گوید و به تخته‌سنگ چرخسان بر مدار مشتری می‌رسد، همه‌ی قراردادهای بازنمایانه‌ی پیشین فیلم از پنجره بیرون می‌پرند، درست مثل قراردادی که می‌گفت حیوانات می‌توانند حرف بزنند، در داستان بی‌معنای فوق‌آلذکر از پنجره بیرون پرید. در آن لطیفه، ناگهان آن‌چیزی که در برابر ما قدعلم می‌کند، نه اسب‌های سخن‌گو، بلکه نکته‌ای است که قوه‌ی ادراک ما را ناگهان متوقف می‌کند، و بدین‌ترتیب خود لطیفه‌ها و نحوه‌ی تأثیرشان را به ما نشان می‌دهد. در این بخش از ۲۰۰۱، ناگهان چیزی که در برابر ما علم می‌شود میمون‌ها با فضانوردها، یا حتی چشم‌ها و امثال آن‌ها، به مثابه نمادهای قابل‌فهم فیلم و اومانیته نیستند. به‌جای آن‌ها، ما چشم‌اندازها و صداهای غیرقابل‌فهم می‌یابیم، و نیز تکه‌های به‌ظاهر بازنمایانه‌ای که کوشش‌های ما را برای نتیجه‌گیری از آن‌چه که بازنمایی می‌شود، پس می‌زنند. به‌این صورت چیزی که برملا می‌شود، اگر چیزی برملا شده باشد، خود هنر فیلم است.

اودیسه در دل زمان

وقتی دیو از طریق دری که تخته‌سنگ بازش کرده، وارد سفینه می‌شود، «اتمسفر»های کیاس‌گونه گئورگی لیگتی در باند صدا اوج می‌گیرند، و پرده به اشغال رنگ‌ها و صداهایی درمی‌آید که القاکننده‌ی سرعت بیرون از حساب هستند. نمی‌توانیم بگوییم که این سفینه‌ی کوچک چه چیزی را پشت‌سر می‌گذارد، اما چنین به‌نظر می‌رسد که با سرعت خطرناکی از چیزی رد می‌شود. ما تصاویر ثابتی از دیو را در محفظه می‌بینیم که ترسیده و درد می‌کشد، سپس در حالی‌که موسیقی بی‌وقفه می‌توفد و می‌غرد ـ که دلالت دارد بر تداوم تصاویر چند لحظه پیش، و از این طریق با تصاویر دو ساعت پیش ـ الگوهایی از رنگ شروع به ظهور می‌کنند که به‌نظر نمی‌رسد اصلاً نشانه‌ای از حرکت رو به جلو باشند. در واقع به‌نظر نمی‌رسد که چیزی را نشان دهند یا تولید کنند. هرازگاهی چیزهایی چون صورت یک دلفین، یا اسپرماتوزوئیدهایی در حال هجوم به‌سوی یک تخمک را به صورتی مبهم نشان می‌دهند، اما این‌ها آشکارا بازسازی صورت دلفین و اسپرماتوزوئید یا هیچ‌چیز دیگری نیستند. چشمی، که ظاهراً چشم دیو است و رنگ آن سولاریزه شده، گاه‌گاهی نشان داده می‌شود: ظاهراً در حال تماشای همان چیزی است که ما تماشایش می‌کنیم، اما حتی این هم کاملاً روشن نیست. اگر لحظه‌ای تأمل کنیم، درمی‌یابیم که این همان کاری است که در فیلم‌ها رایج است: چشم یا صورتی را می‌بینیم که دارد [به‌جایی] نگاه می‌کند، بعد از آن چیزی را که این چشم می‌بیند، می‌بینیم. اما از آن‌جا که چیزی که اکنون می‌بینیم که دارد [به‌جای] نگاه می‌کند، بعد از آن‌چیزی را که این چشم می‌بیند، اما از آن‌جا که اکنون می‌بینیم معنای روایی آشکاری ندارد، و به‌خصوص از آن‌جا که اصلاً روشن نیست که ما داریم چیزی را می‌بینیم،

ممکن است به این نتیجه برسیم که این قرارداد نقض می‌شود تا ما بتوانیم خود آن [قرارداد] را ببینیم، و هنر آن‌چیزی را که شاید برای نخستین‌بار، خود بخشی از هنر است.

محفظه سرانجام در جایی و در زمانی، یا در ناجایی و نازمانی، در آن سوئیت نئوکلاسیک، که خود تزئینات آن از طریق فراخواندن عقلانیت بی‌زمان، بی‌زمانی را القا می‌کند، «از حرکت باز می‌ماند» (دیگر معلوم نیست که واقعاً حرکت می‌کرده است یا نه). کوبریک، حالا، در این صحنه‌آرایی، با قرارداد سینمایی «نشان دادن آن‌چه که چشم تصویرشده می‌بیند» بیش‌تر بازی می‌کند. دیو را پس از پایان سفرش می‌بینیم، شاید بیست‌سالی پیرتر، مبهوت و مضطرب در درون محفظه، دارد به بیرون از پنجره نگاه می‌کند. بعد، از خلال پنجره محفظه‌ی دیو را در بیرون از محفظه در سوئیت می‌بینیم. این تصویر دوپهلو است: آیا ما چیزی را می‌بینیم که دیو می‌بیند؟

چه‌طور چنین چیزی ممکن است، چون آن‌چه که می‌بینیم خود دیو است؟

چیز بعدی که دستگیرمان می‌شود این است که ظاهراً محفظه ناپدید شده، و دیو، اگر کسی که آن‌جاست دیو باشد، شروع به وارسی خود جدید خود می‌کند. می‌بینیم که دارد به آینه‌ی حمام نگاه می‌کند، و بعد نمایی تمام‌قد از او می‌بینیم. باز هم یک تصویر دوپهلو: آیا این تصویر آینه همان است که دیو می‌بیند، یا خود دیو است؟ باری، ما و دیو صدایی می‌شنویم، و او برمی‌گردد تا به چیزی نگاه کند؛ آن‌چه که بعد می‌بینیم خود دیو است، سال‌ها بر او گذشته، و در محل دیگری از سوئیت قرار دارد. دیو پیرتر را تماشا می‌کنیم که به جست‌وجوی صدایی برآمده که ظاهراً از جانب دیو جوان‌تر صادر شده، و ما می‌بینیم که کسی را در نقطه‌ای از دنیای فیلم که گمان می‌کردیم توسط ما اشغال شده، نمی‌یابد: معلوم می‌شود که هر چه باشد، ما در حال تماشای او از نگاه دیو جوان‌تر نبوده‌ایم. یک بار دیگر، ما باید به تماشای سلسله تصاویری بنشینیم که به دلیل دوپهلویی‌شان غیرقابل‌درک هستند، و همین است که توجه را به هنر فیلم‌ساز جلب می‌کند، که نوعاً باید این نوع ابهام‌ها را زایل سازد.

بعد، دیو مسن به پشت‌میز شام خود برمی‌گردد، لیوان نوشیدنی‌اش را می‌اندازد، خم می‌شود تا تکه‌پاره‌ها را جمع کند، و چشمش به خودش می‌افتد: حالا پیر و فرتوت روی تخت‌خوابی در اتاق دراز کشیده است. این بار، وقتی دیو پیر و فرتوت را می‌بینیم، می‌توانیم دیو صرفاً مسن را از پشت‌سر در گوشه‌ی پرده ببینیم، از این رو می‌دانیم که چیزی را داریم می‌بینیم که او می‌بیند ـ به استثنای این‌که چیزی که او می‌بیند به لحاظ زمان نمونه‌وار فیلم فاقد معناست. و سرانجام وقتی دیو کهنسال به تخته‌سنگ و آن کیسه جفت پرنوری که در پای تختش ظاهر شده‌اند، دست می‌یابد، می‌بینیم که در درون کیسه معلق و جدا شده از بدن، دیو قرار دارد که یک بار دیگر تغییر شکل یافته است، و ما یک بار دیگر در تلاش برای نگاه کردن از خلال فیلم به چیزی یا کسی که فیلم بازنمایی یا بازسازی می‌کند، ناکام می‌شویم. ما دقیقاً نمی‌دانیم که به چه چیزی نگاه می‌کنیم، یا از دریچه‌ی چشم چه کسی، اگر اصلاً کسی در کار باشد، نگاه می‌کرده‌ایم. ما وادار می‌شویم که معنایی را به چیزی که دیده‌ایم نسبت دهیم، و این معنا با خود فیلم‌ها و شیوه‌ی قراردادی استفاده و بازنمایی زمان سر و کار دارد.

در لحظه‌های پایانی فیلم، بچه سیاره [Star-child] را می‌بینیم که شاید به معنی واقعی کلمه از ناکجا سر برمی‌آورد، تا از بابت اندازه با زمین برابری کند. ظاهراً، تخت‌سنگ بشریت

را تا پله‌ی بعدی نردبان تکامل، و تانواهای تم [Them] «راز جهان» [World Riddle] از «چنین گفت زرتشت» واگنر برمی‌کشد، ابرانسان به خانه آمده. اما ما و او چگونه به زمین برگشتیم؟ این کار چه‌قدر طول کشید؟ واقعاً ما این‌جاییم؟ در هر حال، آن جنین به چه بزرگی است؟ اگر او سیاره را لمس کند چه اتفاقی خواهد افتاد؟ می‌تواند آن را لمس کند؟ آیا خود او بخشی از همان کائنات است؟ این‌که دو چیز در یک زمان پرده را اشغال می‌کنند نوعاً به این معناست که هستی‌ها در فضا به هم نزدیکند، اما ابداً آشکار نیست که این قرارداد در این‌جا حاکم باشد. اکنون نقض قراردادهای فضایی و نیز قراردادهای زمانی قدرت تفسیر را از ما سلب کرده است.

در این‌جا، زمینه‌ای برای درک رویدادهایی که می‌بینیم نداریم. فیلم به درون ابهام خزیده است، تبدیل شده است به رنگین‌کمانی از رنگ‌ها، شکل‌ها و تصاویر نامرتبط با هم ـ و این شامل آن بخش‌های فوق‌العاده «واقعی» پیش از این بخش پایانی هم می‌شود که آشکارا در ادامه‌ی آن چیزی است که ما می‌بینیم. کوبریک این صحنه‌های نهایی را از رئالیسم موبه‌مو دور می‌کند تا آن‌ها را هر چه بیش‌تر دل‌شوره‌آور و مشوش‌کننده از آب دربیاورد، و ما بینندگان را آن‌جا که تلاش می‌کنیم به این تصاویر غیربازنمایانه معنایی بدهیم، هر چه بیش‌تر بر نیروی بازنمایی قراردادی و از اهمیت آن آگاه سازد. این تصاویر پایان‌بخش تأثیر «بازتاب یافته»ی شدیدی روی ما دارد: وقتی ما مجبور می‌شویم آن‌چه را که روی پرده است به مثابه «نقد بصری قرارداد و در عین حال خود قرارداد» یا به مثابه تفسیری بر خودمان، شیوه‌ی زندگی‌مان، شیوه‌ی ساختن هنر (فیلم) و لذت بردن از آن بپذیریم، به‌شدت تکان می‌خوریم.

یک پایان‌بندی باز دیگر

چند لحظه پیش، از نحوه‌ی درک این فیلم صحبت کردم: منظورم فقط این بود که بگویم در قالب این تفسیر [خاص] چگونه باید آن را دید، منظورم این نبود که این شیوه تنها شیوه‌ی ممکن خواندن ـ یا در این مورد، امتناع از خواندن ـ ۲۰۰۱ است. این هم ممکن است که تصاویر سازنده‌ی پایان‌بندی فیلم را به مثابه مجموعه‌ای از صحنه‌هایی خواند که به‌صورت سرراست بازنمایی شده‌اند، منتها صحنه‌هایی که دنیایی را بازنمایی می‌کنند که از قوانین فیزیکی معمول تبعیت نمی‌کند. اگر از فضا یا حداقل از فضای خود دور شویم، حرکت چه‌طور چیزی خواهد بود؟ در جهانی بی‌زمان، یا در جهانی که زمان جور دیگری می‌گذرد، چرا نباید مردم با یکدیگر تصادم کنند؟

و تازه، ما حتی می‌توانیم این صحنه‌های بازنمایانه را به شیوه‌ای بازتابی [Reflexive] و مدرنیستی، به‌عنوان تمثیلی از آفرینش هنر تلقی کنیم. شاید آفریننده‌ی تخته‌سنگ همان کاری را با دیو می‌کند که هنرمند با ما شیفتگان هنر. آن‌ها دیو را به ماورای فضا و زمان، یا به‌نوعی به ماورای طبیعت، به‌جایی‌که زندگی می‌کنند می‌برند. و این‌جا را به‌صورت خانه‌ی واقعی او درمی‌آورند، به‌طریقی شبیه راهی که هنرمند ما را از طبیعت از بازنمایی قراردادی می‌کند، و قابلیت ما در فرارفتن از طبیعت را به ما نشان می‌دهد. با این‌حال، این نوع تفسیر تمثیلی فیلم را به مثابه جلوه‌گاه مدرنیسم گرینبرگی و آوانگاردیستی به‌حساب نمی‌آورد؛ و حتی شاید بتوان گفت که این تفسیر یک خوانش پست‌مدرن از ۲۰۰۱ را پیش می‌کشد.

پست مدرنیست، اگر چنین کسی، واقعاً چیزی

بیش از همان مدرنیست امروزی‌شده باشد، آرمان هنـر به مثابه یک [مصنوع] نـاب، فرمال، و مبهم [Opaque] را به چالش می‌کشد، چون او به این چیزها با تردید می‌نگرد: نخست، این عقیده که آثار یا انواع هنر دارای فرم‌هایی هسـتند که می‌توانند جدا از محتوای بازنمایانه‌شـان درک شـوند؛ دوم تمایز بین هنر والا و هنر پست، یا هنر اصیل و هنر تقلیدی، که فرمالیسـم اختراع کرده است؛ و سوم تصویر مدرنیسـتی از انسان‌ها به مثابه هستی‌های اسـتعلایافته‌ای که تصادفـاً در انـواع جهان‌های سیاسـی ـ اجتماعی گیر افتاده‌اند. در این خوانش تمثیلـی از تصاویر پایانی ۲۰۰۱، فیلم طرد تمام و کمال بازنمایی قراردادی را به‌کار می‌گیرد، نه برای این‌که فرم‌ها را به‌نمایش گذارد و از طریق جلوه‌ی «بازتاب‌یافته» دسـت به بازنمایی بزند، بلکه برای این‌که به‌صورت قـراردادی بازنمایی کند. در این دیدگاه، فیلم ضمن پذیرش قراردادهای روایی از آن‌ها سرپیچی می‌کند.

و شـاید، ۲۰۰۱، در پذیـرش و طـرد هم‌زمان قرارداد، نمایش تمثیلی خود از امر لایتناهی و جاودان را هم می‌پذیرد، هم انکار می‌کند. شـاید، به‌عبارت دیگر، نوعی نگرش طعنه‌آمیـز [Ironic] در قبال استعلای انسان اتخاذ می‌کند، نگرش شک‌آورانه‌ای که مسـتقیماً تصویر مدرنیستی از بشریت و هنر را رد نمی‌کند، بلکه در عوض بر موقعیت انسانی ما به مثابه بخشی از دنیای طبیعی روزمره قراردادهای آشنا و اشیایی که به شـیوه مألوف دیده می‌شوند، تأکید می‌کند. شـاید می‌خواهد بگوید که به‌رغم اشـتیاق به جاودانگی، کوشـش ما برای پشت‌سـر گذاشتن پیشـداوری‌های حقیرانه‌ی سـلیقه، به بی‌راهه رفته اسـت، و صرفاً هنر مردمی ـ مثل سینما ـ می‌تواند خود حقیقی مـا را هم‌چنین هنر والا و فرمال را به ما مکشوف سازد.

شاید، اما این داستان دیگری است.

یادداشت‌ها:

1. Great Movie Directors, Ted Sennet (New York: Harry N. Abrams, Inc./AFI Press, 1986), 140.

۲. از مصاحبه مجله پلی‌بوی با کوبریک که در ۱۹۷۰، Making of Kubrick's ۲۰۰۱ N.Y.: New American Library, ۱۹۷۰ به ویراسـتاری جروم آگل دوباره چاپ شده است. نورمن کاگان نیز در کتاب زیر این مصاحبه را نقل کرده است:

The Cinema of Stanley Kubrick (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972), 145.

3. cf. Michael Ciment, Kubric, trans. Gilbert Adair (N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1983), 148.

٤. متی کالینـسکو در کتاب زیر به شعار «ضد هنر به‌خاطر ضد هنر» دادائیست‌ها اشاره می‌کند:

Matei Calinescu, Five Faces of Modernity (Durham: Duke University Press, 1987), 143.

۵. کالینـسکو در کتاب فوق، کاملاً این را به دادا نسبت نمی‌دهد، اما می‌گوید (ص.۱۲٤) که هیچ انگاری زیبایی‌شـناختی دادا «بیانگر ویژگی آرمانی، آوان ـ گارد است»

6. Scott Mac Donald, ed., Avant – Garde Film (Cambridge, Cambridge university Press, 1993),2.

۷. بـرای نمونـه به کتاب زیـر از کلایوبل نگاه کنید کـه می‌گوید: «بـرای درک یک اثر هنری باید خود را از هر چه که زندگی اسـت بتکانیم»:

Clive Bell, Art (London: Chatto and Windus, 1916), 25.

۸. می‌تـوان بـر این ایده تأکید بیش از حد کـرد. گرینبرگ در مقاله «Towards a Newer Laocoon» (ص.۳۷) می‌گویـد: «مـن هنـوز می‌توانم از رامبراند بیش‌تـر به‌خاطر بیانگری آن لذت ببرم تا ارزش‌های انتزاعی متجلی در آن ـ هر چقدر هم که این آثار غنی از این ارزش‌ها باشند».

9. Originally Published in Partisan Review VI.5 (Fall 1939); Reprinted in Greenberg, Collected Essays and Criticism, vol.1,5 -22.

10. Greenberg Collected Essays, 16.

11. Greenberg Collected Essays, 16-17.

۱۲. همـان، ص۱۷. ضمنـاً گرینبرگ، از لحن خود در نوشـته‌های اولیه‌اش در «آوان ـ گارد و کیچ، پنجاه سـال بعد» اظهار پشـیمانی می‌کند:

Greenberg, Arts Magazine vol. 64, No.4 (December 1989), 56-57.

13. Greenberg Collected Essays, 8.

14. Greenberg Collected Essays, 15-16.

۱۵. گرینبـرگ، هم‌چنین مارکـسیزم جرمی اولیه خـود را در مقاله

«آوان ـگارد و کیچ پنجاه سال بعد» به‌کار می‌گیرد.

16. In Greenberge's "Modernist Painting" originally publishod in Art and Literature (Spring 1963), Reprinted in Gregory Battcock, ed., The New Art (New York: Dutton and co., 1966), 100-10.

گرینبرگ در این مقاله به کانت به‌عنوان «نخستین مدرنیست واقعی» (ص ۱۰۰) اشاره می‌کند، و اهداف هنر مدرنیست را با اهداف فلسفه انتقادی کانت یکی می‌داند. این یکی از آخرین مقاله‌های گرینبرگ است، و شاید نشانه‌ای است از طلوع کانت‌گرایی هم‌زمان با غروب مارکس‌گرایی او.

۱۷. از دو منبع زیر، اولی در تأیید تأثیر کانت بر گرینبرگ و دومی در رد آن هستند:

-Paul Crowther, "Greenberg Kant and the problem of Modernist Painting," British Journal of Aesthetics, vol. 25, no. 4 (Autumn 1985).

-David Carrier, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American – Type Formalism", in George Dickie and Richard Sclafani, eds., Aesthetics: A Critical Anthology (New York: St. Martin's Press, 1978), 461 – 69,

۱۸. جان اچ. زامیتو در کتاب زیر می‌گوید که از نظر کانت در سومین انتقاد «هنر محملی است که از طریق آن امر فوق حساس نشانه حضور خود را به رخ می‌کشد. و درست به همین دلیل است که تجربه زیباشناختی ریشه استعلایی دارد.»

۱۹. کتاب **پنج چهره مدرنیته** نوشته کالینکو شامل بخشی است با عنوان «انسان‌زدایی آوانگارد، و پایان ایدئولوژی» (۳۲ـ۱۲۵) که افول مفاهیم «انسان» و «نوع بشر» را در دوران مدرن توضیح می‌دهد.

۲۰. زامیتو معتقد است که یک دلیل این‌که کانت شیوه خاصی را در انتقاد سوم پیش گرفت عبارت بود از تمایل او به استفاده از داوری‌های زیبایی‌شناختی به‌عنوان نشانه‌ای از «وحدت منطق» و «اولویت عمل»

۲۱. اسکات مک دانالد می‌گوید که نخستین فیلم‌های آوانگارد توجه ما را به این پنج چیز معطوف می‌کردند:

Cf. Avant – Gard Film,3.

۲۲. پانوفسکی این حرف را در مقاله «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» می‌زند؛ این مقاله در منابع زیر بافتنی است:

- Daniel Talbot, ed., Film (New York: Simon and Schuster, 1959, 31.

- Stanley Cavell, The World Viewed: Reflections on The ontology of Film, Enlarged Edition (Cambridge, Massachusetts: harvard University Press, 1979), 16.

23. cf. cavell, The world viewed, esp. Chapters.

2-4 (16 – 29).

24. Cavell, The world viewed, 118.

25. Cavell, The world viewed, 62.

۲۶. البته، ۲۰۰۱ در تمامیت‌اش، چنان مالامال از «جلوه‌های ویژه» انیمیشن است که می‌توان با تأکید گفت که «تابش»های آن «به‌طور خودانگیخته» چیزی بیش از مثلاً کارتون از دنیایی که به‌شکل ملموسی واقعی باشد، ریشه نمی‌گیرد، کاول معتقد است که کارتون فاقد چنین هم‌ریشگی با دنیای واقعی است و بنابراین فیلم نیست (The world veiewed, ۱۶۷–۷۳) من نمی‌دانم در این‌باره چه بگویم به‌جز این‌که اگراز دیدگاه کاول چنین نتیجه بگیریم که ۲۰۰۱ فیلم نیست، این یک نتیجه‌گری معنا باخته [Absurd] خواهد بود.

27. Max Kozloff, "2oo1", Film Culture, no. 48 – 49 (Winter & Spring 1970); Cited in Norman Kagan, The Cineam of Stanley Kubrick, 148.

(Footnotes)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محدودیت‌های فلسفی فیلم

بروس راسل
ترجمه‌ی آرش جلال منش

پرتال جامع علوم انسانی

در این مقاله سعی‌ام بر این است که نشان دهم فیلم می‌تواند برخی مسایل فلسفی را مطرح کرده و با نشان دادن راه‌حل‌های ممکن، برخی از آن‌ها را حل کند. در عین حال گاهی از بیان احتمال یا حتی امکان رخداد پدیده‌ها عاجز است.

۱. چرا باید اخلاقی بود؟

از افلاطون تا به امروز، رابطه‌ی بین امر اخلاقی و منطق عملی ازجمله دغدغه‌های فلاسفه بوده است. آیا امکان این‌که یک کنش خاص توسط اخلاق نهی شده ولی توسط منطق عملی مجاز دانسته شده و حتی لازم باشد، وجود دارد؟ البته سقراط در جمهور خطاب به افلاطون می‌گوید: فرض کنید انگشتری دارید که به شما توانایی نامرئی شدن می‌دهد و بدین‌وسیله قادر خواهید بود از عواقب اعمال خطایتان در امان باشید. مطمئناً در این حالت، گاهی اوقات خطاکاری به‌نفع شما خواهد بود. لازمه‌ی منطق عملی، انجام دادن کنش‌هایی است که به منفعت شخصی می‌انجامد و بنابراین، اگر قادر باشیم با آگاهی، بدون اجبار و با دیدی روشن دست به انجام عملی بزنیم، منطق عملی قادر است ما را به انجام آن‌چه توسط اخلاق نهی شده است وادارد.

افلاطون در برابر سقراط به این بحث می‌پردازد که درست‌کاری همیشه بهتر از نادرستی است یا به‌عبارت بهتر، درست‌کار بودن، بهتر از دغل‌کار بودن است. او می‌گوید روح شخص دغل‌کار از ناهماهنگی رنج می‌برد و همین امر، بدون توجه به موفقیت‌ها و لذت‌های دنیوی‌ای که ممکن است به همراه دغل‌کاری باشد، زندگی را برای او سخت می‌کند.

به این بحث می‌توان از دو منظر واکنش نشان داد. اول، بحث فوق از آن‌جا که به‌جای پرداختن به کنش‌ها، یکسره به تفاوت انسان‌های درست‌کار و نادرست نظر دارد، این پرسش را که آیا انجام کنش غیراخلاقی می‌تواند عملاً منطقی باشد یا خیر، پیش نمی‌کشد. اگر نظر افلاطون مبنی بر این‌که انسان درست‌کار بودن بهتر از نادرست بودن است، صحیح باشد به چه دلیل نمی‌توان انسانی درست‌کار بود و در عین حال، در برخی موقعیت‌های نادر که انجام یک کنش مشخص غیراخلاقی به‌نفع انسان است و امکان گیرافتادن هم وجود ندارد، به انجام چنان کنشی دست زد؟ دوم، اگر فرض کنیم انسان دغل‌کار نیازی به‌وجود هماهنگی در روحش ندارد، تعریف افلاطون از درست‌کاری به مثابه هماهنگی در روح، از سکه می‌افتد. یک دزد باهوش که زندگی خود را به‌شکلی منطقی سازمان می‌دهد و یک راهب رنج دیده که روحش مملو از هماهنگی است را در نظر بگیرید. چه دلیلی می‌توان بر رجحان دومی بر اولی ارایه کرد؟

۲. سعادت و بی‌اخلاقی در دو فیلم

استدلال‌هایی که برای اثبات لزوم انجام کنش‌های اخلاقی اقامه می‌شود، دو شکل کلی دارند. شکل اول می‌گوید انجام کنش غیراخلاقی، حیات درونی را آن‌قدر هولناک و نازیبا می‌کند که فواید حاصل از انجام آن کنش، به این شر مهلک نمی‌ارزد. احساس گناه، ندامت، ترس و یا حتی گیرافتادن، چیزهایی نیستند که کنش نادرست، قادر به جبران‌شان باشد. شکل دوم استدلالی، می‌گوید احتمال گیرافتادن و مجازات شدن به‌خاطر انجام کنش نادرست، آن‌قدر بالاست که پذیرش ریسک آن منطقی به‌نظر نمی‌رسد. فیلم **جنایت و جنحه** ساخته‌ی وودی آلن (اوریون، ۱۹۸۹) بر اولین استدلال متمرکز می‌شود و فیلم یک **نقشه ساده** (پارامونت ۱۹۹۸، بر اساس رمانی نوشته اسکات بی.اسمیت و فیلم‌نامه‌ای به قلم خود او) بر دومین استدلال متمرکز شده و با این‌حال، عملاً از استدلال اول حمایت می‌کند.

در **جنایت و جنحه**، جودا روزنتال (مارتین لانداو) چشم‌پزشکی موفق و ثروتمند است که قصد دارد به رابطه‌ی مخفی دوساله‌اش با دولوریس پیلی (آنجلیکا هیوستون) خاتمه دهد. ولی دولوریس معتقد است فرصت‌های شغلی و عاطفیش را فدای بودن با جودا کرده و نمی‌خواهد او را به این راحتی از دست بدهد. او نامه‌ای برای همسر جودا، مریام (کلر بلوم) می‌نویسد و ضمن لو دادن رابطه‌اش با جودا از او قراری برای ملاقات می‌خواهد تا این قضیه‌ی سه نفره را حل کنند. جودا این نامه را قبل از آن‌که به دست همسرش برسد، کشف می‌کند. او می‌کوشد دولوریس را قانع سازد تا این رابطه را به خوبی و خوشی و به آرامی تمام کنند ولی پس از عدم موفقیت، دست به دامان برادرش، جک (جری اورباک) می‌شود و او هم پیشنهاد می‌کند برای حل قضیه یک قاتل مزدور اجیر کنند. جودا که می‌ترسد زندگی و خانواده‌اش از هم پاشیده شود و مطمئن است مریام نمی‌تواند چنین چیزی را تحمل کند، به جک پول می‌دهد تا قضیه را حل و فصل کند، هرچند می‌داند با این‌کار سند قتل دولوریس را امضا کرده است.

پس از قتل دولوریس، جودا خاطره‌ای را به‌یاد می‌آورد که در آن، جودای کودک در یک شام عید شاهد گفت‌وگوی پدرش سل و عمه‌اش می، است. پدر می‌گوید قاتل دیر یا زود به مجازات خواهد رسید. در این میان دوستی می‌گوید: «البته اگر گیر بیفتد، سل.» و پدر پاسخ می‌دهد: «از بذر شر چیزی جز شر نمی‌روید» از طرف دیگر عمه جودا، می، معتقد است اگر شخصی مرتکب قتل شود و سپس با آن کنار بیاید و اجازه ندهد توسط اخلاق آزار ببیند، واقعاً آزاد و راحت خواهد بود.

در ابتدا به‌نظر می‌رسد حق با پدر بوده است، چه ما، جودا روزنتالی عصبی، پریشان، غمگین و با احساس گناهکاری می‌بینیم. ولی پس از چند ماه همه چیز به کلی عوض می‌شود. ما جودا و کلیفورد اشترن (وودی آلن) را در پستویی کوچک در عروسی برادرزاده‌ی همسر کلیف می‌بینیم، که خلوت کرده‌اند. جودا با روایت یک داستان جنایی پرپیچ و خم برای کلیف به ما نشان می‌دهد که چگونه خود را فریب داده است. ما می‌دانیم وقتی او به کلیف می‌گوید که قاتل داستانش عذاب وجدانی عمیق داشته، از اضطراب شدید رنج می‌برده، در شرف فروپاشی روانی بوده و چیزی نمانده بوده که از دست خودش خلاص شود، داستان خود را روایت می‌کند. او ادامه می‌دهد، یک روز صبح در خلال یک تعطیلات درازمدت، وقتی چشم باز می‌کند و آفتاب درخشان و خانواده‌اش را که در کنار اویند می‌بیند، ناگهان احساس می‌کند که بحران به شکلی مرموز از میان رفته است. او به زندگی معمولی برمی‌گردد و درمی‌یابد که نه تنها مجازات نشده بلکه کاملاً کامکار است. از آن پس نه تنها احساس گناه نمی‌کند بلکه به غایت سعادتمند است.

در اوایل فیلم از جودا شنیده بودیم که او مرد علم است و همیشه و حتی در کودکی نسبت به مذهب بدبین بوده است. جودا در گفت‌وگو با کلیف می‌گوید پس از قتل «شعله‌هایی کوچک از پیش‌زمینه مذهبیم، که آن‌را سرکوب کرده بودم، زبانه کشیدند» ولی او بار دیگر موفق به سرکوب‌شان شده و به آرامش ذهنی دست می‌یابد. پیام وودی آلن در فیلم به وضوح آن است که اگر گیر نیفتید، ممکن است ارتکاب به جنایت سودمند باشد. انجام کنش نادرست، آن هنگام بدترین انتخاب است که مجازات‌های درونی به اندازه‌ی کافی قدرتمند بوده یا تأثیرشان به اندازه‌ی کافی ماندگار باشد. اگر مذهبی نباشید بهتر با این مسأله کنار می‌آیید زیرا نگران این نخواهید بود که «خداوند در همه حال مراقب شماست». این ادعای پدر جودا در اعماق ذهن او حک شده بود ولی همراه با کم رنگ شدن قوه‌ی بینایی رابی بن، بیمار و محرم اسرار جودا که در پایان فیلم کاملاً نابینا می‌شود، این گزاره نیز از ذهن جودا پاک می‌شود.

در **یک نقشه‌ی ساده**، تا اواخر داستان، توجه فیلم به این نکته متمرکز است که آیا سه شخصی که دست به جنایت زده‌اند، قسر در می‌روند یا خیر. هنک میشل (بیل پاکستون)، برادر او جاکوب (بیلی باب تورنتون)، و دوست جاکوب لو چمبرز (برنت بریسکو) یک هواپیمای شخصی را در حالی پیدا می‌کنند که در ارتفاعات برفگیر سقوط کرده و در آن ٤/٤ میلیون دلار پول نقد خوابیده است. آن‌ها گمان می‌کنند این پول یک معامله موادمخدر است و تصمیم می‌گیرند آن‌را تا بهار که برف‌ها آب شده و هواپیما پیدا می‌شود، در نزد خود نگه دارند. نقشه بدین‌گونه طرح‌ریزی می شود که پول‌ها تا بهار نزد هنک بماند و اگر تا آن‌زمان کسی به سراغ‌شان نیامد، پول‌ها را تقسیم کرده و به‌دنبال بخت‌شان روانه شوند. اگر هم کسی به دنبال پول‌ها آمد، هنک باید پول‌ها را بسوزاند.

وقتی هنک پول‌ها را به‌خانه می‌آورد، بر سر این‌که آیا نگه‌داشتن این پول، دزدی و بنابراین نادرست است یا نه، با همسرش سارا (بریجیت فوندا) به جروبحث مشغول می‌شود. هنک معتقد است اگر این پول، پول کثیف موادمخدر باشد، تصاحبش خالی از اشکال است ولی سارا در هر حال آن را دزدی می‌داند. چیزی نمی‌گذرد که سارا در روزنامه مطلبی می‌یابد که به ٤/٤ میلیون دلار باج که برای بازگرداندن دختر یک ثروتمند به آدم‌رباها پرداخت شده، اشاره دارد. حالا دیگر معلوم است که نگه‌داشتن این پول‌ها، دزدی محسوب می‌شود.

البته تا قبل از فرارسیدن بهار، همه چیز بر وفق مراد پیش نمی‌رود. هنک و جاکوب تصمیم می‌گیرند برای این‌که وانمود کنند دستبردی به هواپیما زده نشده است، نیم‌میلیون از پول‌ها را به هواپیما باز گردانند. وقتی مشغول به انجام این کارند و در حالی‌که جاکوب (که مسؤول پاییدن دور و بر است) وانمود می‌کند پنچری ماشینش را می‌گیرد، یک کشاورز سورتمه سوار را می‌بیند. او و جاکوب آشنایند و بنابراین جاکوب مجبور است با او صحبت کند. وقتی او به‌سوی هواپیما و هنک می‌رود، جاکوب از پشت‌سر با آچار چرخ به ملاجش می‌کوبد و گمان می‌کند او را کشته است. هنک بازمی‌گردد و صحنه را طوری می‌چیند که گویی مرگ آن مرد بر اثر تصادف با سورتمه بوده است. در این حین مرد بی‌چاره به‌هوش می‌آید ولی هنک خفه‌اش کرده و به کار خود ادامه می‌دهد.

هنک و جاکوب به همین بسنده نمی‌کنند. جاکوب برای نجات هنک، لو را می‌کشد و هنک، نانسی همسر لو را به قتل می‌رساند تا هردو قتل به یک دعوای خانوادگی ربط داده شوند. آن‌ها موفق می‌شوند کلانتر را قانع کنند که داستان به این شکل بوده است: لو به همسرش شلیک کرده چون در ابتدا او قصد داشته به لو شلیک کند (در واقع بعد از کشته شدن لو توسط جاکوب، زن می‌خواسته به هنک شلیک کند) . بعد از

آن، لو می‌خواسته به هنک شلیک کند که جاکوب مانع شده و او را کشته است.

داستان با ورود یکی از آدم ربایان که وانمود می‌کند مأمور اف‌بی‌آی است، پیچیده‌تر می‌شود. هنک به همراه کلانتر و آدم‌ربا برای بازدید از هواپیمای سقوط کرده روانه می‌شوند در حالی‌که همسر هنک قبلاً به او گفته که مأمور اف‌بی‌آی یکی از آدم‌ربایان است که سر وقت پول‌های درون هواپیما و همدست مرده‌اش آمده است. وقتی به هواپیما می‌رسند، آدم‌ربا کلانتر را به قتل می‌رساند و هنک نیز او را از پا در می‌آورد. جاکوب که توسط سارا از موضوع با خبر شده سر می‌رسد و می‌گوید: «قصد ندارد تمام عمرش بنشیند و به این موضوع فکر کند.» و از برادرش می‌خواهد او را با اسلحه‌ی آدم‌ربا به قتل برساند. جاکوب تهدید می‌کند در غیر این‌صورت او خود را با اسلحه‌ی کلانتر می‌کشد و توضیح این قتل‌ها برای هنک بسیار مشکل خواهد شد. هنک با اکراه برادر خود را به قتل می‌رساند.

در پایان هنک چهار نفر را به قتل رسانده است: کشاورز، همسر لو، آدم‌ربا و برادرش. سرانجام او وقتی می‌فهمد که اف‌بی‌آی توانسته شماره‌های ده درصد از اسکناس‌ها را شناسایی کند، همه‌ی پول را می‌سوزاند. او با به خاطر آوردن اعمال شیطانیش، به‌خصوص کشتن جاکوب، حالی رقت‌انگیز پیدا می‌کند. اخلاق مدنظر این فیلم می‌گوید حتی اگر گیر نیافتید، جنایت، ارزشش را ندارد. هنک بر خلاف جودا روزنتال قادر نیست اعمالش را به فراموشی بسپارد. به‌نظر می‌رسد نکته‌های اصلی دو فیلم این‌ها هستند: ***جنایت و جنحه*** می‌گوید ممکن است انجام یک جنایت بیارزد و ***یک نقشه‌ی ساده***، آن را نفی می‌کند. ولی، اگر این دو نتیجه را به‌گونه‌ای فهم کنیم که یکی بیان امر ممکن و دیگری بیان امر محتمل است، آن‌گاه می‌توان گفت هر دو فیلم به‌نوعی ناظر بر یک امرند.

۳. فیلم و فلسفه

فیلم، مطمئناً می‌تواند پرسش‌های فلسفی را به‌شکلی واضح و جذاب مطرح کند. در دو لحظه از ***یک نقشه ساده***، این پرسش مطرح می‌شود که چه چیزی موجب می‌شود یک کنش، خطا نام گیرد؟ اولین لحظه جایی است که هنک و همسرش در این باره بحث می‌کنند که اگر پول‌ها از راه معامله‌ی موادمخدر به‌دست آمده باشد و بنابراین صاحبانش به‌صورت مشروع قادر به ادعای مالکیت آن نباشند، آیا نگهداری‌اش دزدی محسوب می‌شود یا نه؟ فیلم به این مسأله نمی‌پردازد که آیا دزدی همواره خطاست و آیا نگه‌داری پول دزدی، همواره اشتباه است؟ می‌توان تصور کرد که کارگردان معتقد است اگر هنک، جاکوب و لو پول‌ها را تحویل مسؤولین می‌دادند تا آن‌ها تصمیم بگیرند این پول کثیف باید از آن‌که باشد، از شر عذاب وجدان ناشی از نگهداری پول دزدی راحت می‌شدند.

دومین لحظه در پایان فیلم واقع شده است. آیا هنک در کشتن برادرش خطاکار است؟ با وجود این‌که او خود، مرگ را می‌خواهد و با وجود این‌که هنک می‌داند کشتن او به‌نفع همه است؟ شاید اگر قصد خودکشی جاکوب منطقی باشد، دیگر نتوان هنک را خطاکار دانست. حتی اگر خودکشی او منطقی نباشد ولی بتوانیم قانع شویم که هنک نمی‌تواند او را از این کار باز دارد، باز هم باید هنک را خطاکار بدانیم؟ البته می‌توان گفت که هنک در هرصورت و چه تهدید به خودکشی جاکوب منطقی باشد یا غیرمنطقی، باید از کشتن او خودداری کرده و خود و پول‌ها را تحویل مقامات مسئول دهد. این قضیه هم برای نتیجه‌گراها و هم برای مخالفان‌شان محمل خوبی جهت بحث فراهم می‌آورد.

یک نقشه ساده، حاوی این پرسش نیز هست که چه چیز موجب می‌شود آدمیان احساس سعادتمندی

کنند؟ در اوایل فیلم هنک به‌خاطر می‌آورد که پدرش به او چنین گفته است: «آن‌چه یک مرد را سعادتمند می‌کند، یک همسر، یک شغل آبرومند و دوستان و همسایگانی است که دوستش دارند و به او احترام می‌گذارند.» ولی این پرسش که چه چیز موجب می‌شود آدمی احساس سعادتمندی کند، خود، مسأله‌ای فلسفی نیست. مسأله‌ی فلسفی این است که چه ویژگی‌هایی موجب می‌شوند یک وضعیت مشخص فرد، وضعیتی سعادتمند باشد یا به‌عبارت دیگر این‌که، جوهر سعادت چیست؟ این پرسش که آدمیان چگونه سعادتمند می‌شوند، پرسشی روان‌کاوانه است.

پرسش اصلی‌ای که این دو فیلم مطرح می‌کنند نه خطاکاری و نه سعادتمندی بلکه رابطه‌ی این دو است. **یک نقشه ساده** نشان می‌دهد که خطاکاری حتی اگر برملا نشود، ممکن است به عدم سعادتمندی بی‌انجامد. **جنایت و جنحه** نشان می‌دهد که عکس این نیز محتمل است. انجام کنش غیراخلاقی، بعضی وقت‌ها به پذیرش ریسکش می‌ارزد. بنابراین، فیلم می‌تواند یک قضیه‌ی فلسفی را رد کند. مثلاً این‌که خطاکاری الزاماً به عدم سعادتمندی منجر می‌شود یا در تظاد با منفعت شخص خواهد بود، قضیه‌ای فلسفی است که یک فیلم می‌تواند آن‌را رد کند.

ولی فیلم نمی‌تواند یک قضیه‌ی فلسفی را اثبات کند. زیرا تمامی قضایای فلسفی ادعا می‌کنند چیزی، الزاماً درست و حقیقی است. مثلاً این‌که سعادت، الزاماً، یک خیر باطنی است یا این‌که اگر چیزی بدانید، الزاماً حق خواهید داشت به آن باور داشته باشید. هیچ‌کس نمی‌تواند با ارائه‌ی یک یا دو مثال، آن‌هم در دنیای خاص فیلم، به اثبات چیزی در تمامی عوالم ممکن بپردازد.

هم‌چنین باید گفت ادعاهای فلسفی تنها با دنیای واقعی سر و کار دارند. هیچ‌کس نمی‌تواند بر مبنای فیلم **یک نقشه ساده**، اثبات کند که اگر آدم‌ها عمل شریرانه‌ای انجام دهند یا به مجازات عمل‌شان خواهند رسید و یا زندگی تیره‌روزانه‌ای خواهند داشت. تنها به یک دلیل، منطقاً می‌توان باور کرد که «جنایت، ارزشش را ندارد» و آن این‌که بعضی آدم‌ها بعد از مرتکب شدن جنایت، واقعاً گیر می‌افتند و این‌که درصد خاصی از آدم‌ها پس از انجام جنایت، واقعاً زندگی وحشتناکی پیدا می‌کنند. فیلم می‌تواند دلیلی را که از قبل بدان آگاهیم به یادمان بیاورد ولی قادر نیست خود دلیلی ارایه دهد. وضعیت‌های خیالی نمی‌توانند از داده‌های واقعی حمایت کنند.

فیلم‌ها از آن‌جا که قادر نیستند برای برخی از ادعاهای شناخت حقیقت، مثال نقض ارایه دهند در رد چنین ادعاهایی ناتوانند. فرض کنید یک نفر با این نظر موافق است که **جنایت و جنحه** بیان‌گر آن است که خطاکاری ممکن است در راستای نفع شخصی یک انسان باشد. یعنی باعث شود او همان کاری را انجام دهد که بیش‌تر از هر چیز می‌خواهد انجام دهد و بدین‌وسیله، در آن موقعیت خاص، بدل به سعادتمندترین فرد گردد. ولی می‌توان به درستی ادعا کرد که این، تنها بیان‌گر آن است که خطاکاری می‌تواند از نظر عملی، منطقی باشد. این امر از آن‌جا نشأت می‌گیرد که قضایای منطق عملی، تابع این موضوع‌اند که آیا هنگامی‌که یک شخص به انجام یک کنش فکر می‌کند، منطقاً به این نتیجه می‌رسد که آن کنش، موجب سعادت و ارضای امیالش می‌شود؟ اگر جواب مثبت باشد، آن کنش از نظر عملی، منطقی خواهد بود. علاوه بر این، همان‌گونه که گفتیم، تنها دلایل واقعی می‌تواند بر کنش یک فرد تأثیرگذار باشد و چنین دلایلی را نمی‌توان در یک فیلم داستانی یافت.

ولی یک سؤال همچنان بی پاسخ مانده است و آن این‌که آیا منطق عملی، به‌طور تام و تمام، تابع نفع فردی، سعادتمندی و ارضای امیال است؟ یک فیلم برای رد چنین دیدگاهی، باید موقعیتی را به

تصویر کشد که در آن، یک شخص با این‌که با انجام یک کنش منتفع شده، سعادتمند می‌شود و امیالش به بهترین وجه ارضا می‌گردد، ولی با این همه، انجام کنش فوق، عملاً منطقی نیست. با این‌همه من فکر می‌کنم دید ما از منطق عملی آن‌قدر روشن نیست تا قادر باشیم در برابر ایده‌ای که منطق عملی را تابع تمام و کمال نفع فردی، سعادتمندی و ارضای امیال می‌داند، مثال نقض ارایه کنیم. **جنایت و جنحه**، موقعیتی را نشان می‌دهد که در آن، انجام کنشی که در راستای نفع فردی است، غیراخلاقی است. ولی معلوم نیست که انجام آن کنش خطا، اصلاً از لحاظ عملی، غیرمنطقی باشد و نیز معلوم نیست که امر غیرمنطقی از لحاظ عملی، غیراخلاقی باشد. یک بحث فلسفی می‌تواند مسایل فوق را روشن کند ولی فیلمی که خود متضمن هیچ‌گونه استدلال فلسفی نیست، نمی‌تواند در این‌باره کاری از پیش برد.

بنابراین نتیجه می‌گیرم که نقش فلسفی فیلم‌ها محدود است به مطرح ساختن پرسش‌های فلسفی و نیز ارایه‌ی مثال‌های نقض درباره‌ی حقایق ازپیش‌معلوم، آن‌هم در صورتی‌که مفاهیم نهفته در آن‌ها آن‌قدر واضح باشند که بتوان مثال‌های نقضی برای‌شان تراشید. البته فیلم می‌تواند چیزهایی را که می‌دانیم، به یادمان آورد. مثلاً این‌که اگر خطا کنیم، اتفاق‌های بدی می‌افتد یا تا آخر عمر از احساس گناه رنج خواهیم کشید. این یادآوری‌ها، ارزش عملی بسیاری دارند. فیلم‌ها قادرند ما را برانگیزانند تا به‌دنبال آن‌چه تاکنون نمی‌دانسته‌ایم، روانه شویم یا آن‌چه را تاکنون گمان می‌کرده‌ایم می‌دانیم، مورد بازبینی قرار دهیم. در پایان و مهم‌تر از همه، می‌توان از فیلم‌ها لذت برد! ولی هیچ‌کدام از این فواید، ربطی به فلسفه ندارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی

بریس گوت

ترجمه‌ی بابک تبرایی

وقتی از تماشاگران سینما خواسته می‌شود تا واکنش‌های حسی‌شان را نسبت به فیلم‌ها بیان کنند، آن‌ها غالباً به انگاره‌ی همذات‌پنداری متوسل می‌شوند. آن‌ها چیزهایی می‌گویند از قبیل این‌که: «واقعاً می‌توانستم با آن شخصیت همذات‌پنداری کنم»، «فیلم خوبی نبود: حتی نتوانستم با یک کاراکترش هم همذات‌پنداری کنم»، یا «خیلی حس بدی بابت آن‌چه به سرش آمد به من دست داد، چون‌که به‌شدت با او همذات‌پنداری می‌کردم». همذات‌پنداری مخاطبان با کاراکترها به بخشی از خرد جمعی واکنش به سینما (و نیز ادبیات) تبدیل شده و موفقیت یا شکست یک فیلم و کیفیت و قدرت واکنش‌های احساسی به آن، تا حدی به این همذات‌پنداری بستگی دارد. به‌نظر می‌رسد هر نظریه‌پردازی که به‌مقوله‌ی واکنش‌های احساسی ما به فیلم‌ها علاقه‌مند باشد بایستی بتواند از عهده‌ی ترسیم ماهیت این فرایند همذات‌پنداری برآید و اهمیت آن را در شکل‌دهی واکنش‌ها توضیح دهید. بنابراین دیگر جایی برای انکار وجود و اهمیت همذات‌پنداری تماشاچیان وجود ندارد.

اما نظریه‌ی فیلم واکنشی کنجکاوانه به این خرد جمعی از خود بروز داده است. از سویی نظریه‌های ملهم از روان‌کاوی پاسخ مثبتی به این مدعاها داده‌اند اما عملکردشان در قبال آن‌ها مبالغه‌آمیز بوده است. این نظریه‌ها با وام‌گیری از لکان، بر آنند که کودک در جریان یک عمل همذات‌پنداری با تصویر خودش در آینه در سن ٦ تا ١٨ ماهگی تبدیل به فاعل شناسا (سوژه) می‌شود؛ قدرت سینما در ارائه‌ی برداشتی از واقعیت و به‌عنوان تمهیدی ایدئولوژیک نیز، در قابلیتش در بازآزمودن این فرآیند بنیادین همذات‌پنداری نهفته است.

همذات‌پنداری سینمایی به گفته ژان لویی بودری جنبه‌ای دو گانه دارد:

می‌توان دو سطح از همذات‌پنداری را از هم تمییز داد. اولی مربوط به خود تصویر است و از کاراکتری مشتق می‌شود که به‌عنوان مرکز همذات‌پنداری‌های ثانویه ترسیم شده، و با خود هویت یا ذاتی را حمل می‌کند که دائماً باید تصرف و باز ایجاد شود. سطح دوم، ظهور اولی را اجازه داده و آن را «به اجرا» می‌گذارد ـ این سوژه استعلایی‌ست که جایش توسط دوربینی اشغال شده که ابژه‌های در «جهان» را بنا کرده و بر آن‌ها حکم می‌راند.[1]

نظریه‌های روان‌کاوانه در عین به رسمیت شناختن وجود همذات‌پنداری با کاراکتر به‌عنوان وجهی مرکزی در نظریه‌ی عامه، آن را به مرتبه‌ای ثانویه تنزل مقام می‌دهند و انگاره‌ی همذات‌پنداری بیننده با مشاهده‌گری نامرئی مرکزیت می‌یابد. این همذات‌پنداری هویت بیننده را به مثابه‌ی سوژه‌ای توهماً وحدت‌یافته و ایدئولوژیک بنا می‌کند.

گرایش غالب در نظریه‌های روان‌کاوانه به غیر از در حاشیه قراردادن انگاره‌ی همذات‌پنداری کاراکتر، به لحاظ در نظر گرفتن بیننده به‌عنوان یک فتیشیست، سادیست و چشم‌چران در طول اعمال همذات‌پنداری‌اش، راه خود را از نگاه عامه جدا می‌کند.[۲]

آن دسته از نظریه‌پردازان و فیلسوفان سینما که بر فلسفه‌ی تحلیلی و علم معرفتی (cognitive science) تکیه می‌کنند، عموماً فرصت چندانی برای پرداختن به این قبیل تعابیر روان‌کاوانه‌ی واکنش‌های تماشاگران ندارند. آن‌ها به‌جای صرفاً کنار گذاشتن مؤلفه‌های روان‌کاوانه از انگاره‌ی همذات‌پنداری، در اغلب موارد اصل وقوع همذات‌پنداری را یکسر نفی کرده‌اند. نوئل کرول می‌نویسد: «همذات‌پنداری... مدل صحیحی برای توصیف واکنش‌های احساسی تماشاگران نیست»،[۳] گرگوری کیوری استدلال می‌کند که همذات‌پنداری در نمای نقطه‌ی دید رخ نمی‌دهد،[۴] و حتی موری اسمیت که تا حدی با انگاره‌ی همذات‌پنداری همدلی دارد، عموماً برداشت خودش از درگیری [تماشاگر با فیلم] را نه به‌عنوان تحلیلی بر همذات‌پنداری بلکه به مثابه مفهومی اصلاح‌شده جهت جانشینی آن ارائه می‌دهد.[۵]

این محل تردید بودن انگاره‌ی همذات‌پنداری از سوی نظریه‌پردازان شناخت‌گرا (cognitivist)، مواجه است با کاربرد گسترده‌ی این انگاره در گزارش‌های معمول بینندگان از تعامل‌شان با فیلم‌ها، و اصلاً کاربرد این اصطلاح به‌شکلی عام‌تر در زندگی روزمره، مانند مواقعی که ما از همذات‌پنداری با دوستان‌مان سخن می‌گوییم. همچنین این باعث دامن زده شدن به اتهام وارد از سوی نظریه‌پردازان روان‌کاوی می‌شود، اتهامی مبنی بر ناکارآمد بودن پارادایم شناخت‌گرا به‌ویژه برای واکنش‌های حسی نسبت به فیلم‌ها. چرا که اگر منظر شناخت‌گرا توسل به انگاره‌ای مرکزی و مورد نیاز برای توضیح و تحلیل احساسات تماشاگران را نفی می‌کند، چه‌طور می‌تواند شرحی لازم و کافی از آن احساسات ارائه دهد؟

در نتیجه این موقعیتی است که هر علاقه‌مندی به انگاره‌ی همذات‌پنداری در سینما را با خود مواجه می‌کند. هدف این نوشتار، بازسازی مقام همذات‌پنداری برای نظریه‌های فیلم شناخت‌گراست، تا نشان دهد که این انگاره از سردرگمی‌های مفهومی عمیق ادعاشده در موردش رنج نمی‌برد، و ثابت کند که این انگاره در مورد توضیح واکنش‌های حسی تماشاگران به فیلم‌ها از چه قدرتی برخوردار است. این بحث نیازمند چند مرزکشی جدید است، که منجر به تلطیف انگاره‌ی همذات‌پنداری، و نه کنار گذاشتن آن، می‌گردد.

مفهوم همذات‌پنداری

انگاره‌ی همذات‌پنداری می‌تواند نمای شدیداً عجیبی داشته باشد. ریشه لغوی آن «همسان‌سازی» (making identical) است. پس این چنین به‌نظر می‌رسد که وقتی من با کاراکتری همذات‌پنداری می‌کنم، هویت خودم را با هویت او ادغام می‌کنم، که لازمه‌اش نوعی فرآیند مابعدالطبیعی خارق‌العاده است، چیزی شبیه به هم‌آمیزی ذهنی آقای اسپاک، که بین تماشاگر و پروتاگونیست رخ بدهد.[۶] این نه فقط شدیداً عجیب، بلکه عملاً غیرممکن است: دو نفر در آن واحد (به لحاظ عددی) نمی‌توانند یکسان شوند. اما این‌جا هم، مثل اغلب اوقات، ریشه‌شناسی واژه راهنمای بدی برای درک معنای آن است. هر استدلالی که این ریشه‌شناسی را برای نشان دادن عدم وجود همذات‌پنداری به‌کار گیرد، مانند استدلالی خواهد بود بر این مبنا که ریشه‌شناسی لغوی «تلویزیون»، «با فاصله دیدن» است و چون ما هنگام تماشای صفحه تلویزیون عملاً تصویر چیزها را می‌بینیم نه آن‌که خود چیزها را با یک فاصله نگاه

کنیم، پس تلویزیون وجود ندارد. سؤال این نیست که ریشه‌شناسی اصطلاح چیست. بلکه چیستی معنای آن است، و معنای یک اصطلاح، ماده‌ای از کاربرد آن در زبان است.

پس ما چگونه از اصطلاح «همذات‌پنداری» استفاده می‌کنیم وقتی‌که آن را به کاراکتری در یک داستان نسبت می‌دهیم؟ یک نوع استفاده صرفاً آن است که بگوییم کاراکتری خاص، برای تماشاگر اهمیت دارد. در این کاربرد اصطلاح، گفتن آن‌که هیچ‌کس در فیلم نیست که تماشاگر بتواند با او همذات‌پنداری کند معنایش این می‌شود که برای تماشاگر آن‌چه برای کاراکترها اتفاق می‌افتد، اهمیتی ندارد. اما در چنین استفاده‌ای، این نکته که من با یک کاراکتر همذات‌پنداری می‌کنم، نمی‌تواند «توضیح دهد» که چرا او برای من اهمیت دارد، زیرا چنین توضیح واضحاتی یکسر بی‌معنا خواهد بود. در این‌جا فکر طبیعی این است که همذات‌پنداری به لحاظ توصیفی، قرار دادن فرد به‌جای کاراکتر است، و چنین عملی باعث اهمیت یافتن کاراکتر برای فرد می‌شود. اما این قرار دادن خود به‌جای کسی دیگر چه معنایی دارد؟

نظریه‌های برشتی و روان‌کاوانه، بنا به باورشان در مورد وهم‌انگار بودن بدنه‌ی سینما، طبیعتاً معتقدند از آن‌جایی‌که بیننده به نوعی تحت توهم آن است که وقایع سینمایی واقعی‌اند، پس به نوعی تحت این توهم هم هست که خودش، کاراکتری است که دارد با او همذات‌پنداری می‌کند. اما چنین نظریه‌ای بیننده‌ی فیلم را تا حد خارق‌العاده‌ای تهی‌مغز جلوه می‌دهد؛ این نظریه دال بر این است که تماشاگر باور ندارد با خیال راحت در تاریکی نشسته، بلکه معتقد است دارد بر طنابی بر فراز کوه تاب می‌خورد، یا به آدم‌های شریر تیراندازی می‌کند، یا هر کاری را دارد می‌کند که کاراکتر فیلم بازنمایی می‌کند.

گونه‌ی معقول‌تری از این داستان، بر آن است که یک «تعلیق ناباوری» در سینما اتفاق می‌افتد: بیننده می‌داند که آن کاراکتر داستانی نیست، اما این باور، تا حدودی به نفع مجموعه‌ی انگیزشی‌اش کنار گذاشته می‌شود. در چنین مواردی، بیننده طوری واکنش نشان می‌دهد که «انگار» باور دارد همان کاراکتر ترسیم‌شده است، هر چند که در حقیقت به چنین چیزی باور ندارد. اما باز هم بسیاری از واکنش‌های بیننده به فیلم با این فرض هم غیرمنطقی جلوه می‌کنند. مثلاً، چون کاراکترهای فیلم‌های ترسناک به‌ندرت دل‌شان می‌خواهد که دچار آن وحشت‌هایی شوند که عذاب‌شان می‌دهند، بیننده‌ای که با این کاراکترها همذات‌پنداری می‌کند باید به محض شروع این فیلم‌ها بدود به سمت خروجی سالن سینما، چرا که در این تعبیر از همذات‌پنداری، تماشاگر باید چنان واکنش نشان دهد که انگار باور دارد خود کاراکتر است.[۷]

گونه‌ی بهتری از منظر همذات‌پنداری بر این استوار است که بیننده «تصور می‌کند» که خودش آن کاراکتری است که با او همذات‌پنداری می‌کند. در نتیجه این نگاه، بخشی از توضیح این نکته است که چرا کاراکتر برای بیننده اهمیت می‌یابد. اما این صورت‌بندی هم دغدغه‌های جدیدی را موجب می‌شود، زیرا امکان این اعتراض وجود دارد که صحبت از تصور کردن خود به‌جای فردی دیگر غیرمنطقی است. مسلماً هیچ جهان ممکنی وجود ندارد که در آن من با شخص دیگری همسان باشم ـ صرفاً جهان‌هایی وجود دارند که در آن‌ها من می‌توانم دارای ویژگی‌های کسی دیگر باشم بدون این‌که خود آن شخص باشم. پس چه‌طور می‌توانم تصور کنم که من شخصی دیگر هستم؟ وقتی این استدلال مطرح شود که غیرمنطقی است اگر فکر کنم می‌توانم به شکلی افراطی متفاوت از شخصی باشم که هستم (مثلاً من نمی‌توانم یک زن اسکیموی قرن دهمی باشم)، باز دغدغه‌های مشابهی پیش می‌آید.

پاسخ این است که حتی اگر چنین ادعاهایی پذیرفته باشند، تصور کردن چیزهایی که این ادعاها غیرممکن می‌دانند، پی‌آمدشان نیست. در حقیقت ما می‌توانیم چیزهایی را تصور کنیم که نه فقط به لحاظ متافیزیک بلکه حتی از نظر منطقی غیرممکن‌اند ـ مثلاً این‌که هابز واقعاً دایره را مربع کند (همان‌طور که یک بار فکر کرد این کار را انجام داده). و ما این کار را غالباً در واکنش نسبت به جهان داستانی ـ تخیلی انجام می‌دهیم ـ ممکن است از ما خواسته شود آدم‌هایی را تصور کنیم که در زمان به عقب بازمی‌گردند و خودشان را در گذشته می‌بینند، ممکن است از ما خواسته شود تا آدم‌های گرگ‌نما، یا آدم‌هایی که به درخت تبدیل می‌شوند، یا موش‌های باهوش و متکلمی را تصور کنیم که از دست وزغ‌های متکبر غیرقابل تحمل به ستوه آمده‌اند.

با این وجود، این نگاه که وقتی فرد با دیگری همذات‌پنداری می‌کند، خودش را به‌جای او تصور می‌کند، هنوز با مشکلی روبه‌روست. چنان‌که ریچارد ولهایم اشاره کرده، اگر من تصور کنم که کاراکتر خاصی (مثلاً، جیوز) هستم، پس چون هویت رابطه‌ای متقارن است، این برابر است با این مدعا که من تصور می‌کنم جیوز من است. اما این دو تصور، دو چیز کاملاً متفاوتند: در مورد اول من خودم را در جایگاه جیوز تصور می‌کنم که خدمتکار دغلکار برتی ووستو است و در مورد دوم تصور می‌کنم که جیوز مخفیانه بر زندگی من مستولی شده، و من به‌طرز ناراحت‌کننده‌ای شبیه به خدمتکار می‌شود.[۸]

آن‌چه باید از این قضیه نتیجه بگیریم این است که عمل همذات‌پنداری مبتنی بر تصور، اصلش بر تصور کردن است ـ به‌عبارت دقیق‌تر، نه آن شخص دیگر بودن، بلکه تصور بودن در موقعیت او، و این یعنی این ایده که موقعیت او و هر آن‌چه در تملک اوست را دربر می‌گیرد، از مشخصات فیزیکی‌اش گرفته تا ویژگی‌های روان‌شناختی‌اش (بنابراین ما از منظر فیزیکی و روان‌شناختی او جهان را تصور می‌کنیم). پس آن‌چه من در همذات‌پنداری متصور خودم با جیوز انجام می‌دهم، تصور بودن در موقعیت او، انجام دادن اعمال او، احساس کردن عواطف او، و از این قبیل است. و این مشخصاً متفاوت است از تصور کردن بودن جیوز در موقعیت من.

ولهایم به این تعبیر از همذات‌پنداری اعتراض کرده است: او می‌گوید از آن‌جایی‌که من خودم را با جیوز همسان تصور نمی‌کنم، مجاز می‌شوم که در عین تصور کردن خودم در موقعیت او، تصور ملاقات با او را هم داشته باشم، که طرح تصوری من قطعاً این را برنمی‌تابد.[۹] این کاملاً درست است که طرح تصوری من این شق را رد کند، اما این با تصور کردن خودم در موقعیت جیوز ناهمخوانی ندارد. زیرا همچنان‌که دریافته‌ایم، انگاره‌ی موقعیت یک شخص شامل تمامی آن‌چه که در تملک اوست می‌شود، یعنی نه فقط کیفیات محتمل (contingent) او، بلکه کیفیات وجهی‌اش هم (modal)، مانند ضرورتاً یک عدد نبودن، ضرورتاً داشتن قابلیت خودآگاهی، و ضرورتاً قادر به دیدار خود نبودن. پس جیوز (به‌صورت داستانی تخیلی) دارای کیفیت ضرورتاً قادر به دیدار خود نبودن است، یعنی ضرورتاً ناتوانی در دیدن جیوز. پس وقتی این پرسش مطرح می‌شود که وقتی من دارم خودم را در موقعیت جیوز تصور می‌کنم آیا می‌توانم خودم را در ملاقات با او تصور کنم یا نه، بایستی تصور دیدن او را کنار بگذارم. چرا که من باید تملک آن دسته از کیفیات او را تصور کنم که به این موقعیت مربوط هستند، به‌ویژه کیفیت وجهی ناتوانی از دیدار جیوز. پس امتناع ولهایم از پذیرفتن همذات‌پنداری به لحاظ تصور کردن خود فرد در موقعیت دیگری، تنها در درکی بسیار محدود از موقعیت فرد دیگر منطقی می‌نماید که در آن اصلی از کیفیات وجهی او نادیده گرفته شده باشد.

ایـــن تعبیر از همذات‌پنـــداری هم‌چنین در مورد نحوه‌ی ســـخن گفتن ما از اعمـــال تصوری (خیالی) نیز مصداق دارد. ما غالبـــاً می‌گوییم که با قرار دادن خودمان به‌جای فلان شـــخص، او را درک می‌کنیم. مـــا با تصور فرافکنی خودمان به موقعیت بیرونی آن شخص، به‌شکلی خیالی آن جنبه‌هایی از شخصیت‌مان را که با مال او تفـــاوت دارد وفق می‌دهیم، و بعد با اتکا بـــه خصلت‌های‌مان واکنش‌هـــای متنوعی بروز می‌دهیـــم، تـــا دریابیم آن شـــخص منطقـــاً چه جور احساسات دیگری را تجربه می‌کند.[۱۰]

اما حتی در این تعبیر از همذات‌پنداری خیالی، این ایده که همذات‌پنداری در فیلم‌ها رخ می‌دهد، ظاهراً با دشـــواری‌های بنیادینی مواجه می‌شود. غالباً تصور می‌شـــود که یکی از موارد محـــوری همذات‌پنداری ســـینمایی زمانی‌ســـت که نمای نقطه دید به ما نشان داده می‌شود؛ در این‌جا قطعاً از ما خواسته می‌شود تا با کاراکتری همذات‌پنداری کنیم: ما عملاً پرسپکتیو او را صاحـــب می‌شـــویم. امـــا این ادعا با ســـیلی از اعتراضات روبه‌رو شـــده است. کیوری تأکید می‌کند کـــه اگر در نمای نقطه دید همذات‌پنداری رخ دهد، پس بیننـــده مجبور اســـت تصور کند آن‌چـــه برای کاراکتـــر رخ می‌دهد برای خودش هم اتفاق می‌افتد و او [بیننـــده] واجد آشـــکارترین و دراماتیک‌ترین خصوصیـــات کاراکتر می‌شـــود و بایســـتی واجد یا متصور دلواپســـی و همدلی بـــا ارزش او طرح‌های کاراکتر باشد. اما به گفته‌ی کیوری هیچ‌کدام از این‌ها درست نیست. غالباً من تصور نمی‌کنم که هیچ‌کدام از حـــوادث رخ داده برای کاراکتر دارند برای خودم رخ می‌دهنـــد، و تصور نمی‌کنم کـــه واجد هیچ‌کدام از خصوصیات کاراکتر باشـــم، و الزامی هم ندارد که کم‌ترین حدی از همدلی با او داشـــته باشـــم ـ مثلاً اســـتفاده‌ی زیـــاد از نماهای نقطه دیـــد در فیلم‌های ترســـناک را در نظـــر بگیرید که از پرســـپکتیو قاتل گرفته می‌شود.[۱۱] اسمیت هم‌چنین استدلال کرده که نمای نقطه دید الزامی در دسترس قرار دادن فاعلیت کاراکتـــر ندارد. در واقع، نمای نقطه دید در فیلم‌های ترســـناک اغلب کارکرد مخفی داشتن هویت قاتل را دارند.[۱۲]

این نکات دربـــاره‌ی نمای نقطه دید جای بحث ندارند، ولی مجبورمـــان نمی‌کنند که از ادعای مبنی بر امکان رخ دادن همذات‌پنداری در چنین مواردی دست بکشیم.

وقتی ما همذات‌پنداری را به‌عنوان تصور فرد به بودن در موقعیت کاراکتر تعبیر می‌کنیم، این مســـأله متناسب می‌شـــود با این‌که بیننده تصور کند در «چه جنبه‌ای» از موقعیت کاراکتر قـــرار دارد. همچنان‌که دیدیـــم، موقعیت کاراکتر را بـــه لحاظ کیفیاتی که او واجدشان است در نظر می‌گیریم. کیفیات فیزیکی او شامل اندازه‌اش، وضعیت جسمانی، جنبه‌های فیزیکی اعمالش، و از این قبیل می‌شـــوند. کیفیات روانی‌اش را هم می‌توان به لحاظ پرسپکتیو او نسبت به جهان (داســـتانی) در نظر گرفـــت. اما آن پرســـپکتیو تنها مقوله‌ای بصری نیست (این‌که چیزها چه‌طور به‌نظر او می‌آیند)؛ ما هم‌چنین می‌توانیم کاراکتر را به‌عنوان صاحب یک پرسپکتیو عاطفی بر رویدادها (چه حسی درباره‌شان دارد)، یک پرسپکتیو انگیزشی (انگیزه‌اش از انجام امور چیســـت)، یک پرسپکتیو معرفتی (چه باوری درباره‌شـــان دارد)، و چنین مـــواردی در نظر بگیریم. پس هر گاه کســـی درباره‌ی همذات‌پنداری با یک کاراکتر ســـخن می‌گوید، باید پرســـید که «در چـــه زمینه‌ای» او با کاراکتـــر همذات‌پنداری می‌کند. عمـــل همذات‌پنـــداری، دارای چندین جنبه اســـت. همذات‌پنداری ادراکی با یـــک کاراکتر تصور دیدن از نقطه‌ی دید اوســـت؛ همذات‌پنداری عاطفی با او تصور احساس کردن آن‌چیزی است که او احساس می‌کند؛ همذات‌پنداری انگیزشی با او تصور خواستن چیزی است که او می‌خواهد؛ همذات‌پنداری معرفتی با او تصور باورداشـــتن به چیزی اســـت که او به آن

بـاور دارد؛ و غیره. اعتراضات مطرح شـده‌ی فوق مـا را مجبور به دیدن این نکتـه می‌کنند که فقط به این دلیل‌که کسـی با کاراکتر همذات‌پنداری ادراکی می‌کند، دلیل نمی‌شـود که با کاراکتر همذات‌پنداری انگیزشـی یا عاطفی هم داشته باشد یا تصور کند که خصوصیات جسمانی او را دارد.

به‌نظـر می‌رسـد کـه ایـن مسـأله بـا مفهـوم همذات‌پنداری ناهمخوانی دارد. مسـلماً اسـتدلال خواهد شـد که انـگاره‌ی همذات‌پنـداری مفهومی جهانی اسـت، یعنی ما بودن در موقعیت مشـخص دیگری را از تمام لحاظ تصور می‌کنیم، و با صحبت از همذات‌پنـداری موضعـی عملاً داریـم انگاره‌ی همذات‌پنداری را رها می‌کنیم.

برعکس، اگر همذات‌پنداری جهانی بود، در عمل امـکان وقوع نمی‌یافت. حتی یک کاراکتر داسـتانی تعـداد نامحـدودی کیفیـت دارد (که بیش‌ترشـان صراحتـاً در متن یا فیلم نمی‌آینـد و تلویحی‌اند)، و یک شـخص حقیقی هم به تعـداد بی‌نهایت از این کیفیات دارد. امکان ندارد بشود تصور کرد که فردی واجد همه این کیفیات باشـد. و مسلماً این‌طور هم نیسـت: فرد [بیننده] آن خصوصیاتی را برمی‌گزیند که با نیت تصور کردنش متناسب‌اند. هم‌چنین نباید گفت که حتی اگر فرد همه این کیفیات را نمی‌تواند داشته باشـد، ولی باید تصورشان کند. چرا که حتی اگـر اعتقاد بر این باشـد که همذات‌پنـداری با یک کاراکتر نیازمند آن اسـت که شـما تصور کنید با آن کاراکتر همسـان‌اید (که من پیش‌تر علیه آن استدلال کـردم)، در کل ضـروری بـه تصور کـردن تمامی عواقب تصـورات فرد ضـروری نیسـت. چنان‌که کندال والتون اشاره کرده، در اغلب اوقات داستان‌ها طالـب آنند که شـما عواقب را تصـور نکنید؛ اتللو به نظم شاعرانه‌ی خارق‌العاده‌ای سخن می‌گوید، در حالی‌که گفته می‌شـود گفتار او خالی از لطف است و هیچ‌کـس هم به این قضیـه توجهی نمی‌کند. چرا چنین است؟ مطرح کردن این پرسش مانند پرسیدن «سـؤال احمقانه»ای خواهد بود؛ چـرا که در جهان واقعی می‌شـود پاسخی برای آن یافت، هیچ پاسخی برای این پرسـش در جهان داسـتانی وجود ندارد. آن‌چه ما قرار اسـت تصور کنیم با این آگاهی شکل می‌گیـرد که داریم به چیزی مصنوع نگاه می‌کنیم که به منظور تعیین کردن تصورات خاصی طراحی شده، و تصورات ما با خواسـته‌های فرامتن (زمینه) شکل می‌گیرند.[۱۳]

ایده‌ی همذات‌پنداری گاهـی به‌عنوان انگاره‌ای زیاده‌ازحد ابتدایی مورد اعتراض واقع شده، چرا که [مطابق این نظر] امکانـات ارتباط ما با کاراکترها را بـه همذات‌پنداری با یک کاراکتر یا فاصله گرفتن از او تقلیل می‌دهد و در نتیجه بهتر اسـت که اصلاً این انـگاره را رها کنیم.[۱۴] اما زمانی‌کـه ما متوجه وجود جنبه‌های مختلف همذات‌پنداری شـویم، می‌توانیم ببینیـم که شناسـایی این پیچیدگی‌هـا فقط در گرو ادراک انـگاره‌ی همذات‌پنداری اسـت. از آن‌جایی که ما وجـوه مختلف همذات‌پنداری را تشـخیص داده‌ایم، می‌توانیم استدلال کنیم که این نکته که ما به لحاظ ادراکی با کاراکتـری همذات‌پنداری می‌کنیم، مسـتلزم آن نیسـت که بـه لحاظ عاطفی هـم با او همذات‌پنداری کنیم ـ این نکته که ما داریم دیدن از پرسـپکتیو او را تصور می‌کنیـم «ملتزم»مان نمی‌کند که آن‌چـه او می‌خواهد را بخواهیم، یا احساسـاتی را تصـور کنیم کـه او تصور می‌کند. حـالا یکی از مسـائل مهم در نظریه‌پردازی بررسـی آن است که تحت چه شرایطی یک شـکل از همذات‌پنداری به شـکلی دیگر میدان می‌دهد. با توجـه به پیچیدگی هنر سینما به‌طور کلی، شـگفت‌آور خواهد بود اگر کسی بتواند اصول لایتغیر و قانون‌مانندی برای پیوند وجوه متفاوت همذات‌پنـداری به یکدیگر بیابد. اما این باعث می‌شود تا فضای زیادی پیش‌روی‌مان باشد برای کاوش در مورد چگونگی گرایش احتمالی یک

شکل از همذات‌پنداری به شکلی دیگر، یا این‌که چگونه تکنیک‌های خاص فیلم می‌توانند موجب بالا بردن برخی از انواع همذات‌پنداری می‌شوند.

تا به این‌جا استلزامات این اندیشه را بررسی کرده‌ایم که همذات‌پنداری شامل تصور فرد به بودن در موقعیت شخصی دیگر می‌شود. اما این انگاره‌ی همذات‌پنداری تصوری، معنای مورد نظر همه کسانی‌که از همذات‌پنداری سخن می‌گویند را دربر نمی‌گیرد. انگاره‌ی همدردی (empathy) را در نظر بگیرید، که طبیعتاً نوعی همذات‌پنداری شمرده می‌شود، و البته گونه‌ی بسیار مهمی هم هست. اگر شخصی یکی از والدینش را از دست بدهد، همذات‌پنداری با شخص داغ‌دیده معمولاً شکل سهیم بودن در احساسات او را به خود می‌گیرد («دردت را حس می‌کنم»، «می‌دانم چنین فقدانی چه حسی دارد»). اما توجه کنید که این با انگاره‌ی همذات‌پنداری عاطفی به آن شکل که ما تعریفش کردیم تفاوت دارد. آن‌شکل مستلزم آن بود که بیننده احساسات یک شخص (یا یک کاراکتر داستانی) را «تصور کند»؛ همدردی مستلزم آن است که بیننده «واقعاً» احساس آن شخص (یا کاراکتر داستانی) را احساس کند.

حالا این پذیرفتنی است که همدردی مستلزم ورود تصوری (خیالی) فرد به ذهن یک کاراکتر و به دلیل تصور کردن موقعیت او، شریک شدن در احساسش است.[۱۵] یعنی آن‌که همذات‌پنداری همدردانه نیازمند شکلی از همذات‌پنداری تصوری است، نه آن‌که دو پدیده با هم تلفیق شوند. امکانش هست که بیننده بتواند با کاراکتری همذات‌پنداری عاطفی کند و غم، خشم، یا ترس او را تصور کند و در عین حال با او همدردی نکند چرا که خودش واقعاً همراه با او احساس غم، خشم یا ترس نمی‌کند. در واقع، تنها آن نظریه‌پردازانی که امکان احساس کردن عواطف واقعی نسبت به موقعیت‌های صرفاً تصوری را مجاز می‌دانند می‌توانند وجود همذات‌پنداری همدردانه با کاراکترهای داستانی را هم مجاز بشمرند (آن‌ها مسلماً امکان این همذات‌پنداری با آدم‌های واقعی را هم قبول دارند). انگاره‌ی همذات‌پنداری همدردانه به این معناست که بیننده نسبت به موقعیت ایجادشده برای کاراکتر همان احساسی را دارد که کاراکتر (داستانی) احساس می‌کند؛ و چون این موقعیت صرفاً داستانی (تخیلی) است، امکان جهت‌گیری عواطف واقعی به سمت موقعیت‌های صرفاً داستانی باید قابل قبول باشد.[۱۶]

آخرین انگاره‌ای که لازم است درباره‌اش بحث کنیم مربوط به همدلی (sympathy) است. همان‌طور که قبلاً گفته شد، گاهی صحبت از همذات‌پنداری با یک کاراکتر صرفاً گفتن آن است که فرد [بیننده] با او همدلی می‌کند. اما اگر می‌خواهیم همذات‌پنداری را چون مفهومی توضیحی نگه داریم، باید این‌جا کاربرد متمایزی را مشخص سازیم. در واقع همدلی و همذات‌پنداری همدردانه مفاهیمی متمایزند. همدلی کردن با یک کاراکتر در معنای گسترده‌اش یعنی توجه کردن و نگران کاراکتر بودن. (توجه و همدلی ما می‌تواند صرفاً به‌خاطر رنج کشیدن کاراکتر نباشد، مثلاً می‌توان با اهداف یک حزب سیاسی همدلی داشت، بدون آن‌که آن حزب دردمند باشد). این توجه را می‌توان در حالت‌های روحی متعددی دید: ترس از آن‌چه ممکن است بر سر کاراکتر بیاید، عصبانی شدن به‌خاطر او، افسوس خوردن به حالش، شاد شدن از پیروزی‌هایش و غیره.

این حالت‌ها لزوماً به آن‌چه خود کاراکتر احساس می‌کند ربطی ندارند: ممکن است من به حال او افسوس بخورم چون او بر اثر یک تصادف رانندگی به اغما رفته و هیچ‌چیز احساس نمی‌کند؛ ممکن است من به‌خاطرش عصبانی باشم به دلیل اتفاقاتی که برایش افتاده، حتی اگر خودش از این

بابت خویشتن‌دار باشد؛ ممکن است به‌خاطر آن‌چه به سرش خواهد آمد بترسم، حتی اگر خودش از خطر قریب‌الوقوعی که در کمینش است یکسر بی‌خبر باشد. همدردی برعکس است و مستلزم سهیم شدن بیننده در احساسات کاراکتر است: من همدردانه عصبانی می‌شوم اگر و تنها اگر (باور داشته باشم یا تصور کنم) که او عصبانی‌ست، و فکر عصبانیت او، شکل‌گیری عصبانیت من را کنترل و هدایت می‌کند.[۱۷] پس اگر او در اغما باشد و هیچ‌چیزی حس نکند. به هیچ‌وجه نمی‌توانم با او همدردی کنم. از آن‌جایی‌که بیش‌تر مردم نگران و دلواپس خودشانند، همدردی با آن‌ها شامل سهیم شدن در نگرانی‌شان می‌شود، و در نتیجه به همدلی با آن‌ها می‌انجامد. اما هم‌زمانی همدلی و همدردی در روان‌شناسی شخصی که داریم با او همدردی و همدلی می‌کنیم امکان‌پذیر است، و نه این‌که نشان‌گر آن باشد که احساس کردن این دو خصلت یکسان است.

این تمایزات هم‌چنین کمک‌مان می‌کنند تا به ایراد مؤثری که کرول متوجه انگاره همذات‌پنداری می‌داند، پاسخ دهیم. کرول معتقد است همذات‌پنداری با یک کاراکتر مستلزم احساس کردن آنی است که او احساس می‌کند. اما او تصدیق هم می‌کند که همانندی و سازگاری میان آن‌چه بیننده احساس می‌کند و آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند معمولاً در بهترین حالتش نسبی و ناقص است. زنی دارد در دریا شنا می‌کند و خبر ندارد که در معرض خطر حمله یک کوسه است: او شاد است، و ما متشنج و ترسیده‌ایم؛ اودیپ به‌خاطر آن‌چه انجام داده احساس گناه می‌کند. ما احساس گناه نمی‌کنیم، برای او دلسوزی می‌کنیم. و کرول نتیجه می‌گیرد که همانندی ناقص احساسات برای همذات‌پنداری ناکافی است.[۱۸]

تا آن‌جا که کرول در باب مفهوم همذات‌پنداری بحث می‌کند، نشان می‌دهد که مراد او باید همذات‌پنداری همدردانه باشد، چرا که منظور او آنی است که مخاطبان واقعاً احساس می‌کنند، نه فقط آن‌چه تصور احساس کردنش را دارند. بنابراین انتقاد او حتی اگر موفقیت‌آمیز هم باشد، نمی‌تواند خدشه‌ای به همذات‌پنداری تصوری وارد کند.

به‌علاوه، چون دیدیم که فعالیت همذات‌پنداری همواره جنبه‌ای (و در نتیجه نسبی و ناقص) است، این‌که همانندی میان آن‌چه مخاطبان احساس می‌کنند و آن‌چه کاراکترها در داستان احساس می‌کنند صرفاً نسبی و ناقص است، نمی‌تواند ایرادی بر همذات‌پنداری باشد.[۱۹] هم‌چنین، مثال‌های کرول نشان می‌دهند که واکنش‌های ما به موقعیت‌های کاراکترها غالباً همدلانه است، نه همدردانه (ما نگران موقعیت شناگر هستیم، با وجود آن‌که خودش نمی‌داند در خطر است و هیچ نمی‌ترسد). اما این نکته نمی‌تواند مؤید آن باشد که همدردی اصلاً رخ نمی‌دهد: وقتی شناگر متوجه خطر می‌شود و وحشت می‌کند، آن‌وقت ما هم در ترس او شریک می‌شویم.

کرول به این عمل آخر هم ایراد می‌گیرد: او می‌گوید که ما در ترس شناگر شریک نمی‌شویم زیرا ترس او معطوف به خود و ترس ما معطوف به او (دیگری) است. اما این ایراد در دیدن اهمیت عنصر تصوری دخیل در همذات‌پنداری همدردانه ناتوان است. ما برای همدردی با شناگر مجبوریم خودمان را به‌صورت تصوری (خیالی) در موقعیت شناگر قرار دهیم. پس وقتی من حمله کوسه به شناگر را تصور می‌کنم، دارم حمله‌ی کوسه به خودم را تصور می‌کنم (چرا که من تصوراً در موقعیت او هستم)، و چون در هر دو مورد ترس معطوف به خود است، من می‌توانم در ترس شناگر شریک باشم.[۲۰]

همذات‌پنداری و تکنیک‌های سینمایی

تا به این‌جا من با مشخص کردن انواع متفاوت همذات‌پنداری، از این مفهوم در برابر ادعاهایی که آن را مرموز یا نامنسجم می‌خوانند، دفاع کرده‌ام: از یک‌سو، همذات‌پنداری تصوری (تصوراً قرار دادن خود در جای دیگری)، که به نوبه‌ی خود به ادراکی، عاطفی، انگیزشی، معرفتی و شاید شکل‌های دیگری از همذات‌پنداری تقسیم می‌شود؛ و از سوی دیگر، همذات‌پنداری همدردانه، که مستلزم آن است که شخص به‌خاطر تصوراً فرافکنی خودش در موقعیت کاراکتر، واقعاً در عواطف کاراکتر (داستانی) شریک باشد. بر مبنای این انواع متفاوت همذات‌پنداری، می‌شود شخص با کاراکتر همدلی کند (این همدلی را چنان‌چه دیدیم بعضاً نوع خاص و منحصر به فردی از همذات‌پنداری می‌دانند، اما ما بایستی آن را چون یکی از نتایج محتمل همذات‌پنداری در نظر بگیریم، چرا که فرد (بیننده) می‌تواند بدون به‌کارگیری هیچ نوعی از فرافکنی تصوری در وضعیت کاراکتر، با او همدلی کند). من هم‌چنین این تمایزات را مشخص کردم تا علیه دعوی‌های مبنی بر صورت نگرفتن همذات‌پنداری در فیلم‌ها، استدلال کنم. با توجه به این تمایزات میان انواع متفاوت همذات‌پنداری، حالا می‌توانیم نقش همذات‌پنداری در مناسبات‌مان با فیلم‌ها را جزئی‌تر بررسی کنیم.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، از نمای نقطه دید اغلب به‌عنوان جایگاه اصلی همذات‌پنداری در سینما یاد می‌شود. در واقع اما این نما جایگاه اصلی همذات‌پنداری ادراکی است. (بیننده تصور می‌کند همانی را می‌بیند که کاراکتر دارد می‌بیند)، و این به معنای همذات‌پنداری تمام و کمال بیننده با کاراکتر نیست. نمونه‌ی نمایی از یک فیلم ترسناک که از نقطه دید قاتل گرفته شده نشان می‌دهد که ضرورتاً تمایلی به همدردی با کاراکتری که ما تصوراً پرسپکتیو بصری‌اش را اشغال کرده‌ایم، وجود ندارد. اما از آن‌جایی که حالا ما حد و مرز میان همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه را می‌دانیم، می‌توانیم ببینیم که چنین نمایی می‌تواند دارای گرایش به همذات‌پنداری عاطفی هم باشد: یعنی اگر چیزهای دیگر سر جای خود باشند، این نما می‌تواند ما را به تصور کردن آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند هدایت نماید (هر چند که ضرورتی ندارد ما خودمان آن را عملاً احساس کنیم، یعنی آن‌که ضروری نیست ما با کاراکتر همدردی کنیم). نمایی از سکوت بره‌ها را به یاد آورید که از نقطه دید بوفالو بیل گرفته شده: او عینک سبز رنگی برای دید در شب به‌چشم زده و به استرلینگ (جودی فاستر) نگاه می‌کند که دارد در تاریکی دست و پا می‌زند و نومیدانه می‌کوشد از خودش در برابر او دفاع کند. مسلماً در این‌جا ما هیچ تمایلی به همدردی یا همدلی با بیل نداریم ـ همدلی ما تماماً همراه با استرلینگ است ـ اما این نما حتماً گرایش به پر و بال دادن به تصور ما از احساسات آدم‌کشانه‌ی بیل دارد (تا حدی چون ما می‌توانیم تأثیر وحشتناک این احساسات را در استرلینگ ببینیم).[۲۱]

نمای نقطه دید، سوای این‌که نمونه‌ای از همذات‌پنداری ادراکی‌ست و گرایشی به ایجاد همذات‌پنداری عاطفی دارد، نوعی همذات‌پنداری معرفتی را هم میسر می‌کند.

این نوع آخر مستلزم آن است که ما باور کردن آن‌چه کاراکترها باور دارند را تصور کنیم؛ و برخی از باورها ادراکی‌اند. اما انگاره‌ی همذات‌پنداری معرفتی گسترده‌تر از نوع ادراکی آن است، زیرا ممکن است ما با داشتن امتیاز محدود بودن آگاهی‌مان از آن‌چه رخ می‌دهد به آگاهی کاراکتر، پرسپکتیو معرفتی او را اشغال کنیم (این مورد مثلاً

از مشخصه‌های سینمای کارآگاهی است).[۲۲]

اگرچه نمای نقطه دید مشخصه‌ی همذات‌پنداری ادراکی در سینماست، ولی تنها نوعش نیست. این را می‌توان با نمای دیگری از سکوت بره‌ها نشان داد. صحنه‌ای را به یاد آورید که در آن استرلینگ و باقی مأموران اف‌بی‌آی در اتاق کالبدشکافی و بالای سر یکی از قربانیان بوفالوبیل که پوستش تا حد زیادی کنده شده است جمع‌اند. فقط در حدود اواخر این صحنه است که خود جسد بالاخره به ما نشان داده می‌شود؛ تا به این نقطه ما محدود شده بودیم به تماشای عکس‌العمل‌های مأمورهای تحقیق و خصوصاً استرلینگ. ما با تماشای بازی ظریف و عالی فاستر، که صرفاً ترس و انزجاری مهار و تعدیل شده با افسوس برای قربانی را ثبت می‌کند، دعوت می‌شویم به تصور آن‌چه او می‌بیند، بی‌آن‌که واقعاً آن را ببینیم. نتیجه این می‌شود که آن‌چه ما تصور می‌کنیم او می‌بیند به احتمال زیاد بدتر از آن‌چیزی است که سرانجام به ما نشان داده می‌شود، چرا که هر بیننده‌ای با تماشای احساسات ثبت‌شده روی صورت جودی فاستر، دعوت می‌شود به تصور چیزی که این احساسات را توجیه کند، و بنابراین تمایل می‌یابد به تصور کردن هر آن چیزی که این احساسات را برای خودش مناسب می‌کنند: هر کسی سناریوی کابوس شخصی خودش را تصور می‌کند.

بنابراین، نمای بیانگر عکس‌العمل، هم‌چون نمای نقطه دید، می‌تواند سرنخی به تماشاگر دهد تا دیدن از نقطه دید کاراکتر را تصور کند.

علاوه بر این، همان‌طور که مثال هم نشان می‌دهد، نمای عکس‌العمل می‌تواند محمل مؤثرتری از نمای نقطه دید برای همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه با کاراکتر باشد.[۲۳] نمای عکس‌العمل، صورت یا بدن انسان را نشان می‌دهد، که ما در تفسیر نشانه‌های عاطفی‌اش تخصص داریم، و به‌واسطه‌ی هنر بازیگر مجربی چون جودی فاستر، می‌توانیم حس بسیار سرشاری از آن‌چه کاراکتر دارد حس می‌کند را کسب کنیم. در نتیجه حجم عظیمی از اطلاعات به ما داده می‌شود که با آن می‌توانیم کاملاً دچار همذات‌پنداری عاطفی شویم.

به‌علاوه اگر ما با نشان تصویری رنج یک نفر مواجه شویم، گرایش قدرتمندی به همدردی و همدلی با او داریم. قصه‌های فجایع جمعی در کشورهای دوردست هم قدرت ایجاد همدردی و همدلی در ما را دارند، اما عموماً مواجهه با چهره‌ی یک نفر، که ویژگی‌های مصیبتش بر آن نقش بسته، تأثیرگذارتر است. مثلاً به یاد بیاورید که سازمان‌های کمک‌رسانی چه‌طور برای انتقال پیام رنج گروهی تعدادی از انسان‌ها، به شیوه‌ی مؤثری از عکس‌هایی از افرادی در حالت بدبختی استفاده می‌کنند.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، نمای نقطه دید گرایشی هم به ایجاد همذات‌پنداری عاطفی در ما دارد. اما نقطه ضعف این نما، داشتن اطلاعات کم‌تر برای انتقال آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند به بیننده است، و به‌خاطر فقدان نمایی از صورت، قدرت کم‌تری برای ایجاد همدردی و همدلی در ما دارد. نمای نقطه نظر در واقع گزینه‌هایی نسبتاً ابتدایی برای انتقال احساسات در دسترس می‌گذارد. می‌تواند از دوربینی لرزان برای انتقال بی‌قراری و عدم اطمینان استفاده کند. (برای مثال به نماهای سردست و پرتکان زنی تحت‌تأثیر، ساخته کاساویتس [۱۹۷۴] نگاه کنید که ذهن آشفته زوج متأهل را می‌رسانند). می‌تواند نماهای زاویه پایین را به‌کار گیرد تا حسی از تحت استیلای دیگر کاراکترها واقع شدن را انتقال دهد (مثل برخی از نماهای زاویه پایین از دید کین، در **شهروندکین** اورسن ولز[۱۹۴۱]). حتی به‌شکلی افراطی‌تر، تمامی «میزانسن» را می‌توان طوری چید تا وضعیت روحی آشفته

یک کاراکتر را انتقال داد (نمایی از **ساعت گرگ و میش** برگمان [۱۹۶۸] را به یاد آورید که از پرسپکتیو بورگ، هنرمند مجنون، مهمانان شام را نشان می‌دهد). اگر این گزینه‌های نسبتاً ساده را با ظرافت‌های نمای عکس‌العمل فاستر در صحنه‌ی کالبدشکافی مقایسه کنیم، می‌توانیم ببینیم که در کل، به لحاظ مهیاسازی همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه، نمای عکس‌العمل از نمای نقطه دید مهم‌تر است.

همذات‌پنداری معرفتی هم گرایشی به مهیاسازی همدردی دارد، هر چند به شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر از آنی که نمای بیانگر عکس‌العمل انجام می‌دهد. اگر آگاهی ما از روند داستانی فیلم تا حد زیادی با آگاهی یک کاراکتر خاص هم اندازه باشد، گرایش به همذات‌پنداری عاطفی و همدردی کردن با آن کاراکتر وجود دارد، حتی اگر تا پیش از این دلیلی برای این همذات‌پنداری نمی‌داشتیم. صحنه‌ای را در نظر بگیرید که در آن گروهی از جنایتکاران مشغول کاری هستند؛ ما شاهد گوش به زنگ بودن آن‌هاییم، این‌که از ترس لو رفتن کارشان را متوقف می‌کنند، با بروز خطر هشدار داده می‌شوند، به موفقیت جنایت‌شان امیدوارند، و غیره. در این موارد چون ما همان نقطه دید معرفتی از وقایع را داریم که آن‌ها دارند، می‌توانیم به سهولت با آن‌ها همدردی کنیم و بخواهیم که در جنایت‌شان موفق شوند، حتی اگر به‌صورت طبیعی ما خواستار چنین چیزی نباشیم.

نمونه پیچیده‌تری از این پدیده در **روز موش خرما** ساخته هرولد ریمیس [۱۹۹۳] رخ می‌دهد. هواشناسی به‌نام پیت (بیل موری) در گونه‌ی کمیکی از احیای جاودان نیچه گرفتار و محکوم می‌شود تا یک روز را بارها و بارها زندگی کند تا خودش را اصلاح کند. احساسات ما نسبت به پیت در آغاز متناقض است: طنز او دلنشین و با نمک، اما بدبینی‌اش زیادی رک و زننده است. به این ترتیب عواطف ما بین او و همکارانش تقسیم می‌شود. با پیش‌روی فیلم احساس همدردی و همدلی ما با او بیش‌تر می‌شود. دلیل این قضیه تا حدی به‌خاطر اخلاق‌گراتر شدن او و جذاب‌تر شدن شخصیتش است. اما دلیل دیگرش هم این است که ما هم در همان موقعیت معرفتی او گرفتار شده‌ایم. هیچ‌کس به‌جز او و بیننده نمی‌داند آن صحنه‌هایی که می‌بینیم بارهای بار قبلاً بازی شده‌اند: در نتیجه ما در آگاهی درباره‌ی آن‌چه رخ می‌دهد با او شریکیم و نگاه از نقطه دید دیگری مگر نقطه دید او، برای ما بسیار دشوار است زیرا ما می‌دانیم که تمامی دیگر کاراکترها از آن‌چه در جریان است مطلع نیستند. در این‌جا همذات‌پنداری معرفتی تمایل به برانگیختن همدردی و همدلی ما با کاراکتر دارد.

علاوه بر این عوامل، چیزهای دیگری هستند که تمایل به ایجاد همدردی و همدلی دارند. نخست آن‌که همدردی و همدلی متقابلاً خود را تأکید می‌کنند. همدردی کردن با یک کاراکتر شامل احساس کردن آنی است که او در دنیای داستان احساس می‌کند؛ از آن‌جایی که غالب کاراکترها نگران سعادت خود هستند، فرد [بیننده] با همدردی کردن با آن‌ها، با ایشان همدل هم خواهد بود، یعنی نگران‌شان می‌شود. از سوی دیگر، اگر بیننده با یک کاراکتر همدلی کند، تمایل می‌یابد به این‌که عواطف و احساسات خودش را با عواطف کاراکتر متحد کند، آن‌چه را او احساس می‌کند احساس کند، و در نتیجه با او همدردی کند.

در درجه‌ی دوم، و مسلم‌تر از اولی، ما تمایل داریم با کاراکترهایی همدلی کنیم که به‌عنوان آدم‌هایی دارای ویژگی‌های گوناگون جذاب بازنمایی می‌شوند. گستره‌ی وسیعی از ویژگی‌ها می‌توانند چنین واکنش‌هایی را موجب شوند: کاراکترها می‌توانند بذله‌گو باشند (مثل پیت

هواشناس)، به لحاظ جسمانی جذاب باشند، به‌طرز جالبی پیچیده باشند، و غیره. در بازی ازپیش‌معلوم نیل جوردن (۱۹۹۲)، همدلی ما برای سه کاراکتر جادی (سرباز انگلیسی با بازی فارست ویتاکر)، فرگوس (عضو ارتش آزادی‌بخش ایرلند، با بازی استیفن ریا) و دیل (مرد زن‌پوش، با بازی جی دیویدسن) به‌دلیل آسیب‌پذیری‌شان برانگیخته می‌شود: جادی آسیب‌پذیر است زیرا در معرض خطر کشته شدن توسط ارتش آزادی‌بخش ایرلند قرار دارد و با این‌حال صرفاً به‌خاطر نیازش به داشتن یک شغل در ایرلند شمالی باقی مانده؛ فرگوس فرد آسیب‌پذیری است چون به اصول خشونت‌آمیزی که به‌ظاهر متعهدشان است اعتقادی ندارد و خودش هم از سوی آن در معرض خطر است (و آسیب‌پذیری‌اش در این جمله‌اش به جادی نمایش داده می‌شود که «من خیلی هم به درد نمی‌خورم»)؛ و دیل هم به‌خاطر موقعیت جنسی و اجتماعی حاشیه‌ای‌اش آسیب‌پذیر است. علاوه بر این انواع ویژگی‌های کاراکتر که می‌توانند همدردی و همدلی را برانگیزند، آگاهی از این‌که چه کسی دارد نقش کاراکتر را بازی می‌کند هم می‌تواند بر احساسات ما تأثیر به‌سزایی بگذارد. برای نمونه هیچکاک استاد به‌کارگیری این تکنیک بود. اسکاتی (جیمز استوارت) در **سرگیجه** (۱۹۵۸) بنا به ویژگی‌های شخصیتی‌اش، کاراکتر نسبتاً غیر همدلی برانگیز است، اما ما تحریک به همدردی با او می‌شویم؛ تا حدی به‌خاطر همذات‌پنداری معرفتی‌مان (تا صحنه فلاش‌بک مادلن/جودی (کیم نوواک) ما از توطئه‌ای که علیه اسکاتی چیده شده خبر نداریم، و عمدتاً محدود به آگاهی او از وقایع هستیم) و هم‌چنین به‌خاطر آن‌که این نقش را جیمز استوارت بازی می‌کند، که سابقه‌ای طولانی در ایفای نقش قهرمانان مردم‌پسند و همدلی برانگیز داشته است.

بنابراین انگاره‌ی همذات‌پنداری را می‌توان تعدیل کرد تا از ایراداتی که غالباً بر آن وارد می‌شود گذر کرد، و این تعدیل به ما امکان ایجاد نظریاتی نسبتاً پیچیده را با بررسی روابط میان انواع متفاوت همذات‌پنداری می‌دهد. انگاره‌های تعدیل‌شده کماکان اجازه رابطه‌ای پر اهمیت میان همذات‌پنداری و احساسات را می‌دهند. این رابطه تا حدی در رابطه‌ی سازنده میان احساسات همدردانه و همذات‌پنداری نمایان است: همدردیْ احساس کردن آن چیزی است که کاراکتر احساس می‌کند چون فرد تصوراً خودش را در موقعیت او فرافکنی می‌کند. و رابطه‌ی بین همذات‌پنداری و احساسات نیز در برخی روابط محلی نمایان می‌شود: چنان‌که دیدیم، همذات‌پنداری معرفتی تمایل به برانگیختن همدردی دارد، و همذات‌پنداری عاطفی با یک کاراکتر هم، به‌ویژه وقتی‌که موقعیت کاراکتر را بتوان به روشنی تصور کرد، تمایل به تولید همدردی با او ایجاد می‌کند. پس می‌توان از این نگاه رایج که میان همذات‌پنداری و واکنش‌های عاطفی نسبت به فیلم‌ها رابطه‌ی مهمی وجود دارد، بر اساس تمایز قائل شدن بین انگاره‌های متفاوت همذات‌پنداری، نسبتاً دفاع کرد. اما این ادعای نظریه‌پردازان که نمای نقطه دید مهم‌ترین محمل همذات‌پنداری سینمایی است، چندان درست نمی‌نماید. این نما قطعاً شکل نمونه‌واری از همذات‌پنداری ادراکی را تولید می‌کند، اما تنها شکل ممکن نیست: نمای عکس‌العمل هم می‌تواند ما را به تصور کردن دیدن از پرسپکتیو یک کاراکتر دعوت کند. هم‌چنین اگرچه نمای نقطه دید می‌تواند گرایشی به برانگیختن عاطفی ما برای همذات‌پنداری با یک کاراکتر داشته باشد، اما از این نظر به اندازه‌ی نمای عکس‌العمل تأثیرگذار نیست و این دومی به مراتب در تحریک کردن همدردی و همدلی ما موفق‌تر است.

همذات‌پنداری و آموختن

پس همذات‌پنداری نقش مهمی در واکنش‌های عاطفی ما به فیلم‌ها بازی می‌کند. این مفهوم هم‌چنین در آموختن چگونگی نشان دادن واکنش عاطفی به موقعیت‌های داستانی ترسیم‌شده به ما نقش پراهمیتی دارد. این نوع آموزش دست‌کم دو شکل اساسی به خود می‌گیرد. اولی آن است که از طریق همدردی، واکنش‌های عاطفی ما احساسات یک کاراکتر را باز می‌تابانند، و با رشد عاطفی او، ما هم رشد می‌کنیم و یاد می‌گیریم تا به موقعیت‌ها به شیوه‌ای واکنش نشان دهیم که ما و آن کاراکتر تا پیش از آن نادرست می‌پنداشتیم. گونه‌ی اساسی دوم آموختن از همذات‌پنداری با یک کاراکتر حاصل می‌شود، ولی همراه با این آگاهی که عکس‌العمل‌های کاراکتر به موقعیتش به لحاظی نادرستند، و کشف این‌که پرسپکتیو عمیق‌تری نسبت به موقعیت او وجود دارد که با مال او متفاوت است. در مورد اول، هم ما و هم کاراکتر با هم به لحاظ عاطفی رشد می‌کردیم؛ در دومی کاراکتر عمدتاً همان‌طور باقی می‌ماند و ما رشد می‌کنیم. امکان اول در ***بازی ازپیش‌معلوم*** ترسیم شده، و دومی در ***نامه‌ی زنی ناشناس*** ساخته ماکس افولس (۱۹٤۸).

بازی ازپیش‌معلوم به لحاظ درونمایه‌ای بسیار غنی است و به مقوله‌هایی چون نژاد، جنسیت و عشق می‌پردازد. آن‌چه برای مقصود ما جالب است، چگونگی بازنمایی فرگوس در حین پذیرفتن عشقش به دیل است. این نه تنها یکی از درونمایه‌های فیلم است، بلکه مخاطبان هم در جایگاهی قرار داده می‌شوند که «خواستار» ادامه یافتن دوستی فرگوس باشند، از آن‌جایی‌که ما همذات‌پنداری چندگانه‌ای با فرگوس داریم. در این‌جا همذات‌پنداری با کاراکتری که در جریان فیلم دیدگاهش اساساً متحول می‌شود، مخاطبان را برمی‌انگیزد تا به‌واسطه‌ی همدردی خواستار ادامه‌ی رابطه باشند، و در نتیجه دیدگاه‌هاشان را زیر سؤال ببرند.[۲٤] پس این فیلم نمونه‌ی مشخصاً روشنی است از چگونگی بهره‌برداری از همذات‌پنداری برای آن‌که مخاطبان واکنش‌های احساسی‌شان را مورد بازنگری قرار دهند.

نامه‌ی زنی ناشناس در سطح ظاهری خود به خوبی در چهارچوب‌های «فیلم زنانه» جای می‌گیرد. لیزا (جون فونتن)، زن ناشناس عنوان فیلم، به‌شکلی با فاصله عاشق استفان (لویی جوردن) و شیفته‌ی تبحر موسیقایی، و حال و هوای فرهنگی و مرموزی است که به هنگام اولین دیدارش با او، این مرد به زندگی بورژوازی نابسامانش وارد می‌کند. با این وجود لیزا فقط چند بار با مرد حرف می‌زند. لیزا با مرد آبرومندی ازدواج می‌کند که به او احترام می‌گذارد ولی دوستش ندارد. لیزا سال‌ها بعد و به هنگام دیدارش با استفان همه این‌ها را کنار می‌گذارد. اما استفان او را نمی‌شناسد و لیزا آشفته آپارتمان او را ترک می‌کند و سرانجام از جنبه‌ی جذابیت ظاهری او عبور کرده و این حقیقت را درمی‌یابد که برای مرد، او چیزی بیش از یک فتح دیگر نبوده است. ساختار فیلم حول نامه‌ای است که لیزا در هنگام احتضار برای استفان می‌نویسد، نامه‌ای که شیدایی کماکان عاجزانه او نسبت به مرد را فاش می‌کند و سعادتی را جلوه می‌دهد که امکان داشت از عشق آن‌ها ناشی شود ـ اگر فقط مرد می‌توانست او را به یاد بیاورد، اگر فقط مرد می‌توانست بفهمد که الهام‌بخش حقیقی‌اش لیزا بوده، زنی که می‌توانست به زندگی او معنا ببخشد. استفان پس از خواندن نامه ظاهراً مسؤولیت و اشتباهش را می‌پذیرد، و رهسپار دوئلی با شوهر لیزا می‌شود، و در نتیجه عازم مرگ محتومش می‌گردد.

فیلم در رویه‌اش یک ملودرام نوعی است، فیلمی که قطره‌ای اشک را از مخاطبش نمی‌طلبد، بلکه خواستار جاری شدن سیل اشک از چشمان بیننده‌اش است. در مورد همذات‌پنداری چندگانه‌ی مخاطب با لیزا هم شکی وجود ندارد. ما صدای روی تصویر لیزا را می‌شنویم، و تقریباً در همه‌ی صحنه‌های فلاش‌بک او را می‌بینیم، او آرام و زیباست و جذابیتی کودکانه و عزمی راسخ و تأثیرگذار دارد. در نتیجه مخاطب به لحاظ معرفتی، عاطفی و همدردانه با او همذات‌پنداری می‌کند، و در مورد احساس همدلی حاصل از این‌ها برای تماشاگر تردیدی وجود ندارد. با این وجود لیزا به هیچ‌وجه اهمیت آن‌چه به سرش آمده را درک نمی‌کند. نامه پیش از مرگ او گواهی بر آن است که چه‌طور اگر استفان می‌توانست او را حقیقتاً دوست بدارد و خودش را وقف او کند، زندگی آن دو بی‌اندازه غنی‌تر می‌شد. بنابراین همذات‌پنداری با لیزا در این تفسیر از فیلم منجر به تقویت دیدگاه‌های رمانتیکی می‌شود که بسیاری از تماشاگران اصلی فیلم احتمالاً پیش از ورودشان به سالن سینما، با خود همراه آورده بودند.

اما شیوه‌ی دیگری نیز برای تفسیر فیلم وجود دارد. لیزا شخصی است وسواسی و ناتوان از درک این‌که دارد فانتزی‌های رمانتیک‌اش را روی فردی فرافکنی می‌کند که در کم‌ترین حدی هم با آن‌ها سازگاری ندارد، و نیز این‌که او دارد فانتزی‌هایش را به معنای واقعی کلمه تا سر حد مرگ دنبال می‌کند، به‌رغم آن‌که شواهد آشکاری وجود دارد که او دارد خودش را به شیوه‌ای فریب می‌دهد که فرجامش فاجعه‌ای حتمی است. برای این منظر شواهد زیادی در فیلم می‌توان یافت. لیزا در نامه‌اش چیزهای می‌گوید که با آن‌چه ما می‌بینیم در تناقض است: برای نمونه، این‌که «من هرگز اراده‌ای جز میل او [استفان] نداشته‌ام»، در حالی‌که در حقیقت کاملاً آشکار است که لیزا اراده‌ی بسیار قدرتمندی از آن خودش دارد (او اراده می‌کند تا ازدواجش را به‌خاطر فرصتی برای با استفان بودن رها کند)، در حالی‌که استفان با حس جهت‌یابی اندکی در زندگی‌اش سرگردان است (او اعتراف می‌کند که در واقع به‌ندرت پیش می‌آید که به‌جایی برسد که برای رفتن به آن رهسپار شده بود). این‌ها و سرنخ‌هایی دیگر در فیلم، گواهی برای یک پرسپکتیو مخالف در فیلم نزد مخاطبان هستند؛ نقطه‌ی دید نه از آن لیزا، که نشان‌مان می‌دهد دیدگاه‌های لیزا تا حدی خیالات تحریف‌شده‌ی او از موقعیت حقیقی‌اش هستند.[۲۵]

در این شیوه‌ی دوم (و به زعم من بهتر) برای تفسیر فیلم، مخاطب انگیخته می‌شود تا از چند جنبه با لیزا همذات‌پنداری کند ولی در عین حال شواهدی هم در اختیارش هست مبنی بر آن‌که اعمال او از بعضی لحاظ احمقانه و خود فریبنده‌اند. اگر تماشاگر این دیدگاه متضاد را بپذیرد، آن‌وقت چیزی که از فیلم می‌آموزد این است که شماری از ارزش‌های رمانتیک آن نادرستند و پتانسیل خودفریبی فاجعه‌بار را در خود دارند. از آن‌جایی که مخاطبان همذات‌پنداری شدیدی با لیزا دارند، باید این درس را عمیقاً فرا گرفته باشند؛ تماشاگر نمی‌تواند عقب‌نشینی کرده و فکر کند که آن‌چه در مورد ارزش‌های لیزا نشان داده شده ربطی به ارزش‌های خود او ندارند، چرا که شاهد اعمال آن ارزش‌ها در زنی بوده که با او همذات‌پنداری نزدیکی داشته است. بنابراین، این دومین شیوه‌ای است که همذات‌پنداری با یک کاراکتر می‌تواند به تماشاگر درباره واکنش‌های عاطفی صحیح چیزی بیاموزد. در این الگو، کاراکتر رشد عاطفی نمی‌یابد، اما تماشاگر به‌واسطه‌ی کشف نقص در ارزش‌های کاراکتر [و خودش] به لحاظ عاطفی

رشد می‌کند. در این‌جا همذات‌پنداری نقش شناختی غیرمستقیم‌تری نسبت به الگوی اول بازی می‌کند: برای آن‌که مخاطب بیاموزد احساس کردن چه چیزی مناسب است، بایستی آماده‌ی کشف وجود پرسپکتیوی متضاد با کاراکتر شود. اما همذات‌پنداری کارکردی به سمت خود دارد و نشان می‌دهد که آن ارزش‌ها و دیدگاه‌های موردحمله‌واقع‌شده، از آن خود مخاطب هستند و در نتیجه امکان یک تحول واقعی و زیست‌شده را در تعهدات بنیادین تماشاگر به‌وجود می‌آورد. بنابر آن‌چه این امکان میسر می‌کند، ایده‌ی برشتی مبنی بر آن‌که همذات‌پنداری همیشه کارکردی برای آماده کردن مخاطب جهت پذیرش غیرانتقادی ارزش‌های متعارف دارد، اشتباه است. همذات‌پنداری می‌تواند در زمینه‌ای مناسب، برای آموزش درس‌هایی دشوار به‌کار گرفته شود.

بحث‌اش را کردم که فیلسوفان و نظریه‌پردازان سینما که مرکزیت پارادایم روان‌کاوی را رد می‌کنند، نباید انگاره‌ی همذات‌پنداری را هم، بر خلاف رویه‌ی غالب‌شان، رد کنند.

به رغم انتقاداتی که در مورد انسجام و قدرت توضیحی این مفهوم وجود داشته، همذات‌پنداری در واقع نقش ارزشمندی در فهم واکنش‌های حسی ما نسبت به فیلم‌ها دارد. البته همان‌طوری که مخاطبان برای توصیف و توضیح واکنش‌شان نسبت به فیلم‌ها به کارش می‌گیرند، مفهومی نسبتاً ابتدایی است. اما زمانی‌که ما تمایزات ضروری را قائل شویم. این مفهوم می‌تواند طوری تعدیل شود که بتواند نقش ارزشمندی در نظریه‌ی فیلم و در تحلیل جداگانه‌ی فیلم‌ها بازی کند. رها کردن انگاره‌ی همذات‌پنداری به‌خاطر استقرارش در نظریه‌ی روان‌کاوی بدتر از خالی کردن آب وان حمام به همراه کودک توی آن است. همذات‌پنداری با آن کودک، قصور محسوب می‌شود.

یادداشت‌ها:

*نسخه‌ی کوتاه‌تری از این مقاله در کنفرانس انجمن مطالعات سینمایی اتاوا در سال ۱۹۹۷ خوانده شد، و من بابت بحث پیرامون مقاله از شرکت‌کنندگان در آن همایش سپاسگزارم.

1. Jean–Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" in Film Theory and Criticism, 4th ed. Edited by Gerald Mast, Marshal Cohen, and Leo Broudy (New York: Oxford University Press, 1992), 311.

۲. برای خواندن بحث و نقدی بر این ادعاها نگاه کنید به این کتاب و مقاله:

- Noel Carrol, My stifying Movies: fads and Fallacies in contemporary film Theory (New York: Columbia University Press, 1988).

- Berys Gaut, "On Cinema and Perversion", Film and Philosophy 1 (1994): 3-17.

3. Noel Carrol, The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart (London: Routledge, 1990), 96.

4. Gregory Currie, Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 174-6.

5. Murray Smith, Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema (Oxford: Oxford University Press, 1996).

گاهی مانند صفحه ۷۳، به‌نظر می‌رسد که او ایده درگیری را به مثابه تحلیلی بر انگاره همذات‌پنداری در نظر می‌گیرد؛ ولی در کل، هم‌چون در صفحه ۹۳، آن را چون جایگزینی برای همذات‌پداری ارائه می‌دهد.

6. Carrol, Philosophy of Horror, 89.

من کرول را به حامی بحث سفسطه‌آمیزی که در این پاراگراف به آن حمله می‌کنم، متهم نمی‌نمایم.

۷. برای نقدی بر نظریه‌های توهم‌گرا و تعلیق ناباوری در مورد واکنش‌های عاطفی به داستان‌ها، نگاه کنید به همان، صفحات ۶۳ـ۸.

8. Richard Wollheim, The Thread of Life (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 75.

9. Ibid., 75-6.

۱۰. این ایده ریشه‌ای درک دیگری از طریق تصور کردن خود در جای او (ایده درون‌فهمی [verstehen] به‌عنوان راهی برای شناخت دیگران) را باید متفاوت دانست از انگاره‌ی همانندنمایی [simulation] که در نظریه همانندنمایی به‌کار گرفته می‌شود. این دومی انگاره بنیادی‌تر درون فهمی را در شرایط رایانه‌ای به‌کار

می‌گیـرد. برای خواندن درباره‌ی کارکرد نظریـه‌ی همانندنمایی در سینما، نگاه کنید به:

- Curie, Image and Mind.

برای خواندن ایـرادات وارد بر این کارکرد نظریه همانندنمایی نگاه کنید به مقاله‌ی من:

- "Imagination, Interpretation, and Film", Philosophical Studies 89 (1998): 331 -41.

11. Currie, Image and Mind, 174-6.

12. Smith, Engaging Characters, 157.

13. Kendall Walton Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 174 -83.

۱۴. اسـمیت در Engaging Characters از مدافعـان این نظر است، مثلاً در صفحه ۲۲۲.

۱۵. نگاه کنید به:

Alex Neill, "Empathy and [Film] Fiction", in Post Theory: Reconstructing Film Studies, ed. Pavid Bord Well and Noel Carrol (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

۱۶. بـرای خوانـدن دفـاع مجرب‌کننـده‌ای از این ادعا کـه چنین احساساتی ممکن‌اند، نگاه کنید به:

Richard Moran, "The Expression of Feeling in Imagination", Philosophical Review 103 (1994): 75-106.

۱۷. بـرای بحث روشـنگری در باب تفاوت‌هـای میان همدردی و همدلی، نگاه کنید به:

Neill, "Empathy and [Film] Fiction"

18. Carrol, Philosophy of Horror, 90-2.

۱۹. آن‌چه کرول می‌گوید به‌هیچ‌وجه حامی موضعش نیسـت: «اگر همانندی صرفاً ناقص و نسـبی باشـند، اصلاً چرا باید این پدیده را همذات‌پنداری خواند؟ اگر دو نفر طرفدار یک ورزشـکار باشـند، درسـت نیست که بگوییم آن‌ها با هم همذات‌پنداری می‌کنند. ممکن است آن‌ها از وجود یکدیگر بی‌خبر باشند». (کرول، فلسفه وحشت، ۹۲). اما حتی اگر تماشـاگران دقیقاً در یک وضعیت احسـاس قرار داشته باشـند، کماکان با یکدیگر همذات‌پنداری نمی‌کنند. در واقع، همذات‌پنداری همدردانه مسـتلزم آن اسـت که مشخص همانی را احسـاس کند که دیگری احسـاس می‌کند، «زیرا» شـخص متوجه است که دارد آن را احساس کند. به همین دلیل است که تماشاگران بـا یکدیگر همذات‌پنـداری نمی‌کنند، نه به‌خاطـر این‌که در حالت احساس یکدیگر شریک نیستند.

۲۰. کرول هم‌چنین منکر آن می‌شـود که ترس شناگر بر مبنای باور در خطر بودن اوست، در حالی‌که ترس همدردانه من تنها بر تصور در خطر بودن من اسـتوار اسـت. اما این نشان‌گر شـراکتی نمودن ترس نیسـت، چرا که همان‌طور که خود کرول نوشـته، ابژه ترس، یک ظرف اندیشـه اسـت، و ظرف اندیشـه در هر دو مورد یکسان است. (برای خواندن در مورد «نظریه اندیشه» کرول در باب واکنش احساسی نگاه کنید به کرول، فلسفه‌ی وحشت، ۸۸ـ۷۹).

۲۱. این نما را هم‌چنین می‌توان چون نمای عکس‌العملی از استرلینگ در نظر گرفت. برای فهم اهمیت عکس‌العمل‌ها، ذیل را ببینید.

۲۲. این همان چیزی اسـت کـه موری اسـمیت آن را وفاداری به یک کاراکتر می‌داند. نگاه کنید به: اسمیت، کاراکترهای درگیرکننده، به‌ویژه فصل ۵. او معتقد است که انگاره‌ی همذات‌پنداری نمی‌تواند وفـاداری را از دیگر احساسـاتی که ما در مورد یـک کاراکتر با آن درگیریـم متمایز کند. اما همان‌طور که دیدیم، انگاره همذات‌پنداری می‌توانـد طوری تعدیل شـود کـه این مـورد را هم به رسـمیت بشناسد.

۲۳. برای خواندن یک بررسی عالی از این پدیده، و نظرات تروفو در این باره، نگاه کنید به اسمیت، ۱۶۱ـ۱۵۶.

۲۴. برای خواندن تحلیلی درباره‌ی بازی ازپیش‌معلوم، که من مدیون آنم، نگاه کنید به:

Matthew Kieran, "Art, Imagination, and the Cultivation of Morals", Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 337-51, at 338.

۲۵. این تعبیر از فیلم در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است:

George Wilson, Narrative in Light: Studies in Cinematic Point of View (Baltimore: John Hopkins University Press, 1986), chap.6.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مشکل انتخاب‌های فراوان دی‌وی‌دی

ترِنس رافرتی
ترجمه‌ی کاوه سجودی

همه‌ی سینماروها می‌دادند که یک بوسه فقط یک بوسه است و یک آه، با منطق تغییرناپذیر مشابهی، فقط یک آه است، اما من شگفت‌زده‌ام که آیا در عصر دی‌وی‌دی، یک فیلم ـ حتی فیلمی که به‌طرزی زایل نشدنی در حافظه‌ی جمعی با عنوان ***کازابلانکا*** نقش بسته است ـ می‌تواند فقط یک فیلم باشد. دی‌وی‌دی‌ها که دور و بر تلویزیون من روی هم ریخته‌اند گویی به من می‌گویند که فیلم، فیلم نیست مگر این‌که با «پیوست‌هایی اضافه» به بازار بیاید: مستندات آغازین، صحنه‌های حذف شده، پوسترها و عکس‌های فیلم، حتی پایان‌هایی جایگزین. این روزها، هر فیلمی که بخش بازاریابی یک استودیو از آن توقعات تجاری بالا دارد با ویرایش‌های «ویژه»، «محدود» و «کلکسیونی» بر روی دی‌وی‌دی منتشر می‌شود. پیوست‌های اضافی ویرایش دو لوح فشرده‌ی جدید کارگردان از فیلم اژدهای قرمز (Red Dragon) اثر برت راتنر شامل موادی ضروری مانند تست مو و لباس و یکی از فیلم‌های دانشجویی دانشگاه نیویورک می‌شود که دیدن آن به اندازه‌ی خود فیلم طول می‌کشد. همه‌ی ما در بهشت قرن بیست‌ویکمی فراغت، وقت زیادی در اختیار داریم. اما نه خیلی زیاد.

هرچند اگر برخی از پژوهشگران آینده آن‌قدر دیوانه باشند که ***اژدهای قرمز*** برای‌شان جالب باشد، نسخه‌ی حاشیه‌نویسی‌شده [همراه با یادداشت‌های منتقدان] این فیلم کاملاً پیش‌پاافتاده شاید مفید واقع شود. مؤلف هنوز زاده‌نشده‌ی سینمای بی‌وفا: هنر آدرین لین (۲۰۴۰) نیاز پیدا خواهد کرد تا برای ویرایش ویژه‌ی کلکسیونی دی‌وی‌دی جاذبه‌ی مرگبار مشورت کند که شامل پایان اصلی فیلم و پایانی که سینماروها دیده‌اند می‌شود. این ویرایش همچنین شامل نظرات نومیدانه‌ی افشاکننده‌ی خود کارگردان درباره‌ی تفاوت بنیادی پایانی که او انتخاب کرده و پایانی که کنار گذاشته می‌شود نیز است: «می‌توانی ذهنت را آماده کنی که کدام یک را بیش‌تر می‌پسندی.»

همیشه فکر می‌کردم که وظیفه‌ی هنرمند است که چنین تصمیمی بگیرد، اما وقتی دیدم که لین خودبینانه آن را به‌عهده‌ی بیننده می‌گذارد، با شوکی روحی به این حقیقت رسیدم که از زمان عقب مانده‌ام. هنوز فکر می‌کنم که یک فیلم، اثر هنری‌ای خودکفا و واحد است که ذاتاً مانند یک بازی کامپیوتری تعاملی نیست. برای ذهن رسانه‌ای قدیمی من، بیننده با یک فیلم «رابطه‌ی متقابلی دارد» مانند رابطه‌ی متقابل او با هر اثر هنری دیگر ـ با نشان دادن واکنش احساسی به آن، اندیشیدن درباره‌ی آن، تحلیل آن، جدل با آن، اما نه با تغییر اساسی آن. وقتی مجموعه‌ی اشعار ییتس (Yeats) را باز می‌کنم تا میان بچه‌های دبستانی (Among School Children) را بخوانم و خط آخر آن («چه‌طور می‌توانیم برای رقصنده از رقص بگوییم؟») را تغییرنکرده، مطلقاً تغییر نکرده و

حتی بدون مزاحمت «جایگزینی» می‌بینم، احساس ناامیدی یا به‌گونه‌ای سلب اختیار نمی‌کنم. تا آن‌جایی که می‌دانم ییتس ممکن است نوشته باشد «چگونه می‌توانیم برای خیاط از شلوار بگوییم؟» و سپس فکر بهتری برای آن کرده است، اما مطمئن نیستم که چه‌طور ممکن است داشتن قدرت جایگزین کردن نسخه‌ی «رقص» با نسخه‌ی «شلوار» باعث افزایش تجربه‌ی من از شعر بشود.

اگرچه **میان بچه‌های دبستانی** به ۸ بند شماره‌گذاری‌شده تقسیم شده است و بنابراین آن‌چه در دی‌وی‌دی‌ها «دسترسی به صحنه» نامیده می‌شود را این شعر مهیا کرده است، بر اساس این نظریه که معنا کاملاً وابسته به ترتیب ویژه و دقیق واژه‌ها و تصاویر است، من ترجیح می‌دادم آن را بدون جهش و پشت‌سر هم بخوانم. اگر **میان بچه‌های دبستانی** را به هر روش دیگری بخوانی، آیا هنوز میان بچه‌های دبستانی خواهد بود؟ آیا هنوز یک شعر خواهد بود؟

میل معاصر به تأثیر تعاملی در هنر ظاهراً از حس متهورانه‌ی سلطه بر اطلاعات سرچشمه می‌گیرد که ما به‌عنوان کاربران کامپیوتر به آن عادت کرده‌ایم. مشکل به‌کارگیری این الگو برای آثار هنری این است که برای دریافت چیزی از آن‌ها، باید بپذیری که هنرمند و نه شما، کنترل این بسته‌ی ویژه‌ی «اطلاعات» را در دست دارد. این تناقض فیلم‌های روی دی‌وی‌دی است: شکل دیجیتال تلاش می‌کند رابطه‌ی تعاملی داشته باشد با آن‌چه قطعاً حداقل تعامل را دارد، مهار شده‌ترین هنر طول تاریخ بشریت.

وقتی در سالن سینما نشسته‌اید، فیلم مهار کامل و مطلق حواس شما را به‌دست دارد. فیلم به شما می‌گوید که کجا را چه مدت نگاه کنید، ریتم قطعی و غیرقابل‌کنترل خود را تحمیل می‌کند و انتخاب‌های شما برای تعامل کاملاً محدود هستند. شما می‌توانید در سکوت به همراه‌تان خیره شوید یا پر سر و صدا پرده را نگاه کنید، یا نهایتاً می‌توانید با عصبانیت سالن را ترک کنید، اما هیچ کاری نمی‌توانید بکنید که خود فیلم را تحت‌تأثیر قرار دهد، مگر حمله به اتاق آپارات: فیلم بدون شما هم بی‌اعتنا به چرخش دنیا، به آرامی نمایش داده خواهد شد.

این کیفیت تحکم‌آمیز پذیرفتن یا رد کردن بی‌قید و شرط است که در نخستین روزهای سینما، بدگمانی علاقه‌مندان به هنرهای سنتی را برانگیخته بود. آن‌ها بر این باور بودند که از مخاطب یک فیلم برخی از آزادی‌هایی که برای خواننده‌ی یک کتاب یا تئاترروها وجود دارد سلب می‌شود ـ برای مثال خواننده می‌تواند به‌جای ریتمی که به آرامی توسط خالق فیلم به او تحمیل می‌شود، سرعت پیشرفتش را خودش تعیین کند و هم‌چنین تئاترروها می‌توانند به هر جای صحنه‌ی تئاتر که می‌خواهند آزادانه نگاه کنند و واکنش آن‌ها در عمل اجرای تئاتر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در نهایت همه‌ی ما آموختیم که نگرانی‌هایمان را کنار بگذاریم و به این شکل هنر عشق بورزیم، اما شک‌گرایان و مرتجعان نکته‌ای را مطرح کردند: تکنیک‌های فیلم به‌طور نامتعارفی جبری هستند، واقعیتی که به سرعت هم توسط خبرگان نخستین این هنر در اختیار گرفته شد، مانند دی. دبلیو. گریفیث، فریتز لانگ، سرگئی آیزنشتاین و آلفرد هیچکاک که در توانایی‌شان در هدایت و کنترل واکنش بیننده دیده می‌شود و هم توسط رهبران کشورهای استبدادی که امکان بالقوه‌ی سینما را به‌عنوان ابزاری تبلیغاتی سازمان دادند، مورد بهره‌برداری قرار گرفت.

قدرت فریبکارانه‌ی سینما در کنترل مخاطب نه خوب است و نه بد؛ آن چیزی است که هست و همه‌ی فیلم‌ها به درجات مختلف سهمی از آن دارند. برای نمونه، فیلم‌های ژان رنوار آشکارا آزادتر از فیلم‌های هیچکاک هستند، اما آزادی‌ای که این فیلم ارائه می‌دهد نسبی است؛ اگرچه برداشت‌های بلند،

تمرکزهـای عمیق و سبک‌های بازیگـری بداهه‌ی قاعـده‌ی بازی اثر رنوار (۱۹۳۹) فضای بیش‌تری را برای پرسـه‌زنی در اختیار تخیل بیننده قرار می‌دهد، کارگردان در هر حال آن‌چه را ما می‌بینیم و می‌شنویم در یَدِ قدرت خود دارد. در واقع، تقریباً تنها راهی که یک هنرمند سـینما می‌تواند اقتدار خود را براندازد، محدود کردن چشم‌گیر استفاده از منابع بیانی رسانه است، مثل آن‌چه اندی وارهول در اواسط دهه‌ی ۶۰ انجام داد. امپایر اسـتیت (۱۹۶۴) اثر هشت ساعته‌ی او، نمایی تک از ساختمان امپایر استیت، بدون هیچ بریدگـی، حرکت دوربین و صـدا، تا حد ممکن از جبر یک فیلم کاسـته اسـت. این فیلم تعاملی‌ترین فیلمی است که تاکنون ساخته شده است.

همه‌ی آن‌چه که به واقـع می‌خواهم بگویم این است که تماشای یک فیلم تجربه‌ای متمایز از میست (Myst) بازی کردن و سفارش دادن به کتاب‌فروشی اینترنتی آمازون است. شک دارم که همه‌ی صاحبان دی‌وی‌دی از دستگاه پخش‌شان دقیقاً مثل من استفاده می‌کنند، یعنی بازآفرینی تجربه‌ی دیدن یک فیلم در سالن تاحد ممکن در خانه. تصویر دی‌وی‌دی شفاف اسـت، صدای آن پرطراوت و فیلم تقریباً همیشه به بهترین نحو ارائه می‌شـود ـ یعنی در حد فیلم‌هایی کـه به روال صفحه‌ی بزرگ سـاخته شـده‌اند مانند بیش‌تر فیلم‌هایی که از اواسـط دهـه‌ی ۵۰ تا امروز تولید شـده‌اند. دستگاه پخش دی‌وی‌دی، به اعتراف همگان، پرفروش‌ترین ابزار جدید در تاریخ ابزارهای الکترونیکی است. گفته می‌شـود که دامنه‌ی «نفوذ» دستگاه پخش دی‌وی‌دی (که از ۱۹۹۷ ارائه شـد) در خانه‌های امریکایی بـا نرخی نزدیک به دو برابر نسبت به دستگاه‌های پخش ویدئو در حال پیشرفت است. نفوذ بی‌سـابقه‌ی این نوع را نمی‌توان فقط به جار و جنجال‌های تبلیغاتی نسـبت داد؛ دی‌وی‌دی بی‌تردید شـکل بهینه‌ی کاسـت‌های ویدئو و حتی صفحه‌های لیزری منسوخ‌شده است.

اما دی‌وی‌دی یک اسـب پیش‌کشـی اسـت که باید مسـتقیماً در دهانش نگاه کـرد، زیرا این امکان بالقـوه را دارد که شـیوه‌ی فیلم دیدن مـا را چنان عمیق عوض کند که خود این شکل هنری که من از دوران کودکی‌ام به آن عشـق می‌ورزیدم، تحت‌تأثیر قرار گیرد. این یعنی چه که مثلاً کارگردانی ویرایش سـینمایی فیلمش بر روی دی‌وی‌دی را دوباره برش می‌زنـد یا اساسـاً تغییر می‌دهـد، مثل آن‌چـه پیتر جکسـون برای ویرایش ویژه‌ی چهار لوح فشرده‌ای *ارباب حلقه‌ها*: پیمان حلقه انجام داد. این ویرایش کـه نیـم سـاعت طولانی‌تـر از فیلمی بـود که در سالن‌های سـینما پخش شد و فقط چهار ماه زودتر از ارائه‌ی دو لوح فشـرده‌ای فیلم میلیون‌ها نسـخه فروش کـرد، ظاهراً ویرایش اصلی نسـخه‌ی پیمان حلقه اسـت: واضح‌تر، کامل‌تر و از نظر احساسی و حرکتی غنی‌تر. ارائه‌ی چنین نسـخه‌هایی قابل‌تأمل اسـت اگرچه من با دیدن این ماجرای حماسی و بـزرگ بر پرده‌ی کوچک احسـاس فریب‌خوردگی می‌کنم. و آیـا ارواح نترس که گهگاهی خودشـان را از بارکالونگرهایشـان (Barcaloungers) جدا می‌کنند و به سـینماهای چندسـالنی سفر می‌کنند و برای سوداهای ۴ دلاری و ذرت‌بوداده‌های بی نام و نشان صف می‌ایستند و با نشستن در اتاقی با صدها غریبه خود را در معـرض تحقیر و بی‌احترامی قرار می‌دهند ـ آیا این‌ها لیاقت بهترین نسـخه‌ی فیلم را ندارند؟ حداقل وقتی اسـتیون اسپیلبرگ فیلمش ای تی را دوباره ویرایش می‌کند و از نظر دیجیتالی تغییر می‌دهد، این مهارت را دارد تا بر سر راه مقصد نهایی فیلم در دی‌وی‌دی نسـخه‌ی شرکت لیمیتد کالکتور توقفگاهی در سالن‌های سینما منظور کند.

اسپیلبرگ فکر بسیار خوبی کرده است که در کنار ای تی جدید و شیک، در بسته‌ی دی‌وی‌دی نسخه‌ی اصلی سـینمایی آن فیلم محبوب در سـال ۱۹۸۲ را نیـز قرار داده که نه تنها در میان این کیسـه‌ی پر از

کالاهای رنگارنگ ارزش دیدن دارد بلکه اخطاری جدی به فیلم‌سازانی است که وسوسه شده‌اند آثار قدیمی‌شان را سرهم‌بندی کنند: تقریباً در همه‌ی موارد نسخه‌ی قدیمی بهتر است. اگرچه دو صحنه‌ی کوتاهی که اسپیلبرگ به فیلم بازگردانده است عالی هستند، اگر نبودند هم چیزی را از دست نمی‌دادیم (همان‌طور که خود فیلم‌ساز نیز که طی دو دهه‌ی گذشته آن‌ها را کف اتاق تدوین رها کرد چیزی را از دست نداده بود) و حذف دیجیتالی اسلحه‌هایی که توسط مأموران دولتی در اوج تعقیب حمل می‌شود به نظر احمقانه می‌رسد.

آن‌چه بیش‌تر از همه به ای تی آسیب رسانده است روشی است که اسپیلبرگ حرکات و حالات صورت بیگانه را دستکاری کرده است. گروه رایانه‌ای خبره‌ای با قدرت کار کردند تا ای تی را جذاب‌تر کنند ـ مسئولیتی که حتی آن دسته‌ای که فیلم را تحسین می‌کردند باید می‌پذیرفتند که زیره به کرمان بردن است.

مطمئن هستم که اغلب فیلم‌سازان کهگاه به فیلم‌های گذشته‌شان نگاهی می‌اندازند و آرزو می‌کنند که ای کاش بعضی چیزها را متفاوت ساخته بودند، اما پیش از پیدایش دی‌وی‌دی، آن‌ها به‌ندرت برای این‌که آستین‌هایشان را بالا بزنند و موتورهایشان را به کار بیاندازند تشویق می‌شدند (تشویق مالی). وقتی‌که صنعت الکترونیکی مصرفی کشف شد وضعیت تغییر کرد. بسیاری از اعضای بازار پررونق و به‌شدت نفوذپذیر آن ممکن است مجبور شوند تا محصول نمایشی مشابهی را با تغییرات مختلف بارها و بارها بخرند. (روزی ممکن است از خواب بیدار شوید و ببینید که می‌توانید به ۱۷ روش مختلف به **هتل دلشکستگی** الویس پریسلی گوش دهید.) برای مشتاقان سینما، دی‌وی‌دی جدید ویرایش کارگردان پیمان حلقه یا ***ای تی*** یا ***اینک آخر الزمان*** و یا حتی ***مردان ایکس*** می‌تواند بسیار تحریک‌کننده باشد و باعث شود تا دوباره پولی را از کیف‌های جیبی‌شان بیرون بیاورند.

البته از بازسازی فیلم‌های قدیمی که قبل از پخش سینمایی سر و ته‌شان زده شده است یا ترکیب‌شان دستکاری شده است استقبال می‌شود. برای خرید ***لورنس عربستان*** اثر دیوید لین، ***سرگیجه*** و ***پنجره‌ی عقبی*** اثر هیچکاک، با تصاویر و صدایی که پس از سال‌ها به شدت از بین رفته‌اند و اکنون توسط مرمت‌کنندگان ماهر دوباره پرداخت شده‌اند و نشانی از شر اثر اُرسُن ولز که نسخه‌ای که بیش‌تر با یادداشت‌های مفصل کارگردان درباره‌ی ویرایش فیلم سازگار است را جایگزین ویرایش منتشرشده توسط توزیع‌کننده کرده است نباید تردید کرد. (مانند ***ای تی*** جدید، کلیه‌ی این فیلم‌های بازسازی‌شده در سالن‌های سینما به طور خلاصه به‌نمایش درآمده بودند). در هر یک از این موارد، دی‌وی‌دی به ما اجازه می‌دهد تا فیلم را آن‌گونه تماشا کنیم که سازنده‌ی آن می‌خواست.

اما به‌نظر می‌رسد که شیفتگی کنونی برای بازبینی فیلم‌ها ناشی از انگیزه‌هایی به غیر از میلی سوزان برای حقانیت زیباشناختی باشد. باور نمی‌کنم وقتی استیون اسپیلبرگ می‌گوید انگیزه‌های «کمال‌گرایانه‌اش» سبب شدند تا او دوباره بر روی ای‌تی کار کند، بدون منفعت مالی فروش دی‌وی‌دی، چنین انگیزه‌هایی برای او اهمیت پیدا می‌کرد ـ یا شاید اصلاً وجود چنین انگیزه‌هایی را احساس نمی‌کرد. اگرچه در بیستمین سالگرد فیلم، سال گذشته، مقدمه‌ای درباره‌ی بازبینی فیلم تهیه شده بود ولی هیچ چیز در نسخه‌ی نهایی چندان دلالت بر ضرورت آن نمی‌کرد. خدا می‌داند که چه‌قدر بسته‌های دی‌وی‌دی احمقانه‌تر از ویرایش محدود کلکسیونی ای‌تی وجود دارد. (می‌توان به‌عنوان یک نمونه‌ی به‌ویژه گزنده به ***مردان ایکس*** اشاره کرد.) من در این‌جا اسپیلبرگ را انتخاب کردم چرا که او

فیلم‌ساز بزرگی است و مردی است که عاشق تاریخ هنرش است و به آن احترام می‌گذارد؛ حتی اگر او برای تدوین دوباره‌ی برخی آثارش فریب‌خورده است، دی‌وی‌دی‌های کوچک و به‌ظاهر بی‌گناه در واقع ما را از یک شیب خیلی تند پایین می‌غلتانند.

تماشای دوباره‌ی آثار قبلی تقریباً همیشه برای یک هنرمند ایده‌ی مناسبی نیست. هر اثر هنری محصول زمان و مکان ویژه‌ای است و در مورد فیلم‌ها، محصول لحظه‌ی ویژه‌ی توسعه‌ی تکنولوژی فیلم. مطمئناً، فیلم‌هایی که قبل از انقلاب دیجیتالی ساخته شده‌اند از نظر فنی می‌توانند «بهتر شوند»، اما واقعیت این است که فیلم، انتخاب‌های کارگردان با محدودیت‌های فنی زمان خود است. خیلی نمی‌گذرد، شاید فقط ۱۵ سال که فیلم‌سازان علیه تد ترنر و تلاش‌هایش در راستای «مدرنیزه کردن» فیلم‌های سیاه و سفید قدیمی با رنگی کردن رایانه‌ای به پا خاستند. رنگی کردن هدف آسانی بود، به این دلایل که اولاً این فرآیند به‌طور استثنایی زشت بود و دوم بدون توافق سازندگان فیلم، رنگ‌ها به آن تحمیل می‌شدند. اما آیا اگر فن‌آوری رنگی کردن بهتر بود یا اگر کارگردانان مجبور می‌شدند به‌گونه‌ای این کار ناخوشایند را خودشان با میل ظاهراً آزاد بر روی فیلم‌هایشان انجام دهند، اصل کار تغییر می‌کرد؟ آیا اگر ژرژ ملیس فیلم‌ساز کارکشته‌ی سینمای صامت امروز زنده بود، رایانه‌اش را روشن می‌کرد و دوباره ***سفر به ماه*** را دست‌کاری می‌کرد؟ اگر چنین می‌کرد آیا ما نگاهی والاتر نسبت او می‌داشتیم؟

امروزه ما با دی‌وی‌دی‌ها به این‌جا رسیده‌ایم. همه‌ی ما به خوبی از نقطه‌ی شوکه شدن ناشی از مصالحه‌هایی که مردم به نام تجارت می‌کنند گذر کرده‌ایم، اما من هنوز شگفت‌زده‌ام که چرا فیلم‌سازان بی‌سروصدا مطیع تعدی بازبینی‌ها و تعامل شکل دیجیتالی شده‌اند. گمان می‌کنم که برای اکثریت ظاهراً این فقط مسأله‌ی خوب و بد را با هم داشتن است. برای فیلم‌سازان فراسوی عظیم دی‌وی‌دی به این معنی است که اثر آن‌ها به شکلی که کم و بیش به درستی مقاصد آن‌ها را منعکس می‌کند، به‌طور گسترده در دسترس خواهد بود: آن‌ها خیلی وقت پیش آموختند که باید با این واقعیتی زندگی کنند که در نهایت مردم بیش‌تری فیلم‌هایشان را روی پرده‌های کوچک خواهند دید تا پرده‌های بزرگ سینما ـ کارگردانان نسل اسپیلبرگ خودشان بخش زیادی از تحصیلات سینمایی‌شان را از طریق تلویزیون دریافت کردند ـ و در نهایت دی‌وی‌دی فیلم‌ها توسط پیام‌های بازرگانی قطع نمی‌شوند یا به زور درون قاب‌های مشکی جا داده نمی‌شوند. حدس می‌زنم که فیلم‌سازان با خود گفتند که ویژگی‌های خیانت‌گرانه‌ی شکل دیجیتال واقعاً خیلی هم مهم نیستند؛ مهم نیست که مستندسازی آن‌ها را مثل آدم‌های لاف‌زن و تبلیغات‌چی نشان نخواهد داد؛ که صحنه‌های حذف‌شده و پایان‌های جایگزین خیلی هم وحدت صوری آثار آن‌ها را دست‌کاری نمی‌کند؛ که همه‌ی بازبینی‌ها و تغییرات دیجیتالی یکپارچگی تاریخی فیلم را تضعیف نمی‌کند؛ که تفسیرهای روی فیلم آن را در سیلابی از اطلاعات بیهوده غرق نمی‌کند؛ که دسترسی به صحنه‌ها بیننده‌ها را تشویق نمی‌کند تا ترتیب فیلم را بر اساس مشخصات خودشان تغییر دهند؛ که معیارهای کاربرپسند شکل دیجیتال پیوسته رابطه‌ی بین فیلم و مخاطبش را تحلیل نخواهد کرد.

مردان و زنانی که فیلم می‌سازند باید مقاومت بیش‌تری در مقابل موج فزاینده‌ی تعامل (Interactivity) داشته باشند، چرا که به‌هرحال ***کازابلانکا*** با گذشت زمان باز هم به کار برده خواهد شد. هرچه تجربه‌مان از هنر ـ هر هنری ـ را «تعاملی‌تر» کنیم، کم‌تر احتمال دارد که نسل‌های بعدی عموماً ضرورتی برای هنر قائل شوند. تعامل توهم کنترل است؛ اما درک یک اثر هنری نیازمند

تعلیق این توهم و تن دادن مشروط به بینش دیگری است. به بیان ساده‌تر: اگر شما بنا باشد بر هر تجربه‌ای کنترل کامل داشته باشید، هنر به دردتان نمی‌خورد. زندگی هم احتمالاً همین‌طور. پس پایان جایگزین کجاست؟

این‌که فرآیند عجیب دی‌وی‌دی کردن سینما چه عاقبتی دارد خیلی مشخص نیست. بسیاری با نگاهی تردیدآمیزی معتقدند دی‌وی‌دی دُم سگ خسته و پیرِ فیلم است که تکان تکان می‌خورد. آیا لوح فشرده‌ی تعاملی در نهایت به رسانه‌ی اصلی تبدیل شده و خود فیلم به وضعیت ثانویه‌ی موادخام برای «نمونه‌سازی» تنزل یافته است؟ شاید بله، شاید هم نه. توسعه‌ی فن‌آوری دیجیتال به همراه هوس‌بازی‌های بازار نتیجه را تعیین خواهد کرد و هیچ‌کدام از این عوامل قابل‌پیش‌بینی نیستند. به‌نظر نگارنده می‌توان با اطمینان گفت که دی‌وی‌دی ـ حداقل به شکل کنونی‌اش ـ بیانگر نوعی خود واسازی (self-deconstruction) هنر فیلم است و مخاطب به‌وجود آمده توسط دی‌وی‌دی اکنون آن‌قدر قدرت دارد که این مصنوعات بصری را مطابق با میل هر مصرف‌کننده‌ای از هم جدا کند و به هم وصل کند و هرگز احساس حیرتی که من وقتی جوان بودم در سالن سینما با نگاه کردن به پرده‌ی بزرگ آن داشتم، گویی که پنجره‌ای است به دنیایی بهتر، را تجربه نخواهد کرد.

البته من دیگر با آن چشم‌های کاملاً باز و پاک به فیلمی نگاه نکردم، اما این احساس همیشه جایی در پس‌زمینه وجود داشت: انتظار از خود بی‌خود شدن، به سرسختی امید یک کاتولیک دچار لغزش‌شده به رحمت الهی. احتمالاً نسل دی‌وی‌دی که در ایمان سینماروها تردیدی به‌وجود نیاورده است، با توانایی‌اش در تنظیم مجدد ذره‌ها و قطعات اطلاعات به‌صورت تصادفی موفق به ایجاد نوعی هنر خواهد شد ـ هذیان‌گویی فی‌البداهه‌ی دیجیتالی. این فقط هنر دی. دابلیو. گریفیث، ژان رنوار، فرانسوا تروفو، سام پکین‌پا، آندری تارکوفسکی و رومن پولانسکی نخواهد بود.

در حالی‌که کمی احساس اندوه می‌کردم به سراغ دیوید لینچ رفتم که فقط یک کارگردان نیست و آثارش ـ **مخمل آبی**، **جاده‌ی مال‌هالند** ـ نیازمند سطح بالایی از واگذاری از سوی بیننده است، بلکه همچنین کسی است که در سال‌های اخیر اجازه‌ی تفسیرهای روی فیلم و دسترسی به صحنه را در دی‌وی‌دی‌های فیلم‌هایش نداده است. او به من گفت، «برای من خود فیلم مهم است، دنیایی که شما از طریق فیلم وارد آن می‌شوید بسیار ظریف است و به‌آسانی ممکن است شکسته شود. این دنیا بسیار لطیف است و لازم است برای امن نگه داشتنش، آن را در کنار هم نگه داریم.» او گفت که فکر می‌کند «وارد فیلم شدن و با آن ور رفتن دیوانگی است»، و نگران است که پیوست‌های اضافی بسیار زیاد باعث «افسون‌زدایی» از فیلم شود. او با حرارت اظهار کرد که «از فیلم افسون‌زدایی نکنید». «وقتی درباره‌ی فیلم زیاد می‌دانی هرگز نمی‌توانی آن را به‌شیوه‌ای مشابه نگاه کنی. تمام جادوی فیلم افشا می‌شود و فیلم فاسد می‌شود.»

فی‌نفسه او مخالف با دی‌وی‌دی نبود. لینچ به‌تازگی نظارت بر دی‌وی‌دی اولین فیلمش، **کله‌پاک‌کن‌ها** (۱۹۷۶) را به‌پایان رسانیده که در حالی‌که از تفسیرهای معمول و توقف‌های سر فصل اجتناب می‌کند شامل پیوست‌های اضافی کمی می‌شود (او ادعا می‌کند که ماهیت این پیوست‌ها افشای فیلم نیست). چند دقیقه‌ای درباره‌ی دی‌وی‌دی مورد علاقه‌ی او، کنسرت مانتی‌پاپ، از مجموعه‌ی کرایتریون، بحث کردیم و به توافق رسیدیم که این مستند ساخته‌ی دی. ای. پنبیکر از آن فیلم‌هایی است که به‌خوبی با شکل دیجیتالی همساز شده است؛ حتی در این مورد، دسترسی به صحنه بسیار مفید

است. اما لینچ بر این عقیده است که فیلم‌سازان باید به‌شدت مراقب شیوه‌ی ارائه‌ی ساخته‌های لطیف و ظریف‌شان بر روی دی‌وی‌دی باشند. «کاری نکنید که به فیلم آسیبی برسد، آن وقت است که به جلو رفته‌اید.»

در حالی‌که دیوید لینچ را ترک می‌کردم به این نتیجه رسیدم که احساس امیدواری بیش‌تری می‌کنم که رابطه‌ی بین فیلم و مخاطبش از هجوم کنونی تعامل جان سالم به در خواهد برد ـ و این نباید شروع پایان یک دوستی زیبا باشد. پس دی‌وی‌دی ***جاده‌ی مال‌هالند*** را پیدا کردم و آن را درون سینی دستگاه پخش سُر دادم، کنترل را برداشتم و به دستگاه گفتم آن را پخش کند.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ژیژک: رو در رو با امر واقعی

نوشته‌ی مازیار اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب حاضر که برای نخستین‌بار در دهه ۱۹۸۰ در فرانسه چاپ شد، یکی از نخستین دستاوردهای مکتوب مکتب روانکاوی اسلوونی است. مکتب روانکاوی اسلوونی که می‌توان بر شکلی فشرده آراءشان را در این کتاب دید، واجد مختصاتی است که آن را از دیگر سنت‌های لاکانی مجزا می‌کند. هنگام ظهور متکب اسلوونی، دو قرائت رایج از لاکان در فرانسه رایج بود. قرائت نخست از آن ژاک آلن‌میلر بود که بر مفهوم امر واقعی در واپسین مرحله‌ی فکری لاکان تأکید داشت و آن را به‌عنوان مفهومی می‌خواند که در برابر امر نمادین مقاومت می‌کند. قرائت دوم هم متعلق به لویی آلتوسر بود که تفسیری مارکسیستی از لاکان ارائه می‌کرد و معتقد بود که روانکاوی لاکان سوژه‌ای را طرح می‌ریزد که با ماتریالیسم تاریخی مارکس قابل قیاس است.

اما ویژگی مکتب اسلوونی، به تعبیر ارنستو لاکلائو،[1] سیاسی و فلسفی بودن آن است، یعنی حتی هنگامی‌که فیلم و ادبیات به‌عنوان موارد مطالعاتی برگزیده می‌شود، برخلاف سنت رایج در نقد روانکاوی که موضعی کلینیکی نسبت به شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و جهان داستان اتخاذ می‌کند، این قرائت به بررسی زمینه‌های ایدئولوژیک و سیاسی متن می‌پردازد و البته این بررسی را از خلال مفاهیم روانکاوانه انجام می‌دهد. اتفاقاً در همین نقطه است که مکتب اسلوونی با قرائت‌های فمینیستی و پساساختارگرایانه از لاکان مرزبندی انتقادی و قاطعی می‌کند؛ قرائت‌هایی که یا مبتنی بر رد و انکار نگاه (gaze) مردانه و تثبیت نگاه زنانه به‌عنوان نگرش رهایی‌بخش‌اند (فمینیسم) یا با تأکید افراطی بر نظریه‌های کنش زبانی و کلامی لاکان و نادیده گرفتن متون دیگر او بر مفاهیم دال سیال و البته محوریت زبان در نوشته‌های لاکان می‌پردازند (پساساختارگرایی).

اما اهمیت کتاب آن‌چه می‌خواستید ... صرفاً بر قرائت متفاوتش از لاکان در مفهوم عام محدود نیست. در حوزه نظریه روانکاوی فیلم نیز این کتاب و البته دیگر نوشته‌های اسلاوی ژیژک انقلابی عظیم است. نظریه روانکاوی فیلم، نظریه‌ای مسلط در دهه‌ی ۱۹۷۰ است که پایگاه نظری آن مجله ***اسکرین*** و نویسندگانی هم‌چون کالین مک‌کیب، لارا مالوی، استیفن هیث و ماری آن‌دوان هستند. این منتقدان جزو نخستین کسانی‌اند که به شکلی پیگیر و هدفمند پای ژاک لاکان را بر نظریه‌ی فیلم باز کردند و آراءشان را به‌خصوص بر مفاهیمی لاکانی هم‌چون بخیه زدن (suture) نگاه و همانندسازی (identification) متمرکز کردند.

لاکان اصطلاح بخیه زدن را اتفاقاً از علم پزشکی وام گرفت تا به رابطه‌ی میان خودآگاه و ناخودآگاه، یا به تعمیر دقیق خودش، امر نمادین و امر خیالی اشاره کند، یعنی دو ساحتی که در ماه‌های نخست

تولـد کودک و به نحوی تفکیک‌ناپذیر در کنار هم حضور دارند. منتقدان فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰، مفهوم بخیـه زدن را وارد نظریه فیلم کردنـد تا به رابطه تماشـاگر و جهان فیلم اشـاره کننـد، یعنی همان فرایندی که تماشاگر را به روایت درون فیلم بخیه می‌زند و او را در آن ادغام می‌کند. تمهید سینمایی سـاده‌ی آن نمای نقطه‌نظر اسـت کـه در آن نقطه دید شـخصیت اصلی به نقطه دید تماشـاگر بخیه می‌شـود، تا تماشاگر را در موقعیتی سوبژکتیو قرار دهد. البته نمای نقطه‌نظر ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تمهیـد «بخیه زدن» اسـت. آپاراتوس سـینمایی با تحول چشـمگیرش در دهه‌های اخیر شـیوه‌های پیچیده‌تری از بخیه زدن تماشـاگر بـا جهان فیلم فراهم کرده است، تمهیداتی که منتقدان تحت‌تأثیر آلتوسر از آن به‌عنوان خصلت سراسر ایدئولوژیک سینمایی معاصر یاد می‌کنند.[۲]

اما جدی‌تریـن و مناقشـه برانگیزترین مفهوم لاکانی در حوزه‌ی نظریه فیلم، مفهوم نگاه اسـت، که برای نخستین بار به شکل نظام‌مند در مقاله هم اینک کلاسـیک شده‌ی لارا مالوی[۳] شرح داده شده اسـت. مالوی با پیوند زدن مفهوم نـگاه به نظریه فمینیستی «تبدیل شدن زنان به ابژه لذت و سوژه‌ی مردانه در سـینمای هالیوود» در صـدد اثبات این فرض اسـت که سـینمای روایتی اساساً ساختاری مردسـالارانه دارد که در آن زنان صرفاً ابژه‌ی میل سوژه مردانه‌اند. به تعبیری دیگر، نقطه دید سینمای روایتی، نقطه دیدی مردانه اسـت که برای کسـب لذت آن‌ها طراحی شـده اسـت و تماشاگر زن نیز چاره‌ای ندارد جز آن‌که نقطـه دیدی مردانه اتخاذ کند.

در نـگاه اول مقالـه مالوی بسـیار رادیکال و متقاعدکننده به‌نظر می‌رسد. اما تفسیر لاکانی ژیژک از مفهوم نگاه، که در سراسـر این کتاب نیز مشهود اسـت، نشـان می‌دهد که نتیجه‌گیری فمینیسـتی مالوی حاصل سـوءفهم از اصل مفهوم نگاه است. قرائت مالوی مبتنی بر این پیش‌فرض است که نگاه بر ساحت و سویه‌ی سوژه تعلق دارد، یعنی این‌که نگاه کنشـی است که سـوژه برای دیدن ابژه انجام می‌دهد. در حالی‌که ژیژک، نشـان می‌دهد که نگاه مفهومی وابسـته به ابژه هم است،[۴] یعنی به ساحت ابژه هم تعلـق دارد. ما هنگامی‌که بـه ابژه‌ای نگاه می‌کنیـم در واقع در وهله‌ی اول از سـوی آن ابژه دیده می‌شـویم. ژیژک نشـان می‌دهد که نگاه در مفهوم لاکانی‌اش، کنش مرتبط با مفهوم ادراک (به تعبیر روان‌شـناختی‌اش) نیسـت. یعنی نگاه صرفاً به مکانیسـم دیدن یا ظاهر شـدن تصویر به شکل فیزیکی محدود نمی‌شـود (اگرچه بـه هر حال به این دو وابسته اسـت) بلکه حوزه‌ی نگاه هم دربر گیرنده کنش دیدن اسـت و هم کنش دیده شدن؛ هم‌کنشِ دریافت است و هم‌کنش تفسیر.

دقیقاً در همین نقطه است که رویکرد روانکاوانه ژیژک به واسطه ماهیت فلسفی‌اش، ژرفایی بیش‌تر از نقـد فمینیسـتی مالـوی از روانـکاوی می‌یابد و سـطحی به مراتب گسـترده‌تر را دربر می‌گیرد؛ سـطحی که سـاختارها، کارکردها و عملکردهای سـوژه را آن‌هم درون زمینه‌ای تاریخی، اجتماعی و فرهنگـی تجزیـه و تحلیـل می‌کنـد و بـه دام رویکردهای سـطحی فمینیستی نمی‌افتد که درگیر تقابل‌هـای پیش‌پاافتاده زنانه/مردانه، فعال/منفعل و غیره است.

نوشـته‌های ژیژک درباره‌ی سـینما، تلفیقی از شـور نظری وشـم و قریحه‌ی فنی و زیباشناختی اسـت. علاوه بـر نوشـته‌های پراکنده‌ای کـه او درباره‌ی سـینما و فیلم‌های مورد علاقه‌اش نوشته اسـت، در میان فیلم‌سازان تاریخ سـینما او به سه کارگردان بیش از همه توجه نشان داده است: آلفرد هیچکاک، دیوید لینچ و کریسـتف کیسلوفسـکی. علاوه بـر کتاب حاضـر، ژیژک در کتاب بسـیار

مهمش ***Looking awry*** که شرح و تفسیر لاکانی فرهنگ عامه است، نیز از منظری مختلف هیچکاک را مورد بررسی قرار داده است. در خصوص دیوید لینچ نیز علاوه بر کتاب هنر امر متعالی مبتذل، در باب بزرگراه گمشده دیوید لینچ،[۵] در کتاب سرطان لذت، فصلی را به دیوید لینچ اختصاص داده است.[۶] در خصوص کیسلوفسکی نیز او کتاب مفصل و مناقشه برانگیزی دارد که در عین حال گرایش نظری پسانظریه در نظریه فیلم را از خلال آن نقد می‌کند.[۷] شاید بتوان نقطه اشتراک نوشته‌های او درباره‌ی این سه فیلم‌ساز را در پرداختن به شیوه مشترکی دانست که این سه فیلم‌ساز به‌کار می‌برند تا رابطه‌ی میان واقعیت و امر واقعی را از خلال ابژه‌ها[۸] دست‌کاری کنند.

در خصوص هیچکاک، ژیژک معتقد است که فیلم‌های او به این دلیل غریب و نامتعارف‌اند که تهدید را نه هم‌چون عاملی بیرونی، بلکه هم‌چون عنصر ذاتی و درونی زندگی روزمره به‌نمایش می‌گذارند، هم‌چون سویه‌ی زیرین و سرکوب شده‌ی آن.[۹] به همین دلیل اگرچه سطح ظاهری فیلم‌های هیچکاک، جهانی بی‌مسأله را به‌نمایش می‌گذارد، اما ژرفای آن با گناه، میل سرکوب شده و خطری غیرقابل بازگو پر شده است. اگرچه این سطح به نحوی مؤثر، محتوای زندگی سرکوب شده را پنهان می‌کند، اما گهگاه این تهدید پنهان در قالب و شکلی از ابژه خودش را نمایان می‌کند، ابژه‌ای که هم‌چون نوعی لکه در حوزه‌ی واقعیت ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را مفتون و مسحور می‌کند. مثال مورد علاقه ژیژک، فیلم ***پنجره عقبی*** است، جایی‌که جیمز استیوارت ناتوان از هر گونه ارتباط عاطفی با نامزدش گریس کلی، تمام‌وقت و توانش را صرف کنجکاوی در امور همسایگانش می‌کند. می‌توان فیلم را این‌گونه تفسیر کرد که تمامی همسایه‌ها با مشکلات و مسائل خاص خودشان، تکه‌هایی از آینده‌ی زندگی استیوارت در صورت ازدواج با گریس کلی‌اند. در واقع تمامی این همسایه‌ها به‌نوعی، شکل خیال‌پردازانه زندگی زناشویی او با گریس‌کلی هستند؛ گزینه‌هایی خیالی که جایگزین میل استیوارت برای خلاص شدن (یا شاید هم کشتن) نامزدش می‌شوند. اما تفسیر ژرف‌تر هنگامی صورت می‌گیرد که ژیژک بر لکه‌های موجود در حوزه واقعیت [زندگی همسایه‌ها] تأکید می‌کند: لکه‌های درون فیلم نخست نگاه مرد همسرکش به جیمز استیوارت در حال فضولی است (یعنی هنگامی‌که قاتل برای نخستین بار نگاهش با نگاه شاهد تلاقی پیدا می‌کند) و دوم صدای خواننده‌ی زنی است که در میان همسایه‌ها تنها کسی است که تصویرش را نمی‌بینیم (و ژیژک آن را صدای فرامن مادرانه بدون جسم می‌نامد، مثل مورد فیلم روانی) در واقع این لکه‌ها هستند که به حوزه واقعیت چارچوب و مبنا می‌بخشند: بهایی که استیوارت برای یکی شدن با زندگی روزمره می‌پردازد، ندیدن لکه‌های موجود در آن است، به محض آن‌که به این لکه‌ها پی می‌برد، حقیقت زندگی روزمره را درمی‌یابد. حقیقتی که به او می‌گوید میل به خلاص شدن از شر نامزدش نیز می‌تواند به کشتن او رهنمون شود. به‌رغم ژیژک تشخص هیچکاک در انگشت نهادن بر همان امور عجیب، نامتعارف و غریب یا همان لکه‌ها و خدشه‌های موجود در حوزه‌ی به‌ظاهر منسجم واقعیت است. مثال زیباشناسانه ژیژک در فیلم‌های هیچکاک، همان نماهای متحرک مشهور هیچکاکی است، که آن را معادل همان آنامورفیس[۱۰] مشهور در تاریخ هنر می‌داند: «حرکت دوربین در فیلم‌های هیچکاک را می‌توان هم‌چون حرکت از یک دید کلی از واقعیت به نقطه آنامورفیس ژن توصیف کرد.» به همین دلیل هیچکاک موفق می‌شود با تمایز گذاشتن میان این دو پرسپکتیو، بُعد

امر والا را در فیلم‌هایش حفظ کند. همین توصیف را ژیژک از برش هیچکاکی به‌دست می‌دهد. استفاده‌ی هیچکاک از مونتاژ به‌نوعی دست بردن در نگاه است. مثل مورد فیلم روانی جایی‌که ابتدا نمای نقطه‌نظر لیلا را از خانه نورمن بتیس داریم و سپس با یک برش نمای نقطه‌نظر خانه از لیلا را. این برش هوشمندانه ابژه‌های روزمره و پیش‌پاافتاده را به چیز والا تبدیل می‌کند.

اما قرائت ژیژک از لینچ او را در نقطه مقابل هیچکاک قرار می‌دهد. لینچ برخلاف هیچکاک چشم‌اندازی عمودی از واقعیت و پشتیبان سرکوب شده و خیالی آن ارائه نمی‌کند؛ برعکس در فیلم‌های لینچ فانتزی به‌شکلی افقی در جوار واقعیت قرار گرفته است. ژیژک نشان می‌دهد که در فیلم‌های لینچ، لکه هیچکاکی غایب است، در عوض به‌جای آن چیزی وجود دارد که ژیژک آن را extraneation می‌نامد، یعنی از شکل افتادن واقعیت به نحوی که فانتزی و عناصر واقعی که آن را برمی‌سازد هم‌زمان به‌نمایش درمی‌آید. به همین‌دلیل است که ژیژک از تعبیر امر والای مبتذل، برای توصیف سینمای لینچ استفاده می‌کند: از یک‌سو ما امر نمادین ابسورد و پوچ را داریم و از سوی دیگر امر واقعی را هم‌چون چیز ناخوشایند.

اما کیسلوفسکی آخرین چالش نظری ژیژک در عرصه سینما است. فیلم‌های کیسلوفسکی این نکته را نمایش می‌دهند که خود واقعیت یک داستان است. به تعبیر ژیژک، کیسلوفسکی این تأثیر را از طریق نمایش افقی واقعیت‌های مختلفی نشان می‌دهد که در کنار یکدیگر و بر روی یک محور قرار دارند. از این بابت او شبیه لینچ و متفاوت از هیچکاک است. اما بر خلاف لینچ، کیسلوفسکی واقعیت را در برابر فانتزی قرار نمی‌دهد، بلکه در کیسلوفسکی واقعیت از طریق نزدیکی با فانتزی کیفیتی شبح‌گونه می‌یابد. مثال عالی این مضمون را می‌توان در شخصیت قاضی در فیلم سه رنگ: قرمز مشاهد کرد. شخصیتی که هم به‌عنوان شخصیتی واقعی درون جهان داستانی فیلم ظاهر می‌شود و هم به‌عنوان مخلوق خیالی شخصیت مرکزی فیلم.

معادل لکه هیچکاکی در فیلم‌های کیسلوفسکی مداخله امر واقعی‌ای است که در کل جهان‌های نمادین‌ممکن ثابت باقی می‌ماند. مثل بطری‌های شیر که در کل مجموعه‌ی ***ده فرمان*** تکرار می‌شوند. اما در حالی‌که در فیلم‌های هیچکاک لکه هم‌چون یک آنامورفیس عمل می‌کند که چشم‌اندازی را به‌وجود می‌آورد که از خلال آن می‌توان کل فیلم را دوباره دید، به تعبیر ژیژک، در فیلم‌های کیسلوفسکی، این بازگشت امر واقعی بسیار شبیه به مفهوم سینتوم نزد لاکان است: یعنی همان گره‌ی لذتی که آن‌چنان در برابر امر نمادین مانع ایجاد می‌کند که هر گونه تلاشی برای تفسیر آن نقش برآب می‌شود. نکته مهم دیگر در تحلیل ژیژک از سینمای کیسلوفسکی نقش نگاه در فیلم‌های اوست. نگاه در فیلم‌های کیسلوفسکی کیفیتی اضطراب‌آور دارد. هیچکاک در فیلم‌هایش همانگونه که پیش‌تر گفتیم، از طریق نگاه ابژه به سوژه، ابژه را به چیزی والا تبدیل می‌کند. اما در فیلم‌های کیسلوفسکی نگاه هم‌چون یک میانجی یا سطح مشترک عمل می‌کند: آن‌چه در ابتدا می‌پنداریم نمای سوبژکتیو است به‌نمای ابژکتیو تبدیل می‌شود. یعنی ابتدا می‌پنداریم داریم صحنه‌ای را از زاویه دید شخصی نگاه می‌کنیم اما بعد متوجه می‌شویم که خود آن شخص نیز بخشی از صحنه است. بهترین و به یادماندنی‌ترین نمونه این کاربرد نگاه در فیلم آبی است، هنگامی‌که در اوایل فیلم ژولیت بینوش که بر اثر تصادف به‌شدت مجروح شده بر روی تخت بیمارستان دراز کشیده است. دکتر به سمت بینوش می‌رود و ما تصویر او را هم‌چون یک انعکاس می‌بینیم. سپس متوجه می‌شویم که این سطح که تصویر

دکتر را منعکس کرده، چشمان خود بینوش است که تقریباً کل صحنه را اشغال کرده است. در واقع در این‌جا خود واقعیت به نمود شبح‌گونه‌ی درون قاب چشم تقلیل می‌یابد.

تقسیم‌بندی کتاب حاضر، براساس رویکردی هگلی انجام شده است. امر کلی یا جهانی اشاره به هیچکاک در مقام یک فیلم‌ساز تحقق یافته دارد؛ آن‌چه امروزه در مطالعات سینمایی از آن به‌عنوان «سینمای هیچکاک» - یا «جهان هیچکاک» یاد می‌شود. کارگردانی که به تعبیر هگلی ایده‌ی خود را تحقق بخشیده است. همان کلیتی که به امر جزئی یا خاص یعنی همان فیلم‌های هیچکاک مشروعیت می‌بخشد، همان فیلم‌هایی که تک‌تک‌شان بر این مفهوم کلی یا جهانی هیچکاک گواه می‌دهند؛ فیلم‌هایی که در مقام امر جزئی بر سازنده‌ی این امر کلی یعنی «سینمای هیچکاک»اند. با این‌حال هیچ راهی برای خاص یا جزئی شدن وجود ندارد، مگر آن‌که از خلال این کلی بودن عبور کند، به همین دلیل فیلم‌هایی که بر سازنده‌ی جهان هیچکاکی یا همان امر کلی نیستند (فیلم‌هایی که در مطالعات هیچکاکی به‌عنوان فیلم‌های غیرهیچکاکی مشهورند) به امر جزئی تعلق ندارند. اما نکته‌ی مهم این است که همین امر جزئی با حذف فیلم‌های غیرهیچکاکی ساخته می‌شوند، یعنی همان استثنائاتی که وجودشان برای ساخته شدن امر کلی یا «جهان هیچکاکی» ضروری است. و البته ژیژک در فصل سوم، یعنی امر فردی در مقام سنتز امر کلی و امر جزئی ظاهر می‌شود؛ به تعبیری حرف آخر را در باب هیچکاک می‌زند. اما نکته مهم این‌که کارش را با استثناء «جهان هیچکاکی»، یعنی فیلم مرد عوضی شروع می‌کند؛ فیلمی به تعبیر رایج غیرهیچکاکی که ژیژک مفهوم امر هیچکاکی را از خلال آن تعیین می‌کند.[۱۱]

یادداشت‌ها:

1. Ernesto Laclau, PreFace in the Sublime object of Ideelogy, by Salvoj žižek, Verso, 1989.

۲. شباهت مفهوم بخیه زدن لاکانی با استیضاح آلتوسری در این حوزه کاملاً مشهود است. برای درک مفهوم استیضاح رجوع شود به:

کتاب رخداد، الاوی ژیژک، مجموعه مقالات، و: م. فرهادپور، م. اسلامی، ا. مهرگان. صص ٤-١٣٨-٦٤٣- تهران.

۳. یکی از بحث‌انگیزترین کاربردهای نگاه در نوشته‌های ژیژک، بحث او پیرامون فیلم‌های غیراخلاقی است. برخلاف منتقدان فمینیست که این نوع فیلم‌ها را زن‌ستیز و مردانه قلمداد می‌کنند که در آن زنان هم‌چون ابژه‌های پیش‌پا افتاده و مصرفی لذت نمایش داده می‌شوند، ژیژک نشان می‌دهد که این تماشاگر مرد است که اتفاقاً از طریق رابطه دو سویه نگاه، اسیر می‌شود. و چون به آن دسترسی ندارد به ابژه میل سوژه‌ی زنانه بازیگر این نوع فیلم تبدیل می‌شود؛ هر کنش بازیگر به انفعالی جنس و جسمانی در مخاطب مرد می‌انجامد. نگاه کنید به:

Slavoj žižek, Lookingawry, 1992, Verso.

٤. اسلاوی ژیژک، هنر امر متعالی مبتذل، درباره بزرگراه گمشده‌ی دیوید لینچ، ترجمه مازیار اسلامی، نشر نی، ١٣٨٤، تهران.

۵. اسلاوی ژیژک، دیوید لینچ یا افسردگی زنانه، ترجمه مازیار اسلامی، فصلنامه ارغنون مجله ۲۳، تهران ۱۳۸۲.

6. Slavoj žižek, The Fright of Real Tears, Krzysztof Kieslowski Between Theory and Postheory, BFI, London, 2003.

۷. ابژه‌ها، در روانکاوی ضرورتاً همان ابژه‌های زندگی روزمره مثل خودکار، کتاب، دستکش و غیره نیستند. اگرچه ممکن است دربرگیرنده‌ی آن‌ها هم باشند. ابژه‌های روانکاوی، مناطق و بخش‌هایی از بدن هم هستند که در رانه‌های فیزیکی حضور و شرکت دارند. بیش از همه، ابژه‌های روانکاوانه پشتیبان و هم‌تراز سوژه‌اند؛ تصوری که ما از خود (self) داریم در روانکاوی به مثابه یک ابژه تعریف می‌شود. به همین دلیل است که ابژه‌ها در چگونگی درک و دریافت چیزها توسط سوژه بسیار مهم و اساسی‌اند، چیزهایی که سوژه آن را به‌عنوان واقعیت پیرامون خود می‌پذیرد و درست به همین دلیل است که تحلیل ابژه‌ها، می‌تواند سوبژکتیویته را نیز تعریف و تعیین کند. به تعبیر لاکان، همه ابژه‌ها با ارجاع به غیاب اولیه (اختگی) و هراس حاصل از آن تعریف می‌شوند. به همین دلیل ابژه‌ها ذاتاً نمادین‌اند، آن هم بر این مفهوم که آن‌ها جایگزین چیزی بیش از خودشان هستند، چیزی که نمی‌توانیم داشته باشیم و به همین دلیل لازم است از آن فاصله گیریم.

8. Slavoj žižek, Looking awry, An Introduction to Jaques Lacan Through Popular Culture, The MIT Press, 1992

۹. آنامورفیس، عنوانی است که در تاریخ هنر به تکنیکی خاص اشاره دارد، جایی‌که یک پرسپکتیو از شکل افتاده هنگامی‌که از طریق یک ابزار نامعمول (مثل آینه استوانه‌ای) یا زاویه‌ای خلاف آمد مشاهده شود، طبیعی و سالم به‌نظر رسد. مثال مورد علاقه لاکان در تاریخ هنر، که ژیژک در نوشته‌های متعددش بارها به آن اشاره کرده است، تابلوی سفرا اثر هولباین است که در آن دو پرسپکتیو ناسازگار کنار هم قرار گرفته‌اند. در این تابلو، دو مرد را در مرکز نقاشی داریم که دارای پرسپکتیوی طبیعی‌اند، اما ابژه‌ای مبهم و عجیب در پیش‌زمینه نقاشی وجود دارد که هنگامی‌که از جلو بر آن نگاه می‌کنیم کاملاً بی‌معنی و مبهم است. اما اگر اندکی به سمت راست تابلو حرکت کنیم و از این زاویه به تابلو بنگریم، این ابژه واجد پرسپکتیوی طبیعی و سالم می‌شود و متوجه می‌شویم که یک جمجمه است. اما در عین حال مابقی نقاشی واجد پرسپکتیوی تار و مبهم و از ریخت افتاده می‌شود. ژیژک در بسیاری از نوشته‌هایش از استعاره آنامورفیس برای تفسیر بهتر امور بهره می‌جوید، یعنی هنگامی‌که زاویه دیدمان را اندکی تغییر دهیم بسیاری از امور ماهیت روشن خویش را نشان می‌دهند.

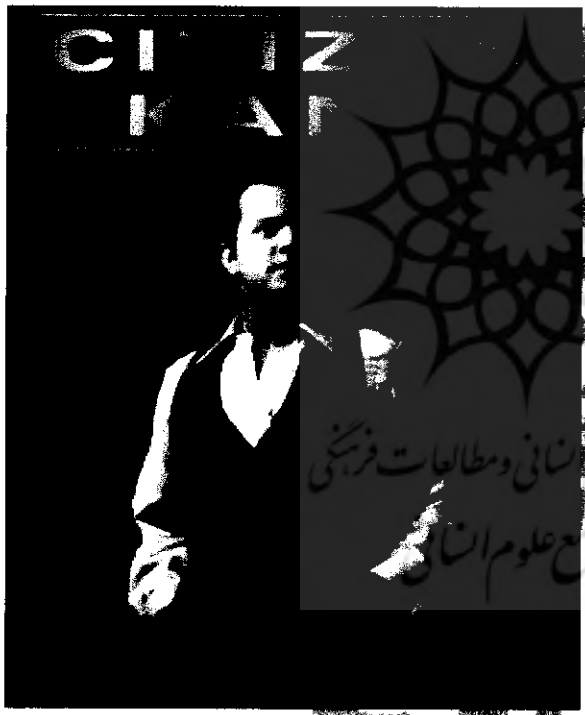
۱۰. یکی از مشهورترین نمونه‌های این حرکت دوربین در فیلم سایه یک شک و در صحنه کتابخانه انجام می‌شود، جایی‌که ترزا رایت به قاتل بودن دایی محبوبش پی برده است. دوربین از روی دست او که انگشتر اهدایی دایی چارلی در آن است حرکت می‌کند، به بالا می‌رود و ترزا رایت درمانده و درهم ریخته را نمایش می‌دهد.

۱۱. آیا نظریه مؤلف شکل سطحی و ساده شده‌ی این قرائت هگلی نیست؟ اما آن‌چه قرائت منتقدی مثل رابین وود را از قرائت ژیژک از هیچکاک متمایز می‌کند، در وهله‌ی نخست نادیده انگاشتن همان استثنائات یا فیلم‌های به‌زعم او غیرهیچکاکی است. او برای برساختن جهان هیچکاک در مقام یک مؤلف ثابت‌قدم، اقدام به حذف استثنائات یا فیلم‌های غیرهیچکاکی می‌کند تا کلیت هیچکاک را در چارچوب قرائتش بسازد. اما نظریه‌پرداز تیزبینی هم‌چون ژیژک اتفاقاً برای توضیح و تفسیر «سینمای هیچکاک» با همین استثنائات شروع می‌کند؛ با مرد عوضی که مطالعات کلاسیک هیچکاکی آن را هم‌چون لکه‌ای در کلیت منسجم و خدشه‌ناپذیر سینمای هیچکاک حذف می‌کند، تا آن وحدت مورد نظرش را از جهان هیچکاک حفظ کند، در حالی‌که ژیژک لجوجانه بر همین لکه انگشت می‌گذارد، بر همین استثناء، بر همین عنصر حذف شده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همشهری کین و ماهیت شخص

ایان جاروی
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ولز: من همیشه با دیالوگ شروع می‌کنم، و نمی‌دانم چه‌طور کسی می‌تواند کنش را پیش از دیالوگ بنویسد. واقعاً برایم عجیب است. می‌دانم در نظریه، کلام در سینما در درجه‌ی دوم اهمیت است، اما راز کار من در این است که کلام پایه و اساس همه چیز است. من نمی‌توانم فیلم صامت بسازم. باید با آن چه شخصیت می‌گوید آغاز کنم. قبل از این که اعمال شخصیت‌ها را ببینم، باید بدانم چه گفته‌اند.

(گاتسمن، ۱۹۷۱)

همشهری کین، فیلمی که هر ساله جزو ده فیلم برتر تاریخ سینما در فهرست منتقدین قرار دارد، فیلم سیاه و سفید ناطقی است که در سال ۱۹۴۱ به نمایش درآمد. این اولین فیلم بلند اورسن ولز، جوان نابغه‌ی تئاتر و رادیو بود. او در مقام بازیگر، تهیه‌کننده و کارگردان، بسیاری از همکارانش را در گروه تئاتر موفق مرکوری با خود به هالیوود آورد و مدتی را به آموختن اصول کار گذراند تا قمار بزرگش را بر سر این فیلم آغاز کند. هرمان ماکیه‌ویچ، روزنامه‌نگار سابق و فیلم‌نامه‌نویس زبده‌ی آن دوران، نوشتن فیلم‌نامه را پذیرفت و برای مدیر فیلم‌برداری، فیلم‌بردار جوان ماجراجویی به نام گرگ تالند انتخاب شد. نقش اول را خود ولز بر عهده گرفت.

اگر کسی از قدرت رسانه‌ها و افرادی که به اشراف رسانه مشهورند، همان افراد ثروتمندی که روزنامه‌ها، مجلات و رادیو و تلویزیون در چنگ آن‌هاست چیزی نداند، بعید است از آغاز فیلم چیز زیادی دست‌گیرش شود. آغاز فیلم دو بخش دارد. نخست در زمینه‌ی موسیقی‌ای دلهره‌آور دوربین از نرده بالا می‌رود تا به تابلوی «ورود ممنوع» برسد، و بعد تصویر به قصری در دوردست دیزالو می‌شود که فقط یک پنجره‌ی آن روشن است. وقتی به آن اتاق می‌رسیم صحنه‌هایی مغشوش می‌بینیم: کره‌ای شیشه‌ای با مقداری برف مصنوعی در درون آن، و لب‌هایی که نجوا می‌کنند: «رُزباد». کره‌ی شیشه‌ای می‌شکند، پرستاری به اتاق می‌آید و ملافه‌ای روی جسد می‌کشد و چراغ پنجره خاموش می‌شود. بعد ناگهان بدون هیچ زمینه‌ای صحنه‌ی آغازین یک گزارش تبلیغاتی آغاز می‌شود: «اخبار مارس»، و موسیقی نظامی آغاز می‌شود. این فیلم به مناسبت درگذشت روزنامه‌نگاری میلیونر به نام چارلز فاستر کین ساخته شده است.

صحنه‌های بعد را می‌توان در واقع مروری بر سرفصل‌های باقی فیلم دانست. فیلم تمام می‌شود و تازه می‌فهمیم محل نمایش آن سالن سینما نبوده، پروژکتوری کوچک فیلم را در اتاق یک کمپانی ساخت فیلم‌های خبری پخش کرده است. گروهی از افراد سایه‌وار در فضای نیمه‌تاریک اتاق با هم حرف می‌زنند، و مشخص می‌شود سازندگان این فیلم هستند. یکی از صداها از فیلم راضی نیست، معتقد است فیلم سطحی است و در آن خبری از چیزهای که واقعاً کین را تحت تأثیر قرار می‌داد نیست. در فیلم آمده که آخرین کلامی که از دهان کین خارج

شد «رُزباد» بود، ولی مشخص نیست این کلام به چه چیز دلالت دارد. یکی از خبرنگاران انتخاب می‌شود تا آدم‌های مهم زندگی کین را پیدا کند و جزییات را به دست آورد. باقی فیلم، مصاحبه‌ی خبرنگار با این آدم‌هاست: همسر قبلی کین که اکنون خواننده‌ی الکلی یک باشگاه شبانه است (ابتدا از حرف زدن سر باز می‌زند، اما بعد سخن می‌گوید)، دفترچه خاطرات قیم متوفی کین، مدیر یهودی برنامه‌های او، بهترین دوست کین، خدمت‌کار شخصی کین. خبرنگار تلاش می‌کند بفهمد چه چیز کین را وادار به گفتن آن کلمه کرد، و هر صحنه دیزالو می‌شود به بخش‌هایی که مصاحبه‌شونده به خاطر می‌آورد. پس از تمام این مصاحبه‌ها، خبرنگار از این که نتوانسته به عمق شخصیت کین دست یابد سرخورده می‌شود، و به این نتیجه می‌رسد که «رُزباد» معنای خاصی ندارد. سپس دوربین بر فراز اتاقی می‌چرخد که آشغال‌های باقی‌مانده از خانه‌ی کین را می‌سوزانند، و ما وارد شعله‌های آتش می‌شویم تا سورتمه‌ای را در حال سوختن ببینیم که بر آن عبارت «رُزباد» حک شده است. این همان سورتمه‌ای است که کین در کودکی، وقتی بخت و اقبال به او رو کرد و قیّمش آمد تا او را با خود ببرد، در حال بازی با آن بود. فیلم این نکته را روشن نمی‌کند که آیا آن لحظه در واقع آخرین لحظه‌ی خوشبختی کین بود، یا فقط خاطره‌ی بی‌ارزشی بود که در دم مرگ به یادش آمد. صحنه‌ی آغازین فیلم در جهت عکس تکرار می‌شود، و عبارت «ورود ممنوع» بار دیگر بر صفحه نقش می‌بندد.

طبق گفته‌ی راوی فیلم تبلیغاتی، کین برای مردم همه چیز بود، برای راست‌ها کمونیست بود و برای چپ‌ها فاشیست، مردی شریک ثروت و قدرت توانمندان، دشمن فساد که قدرت خود او را فاسد کرده بود، مردی خوش‌طینت که سرسختانه و بی‌رحمانه به عقاید خود پای‌بند بود. داستان‌های موفق مصاحبه‌شوندگان، براین شخصیت دوگانه‌ی کین تمرکز می‌کردند: بسته به این که چه کسی حرف می‌زند، شخصیت کین تغییر می‌کرد. همسر قبلی او معتقد است کین فقط به خود فکر می‌کند، بهترین دوستش او را قربانی خودشیفتگی‌اش می‌داند، مدیر برنامه‌هایش او را رییسی خلاق و فعال می‌داند، قیّم او کین را مردی خطرناک و سنگ‌دل می‌داند که هیچ کار خیری از او سر نمی‌زند.

و اما فلسفه. در دهه‌ی ۱۹۳۰ که این فیلم نوشته می‌شد، فروید نقطه‌ی اوج مدهای روشن‌فکری بود. او از متخصصان روان‌کاوی فنی فراتر رفته و وارد بحث‌های مردم عادی شده بود. فروید برای شناخت انسان به دو چیز اتکا داشت: بررسی کودکی و سکس (و البته سکس در دوران کودکی). در **همشهری کین** اطلاعات در این دو مورد نزدیک به صفر است. کین ازدواج می‌کند، بچه‌دار می‌شود، معشوقه‌ای دارد و روی هم رفته به نظر نمی‌رسد از این نظر مشکلی داشته باشد. فقط به نظر می‌رسد در عشق ورزیدن کمی سخت‌گیر است. هم‌چنین کودکی او نیز روند معمولی را طی کرده، اما به نظر می‌رسد از دست رفتن ناگهانی کودکی، فقدانی است که او هرگز نتوانست جبرانش کند.

بنابراین شاید بتوان فیلم را نقد این ایده دانست که مسائل کودکی و جنسی سرنخ‌های اصلی شناخت یک شخصیت‌اند. اما کاوش در خاطرات کسانی که با کین بودند، سرنخ چندانی درباره‌ی آن چه او را وادار به گفتن «رزباد» کرد به دست نمی‌دهد. نتیجه‌ی تلاش‌های یک روزنامه‌نگار پی‌گیر این است که هر فردی یک معماست. سرنخ اصلی برای «رزباد» چیزی بیش از یک سورتمه نیست، کلامی که شاید حافظه‌ی بی‌ثبات انسانی محتضر تصادفاً بر زبان او جاری کرده است.

اما در فیلم تمام نظرگاه‌های ممکن وجود دارند. رییس مؤسسه‌ی تولید فیلم، خبرنگار خود را می‌فرستد تا پاسخ یک سؤال را برایش بیاورد. بیش‌تر

مصاحبه‌شوندگان فکر می‌کنند می‌دانند چه چیزهایی بر کین تأثیر عمیق می‌گذاشت. پیش از آن که ما بینندگان به معنای «رزباد» پی ببریم، کسی به خبرنگار می‌گوید: «شرط می‌بندم اگر معنای «رزباد را بفهمی، می‌توانی همه چیز را توضیح دهی.» تامسن، خبرنگار، جواب می‌دهد: «نه فکر نمی‌کنم. آقای کین کسی بود که هر چه می‌خواست به دست آورد، و بعد همه را از دست داد. شاید رزباد چیزی بود که نتوانست به دست آورد، یا چیزی که از دست داد. به هرحال، هر چه باشد نمی‌تواند همه چیز را توضیح دهد. گمان نمی‌کنم هیچ کلامی بتوانید توصیف زندگی یک انسان باشد.»

اگر جای خبرنگار بودیم و قرار بود سؤال‌هایی به انتخاب خودمان بپرسیم، این جمله‌ی خبرنگار به ما پیش‌فرضی برای طرح سؤال می‌داد، این که چیزی باید کشف شود که در حقیقت وجود ندارد. نقل قولی که از خبرنگار آوردیم، این طور ادامه پیدا می‌کند: «نه، فکر می‌کنم رزباد قطعه‌ای گم‌شده از یک پازل بزرگ بود.» آیا این قطعه‌ی گم‌شده است که در نهایت به ما نشان می‌دهد الگوی اصلی کدام است، یا این فقط قطعه‌ی گم‌شده‌ای است که برای تکمیل پازل به آن نیاز نداریم؟ این ابهام در تصویر پازل شاید برای سازندگان فیلم نیز به اندازه‌ی ما وجود داشته است.

البته همذات‌پنداری با خبرنگار نیز خود مسأله‌ساز است. خبرنگار چهره‌ای همیشه در سایه است، و علی‌رغم این که همیشه دیگران را از فراز شانه‌ی او می‌بینیم، می‌توانیم شاهد چیزهایی باشیم که او هرگز نمی‌بیند: صحنه‌های آغازین و پایانی، و عبارت «رزباد» روی سورتمه. کارینگر به نکته‌ای اشاره می‌کند که در نسخه‌ی دوم فیلم‌نامه آمده بود، اما در فیلم حذف شد: «مهم است به یاد داشته باشیم در پایان داستان است که تامسون خود بدل به یک شخصیت می‌شود. تا آن لحظه در تصویر فقط پشت تامسون، سایه‌ها یا شانه‌اش را می‌بینیم، و گاه فقط صدایش را داریم. او تا صحنه‌ی پایانی تبدیل به «شخصیت» نمی‌شود. او مظهر جست‌وجوی حقیقت درباره‌ی چارلز فاستر کین است. او مفتش است.»

تامسون این نقش را تا آن‌جا ادامه می‌دهد که حقیقت چارلز فاستر کین، پرسش ما و پرسش خود او می‌شود. پیش از این که او کارش را آغاز کند، و پس از این که از کار دست می‌کشد، ما به نتیجه‌ای می‌رسیم که چندان مغایر با نتیجه‌ی او نیست.

در دفاع از فلسفه‌ی پرسش‌هایی از نوع از یک سو... و از سوی دیگر ...، باید گفت این پرسش‌ها درباره‌ی ذات حقیقی چیزها است. مردم ساده‌لوحانه گمان می‌کنند سرنخ‌هایی پنهان برای دست یافتن به کلیت ماهیت یک فرد وجود دارد که وقتی گشوده و رمزگشایی شوند، همه چیز را نشان می‌دهد. در حقیقت هر فردی یک معما است، نه برای دیگران و نه برای خودش شفاف نیست، و چیزهایی که سرنخ به نظر می‌رسند ممکن است جز بن‌بست نباشند. اما اگر **همشهری کین** را توصیفی برای این شکل فلسفه بدانیم، باید بگوییم فیلم ضعیفی است. درباره‌ی مفاهیم فرویدی بسیار کامل‌تر و بهتر از آن چه در این فیلم آمده سخن گفته‌اند. نکته‌ی جالب این است که کین، از هیچ یک از مسائلی که موجب نارضایتی او از زندگی می‌شوند آگاه نیست. بنابراین در فیلم‌نامه هیچ تلاشی از جانب او برای چیرگی بر مشکلات لحاظ نشده است.

به آن چه تا این‌جا گفتم اعتراضی می‌توان کرد: نمی‌شود اثر هنری را به خاطر آن چه تلاش می‌کند که نباشد، به نقد کشید. هنر اهداف خود را دارد، و خالق هنر حق دارد اهداف خاصی را برگزیند و از باقی چشم بپوشد. این حرف قانع‌کننده است. در فلسفه نیز این نوع استدلال را منصفانه می‌دانیم: نویسنده نتوانسته در این جا به اعتراضاتی که به جایگاه او وارد است، به خوبی پاسخ دهد. به نظر می‌رسد در

فلسفه‌ی عقلانی، قرار گرفتن در یک جایگاه به معنای پذیرفتن، توصیف کردن و دفاع از آن، و مقاومت در برابر اعتراضاتی است که ممکن است به این جایگاه وارد شود. فیلسوفان معمولاً این اعتراضات را خود دسته‌بندی می‌کنند، کاری که من در طول این مقاله خواهم کرد، و به این اعتراضات پاسخ خواهم گفت.

پس اگر ***همشهری کین*** را نقد نظریه‌ی ساده‌لوحانه‌ی هویت انسان بدانیم، به این معنا که سرنخ‌هایی به زندگی هر انسان وجود دارد که اگر به آن‌ها دست یابیم بخش عمده‌ای از شخصیت فرد را خواهیم شناخت، آن گاه نقد فلسفی مقتدری را می‌توان بر این ادعا اعمال کرد، و ابراز تعجب کرد که چرا سازندگان فیلم به این نقد اهمیت نداده‌اند. نامی جذاب برای این نقد می‌تواند «شکست تخیل» باشد. در این متن تا بتوانیم از تحلیل‌های زیباشناختی فاصله می‌گیریم، هر چند که این فیلم از این نظر یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینما است. بنابراین، در حینی که به نقد اولین تز روان‌کاوانه/فلسفی ***همشهری کین*** ـ هویت فرد و انگیزه‌های او معماست ـ می‌پردازم، به هیچ وجه به دنبال تقلیل یا خوار شمردن سویه‌ی زیباشناختی آن نیستم. انتظار این که اثر هنری بزرگ حقیقت را به ما بدهد، همان قدر غیرمنطقی است که انتظار داشته باشیم اثر علمی بزرگ حامل حقیقت باشد. کارهای گالیله و نیوتون استثنایی است، اما حقیقت را به ما نمی‌دهد.

فرم ***همشهری کین*** خود یک معماست: فقط یک عبارت (رزباد)، یک محقق (تامسن) و تلاش‌های بسیار وجود دارد که همه در سطح نظری باقی می‌مانند. در آن دوران یکی از مشخصه‌های هالیوود همین بود: پیچیده کردن معما تا حدی که هیچ کس از آن سر در نیاورد. اما مخاطبان به هر حال جذب وقایع مهیج می‌شدند. هیچکاک برای این وضعیت کلمه‌ای وضع کرد. برای طرح داستان معمایی، یا ابژه‌ی توجه فرد، هیچکاک «مک‌گافین» (McGuffin) را پیشنهاد کرد. مک‌گافین در مرکز همه چیز است اما در واقع با هیچ چیز ارتباطی ندارد. این مفهوم در پرداختن به ***همشهری کین*** به یاری‌مان می‌آید. راز آن چه در آخرین دم در ذهن کین گذشت صرفاً یک مک‌گافین است، بهانه‌ای است که ما را با خبرنگار همراه کند تا قدم به ذهن انسان‌ها بگذاریم. تعامل شخصیت‌ها بر پرده‌ی سینما، حوادثی که برای‌شان رخ می‌دهد، نکته‌ی اصلی فیلم است و مک‌گافین به حاشیه رانده می‌شود. سپس در صحنه‌ی سوزاندن، مک‌گافین به شکلی دقیق و هجوآمیز بازمی‌گردد. آن گاه دودی را می‌بینیم که از دودکش‌های زانادو به هوا می‌رود و این سرنخ بی‌معنا را به باد می‌سپارد.

در ابتدای این مقاله تلاش کردم خلاصه‌ای از فیلم را بیاورم. در این‌جا می‌خواهم نشان دهم هر نوع اشاره‌ای به داستان فیلم و ماوقع آن، خود نوعی تفسیر است. برای جلوگیری از این خطر، همان طور که پیش می‌رویم تفسیرهای مختلفی از کین ارائه خواهم کرد (به قول منطق‌دانان، هر مجموعه‌ی مشخصی از فاکت‌ها با بی‌شمار نظریه قابل‌انطباق است). پس با در نظر داشتن این نکته، می‌توانیم تفاسیر مختلف از فیلم را برای نزدیک شدن به معنای آن، با خیالی آسوده‌تر و نگاهی انتقادی‌تر مطرح کنیم.

از بین تفاسیر متعددی که بر کین نوشته‌اند، بخش‌هایی از کتاب ***مرجع کوک*** (۱۹۸۱)، ***تک‌نگاری*** آندره بازن (۱۹۵۰)، مجموعه‌ی گزیده‌ی مقالات انتقادی بردول (۱۹۷۱) و تک‌نگاری پالین کیل (۱۹۷۱) را انتخاب کرده‌ام. سه مورد آخر متفکرانی تأثیرگذار در نظریه‌ی فیلم هستند که بر اساس دغدغه‌های خود این فیلم را دیده‌اند، و کتاب کوک از این نظر مهم است که مرجع اصلی دانشجویان سینما به شمار می‌رود:

همشهری کین: محصول ۱۹۴۱، امریکا، سیاه و سفید. یکی از غول‌های روزنامه‌نگاری می‌میرد، و یک خبرنگار با دوستانش مصاحبه می‌کند تا معنای

آخرین کلامی را که از دهان او خارج شد بفهمد. نمونه‌ای درخشان از سینمای هالیوود که در آن از تمام امکانات استفاده شده است. با وجود مشکلات شخصیت‌پردازی و خلاءهای روایی، تقریباً هر نما و هر دیالوگ این فیلم غایت هم‌نشینی سرگرمی و هنر است. نگاه کنید به کتاب **همشهری کین** اثر پالین کیل.

ارسن ولز، جوزف کاتن، دوروتی کامینگور، اورت اسلون، پل استوارت، ری کالینز، ...

«هر کس این فیلم را یک بار ببیند، به این باور می‌رسد که خب، اگر این کار از دست سینما برمی‌آید، پس سینما می‌تواند همه کار بکند» (پنلوپه هاستن)

«آن چه **همشهری کین** را از فیلم‌های دیگر متمایز می‌کند، نشان دادن امر اسطوره‌ای در لایه‌های زیرین تجربه‌ی ملال‌آور امریکایی است.» (جان سیمون)

«هیجان‌انگیزترین فیلم ربع قرن اخیر هالیوود. شاید بشود گفت هیجان‌انگیزترین فیلم تاریخ سینما تا امروز.» (سی ای لوژون)

«سرگرم‌کننده‌ترین فیلم بزرگی که تا به حال دیده‌ام» (پالین کیل) ...

دیوید کوک در بیست صفحه‌ای که به فیلم اختصاص داده، فقط در حد یک پاراگراف به تفسیر آن پرداخته است. او فلسفه‌ی فیلم را استوار بر بارقه‌های ناگهانی ذهن می‌داند، و بین فیلم و مسأله‌ی روان‌کاوی رابطه‌ای نمی‌بیند. کوک فیلم را نما به نما شرح می‌دهد، و ابزارهای بصری و شیوه‌های نورپردازی را در هر صحنه توصیف می‌کند. این بخش تفسیری را با هم می‌خوانیم:

«رزباد» مشخصاً برای نشان دادن تهی بودن قلب کین، و در مقیاسی کلی‌تر قلب امریکا، کافی نیست. قدرت آن در مقام نماد عشق ازدست‌رفته و معصومیتی که در همین نقص آن نهفته است، و در نظر گرفتن آن به منزله‌ی «قطعه‌ی گم‌شده»ی پازل زندگی کین و «چیزی که او از دست داده است»، موجب می‌شود رزباد چیزی بی‌جان و در عین حال، پس‌رونده regressive باشد. رزباد نماد ناتوانی کین در برقراری ارتباط با دیگران از طریق الفاظ انسانی و عشق ورزیدن است، و تلاش مذبوحانه‌ی اوست برای پر کردن این حفره از طریق اشیاء. در این فیلم دوساعته کین را از چشم‌اندازهای متعددی می‌بینیم ـ فیلم تبلیغاتی، پنج روایت مصاحبه و صحنه‌ی نهایی ـ و اطلاعات ما از موقعیت‌های زندگی‌اش شاید از اطلاعات خود او نیز فراتر می‌رود. می‌دانیم او چه کرد و چه‌طور زندگی کرد و مرد، اما نمی‌فهمیم او چه می‌خواست. شاید به این دلیل که خود کین مثل رزباد بی‌معنا بود، یا شاید چون خود واقعیت گنگ و غیرقابل اعتماد است. در هر حال، همین جست‌وجو برای معناست که همشهری کین را تبدیل به فیلمی بزرگ می‌کند.

کتاب **کوک** کتابی درسی است، و مثل هر کتاب درسی دیگری می‌کوشد هنر درک فیلم را خلاصه کند تا در زمان صرفه‌جویی شود، و با نقد فیلم نیز همین برخورد را می‌کند. این بیست صفحه خلاصه داستان به ما چه می‌گوید؟ می‌گوید راه درست استدلال این است که دلایل خود را در قالب نگاهی توصیفی پنهان کنید و در پایان، به خواننده تفسیری کوتاه ارائه کنید. فراموش نکنید که ارائه‌ی دقیق جزئیات ضروری است. این رایج‌ترین شیوه‌ی استدلال و تفسیر، و ضعیف‌ترین راه آن است. هر توصیفی خواه ناخواه در دل خود نظریه و تفسیر دارد و راه خاص خود را دنبال می‌کند. هر توصیفی تحت لوای بحث نظری شکل می‌گیرد.

به دو نکته در تفسیر کوک توجه کنید. دیدیم که «ورود ممنوع» نمای آغازین و پایانی فیلم است. تفسیری مشخص از این نما، این است که آن چه در درون می‌گذرد ـ قصر کین در فضای فیلم و زندگی کین در محتوای آن ـ ملک شخصی «دیگری» است. اگر از این مرز بگذریم، مسؤول هر بلایی که سرمان

بیاید هستیم. هر انسانی چیزی برای مخفی کردن دارد. به هر حال، با این نما می‌بینیم که خواست‌مان مشروع نیست، ما مزاحم‌ایم، و این ممکن است عاقبت خوبی نداشته باشد.

یکی دیگر از صحنه‌هایی که کوک دوست دارد، جایی است که کین همسرش را برای اجرای برنامه به شیکاگو می‌برد، جایی که للاند، بهترین دوست سابقش، منتقد هنر است. للاند مست می‌شود و به خواب می‌رود. وقتی بیدار می‌شود، کین پشت ماشین تحریر در حال تمام کردن متن اوست، و هر چه را للاند در نقد همسر او نوشته بود ادامه می‌دهد. نکته این‌جاست که کین با همان دقت للاند می‌تواند متنی در نقد همسرش بنویسد. کین می‌داند همسرش در این راه استعداد چندانی ندارد، و با این وجود این کار را به او تحمیل می‌کند، او را وادار به نمایش در برابر جمع می‌کند و قدرت اراده‌اش را می‌آزماید. در اینجا اشاره‌ای هست به این که انسان آن چیزی است از خود می‌سازد، عروسک خیمه‌شب‌بازی نیست که رشته‌هایش در دستان کودکی او باشد.

هیچ یک از نماها به نتیجه‌ای که کوک مدنظر دارد ختم نمی‌شود. تفسیرهای او از فیلم به شدت «سینمایی» است. انتظار نگاه انتقادی از کتاب درسی چندان عادلانه نیست، پس کتاب‌های درسی را رها می‌کنیم و به نوع دیگری از نوشتار روی می‌آوریم، نوعی که یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌هایش آندره بازن است.

بازن در مقام منتقد فیلم تأثیر قابل‌توجهی بر همکارانش داشته است. در تک‌نگاری او درباره‌ی ولز (۱۹۵۸)چنین آمده است:

«**همشهری کین** تراژدی کودکی است. آخرین آرزوی کین، یا به قول اگزیستانسیالیست‌ها «پروژه‌ی بنیادین» او، در گویی بلورین متجلی می‌شود که در آن ذرات برف مصنوعی بر خانه‌ای می‌بارند... فیلم با همان کلمه‌ای به پایان می‌رسد که با آن آغاز شده بود: «رزباد»، کلمه‌ای که خبرنگار مذبوحانه در جست‌وجوی دلالت آن است، اما این کلمه چیزی نیست جز عبارتی که روی سورتمه‌ی دوران بچگی او حک شده است، همان سورتمه‌ای که وقتی بانک‌دار بزرگ برای جدا کردن او از والدینش به خانه‌ی آن‌ها آمده بود، کین با آن به او حمله کرد... او از سرخوردگی دوران کودکی‌اش با استفاده از قدرت اجتماعی‌اش به منزله‌ی سورتمه‌ای ویرانگر انتقام گرفت... همان طور که دوست نزدیک او و همسری که کین گمان می‌کرد دوستش دارد در مصاحبه افشا می‌کنند، کین پیش از مرگ اعتراف کرد که به دست آوردن کل جهان هیچ سودی ندارد وقتی کسی کودکی‌اش را از دست داده باشد.» (بازن ۱۹۵۸)

لازم است وقتی به جدل بین تفاسیر گوناگون از **همشهری کین** وارد می‌شویم، بار دیگر بر فرایند و روش‌شناسی تأکید کنیم. روش من این است که فیلم را به شیوه‌ای تفسیر کنم که تأییدی باشد بر تفسیری فلسفی که برای آن در نظر گرفته‌ام. به جای تصور ساده‌لوحانه‌ی دیگر قرائت‌های ممکن از فیلم، به ادبیاتی می‌پردازم که فیلم را احاطه کرده است، و آن را به عنوان نقد خود مطرح می‌کنم. از طریق توجه به ادبیات تفسیر و نقادی که فیلم را احاطه کرده است، باید به شیوه‌هایی توجه کنم که مؤلف بر اساس آن‌ها کار خود را پیش می‌برد، و هم‌چنین به محتوای فیلم نیز بپردازم. فیلسوفان معمولاً به دو موضوع توجه دارند: وضعیت واقعی، درست‌ها و نادرست‌های آن، و هم‌چنین موردی که ساخته و پرداخته‌ی فیلم‌ساز است، و استدلال‌ها و شواهدی که فیلم ارائه می‌کند. کار اساسی همان کار دوم است، چرا که درست دانستن چیزی با اتکا به دلایل غلط همان قدر مذموم است که عکس آن.

ساختار کتاب بازن بسیار عجیب است. این کتاب در چاپ اول کتاب ارزانی بود با چاپ ارزان که

عنوان‌بندی و سرفصل نداشت. در مقدمه‌ی کتاب، یکی از نویسندگان و فیلم‌سازان مهم فرانسه یعنی ژان کوکتو، نظراتش درباره‌ی ولز و اثرات ولز بر کار او نوشته است. هدف چنین مقدمه‌هایی در اکثر موارد، مشروعیت بخشیدن به کار نویسنده‌ای است که کم‌تر شناخته‌شده است. در همین مقدمه آمده است «به کار این جوان تازه‌کار توجه کنید، چرا که من، پیرمرد کارکشته، از شما چنین می‌خواهم.» ترجمه‌ی انگلیسی کتاب دارای فصل‌بندی و عنوان‌هایی است که ناشر فرانسوی کتاب بعدها به آن افزود. اما این شیوه‌ی عنوان‌بندی انتخاب خود بازن نبوده است، و مترجم انگلیسی در پانویس‌هایش اشتباهات بازن را تصحیح و ارجاعات او را کامل کرده است. عجیب‌تر از آن، مقدمه‌ی دیگر کارگردان بزرگ فرانسوی، فرانسوا تروفو است که تقریباً به اندازه‌ی یک‌چهارم کتاب بازن است و در ابتدای ترجمه‌ی انگلیسی آمده است. تمام این‌ها برای این است که به ما بگویند بازن چه‌قدر مهم است. دو شخص مهم از دو گرایش متفاوت به خاطر او در کنار هم آمده‌اند، و مترجم زحمت تصحیح اشتباهات او را به خود داده است (هرچند تلویحا به ما می‌گوید بازن باید بیش‌تر مطالعه می‌کرد تا مرتکب این اشتباهات نشود).

و اما شکل کتاب. بخش اعظم آن «زندگی‌نامه‌ی هنری» است، که تاریخ فعالیت اورسن ولز در تئاتر و خبرگزاری‌ها را تا رسیدن به هالیوود شرح می‌دهد، به سال‌های زندگی او در اروپا می‌پردازد و در نهایت، به بازگشت ولز به هالیوود با فیلم نشانی از شر (۱۹۵۷)، که بازن به بررسی آن می‌پردازد. اما در روال زندگی‌نامه‌نویسی بازن آن‌جا وقفه می‌افتد که او هنگام بررسی دو فیلم اول، می‌گوید کودکی ازدست‌رفته یکی از دغدغه‌های اصلی ولز است. بخش‌هایی از آن را که به **همشهری کین** می‌پرداخت در بالا آوردم، و در ادامه چنین آمده است:

«اگر کسی هنوز شک داشته باشد و بگوید با یک فیلم نمی‌شود گفت ولز دغدغه‌ی کودکی ازدست‌رفته دارد، امبرسون باشکوه مکمل این بحث خواهد بود.»

کمی به عقب بازمی‌گردیم. ابتدا کوکتو در مقدمه‌ای ما را دعوت به خواندن کتاب می‌کند. سپس بازن به وقایع‌نگاری زندگی و فعالیت ولز می‌پردازد. سپس دغدغه‌ی مضمونی ولز را با نگاه به فیلم اول مطرح می‌کند، و می‌گوید اگر هنوز شک داریم، برای برطرف کردن این شک می‌توانیم فیلم بعدی او را در نظر بگیریم. (این گزاره خود به نوعی مبهم است، چون در نهایت شک ما را تأیید می‌کند). بازن می‌پذیرد که این فیلم می‌تواند معناهای دیگری را هم در دل داشته باشد، اما این معناها را به تخیل مؤلف نسبت می‌دهد و معتقد است نمی‌توان این معناها را درک کرد، مثل ارتباط بارش سنگین برف با بازی‌های دوران کودکی.

اما در این‌جا مشکلی اساسی وجود دارد: نمی‌توان مشکلات و ابهامات موجود بر سر تفسیر یک فیلم را با بررسی فیلمی دیگر برطرف کرد. این فیلم دیگر را به این ترتیب می‌توان در برابر تفسیری تسلیم کرد که از آن، استدلالی برای فیلم اول به دست می‌آید. اما با وجود این که چنین شواهدی وجود دارد، می‌توان گزاره‌ای را به این شکل طرح کرد: «دو اثر مجزا از یک نفر لزوماً دغدغه‌ی مضمونی واحدی ندارند». اما این گزاره نیز محل بحث و جدل زیادی است. مؤلف‌هایی وجود دارند که هم در سطح خودآگاه و هم در سطح ناخودآگاه، بین مضامین آثارشان شکاف عمیقی به وجود می‌آورند. در مورد فیلم‌ها این قضیه جدی‌تر به نظر می‌رسد، و به نظر من بسیاری از ابهامات از پاسخ‌های غلطی برمی‌آید که به پرسش «مؤلف کیست؟» داده می‌شود. پاسخ پیشنهادی من چنین است: مؤلف یک مجموعه است. در عمل می‌توانیم تألیف یک اثر را به یک نفر نسبت دهیم، اما این نسبت دادن به قیمت حذف بسیاری از چیزها خواهد بود. بنابراین به منظور اعتبار بخشیدن به این

مدعـا که ولز دغدغـه‌ی دوران کودکی را دارد و این دغدغه در فیلم‌هایش مشـهود است، باید با جزییات بحـث کنیم که فرایند تولید فیلم نزد او به چه ترتیب اسـت، و از این طریق نشـان دهیم این دغدغه‌ها در فیلم وجود دارند، و از سوی دیگر، این‌ها دغدغه‌های شخص ولز هستند. شاید این کار را بتوان کرد، اما به هر حال بازن دنبال چنین چیزی نیست.

اما بازن، به لحاظ منطقی می‌خواهد از این مشکل شانه خالی کند. شک‌ها را نمی‌توان با یک مثال برطرف کرد، و مثال‌های تأییدکننده‌ی مجزا از هم، چیزی فراتر از مثال‌های تأییدکننده نیسـتند. فراتر از آن، به راستی معیارهـا و ضوابط تفسـیر یک فیلم، و نسـبت دادن معنایی به آن کدام است؟ نویسنده‌هایی که زمینه‌های ادبی قوی دارند، برای ارائه‌ی شـواهد درباره‌ی فیلم آزادی نسبی برای خود قائل می‌شوند، و تفاسیر خود را درسـت می‌دانند. بنابراین نوشته‌های آن‌ها، چیزی نیسـت جز راهی برای به رخ کشیدن خودشان. بازن می‌نویسد: «وقتی فیلم‌های ولز را می‌بینم، صحنه‌های بـرف متعدد آن‌ها توجه مرا جلب می‌کند. برف برای من یادآور بازی با سـورتمه و گلوله‌های برفی است. ولز نیز چنین رابطه‌ای را در سـر دارد.» در این گزاره چـه چیز غلط اسـت؟ این گـزاره تنگ‌نظرانه، حتی از سـر خودشـیفتگی است. بسـیاری از مردم جهان در کودکـی برف ندیده‌انـد، و در نتیجه برف از نظر آن‌ها هیـچ ارتباطی با بازی‌های دوران کودکی ندارد. بنابراین اسـتدلال او به درد آن‌ها نمی‌خورد. از سوی دیگر، مثلاً در سـرزمین‌های شمالی، برف برای مردم چیزی جز فرا رسـیدن زمستان نیست، همان طور که سبزه چیزی جز تغییر فصل و گرم شدن هوا نمی‌تواند باشـد. برف هیچ نـوع رابطه‌ی ضروری بـا بازی و تفریح ندارد. این‌ها تصورات رمانتیک روشـن‌فکران شهرنشـین است. مثلاً سپیده‌دم و آغاز روز برای یک روستایی چیزی نیست جز آغاز کار سخت و دوشیدن گاوهـا، و هیچ ارتباطی با هـوای پاکیزه‌ی دم صبح و ارتباط گرفتن با طبیعـت ندارد. برای این که بیش از حد به برف نپرداخته باشیم، به دو نکته‌ی دیگر اشاره می‌کنیم. نخسـت این که برف اگـر با چیزی رابطه‌ی ضروری داشـته باشد فصل زمسـتان است، نه دوران کودکی. دیگر این که در فیلم‌های سـیاه و سفید برف در تصویر تأثیر بسیاری برجا می‌گذارد، و جای خالی رنگ را پر می‌کند.

بـرای ادامـه‌ی بحث، بد نیسـت در ایـن بین به فرمول‌بندی برخی از قوانین تفسـیر یـک اثر هنری بپردازیم. به نظر می‌رسـد تفسـیرها، مثل نظریه‌های علمی راه حل‌هایی برای مسائل هستند. پرسش اصلی مورد بحث همه‌ی تفسیرها، چنین چیزی است: «این اثر چه معنایی دارد؟» «معنا» در این‌جا بسیار مبهم است، می‌توان آن را «معنای عینی»، «معنای جامعه‌شناختی»، «معنـای عام»، «معنـا در ارتباط با سـینمای آینده» و ... دانست. هر پاسـخی که به این تفسیر(ترجمه)ها بدهیم، جواب «این اثر به چه معناست؟» نخواهد بود. وقتی با نگاهی فلسفی به سراغ فیلم برویم، شکل‌هایی خاص از این معضل کلی چنین چیزهایی خواهد بود: آیا تفسـیری وجود دارد که فلسـفه‌ی این فیلم را به شـکلی نشـان دهد که تمام اجزای آن را به یک کل منسجم مرتبط سازد؟ مشخص است که فقط خود ما می‌توانیم برای پاسـخ‌هایی که می‌توان به این پرسش داد محدودیت قائل شـویم. بنابراین، باید پاسخ خود را بـه محک تجربه و آزمون بگذاریـم، تا بفهمیم آیا دیگران پاسـخ بهتری به این پرسش نداده‌اند؟ آزمون و اسـتدلال عقلانی، ویژگی بارز مطالعـات ادبی، یا شاخه‌ای از مطالعات فیلم مبتنی بر ادبیات نیست. در این حوزه‌ها غریـزه و بصیرت حرف اول را می‌زنند که بسـیار خوب اسـت، تا حدی که ترویج پذیرش غیرانتقادی غریزه و بصیرت نباشد.

محرز اسـت که اگر تفسـیرها قرار اسـت مورد آزمایش تجربی قرار گیرند، باید قابل آزمودن باشـند. چه‌طور کسـی می‌تواند «خلاء هولناک قلب کین» یا

«دغدغه‌ی کودکی ولز» را درک کند؟ کوک با نثری هیجان‌زده چیزهایی سرهم می‌کند که ممکن است واکنشی تمسخرآمیز را در پی داشته باشد. بازن درباره‌ی کودکی در سینمای ولز سخن می‌گوید که قابل‌آزمودن است، اما آن چه او نشانه‌ی دغدغه و وسواس دائم می‌داند، به سادگی قابل بررسی نیست. بنابراین بخش اعظم تفسیرها به توصیف و توصیف دوباره‌ی فیلم می‌پردازد، و توصیف به هیچ وجه مسأله‌ی آزمون‌پذیری فیلم را پیش نمی‌کشد. یک راه حل، مقایسه‌ی توصیف‌های گوناگون از یک صحنه است. مثلاً توصیفی که من از فیلم به دست دادم، توصیفی تصویری است، از همان نوع که کوک بیست صفحه از کتابش را به آن اختصاص داده است.

از سوی دیگر، تفسیر باید بتواند تمام عناصر فیلم را در بر بگیرد، و مواردی خاص را انتخاب نکند. اعتراضی که این‌جا می‌شود، این است که ممکن است بعضی فیلم‌ها تعمداً یک‌دست نباشند و هیچ تفسیری نتواند اجزای آن‌ها را به هم مرتبط سازد. این تز در واقع فرایند تولید فیلم را فراموش کرده، و از یاد برده که برای ساخته شدن هر فیلم دست‌های زیادی در کار است. چرا تفسیر باید فیلمی را که در اصل یک‌پارچه نیست، یک‌پارچه جلوه دهد؟

این چالش پرسش‌های مهمی پیش می‌کشد و باید به آن بیش‌تر توجه کنیم. آن‌چه گفتیم، به معنای این نیست که فیلم‌ها لزوماً یک‌پارچه‌اند. مسأله این است که ما با آن‌ها به این ترتیب برخورد می‌کنیم، و تا حدی که ممکن است به منزله‌ی آثاری یک‌دست آن‌ها را در نظر می‌گیریم. این امر شاید به قیمت کنار گذشتن نیت سازندگان باشد: هنرمندان بر نحوه‌ی تفسیر آثارشان تسلط ندارند، هر چند نظر آنان در نهایت برتر از دیگر نگاه‌هاست. اگر تلاش ما شکست بخورد، به عبارت دیگر، اگر صحنه‌هایی وجود داشته باشد که با تفسیر ما سازگار نیست، آن گاه می‌توانیم فیلم را نامنسجم بدانیم. در شرایطی که چیزهای دیگر برابر است، فیلم یک‌پارچه بهتر از فیلم غیر یک‌پارچه تن به تفسیر شدن می‌دهد، چرا که تفسیر در مورد فیلمی که یک‌پارچه نیست، در نهایت می‌تواند بگوید چنین فیلمی بی‌معناست. یا دقیق‌تر بگوییم: «من نمی‌توانم معنایی از دل آن بیرون بکشم.» این اعتراف به شکست است، و باید چنین باشد. عدم انسجام و بی‌معنایی را نباید با عمق و ابهام اشتباه گرفت. فیلمی که یک‌پارچه نباشد هیچ یک از این خصایل را ندارد.

از حکم قبلی، می‌توان این نتیجه را گرفت که تفسیرها باید در برابر منطق، فاکت و نظریه امتحان خود را پس دهند. نباید به فیلم تفسیری اصولاً غلط و نامربوط را نسبت دهیم. هدف از آزمودن تفسیر اصلاح و تکمیل، و در صورت لزوم، دور ریختن نظریات و ارائه‌ی نظریاتی جدید برای معنا دادن به فیلم است. تفسیر فیلم‌ها، مثل آموختن درباره‌ی جهان، فرایندی پایان‌ناپذیر از آزمون و خطاست که در آن با همنوعان‌مان همکاری می‌کنیم. تا وقتی ایده‌هامان را نیازموده‌ایم دلیلی نیست آن‌ها را برای جمع ارائه کنیم، و اگر مخالفی پیدا شد که نقدی بر ایده‌هامان وارد کرد وظیفه‌ی ماست در آن‌ها تجدیدنظر کنیم یا حتی تغییرشان دهیم، هرچند این امر در مطالعات فیلم زیاد اتفاق نمی‌افتد!

فردگرایی و تک‌افتادگی در هنر، چه در فرایند خلق و چه در فرایند نقد، بیش‌تر از علم است. شاید این امر جای تأسف داشته باشد. هنرمندان می‌توانند از یکدیگر و از منتقدان چیزهای بسیاری بیاموزند، و برعکس. ترس از منتقدان پدیده‌ای است که به وفور دیده می‌شود. همه‌ی ما وقتی می‌بینیم منتقدان در مجله‌ها و کتاب‌ها به جان هم می‌افتند، برانگیخته می‌شویم. اما درست در همین جدل‌هاست که می‌توان به استدلال‌های صحیح آگاه شد و نکته‌ی اصلی را دریافت. بی‌دلیل نیست که مصاحبه با هنرمندان، مثلاً مصاحبه‌های پاریس ریویو با فیلم‌سازان، این قدر

جذاب است، چرا که در مصاحبه‌ها آنان معمولاً به نکات اصلی نزدیک می‌شوند.

اگر تفسیری موضعی را اتخاذ کند که به لحاظ نظری مورد بحث و جدل فراوان است، مثلاً موضع مارکسیسم یا روان‌کاوی، داوطلبانه به جنگ تمام اعتراض‌ها و ایرادهایی رفته است که به این دو نظریه وارد می‌شود. وقتی کسی این دو نظام را با یکدیگر ادغام کند، حجم حمله‌ها چند برابر خواهد بود. از آن‌جا که بسیاری از منتقدان فیلم سربازان یکی از این دو نظریه یا ترکیب آن‌ها هستند، برای بحث فعلی بهتر است مورد دیگری را انتخاب کنیم. مثلاً مسیحیت را در نظر بگیرید. امروزه بسیاری از روایت‌ها را در مقام حقایق اصلی مسیحیت، نظیر برادری و تثلیث تحلیل می‌کنند. به عنوان مثال، فرض کنید **همشهری کین** روایتی از تراژدی مسیح باشد. نقادی چه رسالتی را بر عهده دارد؟

نخست این که، بسیاری از مردم دنیا مسیحی نیستند. این فیلم برای آن‌ها چه معنایی دارد؟ از سویی، مسیحیت موزاییکی است با تکه‌های بسیار، دینی متشکل از فرقه‌ها و گرایش‌های متعدد که بعضی از آن‌ها حتی در اصول با یکدیگر متناقض‌اند. کدام «حقیقت اصلی»؟ مسیحیت آماج حمله‌ی بسیاری از نقدهای فلسفی به حقیقت و اخلاق آن بوده است، و در این صورت این فیلم نیز باید در برابر این حمله‌ها بایستد. درست نقطه‌ی مقابل را در نظر بگیرید: فیلم را نقد نظریه‌ی ابرمرد نیچه بدانیم. اگر حرف‌های فیلم‌ساز و شواهد دیگری به دست آید که بر این نظریه تأکید می‌کنند، پیچیدگی کار بیش‌تر خواهد شد. انتخاب هر یک از این نظام‌ها مشکلات خاص خود را خواهد داشت. برخی از فیلم‌های برگمان تمثیل‌های مسیحی به نظر می‌رسند. سه چهره‌ی حوا و فروید آشکارا فرویدی هستند، اکثر کارهای فاسبیندر مارکسیستی و آثار ریفنشتال نازیستی است. اما تفسیر ما از این فیلم‌ها لزوماً نباید فیلم را بیانیه‌ای برای این دیدگاه‌ها فرض کند.

بازن در سال ۱۹۵۸ درگذشت، و در آن زمان مطالعات فیلم هنوز به مرحله‌ی قابل‌توجهی نرسیده بود، بنابراین شاید عده‌ای بگویند انتظار رعایت قواعد و اصول نقادی از طرف او منصفانه نیست. هرچند این قواعد، قواعد عقل سلیم هستند و کاربرد آن‌ها ربطی به دوره‌ی تاریخی ندارد، اما فرض که این ایراد را بپذیریم. کار در مورد دو نوشته‌ی دیگر دشوارتر می‌شود.

دو نویسنده‌ی دیگری که به **همشهری کین** پرداخته‌اند، یعنی پالین کیل و دیوید بردول، تفسیرهایی پراشکال از این فیلم ارائه کرده‌اند و برای استدلال‌هاشان شیوه‌هایی به کار گرفته‌اند که هر نوع معیاری را که بپذیریم، مشکلات اساسی دارد. مقاله‌ی بردول درباره‌ی فیلم بیست صفحه است، اما در آن اشاراتی به نام‌ها و مباحث زیر به چشم می‌خورد: گریفیث، مورنائو، رنوار، برکلی، کیتون، هیچکاک، لانگ، کلر، فیلم اروپایی، رنسانس، دوره‌ی الیزابت، فلوبر، پازولینی، گدار، برگمان، فلینی، برسون، آنتونیونی، لومیر، مه‌لیس، کالیگاری، ناتورالیسم، ایزنشتاین، فیلم‌های اوانگارد، برشت، هنری جیمز، تی اس الیوت، فروید، کالریج، هاکس، مارلو، شکسپیر. این مجموعه‌ی اشارات قرار است چه چیز را به ما بگوید؟ «ببینید من چه‌قدر بر مباحث ادبی مسلط هستم و کتاب خوانده‌ام، ببینید چه‌قدر فیلم دیده‌ام.» یا «چون من این قدر باسواد هستم، باید کارم را جدی بگیرید.» این ادعای سواد روشن‌فکرانه، شکل رایج تظاهر روشن‌فکری است که برای مطالعات فیلم هیچ کاربردی ندارد.

اما قرائت روشن‌فکرانه باید به جای تظاهر به فرمول‌بندی دقیق و پرمحتوایی دست یابد، باید استدلال‌هایی دقیق طرح کند و برای استدلال‌های مخالف جواب داشته باشد. علاوه بر این تلاش سخت برای خلع سلاح ما، بردول چنین گزاره‌هایی

را نیز مطرح می‌کند:

«مرد محتضر، تنها می‌تواند به نشانه‌ی عشق و بی‌گناهی چنگ بیافکند: آخرین لحظه‌ی عمر او دفاعی است از تخیل در برابر واقعیت غایی مرگ».

این گزاره چه برای گفتن دارد؟ نویسنده در این جمله کلمات را به هم گره می‌زند (نشانه‌ی عشق) و کلیشه‌ها را تکرار می‌کند (واقعیت غایی مرگ). جز اشتباه چیزی در این جمله نیست. کین در لحظه‌ی مرگ به هیچ چیز چنگ نمی‌افکند. این لحظه‌ی آخر به هیچ وجه نمی‌تواند «دفاع از» چیزی باشد. آخرین کلام کین «رزباد» [غنچه‌ی رز] است، عبارتی که نمی‌تواند دفاعی از چیزی باشد. شاید منظور بردول چنین چیزی باشد: غنچه‌ی رز بر عشق، معصومیت و تخیل دلالت می‌کند. اگر منظور این است، چرا به این شکل واضح ذکر نشده است؟ در چنین نوشته‌ای چه‌طور باید به منظور نویسنده پی ببریم؟ اگر این دفاع از تخیل در مواجهه با مرگ را فیلم به ما می‌گوید نه کین، گفتن این نکته نیازی به استعاره‌های پیچیده ندارد.

می‌بینیم که متن بردول، که قرار بوده پیچیدگی‌های فیلم را رفع کند، به اندازه‌ی خود فیلم نیاز به بحث دارد: هر دو پیش از آغاز بحث نیاز به تغییر و تفسیر دارند. بردول معتقد است **همشهری کین** فیلمی است درباره‌ی آن‌چه در ذهن می‌گذرد، وقایع زیادی را به ما نشان می‌دهد، وقایعی که وجود اکثرشان به زاویه دید بیننده بستگی دارد. از نظر او، این علاقه به آن‌چه در ذهن می‌گذرد، مشخصه‌ی هنر مدرن و در نتیجه، نشانه‌ی «مدرنیست» بودن است.

فرایند استنتاج بُردول چگونه است؟ او با توضیحی درباره‌ی نحوه‌ی اثرگذاری کین آغاز می‌کند، و معتقد است ارزش کین نه فقط به خاطر تکنیک، بلکه به این علت است که فیلم می‌تواند تکنیک را در خدمت اهداف هنری درآورد. آنان که **همشهری کین** را صرفاً به خاطر تکنیک می‌ستایند، اصلاً به حساب نمی‌آیند و بحث درباره‌ی جایگاه آنان به هیچ استدلالی استوار نیست. بردول نقل‌قولی در تأیید این ادعا از ولز می‌آورد: «من معتقدم باید برای تمام شخصیت‌ها بهترین استدلال را در نظر گرفت، حتی استدلال‌هایی که خود من با آن‌ها موافق نیستم.» اما بردول بر این اساس عمل نمی‌کند. او همیشه ایده‌های خود را برتر از ایده‌هایی می‌داند که با آن‌ها مخالف است، اما این ایده‌های مخالف هیچ‌وقت فرصتی برای سخن گفتن پیدا نمی‌کنند:

«کین را نباید فیلمی درباره‌ی نسبی بودن فاکت‌ها به سبک راشومون دانست.»

«برخلاف آن‌چه همه می‌گویند و ولز هم تأیید کرده است، سورتمه را نباید نشانه‌ای فرویدی دانست.»

بردول سپس با توضیحاتی کلی درباره‌ی تاریخ فیلم ادامه می‌دهد و فیلم‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کند: آنان که واقعیت را بازتولید می‌کنند، و آنان که استوار بر تخیل شاعرانه‌اند. در این بین کین فیلم تازه‌ای است، «گنجی در سینمای مدرن، یا همان سینمای آگاهی است».

«دستاورد بزرگ او، ترکیبی از رئالیسم عینی زمینه با رئالیسم ذهنی ساختار است. ولز نه تنها آن چه را می‌بینیم به نمایش می‌گذارد، بلکه نحوه‌ی دیدن ما را نیز نمادین می‌کند.»

به این ترتیب، دو دسته از فیلم‌ها با هم ادغام می‌شوند. چه‌طور؟ «کین ماهیت آگاهی را از طریق نمایش زاویه دیدهای متعدد در جهانی متکثر نشان می‌دهد.» در این‌جا نیز آشفتگی و ابهام به چشم می‌خورد. بردول معتقد است جهان به طور کلی متکثر است یا جهان فیلم چنین است؟

اما این نگاه گذرا هنوز نتوانسته ما را به ماهیت اصلی این مقاله برساند. کاری که بردول می‌کند فراتر از تحمیل تفسیری است که از پیش معین شده باشد، اگرچه در نقل‌قولی که از او درباره‌ی تکنیک آوردیم

اشـــاره‌ای به ارائه‌ی تفسیری مشخص وجود دارد، اما این تفســیر هیچ گاه به طور مشخص ارائه نمی‌شود. بخـش اعظم مقاله تکرار حرف‌هایی اســت درباره‌ی فیلم با توجه به این که فیلم برای رسـیدن به اهداف هنـری خود چه شـیوه‌هایی را دنبال می‌کنـد. ادغام مدرنیستی امر واقعی و امر ذهنی در حرکت دوربین، کات‌هـا، نورپـردازی و گاه در صدا دنبال می‌شـود. بنابراین کار بردول شکل دیگری از کار بازن است، و هر دو می‌خواهند تک تک اجزاء **همشـهری کین** را در ترکیبی بین محتوا (تفسـیر) و تکنیک دنبال کنند. اما اگر بردول می‌توانسـت حداقل در مورد جزییات تکنیـک به توافق برسـد، باز هم اسـتدلال محکمی پشـتوانه‌ی کار او بود. نقطه ضعف اصلی بردول کنار گذاشتن زاویه دیدهای جایگزین، فقدان تجربه‌پذیری و بی‌توجهی به نقاط ضعف خویش است.

بردول معتقد است مسـأله‌ی اصلی فیلم، این که لحظه‌ی آخر در سـر کین چه می‌گذشـت، یا دقیق‌تر بگوییم، «رزباد» به چه معناسـت، پاسخی ندارد. این مسـأله بیش از آن که پاسـخ داشته باشـد، معنا دارد: «فیلم نشـان می‌دهد کنشی که به عشق اهمیت ندهد، عملی خودشیفته‌وار برای رسـیدن به قدرت است.» از آن‌جـا کـه فیلـم بـا «ورود ممنوع» آغـاز و تمام می‌شود، نتیجه می‌گیریم «این عبارت نشانه‌ی عظمت زندگی کین است، نشان‌دهنده‌ی شکوهی که نتیجه‌ی نفوذناپذیری شـخصیت اوست.» بالاخره به نتیجه‌ای رسـیدیم: «بنابراین، برخورد فاکت و انحراف، عینیت و پیش‌فرض، با تاریخ زندگی شـخص تنیده می‌شود و جهانی می‌سازد که به اندازه‌ی خود واقعیت پیچیده، و به اندازه‌ی یک اثر هنری بزرگ یکه است.»

امـا این جمله را نمی‌تـوان به راحتی در کنار این یکی قرار داد:

«ولز هیچ‌گاه نشان نمی‌دهد که داستان کین، سهواً یا عمداً ممکن اسـت تحریف شده باشد، هیچ شکی درباره‌ی فاکت‌هایی که شـخصیت‌ها به ما می‌گویند وجود ندارد.»

تناقضـات، یا آن‌چه تناقض به نظر می‌رسـد، راه خوبی اسـت برای این که یک متـن را تا حد زیادی غنـی و پرمحتـوا نشـان دهیم، و طولانی نوشـتن و ابهام راه‌های مرسـومی برای مخفی نگه داشـتن این تناقض‌هاسـت. آن چه در کین می‌گـذرد، برخلاف نظر بردول برخورد فاکت‌ها و انحراف نیسـت، بلکه برخورد فاکت‌ها با تفسـیری است که نشان دهد چرا بعضی چیزها فاکت هستند. این مسأله به نگاه فلسفی بنیادین بردول به فیلم برمی‌گردد. او معتقد است این برخورد را در نماهای هوشمندانه‌ی آغاز فیلم می‌توان دید، جایی که تصویری خصوصی و شـاعرانه از کین با وجه جمعی و مسـتند او در فیلم تبلیغاتی، در کنار هم قرار می‌گیرند.

«ولز تنش اصلی کین و تنش سـینما به طور کلی را نشـان می‌دهد: فاکت عینی در برابر تصویر ذهنی، وضـوح و تصنع در برابر انتزاع و عمق، فیلم مسـتند در برابر رؤیا.»

و عمـق و غنای بیش‌تر: **همشـهری کین** فیلمی درباره‌ی فیلم اسـت، فیلمی است درباره‌ی آگاهی ما از مسـائلی که فیلم‌ها پیش پایمـان می‌گذارند. فیلم بخشـی از قوای خود را از خودآگاهی می‌گیرد، و به ما یادآوری می‌کند که در حال نگاه کردن به یک فیلم هستیم، و جهان فیلم بخشی از جهان واقعی است. اما زوج فاکت و انحراف بردول در این بین جایی ندارد. فیلم‌ها «فاکت» و «ذهنیت» را مبادله نمی‌کنند، فیلم‌ها بین‌الاذهانی و قراردادی‌اند.

امـا این ایرادات روش‌شـناختی و فلسـفی را که کنار بگذاریم، آخر سـر تفسـیر واقعی بردول از این فیلم چیسـت؟ پیش از این گفتیم که شخصیت انسان معماست، و شاید ورود به درون این معما وسوسه‌انگیز باشد، اما باید بدانیم که تلاش برای رسیدن به اعماق روح تلاشی عبث است. به این ترتیب بسیاری از مواد اولیه‌ی من و بردول یکسـان است. اما او قرائت‌های

دیگری را نیز ارائه می‌دهد. ابتدا نگاهی به این قرائت‌ها می‌اندازیم: کنشی که مورد تأیید عشق نباشد تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است، «رزباد» بر عشق، معصومیت و تخیل دلالت دارد، کین شرحی است بر ماهیت آگاهی.

اول این که همان طور که در فیلم هم به وضوح ذکر شده، «رزباد» می‌تواند نشانه‌ی چیزی باشد که کین از دست داده یا مشتاق به دست آوردنش است. دوم این که، آیا واقعاً هر کنشی که مهر تأیید عشق بر آن نباشد، تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است؟ آیا فیلم چنین حرفی می‌زند؟ کین همان طور که در صحنه‌های مربوط به کودکی‌اش می‌بینیم «خود»ی قوی دارد، و وقتی پا به سن می‌گذارد کاملاً آن را تحت کنترل دارد: ضربه‌ی اصلی زندگی کین صداقت خود اوست،حتی وقتی رفتاری غلط از او سر می‌زند. در فیلم همشهری کین چیزی وجود ندارد که بر این ادعای بردول مهر تأیید بزند، و اگر به دنبال شهوت قدرت و کنار گذاشتن عشق در سینما هستیم، بهتر است به سراغ پدرخوانده ۱ و ۲ برویم.

اما اگر کمی در متن بردول دقیق‌تر شویم و بین سطرها را بخوانیم، می‌بینیم که بردول نه تنها می‌گوید در **همشهری کین** کنشی که مورد تأیید عشق نباشد تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است، بلکه خود او نیز به این امر باور دارد. این‌جا بحث بر سر این نیست که این امر در کین اتفاق می‌افتد یا نه. برعکس، بحث بر این است که لزومی ندارد با تفسیری موافق باشیم تا آن را به فیلم نسبت دهیم. اگر تفسیری که مورد قبول خود ما بود برای نسبت دادن به فیلم پیدا نشد، هیچ اشکالی ندارد گزاره‌ای در تفسیر فیلم بگوییم که خود غلط است.

تصادفی نیست که بردول در کین فلسفه‌ای می‌بیند که برای او جذاب است. شاید این همدلی علت اصلی جذب ما به آثار بزرگ است: آثار بزرگ محملی برای فرافکنی‌های ما هستند. اما اگر فلسفه را تلاشی برای دست یافتن به حقیقت بدانیم، باید با این واقعیت رودررو شویم که ممکن است از فیلمی خوش‌مان بیاید که ادعایش از نظرمان نادرست است.

سوم این که، در فیلم هیچ چیز درباره‌ی آگاهی وجود ندارد. در واقع فیلم ضدروان‌کاوی است، و تنها اشاره‌هایی گذرا به آن چه در ذهن کین می‌گذرد در فیلم وجود دارد. او معمایی است که تا حل شدن راه زیادی دارد. «ورود ممنوع» هشداری است در همین باب: شاید فرد کنج‌کاو چیزهای زیادی برای مشغول شدن پیدا کند، اما نباید فکر کند اطلاعاتی که از درون به دست می‌آید برای حل معما بهتر از اطلاعاتی است که در دسترس همگان قرار دارد.

از سوی دیگر، بردول ایده‌های خود ولز درباره‌ی فیلم را کنار می‌گذارد، هرچند در طول مقاله‌اش بارها به ولز به عنوان مؤلف فیلمی که دست به تفسیرش زده است یاد می‌کند. بازن نیز تقریباً رویکرد مشابهی را برگزیده است. اما عقل سلیم چیز دیگری به ما می‌گوید: هرچند مؤلف لزوماً باصلاحیت‌ترین فرد برای سخن گفتن درباره‌ی کارش نیست، اما در وهله‌ی اول، معتبرترین تفسیر آن تفسیری است که مؤلف به ما می‌دهد.

اما به این حکم انتقاداتی نیز وارد است: اگر کارگردان یا مؤلف بگوید این فیلم اصلاً هیچ تفسیری ندارد چه‌طور؟ گفتن این که هیچ تفسیری را نمی‌توان به فیلم نسبت داد، خود نوعی تفسیر است. تعدادی از کارگردانان بزرگ هالیوود هستند که نمی‌پذیرند فیلم‌شان تفسیرپذیر باشد، معتقدند آن‌ها هیچ پیامی به خواننده نمی‌دهند. اما از آن‌جا که نمی‌توانیم از تمام کارهایی که می‌کنیم آگاه باشیم، طبعاً نمی‌توانیم بدانیم همه‌ی کارهایمان به چه معناست. این گزاره‌ی ضدفلسفی را کارگردانان بزرگی مثل فورد، هاکس و هیچکاک، مهم‌ترین چهره‌های عصر طلایی هالیوود،

به شیوه‌های مختلف بیان کرده‌اند. فورد می‌گفت فقط فیلم‌نامه‌ای را که به او می‌دهند می‌سازد، و در نتیجه به هیچ نوع دغدغه‌ی مفهومی اهمیت نخواهد داد. هیچکاک نیز وقتی رومر و شابرول از فلسفه ژانسنیسم در کارهای او سؤال می‌کنند، می‌گوید این حرف‌ها را نمی‌فهمد و گیج می‌شود.

اما آیا این حرف‌ها به این معنی است که اگر فیلمی عامدانه در راه انکار تفسیر افتاد، ما نمی‌توانیم تفسیری به آن نسبت دهیم؟ من این طور فکر نمی‌کنم. در این گونه موارد، که تعدادشان انگشت‌شمار است، باید محتاطانه عمل کنیم تا تفسیری نامربوط به فیلم و سازنده‌اش نسبت ندهیم. به علاوه، چه نیازی است به تفسیر وسترن‌های بازاری یا فیلم‌های مشابه آن؟ اما به هر حال، اگر دغدغه‌ی مشخصی در فیلم به چشم خورد و کارگردان منکر هر نوع تفسیری بود، می‌توان آن را به نویسنده‌ی فیلم‌نامه، بازیگر، عوامل پشت صحنه و غیره نسبت داد. وقتی الگوی ذهنی مشخصی در کارهای یک گروه مشخص (نویسنده، کارگردان، بازیگر،...) به چشم خورد، می‌توان مطمئن شد که نسبت دادن این تفسیر قابل‌دفاع است.

بازن از قول ولز نقل می‌کند: «تامسن معتقد است آخرین کلمات هر انسانی شاید بتواند توصیف زندگی او باشد. اما او هیچ وقت منظور کین را نمی‌فهمد. پنج نفر پنج داستان متفاوت می‌گویند. حقیقت کین، مثل حقیقت زندگی هر انسان دیگری، مجموع حرف‌هایی است که درباره‌ی او گفته می‌شود. در این فیلم نکته‌ی اصلی طرح معما است، نه حل آن.»

این تفسیر دقیق و تعیین‌کننده است، قابل آزمودن است و همه‌ی ویژگی‌های تفسیر موفق را دارد. من نیز معتقدم کین به دنبال طرح پرسش است: چگونه آن چه معماوار و مبهم است، درک و توصیف کنیم. البته این حرف که حقیقت انسان مجموع حرف‌های دیگران درباره‌ی اوست، محل بحث است. این حرف ولز است، نه همشهری کین. مسلماً هر کس چیزی درباره‌ی کسی دیگر بگوید راست نیست. برخی از مورخان معتقدند نمی‌توان درباره‌ی کسی حرفی زد بی آن که تمام سندهای موجود درباره‌ی او را خوانده باشیم. این حرف نه تنهادر مورد کین، که در مورد خود ولز نیز صادق است. کین پیچیدگی این شواهد را را نشان می‌دهد و از زیر بار قضاوت درباره‌ی آن‌ها شانه خالی می‌کند.

اما می‌رسیم به پالین کیل: او معتقد است هم ولز و هم مانکیه‌ویچ، نویسنده‌ی فیلم‌نامه،هر دو از ستایندگان هرست، غول رسانه‌ای امریکا بودند. از نظر او فیلم حمله به هرست نیست، بلکه صرفاً گفتن این حرف است که هرچند هرست کارهایی نامعقول کرد، اما به هر حال دلایل خاص خودش را داشت. جنجالی‌ترین بخش کتاب او درباره‌ی **همشهری کین**، حول این جمله‌ی معروف ولز شکل می‌گیرد: «تنها فیلمی که از ابتدا تا انتهای آن را خودم نوشتم و توانستم دقیقاً آن طور که دلم می‌خواست آن را بسازم، **همشهری کین** بود.» از نظر کیل، این گواهی بر ارزش فیلم است: «مفاهیم مطرح‌شده در فیلم اصولاً مبتذل و عامه‌پسند هستند، و کین چیزی جز یک ملودرام عامه‌پسند نیست: فروید به اضافه‌ی رسوایی، یک کامیک‌استریپ درباره‌ی زندگی هرست.» او معتقد است کین فیلم بزرگی است، شاهکار است، اما شاهکاری سطحی. به این مدعا که چگونه یک شاهکار می‌تواند سطحی باشد نمی‌پردازم، به این نیز نمی‌پردازم که چگونه یک شاهکار می‌تواند غلط و تا این حد غیراخلاقی باشد. آن چه دغدغه‌ی من است، استدلال‌هایی است که کیل طرح می‌کند تا سطحی بودن **همشهری کین** را نشان دهد. از نظر من مسأله‌ی اصلی فیلم و ایده‌های فلسفی آن به اندازه‌ی کافی جا افتاده‌اند. برای همین اصولاً به معیارهایی که قرار است بر اساس آن‌ها سطحی بودن فیلم اثبات شود، چندان ایمان ندارم. این فیلم

سطحی است. چرا؟ پاسخ: نویسنده‌ی فیلم‌نامه مردی سطحی و سهل‌انگار است. استدلال‌های اصلی کتاب از دو موضوع عمده فراتر نمی‌رود. نخست این که ولز مدعی است که نویسنده‌ی اصلی کین است. کیل وقت و انرژی زیادی صرف کرده تا غلط بودن این حرف را ثابت کند. دومین موضوع، از این هم جذاب‌تر است: چیزهای سطحی، سطحی‌اند چون خالق‌شان مردی سطحی است. این دیگر به وضوح غلط است. سطحی نامیدن دیگران خود نیازمند استدلالی محکم و اقناع کامل است، اما حتی اگر این کار انجام شود، چه‌طور می‌توان ثابت کرد فردی سطحی همیشه اثری سطحی خلق می‌کند؟ پرسش اصلی ما آخر سر بی پاسخ می‌ماند: «چرا این فیلم سطحی است؟»

طنز ماجرا این است که شاید حق با کیل باشد. اگر تمام آن‌چه فیلم می‌خواهد به ما بگوید از حرف‌های بردول و کوک فراتر نرود، همشهری کین فیلمی سطحی است. اما اگر حرف ولز را بپذیریم که فلسفه‌ی کین فقط طرح پرسش است نه پاسخ به آن، در این صورت نمی‌توان این فیلم را سطحی دانست، چرا که طرح پرسش نحوه‌ی ادراک یک فرد و برداشت او از زندگی نمی‌تواند سطحی باشد.

در این مقاله، سعی کردم با نگاهی انتقادی به آثار کوک، بازن، بردول و کیل در مورد همشهری کین بحث کنم. لازم به ذکر است تفاسیر این چند نویسنده راهی پیش روی من باز کرد تا به تفسیری بهتر و درست‌تر از این فیلم، و از سوی دیگر، به ایده‌هایی بهتر در مورد خود تفسیر دست یابم. بر اساس آن‌چه تا به حال گفتیم، در عرصه‌ی نقد فیلم می‌توانیم به قواعد روش‌شناختی زیر دست یابیم:

۱- فرمول‌بندی تفسیرها به منطقی‌ترین و کامل‌ترین شکل ممکن

۲- انتخاب تفسیری که در مورد بیش‌ترین تعداد از صحنه‌های فیلم صدق کند

۳- اگر صحنه یا جزیی از فیلم با تفسیر ما سازگاری نداشت، در تفسیر تجدید نظر کنیم

٤- درک معنای ابهامات و نقاط گنگ فیلم می‌تواند درک صحنه‌های کلیدی فیلم را نیز تغییر دهد.

۵- گریز از هر نوع تلاش برای حفاظت از تفسیر در برابر نقدهای مخالف آن

٦- هر قدر هم تفسیری با فیلم مطابقت داشته باشد، اگر با فاکت‌ها و اطلاعات موجود درباره‌ی ساخته شدن فیلم نخواند، کماکان از نقطه‌ضعفی بزرگ رنج خواهد برد.

۷- برای رسیدن به تفسیری مناسب، تمام منابع اطلاعات در مورد فیلم را باید در نظر داشت.

۸- تفسیر فیلمی که شباهتی به دیگر آثار سازنده‌ی آن ندارد، باید با دقت بیش‌تری انجام شود.

۹- فرهنگ فیلم و فرهنگ ملی کشور سازنده‌ی آن، باید در تفسیر فیلم در نظر گرفته شود، حتی اگر دلایل محکمی برای تأثیر نگرفتن فیلم از این زمینه وجود داشته باشد.

۱۰- تفسیر باید به محک تجربه گذاشته شود

۱۱- تفسیر باید آزمون‌پذیر باشد

۱۲- تفسیرهای گوناگون را باید در مقابل هم نهاد و از جدل بین آن‌ها به معنایی عقلانی نزدیک شد.

۱۳- نباید هیچ گزاره‌ای را به فیلم تحمیل کرد

۱٤- هرچند مؤلف لزوماً باصلاحیت‌ترین فرد برای سخن گفتن درباره‌ی کارش نیست، اما در وهله‌ی اول، معتبرترین تفسیر آن تفسیری است که مؤلف به ما می‌دهد.

فعالیت فکری، چه از نوع علمی و چه به شیوه‌ی انتقادی، نوعی جهیدن قورباغه‌وار از پشت افراد مختلف به هم است. گاهی اوقات این پرش‌ها ممکن است دردناک باشد، یا وزن زیادی بر شانه‌ی یک نفر وارد کند، اما گریزی از آن نیست.

یادداشت مترجم: آن چه خواندید، گزیده‌ای بود از رساله‌ی طولانی ایان جاروی درباره‌ی فیلم **همشهری کین** که در کتاب مهم Philosophy of Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics ، Ian Jarvi, Routledge, ۱۹۸۷ منتشر شده است. همان‌طور که از این مقاله به وضوح مشخص است، رویکرد نویسنده در این کتاب، دفاع از شکلی از مطالعات سینمایی است که در خارج از حوزه‌های دانشگاهی مطالعات سینمایی کم‌تر به آن پرداخته می‌شود. نویسنده معتقد است به علت سیطره‌ی گفتارهای مارکسیستی و روان‌کاوانه در حوزه‌ی نقد فیلم، مقالات متعددی در این حوزه منتشر شده که قواعد اولیه‌ی «نقدنویسی» در آن‌ها رعایت نمی‌شود. منتقدان از اصول اولیه‌ی انتقاد از یک اثر هنری ناآگاه‌اند. و به همین دلیل بخش اعظم دستاوردهای آنان فاقد ارزش است. نویسنده برای رفع این معضل، معتقد است به جای وام گرفتن روانکاوی و مارکسیسم از فلسفه، منتقدان فیلم لازم است به فلسفه‌ی تحلیلی روی آورند و ابتدا «اصول» اولیه‌ی قضاوت در مورد یک اثر، نظیر ارزش گزاره‌ها و نحوه‌ی استدلال را بیاموزند تا بتوانند به «تفسیر»ی قابل دفاع دست یابند، ایده‌ای که محل بحث بسیار است.

لوکاچ در مقاله‌ی درخشان «نویسنده و منتقد» (نویسنده، نقد، فرهنگ/ گئورگ لوکاچ / اکبر معصوم‌بیگی / نشر دیگر) به شدت به نگاه تخصصی شدن نقد ادبی حمله می‌کند و آن را بخشی از تقسیم کار سرمایه‌داری می‌داند. لوکاچ معتقد است یکی از دلایل افول ادبیات و نقد ادبی در آغاز قرن بیستم همین تقسیم کار دقیق و مرزبندی مشخصی است که بین رشته‌ها و حرفه‌های مختلف نزد اهالی ادبیات وجود دارد و روز به روز پررنگ‌تر می‌شود. طبق این تقسیم‌بندی‌ها، نویسنده کاری مشخص دارد و منتقد کاری مشخص، و کار مورخ ادبی با هر دو این‌ها متفاوت است. هر کس در حوزه‌ی تخصصی خویش کار می‌کند و افراد مواظب‌اند تا حد ممکن به حوزه‌های دیگران دست‌درازی نکنند و به آن حیطه‌ای که خارج از تخصص‌شان است گام نگذارند. از نظر لوکاچ این آفتی برای ادبیات و نظریه‌ی ادبی است، و او در ادامه‌ی مقاله خود نشان می‌دهد که درخشان‌ترین متون در مورد ادبیات را نویسندگانی مثل گوته، بالزاک، زولا یا فیلسوفانی مثل شیلر نوشته‌اند که اتفاقاً هیچ کدام متخصص نقد ادبی نبوده‌اند.

در مطالعات فیلم و نقد ادبی عصر ما نیز این ایده‌ی لوکاچ در ابعادی بسیار وسیع‌تر کاربرد دارد. نویسنده‌ی کتاب «فلسفه‌ی فیلم» بیش از هر چیز به دنبال پرورش «متخصص» در حوزه‌ی مطالعات فیلم است، معتقد است کسانی که اصول مورد نظر او را نمی‌دانند و از قواعدی مشخص برای تفسیر بی اطلاع‌اند صلاحیت نقد فیلم را ندارند. حال آن که درست عکس این نظر صحیح به نظر می‌رسد. متخصصان دانشگاهی نقد فیلم در طول این چند دهه خروارها متن بر پایه‌ی همین اصول تولید کرده‌اند که اصل غایی همه‌ی آن‌ها به جای «تولید معرفت» ، «مصرف معرفت» بوده است. در نظر گرفتن چند اصل مشخص و اعمال آن‌ها به فیلم و نهادن نام تفسیر بر آن، بیشتر به حمالی می‌ماند تا خلاقیت، و هر کس با گذراندن دوره‌ای در نقد فیلم و فراگرفتن این اصول می‌تواند منتقد خبره‌ای شود، چون نیازی به خلاقیت و تولید ایده در این شکل از کار به چشم نمی‌خورد. آن چه در هر نوع کنش انتقادی باید اصل قرار گیرد «خلاقیت» است، این است که منتقد چگونه توانسته اثر را سکوی پرتابی برای خود بداند، از اثر فاصله بگیرد و دست به خلق ایده‌های نو بزند.

آن چه لوکاچ در نقد ادبی قرن نوزده دیده بود، در نقد ادبی و سینمایی عصر ما نیز حضور دارد: خروارها نقد ادبی مبتنی بر رعایت اصول «نقد نزدیک» close reading و رعایت اصولی برای نوشتن در مورد نقد، احتمالاً در بایگانی‌های دانشگاه‌های بریتانیا در حال خاک خوردن است، حال آن که حرف‌های بلانشو در مورد کافکا، ایده‌های سارتر در مورد بودلر و مقاله‌ی درخشان بنیامین درباره‌ی «ابله» داستایفسکی هنوز ارزش خواندن دارند و ایده‌ها و خلاقیت نویسنده‌شان خواننده را مبهوت می‌کند. از سوی دیگر، احتمالاً هزاران مقاله‌ای که بر طبق رعایت اصول فلسفه‌ی تحلیلی در مورد نوشتن متن و رعایت قواعد نقد فیلم نوشته شده، فراموش و به آرشیو مجله‌ها سپرده شده است، در حالی که حرف‌های ژیژک در مورد هیچکاک و دیوید لینچ، که هیچ یک از این اصول در آن‌ها رعایت نشده، تا سال‌ها ارزش خواندن خواهد داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرانکنشتاین

فلسفه و معنای حیات

ترجمه‌ی آرش جلال منش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیولا

چرا فرانکنشتاین؟ این کتاب قرار است درباره‌ی فلسفه‌ی تجسم‌یافته در ژانر علمی‌تخیلی (فلسفی‌علمی؟) باشد. ولی چرا با چیزی آغاز می‌شود که معمولاً آن‌را به‌عنوان یک داستان ترسناک گوتیک می‌شناسند؟ کمی حوصله کنید. فرانکنشتاین مری شلی ممکن است داستان ترسناک گوتیک باشد ولی در عین‌حال اولین اثر علمی‌تخیلی نیز هست. برای بررسی ژانر علمی‌تخیلی آیا راه بهتری از بررسی اثری که موجد آن بوده است، وجود دارد؟ دلیل دیگری هم هست که بیش‌تر فلسفی است. داستان فرانکنشتاین و هیولایش داستانی درخشان برای توضیح دادن یک مفهوم فلسفی اساسی است: پوچی. بسیاری از فلاسفه معتقدند پوچی یک ویژگی تعیین‌کننده ـ یا تنها ویژگی تعیین کننده ـ وجود انسان است.

زندگی ما گاهی پوچ است. به بیان ساده می‌توان گفت پوچی عبارت است از تفاوت فاحش میان آرزو و تظاهر و واقعیت. شما درباره‌ی یک صحنه، سخنرانی مهیجی ایراد می‌کنید ولی معلوم می‌شود زمانی‌که در دست‌شویی بوده‌اید آن صحنه را ندیده‌اید. می‌گویید نسبت به فلانی عشقی آتشین دارید ولی معلوم می‌شود تنها از طریق پیغام‌گیر تلفنی با او ارتباط داشته‌اید. در سالن سینما پس از سر زدن به دستشویی به سر جایتان برمی‌گردید و دست بغل دستی‌تان را نوازش می‌کنید ولی معلوم می‌شود که ردیف را اشتباهی آمده‌اید و معلوم نیست این دست از آن کیست. اکثر ژانرهای کمدی بر مبنای این ایده‌ی پوچی شکل گرفته‌اند. ژانرهایی که حداقل در بریتانیا خیلی‌ها می‌ترسند با پرداختن به آن‌ها پز روشنفکری‌شان به‌هم بخورد.

این ایده‌ی پوچی درباره‌ی وجود تقابل میان دو دیدگاه است: یک دید از درون و یک دید از بیرون. تقابل معنادار بودن اعمال‌مان از دید خود و از دید دیگران. یا به بیان دیگر تقابل میان آن‌چه فکر می‌کنیم در ایراد سخنرانی، ابراز عشق و نوازش یار بدان نایل شده‌ایم و آن‌چه واقعاً انجام داده‌ایم. هرگاه چنین تقابلی میان تظاهر و واقعیت نمایان گردد، گونه‌ای از پوچی وجود خواهد داشت.

رؤیا مثالی گویا است از ناهمخوانی میان آن‌چه فکر می‌کنیم انجام داده‌ایم و آن‌چه واقعاً انجام داده‌ایم. فرض کنید رؤیایی دلچسب دارید: عشقی رمانتیک به فرد مورد علاقه‌تان. وقتی با این رؤیا سرگرمید گمان می‌کنید به چیزی دست یافته‌اید (این‌که دقیقاً به چه چیز، به این بستگی دارد که تا چه حد قادرید لحظه‌ی ناامیدکننده‌ی بیرون آمدن از رؤیا را به تعویق بیندازید). این دید از درون است، ازحوزه‌ی آرزو و تظاهر. در این حالت امر والا، خیلی راحت به امر مضحک تبدیل می‌شود. تنها چیزی که برای این تبدیل لازم دارید این است که یک دید از بیرون را به شما نشان دهیم. فرض کنید

در مکانی عمومی مثلاً در یک اتاق انتظار شلوغ، رؤیا می‌بینید.

اگر آن‌قدر بداقبال باشید که چنین اتفاقی برایتان بیفتد (و من آن‌قدر بداقبال بوده‌ام) دقیقاً می‌فهمید که داستان فرانکنشتاین چه می‌گوید. اگر می‌خواهید بدانید وقتی شما را به چشم یک هیولا می‌نگرند، چه احساسی خواهید داشت، تلاش کنید در جایی مملو از کاتولیک‌ها رؤیایی جنسی داشته باشید.

پوچی و موقعیت انسان

در مورد تفاوت فلسفه و زندگی روزمره می‌توان گفت که در زندگی روزمره برخی موقعیت‌ها پوچند ولی در فلسفه تمامی موقعیت‌ها پوچند. پوچی نه تنها در کلیت وجود انسان وجود دارد بلکه در هسته‌ی مرکزی فلسفه و مسایل آن نیز رخ می‌نماید.

پوچی درفلسفه اصطلاحی است که فلاسفه اگزیستانسیالیست فرانسوی مثل سارتر و کامو مطرح ساخته‌اند. مفهوم عام پوچی تنها به معنای احمقانه بودن یا مضحک بودن نیست. پوچی به چگونگی به‌وجود آمدن یک موقعیت ـ همراه با تقابل دیدگاه‌هایی که گفته شد ـ می‌پردازد. شما در رؤیاهای درونی‌تان، هسته‌ی مرکزی معنا و غایت جنسی هستید. ولی از دید بیرونی چیزی جز لطیفه‌ای مبتذل به‌نظر نمی‌آیید. این‌جاست که قضیه فلسفی می‌شود. تمامی مسایل فلسفی که ارزش بررسی دارند (و بیش‌تر چیزهایی که امروزه به فلسفه ارجاع داده می‌شوند از این دست نیستند) از این تقابل برمی‌خیزند. دو دیدی که ما از خود داریم، دید از درون و دید از بیرون، هم‌خوانی ندارند. همین ناهم‌خوانی است که پوچی را به‌وجود می‌آورد.

این‌جاست که بنیادی‌ترین مسأله‌ی فلسفی رخ می‌نماید ـ مسأله‌ی معنای حیات. مسأله، درباره‌ی توضیح معنای وجود ما در این مکان از عالم است که اکنون در آن قرار داریم و به‌نظر می‌رسد از توضیح آن عاجزیم. این مسأله از آن‌جا به‌وجود می‌آید که ما درباره‌ی خود دو داستان متفاوت تعریف می‌کنیم. اولین داستان ما را آن‌گونه که خود می‌پنداریم ـ از دید درونی ـ روایت می‌کند. البته جزئیات دقیق این داستان برای هرفرد متفاوت است ولی آن‌چه در تمامی این داستان‌ها مشترک است این است که هر یک از ما در مرکز داستان قرار داریم، ما شخصیت اصلی هستیم، نقشی که پی‌رنگ حول آن می‌گردد. بنابراین ما جوهر داستان هستیم، مختصات معنا و هسته‌ی دلالت.

از سوی دیگر متوجه می‌شویم که ما جنبه‌ای دیگر نیز داریم و بنابراین داستانی دیگر برای گفتن وجود دارد و این داستان ما از دید بیرونی است. داستانی که دیگران درباره‌ی ما می‌گویند. در این‌جا نیز جزئیات دقیق داستان بسته به این‌که دیگری کیست، متفاوت خواهد بود ولی موضوعات مرکزی مشخصی هست که فارغ از این‌که گوینده‌ی آن‌ها کیست، گفته خواهند شد. یکی از برجسته‌ترین این موضوعات، بی‌معنایی غایی ماست. ما به‌عنوان یک گونه، موجوداتی محدود و نصفه‌نیمه‌ایم که در سیاره‌ای معمولی از کهکشانی معمولی زیست می‌کنیم. ما تنها جزء بسیار کوچک و لایتجزایی از کیهان هستیم و حتی اغراق‌آمیزترین تخمین‌ها درباره‌ی تداوم بقای ما در برابر مقیاس‌های کیهانی، ذره‌ای بیش نیست. هیچ‌یک از ما حتی باهوش‌ترین‌مان واقعاً نمی‌داند از کجا آمده‌ایم ـ منشأ جهانی که در آن زیست می‌کنیم، الزاماً یک راز است.

و تا آن‌جا که می‌دانیم سرنوشت جهانی که در آن ساکنیم، مرگ حرارتی است. حالتی سترون که درآن ساختارهای پیچیده‌ی جهان به بسیط‌ترین اجزای‌شان (پروتون، نوترون، الکترون،

کوارک‌و...) تجزیه می‌شوند و دما نزدیک به صفر مطلق است. تا ابد نه خبری از حیات هست نه نور و نه تغییر.

هر کدام از ما محصول نیروهایی هستیم که نه آن‌ها را انتخاب کرده و نه به‌وضوح می‌شناسیم. ما والدین و زمان تولدمان را انتخاب نکرده‌ایم. بنابراین ما ملک طلق یک میراث ژنتیک هستیم که نمی‌توانیم آن‌را کنترل کنیم ولی به مقدار زیادی تحت‌کنترلش هستیم. این میراث، نه به تمامی بلکه به‌گونه‌ای مؤثر، امراضی را که مستعدشان هستیم و محدودیت‌های عقلانی، جسمی و معنویمان را تعیین می‌کند. ما در محیطی متولد می‌شویم که موهبت‌های ژنتیک‌مان هیچ جای خالی‌ای در آن باقی نگذاشته و نه تنها آن را انتخاب نکرده‌ایم بلکه حداقل در سنین تعیین‌کننده‌ی رشد، کنترل اندکی بر آن داشته‌ایم. آن‌چه که هستیم و آن‌چه را که انجام می‌دهیم نتایج ژن‌های ما و محیط رشدمان است و ما درک مبهمی از این دو، که این‌چنین تأثیری بر ما دارند، به دست می‌آوریم. وقتی فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست مثل ژان پل سارتر می‌گویند ما به درون دنیا پرتاب شده‌ایم، به این مفهوم نظر دارند.

این دو داستان (یکی از دید درونی و دیگری از دید بیرونی) را می‌توان درباره‌ی هریک از ما تعریف کرد. وقتی آن‌ها را داستان می‌نامم، قصد کم اهمیت کردن‌شان را ندارم. برخی داستان‌ها حقیقی‌اند. مسأله این‌جاست که درک این نکته که هردو داستانی که درباره‌ی خود می‌گوییم می‌توانند حقیقی باشند، بسیار مشکل است. داستان نوع دوم یعنی قصه از دید بیرونی موجب جابه‌جایی شدید مکان ما در پی‌رنگ می‌شود. از شخصیت اصلی داستان به یک نقش فرعی. داستان از دید درونی حول ما شکل می‌گیرد ولی در داستان نوع دوم تنها شخصیتی در میان دیگر شخصیت‌ها هستیم، شخصیتی که ظهور او روی صحنه توسط دیگران تعیین شده و او هیچ کنترل واقعی بر زمان و نحوه‌ی عزیمت آن ندارد. تمام چیزهایی که محرک زندگی‌مان هستند، چیزهایی که می‌خواهیم، برنامه‌ها، پروژه‌ها و اهداف (شاید بتوان آن‌ها را انگیزه‌هایمان نامید) حاصل نیروهایی هستند که ما هیچ کنترلی بر آن‌ها نداریم. به‌نظر می‌رسد نقش ما را برای شخصی دیگر نوشته‌اند. ما کم‌ترین کنترلی بر محتوای آن و کوچک‌ترین سرنخی از هدفش نداریم.

گاهی اوقات این تقابل را موقعیت انسان می‌نامند. چرا؟ زیرا انسان‌ها در موقعیتی غیرمعمول و حتی منحصر به‌فرد نسبت به آن داستان‌ها قرار دارند. نه به این دلیل که داستان از دید درونی، فقط مختص به ماست زیرا احتمالاً گونه‌هایی بی‌شمار از چنین داستانی دارند. برای وجود یک داستان از دید درونی تنها باید آگاه بود (هر چند به‌گونه‌ای ابتدایی) و موجودات بی‌شماری از چنین آگاهی‌ای برخوردارند. داستان از دید بیرونی را می‌توان درباره‌ی هر آن‌چه وجود دارد، روایت کرد. آن‌چه درمورد انسان‌ها، حداقل در این سیاره، منحصر به‌فرد است توانایی مقایسه‌ی دو داستان و ارزیابی تأثیرات حقیقت یک داستان بر حقیقت داستان دیگر است. آن‌گونه که فیلسوف اگزیستانسیالیست قرن بیستم آلمان، مارتین هایدگر می‌گوید، انسان وجودی است که وجودش برای او سؤال است. هر دو داستان به‌نظر حقیقی می‌آیند: ما هم می‌توانیم مرکز معنا و اهمیت باشیم و هم به درون این دنیا پرتاب شده باشیم و محصول نیروهایی باشیم که هیچ کنترلی بر آن‌ها نداشته و تنها درک مبهمی از آن‌ها داریم. ولی هر دو داستان نمی‌توانند حقیقی باشند. این دو مانعه‌الجمع‌اند یا حداقل این‌گونه به‌نظر می‌رسد.

جهت‌یابی فلسفی

یک دیدگاه فلسفی معتقد است فلسفه نوعی درمان است که هدف آن رهایی از آشفتگی روانی نهفته در موقعیت انسان است. ولی من قیاس متفاوتی را ترجیح می‌دهم ـ ایده‌ی فلسفه به‌عنوان جهت یابی مفهومی.

بهترین و عمیق‌ترین مسایل فلسفی (به بیان دیگر آن‌ها که ارزش بررسی دارند) همواره از موقعیتی ناشی می‌شوند، که با این مفهوم، پوچ است. ما دو داستان داریم که از اعماق خودآگاهی‌مان سرچشمه می‌گیرند ـ آن‌گونه که درباره‌ی خود می‌اندیشیم. به‌نظر می‌رسد هر دو داستان صحیح هستند. نمی‌توانیم در این دو راه نگریستنِ به یک موقعیت، چیزی اشتباه بیابیم. از طرفی این هر دو نمی‌توانند صحیح باشند زیرا مانعه‌الجمع‌اند. مسایل فلسفی از این ترکیب عجیب و غریب باید و نمی‌تواند نشأت می‌گیرند. بعضی چیزها باید بدین‌گونه باشند ولی در عین حال نمی‌توانند بدین‌گونه باشند. هر جا چنین ترکیبی از باید و نمی‌تواند وجود داشته باشد، فلسفه رخ می‌نماید. ما با مسأله‌ای عمیق روبه‌روییم. ما خود را با داستان‌هایی که درباره‌ی خود می‌گوییم، می‌شناسیم و هدایت می‌کنیم. و همان‌طور که ویتگنشتاین می‌گوید وقتی این داستان‌ها جور نیستند، دیگر راه خود را گم کرده‌ایم. پرداختن به فلسفه هم‌چون گم شدن در جنگل است. وظیفه‌ی فیلسوف پیدا کردن راهی برای خروج است.

در اعماق جنگل‌های تاریک گوتیک

هیولای فرانکنشتاین بخش اعظم زندگی ناخوشایند خود را در جنگل می‌گذارند. همه داستان را می‌دانند. فرانکنشتاین دست به خلق هیولا می‌زند (او هیچ اسمی ندارد و تنها با توصیفات صریحی هم‌چون هیولای فرانکنشتاین یا جانور نامیده می‌شود). هیولا که در ابتدا مطیع است، آموخته‌هایش را به کناری نهاده و در عوض زندگیش را وقف ارعاب روستاییان اروپایی می‌کند. روستاییان که طبیعتاً از این ارعاب به وحشت افتاده‌اند به‌سراغ فرانکنشتاین می‌روند و او را در حالی می‌یابند که به‌نظر می‌رسد توسط هیولا کشته شده است ولی او قصد دارد دوباره بازگردد. این داستان به انحای مختلف و با جزئیات و تأکیدات متفاوت، در چندین فیلم روایت شده است: ***فرانکنشتاین*** (۱۹۳۳) و دنباله‌هایی با عناوینی چون عروس فرانکنشتاین، بازگشت فرانکنشتاین، انتقام فرانکنشتاین، فرانکنشتاین جوان و ...

این فیلم‌ها به جست‌وجویی حساس درباره‌ی تقابل درون و بیرون، که بدان اشاره کردیم، می‌پردازند.

در این زمانه‌ی سطحی‌نگری، داستان فرانکنشتاین را اغلب تمثیلی اخلاقی می‌دانند در نکوهش تکبر انسان و آرزوی او برای ظاهر شدن در نقش خداوند. گاهی نیز به‌مثابه نمایشی نمونه‌وار از خودارضایی، آن‌را به‌عنوان داستانی درباره‌ی منحصر به‌فرد بودن ما تفسیر می‌کنند ـ ما چیزی بیش از اعضای فیزیکی بدن‌مان هستیم، ما روح داریم و ویژه‌ایم و از این قبیل. این تفسیرها به‌راحتی مردم را شیفته‌ی خود می‌سازند. ولی اگر به‌جای توجه به فرانکنشتاین و تلاش او برای ایفای نقش خدا یا این‌که ما چه‌قدر ویژه و ممتازیم، جور دیگری به داستان نگاه کنیم، بیش‌تر خواهیم آموخت. آن‌چه در این داستان آموختنی است، به هیولا مربوط می‌شود.

من توجه خود را به هیولای دنیرو در اقتباس سینمایی کنت برانا به‌نام ***فرانکنشتاین مری شلی*** (۱۹۹٤) متمرکز می‌کنم. چرا به‌جای هیولای قدیمی‌تر و مشهورتر کارلوف، این اقتباس را انتخاب کرده‌ام؟ به دو دلیل. اول برای ترغیب طرفداران سنت تئاتری بریتانیا به سینما، زیرا کن و هلنا بونهام کارتر بازی فوق‌العاده‌ای در این فیلم ارائه می‌دهند. ولی دلیل دوم که معقول‌تر و درست‌تر از دلیل اول است این که هیولای دنیرو از لحاظ

عقلانی در سطح بالاتر و از لحاظ حسی، برانگیزاننده‌تر است. در مورد این هیولا می‌توان داستانی درونی گفت ولـی این در مـورد هیولاهایی که با هیـولای کارلوف سروکله‌شـان پیدا می‌شـود و به‌جای آن‌که انسان‌هایی باشـند که به‌صورتی خارق‌العاده خلق شـده‌اند، گویی ربات‌هایـی بی‌جانند، صدق نمی‌کند. آن‌چـه می‌توانیم راجع به وضعیت انسان بیاموزیم از تقابل داستان درونی و بیرونی هیولا ناشی می‌شود.

ابتدا به داسـتان درونی می‌پردازیم. خود را به‌جای هیولا قرار دهید. در بدو تولد ناگهان احسـاس می‌کنید در حال غرق شـدن هستید زیرا در رحمی فلزی مملو ازمایعات جنینی به‌دسـت آمـده از قربانیان زن متعدد، محبوس شده‌اید. پس از این‌که سرانجام موفق می‌شوید از این جعبه‌ی مرگ نجات یابید و در حالی‌که به‌شدت ضعیف و درمانده‌اید مردی دیوانه را می‌بینید که با حالتی حاکی از ملامت خویشـتن، قصد دارد شما را با تبری غول‌آسا به دیار عدم بفرستد. ضربه‌ای سنگین بر سرتان فرود می‌آید و از گردن آویزان شـده و رها می‌شوید تا آخرین نفس‌هاتان را بکشـید. این تولد راحت و آسان! شما را به یاد پرتاب شدن در دنیا نمی‌اندازد؟

سرانجام از کنار آن مرد دیوانه می‌گریزید. کت او را برداشـته و قدم در شهر می‌گذارید، جایی‌که آدم‌هایش طردتان می‌کنند. سر به کوه و صحرا می‌گذارید و سعی می‌کنید با حداکثر توان به یک خانواده‌ی روسـتایی (با یک پدربزرگ کور و بچه‌های شیرین زبان) کمک کنید ولـی این‌جا نیز پـدر خانواده بـا عکس‌العملی طبیعی طردتان می‌کند.

از آن‌جاکه شما یک هیولای حساس هستید از این طرد شدن‌ها آزرده شده و چون باهوش هم هستید سعی می‌کنید دلیلی برای این وضعیت بیابید. ناگهان در جیب کتی که در فرار عجولانه از آزمایشـگاه فرانکنشـتاین برداشـته بودید، چیزی می‌یابید که برای شما در حکم کتاب مقدس است: یادداشت‌های ویکتور فرانکنشتاین. طبیعتاً هنوز خواندن نمی‌دانید ولی با چنان سـرعت و مهارتـی فرامی‌گیرید که نه تنها مهر تأییدی بر نظریه‌ی چامسکی درباره‌ی سیسـتم زبان‌شناختی غریزی است بلکـه باید اقـرار کرد که این‌کار بدون داشـتن ضریب هوشـی حداقل ۹۰۰ امکان‌پذیر نیست. آنگاه شروع به کنار هم گذاشـتن جزئیات برای پی بردن به چگونگی پیدایش خود می‌کنید.

خب، شما بدون آن‌که توانایی انتخاب داشته باشید، با ظاهری که دلخواه‌تان نیسـت و با توانایی‌ها و امیالی کـه قادر به توضیح‌شـان نیسـتید، پـای در این جهان گذاشـته‌اید. تنها دلیل به‌وجودآمدن شـما این بوده که یـک حرامزاده‌ی پـر از عقده‌ی ادیپ، گمـان می‌کرده ایـده‌ی خوبی دارد. ظاهر شـما نتیجه‌ی سـرهم‌بندی کردن بدن‌هایی اسـت که او از آن‌ها به‌عنوان مواد خام استفاده کرده است و توانایی‌ها و امیال‌تان (مثلاً توانایی نواختن فلوت بدون آموزش قبلی) نیز از همان مردمان بخت‌برگشته نشأت گرفته است.

قبـول کنید کـه آزردگی‌تـان فارغ از حـد تصور خواهد بود و تصمیم می‌گیرید نقشه‌های زیر را به اجرا درآورید:

۱. کشـتن برادر کوچـک فرانکنشـتاین (ترجیحاً به شـکلی دردناک). [به‌هرحال داشـتن یک عموی ۵ سـاله باعث می‌شود مردم یک هیولا را آن‌قدرها جدی نگیرند]؛

۲. انداختن تقصیر قتل او به گردن جاستین، دوست دوران کودکی ویکتور و دختر کلفت خانواده؛

۳. تحریک مردمان روستایی به لینچ کردن او؛

٤. حضور درماه عسل ویکتور و کشتن هلنا بونهام کارتر قبل از (دقـت کنید: قبل از) آن‌که ویکتور بتواند برای اولین‌بار با او هم بستر شود؛

۵. مجبور سـاختن ویکتور به زنده کردن موجودی با سر هلنا و بدن جاستین؛

٦. بدین‌سـان او را از ویکتور ربـوده و از آن خود ساخته‌اید.

محشر است!

مرده‌دزدها

حال از بیرون به داستان می‌نگریم. هیولا بدنی دسته‌دوم دارد که توسط ویکتور فرانکنشتاین با بی‌مهارتی کامل، از سرهم‌بندی کردن تکه‌هایی از دزدها، جانیان و بدکاران به‌وجودآمده است. حاصل کار، رابرت دنیرویی شده است که از زمان بازی در نقش جیک لاموتا در **گاو خشمگین**، چنین هیأت درب و داغانی نداشته است. هیولا در می‌یابد که توانایی‌ها و امیال شرورانه‌ی غیرمترقبه‌ای دارد که نمی‌تواند توضیحی برایشان بیابد (مثلاً توانایی غیراکتسابی او در نواختن فلوت برای خودش و دیگران به یک راز می‌ماند).

چیزی نمی‌گذرد که هیولا علاوه بر درک این میراث غریزی تأسف‌بار، خود را در محیطی خصمانه می‌یابد. از او می‌گریزند، به او بهتان می‌زنند و حمله می‌کنند. چرا؟ تنها به‌خاطر ظاهرش ـ به‌خاطر نمود بیرونیش. از دید درونی، او در این مرحله به‌هیچ‌وجه موجودی خشن نیست بلکه به‌رغم ظاهر کریه‌اش، مهربان و آرام است. ولی بدون این‌که بخواهد به دنیای بدی پرتاب شده و سرانجام با خفه کردن برادر فرانکنشتاین به وادی خشونت قدم می‌گذارد.

در این داستان برخی دل‌مشغولی‌های جهان‌شمول بشر مطرح می‌شوند و این دلیل عظمت آن است. ما نیز همانند هیولا بدن‌هایی دست دوم داریم.

البته تفاوت‌هایی اندک وجود دارد. بدن او از سرهم‌بندی شدن اجزای نسبتاً بزرگ (بازوها، پاها، مغزها) ساخته شده ولی اجزای سازنده‌ی بدن ما (اتم‌ها و مولکول‌ها) بسیار کوچک‌ترند. ولی این اجزا مدت‌ها قبل از به‌وجود آمدن ما وجود داشته‌اند و تا جایی‌که می‌دانیم بنا بر اصولی کاملاً فیزیکی، جفت و جور شده‌اند. اگر هیولا طراحی باهوش و آشفته داشته است، ما بر مبنای قالب‌هایی که توسط ژن‌های والدین‌مان تعیین شده‌اند، طراحی شده‌ایم.

اگر توانایی‌های طبیعی، امیال و استعدادهای هیولا از اشخاصی که برای خلق او تکه‌پاره شده‌اند نشأت گرفته، در ما از ژن‌های والدین‌مان و والدین آن‌ها ناشی شده است.

این‌ها تفاوت‌هایی کوچک‌اند. بله، ما از سرهم‌بندی شدن موبه‌موی اجزای نیاکان‌مان خلق نشده‌ایم ولی شالوده‌ی ما از ژن‌های نیاکان‌مان ترکیب یافته است. بنابراین ما نیز همانند هیولا توسط نیروها و انسان‌هایی خلق شده‌ایم که نه کنترلی برآن‌ها داریم و نه آن‌ها را به واقع می‌شناسیم. به‌وجود آمدن، برای ما ذاتاً امری غریبه و دیگری است.

پس از خلق شدن، با وجود این‌که می‌خواهیم شباهت ترسناک خود با هیولا را منکر شویم، همانند او خود را در دنیایی بی‌رحم و بی‌احساس سرگردان می‌یابیم. محیط اطراف ما متناوباً بخشایش‌گر و خصم‌آلود می‌شود ولی در هر حال چگونگی آن در کنترل ما نیست. روستاییان عامی ـ والدین، معلمان، همکاران، دوستان و آشنایان‌مان ـ واقعاً یا مجازاً صورت‌هامان را آماج سیلی‌های خود می‌کنند. ما به همان اندازه که حاصل ژن‌های والدین‌مان‌ایم، محصول ایشان نیز هستیم (آن‌ها هستند که ما را سرهم‌بندی می‌کنند).

اگر رابرت دنیرو می‌توانست انتخاب کند از چه مواد خامی ساخته شود و یا این‌که توسط ساکنان عصبانی دهات فرانکنشتاین سیلی بخورد یا نه، ما نیز قادریم ژن‌ها و محیط اطراف‌مان را انتخاب کنیم. هیولا و اعمالش از چنین مسایلی ناشی می‌شود. این آتشی است که او درآن آب‌دیده شده و مقدر است در آن بسوزد. ما نیز به‌طور مشابه در فرایندها و شرایطی ناشناخته آب‌دیده می‌شویم در حالی‌که هیچ کنترلی برآن‌ها نداریم. اگر هیولا در آتشی مخصوص به خود آب‌دیده می‌شود بر ما نیز در آتش‌هایی از آن خود داغ می‌زنند.

قیرگون

ایده‌ی پوچی و مسأله‌ی معنای حیات از این واقعیت ناشی می‌شوند که درباره‌ی هر یک از ما می‌توان دو داستان تعریف کرد و این دو داستان را نمی‌توان به‌هیچ عنوان به‌شکلی معقول به‌هم ربط داد یا هم‌جنس کرد. من در مرکز یک داستان هستم ـ من کنت برانا یا رابرت دنیرو هستم ـ در حالی‌که در داستان دیگر تنها نقش یک سیاهی‌لشکر را بازی می‌کنم، مثل یان هولم یا در بهترین حالت تام هالک.

بنابر این داستانی که از دید خارجی در مورد ما گفته می‌شود بر داستان گفته شده از دید داخلی فشار می‌آورد. من چگونه می‌توانم در مرکز معنا و هدف باشم در حالی‌که خود محصول فرایندها و نیروهایی هستم که قبل از تولد من سال‌های سال وجود داشته‌اند و طبیعت ذاتی من به‌گونه‌ای غیرقابل‌تغییر، با این نیروها و فرایندها مقید شده است؟ تشبیهی را به‌یاد می‌آورم که می‌گوید نسبت ما و تاریخ، نسبت گرداب و دریاست. گرداب توسط آب پیرامون خود تشکیل می‌شود. این جریان آب است که یک گرداب را گرداب می‌کند. ما همانند گردابی در دریای طوفانی در پهنه بی‌کران تاریخ به این‌سو و آن‌سو می‌رویم. اگر گرداب تنها محصول جانبی جریان آب است، آیا ما می‌توانیم خود را چیزی جز یک محصول جانبی بدانیم؟

به‌عنوان مثالی در این‌باره، جیرجیرک‌ها را در نظر بگیرید. برخی از گونه‌های این حشره ۱۷ سال عمر می‌کنند ولی تمامی این زمان را در مرحله‌ی لاروی و در زیر زمین به‌سر می‌برند. لارو جیرجیرک در تاریکی زندگی می‌کند، هفده سال پنهان در اعماق زمین. سپس برای جفت‌گیری به پرواز در می‌آید، تخم‌گذاری می‌کند و ظرف چند روز می‌میرد. اخلاف او برای هفده سال در تاریکی نقب می‌زنند تا روزی دوباره برای جفت‌گیری به پرواز درآمده و فرایند تولید مثل را برای تولید نسل بعدی به انجام برسانند.

توضیحی مناسب برای این رفتار جیرجیرک وجود دارد. جیرجیرک‌ها با اقامت طولانی در زیر زمین، باعث می‌شوند از تعداد شکارچیان آن‌ها کاسته شود. اگر تنها از راه خوردن جیرجیرک‌ها ارتزاق کنید به مدت هفده سال زندگی دشواری خواهید داشت و ناگهان با سیلی مواجه می‌شوید که برای مقابله با آن آماده نشده‌اید. اگر غذای شما جیرجیرک باشد بیش‌تر اوقات در قحطی به‌سر خواهید برد. بنابراین در هنگامی‌که سیل جیرجیرک‌ها جاری شود، شکارچیان جیرجیرک تعدادی بسیار اندک خواهند داشت مگر به‌نوعی در طول این مدت طولانی به خواب رفته باشند یا به تعبیری دیگر طول عمر خود را افزایش داده باشند. بنابراین، تئوری تکامل از یک مسابقه‌ی تسلیحاتی خبر می‌دهد. جیرجیرک‌ها از طریق تغییرات ژنتیک تصادفی که به‌وسیله‌ی انتخاب طبیعی الزام می‌شود، تدریجاً مدت زمان بیش‌تری را در مرحله لاروی و در زیر زمین به‌سر می‌برند: دو سال، سه سال ... و ۱۷ سال رکورد فعلی آن‌هاست. شکارچیان نیز چرخه‌ی حیات خود را به‌همین شکل تغییر می‌دهند. پیروزی در این مسابقه‌ی تسلیحاتی بدون هزینه به‌دست نمی‌آید. این هزینه برای جیرجیرک‌ها مدفون‌شدن در پناهگاهی زیرزمینی درتمام طول مدت زندگی است. ولی، بر خلاف اکثر ما، این زمستان طولانی برای جیرجیرک‌ها با یک حرکت شورشی به پایان می‌رسد نه با غرغر و ناله و زاری.

این یکی از بهترین مثال‌هایی است که ایده‌ی وجود بی‌معنا را به تصویر می‌کشد. درست است که توضیحی کاملا معقول برای این چرخه‌ی حیات غیرطبیعی جیرجیرک‌ها وجود دارد ولی چنین توضیحی به‌هیچ‌وجه تکلیف معنا و هدف را

مشخص نمی‌کند. جیرجیرک به درون دنیا پرتاب می‌شود و در حیات تیره‌روزانه‌اش (با استانداردهای ما) وادار به مصافی می‌شود که سال‌ها قبل از تولدش وجود داشته و سال‌ها پس از او نیز ادامه خواهد داشت و او هیچ‌گاه چرایی آن را درک نخواهد کرد. وقتی می‌گوییم فرد در برابر جزر و مد دریای تاریخ هم‌چون گرداب است، به این معنا نظر داریم.

زندگی یک جیرجیرک ممکن است بی‌معنا باشد ولی پوچ نیست. پوچی به چیزی بیش از بی‌معنایی نیاز دارد و آن درک این بی‌معنایی است. پوچی حیات بشری از تقابل سنگینی تحمیل شده به زندگی‌هامان، شدت نیازهامان، جدیت اهداف‌مان و بی‌معنایی نهفته در آن‌ها نشأت می‌گیرد.

افسانه‌ی سیزیف

آلبر کامو فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی، ایده‌ی پوچی را با استفاده از یک افسانه‌ی یونانی به‌نام سیزیف توضیح می‌دهد. سیزیف نامیرایی است که اسباب رنجش خدایان شده بود. البته دقیقاً نمی‌توان گفت به چه دلیل و داستان‌های مختلفی در این باب نقل شده است. مشهورترین آن‌ها این است که او هادس را متقاعد کرده بود به وی اجازه دهد در مواقع ضروری موقتاً به زمین بازگردد. در اولین بازگشت به زمین وقتی درخشش روز و گرمای خورشید را حس کرد دیگر نمی‌خواست به تاریکی جهان زیرزمینی بازگردد و با نادیده گرفتن هشدارهای هادس و دستورهای او مبنی بر بازگشت، سالیان سال در روشنایی به زندگی پرداخت. سرانجام خدایان به شور نشسته و او را مجبور کردند به دنیای زیرین بازگردد جایی که سنگی بزرگ انتظارش را می‌کشید.

مجازات سیزیف چنین بود: او باید سنگی بزرگ را به بالای تپه‌ای می‌برد و هنگامی که این کار نفس‌گیر پس از روزها و ماه‌ها به پایان می‌رسید، سنگ به پایین سر می‌خورد و سیزیف باید دوباره از نو شروع به بالا بردن آن می‌کرد. این کار تکرار می‌شد، تا ابد. این مجازاتی هولناک است و بی‌رحمی نهفته در آن فقط از عهده‌ی خدایان بر می‌آید. ولی هولناک بودن آن دقیقاً در چه نهفته است؟

در روایت این افسانه معمولاً بر دشواری کار سیزیف تأکید می‌شود. می‌گویند سنگ آن‌قدر بزرگ بوده که او حتی به‌سختی می‌توانسته آن را تکان دهد. بنابراین در هر قدمی که سیزیف برمی‌دارد آن‌چنان فشاری بر قلب و عضلات و رگ و پی‌اش وارد می‌شود که از تحمل او خارج است. ولی هولناکی حقیقی نهفته در کار سیزیف تنها در دشوار بودن آن نیست. فرض کنید خدایان به‌جای آن تخته سنگ غول‌آسا، ریگی به او می‌دادند و او می‌توانست ریگ را در جیبش گذاشته و حمل کند. در این حالت سیزیف قاعدتاً می‌توانست به‌راحتی و خوش خوشان، ریگ را به بالای تپه برده و پایین آمدنش را نظاره کند. آن‌گاه به پایین تپه آمده و کار را از نو آغاز نماید.

با این‌که دشواری کار کم‌تر شده است ولی از دید من از هولناکی آن چیزی کاسته نشده. اساس این هولناکی نه بر دشواری و کمرشکن بودن کار بلکه بر تهی بودن مطلق آن استوار است. منظور این نیست که کار سیزیف به نتیجه‌ای ختم نمی‌شود. یک کار با معنا نیز ممکن است به نتیجه نرسد و تلاش‌های معطوف به انجام آن هدر رود. این شکست ممکن است غم، تأسف و پشیمانی به همراه آورد ولی هولناک نیست. هولناکی وظیفه‌ی سیزیف در این نیست که او هیچ‌گاه موفق نمی‌شود بلکه به این دلیل است که چیزی به‌عنوان موفقیت وجود ندارد! چه او سنگ را به بالای تپه برساند یا موفق به این‌کار نشود، سنگ به پایین می‌غلطد و او باید دوباره دست به کار شود. چیزی که سیزیف بتواند آن‌را موفقیت به‌حساب آورد، وجود ندارد.

از ایـن‌رو این وظیفه فارغ از معنی و هدف اسـت. کاری عبث. تلاش‌های او چه طاقت‌فرسـا باشند و چه معمولی، بی‌معنی است.

هولناکی وظیفه‌ی سـیزیف در نفـرت نهفته در آن هم نیسـت. اگر خدایان ترحم بیش‌تری داشـتند دست‌کم می‌توانستند کاری کنند که سیزیف راحت‌تر بتواند با تقدیر خـود کنار بیاید. مثلاً فرض کنید در بدن او ارگانیسـم یا ماده‌ای شیمیایی تعبیه می‌کردند که باعث می‌شد او شادی و رضایت را تنها هنگامی بداند که در حال بالا بردن سـنگ از تپه اسـت و در غیر این حالت افسرده، پریشان و ناراضی باشد. چه ترحم ناخوشـایندی! این‌که ترحم نیست. آن‌ها او را وادار کرده‌انـد از صمیم قلب مجازاتـی را که به او تحمیل کرده‌اند در آغوش کشـیده و واقعاً خواستار آن باشـد. تنها آرزوی او این اسـت که سنگی را از تپه‌ای بالا برد و انجام آن را تا ابد تضمین می‌کند.

به‌نظـر من هولناکی تقدیر سـیزیف بـا این ترحم خدایی حتـی ذره‌ای تقلیل نمی‌یابد. حتـی تمایل پیدا می‌کنیم نسـبت به او احساس تأسـف بیش‌تری داشته باشـیم. ناراحتی مـا بـرای او در این حالـت همانند ناراحتی ما برای شخصی است که از یک آسیب مغزی شـدید رنج برده و به‌سبب آن به شیوه‌ای گروتسک به دوران نوزادی رجعت کرده اسـت. ما احساس می‌کنیم سـیزیف قبل از ترحم خدایـان، حداقل بزرگی و وقار داشـته است. موجوداتی قدرتمند و بدسگال این تقدیر را بر او تحمیـل کرده‌اند. در حالت اول، او خود عبث بودن کارش را درک می‌کرد ولی باید آن را انجام می‌داد زیرا انتخاب دیگری نداشت. حتی نمی‌توانست بمیرد. ولـی به کوری چشـم خدایانی که ایـن وضع را بر او تحمیل کرده بودند، بزرگی و وقار داشت. این بزرگی و وقار با ترحم خدایان به باد می‌رود. حال حس نفرت ما از خدایانی که این بلا را بر او نازل کرده‌اند به سیزیف معطوف می‌شود. سیزیف، سـاده‌لوح بی‌گناه. سیزیف، فریب‌خورده . سیزیف، احمق.

حتماً سیزیف در اثنای یکی از آن راهپیمایی‌های طولانـی به‌طرف پایین تپه، آن‌زمـان که هنوز ترحم خدایان شـام حالش نشـده بود را به‌یاد مـی‌آورد. احتمـالاً نجواهایـی از اعماق روحش می‌شـنود و ناگهان از خلال نجواها و پژواک‌های‌شان در می‌یابد که چه بر سرش آمده است. آن‌گاه خود را ایستاده بر لبه‌ی مغاکی می‌بیند و به‌سختی و خیلی گنگ، پوچی وجودش را در می‌یابد.

هولناکی حقیقی مجازات سیزیف نه در دشواری مفرط آن و نه در نفرت نهفته در آن اسـت. هولناکی حقیقی در عبث بودن آن اسـت. این کار هیچ هدفی ندارد و همانند سنگی که در مرکز ماجراست، سترون و تهی است.

از منظر ابدیت

امروز هنگامی‌که سرکار می‌روید یا به مدرسه یا هـر جای دیگر، به هیاهوی جمعیـت بنگرید. آن‌ها چـه می‌کنند؟ به کجا می‌رونـد؟ روی یکی از آن‌ها متمرکز شوید. او احتمالاً به اداره‌ای می‌رود که امروز همان کارهایی در آن انجام می‌شـود که دیروز انجام شـده و فردا نیز همان کارهایی انجام خواهد شد که امروز انجام شـده اسـت. از دید درونی او مملو از معنا، هدف و اهمیت است. گزارش باید سر ساعت سـه روی میز فلانی باشـد (در این‌جا، زمان حیاتی اسـت). و یک جلسه در سـاعت چهارونیم برگزار خواهد شد. جلسـه با فلانی در وقت نهار فراموش نشـود چون قرار اسـت با او دربـاره‌ی موضوعات مهمـی صحبت کنیم. در بازار امریکای شـمالی اگر همه این‌ها به‌درسـتی انجام نشود عواقب ظالمانه‌ای در انتظار خواهد بود. ممکن اسـت انجام این کارها برای او لذت‌بخش باشـد یا نباشد. او آن‌ها را انجام می‌دهد چون خانه و خانواده دارد و باید بچه‌هایش را بزرگ کند. چرا؟ تا آن‌ها هم چند سـال بعد قادر باشند همین کارها را انجام دهند و بچه‌هایی به‌وجود

آورند که همین کارها را انجام دهند. آن‌وقت آن‌ها باید نگران گزارش‌ها، جلسات و بحث‌ها باشند.

مسأله این است. از دید درونی، اعمال و مشغولیات او مملو از اهداف و اهمیت است. او به آن‌ها اهمیت داده و ممکن است زندگیش را بر پایه آن‌ها سازمان دهد. ممکن است او آن‌قدر نگران باشد که به مرگ زودرس از دنیا رود. ولی از دید بیرونی، اهمیت تلاش‌های او تنها از آن جهت است که او قادر باشد دیگرانی را به‌وجود آورد تا انجام همین اعمال را به‌عهده گیرند و این زنجیره به همین ترتیب ادامه یابد.

از دید بیرونی، زندگی هر انسان شبیه به یکی از طی طریق‌های سیزیف به‌سوی قله است و هر روز زندگی هم‌چون یکی از قدم‌های او در آن راه. تفاوت تنها در این است که سیزیف خود برمی‌گشت تا دوباره سنگ را بالا برد و ما این‌کار را به کودکان‌مان وامی‌نهیم.

فرض کنید کار سیزیف هدفی داشت. مثلاً فرض کنید او محکوم شده بود به‌جای یک سنگ، تعدادی سنگ را به بالای تپه حمل کرده تا در آن‌جا یک معبد یا یک نوشگاه بنا کند. می‌توانیم تصور کنیم که سیزیف در این حالت عمیقاً می‌خواست معبدی بسیار مستحکم و زیبا یا نوشگاهی بنا کند که بهترین نوشیدنی‌ها در آن عرضه شود. می‌توان سیزیف را تصور کرد که پس از گذشت سال‌های سخت و طاقت‌فرسا موفق شده وظیفه‌اش را به انجام رساند. معبد یا نوشگاه اکنون ساخته شده است. کار او تمام است. او اکنون می‌تواند در بلندای قله به استراحت نشسته و از نتیجه‌ی کارش لذت برد.

حال او چه خواهد کرد؟ آیا سیزیف ما بی‌حوصله نخواهد شد؟ بسیار بی‌حوصله؟ اگر او آن‌قدر احمق بوده باشد که به‌جای نوشگاه یک معبد بسازد، آیا آرزو نمی‌کند کاش یک نوشگاه ساخته بود تا از بی‌حوصلگی به مستی پناه برد؟ وحشت کار نامحدود و ابدی اکنون به وحشت بی‌حوصلگی نامحدود و ابدی تبدیل شده است. همان‌طور که در داستان اصلی وجود سیزیف بی‌معنا بود چون هدفی نداشت، در داستان ما نیز زندگی سیزیف محض رسیدن به هدف، بی‌هدف می‌شود. زندگی در بلندای کوه و نگریستن به هدف تحقق‌یافته‌ای که دیگر نمی‌توان تغییرش داد، به همان اندازه بی‌معناست که بالا بردن یک سنگ از کوه و فرو غلطیدن آن به پایین به محض رسیدن به قله.

این معمای سیزیف است. معمایی که همه‌ی ما چه متوجه‌اش باشیم چه نباشیم، با آن مواجهیم. ما زندگی‌مان را با هدف‌های کوچک و حقیر پرکرده‌ایم. همه‌ی این‌ها بی‌معنایند چون تنها قصدشان تکرار خود است یا به‌وسیله‌ی ما یا به‌وسیله‌ی فرزندان‌مان. ما تنها وقت می‌کشیم همان‌گونه که زمان ما را نفله می‌کند. اگر واقعاً هدفی آن‌قدر بزرگ وجود داشته باشد که بتواند زندگی‌مان را هدف‌مند کند (من یکی که چنین هدفی را سراغ ندارم) به‌هیچ‌وجه نباید موفق به رسیدن به آن شویم. به محض رسیدن به هدف، معنایی که به زندگی‌مان داده بود محو می‌شود. ما آن هدف بزرگی که زندگی‌مان را با معنا کرده بود از دست داده‌ایم و باید به دنبال هدفی دیگر باشیم. مگر هرکس در طول زندگی چند هدف بزرگ می‌تواند داشته باشد؟ اگر از دست دادن یک هدف بزرگ، شوربختی دانسته شود آن‌گاه از دست دادن دو.....؟

این پوچی مخمصه‌ی انسان است. داستان درونی به ما می‌گوید که زندگی‌مان انباشته از معنا و هدف است ولی داستان بیرونی می‌گوید ممکن است هیچ‌کدام از آن‌ها در زندگی‌مان وجود نداشته باشد. تنها راه خروج فراموشی است، با مرگ یا الکل (اگر آن‌قدر عاقل بوده باشیم که به‌جای معبد، نوشگاه بسازیم).

به‌همین دلیل است که کامو گمان می‌کند

خودکشی نکردن واقعاً دل می‌خواهد. واضح است که او زیاد اهل سرزدن به نوشگاه نیست.

مدت‌ها قبل فلاسفه دست به ابداع اصطلاحی زدند که معنای آن نگاه به شخص از بیرون بود: از منظر ابدیت. از دید درونی زندگی ما کانون معنا، هدف و اهمیت است. ولی از منظر ابدیت، تمامی اعمال و اهداف ما تنها قصد دارند تکرار شوند یا به‌وسیله‌ی خود ما یا فرزندان و نوادگان‌مان. از منظر ابدیت، ما موجوداتی کوچک و حقیریم و طبیعتاً اعمال و اهداف‌مان نیز نامربوط و بی‌اهمیت هستند.

کانت می‌گوید هیچ‌گاه نمی‌تواند شگفتی‌اش از دو چیز را پنهان کند: آسمان پرستاره‌ی بالای سرش و قانون اخلاقی درونش. من وقتی به آسمان پر ستاره‌ی بالای سرم نگاه می‌کنم از این ایده که ممکن است خدایی این جهان را خلق کرده باشد، شگفت زده می‌شوم. جهانی که بر پایه یک اصل طراحی شده است و درد و رنج یکی از اجزای بنیادی آن است. جهانی که پس از میلیاردها سال تکامل، سرانجام موجوداتی به‌وجود آورد که آگاه بودند و سپس خودآگاه شدند. جهانی که از طریق این موجودات از وجود خودآگاه شد، خود را شناخت، از وجود خود شگفت‌زده شد تا دریابد که محکوم به فناست، که سرانجامش مرگ حرارتی است، که بی‌دوام و عبث است. تاریکی ناآگاهی پس از میلیاردها سال نبرد جای خود را به نور آگاهی داد تا جهان تنها در این نور، ناامیدی خود را بازشناسد. این بی‌رحمی‌ای کمیک است و شاید تنها یک خدا بدین‌سان بی‌رحم باشد.

معنای هیولا

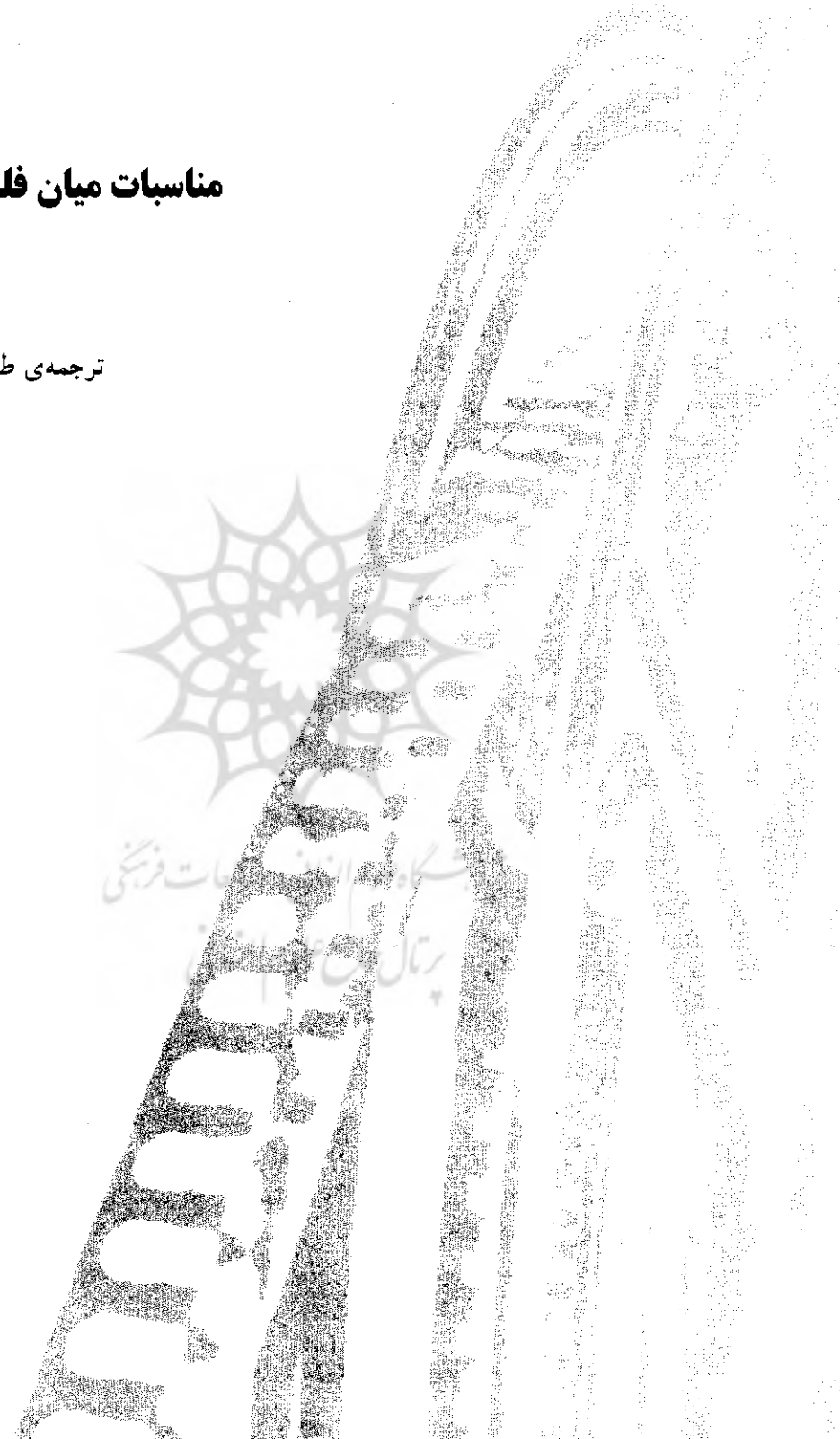
هیولا بنا بر اهداف شیطانی خود عمل می‌کند. از دید درونی، این همان چیزی است که به‌وجود هیولا معنا می‌دهد. از دید خارجی، هدف هیولا به‌وسیله‌ی نیروهایی به‌وجود می‌آید که نه آن‌ها را می‌شناسد و نه کنترلی بر آن‌ها دارد. او در آن قسمت از جزر و مد تاریخ که او را به‌وجود آورده، گردابی بیش نیست و از منظر ابدیت، زندگی بی‌اهمیت و ناچیزی دارد.

از این منظر، ما هیولاییم. همه‌ی ما اساساً موجوداتی گسسته هستیم. نمی‌توانیم یکدیگر را درک کنیم. قادر نیستیم اهمیت، معنا و هدفی را که در درون خود می‌یابیم با منظر ابدیت، که می‌دانیم در بیرون وجود دارد، آشتی دهیم. ما برای شناخت خود دو راه داریم. یکی از آن‌ها می‌گوید ما چیزی هستیم ولی دیگری می‌گوید نمی‌تواند چنین باشد. به‌همین دلیل است که ما مسأله‌ای به‌نام معنای حیات داریم. زندگی‌هامان توسط فرایندهایی که مدت‌ها قبل از ما در کار بوده‌اند و به‌سختی آن‌ها را می‌شناسیم، کنترل و هدایت می‌شوند. چنین زندگی‌هایی برای حصول هدف‌هایی کوچک تلاش می‌کنند که در واقع هدف‌های ما نیستند و تنها مقصودشان تکرار شدن است، چه ما این کار را بر عهده گیریم و چه فرزندان‌مان. ولی از دید درونی، هریک ازما قطب و کانون معنی، هدف و دلالت است. بنابراین آن‌چه انجام می‌دهیم و آن‌چه بر سرمان می‌آید ضرورتاً مهم است. دو دید از یک چیز: خودمان. هر دو به‌نظر صحیح می‌رسند ولی هردو نمی‌توانند صحیح باشند. این مسأله‌ی معنای حیات است. زندگی باید معنا داشته باشد ولی نمی‌تواند معنا داشته باشد.

معنای حیات، مسأله‌ی غایی فلسفه است. نه فقط به این دلیل که مهم‌ترین مسأله است (که چنین نیز هست). بلکه به این دلیل که هر مسأله‌ی فلسفی مهم دیگر و هر مسأله‌ی فلسفی دیگری که ارزش نگرانی داشته باشد، واریاسیونی از این تم است. این مسأله به این دلیل به‌وجود می‌آید که ما موجوداتی گسسته و خرد شده‌ایم که هنوز سرهم بندی نشده‌اند. تمامی مسایل بزرگ فلسفی به این شکل و از این منبع سرچشمه می‌گیرند.

مناسبات میان فلسفه و فیلم

کارن هانسن
ترجمه‌ی طیب خوانساری



این سخن مشهور که فیلم می‌تواند جای فلسفه را بگیرد توسط الکساندر استرو در مقاله‌اش به‌سال ۱۹۴۸، «تولد یک آوانگارد جدید: دوربین-قلم»، اعلام شده است. مبنای او برای این ادعا نیز ادغام فیلم درقالب زبان است، کاری که اکنون برای ما آشناست. لیکن از نظر وی، این پیوند فقط اخیراً برقرار شده است:

سینما به‌سادگی و به‌تمامی دارد بدل می‌شود به ابزاری برای بیان، درست همان‌طور که همه‌ی هنرها، به‌طور خاص نقاشی و رمان، پیش از آن به ابزار بیان بدل شده‌اند. سینما، پس از آن‌که به‌نحو موفقیت‌آمیزی جذابیت یک بازار مکاره را از آن خود ساخت، یعنی سرگرمی‌ای شبیه به تئاتر بولوار، یا وسیله‌ای برای ثبت و حفظ تصاویر متعلق به یک عصر تاریخی، اکنون به‌تدریج به یک زبان بدل می‌گردد. منظورم از زبان همان فرم یا شکلی است که در آن، یک هنرمند می‌تواند افکارش را هرقدرهم که انتزاعی باشند بیان کند، یا وسواس‌ها و دغدغه‌هایش را به‌شیوه‌ی رمان یا مقاله‌نویسی معاصر، به‌دقت ترجمه کند. ازهمین روست که من مایلم این عصر جدید سینما را عصر دوربین-قلم بنامم.

چرا تأکید بر این‌که فیلم یک زبان است تا این اندازه جذاب است؟ اگر بخواهیم هر آن چیزی را که می‌توان لبریز از دلالت‌اش ساخت، هر آن چیزی که از دل آن بتوان معنایی بیرون کشید زبان بنامیم، آن‌گاه مسلماً فیلم را نیز «زبان» خواهیم نامید. (ولی تا چه میزان، دقیقاً به چه معنا؟ مقایسه کنید با «زبان گل‌ها»، «زبان لباس»). یا، اگر فکر کنیم که تمامی هنر در بهترین حالت به‌منزله‌ی نوعی زبان فهمیده می‌شود، و همه‌ی رسانه‌ها به‌منزله‌ی انواعی از زبان، و نیز ببینیم که فیلم درحکم یکی از رسانه‌های هنر است، آن‌گاه بازهم با نتیجه‌ای صریح و سرراست روبه‌رو می‌شویم.

اما این ارزیابی منصفانه‌ای از موضع استرو نیست. این طرز فکر تمایل بدیهی استروَ به ادغام فیلم در رسانه‌های مشخصاً لفظی یا کلامی را نادیده می‌گیرد و پاسخی برای آن نخواهد داشت. چرا او قصد ندارد قیاس خودش میان فیلم و نقاشی را دنبال کند؟ چرا برای او قضیه بر سر «قلم دوربین» است، و نه، مثلاً، «قلموی دوربین»؟

به‌نظر می‌رسد پاسخ در این مورد اندکی مستلزم رجوع به لئو تولستوی است: استرو می‌گوید که «بنیادی‌ترین مسأله‌ی سینما چگونگی بیان فکر است»، و خود تلویحاً میان فکر و احساس تمایز قائل می‌شود. (بنگرید به: «هر نوع فکر، نظیر هر نوع احساس، رابطه‌ای است میان یک انسان و انسانی دیگر....») پس این تمایز باید وسیله‌ای باشد برای تعیین حدوحدودِ گونه‌های هنر، وسیله‌ای برای اثابتِ پافشاری بر این نکته که فیلم نوعی زبان است، این‌که دوربین معادلِ قلم است، نه معادل قلموِ:

نقاشی، همانند سینما، می‌تواند ابزاری برای بیان، و محملی برای ارتباط باشد، اما نقاشی‌ها احساسات را انتقال می‌دهند، نه افکار را. محملِ فکر زبان است.

این نظر موجه می‌نُماید. ما انتظار نداریم یک نقاشی تجسم‌گر یک قیاس صوری باشد. (یک نقاشی می‌تواند «مرگ سقراط» را به ما نشان دهد، ولی آیا قادر است این مشهورترین قیاس صوری را تصویر کند: «همه‌ی انسان‌ها فانی‌اند. سقراط یک انسان است. بنابراین سقراط فانی است»؟ ما از یک نقاشی انتظار نداریم قضیه‌ای را همراه با اثبات‌اش عرضه کند (این مثال را در نظر بگیرید: «مجموع مربع وتر یک مثلث قائم‌الزاویه برابر است با مجموع مربع اضلاع آن».) همچنین توقع نداریم یک نقاشی شرح مفصلی از یک نظریه (مثلاً نظریه‌ی نسبیت خاص) و براهین و استدلالاتِ مقوّم آن به‌دست دهد.

ولی آیا انتظار داریم یا فکر می‌کنیم که فیلم این کارها را انجام دهد؟ استرو این‌طور فکر می‌کند؛ و البته این کار را سرسری نمی‌گیرد. او مسأله‌ی بسط و تحول هم‌ارزهای سینمایی «زمان‌های فعلی [در دستور زبان] و روابط منطقی» را در زمره‌ی مسایلی قرار می‌دهد که، در صورتِ تحقق‌یافتنِ تام‌وتمام ظرفیت‌های ارتباطی فیلم، ضرورتاً حل می‌شوند (وقتی این مسایل حل شوند، آیا نسخه‌های فیلمی‌ای از، مثلاً، استلزام ضروری استاندارد در کار خواهد بود؟ این نسخه‌ها چه تفاوتی با انواع روابط منطقی استلزام در، مثلاً، منطق موجهات، منطق تناسبات، و منطق زمان خواهند داشت؟ برخی از این‌ها چگونه از تصدیق سینمایی، مثلاً، استلزام علّی تمایز می‌یابند؟ اگر زبان‌شناسان فیلمی استرو حَلِ مسأله را از همان نقطه‌ای آغاز می‌کنند که ارسطو نظریه‌ی منطقی را آغاز کرد، پس آن‌ها برای قیاس صوری مقوله‌ای چه کاری خواهند کرد؟ به بیان دیگر، آن‌ها به‌جای یک گزاره‌ی کلی [«همه‌ی انسان‌ها فانی‌اند»، «هیچ مردی شجاع نیست»]، چه چیزی به کار خواهند برد؟)

اگر ما در به‌تصوردرآوردنِ برخی از این تحولات، با مشکل روبه‌روایم، ممکن است از خاطرمان بگذرد که امکانات محض به‌واقع درحکم پیش‌شرط‌های لازم برای کنش مولد و رضایت‌بخش نیستند. آیا خودِ فیلم نیازمند شاخصه‌ها، یا امکاناتِ زبان شفاهی و مکتوب است؟ «همه‌چیز مجاز است» کاملاً می‌تواند فریادی از سر یأس باشد، و نه شادی؛ و فیلمی که در آن، هر چیزی ممکن است، می‌تواند سرکوب‌گر باشد، نه نیروبخش، مانعی بر سر راه افزایش و بسطِ زنجیره‌ی ظرفیت‌های متمایزی که درحکم فعلیت‌های کنونی‌اند، نه امکانات آتی. احتمالاً حق با نیچه است: «به‌نظر می‌رسد آن‌چه «در ملکوت و بر زمین» اساسی است... [به‌زعم وی] اطاعت دیرپا و طولانی در یک سمت‌وسوی واحد است: از درون این اطاعت، سرآخر، چیزی همواره برمی‌خیزد و همواره برخاسته است که زیستن به‌خاطر آن روی زمین می‌ارزد...»

اما البته دراین‌جا این پرسش باقی است: سمت‌وسوی فیلم چیست؟ فراخوان‌های آن از کجا می‌آیند و، اگر اطاعت ورزیم، ما را به کجا خواهند برد؟ پاسخ استرو این است:

[سینما] می‌تواند از پس هر سوژه‌ای برآید.... فلسفی‌ترین تأملات درباب تولید بشری، روان‌شناسی، متافیزیک، ایده‌ها، و شور و شوق‌هایی که کاملاً در حوزه‌ی آن قرار دارند: حتی قصد دارم تا آن‌جا پیش روم که بگویم ایده‌ها و فلسفه‌های معاصر حیات چنان‌اند که فقط سینما قادر به ادای حق مطلب در مورد آن‌هاست. [او این ادعای موریس نادو در روزنامه‌ی کومبات را نقل می‌کند که «اگر دکارت امروز زنده می‌بود، رمان می‌نوشت.»] با کمال تأسف، اگر امروزه دکارتی وجود می‌داشت، از همان آغاز خود را همراه دوربینی شانزده میلی‌متری و مقداری فیلم در اتاق خوابش حبس می‌کرد و فلسفه‌اش را

روی فیلم می‌نوشت: زیرا گفتار در روش او امروزه به گونه‌ای می‌بود که فقط سینما می‌توانست به‌نحو رضایت‌بخشی آن را به بیان درآورد.

باید به یاد آوریم که گفتار در روش دکارت حاوی قطعات اتوبیوگرافیکال پرشور و جذابی است. همچنین نباید از یاد ببریم که این اثر به فرانسوی، یعنی زبان مردم، و نه لاتین، زبان آکادمی، نوشته شده است، تا بدین سان افرادِ خارج از محدوده‌های دانشگاه و کلیسا نیز بتوانند بدان دسترسی داشته باشند و آن را بفهمند. راست است که میل به اتوبیوگرافی و اشتیاق برای انتقال دیدگاه‌های خویش امروزه بیش‌تر در قالب فیلم‌سازی است که به‌خوبی بروز و تحقق می‌یابد. (وقتی چنین فیلمی در اتاق خواب فرد «محبوس می‌ماند»، آن‌گاه به نظر می‌رسد کافی و بسنده بودنِ این شیوه‌ی بیان بستگی به آن زندگی‌ای دارد که بناست ثبت شود، بستگی به چیزی دارد که فرد می‌خواهد انتقال دهد، و نیز به این‌که آیا فرد کس دیگری را نیز همراه خود درآن‌جا حبس کرده یا نه. دکارت قرن هفدهمی به‌واقع تصویر یک نویسنده‌ی منزوی را به‌دست می‌دهد، و البته او می‌توانست چنین تصویری را به‌تنهایی تولید کند. با این حال، افکار او طیف وسیعی را دربرمی‌گیرند، از مکالمات، سفرها، معماری اجتماعی، و برنامه‌ریزی شهری، تا تمرکز بر روح تردیدناپذیر خویش، وجود الاهی، و برخی مسایل مربوط به زیست‌شناسی و کیهان‌شناسی. فیلم‌ساز دکارتی، محبوس در اتاق‌خواب‌اش، قاعدتاً مجبور خواهد بود آن‌جا را با اثاثیه‌ی صحنه پر کند؛ احتمالاً او مجبور خواهد شد مجموعه‌ی بسیار متفاوتی از دل‌مشغولی‌ها را به تصویر کشد.)

به هر حال، گذشته از دغدغه‌های مربوط به زندگی شخصی و مخاطب، نخستین چیزی که احتمالاً اکثر فیلسوفان درمورد گفتار اصلی به یاد می‌آورند این است که این اثر درحکم توصیف و توجیه روشی است که ما به‌کار خواهیم برد تا، به قول دکارت، «همه‌ی چیزهای شناخت‌پذیر برای انسان» را کشف کنیم. آن‌چه از ترکیبِ ستایش خاص و موجه دکارت از «فنون یا علومِ» منطق، تحلیل هندسی، و جبر به‌دست می‌آید همان روشی است که معمولاً روش «هندسی» خوانده می‌شود، زیرا این روش توصیه می‌کند که در هر تحقیقی، کار را از اصول موضوعه‌ی محدود آغاز کنیم و با گام‌های قیاسی کوتاه که مطابق قواعدی روشن شکل گرفته‌اند، پیش رویم. بدین‌ترتیب، به قول دکارت قرن هفدهمی، ما «زنجیره‌های طویل استدلال را، در عین صراحت و سهولت» به‌وجود خواهیم آورد، زنجیره‌هایی که اکنون ما را قادر خواهند ساخت که، در هر حیطه‌ای، «به دشوارترین اثبات‌ها دست یابیم».

فکر روش دکارتی باید تفاوتی مهم میان زبان مکتوب و فیلم را به یاد ما آورد. همان‌طور که استنلی کاول اشاره کرده است، «نوشته را می‌توان با هر ضرباهنگی، در هر مدت زمانی خواند و به‌خواست خویش بازخوانی کرد». تحقیقات و اثبات‌هایی که ساختارشان توسط روش هندسی تعیین می‌شود، مطلقاً وابسته به این واقعیت درمورد نوشتن‌اند، واقعیتی درمورد رابطه‌ی ما با نوشتن و همه‌ی نشانه‌گذاری‌های مکتوب. استرو ایده‌ی پروژکتورها و کاست‌های خانگی را پیش‌بینی می‌کند، و می‌توان تصور کرد که گسترش چنین تکنولوژی‌ای به فیلم اجازه‌ی کاربرد روش هندسی را بدهد، و به ما نیز اجازه دهد تا «زنجیره‌ی استدلال» سینماتیک را در هر طول و اندازه‌ای به چنگ آوریم، آن‌هم از این طریق که به ما اجازه دهد تا مطابق با ضرباهنگ فکری خودمان بنگریم، و هر عنصر را، بنا بر نیازمان، مجدداً درقالب یک لِمِ سینماتیک متفاوت مطالعه کنیم.

اما تماشای فریم به فریم یک فیلم به‌معنای دیدن فیلم سینمایی نیست، حال‌آنکه پیش‌رفتن در یک

برهان هندسی با گام خاص خود، و اندازه‌گیری زمانی که فرد برای درک هر گام نیاز دارد، دقیقاً همان چیزی است که برای دیدن، فهمیدن، برهان لازم است. برهان هیچ نوع گام یا ضرباهنگی مختص به خود ندارد، ولی فیلم دارد. مسلماً ما می‌توانیم یک فیلم را دوباره ببنیم، و دیده‌های تکرارشده به‌واقع فهم را افزایش می‌دهند؛ اما سینما واجد همان چیزی است که کاول نوعی «میرایی طبیعی» می‌نامد ــ «وقایع آن فقط در حرکت موجودیت دارند». براهین هندسی ساکن‌اند؛ آن‌ها واجد دوام یا پایایی افلاطونی‌اند، البته اگر چیزی اصولاً پایا باشد.

لیکن همه‌ی این موارد معرف مجموعه‌ای از مشکلات بر سر راه نوشتن گفتار در روش قدیمی درباب فیلم است. استدلال استرو به‌واقع رادیکال‌تر از القاء این نکته است که دکارت اگر امروز زنده می‌بود، گفتارش را درباب فیلم می‌نوشت: استرو مدعی است که دکارت امروزی گفتاری جدید می‌نوشت. و افکار نهفته در آن «به گونه‌ای می‌بود که فقط سینما می‌توانست به‌نحو رضایت‌بخشی آن را به بیان درآورد». مگر «ایده‌ها و فلسفه‌های معاصر درباب حیات چگونه‌اند...که فقط سینما قادر به ادای حق مطلب درمورد آن‌هاست»؟ استرو می‌گوید که برای ادای حق مطلب درمورد آن‌ها، برای بیان افکار معاصر، عرضه‌ی تأملات فلسفی، و تحقق عصر دوربین‌ـقلم، «سینما باید از جبّاریتِ آن‌چه بصری است بگسلد».

ولی آیا بدین‌سان سینما می‌تواند بگسلد؟ و چرا باید چنین کند؟ آیا «امر بصری» چنان بر سینما سیطره دارد که سزاوار است آن را جبّار بخوانیم؟ روسو در قرارداد اجتماعی (کتاب اول، فصل هشتم) می‌گوید که «اطاعت از قانونی که فرد برای خویشتن مقرر می‌کند آزادی است». ظاهراً استرو چندان از انتزاعی‌ترین شکل منطق و متافیزیک بدش نمی‌آید؛ اما هدایت‌شدن به‌دست «تکانه‌ی حاصل از شهوت و میل صرفْ بردگی است»...

خدمات متافیزیک ناب یقیناً می‌تواند الاهی باشد، چنان‌که نزد افلاطون است؛ و بسط و تحول منطق انتزاعی و نظریه‌ی منطقی می‌تواند امری والا باشد، چنان‌که در آثار فرگه. اما به‌نظر می‌رسد پروژه‌های فلسفی، که منفک از دغدغه‌های معرفت‌شناختی‌اند، یا مشخصاً معطوف به قلمرویی‌اند که مشروط به خصوصیاتِ این جهان نیست، الگوهای نامناسبی برای فیلم‌هایِ سینمایی باشند. در منطق فلسفی و ریاضی، در نوعی متافیزیک سازنده، چشم‌اندازها (*perspectives*) ناپدید می‌شوند. این واقعیت که افراد بشر در جهان قرار گرفته‌اند، و هرکدام، به‌اصطلاح، همواره در مکانی خاص اند، بی‌ربط و زائد به‌چشم می‌آید. در این‌جا امر بصری به‌شیوه‌ایِ مستبدانه سیطره ندارد، صدا هم حاکم نیست، و اصلاً هیچ کدام از علایق و مشغولیاتِ همه‌ی حواس. ولی آیا این ملکوت خاموش و نامرئی مکان خوبی برای فیلم است؟

فکر می‌کنم ساحت‌های دیگری برای فیلم‌ساز وجود دارد، و موضوعات نویدبخش‌تری برای تصاویر متحرک سینمایی در کار است. و در این حیطه‌ها، در این مباحث، فیلم می‌تواند به فلسفه نزدیک شود و به مصاحبت آن دست یابد. لازم نیست ما در پی گسستن پیوند ضروری فیلم با امر بصری باشیم، همچنین لازم نیست تا مشوق این نظر باشیم که فلسفه به‌ناگاه سرشت خویش را تغییر داده است و همه‌ی دل‌مشغولی‌ها و شکل‌هایی را که تا قبل از ۱۹۴۸ به‌واسطه‌ی آن‌ها می‌زیست حل کرده یا پشت سر گذاشته است. شاخه‌هایی از فلسفه وجود دارند که هرگز نوری ساطع نمی‌کنند، بلکه همواره به‌واسطه‌ی داشتنِ دغدغه‌ی تحقق چشم‌اندازها و دیدگاه‌ها گل می‌دهند. معرفت‌شناسی و نظریه‌ی اخلاقی، فلسفه‌ی ادراک، فلسفه‌ی ذهن در سنت‌های غربی مسلط عصر مدرن، یعنی از دکارت بدین‌سو

ــ همگی یــا چنین دغدغه‌ای را به‌عنوان پیش‌نیازی بنیادیــن برای تحقیقات متمایزشــان تلقی می‌کنند و یا، به‌شــیوه‌ای خودآگاهانه‌تر، ابژه‌هــای این دغدغه را به‌عنوان ابژه‌های درخــورِ پژوهش خاص درنظر می‌گیرند.

فیلم، نیز، این دغدغه‌های خاص را هم پیش‌فرض می‌گیــرد و هم بــه کاوش در آن‌ها می‌پــردازد؛ پس همین جاست که احتمالاً می‌توانیم قرابتی طبیعی میان فلســفه و فیلم بیابیم. این قرابت قادر است حمایت و وضــوح متقابــل را بنیان نهد؛ نیــازی به تخریب اســتقلال نیســت، طوری که یک طرف رابطه تماماً جذب‌کننده باشــد و همچون یک خونآشــام طرف دیگر را در خود فرو دهد یا، مثل یک رذل بی‌مایه از دیگر بهره‌برداری کند. فراخوان استرو برای بدل‌شدن فیلم به فلســفه یا پیشــی‌گرفتن از آن نشان از توجه ناکافی، یا احترام، به امکانِ وجود برخی تفاوت‌های به‌لحاظ عینی جذاب دارد. این فراخوان اصلاً مطرح نمی‌شــد، و استرو نیز ایمان بیشتری به دستاوردها و دورنماهای امیدبخش فیلم می‌آورد اگر که فقط یک واقعیت ســاده را بازمی‌شناخت و تصدیقش می‌کرد: هر فکری در زبان بیان نمی‌شود.

تفکر فلســفی اغلب به‌مدد بررسی مثال‌ها رشد می‌کند؛ از مثال‌ها برای مقوم ســاختن برخی دعاوی یــا رد برخی تعمیم‌ها کمک می‌گیــرد... فیلم‌ها نیز می‌توانند از اســتدلالات بهره می‌گیرنــد، آن‌ها یقیناً درقالــب آنچــه می‌تــوان نمونه‌پردازی نامیــد پیش می‌رونــد. ولــی نســبت و رفتــار فیلم و فلســفه با مثال‌هاشان از یکدیگر متمایز است. این نکته هیچ‌کجا آشکارتر از آن‌جایی نیســت که به علاقه‌ی مشترک آن‌ها به کاراکتر، سرشــت، و مســایل سرشت‌نمای اشخاص برمی‌خوریم.

بگذاریــد صراحتاً ــ بــرای مثال ــ فقط به یکی از مسایل مربوط به کاراکتر اشخاص، یعنی مسأله‌ی خودفریبی، بپردازم، و از این نمونه به‌عنوان مشــتی از خروار، برای اشاره به انواع تفاوت‌ها (در رفتار و رابطه با مثال) بهره جویم. نمونه‌ی کلاسیک برخورد با موضوع خودفریبی را می‌توان در وجود و نیســتی سارتر یافت، آن‌جا که او از ما می‌خواهد تا

زنی را فرض بگیریم که راضی شــده است برای اولیــن بار با مردی خاص بیــرون برود. زن به‌خوبی از نیاتی که مرد...درمورد او در ذهن می‌پرورد باخبر اســت. همچنیــن می‌داند که لازم اســت دیر یا زود تصمیمــی بگیرد. ولی نمی‌خواهد اضطرار و فوریتِ امــر را درک کنــد؛ او فقط دلمشــغولِ آن چیزی در رفتار و ســکناتِ فرد همراهش اســت که نشــان از احتــرام و تــوداری دارد. اگر مرد بــه او بگوید: «تو خیلــی جذابــی!»، او این عبــارت را از پســزمینه‌ی جنســی‌اش تهی می‌ســازد؛ او به مکالمه و به رفتار طرف سخنگو می‌چســبد، به معانی بی‌واسطه، یعنی همانِ چیزهایی که از دید او صفات عینی به‌حســاب می‌آیند. مردی که با او ســخن می‌گوید درچشــم او محترم و صادق اســت، همان‌گونــه میز گرد یا مربع اســت، همان‌گونه که رنگ دیوار آبی یا خاکســتری اســت. بدین‌ترتیب، صفاتِ الصاق‌شــده به شخصی که زن دارد بــه حرف‌هایش گوش می‌دهد، درقالب نوعی دوام تثبیت شده‌اند، درست مثل دوام واستمرار اشیاء.... فرض کنید مرد دست او را بگیرد. این عملِ مرد در معرض این خطر اســت که با فراخواندنِ زنَ به اتخــاذ تصمیمی فوری، وضعیــت را تغییر دهد. سپردن دست خویش به مرد به‌معنای رضایت‌دادن به عشوه‌گری و درگیرساختن خویش است. پس‌کشیدن دست به‌معنای درهم‌شکستنِ آن هارمونی مخدوش و بی‌ثباتــی اســت که مایه‌یَ افســون ایــن لحظات اســت.... می‌دانیم در ادامه چه اتفاقــی می‌افتد. زن جوان دستش را به مرد می‌سپرد، اما متوجه نیست که دارد دستش را می‌سپرد. او متوجه نیست زیرا این‌که او در این لحظه سراپا عقل باشد کاملاً بسته به بخت و اقبال اســت.... و طی این مدت، جدایی جســم و

روح کامل می‌شود [به‌شیوه‌ای خودفریبنده]؛ دست زن میان دستان گرم مرد مصاحب خویش لَخت و بی‌حرکت جای می‌گیرد ــ نه با رضایت و نه با مقاومت ــ به‌مثابه یک شیء.

این صحنه چگونه در فیلم به نمایش درمی‌آید؟

با انتخاب این قطعه‌ی سارتر، من عامدانه امکان درک تفاوت موجود در این‌جا میان فیلم و فلسفه را دشوار کرده‌ام. مثال‌های سارتر همیشه به‌طرزی استثنایی معنادار و پر از جزئیات‌اند. اگر درعوض، سراغ مقالات برخی فیلسوفان تحلیلی آمریکایی درباب همین موضوع رفته بودیم، با نوعی تقلیل‌گرایی سفت‌وسخت، و بی‌اعتنایی به رشد تخیل و دقت روایی روبه‌رو می‌شدیم. در آن صورت، از ما می‌خواستند «زنی را درنظر بگیریم که می‌داند دارد از سرطان می‌میرد اما از تصدیق آن، حتی پیش خودش» سر باز می‌زند، «ورزشکاری را فرض بگیریم که از تشخیص افت آشکار توانایی جسمانی‌اش»، نمونه‌ی مردی را به بحث گذاریم که از پذیرش این واقعیت که همسرش او را دیگر دوست ندارد سر بازمی‌زند». قصد دارم این نکته را بیان کنم که مثال‌های نوشتارهای فلسفی واجد کیفیت شماتیکِ گریزناپذیری اند؛ در وهله‌ی اول ممکن است به نظر رسد نوع‌های انسانی تخت و نحیف فلسفه‌ی تحلیلی به‌شیوه‌ای بهتر قادر به نمایش استخوان‌بندی این بحث باشند.

اما حتی با وجود نمونه‌ی سارتری نیز، اگر بکوشیم بازنگاری سینمایی آن چیزی را تصور کنیم که فیلسوف در متن خویش بازنمایی می‌کند، فوراً به مشکلاتی برمی‌خوریم. این زن چه ریختی است؟ چه لباسی به تن دارد؟ مرد همراهش چه‌طور؟ ــ و رفتار و سکنات این مرد چگونه است؟ آن دو کجا هستند؟ آیا آن‌جا کافه‌تریایی شلوغ در ساعات آفتابی ظهر است؟ ــ یک بار پر از دود سیگار در نیمه‌شب ــ یا آپارتمانی شخصی در اوایل شامگاه؟ به‌واقع سارتر تصدیق می‌کند که برای صورت‌بندی نمونه‌اش، به مشخص‌ساختنِ شرایط بیرونی متکی نیست («میز گرد یا مربع است»؛ دیوارها ممکن است «آبی یا خاکستری» باشند، هر رنگی)؛ اما برای نشان‌دادن یا ندادنِ خودفریبی توسط فیلم، فقط برخی از این خصوصیات می‌توانند تعیین‌کننده باشند. برای پرداختن صرفاً به ظاهر زن، برای این‌که ببینیم آیا ظاهر در فیلم امری سطحی است یا نه، آیا می‌توانیم مائه وست (Mae West) را به‌عنوان نقش اولِ خودفریبنده‌ی سارتر تصور کنیم؟ اگر می‌کوشیدیم، مثلاً، گرتا گاربو را به عنوان زن دارای سوءنیت برگزینیم، آیا آن وقت هیچ هم‌ارز یا معادلِ سینمایی‌ای می‌توانست برای این نوع خودفریبی به‌دست آید؟ آیا ممکن بود او نزد خویش این چنین مبهم و گنگ به نظر رسد؟

با این حال، فیلم یقیناً می‌تواند خودفریبی را به‌نحوی عالی تصویر کند. (بنگرید به برخی از فیلم‌های اریک رومر، مثلاً زن کلکسیونر) فیلم‌ها قادرند این مسأله را به‌تمامی توصیف کنند، و برداشت‌های غیرمتناقضی از این پدیده به ما ارائه دهند ــ و این فقط همین کار است که عموماً به‌عنوان رسالت فلسفی نگریسته می‌شود. (توصیفات پدیده‌های مربوط به «دروغ‌گفتن به خود»، «دانستن حقیقت و با این حال پنهان‌کردن یا واپس‌راندن آن از خویش»، «باورکردن به آن‌چه فرد می‌داند که کاذب است» و غیره، به‌لحاظ فلسفی قابل‌قبول نیستند آن‌هم دقیقاً بدین خاطر سرشت متناقض‌نمایشان. رسالت فلسفی عبارت است از به‌چنگ‌آوردنِ این پدیده‌ی واقعی، آن‌هم به‌معنای انحلال پارادوکس، یا زدودن معمای محال‌بودنِ ظاهری. و فیلم آشکارا قادر به برعهده‌گرفتن و تحقق این رسالت است.)

نمونه‌ی مورد علاقه‌ی خودم از معمای فلسفی خودفریبی همانی است که در بازنمایی‌هایی سینمایی

ارائه می‌شود، یا آن ایده‌ای که پشتگرم به واقعیات مبتنی بر بازنمایی‌های روشن سینمایی است.... به زعم من، صفات خودفریبی یا سوءنیت زمانی نسبت داده می‌شوند که تعبیر فرد از خودش با یک استاندارد موجود، یا تفسیری که ضرورتاً درست نیست، همخوان نباشد، اما از دل طرز سلوک یک اجتماع سربرآورده و در متن آن کارکرده داشته باشد. بنابراین جایگاه عدم‌انسجام خودفریبی را تماماً در درون خود فرد نمی‌توان یافت. درعوض، باید به نقاط ستیز میان منظر فرد، تفسیر فرد از خودش، و دیدگاه اجتماع نسبت به آن فرد بنگریم....

[ازآنجا که کل پس‌زمینه‌ی اجتماعاً تعین‌یافته‌ی کنش‌های فرد در تفسیر این کنش‌ها نقش اساسی دارند]، لاجرم یک نمونه‌ی فیلم‌شده از خودفریبی به‌هیچ‌رو نمی‌تواند شماتیک یا شاکله‌ای باشد. همگرایی‌ای که کوشیدم نشان دهم میان دو نوع رهیافت به مسأله‌ی تلقی معمای خودفریبی در کار است ــ همگرایی‌ای که می‌تواند به کار تقویت و نیروبخشی متقابل بیاید ــ صرفاً یک همگرایی است، یعنی امری مربوط به توافق، تناظر، هماهنگی. نتایج مقارن می‌توانند توسط وسایل متفاوت حاصل شوند.

در فعالیت‌های سنتی فلسفه، مثال‌ها شماتیک‌اند- گاهی اوقات طرح‌های کلی محض اند. ولی حتی وقتی چیزی بیشتر از طرح‌های کلی باشند، حتی وقتی گیرا و پرمعنی باشند، بازهم مغرضانه و جانبدارانه اند، و باید چنین باشند، و اصولاً بناست اینطور تلقی شوند. از آن‌ها استفاده می‌کنند تا نکته‌ای را ذکر، یا مستدل یا گاهی تخریب کنند. اکنون مسلماً یک فیلم، یک فیلم‌ساز، ممکن است اغراض و اهداف خاص خودش را داشته باشد؛ ولی اگر فیلم‌ساز مثال‌پردازی را به‌منزله‌ی هدفی فی‌نفسه در نظر نگیرد، احتمالاً قادر نخواهد بود به یاری این مثال‌ها، نکات دیگری را ذکر کند و ایده‌هایی افزون بر آن را انتقال دهد.

فیلم قادر است در این خصوص راه‌های پیش پای فلسفه بگذارد. کاربست فلسفی مثال‌ها مستلزم تعهد مدام به (و افتادن در ورطه‌ی) تقلیل‌گرایی است. دربرابر، فیلم می‌تواند به فلسفه بیاموزد که گرایش به گم‌کردن زندگی در مثال‌های شماتیک را کنار گذارد....

اصل ایده‌ی سینمای ملی

جینهی چوی
ترجمه‌ی بابک تبرایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی بـه ادبیات اخیراً به‌کار رفته درباره‌ی سـینمای ملی این تصور را به‌وجود می‌آورد که انگاره‌ی سینمای ملی اصطلاحی منسوخ است که دیگر رده‌بندی مفیدی بـرای تحلیل فیلم‌ها به‌حسـاب نمی‌آید. به‌نظر می‌رسـد که از میان خیل عوامل، جهانی‌شـدن دلیل اصلی بازنگری در مفهوم سینمای ملی باشد. طی فرایند جهانی شدن، شـبکه‌هایی که بخش‌های متفاوت جهان را به‌هم متصل می‌کنند. پرسرعت‌تر و پیچیده‌تر شـده‌اند. کالاهـای اقتصـادی و فرهنگی و نیز اطلاعات، با سـرعتی بیش از سـابق در جهان سفر می‌کنند. اما به نظر می‌رسد که صرفاً گردش سریع و توزیع کالا و اطلاعات در سرتاسر جهان مطرح نیست، بلکه این قبیل تبادلات فرهنگی و اقتصادی، موجب کم‌رنگ شدن آن چیزی شده که ما زمانی هویت‌ها و حد و مرزهای ملی‌مان می‌دانستیم.

سینمای ملی، چه به‌عنوان یک شکل هنری و چه به مثابه سرگرمی، غالباً محصولی فرهنگی در نظر گرفته می‌شود و نمونه‌ی ملیت یا هویت ملی است. اما اگر آن‌چه درباره‌ی جهانی شدن گفته می‌شود درست باشد، پیوند میان سینمای ملی و ملیت در حال تضعیف است. این نگرانی ـ یا سـتایش ـ در مورد انحلال حد و مرزهای ملی، مفهوم‌سازی دوباره‌ی جدی سینمای ملی را ایجاب می‌کند. یـک راه‌حل ظاهراً محبوب برای این مسأله، جانشین کردن سینمای ملی با چیزی هماهنگ‌تر با فرآیند جهانی شدن است: سـینمای جهان باید به‌جای سـینمای ملی، به سینمای «فراملی(transnational)» نزدیک شـود. امـا به‌نظر می‌رسـد که پیـش از آن‌که بتوانیـم به قطعیـت بگوییم که باید سـینمای ملی را به‌کل نادیده بگیریم، بایسـتی برخی از سـردرگمی‌های مفهومی در این باره را حل و فصل کنیم.

بسیاری از مباحثات پیرامون سینمای ملی ـ مانند نگرانی‌های در مورد امپریالیسـم فرهنگی ناشی از سـلطه‌ی سـینمای هالیوود در جهان، یا اسـتدلال‌های له یا علیه کنترل‌های دولتی که از فیلم‌های بومی حمایت می‌کنند ـ مبنای‌شـان برداشـت‌های متفاوتی از سـینمای ملی است. به عقیده‌ی من برای بررسـی سینمای ملی سه رویکرد وجود دارد: «نظریه‌ی ارضی»، «نظریه‌ی کاربـردی» و «نظریه‌ی ارتبـاط». در این مقاله، من اسـتدلال خواهم کرد که نزدیک شـدن به یک سـینمای ملی بر اسـاس منشـأ ملی‌اش یا در پرتـو کارکرد آن درون یـک دولت ـ ملت (nation-state) در دسـتیابی به ایده و نقش سینمای ملی ناتوان خواهد بود، و نشان خواهم داد که ارزیابی سینمای ملی لزوماً باید به شکل ارتباطی باشد.

اصل ایده‌ی سینمای ملی

یکی از ساده‌ترین راه‌های شناخت یک سینمای ملی بر مبنای منشأ یا مملکت آن است. یعنی «سینمای ملی» اشاره به گروه فیلم‌هایی دارد که درون یک دولت ـ ملت خاص تولید می‌شوند. برای نمونه، سینمای فرانسه فیلم‌هایی است که در فرانسه تولید می‌شوند. تعیین سینمای ملی بر اساس منشأ ملی آن ظاهراً در کم‌ترین حالت مستلزم یک شرط حداقلی است: حد و مرزهای «ارضی». یک سینمای ملی محصول فعالیت‌ها و سازمان‌های «درون» یک دولت ـ ملت است. «سینمای ملی»ای که به این ترتیب تعبیر شده، به مثابه اصطلاحی نمایه‌ای (indexical) به‌کار می‌رود که به کلیت فیلم‌های تولیدشده درون یک دولت ـ ملت ارجاع دارد. من این رویکرد را «نظریه‌ی ارضی» می‌خوانم.

جالب توجه است که این برداشت از سینمای ملی را غالباً می‌توان در استدلال‌های به نفع مقررات دولتی برای حمایت از صنعت سینمای داخلی در برابر سینمای هالیوود پیدا کرد. نگرانی عمده‌ی نهفته در این قبیل مدعاها، مسأله‌ای اقتصادی است: صنعت فیلم داخلی در یک دولت ـ ملت مفروض تحت‌تأثیر نیروهایی قرار می‌گیرد که عمدتاً در خارج از مرزهای ملی وجود دارند. مسلماً تهدید اصلی، سینمای هالیوود است که از اوایل دهه‌ی ۱۹۱۰ بازار جهانی را تحت سلطه‌ی خود دارد. یکی از عواقب این سلطه، توزیع نابرابر منابع و سرمایه بوده، که به نوبه‌ی خود منجر به عدم توازن میان نسبت فیلم‌های وارداتی و فیلم‌های تولید شده در داخل می‌شود. سینمای هالیوود مانع از حفظ یا توسعه‌ی زیربنایی صنعت فیلم دیگر دولت ـ ملت‌ها می‌شود، زیرا در غیر این‌صورت آن‌ها می‌توانند با هالیوود رقابت کنند.

نظریه‌ی ارضی سینمای ملی، حتی در ساده‌ترین شکلش، با یک پیچیدگی مفهومی مواجه است. فعالیت‌ها و فرایندهای جمعی تولید فیلم، داشتن و حفظ حتی حداقل نیازها در درون مرزهای ارضی را دشوار می‌کنند. تولیدات هزینه‌بر را در نظر بگیرید: شرکت‌های فیلم‌سازی چه برای دور زدن سهمیه‌ی وارداتی تعیین‌شده از سوی یک کشور و چه برای استفاده از هزینه‌های کم‌تر تولید، غالباً فیلم‌هایی را هم در دیگر قسمت‌های جهان فیلم‌برداری می‌کنند. برای نمونه، وسترن‌های ایتالیایی اغلب در اسپانیا فیلم‌برداری می‌شدند. پس شاید در طبقه‌بندی یک فیلم در سینمای ملی نه محل فیلم‌برداری، بلکه مالکیت یا حق تولید آن را باید مبنا قرار داد: یعنی آن‌که فیلم به چه کسی (کشوری) تعلق دارد؟ در صنعت فیلم، کپی‌رایت یک فیلم متعلق به کمپانی تولید یا استودیوی آن است. بنابراین، رابطه میان یک فیلم و منشأ ملی آن، رابطه‌ای غیرمستقیم و با واسطه است: ملیت یک سینما بر اساس و به‌واسطه‌ی ملیت یک کمپانی تولید یا یک استودیو تعیین می‌شود. با در نظر گرفتن این قضیه، می‌توانیم تعریف ارضی از سینمای ملی را به این شکل تعدیل کنیم: هر فیلم بر اساس ملیت استودیو یا کمپانی تولیدش، نمونه‌ای از یک سینمای ملی است.

نظریه‌ی ارضی سینمای ملی، حتی در این شکل تعدیل‌شده‌اش، با دشواری مفهومی دیگری روبه‌روست: راهکارهای تولید مشترک در تولید فیلم ـ هم تولیدات مشترک توافق‌محور میان دولت ـ ملت‌های مختلف و هم تولیدات مشترک بر اساس سهم سرمایه‌گذاری میان شرکت‌ها ـ این پرسش را مطرح می‌کنند که چه‌طور می‌توان مالکیت فیلم را تعیین کرد و چگونه می‌شود تنها یک ملیت را به فیلمی اختصاص داد. تولید مشترک پدیده‌ی جدیدی نیست.

از دهه‌ی ۱۹۲۰ فیلم‌ها به‌صورت مشترک تولید می‌شدند و منابع و تجربیات ملت ـ

کشورهای مختلف را گرد هم می‌آورند. اخیراً، تولید مشترک درون صنایع فیلم ناحیه‌ای ـ به یکی از گزینه‌های محبوب در تلاش برای رقابت با هالیوود بدل شده است. مثلاً، «پاکریم» (ThePacificRimConsortiumforPublicBroadcasting) برای ایجاد سهولت در تولیدات مشترک کشورهای حاشیه‌ی اقیانوس آرام تأسیس شد. کشورهای اروپایی در سال ۱۹۸۹ صندوقی برای تولیدات مشترک تمام اروپایی تأسیس کردند به نام Eurimages، که هدفش ایجاد یک بازار پان‌اروپایی و تولید فیلم‌هایی بود که هویت فرهنگی پان‌اروپایی را تضمین کنند.[۱] بلاک‌باستر اروپایی در سال ۱۹۹۹، «آستریکس و اوبلیکس علیه سزار»، تولید مشترک فرانسه، آلمان و ایتالیا بود. حالا این فیلم متعلق به سینمای [ملی] فرانسه است، یا آلمان، یا ایتالیا؟

به‌علاوه، مجتمع‌های رسانه‌ای چندملیتی، درون مرزهای ملی متعددی سرمایه‌گذاری و عمل می‌کنند که باعث می‌شود تعیین ملیت خاصی برای آن‌ها دشوار باشد.[۲] برای نمونه، روپرت مرداک، رئیس News Corp، که یک مجتمع نشر مستقر در استرالیاست، سهام فائقه* فاکس قرن بیستم در امریکا، بریتیش اسکای براداکستینگ در بریتانیا، و استار تی‌وی در هنگ‌کنگ را به‌دست آورد.[۳] جنت استایگر معتقد است که «هر تلاشی برای فهم این‌که یک مجتمع فیلم‌سازی بزرگ «متعلق به چه ملتی» است، تلاشی غیرممکن، و اصلاً غیرضروری است.»[۴]

اگر رویکرد ارضی به سینمای ملی، رویکردی بیش‌تر مبتنی بر تولید ـ و صنعت ـ است، مبنای رویکرد کاربردی برای به رسمیت شناختن نمونه‌های سینمای ملی این است که که یک فیلم در سطح متن چه چیزی بیان می‌کند و درون یک ملت ـ کشور چگونه کاربردی دارد.

سینمای ملی غالباً در پرتو این دو عامل بررسی شده که می‌خواهد بر چه چیزی تأکید کند و در مقابل چه چیز واکنش نشان دهد: یعنی به ترتیب، هویت ملی و هالیوود. اگر کوشش برای تعریف سینمای ملی در رابطه با هویت ملی را نظریه‌ای «کاربردی» بخوانیم، کوشش برای تعریف سینمای ملی به لحاظ افتراق محصول ـ یعنی چگونه محصول [سینمای ملی] از سینمای هالیوود و دیگر سینماهای ملی متفاوت می‌شود ـ را می‌توان نظریه‌ای «ارتباطی» دانست.[۵] اگرچه بسیاری از رویکردها به سینمای ملی این دو نظریه را با هم تلفیق می‌کنند، من به‌خاطر وضوح مفهومی میان این دو تمایز قائل خواهم شد. چرا که فرض‌های زیربنایی هر یک از این دو رویکرد مسائل متفاوتی را مطرح می‌کنند و در نتیجه برای جایگاه سینمای ملی در این عصر جهانی شدن، راه‌حل‌های متفاوتی را نیز ارائه می‌دهند. من ابتدا رویکرد کاربردی را بررسی می‌کنم.

سینمای هالیوود در نتیجه‌ی سلطه‌ی طولانی‌مدتش بر بازارهای فیلم جهانی، به تهدیدی فرهنگی و اقتصادی برای بیش‌تر کشورهای جهان تبدیل شده است. دیگر اجتماعات سینمایی، یا به‌واسطه‌ی تلاش‌های هوشیارانه‌ی دولتی برای حمایت از صنعت سینمای داخلی و/یا از طریق جنبش‌های سینمایی بومی، ابزارهایی برای رقابت با سینمای هالیوود کسب کرده‌اند. اما سینمای ملی را نمی‌توان صرفاً به‌صورت منفی تعریف کرد. چنین کاری تنها دو دسته‌ی بزرگ برایمان باقی می‌گذارد: سینمای هالیوود و مابقی. در نتیجه ما برای تفاوت قائل شدن میان سینماهای ملی مختلف، به معیاری اضافی نیازمندیم. وقتی در دسته‌بندی تفاوت‌های میان سینماهای ملی به بن‌بست می‌رسیم، هویت‌های ملی مفید واقع می‌شوند.

در توضیح هویت ملی تأکید شده در یک

* تعداد سهامی که قدرت تصمیم‌گیری در شرکتی را به دارنده آن می‌دهد.(م)

سینمای ملی، فیلم‌پژوهان غالباً به انگاره‌ی بندیکت اندرسن مبنی بر ملت به مثابه «جامعه‌ی تصور شده» متوسل می‌شوند.[۶] اندرسن مدعی است که ملت، یک جامعه تصور شده است که به اعضایش حسی از هویت و تعلق می‌بخشد. به‌نظر اندرسن، چنین هویتی به‌واسطه‌ی مصرف محصولات فرهنگ چاپی مدرن، از جمله روزنامه‌ها، حاصل می‌شود. با آشکار شدن تاریخ ملی در روزنامه‌ها، ادبیات و رسانه‌ها در مقابل زمینه‌ی محیط و مکان‌های آشنا، خوانندگان حسی از جامعه را به‌دست می‌آورند که مشخصه‌اش علاوه بر مرزهای ملی، درکی از سرنوشت و تاریخ مشترک نیز هست. اگرچه اندرسن سینما را هم به‌عنوان یکی از ابزارهای ساخت ملیت ذکر نمی‌کند، ولی با توجه به این‌که یک روایت سینمایی، مانند رمان و دیگر شکل‌های ادبیات، موجب یک روشنگری ملی در چارچوب زمان و مکان می‌شود، به‌نظر می‌رسد که سینما هم قادر باشد تا برای بیننده‌اش درکی از هویت ملی را موجب شود.

ایده‌ی اندرسنی از ملت غالباً در خیلی از توضیحات فیلم‌پژوهان درباره‌ی سینمای ملی به‌کار می‌رود. مثلاً سوزان هیوارد برای شرح رابطه‌ی بین هویت ملی و سینمای ملی شدیداً متکی به انگاره‌ی اندرسن است. هیوارد به تبع اندرسن این را اصل قرار می‌دهد که یک ملت، موجودیتی است که جمعیت و جامعه‌ای تصورشده را دربر می‌گیرد که اعضایش را قادر به شکل دادن هویت‌هاشان می‌کند. از نظر هیوارد، سینمای ملی فرانسه، چه آشکارا و چه تلویحی، ایدئولوژی مسلط آن ملت را تأکید کرده یا بازسازی می‌کند.[۷] هیوارد برای نیفتادن در دام تصوری انعطاف‌ناپذیر از هویت ملی، بر این عامل تأکید می‌کند که بیان‌گری ملیت در سطوح مختلف رسانش می‌شود و در نتیجه سینمای ملی «بازتاب‌های ساده و ناب تاریخ نیست، بلکه بیش‌تر استحاله‌ی تاریخ است».[۸]

اگرچه شخصیت‌پردازی هیوارد از سینمای ملی به‌عنوان بازتاب یا (باز)سازی ایدئولوژی‌های ملی، مفهوم خود سینمای ملی را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، بنا به تعریفش، هر فیلم فرانسوی مستقیم یا غیرمستقیم درباره‌ی فرانسه است. متی هیورت، با استفاده از انگاره‌ی ملی‌گرایی مبتذل مایکل بیلیگ، ضرورت بازشناختن «درباره‌گی مبتذل» (band aboutness) از «درونمایه‌ای کردن» (thematization) را به ما خاطر نشان می‌کند.[۹] او سپس مفید بودن سینمای ملی را در تعبیر قبل به پرسش می‌کشد. یعنی آن‌که حتی اگر فیلمی در مکان خاص در یک ملت ـ کشور ساخته شود و زبان مادری آن‌جا را به‌کار برد، بیننده اغلب بدون توجه از این عناصر می‌گذرد، مگر این‌که [این عناصر] کانونی شوند. برای نمونه، نیویورک‌سیتی می‌تواند کارکردی همچون مکانی ژانری داشته باشد، مثل مجموعه‌ی تلویزیونی friends، یا آن‌که می‌تواند به‌عنوان مکانی خاص، درونمایه‌ای شود، مثلاً در منهتن یا آنی‌هال وودی آلن. هیورت ـ به‌نظر من به‌درستی ـ چنین استدلال می‌کند که تا وقتی عناصر مختص یک ملت کارکردهای روایی خاصی نداشته باشند، فیلم نمی‌تواند به هدفش در هدایت بیننده برای اخذ هویتی ملی دست یابد.

استدلال‌های پیرامون حمایت از صنعت فیلم ملی در برابر امپریالیسم فرهنگی امریکا اغلب بر گونه‌ای از مفهوم کارکردگرایانه‌ی سینمای ملی استوارند. یک استدلال معمول چنین پیش می‌رود: سینمای ملی بیننده را دعوت می‌کند تا خودش را چون عضوی از یک فرهنگ و جامعه‌ی ملی تصور کند؛ محبوبیت سینمای هالیوود اجازه‌ی چنین فرصت‌هایی را به صنعت فیلم داخلی نمی‌دهد؛ بنابراین سینمای هالیوود فرهنگ‌های ملی را همگن می‌کند. اما آیا منطقی بودن چنین استدلالی بدیهی

است؟ یکی از فرض‌های نهفته در این استدلال این است که حضور یک بخش تولید در صنعت فیلم داخلی برای بیان فرهنگی یک ملت ـ کشور لازم و کافی است. طبیعتاً این‌جا این پرسش مطرح می‌شود که آیا رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی (که این استدلال بر مبنای آن اقامه شده) معقول و امکان‌پذیر است یا خیر. من مدعی‌ام که خیر.

انتقادهای گوناگونی به رویکرد کارکردگرایانه به سینمای ملی وارد است: یکی این‌که، گفته می‌شود هویت‌های ملی باید ساخته شوند و آن وقت می‌توان پرسید که مگر این هویت‌ها شاخصه‌ی آن فرهنگ ملی خاص نیستند؟ دیگر آن‌که، اگر یک سینمای ملی نیازمند پاسخ‌های همگنی از مخاطبان یک ملت ـ کشور یا درکی از وحدت در میان شهروندانش باشد، با توجه به دریافت گوناگون سینمای ملی در داخل و خارج، فیلم‌های خیلی کمی در رده‌های سینمای ملی جای می‌گیرند. من انتقاد اول را چالش «ماهیت‌باورستیز» (anti-essentialites) و دومی را مسأله‌ی «دریافت» (reception) می‌نامم. ابتدا به چالش ماهیت‌باورستیز می‌پردازم.

در درک تلویحات استدلال ماهیت‌باورستیز باید محتاط باشیم. یک ماهیت‌باورستیز می‌تواند موضعی حداکثری اتخاذ کند، به این ترتیب که مدعی شود هیچ‌گونه سینمای ملی مستقل از متونی وجود ندارد؛ چنین سینمایی تماماً ساخته‌شده و صرفاً به شکل بازنمایی‌هایی ضد و نقیض وجود دارد. یا آن‌که می‌تواند استدلال کند ملتی مفروض، دارای هیچ‌گونه فرهنگ مؤثق ناب و منحصر به فردی نیست.[۱۰] این‌ها دو استدلال مجزا هستند. زیرا اولی وجود هستی شناختی فرهنگ ملی را یکسر انکار می‌کند، در حالی‌که دومی فقط ارجحیت سنت‌های ملی و فرهنگی خاص را منکر می‌شود.

اما استدلال ماهیت‌باورستیز، به هر شکلی که تعبیر شود، باز هم به کل ناقض رویکرد کارکردگرا نیست. توجه به این نکته حائز اهمیت است که تعریف کارکردگرایانه از سینمای ملی دو بخش دارد: (۱) در سطح متن بازنمایی چه چیزی است و (۲) چگونه برای اعضای یک جامعه‌ی ملی کارکرد دارد. استدلال ماهیت‌باورستیز تنها بخش اول را مردود می‌داند. در این صورت، یک کارکردگرا می‌تواند با بیان این مطلب از موضع خود دفاع کند که حتی اگر هویت ملی بازنموده در یک فیلم، به این لحاظ که برساختهٔ است، داستانی/تخیلی باشد؛ کماکان می‌تواند روی بیننده تأثیری سببی داشته باشد. اگر کارکرد سینمای ملی بسیج کردن شهروندانش و ساختن حسی از ملیت و هویت است، جایگاه به اصطلاح «فرهنگ ملی» ضرورتاً مانع از چنین کارکردی نمی‌شود. آن‌چه این‌جا مطرح است لزوماً ماهیت برساخته‌ی فرهنگ ملی به‌خودی خود نیست، بلکه آن است که بیننده برخی از مشخصه‌های عرفی فرهنگ ملی را موثق و اصیل قلمداد کند. به همین ترتیب، اصالت فرهنگی بازنموده در سینما می‌تواند ولو به‌شکلی ناموجه، بیننده را به این تصور هدایت کند که او در اعمال فرهنگی منحصر به ملتش شرکت داشته است.

هر دو شکل استدلال توجه ما را به این مقوله‌ی معرفت‌شناسانه جلب می‌کند که آیا سینمای ملی به‌درستی فرهنگ ملی را منتقل می‌کند یا خیر. این نگرانی معقولی است که ما نباید به صرف زمینه‌های متنی، ماهیتی خاص را به یک فرهنگ ملی نسبت دهیم. برای نمونه نوئل برک و ژنویو سلیه داده‌ی جالبی درباره‌ی ساختار پیرنگ سینمای فرانسه در دهه‌ی ۱۹۳۰ در اختیارمان می‌گذارند: در سی درصد فیلم‌های فرانسوی ساخته‌شده در این دوره رابطه‌ی زنای با محارم پدر/دختر وجود دارد![۱۱] اما ما نمی‌توانیم از این داده مستقیماً هیچ نتیجه‌ای درباره‌ی حقیقت سکسوآلیته‌ی فرانسویان و فرهنگ‌شان برداشت کنیم. زیرا فیلم بازتاب مستقیم

جامعه نیست؛ میان این دو همواره واسطه‌ای وجود دارد. اما کماکان باید میان این دو پرسش تمایز قائل شد: آیا سینمای ملی به‌طرز مطمئن و صحیحی فرهنگ ملی را بازنمایی می‌کند یا خیر؛ در مقابل این سؤال که آیا سینمای ملی کارکرد فرض‌شده‌اش درون یک ملت ـ کشور را انجام می‌دهد یا خیر.

حالا به چالش دوم در رویکرد کارکردگرایانه می‌پردازم. این چالش مطرح‌کننده این پرسش است که سینمای ملی چگونه مصرف و دریافت می‌شود. برای نمونه، اندرو هیگسن به ظرفیت سینمای ملی برای برانگیختن حسی از جامعه یا تعلق در میان اعضای مخاطبان مشکوک است. شکاکیت او ریشه در دریافت گوناگون و متفاوت فیلم‌های بریتانیایی در بازار داخلی دارد. فیلم‌های بریتانیایی نظیر ***چهار عروسی و یک تشییع جنازه*** (۱۹۴٤) و ***The Full Monty*** (۱۹۹۷)، که در بریتانیا فیلم‌برداری و تولید شدند، برای مخاطبان بریتانیایی محرک بریتانیایی بودن نشدند.[۱۲] توجه هیگسن به دریافت ناهمگن فیلم‌ها از آن لحاظ موجه است که ما نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که هر فیلم در داخل ملت ـ کشور و یا در خارج چگونه دریافت می‌شود، و نیز نمی‌توانیم بدانیم که واکنش‌های نسبت به فیلم در داخل و/یا خارج از کشور نزدیک به هم و همگرا هستند یا نه. اگر یک رویکرد کارکردگرا به سینمای ملی واقعاً مستلزم تجربه‌ی همگن در میان بینندگانش باشد، اعتراض هیگسن درست به هدف نشسته است.

هیگسن چنین استدلال می‌کند که سینمای ملی را باید عمدتاً چون نامی تجاری یا عامل جذب مشتری برای تضمین بازار داخلی و بین‌المللی در نظر بگیریم.[۱۳] به‌نظر می‌رسد که مراد هیگسن از «سینمای ملی»، یک «طعم» یا «لحن» ملی خاص باشد که از طریق روایت، صحنه‌پردازی، یا ملیت بازیگران و عوامل ارائه می‌شود.[۱٤] برای نمونه، فیلم برنده جایزه شکسپیر عاشق، اگرچه تولید مشترک بریتانیا و ایالات متحد بود و توسط کمپانی‌های بدفورد فالز، برادران وارنر و میراماکس تولید شد، ولی قصد دارد [تا از طریق حال و هوایش] بریتانیایی باشد.

اما «سینمای ملی» به تعبیر فوق به‌نظر تا حدی سطحی می‌رسد. چرا که این نظریه توجیه نمی‌کند که چگونه در تاریخ سینما، با «سینمای ملی» به‌عنوان یک رده‌ی اصلی برخورد شده؛ و توضیح هم نمی‌دهد که چگونه مفهوم سینمای ملی، کارکردی همچون چارچوبی ارجاعی برای بینندگان و منتقدان دارد. حتی اگر چنان که هیگسن ادعا می‌کند، سینمای ملی اهمیتش در نامی تجاری بودن برای بینندگان یا داوران جوایز باشد، برای آن‌که سینمای ملی این‌گونه کارکردی داشته باشد، بیننده، چه در داخل و چه در خارج، احتمالاً بر اساس ویژگی‌های متنی قابل‌تشخیص، باید بتواند برداشت‌های مشخصی از آن نام تجاری داشته باشد.

نظریه‌ی ارتباطی «سینمای ملی»، هم‌چون نظریه‌ی هیگسن، بر این نکته تأکید می‌کند که یک سینمای ملی در یک بازار فیلم با افتراق تولیدش مشخص می‌شود. اما «سینمای ملی» به‌عنوان یک رده‌ی فیلمی، چیزی بیش از یک نام تجاری صرف است. برای آن‌که گروهی از فیلم‌ها دسته‌ی «سینمای ملی» را شکل دهند، بایستی ویژگی‌های مشترکی را از خود بروز دهند ـ به لحاظ روایی و/یا سبکی ـ که مشخصاً آن‌ها را از سینماهای ملی دیگر و هالیوود متمایز کند. مثلاً فیلم‌های اکشن کره‌ای دسته‌ی موفقیت‌آمیزی را به‌وجود نمی‌آورند مگر آن‌که بتوانند اساساً خودشان را هم از سینمای اکشن هنگ‌کنگ و هم از هالیوود متمایز کنند.

به‌علاوه، رویکرد ارتباطی به سینمای ملی، سینمای ملی را به‌مثابه ابزاری برای یک غایت

مطـرح نمی‌کنند؛ یعنی آن‌که آن را وسـیله‌ای برای تجسم بخشـیدن به هویت ملی یا میراث فرهنگی نمی‌دانند. یک کانون سـینمای ملی بـا تاریخ ملی یـا میراثش تنها یکی از راه‌های پرشـماری اسـت که سـینمای ملی می‌تواند خـودش را به آن طریق بنمایاند. همچنان‌که تامس السـر به زیبایی عنوان می‌کند؛ «سـینمای ملی تنها به مثابـه یک رابطه، و نـه یک ماهیت، و با وابسـته بودن بـه دیگر انواع فیلم‌سـازی معنا می‌یابد».[۱۵] بنابراین، معنا و اهمیت پیدایش یک سینمای ملی تنها در صورتی به‌درستی درون یـک زمینـه‌ی تاریخی قرار می‌گیـرد که در قیاس با هالیوود و/یا دیگر سینماهای ملی باشد.

نظریـه‌ی ارتباطـی «سـینمای ملـی» مـا را به بازنگری در دوگانگی کاذب میان سینمای «ملی» و «فراملی» هدایت می‌کند. مباحثات جاری درباره‌ی سـینمای ملی علیـه فراملی طوری بـه این دو رده می‌پردازند کـه گویی آن‌ها مربوط به دو «سـبک» سـینمایی متفاوتند. یک «سینمای ملی» توسط یک صنعت فیلم داخلی تولید می‌شود، درون یک ملت ـ کشـور گـردش می‌کند، و به یـک مخاطب ملی متوسـل می‌شـود؛ در حالی‌که «سـینمای فراملی» دارای سـرمایه‌گذاری بین‌المللی اسـت، توزیعش گسـترده‌تر از صرفاً درون کشور تولیدکننده است، و قابلیـت اتکا به مخاطبانی در آن‌سـوی مرزهای ملی را دارد.[۱۶] اما به عقیده‌ی من، سـینمای ملی از حـدود این دو روال صنعتـی هم گذر می‌کند. مثلاً سینمای هنری، به‌رغم گردش در جشنواره‌های فیلم بین‌المللی ـ و فراملی بودنش به این لحاظ ـ کماکان علقه‌های قدرتمندی با سرچشمه‌های ملی‌اش دارد: سـینمای هنری در اغلب اوقات کارکردی همچون نماینده‌ی یک ملت ـ کشور دارد.

راه بهتری برای نزدیک شدن به موارد استفاده‌ی متفاوت «سـینمای ملی» در گفتمان فیلمی است، نه [بررسـی آن] به لحاظ «روال توزیـع»اش، بلکه به لحاظ «حوزه»ی این اصطلاح. سینمای ملی به‌عنوان یـک رده (category) اغلب میـان دو حالت در نوسان اسـت: فرارده (supra-category) ـ که فعالیت‌های سینمایی فیلم‌سازان در یک عرصه‌ی ملی را هم در داخل مرزهای ملی و هم به‌صورت فراملی شامل می‌شـود ـ و زیررده (sub - category) ـ که هنگام ترکیب بازیگر رده‌بندی‌های فیلمی مانند ژانر یا سـبک شکل می‌گیرد. وقتی به سینمای ملی به‌عنوان یک فرارَده نگاه می‌شـود، نه تنها فیلم‌هایی را دربر می‌گیرد که بـرای مخاطبان داخلی طراحی شـده‌اند، بلکه فیلم‌های با پخش بین‌المللی‌تر را نیز شامل می‌شود.

در چنین مواردی، سـینمای ملـی اغلب همراه اسـت با تعـدادی «مؤلف» یا مجموعـه آثار آن‌ها. اینگمـار برگمان یکی از کارگردان‌هایی اسـت که نماینده‌ی سینمای سوئد در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ محسوب می‌شد. به همین شـکل، ساتیا جیت‌رای که کارگردانـی بنگالی بود، نماینده‌ی هند اسـت. رابطه‌ی میان «مؤلف» و سـینمای ملی کاملاً پیچیده است چرا که کارگردان‌های «مؤلف» غیرهالیوودی غالبـاً در جایگاه‌هایـی نظیـر جشـنواره‌های فیلم بین‌المللی شـناخته می‌شـوند، که بازاری متمایز از بازارهای توده‌محور را شـکل می‌دهند. به‌علاوه، و به‌طـرزی کاملاً جالب، گاهـی فیلم‌های آن‌ها برای خوش آمدن به مذاق جشنواره و نه جلب مخاطبان گسـترده‌ی داخلـی سـاخته می‌شـوند. علی‌رغم خطـر نسـبت دادن اصالت و خلاقیت سـبک این کارگردان‌هـا بـه چیـزی خصوصاً فرهنگـی ـ به معنـی تلاش برای تعیین کردن منشـأ سـبک‌های آن‌ها در شـکل‌های هنری سنتی منحصر به فرهنگ مربوطه‌شـان ـ فیلم‌های بـه کارگردانی «مؤلف‌ها»، در بیننده شـدیداً میل برداشت یک سینمای ملی را برمی‌انگیزند. قسـمت بعد گذری خواهد داشت به این‌که چگونه آثار کارگردان‌های «مؤلف» کارکردی

همچون «نمونه‌های بارز» سینمای ملی می‌یابند.

از سوی دیگر، وقتی سینمای ملی کارکرد زیررَده دارد، دست ما را برای ارزیابی ژانر فرعی یک رده‌ی فیلمی بازتر می‌کند. سه راه برای در نظر گرفتن سینمای ملی به مثابه یک زیررده وجود دارد، هر چند که این سه راه هم تماماً حق مطلب را ادا نمی‌کنند. نخست، سینمای ملی در شکل وصفی‌اش، می‌تواند به‌عنوان یک برچسب ملی استفاده شود که خودش را از هالیوود و دیگر سینماهای ملی متمایز می‌کند، آن هم از طریق قرار گرفتن درون یک ژانر. برچسب «سینمای ملی» اغلب از ژانر به نفع خود استفاده نمی‌کند، مانند وسترن ایتالیایی، گنگستری ـ نوآر هنگ‌کنگی، و انیمه‌ی ژاپنی. چنین برچسبی در واقع برای دادن ویژگی‌های متمایزکننده به فیلم‌های تحت این نام تجاری طراحی می‌شود. برای نمونه، وسترن‌های اسپاگتی سرجیو لئونه، مانند **به‌خاطر یک مشت دلار** (۱۹٦٤)، **به‌خاطر چند دلار بیش‌تر** (۱۹٦۵) و **خوب، بد، زشت** (۱۹٦٦) فرمول کلاسیک وسترن‌های امریکایی دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ را اقتباس و روزآمد کردند. در وسترن‌های لئونه، مرز میان خوب و بد محوتر از مرزهای این‌چنینی در وسترن‌های امریکایی می‌شود. برخلاف وسترن‌های امریکایی، که در آن‌ها قهرمان و شریر بازنمود ارزش‌های اخلاقی متضاد بودند، در فیلم‌های لئونه، پروتاگونیست‌ها اخلاقیاتی دوگانه دارند. آن‌ها غالباً با انگیزه‌های خودخواهانه (معمولاً نفع اقتصادی) دست به عمل می‌زنند، که در این امر با شریرها شریک‌اند. [در این فیلم‌ها] روان‌شناسی شخصیت هم پیچیده‌تر از شخصیت‌های وسترن‌های امریکایی است که تنها معدودی مشخصه‌ی قابل‌شناسایی دارند. سبک بصری لئونه هم، مثل اصرارش به استفاده از اکستریم کلوزآپ از چهره شخصیت‌ها، با سبک هالیوود فرق دارد.[۱۷] در این‌جا ملیت گروهی از فیلم‌ها کارکردی یکسر به‌عنوان زیررده دارد، و بینندگان مشخصه‌های بارزی را هم در مورد آن پیدا می‌کنند.

دوم، سینمای ملی به‌عنوان یک زیررده می‌تواند بر مجموعه‌ای از فیلم‌های به کارگردانی گروهی از فیلم‌سازان اطلاق شود که در یک چارچوب زیباشناختی و/یا ایدئولوژی، در برهه‌های تاریخی خاص، با هم سهیم‌اند. برای مثال می‌توان به امپرسیونیسم فرانسه، مونتاژ شوروی، اکسپرسیونیسم آلمان، و نئورئالیسم ایتالیا اشاره کرد. ظهور این جنبش‌ها را نمی‌توان در چند جمله خلاصه کرد که به زمینه‌های تاریخی پیدایش‌شان اشاره می‌کند، بلکه یکی از توجیه و تبیین‌های پشت هر یک از این جنبش‌های سینمایی را می‌توان در کوشش‌های‌شان در تولید تمایز پیدا کرد. وقتی از اریش پامر، تهیه‌کننده‌ی بیش‌تر فیلم‌های اکسپرسیونیست آلمان، پرسیده شد که چرا صنعت فیلم آلمان به ساخت فیلم‌های اکسپرسیونیستی روی آورد، او جواب داد: «صنعت فیلم آلمان فیلم‌های استیلیزه ساخت تا پول در بیاورد... آلمان شکست خورده بود پس چگونه می‌توانست فیلم‌هایی بسازد که با دیگران رقابت کند؟ غیرممکن بود که بشود از هالیوود یا فرانسوی‌ها تقلید کرد. به‌خاطر همین ما چیز جدیدی را امتحان کردیم: فیلم‌های اکسپرسیونیستی بازتاب‌های صرف جامعه‌ی آلمان پس از جنگ جهانی اول نبودند، بلکه می‌خواستند زیباشناسی و درون‌مایه‌های منحصر به فردی تولید کنند که سینمای آلمان را دارای ظرفیت رقابت با سینماهای ملی دیگر، از جمله با سینمای هالیوود، در یک بازار فیلم بین‌المللی کند.»

سوم، سینمای ملی، وقتی با اصطلاح «موج نو» همراه می‌شود، اشاره دارد به جایگاه رفیع فیلم‌های تولید شده درون یک ملت ـ کشور، براساس تحولات درون صنعت فیلم و فرهنگ سینمای ما، که اغلب

هم از سوی یک دگرگونی حکومتی به پیش رانده می‌شوند. سینماهای موج‌نو، که آغازگرشان «موج نوی فرانسه» در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و دهه‌ی ۱۹۶۰ بود، هم‌چون امواجی موجب فراز و نشیب‌هایی در کشورهاشان می‌شوند: موج نوی ژاپن، موج نوی هنگ‌کنگ، کارگردان‌های نسل پنجم در چین، سینمای نوین تایوان، سینمای نوین ایران، و موج نوی کره. پدیده‌های موج نو با جنبش‌های سینمایی متفاوت‌اند، زیرا اولی فاقد آن انسجام سبکی غالباً موجود در دومی است، اما سینمای ملی تعریف‌شده ذیل «موج نو»، ویژگی‌های قابل شناختی برای بینندگان دارد ـ مثل درون‌مایه‌های مشترک، ظهور ژانرهای جدید، یا تحولاتی در روال تولید ـ که با درک بیننده از فیلم هم ارتباط دارد.

تا به این‌جا سه نظریه‌ی سینمای ملی را بررسی کرده‌ام: ارضی، کاربردی و ارتباطی. نظریه‌های ارضی و کاربردی به ترتیب وجوه اقتصادی و ایدئولوژیک سینمای ملی را برجسته می‌کنند. اما هیچ‌کام از این دو رویکرد قانع‌کننده نیستند. اولی در شرح کافی روال تولید فیلم که در بازار جهانی فیلم متداول است ناکام می‌ماند، و دومی کاربرد سینمای ملی را به محملی برای ارتقای هویت ملی محدود می‌کند و دیگر ظرفیت‌های سینمای ملی به‌عنوان یک رده‌ی فیلمی را نادیده می‌گیرد. در ازای این‌ها، به اعتقاد من سینمای ملی را باید به‌صورت ارتباطی بررسی کرد. تنها درون یک زمینه‌ی تاریخی در قیاس با دیگر سینماهای ملی است که می‌توانیم اهمیت و معنای یک سینمای ملی به‌عنوان یک رده‌ی سینمایی را درک کنیم، در بخش بعد، بررسی خواهیم کرد که چه‌طور ما مفهوم سینمای ملی را فرا می‌گیریم و چگونه مفهوم «ملیت» می‌تواند در درک و برداشت ما از سینمای ملی نقش داشته باشد.

سینمای ملی و هویت ملی

رویکرد ارتباطی به سینمای ملی بر این نکته تأکید دارد که سینمای ملی ازپیش‌مفروض نیست، بلکه تنها هنگامی این چنین قلمداد می‌شود که مجموعه‌ای از مشخصه‌های قابل‌تشخیص در خود داشته باشد که خود را از سینمای ملی دیگر مجزا می‌کنند. حالا ما به‌عنوان بیننده چگونه مفهوم سینمای ملی را دریافت می‌کنیم؟ ارتباط میان سینمای ملی و هویت ملی چیست؟ می‌خواهم عنوان کنم که ما مفهوم سینمای ملی را از طریق «سرنمون‌ها» (Prototypes) و «نمونه‌های بارز» (exemplars) شکل می‌دهیم. اگرچه من اصطلاحات «سرنمون» و «نمونه بارز» را از نظریات فلسفی مفاهیم عام وام می‌گیرم، پیش‌فرضم این نیست که نظریه شکل‌گیری مفهوم سرنمون یا نمونه بارز، الگوی درستی برای مفاهیم عام است. چنین کنکاشی فراتر از حوزه‌ی این تحقیق است. با این وجود، این چارچوب‌ها برای مطالعه‌ی سینمای ملی مناسب هستند، و رابطه‌ی محتمل (contingent) میان سینماهای ملی و هویت‌های ملی را روشن می‌کنند.[۱۸]

سرنمون، مجموعه‌ای از ویژگی‌های «تیپیکال» است که یک رده را شخصیت‌پردازی می‌کنند. مثلاً، به‌جای فکر کردن به «مجرد» به‌عنوان «مردی ازدواج‌نکرده»، ما اغلب «مجرد» را به لحاظ ویژگی‌های تیپیکالی در نظر می‌گیریم که با مجردها همراه می‌دانیم: آن‌ها «از تعهد می‌ترسند»، «عاشق مهمانی‌اند»، و «اهل ورزش‌اند». ویژگی‌های تیپیکال همراه با یک رده، تشخیصی، به لحاظ آماری غالب، یا در میان اعضای رده برجسته‌اند. بر این اساس، ویژگی‌های تیپیکال، برخلاف ویژگی‌های توصیفی، می‌توانند تصادفی باشند، یعنی برای عضویت در آن رده لزوماً ذاتی نباشند.[۱۹] پس در

مثال بالا، می‌توانیم در میان مجردها کسی را بیابیم که مشتاق تعهد به یک رابطه باشد، خیلی اهل مهمانی نباشد، یا از ورزش بیزار باشد. آن‌وقت چنین مجردی، کم‌تر از آن مجردهای تیپیکال خواهد بود که همه‌ی سه ویژگی ذکرشده را دارا هستند. هم‌چنین شایان توجه است که ویژگی‌های سازنده‌ی یک سرنمون، متناسب با اهمیت‌شان، ارزش و وزن نسبی دارند. مثلاً دیدگاه مجردها نسبت به رابطه ـ یعنی ترس مجردها از تعهد ـ ویژگی بارز همنشین‌تری با مجردهاست تا عناصر مربوط به سبک زندگی‌شان ـ مثل مهمانی گرفتن و رفتن و اولویت دادن به ورزش.

با توجه به این‌ها، ویژگی‌های شخصیت‌ساز سینماهای ملی چیست‌اند؟ این ویژگی‌ها در هر سینمای ملی تغییراتی می‌یابد، ولی می‌توانند روال تولید (از جمله پخش و نمایش)، سبک فیلم، ساختار روایی یا درونمایه، و ژانر فیلم را شامل شوند. مثلاً سینمای هند مشخصه‌اش کمیت عظیم تولید فیلمش است، که از شمار فیلم‌های تولیدشده در هالیوود هم بیش‌تر است، و نیز اتکایش به فیلم‌های موزیکال، روال نمایش فیلم‌های صامت ژاپنی، بر اساس نقش و محبوبیت یک نقال تحت عنوان بنشی (benshi)، این سینما را از سینمای غربی متمایز می‌کند.

فیلم‌های «سینمای نوین ایران»، که در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و دهه ۱۹۹۰ در جشنواره‌های فیلم موردستایش قرار گرفتند، در سطح روایی‌شان مشخصه‌های مشترکی دارند: (۱) یک ساختار پیرنگ مینی‌مالیستی که حول جست‌وجوی کودکان برای دستیابی به اهداف کوچک برمی‌گردد ـ ***خانه دوست کجاست؟*** [۱۹۸۷]، ***آینه*** [۱۹۹۷] ـ یا روستاییان مصیبت‌زده و آدم‌های حاشیه‌نشین شهرها ـ برای نمونه، ***زیر درختان زیتون*** (۱۹۹٤)، ***طعم گیلاس*** (۱۹۹۷)، ***باد ما را خواهد برد*** (۱۹۹۹) ـ و (۲) یک ساختار روایی انعکاسی با موضوع ساختن فیلمی ***درون یک فیلم ـ آینه***، ***زیر درختان زیتون*** و ***نون و گلدون*** (۱۹۹٦).

سینمای هنگ‌کنگ اغلب تداعی‌گر ژانرهایی نظیر فیلم هنرهای رزمی و ساختار روایی تیپیکال آن است. بینندگانی که با فیلم‌های هنرهای رزمی هنگ‌کنگ آشنایند، از برخی ساختارهای تکرارشونده در پیرنگ‌ها آگاه‌اند: پیرنگ انتقام، پیرنگ جست‌وجو و پیرنگ رقابت چند تایی از این ساختارها هستند. این ساختارها لزوماً منحصربه‌فرد نیستند و می‌توانند در یک فیلم واحد با هم ترکیب شوند. معمولاً در این فیلم‌ها شاهد رقابت مدرسه‌های هنرهای رزمی هستیم، و نبردها به این دلیل آغاز می‌شوند: (۱) پروتاگونیست مشتاق گرفتن انتقام مرگ یکی از عزیزانش است (مثل یکی از اعضای خانواده، رفیق، استاد). (۲) مدارس رقیب می‌کوشند تا سندی سری یا سلاحی را پیدا کنند که برای تکمیل مهارت‌های رزمی‌شان ضروری است، و (۳) پروتاگونیست وارد یک مسابقه‌ی رزمی می‌شود. هر چند که لزوماً این ویژگی‌ها در تمامی نمونه‌های فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگ حضور ندارند. این‌ها ویژگی‌های تیپیکال ـ سرنمون‌هایی ـ هستند که این رده را متمایز می‌کنند، ولی ضروری‌اش نیستند.

اگر سرنمون‌ها مجموعه ویژگی‌هایی‌اند که در بسیاری از اعضای رده شاهدشان هستیم، نمونه‌های بارز، نمونه‌های منفردی از یک رده‌اند.[۲۰] برای نمونه، به‌جای آن‌که به «وسیله‌ی نقلیه» به‌عنوان ابزاری برای حمل‌ونقل چیزی فکر کنیم، می‌توان «وسایل نقلیه» را از طریق نمونه‌های باارزش به یاد آورد، مثل دوچرخه، ماشین، اتوبوس، و کامیون. از نمونه‌های بارز غالباً به منظور تعیین عضویت یک ابژه‌ی محتمل از طریق مقایسه‌ی آن با نمونه‌های ذخیره‌شده در حافظه استفاده می‌شود.[۲۱] وقتی

از ما پرسیده می‌شود که آیا اسکیت‌برد هم یک وسیله‌ی نقلیه است، ما بر اساس مشابهت‌های میان اسکیت‌برد و دیگر نمونه‌های وسیله‌ی نقلیه که در حافظه‌مان انبار شده، پاسخ این پرسش را می‌دهیم. به‌نظر جسی پرینز، در بررسی فرارده‌ها، نمونه‌های بارز کارآتر از سرنمون‌ها هستند.[۲۲] اگر رده‌ی اصلی، آنی باشد که هم شباهت‌های درون‌رده‌ای (intra-categorical) و هم تفاوت‌های میان‌رده‌ای (inter - categorical) را به بیش‌ترین حد می‌رساند، فرارده‌ها سطح والاتری از رده‌ها هستند که ذیل‌شان چندین رده‌ی اصلی را می‌توان گنجاند. مفاهیمی نظیر وسایل نقلیه، پوشاک و مبلمان متعلق به فرارده‌ها هستند و نمونه‌های چنین فرارده‌هایی تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با یکدیگر دارند.

وام گرفتن اصطلاحاتی چون «سرنمون» و «نمونه‌ی بارز» ما را قادر می‌سازد تا چگونگی کارکرد «سینمای ملی» را هم به‌عنوان فرارده‌ای که تمامیت سینمایی را که «با مسامحه» تداعی‌گر یک ملت ـ کشور است، و هم به‌عنوان زیررده‌ای در ترکیب با یک ژانر، یک جنبش سینمایی، یا یک پدیده توضیح دهیم. وقتی «سینمای ملی» به‌عنوان یک فرارده استفاده می‌شود، بینندگان تمایل می‌یابند تا یک سینمای ملی را در پرتو شمار محدودی از فیلم‌هایی شخصیت‌پردازی کنند که خود با آن‌ها روبه‌رو شده‌اند یا به‌واسطه‌ی معدود آثاری که کارگردان‌های‌شان را می‌شناسند. نکته‌ی مهم در این‌جا آن است که ما نمی‌توانیم مفهومی از سینمای ملی را شکل دهیم مگر آن‌که از فیلم‌هایی که تداعی‌گر یک تلقی ملت ـ کشوری هستند، تجربه داشته باشیم. هر چه فرد با نمونه‌های بیش‌تری از یک سینمای ملی برخورد داشته باشد، موضعش برای شخصیت‌پردازی آن سینمای ملی، غنی‌تر خواهد بود. اما اگر شخص فقط تجربیات محدودی از یک سینمای ملی داشته باشد، آن نمونه‌های معدودی که تجربه‌شان را داشته، کارکردی به مثابه نمونه‌های بارز خواهند داشت. وقتی یک غیرمتخصص به سینمای ژاپن فکر کند، احتمالاً گودزیلا اولین چیزی خواهد بود که به ذهنش می‌رسد.

یکی از فواید اندیشیدن به سینمای ملی به لحاظ سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز، این است که می‌توانیم از خطر محدود کردن سینمای ملی به محملی برای سرمشق کردن هویت ملی اجتناب کنیم. دلیلش هم این است که سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز نه به لحاظ ماهیت، که بر اساس تیپیکال و مکرر بودن تعریف می‌شوند. اگرچه ما ردپا یا عناصری از تاریخ یا هویت ملی را در سرنمون‌ها یا نمونه‌های بارز یک سینمای ملی پیدا می‌کنیم، رابطه‌ی بین این دو را باید نه الزامی، که محتمل تعبیر کرد.

ممکن است رویکرد رده‌ای من به سینمای ملی با این پرسش مورد اعتراض قرار بگیرد که اگر ملیت در درک ما از سینمای ملی هیچ نقشی ندارد، پس فایده‌ی «ملی» نامیدن یک سینما چیست؟ چه چیز سینمای ایران «ایرانی» است؟ اگر فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگ، هیچ‌چیز خاصی از فرهنگ هنگ‌کنگ را بروز نمی‌دهند، چرا باید «هنگ‌کنگی» بخوانیم‌شان؟ به عقیده‌ی من، ملیت و هویت بومی در درک ما از سینما تأثیر دارند، اما به شیوه‌ای کمابیش غیرمستقیم، و بعضاً انتزاعی. من چگونگی سرایت هویت ملی به یک متن فیلمی را با کمک گرفتن از مفهوم «توجیه و تبیین» (یا انگیزش/motivation) کریستین تامسن شرح می‌دهم.

تامسن توضیح می‌دهد که ما با استفاده از مفهوم «توجیه و تبیین»، کارکرد تمهیدات روایی و سبکی فیلم را درک می‌کنیم. تمهیدات فیلمی

درون یک اثر کارکردهایی را انجام می‌دهند، اما اثر بایستی دلایلی تدارک ببیند برای این پرسش که چرا از این تمهیدات استفاده شده است. دلیلی را که اثر برای حضور هر تمهیدی ارائه می‌دهد می‌توان یک «توجیه و تبیین» نامید.[۲۳] به‌نظر تامسن، چهار نوع توجیه و تبیین وجود دارد: واقع‌گرایانه (realistic)، ترکیبی (compositional)، فرامتنی (textual-trans) و هنری (artistic). من به این خواهم پرداخت که ملیت ـ یا تلقی ما از یک ملت ـ «می‌تواند» در درک ما از این توجیه و تبیین‌ها نقش داشته باشد.

توجیه و تبیین واقع‌گرایانه حضور یک تمهید را با استناد به منطقی بودن یا واقعیت‌انگاری (verisimilitude) توجیه می‌کند. ما برای درک فیلم‌ها، چارچوب کلی زندگی واقعی‌مان را همراه می‌آوریم. مثلاً در وقتی **هری با سالی ملاقات می‌کند** این حقیقت که سالی (با بازی مگ رایان) در آپارتمان کوچکی زندگی می‌کند، با توجه به حقوقی که نویسنده‌ی یک نشریه دریافت می‌کند منطقی است: او نمی‌تواند آپارتمان بزرگی در شهر نیویورک داشته باشد. توجیه و تبیین ترکیبی دلیلی ارائه می‌دهد برای کاشت یک رویداد یا یک تمهید به‌منظور پیش‌بردن روایت. در فیلم‌های شمشیربازی، غالباً در ابتدای فیلم والدین یا اعضای خانواده‌ی پروتاگونیست به قتل می‌رسند، که موجبی می‌شود برای گرفتن انتقام مرگ‌شان توسط پروتاگونیست. گاهی دلیل برخی تمهیدات را می‌توان در خارج از متن دریافت. در فیلم چترهای شربورگ ساخته‌ی ژاک دمی، آدم‌ها در تمامی فیلم به‌جای حرف‌زدن آواز می‌خوانند. دلیل این امر را می‌توان در هنجارهای ژانری موزیکال‌ها پیدا کرد. آخرین توجیه و تبیین، «هنری» است، که از نظر تامسن تعریفش هم از بقیه دشوارتر است و می‌توان آن را به مثابه دلیلی در نظر گرفت برای به‌کار کردن تمهیداتی خاص جهت افزایش کیفیت‌های زیباشناختی یک فیلم. توجیه و تبیین هنری حضور یک تمهید می‌تواند در پیوند با سه کارکرد دیگر ـ واقع‌گرایانه، ترکیبی، و فرامتنی ـ یا منفرد و برجسته و فارغ از سه کارکرد دیگر باشد.[۲۴] برای نمونه، همانندسازی‌های گرافیکی که در سکانس مونتاژ صحنه‌های صبحانه در **همشهری کین** استفاده شده، و نشان‌دهنده‌ی تیرگی ازدواج کین و امیلی در آن زمان است، نه تنها باعث می‌شود تا شخصیت‌ها به لحاظ بصری دور از هم به‌نظر برسند، بلکه انسجام و وحدت بصری بیش‌تری هم به صحنه می‌دهد.

حالا ملیت یک فیلم‌ساز، یا یک فیلم، چگونه می‌تواند در توضیح این انواع توجیه و تبیین نقش داشته باشد؟ بینندگان می‌توانند برای سر درآوردن از یک صحنه یا تمهیدات روایی، از ایده‌ی واقع‌گرایی کمک بگیرند. هنگامی‌که در یک دوره‌ی آموزش مقدماتی سینما، از نفس‌افتاده گدار را درس می‌دادم، در جواب این‌که چرا حاملگی پاتریشیا در فیلم بسیار سرسری گرفته می‌شود و بعدتر در فیلم اثری از آن نمی‌بینیم، یکی از دانشجویانم جواب داد: «چون فرانسویه»، و بعد تجربه‌ی خودش در فرانسه را شرح داد. فکر نمی‌کنم که این پاسخ صحیحی بوده باشد و این دانشجو حتماً آن‌چه در زندگی، «واقعی» است را با «واقع‌گرایی» زیباشناختی اشتباه گرفته، ولی از نظر او، ظاهراً تلقی‌اش از فرانسوی‌ها برای توضیح واکنش کند میشل به بارداری پاتریشیا کافی بوده است.

به‌رغم این پاسخ، من قویاً اعتقاد دارم که آگاهی از تاریخ فرهنگی یا سیاسی یک کشور می‌تواند به بیننده برای درک توجیه و تبیین‌های واقع‌گرایانه برخی فیلم‌ها کمک کند. برای نمونه، من مبهوت تصویر خوب ژاپنی‌ها در شهر غم ساخته هو

هسیائو ـ هسی‌ئن (۱۹۸۹) شده بودم، که یکی از فیلم‌های تریلوژی تایوان هو است. مثلاً در آغاز فیلم، شیسوکو به ملاقات هینومی در بیمارستان می‌رود و به هینومی یک کیمونو و به برادرش، هینوئه، یک شمشیر و یک شعر می‌دهد. شیسوکو از این فکر که به‌زودی تایوان را ترک خواهد کرد ناراحت شده و از هینومی و برادرش به‌خاطر مهمان‌نوازی‌شان تشکر می‌کند. واکنش من را می‌توان تا حدی بر اساس این نکته توضیح داد که من از سیاست‌های استعمارگرانه‌ی ژاپن در تایوان، که تفاوت‌های اساسی با سیاست‌هاشان در چین یا کره داشت، آگاهی نداشتم. بعدها بود که من فهمیدم شکلی که هو از استعمارگری ژاپنی‌ها ارائه می‌دهد غیرمنطقی نیست. برخلاف چین یا کره، رابطه‌ی تایوان با ژاپن در طول اشغال، احتمالاً بیش از آن‌که استبدادی باشد مبتنی بر وابستگی دو طرفه بوده است.[۲۵] تا شروع جنگ جهانی دوم در اقیانوس آرام، اقتصاد تایوان عملاً رشد می‌کرد. مقامات ژاپن هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای استفاده از تایوان به‌عنوان یک پایگاه نظامی پیدا نکردند.

آگاهی ما از پیشینه‌ی فرهنگی یک ملت ـ کشور می‌تواند در درک توجیه و تبیین‌های ترکیبی ـ فرامتنی یک فیلم هم کمک‌مان کند. مثلاً هنجارها و قواعد موجود در فیلم‌های رزمی در دیگر شکل‌های هنری ریشه دارند: رمان‌ها و تئاتر رزمی. مخاطبانی که با این هنجارها آشنایی دارند پرواز پروتاگونیست‌ها از درختی به درخت دیگر یا از پشت‌بامی به بامی دیگر را راحت‌تر می‌پذیرند. به‌علاوه، می‌توان به لحاظ ساختار روایی بین فیلم‌های رزمی و سریال‌های رزمی هم قرابت‌هایی پیدا کرد؛ پیرنگ‌ها برخلاف پیروی از یک منطق علت و معلولی محکم، که تیپیکال فیلم‌های هالیوودی است، غیرمستحکم و اپیزودیک ساخته می‌شود.

درست است که هنرهای سنتی یا دیگر شکل‌های هنری یک کشور می‌توانند بر شکل‌گیری یک ژانر خاص در یک سینمای ملی تأثیرگذار باشند، ولی باید در ارزیابی وزن این تأثیرات و قضاوت در باب یکسان بودن هنجارها یا قواعد هنرهای سنتی با فرهنگ مورد نظر محتاط باشیم. غالباً منشأ ساختار اپیزودیک رمان‌ها و فیلم‌های رزمی را می‌توان به شکلی شتاب‌زده به تفاوت جهان‌بینی قومیت‌های مختلف نسبت داد: مثلاً این‌که غربی‌ها یک پدیده را به‌صورت علت و معلولی دریافت و درک می‌کنند و آسیایی‌ها یک پدیده را به شکلی کلیت‌باور (holistic) می‌پذیرند.[۲۶] چنین رویکردی زمینه‌ی مشترک خاص میان فرهنگ‌های متفاوت را نادیده می‌گیرد: ساختار اضافه‌شونده ـ اضافه شدن یک اپیزود به اپیزود بعد، یا ارائه‌ی یک نبرد در پی نبردی دیگر ـ منحصر به رمان‌ها یا فیلم‌های رزمی نیست. فیلم‌های ورزشی و وسترن‌ها هم ساختار روایتی بسیار شبیه به فیلم‌های رزمی دارند ـ مثل **سریع و مرده**، وسترن معاصری ساخته‌ی سم ریمی.

یک راه بهتر برای درک تفاوت‌های ساختار روایی سینمای هالیوود و سینماهای ملی دیگر، نگاه به آن‌ها به لحاظ کارکرد مشترک‌شان است. یک روایت باید در مدت مشخصی از زمان ادامه یابد تا بیننده با پروتاگونیست همراه شود یا آن‌که تأثیرات حسی در بیننده به حداکثر برسد. علاوه براین، اگر پروتاگونیستی بلافاصله به هدفش برسد، داستان باید پس از آن به‌سرعت تمام شود. یکی از راه‌های مناسب برای طول دادن یک روایت، وارد کردن مجموعه‌ای از موانع است که پروتاگونیست باید بر آن‌ها غلبه کند. این موانع را یا می‌توان به‌صورت علت و معلولی به هم پیوند داد، که تیپیکال فیلم‌های هالیوودی است، یا می‌توان به شیوه اپیزودیک به هم ربط‌شان داد، مثل فیلم‌های

رزمی. در نتیجه، راه‌های متفاوت پیش‌برد و طول دادن روایت در سینماهای ملی مختلف، اگرچه رویه‌شان را پوششی از مواد فرهنگی گرفته، ولی در واقع کارکردی مشابه دارند.

در نهایت، پیشینه‌ی فرهنگی یک ملت ـ کشور چگونه بر توجیه و تبیین هنری تأثیر می‌گذارد؟ پژوهش‌گران و منتقدان فیلم در مطالعات سینمایی گرایش دارند به آن‌که برای توضیح سبک بصری ممتاز یک «مؤلف» به شکل‌های هنری بومی کشور او متوسل شوند. مثلاً استفاده‌ی میزوگوچی از برداشت‌های بلند را غالباً با نقاشی‌های طوماری ژاپنی مقایسه می‌کنند، و به کندوکاو این دو در زمان‌مندی تجربه‌ی بیننده توجه می‌شود.[۲۷] استفاده‌ی ازو از نماهایی از یک شیء یا یک چشم‌انداز به‌عنوان گذاری به صحنه‌ی بعد را هم وام‌دار پیشینه‌ی فرهنگی ژاپن می‌دانند و با کلمات بالینی (Pillow words) در اشعار ژاپنی مقایسه‌اش می‌کنند؛ یعنی کلماتی در پایان یک سطر پنج هجایی، که اولین کلمه‌ی سطر بعد را تعریف می‌کنند.[۲۸]

این‌که آیا چنین قیاس‌هایی به‌منظور اکتشافی خاص پیش کشیده می‌شوند (یعنی با این پیش‌فرض که ما با مقایسه‌ی این تمهیدات سبکی با تمهیدات مشابهی در دیگر شکل‌های هنری کارکردشان را بهتر می‌فهمم)، یا آن‌که دلایل خیلی قدرتمندتری دارند (بدین معنا که میان این سبک‌های متمایز و حضور دیگر شکل‌های هنری در فرهنگ‌شان، روابط علت و معلولی وجود دارد)، روشن نیست و مستلزم بررسی بیش‌تر و با آگاهی از نیات کارگردان‌ها و شرایط تولید است («تأثیرگذاری» مفهومی بسیار ضعیف‌تر از «علت و معلولی» است). اما این هم حقیقتی انکارناپذیر است که بعضی از کارگردان‌ها از استانداردها و هنجارهای جشنواره‌های فیلم مطلع‌اند و آگاهانه به دنبال تمهیدات سبکی متمایزکننده‌ی فرهنگ‌شان می‌روند تا مورد شناسایی قرار بگیرند. امروزه «سینمای هنری» به «هنر» در سینما بدل شده است. در چنین حالتی، رابطه‌ی میان سینمای ملی و پیشینه‌اش را نباید لزوماً از نظر تأثیرگذاری یا علت و معلولی نگاه کرد، بلکه بیش‌تر باید از نظر مواد یا گزینه‌هایی بررسی‌اش کرد که فیلم‌سازان در آثارشان کندوکاو کرده و بسط‌شان داده‌اند.

از این لحاظ، کماکان رابطه‌ای میان ملیت یک فیلم‌ساز و توجیه و تبیین هنری فیلمش برقرار است.

این را بررسی کردم که ملیت یک فیلم‌ساز یا یک سینما چه تأثیری بر درک ما از کارکردها یا توجیه و تبیین‌های فیلم ـ واقع‌گرایانه، ترکیبی، فرامتنی، و هنری ـ دارد: نتیجه‌ام این بود که می‌تواند تأثیرگذار باشد، ولی به شیوه‌ای مبتنی بر امر محتمل. این‌که تاریخ سیاسی یا فرهنگی ملت ـ کشوری که فیلم‌ساز متعلق به آن است دقیقاً چگونه بر خود فیلم اثر می‌گذارد را باید در پرتو هنجارهای حوزه‌ی فیلمی بررسی کرد.

پیش از آن‌که این بخش را تمام کنم، ارتباط دیگری را هم باید عنوان نمایم. تاریخ یا میراث ملی می‌تواند در انتخاب تمهیدات روایی یا سبکی فیلم‌ساز مؤثر باشد. اما بر تلقی ما از یک سینمای ملی چگونه تأثیری می‌گذارد؟ هر چه فیلم‌سازان یک ملت ـ کشور از عناصر خاص ملت‌شان بیش‌تر وام گرفته و به آن اتکا کنند، بخت این عناصر برای تداعی شدن‌شان به مثابه ویژگی‌های سرنمونی آن سینمای ملی بیش‌تر می‌شود. اما یکی از امتیازهای وام‌گیری نظریه‌ی سرنمون سینمای ملی آن است که ارتباط میان سینمای ملی و ملیت را نه ذاتی، که محتمل می‌داند. سینمای ملی «ماهیت» یک ملیت یا فرهنگش را منعکس یا آشکار نمی‌کند؛ بلکه فرهنگ و ملیت، مواد و مصالحی را برای کندوکاو در اختیار سینمای ملی می‌گذارند.

یادداشت‌ها:

1. Toby Miller et al., Global Hollywood (London: BFI Publishing, 2001). P.89.
2. Ibid., P. 101.
3. Tino Balio, "Adjusting to the New Global Economy: Hollywood in the 1990s", in film Policy International, National and Regional Perspectives, ed. ALBERT Moran (London and New York: Routledge, 1996), p.34.
4. Janet Staiger, "A Neo-Marxist Approach", in film and Nationalism, ed. Alan Williams (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), p.234.
5. Philip Schlesinger, "Sociological Scope of National Cinema", in Cinema and Nation, eds. Mette Hjort and Scott Mackenzie (London: Routledge, 2000), p.22.
6. Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, reveised edn. (London: Verso, 1992).
7. Susan Hayward, French National Cinema (London: Routledge, 1996), pp. 14 -15.
8. Ibid.
9. Mette Hjort, "Themes of Nation", in Cinema and Nation, eds. Hjort and Mackenzie, pp. 108-9.
10. Stuart Hall seems to endorse this line of argument, although he combines the two. See Hall, "The Question of Cultural Identity", in Modernity and its Futures, eds. Stuart Hall, David Held, and Tony McGrew (Cambridge: The Open University Press, 1992), pp. 296-9.
11. Burch and Sellier, "The Funny War' of the Sexes in French Cinema", in Film and Nationalism, ed. Williams, p. 153.
12. Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema", in Cinema and Nation, eds. Hjort and Mackenzie, P. 65.
13. Ibid, pp. 69-70.
14. Ibid.
15. Thomas Elsaesser, "Putting on a Show: The European Art Movie", Sight and Sound4(April 1994), pp. 25-6.
16. Higson, "Limiting Imagination of National Cinema", pp. 67-8.
17. Peter Bondanella, "A Fistful of Pasta: Sergio Leone and the Spaghetti Western", in Italian Cinema: From Neorealism to The Present, 3rd edn. (New York: Continuum, 2001), pp. 255-6.
18. George A. Huaco, The Sociology of Film Art (New York: Basic Books, Inc., 1965)pp. 35-6.
19. Jesse Prinz, Furnishing the Mind (Cambridge: MIT press, 2002), p.52.
20. Ibid., p. 63.
21. Ibid., P. 65.
22. Prinz uses the term "superordinate" categories instead.
23. Kristen Thompson, Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis (Princeton University Press, 1988), p.16.
24. Ibid., P. 19-20.
25. Hayman Kublin, "Taiwan's Japanese Interlude 1895-1945", in Taiwan in Modern Times, ed. K.T. Sih, Asia in the Modern World Series, no. 13. St. John's University, pp. 344 - 6.
26. Richard E. Nisbett et al., "Culture and Systems of Thought: Holistic Versus Analytic Congnition, "Psy chological Review 108, no.2 (2001), pp. 291-310.
27. Noël Burch, To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema (Berkeley: University of Californian Press, 1979), pp. 228-9.
28. Ibid., pp.160-1.

بعد ماورالطبیعه‌ی هنر دینی؛

تعمقی در باب متنی از سن‌توماس آکویناس

نوریس کلارک

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

هدف این مقاله استخراج معانی ضمنی متنی کوتاه از سن‌توماس آکویناس با عنوان Summa Theologiae (بخش اول، مبحث ۸٤ مقاله هفتم) است برای درک ساختارهای ماوراءالطبیعی و معرفت‌شناختی هنر دینی. هنگام سیر و سفر در هندوستان، روزی سرگرم بررسی پیکره‌ی برنزی و با شکوه شیوا، الهه رقصان با هشت بازو، بودم که به‌طور ناگهانی به‌وجود این معانی ضمنی پی بردم. این مجسمه در ابتدا برای فهم هنری زمینیان نوعی چالش به‌نظر می‌آید. مایلم تفکرات آن روز خود را با خوانندگان در میان بگذارم، چرا که به گمان من، آن تفکرات، پیامد پرباری و تازگی تفکر فلسفی سن‌توماس به‌شکلی بود که در حوزه‌هایی خارج از حوزه فلسفه به‌کار رفته است. با ارائه‌ی این مقاله فروتنانه سعی دارم تا به پدر جوزف اونز ادای احترام کنم، کسی که تمام زندگی خود را به آشکار ساختن غنای معنایی متون ن‌توماس اختصاص داد.

اکنون به توضیح مختصر منظور خود از «هنر دینی» می‌پردازم. به‌نظر من ـ که شاید بحث‌انگیز نیز باشد ـ برخی از آثار هنری دارای خصیصه‌ی دینی بارزی هستند که به‌گونه‌ای، ذاتی آن‌هاست، و فقط بنا به دلیلی خارجی نیست که این آثار در زمینه‌ای دینی قرار گرفته‌اند یا موضوعی مذهبی را به‌تصویر می‌کشند. بنابراین صرف این‌که یک تابلوی نقاشی خوب، مادری را نشان دهد که کودکی را در آغوش دارد و عنوان «حضرت مریم» را یدک بکشد، آن را اثری دینی نمی‌کند. این تابلوی نقاشی باید در درون خود چیزی داشته باشد که مبیّن بعد دینی آن باشد. شاید ساده‌ترین راه برای تعیین یا تشخیص این خصیصه به‌صورتی که به کار تمامی سنن مذهبی بشر بیاید این باشد که آن را «کششی به‌سوی تعالی» تعریف کنیم، یعنی رفتن از مرتبه‌ی بسیار عادی و محدود زندگی بشری به بعد والاتر و نهایی واقعیت که رها از تمامی قید و بندهاست. به بیان دیگر، این خصیصه عبارت است از رفتن از متناهی به نامتناهی که با نمادهای محدود و محسوس به بیان درمی‌آید. به گمان من، در زمینه‌ی غنی روان‌شناسی و هنر و دین، نماد را می‌توان پایان‌ناپذیر انسان برای بیان صوری آن‌چیزی تعریف کرد که فراتر از تمامی شکل‌ها و صورت‌هاست. بنابراین منظور از هنر دینی حقیقی، هنری است که می‌تواند این کشش به‌سوی تعالی را به‌گونه‌ای نمادین و به‌خوبی بیان کند. در این‌جا بحث بر سر این نیست که چنین هنری وجود دارد، چرا که نمونه‌های برجسته‌ای از این هنر که در بسیاری از فرهنگ‌های مذهبی به‌وجود آمده است برای اثبات این امر کفایت می‌کند؛ بلکه هدف من در این مقاله آشکار ساختن ساختار ماوراءالطبیعی و معرفت‌شناختی پنهان در این هنر است.

آن متن سن‌توماس که می‌خواهم در این‌جا شرح دهم همان متن پرآوازه‌ای است که به وابستگی تمامی تفکر بشری به قوه تخیل می‌پردازد و تخیل را سکوی

پرتاب آن معرفی می‌کند. این وابستگی، به نوبه‌ی خود، بیان و تجلی وحدت ماوراءالطبیعی و عمیق‌تر روح و جسم است در زندگی معرفتی، برای شکل دادن به وحدتی یگانه و فی‌نفسه یا موجودی واحد که همانا انسان باشد. این متن Summa Theologiae، بخش اول، مبحث ۸٤ مقاله هفتم برگرفته شده است. در ابتدا متن مقاله را می‌آوریم که اصل نظریه را مطرح می‌کند و سپس «پاسخ به ایراد سوم» را که این نظریه کلی را بر چگونگی شناخت موجودات والاتر و کاملاً روحانی، به‌ویژه خداوند، توسط انسان اعمال می‌کند. اینک متن مقاله:

پاسخ من این است که در حالت فعلی زندگی که در آن روح به جسمی فاسد پیوند خورده است، عقل ما جز با روی آوردن به تخیل و توهم قادر به درک واقعی چیزها نخواهد بود. و بر این امر، دو دلیل قائم است: اول، از آن‌جا که عقل قوه‌ای است که از عضوی جسمانی بهره نمی‌گیرد، در صورتی که برای عمل خود نیازمند عمل قوه‌ای که از عضوی جسمانی بهره می‌گیرد نباشد، آسیب‌دیدگی عضو جسمانی به‌هیچ‌وجه عمل آن را مختل نمی‌کند. اما احساس قوه‌ی تخیل و سایر نیروهایی که متعلق به بخش حساس بدن انسان‌اند، از عضوی جسمانی بهره می‌گیرند. بنابراین واضح است که عقل برای درک واقعی، چه در هنگام فراگیری دانش جدید و چه در هنگام به‌کارگیری دانش قدیم، به عمل قوه‌ی تخیل و سایر نیروها نیاز دارد. می‌دانیم که وقتی قوه‌ی تخیل به سبب آسیب‌دیدگی عضو جسمانی مختل می‌شود یا حافظه به هنگام مرگ کاذب از کار می‌افتد، انسان حتی از درک چیزهایی که پیش‌تر از آن‌ها آگاهی داشته است نیز بازمی‌ماند. دوم آن‌که همگان به تجربه می‌دانند که وقتی می‌خواهیم چیزی را درک کنیم، تصوراتی می‌بافیم که برای‌مان نقش الگو را دارند و سپس بر اساس آن الگوها آن‌چه را می‌خواهیم درک کنیم، می‌آزماییم. از همین روست که وقتی می‌خواهیم چیزی را به کسی بفهمانیم، برایش مثال‌ها و الگوهایی می‌آوریم تا بر اساس آن‌ها به تصوراتش برسد و آن چیز را درک کند. در واقع دلیل این امر آن است که نیروی آگاهی متناسب با چیزی است که شناخته می‌شود. بنابراین هدف در خور عقل ملکوتی که از قید و بند هر کالبدی رهاست، عنصری روشن و قابل فهم و بی‌کالبد است. در حالی‌که هدف درخور عقل انسان که با جسم پیوند دارد، همانا جوهر یا ماهیتی است که در ماده وجود دارد؛ و عقل انسان از طریق همین ماهیت چیزهای قابل‌رؤیت است که به شناخت محدود چیزهای غیرقابل‌رؤیت نایل می‌آید. و این ماهیت باید در جزیی حقیقی وجود داشته باشد و نمی‌تواند از ماده جدا باشد؛ برای مثال، جوهر سنگ فقط در تکه‌ای سنگ، و جوهر اسب فقط در یک اسب هست. بنابراین جوهر و ماهیت تکه‌ای سنگ یا هر شئ مادی دیگر را جز به اندازه‌ای که در خود آن شئ وجود دارد، نمی‌توان حقیقتاً شناخت. و ما شئ را از طریق حس و تخیل درک می‌کنیم. و بنابراین، عقل برای درک واقعی هدف در خور خود باید به تصورات روی آورد تا به ماهیت کلی شئ پی ببرد. اما اگر هدف درخور عقل ما چیز مجزایی بود یا اگر، به قول افلاطونی‌ها، ماهیت اشیای محسوس از خود آن اشیا جدا بود، آن‌گاه عقل برای درک چیز نیاز به روی آوردن به تصورات نداشت.

ایراد سوم: چیزهای غیرمادی به تصور نمی‌آیند، چرا که تخیل قادر به فراتر رفتن از زمان و مکان نیست. بنابراین اگر عقل قادر به درک چیزها بدون روی آوردن به تصورات نباشد، موجودات غیرمادی را نیز درک نخواهد کرد. در حالی‌که این امر کاملاً غلط است، چرا که ما حقیقت و خدا و فرشتگان را درک می‌کنیم.

پاسخ به ایراد سوم: ما موجودات غیرمادی را که در مورد آن‌ها تصوری وجود ندارد از راه مقایسه با اجسام محسوس که در موردشان تصوراتی داریم می‌شناسیم. بنابراین ما حقیقت را از طریق لحاظ کردن چیزی که در آن حقیقت را می‌بینیم درک می‌کنیم؛ و خداوند را،

بـه قول دیونیزوس، از راه افراط و رفع، علت می‌دانیم. دیگر عناصر غیرمادی را در متن زندگی تنها از راه رفع یا در مقایسه با اشیای مادی می‌شناسیم. بنابراین هرگاه بخواهیم چیزی درباره‌ی ایـن موجودات بفهمیم، باید بـه تصورات اجسـام رجوع کنیم، گرچـه از خود این موجودات تصور و خیالی وجود ندارد.

بخـش اصلـی این مقالـه بیانگر تعالیم کلاسـیک سـن‌توماس در باب لزوم مشـارکت عقل و شـناخت حسـی (حواس خارجی یا تخیل) بـرای تمامی اعمال طبیعـی درک در انسـان اسـت. از این رو بـر واژه‌ی «طبیعـی» تأکیـد می‌کنـم تا بـرای امکان شـیوه‌های گوناگـون دانش ماوراءالطبیعی کـه می‌تواند از حواس نیز در گذرد، جایی گذاشته باشم. بر واژه‌ی «درک» نیز تأکیـد می‌کنم تا برای امکان پاره‌ای از اعمال شـهودی دانش و آگاهی (طبیعی یا ماوراءالطبیعی)، مانند شـهود به نفس خـود به‌مثابه حضوری فعال و آگاهانه، جایی گذاشته باشم. هر گونه ادراک معنایی ماهیت این نفس، مستلزم مشارکت حس و تعقل انتزاعی است. همان‌طور که سـن‌توماس به‌وضوح اشـاره می‌کند، خود نظریه‌ی شناخت، ریشه در وحدت ماوراءالطبیعی روح و جسم برای شکل دادن به موجودی یگانه دارد.

دو جنبـه‌ی این مقاله بیش از همـه برای ما جالب توجه است: نخست، شناخت موجودات کاملاً روحانی، به‌ویژه خداوند، که از آن‌ها هیچ تصور حسی‌ای موجود نیسـت، با این شیوه‌ی شناخت وابسـته به تخیل. این جنبـه حکم مقدمـه را دارد. دومیـن و مهم‌ترین جنبه چگونگی بازتاب این شیوه در هنر دینی است.

پاسخ به ایراد سـوم: به‌شکلی بسیار فشرده، جوهر تعالیم سـن‌توماس در باب شـناخت خداوند توسـط شناسـنده‌ی انسـانی را در بر دارد؛ خدایـی که کاملاً غیرمادی و نامتناهی اسـت و از طریق مشارکت حس و عقل شـناخته می‌شـود. گرچه این تعالیم نیز بسـیار معروف‌اند در این‌جا آن‌ها را مختصراً شرح می‌دهم.

۱. عروج ذهن به‌سوی خداوند

سن‌توماس اصرار دارد که ما هیچ ادراک عقلی بی‌واسـطه‌ای از وجـود خدا، آن‌گونه که هسـت، نداریم. همیشـه باید با شـناخت جهان محسوس آغاز کنیم، و سپس بگذاریم که چیزهای مادی طی فرایند دیالکتیکی «مقایسـه با چیزهای محسوس» (که در متن حاضر به آن اشـاره کرده اسـت) ما را تا شناخت با واسطه‌ی خداوند به‌عنوان علت‌العلل، بـا تمام صفـات در خور آن، همان‌طـور که خود سـن‌توماس در جایی دیگر بیان می‌کند، «به دنبال خود بکشانند.»

امـروزه درک این‌کـه موضع سـن‌توماس در دوران خودش چه‌قدر انقلابی بوده اسـت، دشوار است. اصول رایج مکتب سن آگوستین که پیش از سن‌توماس و نیز در زمان خود او (مثلاً، توسط سن بوناونتورا) رواج داشـتند از میانه‌ی قرن سـیزدهم نظریه‌ی فنی و نوارسطویی شناخت از طریق انتزاع از احسـاس دنیای مـادی را جذب خـود کردند، چرا که نظریه‌ی اشـراق سن‌آگوسـتین بیش‌تر بر داوری‌ها یا حقایق جاودانه و ضروری تکیه داشت و کم‌تـر به شـکل‌گیری مفاهیم مربوط بـه دنیای مادی پرداخته بود. بنابر عبارت ارسطویی «چهره‌ی روح» دنیای مادی که روح را احاطه کرده اسـت، پست شـمرده می‌شد و اشکال چیزهای محسوس را از ماده انتزاع می‌کرد. اما روح چهره‌ی دومی نیز داشت که بسیار والاتر و شریف‌تر به‌شمار می‌رفت و به‌شکلی بی‌واسـطه‌تر با خدا در ارتباط بود؛ این چهره‌ی روح مستقیماً رو به‌سوی شناخت چیزهای روحانی مانند روح خود فرد، فرشتگان، خداوند، و حقایق جاویدان داشت.

سن‌توماس قاطعانه این اصل را رد کرد که روح دو چهره‌ی طبیعی دارد که یکی از آن‌ها رو به‌سوی پایین یعنی جهان ماده دارد و یکی دیگر رو به‌سوی

بالا یعنی جهـان روح. او معتقد بود که شـناخت بشری ساختاری بسیار ساده‌تر دارد. روح تنها یک چهـره دارد که مسـتقیماً رو به‌سـوی جهان مادی اطرافش دارد که از طریق حواس شناخته می‌شود. سـپس ما با به‌کارگیری پویایی اساسـی و درونی ذهن و نیاز شدید و نامحدود آن به قابل فهم بودن (که می‌توان اولین اصل پویای شناخت یعنی اصل قابـل فهم بودن وجود est omne ens verum دانسـت) می‌توانیم قدم به قـدم از قابل فهم بودن ایـن جهان مادی بـه تنها دلیل غایـی و کافی آن، یعنی علت یگانه و نامتناهی و روحانی آن‌که همانا خداست، برسیم. انسان کم‌ترین و پست‌ترین ارواح اسـت، و تقدیرش این است که به سفری روحانی دسـت یازد و از این جهان مادی به خاستگاه ازلی و سر منزل نهایی خود بازگردد.

سـاختار کلی عروج ذهن از جهان محسـوس به‌سـوی خداوند چیسـت؟ ایـن سـاختار از آن «طریق سه‌گانه» کلاسـیک گذر می‌کند که اول بار آرئوپاژیت شـبه دیونیزوسی طرح آن را ریخت و سپس سن‌توماس و همین‌طور بسیاری از متفکران مسیحی قرن سیزدهم آن را بر اندیشه‌ی خاص خود منطبق ساختند. سن‌توماس در متن حاضر اشاره‌ای بسـیار کوتاه بـه آن می‌کند، آن‌جا کـه می‌گوید ما خـدا را «علت و از راه افراط و رفع» می‌شناسـیم. یعنـی ما در ابتدا درمی‌یابیم که خداوند علت غایی کلیه‌ی موجودات مادی و متناهی اسـت، زیرا هیچ موجود مادی به‌طور اخص، و هیچ موجود متناهی به‌طـور کلـی، نمی‌تواند علت کافی برای هسـتی خود باشـد. در باب این نخسـتین علت دیگر چه می‌توان گفت؟ این‌جاست که این طریق سه‌گانه‌ی شبه دیونیزوسی به‌شـکلی واضح‌تر صدق می‌کند: ۱. طریق اثبات کمالات الهی که ریشـه در رابطه‌ی علیـت دارد؛ ۲. طریق نفی یا «رفع»، و آن هنگامی است که محدویت‌ها یا نقصان‌ها را از دامن آن‌چه اثبات و تصدیق کرده‌ایم پاک می‌کنیم؛ و سـپس ۳. طریق اثبات دوباره‌ی کمال مورد نظر از راه بسـط آن تا درجه‌ای نامتناهی. سـن‌توماس این مرحله‌ی نهایی را طریق «افراط» (excess) می‌نامد، واژه‌ای که ترجمه‌ی نادقیق واژه‌ی لاتین excessus است و به معنـای «برون رفتن ذهن از خود» اسـت در حرکت از تمامی متناهی‌ها به‌سوی تعالی.

اولیـن پله‌ی اثبات کـه مبتنی بـر اصل علیت اسـت، بر این اصل اسـتوار اسـت که هر معلولی باید به طریقی (دسـت‌کم به‌طور قیاسی) به علتش شباهت داشته باشد، زیرا هر آن‌چه در معلول ـ در مقام معلول ـ هسـت باید از علت نشـأت بگیرد، و علـت نمی‌تواند آن‌چه را از خـودش در اختیار ندارد، دسـت‌کم در حالت والاتر کمال، به معلول بدهـد. بنابراین می‌توانیم اثبـات کنیم که هر کمال مثبتی کـه در موجودات می‌یابیم بایـد معادلی در علت خود داشته باشد، حال چه به‌طور برابر و چه به‌طور والاتر.

دومین پله که همانا نفی یا رفع اسـت آن‌چه را که در مورد خداوند به اثبات می‌رسـد، به‌شـکلی غیرمجازی و شایسـته (برخلاف حالت استعاری) خالص می‌گردانـد. از آن‌جا که خداوند روح ناب اسـت و کمالش نامتناهی، نمی‌توانیم کمالی را که در معنای خود حاوی نقصان یا محدودیتی اسـت به او نسـبت دهیم. این نکته به معنی حذف و کنار گذاشتن گروه بزرگی از صفات یا اسامی است که به‌طور غیرمجازی به موجودات مادی یا متناهی، و نه به روح ناب و نامتناهی، نسـبت داده می‌شوند. بنابراین نمی‌توان گفت که چون خداوند علت کمال قوه‌ی بینایی در جانوران است، پس خود او قوه‌ی بینایـی خوبی دارد، چرا که قـوه‌ی بینایی متضمن محدودیت مادی و متناهی بودن اسـت. از این رو معدودی از صفات اساسی وجود دارند که می‌توانند کمالاتی را که نمونه‌شـان را به‌شـکلی محدود در

جانوران می‌بینیم توصیف و بیان کنند، کمالاتی که علی‌رغم شکل ظاهری‌شان در معنای خود نقصان یـا محدودیتی ندارند. یعنی آن‌کـه این‌ها کمالاتی کاملاً مثبت و غیر مشـروط‌اند، ارزش‌هایی که باید به بوته‌ی نقد بگذاریم تا ارزش تأیید غیرمشـروط ما را بیابند و به‌طور غیرمشروط داشتن‌شان بهتر از نداشتن‌شان باشد. نمونه‌های این صفات عبارت‌اند از وجود، یگانگی، خیـر، زیبایی، فعالیت، قدرت، ذکاوت، اراده، عشـق و غیره. تنها این‌گونه صفات به‌شـکلی مثبت و شایسته و نه به‌صورت استعاری در مـورد خداوند بـه اثبات می‌رسـند. اما همین صفات بایـد ابتدا از دو گونه نقصان یا محدودیتی که وقتی به جانوران نسـبت داده می‌شوند در آن‌ها هست، پاک شوند. همین‌که آن‌ها را، از راه «رفع» از تمامی آثار نقصان و محدودیت خالص گردانیدیم، آن‌گاه می‌توانیم، در سـومین پله، دوباره آن‌ها را با افزودن شاخص نامتناهی در مورد خداوند به اثبات برسانیم، در این‌جا ذهن به فراسوی آن‌چه می‌تواند مسـتقیماً تصویر یا به شکل مفهومی واضح معرفی کند راه می‌برد؛ و وقتی به‌وسـیله‌ی آن‌چه افلاطون «بال» یا «ارُس» روح می‌نامد ـ که منظور از آن همان گرایش قوی روح به‌سوی خیر و فهم‌پذیری کامل وجود اسـت ـ به والاترین جایگاه رسـید، آن‌گاه محتوای مثبـت کمالی را که به اثبات می‌رسـاند، بر مبنای قیاسـی صعودی فرافکنی می‌کند تا نشان دهد که این کمال را باید در شکل نامتناهی‌اش در خداوند جست؛ گرچه ذهن قادر به درک بی‌واسطه و واضـح چگونگی و شـکل این کمـال نامتناهی نیست. در متن حاضر، این حرکت ذهن به فراسوی تمامـی موجودات متناهی و بنابراین تمامی مفاهیم آشـکار «طریق افراط» نامیده شده است، که همان برون رفتن ذهن از خود (ex-cedere) و رفتن به فراسوی تمامی مفاهیم متناهی است.

۲. اعمال [این عروج] در هنر دینی

حال این حرکت اساسـی یا عروج ذهن به‌سوی خداونـد را در قلمروی هنر دینی بـه‌کار می‌گیریم و اثر هنـری چه‌گونه از طریق نمادهای محسـوس ما را به فراسـوی آن‌ها یعنی نامتناهـی‌ای که به آن اشـاره دارند، یا به‌عبارتی فراسـوی تمامی صور و نمادها، سوق می‌دهد؟ در ابتدا خاطرنشان می‌کنم که ساختار کلی این دو حرکت تا حد زیادی به یکدیگر شـباهت دارد. آغاز هر دوی آن‌ها بایـد از تصاویر حسـی باشـد؛ و هر دو باید به فراسـوی تصاویر و مفاهیم، یعنی به‌سـوی عنصـر نامتناهی و متعالی که از تمامی تصاویر و مفاهیم برتر است جهشی قطعی کنند؛ اما هر کدام به‌شـکلی متفاوت از پله‌ی نخست بـه آخرین پله گـذر می‌کنند. عروج فلسـفی از راه کاملاً درونی تحلیل عقلانـی، بینش، مباحثه و غیره صورت می‌گیرد. اما اثر هنری دینی باید جهش ذهن و قلب به فراسوی‌شان را به‌وسیله‌ی نمادهای حسی ممکن سـازد. اثر هنری دینی چگونـه می‌تواند امر خطیر هدایت بیننده (یا شـنونده) به فراسـوی خود اثر و حتی به فراسـوی کامل جهان نمادها و ماده را به انجام رسـاند؟ به گمان من، این فرایند تا اندازه‌ی زیادی از طریق سـه‌گانه‌ای کـه در متن حاضر و در بخش پاسـخ به ایراد سوم به آن اشـاره شد پیروی می‌کند، یعنی ۱. قیاس، ۲. رفع، و ۳. عروج به‌سـوی عنصر متعالی.

اولین پله همان روش سـن‌توماس یعنی «قیاس با چیزهای محسـوس» است. در این روش، ساختار نمادین و محسوسی را برمی‌گزینند که بیانگر شباهت مثبتـی به آن واقعیت متعالی اسـت که هنرمند قصد بیانـش را دارد. بنابراین هنرمنـد می‌تواند نمادهای قدرت، شـکوه، حکمت، عشـق و غیره را به همان صورتی که در دنیا یافت می‌شوند، طراحی کند.

دومین پله با مرحله‌ی «رفـع» یا تطهیر در طرح

طریق سه‌گانه‌ی سن‌توماس همخوانی دارد. در این مرحله هنرمند باید تفاوت فاحش نماد حسی خود که معنایی غیرمجازی از آن در نظر دارد با آن ماورایی را که قصد دارد با آن نماد به تصویر کشد، نشان دهد. این کار را از طریق افزودن نوعی عدم تجانس یا عدم شباهت به شباهتی که در ابتدا طرحش را ریخته است به انجام می‌رساند تا نشان دهد که منظور اصلی‌اش بسیار برتر از موضوع محسوسی است که کارش را با آن آغاز کرده است.

هنرمندان صاحب ذوق و قریحه به طرق گوناگونی می‌توانند این مهم را به انجام رسانند که برخی از آن‌ها خام و ساده و بدیهی‌اند، مانند قرار دادن پیکره‌ی انسان بر سکویی بلند به همراه هاله‌ای از نور به دور سرش؛ و برخی به شیوه‌ای بسیار خلاقانه به‌وجود می‌آیند، قالب‌های معمول را درهم می‌شکنند و بیننده را به‌سوی این نکته سوق می‌دهند که اثر هنری مورد نظر به فراسوی بعد ظاهری تجربه‌ی معمول و روزمره اشاره دارد. نمونه‌ی این شیوه‌ی خلاقانه پیکره‌ی شیوا، آفریننده و نابودگر دنیاهاست که در هیأت رقصنده‌ای با شش، هشت، یا ده بازو به تصویر کشیده می‌شود. از آن‌جا که دست‌های رو به آسمان نشانه‌ی قدرت است، پیکره‌ای انسانی با شش بازو تصاویری را که معمولاً از انسان در ذهن داریم، کنار می‌زند و به قدرتی ورای قدرت انسان‌های معمولی مجال ظهور می‌دهد. این پیکره بیانگر شباهتی است که با عدم شباهت عجین شده است؛ بیانگر شباهتی با اجزای محسوس تجربیات ما و در عین حال نفی این اجزا در حالت محدودشان است. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر شمایل‌های بزرگ مربوط به هنر مسیحی بیزانس را یادآوری می‌کنم که گه‌گاه به‌نظر ما غربی‌ها بسیار غریب می‌نمایند؛ دلیل این امر نیز تا حدی این است که از هدف نقاش از کشیدن این شمایل‌ها سر درنمی‌آوریم. برای مثال، شمایل حضرت مریم، مادر خدا، در نگاه اول بیانگر شباهت مثبتی با چهره‌ی زنان است. اما پس از بررسی بیش‌تر شمایل متوجه می‌شویم که در چشمان حضرت مریم نگاهی غیرزمینی، ثابت و ظاهراً تهی هست که به هیچ‌وجه به نگاه انسان‌های معمولی نمی‌ماند. این همان لحظه‌ی منفی یا اثبات عدم شباهت است که ما را به این آگاهی می‌رساند که زن درون شمایل با چشم بصیرت به فراسوی دنیای مادی، و ابدیت، و به دنیای ارواح و ملکوت و فراسوی تغییر و حرکت می‌نگرد.

شیوه‌های بی‌شمار دیگری نیز هستند که هنرمند صاحب ذوق از طریق آن‌ها می‌تواند این لحظه‌ی منفی گسستن از دنیای اطراف را به تصویر کشد؛ شیوه‌هایی که برخی از آن‌ها بسیار ظریف و پیچیده‌اند. نمونه‌ی این شیوه‌ها آن‌هایی است که در آفرینش پیکره‌های قدیسین در آثار ال گرکو، صورتک‌های ماندگار و غالباً ترسناک افریقایی‌ها، و مخروط‌های روی سر مجسمه‌های بودا به‌کار رفته است. اگر اثر هنری این بعد نفی و تطهیر از محدودیت‌های دنیای اطراف را نداشته باشد، لزوماً اثر بدی به‌حساب نمی‌آید؛ اما به‌نظر من نمی‌تواند متعلق به هنر دینی باشد. چنین اثر هنری آن‌قدر در منجلاب واقعیت معمول و روزمره فرو می‌رود که نمی‌تواند ما را در گشودن بال‌های روح و پرواز به‌سوی تعالی یاری کند. به گمان من، این معیار به ما کمک می‌کند تا بسیاری از نقاشی‌ها و مجسمه‌های معروفی که بر چسب «حضرت مریم» برخود دارند، از جمله آثار بسیاری از هنرمندان دوره‌ی رنسانس چون رافائل، را از حوزه‌ی هنر دینی خارج کنیم. دلبستگی این هنرمندان به‌نمایش تام و تمام و واقع‌گرایانه‌ی هیأت انسانی تا حد زیادی از هر گونه عروج به‌سوی تعالی جلوگیری می‌کند. تنها ویژگی این آثار به تصویر کشیدن زیبایی طبیعی زنان و کودکان است.

پله‌ی سوم که همان عروج به‌سوی تعالی و به فراسوی عنصر صرفاً انسانی و متناهی است چیزی

نیست جز روی دیگر مرحله‌ی پیشین که با آن درهم تنیده است. این شگفت‌انگیزترین جنبه‌ی اثر هنری دینی است که در آن نبوغ فردی هنرمند آشکار می‌شود، نبوغی که غالباً تن به تجزیه و تحلیل آشکار و ظاهری نمی‌دهد، هنرمند باید به طریقی با استفاده از تقابل دیالکتیکی و ادغام دو پله‌ی مثبت و منفی، ذهن و قلب و احساس ما را برانگیزد و آن‌ها را عمیقاً به لرزه درآورد تا این‌که آن‌ها به خودی خود از این عناصر طبیعی و این جهانی و مادی و متناهی جدا شوند و بر بال‌های روح خود را به راز متعالی عنصر نامتناهی و الهی برسانند. هنر دینی ناب از توانایی یگانه‌ای برای بیرون کشیدن ما از خود و جدا کردن‌مان از اثر هنری برخوردار است. از همین روست که اولین کاربرد موسیقی مذهبی هندوها راندن تدریجی شنونده به درون حالت مکاشفه و تعمق است؛ حالتی که به آرامی، بیش‌تر و بیش‌تر عمق می‌یابد و شنونده را به فراسوی خویشتن و یکی شدن با عنصر متعالی می‌راند و موسیقی را از یادش می‌برد. تمامی نمونه‌هایی که تا این‌جا از لحظه‌ی منفی ارائه کرده‌ایم، به دلیل پویایی ذاتی و نهفته در بیان این لحظه‌ی خاص، نمونه‌ی چگونگی برانگیختن روح به عروج به‌سوی نامتناهی توسط هنر دینی نیز هستند. پیکره‌ی شیوای رقصان، شمایل‌های بزرگ بیرانس، تابلوهای ال گرکو و صورتک‌های ماندگار افریقایی، همگی دلیلی بر این امرند. همین‌طور است مکاشفه و تعمقی آرام در باب برخی از پیکره‌های بودا که به همراه دقت در چین‌های مواج و ممتد جامه‌اش تأثیری شبه‌روانگردان بر فرد می‌گذارد و او را عمیقاً به تفکر وامی‌دارد. این امر در باب نقاشی‌های بودایی تبتی‌ها نیز صدق می‌کند؛ نقاشی‌هایی که چنان به دقت طراحی شده‌اند که هنگام مکاشفه فرد را راهنمایی کنند، همین‌طور است مجسمه‌ی پیتا، اثر میکل‌آنژ، که در سکوت متفکرانه و تکان‌دهنده‌ی حضرت مریم حالتی مشابه را در ما ایجاد می‌کند و ما را به تفکر درباره‌ی پسرش به‌عنوان خدا ـ انسان و منجی عالم، وامی‌دارد.

یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها که خود سن‌توماس نیز با آن آشنایی زیادی داشت، کلیساهای گوتیک قرون وسطایی (مثل کلیسای جامع شارنز) است که افراشتگی بلندپروازانه‌ی گنبدها و ستون‌های سنگی و فوق‌العاده ظریف آن‌ها، در حالی‌که در آفتاب پشت ساختمان غوطه‌ور می‌شوند، به نمادی تحسین‌برانگیز از پرواز روح انسان، از سر ستایش و شیفتگی، به‌سوی خداوند متعال و روشنایی تمام اذهان متناهی که «در نوری دست‌نیافتنی مأوا دارد» تبدیل می‌شود.

در تمامی این موارد، هنرمند با استفاده از نمادهای خود، راهی یافته است تا حرکت و پویایی عظیم جاویدان، اما پنهان روح انسان به‌سوی نامتناهی را قوت و سرعت بخشد. این آثار، هیمه‌ی نیمه‌افروخته‌ی تمنّای عظیم و درونی روح را با نگاه شعله‌ور می‌سازند و به سطح آگاهی انسان می‌آورند، و با بهره‌گیری از نمادهای خود روح را به‌سوی آن نیروی پنهانی که به خود می‌خواندشان، می‌رانند. چگونگی دستیابی هنرمند به این مهم رازی است از آن خود او و همتایانش. اما هر هنرمندی ظاهراً باید این پرواز روح را تجربه کند تا بتواند نمادهایی بیافریند که توان انجام این کار را به دیگران نیز بدهند. اثر هنرمندی فرودست که خود این عروج روح را شخصاً تجربه نکرده یا شیوه‌ی درست تجسم آن در نمادهای حسی را نیافته است، بیننده (یا شنونده) را به پرواز بر بال‌های روحش تشویق و ترغیب نمی‌کند. اثر هنری او ممکن است خوب باشد، اما به هنر دینی متعلق نیست. بسیاری از آثار به اصطلاح دینی این ویژگی زمینی بودن را دارند.

باید خاطرنشان کرد که نمادهای حسی به تنهایی قادر به نمایش تام و تمام واقعیت متعالی نیستند و

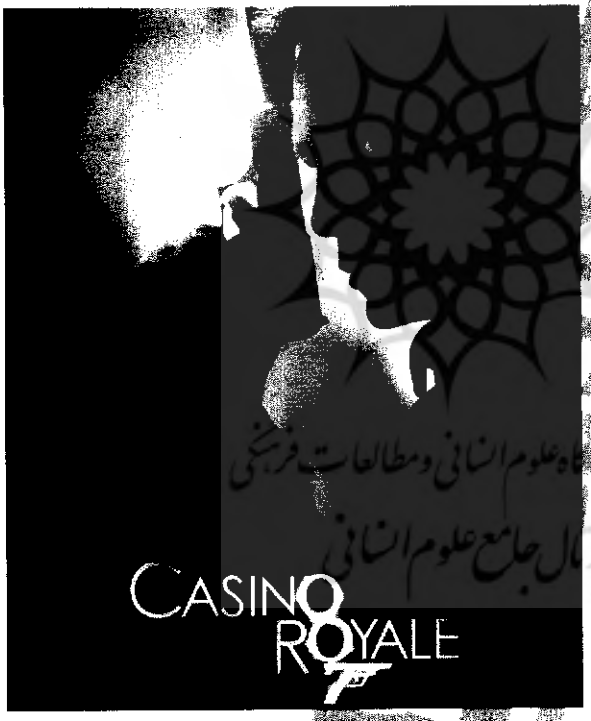
کاربردی چونان مفاهیم فلسفی دارند. نیروی آن‌ها از توانایی‌شان برای سرعت بخشیدن به حرکت پنهان روح انسان به‌سوی نامتناهی ناشی می‌شود؛ آن‌ها راهی بر روح می‌گشایند که از آن به آگاهی برسد و فرصتی فراهم می‌آورند که ذهن و قلب و اراده‌ی انسان برای لحظه‌ای به‌سوی آن نیروی متعالی که همیشه و پنهانی آن‌ها را به‌سوی خود می‌خواند، به پرواز در آیند؛ به‌سوی خیری که تمامی خوبی‌های متناهی در آن شریک‌اند، و آن علت غایی که تمامی علت‌های محدود و این جهانی در خدمتش هستند. این پویایی و حرکت اساسی روح انسان به‌سوی موجود نامتناهی عبارت است از حرکت پیشین و ماتقدم روح که وجود روح متناهی را قوام می‌بخشد. اما روح انسان برای گذر از حالت توانایی نهفته که زیر سطح آگاهی قرار دارد و رسیدن به فعلیت در سطح آگاهی باید با ارجاعی ابتدایی به دنیای حس و تخیل برانگیخته شود، چرا که انسان به کمک کل وجودش، یعنی روح و جسم، به شناخت و آگاهی می‌رسد.

حرکت روح همین‌که توسط تصویر حسی آغاز شد، با استفاده از جسم به منزله‌ی سکوی پرتاب به دو شیوه‌ی عمده به‌سوی تعالی جهت می‌یابد: اول، به شیوه‌ای کاملاً عقلانی، با استفاده از مفاهیم فلسفی قیاسی و انتزاعی؛ و دوم، به شیوه‌ای وجودی‌تر، با استفاده از تصاویر حسی به منزله‌ی نمادهایی که کل ساختار روانی انسان یعنی ذهن، اراده، تخیل و احساسات او، یا به‌قول شرقی‌ها، دل او را به لرزه درمی‌آورند. شیوه‌ی عقلانی با دقت و وضوح بیش‌تری به نامتناهی اشاره می‌کند؛ اما از آن‌جا که مفاهیم فلسفی بسیار انتزاعی و نادقیق‌اند، فقط ذهن را برمی‌انگیزند. در حالی‌که شیوه‌ی استفاده از نمادهای حسی با این‌که از نظر عقلانی بسیار مبهم‌تر و پنهان‌تر است، اما به سبب نیروی برانگیزاننده و بسیار غنی خود قادر است کل روان انسان و جسم او را به لرزه درآورد، و به همین دلیل معمولاً فرد را به شکلی وجودی با آن‌چه نماد به آن اشاره دارد، یکی می‌کند. هدف از مفاهیم انتزاعی، یاری کردن ما در درک عقلانی و عمیق‌تر راز متعالی است؛ اما هدف از نمادهای حسی رهنمون شدن ما به‌سوی برقراری ارتباطی عمیق با آن راز است. ما به هر دو شیوه نیازمندیم، آن‌ها مکمل یکدیگرند، و هیچ‌یک نمی‌تواند جایگزین دیگری شود. آخرین نکته‌ای که باید به بحث خود درباره‌ی متن سن‌توماس بیفزاییم، به ضمیمه‌ی جالب توجه این متن مربوط می‌شود که سن‌توماس در آن به روش ما در شناختن موجودات کاملاً غیرمادی پرداخته است، موجوداتی که از ما والاتر، اما به هرحال، متناهی‌اند. سن‌توماس می‌گوید از آن‌جا که این موجودات علت جهان مادّی یا خود ما نیستند، نمی‌توانیم برای شناختن آن‌ها از راه مشابهت علّی، که اولین طریق از طرق سه‌گانه است و برای شناخت خدا به‌کار می‌آید، استفاده کنیم. از این رو، او نتیجه می‌گیرد که آن‌ها را تنها «از راه قیاس یا رفع» می‌توان شناخت. او در این‌جا به excessus یا عروج ذهن حتی اشاره‌ای نیز نمی‌کند. از این نظر او ظاهراً چنین برمی‌آید که شناخت خدا و ماهیتش از شناخت فرشتگان آسان‌تر است. این نکته درباره‌ی اولین آشنایی ما با وجود فرشتگان نیز صدق می‌کند؛ به بیان دیگر، ما وجود خداوند را راحت‌تر از وجود فرشتگان می‌پذیریم. از آن‌جا که آن‌ها علت کائنات نیستند، نمی‌توانیم، همانند اثبات وجود خداوند، قاطعانه بحث کنیم که فرشتگان باید وجود داشته باشند تا کائنات معنایی بیابد. پی بردن به وجود فرشتگان (خوب و بد) یا از راه الهام و کشف صورت می‌گیرد و ما به سبب ایمان خود، وجودشان را می‌پذیریم، و یا از طریق بحثی فریبنده (مانند این‌که فرشتگان باید باشند تا هماهنگی کائنات را به منزله‌ی نشانه و تجلی خداوند کامل کنند).

آیا پایین‌تر بودن شناخت ما از وجود فرشتگان، در مقایسه با شناخت ما از وجود خداوند، درباره‌ی درک ماهیت‌شان نیز صدق می‌کند؟ سن‌توماس در این متن به این پرسش پاسخ نمی‌دهد. اما می‌توان حدس زد که پاسخ این پرسش مثبت است، چرا که شناخت ما از خداوند از دقت و صحتی برخوردار است که هیچ روح متناهی به آن دست نمی‌یابد؛ به بیان دیگر، خداوند کمال نامتناهی است و از دیدگاه ما بر فراز تمامی واقعیات و ارزش‌ها قرار دارد. با این حال می‌دانیم که نمایش نمادین موجودات روحانی والاتر، چون فرشتگان خوب و بد، نه تنها در مسیحیت، بلکه در هنر تمامی ادیان، معمول است. و ظاهراً تجربه‌ی بیننده که شامل جهش ذهن به فراسوی نمادهای حسی نیز هست، به تجربه‌ی هنر دینی، هنگام اشاره‌ی مستقیم به خداوند، شباهت بسیار دارد. بنابراین ترجیح می‌دهم این تجربه را براساس همان ساختار پایه که در بالا شرحش آمد، بررسی کنم؛ و برای این کار نه از مشابهت علّی خداوند و موجودات، بلکه از اصل مشارکت تمامی موجودات متناهی در کمال یگانه‌ی خداوند استفاده می‌کنم. از آن‌جا که تمامی موجودات متناهی، چه مادی و چه غیرمادی،از یک منشأ غایی شرچشمه می‌گیرند و هر معلولی تا اندازه‌ای به علتش می‌ماند، بنابراین تمامی موجودات به‌شکلی در کمالات متعالی خداوند چون هستی، یگانگی، فعالیت، قدرت، خیر، زیبایی و غیره، شریک‌اند. این امر باعث پیوند تمامی موجودات و شباهت نسبی آن‌ها می‌شود، از پست‌ترین موجود مادی تا روح نامتناهی که در سلسله مراتبی صعودی نظم یافته‌اند. از سوی دیگر، تمامی موجودات متفکر نیز از نظر روح و روان با خداوند و با یکدیگر در پیوندند. به این ترتیب، اثر هنری از طریق تقابل دیالکتیکی قیاس و رفع، و شباهت و عدم شباهت، روح ما را برای جهش به فراسوی نماد حسی و به‌سوی چیزی بالاتر و بهتر از خودمان، به‌سوی بالاترین پله‌ی نردبان هستی، یعنی خداوند که شایسته بیش‌ترین تکریم و احترام است، آماده می‌کند. دقیقاً به این دلیل که موجود برتر ما را از راه خیر این جهانی به خیر نامتناهی منبع لایزال حیات رهنمون می‌شود، نیروی آن باعث عروج روح به‌سوی قلمروی روح متناهی و ناب می‌شود، حتی اگر این امر به منزله‌ی مشارکتی محدود در روح نامتناهی به حساب آید، روح نامتناهی که به تنهایی عامل انگیزش تمامی ذهن‌ها و اراده‌هاست و آن‌ها را به فراتر رفتن از خود قادر می‌سازد.

تصویر و رؤیا در سینما

اف.ای.اسپارشات
ترجمه‌ی آرش جلال منش



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آن‌چــه در پــی می‌آید ، بررســی‌ای مقدماتی در مورد مهم‌ترین مباحث زیباشناســی سینما است. من از داشــتن دانش کامل درباره‌ی فیلم محروم هســتم و آن‌چــه درباره‌ی وجوه تکنیکــی فیلم بیان خواهم کرد، چیزی جز آن‌چه در منابع مکتوب ســینما پیدا می‌شــود، نیســت. آن‌چه امیدوارم موفق به انجام آن شوم، ارایه‌ی تفسیری نو از این ملاحظات آشناست و تنها در صورت موفقیت در این کار، می‌توانم خود را قانــع کنم کــه آن‌چه نگاشــته‌ام ارزش بیان کردن داشته است.

این‌گونه به‌نظر می‌رســد که فیلم بــه جهت نوع ارتباطــش بــا خیال، از دیگــر انــواع قدیمی‌تر هنر متمایز اســت. در حقیقت، فیلم را به‌عنوان هنر خیال تعریف می‌کنند زیرا شــما تنهــا در صورتی قادر به توضیح چیستی فیلم خواهید بود که قادر به توضیح چگونگــی عملکرد آن باشــید و آن عملکرد چیزی جز خلق یک خیال نیست. یک تعریف ساده از فیلم می‌تواند این‌چنین باشد: فیلم عبارتست از یک سری تصاویرکه با آن‌چنان ســرعتی بــر یک پرده، به‌دنبال هم به‌نمایش درمی‌آیند که افرادی که بدان پرده نگاه می‌کنند، خیال می‌کنند به حرکتی پیوسته می‌نگرند.

از روزهای آغازین ســینما، هم فیلم‌سازان و هم منتقدین بر اســاس رویکردشــان به این فریبندگی، دچار اختلاف شــدند. برای یک مکتب، قابلیت فیلم برای نمایش واقعیت و بازآفرینی دقیق کیفیت آدم‌ها و اشیا، آن‌گونه که در عالم واقع وجود دارند، اهمیت دارد. در نظر این مکتب، رسالت فیلم نه تنها در ضبط واقعیت بلکه در ستایش دنیای واقعی و رهانیدن آن از فنا و نابودی اســت. در مقابل، مکتب دیگر بر این عقیده اســت که خیال مورد بحث، تنها به‌واســطه‌ی نمایش یک ســری تصاویر که یک رخــداد طبیعی را بازســازی می‌کنند عارض نشده بلکه هر نمایش متواتر از یک سری از اشیا که به اندازه‌ی کافی مشابه باشند، قادر به انجام این مهم است. این مکتب، فیلم را به‌مثابه وســیله‌ای برای خلق فانتزی‌های باورپذیر می‌شناســد. فریبندگی فیلم می‌توانــد در عین حال بیانگر وفــاداری به واقعیت و نیــز رهایی از بند آن باشد، هم حقایق را فاش سازد و هم بهترین دروغ‌ها را تحویل دهد.

تقابل این دو مکتب آن‌گونه که گفته شد، شدید نیســت. یک فانتزی برای این‌که باورپذیر باشد باید به دقایق و ظرایف دنیای واقعی وفادار بماند. در **حادثه در پل *اُول کریک***[1]، ســاخته‌ی رابرت انریکو، ما به مدد تصویربرداری قدم به دنیایی خیالی می‌گذاریم: تقلای بی‌نتیجــه‌ی مردی چکمه‌پــوش در زیر آب و نــوری که بر یک تار عنکبــوت می‌افتد. زیگفرید کراکائر، نماینده‌ی بزرگ جناح واقع‌گرا تأکید می‌کند که برای او، این‌که یک فیلم در لوکیشــن مناســب فیلم‌برداری شــود مهم نیست بلکه مهم آن است که قادر باشــد حــس و حال دنیای واقعــی را القا کند. رئالیست‌ها و تخیل‌گرایان[2]، هر دو در برابر فیلم‌هایی

که طرح آن‌ها به‌راحتی قابل‌درک است، فیلم‌هایی که واضح است بازیگران‌شان بازی می‌کنند و مناظر در آن‌ها هم‌چون نقاشی روی مقوا به‌نظر می‌رسد، و بیش از همه در برابر فیلم‌هایی که در آن‌ها کارگردانی آگاهانه‌ی رخدادها توسط یک موجود هوشمند توی ذوق می‌زند، موضع‌گیری می‌کنند. آن‌چه دو گروه فوق را متمایز می‌کند، اصرار تخیل‌گرایان بر این امر است که سینمای مطلوب سینمایی است که حس واقعی بودن را در کالبد اشیایی که نمی‌توانند وجود داشته باشند و رخدادهایی که نمی‌توانند رخ دهند، بدمد و این، آن چیزی است که رئالیست‌ها نمی‌توانند با آن موافقت کنند. علاوه براین، تخیل‌گرایان براین عقیده‌اند که به‌جای وفاداری به واقعیت اشیا و نشان دادن دقیق آن‌چه در دنیای واقعی وجود دارد، می‌توان در متن یک دنیای خیالی و با وفاداری به قوانین ویژه‌ی چنین دنیایی، نوعی جدید از اقنای مخاطب را به‌وجود آورد که ظریف‌تر از اقنای رئالیستی خواهد بود. چیدمان صحنه‌ی اکسپرسیونیستی و نورپردازی ترسناک ***کالیگاری*** از منظر تخیل‌گرایان قابل‌پذیرش است زیرا دنیایی خیالی و وهم‌آلود خلق می‌کند که قوه‌ی خیال می‌تواند در آن بال و پر بگشاید. در مقابل، رئالیست‌ها روی خوشی به آن نشان نمی‌دهند زیرا به‌نظرشان این فیلم چیزی جز دنیایی کابوس‌مانند را به‌نمایش نمی‌گذارد.

گمان می‌کنم تا این‌جای بحث، به‌نظرتان خیلی عجیب و غریب است. درک توهم‌آمیز واقعیت به‌واسطه‌ی سینما، با وهمی ابتدایی که از دیدن یک تصویر ظاهراً متحرک روی پرده به‌وجود می‌آید یکی نیست. این وهم، با تصویر ارایه‌شده به‌مثابه یک سایه‌ی متحرک روبه‌رو می‌شود. ولی وهم ثانویه‌ای که هم رئالیست‌ها و هم تخیل‌گرایان در استفاده از آن مشترکند، کاری به آن‌چه روی پرده است نداشته بلکه به موقعیتی که تصویر ارایه می‌دهد، می‌پردازد. البته این وهم ثانویه به آن وهم اولیه وابسته است زیرا ماهیت تصویر روی پرده، خود فریاد می‌زند که می‌توان آن‌را به‌راحتی در خدمت وفاداری به واقعیت یا کلاه گذاشتن بر سر آن، قرار داد. پس، دو سنخ وهم وجود دارد که از یکدیگر متمایزند. این امر ما را با مسأله‌ای مواجه می‌کند: به چه دلیل باید حتماً نسبتی میان تصویر روی پرده و یک امر معتبر و اصیل به‌خصوص، برقرار کرد؟ چرا نباید آن‌را همانند یک نقاشی، به‌مثابه بازنمایی یک شئ بدانیم بدون آن‌که به وضعیت هستی‌شناختیش علاقه‌مند باشیم؟ یک تماشاچی تئاتر تا چه اندازه فکر می‌کند آن‌چه می‌بیند یک رخداد واقعی است؟ ولی بر خلاف تئاتر در سینما حسی وجود دارد که یک فیلم با استفاده از آن می‌تواند شما را از واقعی بودن آن‌چه می‌بیند، مطمئن سازد و اغلب هم در این کار کوتاهی نمی‌کند. علت وجود این خطای ادراکی چیست؟ جواب این پرسش در رابطه‌ی پیچیده‌ی عکس‌برداری و فیلم‌برداری و در سرشت ویژه‌ی تصاویر عکس‌برداری‌شده، نهفته است. رئالیست‌ها و تخیل‌گرایان متفق‌القولند که فیلم‌ها با عکس‌برداری به‌وجود می‌آیند ولی احتمالاً متوجه شده‌اید که در تعریف ساده‌ی من از سینما هیچ خبری از عکس‌برداری نیست.

ساده‌ترین راه خلق تصاویری که یک فیلم با نمایش پی‌درپی آن‌ها به‌وجود می‌آید، عکس‌برداری است؛ ولی در عین حال، می‌توان آن تصاویر را مستقیماً روی فیلم نقاشی کرد. ساده‌ترین راه برای خلق یک عکس، که قرار است یک شئ را بازنمایی کند، قرار دادن آن شئ در کادر یک دوربین است؛ ولی آن‌چه از آن عکس‌برداری می‌شود ممکن است یک مدل، یک نقاشی یا یک عکس باشد. ساده‌ترین راه برای خلق یک عکس از یک رخداد یا واقعه‌ی معین، یافتن آن‌چه رخ می‌دهد و عکس‌برداری از آن است؛ ولی در عین حال می‌توانیم صحنه‌ها و وقایع را آن‌گونه که می‌خواهیم به‌نظر برسند، دست‌کاری

کنیم. ساده‌ترین راه برای ایجاد توالی بایسته‌ی تصاویر، استفاده از یک دستگاه مکانیکی است که به‌صورت متوالی تعداد متنابهی عکس گرفته و آن‌ها را به‌گونه‌ای که مدنظر است، منظم می‌کند؛ ولی در عین حال، می‌توان تصاویر را به‌صورت فریم به فریم عکس‌برداری کرد یا حتی نقاشی نمود. بدیهی‌ترین راه استفاده از دوربین فیلم‌برداری، راه انداختن آن با همان سرعتی است که قرار است پروژکتور شما بعداً با آن سرعت کار کند (این البته آسان‌ترین راه نیست زیرا همگام‌سازی، نیاز به دقت و مراقبت دارد)؛ ولی در عین حال، تا جایی که حساسیت فیلم اجازه می‌دهد می‌توان دوربین را بسیار سریع‌تر یا کندتر به‌کار انداخت. این قابلیت‌ها همراه با احتمالات متقابلی که با خود دارند، سمت‌گیری قوی و مقاومت‌ناپذیر فیلم را به‌سوی ساده‌ترین شکلش که تکرار یک اتفاق فیلم‌برداری‌شده به‌وسیله‌ی پروژکتور است، به‌وجود می‌آورد. مخاطبان فیلم ـ البته آن‌هایی که با گارد بسته به تماشای فیلم‌ها نمی‌نشینند ـ میل دارند فرض کنند آن‌چه بر روی پرده به نمایش درمی‌آید، بازنمایی چیزی است که اتفاق افتاده است و هر جا فیلم با این فرض مطابقت نمی‌کند، میل دارند فرض کنند آن‌چه می‌بینند کم‌ترین تفاوت را با آن‌چه واقعاً اتفاق افتاده، دارد. انگار پروژکتور در حال رونویسی کردن از روی دست دوربینی است که خود، هم‌چون چشم تماشاگر عمل کرده است.

چشم انسان دوربین نیست و تصاویر عکس‌برداری‌شده، آن‌چه را یک چشم می‌بیند به تصویر نمی‌کشند. عنبیه‌ی چشم به‌طور مداوم با تغییر روشنایی تنظیم شده و فاصله‌ی کانونی آن با تغییر فواصل، تغییر می‌یابد. از آن‌جا که ما دو چشم داریم، چیزهایی را که در یک لحظه در نقطه‌ی کانونی هر دو چشم‌مان قرار ندارند به‌صورت تصویرهایی دوتایی و گنگ می‌بینیم و بنابراین، هر آن‌چه می‌بینم سرشتی تغییریابنده و ناپایدار دارد. چشم آنگاه که طبیعت را می‌نگرد، بی‌قرار است ولی آنگاه که به یک عکس معطوف می‌شود که درآن همه چیز در یک صفحه است و تغییرات نور دامنه‌ی نسبتاً کوچکی دارد، کار بسیار راحت‌تری پیش رو دارد. دنیای واقعی به‌هیچ‌وجه همانند یک تصویر عکس‌برداری شده، پایدار، منفرد و یکنواخت نیست. با این‌حال شباهتی میان آن‌ها وجود دارد. تصویر عکس‌برداری‌شده، دارای خصوصیتی است که موجب می‌شود نظریه‌پردازان آن را به یکی از مشهورترین پدیده‌های دانش اپتیک یعنی «تصویر شبکیه‌ای» منتسب کنند. گویی یک عکس در پشت چشم نقش بسته و به‌گونه‌ای ناشناخته و مرموز به‌عنوان ابژه‌ی حقیقی عمل دیدن، رفتار می‌کند. به بیانی دیگر، تصویر عکس‌برداری‌شده بیانگر یک فرافکنی ایده‌آل است؛ به این معنی که تصورات ما، آن‌چه را می‌بینیم، هنجارمند می‌کند. در روزهای آغازین ابداع عکاسی، آن‌را به‌عنوان بازتولیدکننده‌ی هر آن‌چه دیده می‌شود، می‌شناختند ولی باید گفت که در اشتباه بودند. آن‌چه رخ داده بود، تحقق نوعی دیدن آرمانی بود. یک تصویر عکس‌برداری‌شده بیش از آن‌که حقیقی باشد، متقاعدکننده است. این تصاویر از بالاترین درجه‌ی اصالت برخوردارند. این اصالت تنها از این جهت نیست که عکس‌ها دقیقاً همانند چیزهایی هستند که از آن‌ها عکس‌برداری شده است. پیتر آسیموف گفته است که فیلم بیلی باد را به این دلیل سیاه و سفید ساخته که واقعی‌تر از فیلم رنگی، به‌نظر می‌رسیده است. دنیا سیاه و سفید نیست ولی یک عکس خبری چنین است. اصالت یک فیلم نه از نسخه‌برداری از واقعیت بلکه ازثبت وفادارانه‌ی آن ناشی می‌شود.

توهم حرکتی اولیه‌ی ناشی از یک فیلم، به‌خودی خود، نه درکی از واقعیت بلکه نوعی نشاط وصف‌ناشدنی را به ارمغان می‌آورد. این مطلب وقتی به یک کارتون نگاه می‌کنید، به‌خوبی قابل

درک می‌شود. تلاش برای راست‌نمایی، موجب شباهت بیش‌تر این فیلم‌ها به زندگی واقعی نشده و تجهیزات پیچیده‌ای که در دوران اوج دیزنی برای سه بعدی کردن این فیلم‌ها به خدمت گرفته می‌شد، امروز به‌عنوان تجهیزاتی بی‌فایده و گران‌قیمت به کناری نهاده شده‌اند. درکی از واقعیت که با دیدن فیلم‌هایی از این دست به‌دست می‌آید، هم‌چون درکی است که از دیدن نقاشی‌های فیگوراتیو حاصل می‌شود: ما به‌عنوان بیننده، کنش‌هایی را که می‌بینیم نه به دنیای واقعی نسبت می‌دهیم و نه به تصویر روی پرده بلکه به دانلد داک و دنیای کارتونی‌ای که او تنها در آن می‌تواند زنده باشد، نسبت می‌دهیم. ولی در فیلم‌های معمولی، این توهم حرکت نیست که ما را وامی‌دارد آن‌چه را می‌بینیم به دنیایی که هر روز تجربه می‌کنیم، نسبت دهیم. بلکه این سرشت عکس‌گونه‌ی خود تصاویر است (البته تا جایی که تک‌بودگی خود را حفظ کرده و با ذات آن‌چه در صدد نشان دادن آن هستند در تقابل نباشند) که ما را می‌فریبد و وامی‌دارد آن‌چه را می‌بینیم به‌مثابه سندی از رخ دادن یک اتفاق بدانیم، به‌گونه‌ای که گویی خود شاهد رخداد آن بوده‌ایم. از این گذشته، همه‌ی ما با عکاسی و لذت دیدن عکس‌هایی که گرفته‌ایم، آشناییم. رسانه‌ی فیلم، با در خدمت گرفتن این تمایل مشخص به جلوه‌گری، جهتی را مشخص می‌کند که با پی‌گرفتن آن می‌توانیم ادراک خود را از فیلم‌هایی که با روش‌های مختلف ساخته می‌شوند، هنجارمند کنیم.

حال می‌توان رئالیست‌ها و تخیل‌گرایانی را که در ابتدای این نوشته بدان‌ها اشاره شده بود نه با تکیه صرف بر نگرش آن‌ها به امکانات تکنیکی این رسانه بلکه با نگرش‌شان به این موضوع که هر فیلم بایستی بیش از آن‌چه هست، به‌صورت ضبط وفادارانه واقعیت به‌نظر رسد، متمایز کرد. نظریه‌پردازان مختلف، واریاسیون‌هایی متفاوت از یک نگرش را اتخاذ کرده‌اند. آیزینشتاین و دیگر فیلم‌سازان قرن بیستم شوروی عقیده داشتند هنر فیلم‌سازی در بهره‌برداری از تمایل به جلوه‌گری با استفاده از برش‌های پیونددهنده یا تقابلی و سپس چسباندن تکه فیلم‌های گرفته شده از منابع مختلف، نهفته است به‌گونه‌ای که در ذهن تماشاگر، واقعیتی تجربی فراتر از تصویرهای ارایه‌شده به او شکل گیرد. در جهتی مخالف با این دیدگاه، برخی فیلم‌سازان «زیرزمینی» معاصر معتقدند، تقطیع در هر شکل آن، تحریف است. از آن‌جا که فیلم هم‌چون یک مدرک است، باید همانند سندی از واقعیت باشد. فیلم نهایی باید دربرگیرنده‌ی همه چیزهایی باشد که دوربین ضبط کرده است و حتی ترتیب قرار گرفتن تصاویر باید همان ترتیب ضبط شدن آن‌ها باشد. در این صورت با این‌که ممکن است برخی صحنه‌ها بدون فوکوس بوده، بد ظاهر شده یا بی‌ربط باشند ولی باز هم تجربه‌ی سینمایی درست‌تری را برمی‌سازند. در این تفکر، فیلم آن‌چه را در برابر دوربین رخ می‌دهد ضبط نمی‌کند بلکه به ضبط آن‌چه در درون دوربین رخ می‌دهد، می‌پردازد.

مراد از واقعی بودن فیلم، واقعیتی وهم‌آلود که به مدد سرشت غریب فضای فیلم درک می‌شود، یعنی رابطه‌ی مکانی واقعی و تلقین‌شده بین عناصر یک فیلم و بینندگان آن، نیست. بلکه واقعیت یک سند تصویری ضبط شده است. برخی نویسندگان اظهار می‌دارند که تماشاگران عام فیلم احساس می‌کنند رابطه‌ی مکانی آن‌ها با صحنه‌های فیلم‌برداری‌شده، همان رابطه‌ای است که دوربین با آن صحنه‌ها داشته است (یا به‌نظر می‌آید، داشته است). بر این اساس، صحنه‌های گول‌زننده‌ای مثل صحنه‌ای که در آن یک اتاق از میان شعله‌های برافروخته‌ی یک شومینه به‌نمایش درمی‌آید، نه به‌عنوان حقه‌ای احمقانه، بلکه از این منظر محکوم می‌شود که هیچ بیننده‌ای نمی‌تواند در آن موقعیت قرارگیرد. من قادر نیستم این

تز را با تجربه‌ی خود وفق دهم. من تنها زمانی حس می‌کنم با دید دوربین یگانه هستم که از فرایندی مثل سینه‌راما[۳] استفاده شده باشد که در آن، پرده آن‌قدر بزرگ است که چیزی جز آن‌چه روی پرده به‌نمایش درمی‌آید، دیده نمی‌شود. مخاطبان کارآزموده‌ی فیلم، با تغییر سریع موقعیت دوربین گیج نشده یا دچار حالت تهوع نمی‌شوند یا با دیدن نماهای روبه پایین، سرشان به دَوَران نمی‌افتد. اگر قائل به این باشیم که تغییر زاویه‌ی دید دوربین، تغییر موقعیت ما به‌عنوان بیننده است، برش‌های متقاطع سریع، غیرقابل‌تحمل می‌شوند درصورتی‌که در عالم واقع به سختی متوجه‌شان می‌شویم. با این‌حال، حسی وجود دارد که به موجب آن، شخص احساس می‌کند در صحنه‌ی فیلم‌برداری‌شده حضور فیزیکی دارد. این حس را نباید با درگیری روان‌شناختی با کنش در حال انجام، اشتباه گرفت. در واقع شخص یک صحنه را به‌صورت فضایی سه بعدی استنباط می‌کند که خود در آن حاضر است و دیدگاهی مشخص نسبت بدان دارد. فضای سینمایی، این ژرفا و جامعیت را تا حدود زیادی به پارالاکس[٤]، یعنی حرکت و توقف افتراقی ابژه‌های دوردست با تغییر زاویه‌ی دید فرد، مدیون است. اهمیت پارالاکس وقتی برجسته می‌شود که حرکت با تکنیک استاپ ـ موشن[٥] متوقف شود (که این روزها به وفور مورد استفاده قرار می‌گیرد). هنگامی‌که درمی‌یابیم چنین اتفاقی رخ داده، ناگهان سرشت فضایی که حرکت در متن آن در حال انجام است بدل به فضایی بی‌کیفیت و کم‌رمق می‌شود. این عامل به‌رغم این‌که آن‌چنان که باید مورد توجه قرار نگرفته ولی از اهمیت زیادی برخوردار است. بدون چنین تغییر فضایی، استفاده از تکنیک استاپ ـ موشن ممکن است این حس را به‌وجود آورد که دنیا ساکن شده است. در چنین وضعیتی ما با گذار به وجهی متفاوت از بازنمایی مواجه می‌شویم. در یک لحظه، بازی جدیدی آغاز می‌شود.

هرچه بیش‌تر به حسی که نسبت به فضای سینمایی دارم، می‌اندیشم احساس عجیب و غریب‌تری نسبت به سینما پیدا می‌کنم. برای مثال، استفاده از یک لنز زوم برای افزایش اندازه‌ی (عینی) تصاویر، احساس نزدیک شدن کنش‌های رخ‌داده درمقابل دوربین به بیننده را القا می‌کند ولی بلند شدن از روی صندلی و راه افتادن به‌طرف پرده با این‌که باعث بزرگ‌تر شدن (ذهنی) تصاویر شده و البته فاصله با پرده را کم‌تر می‌کند، ولی به‌هیچ‌وجه حس نزدیک‌تر شدن آن کنش‌ها به بیننده را القا نمی‌کند. احساس حضور در مکانی که کنش‌های فیلم در آن رخ می‌دهد، به صندلی مشخصی که فرد روی آن نشسته بستگی ندارد بلکه اگر فرد در مکانی مناسب نسبت به پرده نشسته باشد، یعنی نه خیلی دور از پرده و نه خیلی نزدیک به پرده به‌گونه‌ای که کل پرده در دیدرس او باشد، چنین حسی به او القا خواهد شد. کژدیسی‌هایی که به سبب به‌کار بردن لنزهای مختلف در فضای فیلم رخ می‌دهد، قادر به از بین بردن چنین حسی نیست. ما این انعطاف‌پذیریِ روابط مکانی را به مثابه ابزاری روایی یا وسیله‌ای برای جلب مخاطب به دیدگاهی خیالی، می‌پذیریم و با آن گیج و مدهوش نمی‌شویم. دیوید لین در آرزوهای بزرگ برای به تصویر کشیدن اتاق خانم هاویشام از لنز فوکوس عمیق استفاده می‌کند. بله، از این حربه برای بزرگ‌نمایی استفاده می‌شود ولی در این‌جا تأثیری غریب برجا می‌گذارد. ما گمان نمی‌کنیم در اتاقی بزرگ هستیم بلکه با خود می‌گوییم این همان چیزی است که پیپ[٦] دیده است. یا نماهای تله‌فوتوی پیش پاافتاده‌ای را در نظر بگیرید که در آن‌ها چنین به‌نظر می‌رسد که افراد به‌سوی دوربین می‌دوند و یا از آن دور می‌شوند در حالی‌که واقعاً حرکت قابل‌توجهی ندارند. چنین نماهایی مطابق با هیچ رابطه‌ی مکانی واقعی میان بیننده و رخداد نیستند. البته وجود زاویه‌دید بدون

وجـود نقطه‌دید، آن‌قدرها هم دردسرساز نیست. به‌عنوان مثال، در صحنه‌ای از فیلم زابریسکی پوینت، که دختر به‌طرف هواپیما می‌دود، روابط مقیاس ما بین دختر و افق پایینی به‌گونه‌ای است که برای یک لحظه گمان می‌کنیم آن‌چه می‌بینم یک مدیوم‌شات معمولی است. ولی پس از چند لحظه وقتی می‌فهمیم دختر به آرامی در حال پس رفتن است، متوجه می‌شویم که با یک تله‌فوتوشات طرف بوده‌ایم. این بازشناخت، احساس ما از رابطه‌ی مکانی خود و صحنه را دگرگون نمی‌کند بلکه تفسیر ما از این رابطه را تغییر می‌دهد.

با توجه به پدیده‌هایی از این دست می‌توان حکم کرد که فیلم، حس مکانی ما را دچار نوعی تعلیق می‌کند: ما از موقعیت فرضی خود آگاهیم و آن‌را می‌پذیریم ولی به‌شکل وجودی تسلیم آن نمی‌شویم. ما موقعیت خود را در جایی نمی‌دانیم که خود را در آن می‌بینیم. یک توجیه ساده برای چنین تفکیکی این است که ما معمولاً فیلم (یا نقاشی) را هم‌زمان به‌عنوان طرحی دوبعدی روی یک سطح تخت و نیز صحنه‌ای سه‌بعدی می‌بینیم. هیچ‌یک از این دو وجه نمی‌تواند ذهن را در تسلط انحصاری خود داشته باشد، مگر در لحظات هیجان یا بی‌میلی. به بیان نظری، می‌توان ادعا کرد که تصویر سینمایی، تصویری بیگانه‌شده است. حسی که یک فرد از مکان خود دارد به‌شدت به حس تعادل و حواس عضلانی او وابسته است و تمامی نشانه‌های حسی یک بیننده‌ی فیلم، به‌جز حواس بینایی و شنوایی، به‌شدت با سالن سینما و محل نشستن او در ارتباطند. به‌عنوان مثال، در صحنه‌ی دکتر مصروع در فیلم Carnet du Bal، که با لرزش مداوم دوربین گرفته شده است، چشمان ما از به‌هم ریختن تعادل خود خبر می‌دهند ولی در همان حال بدن ما بر تعادل خود واقف است و تأثیر چنین حسی در من همان تأثیری بود که به‌طور حتم، دوویویه[۷] قصد القای آن‌را داشته است؛ یعنی القای حس بی‌قراری و گم‌گشتگی بازیگر نقش اول به بیننده.

برخی از ابهامات مکانی فیلم، در عکس‌های ثابت نیز رخ می‌نماید. اگر یک عکس را در هرجهت دلخواه و به هر اندازه‌ی دلخواه نسبت به خود جابه‌جا کنیم، عملکرد عکس به‌عنوان ثبت وفادارانه‌ی واقعیت در نقطه‌دیدی که از آن گرفته شده است، تغییری نخواهد کرد و ما نیز فارغ از زاویه‌ی نگاه‌مان به عکس، خود را در آن نقطه‌دید حس می‌کنیم. تفاوت فیلم با عکس تنها در حس زنده بودن ناشی از حرکت یا حس عمق ناشی از پارالاکس خلاصه نمی‌شود بلکه اندازه‌ی بزرگ و روشنایی متغیر تصویر روی پرده در سالن تاریک که حس بینایی را تحت تسلط خود درمی‌آورد و نیز رابطه نسبتاً نامتغیر پرده و بیننده، دیگر وجوه این تفاوت هستند. کارگردان، رابطه‌ی مکانی مخاطبین و فیلمش را برمی‌سازد. با این‌حال، آن‌چه او برمی‌سازد فضایی خیالی است: ما درون فضای یک فیلم هستیم بدون آن‌که بخشی از دنیای آن باشیم و آن‌را از نقطه دیدی نظاره می‌کنیم که خود در آن واقع نیستیم.

فضای بیگانه‌شده‌ی فیلم تنها فضای تجربه‌شده‌ای نیست که بیننده بدون تماس با آن در آن شرکت می‌جوید و از منظری برتر فضایی را به نظاره می‌نشیند که در آن واحد معین، دوپهلو و غیرممکن است. حالت مکانی رؤیاها نیز چنین خصوصیاتی دارد. ولی از آن‌جا که انسان‌های مختلف، ادراکات رؤیایی کاملاً متفاوتی دارند، بهتراست این‌گونه بگویم که روابط مکانی من با دنیای رؤیاهایم، هم‌چون روابط مکانیسم با دنیای فیلم‌ها، هیچ شباهتی با روابط جهان واقعی ندارد. من در رؤیاهایم همچون فیلم‌ها، ازجایی غیر از آن‌چه در آن هستم به‌دنیا می‌نگرم، بی‌اختیار در فضایی با سرشت ناپایدار حرکت می‌کنم و در کنار خود وجودی می‌بینم که با او ادراکاتی مشترک

دارم. با این‌همه و با این‌که تماشای فیلم و رؤیا دیدن از بسیاری جهات شبیهند، تفاوت‌هایی اساسی میان این‌دو وجود دارد. فیلم‌ها همانند رؤیاها ما را با دنیایی مواجه می‌کنند که توانایی کنترل آن را نداریم ولی برخلاف دنیای رؤیاها، حس مشارکت و کنش‌گری در دنیای فیلم‌ها غایب است. واقعیتِ فیلم‌شده در رواداریش برای گذارها و استحاله‌های بی‌حد و مرز فاقد ارتباط منطقی، با واقعیتِ به‌رؤیادرآمده مشترک است ولی فاقد آن پیوستگی مفهومی غریبی است که در رؤیاها وجود دارد و به موجب آن مثلاً یک کلاغ ممکن است به میز تحریر بدل شود یا هم‌زمان هم کلاغ باشد و هم میزتحریر. فیلم‌سازان نیز از هم‌ارزنمایی‌های قیاسی استفاده می‌کنند مثلاً آیزنشتاین در اکتبر، با استفاده از برش‌های متقاطع بین نماهایی از کرنسکی و یک طاووس، این‌دو را هم ارز کرده است. ولی چنین تمهیداتی بیش‌تر ادا و اصول‌های هنری‌اند تا آن نوعی از امتزاج و درآمیختگی که در رؤیاها وجود دارد. در فیلم، تأویل رخ نمی‌دهد مگر آن‌که توسط دریافتی ادراکی یا چیز دیگری در خود فیلم تلقین شده باشد یا بنابر قراردادی شایع به ذهن خطور کند. ولی در رؤیا، تأویل به‌صورت امر پیشینی تحمیل می‌شود و رؤیابین بدون نیاز به‌هیچ دلیلی این‌همانی اشیا را قبول می‌کند.

فیلم‌ها را بیش از این‌که با رؤیاها قیاس کنند، با توهمات زمان بیداری قیاس کرده‌اند. توهمات و رؤیاها کاملاً متفاوتند و این تفاوت به خصوص در آن‌جایی برجسته است که خود از مشابهت‌های فیلم و رؤیا به‌شمار می‌آید. ولی از یک نظر، بیننده‌ی فیلم با فرد متوهم شباهتی اساسی دارد و آن در بیداربودن او است. بیننده‌ی فیلم هر قدر هم در دنیای فیلم غرق شده باشد، قوای ذهنی خود را در کنترل دارد، توجه دایمی و انتقادی خود را حفظ کرده و بالاتر از همه می‌تواند میل خود را به‌گونه‌ای منطقی هدایت کند. از این‌رو، رخدادهای غیرمنطقی شبه‌رؤیایی از نمونه‌ی نوعی فیلم فاصله دارند. با این‌همه فیلم‌ها خود را از این قابلیت محروم نکرده و اکثریت بینندگان فیلم چنین چیزهایی را به‌عنوان ناسازگاری‌هایی لذت‌بخش می‌پذیرند (هم‌چون کازینو رویال[۸]) گو این‌که در دیگر هنرها آن‌را به‌عنوان پیچیدگی بیش از حد، طرد می‌کنند.

به‌نظرمن نظریه‌پردازان فیلم اغلب آن‌چنان مسحور دُگم موهوم و غیرقابل‌دفاعی به‌نام چشم دوربین هستند که از سرشت مبهم و رؤیاگون فضای فیلم غافل می‌شوند. برخی از آنان نگاهی به همین اندازه جزمی و مشکوک به زمان فیلم دارند. آنان بر این باورند که فیلم، چشم و دوربین را یکی کرده و لذا زمان فیلم همواره زمان حال است. فرد خیال می‌کند آن‌چه در فیلم می‌بیند همان موقع به‌وقوع می‌پیوندد گویی او نه در فیلم بلکه در رخداد فیلم‌شده حضور دارد. ولی این ادعا نیز در برابر همان ایراداتی که بر دکترین چشم دوربین وارد است، آسیب‌پذیر است. البته این موضوع از یک جنبه درست و بدیهی است: چیزی که آدمی می‌بیند، همیشه این‌جا و حالا است زیرا عبارات این‌جا و حالا با حضور فرد معنی می‌یابند. ولی از دیگر جنبه‌ها غلط است زیرا در غیر این‌صورت، ما نباید قادر به درک فلاش‌بک‌ها یا فلاش‌فوروارد‌ها، شتاب‌ها و کندی‌های معمول در فیلم‌ها باشیم. مسلماً چنین نیست بلکه می‌توان گفت که ما تماشاگران زمان‌مندی فیلم‌هایی که می‌بینیم، هستیم. زمان فیلم دارای کیفیتی است قابل‌قیاس با شناورشدن رؤیاگون در میان مشارکت و ناظربودن، میان روابط معین و نامتعینی که به فضای فیلم سرشتی فراگیر می‌بخشند. درست است که توهم حرکتی بنیادین، با قوه‌ی اقناع ذاتی هر سند فوتوگرافیک ترکیب می‌شود تا ما برحسب عادت، حرکت عرضه‌شده را به‌شکلی پیوسته درک کنیم و این حرکت در مدتی رخ می‌دهد که ما برای

مشاهده‌ی آن، همان زمان را صرف کرده ایم؛ ولی این پندار به‌راحتی با ضددلالت‌هایی نقش برآب می‌شود. وقتی د. و. گریفیث در اوایل کارش به‌دلیل استفاده از ناپیوستگی‌های مکانی ـ زمانی، مورد حمله قرار گرفت، منتقدان را به دیکنز ارجاع داد و البته حق با او بود. ما فیلم داستانی را به‌عنوان یک روایت می‌پذیریم. در یک رمان، زمان بر خلاف مکان، فیلمیک است: رویدادها را می‌توان با ترتیب مختلف، سرعت‌های مختلف، و درجات متفاوتی از دقت، با سهولتی یکسان، روایت کرد یا به‌صورت فیلم درآورد. ولی یک فیلم‌ساز برخلاف یک رمان‌نویس از زبانی بدون زمان استفاده می‌کند. او به‌جز توالی یا تقطیع‌های آنی، وسیله‌ای دیگر برای دلالت کردن بر روابط زمانی در اختیار ندارد. او ممکن است از عنوان‌بندی، دیزالوهای فریب‌دهنده، صدای یک راوی یا نشانه‌های تصویری تاریخ‌مند (مثل صفحه‌های تقویم) برای ساخت موقعیت زمانی استفاده کند. ولی به‌نظر می‌رسد برخی از کارگردانان، چنین تمهیداتی را خام‌دستانه و مبتذل دانسته و ترجیح می‌دهند به فراست مخاطبان اعتماد کرده یا خیلی راحت، این روابط (زمانی) را نامتعین رها می‌کنند. (مثل بونوئل درتریستانا).

روابط مکانی رؤیاگون فیلم در ترکیب با سرشت روایی زمان فیلم، ابهامی را به‌وجود می‌آورد که ممکن است سودمند بوده یا صرفاً برانگیزاننده باشد. مخاطب اغلب نمی‌فهمد که آن‌چه می‌بیند بخشی از واقعیتی است که در فیلم رخ می‌دهد یا تنها چیزی است که در ذهن یک شخصیت می‌گذرد. این ابهام به‌خصوص وقتی با جهش‌های زمانی مواجه می‌شویم، شدت می‌گیرد، زیرا همان‌گونه که ایمانوئل کانت اشاره می‌کند زمان، شکلی از ذهنیت (سوبژکتیویته) است. یک فلاش‌بک ممکن است بازنمایی خاطره‌ی یک شخصیت بوده یا تنها وسیله‌ای روایی باشد. پیش‌گویی نهفته در یک فلاش‌فوروارد، ممکن است از آنِ فیلم‌ساز بوده یا احساس وقوع امری از قبل توسط یک شخصیت را بنمایاند یا تنها حاکی از امید او باشد؛ حال وقتی صحنه‌های یادآوری‌شده یا پیش‌گویی‌شده، با ترتیب زمانی نادرست به‌نمایش درمی‌آیند، ممکن است نمادی از رخدادی باشند که در عالم واقع یا در واقعیت فیلم، رخ داده یا رخدادی که (به‌گونه‌ای کاذب) به ذهن القا شده است. با پذیرفتن این احتمال باید تصدیق کرد که آن‌چه روی پرده می‌بینیم ممکن است تنها تصورات یکی از شخصیت‌ها، بدون هرگونه ارجاع زمانی تلویحی، باشد. از این بدتر، آن‌چه روی پرده می‌بینیم ممکن است توسط کارگردان نه به‌عنوان محتوایی ذهنی یا عینی بلکه تنها به‌عنوان یک «رابطه‌ی دوطرفه‌ی عینی»[۹]، یک تصویر فراخواننده، ابداع شده باشد تا به ما نشان دهد باید چگونه احساسی داشته باشیم.

پس وضعیت رخدادهای یک فیلم، به‌سهولت دوپهلو می‌شود. بسیاری از رمان‌نویسان مدرن از این ابهام بهره‌برداری کرده‌اند: رب‌گری‌یه، حتی بدون در نظر گرفتن نگارش سناریوی **سال گذشته در مارین‌باد**[۱۰]، نمونه‌ای مشهور است. این امر در یک رمان نوعی تصنع، نقص یا مضایقه از دادن اطلاعاتی است که به‌شکل طبیعی باید داده شوند ولی در یک فیلم، نتیجه خودبه‌خود سرراست‌ترین استفاده از رسانه است. در واقع استفاده از آن در رمان را به تأثیرپذیری از فیلم منتسب می‌کنند (یا به‌شکلی دقیق‌تر و آن‌گونه که آندره بازن معتقد است، به ایده‌های رمان‌نویسان درباره‌ی فیلم). بنابراین گمان می‌کنم می‌توان وضعیت دوپهلوی رخدادها را به‌عنوان مشخصه‌ی رسانه‌ی سینما، ولی نه تنها مختص به آن، در نظر گرفت. چنین عدم قطعیتی ممکن است در کلیت یک فیلم موجود باشد. مثال بارز این عدم قطعیت فراگیر، فیلم **هشت‌ونیم** فلینی است که در آن برخی از صحنه‌ها به‌یاد آورده می‌شوند، برخی در رؤیا دیده می‌شوند، برخی به تصور درمی‌آیند

و برخـی دیگر به واقعیت داسـتان فیلم تعلق دارند. صحنه‌های زیادی وجود دارند که وضعیت آن‌ها در لحظه‌ی وقوع‌شـان نامشخص اسـت و برخی دیگر تا پایان، نامشـخص باقی می‌ماننـد. آیا در صحنه‌ی افتتاحیـه، با نمایی نزدیک از یـک اتومبیل گیرافتاده در ترافیک، فردی ناگهان دچار حمله صرع شـده و با مرگ دسـت و پنجه نرم می‌کند یا این‌که حمله‌ی صـرع در رؤیای فـردی مصروع که تحـت درمان است، اتفاق می‌افتد؟ یا این‌که کل صحنه خودتمثیلی اسـت که با پایان خیالی‌اش، ابعـاد معمای گیدو را به‌نمایش می‌گذارد؟ در نسـخه‌ای از این فیلم که من دیده‌ام، هیچ پاسخی به این پرسش‌ها داده نمی‌شود. در ***حادثه‌ی پل اُول کریک***، موضوع از نوعی دیگر است. کل این فیلم از سلسله‌ای از رخدادها تشکیل شده که وضعیت آن‌ها تا انتهای فیلم حل‌نشده باقی می‌ماند. اگر فرار مرد به‌دارآویخته‌شـده را واقعی در نظر بگیریـم، تلاش‌های متعدد او برای رسـیدن به آغوش مهربان همسرش را می‌توانیم به‌عنوان تمهید کارگـردان برای هیجان بخشـیدن بـه وصال آن دو در نظـر آورده یا به‌عنـوان نمادی از امیـدی که او را بـه فرار وامی‌دارد درنظر گیریـم. تنها هنگامی‌که او از آغـوش محبوب می‌لغـزد و او را بر بالای دار می‌بینیم، می‌فهمیم که کل سـکانس چیزی جز پندار وهم‌آلود یک انسـان در لحظه‌ی مرگ نبوده اسـت. هم‌چنیـن در نماهای حشـرات در نور خورشـید، نمی‌دانیـم آیا آنان از خوشـحالی فراری در گریز از مرگ به رقـص درآمده‌اند یا برحس کارگردان مبنی بر شـیرینی زندگی دلالت دارند. با ارجاع به داستان اصلی بیرس[۱۱]، احتمال سـومی پدیدار می‌شود. این همان‌جایی اسـت کـه فراری با هوشـیاری و دقتی فراطبیعی به دور و بر خود می‌نگرد:

«او به جنگل و کناره‌ی نهر نگریسـت. تک تک درختان، برگ‌های آن‌ها و آوندهای هر برگ را می‌دید. تک تک حشـرات را بر فراز آن‌ها تشخیص می‌داد. ملخ‌ها، مگس‌های زیبا، عنکبوت‌های خاکستری که تور خود را از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌تنیدند. او تمامی رنگ‌های انعکاس‌یافته از قطرات شبنم روی میلیون‌ها چمن را می‌دید.»

فیلم‌سـاز وقتی با چنین ابهاماتی مواجه می‌شود، یک روش، که به‌نظر خود او صحیح اسـت، را برای گرفتـن صحنه برمی‌گزینـد. پس از ایـن، تنها کار یک کارگردان، تلفیق نگاتیوها اسـت. اگر سـکانس تولیدشده، به اندازه‌ی کافی حاوی نشانه‌هایی از متن نباشد، نمی‌توان آن‌را خوانشی از متن در نظر گرفت. آن‌چه در ذهن کارگردان می‌گذرد مهم نیسـت چون آن‌چه در ذهن او می‌گذرد لزوماً آن چیزی نیست که او در فیلم می‌گنجاند. از این گذشـته معمولاً چیزی در ذهن کارگردانان نیسـت. انعطاف‌پذیری تکنیک فیلم‌سازی، منشأ بسـیاری از حقه‌بازی‌های بی‌معنی اسـت و پیچیدگی‌های تولید، خطر رخداد تصادفی ناسازگاری‌ها و تناقضات در فیلم را به‌شدت افزایش می‌دهد.

زمـان و مکان در گونه‌ای مشـخص از حرکت، ادغـام شـده و انعطاف‌پذیری رؤیاگـون خود را به آن منتقل می‌کنند. ولی گونـه‌ای دیگر از حرکت را می‌تـوان در فیلـم یافت که در کار خلـق جنبه‌های رؤیاگون نبوده بلکه برای القای حس واقعیت به‌کار می‌آید. این موضوع، فوق‌العـاده پیچیده بوده و تنها چیزی که در سطور آینده بدان خواهم پرداخت ذکر نکاتی است که فکر می‌کنم تا کنون اشاره‌ای به آن‌ها نکرده‌ام.

در اولیـن فیلم‌های تولیدشـده، هر نمـا با یک دوربین ثابت فیلم‌برداری می‌شد و بنابراین حرکت، در یـک قاب ثابت و در پس‌زمینه‌ای ثابت، بازنمایی می‌شد. ولی در فیلم‌های متأخر با استفاده از سه نوع حرکت دوربین، یک نما را غنی‌تر کرده یا آشـفته‌تر می‌کنند. یک دوربین ممکن اسـت از جایی به جای دیگر منتقل شود یا به‌صورت افقی یا عمودی بچرخد

و بدین‌سان میدان دید آن دگرگون شود؛ نیز می‌توان فاصله‌ی کانونی لنزهای یک دوربین را تغییر داد تا ناحیه‌ی بزرگ‌تر یا کوچک‌تری را در حوزه‌ی دید خود داشته باشد. این نوع سوم از حرکت دوربین را غالباً با نمای تعقیبی[۱۲] یعنی نزدیک کردن یا دور کردن نقطه‌دید دوربین از صحنه، هم‌ارز می‌دانند. ولی تفاوت بین این دو را نمی‌توان کتمان کرد. با تغییر دادن فاصله‌ی کانونی لنزها می‌توان از یک نقطه‌ی ثابت، تصویرهایی متفاوت گرفت.

قابلیت ترکیب بی‌حدوحصر حرکت‌های دوربین، تک‌تک صحنه‌های یک فیلم را بدل به سماعی زیبا می‌کند که درعین حال هم انتزاعی و هم واقع‌گرایانه است و در هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌توان نظیری برای آن یافت. برخی از شما احتمالاً با وسیله‌ای به‌نام کالیدوسکوپ[۱۳] آشنایید که اگر دهانه‌ی لوله‌اش را به طرف یک شی بگیرید، با تکثیر بخش‌هایی از آن، تصویری را به‌نمایش می‌گذارد. این دستگاه تنها با آرایش متقارن بخش‌هایی اختیاری از میدان دید، زیبایی انتزاعی فوق‌العاده‌ای خلق می‌کند. این انتزاع به بهای قربانی کردن واقعیت آن‌چه دیده می‌شود به دست می‌آید و آن‌چه دیده می‌شود تنها به مجموعه‌ای از نقوش تبدیل می‌شود. زیبایی فرمی فیلم تماماً از نوعی دیگر است. عناصر دنیای واقعی وقتی در یک فیلم می‌آیند نه تنها واقعیت خود را از دست نداده بلکه بر واقعیت‌شان افزوده می‌شود. چشم بی‌وقفه درپی دیدن وجوهی تازه از هرآن‌چه دیدنی است، تلاش می‌کند. این تماشاگر است که غیرواقعی می‌شود و نه آن‌چه که می‌بیند.

قابلیت حرکت دوربین باعث می‌شود که تصویر فیلم، قابی متغیر داشته باشد. این موضوع با غفلت دوربین نسبت به مرزهای طبیعی، ترکیب شده و سبب می‌شود مرزهای پرده، در حکم قاب پنجره عمل کنند که ما از خلال آن بخشی از جهان را به نظاره می‌نشینیم که تا بی‌نهایت گسترده است. این امر تفاوتی مشخص میان بازیگری در سینما و تئاتر برمی‌سازد. در تئاتر، صحنه، فضایی بسته است. وقتی یک بازیگر صحنه را ترک می‌کند موجودیت معین خود در نزد مخاطبین را از دست می‌دهد. در آن‌سوی صحنه، هیچ‌چیز دیگری وجود ندارد. ولی در آن‌سوی مرزهای پرده‌ی سینما تمامی دنیای واقعی وجود دارد که اراده‌ای می‌تواند دوربین را در گستره‌ی بی‌کران آن به حرکت درآورد ـ اگرچه این اراده، اراده‌ی تماشاگر نیست.

تماشاگران فیلم در زمان و مکان فیلم زیست نمی‌کنند بلکه فقط ناظر آن‌ها هستند. از این‌رو حرکت فیلم را می‌توان تند یا آهسته کرد؛ کاری که انجام آن در تئاتر زنده غیرممکن است. زیرا در تئاتر، ریتم انسانی بدن‌های بازیگران، زمان رخدادها را تعیین می‌کند. تغییر سرعت کنش‌های یک فیلم، همواره تأثیری یکسان برجای نمی‌گذارد. باید به‌خاطر داشته باشیم که فیلم‌برداری نه فقط برای ضبط و نظاره‌گری حرکات بلکه برای مطالعه و آزمودن آن‌ها ابداع شد. مسلماً حرکات سریع را با کند کردن سرعت نمایش آن‌ها و حرکات آهسته را با بالا بردن سرعت نمایش‌شان، بهتر می‌توان مطالعه کرد. فیلم‌های مستند طبیعت را غالباً با سرعت‌هایی غیرطبیعی می‌سازند. مثلاً تندکردن رشد یک گیاه یا کندکردن پرواز پرندگان تا حد رسیدن به ریتم کنش‌های انسانی را در نظر بگیرید. در چنین زمینه‌های تحقیقاتی، حس غیرواقعی‌بودن به بیننده منتقل نمی‌شود. او منتظر است چیزی را کشف کند و احساس می‌کند آن‌چه می‌بیند دیدی است بهتر از آن‌چه می‌خواسته ببیند. ولی در زمینه‌های روایی، قضیه فرق می‌کند. یکی از اولین کشفیات سینما این بود که زیاد کردن سرعت، اثری کمیک دارد: به‌عنوان مثال فیلم دو حلقه‌ای باستر کیتون، ***خانه‌ی شبح‌زده***[۱۴]، با تغییر مداوم سرعت دوربین فیلم‌برداری

شـده است و تنها چند ثانیه با سرعت طبیعی دارد. کاهش سرعت در فیلم‌های روایی، اثراتی متفاوت و مختلف دارد. این کار ممکن است موجب احساس خوشـی، غیرواقعی‌بـودن، برانگیختگـی، وقـار و جدیت، ملال یا چاره‌ناپذیری شود. با این‌که کاهش سـرعت، اثرات بسـیار متفاوتی داشته که توصیف مختصر آن‌ها اغلب ناممکن است، ولی کارگردانانی کـه به‌طور منظـم از آن بهره‌مند می‌شـوند، باید به اهمیت آن‌ها معترف باشـند. در واقع از این روش در کلیشه‌های بسـیاری استفاده می‌شـود. یکی از این کلیشـه‌ها خیال‌پردازی با استفاده از فلاش‌بک اسـت، که در آن با آهسـته‌کردن حرکات، بی‌وزنی و حـس اثیری را القا می‌کننـد (مثل ***نزول خور***[۱۵]). یکی دیگر از این کلیشـه‌ها، استفاده از این بی‌وزنی به‌عنوان اسـتعاره‌ای از سبک‌باری و شادمانی است که نمونه‌ی آن را در اکثر تبلیغات تجاری تلویزیونی می‌بینیم. کلیشه‌ی سـوم، آهسته کردن تیراندازی و مرگ ناشـی از آن اسـت که بارزترین نمونه‌اش را در ***بانـی و کلاید*** می‌بینم که آن را می‌توان به‌عنوان عاملی برای برانگیختن چشـم‌چرانی، ترفندی برای نشـان دادن شـوک حاصله یا نمادی کردن مرگ ـ سـرعت غیرواقعی، کنـش را به سـاحتی دیگر از واقعیت می‌راند ـ در نظر گرفت.

سـریع کـردن و کاسـتن از سـرعت نمایـش را می‌تـوان هم‌چـون گونـه‌ای پیش‌ـ تدویـن در نظـر گرفت. گویی در سـرعت عـادی پروژکتور، فریم‌هایـی بـه نماهای فیلم اضافه یا از آن کاسـته می‌شـود. در فیلم‌سازی اصل پایه‌ای هست مبنی بر این‌کـه در تدوین، می‌توان بـا برش‌های متقاطع از نماهایی که از یک شـئ (ابـژه) و در موقعیت‌های گوناگون گرفته شـده‌اند، درکی از حرکت به‌وجود آورد. این درک بر توهم اولیه‌ی ناشـی از پیوستگی فیلم، تکیه ندارد بلکه کافیست شئ (ابژه) در همه‌ی نماها یکسان به‌نظر رسیده، موقعیت شئ در نماهای متوالی متفاوت بوده و ذهن مخاطب بتواند به‌طریقی موقعیت‌های متوالی شئ را با یکدیگر مرتبط سازد. ایـن حرکت‌های اسـتنتاجی، نه محتمل هسـتند و نـه محتمل به‌نظر می‌آیند. حتـی زمانی که آن‌ها را می‌بینیم، میل نداریم آن‌ها را باور کنیم و آن‌ها را به وجه هنری فیلم منتسـب می‌کنیم و نه به وجهی از فیلم که کارش ثبت واقعیت است.

هدف اصلی من از یادآوری این همه ویژگی‌های غریب تجربه‌ی فیلمی، پرسـیدن این سـؤال بوده اسـت که آیا شـما نیز آن‌هـا را به غایـت غریب می‌دانید؟ اولین و آخرین مواردی که بدان‌ها اشاره کردم، یعنی توهم اولیه‌ی ناشی از حرکت در فیلم و ادراک حرکتی تولید شـده به‌وسیله‌ی تدوین، کم‌تر از بقیه عجیب وغریبند. این دو را می‌توان با تمایل ذهن به حل معضلات و تفسیر چیزهایی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شـود با ساده‌ترین الگویی که قادر است با آن تطبیق یابد، توضیح داد. ولی سایر مواردی که از آن‌ها سـخن به میان آوردم از دید من فوق‌العاده عجیـب و غریبند. مراد من کلیـت ادراک واقعیت به‌واسطه‌ی فیلم است که ما در متن آن، به‌راحتی و بدون هیچ احساس رازآلودی، تجربه‌ای داستانی و به‌غایت پیچیده را می‌پذیریم که سرشـت مکانی ـ زمانی‌اش به‌کل با سرشـت زندگی روزمره متفاوت اسـت. این امر چگونه رخ می‌دهد؟ به‌نظر می‌رسد ذهن قابلیتـی درون‌بافته[۱۶] دارد که به‌واسـطه‌ی آن قادر است در جهان‌هایی بی‌شمار بزید. این قابلیت شبیه به همانی است که نوام چامسکی معتقد است از بـدو تولد در ذهن آدمی وجود دارد و آن قابلیت یادگیری بی‌شمار زبان متفاوت است. چامسکی در عین حال معتقد است شرایط گرامری پایه‌ای وجود دارد که یک زبان برای این‌که یادگرفتنی شـود باید آن‌ها را درخود داشـته باشـد. هم‌چنین ذهن برای این‌که تجربه‌ی پیوسـته‌ای از جهان داشته باشد، تا حـدی معین از کژتابی و ناپیوسـتگی را می‌پذیرد.

با این‌حال اگر پدیده‌های سینمایی را نه غریب که بی‌همتا قلمداد کنیم، ره به خطا برده‌ایم. گامبریچ در هنر و وهم نشان داده است که ادراک واقعیت در هنرهای تصویری می‌تواند به‌وسیله‌ی پاره‌ای از دلبخواه‌ترین قراردادها، تعین یابد. در این‌جا نیز به‌نظر می‌رسد، حدودی وجود دارد که استحاله‌ی سبک‌ها در ورای آن‌ها دیگر قانع‌کننده نیست. به‌نظر می‌رسد فیلم چیزی به جز برخی پیچیدگی‌های صوری و راست‌نمایی‌های گمراه‌کننده تصاویر فوتوگرافیک، به آن وضعیتی که در نقاشی تجربه می‌کنیم، نمی‌افزاید. با این‌همه، من هنوز براین باورم که طریقی که ذهن یک بیننده‌ی فیلم به‌واسطه آن می‌تواند خود را با درهم ریختن و واپاشیدن اصول منظم خود تطبیق دهد، به خیال و وهم پهلو می‌زند. گمان نمی‌کنم بتوان در تجربیاتی روان‌شناختی که نشان‌می‌دهند ثبات ادراکی چگونه، وقتی تصویر به‌واسطه‌ی لنزهای معکوس‌کننده یا مشابه آن دچار اعوجاج و درهم‌ریختگی می‌شود، حفظ می‌شود، چیزی یافت که با این موضوع قابل قیاس باشد. تجربیاتی از این دست نشان می‌دهند که آگاهی متعارف از جهان واقعی چگونه در شرایط دشوار بازیافته می‌شود ولی درباره‌ی این‌که چگونه یک فرد، جهانی را که هیچ‌وجهی از واقعیت روزمره را در خود ندارد، به‌صورت امری که به‌گونه‌ای متعارف ادراک می‌شود می‌پذیرد، چیزی نمی‌گویند. همان‌گونه که قبلاً اشاره کردم، نزدیک‌ترین قیاس با این موضوع را می‌توان در رؤیا یافت. من همواره با این امر غریب درگیر بوده‌ام که با این‌که خود من در بیداری از کشیدن یک نقاشی قانع‌کننده حتی با ساده‌ترین شکل‌ها ناتوان است، ذهن من در خواب نه تنها میدان‌های تصویری پیوسته و منسجم و سازمان یافته می‌سازد که کاملاً شبیه به زندگی عادیند بلکه آن‌ها را با صدای مناسب ترکیب می‌کند تا بدین‌سان دنیایی داستانی شکل گیرد که در آن رخدادها از طریق تأویل‌هایی بازشناخته و حمایت می‌شوند که خود، نمودی باورپذیر از تفکر را برمی‌سازند. به‌نظر می‌رسد فیلم‌سازان و مخاطبان آن‌ها از مهارت فرد رویابین در برساختن واقعیت‌های بدیل، استفاده می‌کنند. البته این تنها یک حدس است و احتمالات دیگری نیز وجود دارد. برخی ممکن است بگویند موضوعاتی که ما درباره‌ی فیلم بیان کردیم، در زندگی واقعی نیز رخ می‌دهند. گاهی اوقات ما خود نمی‌دانیم رخدادی را به‌یاد می‌آوریم یا آن‌را تصور می‌کنیم، بیدار هستیم یا در رؤیا به‌سر می‌بریم؛ تجربه‌ی مکانی ما بسته به شرایط محیطی و دیگر شرایط تغییر می‌کند؛ وقتی بی‌حوصله هستیم زمان کند می‌شود، وقتی مجذوب چیزی هستیم تند شده و وقتی شوکه می‌شویم، متوقف می‌شود. در این بحث، حقیقتی وجود دارد ولی باید آن‌را بیش‌تر شکافت. این بحث فرض می‌کند که تجربه‌ی ما بر اساس معیاری برگرفته از مکان فیزیکی و زمان، سنجیده می‌شود. ولی زمان زیسته شده، آن‌گونه که ما در آن زیست می‌کنیم، هنجارمند و طبیعی است. تغییراتی که از آن سخن به میان آمد، به درگیرشدن ما با رخدادها مربوط است. ولی در فیلم، تغییرات در جایی رخ می‌دهند که تماشاگری که توجه و دقت او ثابت فرض می‌شود، تنها آن‌ها را می‌بیند. تغییرات و جابه‌جایی‌های مکان و زمان فیلم هیچ ربطی به طولانی‌تر به‌نظر رسیدن یک فیلم کسل‌کننده به نسبت یک فیلم هیجان‌آور ندارد. حقیقتی که در این بحث نهفته، چیزی بیش از این نیست که معرفت ما نسبت به امکان تغییر زمان و مکان زیسته‌شده، یکی از چیزهایی است که ما را قادر می‌سازد تا تغییرات مکان و زمان در فیلم را به‌مثابه ابزاری روایی بپذیریم.

بدون شک، توصیف درست قابل‌فهم‌بودن جهان‌های روایی فیلم، همان توصیف ساده‌ای است که بدان اشاره کردیم. مخاطبان فیلم، فیلم را

به‌مثابه مجموعه‌ای از روایت‌ها در نظر می‌گیرند. فیلم‌ساز با یک فیلم‌نامه کار می‌کند ـ گاهی این فیلم‌نامه در ذهن اوست ولی معمولاً نگاشته شده است ـ که شامل توضیحاتی مفصل برای هر صحنه است و تعیین می‌کند که هر تصویر باید چگونه تفسیر شود. مخاطبان فیلم از این امر آگاهند. آن‌ها می‌دانند فیلم‌ساز منظوری دارد و آن‌ها اگر کمی صبور و دقیق باشند، اقبال خوبی برای کشف این منظور خواهند داشت. آن‌ها دیدن فیلم را با این آگاهی آغاز می‌کنند که فیلم چیزی است که ساخته شده است، آن‌را برای دیده شدن توسط انسان‌ها ساخته‌اند و ساخته شده است تا تماشاگران از آن حسی دریافت کرده و لذت برند (با وجود این‌که خود را با عجله و بی‌دفاع در برابر موج آوانگاردیسم قرار داده‌اند). آن‌ها دست‌کم می‌توانند ناهویداهای یک فیلم را حدس بزنند.

در زندگی واقعی خیلی کم پیش می‌آید که با شنیدن نقل سرراست یک رخداد، چیزی از آن دستگیرمان شود. در بیشتر موارد ما باید معرفت و آگاهی خود را از کنار هم گذاشتن فعالانه‌ی اشارات و جزئیاتی حاصل کنیم که بدون هیچ ترتیب مشخصی دریافت می‌شوند و آکنده از خطا، پیش‌داوری و جعل هستند. به‌نظر می‌رسد سرشت یک فیلم، همان سرشت منابع معمول اطلاعاتی ماست که به درون یک رسانه پرتاب می‌شود و تمامی اعوجاج‌ها، فشردگی‌ها، بسط‌ها، نابه‌جایی‌ها، ابهامات، شکاف‌ها، سرنخ‌های کاذب و تأویل‌های ذهنی موجود در آن‌ها، به‌شکل خصوصیت‌های تصویر متحرک استحاله می‌یابد. قابلیت ما نه تنها در دنبال کردن فیلم‌ها بلکه توانایی ما در زیستن فرضی در جهان آن‌ها، تحقق وجهی بدیع و اختصاصی از قابلیت عمومی ما در زندگی در جهانی است که بیش از هر چیز بر پایه‌ی اراجیفی نابسنده برساخته شده است.

یادداشت‌ها:

1. Occurrence at Owl Creek Bridge
2. fantasist
3. Cinerama
4. parallax
5. stop-motion
6. pip
7. Duvivier
8. Casino Royale
9. objective correlative
10. L'anee derniere à Marienbad
11. Bierce
12. tracking shot
13. kaleidoscope
14. The Haunted House
15. Pawnbroker
16. Inbuilt

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*این پرونده گشت‌وگذاری است به تفصیل در کارنامه‌ی پل اوستر در سینما تا بدین‌جا. اوستر حالا در مغرب‌زمین نویسنده‌ی مهم و محبوبی است که انتشار هر اثر تازه‌اش را اتفاقی می‌شمارند در دنیای ادبیات. این چند سال اخیر سال‌های آشناییِ ما این طرفی‌ها با او بهتر بوده، نویسنده‌ای که محبوبیت‌اش در میان جماعت ادبیات دوستِ این حوالی هم کم‌تر از آن‌سو نیست. پرونده دربرگیرنده‌ی هر سه فیلمنامه‌ای است که او نوشته و ساخته شده (چهارمیِ این‌ها را هم الان خود اوستر ساخته که دارد مراحل پس از فیلمبرداری را می‌گذراند) به علاوه‌ی دو گفت‌وگو درباره‌ی دوتا از فیلمنامه‌ها و گزارش تولید و طرح اولیه‌ای که اوستر برای عجیب‌وغریب‌ترین فیلم این مجموعه نوشته (**جان به لب**، که بر پایه‌ی بداهه‌پردازی‌های بازیگران حول چند مایه‌ی پیش‌اندیشیده و تعداد بسیاری ایده‌های تدوین ساخته شده.) سراسر کار تدارک این پرونده برای ما مترجمان‌اش لذت بود و خوش‌گذشت؛ شاید این صفحات کسانی دیگر را هم شریک و سهیم آن لذت کند.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم‌نامه دود

پل اوستر
ترجمه‌ی بابک تبرایی

کارگردان: وین ونگ
نویسنده‌ی فیلم‌نامه: پل اوستر
تهیه‌کننده: گرگ جانسن، پیتر نیومن، کنزو هاریکوشی، هیسامی کوروی‌وا
مدیر فیلم‌برداری: آدام هولندر
تدوین‌گر: می زی هوی
طراح صحنه: کالینا ایوانوف
طراح لباس: کلودیا براون

بازیگران (به ترتیب حضور در فیلم)
هاروی کایتل: اوگی رن
جیان کارلو اسپوزیتو: تامی
ژوزه زونیگا: جری
استیو جیودان: دنیس
چارد هریس: جیمی رز
ویلیام هانت: پل بنجامین
دنیل اوستر: کتاب‌دزد
هرولد پرنیو جونیور: راشید کول
دیدری اوکامل: زن پیشخدمت
ویکتور آرگو: وینی
میشل هرست: خاله اِم
فارست ویتاکر: سایرس کول
استاکرد چانینگ: روبی مک‌نات
وینچنز و آملیا: مشتری عصبانی
اریکا گیمپل: دورین کول
گیگسن رگلس: سایرس جونیور
هاوئی رز: گزارشگر بیس‌بال
اشلی جاد: فلیسیتی
مل گورام: وایولت
بکستر هریس: وکیل اول
پل ژینه: وکیل دوم
مالیک یوبا: چارلز کلم (چندلش)
والتر تی. مید: راجر گودوین
موری موستن: مرد پیشخدمت
کلاریس تیلر: ننه ایتل

۱۱۲ دقیقه، محصول آلمان، آمریکا و ژاپن، ۱۹۹۵
برنده‌ی ۷ جایزه (از جمله خرس نقره‌ای برلین برای بازیگری و کارگردانی) و نامزد پنج جایزه‌ی جهانی

۱. خارجی: روز ـ قطار شهر

[مقابل پس‌زمینه‌ای از افقِ منهتن، یک قطار درون شهری را می‌بینیم که به سمتِ بروکلین پیش می‌رود. بعدِ لحظه‌ای، صداهایی می‌شنویم. بحث پُرشوری درونِ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین در جریان است.]

۲. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[توی مغازه‌ی سیگارفروشی. نمایشی از جعبه‌های سیگار برگ، دیوار نشریات، توده‌ی روزنامه‌ها، سیگارها و تجهیزات دود و دم. روی دیوارها

عکس‌های سیاه‌وسفید قاب‌شده‌ای از آدم‌هایی در حال کشیدن سیگار برگ می‌بینیم: گروچو مارکس، جرج برنز، کلینت ایستوود، ادوارد جی رابینسون، اورسن ولز، چارلز لافتون، هیولای فرنکشتین، لسلی کارون، ارنی کوواکس.

روی صفحه‌ی نمایش‌گر، این کلمات ظاهر می‌شوند: «تابستان ۱۹۹۰».

اوگی رِن پشت پیشخان است. اوگی سنّی بین چهل تا پنجاه سال دارد، و ظاهرش ژولیده و نامرتب است: موی شانه‌نشده، ته‌ریشِ دو روزه، جین آبی به پا و تی‌شرت سیاه به تن. روی یک بازویش خالکوبیِ پُرنقش‌ونگاری را می‌بینیم.

ساعت خلوتی است. اوگی دارد یک مجله‌ی عکاسی را ورق می‌زند. نزدیکِ پیشخوان سه «شرط‌بندِ غیرحضوری» نشسته‌اند. [که کسانی‌اند که از راهِ دور و به طریق تلفن در مسابقاتِ شرط‌بندی شرکت می‌کنند.م.] این‌ها شخصیت‌هایی مال همان محل‌اند که خوش دارند توی مغازه بپلکند و با اوگی گپ بزنند. یکی‌شان سیاه‌پوست است [تامی] و دوتای دیگر سفیدند [جری و دنیس] دنیس تی‌شرتی پوشیده که رویش این کلمات چاپ شده: «اگر زندگی یک رؤیاست، وقتی بیدار شوم چه اتفاقی می‌افتد؟»]

تامی: بهت می‌گم چرا اون‌ها هیچ‌جا نمی‌رن.

جری: آره؟ خب بگو چرا؟

تامی: مدیریت. اون یاروها دارن عاطل و باطل می‌گردن.

دنیس: اون‌ها چند تا قرارداد محشر بستن تامی. هرناندز، کارتر. بدون اون دوتا، از مسابقه‌های جهانی خبری نبود.

تامی: این‌که مال چهار سال پیشه. من دارم راجع به الان حرف می‌زنم. [حرارتش بیش‌تر می‌شود] ببین کی‌ها رو کنار گذاشتن. میچل، بکمن، مک داول، رایکسترا، آگوئیرا، موکی، موکی ویلسون آخه، حالیته؟ [سرتکان می‌دهد.]

جری [به طعنه]: و نولان رایان. اون رو یادت نره.

دنیس [به تأیید]: آره. و آموس اوتیس.

تامی [شانه بالا می‌اندازد]: باشه، مسخره کنین. واسه من مهم نیس.

جری: ای خدا، تامی، فرمولی نیست که، خودت می‌دونی. بعضی خریدهای آدم خوبن، بعضی‌هاشون هم بدن دیگه. همیشه همین‌جوریه.

تامی: حرف من اینه که اون‌ها مجبور نبودن کاری بکنن. تیم خوب بود، بهترین تیم لعنتی بیس‌بال بود. ولی حتماً باهاس خرابش می‌کردن. [مکث] اون‌ها دلیل اومدنشون رو دادن و جاش یه مشت آدم ماست گرفتن. [سرش را تکان می‌دهد] یه مشت آدم ماست.

[زنگوله‌ی بالای در صدا می‌کند و کسی داخل می‌شود. پادوی اوگی است: جیمی رُز، مرد عقب‌افتاده‌ای در اواخر بیست‌سالگی. پیاده‌روی جلوی مغازه را داشته جارو می‌کرده و حالا در دست راستش جارویی دارد.]

اوگی: کارت اون بیرون چطور بود، جیمی؟

جیمی: خوب اوگی. واقعاً خوب. [با غرور جارو را تکان می‌دهد] همه‌ش تموم شد.

اوگی[فیلسوفانه]: هیچ‌وقت تموم نمی‌شه.

جیمی[گیج]: هاه؟

اوگی: وضع پیاده‌روها همینه دیگه. آدم‌ها می‌آن، آدم‌ها می‌رن، همه‌شون هم زمین رو به گه می‌کشن. همین‌که یه‌جا رو تمیز کنی و بری سراغ بعدی، جای اول دوباره کثیف می‌شه.

جیمی: [سعی می‌کند اظهارنظر اوگی را هضم کند] من فقط اون کاری رو که تو بهم می‌گی می‌کنم، اوگی. تو بهم می‌گی جارو کنم، من هم جارو می‌کنم.

[زنگوله‌ی در دوباره صدا می‌کند، و یک مشتری

وارد مغـازه می‌شـود: مردی از طبقه متوسـط و در اوان سی‌سـالگی. در حینی که جری دارد سربه‌سـرِ جیمی می‌گذارد، مرد به سـمت پیشخان می‌رود. در پس‌زمینه، او را می‌بینیم کـه با اوگی حرف می‌زند. اوگی چند بسـته سیگار برگ از ویترین در می‌آورد و روی پیشـخان، جلوی «مرد جـوان» می‌گذارد تا بررسی‌شان کند. در پیش‌زمینه می‌بینیم؟]

جـری [می‌آید وسـط بحث. به شـوخی]: هی جیمی. وقتِ چیه؟

جیمـی [رو می‌کنـد بـه «دومیـن شـرط‌بند غیرحضوری»]: هاه؟

جری: هنوز اون سـاعت مچی رو که اوگی بهت داد، داریش؟

جیمـی [مـچ چپش را بـالا می‌آورد و سـاعت مچی دیجیتال ارزان‌قیمتش را نشـان می‌دهد. لبخند می‌زند]: تیک ـ تاک، تیک ـ تاک.

جری: خب، وقت چیه؟

جیمی: [ساعتش را نگاه می‌کند]: دوازده و یازده. [مکـث، مبهوت تغییر شـماره‌ها می‌شـود] دوازده و دوازده. [سـر بلنـد می‌کنـد، با لبخنـد] دوازده و دوازده.

[فورانِ ناگهانیِ کلام از نزدیک پیشخان به گوش می‌رسد.]

مرد جوان [بهت‌زده]: نود و دو دلار؟

[تمرکز صحنه می‌رود روی اوگی و مرد جوان.]

اوگی: خریدشون ارزون نیست پسرم. این عزیزُ کوچولوهـا اثـر هنری‌ان. تـو آب‌وهوای اسـتوایی پیچیده شدن.

مرد جوان [با اشاره]: اون‌وقت این‌ها چندن؟

اوگی: هفتاد و هشت دلار.

مرد جوان [با اشاره]: و این‌ها؟

اوگی: پنجاه و شش.

مرد جوان [با اشاره]: و این‌ها؟

اوگـی: چهل و چـار. این‌ها حراج ایـن هفته‌ی جزایر قناری‌ان. یه حراج واقعی.

مرد جوان: فکر کنم همین‌ها رو بگیرم. [کیفش را از جیب درمی‌آورد و پنجاه دلار می‌شمرد و می‌دهد به اوگی.]

اوگی: انتخاب خوبیه. معلومه که نمی‌خوای تولد اولین بچه‌ت رو با یه بسـته‌ی بنجل جشـن بگیری، مگه نه؟ یادت باشـه تا قبلِ بازکردنش، بذاریش تو یخچال.

مرد جوان: یخچال؟

اوگی: تازه می‌مونن. اگه خیلی خشـک بشـن، می‌شکنن. نمی‌خوای که این‌جوری بشه، می‌خوای؟ [بسـته‌ی سیگار برگ را توی کیسـه‌ای می‌گذارد، و توی صندوقِ فاکتور فروش را رد می‌کند] تنباکو یه گیاهـه، و به همون مراقبت عاشـقانه‌ای نیاز داره که آدم نثارِ یه ارکیده می‌کنه.

مرد جوان: ممنون از راهنمایی‌ت.

اوگی: قابلی نداشـت. بـه خودت و خانمت هم تبریک می‌گم. فقط کلامِ جاودانه‌ی رودیارد کیپلینگ رو یادت باشـه: «یه زن فقط یه زنه، ولی یه سـیگار برگ یه دوده.»

مرد جوان [گیج]: این یعنی چی؟

اوگـی: عمرا اگـه بدونـم. ولی این‌جـا خوب می‌شینه، مگه نه؟

[در ایـن لحظه، دوباره صـدای زنگوله‌ی در را می‌شنویم. بُرش به در. مشـتریِ دیگری وارد مغازه می‌شود: پل بنجامین. در اوانِ چهل سالگی‌اش است، و لباس سرسـری و نامرتبی پوشـیده. وقتی دارد به پیشـخان نزدیک می‌شـود، مـرد جـوان از کنارش می‌گـذرد و از مغـازه بیرون می‌رود. شـرط‌بندهای غیرحضوری و جیمی شاهد گفت‌وگوی پل و اوگی هستند.]

پل: سلام اوگی. اوضاع چه‌طوره؟

اوگی: سـلام مرد. خوشـحالم می‌بینمت. امروز چی باشه؟

پل: دو قوطی شیمل پنینکس. یه فندک هم اضافه کن.

اوگی [در حین آوردن سیگار و فندک]: من و این پسرها همین الان داشتیم بحث فیلسوفانه‌ای می‌کردیم درباره‌ی زن‌ها و سیگارهای برگ. رابطه جالبی دارن، تو این‌جور فکر نمی‌کنی؟

پل [می‌خندد]: صددرصد. [مکث] گمونم همه‌ش برگرده به ملکه الیزابت.

اوگی: ملکه‌ی انگلیس؟

پل: الیزابت دوم نه، الیزابت اول. [مکث] تاحالا اسم سِر والتر رالی[1] رو شنیدی؟

تامی: آره دیگه. همون یارویی که خرقه‌ش رو انداخت رو چاله.

جری: من قدیم‌ها سیگار رالی می‌کشیدم. تو هر بسته‌ش یه کوپنِ مجانی هم بود.

پل: خودشه. خب، رالی کسی بود که تنباکو رو تو انگلستان معرفی کرد و چون محبوب ملکه هم بود ـ خانم رو صدا می‌کرد ملکه بِس ـ سیگار کشیدن تو دربار مُد شد. مطمئنم که بِس عزیز یکی دو تا برگ کلفت و ارزون با سر والتر زده. یه بار جناب رالی با ملکه شرط بست که می‌تونه وزن دود رو اندازه بگیره.

دنیس: منظورت اینه که دود رو وزن کنه؟

پل: دقیقاً. دود رو وزن کنه.

تامی: نمی‌شه که. مث وزن کردنِ هوا می‌مونه.

پل: قبول دارم که عجیبه. تقریباً مثل وزن کردن روح یه نفره. ولی سر والتر آدم باهوشی بود. اول یه سیگار برگ دودنشده رو برداشت و گذاشتش رو یه ترازو و وزنش کرد. بعد سیگار برگه رو روشن کرد و کشیدش، خاکسترهاش هم با دقت می‌تکونه توی کفه‌ی ترازو. وقتی تموم شد، ته سیگار رو هم انداخت تو کفه‌ی کنار خاکسترها و هر چی اون‌تو بود رو وزن کرد. بعد اون عدد رو از وزن اصلی سیگار برگ نکشیده کم کرد. مابه‌التفاوت وزن دود بود.

تامی: بد نیست. این از اون جنس آدم‌هاییه که باهاس «متس»[2] رو بدیم دستش.

پل: آره، آدم زرنگی بود. ولی نه اون‌قدر زرنگ که نذاره بیست سال بعد سرش رو ببُرن [مکث] ولی اون یه داستان دیگه‌س.

اوگی[باقی پول و قوطی‌های سیگار برگ و فندک را توی یک کیسه‌ی کاغذی می‌دهد به پل]: هفت و هشتاد و پنج از بیست. [وقتی پل برمی‌گردد تا برود] مراقب خودت باش، و کاری هم نکن که من نمی‌کنم.

پل [با لبخند]: بهش فکر هم نمی‌کنم. [سرسری دستی برای شرط‌بندهای غیرحضوری تکان می‌دهد] این دوروبر می‌بینم‌تون بچه‌ها.

[اوگی و شرط‌بندهای غیرحضوری خروجِ پُل از مغازه را تماشا می‌کنند.]

تامی[رو می‌کند به اوگی]: طرف کیه، عقل کل و از این حرف‌ها؟

اوگی: نه. بچه‌ی خوبیه.

جری: این‌ورها دیده‌مش. زیاد این‌جا می‌آد، نه؟

اوگی: شاید یه دوباری تو هفته. نویسنده‌س. تو همین محل زندگی می‌کنه.

تامی: حالا چه‌جور نویسنده‌ای هس؟ عریضه‌نویس؟

اوگی [از کوره در رفته]: خیلی بانمک بود. امون از این مسخره‌بازی‌های تو. گاهی فکر می‌کنم باید بری پیش یه دکتر. می‌دونی، بری واسه شوخی‌درمانی یا یه هم‌چین چیزی. باهاس شیرفلکه‌های مغزت رو ببندن.

تامی [کمی دستپاچه. شانه بالا می‌اندازد]: فقط یه شوخی بود.

اوگی: این بابا رمان‌نویسه. پل بنجامین. اسمش رو شنیدی؟ [مکث] سؤالِ احمقانه‌ای بود. تنها چیزی که شماها می‌خونین «فرمِ شرط‌بندی» و صفحه‌های

ورزشی «پُست»ئه.[۳] [مکث] سه چهار تا کتاب چاپ کرده. ولی تو این چند سال گذشته چیز جدیدی بیرون نداده.

دنیس: واسه چی؟ ایده‌هاش ته کشیده؟

اوگی: بختش ته کشیده. [مکث] اون سرقت مسلحانه‌ای که چند سال پیش این‌جا تو خیابون هفتم شد رو یادتونه؟

جری: بانک رو می‌گی؟ اونی‌که اون دوتا یارو خیابون رو به گلوله بستن؟

اوگی: همون. چهار نفر کشته شدن. یکی‌شون زنِ پُل بود. [مکث] مرتیکه‌ی بدبخت از اون‌وقت تا حالا مثل اولش نشده. [مکث] گند قضیه اینه که قبلِ اتفاق، زنه اومده بود این‌جا تا واسه شوهرش سیگارِ برگ بخره. خانم نازنینی بود، اِلن. اون‌موقع چهار پنج ماهه هم حامله بود. که یعنی وقتی کشته شد، بچه هم باهاش کشته شد.

تامی: «روز بد در بلک راک»،[۴] آره، اوگی؟

[نمای نزدیک از چهره‌ی اوگی. به‌یاد می‌آورد.]

اوگی: خیلی هم بد. گاهی فکر می‌کنم اگه اون روز پول خُرد رو دقیق بهم نداده بود، یا اگه مغازه یه‌کم شلوغ‌تر بود، باعث می‌شد تا اون چند ثانیه دیرتر از این‌جا بره بیرون، اون‌وقت شاید تو مسیر گلوله هم وای نمیساد. اون‌وقت الان هنوز زنده بود و بچه هم دنیا می‌اومد. پل هم جای خیابون‌ها رو گز کردن، الان نشسته بود تو خونه‌ش و داشت یه کتاب دیگه می‌نوشت. [در فکر فرو رفته. حالت صورتش ناگهان مضطرب می‌شود.]

[بُرش به جوان سفیدپوستی در گوشه‌ی مغازه که دارد کتاب‌های جلدِ نازک را توی جیب‌های کت مندرس و پاره‌پوره‌ی ارتشی‌اش می‌چپاند.]

اوگی [در ادامه]: هی! چی‌کار می‌کنی اون‌جا بچه؟ هی، وایسا ببینم!

[اوگی از پشت پیشخان می‌پرد و در حینی که بچه می‌جهد و از مغازه بیرون می‌دود، از کنار شرط‌بندی‌های غیرحضوری راه باز می‌کند.]

۳. خارجی: روز ـ خیابان هفتم

[اوگی کتاب‌دزد را در خیابان تعقیب می‌کند. عاقبت از نفس می‌افتد و وامی‌دهد. لحظه‌ای می‌ایستد تا نفس بگیرد، بعد برمی‌گردد و به سمت مغازه می‌رود.]

۴. داخلی: روز ـ آپارتمان پل ـ ساختمانی با نمای ماسه‌سنگ قهوه‌ای در پارک اسلوپ [طبقه‌ی سوم]

[نمایی از یک سیگار برگ قهوه‌ایِ کوچک که در زیرسیگاری می‌سوزد.

دوربین عقب می‌کشد تا پل را پُشتِ میزتحریرش نشان دهد. دارد با دست روی یک دفترچه‌ی کاغذیِ زردِ حقوقی[۵] می‌نویسد. یک ماشین‌تحریر قدیمی اسمیت کورونا روی میز است و صفحه نیم‌نوشته‌ای هم توی غلتکش. نزدیک‌های کُنج میز، واژه‌پرداز فراموش‌شده‌ای می‌بینیم.

اتاق کار، جایی لُخت و ساده است. میز تحریر، صندلی و جاکتابی چوبیِ کوچکی که کاغذها و دستنوشته‌ها توی قَفسه‌هایش گذاشته شده‌اند. پنجره رو به دیواری آجری است. همین‌طور که پل می‌نویسد، دوربین از اتاق کار به اتاق بزرگ‌تر می‌رود ـ مجموعِ دو اتاقی که آپارتمان را شامل می‌شوند.

این اتاق بزرگ‌تر، فضایی چند منظوره است شامل یک جای خواب، آشپزخانه‌ی کوچکی در یک گوشه، یک میز غذاخوری، و یک صندلی راحتی بزرگ. یک دیوار از کف تا سقف با قفسه‌های انباشته از کتاب پُر شده. پنجره‌هایی کمانی مستقیم به خیابان باز می‌شوند. کنار تخت، عکس قاب شده‌ای از زن جوانی را می‌بینیم. [او اِلن است، همسر مُرده پل.]

دوربین برمی‌گردد به اتاق کار؛ پل را در حین کار

می‌بینیم. فیداوت.

فیداین. پل را پشت میزش می‌بینیم که کماکان در حال نوشتن در دفترچه، غذای حاضری می‌خورد. بعدِ لحظه‌ای، او بی‌توجه با آرنجش می‌زند و غذا را از روی میز می‌اندازد. خم می‌شود تا غذا را بردارد، ولی ناگهان ایده‌ی جدیدی به ذهنش می‌رسد. به‌جای تمیز کردن ریخت‌وپاش، برمی‌گردد سرِّوقت دفترچه‌اش و نوشتن را از سر می‌گیرد.]

۵. خارجی: روز ـ جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[پل را می‌بینیم که از مغازه‌ی سیگارفروشی خارج می‌شود. جیمی‌رُز سرِ نبشِ ایستاده و در طول صحنه شاهد اوست. پل سه چهار قدمی برمی‌دارد، بعد می‌فهمد که چیزی را فراموش کرده. برمی‌گردد توی مغازه. در طول غیبت کوتاهش، جیمی در همان کنج می‌ماند و حرکات پل را تقلید می‌کند: دست می‌زند به جیب‌هایش، گیج نگاه می‌کند، و متوجه می‌شود سیگار برگ‌هایی را که همین الان خریده بود، جا گذاشته.

پل یک لحظه بعد دوباره بیرون می‌آید. یک قوطی سیگار برگ شیمل پنینکس توی دستش است. مکث می‌کند، یک سیگار برگ از قوطی در می‌آورد، و روشن می‌کند. آشکارا حواس‌پرت، راه می‌افتد. سرِ نبشِ لحظه‌ای می‌ایستد و بعد بی‌توجه به حرکتِ ماشین‌ها پا می‌گذارد توی خیابان. ماشین یدک‌کشی با سرعت به سمت تقاطع پیش می‌آید. در آخرین ثانیه، دست سیاهی وارد تصویر می‌شود، بازوی پل را می‌گیرد، و عقب می‌کشدش. اگر به‌خاطر آن حرکتِ به‌موقع نبود، پل قطعاً می‌رفت زیر ماشین.

منجی پل را می‌بینیم: او راشید کول است، یک نوجوان سیاهپوست شانزده هفده ساله. قدّبلند است و هیکلش به‌نسبتِ سنش تنومند. یک کوله‌پُشتی پلاستیکی از شانه‌ی چپش آویزان است.]

راشید: مواظب باش مرد. این‌جوری خودت رو به کشتن می‌دی.

پل [به‌شدّت تحت‌تأثیر، هنوز دست راشید را چسبیده]: باورم نمی‌شه این کار رو کردم... یا عیسا، من دارم توی مه راه می‌رم...

راشید: چیزیت نشده. همه‌چی روبه‌راهه. [سرش را پایین می‌اندازد و می‌بیند که او و پل هنوز دست هم را گرفته‌اند. سعی می‌کند کنار بکشد] من باهاس برم.

پل [کماکان ترسیده؛ می‌آید تا دستش را شل کند، ولی دوباره بازوی راشید را می‌گیرد]: نه، صبرکن. نمی‌شه که همین‌جوری بری. [مکث] تو زندگی من رو نجات دادی.

راشید [شانه بالا می‌اندازد]: من فقط تصادفاً اون‌جا بودم. مکانِ درست تو زمانِ درست.

پل [دستش را از بازوی راشید برمی‌دارد]: من مدیونم بهت.

راشید: باشه آقا. مهم نیست.

پل: چرا، هست. این قانون جهانه. اگه بذارم همین‌جوری بری، ماه از مدارش بیرون می‌افته... تا صدسال بلا نازل می‌شه سرِ شهر.

راشید [سردرگم و سرگرم. لبخند محوی می‌زند]: خب، حالا که این‌جوری می‌گی...

پل: برای به‌هم‌نخوردنِ توازن باید بذاری من برات یه کاری بکنم.

راشید [فکر می‌کند، سرش را تکان می‌دهد]: خیله‌خوب، اگه چیزی به ذهنم رسید، سرپیشخدمتم رو می‌فرستم تا بهت بگه.

پل: بیا دیگه. دست‌کم بذار برات یه فنجون قهوه بخرم.

راشید: قهوه‌خور نیستم. [لبخند می‌زند] از طرفی، چون اصرار می‌کنی، اگه یه لیموناد خنک پیشنهاد می‌کردی، نه نمی‌گفتم.

پل: خوبه. پس شد لیموناد. [مکث. دست راستش

را پیش می‌آورد] من پل‌ام.

راشید: راشید. راشید کول. [با پل دست می‌دهد].

[تصویر بُرش می‌خورد به]:

۶. داخلی: روز ـ غذاخوری یونانی در پارک اسلوپ

[پل و راشید در غرفه‌ای نشسته‌اند. رستوران تقریباً خالی است. راشید را می‌بینیم که لیموناد دومش را تمام می‌کند.]

پل [نوشیدن راشید را تماشا می‌کند]: مطمئنی نمی‌خوای با یه غذا بدیش پایین؟ ممکنه به جذب یه مقدار از اون مایع کمک کنه. نمی‌خوای وقتی پا شدی همه‌ش شلپ شلپ کنی که.

راشید: نه خوبه. من قبلاً ناهار خوردم.

پل [به ساعت روی دیوار نگاه می‌کند]: پس باید خیلی زود ناهار خورده باشی. ساعت تازه یازده‌س.

راشید: منظورم صبحونه بود.

پل [به دقت راشید را برانداز می‌کند]: آره، حتماً. شرط می‌بندم که دیشب خرچنگ خوردی.

راشید: فقط یه بطری. من طرفدار اعتدالم.

پل: ببین بچه، از نظر من اشکالی نداره. مجبور نیستی نقش بازی کنی. اگه همبرگری چیزی می‌خوای، راحت سفارش بده.

راشید [درنگ می‌کند]: خُب، شاید فقط یکی. برای ادب.

پل [رو می‌کند به زن پیشخدمت. زن می‌آید]: وقت پیش‌غذا تمومه. مرد جوون می‌خواد یه همبرگر سفارش بده.

زن پیشخدمت [به راشید]: می‌خواین چه‌جوری پخته شه؟

راشید: نسبتاً نیم‌پز، لطفاً.

زن پیشخدمت: سیب‌زمینی سرخ‌کرده؟

راشید [به پل نگاه می‌کند. پل به تأیید سر تکان می‌دهد]: بله، لطفاً.

زن پیشخدمت: کاهو و گوجه؟

راشید [به پل نگاه می‌کند. پل به تأیید سر تکان می‌دهد]: بله، لطفاً.

زن پیشخدمت [به لیوان خالی لیموناد راشید اشاره می‌کند]: یکی دیگه از این‌ها هم می‌خواین؟

پل: آره، یکی دیگه هم بهش بدین. تو این مدت هم من یه فنجون قهوه می‌خورم.

زن پیشخدمت: قهوه‌ی گرم یا قهوه‌ی سرد؟

پل: این‌جا قهوه سرد واقعی دارین، یا فقط قهوه‌ی گرم رو می‌ریزین رو چند تا تیکه یخ؟

زن پیشخدمت: این‌جا همه‌چیزش واقعیه عزیز. [مکث] همون‌قدر واقعی که رنگ موهای من.

[پل و راشید به موی او نگاه می‌کنند. موها رنگ قرمز روشن دارد.]

پل [بی‌احساس]: قهوه‌ی سرد می‌خورم. [مکث] آدم فقط یه بار زندگی می‌کنه، درسته؟

زن پیشخدمت [همان‌قدر بی‌احساس]: اگه خوش‌شانس باشه. [مکث] و تازه بستگی داره به این‌که به چی بگی زندگی کردن. [می‌رود].

پل [به راشید]: نمی‌خوام فضولی کرده باشم، ولی من یه بچه رو می‌بینم که یه کوله‌ی گنده انداخته رو شونه‌ش و راه افتاده تو خیابون، اون‌وقته که می‌افتم به این فکر که شاید همه‌ی متعلقات دنیویش رو چپونده باشه اون‌تو. توی دردسری چیزی افتادی، یا...؟

راشید [ژستش را حفظ می‌کند]: بیش‌تر یا.

پل [راشید را برانداز می‌کند]: اگه نمی‌خوای مجبور نیستی به من بگی، ولی شاید من بتونم کمکی بکنم.

راشید [مردد]: تو نمی‌تونی با یه ساندویچی اومدن با من، من رو بشناسی.

پل: درسته. ولی من یه چیزی هم به تو مدیونم و مطمئن نیستم خریدن یه همبرگر برات جبرانش رو

کرده باشه. [مکث] قضیه چیه؟ مشکلات خانوادگی؟ مشکلات پولی؟

راشید [با تقلید لهجه‌ی سفیدپوستان طبقه بالای متوسط]: اوه نه، مامانی و بابایی خیلی دارن.

پل: و این مامان و بابایی کجا زندگی می‌کنن؟

رشید: خیابون هفتاد و چهارم شرقی.

پل: تو منهتن؟

راشید: معلومه. پس کجا؟

پل: پس تو تو پارک اسلوپ چکار می‌کنی؟ یه کمی از خونه دور، نیست؟

راشید [کم‌کم نرم می‌شود]: این‌جاست که پای «یا» می‌آد وسط.

پل: یا؟

راشید: یا. [مکث] من یه جورهایی از خونه فراری‌ام، می‌دونی. [مکث] هیچ ربطی به پدر و مادرم یا پول نداره. من یه چیزی رو دیدم که نباید می‌دیدم، و در حال حاضر بهترین کار اینه که دم چشم نباشم.

پل: نمی‌تونی روشن‌تر بگی؟

[راشید به پل نگاه می‌کند، درنگ می‌کند، و بعد چشمانش را پایین می‌اندازد.]

پل [در ادامه. مکث. تصمیم می‌گیرد به او فشار نیاورد]: حالا تو این مدت کجا می‌موندی؟

راشید: این‌جا و اون‌جا . دوروبُر.

پل: آها. احتمالاً یکی از اون جاهای دنج با تخت و صبحونه.

راشید: آره، درسته.

پل: جز این‌که تختی در کار نیست، مگه نه؟ صبحونه هم به همین‌چنین.

راشید: دنیای مادی یه توهّمه. مهم نیست که وجود دارن یا نه. دنیا توی سر منه.

پل: ولی بدنت تو دنیاست، درسته؟ [مکث] اگه کسی به تو جایی برای موندن پیشنهاد بده، تو ـ از روی ناچاری ـ رد نمی‌کنی، مگه نه؟

راشید [مکث. فکر می‌کند]: مردم از این جور کارها نمی‌کنن. تو نیویورک نه.

پل: من «مردم» نیستم. من فقط منم. هر غلطی هم که دلم بخواد می‌کنم. گرفتی؟

راشید: ممنون، ولی من از پیش برمی‌آم.

پل: اگه تو سرت اینه، باید بهت بگم که من نه از زن‌ها خوشم می‌آد، نه پسربچه‌ها. بهت هم پیشنهاد اجاره‌ی طولانی مدت نمی‌کنم ـ فقط یه جای خواب برای دو شب.

راشید: من می‌تونم از خودم مراقبت کنم. نگران نباش.

پل: میل خودته. اما اگه تصمیمت رو عوض کردی، این نشونیمه. [دفترچه‌ای از جیبش درمی‌آورد و نشانی را تُندتُند می‌نویسد. برگه را از دفترچه پاره می‌کند و می‌دهد به راشید.]

[زن پیشخدمت با سفارش‌های آن‌ها می‌رسد.]

زن پیشخدمت: یه برگرِ نیم‌پز با کاهو و گوجه. [بشقاب را می‌گذارد جلوی راشید] یه سیب‌زمینی سرخ کرده. [بشقاب را می‌گذارد] یه لیموناد. [لیوان را می‌گذارد] و یه وعده واقعیت. [قهوه سرد را جلوی پل می‌گذارد.]

[پل تماشا می‌کند که راشید همبرگر را برمی‌دارد و گاز اولش را می‌زند.]

۷. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ساعتی خلوت. اوگی پشت پیشخان نشسته، مجله‌ای را تورق می‌کند و قطعه‌ای از پیتزای ناهارش را می‌خورد. وینی داخل قاب می‌شود. او مالک مغازه است: مردی پنجاه و چند ساله و توپُر.]

وینی: خیله خب، فکر کنم همه‌چی مرتبه. [سیگار برگ روشن می‌کند] شماره کیپ‌کد رو داری دیگه، نه؟ محض این‌که اگه اتفاقی افتاد.

اوگی [پیتزایش را می‌جود و سرش را از مجله

بلند نمی‌کند]: مشکلی نیست، وینی. همه‌چی تحت کنترله. [بالأخره سر بلند می‌کند] من تو خواب هم می‌تونم این مغازه رو بگردونم.

وینی [اوگی را برانداز می‌کند]: چند وقته واسه من کار می‌کنی، اوگی؟

اوگی [شانه بالا می‌اندازد، دوباره مجله را نگاه می‌کند]: نمی‌دونم. سیزده چهارده سال. یه هم‌چین چیزی.

وینی: خیلی احمقانه‌ست، تو این‌طور فکر نمی‌کنی؟ منظورم اینه که، یه آدم باهوشی مثل تو. چی می‌خوای که چسبیدی به‌کار بی‌آینده‌ای مثل این؟

اوگی [باز هم شانه بالا می‌اندازد]: نمی‌دونم. [مجله را ورق می‌زند] شاید چون خیلی خاطرت رو می‌خوام رئیس.

وینی: مزخرفه. تو باید تا الان با یکی ازدواج کرده باشی. می‌دونی، تو یه جایی با یکی دو تا بچه و یه شغل خوب دائمی سر و سامون گرفته باشی.

اوگی: یه بار تا دم ازدواج رفتم.

وینی: آره، نمی‌دونم. با اون دختره که رفت پیتسبورگ.

اوگی: روبی مک‌نات. تنها عشق حقیقیِ من.

وینی: گمونم این هم یکی دیگه از داستان‌هاته.

اوگی [به علامت نه سر تکان می‌دهد]: من رو پیچوند و بعدِ این‌که رفتم تو نیروی دریایی، با خر دیگه ازدواج کرد. ولی وقتی مرخص شدم، طلاق گرفته بود. شوهرش تو یه دعوای خونگی چشمش رو از کاسه در آورد.

وینی [دود سیگار را بیرون می‌دهد]: عاشقانه‌ست.

اوگی [به‌یاد می‌آورد]: بعدِ برگشتنم می‌خواست دوباره شروع کنه، ولی چشم شیشه‌ایش یه بند تمرکزم رو می‌گرفت. هر بار کنار هم بودیم، می‌رفتم تو فکرِ اون سوراخ تو کله‌ش، اون حفره‌ی خالی که یه چشم شیشه‌ای کرده بود توش. چشمی که نمی‌تونست ببینه، چشمی که نمی‌تونست هیچ اشکی بریزه. آنی می‌رفتم تو فکرش، چه‌طوری می‌تونم باهاش ازدواج کنم.

وینی [سرش را تکان می‌دهد]: تو هیچ‌چی رو جدی نمی‌گیری، مگه نه؟

اوگی: دست‌کم تلاشم رو می‌کنم. این‌جوری واسه سلامتی بهتره. آخه یه نگاه به خودت بنداز، وینی. تو زن داری و سه تا بچه و یه خونه و مزرعه تو لانگ آیلند. کفش‌های سفید داری و گربه سفید و فرش کرکی سفید. ولی دو بار حمله قلبی کردی و من هنوز منتظر اولی‌ام.

وینی [سیگار برگ را از دهانش درمی‌آورد و با نفرت نگاهش می‌کند]: کاری که من باید بکنم اینه که دیگه از این لعنتی‌ها نکشم. کثافت‌ها یه روز من‌رو می‌کشن.

اوگی: تا می‌تونی حالش رو ببر ویسن. همین زودی‌هاس که بخوان یه قانونی بذارن تا ما رو از تون خوردن بندازن.

وینی: موقع تنباکو کشیدن می‌گیرنت و وامیسونت گوشه‌ی دیوار و بهت شلیک می‌کنن.

اوگی [به تأیید سر تکان می‌دهد]: امروز تنباکو، فردا یه چیز دیگه. ظرف سه چهار سال، احتمالاً لبخند زدن به غریبه‌ها هم غیرقانونی می‌شه.

وینی [چیزی یادش می‌آید]: حالا که این رو گفتی یادم اومد؛ تو هنوز هم می‌خوای اون مونت‌کریستوها[7] رو معامله کنی؟

اوگی: ترتیبش داده شده. آدمم تو میامی گفته تو چند هفته‌ی آینده دستش می‌رسه. [مکث] تو مطمئنی نمی‌خوای با من باشی؟ پنج هزار دلار مایه، ده هزار دلار برگشت تضمینی. یه کنسرسیوم از قاضی‌ها و وکلای کورت استریت. آب دهن‌شون راه افتاده واسه این‌که لب بزنن به سیگارهای برگ کوبایی اصل.

وینسی: نه، ممنون. واسهم مهم نیست چی‌کار می‌کنی، فقط مطمئن باش گیر نمی‌افتی، باشه؟ آخرین باری که شنیدم، هنوز تو این مملکت فروش سیگار برگ کوبایی غیرقانونی بود.

اوگی: خود قانونه که داره می‌خره. اینه که قضیه رو خوشگلش می‌کنه. تو آخرین باری که شنیدی یه قاضی خودش رو بفرسته زندان کی بوده؟

وینسی: خود دانی. ولی بسته‌ها رو خیلی این‌جا نگه ندار.

اوگی: تا می‌آن، می‌رن. تا جزء آخرش رو حساب کردم.

وینی [به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند]: من باید برم. اگه دیر کنم، تری دنده‌هام رو خُرد می‌کنه. سپتامبر می‌بینمت اوگی.

اوگی: باشه، ارباب. به همسر و بچه‌ها سلام برسون و فلان و بیسار و این حرف‌ها. اگه نشونی یادت می‌مونه، یه کارت‌پستال واسهم بفرست.

[وینسی می‌رود. اوگی برمی‌گردد سر پیتزا و مجله‌اش.]

۸. خارجی: شب ـ نمای مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[نمایی از آسمان رو به تاریکی. نمایی از مغازه‌ی سیگارفروشی می‌بینیم که چراغ‌ها خاموش می‌شوند. اوگی می‌آید بیرون، در را قفل می‌کند، و شروع می‌کند به پایین دادن دریچه‌ی فلزی جلوی پنجره‌ها. تصویر بُرش می‌خورد به:

نمایی از پل که در خیابان به سمت اوگی می‌دود.]

پل [از نفس افتاده]: تعطیل کردی؟

اوگی: شمیل پنینکس‌هات تموم شد؟

پل [سر تکان می‌دهد]: فکر می‌کنی بتونم قبل رفتنت ازت بخرم؟

اوگی: طوری نیست. اپرایی جایی نمی‌خوام برم که دیرم شده باشه.

[اوگی دریچه را بالا می‌دهد و دوتایی می‌روند توی مغازه.]

۹. داخلی: شب ـ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[پل و اوگی وارد مغازه‌ی تاریک می‌شوند. اوگی چراغ‌ها را روشن می‌کند و می‌رود پشت پیشخان تا سیگار برگ‌های پل را بیاورد. پل، در سمت دیگر، چشمش می‌افتد به یک دوربین ۳۵ میلی‌متری، نزدیک صندوق مغازه.]

پل: انگار یکی دوربینش رو جا گذاشته.

اوگی [برمی‌گردد]: آره، من بودم.

پل: مال توئه؟

اوگی: آره، مال منه. خیلی وقته که صاحب این بدمصبم.

پل: نمی‌دونستم عکس می‌گیری.

اوگی [سیگار برگ‌ها را به پل می‌دهد]: گمونم بشه بهش گفت سرگرمی. بیش‌تر از پنج دقیقه در روز وقتم رو نمی‌گیره، ولی هر روز انجامش می‌دم. بارونی و آفتابی، بورانی و برفی. یه جورهایی عین پستچی. [مکث] گاهی حس می‌کنم سرگرمیم شغل واقعیمه و شغلم یه راهیه برای در آوردن خرج سرگرمیم.

پل: پس تو کسی نیستی که فقط سکه‌ها رو از اون ور پیشخون رد می‌کنه.

اوگی: این چیزیه که مردم می‌بینن، ولی من لزوماً همین نیستم.

پل [به نگاهی تازه اوگی را می‌نگرد]: چه‌طوری شروع کردی؟

اوگی: عکس گرفتن رو؟ [لبخند می‌زند] قصه‌ش طولانیه. گفتنش دو سه پیک نوشیدنی می‌طلبه.

پل [سر تکان می‌دهد]: یه عکاس...

اوگی: خُب، بیا گنده‌ش نکنیم. چیزی رو که

می‌خـوای ردیفش می‌کنی توی منظره‌یاب و شـاتر رو کلیک می‌کنی. لازم نیسـت واسـه‌ش مزخرفاتِ هنری ببافی.

پل: دوست دارم یه روز عکس‌هات رو ببینم.

اوگـی: می‌شـه ترتیبـش رو داد. حـالا که من کتاب‌هـای تـو رو خونـدم، نمی‌فهمم چـرا نباید عکس‌هـام رو بهت نشـون بـدم. [مکـث، ناگهان دستپاچه] باعث افتخاره.

۱۰. داخلی: شب ـ آپارتمانِ اوگی

[اوگی و پل نشسـته‌اند پشـتِ میز آشپزخانه، و جعبه‌هـای باز غذای چینی را به یک طرف رانده‌اند. بیش‌تر سـطح میـز با آلبوم‌های عکس بزرگ سـیاه پوشانده شـده اسـت. مجموعاً چهارده‌تایند، روی عطف هر کدام برچسب یک سال خورده است ـ از ۱۹۷۷ تا ۱۹۹۰. یکی از ایـن آلبوم‌ها [۱۹۸۷] روی پای پل باز است.

نمـای نزدیکی از یکی از صفحاتِ آلبوم. شـش عکس سیاه و سـفید توی صفحه است، هر کدام از صحنه‌ای یکسـان: نبش خیابان سوم و خیابان هفتم در سـاعت هشت صبح. در گوشـه‌ی بالایِ راست هر عکس، برچسـب سـفید کوچکی تاریخ را نشان می‌دهـد: ۸/۹/۷۸ ، ۸/۱۰/۸۷، ۸/۱۱/۸۷ ، و غیـره. دست پل صفحه را ورق می‌زند؛ شش عکس شبیه‌تر را می‌بینیم. دوباره ورق می‌زند: همان‌چیز. و دوباره: همان چیز] .

پل [شگفت‌زده]: همه‌شون عین هم‌اَن.

اوگی [مغرور لبخند می‌زند]: درسـته. بیش‌تر از چهارهزارتا عکس از یه محل. نبش خیابان سـوم و خیابان هفتم سر ساعت هشت صبح. چهار هزار روز پشت‌سر هم تو هر جور هوایی. [مکث] واسه همینه که هیچ‌وقـت نمی‌تونم برم تعطیلات. باید هر صبح سرِجام باشم. هر صبح تو همون‌جا تو همون زمان.

پـل [درمانده. ورقـی می‌زند. و ورقـی دیگر]: هیچ‌وقت مثل این چیزی ندیده‌م.

اوگی: این پروژه‌ی منه. چیزی که می‌شـه بهش گفت کار زندگی.

پـل [آلبـوم را پایین می‌گـذارد و یکـی دیگر برمی‌دارد. ورق می‌زند و باز هم همان‌ها را می‌بیند. با تحیر سر تکان می‌دهد]: شگفت‌آوره. [سعی می‌کند مؤدب باشـد] هر چند که مطمئن نیسـتم مطلب رو گرفته باشـم. منظورم اینه که، اصـلاً چه‌طور ایده‌ی انجام این.... این پروژه به سرت زد؟

اوگی: نمی‌دونم، خودش اومد. هر چی نباشـه، این نبش منه. فقط یه گوشـه‌ی کوچیک دنیاسـت، ولـی اون‌جا هم، مثل هـر جای دیگـه‌ای، اتفاقاتی می‌افته. این تاریخ کنج کوچیک منه.

پـل [آلبوم را ورق می‌زند و هم‌چنان سـر تکان می‌دهد]: یه جورهایی آدم رو مستأصل می‌کنه.

اوگـی [کماکان با لبخند]: اگه آروم‌تر پیش نری، ازش سر درنمی‌آری، دوست من.

پل: منظورت چیه؟

اوگـی: منظورم اینه که خیلی سـریع داری جلو می‌ری. حتّا دیگه عکس‌ها رو نگاه هم نمی‌کنی.

پل: ولی همه‌شون عین هم‌اَن.

اوگی: همه‌شون عین هم‌اَن، ولی هر کدوم‌شون با تک‌تکِ اون‌های دیگه فرق داره. صبح‌های روشنت رو داری و صبح‌های تاریکت رو. نور تابستونیت رو داری و نـور پاییزیت رو. روزهای هفته‌ت رو داری و آخر هفته‌هات رو. آدم‌های پالتو و چکمه‌پوشـت رو داری و آدم‌های شـلوارک و تی‌شرت‌پوشت رو. گاهی همون آدم‌ها، گاهی آدم‌های متفاوت. و گاهی متفاوت‌هـا همون آدم‌ها می‌شـن و همون‌ها ناپدید می‌شـن. زمین دور خورشید می‌گرده و هر روز نورِ خورشید از یه زاویه‌ی متفاوت به زمین می‌خوره.

پل [سـرش را از آلبوم بالا آورده و به اوگی نگاه می‌کند]: آروم‌تر، هاه؟

اوگـی: آره، این اون چیزیه کـه توصیه می‌کنم.

می‌دونی که چه‌جوریه. فـردا و فردا و فرداها، زمان می‌خزد آهسته، با گام‌های کوچک و بیهوده‌اش.[۷]

[نمای نزدیکـی از آلبوم عکس. یک به یک، هر تصویر کل صفحه را پُر می‌کند. پروژه‌ی اوگی پیش روی ما آشـکار می‌شـود. هر تصویر در پی دیگری می‌آیـد: همان مـکان در همان زمـان در لحظه‌های متفاوتی از سـال. کلوزآپ‌های چهره‌هایی متفاوت درون کلوزآپ‌ها. همان آدم‌هـا در تصاویر متفاوت ظاهر می‌شـوند، گاهـی به دوربین نـگاه می‌کنند و گاهـی نگاه‌شـان را برمی‌گردانـنـد. خروارها عکس صحنه. سرانجام، به کلوزآپی از اِلن می‌رسیم، همسر متوفای پل.

[کلوزآپ چهره‌ی پل.]

پل: خدایا، نگاه کن. این اِلنه.

[دوربین عقب می‌کشـد. اوگی خم شـده روی شـانه‌ی پل. انگشـت پل را می‌بینیم که به چهره اِلن اشاره می‌کند.]

اوگی: آره، خودشـه. تو خیلی از عکس‌های اون سال هست. باید تو راه کارش بوده باشه.

پل [متأثر، در آسـتانه‌ی گریه]: اِلنه. نگاهش کن. نگاهش کن عزیز دلم رو.

[فیداوت.]

۱۱. داخلی: شب ـ آپارتمان پل

[پـل را می‌بینیـم که دارد با شـدت و حِدّت در دفترچه‌ی حقوقی‌اش می‌نویسد و غرق کارش شده. پشت‌سـرش، ده دوازده کارت بایگانـی را می‌بینیم که به دیوار سوزن شـده. روی یکی نوشته: «زنی با موهای قهوه‌ای و چشمان آبی»؛ روی دیگری نوشته: «ذهن هدایت می‌شود، گام به گام، به شکست منطق خویش»؛ روی سـومی نوشـته: «آلامـو را به‌خاطر بسپار.»

پل از پشـت میزش بلند می‌شـود، می‌رود کنار دیـوار، یکی از کارت‌هـا را برمـی‌دارد، و در حین برگشتن سـمتِ میزش می‌خواندش. لحظه‌ای بعد، دوباره شروع می‌کند به نوشتن.

زنـگ آیفون با صدای بلند در اتاق دیگر به صدا درمی‌آید. پل به کارش ادامه می‌دهد و به زنگ اعتنا نمی‌کند. زنگ دوباره صدا می‌کند. پل خودکارش را می‌اندازد.]

پل [زیر لبی]: آه. [از صندلی‌اش بلند می‌شود، به اتـاق دیگر می‌رود، و دکمه‌ی «talk» روی آیفون را می‌زند]. کیه؟

صدای آیفون: راشید.

پل: کی؟

صدای آیفون: راشید کول. بچه‌ی لیموناد خورده یادته؟

پل: اوه، آره. [بدون هیجان زیاد] بیا بالا. [دکمه‌ی «door» آیفون را می‌زند].

[پل می‌رود و در را بـاز می‌کند. در انتظار برای رسـیدن راشید، چشـم می‌دوزد به سرسرا. لحظه‌ای بعد راشـید ظاهر می‌شود ـ مثل قبل لباس پوشیده و کوله‌پشتی‌اش روی شانه‌اش است. به‌نظر ناراحت و معذّب است.]

پل: انتظار دوباره دیدنت رو نداشتم.

راشـید [با نهایت تلاشـش]: من هم همین‌طور. ولـی امروز بعدازظهر یه گپ طولانی با حسـابدارم زدم. می‌دونی، واسـه این‌که ببینم یه همچین حرکتی چه تأثیری روی مالیاتم می‌ذاره، و اون هم گفت که به نفعمه.

[پـل با آمیـزه‌ای از تحیر و کنجـکاوی نگاهش می‌کند، ولی جوابی نمی‌دهد. راشید کیفش را زمین می‌گـذارد و دوروبر آپارتمان را نگاه می‌کند. پس از لحظه‌ای.]

پل: همینه. فقط همین دوتا اتاق.

راشـید [نگاه کردنش به ایـن محیط جدید ادامه دارد]: این اولین خونه‌ایه که توش بودم و تلویزیون نداشته.

پل: یکی داشتم، ولی یکی دو سال پیش خراب شد و من هم هیچ‌وقت پی یکی دیگه نرفتم. [مکث] به هر حال به این زودی‌ها خبری از تلویزیون نیست. از اون برنامه‌های لعنتی متنفرم.

راشید: ولی مسابقه‌های ورزشی رو هم نمی‌تونی ببینی. که می‌گفتی طرفدار «متس»‌ای.

پل: از رادیو گوش می‌دم. این‌جوری خیلی هم خوب بازی‌هارو می‌بینم. [مکث] دنیا توی سرته، یادته؟

راشید [لبخند می‌زند. همین‌طور راه می‌رود. یک طراحی قلم و جوهر می‌بیند که روی دیوار بالای کابینت استریو آویزان است: سر کودکی خردسال. می‌ایستد تا نگاهش کند]: طراحی قشنگیه. کار تونه؟

پل: کار پدرمه. باور کنی یا نه، اون بچه کوچیکه منم.

راشید [طراحی را با دقت بیش‌تری بررسی می‌کند. برمی‌گردد تا به پل نگاه کند، بعد باز برمی‌گردد به سمت طراحی]: آره، می‌تونم باور کنم.

پل: ولی عجیبه، مگه نه؟ نگاه کردن به خودت قبل این‌که بدونی کی هستی.

راشید: پدرت هنرمنده؟

پل: نه، معلم مدرسه بود. ولی تفننی طراحی می‌کرد.

راشید: مُرده؟

پل: دوازده سیزده سال پیش. [مکث] راستش، وقتی‌که مُرد دفترچه‌ی طرح‌هاش روی پاش باز بود. یه آخر هفته تو برگشای داشت تصویر کوه گری لاک رو می‌کشید.

راشید [تصویر را می‌نگرد و سر تکان می‌دهد، انگار با خودش]: طراحی کار خوبیه.

پل: کارت اینه؟ طراحی می‌کنی؟

راشید [لبخند می‌زند]: آره، بعضی‌وقت‌ها. [شانه بالا می‌اندازد، گویی ناگهان دستپاچه شده] من هم تفننی البته.

۱۲. داخلی: روز ـ آپارتمانِ پل

[دو ساعت بعد. پل را می‌بینیم که در اتاق کارش پشت میز دارد می‌نویسد. بعد لحظه‌ای بلند می‌شود و در دو لنگه را کمی باز می‌کند. از نقطه دید پل، راشید را می‌بینیم که پشت میز اتاق اصلی نشسته، سرش را گذاشته روی بازویش، و به خواب رفته. کوله‌پشتی هنوز همان جایی است که در صحنه‌ی قبل گذاشته بودش.]

۱۳. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[هشتِ صبح. پل پشت میز غذاخوری نشسته و قهوه می‌خورد. به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند، فنجان را پایین می‌گذارد، به طرفِ در اتاق کار می‌رود، بازش می‌کند، و سر می‌کشد به درونِ نمایی از راشید که روی زمین خوابیده؛ نمایی از ماشین تحریر و دفترچه‌ی حقوقی روی میز. پل در را می‌بندد، آه می‌کشد، به اتاق دیگر می‌رود و برای خودش فنجان قهوه‌ی دیگری می‌ریزد. به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند. نمای نزدیکی از ساعت مچی: دیزالو از ۸:۰۵ به ۸:۳۵ پل فنجان را پایین می‌گذارد، بلند می‌شود، می‌رود سمت اتاق کار و در می‌زند.]

پل: وقت بیدارشدنه. [صبر می‌کند، گوش می‌دهد، دوباره در می‌زند] هی، بچه، وقت بیدارشدنه. [صبر می‌کند، گوش می‌دهد، دوباره در می‌زند] راشید! [در را باز می‌کند. راشید بی‌حال چشمانش را باز می‌کند] بیدار و بیرون، من باید این‌جا کار کنم. ضیافت خواب تمومه.

راشید [می‌نشیند، چشمانش را می‌مالد]: ساعت چنده؟

پل: هشت و نیم.

راشید [ناله‌ای از بهتِ این‌که این ساعتُ زودهنگام رسیده]: هشت و نیم؟

پل: تو یخچال آبمیوه و تخم‌مرغ و شیر هست. برشتوک توی کابینت. قهوه روی گاز. هر چی می‌خوای بردار. ولی الان وقتشه که من کارم رو این‌جا شروع کنم.

[راشید بلند می‌شود، دستپاچه. فقط لباس زیر پایش است. کیسه‌خواب را می‌غلتاند و یک طرف جمعش می‌کند. بعد لباس‌هایش را برمی‌دارد و به عجله از اتاق بیرون می‌رود.]

۱۴. داخلی: روز ـ آپارتمانِ پل

[بیست دقیقه بعد. پل پشت میزش نشسته و زُل زده به ماشین تحریرش. سر و صدای بلندی از اتاق بغل می‌آید: سر و صدای گذاشته شدن ظرف‌ها توی سینک. پل بلند می‌شود، می‌رود سمت در، بازش می‌کند. راشید را می‌بیند که حالا تماماً لباس پوشیده، تلفن کنار تخت را برمی‌دارد. می‌بیند که کوله‌پشتی راشید باز شده؛ یک کیسه‌ی کاغذی قهوه‌ای کنارش روی زمین است. تماشا می‌کند که راشید شماره‌ای می‌گیرد.]

راشید [با صدایی آهسته]: می‌تونم لطفاً با امیلی ویل صحبت کنم؟ بله، ممنون، صبر می‌کنم. [سکوت، سه چهار ثانیه. راشید با بالش روی تخت بازی می‌کند] خاله اِم؟ سلام، منم. فقط می‌خواستم بدونین من حالم خوبه. [مکث، در حین گوش دادن او پاسخ آن‌سوی خط، حاکی از عصبانیت است] می‌دونم، متأسفم. [مکث، در حین گوش داد او] فقط نمی‌خواستم نگرانم بشین. [سکوت، در حین گوش دادن، عصبانیت خاله اِم دارد ناراحتش می‌کند] آروم باش دیگه، خب؟ نگران نباش. [تقه‌ای در آن‌سوی خط. راشید لحظه‌ای به گوشی خیره می‌ماند، بعد می‌گذاردش].

[پل آهسته در را می‌بندد. راشید نمی‌داند که تحت‌نظر بوده. بُرشی دوباره به پل، که در اتاق کارش پشت میزش نشسته و فکر می‌کند، پس از لحظه‌ای شروع می‌کند به تایپ کردن.]

۱۵. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[چند ساعت بعد. با صدای تایپ کردن پل که از اتاق کارش می‌آید، راشید را می‌بینیم که در اتاق بزرگ‌تر روی یک صندلی نزدیک جاکتابی ایستاده و کیسه‌ی کاغذی قهوه‌ای را پشت کتاب‌های یکی از قفسه‌های بالایی جاسازی می‌کند.]

۱۶. داخلی: شب ـ آپارتمان پل

[نمایی از راشید که در تخت پل خوابیده. کنارش روی تخت، نسخه‌ی نیم‌خوانده‌ای از یکی از کتاب‌های پل افتاده: سنگرهای اسرارآمیز، نوشته پل بنجامین.

بُرش به نمایی از پل که روی زمین اتاق کار خوابیده.]

۱۷. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[پل در اتاق کارش، نشسته پشت میزش و تایپ می‌کند. کارت‌های بایگانی بیش‌تری به دیوار سوزن شده‌اند. پل از اتاق کناری صدای بلند شکستن چیزی را می‌شنود. کُفری از پشت میزش بلند می‌شود و می‌رود و در را باز می‌کند. نمایی از اتاق کناری: راشید آن‌جا ایستاده و به ظروف شکسته نگاه می‌کند.]

پل [عصبانی]: خدایا، چرا این‌قدر سر و صدا می‌کنی؟ نمی‌فهمی من دارم سعی می‌کنم کار کنم؟

راشید [سرافکنده]: متأسفم. از دستم... از دستم سُر خوردن پایین.

پل: این‌جا یه کم بی‌دست‌وپایِ کم‌تر چیز بدی نیست، این‌طور فکر نمی‌کنی؟

راشید [حالت دفاعی به خود می‌گیرد]: من نوجوونم. همه نوجوون‌ها بی‌دست‌وپان. دلیلش هم اینه که هنوز داریم رشد می‌کنیم. ما نمی‌دونیم

بدن‌مون کجا تموم می‌شه و دنیا کجا شروع می‌شه.

پل: اگه زود یاد نگیری، دنیاست که خیلی زود تموم می‌شه. [مکث. پل دست می‌کند توی جیبش و کیفش را درمی‌آورد، بعد یک اسکناس بیست دلاری از آن می‌کشد بیرون] ببین، چرا یه کار به‌دردبخور نکنی؟ من سیگارهام داره تموم می‌شه. برو سر نبش، مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین، دو بسته شیمل پنینک متوسط واسه‌م بگیر. [اسکناس را می‌دهد به راشید].

راشید [اسکناس را می‌گیرد]: بیست دلار پول زیادیه. مطمئنی می‌تونی به من اعتماد کنی؟ یعنی نمی‌ترسی که بدزدمش؟

پل: اگه می‌خوای بدزدیش به خودت مربوطه. دست‌کم اون‌وقت این‌جا نیستی که سر و صدا راه بندازی. [مکث] شاید ارزشش رو داشته باشه.

[راشید، آشکارا برخورده از حرف پل، پول را توی جیبش می‌گذارد. برای اولین بار نمی‌تواند حاضر جوابی کند.

راشید از آپارتمان بیرون می‌رود. پل می‌ایستد تا بسته شدن در را ببندید. مکثی کوتاه، و بعد خم می‌شود و شروع به جمع کردن ظروف شکسته می‌کند.]

۱۸. داخلی: روز ـ آپارتمانِ پل

[اتاق کار. چند دقیقه بعد. پل برمی‌گردد پشت میزش و شروع به تایپ می‌کند. تقریباً بلافاصله نوار گیر می‌کند. پل ناله‌ای می‌کند و بعد ماشین تحریر را باز می‌کند تا ایراد را پیدا کند.]

۱۹. خارجی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین، آن‌سوی خیابان

[هشت صبح. اوگی را در سر نبش می‌بینیم که آماده‌ی گرفتن عکس هرروزه‌اش می‌شود. بُرش به نبش خیابان که از توی لنز دوربین دیده می‌شود. شلوغیِ رفتنِ آدم‌ها به سر کار.

عبور و مرور ماشین‌ها، اتوبوس‌ها، کامیون‌های تحویل بار. صدای کلیک شاتر را می‌شنویم. تصویر ثابت می‌شود.]

۲۰. داخلی: روز ـ آپارتمانِ پل

[اتاق کار. پل پشت میز تحریرش نشسته و می‌نویسد. صدای بلند افتادن چیزی در اتاق کناری سکوت را می‌شکند. پل از صندلی‌اش می‌پرد.]

پل [ناله می‌کند]: اه.

[بلند می‌شود و می‌رود در را باز می‌کند. نمایی از راشید که در وضع نامتعادلی روی دسته یک صندلی ایستاده، و با دست راستش کورمال پشت کتاب‌های قفسه‌ی بالایی جاکتابی را می‌گردد. چند کتاب هم روی زمین افتاده‌اند.]

پل [در ادامه]: یا عیسا مسیح. تو دوباره شروع کردی؟

[راشید به شنیدن صدای پل برمی‌گردد و لحظه‌ای تعادلش را از دست می‌دهد. دست می‌گیرد به جاکتابی تا تعادلش را حفظ کند، که باعث می‌شود کتاب‌های بیش‌تری از قفسه روی زمین بیفتند. لحظه‌ای بعد، خودش هم می‌آید روی زمین.]

پل [در ادامه]: ببینم مشکل تو چیه؟ مثل یه توپ جنگی می‌مونی.

راشید [سرپا می‌ایستد، شرم‌زده]: متأسفم. واقعاً متأسفم... می‌خواستم یکی از کتاب‌های اون بالا رو بردارم... [اشاره می‌کند] بعدش، نمی‌دونم، آسمون رو سرم خراب شد.

پل [با عصبانیت فزاینده]: اصلاً راه نداره، مگه نه؟ دو سال و نیم تموم نتونستم یک کلمه بنویسم و حالا، وقتی بالاخره تونستم یه چیزی رو شروع کنم، وقتی انگار واقعاً امکانش هست که دوباره به زندگی برگردم، تو سر و کله‌ت پیدا می‌شه و شروع می‌کنی به شکستن هر چی که توی خونه‌ی منه. اصلاً راه

نداره، مگه نه؟

راشید [برخورده، ملایم]: من که خودم نخواستم بیام این‌جا. تو دعوتم کردی، یادته؟ [مکث] اگه می‌خوای برم، فقط کافیه بهم بگی.

پل: چند وقته که این‌جایی؟

راشید: سه شب.

پل: من بهت گفتم چند شب می‌تونی بمونی؟

راشید: دو ـ سه شب.

پل: به‌نظر می‌رسه که زمان‌مون تمومه، درسته؟

راشید [به زمین نگاه می‌کند]: متأسفم که خرابکاری کردم. تو با من خیلی مهربون بودی... [می‌رود سمت تخت، کوله‌پشتی‌اش را از روی زمین برمی‌دارد، و شروع می‌کند به گذاشتن وسایلش توی آن] ولی همه‌ی چیزهای خوب باید یه پایانی داشته باشن، درسته؟

پل: احساساتت جریحه‌دار نشه، باشه؟ این‌جا خونه‌ی کوچیکیه، و من هم نمی‌تونم وقتی تو این‌جایی کار کنم.

راشید: مجبور نیستی معذرت بخوای. [مکث] دیگه احتمالاً همه‌جا هم امن و امانه.

پل [نرم می‌شود]: مطمئنی وضعت روبه‌راهه؟

راشید: کاملاً. دنیا به کام ماست. [مکث] حالا هر معنی‌ای که [این جمله] داشته باشه. [به جاکتابی نگاه می‌کند تا نقطه‌ای که کیسه‌اش را پنهان کرده بود، بیابد. سریع و قاطع تصمیم می‌گیرد تا کیسه را همان‌جا باقی بگذارد.]

پل: پول لازم نداری؟ یا چند دست لباس اضافه؟

راشید: نه یه پنی، نه یه وصله. من روبه‌راهم مرد. [کوله را می‌اندازد پشتش و راه می‌افتد به سمت در].

پل [کمی مبهوت قاطعیت راشید]: خیلی مواظب خودت باش، باشه؟

راشید: تو هم همین‌طور. قبل رد شدن از خیابون هم مطمئن شو که چراغ سبزه. [دست دراز می‌کند سمت دستگیره و در را باز می‌کند. درنگ می‌کند و رو برمی‌گرداند] اوه، راستی، از کتابت خوشم اومد. به‌نظرم نویسنده‌ی محشری هستی. [بدون انتظار برای جواب، در را دوباره باز می‌کند و می‌رود].

[نمایی از پل که تنها وسط اتاق ایستاده. می‌رود کنار پنجره و بیرون را نگاه می‌کند. نمایی از خیابان پایین. بعد از سه یا چهار ثانیه، راشید از ساختمان خارج می‌شود. او، بی‌آن‌که نگاهی به عقب بیندازد، در خیابان راه می‌افتد.

تصویر بُرش می‌خورد به پل که کنار پنجره ایستاده. سیگار برگی روشن می‌کند. بُرش دوباره به خیابان؛ راشید ناپدید شده. لحظه‌ای بعد، مرد کوری را در نبش خیابان می‌بینیم، که عصای سفیدش را در پیاده‌رو می‌کوبد و راه می‌رود.]

۲۱. داخلی: شب ـ آپارتمان اوگی

[پنجره‌ها بازند و می‌توان صدای ماشین‌ها را در خیابان پایین شنید.

اوگی تنهاست. از ضبطش موسیقی جُز پخش می‌شود. غذایی حاضری را از فر درمی‌آورد، بعد می‌نشیند پشت میز آشپزخانه به خوردن، فیداوت.

غذا تمام شده، اوگی یک لیوان نوشیدنی برای خودش می‌ریزد. در یک جرعه سر می‌کشدش و لب‌هایش را به‌هم می‌مالد و با صدای بلند هوا را بیرون می‌دهد. لحظه‌ای بی‌احساس به جلویش خیره می‌ماند. بعد یک نسخه‌ی جلد نازک از «جنایت و مکافات» را که باز روی میز است، برمی‌دارد، وقتی تا جایی را که خوانده بود پیدا می‌کند، سیگاری می‌گیراند. بعد یکی‌دو پُک به سرفه می‌افتد: سرفه‌هایی شبیه سرفه‌های عمیق و خش‌دار و طولانی سیگاری‌ها. می‌کوبد روی سینه‌اش. فایده‌ای ندارد. بلند می‌شود، و تحت فشار سرفه محکم می‌خورد به میز. توی آشپزخانه تلوتلو می‌خورد و بین نفس‌هایش

فحش می‌دهد. در خشم‌اش، هر چه روی میز است را سرنگون می‌کند: لیوان، بطری، کتاب، ته‌مانده‌ی غذای حاضری. سرفه فروکش می‌کند، و بعد دوباره شروع می‌شود. اوگی سینک آشپزخانه را می‌گیرد و توی ظرفشویی تف می‌کند.]

۲۲. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[اتاق اصلی. صدای تایپ پل را می‌شنویم. در اصلی محکم و پشت‌سر هم کوبیده می‌شود. بُرش به پل که در را باز می‌کند. خاله اِم راشید در سرسرا ایستاده. زن سیاهپوستِ حدوداً چهل ساله‌ای است و لباسی که پوشیده نشان می‌دهد در یک اداره کار می‌کند.]

خاله اِم [عصبانی]: اسم تو پل بنجامینه؟

پل [جاخورده]: چه‌کاری از دستم ساخته‌س؟

خاله اِم [سرش را می‌اندازد پایین و می‌آید توی آپارتمان]: فقط می‌خوام بدونم این چه بازی‌ایه که راه انداختی حضرت آقا، فقط همین.

پل [ترسیده. قدم‌روی او در اتاق را تماشا می‌کند]: شما چه‌جوری تونستین بیاین تو ساختمون؟

خاله اِم: یعنی چه که چه‌جوری؟ در رو هل دادم و اومدم تو، فکر کردی چه‌جوری؟

پل [زیر لب با خودش]: قفل لعنتی دوباره شکسته. [مکث، جواب چشم‌غرّه‌ی خاله اِم را می‌دهد، بلندتر]: پس شما همین‌جوری حمله می‌کنین به غریبه‌ها، کارتون اینه؟ «بازی»تون اینه؟

خاله اِم: من دنبال خواهرزاده‌م می‌گردم، تامس.

پل: تامس؟ تامس کیه؟

خاله اِم: مزخرف تحویلم نده. می‌دونم این‌جا بوده. نمی‌تونی سرم شیره بمالی، حضرت آقا.

پل: می‌گم که من هیچ‌کس رو به اسم تامس نمی‌شناسم.

خاله اِم: تامس کول. تامس جفرسن کول. خواهرزاده‌ی من.

پل: منظورت راشیده؟

خاله اِم: راشید؟ راشید! بهت گفته اسمش اینه؟

پل: خب، حالا اسمش هر چی که هست، دیگه این‌جا نیست. دو روز پیش رفت، از اون‌موقع هم من ازش خبر ندارم.

خاله اِم: اصلاً قبلش این‌جا چی‌کار می‌کرد؟ می‌خوام این رو بدونم. یه مردی مثل تو واسه چی باید با یه پسر سیاهی مثل تامس بپلکه؟

منحرف و از این‌جور چیزهایی، آره؟

پل [صبرش لبریز می‌شود]: ببین خانم، دیگه کافیه. اگه آروم نگیری، می‌ندازمت بیرون. می‌شنوی؟ همین حالا!

خاله اِم [بر خودش مسلط می‌شود]: من فقط می‌خوام بدونم اون کجاست.

پل: تا جایی‌که من خبر دارم، برگشت پیش پدر و مادرش.

خاله اِم [ناباورانه]: پدر و مادرش؟ این چیزیه که بهت گفته؟ «پدر و مادر»ش؟

پل: چیزیه که خودش گفت. بهم گفت با پدر و مادرش تو خیابون هفتادوچهارم شرقی زندگی می‌کنه.

خاله اِم [شکست خورده، سر تکان می‌دهد]: همیشه می‌دونستم اون پسر تخیلش خوب کار می‌کنه، ولی حالا رفته و واسه خودش یه زندگی به کل جدید اختراع کرده. [مکث] اشکالی نداره من بشینم؟ [پل به یک صندلی اشاره می‌کند و خاله اِم می‌نشیند] از وقتی نوزاد بود با من و دایی هنری‌ش زندگی می‌کرد. ما تو منهتن زندگی نمی‌کنیم. خونه‌مون تو بویروم هیله. تو خونه‌های سازمانی.

پل: مدرسه‌ی ترینیتی نمی‌ره؟

خاله اِم: می‌ره دبیرستان جان هی تو بروکلین.

پل [دارد نگران می‌شود] و پدر و مادرش؟

خاله اِم: مادرش مرده، پدرش رو هم دوازده ساله که ندیده.

پل [آرام، تقریباً با خودش]: نباید می‌ذاشتم بره.

خاله اِم [پل را برانداز می‌کند]: که من رو برمی‌گردونه سر سؤال اصلیم. اون این‌جا چی‌کار می‌کرد؟

پل: من نزدیک بودم برم زیر ماشین، برادرزاده‌ی شما من رو عقب کشید. اون جونم رو نجات داد. [مکث] من حس کردم تو دردسر افتاده، واسه همین بهش پیشنهاد کردم چند روز این‌جا بمونه. شاید باید یه کم بیش‌تر تحت فشار می‌ذاشتمش، نمی‌دونم. حالا کاملا احساس حماقت می‌کنم.

خاله اِم: آره، خیلی تو دردسره. ولی من هیچ نمی‌دونم که این دردسر چیه.

پل [روی یک صندلی می‌نشیند، آهی می‌کشد، لحظه‌ای فکر می‌کند. رو می‌کند به خاله اِم]: یه نوشیدنی می‌خواین؟ یه لیوان آب؟

خاله اِم [خشک و رسمی]: نه، متشکرم.

پل [دوباره به فکر فرو می‌رود. پس از لحظه‌ای]: این اواخر اتفاقی نیفتاده؟ هر چیز غیرمعمول یا غیرمنتظره؟

خاله اِم [فکر می‌کند]: خب، گمونم یه چیز، ولی فکر نمی‌کنم دخلی به این قضیه داشته باشه. [مکث] یکی از دوست‌هام دو هفته پیش زنگ زد و گفت پدر تامس رو دیده که تو یه پمپ بنزین بیرون پیک اسکیل کار می‌کرده.

پل: و شما هم به خواهرزاده‌تون این رو گفتین؟

خاله اِم [شانه بالا می‌اندازد]: فکر می‌کردم این حق رو داره که بدونه.

پل: و؟

خاله اِم: و هیچ‌چی. تامس زل زد تو چشمم و گفت «من پدری ندارم تا جایی‌که می‌دونم، اون مادربه‌خطا مُرده.»

پل: پس حسابی توپش پُره.

[دوربین آهسته نزدیک می‌شود به چهره خاله اِم]

خاله اِم: یکی دو ماه بعد به‌دنیا اومدنش، پدرش مادرش رو قال گذاشت. لوئیزا خواهر کوچیکه‌ی هنری بود، و اون و بچه اومدن پیش ما. چهار پنج سال گذشت و بعد یه روز سایرس یه هو پیداش شد. پاشو کرده بود تو یه کفش و می‌خواست با لوئیزا آشتی کنه. وقتی پاش رو از در گذاشت تو، فکر کردم الانه که هنری تیکه‌پاره‌ش کنه. جفت‌شون مردهای گنده‌ای‌ان، و اگه بین اون دو تا دعوا بشه، شرط می‌بندم که یه‌سری دندون به زمین بیفته... واسه همین سایرس لوئیزا رو خَر کرد که باش بره بیرون و تو آرامش با هم حرف بزنن. اون دختر بدبخت هم هیچ‌وقت برنگشت.

پل [خارج از تصویر]: منظورتون اینه که باهاش فرار کرد و بچه‌ی کوچیکش رو همون‌جا گذاشت؟

خاله اِم: حرف تو دهنم نذار. چیزی که می‌گم اینه که اون سوار ماشین سایرس شد و رفت کافه فایو ـ اسپات. چیزی که من می‌گم اینه که وقتی بعد سه ساعت گپ کوتاه‌شون تموم شد و برگشتن تو ماشین، مرتیکه حالش مناسب رانندگی نبود. ولی خودش ماشین رو روند و قبل این‌که بتونه لوئیزا رو به خونه‌ش برگردونه، احمق لعنتی یه چراغ قرمز رو رد کرد و مستقیم رفت تو دل یه کامیون. لوئیزا از شیشه‌ی جلو پرت شد بیرون و کُشته شد. سایرس زنده موند، ولی اون هم علیل شد. دست چپش چنان لت‌وپار شده بود که دکترها باهاس قطعش می‌کردن. اگه از من بپرسی، می‌گم در قبال کاری که اون کرد، مجازات کمیه.

پل [خارج از تصویر، بُهت‌زده]: یا عیسا.

خاله اِم: عیسا تو این کار دخالتی نداشت. اگه به اون بود، کاری می‌کرد تا همه‌چی برعکس اونی بشه که الان هست.

پل [خارج از تصویر]: نمی‌تونه واسه اون هم آسون بوده باشه. این همه سال مجبور بوده دردِ وجدانش رو تحمل کنه.

خاله اِم: نه، گمون نکنم آســون باشــه. وقتی تو بیمارســتان فهمید که لوئیزا مُــرده، بدتر از هر کس دیگه‌ای داغون شد.

پــل [خارج از تصویر]: هیچ‌وقت تلاش نکرد با پسرش تماس بگیره؟

خاله اِم: هنری به ســایرس گفت اگه یه بار دیگه ســروکله‌ش اطراف خونه‌مون پیدا بشه می‌کشدش. وقتــی هنری یه همچین تهدیدی می‌کنه، بهتره مردم جدی بگیرنش.

[پــل و خاله اِم به یکدیگر نگاه می‌کنند. بُرش به نمایی از سینک آشــپزخانه. آب آهسته از شیر چکه می‌کند. تصویر چند لحظه همان‌جا می‌ماند.]

۲۳. خارجــی: روز ـ جاده‌ای در محلی بیرون از پیک اسکیل

[صبــح زود. درخت‌هــا، بوته‌هــا، پرنده‌هــای نغمه‌خوان. راشــید را می‌بینیم که خسته و کوفته در جاده پیش می‌آید.]

دیزالو به:

همان جــاده، یک مایل بعد. راشــید بالا را نگاه می‌کند. بُرش به:

۲٤. خارجی: روز ـ گاراژ کول

[گاراژ، ســاختمانی زهواردررفتــه و دو طبقــه اســت. بالای درِ اصلــی تابلویی نصب شــده که با دســت بدخط رویش نوشته‌شــده: «گاراژ کول». دو پمپ بنزین «شِوران»،[۸] تک و تنها در پیش‌زمینه قرار گرفته‌اند. جابه‌جا توی جاده علف هرز روییده. یک طرف محل، چمنزاری اســت کــه یک میز پیک‌نیکِ رنگ‌ورورفته تویش گذاشته شده.

درِ دو لنگــه‌ی در گاراژ باز اســت. تویش مردی را مشــغول کار روی موتــور یک شــورلت قدیمی می‌بینیم. کاپوت بالاست و چهره‌ی مرد را می‌پوشاند، ولی می‌توانیم ببینیم که لباس سراسری مکانیک‌ها را پوشیده و رنگ پوستش سیاه است.

مرد درشــت و قوی هیکلِ حدوداً چهل ساله‌ای اســت. وقتی از پشت کاپوت بیرون می‌آید، می‌بینیم که دســت چپ ندارد. از آســتینش یک قلاب فلزی بیرون زده.

او پدر راشید است؛ سایرس کول.]

۲۵. خارجی: روز ـ حاشــیه‌ی جاده‌ی محلی، درست روبه‌روی گاراژ کول

[راشــید را می‌بینیــم کــه روی کاپوت ماشــین زنــگ‌زده‌ای در مقابــل گاراژ نشســته. بی‌حرکــت زانوهایش را بغل کرده و با دقت به ســمت دوربین خیره مانده. این تصویر سه چهار ثانیه دوام دارد.]

۲٦. داخلی: روز ـ گاراژ کول

[کمی بعد. ســایرس، کماکان در حال کار روی شورلت، ســرش را بلند می‌کند و راشــید را در آن ســمتِ جاده می‌بیند. لحظه‌ای برانــدازش می‌کند و بعد برمی‌گردد سرِ کارش.]

۲۷. خارجی: روز ـ حاشــیه‌ی جاده‌ی محلی، درست روبه‌روی گاراژ کول

[یک ســاعت بعد. راشــید را می‌بینیــم که مثل قبل روی کاپوت ماشــین نشسته. این بار دفترچه‌ی طراحی‌اش را گذاشــته روی زانویــش و دارد طرح مدادیِ گاراژِ روبه‌رویش را می‌کشد.]

۲۸. خارجی: روز ـ بیرون گاراژ کول

[یک ســاعت بعد. سایرس را می‌بینیم که با یک کیســه‌ی کاغذی قهــوه‌ای از گاراژ بیــرون می‌آید. می‌رود ســمت میز پیک‌نیک، می‌نشــیند، و ناهارش را از کیســه درمی‌آورد: یک ساندویچ همبرگر، یک ســیب، یک قوطی چای ســرد. در حیــن جویدن و نوشــیدن، راشید را در آن‌سوی جاده برانداز می‌کند.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

هرازگاه، ماشین یا کامیونی عبور می‌کند.

دوربین بین راشید و سایرس بُرش می‌زند. راشید مشغول طراحی است و وانمود می‌کند که نمی‌داند تحت‌نظر است.

بالأخره سایرس ناهارش را تمام می‌کند. کیسه‌ی کاغذی‌اش را مچاله می‌کند، بلند می‌شود، و کیسه را می‌اندازد توی یک سطل آشغال فلزی زنگ‌زده کنار میز پیک‌نیک.] [به‌جای برگشتن سر کارش، می‌رود آن طرف جاده.]

۲۹. خارجی: روز ـ حاشیه‌ی جاده‌ی محلی، درست روبه‌روی گاراژ کول

[نمای باز. سایرس که نزدیک می‌شود، راشید سرش را بلند می‌کند و برای اولین بار چشم می‌دوزد در چشم او، قبل از آن سایرس آن‌قدر نزدیک شود که بتواند طراحی را ببیند، راشید دفترچه‌ی طراحی را می‌بندد و می‌چسباند به سینه‌اش. تلاشی برای بلند شدن نمی‌کند.]

سایرس: می‌خوای تموم روز این‌جا بشینی؟

راشید: نمی‌دونم. هنوز تصمیم نگرفتم.

سایرس: چرا یه جای دیگه نمی‌ری؟ حال آدم بد می‌شه اگه تموم صبح یکی بهش زل زده باشه.

راشید: این‌جا یه کشور آزاده، مگه نه؟ تا وقتی‌که من بدون اجازه وارد ملک شما نشده باشم، می‌تونم تا قیوم قیومت همین‌جا بشینم.

سایرس [به ماشین نزدیک می‌شود. راشید از کاپوت پایین می‌پرد]: بذار اطلاعات مفیدی بهت بدم پسر. تو صندوق اون‌جا دو دلار و پنجاه سنت بیش‌تر نیست. [با دست به گاراژ آن‌طرف جاده اشاره می‌کند]. و با در نظر گرفتن این همه وقتی‌که تا الان این‌جا نشستی و محل رو پاییدی، بابت همه‌ی زحمات ساعتی حدوداً پنجاه سنت گیرت می‌آد. هر جوری هم که حساب کنی، قضیه ضرره.

راشید: من نمی‌خوام دخلتون رو بزنم آقا. [با خنده] قیافه‌م شبیه دزدهاس؟

سایرس: نمی‌دونم شبیه چی‌ای پسر، فقط این رو می‌تونم بگم که از دیشب مثل قارچ تو این‌جا سبز شده‌ی. [مکث. راشید را دقیق‌تر نگاه می‌کند] تو توی این شهر زندگی می‌کنی ـ یا سر راهت از یه جا به جای دیگه‌ای؟

راشید: فقط رد می‌شم.

سایرس: فقط رد می‌شی، یه مسافر تنها با یه کوله رو پشتش تلپ می‌شه جلوی گاراژ من تا با منظره حال کنه. جاهای دیگه‌ای هم واسه گشتن هست بچه، حرف من فقط اینه. نمی‌خوای که واسه خودت دردسر درست کنی؟

راشید: من دارم روی یه طرح کار می‌کنم. این گاراژ جنابعالی حسابی درب و داغونه، واسه‌م جالبه.

سایرس: درب و داغونه، درست. ولی عکسش رو کشیدن حالش رو بهتر نمی‌کنه. [توجه‌اش به دفترچه‌ی طراحی چسبیده به سینه‌ی راشید جلب می‌شود] بذار ببینم چه کردی رامبرانت.

راشید [سریع فکر می‌کند]: پنج دلار واسه‌تون خرج داره.

سایرس: پنج دلار! یعنی می‌خوای واسه یه نیگاه بهش پنج دلار از من بسُلفی؟

راشید: وقتی نگاش کنین، دلتون می‌خواد که ازم بخرینش. این حتمیه. خب، قیمتش هم اینه: پنج دلار. پس اگه نمی‌خوای واسه‌ش مایه بذاری، زحمت نگاه کردنش هم به خودت نده. چون فقط اعصابت رو خُرد می‌کنه و دلت می‌گیره.

سایرس [سر تکان می‌دهد]: عوضی تو دیگه چه‌جور جونوری هستی؟

راشید [شانه بالا می‌اندازد]: من فقط چیزی رو که هست می‌گم آقا. [مکث] ولی اگه دارم می‌رم رو اعصابت، شاید بد نباشه به استخدامم فکر کنی.

سایرس [با ناراحتی روبه‌رشد]: تو مگه چشم

نداری پسر، یا نکنه اون دو تا قلنبه‌ی قهوه‌ای که از تو کله‌ت زده بیرون، تبله‌آن؟ تو تموم روز این‌جا نشستی، اون‌وقت چند تا ماشین دیدی که بیان این‌جا بنزین بزنن؟

راشید: هیچ‌چی.

سایرس: هیچ‌چی. تموم روز و هیچ‌چی مشتری. من سه هفته‌س که این گه‌دونی ورشکسته رو خریده‌م و اگه کار و بارش زودتر راه نیفته، یه ضرب به باد فنا می‌رم. واسه چی باید یه نفر رو استخدام کنم؟ من حتّا نمی‌تونم دستمزد خودم رو بدم.

راشید: فقط یه فکر بود.

سایرس: آره، خب، واسه فکر کردن برو یه جای دیگه میکل‌آنجلو. من کار دارم.

[سایرس راه می‌افتد که برود. می‌بینیمش که از جاده می‌گذرد و سر تکان می‌دهد. وسط راه ناگهان می‌ایستد، برمی‌گردد، و خطاب به راشید داد می‌زند.]

سایرس [در ادامه]: فکر کردی من کی‌اَم، بنگاه کوفتی کاریابی دولت؟

۳۰. خارجی: روز ـ حاشیه‌ی جاده‌ی محلی، درست روبه‌روی گاراژ کول

[نیم‌ساعت بعد. راشید را می‌بینیم که مثل قبل روی کاپوت ماشین نشسته. این بار دارد ساندویچ می‌خورد. همین‌طور که به روبه‌رویش زُل زده، غذایش را می‌جود.]

۳۱. داخلی: روز ـ گاراژ کول

[سایرس را در حال کار روی شورلت می‌بینیم. هرازگاه سرش را بلند می‌کند تا راشید را ببیند. سایرس کارش را تمام می‌کند. کاپوت شورلت را محکم می‌بندد. تصویر سریع برش می‌خورد.]

۳۲. خارجی: روز ـ حاشیه‌ی جاده‌ی محلی، درست روبه‌روی گاراژ کول

[سایرس وارد قاب می‌شود و خودش را می‌کشد بالای کاپوت ماشین ـ درست کنار راشید. سکوتی طولانی.]

سایرس [سعی می‌کند لحنش دوستانه باشد]: بهت می‌گم چی. تو می‌خوای کار کنی، من هم بهت یه شغل می‌دم. البته نه دائمی، گفته باشم! ولی اون اتاق طبقه بالای اون‌جا [برمی‌گردد و اشاره می‌کند] اونی که بالای دفتره ـ بدجوری به‌هم‌ریخته‌س. انگار بیست ساله که دارن توش خرت و پرت می‌ریزن، و حالا هم دیگه وقت تمیز کردنشه.

راشید [خونسرد بازی می‌کند]: پیشنهادت چیه؟

سایرس: ساعتی پنج دلار. این نرخ معموله دیگه، نه؟ [به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند] الان دو و ربعه. زنم ساعت پنج و نیم می‌آد دنبالم، پس حدود سه ساعت وقت داری. اگه امروز نتونی تموم کنی، باقیش رو می‌تونی فردا انجام بدی.

راشید [می‌ایستد]: مزایا هم داره، یا بر مبنای آزاد استخدامم می‌کنی؟

سایرس: مزایا؟

راشید: می‌دونی دیگه، بیمه‌ی عمر، برنامه دندون پزشکی، مرخصی با حقوق بیکاری که هیچ کیفی نداره. کارگرها باید از حقوق‌شون دفاع کنن.

سایرس: متأسفانه باید بگم که ما کاملاً بر مبنای آزاد کار می‌کنیم.

راشید [مکث طولانی. وانمود می‌کند که دارد به پیشنهاد فکر می‌کند]: پنج دلار در ساعت؟ [مکثی دیگر] قبوله.

سایرس [لبخند محوی می‌زند. دست راستش را جلو می‌آورد]: اسمم سایرس کوله.

راشید: من پُل‌اَم. پل بنجامین.

[دست می‌دهند.]

۳۳. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشی

بروکلین

[ساعت خلوتی در میانه‌ی بعدازظهر است. اوگی روی چهارپایه‌ای پشت پیشخان نشسته و نسخه‌ی جلد نازکش از جنایت و مکافات را می‌خواند. جیمی رز در سکوت کنار دیوار آن سمت پیشخان، با جدیت و ناشیانه کُپه‌ی روزنامه‌ها و مجلات را مرتب می‌کند.

زنگوله‌ی در به صدا درمی‌آید، که نشان آمدن یک مشتری است. نمایی از جیمی که کارش را قطع می‌کند تا به سمت در نگاه کند. از نقطه دید جیمی: زنی وارد مغازه می‌شود. او روبی مک‌نات است [همسر قدیم اوگی]. چهل و چند ساله است، یک لباس تابستانی بی‌آستین پوشیده، و چهره‌اش نشان‌دهنده‌ی ملغمه‌ای از اضطراب، عزم جزم، و خجالت است. روی چشم چپش چشم‌بند سیاهی زده.

نمایی از جیمی که با حیرت به چشم‌بند نگاه می‌کند. نمایی از روبی که به سمت پیشخان می‌نگرد. نمایی از اوگی که پشت پیشخان نشسته و کماکان غرق کتابش است و زحمت نگاه کردن را به خودش نمی‌دهد.

نمای نزدیک چهره‌ی روبی: دارد به اوگی نگاه می‌کند. لب‌هایش می‌لرزند. آشکارا تحت‌تأثیر قرار گرفته، ولی می‌ترسد حرفی بزند. دوربین روی صورت روبی مانده که می‌شنویم]:

جیمی [خارج از تصویر، نامطمئن]: اوگی. [جوابی نیست. مکث] اوگی، فکر کنم یه مشتری اومده.

[نمایی نزدیک از اوگی که سرش را از کتابش بلند می‌کند. می‌بینیم که حالت صورتش از بی‌تفاوتی به شناسایی و شگفتی تغییر می‌کند.

نمای نزدیک روبی که به او نگاه می‌کند. لبخند خجولانه‌ای می‌زند. وقتی شروع به حرف زدن می‌کنند، جیمی همه‌ی حواسش را می‌دهد به آن‌ها.]

روبی: اوگی؟

[نمایی از چهره‌ی اوگی: هنوز متعجب‌تر از آن است که بتواند حرف بزند.]

روبی [در ادامه]: واقعاً خودتی اوگی، مگه نه؟

اوگی [بالاخره]: یا مسیح، روبی، خیلی وقت گذشته. فکر می‌کردم مُرده‌ی.

روبی: هیجده سال و نیم.

اوگی: همه‌ش همین؟ فکر می‌کردم سیصد سالی باشه.

روبی [نامطمئن و با شرم]: خوب موندی اوگی.

اوگی: نه، خوب نموندم. شبیه آشغال شدم. تو هم همین‌طور روبی. واقعاً که افتضاحی. [مکث، با تلخی فزاینده] حالا اون چشم‌بند چیه؟ با اون تیله آبی قدیمی چی‌کار کردی ـ واسه چیزی گرو گذاشتیش؟

روبی [برخورده و دستپاچه]: نمی‌خوام درباره‌ش حرف بزنم. [مکث] اگه واقعاً می‌خوای بدونی، گمش کردم. بابتش ناراحت هم نیستم. اون چشم نفرین شده بود. اوگی، هیچ‌وقت بهم هیچ‌چی نداد مگه غصه.

اوگی: فکر می‌کنی این‌جوری بیش‌تر بهت می‌آد که خودت رو مثل کاپیتان هوک درست کنی؟

روبی [با صدایی آهسته، در تلاش برای حفظ خونسردی و وقارش]: تو همیشه خطاکار بودی، نه؟ یه موذی کوچیک با یه دهن کثیف حاضر جواب.

اوگی: دست‌کم به خودم وفادار موندم. که خیلی بیش‌تر از چیزیه که می‌تونم راجع به بعضی‌ها بگم.

روبی [باز هم سعی می‌کند به روی خودش نیاورد. نفس عمیقی می‌کشد]: باید راجع به یه چیزی باهات صحبت کنم، و کم‌ترین کاری که می‌تونی بکنی اینه که گوش کنی. این‌قدر رو بهم مدیونی. تمام راه رو از پیتس بورگ روندم تا ببینمت، تا وقتی هم که حرف‌هام رو نشنوی، نمی‌رم.

اوگی: خیله خب. حرف بزن بانوی رؤیاهایم. سراپا گوشم.

روبی [اطراف مغازه را نگاه می‌کند. جیمی را می‌بیند که مات اوست]: خصوصیه اوگی. فقط بین من و تو.

اوگی [خطاب به جیمی، با خشونتی غیرمعمول]: شنیدی که چی گفت جوجه. من و خانومم می‌خوایم حرف‌های خصوصی بزنیم. برو بیرون و جلوی در واستا. اگه کسی خواست بیاد تو، بگو تعطیله، فهمیدی؟

جیمی: چشم، اوگی، فهمیدم. [مکث] مغازه تعطیله. [مکث، فکر می‌کند] بهشون بگم کی باز می‌کنیم؟

اوگی [با پرخاش]: وقتی من بهت بگم بازه. وقتی بازه که من بهت بگم بازه!

جیمی [رنجیده]: باشه اوگی، فهمیدم. لازم نیست داد بزنی.

[جیمی می‌رود بیرون و جلوی در می‌ایستد.]

اوگی [در حینی که سیگاری روشن می‌کند به دقت روبی را نگاه می‌کند]: خیله خب، حالا بگو، چی تو کله‌ته؟

روبی [مکث. با خجالت]: اون‌طوری نگاه نکن اوگی.

اوگی: چه جوری؟

روبی: همون‌جوری که نگاه می‌کنی. نمی‌خوام بخورمت که. [مکث] به کمکت احتیاج دارم، و اگه بخوای همین‌جوری بهم زل بزنی، ممکنه جیغ بکشم.

اوگی [با کمی طعنه]: کمک، هاه؟ گمونم نمی‌کنم این کمک ربطی به پول داشته باشه، داره؟

روبی: هولم نکن، باشه؟ داری قبل این‌که من حتّا چیزی بگم نتیجه‌ی خودت رو می‌گیری. [مکث] و به‌علاوه، واسه خودم نیست. [مکث، می‌فهمد که بند را آب داده. ناامیدانه، همه چیز را رو می‌کند] برای دخترمونه.

اوگی [مبهوت، و با خصومتی روبه‌رو شد]: دخترمون؟ همین رو گفتی؟ دختر«مون»؟ آخه، تو شاید دختری داشته باشی، ولی من قطعاً ندارم. و حتّا اگه داشتم ـ که ندارم ـ دختر«مون» نمی‌بود.

روبی: اسمش فلیسیته. و تازه هیجده سالش شده. [مکث] پارسال از پیتسبورگ فرار کرد و حالا هم داره تو یه دخمه تو بروکلین زندگی می‌کنه. [مکث] طاقت فکر کردن به اون بچه‌رو ندارم. نوه‌مون اوگی. فقط بهش فکر کن. نوه‌مون.

اوگی [بی‌صبرانه دستش را تکان می‌دهد]: تمومش کن. همین حالا تموم این مزخرفات رو تمومش کن. [مکث. موضوع را عوض می‌کند. با تحقیر] ایده‌ی تو بود که اسمش رو بذاری فلیسیتی؟

روبی: معنیش «خوشبختی»یه.

اوگی: می‌دونم معنیش چیه. ولی باز هم دلیل نمی‌شه اسم خوبی باشه.

روبی: نمی‌دونم دیگه به کی رو بندازم اوگی.

اوگی: تو قبلا هم گولم زده‌ی، عزیزم، یادته؟ چرا حالا باید حرفت رو باور کنم؟

روبی: چرا باید بهت دروغ بگم اوگی؟ فکر می‌کنی اومدن به این جا و پا گذاشتن تو این محل واسم آسون بود؟ چرا باید این کار رو می‌کردم اگه مجبور نبودم؟

اوگی: این همون حرفیه که وقتی اون گردن‌بند رو واسه‌ت بلند کردم بهم زدی. یادته جونی، مگه نه؟ قاضی بهم یه انتخاب داد: یا برم هلفدونی یا برم تو ارتش. اون‌وقت من به‌جای رفتن به کالج، سر از نیروی دریایی درآوردم و چهار سال قطع شدن دست و پای آدم‌ها رو تماشا کردم و سر خودم هم نزدیک بود به باد بره و تو، روبی مک‌نات عزیز، در رفتی و با اون بیل عوضی ازدواج کردی.

روبی: نامه نوشتن تو به من یه سال هم طول نکشید. باید چه فکری می‌کردم؟

اوگی: آره خب، خودکارم رو گم کردم. وقتی هم که یه نوش رو گرفتم، کاغذ تموم شده بود.

روبی: حتّا قبل این‌که تو بیای قضیه‌ی بیل تموم شده بود. شاید الان یادت نمی‌آد، ولی اون موقع وقتی من رو دیدی حسابی کُفری بودی.

اوگی: تو خودت هم چندان مشتاق نبودی، دست‌کم اولش.

روبی: عزیزم. همیشه همین‌جوریه. ولی ما دوران خوب هم داشتیم، مگه نه؟ همه‌ش بد نبود.

اوگی: فقط لحظاتی رو قبول دارم.

روبی: فلیسیتی هم جزوی از همون زندگی ماست.

اوگی: داری سرم رو کلاه می‌ذاری عزیز دلم. من مسؤول هیچ بچه‌ای نیستم.

روبی: پس به خیالت واسه چی با فرانک ازدواج کردم؟ چاره دیگه‌ای نداشتم هر چی می‌خوای بگو، ولی دست‌کم اون به بچه‌م یه اسم داد.

اوگی: فرانک خوب و نازنین. حالا این روزها جناب میمون دنبه در چه حاله؟

روبی: کی می‌دونه؟ [شانه بالا می‌اندازد] پونزده سال پیش غیبش زد.

اوگی: پونزده سال پیش؟ [سر تکان می‌دهد] باور کردنی نیست هیچ مادری پونزده سال صبر نمی‌کنه. من که دیروز دنیا نیومدم، می‌شناسیم که.

روبی [لب‌هایش شروع به لرزیدن می‌کنند. می‌بینیم که اشک از تک چشم سالمش می‌ریزد]: فکر می‌کردم می‌تونم از پسش بربیام. نمی‌خواستم اذیتت کنم. اون واقعاً وضعش بده اوگی.

اوگی: تلاش خوبی بود دخترجون. دلم می‌خواد کمکت کنم. می‌دونی، واسه خاطر ایام قدیم. ولی همه‌ی پس‌اندازم رو گذاشتم تو یه کسب‌وکاری و هنوز هم سودش رو جمع نکردم. بد وقتی اومدی سراغ من.

روبی [هنوز گریه می‌کند]: تو یه حرومزاده سنگدلی، آره؟ آخه چه‌طوری انقده بدجنس شدی؟

اوگی: می‌دونم فکر می‌کنی دارم دروغ می‌گم، ولی نمی‌گم. هر کلمه‌ای که بهت گفتم، حقیقت محضه.

[مکث. بعد تصویر بُرش می‌خورد به ورودی مغازه. در ناگهان باز می‌شود و «مشتری عصبانی» راه خودش را با پس زدن جیمی باز می‌کند. جیمی بیهوده می‌کوشد تا جلویش را بگیرد.]

اوگی [در ادامه. سر مشتری داد می‌زند. برخلاف همیشه‌اش]: مغازه تعطیله! نشنیدی بچه بهت چی گفت؟ این مغازه‌ی لعنتی تعطیله!

۳۴. داخلی: روز ـ اتاقِ طبقه‌ی بالای گاراژ کول

[راشید را می‌بینیم که با جدیت کار می‌کند. اتاق یک آشغالدانی است که همه‌جور نخاله‌ای تویش تلنبار شده: دوچرخه‌های زنگ‌زده، لباس‌های کهنه، قطعات ماشین، یک مانکن زنانه، رادیوهای شکسته، پرده‌ی دوش و غیره. راشید یک‌به‌یک این چیزها را به طرف در می‌کشد یا می‌برد. در یک قسمت، تلویزیون سیار سیاه‌وسفید کوچکی پیدا می‌کند که پشت یک قالیچه پنهان شده. آنتن سرخودش شکسته و جعبه‌اش را خاک گرفته، ولی سوای این‌ها به‌نظر می‌رسد که وضع قابل قبولی داشته باشد.]

۳۵. خارجی: روز ـ بیرونِ گاراژ کول

[راشید و سایرس نخاله‌های اتاق طبقه‌ی بالا را می‌برند و می‌اندازند پشت یک وانت قرمز قدیمی. هر بار که از شر باری خلاص می‌شوند، برای باری دیگر به داخل برمی‌گردند. راشید سریع‌تر است و در نتیجه کارشان هماهنگی ندارد: وقتی یکی بیرون است، دیگری داخل است.

در سکوت کار می‌کنند. سایرس از بالا و پایین رفتن پله‌ها به نفس‌نفس افتاده، دست‌آخر، بعد از

چند بار آمدورفت بـاری را توی وانت می‌اندازد و تمـام می‌کند. تکیـه می‌دهد به وانت، سـیگار برگ بـزرگ و ارزان و نیم‌کشـیده‌ای از جیـب پیراهنش درمی‌آورد و روشـن می‌کند. نمای نزدیک از قلاب، در حینی کـه او کبریت می‌زند. بعدِ یکی دو پُک به سیگار برگ، راشید با بار دیگری پیدایش می‌شود و بار را توی وانت می‌اندازد.]

سایرس: وقتشه یه استراحتی بکنیم.

[بدون اتلاف‌وقت، راشـید فوری می‌نشیند روی سـپر عقب وانت. آن‌قدر سـریع این کار را می‌کند که جلوه‌اش کمیک می‌شـود. دود کردن سایرس را تماشا می‌کند. دو سه ثانیه می‌گذرد.]

راشید: نمی‌خوام فضولی کنم، ولی در عجبم که چه بلایی سر دستت اومده.

سایرس [قلابش را بلند می‌کند و لحظه‌ای نگاهش می‌کند]: آهن‌قراضه‌ی زشتیه، مگه نه؟ [مکث] بهت می‌گم چی سرِدسـتم اومد. [مکث. به یاد می‌آورد] بهت می‌گم چی شد. [مکث] دوازده سال پیش، خدا از اون بالا یه نیگایی به من انداخت و گفت «سایرس، تو مرد بد و خنگ و خودخواهی هستی. اول از همه، می‌خـوام بدنت رو با اون زهرماری پر کنم و بعدش می‌خوام بنشونمت پشت رُلِ یه ماشین، بعد می‌خوام کاری کنم تو با اون ماشـین تصادف کنی و زنی رو که دوسـتش داری، بکشی. اما تو سایرس، می‌خوام تو رو زنده نگهت دارم، چون زندگی تو خیلی بدتر از مرگه. و واسه این‌که یادت نره چه به سرِ اون دختر بیچاره آوردی، می‌خوام دستت رو قطع کنم و جاش یه قلاب بذارم. اگه می‌خواسـتم، می‌تونسـتم جفت دسـت‌ها و جفت پاهات رو قطع کنم، ولی می‌خوام بهت رحم کنم و فقط دست چپت رو بگیرم. هر بار کـه به اون قلاب نگاه می‌کنی، می‌خوام به یاد بیاری کـه چه مرد بد و خنگ و خودخواهی هسـتی. بذار این برات درس باشه سایرس، هشداری واسه این‌که خودت رو اصلاح کنی.»

راشید [تحت تأثیر صداقت کلام سایرس]: حالا خودت رو اصلاح کردی؟

سـایرس: نمی‌دونم سـعی می‌کنم، هر روز دارم سعی می‌کنم، ولی عوض کردن ذات آدم کار آسونی نیسـت. [مکث] شیش ساله که سـیگار نکشیدم. و حـالا یه زن دارم. بهترین زنی که تا حالا شـناختم. [مکث] و یه پسر کوچولو. سایرس جونیور. [مکث] از وقتی این قلاب بهم وصل شـده، اوضاعم خیلی بهتره، فقط اگه بتونم این گاراژ لعنتی رو راه بندازم، همه‌چی خیلی خوب می‌شد.

راشید: اسم بچه‌رو از رو خودت گذاشتی، هاه؟

سـایرس [با به یادآوردن پسرش لبخند می‌زند]: اون پسر تو میلیون تا آدم تکه. یه ببرِ واقعی.

[نمای نزدیک از چهره راشید. به‌نظر می‌رسد که هر دم بیش‌تر ناراحت می‌شود.]

سـایرس [در ادامـه]: تو چی پسـر؟ قصه‌ی تو چیه؟

راشـید [رو برمی‌گرداند]: کی، من؟ من قصه‌ای ندارم. من فقط یه بچه‌ام.

[فیداوت.]

۳۶. خارجی: روز ـ بیرون گاراژ کول

[اواخر بعدازظهر. راشید و سایرس کماکان دارند خرت و پرت‌ها را پشـت وانت می‌ریزند. تلویزیون سـیاه و سفید را می‌بینیم که گذاشته شده روی زمین بیرون دفتر.

پس از چند لحظه، یک فورد آبی ده ساله می‌آید کنـار وانت و می‌ایسـتد. راننده‌اش دورین اسـت، همسر سایرس. زنی است جذاب و با اعتمادبه‌نفس، در اواخر دهه‌ی سوم زندگی. سایرس جونیور روی یک صندلیِ بچه در عَقب نشسته. دو سالش است.

سایرس که ماشین را می‌بیند، صورتش می‌شکفد. دورین موتـور را خاموش می‌کند و بـا لبخندی به شوهرش پیاده می‌شود. راشید، ناگهان فراموش‌شده

از سوی سایرس، رابطه‌ی آن‌ها را با علاقه‌ی شدیدی تماشا می‌کند.]

سایرس: سلام عزیزم. امروز چه‌طور بود؟

دورین [به شوخی]: اگه مجبور می‌شدم موی یه پیرزن دیگه رو هم بشورم، فکر کنم انگشت‌هام می‌افتاد.

سایرس: سرت شلوغ بوده، هان؟ خوبه، چون این‌جا امروز به‌کل خوابیده بود.

دورین [در عقب ماشین را باز می‌کند، جونیور را از روی صندلی‌اش برمی‌دارد و بغل می‌کند]: نگران نباش سای. هنوز روزهای اوله. [با جونیور حرف می‌زند و همزمان راشید را هم می‌بیند]: به بابا سلام کن.

جونیور [از دیدن پدرش هیجان‌زده شده و توی بغل مادر پیچ‌وتاب می‌خورد]: بابا! بابا!

سایرس [بچه را بغل می‌کند و می‌بوسدش]: سلام ببر کوچولو. تو امروز چی‌کارها کردی؟

دورین [بچه را داده به سایرس، و حالا خطاب به راشید]: سلام.

راشید [خجول]: سلام.

سایرس [متوجه ملاقات دورین و راشید می‌شود]: خدایا، تقریباً یادم رفته بود تو این‌جایی. دورین، این پُله. دستیار جدیدم.

[دورین دست راستش را به سمت راشید می‌گیرد.]

راشید [با دورین دست می‌دهد]: فقط موقته. کار بر مبنای آزاد.

سایرس [جونیور را می‌گیرد جلوی راشید]: و این هم، اگه که خودت حدس نزدی، جونیوره.

راشید [به دقت جونیور را نگاه می‌کند. با صدایی به زور قابل شنیدن، نجوا می‌کند]: سلام داداش کوچولو.

سایرس [به جونیور]: به پل سلام کن.

جونیور: سلام داداش کوچولو.

سایرس [به دورین]: کمکم می‌کنه اون اتاق بالا رو تمیز کنم. ممکنه باعث شه این‌جا هم سر و شکلش خوب بشه. [به راشید]: گمونم واسه امروز کافیه جوون. فردا صبح ساعت هشت بیا، از همون جایی که تا امروز رفتیم شروع کن. [جونیور به بغل راه می‌افتد سمت دفتر].

[او را از پشت پنجره می‌بینیم: صندوق را باز می‌کند، پول را می‌گذارد توی جیبش، چراغ‌ها را خاموش می‌کند، بعد می‌آید بیرون و در گاراژ را می‌بندد. در پیش‌زمینه، راشید را می‌بینیم که کنار دورین ایستاده. چشم دوخته به زمین و شرمگین‌تر از آن است که حرفی بزند. دورین با آمیزه‌ای از کنجکاوی و سرگرمی نگاهش می‌کند. سایرس که تعطیل کردن گاراژ را تمام می‌کند، می‌آید سمت آن‌ها و به راشید می‌گوید:]

سایرس [در ادامه]: می‌خوای الان دستمزدت رو بدم، یا می‌تونی تا فردا صبر کنی؟

راشید: فردا خوبه. عجله‌ای نیست.

۳۷. خارجی: سرشب ـ بیرون گاراژ کول

[کمی بعد. راشید را می‌بینیم که بیرون دفتر، کنار تلویزیون نشسته. کاملاً بی‌حرکت است. این تصویر دو سه ثانیه دوام می‌یابد.]

۳۸. داخلی: سرشب ـ داخل دفتر گاراژ کول

[یک طرح مدادی را می‌بینیم که از زیر به داخل می‌لغزد. تصویری عالی از گاراژ است همان‌طور که از آن طرف خیابان می‌دیدیمش.

دوربین می‌آید سمت طراحی تا جایی‌که طراحی تمام صفحه را پر می‌کند. چند ثانیه می‌گذرد. فیداوت.]

۳۹. داخلی: روز ـ آپارتمان پُل

[پل در را باز می‌کند. راشید توی سرسرا ایستاده و

تلویزیون سیاه و سفید را بغل گرفته. کوله‌ش پشتش است. از آخرین باری که دیدیمش، لباس‌هایش کهنه‌تر شده.]

پل [شگفت‌زده]: سلام، تویی؟

راشید [جدی]: می‌خواستم این رو به نشان قدردانی بهت بدم.

پل: قدردانی از چی؟

راشید: نمی‌دونم. از کمک کردن به من.

پل [مشکوک به تلویزیون نگاه می‌کند]: این رو از کجا آوردیش؟

راشید: خریدمش. بیست و نه دلارو نودوپنج سنت تو حراج رادیو و تلویزیون گلدباوم. [تلویزیون را به پل می‌دهد و لبخند می‌زند] خب، گمونم حالا دیگه درسته. می‌تونی حالا مسابقه‌ها رو تماشا کنی. می‌دونی، تو استراحت‌های کوچیکِ بینِ کارت. [پا می‌گذارد به رفتن].

پل: فکر می‌کنی کدوم گوری داری می‌ری؟

راشید: سرِقرار کاری. ساعت سه باید کارگزارم رو ببینم.

پل: تمومش کن، خب؟ فقط تمومش کن و برگرد این‌جا.

راشید [به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند و شانه بالا می‌اندازد]: من خیلی وقت ندارم. [برمی‌گردد سمت در و وارد آپارتمان می‌شود].

پل [تلویزیون را می‌گذارد روی کابینت استریو]: در رو ببند. [راشید در را می‌بندد] بنشین رو اون صندلی. [اشاره می‌کند. راشید می‌نشیند روی صندلی] حالا خوب گوش کن. خاله امت دو روز پیش این‌جا بود. از نگرانی داشت دیوونه می‌شد. ما با هم حرف‌های جالبی درباره‌ی تو زدیم تامس. می‌فهمی چی دارم می‌گم؟ خاله‌ت فکر می‌کنه تو تو دردسری و من هم همین‌طور. حالا بهم بگو بچه. می‌خوام همه‌ش رو همین الان بشنوم.

[راشید می‌فهمد که دستش رو شده. شانه بالا می‌اندازد. لبخند ضعیفی می‌زند. به زمین نگاه می‌کند تا از زیر نگاه پل در برود. وقتی جرأت بالا نگاه کردن را می‌یابد، پل کماکان به او خیره شده.]

راشید: تو واقعاً نمی‌خوای بدونی.

پل [بی‌صبر]: نمی‌خوام، هاه؟ و چی به تو این قدرت رو می‌ده که بگی من چی می‌خوام و چی نمی‌خوام؟

راشید [آه می‌کشد، مغلوب]: باشه، باشه. [مکث] همه‌ش خیلی احمقانه‌س. [مکث] یه یارویی هست به اسم چارلز کلم. مردم بهش می‌گن «چندش».[۹] از اون‌جور آدم‌هایی که دلت نمی‌خواد بهشون بُربخوری.

پل: و؟

راشید [درنگ می‌کند]: من بهش برخوردم. واسه همینه که می‌خوام تو محله نباشم. واسه این‌که مطمئن شم دوباره نمی‌بینمش.

پل: پس اونه چیزی که تو نباید می‌دیدی، هاه؟

[نمای نزدیکی از راشید، که در حین حرف زدن پرشورتر می‌شود].

راشید: من فقط داشتم رد می‌شدم... اون وقت یهو، چندش و این یارو نوچه‌ش نقاب‌به‌صورت و اسلحه‌به‌دست از تو بانک دویدن بیرون... داشتن می‌دویدن که خوردن به من. چندش من رو شناخت، و من هم فهمیدم که اون فهمیده که من شناختمش... اگه اون یارو از تو بانک ندویده بود بیرون تا داد بزنه اون‌تو آدم کشته‌ن، می‌زد و من رو می‌کشت. دارم بهت می‌گم، چندش همون‌جا تو پیاده‌رو می‌زد و می‌کشتم. ولی سر و صدا حواسش رو پرت کرد و وقتی برگشت ببینه چه خبره، من زدم به چاک... یه ثانیه لفتش داده بودم، الان مُرده بودم.

پل: چرا نمی‌ری پیش پلیس؟

راشید: شوخی می‌کنی دیگه؟ یعنی، وقتی می‌خوای مزه بریزی از این حرف‌ها می‌زنی، درسته؟

پـل: اگه این چندش رو بندازن زندان، تو امنیت پیدا می‌کنی.

راشـید: این آدم دوست‌هایی داره. اون‌ها هم اگه من علیه‌ش شهادت بدم، عمراً من رو نمی‌بخشن.

پل [در فکر]: چی باعث می‌شـه فکر کنی این‌جا واسـه‌ت امن‌تره؟ فقـط حدود یه مایل بـا جایی‌که زندگی می‌کنی فاصله داره.

راشـید: شـاید خیلی دور نباشـه، ولی یه کهکشـان دیگه‌س. سیاه، سیاهه و سفید، سفیده، جمع اضداد محاله.

پل: ولی انگار تو آپارتمان من جمع شده‌ن.

راشـید: واسـه این‌که ما مال هیچ‌جا نیستیم. تو تـوی دنیای خودت جا نمی‌شـی و مـن مال دنیای خودم نیستم. ما رانده‌شده‌های جهانیم.

پل [راشـید را نگاه می‌کند]: شـاید. شـاید هم آدم‌های دیگه مال دنیای ما نیستن.

راشید: بهتره خیلی هم ایده‌آلیست نباشیم.

پل [مکـث لبخندی می‌زند]: قبولـه. نمی‌خوایم زیـاده‌روی کنیم، مگه نه؟ [مکث] حالا به خاله امت زنگ بزن و بهش بگو که زنده‌ای.

۴۰. داخلی: عصر ـ آپارتمان پل

[پل و راشـید از تلویزیون مسابقه متس را تماشا می‌کننـد. هر دو دارند سـیگار برگ‌هـای کوچکی می‌کشـند. پل راحت پـک می‌زند؛ راشـید بعد هر پک سـرفه می‌کند. معلوم است که به سیگار کشیدن عادت ندارد. لامپ تصویر تلویزیون خراب اسـت: دریافت تصویرش ضعیف است و هرازگاه یکی‌شان بلند می‌شود و می‌کوبد روی دستگاه تا تصویر دوباره صاف شود. در سکوت بازی را تماشا می‌کنند. نمای نزدیک از تصویر تلویزیون: برفکی اسـت و می‌پرد. صدای گزارشگر شنیده می‌شود.]

۴۱. خارجی: اواخر بعدازظهر ـ گوشه‌ی مقابلِ مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[اوگی تنهاسـت دارد مغـازه را می‌بندد. اصلاح نکـرده و بیش از همیشـه نامرتب اسـت. درسـت وقتی آخریـن دریچه‌ی فلـزی را پایین می‌کشـد، ماشـینی با پلاک پنسـیلوانیا در خیابان هفتم می‌آید و جلوی مغازه ناگهان ترمز می‌کند. پونتیاک ده ساله و قراضه‌ای اسـت: زیادی دود می‌کنـد و اگزوزش معیوب و بدنه‌اش قر شده است. اوگی سر و صدای ماشین را می‌شنود و برمی‌گردد.

از نقطه دید اوگی: می‌بینیم که راننده‌ی ماشـین روبی مک‌نات است. از پنجره‌ی باز خم می‌شود و با صدایی مضطرب با اوگی حرف می‌زند.]

روبی: سـوار شـو اوگی. باید یه چیزی نشونت بدم.

اوگی [بی‌میل]: تو دست‌بردار نیستی، هاه؟

روبـی: فقط بیـا تو و خفه شـو. ازت نمی‌خوام هیچ‌کاری بکنی. فقط باید همرام بیای.

اوگی: کجا؟

روبـی [بی‌صبرانه]: لعنت به تـو اوگی، این‌قدر سؤال نکن. فقط سوار ماشین شو.

[اوگی شانه بالا می‌اندازد. روبی در سمت راست جلوی ماشـین را باز می‌کند، و اوگی سوار می‌شود. ماشین می‌روند.]

۴۲. خارجی: عصر ـ خیابان‌های بروکلین

[ماشین روبی را می‌بینیم که در شامگاه بروکلین، از خیابـان هفتم به خیابان فلت بـوش می‌رود، بعد می‌پیچـد توی پـارک‌وی شـرقی. از دم کتابخانه‌ی عمومی و موزه‌ی بروکلین می‌گذرد و وارد محله‌های فقیرنشین کراون‌هایتز و نیویورک شرقی می‌شود.]

روبی: بهش گفتم قراره پدرش رو ببینه.

اوگی: چی‌کار کردی؟

روبی: تنها راه بود. وگرنه نمی‌ذاشت ببینمش.

اوگـی: فکر کنم بهتره ماشـین رو نگه داری من پیاده شم.

روبی: آروم باش، خب؟ لازم نیست کاری کنی. فقط برو اون‌جا و وانمود کن. کردن یه همچین لطف کوچیکی نمی‌کشدت. به‌علاوه، شاید یه چیزی هم یاد بگیری.

اوگی: اِ، مثلاً چی؟

روبی: که من برات خالی نبسته بودم عزیز دلم. دست‌کم می‌فهمی که بهت راست گفتم.

اوگی: ببین، من نمی‌گم تو دختر نداری. فقط این‌که اون دختر من نیست.

روبی: صبرکن تا ببینیش، اوگی.

اوگی: حالا مگه قراره چی بشه؟

روبی: اون درست شکل توئه.

اوگی [آزرده]: تمومش کن. فقط تمومش کن، باشه؟ دیگه داره می‌ره رو اعصابم.

روبی: وقتی بهش گفتم می‌خوام پدرش رو بیارم، یه جورهایی نرم شد. این اولین‌باره که فلیسیتی از وقتی خونه رو ترک کرده، با من خوب صحبت می‌کنه. اون هلاک دیدن توئه اوگی.

[چند ثانیه‌ی دیگر هم در سکوت می‌روند. حالا به یکی از بدترین و خطرناک‌ترین بخش‌های شهر وارد شده‌اند. ساختمان‌هایی کهنه و تخته‌کوبی شده را می‌بینیم، زمین‌های خالی مملو از خرده سنگ، آشغال‌های ریخته در پیاده‌روها. روبی می‌پیچد توی یکی از این خیابان‌ها. بعد جلوی ساختمانی ترمز می‌کند که روی در اصلی‌اش با اسپری نوشته‌اند: «پلیس‌ها را بکشید.» اوگی و روبی از ماشین پیاده می‌شوند و به سمت ساختمان می‌روند. پایین خیابان، در دوردست، مرد سیاهی را می‌بینیم که یک قوطی فلزیِ زباله را برمی‌دارد و محکم می‌کوبدش به زمین. صدای بلندی از خوردن قوطی به زمین پدید می‌آید.]

اوگی: چه محله‌ی خوبی آورده‌ای من رو. پُر از آدم‌های شاد و خوشبخت.

۴۳. داخلی: عصر ـ آپارتمان فلیسیتی

[نمای نزدیک از یک در خط‌خطی سبز رنگ. از آن‌سو صدای کوبیدن در می‌آید. مکث. باز هم در می‌زنند. بعد از مکثی دیگر، صدای پاهایی را می‌شنویم که به سمت در می‌آیند. یک ثانیه بعد شانه‌ای وارد قاب می‌شود. تصویر فلیسیتی از پشت. ربدوشامبر گلدار ارزان قیمتی پوشیده.]

فلیسیتی: هاه؟ کیه؟

روبی [خارج از تصویر]: من‌ام، عزیزم. مامانه.

[دست فلیسیتی را می‌بینیم که می‌آید و قفل را باز می‌کند. در باز می‌شود و اوگی و روبی را می‌بینیم که در سرسرا ایستاده‌اند. هر دو عصبی به‌نظر می‌رسند: روبی منتظر و امیدوار است، با لبخندی زورکی روی صورتش. اوگی محتاط و محافظه‌کار است. تصویر بُرش می‌خورد به نمای نزدیکی از چهره‌ی فلیسیتی. او دختر هجده ساله بلوند و زیبایی است. اما حالتش و چشمانش نگاهی خصمانه دارند. دست می‌برد توی موهای ژولیده و نشسته‌اش. تصویر بُرش می‌خورد به نمای نزدیک از چهره‌ی اوگی. محال است بشود فهمید به چه فکر می‌کند.

اوگی و روبی که وارد آپارتمان می‌شوند، دوربین عقب می‌کشد تا اتاق را نشان دهد. جایی است پُر زلم‌زیمبو با مبلمان کم: یک تشک دو نفره روی زمین [تخت نامرتب است]، یک میز چوبی زهواردررفته و دو صندلی کنار دیوار انتهایی [روی میز بسته‌ای برشتوک می‌بینیم]، یک اجاق گاز، و یک تلویزیون رنگی بزرگ نزدیک تشک. تلویزیون روشن است ولی صدایش را قطع کرده‌اند.

در طول باقی صحنه، تصاویر آگهی‌های بازرگانی در پس‌زمینه دیده می‌شود. تنها دکور اتاق، پوستر سیاه و سفید بزرگی است از جیم موریسن که با نوار چسب به یکی از دیوارها نصب شده. لباس‌ها همه‌جا پخشند: روی زمین، روی میز، بالای تلویزیون.

تا روبی در را پشت‌سرش ببندد، فلیسیتی رفته به

آن‌سوی اتاق و سیگاری از درون یک بسته نیوپورتس از روی میز برداشته و روشن کرده. هیچ‌کس چیزی نمی‌گوید. سکوت ناراحت‌کننده‌ای حاکم است و فلیسیتی خیره شده به مادرش و اوگی.]

فلیسیتی: خب چیه؟

روبی: نمی‌خوای چیزی بگی؟

فلیسیتی: می‌خوای چی بگم؟

روبی: نمی‌دونم. سلام مامان. سلام بابا. یه چیزی تو این مایه‌ها.

فلیسیتی [پُکی به سیگارش می‌زند و سرتا پای اوگی را برانداز می‌کند. بعد رو می‌کند به روبی]: من بابایی ندارم، حالیته؟ من همین هفته‌ی پیش تو یه لونه‌ی سگ به دنیا اومدم.

اوگی [زیرلبی زمزمه می‌کند]: یا عیسا مسیح. همین رو کم داشتم.

روبی [می‌کوشد پرخاش دخترش را نادیده بگیرد]: تو گفتی می‌خوای ببینیش. خب، اون این‌جاست.

فلیسیتی: آره، ممکنه گفته باشم. چیکو بهم گفت ببینم یارو چه‌ریختیه، بلکه ازش چیزی بهمون ماسید. خب، حالا دیدمش و نمی‌تونم بگم خیلی تحت تأثیر قرار گرفتم. [مکث. رو می‌کند به اوگی] هی جناب، تو پولداری یا نه؟

اوگی [بیزار]: آره، میلیونرم. چون از این همه پولم شرمنده‌ام تو لباس مبدل می‌گردم.

روبی [به فلیسیتی. با التماس]: مؤدب باش عزیزم. ما فقط واسه کمک به تو اومدیم.

فلیسیتی [منفجر می‌شود]: کمک؟ من چه احتیاجی به کمک کوفتی شماها دارم؟ من به مرد دارم، مگه نه؟ این خیلی بیش‌تر از چیزیه که تو می‌تونی درباره‌ی خودت بگی، هاوک‌آی.[۱۰]

اوگی: هی، هی، با مادرت این طوری حرف نزن.

فلیسیتی [سیگارش را روی میز خاموش می‌کند. اعتنایی به حرف اوگی نمی‌کند. به مادرش]: یعنی می‌گی تو واقعاً این بابای منه؟

روبی [سرافکنده، در تلاش برای آن‌که خونسردی‌اش را از دست ندهد]: تو می‌تونی هر کاری که دلت می‌خواد با زندگیت بکنی. ما فقط به فکر بچه‌ایم، همین. می‌خوایم به‌خاطر بچه ترک کنی. قبل این‌که خیلی دیر بشه.

فلیسیتی: بچه؟ کدوم بچه رو می‌گی؟

روبی: بچه‌ی تو. بچه‌ای که الان تو شکمته.

فلیسیتی: آها، خب راحت باش، دیگه هیچ بچه‌ای اون تو نیست. دیگه هیچ‌چی اون‌جا نیست.

روبی: چی داری می‌گی؟

فلیسیتی: سقط جنین، خنگ خدا. [تلخ می‌خندد] پریروز سقطش کردم. دیگه لازم نیست بابت اون کثافت به پروپای من بپیچی. [دوباره می‌خندد]. گستاخانه، تقریباً با خودش بای‌بای نی‌نی!

اوگی [بازوی روبی را می‌گیرد. روبی در آستانه‌ی گریه است]: بیا، بیا بریم بیرون. دیگه بسمه.

[روبی دست اوگی را کنار می‌زند و می‌رود به دخترش خیره می‌شود. فلیسیتی که حرف می‌زند، دوربین به چهره‌اش نزدیک می‌شود.]

فلیسیتی: آره، درسته. بهتره بری. هر آن ممکنه چیکو برسه، و مطمئنم شوهرت نمی‌خواد با اون سرشاخ بشه. چیکو یه مرد واقعیه. نه یه آشغال کثیف که تو توی زباله‌های ماه پیشت پیدا کردی. می‌شنوی چی می‌گم؟ اون می‌زنه و آقای پدر رو همین‌جا تیکه‌پاره می‌کنه. شک نکن. می‌زنه جونش رو درمی‌آره.

٤٤. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[صبح است. راشید دارد در آشپزخانه قوری قهوه را آماده می‌کند. پل تلوتلوخوران از دستشویی بیرون می‌آید و صورتش را با حوله‌ای پاک می‌کند. تازه بلند شده و هنوز خواب‌آلود است. به میز نزدیک

می‌شود.]

پل: آره، قهوه. چه بوی خوبی.

راشید [فنجانی دستش می‌دهد]: یه قلپ از این بزن تا چشم‌هات واشه.

پل [قهوه را می‌گیرد و می‌نشیند]: ممنون. [شروع به نوشیدن می‌کند].

راشید: دیشب چه ساعتی خوابیدی؟

پل: نمی‌دونم. دو و سه. خیلی دیر بود.

راشید: خیلی سخت کار می‌کنی، می‌دونی؟

پل: وقتی یه داستان می‌آد سراغت، ول کردنش سخته. [مکث] به‌علاوه، دارم جبران زمان ازدست‌رفته رو می‌کنم.

راشید: فقط زیاده‌روی نکن. نمی‌خوای که قبلِ تموم کردنش از بی‌خوابی بمیری.

پل [تقریباً با خودش. به عکس الن روی دیوار نگاه می‌کند]: اگه نخوابی، خواب نمی‌بینی، اگه خواب نبینی، کابوس نمی‌بینی.

راشید: منطقیه. و اگه نخوابی، به تخت هم احتیاج نداری. صرفه‌جویی تو پول هم هست. [مکث] حالا این داستانی که داری روش کار می‌کنی چی هست؟

پل: اگه بهت بگم، ممکنه نتونم تمومش کنم.

راشید: نه دیگه، فقط یه اشاره‌ی کوچیک.

پل [اشتیاق راشید به لبخند وامی‌داردش. مکث]: باشه، فقط یه اشاره‌ی کوچیک. نمی‌تونم داستان رو بهت بگم، ولی چیزی که ایده‌ش رو داد رو بهت می‌گم.

راشید: الهام.

پل: آره، درسته. الهام. در هر حال یه داستان واقعیه، پس فکر نکنم ضرری داشته باشه، داره؟

راشید: به هیچ‌وجه.

پل: خیله خب. با دقت گوش کن. [دوربین آهسته نزدیک می‌شود تا می‌شود نمای نزدیکی از چهره‌ی پل] حدود بیست‌وپنج سال پیش، یه مرد جوون تنهایی می‌ره آلپ برای اسکی. بهمن می‌آد و برف اون رو می‌بلعه و جسدش هم هیچ‌وقت پیدا نمی‌شه.

راشید [خارج از تصویر. با تمسخر]: پایان.

پل: نه، پایان نه. شروع. [مکث] اون‌موقع پسرش خیلی کوچیک بود، ولی سال‌ها می‌گذره، اون بزرگ می‌شه، و خودش هم اسکی‌باز می‌شه. یه روزی توی زمستون گذشته، تنهایی می‌ره کوه تا اسکی کنه. وسط‌های راهِ پایین اومدن بوده که کنار یه سنگ بزرگ می‌شینه تا ناهارش رو بخوره. وقتی داره کیسه‌ی ساندویچ پنیرش رو باز می‌کنه، پایین رو نگاه می‌کنه و می‌بینه توی یخ‌ها یه جسد منجمدشده هست ـ درست پایین پاش. خم می‌شه تا از نزدیک‌تر نگاه کنه، و ناگهان احساس می‌کنه داره تو آینه نگاه می‌کنه، داره خودشِ رو می‌بینه. اون‌جاست ـ مُرده ـ و جسد هم کاملاً دست‌نخورده و سالمه، چون تو یه قطعه یخ منجمد شده ـ انگار که فقط کارکردهای حیاتیش تعلیق شده باشه. پسره چهار زانو می‌شینه و درست به‌صورت مرد مُرده نگاه می‌کنه، و می‌فهمه که داره پدرش رو می‌بینه.

[بُرش‌های متناوب به چهره‌ی راشید. دقیق دارد گوش می‌دهد.]

پل [در ادامه. خارج از تصویر]: و چیز عجیب اینه که پدر اون‌موقع از پسرش جوون‌تره. پسر، مرد شده و معلوم می‌شه که از پدر خودش بزرگ‌تره.

[دوربین روی صورت راشید مانده. پس از لحظه‌ای.]

پل [خارج از تصویر]: خب، حالا امروز چی‌کار می‌خوای بکنی؟

راشید [شانه بالا می‌اندازد]: کتاب می‌خونم، فکر می‌کنم، اگه حالش رو داشته باشم یه کم طراحی می‌کنم.

[به میز قهوه اشاره می‌کند: دفترچه‌ی طراحی و نسخه‌ای جلدنازک از اتللوی شکسپیر را می‌بینیم.]

راشید [در ادامه]: ولی امشب می‌خوام جشن بگیرم. این قطعیه.

پل: جشن بگیری؟ چی رو؟

راشید: امروز تولدمه. هیفده سالم شده. [به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند]، از چهل و هفت دقیقه پیش، و فکر کنم باید به‌خاطر تا به این‌جا رسیدن جشن بگیرم.

پل [فنجان قهوه را بلند می‌کند]: هی، هی. تولدت مبارک. چرا بهم نگفتی؟

راشید [خشک و جدی]: همین الان گفتم.

پل: منظورم اینه که چرا زودتر نگفتی؟ می‌تونستیم برنامه بریزیم.

[نمایی نزدیک از چهره‌ی راشید.]

راشید: من از برنامه‌ریزی خوشم نمی‌آد. ترجیح می‌دم هر چی پیش می‌آد رو بپذیرم.

۴۵. داخلی: اواخر بعدازظهر ـ کتاب‌فروشی

[یک کتاب‌فروشی مستقل کوچک و نامرتب.

صحنه با نمایی نزدیک از چهره‌ی کارمند آن‌جا شروع می‌شود: ایپریل لی، زنی اروسیایی[۱۱] که چیزی بین بیست و پنج تا سی سال سن دارد. کتابی جلویش باز کرده و پشت پیشخان اصلی مغازه نشسته. حالتش سردرگم و جست‌وجوگر است، انگار چیزی را تازه به یادآورده یا بازشناخته، ولی کاملاً از آن مطمئن نیست. می‌بینیمش که به عقب مغازه نگاه می‌کند و می‌کوشد به گفت‌وگوی پل و راشید گوش کند.]

راشید [خارج از تصویر]: این‌جاست. [مکث] طراحی‌های رمبرانت. ادوارد هاپر. نامه‌های ون گوگ.

پل [خارج از تصویر]: دو سه تا بردار. حالا که سرکیسه رو شل کردم، می‌تونی خوب ازم سوءاستفاده کنی.

[وقتی پل و راشید می‌آیند به طرف پیشخان، ایپریل نگاهش را به پایین می‌دوزد و وانمود می‌کند که دارد کتاب می‌خواند. پل و راشید از پشت وارد قاب دوربین می‌شوند. پل چندتایی کتاب هنری روی پیشخان می‌گذارد.]

پل: این‌ها رو لطفاً حساب کنین.

[ایپریل سرش را بالا می‌آورد؛ به پل نگاه می‌کند.]

ایپریل: نقد یا اعتباری؟

پل [کیفش را درمی‌آورد و تویش را نگاه می‌کند]: بهتره اعتباری باشه. [کارت اعتباری‌اش را درمی‌آورد و به ایپریل می‌دهد].

ایپریل [به کارت نگاه می‌کند و لبخند می‌زند]: فکر می‌کردم که شناختم‌تون. شما پل بنجامینِ نویسنده‌این، درسته؟

پل [هم ذوق‌زده و هم متعجب]: اعتراف می‌کنم.

ایپریل: خیلی منتظر در اومدن رمان بعدی‌تونم. دارین رو چیزی کار می‌کنین؟

پل: من، اِه...

راشید [با هیجان حرفش را قطع می‌کند]: در راهه. با سرعتی که داره پیش می‌ره، تا آخر تابستون یه داستان رو تموم می‌کنه.

ایپریل: عالیه. وقتی کتاب بعدی‌تون چاپ شد، شاید بتونین بیاین تو مغازه و یه مراسم امضا داشته باشین. مطمئنم که ما می‌تونیم کلی آدم این‌جا جمع کنیم.

پل [کماکان خیره به ایپریل]: اِه، راستش، من ترجیح می‌دم از این‌جور برنامه‌ها در برم.

راشید [به ایپریل]: ببخشید که می‌پرسم، ولی شما که متأهل نیستین، هستین؟

ایپریل [جا خورده]: چی!

راشید: شاید باید یه جور دیگه بپرسم. چیزی که می‌خوام بگم اینه که، شما متأهل یا درگیر یه رابطه جدی با یه آدم مهم نیستین؟

ایپریل [هنوز مبهوت. می‌زند زیر خنده]: نه! دست‌کم خودم این‌طور فکر می‌کنم!

راشید [با رضایت لبخند می‌زند]: خوبه. پس من می‌تونم افتخار دعوت از شما رو داشته باشم؟

ایپریل: دعوت؟

راشید: بله، دعوت. معذرت می‌خوام که تو آخرین دقیقه اومدم سراغ‌تون، ولی آقای بنجامین و من امشب یه جشن داریم، و خیلی خوشحال می‌شیم اگه شما هم همراهمون باشین. [به پل نگاه می‌کند] این‌طور نیست آقای بنجامین؟

پل [لبخند گرمی می‌زند]: حتماً. باعث افتخارمونه.

ایپریل [با لبخند]: و مناسبت این جشن چیه؟

راشید: تولد منه.

ایپریل: اون‌وقت چند نفر می‌آن به این مهمونی تولد؟

راشید: من واقعاً بهش نمی‌گم مهمونی. بیش‌تر تو مایه‌ی یه شام به مناسبت تولدمه. [مکث] فهرست مهمون‌ها کاملاً محدوده. تا این‌جا، شامل آقای بنجامینه و خود من. اگه شما قبول کنین، می‌شیم سه نفر.

ایپریل [با طنز، و لبخندی مکار]: آه ـ ها، فهمیدم. یه شام جمع‌وجور. ولی گروه‌های سه نفره یه کم ناجور نیستن؟ اصطلاحش چیه ـ

راشید: دو محشره، سه خرتوخره.[۱۲] بله، می‌دونم. ولی من مجبورم هر جا که آقای بنجامین می‌رن چشمم بهشون باشه. برای اطمینان از این‌که خودش رو تو دردسر نمی‌ندازه.

ایپریل: شما چی‌کاره‌شین، ندیمه‌ش؟

راشید [با چهره‌ای جدی]: راستش، من پدرشم.

[ایپریل می‌زند زیر خنده، حماقت اوج‌گیرنده‌ی مکالمه سرگرمش کرده.]

پل: راست می‌گه. بیش‌تر مردم فکر می‌کنن من پدر اونم. این یه فرض منطقیه ـ با توجه به این که من ازش بزرگ‌ترم و از این حرف‌ها. ولی حقیقت اینه که، درست برعکسه. اون پدرمه، و من پسرشم.

[نمای نزدیک چهره‌ی ایپریل. هنوز دارد می‌خندد. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۴۶. داخلی: عصر ـ رستوران چینی در بروکلین

[در پس‌زمینه تعدادی از دیگر مشتریان را می‌بینیم. پشت یک میز، یک خانواده‌ی چینی تولدی را جشن گرفته‌اند. در اواخر صحنه، آن‌ها همگی بلند می‌شوند تا عکس دسته‌جمعی بگیرند. پل، راشید، و ایپریل با هم پشت یک میز گرد نشسته‌اند. دارند غذایشان را می‌خورند.]

پل: پس مادرت تو شانگهای بزرگ شده؟

ایپریل: تا وقتی دوازده سالش بود. سال چهل و نُه اومد این‌جا.

پل: و پدرت؟ اهل نیویورکه؟

ایپریل [با لبخند]: مانسی، ایندیانا. با مادرم تو دوران دانشجویی آشنا شد. ولی من اهل بروکلینم. من و خواهرهام همین‌جا به‌دنیا اومدیم و بزرگ شدیم.

پل: درست مثل من.

راشید: و مثل من.

ایپریل: یه بار یه جایی خوندم که یک چهارم همه‌ی آدم‌های توی ایالات متحده دست‌کم یه قوم و خویش دارن که یه وقتی تو بروکلین زندگی می‌کرده.

راشید: پس تعجبی نداره که یه همچین جای خرتوخریه.

پل [به ایپریل]: و کتاب‌فروشی؟ خیلی‌وقته اون‌جا کار می‌کنی؟

ایپریل: فقط یه کار تابستونیه. واسه این‌که تا من رساله‌م رو تموم می‌کنم تو دادن صورتحساب‌ها کمکم کنه.

پل: رساله‌ت؟ رشته‌ی درسیت چیه؟

ایپریل: ادبیات امریکا دیگه، پس چی؟

پل: پس چی. مسلمه، پس چی؟ واسه پایان‌نامه‌ت داری چی می‌نویسی؟

ایپریل [با تکبر ساختگی]: چشم‌اندازهای آرمانشهر در ادبیات داستانی قرن نوزدهم امریکا.

پل: وای! مسخره‌بازی که درنمی‌آری، ها؟

ایپریل [با لبخند]: معلومه که مسخره‌بازی درمی‌آرم. ولی وقتی به کار خودم مربوط بشه، زیاد نه. این هم درسته. [مکث] تا حالا «پی‌یر» یا «ابهامات» رو خوندی؟

پل: ملویل، هاه؟ [لبخند می‌زند] خیلی وقت پیش.

ایپریل: این موضوع فصل آخرمه.

پل : کتاب ساده‌ای نیست.

ایپریل: که نشون می‌ده چرا این ساده‌ترین تابستون زندگیم نبوده.

راشید: همه‌ش دلیل بیش‌تر برای این‌که امشب رو خوش بگذورنیم دوستان. می‌دونین، بزنیم به سیم آخر.

[ایپریل شادمانه می‌خندد. پل نگاهش می‌کند و لبخند می‌زند. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۴۷. داخلی: شب ـ رستورانی در بروکلین

یک پاتوغ شلوغ و پُرسر و صدای ارزان‌قیمت. ایپریل، پل و راشید کنار هم ایستاده‌اند و مشغول گفت‌وگوی پرشور سه نفره‌ای هستند، ولی ما نمی‌توانیم صدای‌شان را از پسِ هیاهوی آن‌جا بشنویم.

ترانه‌ای از توی جوک‌باکس پخش می‌شود [«قطار وسط شهر»، از تام ویتز]. پل و ایپریل آرام و خجولند و نمی‌دانند با هم چطور رفتار کنند. راشید تماشایشان می‌کند.

پس از لحظه‌ای، اوگی از اتاق پشتی ظاهر می‌شود، همراه با وایولت، نامزد افاده‌ایش.

اوگی [با لبخند]: سلام مرد، خوشحالم می‌بینمت.

پل: این ایپریل لیه، اوگی. ایپریل، به اوگی رن سلام کن.

ایپریل [لبخند]: سلام، اوگی رن.

اوگی [با تقلید صدای گاوچران‌ها، کلاه خیالی‌اش را برمی‌دارد]: احوال‌تون دوشیزه ایپریل، بسی خوشبختم که باتون آشنا می‌شم. [رو می‌کند به وایولت] و این خانم کوچولو که این‌جاست اسمش هست دوشیزه وای ـ او ـ لت سانچز دِ ژالاپنیو، این‌طور نیست؟

وایولت: چرا، هست اوگی.

[پل، ایپریل، و راشید با تکان سر به وایولت سلام می‌کنند.]

اوگی: خب، چی باعث شده بیاین به یه همچین کافه‌ای؟

پل [با شستش به راشید اشاره می‌کند؛ خطاب به اوگی]: امروز تولدشه و ما هم تصمیم گرفتیم یه کمی خوشحالش کنیم.

اوگی [به راشید]: چند سال بچه؟

راشید: هیفده.

اوگی: هیفده؟ هیفده سالگیم رو یادمه. یا مسیح، وقتی هیفده سالم بود عجب مادربه‌خطای لولی بودم. تو هم این‌جوری‌ای پسر؟ یه بچه‌ی خل‌وچل لول؟

راشید [با جدیت ساختگی، سر تکان می‌دهد]: کاملاً، به‌نظرم درست زدین به هدف.

اوگی: خوبه. ادامه بده، اون وقت شاید یه روزی بزرگ شی و بشی مرد محشری مثل من. [می‌زند زیر خنده].

[پل بازوی اوگی را می‌گیرد و با لحن آرام‌تری با او حرف می‌زند. در حین گفت‌وگوی آن‌ها، ایپریل و وایولت همدیگر را سر تا پا نگاه می‌کنند، و لبخندهای مصنوعی می‌زنند. راشید سعی می‌کند بشنود که پل و اوگی دارند به هم چه می‌گویند.]

پل: هی اوگی، من یه فکری دارم. تو، تو مغازه

به کمک احتیاج نداری، داری؟ یه کمک تابستونی تا موقعی‌که وینی برگرده؟

اوگی [فکر می‌کند]: کمک؟ هوم‌م. شدنیه. چی تو ذهنته؟

پل: تو فکر این بچه‌ام. مطمئنم واسه‌ت خوب کار می‌کنه.

اوگی [راشید را نگاه می‌کند]: هی بچه. می‌خوای کار کنی؟ همین الان از آژانس کاریابیت شنیدم که دنبال کار تو خرده‌فروشی‌ای.

راشید: کار؟ [مکث به پل نگاه می‌کند] من قطعاً پیشنهاد کار رو رد نمی‌کنم.

اوگی: فردا حوالی ده صبح بیا سیگارفروشی تا درباره‌ش حرف بزنیم، باشه؟ ببینیم چی‌کار می‌تونیم بکنیم.

راشید: ده صبح فردا. حتماً می‌آم.

پل [می‌زند پشت اوگی]: یکی بهت مدیونم. یادم می‌مونه.

۴۸. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[صبح، پل و راشید پشت میز نشسته‌اند و صبحانه می‌خورند. راشید تی‌شرت قرمزی پوشیده که پشتش با حروف سفید نوشته شده «آتش». وسط مکالمه‌ای هستند.]

پل: سال ۱۹۴۲ ئه، خب؟ توی لنینگراد محاصره‌شده گیر افتاده. دارم راجع به یکی از بدترین لحظات تو تاریخ بشر حرف می‌زنم. پونصد هزار نفر تو اون‌جا مردن. و باختین هم اون‌جاست، تو یه آپارتمان قایم شده و هر روز منتظر اینه که بیان و بکشنش. کلی تنباکو داره، ولی کاغذ پیچوندنش رو نداره. واسه همین صفحه‌های دستنویسی رو که ده ساله داره روش کار می‌کنه پاره می‌کنه تا باهاشون سیگار بپیچه.

راشید [ناباورانه]: تنها نسخه‌ش رو؟

پل: تنها نسخه‌ش رو. [مکث] منظورم اینه که، اگر فکر کنی قراره بمیری، چی مهم‌تره، یه کتاب خوب یا یه دود خوب؟ واسه همین اون سیگار به سیگار آتیش کرد و کم‌کم کتابش رو دود کرد.

راشید [فکر می‌کند، بعد لبخند می‌زند]: خوب بود. یه ثانیه گیرم انداختی، ولی نه... هیچ نویسنده‌ای هیچ‌وقت یه همچین کاری نمی‌کنه. [مکث کوتاه. به پل نگاه می‌کند] می‌کنه؟

پل [با خنده]: حرفم‌رو باور نمی‌کنی، هاه؟ [از پشت میز بلند می‌شود و می‌رود سمت جاکتابی] ببین، نشونت می‌دم. همه‌ش تو کتابش هست.

[پل روی یک صندلی می‌ایستد و دست دراز می‌کند سمت کتابی در قفسه‌ی بالایی. در حین این کار، چشمش به کیسه‌ی کاغذی راشید می‌افتد که در صحنه‌ی ۱۵ راشید آن‌جا کار گذاشته بود. با حیرت نگاهش می‌کند، بعد برش می‌دارد و رو می‌کند به راشید و در هوا تابش می‌دهد.]

پل [در ادامه]: این چیه؟

راشید [دست و پایش را گم می‌کند]: نمی‌دونم.

پل: مال توئه؟

راشید: آره، باید مال من باشه.

پل [شانه بالا می‌اندازد، نمی‌خواهد سر آن جر و بحث راه بیندازد]: بیا، بگیرش.

[پل کیسه را به سمت راشید پرت می‌کند. کیسه وسط هوا باز می‌شود و اسکناس‌های بیست، پنجاه و صد دلاری از درونش می‌بارد. پل ماتش برده؛ دنیا جلوی چشمانِ راشید فرو می‌پاشد.

فیداوت.]

۴۹. داخلی: روز ـ آپارتمان پل [بعدتر]

[فیداین. چند دقیقه بعد. پل و راشید دوباره پشت میز نشسته‌اند و پول‌ها را بین‌شان مرتب چیده‌اند. باز هم وسط مکالمه‌ای هستند.]

پل: پس می‌گی اصلاً اون‌جوری نبود.

راشید: نه دقیقاً. منظورم اینه که بیش‌تر از اونی

بود که واسه‌ت گفتم.

پل: یا مسیح. تو فقط شاهد اتفاق نبودی. اون‌ها بسته رو انداختن زمین و تو برش داشتی.

راشید: آره، من برش داشتم.

پل: و شروع کردی به دویدن.

راشید: و شروع کردم به دویدن.

پل [با طعنه]: چه فکر خوبی.

راشید: موضوع همینه. من فکر نکردم. من فقط انجامش دادم.

پل: تو استاد خودت رو تو دردسر انداختی، مگه نه؟ [مکث. به پول‌ها اشاره می‌کند] حالا چه‌قدری هست؟

راشید: شیش هزار دلار. دقیقش، پنج‌هزار و هشتصد و چهارده دلار.

پل [سرش را می‌گیرد، می‌کوشد تا این چرخش جدید وقایع را هضم کند]: پس تو از دزدها دزدیدی، حالا هم دزدها دنبالتن.

راشید: خلاصه‌ش همینه.

پل: آره، خب، برای انجام کاری که تو کردی، آدم باید دیوونه باشه. اگه نظر من رو می‌خوای، باید این پول رو پس بدی به چندش. فقط پسش بده و بهش بگو پشیمونی.

راشید [سر تکان می‌دهد]: راه نداره. هیچ راه نداره که من اون پول رو پس بدم. اون حالا پول منه.

پل: وقتی چندش پیدات کنه خیلی به دردت نمی‌خوره.

راشید [سرسختانه]: اون پول همه‌ی آینده‌ی منه.

پل: به این حرفت بچسب، تا هیچ آینده‌ای نداشته باشی. [مکث] هیفده سالگی واسه مردن خیلی زوده. اینه چیزی که می‌خوای؟

[نمای نزدیک از چهره‌ی راشید. فیداوت.]

۵۰. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[راشید دارد زمین را تِی می‌کشد. کارش تمام می‌شود و تِی را می‌برد به دستشویی پشت صندوق و می‌گذاردش توی سطلی که توی کاسه‌ی دستشویی است. شیرآب را باز می‌کند و تِی را آب می‌کشد. درست کنار کاسه‌ی دستشویی، دو جعبه‌ی مقوایی روی زمین است. می‌توانیم در یک نگاه محتویاتش را ببینیم: جعبه‌های مونت کریستو [سیگار برگ‌های کوبایی]. محموله‌ی اوگی از میامی رسیده است.

راشید شیر را می‌بندد، ولی آب هنوز در جوی باریکی توی سطل چکه می‌کند. راشید متوجه نمی‌شود. راشید برمی‌گردد سمت پیشخان. اوگی کنار در ایستاده و آماده‌ی رفتن است. برای اولین بار اصلاح کرده، موهایش شانه خورده، و لباس‌های جدید پوشیده: یک کت چهارخانه‌ی قرمز روشن اسپرت و شلوار راحتی سفید. جلوه‌اش عجیب و خنده‌دار است.

اوگی: حدوداً یه ساعت دیگه برمی‌گردم. وقتی نیستم خواست به صندوق باشه، خب؟

راشید: مطمئن باش. بعد می‌بینمت.

[اوگی دستی تکان می‌دهد و می‌رود.]

تصویر بُرش می‌خورد به دستشویی ـ نمای نزدیک از سطل توی کاسه‌ی دستشویی. آب دارد از آن سرریز می‌کند و سرازیر می‌شود توی جعبه‌های سیگار برگ‌های کوبایی.

بُرش به مغازه. راشید نشسته پشت پیشخان و تصویری را در مجله‌ی پنت هاوس تماشا می‌کند.

بُرش به دستشویی ـ نمای نزدیک از جعبه‌های سیگار برگ کوبایی غرق در آب.

راشید [زیر لب با خودش]: وای خداجون، نجاتم بده.

[دیزالو.

صدای گوشخراش باز شدن در. راشید با شتاب مجله را می‌بندد و زیر پیشخان قایمش می‌کند. اوگی

وارد مغازه می‌شود، همراه با دو مرد میانسال با کت و شلوارهای تیره و راه‌راه. آن‌ها وکلایی‌اند که مشتری سیگار برگ‌های کوبایی هستند.]

اوگی [خطاب به دو وکیل، در حین وارد شدن. آشکارا دلشوره دارد. رفتارش گرم و چاپلوسانه است]: شاید غیرقانونی باشه، ولی وقتی قربانی‌ای در کار نیست، سخت بشه فهمید جرم کجا اتفاق افتاده. اتفاقی نمی‌افته، درسته؟ به راشید وقتی نبودم کار زیاد بود؟

راشید: یه کم. زیاد نه.

اوگی [به وکلا]: از این طرف، آقایون. بفرمایید تو دفتر من. [اشاره می‌کند به دستشویی پشت پیشخان].

[وقتی اوگی و وکلا از نظر ناپدید می‌شوند، دوربین روی راشید می‌ماند. ثانیه‌ای بعد، صدای منفجر از خشم اوگی را می‌شنویم.]

اوگی [خارج از تصویر]: این‌جا چه خبر شده! این زباله‌دونی رو سیل گرفته! مرده‌شورش رو ببرن! این‌جا رو نگاه! ببین چه افتضاحی شده!

۵۱. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[نمای نزدیک چهره‌ی راشید. دارد اشک می‌ریزد.]

پل [خارج از تصویر]: پس کارت رو از دست دادی. این رو داری می‌گی؟ همین‌جوری پاشد و اخراجت کرد؟

راشید [به سختی می‌تواند حرف بزند]: پیچیده‌تر از این بود. دلیل داشت.

پل [خارج از تصویر]: خب؟

راشید: تقصیر من نبود.

پل [خارج از تصویر، عصبانی]: اگه بهم نگی چی شده، من از کجا باید بدونم. نظرت رو نمی‌خوام، بگو چی شد.

راشید [می‌کوشد حرف بزند، با اشک‌هایش مبارزه می‌کند]: آب داشت می‌چکید، خب... من بستمش، ولی هنوز داشت می‌چکید، بعد اوگی باید می‌رفت، من هم از اتاق پشتی اومدم بیرون... بعدش... خب، بعدش... وقتی اوگی برگشت... کل اون‌جارو آب گرفته بود. سیگار برگ‌های کوباییش همه‌شون خراب شدن... می‌دونی، خیس خوردن... درست وقتی می‌خواست بفروشدشون... به اون پولدارهای کت و شلواری...

[نمایی از پل که وسط اتاق ایستاده و به راشید نگاه می‌کند که روی تخت نشسته.]

پل: سیگار برگ‌های کوبایی. یعنی با اون آدم‌ها زدوبندی داشته؟

راشید: فکر کنم. هیچ‌چی ازش بهم نگفت.

پل: پس بی‌خود عصبانی نبوده.

راشید: پنج هزار دلار ضرر کرد، خودش می‌گفت... همه‌ش همین‌رو هی می‌گفت... پنج هزار دلار فنا شد... ول نمی‌کرد... پنج هزار دلار، پنج هزار دلار... انگار اون پنج هزار دلار دیوونه‌ش کرده بود...

[سکوت. پل در اتاق قدم می‌زند و فکر می‌کند. می‌نشیند روی یک صندلی پشت میز. باز هم فکر می‌کند.]

پل: کاری که باید بکنی اینه. می‌ری کوله‌پشتیت رو باز می‌کنی، کیسه‌ی پولت رو درمی‌آری، پنج هزار دلار می‌شمری، و می‌دیش به اوگی.

راشید [وحشت‌زده]: چی داری می‌گی؟ [مکث] جدی نمی‌گی.

پل خیلی هم جدی می‌گم. باید اوگی تسویه حساب کنی. حالا که پول رو به چندش پس نمی‌دی. پس می‌تونی واسه بی‌حساب شدن با اوگی ازش استفاده کنی. این‌جوری احتمالاً بهتر هم هست. بهتره دوست‌هات رو نگه داری تا این‌که نگران دشمن‌هات باشی.

راشید [سرسختانه. اشک‌های تازه‌ای روی

گونه‌هایش می‌لغزند]: من این کار رو نمی‌کنم.

پل: خیلی هم می‌کنی. تو گند زدی، حالا هم باید جبران ضرر رو بکنی. تنها راهش همینه مردک! اگه این کار رو نکنی، از این‌جا می‌ندازمت بیرون. می‌فهمی؟ اگه پولی رو که به اوگی بدهکاری ندی، کار من هم با تو تمومه.

راشید: پول اوگی رو می‌دم و هیچ‌چی واسه خودم نمی‌مونه. هشتصد دلار با یه بلیت به قبرستون.

پل: نگرانش نباش. حالا دوست‌هایی داری، یادته؟ فقط درست رفتار کن، اون‌وقت همه‌چی درست می‌شه.

۵۲. داخلی: شب ـ رستورانی در بروکلین

[اوگی تنها نشسته، سیگار می‌کشد و نوشیدنی می‌خورد. منزجر به‌نظر می‌رسد. با خودش حرف می‌زند و زیرلبی فحش می‌دهد. مشتری زیادی نیست و مکان نسبتاً خلوت است.

پل و راشید وارد می‌شوند و می‌روند کنار اوگی. یک کیسه‌ی کاغذی قهوه‌ای‌رنگ دست راشید است. اوگی با سرش به آن‌ها اشاره می‌کند که دنبالش به اتاق پشتی بروند. تصویر بُرش می‌خورد به:

آن سه نفر که پشت میزی در اتاق پشتی نشسته‌اند. مکثی طولانی و آزارنده.]

پل: بچه متأسفه اوگی.

اوگی [اخم می‌کند و با دستمال روی میز ور می‌رود]: آره خب، من هم متأسفم. [مکث] سه سال طول کشید تا بتونم اون پنج هزار دلار رو پس‌انداز کنم، و حالا ورشکسته‌ام. حتّا پول این نوشیدنی رو هم به زور بتونم بدم. تازه این سوای اعتبارمه که از بین رفت. می‌فهمی چی می‌گم؟ اعتبارم. واسه همین هم، آره، من هم متأسفم. بیش‌تر از هر دفعه‌ای تو کل زندگی نکبتم متأسفم.

پل: اون می‌خواد یه چیزی بهت بگه اوگی.

اوگی: اگه می‌خواد چیزی بهم بگه، چرا خودش نمی‌گه؟

[راشید بدون یک کلمه حرف، کیسه را از روی زانویش برمی‌دارد و می‌گذارد جلوی اوگی روی میز. اوگی مشکوک به کیسه نگاه می‌کند.]

راشید: این مال تونه.

اوگی: مال من؟ اون‌وقت من با یه کیسه‌ی کاغذی چی‌کار باید بکنم؟

راشید: بازش کن.

اوگی [نگاهی به داخلش می‌اندازد]: این چیه، شوخی‌تون گرفته؟

راشید: نه، این پنج هزار دلاره.

اوگی [منزجر]: آه، من پول تو رو نمی‌خوام الاغچه. [دوباره نگاهی به داخل کیسه کاغذی می‌اندازد] در هر حال احتمالاً دزدیه.

راشید: تو چی‌کار داری از کجا اومده؟ مال تونه.

اوگی: آخه واسه چی این پول رو باید به من بدی؟

راشید: تا بتونم کارم رو پس بگیرم.

اوگی: کارت رو؟ تو پنج هزار دلار پول داری. یه کار مزخرفی مثل اون به چه دردت می‌خوره؟

راشید: تا به مجله‌ها نگاه کنم. می‌تونم هر چی دلم بخواد مجله ببینم و بابتش یه سنت هم پول ندم.

اوگی: تو یه بچه احمق الاغی، این رو می‌دونستی؟

[اوگی بسته را هل می‌دهد سمت راشید. راشید بلافاصله برمی‌گرداندش سمت اوگی.]

پل: خر نشو دیگه اوگی. می‌خواد برات جبران کنه، نمی‌تونی بفهمی؟

اوگی [آه می‌کشد، سر تکان می‌دهد، و دوباره توی بسته را نگاه می‌کند]: اون دیوونه‌س.

پل: نه، نیست. تو دیوونه‌ای.

اوگی [شانه بالا می‌اندازد. کم‌کم لبخند می‌زند]:

حق با توئه. فقط مطمئن نبودم که تو هم می‌دونی.

پـل: رو کل وجودت مثل تابلوی نئون نوشـته. حالا یه چیز قشنگ به راشید بگو تا احساس بهتری پیدا کنه.

اوگی [باز هم توی کیسـه را نگاه می‌کند. لبخند می‌زند]: مرده‌شورت رو ببرن بچه.

راشـید [لبخند می‌زند]: مرده‌شـور تـو رو هم ببرن.

پل [مکث. می‌خندد. بعد، دسـتانش را می‌کوبد روی میز]: خوبه. خوشحالم روبه‌راه شد!

۵۳. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[پل تنها پشـت میزش نشسـته و تایپ می‌کند. کلیدها ناگهان گیر می‌کنند و کار نمی‌کنند.]

پل [دسـتانش را جلوی صورتـش می‌گیرد و با انگشـتانش حرف می‌زند]: حواس‌تون جمع باشـه پسرها. عجله کنین.

۵٤. داخلی: روز ـ آپارتمان پل

[چند سـاعت بعد. پل مثل قبل تنها پشت میزش نشسـته و تایپ می‌کند. صدای بلند در زدن می‌آید. پـل به تایـپ ادامه می‌دهد. باز هم صـدای بلند در زدن. پل آه می‌کشـد، از پشـت میزش بلند می‌شود، و از اتـاق کار بیـرون می‌آید. نمای پـل که از اتاق بـزرگ می‌گذرد و در اصلی را بـاز می‌کند. دو مرد سیاهپوسـت در سرسرا ایسـتاده‌اند. یکی‌شان خیلی درشـت‌جُثه است و سی و چند ساله به‌نظر می‌رسد؛ دیگری کوتاه قد و بیسـت و چند ساله است. آن‌ها چارلز کلم [«چنـدش»] و نوچه‌اش [راجر گودوین] هستند.]

چندش: آقای بنجامین، به گمونم.

[قبـل از آن‌که پل بتواند جوابی بدهد، چندش و گودوین هلش می‌دهند و وارد آپارتمان می‌شـوند. گودوین در را پشت‌سرش می‌کوبد. پل عصبی عقب مـی‌رود. می‌رود کنار پنجـره و خیابان پایین را نگاه می‌کند.]

گودویـن: یه مشـکل امنیتی تو این سـاختمون دارین، می‌دونستی؟ قفل در پایین خرابه.

چنـدش: که تو این زمونـه‌ی ناجور هیچ خوب نیس. آدم نمی‌دونه چه جور آشـغال‌هایی ممکنه از تو خیابون‌ها بریزن تو.

پل [عصبانـی]: فردا درباره‌ش بـا صاحب‌خونه حرف می‌زنم.

گودوین: این کار رو بکن. از سورپریزهای ناجور خوشت نمی‌آد، مگه نه؟

پل [براندازشـان می‌کند]: حالا افتخار صحبت با چه کس‌هایی رو دارم؟

چندش: افتخار؟ [می‌خنـدد] من به این نمی‌گم افتخـار بانمـک. می‌گم بیش‌تـر یه جـور رابطه‌ی کاری.

پل: فرقی نمی‌کنه. در هر حال می‌دونم شـما کی هستین. [مکث] تو چندشی، درسته؟

چندش [برآشفته]: چی‌چی؟

گودوین [سـریع یک اتوماتیـک ٤٥ درمی‌آورد و رو بـه پل می‌گیرد]: هیچ‌کی تـو روی چارلز این اسم رو نمی‌آره. [دست پل را می‌گیرد و می‌پیچاند] می‌فهمی؟

پل [با خرخری از درد]: آره، فهمیدم.

[قبل از آن‌که گودوین بتواند خشونتش را بیش‌تر کند، چندش با دسـت اشـاره می‌کند که پل را رها کند. در این لحظه، پل از پنجره پایین را نگاه می‌کند. نمایی از راشید در خیابان، که دارد به طرف ساختمان می‌آید. نمایی از نقطه‌دیدِ راشـید: پل را در طبقه بالا می‌بینیم که پشـتش به پنجره اسـت، و دستش را با ژست شـلیک کردن تکان می‌دهد و سـعی می‌کند راشید را از خطر مطلع کند. نمای دیگری از چهره‌ی سردرگم راشید. نمای دیگری از نقطه‌دید راشید: سرِ چندش وارد تصویر می‌شود. نمای دیگری از راشید:

برمی‌گردد و با سرعت در خیابان می‌دود. در حین تمامی این‌ها ما سطور بعدی را می‌شنویم]:

چندش [خارج از تصویر]: بذار بهت بگم پی چه‌کاری اومدیم این‌جا. می‌خوایم بامون همکاری کنی تا همدستت رو پیدا کنیم. ما می‌دونیم این‌جا بوده و نمی‌خوایم حاشا کنی، می‌فهمی؟

پل: دنبال چه همدستی می‌گردین؟

گودوین [خارج از تصویر]: تامی کول کوچولو. یه بچه‌محل با مغز اندازه‌ی نخود.

پل [خارج از تصویر، معطل‌شان می‌کند]: تامی کول؟ هیچ‌وقت این اسم رو نشنیدم.

[حالا دیگر راشید رفته. نمایی از چهره‌ی پل. از روی شانه‌اش نگاهی به خیابان پایین می‌اندازد. نمایی از خیابان: اثری از راشید نیست. نمایی از پل، چندش، و گودوین که در اتاق ایستاده‌اند.]

چندش: مطمئن نیستم بار اول خوب شنیده باشی. ما می‌دونیم پسره این‌جا بوده.

پل: شاید فکر می‌کنین می‌دونین، ولی بهتون اشتباه خبر دادن. من هیچ‌وقت اسم تامی کول رو نشنیدم.

گودوین [در اتاق قدم می‌زند. دفترچه‌ی طراحی راشید را روی میز قهوه می‌بیند]: این جا رو نگاه، چارلز. پسرخاله تامی عشق خط‌خطی کردن نبود؟

[دفترچه را برمی‌دارد، ورق می‌زند، و بعد شروع می‌کند به پاره کردن طراحی‌ها و پرت کردن‌شان روی زمین.]

پل: هی، چه غلطی داری می‌کنی؟

[قبل از آن‌که گودوین جواب دهد، چندش می‌آید نزدیک پل و بی‌اخطار قبلی مشت سریع و محکمی به شکم او می‌زند. پل از درد دولا می‌شود و می‌افتد روی زمین.]

چندش: خب، حالا چی‌کار کنیم بانمک؟ همکاری می‌کنی، یا بفرستیمت بیمارستان؟

گودوین [می‌رود سمت جاکتابی، از پس شانه‌اش پل را خطاب قرار می‌دهد]: امیدوارم چند تا کتاب خوب داشته باشی عزیزم.

[گودوین ناگهان شروع می‌کند به بیرون ریختن کتاب‌ها از قفسه‌ها و وحشیانه پرت کردن‌شان روی زمین.]

۵۵. خارجی: روز ـ جلوی مغازه‌ی سیگار فروشی بروکلین

[اوگی دستش را گذاشته روی شانه‌ی جیمی رز و ایستاده. وسط گفت‌وگویی هستند. اوگی حرف می‌زند و جیمی نهایت تلاشش را می‌کند تا حرف‌های او را بفهمد: زمین را نگاه می‌کند و به تأیید سر تکان می‌دهد و قایمکی انگشت می‌کند توی دماغش. در حین صحبت آن‌ها، پل را می‌بینیم که در خیابان دارد به سمت آن‌ها می‌آید. می‌لنگد، یک طرف صورتش باندپیچی شده، و دست چپش را با نواری بسته است.]

اوگی: ... اگه اتفاق بیفته، می‌افته. اگه نیفته، نمی‌افته. می‌فهمی چی دارم می‌گم؟ هیچ‌وقت نمی‌دونی بعدش چی می‌شه، و لحظه‌ای که فکر می‌کنی می‌دونی، لحظه‌ایه که هیچ‌چی نمی‌دونی. این چیزیه که بهش می‌گیم پارادوکس. می‌فهمی چی می‌گم؟

جیمی: آره اوگی، می‌فهمم. وقتی هیچ‌چی نمی‌دونی، مثل بهشته.[۱۳] می‌دونم چیه. بعد این‌که آدم می‌میره می‌ره تو آسمون و با ملائکه می‌شینه.

اوگی [می‌خواهد اشتباه جیمی را تصحیح کند که پل را می‌بیند که نزدیک می‌شود]: یا عیسا، مرد، چه قیافه‌ای به‌هم زدی.

پل [شانه بالا می‌اندازد]: می‌تونست بدتر باشه. اگه پلیس‌ها سر نرسیده بودن، ممکن بود الان این‌جا نباشم.

اوگی: پلیس‌ها؟ یعنی اون قلدرها رو دستگیر کردن؟

پل: نه. اون... اَه... دوقلوهای بابزی[۱۴] صدای آژیر رو کـه شـنیدن زدن به چاک. ولی دسـت‌کم دیگه روی جمجمـه‌م طبالی دوئت نکردن. [مکث، لبخند می‌زند] توقف ضرب‌وشتم.

اوگی [جراحـت پل را بررسـی می‌کند]: لعنت بهشون. حسابی خدمتت رسیدن.

پل: بـرای اولین بار تو زندگیم تونسـتم جلوی دهنم رو بگیرم. گمونم ارزشش رو داشته باشه.

[جیمی که از زمان رسـیدن پل داشـت مشتاقانه تماشـایش می‌کرد، آرام و نامطمئن دسـتش را بلند می‌کند و صورت کبود پل را لمس می‌کند. پل کمی عقب می‌کشد.]

جیمی: درد داره؟

اوگـی: معلومـه کـه درد داره. مگـه قیافـه رو نمی‌بینی؟

جیمی [آرام]: گفتم شاید داره ادا در می‌آره.

پل [به اوگی]: از راشید خبری نداری؟

اوگی: یه ذره هم نه.

پـل: دو روز پیش با خاله‌ش صحبت کردم، ولی اون هم خبری ازش نداره. داره یه کم می‌ترسونم.

اوگی: ولی می‌تونه نشـونه‌ی خوبی هم باشـه. می‌تونه معنیش این باشه که فرار کرده.

پـل: یـا برعکـس. [مکـث] هیچ راهی واسـه دونستنش نیست، نه؟

۵۶. خارجی: روز ـ خیابانی در بروکلین

[پل را می‌بینیم که در خیابان به سـمت خانه‌اش می‌رود. سیاهپوست جوانی را از پشت می‌بیند. همان تی‌شرت قرمز با حروف «آتش» را پوشیده که راشید در صحنه‌ی ۴۸ تنش بود. پل هیجانزده می‌شـود، و لنگان می‌رود سـمتش. وقتی به او نزدیک می‌شود، می‌زند روی شانه‌ی مرد جوان.]

مـرد جوان [طـوری برمی‌گردد که انـگار مورد حمله قرار گرفته. با عصبانیت]: چی می‌خوای، آقا؟

پل [دستپاچه]: متأسـفم. فکر کردم یه نفر دیگه هستین.

مرد جوان: من یه نفر دیگه نیستم، می‌فهمی؟

۵۷. داخلی: شب ـ آپارتمان پل

[پل، روی صندلی راحتی نشسته و با دست روی داسـتانش کار می‌کنـد. آپارتمـان کمابیش به وضع سابقش برگشته، ولی چند نشانه‌ای از حضور چندش باقی مانـده. تکه‌هایی از مبلمان شکسـته، کپه‌ای از کتاب‌های نابود شده در یک گوشه، و غیره.

پـس از چنـد لحظـه، پـل از روی صندلی‌اش بلند می‌شـود، می‌رود سـمت تلویزیون، و روشنش می‌کنـد. صـدای هیاهوی جمعیت تماشـاچی یک بـازی بیس‌بال، و صدای گزارشـگر را می‌شـنویم، ولی تصویری در کار نیسـت: فقط یک خط سـفید در صفحه‌ی سـیاه. پل زیر لب غر می‌زند و می‌کوبد روی تلویزیون. تصویری دیده می‌شـود... یک بازی بیس‌بال. پل می‌رود عقب تا تماشـا کند. لحظه‌ای که عقب می‌رود، تصویر محو می‌شود. یک بار دیگر آن خط سفید می‌آید توی صفحه سیاه. پل جلو می‌رود و دوباره روی تلویزیون می‌کوبـد. اتفاقی نمی‌افتد. دوباره می‌کوبد، ولی خط سفید باقی می‌ماند. دوربین آرام جلو مـی‌رود تا به نمایی نزدیـک از صفحه‌ی تلویزیون می‌رسـد. دوربیـن از آن می‌گـذرد تا به تاریکی می‌رسـد. پس از لحظـه‌ای، صدای تقه‌های ماشین‌تحریر پل را می‌شنویم. صدای تایپ کردن در فضا جاری می‌شود.]

۵۸. خارجی: اواخر صبح ـ گردشگاهِ ساحلیِ بروکلین

[یکشنبه، اواخر صبح، آفتابی درخشان. در مقابل پس‌زمینه‌ای از منهتن در دوردسـت، جماعتِ آمده به گردشـگاه سـاحلی در یک آخر هفته‌ی تابستانی را می‌بینیـم: پیرمردهـا و پیرزن‌هایـی کـه روی

نیمکت نشسته‌اند و روزنامه می‌خوانند، زوج‌های جوان با بچه‌هاشان، دخترهای رولراسکیت به پا، پسرهای اسکیت‌برد سوار، زن‌های خانه‌به‌دوش، گداها. دوربین تراولینگ می‌کند. در میان هیاهوی آدم‌ها و رنگ‌ها، پُل بروکلین را در سمت راست می‌بینیم، شبکه‌ای تارعنکبوتی از کابل‌ها که مقابل ساختمان‌های بالای منهتن قرار گرفته؛ در سمت چپ گستره‌ی بندرنیویورک را می‌بینیم، ایستگاه قایق‌های استیتن آیلند، و مجسمه آزادی را. اوگی و روبی، غرق صحبت، در گردشگاه ساحلی قدم می‌زنند. اوگی اصلاح کرده، موهایش را به عقب روغن زده، و شلوار سفیدش را همراه با یک پیراهن قرمز روشن هاوایی به تن کرده. روبی عینک آفتابی زده، شلوارِ گاوبازی به پا کرده، و کفش پاشنه بلند پوشیده.]

اوگی: پس می‌خوای همین‌جوری ول کنی و بری خونه؟

روبی: انتخاب زیادی ندارم، نه؟ مثل روز روشنه که نمی‌خواد من دوروبرش باشم.

اوگی [فکر می‌کند]: ولی تو که نمی‌تونی بی‌خیالش بشی.

روبی: واقعا؟ چی‌کار می‌تونم بکنم؟ دیگه بچه‌ای در کار نیست، اگه هم اون می‌خواد زندگیش رو به گند بکشه، به خودش مربوطه.

اوگی: اون فقط یه بچه‌س. وقت واسه بچه داشتن داره. بعد این‌که بزرگ شد.

روبی: رؤیا نباف اوگی. اگه تا تولد نوزده سالگیش دووم بیاره، شانس آورده.

اوگی: نه اگه تو ببریش تو یکی از اون برنامه‌های بازپروری.

روبی: اصلاً نمی‌تونم حرفش رو هم باش بزنم. تازه اگه بتونم راضیش کنم، این‌جور چیزها پول می‌خواد. این هم چیزیه که من ندارم. آه تو بساطم ندارم. به‌کل آس و پاسم.

اوگی: نه، نیستی.

روبی [می‌ایستد]: یعنی می‌گی دروغ می‌گم؟ بهت می‌گم مفلسم. حتّا واسه ماشین لعنتیم هم بیمه ندارم.

اوگی [بی‌اعتنا به حرفش]: اون سرمایه‌ای که بهت گفتم انداختم تو کار رو یادته؟ خب، قایقم اومد. من خرپولم.

روبی [لب ور می‌چیند]: خوش به‌حالت.

اوگی: نه، خوش به حال تو. [دست می‌کند توی جیبش. پاکت سفید بزرگی درمی‌آورد، و می‌دهد به روبی].

روبی: این چیه؟

اوگی: چرا بازش نمی‌کنی تا بفهمی؟

روبی [پاکت را باز می‌کند. پُرِ پول است]: وای خداجون، اوگی، توش پوله.

اوگی: پنج هزار دلار.

روبی [ناباور]: اون‌وقت داری می‌دیش به من؟

اوگی: همه‌ش مال توئه عزیزم.

روبی [تحت‌تأثیر، در آستانه گریه]: برای همیشه؟

اوگی: برای همیشه.

روبی [حالا از ته دل گریه می‌کند]: باورم نمی‌شه. وای خدا. باورم نمی‌شه. [مکث، تا نفسش سر جا بیاید] تو یه فرشته‌ای اوگی. یه فرشته از آسمون.

اوگی: فرشته رو ولش کن، فقط مایه رو وردار رویی. ولی گریه رو تمومش کن، خب؟ نمی‌تونم تحمل کنم که آدم‌ها زار بزنن.

روبی: ببخشید عزیزم. دست خودم نیست.

[روبی دستمالی از کیفش درمی‌آورد و با سروصدا بینی‌اش را می‌گیرد. اوگی سیگار روشن می‌کند. بعدِ لحظه‌ای، دوباره راه می‌روند.]

اوگی: یه چیزی هست که می‌خوام بدونم.

روبی [آرام‌تر شده]: هر چی اوگی. فقط بگو.

[اوگی می‌ایستد.]

اوگی: فلیسیتی ـ یعنی واقعاً فلیسیتی؟ [مکث] اصلاً ولش کن.

[مکث طولانی. نمایی نزدیک از چهره‌ی رویی. نمایی نزدیک از چهره‌ی اوگی. پس از لحظه‌ای، لبخند می‌زند. فیداوت.]

۵۹. خارجی: روز ـ خیابان هفتم

[پل را می‌بینیم که یک پاکت بسته‌بندی زیربغلش گرفته و در خیابان شلوغ راه می‌رود.]

۶۰. داخلی: روز ـ کتابفروشی

[ایپریل پشت پیشخان است. دارد خریدهای یک مشتری را وارد می‌کند؛ زنی هندی که ساری پوشیده.

پل وارد مغازه می‌شود و می‌رود سمت پیشخان وقتی ایپریل سربلند می‌کند و می‌فهمد او آمده، صورتش شاد می‌شود ـ بعد بلافاصله از دیدن زخم‌ها و بانداژ پل وحشت می‌کند. مشتری را کاملاً فراموش می‌کند.]

ایپریل: یا عیسا، چه بلایی سرت اومده؟

پل [شانه بالا می‌اندازد]: این‌قدری که نشون می‌ده بد نیست. من خوبم.

ایپریل: چی شده؟

پل: همه‌ش رو بهت می‌گم، [اطراف مغازه را نگاه می‌کند] ولی نه این‌جا.

ایپریل [مکث، با خجالت]: چند وقتی ندیدمت. فکر می‌کردم تماس می‌گیری.

پل: آره، خب، یه جورایی گرفتار بودم. [مکث] ملویل چطوره؟

ایپریل: تقریباً تمومه. یه هفته ده روز دیگه خلاص می‌شم.

مشتری [صبرش تمام می‌شود]: خانم، می‌شه لطفاً باقی پول من رو بدین؟

ایپریل: اوه، معذرت می‌خوام. [باقیِ پول را به زن می‌دهد].

مشتری: و کتابم.

ایپریل: ببخشید. [کتاب را می‌گذارد توی یک کیسه و به او می‌دهد].

[مشتری می‌رود، ولی قبل از خروج، از پس شانه‌اش نگاهی حاکی از نارضایتی به ایپریل و پل می‌اندازد.]

پل [پاکت بسته‌بندی را می‌دهد به ایپریل]: داستانم رو تموم کردم. فکر کردم شاید بخوای یه نگاهی بهش بندازی.

ایپریل [پاکت را می‌گیرد ـ و در همان لحظه متوجه اهمیت حرکت پل می‌شود. لبخند می‌زند]: خیلی هم دوست دارم.

پل: خوبه. امیدوارم خوشت بیاد. خیلی طول کشید تا حاضر بشه.

ایپریل [به ساعتش نگاه می‌کند]: ده دقیقه‌ی دیگه واسه ناهار می‌رم. می‌تونم یه همبرگر مهمونت کنم؟

پل [معذب]: اِه... راستش، شاید بهتر باشه که اول داستان رو بخونی. وقتی تموم شد بهم زنگ بزن، باشه؟

ایپریل [کمی سرخورده، ولی دلسردی‌اش را با چهره‌ای خرسند می‌پوشاند]: باشه. امشب می‌خونمش و فردا بهت زنگ می‌زنم. [پاکت را در دستش وزن می‌کند] به‌نظر نمی‌آد خیلی طولانی باشه.

پل: چهل و یک صفحه.

[مشتری دیگری ـ مرد جوان سفیدپوست و حدوداً بیست ساله‌ای ـ با نسخه‌ای از «در راه» می‌آید کنار پیشخان. پل برمی‌گردد سمت در خروجی.]

پل [در ادامه]: یادت نمی‌ره زنگ بزنی؟

ایپریل: یادم نمی‌ره. قول می‌دم.

۶۱. داخلی: شب ـ آپارتمان پل

[تلفن زنگ می‌زند ـ دو، سه، چهار بار ـ ولی

کسی نیست تا بردارد‌ش. تصویر بُرش می‌خورد به]:

۶۲. داخلی: شب ـ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[نمایی از مغازه‌ی خالی. صدای زنگ خوردن تلفنی را از دور می‌شنویم.]

۶۳. داخلی: شب ـ آپارتمان اوگی

[اوگی تنها پشت میز آشپزخانه‌اش نشسته و عکس‌های تازه ظهورشده‌ای را از یک پاکت زرد رنگ کداک درمی‌آورد. آلبوم ۱۹۹۰ روی میز جلویش باز است. اوگی تک به تک، برچسب سفید کوچکی به گوشه‌ی پایینِ راست هر عکس می‌چسباند. با دقت روی هر برچسب تاریخ را با خودکار می‌نویسد: ۷/۳۰/۹۰، ۷/۳۱/۹۰، ۸/۱/۹۰ و الی آخر. بعد هر عکس را در مکان درستش در آلبوم می‌لغزاند. اوگی سیگاری می‌کشد، زیر لب ترانه‌ای زمزمه می‌کند، و از لیوانی نوشابه می‌خورد. شبیه دوره‌گردهاست: اصلاح نکرده، با موهای ژولیده، یقه باز، و یک شلوار گشاد به پا.

تلفن زنگ می‌زند. اوگی بدون عجله عکس دیگری را در جایش می‌لغزاند، جرعه‌ای از نوشیدنی‌اش می‌خورد، و بعد، بالاخره، جواب تلفن را می‌دهد.]

اوگی: اداره‌ی اشخاص گمشده. گروهبان فاسدیک. [مکث. گوش می‌کند] به‌به، این‌جارو باش. پیتر ربیت[۱۵] زندس. [مکث. گوش می‌کند] آره، خیالی نیست. اشکال نداره. [مکث. گوش می‌کند] جاده‌ی دنزینگر، پیک اسکیل. [مکث. گوش می‌کند] آره، فهمیدم. به قلم و کاغذ احتیاج ندارم. [مکث. گوش می‌کند] من از کجا بدونم؟ به من چه که تلفنش رو جواب نمی‌ده. [مکث. گوش می‌کند] پس تو بودی که زنگ زدی پلیس، هاه؟ خوب کاری کردی. [مکث. گوش می‌کند] آره، واقعاً می‌گم. خوب کاری کردی. احتمالاً جونش رو خریدی. [مکث. گوش می‌کند] این رو خوب فهمیدی. بدجوری هم. کلی بهش مدیونی، یارِ غار. [مکث. گوش می‌کند] نه، فردا نه. من باید برم سر کار، خوش‌فکر ـ یادت رفته؟ [مکث. گوش می‌کند] نه، شنبه هم نه. یکشنبه. [مکث. گوش می‌کند] آره، خیله‌خب، باشه. [لبخند می‌زند] آره، باید التماسم کنی. [مکث. گوش می‌کند. دوباره لبخند می‌زند] تو هم همین‌طور. [گوشی را می‌گذارد].

۶۴. خارجی: روز ـ خیابان

صبح یکشنبه. پل و اوگی با هم در پیاده رو قدم می‌زنند. پل کوله‌پشتی راشید را حمل می‌کند.

پل: خب، وقتی زنگ زد چی گفت؟

اوگی: چیز زیادی نگفت. گفت جوراب و لباس‌هاش کثیفن و اگه می‌تونیم چیزمیزهاش رو براش ببریم. [مکث] بچه‌های لعنتی، هاه؟ هر دفعه ازت سوءاستفاده می‌کنن.

[اوگی جلوی ماشین پارک شده‌ای در کنار خیابان می‌ایستد: یک کوپ دوویل قرمز پانزده ساله.]

پل [تحت‌تأثیر]: ماشین قشنگیه اوگی. از کجا پیداش کردی؟

اوگی: مال تامیه. مرتیکه بهم مدیون بود.

[اوگی قفل در مسافر را باز می‌کند، بعد می‌رود آن‌طرف ماشین تا در سمت راننده را باز کند.]

پل [در را باز می‌کند]: خیلی هم طولانی نیست. یه ساعت، یه ساعت و نیم. به موقع واسه شام برمی‌گردیم.

اوگی: بهتره این‌طور بشه. چهارده ساله که یه شب هم بیرون بروکلین نموندم، الان هم نمی‌خوام رکوردم رو بشکنم. تازه، باید رأس هشت صبح فردا سرِ نبش باشم.

[هر دو سوار ماشین می‌شوند. اوگی موتور را

روشن می‌کند. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۶۵. داخلی/خارجی: روز ـ پیک اسکیل ـ گاراژ کول

[راشید دارد دیوارهای اتاق طبقه‌ی بالا را رنگ می‌کند. اتاق از آخرین باری که دیدیمش، تغییر کرده. حالا کاملاً خالی و تمیز است. با هر قلم رنگ سفیدی که راشید به دیوارها می‌کشد، قیافه‌ی اتاق بهتر می‌شود. او با دقت کار می‌کند و از آن‌چه تابه‌حال کرده مغرور است.

ناگهان، صدای ماشینی در پایین. راشید می‌رود کنار پنجره‌ی باز و بیرون را نگاه می‌کند.

تصویر بُرش می‌خورد به:

از نقطه‌دید راشید: سایرس، دورین و جونیور سوار فورد آبی‌اند. پیاده می‌شوند. دورین یک یخدان سفری بزرگ در دستش است. سایرس در عقب را باز می‌کند و جونیور را از صندلی مخصوص بچه باز می‌کند.]

راشید [خارج از تصویر. زیرلب، با صدایی ترسیده زمزمه می‌کند]: وای خدای من. این‌ها یکشنبه این‌جا چی‌کار می‌کنن؟

دورین [برای راشید دست تکان می‌دهد]: سلام پل. گفتیم بیایم پیک‌نیک. می‌آی پیش ما؟

[تصویر بُرش می‌خورد به راشید در کنار پنجره:]

راشید: اه، آره، حتماً. [مکث] یه دقیقه‌ی دیگه. یه دقیقه‌ی دیگه می‌آم پایین.

[تصویر بُرش می‌خورد به راشید در اتاق طبقه‌ی بالا. او خم می‌شود، قلم‌مویی که با آن کار می‌کرد را می‌گذارد روی قوطی باز رنگ، و شروع می‌کند به پاک کردن دست‌هایش با یک پارچه‌ی کهنه، که ناگهان صدای ماشین دیگری از پایین شنیده می‌شود. راشید بلند می‌شود تا نگاهی بیندازد. تصویر بُرش می‌خورد به:

از نقطه دید راشید: کوپ دوویل قرمز، با چرخی پنچر تلوتلوخوران وارد ایستگاه می‌شود. ماشین می‌ایستد. پل و اوگی بیرون می‌آیند. تصویر بُرش می‌خورد به:

نمایی نزدیک از راشید که از پنجره بیرون را نگاه می‌کند. چهره‌اش وحشت‌زده است.]

راشید: یا عیسا مسیح!

[شروع می‌کند به دویدن سمت در، با این امید که قبل از سایرس خودش را به پل و اوگی برساند. آن‌قدر عجله می‌کند که می‌زند به سطل سرباز رنگ. صحنه با نمایی نزدیک از از رنگ سفید تمام می‌شود که روی کف چوبی برهنه راه افتاده.]

۶۶. خارجی: روز ـ جلوی گاراژ کول

[نمایی از سایرس، دورین، و جونیور در کنار میز پیک‌نیک، که دارند بسته‌های ناهارشان را باز می‌کنند. دوربین از سایرس ـ که راه افتاده سمت پل و اوگی ـ پن می‌کند به پل و اوگی، که کنار پمپ بنزین ایستاده‌اند. پل و اوگی دارند به سمت دفتر نگاه می‌کنند و لبخند می‌زنند. درست در لحظه‌ای که سایرس به آن‌ها می‌رسد. راشید وارد قاب می‌شود، و بابت دویدنش از پله‌ها، سخت نفس‌نفس می‌زند.]

پل [به راشید]: سلام بچه.

راشید [به زخم‌ها و بانداژ پل نگاه می‌کند. بهتش زده]: وای. حسابی خدمتت رسیدن.

پل: تحقیق بود. صحنه رو گذاشتم درست وسط داستانم. [مکث] باعث می‌شه که هزینه‌های پزشکی صددرصد معاف از مالیات بشن.

اوگی [زیرلبی]: اگه تونستی این حرف رو به اداره‌ی مالیات بقبولون.

سایرس [احوالپرسی آن‌ها را با نگاهی گیج تماشا می‌کند. به راشید]: تو این مردها رو می‌شناسی؟ [به چرخ پنجر اشاره می‌کند] فکر می‌کردم مشتری واسمون اومده.

اوگی: آره، ما رو می‌شناسه. ولی تو هم مشتریت رو داری. [برمی‌گردد و لگدی به کوپ دوویل می‌زند] تامی خاک برسر. بذار خودش با چرخ پنچر رانندگی کنه.

پل: ما اومدیم این‌جا تا رخت‌های تمیز رو تحویل بدیم.

راشید [به سایرس]: طوری نیست. من واقعاً می‌شناسم‌شون.

سایرس [کماکان گیج، ولی در تلاش برای دوستانه رفتار کردن]: صاحب این‌جا منم. سایرس کول. [دست راستش را می‌گیرد سمت اوگی].

اوگی [با سایرس دست می‌دهد]: اوگوستوس رِن.

[سایرس دستش را دراز می‌کند سمت پل.]

پل [با سایرس دست می‌دهد]: پل بنجامین.

[بُرش به نمایی نزدیک از چهره‌ی راشید. آسمان روی سرش خراب شده.]

سایرس [گیج‌تر از همیشه. رو می‌کند به راشید]: جالبه. اسمش مثل اسم توئه.

راشید [با ترس]: خوب، تو و جونیور هم اسم‌تون یکیه، مگه نه؟

سایرس: آره، ولی اون پسر منه. اون‌که عجیب نیست. اون از گوشت و خون منه. ولی تو و این مرد اسم‌تون یکیه، اون‌وقت حتّا «رنگ»تون هم عین هم نیست.

راشید [بداهه‌پردازی می‌کند]: آخه ما این‌طوری با هم آشنا شدیم. ما اعضای باشگاه بین‌المللی هم‌اسم‌هاییم. باور کنی یا نه، توی امریکا ۸٤٦ تا پل بنجامین وجود داره. ولی فقط دوتاشون تو مرکز نیویورکن. این شد که من و پل با هم یه همچین رفیق‌های خوبی شدیم. ما تنها کس‌هایی هستیم که توی نشست‌ها حاضر می‌شیم.

اوگی [منزجر]: بچه، تو پُر از مزخرفی. چرا آدم نمی‌شی به این مرد نمی‌گی کی هستی؟

[حالا دیگر کنجکاوی دورین را هم به محل ایستادن چهار مرد کشانده. او جونیور را هم در کنار دارد.]

سایرس [رو می‌کند به پل]: این‌جا چه خبره آقا؟

پل [شانه بالا می‌اندازد. به راشید اشاره می‌کند]: بهتره از اون بپرسین.

اوگی: آره راشید جان، لب بترکون.

دورین [با صدایی بلند]: راشید؟

پل [به دورین]: بعضی‌وقت‌ها. چیزیه که بهش می‌گن اسم مستعار.

سایرس [گیج و گیج‌تر]: ما داریم راجع به چی حرف می‌زنیم؟

اوگی [به راشید]: بجنب دیگه. اسم واقعیت رو بهش بگو. اسم تو شناسنامه‌ت رو.

[نمای نزدیک از چهره‌ی راشید. لب پایینش دارد می‌لرزد. اشک دارد در چشمانش جمع می‌شود.]

راشید [تقریباً ناشنیدنی]: تامس.

سایرس: پل، راشید. تامس. کدومشونه؟

راشید: تامس.

اوگی [بی‌صبر]: د بجنب، بجنب. ای بزدل. همه‌ش رو. اسم کوچیک و اسم فامیلی.

راشید [سعی می‌کند بر خودش مسلط شود. اشک از گونه‌هایش روان شده]: چه فرقی می‌کنه مگه؟

پل: اگه هیچ فرقی نمی‌کنه، پس چرا نمی‌گی؟

راشید [به پل، با صدایی شکسته]: می‌خواستم بهش بگم... ولی به وقتش. به وقتش...

اوگی: هیچ‌وقت مثل الان نمی‌شه مرد.

سایرس [به راشید]: خب؟

راشید [از پشت اشک‌ها پلک می‌زند. به سایرس نگاه می‌کند]: تامس کول. اسم من هست تامس جفرسن کول.

سایرس [مات و مبهوت]: داری من رو دست

می‌ندازی؟ نمی‌تونی من رو مسخره کنی. می‌شنفی؟ من نمی‌ذارم هر بی‌سروپایی تو روم وایسه و مسخرم کنه!

دورین [ناراحت]: سایرس!

جونیور [دست دراز می‌کند سمت سایرس]: بابا.

پل [به سایرس]: حالا ازش بپرس مادرش کیه.

سایرس [نمی‌تواند خودش را کنترل کند]: من خوشم نمی‌آد. هیچ خوشم نمی‌آد.

راشید: لوئیزا ویل. اون رو یادته سایرس؟

سایرس: دهنت رو ببند! همین حالا دهنت رو ببند!

[سایرس، ناتوان از مهار خشمش، حمله می‌برد و مشت می‌کوبد به‌صورت راشید. راشید نقش زمین می‌شود.]

اوگی [مضطرب]: هی، تمومش کن!

[اوگی می‌پرد جلو و مشتی به دهان سایرس می‌زند. دورین که می‌بیند به شوهرش حمله کرده‌اند، لگدی به ساق پای اوگی می‌زند. اوگی فریادی می‌کشد و از درد شروع می‌کند به بالا و پایین پریدن.]

دورین [به اوگی]: لعنت بهت. خیال کردی می‌تونی جلوی چشم من از این غلط‌ها بکنی، مرتیکه‌ی آشغال خپل.

[دورین جونیور را زمین می‌گذارد. پسرک بلافاصله می‌دود سمت پل و به دست صدمه دیده‌اش ضربه‌ای می‌زند. پل از درد زوزه‌ای می‌کشد و می‌افتد روی زمین. کل صحنه دارد به‌سرعت به آشوب کشیده می‌شود.

در این زمان، راشید دیگر روی پایش ایستاده. او می‌دود سمت سایرس، و پرتش می‌کند روی زمین. هر دو در چمنزار می‌غلتند و با تمام قوایشان دعوا می‌کنند.

پس از لحظه‌ای، به‌نظر می‌رسد که سایرس دارد چیره می‌شود. اوگی می‌کوشد جداشان کند، ولی فایده‌ای ندارد.]

دورین [در ادامه. با مشت می‌زند به پشت سایرس]: بسه! بسه! داری می‌کشیش، سایرس!

[صدای جیغ‌دار دورین، وقفه‌ای موقتی در دعوا ایجاد می‌کند. سایرس از روی راشید کنار می‌غلتد و می‌ایستد. راشید هم بلند می‌شود. ولی نفرت میان‌شان از بین نرفته. سایرس قلابش را بلند می‌کند.]

دورین [در ادامه. با جیغ]: اون پسرته لعنتی! پسرته! می‌خوای پسر خودت رو بکشی؟

[ناگهان: سایرس متوقف می‌شود. دستش را پایین می‌آورد و صورتش را در دست راستش پنهان می‌کند. لحظه‌ای بعد، می‌زند زیر گریه. هق هقش صدای پُرشوری دارد: ناب و از سر استیصالی حیوانی. تلوتلو می‌خورد، و بعد، ناتوان از جلوی اشک‌ها را گرفتن، به زانو می‌افتد.

تصویر بُرش می‌خورد به راشید: بی‌حرکت آن‌جا ایستاده و سایرس را تماشا می‌کند. دست‌هایش را می‌اندازد کنار پهلوهایش و مشت‌هایش را باز می‌کند. اشک از گونه‌هایش می‌ریزد؛ به سختی نفس می‌کشد. نمایی نزدیک از صورتش.

فیداوت.]

۶۷. خارجی: روز ـ میز پیک‌نیک جلوی گاراژ کول

[کمی بعد.

نمای دور. همه‌ی آدم‌های صحنه‌ی قبل پشت میز پیک‌نیک نشسته‌اند و ناهار می‌خورند: جوجه‌ی سرخ شده، لیموناد، چیپس سیب‌زمینی، و غیره. تصویر القاگر نوعی زندگیِ آرام است.

دورین کنار سایرس نشسته، و راشید کنار جونیور و در حینی که بچه با چشمانی بسته بطری شیرش را می‌خورد، او را آرام تکان می‌دهد. اوگی و پل کنار هم نشسته‌اند، جوجه می‌خورند و به دورین گوش

می‌کنند. [که تنها کسی است که انرژی حرف زدن دارد]. سایرس اخم کرده و حالت شکست‌خورده‌ها را دارد. هرازگاه، دزدکی نگاهی به راشید می‌اندازد. ولی راشید وانمود به ندیده گرفتنش می‌کند، و چشمش را به جونیور خوابیده دوخته.

ابتدا چیزی نمی‌شنویم. بعد دوربین جلوتر می‌آید و می‌توانیم حرف‌های دورین را بشنویم. در حین حرف‌های او، پل از جیبش یک قوطی از سیگار برگ‌های کوچکش درمی‌آورد. خم می‌شود جلو و به سایرس تعارف می‌کند، ولی سایرس از جیبش سیگار برگ بزرگی در می‌آورد و به پل تعارف می‌کند. پل می‌پذیرد و روشنش می‌کند. بعد سایرس برای خودش هم سیگار برگی روشن می‌کند.]

دورین: ... شاید سرمایه‌گذاری خیلی زیرکانه‌ای نباشه، ولی خیلی هم خرج برنداشت، و اگه سایرس بتونه راهش بندازه، می‌تونیم از پس احتیاج‌هامون بربیایم. این مرد تو کار ماشین خیلی وارده، این چیزیه که باید گفت، ولی مشکل این‌جاست که این جاده خیلی پرته. از وقتی اون گذر رو کشیدن، ماشین‌ها خیلی این‌ورها نمی‌آن. ولی بد و خوب رو باید با هم قبول کرد دیگه، نه؟ آدم باید نهایت تلاشش رو بکنه و امیدوار بشه که درست می‌شه...

[موسیقی آغاز می‌شود. تصویر بُرش می‌خورد به]:

۶۸. تصویر سیاه

[موسیقی ادامه دارد. پس از چند لحظه، این کلمات روی صفحه ظاهر می‌شوند: «سه ماه بعد».]

۶۹. خارجی: روز ـ قطار شهری، بروکلین

[پخش موسیقی ادامه دارد. یک قطار شهری را می‌بینیم که در طول مسیرش پیچ و تاب می‌خورد و در نور خفه‌ی نوامبر پیش می‌آید.]

۷۰. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی پشت پیشخان است و یک تی‌شرت فلانل پوشیده. سه شرطبند غیرحضوری مثل صحنه‌ی ۲ آن‌جا هستند. جیمی وارد مغازه می‌شود و کیسه‌های کاغذی را روی پیشخان جلوی اوگی می‌گذارد، بعد می‌رود آن‌طرف پیشخان و روی یک صندلی کنار اوگی می‌نشیند. جیمی ساعتش را نگاه می‌کند. اوگی یک فنجان قهوه‌ی «بگیر و ببر» از توی کیسه درمی‌آورد. درپوشش را برمی‌دارد و بخار از فنجان بیرون می‌زند. در این میان، ما شاهد و شنونده صبحت‌های شرطبندهای غیرحضوری هستیم.]

تامی: معلومه که قراره جنگ بشه. پس فکر کردی پونصد هزارتا سرباز رو فرستادن اون‌جا تا تو آفتاب دراز بکشن؟ آخه درسته اون‌جا ساحل زیاده، ولی از آب هیچ خبری نیست. نیم میلیون سرباز. قضیه‌ی تعطیلات کنار دریا نیست، آدم می‌تونه سرش شرط ببنده.

جری: نمی‌دونم تامی. تو فکر می‌کنی کویت اصلا ارزششو داره؟ یه چیزی راجع به سردسته‌ی شیخ‌های اون‌جا خوندم. یارو هر جمعه با یکی ازدواج می‌کنه و بعد دوشنبه طلاقش می‌ده. تو فکر می‌کنی ما به‌خاطر یه همچین کسی بچه‌هامون رو به کشتن می‌دیم؟

دنیس: این هم یه جور حمایت از ارزش‌های امریکاییه، نه تامی؟

تامی: هر چی دل‌تون می‌خواد بخندین. من دارم بهتون می‌گم قراره جنگ بشه. بعد فروپاشی روسیه، اون تن‌لش‌های تو پنتاگون تا وقتی‌یه دشمن جدید پیدا نکنن، بی‌کار می‌شن. حالا این یارو صدام رو پیدا کردن، و می‌خوان با هر چی دارن بزننش. این خط، این هم نشون.

[پل، کت چرمی به تن و شالی به گردن، وارد مغازه می‌شود. شرطبندی‌های غیرحضوری

حرف‌شان را قطع می‌کنند و نزدیک شدنِ پل به پیشخان را تماشا می‌کنند.]

اوگی [به پل]: سلام مرد، اوضاع چه‌طوره؟

پل: سلام اوگی.

[اوگی، بی‌آن‌که منتظر پل بماند، برمی‌گردد، دو قوطی شیمل پنینکس از کابینت سیگارهای برگ درمی‌آورد، و می‌گذردشان روی پیشخان.]

اوگی: دوتا، درسته؟

پل: اِه، بهتره یکنیش یکی.

اوگی: معمولاً دو تا می‌گیری.

پل: آره، می‌دونم. ولی دارم سعی می‌کنم کمش کنم. [مکث] یه نفر نگران سلامتمه.

اوگی [ابروهایش را با شیطنت بالا می‌برد]: آ ـ ها.

[پل با خجالت شانه بالا می‌اندازد، بعد به‌تدریج لبخند گرمی می‌زند.]

اوگی [در ادامه]: کاروبار این روزها چه‌طوره استاد؟

پل [هنوز با نیش باز، با حواس پرت]: خوبه. [مکث. حواسش را جمع می‌کند] یا تا دو روز پیش خوب بود. یه بابایی از نیویورک تایمز زنگ زد و ازم خواست یه داستان کریسمس بنویسم. می‌خوان تو روز کریسمس چاپش کنن.

اوگی: این‌که مایه‌ی افتخارته مرد. تا همیشه ثبت می‌شه.

پل: آره، عالیه. مشکل اینه که من باید ظرف چهار روز یه چیزی پیدا کنم، ولی حتّا یه ایده هم ندارم. [مکث] تو چیزی از داستان‌های کریسمس می‌دونی؟

اوگی [رجز می‌خواند]: داستان‌های کریسمس؟ معلومه، یه خروارش رو می‌دونم.

پل: توشون چیز خب هم هست؟

اوگی: خب؟ مسلمه. شوخی می‌کنی؟ [مکث] بهت می‌گم چی. یه ناهار به من بده رفیق، من هم بهترین داستان کریسمسی رو که تا حالا شنیدی واسه‌ت تعریف می‌کنم. چه‌طوره؟ تضمین هم می‌دم که کلمه به کلمه‌ش حقیقت داشته باشه.

پل [لبخند می‌زند]: لازم نیست واقعی باشه. فقط باید خوب باشه.

اوگی [رو می‌کند به جیمی رز]: تا من نیستم پشت صندوق وایسا، باشه جیمی؟ [شروع می‌کند به درآمدن از پشت پیشخان].

جیمی رز: تو می‌خوای من این کار رو بکنم اوگی؟ مطمئنی می‌خوای من بکنم؟

اوگی: معلومه که مطمئنم. فقط چیزهایی که یادت دادم رو یادت باشه. اجازه هم نده که این دلقک‌های جهود واسه‌ت مشکل درست کنن. [خطاب به شرط‌بندهای غیرحضوری] اگه مشکلی داشتین، بیاین من رو ببینین. من می‌رم پایین بلوک، رستوران جک. [به پل] رستوران جک خوبه؟

پل: رستوران جک عالیه.

[پل و اوگی با هم مغازه را ترک می‌کنند.]

۷۱. داخلی: روز ـ رستوران جک

[یک غذاخوری کوچک و شلوغ یهودی با غذاهای حلال و عکس‌های ورزشی بر دیوارهایش: تیم‌های قدیم بروکلین داجرز، متس ۱۹۶۹، پرتره‌ای از جکی رابینسن.[۱۶] پل و اوگی ته رستوران پشت میزی نشسته‌اند و صورت غذاها را می‌خوانند.]

پل [صورت غذا را می‌بندد]: باید برم دستشویی. اگه پیشخدمت اومد، واسه من گوشت نمک‌سود با چاودار و نوشابه‌ی زنجبیلی سفارش بده، باشه؟

اوگی: حلّه.

[پل بلند می‌شود و می‌رود به دستشویی. اوگی که تنها شده، نگاهی به صندلی خالی کناری‌اش می‌کند و یک نسخه از نیویورک پست می‌بیند. روزنامه به مقاله‌ای باز است با این تیتر «تیراندازی در بروکلین». اوگی خم می‌شود تا مقاله را دقیق‌تر

بررسی کند. نمای نزدیک از مقاله. عکس‌هایی از چارلز کلم [چندش] و رابرت گودوین را می‌بینیم که اسم‌شان را زیرش نوشته‌اند. یک تیتر فرعی هم نوشته شده: «سارقین جواهرفروشی کشته شدند». در حینی که اوگی دارد مقاله را می‌خواند، مرد پیشخدمت برای سفارش گرفتن می‌آید. مردی است میانسال و چاق و رو به تاسی، با حالتی حاکی از خستگی بر صورتش.

مرد پیشخدمت [خارج از تصویر]: چی می‌خوری اوگی؟

اوگی [سر بلند می‌کند]: اِه... [به‌جای خالی پل اشاره می‌کند] رفیقم گوشت نمک‌سود با چاودار و نوشابه‌ی زنجبیلی می‌خوره.

[نمای پیشخدمت که مداد و دفترچه‌ی سفارش را در دست گرفته.]

مرد پیشخدمت: خودت چی؟

اوگی [دوباره روزنامه می‌خواند. یک دفعه یادش می‌آید که پیشخدمت آن‌جاست]: هاه؟

مرد پیشخدمت: خودت چی؟

اوگی: من؟ [مکث] من هم همون رو می‌خورم. [دوباره چشم می‌دوزد به مقاله].

مرد پیشخدمت: یه لطفی بهم بکن، باشه؟

اوگی [دوباره سر بلند می‌کند]: چه لطفی سول؟

مرد پیشخدمت: دفعه‌ی دیگه، وقتی دو تا ساندویچ گوشت نمک‌سود می‌خوای، بگو «دو تا ساندویچ گوشت نمک‌سود». وقتی هم دو تا نوشابه‌ی زنجبیلی می‌خوای، بگو «دو تا نوشابه‌ی زنجبیلی».

اوگی: چه فرقی می‌کنه؟

مرد پیشخدمت: فرقش اینه که ساده‌تره. کارها هم سریع‌تر پیش می‌ره.

اوگی [مبهوت. با پیشخدمت شوخی می‌کند]: اِه، حتماً، سول. هر چی تو بگی. به‌جای این‌که بگم «یه ساندویچ گوشت نمک‌سود» و بعدش بگم «یه ساندویچ گوشت نمک‌سود دیگه»، می‌گم «دو تا ساندویچ گوشت نمک‌سود.»

مرد پیشخدمت [خشک و رسمی]: ممنون. می‌دونستم درک می‌کنی.

[پیشخدمت می‌رود. اوگی دوباره به مقاله نگاه می‌کند. پل برمی‌گردد و روی صندلی‌اش مقابل اوگی می‌نشیند.]

پل [جابه‌جا می‌شود]: خُب. حاضری؟

اوگی: حاضر. هر وقت تو آماده باشی.

پل: من سراپا گوشم.

اوگی: باشه. [مکث. فکر می‌کند] یادته یه بار ازم پرسیدی چه‌طوری عکس گرفتن رو شروع کردم؟ خُب، این داستان چه‌جوری به دست آوردن اولین دوربینمه. در واقع، این تنها دوربینیه که داشتم. تا حالاش با منی؟

پل: کلمه به کلمه.

اوگی [نمای نزدیک چهره‌اش]: خیله‌خُب. [مکث] این داستانیه که می‌گه چه‌طوری اتفاق افتاد. [مکث] خیله‌خُب. [مکث] تابستون هفتاد و شیش بود، موقعی‌که تازه شروع به کار واسه وینی کرده بودم. تابستون جشن دویستمین سالگرد.[۱۷] [مکث] یه روز صبح یه بچه اومد تو مغازه و شروع کرد به چیزمیز کش رفتن. وایساده بود کنار قفسه‌ی کتاب‌های جلدِ نازکِ نزدیک ویترین اصلی و مجله پجله‌ها رو می‌چپوند زیر پیرهنش. دور پیشخون شلوغ بود، واسه همین اولش ندیدمش...

[چهره‌ی اوگی دیزالو می‌شود به چهره‌ی پل. صحنه‌های سیاه و سفید شروع می‌شوند: اوگی را در حین انجام همان کارهایی می‌بینیم که دارد برای پل شرح می‌دهد. این صحنه دقیقاً رونوشت وقایعی است که پیش‌تر در صحنه‌های ۲ و ۳ دیده بودیم ـ با یک تفاوت. این بار دزد، رابرت گودوین است، همان‌کسی که پل را در صحنه‌ی ۵۴ کتک زد و اوگی عکسش را همان لحظه توی روزنامه دیده بود. وقایع

در سکوت نمایان می‌شوند، و روایت صدای خارج از تصویر اوگی همراهی‌شان می‌کند.]

اوگی [صدا روی تصویر]: ولی همین‌که دیدم دارم چی‌کار می‌کنه، شروع کردم به داد و بیداد. مثل خرگوش صحرایی پا گذاشت به فرار، وقتی هم که من تونستم خودم رو از پشت پیشخون بکشم بیرون، دیگه داشت تو خیابون هفتم می‌دوید. حدود نیم بلوک تعقیبش کردم و بعدش وادادم. توی راه یه چیزی رو انداخته بود، من هم چون حس می‌کردم دیگه نمی‌تونم بدوم، خم شدم تا ببینم چیه.

[اوگی را می‌بینیم که بچه را تعقیب می‌کند، وامی‌دهد و خم می‌شود و کیفی را برمی‌دارد. بعد برمی‌گردد سمت مغازه.]

اوگی [صدا روی تصویر]: معلوم شد که کیفشه. هیچ پولی توش نبود، ولی گواهینامه‌ی رانندگیش با سه چهار تا عکس اون‌جا بود. فکر کردم می‌تونم زنگ بزنم پلیس و بدم دستگیرش کنن. اسم و آدرسش رو از گواهینامه‌ش داشتم، ولی یه جورهایی دلم براش سوخت. طرف فقط یه بچه‌ی بی‌سروپای بدبخت بود، و وقتی به اون عکس‌های توی کیف نگاه کردم، نتونستم خیلی از دستش عصبانی شم.

[اوگی را می‌بینیم که عکس‌ها را بررسی می‌کند. نماهای نزدیک از عکس‌ها.]

اوگی [صدا روی تصویر]: راجر گودوین. اسمش این بود. تو یکی از عکس‌ها، یادمه که کنار مادرش وایساده بود. تو یکی دیگه، یه جام دستش بود که از مدرسه گرفته بود و طوری لبخند می‌زد که انگار جایزه‌ی لاتاری رو برده. واقعاً دلم نیومد. یه بچه‌ی بیچاره بروکلینی، بدون امکان هیچ‌جور پیشرفتی و به هر حال دو تا مجله‌ی آشغال چه اهمیتی داشت؟...

[تصویر بُرش می‌خورد به رستوران جک. مرد پیشخدمت با سفارش‌های آن‌ها می‌آید سر میز.]

مرد پیشخدمت: بفرمایین پسرها. دو تا ساندویچ گوشت نمک‌سود. دو تا نوشابه‌ی زنجبیلی. سریع. ساده. [می‌رود].

پل [روی ساندویچش خردل می‌ریزد]: بعد؟

اوگی [جرعه‌ای از نوشیدنی‌اش می‌خورد]: بعد من کیف رو نگه داشتم. هرازگاه ویرم می‌گرفت تا براش پس بفرستم، ولی پشت‌گوش مینداختم و آخرش هم یه همچین کاری نکردم. [روی ساندویچش خردل می‌ریزد] بعد کریسمس می‌رسه و من هیچ کاروباری ندارم. وینی می‌خواست دعوتم کنه، ولی مادرش مریض شد و اون و زنش هم دقیقه‌ی آخر فهمیدن که باید برن فلوریدا. [گازی به ساندویچش می‌زند و می‌جود] حالا اون صبح من نشسته‌م تو آپارتمانم و یه کم دلم واسه خودم می‌سوزه، بعد کیف راجر گودوین رو می‌بینم که افتاده تو یه قفسه تو آشپزخونه. به خودم می‌گم لعنت بر شیطون، چرا واسه یه بار هم شده یه کار قشنگی نکنم، بعد هم کتم رو می‌پوشم و می‌رم بیرون تا کیف رو پس بدم...

[تصویر بُرش می‌خورد به صحنه‌ی سیاه و سفید: خانه‌های سازمانی بویروم هیل. اوگی را می‌بینیم که در میان ساختمان‌ها می‌گردد و خودش را از سرما بغل کرده. در همین زمان، می‌شنویم:]

اوگی [صدا روی تصویر]: نشونی مال طرف‌های بویروم هیل بود، یکی از اون خونه‌های سازمانی. بیرون یخبندون بود و یادمه حین گشتن دنبال ساختمونش، چندباری گم شدم. اون دوروبرها، همه‌چی شبیه همدیگس و آدم هی دور خودش می‌گرده ولی فکر می‌کنه داره می‌ره یه جای دیگه. به‌هرحال، بالاخره می‌رسم به آپارتمانی که دنبالش بودم و زنگ در رو می‌زنم...

[نمایی از اوگی که وارد دالان یکی از خانه‌های سازمانی می‌شود. روی دیوارهای بلوک، با اسپری چیزهایی نوشته‌اند. جلوی دری می‌ایستد و زنگ را فشار می‌دهد.]

اوگی [صدا روی تصویر]: هیچ اتفاقی نمی‌افته.

فکر می‌کنم کسی خونه نیست، ولی یه بار دیگه هم امتحان می‌کنم تا مطمئن بشم. یه کم دیگه منتظر می‌شم، بعد درست وقتی‌که می‌خوام ول کنم، صدای لخ‌لخ اومدن یکی اون‌طرف در رو می‌شنوم. صدای یه پیرزن می‌پرسه: «کیه؟» و من هم می‌گم اومدم دنبال راجرگودوین. پیرزن می‌گه «تویی راجر؟» و بعد حدود پونزده تا قفل رو باز می‌کنه و در باز می‌شه...

[نمایی از یک زن سیاهپوست بسیار پیر، ننه اتل، که در را باز می‌کند. لبخندی گرم و پذیرا روی صورتش است. با این‌که صحنه در سکوت نشان داده می‌شود، می‌بینیم که اوگی و ننه اتل، دیالوگ‌هایی را که اوگی برای پل تکرار می‌کند، لب می‌زنند.]

اوگی [صدا روی تصویر]: باید دست‌کم هشتاد، نودسالی داشته باشه، و اولین چیزی که نظرم رو می‌گیره، اینه که اون کوره. می‌گه «می‌دونستم می‌آی داجر، می‌دونستم روز کریسمس ننه اتل خودت رو فراموش نمی‌کنی.» و بعد طوری برام دست‌هاش رو باز می‌کنه که انگار می‌خواد بغلم کنه.

[اوگی ثانیه‌ای درنگ می‌کند. در حینی که بخش کوتاه بعدی داستان را گزارش می‌دهد، او را می‌بینیم که آغوش باز می‌کند و ننه اتل را بغل می‌کند. بعد این بغل کردن با حرکت آهسته‌تری تکرار می‌شود؛ و بعد باز هم با حرکتی آهسته‌تر، و باز در حرکتی آهسته‌تر، و باز آهسته‌تر، تا حدی که شبیه به توالی عکس‌هایی ثابت می‌شود.]

اوگی [صدا روی تصویر]: فرصت چندانی برای فکر کردن نداشتم، می‌فهمی که مجبور بودم خیلی سریع یه چیزی بگم. و قبل این‌که بفهمم چه اتفاقی داره می‌افته، کلماتی رو که از دهن خودم بیرون اومد، می‌شنوم. گفتم «درسته، ننه اتل برگشتم که روز کریسمس تو رو ببینم.» نپرس چرا این کار رو کردم. هیچ فکری توی سرم نبود. فقط یهویی شد و یه دفعه این پیرزن جلوی در بغلم می‌کنه و من هم در مقابل، اون رو بغل می‌کنم. مثل یه بازی بود که جفت‌مون تصمیم گرفته بودیم انجامش بدیم ـ بدون این‌که مجبور باشیم درباره قواعدش بحث کنیم. منظورم اینه که، پیرزن «می‌دونست» من نوه‌ش نیستم. پیر بود و خل وضع، ولی اون‌قدر دیوونه نبود که نتونه بین یه غریبه با کسی از گوشت و خون خودش فرق بذاره. اما این تظاهر کردن خوشحالش می‌کرد، من هم که به هرحال کار بهتری از دستم برنمی‌اومد، خوشحال بودم که همراهیش کنم...

[اوگی و ننه اتل وارد آپارتمان می‌شوند و روی صندلی‌های اتاق نشیمن می‌نشینند. آن‌ها در حال حرف زدن و خندیدن می‌بینیم. در این بین، می‌شنویم:]

اوگی [صدا روی تصویر]: بعد رفتیم توی آپارتمان و روز رو با هم گذروندیم. هر بار که از اوضاع و احوالم می‌پرسید، یه دروغ تحویلش می‌دادم. بهش گفتم تو یه مغازه‌ی سیگارفروشی کار خوبی پیدا کرده‌م. گفتم قراره ازدواج بکنم، و همین‌جور صد تا قصه‌ی قشنگ واسه‌ش بافتم، و اون هم طوری رفتار می‌کرد که انگار تک‌تک‌شون رو باور کرده. می‌گفت «عالیه راجر». و سرش رو تکون می‌داد و لبخند می‌زد. «همیشه می‌دونستم اوضاع تو روبه‌راه می‌شه.»

[دوربین آهسته در آپارتمان ننه اتل پن می‌کند و هر بار روی چیزی لحظه‌ای توقف می‌کند. در میان این چیزها، پرتره‌هایی از مارتین لوتر کینگ جونیور، جان اف. کندی، عکس‌های خانوادگی، گلوله‌های کاموا و سوزن بافندگی را می‌بینیم. وقتی‌که این گشت تصویری تمام می‌شود، اوگی را می‌بینیم که دوباره وارد آپارتمان می‌شود، کتش را پوشیده و کیسه‌ی بزرگی از خواروبار در دستش است. روایت همزمان این‌طور توضیح می‌دهد:]

اوگی [صدا روی تصویر]: بعد یه مدت، گرسنه‌م شد. به‌نظر نمی‌رسید غذای چندانی توی خونه باشه،

پس رفتم بیرون و از یه مغازه تو همون محل کلی خرت و پرت خریدم و برگشتم. جوجه‌ی آماده، سوپ سبزیجات، یه تغار سالاد سیب‌زمینی، همه‌جور چیزی. اتل هم چیزایی واسه روز مبادا تو اتاق‌خوابش ذخیره کرده بود و این‌طوری شد که ما دو تا شام کریسمس نسبتاً آبرومندانه‌ای درست کردیم...

[اوگی و ننه اتل را سر میز شام می‌بینیم: در حال خوردن غذا، نوشیدن و حرف زدن.]

اوگی [صدا روی تصویر]: یادمه هر دومون سرحال بودیم و بعد از این‌که غذا تموم شد، رفتیم تو اتاق نشیمن نشستیم که صندلی‌های راحت‌تری داشت...

[اوگی را می‌بینیم که دست ننه اتل را گرفته و هدایتش می‌کند به روی یک صندلی. بعد اوگی از اتاق نشیمن خارج می‌شود و می‌رود به دستشویی انتهای راهرو.]

اوگی [تصویر روی تصویر]: باید می‌رفتم دستشویی، پس معذرت خواستم و رفتم به دستشویی ته راهرو. اون‌جا بود که همه‌چی دوباره تغییر جهت داد. بازی کردن تو نقش نوه‌ی اتل به حد کافی ریاکاری بود، ولی کاری که من بعدش کردم، دیگه رسماً دیوونگی بود، و من هم هیچ‌وقت خودم رو بابتش نبخشیدم...

[اوگی را در دستشویی می‌بینیم. در حین دست به آب او، جعبه‌های دوربین را می‌بینیم، همان‌طور که او شرح‌شان می‌دهد.]

اوگی [صدا روی تصویر]: می‌رم تو دستشویی - حموم و چسبیده به دیوار کنار دوش، یه کپه‌ی شیش هفت تایی دوربین می‌بینم. دوربین‌های مدل جدید سی و پنج میلی‌متری که هنوز از جعبه در نیومدن. حدس می‌زنم که این کار راجر واقعیه و دستشویی، انبار یکی از دستبردهای آخرشه. هیچ‌وقت تو زندگیم عکس نگرفتم و قطعاً هیچ‌چی هم ندزدیدم، ولی آنی‌که چشمم می‌افته به اون دوربین‌های توی دستشویی، مطمئن می‌شم که یکی از اون‌ها رو واسه خودم می‌خوام. به همین سادگی. بعد حتّا بدون این‌که وایسم و درباره‌ش فکر کنم، یکی از اون جعبه‌ها رو می‌زنم زیربغلم و برمی‌گردم به اتاق نشیمن...

[اوگی را می‌بینیم که با دوربین به اتاق‌نشیمن برمی‌گردد. ننه اتل روی صندلی‌اش به خواب عمیقی فرو رفته. اوگی دوربین را پایین می‌گذارد، میز را تمیز می‌کند، و ظرف‌ها را در آشپزخانه می‌شوید.]

اوگی [صدا روی تصویر]: سه دقیقه هم از دستشویی رفتن من نگذشته بود، ولی همین مدت هم کافی بود تا ننه اتل خوابش ببره. گمونم زیادی خسته شده بود. رفتم آشپزخونه تا ظرف‌ها رو بشورم، و تموم مدتی که من سر و صدا می‌کردم، اون خوابیده بود و مثل یه بچه خروپف می‌کرد. به‌نظرم دلیلی واسه بیدارکردنش نبود و واسه همین تصمیم گرفتم بزنم بیرون. حتّا نمی‌تونستم، به‌خاطر کور بودنش، یه یادداشت خداحافظی واسه‌ش بذارم، این شد که همین‌جوری اومدم بیرون. کیف نوه‌ش رو گذاشتم روی میز، دوربین رو دوباره برداشتم، و از آپارتمان خارج شدم...

[اوگی را می‌بینیم که سمت ننه اتل خم شده و تصمیم می‌گیرد بیدارش نکند. کیف را روی میز می‌گذارد و دوربین را برمی‌دارد. می‌بینیم که از آپارتمان خارج می‌شود. نمایی از بسته شدن در.]

اوگی [صدا روی تصویر]: و این پایان داستانه.

[کات به چهره‌ی پل. پل و اوگی پشت میز نشسته‌اند و ساندویچ‌هاشان را می‌خورند.]

پل: هیچ‌وقت برنگشتی که ببینیش؟

اوگی: یه بار، حدود سه، چهار ماه بعد. بابت دزدیدن دوربین چنون احساس بدی داشتم که حتّا ازش استفاده هم نکرده بودم. آخرسر به سرم زد که برش گردونم، ولی ننه اتل دیگه اون‌جا نبود. تو آپارتمانش مردی زندگی می‌کرد که نمی‌دونست اون کجا رفته.

پل: شاید مُرده بوده.

اوگی: آره، شاید.

پل: معنیش اینه که اون آخرین کریسمسش رو با تو گذرونده.

اوگی: گمونم همین‌جور باشه. هیچ‌وقت این‌جوری بهش فکر نکرده بودم.

پل: کار خوبی بوده اوگی. تو براش کار قشنگی انجام دادی.

اوگی: من بهش دروغ گفتم، بعد هم ازش دزدی کردم. نمی‌دونم تو چه‌طور اسم این رو می‌ذاری کار خوب.

پل: تو خوشحالش کردی. اون دوربین هم که به هر حال دزدی بود. این‌جوری نیست که کسی که تو دوربین رو از دستش درآوردی، واقعاً صاحبش بوده.

اوگی: همه چیز فدای هنر، آره، پل؟

پل: من این رو نمی‌گم. ولی دست‌کم تو از اون دوربین استفاده‌ی خوبی می‌کنی.

اوگی: و حالا تو هم داستان کریسمست رو داری، مگه نه؟

پل [مکث. فکر می‌کند]: آره، فکر کنم دارم.

[پل به اوگی نگاه می‌کند. لبخند موذیانه‌ای روی صورت اوگی نقش می‌بندد. نگاه توی چشمانش خیلی مرموز، و چنان آکنده از برق شعفی درونی است، که پل مشکوک می‌شود که اوگی همه‌ی داستان را از خودش درآورده. می‌خواهد از اوگی بپرسد که آیا سر کارش گذاشته ـ که می‌فهمد اوگی هرگز حقیقت را به او نخواهد گفت، و منصرف می‌شود. پل لبخند می‌زند.]

پل [در ادامه]: سر کار گذاشتن یه استعداد واقعیه اوگی، برای سر هم کردن یه داستانِ خوب، آدم باید بدونه چه‌طوری هر چیز رو سر جای درستش بذاره. [مکث] به‌نظر من، تو جزو اساتید این کاری.

اوگی: منظورت چیه؟

پل: منظورم اینه که، داستان خوبی بود.

اوگی: تف! اگه آدم نتونه رازهاش رو با رفقاش درمیون بذاره، پس دیگه چه رفیقی؟

پل: دقیقاً. اون‌جوری زندگی ارزش زندگی کردن رو نداره، مگه نه؟

[اوگی هنوز دارد لبخند می‌زند. پل هم با لبخندی جوابش را می‌دهد. اوگی سیگاری روشن می‌کند؛ پل نیز سیگار برگ کوچکی می‌گیراند. دود را در هوا فوت می‌کنند، و کماکان به هم لبخند می‌زنند.

دوربین، دود را تا صعودش به سقف دنبال می‌کند. نمای نزدیک از دود. تصویر سه چهار ثانیه باقی می‌ماند.

صفحه سیاه می‌شود. موسیقی آغاز می‌شود.]

یادداشت‌ها:

۱. Sir Walter Raleigh [۱۶۱۸ـ۱۵۲۲]؛ نویسنده، شاعر درباری و کاشف.

۲. the New York] Mets]؛ تیم بیس‌بال معروف نیویورک.

۳. Post؛ روزنامه‌ی «نیویورک پست».

٤. Bad day out Black Rock؛ فیلمی ساخته جان استرجس [۱۹۵۵].

٥. Legal Pad؛ دفترچه‌ای خط کشیده شده و غالباً زرد رنگ، که اسمش را از استفاده اولیه وکلا از آن گرفت.

٦. Montecristos؛ مارک معروف سیگار برگی کوبایی.

۷. بیتی است از شکسپیر.

8. Chevron

9.The Creeper

۱۰. Hawkeye، نام کاراکتری در شماری از آثار وسترن امریکایی، که در رمان‌ها و فیلم‌های زیادی آمده است.

۱۱. Eurasian؛ آسیایی ـ اروپایی.

۱۲. [Two's company
three's a crowd

۱۳. جیمی Paradox را با Paradise اشتباه گرفته.

۱٤. Bobbsey Twins؛ شخصیت‌های اصلی مجموعه رمان‌های کودکان بنام Stratemeyer Syndicate که از ۱۹۰٤ تا ۱۹۷۹ منتشر می‌شد.

۱٥. Peter Rabbit؛ پیتر خرگوشه، شخصیت اصلی مجموعه‌ای از کتاب‌های کودکان، که چاپ‌شان از ۱۹۰۲ شروع شد.

۱٦. Jackie Robinson؛ اولین آفریقامریکایی حاضر در لیگ بیس‌بال امریکا که از شاخص‌ترین بازیکنان تیم داجرز بود.

۱۷. United States] Bicentennial]؛ دویستمین سالگرد اعلام استقلال امریکا، در ٤ جولای ۱۹۷٦.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ساخته شدن «دود»

گفت‌وگوی آنت اینسدورف با پل اوستر
ترجمه‌ی بابک تبرایی

پرتال جامع علوم انسانی

آنت اینسدورف: گویا «دود» بر اساس داستان کریسمسی ساخته شده که شما برای «نیویورک تایمز» نوشتید.[۱]

پل استر: بله، همه‌چیز با آن داستان کوچک شروع شد. مایک یوپتاس، دبیر صفحه‌ی مقابل سرمقاله، یک روز صبح در نوامبر ۱۹۹۰ تماس غیرمنتظره‌ای با من گرفت. من نمی‌شناختمش، ولی ظاهراً او چندتایی از کتاب‌های مرا خوانده بود. دوستانه و صادقانه گفت می‌خواهد برای روز کریسمس در صفحه‌اش یک داستان بگذارد. نظر من چی بود؟ می‌خواستم آن را بنویسیم؟ فکر کردم پیشنهاد جالبی‌ست ـ جالب بود که تکه‌ای ساختگی و تخیلی را به‌جای واقعیت در روزنامه بگذاریم. اولش به‌نظرم کمی هم شیطنت‌آمیز بود. ولی موضوع این بود که من تا آن موقع داستان کوتاه ننوشته بودم، و مطمئن هم نبودم که بتوانم ایده‌ای پیدا کنم. گفتم «چند روز بهم وقت بدین. اگه چیزی به فکرم رسید، خبرتون می‌کنم.» چند روزی همین‌طور گذشت، و درست زمانی که می‌خواستم دست بکشم، یک جعبه از شیمل پنینکس مورد علاقه‌ام ـ سیگار برگ‌های کوچکی که به دود کردن‌شان علاقه دارم ـ باز کردم و یاد مردی افتادم که در بروکلین آن‌ها را به من می‌فروشد. بعد به فکر برخوردهایی افتادم که هر روز در نیویورک با آدم‌هایی داریم که می‌بینیم‌شان ولی واقعاً آن‌ها را نمی‌شناسیم. و کم‌کم داستان در من شروع کرد به شکل گرفتن. همه‌اش واقعاً از اون بسته‌ی سیگار برگ شروع شد.

آ.ا. : این داستان از آن داستان کریسمس‌های معمولی نیست.

پ.ا.: از این بابت خوشحالم. همه‌چیز در «اوگی رن» وارونه می‌شود. دزدیدن چیست؟ بخشیدن چیست؟ دروغ چیست؟ حقیقت چیست؟ همه‌ی این پرسش‌ها به گونه‌هایی نسبتاً غریب و نامتعارف در این داستان مطرح می‌شوند.

آ. ا.: وین ونگ از کی به‌کار علاقمند شد؟

پ.ا.: چند هفته بعد از انتشار داستان. وین از سن فرانسیسکو تماس گرفت.

آ.ا.: می‌شناختیدش؟

پ.ا.: نه. ولی درباره‌اش شنیده بودم و یکی از فیلم‌هایش به اسم «دیم سام»[۲] را هم دیده بودم، که خیلی تحسینش می‌کردم. گویا داستان را در «تایمز» خوانده بود و احساس کرده بود می‌تواند مقدمه‌ی خوبی برای یک فیلم باشد. علاقه‌اش خوشحالم کرد، ولی آن‌موقع نمی‌خواستم خودم فیلم‌نامه بنویسم. سخت مشغول کار بر روی یک رمان بودم و نمی‌توانستم به چیز دیگری فکر کنم. ولی [گفتم] اگر وین می‌خواهد از داستان برای ساختن یک فیلم استفاده کند، من مشکلی ندارم. او فیلم‌ساز خوبی بود، و می‌دانستم که نتیجه‌ی کلی‌اش هم چیز خوبی خواهد شد.

آ.ا.: پس چه‌طور شد که آخرسر خودتان فیلم‌نامه را نوشتید؟

پ.اُ.: همان بهار وین به نیویورک آمد. گمانم ماه می بود و در اولین بعدازظهری که با هم بودیم، فقط حول و حوش بروکلین قدم زدیم. خاطرم هست که روز زیبایی بود، و من مکان‌های مختلفی در شهر را که تصور می‌کردم داستان در آن‌ها اتفاق می‌افتد، نشانش دادم. خیلی خوب با هم جور شدیم. وین آدم فوق‌العاده‌ست، مردی با حساسیت زیاد، سخاوت، طنز و برخلاف بیش‌تر هنرمندها، از هنر برای ارضای منیتش استفاده نمی‌کند. در حرفه‌اش هم آدم صاف و صادقی است، به این معنا که هرگز لزومی به دفاع از عقیده‌اش یا زدن ساز خودش حس نمی‌کند. بعد از اولین روز در بروکلین، برای هر دویمان روشن بود که با هم رفیق می‌شویم.

آ.ا.: آن روز درباره‌ی ایده‌هایی برای فیلم هم حرف زدید؟

پ.اُ.: راشید، شخصیت مرکزی داستان، در طول همان صحبت ابتدایی متولد شد. همین‌طور این اصل که فیلم درباره‌ی بروکلین خواهد بود... وین برگشت به سن فرانسیسکو و با یکی از دوستان فیلم‌نامه‌نویسش روی یک طرح کارکرد. در آگوست، آن طرح داستانی ده ـ دوازده صفحه‌ای را برایم فرستاد. من آن‌موقع در ورمانت با خانواده‌ام بودم، و یادم است که احساس می‌کردم طرح کلی خوب است، ولی نه به قدر کافی. دادم همسرم، سیری، آن را بخواند، و آن‌شب بیدار نشستیم و داستان دیگری پروراندیم، که رویکردش متفاوت بود. فردایش با وین تماس گرفتم، و او هم پذیرفت که این داستان جدید بهتر از آنی است که او برایم فرستاده بود. از من خواست تا هم‌چون لطفِ کوچکی در حقش، اگر اشکالی نداشت طرح این داستان جدید را برایش بنویسم. من هم فکر کردم تا این حد را به او مدیونم، و برایش نوشتم.

آ.ا.: و ناگهان به قول معروف پای‌تان به‌کار باز شد.

پ.اُ.: بامزه است که این کارها چه‌طور جفت‌وجور می‌شوند، نیست؟ چند هفته بعد، وین برای کار دیگری به ژاپن رفت. در آن‌جا درباره پروژه‌اش با ساتورو ایسه‌کی از [Nippon Film Development] NDF صحبت می‌کرد که به‌طور تصادفی و گذرا، از طرحی هم که من برایش نوشته بودم حرفی زد. آقای ایسه‌کی هم خیلی علاقمند شد. گفت که دوست دارد فیلم ما را تهیه کند. ولی فقط به شرطی که «اُستر فیلم‌نامه را بنویسد» کتاب‌های من در ژاپن هم منتشر می‌شوند، و ظاهراً او من را می‌شناخت. ولی گفت که به یک شریک امریکایی هم احتیاج دارد تا هم هزینه‌ها را تقسیم کنند و هم آن طرفِ امریکایی بر تولید نظارت کند. وقتی وین از توکیو با من تماس گرفت تا گزارش بدهد چه اتفاقی افتاده، خنده‌ام گرفت. بخت این‌که آقای ایسه‌کی بتواند یک شریک آمریکایی پیدا کند به‌نظرم آن‌قدر ناچیز و چنان یکسر فراتر از امکان‌پذیری بود که من هم گفتم باشد، اگر پول ساختن فیلم جور شود من هم فیلم‌نامه را خواهم نوشت. و بعد بلافاصله برگشتم سرِ کار نوشتن رمانم.

آ.ا.: ولیَ آن‌ها توانستند شریک پیدا کنند، مگر نه؟

پ.اُ.: تا حدی. تام لادی، از دوستان خوب وین در سن فرانسیسکو، می‌خواست که در [شرکت فیلم‌سازی] زئوتروپ کار را انجام دهد. وقتی وین خبر را به من داد، به‌کل غافلگیر و مبهوت شدم. ولی نمی‌توانستم عقب بکشم. به لحاظ اخلاقی، متعهد به نوشتن فیلم‌نامه بودم. قولش را داده بودم، و برای همین وقتی «لویاتان» را تمام کردم [در پایان سال ۹۱]، شروع کردم به نوشتن «دود».

چند ماه بعد، قرارداد بین NDF و زئوتروپ به‌هم خورد. ولی من آن‌موقع دیگر بیش از آن پیش رفته بودم که بخواهم رهایش کنم. نسخه‌ی اولیه را

نوشته بودم، و وقتی آدم چیزی را شروع می‌کند، طبیعی است که بخواهد تا آخرش را هم ببیند.

آ.ا.: تا قبل از آن فیلم‌نامه‌ای نوشته بودید؟

پ.ا.: نه واقعاً. وقتی خیلی جوان بودم، نوزده یا بیست‌ساله، یکی دو تا فیلم‌نامه برای فیلم‌هایی صامت نوشتم. خیلی طولانی و خیلی مفصل بودند، هفتاد، هشتاد صفحه توضیح دقیق و موشکافانه‌ی حرکات. تک‌تک ژست‌ها را نوشته بودم. اسلپ‌استیکی عجیب و غریب و جدی، بازسازی باستر کیتن. آن فیلم‌نامه‌ها حالا گم شده‌اند. بدجوری دلم می‌خواهد بدانم کجا هستند. دوست دارم ببینم چه جوری بودند.

آ.ا.: هیچ‌جور تدارک خاصی دیدید؟ فیلم‌نامه‌ای خواندید؟ شروع کردید به تماشای فیلم‌ها با نگاه متفاوتی نسبت به ساختمان‌شان؟

پ.ا.: چند فیلم‌نامه را نگاهی کردم، فقط برای این‌که از قالب کار مطمئن شوم. طرز شماره‌گذاری کردن صحنه‌ها، از داخلی‌ها به خارجی‌ها رفتن، و از این‌جور چیزها. ولی واقعاً تدارکی ندیدم ـ به‌جز یک عمر تماشای فیلم. من همیشه، از وقتی بچه بودم، مجذوب فیلم‌ها بودم. گمانم کم‌تر کسی در دنیاست که جذب سینما نشده باشد. ولی در عین حال، من مشکلات خاصی هم با سینما داشتم. نه با هیچ فیلم خاصی، کلاً با فیلم‌ها، با خود رسانه.

آ.ا.: از چه لحاظ؟

پ.ا.: در درجه‌ی اول، دو بُعدی بودن‌شان. مردم فیلم‌ها را «واقعی» در نظر می‌گیرند، که نیستند. تصاویر تختی هستند که روی یک دیوار می‌افتند ـ تصویری از واقعیت، نه خود آن. بعد هم مسئله‌ی تصاویر مطرح است. ما تمایل داریم منفعلانه تماشایشان کنیم، و این‌طوری تصاویر به خوردمان می‌روند. ما به مدت دو ساعت مجذوب و مسحور و مسرور می‌شویم، و بعد از تالار سینما می‌آییم بیرون و به‌زور یادمان می‌آید که چه دیده‌ایم. رمان‌ها یکسر متفاوتند. برای خواندن یک کتاب، باید فعالانه با آن‌چه کلمات می‌گویند درگیر شوید. باید فعالیت کنید، باید از تخیل‌تان بهره بگیرید. و وقتی تخیل‌تان تماماً بیدار شود، طوری وارد دنیای کتاب می‌شوید که انگار زندگی خودتان است. بو می‌کنید، لمس می‌کنید، فکرها و اندیشه‌های پیچیده مال شما می‌شوند، و در نهایت خودتان را در یک دنیای سه بُعدی می‌یابید.

آ.ا.: این‌ها حرف‌های یک رمان‌نویس است.

پ.ا.: خب، نیازی به گفتن نیست که من همیشه طرف کتاب‌ها را می‌گیرم. ولی این معنایش نیست که فیلم‌ها فوق‌العاده نیستند. این راه دیگری برای داستان گفتن است. فقط همین، و به‌نظر من مهم است که در خاطر داشته باشیم هر رسانه چه می‌تواند بکند و چه نمی‌تواند بکند... من مخصوصاً شیفته‌ی کارگردان‌هایی‌ام که تأکید دارند با تکنیک داستان بگویند، و به‌قدر کافی زمان می‌گذارند تا به شخصیت‌هایشان اجازه دهند جلوی چشمان شما نمایان شوند و چون انسان‌هایی تمام و کمال هستی یابند.

آ.ا.: چه کسانی را در این دسته می‌گذارید؟

پ.ا.: یکی‌شان، رنوآر؛ دیگری، ازو؛ برسون... ساتیا جیت‌رای... نهایتاً یک طیف کامل. این کارگردان‌ها شما را با تصاویر بمباران نمی‌کنند، آن‌ها به‌خاطر خود تصویر، عاشق تصویر نیستند. آن‌ها با دقت و حوصله‌ی بهترین رمان‌نویس‌ها، داستان‌هاشان را تعریف می‌کنند. وین از این دست کارگردان‌هاست. کسی است که با زندگی درونی شخصیت‌هایش همدلی می‌کند و با شتاب از چیزها نمی‌گذارد. به همین دلیل بود که از کار کردن با او ـ کار کردن «برای» او ـ خوشحال بودم. به هر حال، فیلم‌نامه چیزی بیش از یک طرح کلی نیست. من فیلم‌نامه را در خلأ ننوشتم. برای وین نوشتمش، برای فیلمی که او می‌خواست بسازد، و من خیلی

آگاهانه سعی کردم چیزی بنویسم که با توانایی‌های او به‌عنوان کارگردان هماهنگ باشد.

آ.ا.: نوشتنش چه‌قدر برای‌تان طول کشید؟

پ.ا.: نسخه‌ی اول حدود سه هفته، شاید یک ماه، طول کشید. بعد قرار و مدارهای بین NDF و زئوتروپ به‌هم خورد، و ناگهان کل پروژه معلق ماند. احتمالاً حماقت بود که بدون امضای قرارداد کار را شروع کنم، ولی من هنوز نمی‌دانستم صنعت فیلم تا چه حد بی‌ثبات و نامعلوم است. ولی به هر حال NDF همان‌وقت تصمیم گرفت ادامه دهد و مادامی که دنبال یک شریک آمریکایی دیگر می‌گردد، فیلم‌نامه را هم «پیش ببرد.» معنایش این بود که پول کمی به من داده می‌شود تا فیلم‌نامه را ادامه دهم، و من هم همین کار را کردم. وین و من درباره‌ی نسخه‌ی اولیه بحث کردیم، من کمی بیش‌تر دستکاری‌اش کردم، و بعد هر دویمان رفتیم سراغ کارهای دیگر. وین رفت سر پیش‌تولید «باشگاه جوی‌لاک»، و من هم شروع کردم به نوشتن یک رمان جدید [«آقای سرگیجه»] ولی تماس‌مان را قطع نکردیم، و در طول یک سال و نیم بعدش هرازگاه تلفنی با هم حرف می‌زدیم یا جایی قرار می‌گذاشتیم تا راجع به ایده‌های جدیدی درموردِ فیلم‌نامه بحث کنیم.

من تقریباً سه نسخه‌ی دیگر نوشتم، و هر بار یکی دو هفته رویش کار می‌کردم ـ عناصری را اضافه یا حذف می‌کردم، در ساختار تجدیدنظر می‌کردم. بین نسخه‌ی اولیه و نسخه‌ی نهایی تفاوت زیادی وجود دارد، ولی تغییرات آهسته و به‌تدریج اتفاق می‌افتاد و من هرگز این احساس را نداشتم که دارم جوهره‌ی داستان را تغییر می‌دهم. شاید بشود گفت به‌تدریج آن را پیدا می‌کردم. در همین دوران بود که پیتر نیومن تهیه‌کننده‌ی آمریکایی کارمان شد، ولی هنوز بایستی پول ساخت فیلم پیدا می‌شد. در این بین، من روی «آقای سرگیجه» کار می‌کردم، و وقتی تمامش کردم، فیلم وین هم آماده‌ی اکران بود. این‌طوری شد که ما آماده بودیم تا دوباره روی «دود» کار کنیم.

بختی که آوردیم این بود که وین تصمیم گرفت فیلم‌نامه را به رابرت آلتمن نشان دهد. آلتمن چیزهای خیلی دلپذیری درباره‌اش گفت، ولی این را هم ذکر کرد که حس می‌کند وسط‌هایش کمی لنگ می‌زند و احتمالاً پیش از گرفتن شکل نهایی‌اش، به یک چیز کوچک دیگر هم احتیاج دارد. رابرت آلتمن کسی نیست که نظرش را بشود ندیده گرفت، و برای همین هم من برگشتم و با در نظر داشتن نظرات او در ذهنم، فیلم‌نامه را دوباره خواندم، و ایمان آوردم که حق با اوست. دوباره نشستم به کار، و این بار همه‌چیز به‌نظر سر جایش می‌آمد. داستان پُرتر، غنی‌تر و منسجم‌تر شد. دیگر مجموعه‌ای از تکه‌ها نبود. سرانجام انسجام خودش را پیدا کرده بود.

آ.ا.: پس فرآیند کاملاً متفاوتی با نوشتن رمان بوده. از آن لذت بردید؟

پ.ا.: بله، کاملاً متفاوت بود. نوشتن یک رمان، فرآیندی ارگانیک است، و بیش‌ترش ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. طولانی و آهسته و بسیار طاقت‌فرساست. فیلم‌نامه بیش‌تر شبیه یک پازل است. نوشتن کلماتش شاید خیلی وقت‌گیر نباشد، ولی کنار هم گذاشتن قطعات می‌تواند دیوانه‌تان کند. ولی بله، خیلی لذت بردم. برایم چالشی بود که دیالوگ بنویسم، و به‌جای روایی فکر کردن، دراماتیک نگاه کنم و کاری را انجام دهم که تا پیش از آن هرگز نکرده بودم.

آ.ا.: و بعد میراماکس قدم جلو گذاشت و تصمیم گرفت فیلم را پشتیبانی کند.

پ.ا.: «باشگاه جوی کلاب» خیلی موفق از آب درآمد، فیلم‌نامه تمام شده بود، و پیتر نیومن هم آدم بانمک و مجاب‌کننده‌ای است. پاییز قبل من حدود دو هفته در کشور نبودم، و وقتی به خانه برگشتم،

به‌نظر می‌رسید کار راه افتاده. همه‌ی قرارها گذاشته شده بود.

آ.ا.: و این زمانی است که فیلم‌نامه‌نویس ظاهراً می‌رود کنار.

پ.ا.: این‌طور می‌گویند. ولی وین و من فراموش کردیم که به قواعد توجه کنیم. هرگز به ذهن هیچ‌کدام‌مان خطور نکرد که در آن زمان همراه هم نباشیم. من نویسنده بودم، وین کارگردان بود، ولی آن فیلم مال «ما» بود، و در طول آن پروژه ما خودمان را همکارانی برابر می‌دانستیم. حالا می‌فهمم که این چه توافق غیرمعمولی بود. قرار نیست نویسنده‌ها و کارگردان‌ها از هم خوش‌شان بیاید، و هیچ‌کس تابه‌حال نشنیده که کارگردانی طوری با نویسنده‌اش رفتار کند که وین با من رفتار می‌کرد. ولی من بی‌تجربه و خام بودم و تصور می‌کردم بدیهی است که من هم باید در جریان کار باشم.

پ.ا.: بله، ولی آن به کل متفاوت بود. فیلیپ هاس یکی از رمان‌های من را اقتباس کرد و از آن اقتباس فیلمی ساخت. به‌کل داستان متفاوتی بود. او و همسرش فیلم‌نامه را نوشتند، و او کارگردانی‌اش کرد. دست او در تفسیر کتاب باز بود و او هم خوانش خاصی از کتابی که من نوشته بودم را ارائه داد. ولی کار من قبل از شروع او تمام شده بود.

آ.ا.: بله، ولی شما آخر سر نقشی هم در آن فیلم بازی کردید، مگر نه؟ منظورم به‌عنوان بازیگر است.

پ.ا.: درست است، درست است. حضور افتخاری سی‌ثانیه‌ای من در صحنه‌ی آخر. ولی بار آخرم بود! آن تجربه دست‌کم باعث شد تا احترام جدیدی برای کار بازیگرها قائل باشم. منظورم بازیگرهای مجرب حرفه‌ای است. هیچ‌چیز مثل یک ذره چشیدن چیزی واقعی نمی‌تواند به شما تواضع را بیاموزد.

آ.ا.: پس برگردیم به «دود». مثلاً در انتخاب بازیگرها هم دخالت داشتید؟

پ.ا.: تا حدی بله. من و وین درباره‌ی هر انتخاب کاملاً بحث می‌کردیم. چندباری سرخوردگی‌هایی پیش آمده، و گرفتن برخی تصمیم‌ها هم خیلی سخت بود. یکی از بازیگرهایی که خیلی دلم می‌خواست در کار باشد، جیان‌کارلو اسپوزیتو بود. نقش او خیلی کوتاه است. او نقش تامی، یکی از سه شرط‌بند غیرحضوری، را باز می‌کند، و تنها در دو صحنه نقشی فرعی دارد. ولی شخصیتی که او بازی کرد، اولین دیالوگ‌ها را در فیلم می‌گفت، و من می‌دانستم اگر او قبول کند، شروع فیلم خیلی خوب می‌شود. وقتی بله را گفت برای من لحظه‌ی فوق‌العاده‌ای بود. در مورد فارست ویتاکر هم همین‌طور. نمی‌توانستم تصور کنم هیچ بازیگر دیگری نقش سایرس را بازی کند، و نمی‌توانم به شما بگویم وقتی او آن نقش را قبول کرد چه‌قدر ذوق کردم... سوای این‌ها، من در خیلی از جلسات آزمون بازیگری حاضر بودم. تعداد خیلی زیادی از آدم‌های بااستعداد، با امید زیاد و جسارت فراوان به این آزمون‌ها آمدند. خیلی شجاعت می‌خواهد که آدم هر روز به استقبال رد شدن برود، و باید بگویم من خیلی تحت‌تأثیر این‌ها قرار گرفتم... ولی حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، به نظرم به‌یادماندنی‌ترین تجربه مربوط به انتخاب بازیگران یک آزمون انتخاب عمومی بود که از سوی هایدی لویت و بیلی هاپکینز ترتیب داده شد. یکشنبه‌ی خیلی سردی از اواخر ژانویه بود، برف روی زمین نشسته بود، باد شدیدی می‌آمد، و سه هزار نفر در دبیرستانی در منهتن حاضر شده بودند تا برای نقش‌های کوچک توی «دود» امتحان بدهند. سه هزار نفر! صف‌شان تا آخر بلوک ادامه داشت. چه کلکسیون جورواجوری از آدم‌ها بود.

دراز و کوتاه، چاق و لاغر، پیر و جوان، سفید، سیاه، قهوه‌ای، زرد... همه، از یک بانوی شایسته‌ی

سابق نیجریه گرفته تا یک قهرمان سابق مشت‌زنی میان‌وزن، آمده بودند، و تک‌تک‌شان می‌خواستند توی فیلم بازی کنند. مبهوت شده بودم.

آ.ا.: خب، در نهایت بازیگرهای خارق‌العاده‌ای آمدند. هاروی کایتل، ویلیام هِرت، استاکرد چانینگ، فارست ویتاکر، اشلی جاد... و هرولد پرینیو در اولین نقشش. گروه فوق‌العاده است.

پ.ا.: کار کردن با آن‌ها هم خوب بود. هیچ‌کدام از بازیگرها پول زیادی نگرفت، ولی به‌نظر می‌رسید همگی مشتاق بودند که در فیلم باشند. این باعث شد که جو کاریِ خوبی حکمفرما باشد... حدود دو ماه قبل از شروعِ فیلم‌برداری، وین و من جلساتی با بازیگرها را شروع کردیم تا درباره‌ی نقش‌های‌شان صحبت کنیم و جزییات فیلم‌نامه را بررسیم. من برای خیلی از نقش‌ها «یادداشت‌های شخصیت» نوشتم، که شامل فهرست‌های جامع و نظراتی برای کمک به پُر کردن پس‌زمینه‌ی زندگیِ هر کدام از شخصیت‌ها بود. نه فقط زندگی‌نامه و شجره‌ی خانوادگی، بلکه این‌که به چه موزیکی گوش می‌کنند، چه غذایی می‌خورند، چه کتابی می‌خوانند ـ هر چیزی که می‌توانست به بازیگر کمک کند تا سوار نقشش شود.

آ.ا.: مارگریت دوراس هم دقیقاً همین رویکرد را داشت وقتی‌که فیلم‌نامه‌ی «هیروشیما، عشق من» را نوشت، که یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های تمام دوران برای من هم هست. با این‌که چیز زیادی از پس‌زمینه‌ی شخصیت‌ها به ما گفته نمی‌شود، حسی از بافت‌دار بودن‌شان به ما منتقل می‌شود.

پ.ا.: هر چه بیش‌تر بدانید، مفیدتر است. هر چه نباشد، تظاهر به کسی دیگر بودن کار آسانی نیست. هر چه دست‌تان پُرتر باشد، بازی‌تان هم غنی‌تر می‌شود.

آ.ا.: پس برای «دود» جلسات تمرین هم بوده ـ چیزی که در سینما همیشه هم برایش وقت نیست.

پ.ا.: برای این فیلم ضروری به‌نظر می‌رسید، با توجه به این‌که در فیلم کنش‌ها خیلی کم، و گفت‌وگوها خیلی زیادند! چند هفته‌ای در کلیسایی نزدیک میدان واشنگتن تمرین کردیم. هاروی، بیل، هرولد، استاکرد، اشلی... همه‌شان خیلی سخت کار کردند.

آ.ا.: بخش دیگری از پیش تولید هم بود که مشغولش باشید؟

پ.ا.: مشغول شاید کلمه‌ی خیلی پُروزنی باشد، ولی با طراح صحنه، کالینا ایوانوف، دفعات زیادی حرف زدم. مخصوصاً درباره‌ی آپارتمانی که شخصیت بیل هرت در آن زندگی می‌کرد. این تنها مکانی بود که برای فیلم ساخته می‌شد ـ روی یک صحنه‌ی تئاتر در لانگ آیلند سیتی. همه‌ی چیزهای دیگر در مکان‌های واقعی فیلم‌برداری شدند. با توجه به این‌که قرار بود یک رمان‌نویس در آن آپارتمان زندگی کند، منطقی بود که کالینا بخواهد با من مشورت کند. ما درباره‌ی همه‌چیز حرف زدیم: کتاب‌های توی قفسه‌ها، تصاویر روی دیوارها، جزء به جزء وسایلِ روی میز. به‌نظرم او کار چشمگیری انجام داد. برایِ اولین بار در یک فیلم یک آپارتمان شبیه به واقعیت را در نیویورک می‌بینیم. تا به حال دقت کرده‌اید که چه تعداد آدم ظاهراً معمولی در فیلم‌های هالیوودی توی خانه‌های سه میلیون دلاری تریبیکا[۳] زندگی کرده‌اند؟ آپارتمانی که کالینا طراحی کرد واقعی به‌نظر می‌رسد، و فکر و کار زیادی هم صرفش شد، آن‌هم برای چیزهایی که اغلب در تصویر قابل دیدن نیستند. فنجان قهوه‌ی کوچک روی میز، کارت‌پستال هرمان ملویل روی میز تحریر، واژه‌پرداز بلااستفاده در یک گوشه، هزار و یک جزئیات دقیق... می‌توان فیلسوفانه گفت که طراحی صحنه نظامتی فریبنده است. این کار یک مؤلفه‌ی واقعاً روحانی دارد. لازمه‌ی چنین کاری نگاه کردنِ خیلی دقیق به جهان است، و دیدن

چیزها به‌شکلی که واقعاً هستند، نه آن‌جور که دل‌تان می‌خواهد باشند، و بعد بازسازی آن‌ها برای نیاتی تماماً تخیلی و داستانی. هر شغلی که مستلزم چنین نگاه دقیقی به جهان باشد، شغل خوبی است، شغلی که برای روح مفید است.

آ.ا.: دارید کم‌کم مثل اوگی رن حرف می‌زنید!

پ.ا. (می‌خندد): خب، اوگی که از هیچ به‌وجود نیامده. او بخشی از من است ـ درست همان‌قدر که من بخشی از او هستم.

آ.ا.: وقتی فیلم‌برداری شروع شد هم سرِ صحنه می‌رفتید؟

پ.ا.: هرازگاه. بعضی‌وقت‌ها می‌رفتم ببینم اوضاع از چه قرار است. به‌خصوص وقت‌هایی که داشتند صحنه‌های سیگارفروشی را می‌گرفتند، چون محل فیلم‌برداری تا خانه‌ی من فاصله‌ای نداشت. در سه ـ چهار روز آخر فیلم‌برداری هم در پیک اسکیل بودم. ولی در کَل فاَصله‌ام را حفظ می‌کردم. محل فیلم‌برداری قلمرو وین بود، و من نمی‌خواستم مزاحم کارش بشوم. وقتی من داشتم فیلم‌نامه را می‌نوشتم، او کنار من توی اتاق نمی‌نشست، پس درست این بود که من هم در مقابل مثل او رفتار کنم... اما کاری که واقعاً می‌کردم حاضر شدن در جلساتِ هر روز عصر در ساختمان دوآرت در خیابان پنجاه و پنجم غربی بود. این عملی اجتناب‌ناپذیر بود. من سانت به سانت فیلم را دیدم، و وقتی در اواسط جولای به اتاق تدوین رفتیم، درک خیلی خوبی از گزینه‌هایمان داشتم... نمایش‌های هرروزه هم‌چنین در آموختنِ این‌که چه‌طور با سرخوردگی‌ها کنار بیایم، کارآمدَ بود. هر بار که بازیگری یک دیالوگ را جا می‌انداخت یا از متن دور می‌شد، انگار چاقویی توی قلب من فرو می‌کردند. اما این چیزی است که وقتی با آدم‌های دیگر همکاری می‌کنید اتفاق می‌افتد، چیزی است که برای زندگی کردن باید بیاموزید. دارم درباره‌ی کوچک‌ترین دور شدن‌ها از آن‌چه نوشته بودم صحبت می‌کنم. چیزهایی که احتمالاً فقط من متوجه‌شان می‌شوم. ولی به هرحال شما سخت روی کلمات کار می‌کنید تا به شکل خاصی پرداخت شوند، و دیدن‌شان که به‌شکل متفاوتی اجرا می‌شوند برای‌تان دردناک است... اما جنبه‌ی دیگری هم هست. گاهی بازیگران بداهه‌پردازی می‌کردند یا جملاتی می‌افزودند و بعضی از این اضافه کردن‌ها قطعاً به فیلم کمک کرده. مثلاً هاروی در صحنه‌ای خطاب به مشتری عصبانی سیگارفروشی داد می‌زند:

«Take it on the arches, you fat f...!»

من قبلاً هرگز این اصطلاح را نشنیده بودم، و به‌نظرم بانمک آمد. درست از آن‌جور چیزهایی بود که اوگی می‌گوید...

آ.ا.: پس اگرچه هر روز سر صحنه نمی‌رفتید، ولی آمادگی‌اش را داشتید تا بعد از پایان فیلم‌برداری برای کمک بروید.

پ.ا.: واقعاً برنامه نداشتم که آن‌قدر گرفتار تدوین شوم، ولی مثل خیلی از دیگر چیزهای مربوط به «دود»، به‌نظر می‌رسید که دارد به خودی خودش اتفاق می‌افتد. می‌زی هوی در فیلم آخر وین با او کار کرده بود، وین و من هم که خوب همدیگر را می‌شناختیم، و از قضا من و می‌زی هم با هم دوست شدیم ـ انگار که در تناسخ قبلی‌مان با هم دوست بوده باشیم. یک رابطه‌ی سه‌نفره‌ی عالی بود، همگی احساس می‌کردیم آزادیم تا عقیده‌مان را بگوییم، درباره‌ی کوچک‌ترین مشکلی که پیش می‌آمد حرف بزنیم، و هر کدام‌مان به‌دقت به آن‌چه دوتای دیگر می‌گفتند گوش می‌کردیم. جوی مبتنی بر احترام و برابری بود. نه سلسله‌مراتبی در کار بود، و نه تروریسم روشنفکرانه. ما هفته‌ها و ماه‌ها با هم کار کردیم، و به‌ندرت تنشی به‌وجود می‌آمد. کار سخت، بله، ولی کلی هم جوک و خنده بینش بود.

آ.ا.: اتاق تدوین جایی‌ست که وقتی نوبتش

می‌رسد، هر فیلمی واقعاً در آن‌جا ساخته می‌شود.

پ.ا.: مثل از اول شروع کردن می‌ماند. با متن شروع می‌کنید، که ایده‌ی مشخصی به‌تان می‌دهد از این‌که فیلم باید چه‌طور باشد. بعد متن را فیلم‌برداری می‌کنید، و خیلی چیزها تغییر می‌کند. بازی‌های بازیگران معانی مختلف و حالت‌های متفاوتی را اضافه می‌کند، چیزهایی از دست می‌رود و چیزهای دیگری به‌دست می‌آید. بعد می‌روید به اتاق تدوین و سعی می‌کنید تا متن را با اجرا پیوند دهید. گاهی این دو خیلی هماهنگ با هم جفت می‌شوند. گاهی دیگر، با هم جور نمی‌شوند و این می‌تواند اعصاب خُردکُن باشد. مثل رمان‌نویسی می‌مانید که سعی می‌کند کتابش را بازنگری کند، ولی به پنجاه درصد کلمه‌های فرهنگ لغت دسترسی ندارد، اجازه‌ی استفاده از آن‌ها را ندارد... پس توی کار دست می‌برید و اصلاح می‌کنید و دستکاری می‌کنید، دنبال یک ریتم می‌گردید، یک جریان موسیقایی که شما را از یک صحنه به صحنه‌ی بعد ببرد، و مجبور می‌شوید قسمت‌هایی حذف کنید تا تناسب کلی به هم نخورد و آن‌چه برای کلیت فیلم ضروری است حفظ شود... بعد، مافوق همه‌ی این ملاحظات، مسأله‌ی زمان مطرح است. یک رمان می‌تواند نود صفحه یا نهصد صفحه باشد، و هیچ‌کس درباره‌ی حجمش فکر نمی‌کند. ولی یک فیلم باید طول معینی داشته باشد، دو ساعت یا کم‌تر. این فرمی تثبیت‌شده است، مثل یک سونات، و مجبورید همه‌چیز را در این فضای محدود بیاورید. معلوم شد که فیلم‌نامه‌ای که من نوشته بودم خیلی طولانی‌ست. قبل از شروع فیلم‌برداری چیزهایی را از آن حذف کردم، ولی حتّا باز هم هنوز خیلی طولانی بود. اولین نسخه‌ای که می‌زی در اتاق تدوین سرهم کرد، دو ساعت و پنجاه دقیقه بود، که معنایش این بود که مجبور بودیم حدود یک سوم داستان را حذف کنیم. راستش را بگویم، نمی‌دانستم چه‌طور چنین چیزی ممکن است. بعد فهمیدم که تقریباً هر کسی که فیلم می‌سازد باید با این مسأله مواجه شود. به‌همین‌خاطر است که تدوین یک فیلم همیشه از فیلم‌برداری‌اش بیش‌تر طول می‌کشد.

آ.ا.: بزرگترین غافلگیری‌ای که در اتاق تدوین با آن مواجه شدید، چه بود؟

پ.ا.: غافلگیری‌های زیادی بود، ولی بزرگ‌ترین‌شان مال آخرین صحنه بود که در آن اوگی به پل داستان کریسمس را می‌گوید ـ همان‌طور که در اصل نوشته شده بود. قرار بود داستان با صحنه‌های سیاه و سفیدی درهم برش بخورد که تصویرگرِ چیزهایی بود که اوگی می‌گفت. ایده این بود که بینِ رستوران و آپارتمانِ ننه اتل عقب و جلو برویم، و به این ترتیب شاهدِ قصه تعریف کردن اوگی نمی‌بودیم، بلکه صدایش را روی تصاویر سیاه و سفید می‌شنیدیم. اما وقتی این کار را کردیم، دیدیم که جواب نمی‌دهد. کلمات و تصاویر با هم جور نبودند. تا می‌آمدید به حرف‌های اوگی گوش کنید، تصاویر سیاه و سفید شروع می‌شد و به این ترتیب چنان درگیر اطلاعات بصری می‌شدید که دیگر به کلمات گوش نمی‌کردید. وقتی هم برمی‌گشتید به چهره‌ی اوگی، چند جمله‌ای را نگرفته بودید و این‌طوری رشته‌ی داستان را گم می‌کردید.

مجبور شدیم کل قضیه را از اول مرور کنیم، و در نهایت تصمیم گرفتیم تا این دو عنصر را جدا از هم بگذاریم. اوگی داستانش را در رستوران می‌گوید، و بعد، مثل نوعی مؤخره، کلوزآپی از ماشین تحریر پل را می‌بینیم که دارد آخرین کلمات صفحه‌ی عنوان داستانی را تایپ می‌کند که اوگی به او داده بود، و بعد تصویر دیزالو می‌شود به تصاویری سیاه و سفید که تام ویتز رویش می‌خواند. این تنها راه‌حل معقول بود، و به‌نظرم خوب هم نتیجه داده. در سینما کم پیش می‌آید که یک نفر رو به دوربین

ده دقیقه داستان بگوید. دوربین تقریباً تمام مدت روی صورت هاروی است، و چون هاروی بازیگر خیلی قدرتمند و باورپذیری‌ست، می‌تواند ازپسش بربیاید. و گذشته از همه‌ی این حرف‌ها، این احتمالاً بهترین صحنه‌ی فیلم است.

آ.ا.: توی این صحنه دوربین خیلی نزدیک می‌آید و تقریباً می‌رسد به دهان هاروی. اصلاً چنین انتظاری نداشتم.

ب.ا.: وین زبان بصری فیلم را به‌گونه‌ای بسیار جالب و جسورانه پیش برد. همه‌ی صحنه‌های ابتدایی در نماهای باز و عمومی گرفته شده‌اند. بعد، خیلی نرم، همین‌طور که شخصیت‌های متفاوت درگیر روابط همدیگر می‌شوند، نماهای نزدیک و اختصاصی بیش‌تر و بیش‌تر می‌شوند. احتمالاً نودونُه درصد کسانی‌که فیلم را می‌بینند متوجه این نکته نمی‌شوند. این جریان خیلی نامحسوس است، ولی با توجه به مصالح ما در فیلم، یعنی نوع داستانی که می‌خواستیم تعریف کنیم، رویکرد درستی بود. وقتی به صحنه‌ی آخر در رستوران می‌رسیم، دوربین آشکارا تا جایی‌که می‌تواند به بازیگران نزدیک می‌شود. حدی گذاشته شده بود و قواعدش تعریف شده بودند ـ و بعد ناگهان، دوربین تا حد ممکن جلو می‌رود. بیننده اصلاً آمادگی‌اش را ندارد. مثل این است که دوربین دیواری آجری را خراب کند و آخرین مانع نزدیکیِ صادقانه‌ی انسانی را درهم بشکند. به‌نوعی، نیت و وضوح عاطفیِ کل فیلم در آن نما گنجانده شده است.

آ.ا.: از عنوان فیلم خوشم می‌آید، «دود». گیرا و برانگیزنده است. درباره‌اش توضیح می‌دهید؟

پ.ا.: درباره‌ی کلمه «دود»؟ به‌نظرم خیلی چیزها را در خود دارد. مسلماً ارجاعش به سیگارفروشی است، ولی هم‌چنین به این هم اشاره دارد که دود می‌تواند چیزها را پنهان کند و ناخوانای‌شان کند. دود چیزی‌ست که هرگز تثبیت نمی‌شود و دائماً تغییرشکل می‌دهد، همان‌طور که شخصیت‌های فیلم با تداخل زندگی‌هاشان با هم، تغییر می‌کنند. دود پنهان می‌کند... دود نشان‌گر می‌شود... دود در هوا پراکنده می‌شود. همه‌ی شخصیت‌های فیلم، کم و زیاد، دائماً به‌واسطه‌ی دیگر شخصیت‌های پیرامون‌شان تغییر می‌کنند.

آ.ا.: تعیین لحن فیلم دشوار است. شما می‌گویید کمدی است؟ درام است؟ شاید رده‌بندی فرانسویِ «کمدیِ دراماتیک» مناسب‌تر باشد؟

پ.ا.: احتمالاً درست می‌گویید. من همیشه آن را کمدی در نظر گرفته‌ام، ولی به معنای کلاسیک این اصطلاح ـ یعنی این‌که وضع همه‌ی شخصیت‌های داستان در پایان از شروع‌شان کمی بهتر است.

نه این‌که بخواهم بزرگش کنم، ولی وقتی به تفاوت‌های میان کمدی‌ها و تراژدی‌های شکسپیر فکر می‌کنید، جنس نمایش‌نامه‌ها آن‌قدر فرق نمی‌کنند که چگونگی حل و فصل کشمکش‌ها. در هر دو گونه یک‌جور مسائل بشری مطرح می‌شوند. در تراژدی‌ها، آخرش همه روی صحنه می‌میرند. در کمدی‌ها، همه کماکان پابرجایند و زندگی ادامه دارد. «دود» هم به‌نظر من از همین نوع است. اتفاقات خوب می‌افتد، اتفاقات بد می‌افتد، ولی زندگی ادامه دارد. به‌همین‌خاطر کمدی است. یا اگر این‌طور ترجیح می‌دهید، کمدیِ دراماتیک است.

آ.ا.: با لکه‌هایی سیاه.

پ.ا.: قطعاً. حرفی در این نیست. «دود» فارس یا اسلپ‌استیک نیست، بلکه در لایه‌های زیرینش نگاه نسبتاً خوش‌بینانه‌ای به وضعیت آدمی دارد. از خیلی لحاظ فکر می‌کنم که این فیلم‌نامه خوش‌بینانه‌ترین چیزی است که من تا به‌حال نوشته‌ام.

آ.ا.: یک نکته‌ی دیگر این‌که، «دود» یکی از خیلی معدود فیلم‌های آمریکایی سال‌های اخیر است که در آن شخصیت‌ها از سیگار کشیدن لذت می‌برند. هیچ‌کسی هم وارد قاب نمی‌شود تا به آن‌ها بگوید

این کار را نکنند.

پ.ا.: خب، واقعیت این است که مردم سیگار می‌کشند. اگر اشتباه نکنم، بیش از یک میلیارد نفر در دنیا هر روز سیگار روشن می‌کنند. می‌دانم که لابی ضدسیگاری‌ها در این کشور توی چند سال اخیر خیلی قدرت پیدا کرده، ولی پیوریتنیسم همیشه حضور داشته است. در زندگی آمریکایی همیشه پرهیزکارها و متعصبین کمابیش نیرو داشته‌اند. من نمی‌گویم که سیگار کشیدن برای آدم خوب است، ولی در قیاس با تعدی‌های سیاسی و اجتماعی و زیست‌محیطی‌ای که هر روز دارند اتفاق می‌افتند، تنباکو مسئله‌ای حاشیه‌ای است. مردم سیگار می‌کشند. این یک واقعیت است. مردم سیگار می‌کشند، و از آن لذت می‌برند، حتّا اگر برای‌شان خوب نباشد.

آ.ا.: مخالفتی با شما ندارم.

پ.ا.: الآن دارم فقط حدس می‌زنم. ولی شاید همه‌اش مربوط به کیفیتِ اعمال شخصیت‌ها در فیلم باشد... این‌که می‌توان فیلم را نگاهی غیرمتعصب به رفتار انسانی دانست. خیلی غیرمعقول به‌نظر می‌رسد؟ منظورم این است که، هیچ‌کسی صرفاً این یا آن‌چیز نیست. همه در واقع پُرند از تناقض، و توی دنیایی زندگی نمی‌کنند که به‌سادگی به دو دسته‌ی آدم‌خوب‌ها و آدم‌بدها تقسیم می‌شود. هر کسی در داستان قدرت و ضعفِ خودش را دارد. در بهترین حالت، مثلاً اوگی به یکَ استادِ ذن شبیه است. ولی او در واقع هم کارگر است، هم آدمیِ زیرک، و هم یک موجود بداخلاق و رُک. راشید ذاتاً بچه‌ای خوب و خیلی باهوش است، ولی دروغ‌گو هم هست، دزد هم هست، و کمی هم گستاخی است. می‌دانید می‌خواهم چه بگویم.

آ.ا.: کاملاً، همان‌طور که گفتم، با شما مخالفتی ندارم.

پ.ا.: درست هم همین است!

آ.ا.: یک سؤالِ دیگر ـ درباره‌ی بروکلین. می‌خواهم بگویید چرا فیلم در آن‌جا می‌گذرد. می‌دانم که خودتان در بروکلین زندگی می‌کنید. ولی هیچ دلیل خاصی هم بود ـ چیزی سوای آشنایی؟

پ.ا.: الآن نزدیک پانزده سال است که من آن‌جا زندگی می‌کنم، و باید بگویم شیفته‌ی محله‌ام، پارک اسلوپ، هستم. باید یکی از دموکرات‌ترین و روادارترین جاهای روی کره زمین باشد. همه‌جور آدمی آن‌جا زندگی می‌کند، از هر نژاد و مذهب و طبقه‌ی اقتصادی، و همه هم خیلی خوب با هم کنار می‌آیند. با توجه به اوضاع و احوالِ فعلیِ مملکت، به‌نظرم این یک معجزه است. این را می‌دانم که اتفاقات وحشتناکی هم در بروکلین می‌افتد، تازه اگر نخواهم کل نیویورک را بگویم ـ اتفاقاتی غم‌انگیز و غیرقابل تحمل ـ ولی روی‌هم‌رفته این شهر دلپذیر است. به‌رغم همه‌چیز، به‌رغم همه‌ی پتانسیل موجود برای نفرتَ و خشونت، بیش‌تر آدم‌ها تلاش می‌کنند تا اکثر اوقات با بقیه کنار بیایندَ. باقی کشور نیویورک را مثل سگدانی می‌دانند، ولی این فقط بخشی از قصه است. من می‌خواستم جنبه‌ی دیگرِ چیزها را در «دود» نشان دهم، و خلاف برخیَ کلیشه‌ها را نشان دهم که مردم درباره‌ی این محل در ذهن دارند.

آ.ا.: کنجکاوم که چرا اسم آن رمان‌نویس در «دود»، پل است. توی فیلم عنصر خودنگارانه‌ای هم وجود دارد؟

پ.ا.: نه، واقعاً نه. اسم پل از همان داستان کریسمس چاپ شده در «تایمز» می‌آید. چون آن داستان قرار بود در یک روزنامه چاپ شود، من می‌خواستم واقعیت و خیال را تا حد ممکن به هم نزدیک کنم، و تأثیری در ذهن خواننده به‌جا بگذارم که آن داستان واقعی است یا نه. برای همین، به‌خاطر سردرگم کردن، اسم خودم را آوردم ـ ولی فقط اسم

کوچکم را.[۴] نویسنده‌ای که بیل هرت نقشش را در «دود» بازی می‌کند، ربطی به من ندارد. او شخصیتی است که ساخته شده.

آ.ا.: کمی هم درباره‌ی «جان‌به‌لب» بگویید. نه‌تنها بعد از «دود» باز هم با وین فیلم ساختید، بلکه این‌بار در کارگردانی هم همکارش شدید.

پ.ا.: عجیب است ولی حقیقت دارد. پروژه‌ی دیوانه‌واری بود که فیلم‌برداری‌اش ظرف شش روز تمام شد. ما هنوز در حال تدوین هستیم، برای همین نمی‌خواهم خیلی درباره‌اش حرف بزنم، ولی می‌توانم طرح کلی را بگویم.

آ.ا.: خواهش می‌کنم.

پ.ا.: همه چیز در طول تمرین‌های «دود» شروع شد. هاروی آمده بود تا صحنه‌های سیگارفروشی را در کنار شرط‌بندی‌های غیرحضوری ـ جیان‌کارلو اسپوزیتو، ژوزه زونیگا، و استیو گودون ـ تمرین کند. آن‌ها برای گرم شدن و با هم آشنا شدن، چند بداهه‌ی کوتاه را شروع کردند. نتیجه خیلی بانمک شد. وین و من از خنده روده‌بُر شده بودیم، و وین همان‌موقع با هیجان اعلام کرد که «دارم فکر می‌کنم بعد از تموم شدن «دود» باید با شماها یه فیلم دیگه بسازیم. بیاین چند روزی برگردیم به سیگارفروشی و ببینیم چه اتفاقی می‌افته.»

آ.ا.: شاید همه چیز با آن چهار نفر شروع شد، ولی بازیگران‌تان خیلی زیاد شدند. چند نفر از بقیه‌ی بازیگری‌های «دود» را آوردید ـ جارد هریس، مل گورام، ویکتور آرگو، و مالیک یوبا ـ و چند بازیگر جدید هم اضافه شدند؛ لیلی تاملین، مایکل جی. فاکس، رزین، لو رید، جیم جارموش، میرا سورونیو، کیث دیوید، و مدونا. فیلم خیلی هم فقیر نیست.

پ.ا.: نه، خیلی هم فقیر نیست. همه با حداقل دستمزد کار کردند ـ با بهترین روحیه‌ی ممکن. همگی مثل سرباز بودند، تک‌تک‌شان.

آ.ا.: و بدون متن کار کردید؟

پ.ا.: بدون متن ـ و بدون تمرین. من برای همه‌ی صحنه‌ها و موقعیت‌ها یادداشت‌هایی نوشتم، تا هر بازیگری کمابیش بداند چه‌کار باید بکند، ولی به آن معنا فیلم‌نامه‌ای در کار نبود، هیچ دیالوگی نوشته نشده بود... فیلم در دو مرحله فیلم‌برداری شد: سه روز در اواسط جولای و سه روز در اواخر اکتبر. دیوانه‌وار بود، بگذارید بهتان این‌طور بگویم که از شروع تا پایانش پُرتَنش بود.

آ.ا.: و مفرح.

پ.ا.: اوه بله، خیلی هم مفرح. من که بی‌نهایت لذت بردم. فیلم نهایی قطعاً یکی از غریب‌ترین فیلم‌هایی است که تابه‌حال ساخته شده: لحظه به لحظه چیزهای بامزه، ماجراهایی سبک‌تر از هوا، یک ساعت و نیم شادی و آواز. «جان‌به‌لب» ستایشی‌ست از جمهوری کبیر خلق بروکلین، و شوخی‌ای که سخت بشود چیزی مبتذل‌تر از آن را تصور کرد. عجیب این‌که خیلی هم به «دود» مانند است. به گمانم مثل دو طرف یک سکه می‌مانند، و به‌نظر می‌رسد که این دو فیلم همدیگر را به‌شکل مرموزی تکمیل می‌کنند.

آ.ا.: حالا که تجربه‌اش را کسب کرده‌اید، میل دارید باز هم کارگردانی کنید؟

پ.ا.: نه، نمی‌توانم بگویم میل دارم. کار کردن روی این فیلم‌ها تجربه‌ی فوق‌العاده‌ای بود، و خوشحالم که این اتفاق افتاد. خوشحالم که تمام و کمال درگیرشان شدم. ولی دیگر کافی است. برای من وقتش رسیده که دوباره بخزم توی سوراخم و نوشتن را شروع کنم. رمان جدیدی هست که در طلب نوشته شدن است، و بی‌صبرانه منتظرم تا خودم را در اتاقم حبس کنم و کارم را شروع کنم.

۲۲نوامبر ۱۹۹۴

یادداشت‌ها:

۱. این داستان به فارسی هم ترجمه شده است: «داستان کریسمس اوگی رن» پل اوستر، بابک تبرایی (مترجم)، انتشارات نیلا (کتاب کوچک ۳۱)، تهران: ۱۳۸٤.

۲. عنوان کامل این فیلم هست: «Dim Sum: A little bit of heart»، و در سال ۱۹۸۵ ساخته شده. «دیم سام» نوعی غذای سبک چینی است که همراه با چای چینی صرف می‌شود.

۳. TriBeCa؛ مخفف «Triangle Below Canal Street»، محله‌ای در مرکز منهتن.

٤. البته این شباهت کمی بیش‌تر است. اسم شخصیت نویسنده در «دود»، پل بنجامین است، و نام کامل اوسترهم هست: پل بنجامین اوستر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

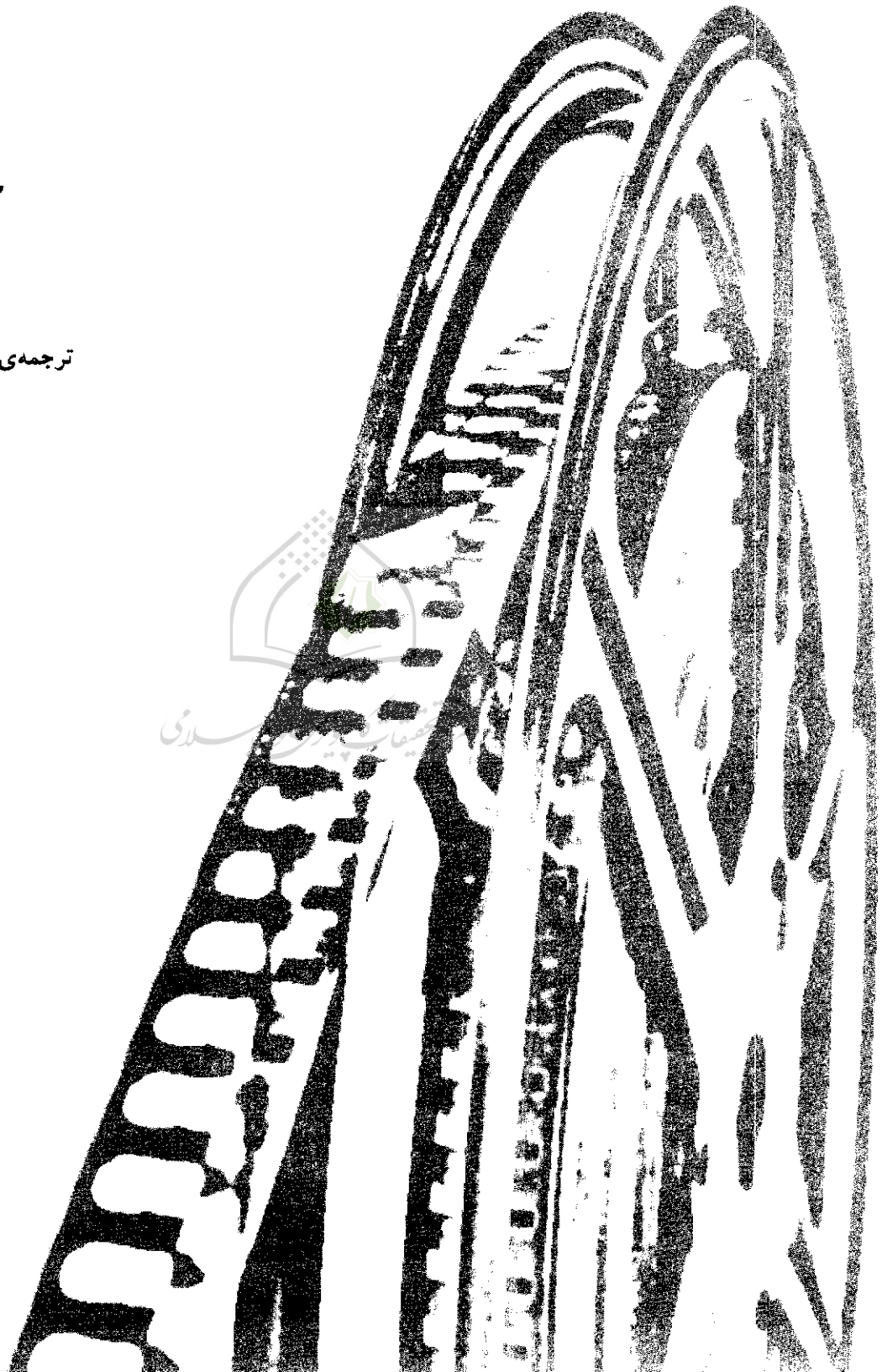
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جان به لب

[فیلمنامه]

پُل اوستر

ترجمه‌ی بهرنگ رجبی



جان به لب
آفرینش موقعیت‌ها: پُل اوستر و وین وَنگ
کارگردانان: پُل اوستر و وین وَنگ
تهیه‌کنندگان: گِرگ جانسون، پیتر نیومن و دایانا فیلیپز
مدیر فیلمبرداری: آدام هولِندر
تدوینگر: کریستوفر تلفسِن
مدیر تولید: کالینا ایوانُف
طراح لباس: کلودیا براون
ناظران کیفی: هاروی کایتل، باب واینستاین، هاروی واینستاین
عکاسان: بری وچر، کِی. سی. بِیلی

بازیگران [به ترتیب حضور]:
مرد با عینک عجیب و غریب: لو رید
اوگی رِن: هاروی کایتل
پسر: شَریف راشد
زن جوان: میرا سورورینو
جری: خوزه زونیگا
دنیس: استیو گودون
وینی: ویکتور آرگو
سو: پگی گورملی
جیمی رُز: جارد هَریس
تامی: جیانکارلو اسپوزیتو
دات: روزین
باب: جیم جارموش
مرد عشق وافل: لیلی تاملین
رَپر: مالیکَ یوبا
پیت: مایکل جِی. فاکس
جکی رابینسون: کیث دیوید
زن حامل پیام: مدونا
نوازنده‌ها: جان لوری، بیلی مارتین، کالوین وِستون
رقصنده: روپال
ساکنان بروکلین: راستی کانوکاجی
ساسالینو گامبالینو
چیف بِی
یان فریزر
لوک سانته
رابرت جکسون

۱- داخلی: روز- مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مردی با عینکی عجیب‌وغریب پشت دخل نشسته است.]

مرد: من فکر می‌کنم یکی از دلایلی که تو نیویورک زندگی می‌کنم اینه که... تو نیویورک راهم رو بلدم. من تو پاریس راهم رو نمی‌شناسم. تو دِنور راهم رو بلد نیستم. تو مائوئی راهم رو بلد نیستم. تو تورنتو راهم رو بلد نیستم، تو جاهای دیگه هم همین‌جور. این قضیه درواقع تقصیر خودمه. خیلی کسایی رو نمی‌شناسم که تو نیویورک زندگی کنن و ضمناً نگن که «ولی دیگه دارم از این‌جا می‌رم.» الان دیگه... سی‌وپنج‌ساله که من دارم به رفتنِ از این‌جا

فکر می‌کنم. تقریباً هم آماده‌ام.

۲- نقشه‌ها

[نقشه‌ی شمال شرقی ایالات متحد را می‌بینم. دوربین می‌رود سمتِ نیویورک. تصویر نقشه‌ی دومی می‌آید که متعلق است به نیویورک. دوربین می‌رود سمتِ خیابان‌های منطقه‌ی بروکلین. به تقاطع خیابان شانزدهم و خیابان پراسپکت پارک‌وست می‌رسیم و می‌بینیم که دایره‌ای دور این تقاطع کشیده شده. بیرون نقشه عبارتی بر تصویر آمده: «شما این جایید.»]

۳- خارجی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[نمای معرفی از مغازه‌ی سیگارفروشی در سمتِ دیگر خیابان. نمای نزدیک‌تر: اوگی را می‌بینیم که از مغازه بیرون می‌آید و سیگاری می‌گیراند.]

اوگی: [صدایش روی تصویر می‌آید] تابستونِ پارسال یه دوره‌ی چندهفته‌ای بود که هر طرف برمی‌گشتم به نظرم می‌رسید همه دارن خُل‌وچل می‌شن. منظورم اینه که قبلِ هرچی زندگی کردن تو بروکلین خودش به اندازه‌ی کافی دیوونگی هست... ولی یهو هم‌زمان سروکله‌ی کُلّی چیزهای کوچولوی عجیب غریب پیدا شد. همه‌شون هم یه‌جورایی تو کله‌ی من با هم قروقاطی شده‌ن. شک دارم که اصلاً دیگه هیچ‌کدوم‌شون معنی‌ای داشته باشن ولی به هر حال من ماجرا رو این‌طوری یادم می‌آد...

٤- خارجی: روز - تقاطع خیابان، جلوی مغازه‌سیگارفروشی

[اوگی و وایولت سرِ تقاطع کنارِ هم ایستاده‌اند.]

وایولت: شنبه شونزدهم.

اوگی: [ادای لحنِ او را درمی‌آورد] شنبه شونزدهم.

وایولت: آره.

اوگی: [لحن او را تصحیح می‌کند] شنبه شونزدهم.

وایولت: شنبه شونزدهم. قاعدتاً باید اون شب باشه. باید اون شب باشه چون تنها شبی‌ئه که رامون و گروهش تو بروکلین اجرا می‌کنن. نه؟ اوگی، اون برادر منه. بهم اعتماد کن، باشه؟

اوگی: نگران نباش. قرارمونه دیگه.

وایولت: ممنون. گوش کن، تو قراره اون‌جا خیلی استثنایی باشی. فقط حرکتِ‌پاهایی رو که یادت می‌دم تو ذهنت باشه. و اون‌وقت عینِ فرد آستر لعنتی‌ای.

اوگی: باشه جینجر. هر چی تو بگی.

[در پسزمینه پسری را می‌بینیم که کیف زنی جوان را می‌قاپد. بعد سریع جَست می‌زند سمتِ تقاطع، از کنارِ اوگی و وایولت می‌گذرد و از قابَ خارج می‌شود.]

زن جوان: دزد! دزد! کیفم رو بُرد!

[اوگی پا می‌گذارد پیِ پسر. لحظه‌ای بعدتر پسر را کشان‌کشان، درحالی‌که از یقه‌اش گرفته، برمی‌گرداند. پسر کیف را به زن جوان می‌دهد.]

زن جوان: [به اوگی] ممنون. خیلی خیلی ممنون آقا.

اوگی: حال‌تون خوبه؟

زن جوان: واقعاً متشکرم. ممنون. کارتون عالی بود.

اوگی: خیله‌خب، باشه. خوبه. [نگاهی می‌اندازد به پسر] خب، بریم پلیس خبر کنیم بیان این بچه کوچولو رو بازداشت کنن.

زن: یه لحظه همین‌جا بمون.

اوگی: از تو مغازه زنگ می‌زنیم.

زن: می خواین بدین بازداشتش کنن؟

اوگی: آره.

[زن جوان خم می‌شود و پسر را از نزدیک

ورانداز می‌کند.]

اوگی: نه، نه! این‌کار رو نکنین.

زن جوان: [به پسر] چند سالته؟

اوگی: از تو چشمات می‌خونم. [صدای پسربچه در می‌آورد] «من؟ همه‌ش دوازده‌سالمه» می‌خوای الان همچین قصه‌ای تحویلم بدی خانوم؟

زن جوان: پسره در حد مرگ ترسیده. بس کن.

اوگی: من هم در حد مرگ از اون ترسیده‌م. [باز صدای پسربچه درمی‌آورد] «من همه‌ش دوازده‌سالمه...»

زن جوان: تو سر پنج‌ثانیه گرفتیش.

اوگی: ... «من فقط سمتِ کسایی شلیک می‌کنم که نتونن منو بگیرن، کسایی که سن‌شون خیلی بالاس.»

زن جوان: آقا، بسه. گوش کن. من بابت پس گرفتن کیف ازتون ممنونم. ولی بذارین این پسره بره. خیلی طفله.

وایولت: [می‌کوشد بگومگو را پایان دهد] خیله‌خب. باشه.

اوگی: نمی‌خواین ازش شکایت کنین؟ نمی‌خواین شکایت کنین؟

زن جوان: نه. نگاه‌ش کن. بچه‌س.

اوگی: نگاه‌ش کن. چی‌شو نگاه کنم؟

زن جوان: اون عین برادر کوچیکمه.

اوگی: عزیزم، این روزها تو نیویورک بچه‌ها آدم می‌کُشن.

زن جوان: تو اسلحه دستش دیدی؟ بس کن.

اوگی: شما روزنامه‌ها رو می‌خونین؟ [خطاب به پسر] با خودت اسلحه داری؟ [شروع می‌کند به گشتنِ او.]

زن جوان: بس کن. داری منو دست می‌ندازی. بذار بره، خب؟ بس کن. شوخی تمومه.

وایولت: [به اوگی] بسه، ول کن.

زن جوان: اذیتش نکن لطفاً.

جری: همین‌الان پلیس خبر کن.

زن جوان: همین‌الان بذار بره، خب؟ برا من اهمیتی نداره. نمی‌خوام شکایت کنم. ممنون. واقعاً بابت پس‌گرفتنِ کیف ممنونم، ولی لطفاً بذارین بره. این پسر می‌خواد دیگه آدم خوبی باشه. نگاه‌ش کنین... [به پسر] تو که دیگه نمی‌خوای همچین کاری بکنی؟

[اوگی کیف را از زن جوان می‌گیرد و به پسر می‌دهد.]

اوگی: [به پسر] بیا، مالِ تو.

زن جوان: یعنی چی؟ آه، بس کن. [کیف را از پسر پس می‌گیرد.]

وایولت: [به اوگی] می‌خوام حالی‌ت باشه که دیگه داری پیِ دردسر می‌گردی. داری پیِ دردسر می‌گردی ها.

[اوگی یک بار دیگر کیف را از زن جوان می‌گیرد و به پسر می‌دهد. این بار پسر را با دست هُلی هم می‌دهد.]

اوگی: [به پسر] برو! برو!

[پسر در می‌رود. لحظه‌ای که می‌گذرد زن جوان به‌دو از پیِ او از قاب خارج می‌شود.]

وایولت: [به اوگی] چرا این‌جوری می‌کنی؟ توی گُه! دختره‌ی بدبخت رو نگاه کن. چرا این‌جوری می‌کنی؟ توی کثافت! [می‌گردد سمتِ مردم تماشاچی] چرا همین‌جور واستادین؟ یه کاری کنین. فکر می‌کنین قضیه بامزه‌س؟

[زن جوان دست خالی برمی‌گردد.]

زن جوان: [به اوگی] چطور روت شد همچین کاری بکنی؟ چطور روت شد یه چیزی که مال من بود رو اون‌طور ببخشی به یکی دیگه. می‌دونی تو اون کیف چیه؟

[دنیس شروع می‌کند به کِرکِر خندیدن.]

زن جوان: [به دنیس] خفه!

[دنیس در حالی که هنوز می‌خندد می‌رود داخل

مغازه.]

اوگی: خانوم! خانوم...

زن جوان: چیه؟ چی‌کار داری؟

اوگی: اگه اون کیف این‌قدر برات مهم بود پس باید سفت می‌چسبیدیش.

زن جوان: تو چی‌کاره‌ای، یه‌جور مأمورقانونِ سرِخود؟

اوگی: من زندگی‌مو به خطر انداختم تا اون بچه‌رو بگیرم.

زن جوان: خب خیلی خیلی ممنون. ولی من این حق رو دارم که کسی رو ببخشم و بابت این کار هم مجازات نشم.

وایولت: خیله‌خب...

اوگی: تو مسئولیـ.. [به وایولت] ببخشید عزیزم. یه دقیقه فرصت بده. یه دقیقه فرصت بده.

وایولت: با من این‌جوری حرف نزن اوگی.

[اوگی برمی‌گردد طرفِ زن. درحالی‌که انگشتش را جلوی صورت او تکان‌تکان می‌دهد.]

اوگی: تو مسئولیت داری که به اون بچه درست و ...

زن جوان: [دستِ اوگی را کنار می‌زند] اون انگشتتو نکُن تو صورتِ من. همچین حقی نداری.

اوگی: نه خانوم! خانوم...

زن جوان: اه، خانوم، خانوم، خانوم! این دیگه چه صیغه‌ایه؟

اوگی: تو مسئولیت داری که به اون بچه درست و غلط رو یاد بدی.

زن جوان: من...!؟ تو هم الان درست و غلط رو یادش دادی؟ این کارت درست و غلط یاد دادن بود؟ کاری که الان کردی این بود که به پسره جایزه دادی!

اوگی: می‌دونی تو چی بهش یاد دادی؟ [مکث، حیرت‌زده] من به پسره جایزه دادم. [برمی‌گردد و سر رو به آسمان می‌کند. با سر و دست] یا مادر مقدس! خدایا! خواهش می‌کنم!

زن جوان: تو کیف رو پس دادی به پسره! بس کن.

اوگی: [ناباور] من به پسره جایزه دادم؟

زن جوان: تو کیف رو پَسش دادی. این کارت چی بود؟ یه‌جور تشویق بود! کاری که من کردم درس عطوفت بود!

اوگی: عطوفت؟

زن جوان: من در حقش یه مقدارِ کمی لطف کردم.

اوگی: خانوم! [فریاد می‌کشد] این‌جا نیویورکه!

۵- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مردِ صاحبِ عینکِ عجیب‌وغریب، هم‌چون قبل.]

مرد: من تو آپارتمان خودم می‌ترسم. بیست‌وچهار ساعتِ شبانه‌روز می‌ترسم... ولی نه این‌که الزاماً تو نیویورک بترسم. راستش اینه که من تو نیویورک خیلی هم احساسِ راحتی می‌کنم. می‌ترسم... عین وقتی‌که تو سوندَم. می‌دونین، یه‌جور خَلاء هست. همه مستن. همه‌چی سرِ جاشه. اگه پشتِ یه چراغ راهنمایی وایسی و موتورِ ماشینتو خاموش نکنی، مردم می‌آن و باهات در موردش حرف می‌زنن. می‌ری سمتِ قفسه‌ی دواها و بازش می‌کنی، اون‌وقت یه پوسترِ ریزه‌ای هست که می‌گه:«در صورت بروز خودکشی تماس بگیرید با...» تلویزیون رو روشن می‌کنی. عملِ جراحیِ گوش نشون می‌ده. این چیزها منو می‌ترسونن. نیویورک؟ نه.

۶- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشی

[سه نفر به ترتیب این آمارها را از بَر می‌گویند.]

زن اول: ۲/۳ میلیون نفر تو بروکلین زندگی می‌کنن.

پیرمرد: ۹۰ جمعیت قومیِ مختلف، ۳۲۰۰۰ شغل، و ۱۵۰۰ کلیسا، کنیسه، و مسجد تو بروکلین وجود داره.

زن دوم: سال گذشته ۳۰۹۷۳ مورد دزدی، ۱٤٥۹٦ مورد حمله‌ی تبهکارانه، و ۷۲۰ مورد ارتکاب قتل تو بروکلین بوده.

۷- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی و وینی در مغازه تنها هستند. ما وسط یک گفت‌وگو سر وقت‌شان می‌رسیم.]

اوگی: مشکلی نیست وین. همه‌چی تحت کنترله. من با چشم بسته هم می‌تونم این مغازه رو بگردونم.

وینی: می‌دونم. چند وقته برا من کار می‌کنی اوگی؟

اوگی: نمی‌دونم. سیزده‌چهارده سال. همین حدودا.

وینی: یه‌جور دیوونگیه. تو این‌طور فکر می‌کنی؟ منظورم اینه که، یه آدم باهوشی مث تو. واسه چی باید بچسبی به یه کار بی‌آینده‌ای مث این؟

اوگی: نمی‌دونم. شاید چون تو رو خیلی دوست دارم رییس.

[وینی می‌رود کنار اوگی و بازویش را دور او حلقه می‌کند.]

وینی: منم دوستت دارم.

[اوگی عقب می‌کشد، و با دست صلیبی می‌کشد تا وینی را در فاصله نگه دارد.]

۸- خارجی: روز - پُل بروکلین

[ماشینی از روی پُل به سمت بروکلین حرکت می‌کند. تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده.]

۹- نوشته

[کلماتی روی پرده ظاهر می‌شوند: «نگرش بروکلینی»]

۱۰- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده. داخل آپارتمان.]

راستی کونوکوجی: [در کنار همسرش] نگرش بروکلینی، تا جایی که به من مربوط می‌شه، اول دونستنِ اینه که چی‌کار داری می‌کنی، این که سرِ جای درستی باشی و بعد تا آخر همون‌طور ادامه بدی. و هیچ لحظه‌ای هم تو این حرکتی که بهش اعتقاد داری توقف نکنی. و اگه مجبور بشی ازش دفاع هم بکنی به لحاظ مادی، به لحاظ گفتنی، به لحاظ معنوی، به هر طریقی که مجبور بشی ازش دفاع کنی. مردم بروکلین همیشه آماده‌ان تا هزینه‌ی چیزی که بهش اعتقاد دارن رو بپردازن. قضیه‌ی جلوبودن و ادامه‌دادنه. و اعتنا نکردن به چیزایی که بقیه می‌گن.

۱۱- داخلی: روز- مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[اوگی پشت دخل است. سو یک پیشخدمت دارد سکه‌هایش را جلوی او می‌شمرد. جیمی دارد گردِ مجسمه‌ای چوبی از یک سرخ‌پوست را می‌گیرد و تامی، جری، و دنیس بر صندلی‌هایی کنار و در امتداد پنجره نشسته‌اند.]

سو: یه بسته «کولز» لطفاً.

دنیس: [پچ‌پچ‌کنان] این این‌جا چی‌کار می‌کنه؟

سو: حرفت رو شنیدم دنیس.

دنیس: چی؟

سو: حرفت رو شنیدم دنیس. این‌جا یه مکانِ عمومیه.

دنیس: آره، یه مکانِ عمومیه، یا اصلاً هر چی که

هست. [به‌طعنه] اوضاعت چه‌طوره سو؟

سو: [قدم‌زنان می‌رود تا روبه‌روی دنیس قرار گیرد. به‌طعنه‌ای مشابه] تو اوضاعت چه‌طوره دنیس؟

دنیس: اوه، من خوبم. من همیشه خوبم.

سو: خب، خوشحالم که می‌بینم انگشت‌هات نشکسته‌ن.

دنیس: یعنی چی که...؟ قراره معنیِ همچین جمله‌ای چی باشه؟

سو: خب، اگه انگشت‌هات شکسته بودن دست‌کم یه بهانه‌ای داشتی واسه این‌که دیشب به مِری زنگ نزنی. کلِ شب رو پای تلفن نشست. فکر کرد اتفاقی افتاده. اوه، شاید دنیس... شاید اتفاقی افتاده. احمق. فکر می‌کرد اگه بهش می‌گی می‌خوای ببینیش، می‌آی سرِ قرار . یا دست‌کم زنگ می‌زنی.

دنیس: چی؟

سو: اَه دنیس. این‌جور اداها رو در نیار. ادای اینو در نیار که نمی‌دونی دارم درباره‌ی چی حرف می‌زنم.

دنیس: نه، صبر کن، صبر کن، صبر کن، صبر کن... تو اومده‌ی این‌جا که بهم بگی...؟

سو: امیدوار بودم این‌جا ببینمت اتفاقی.

دنیس: صبر کن. اومده‌ی این‌جا که بهم بگی... نه، بذار تموم اومده‌ی این‌جا که بهم بگی من با دوستم چه‌جوری رفتار کنم؟

سو: دوستم؟

دنیس: فکر کنم...

سو: اگه یه سرِ سوزن به مری اهمیت می‌دادی نمی‌ذاشتی تمام شَب اون‌جا منتظرت بشینه.

دنیس: مری و من همدیگه‌رو می‌فهمیم. ببین، من واسه امرارمعاش کار می‌کنم. [روی تصویر او حرف می‌زند] من نمی‌دونم تو چی کار می‌کنی. خب، می‌دونم چی کار می‌کنی. ده‌ساعتِ روز رو به وایستادن تو یه غذاخوری می‌گذرونی برا بیست‌وپنج... من واسه امرار معاش کار می‌کنم. برنامه هم دارم. یه آدم‌هایی رو...

سو: برنامه؟

دنیس: یه برنامه‌ی خیلی...

سو: مسابقات بسکتبال تیم نیکز. سر ساعتِ هشت. معنی‌ش اینه که از هفت بَا بلیتِ تو دستت اون‌جایی. این برنامه‌س؟

دنیس: این برنامه‌س. کاره. جاییه که من باید باشم. این چیزیه که اون می‌فهمه. خب؟ [باز هم روی تصویر سو دارد حرف می‌زند] حالا تو چی‌کاره‌ای؟ من نمی‌دونم. تو این‌جا چی‌کاره‌ای که یه طوری انگار داری تعیین‌تکلیف می‌کنی که اون باید فکر کنه من چی‌کار باید بکنم؟ برای چی تو کار من سَرَک می‌کشی؟

سو: به من ربطی نداره که تو با زندگی‌ت چی کار می‌کنی. هر کاری می‌خوای بکن.

دنیس: خب، پس سر این قضیه خفه شو.

سو: پس خواهر منو اَذیت نکن.

دنیس: پس سر این قضیه خفه شو! پس سرِ این قضیه خفه شو! چرا می‌آی این‌جا؟ این‌جا...

[دنیس برمی‌گردد و رو به سایرین با سر و دست اشاره‌ای می‌کند. سو آرام به پشتِ او می‌زند.]

سو: نمی‌خوام ببینم که خواهرم...

دنیس: [می‌چرخد] به من دست نزن! نظرت درباره‌ی این قضیه چیه که کلاً به من دست نزنی. خب؟ نظرت چیه که اون انگشت‌های کوفتیِ چربِ غذاییت رو دور از من نگه داری؟ باشه؟

سو: چی؟

دنیس: می‌دونی، می‌دونی که من... [دیگران حاضر در مغازه را خطاب قرار می‌دهد.]

سو: تهِ حرفت می‌رسی کجا؟

دنیس: من یه سال رو گذروندم به گوش‌دادن به فیل. فیل دوستِ خوبِ منه. تو که فیل رو می‌شناسی... من یه سال کوفتی رو گذروندم به گوش دادن به اون

که پشت سر تو غُرغُر می‌کرد. یه سال! اون‌وقت حالا تـو می‌خوای به من بگی چی‌جـوری رابطه‌مو پیش ببرم؟ تو می‌خوای به من بگی باید با دوستم چی‌کار بکنم... یا چی‌کار نباید بکنم؟

سو: من فقط خواستم که...

دنیس: مـن مطمئنم که فیل تو رو ترک کرد. من فکر می‌کنم قضیه این‌جوریه، درسته؟ من فکر می‌کنم اون تو رو ترک کرد اگه درباره‌ی ماجرا اشتباه نکرده باشم.

سـو: به نظرم نمی‌آد یه مجموعـه حوادثی بوده باشه که...

دنیـس: [روی تصویر او صحبـت می‌کند] اون ترکـت کرد چون... خُب، مـن فکر می‌کنم ... خب، نه. پس قضیه چی بود؟ چی بود؟ تو ترکش کردی؟ نه. مـن این‌جور فکـر نمی‌کنم. من این‌جـور فکر نمی‌کنم. نه، اون تو رو ترک کرد. [می‌گردد به سمتِ سـایرین] می‌دونین چرا؟ می‌دونین چرا اون ترکش کرد؟ سردمزاجی.

سو: خوشحالم که تو یه متخصصی تو...

دنیس: سردمزاجی. چراش این بود. سردمزاجی. هیچ‌چی دیگه هم نبود. هیچ‌چی، هیچ‌چی، هیچ‌چی.

سو: مرده‌شورت رو ببرن.

[سو بر صورتِ دنیس سیلی می‌زند.]

مرده‌شورت رو ببرن! توی حرومزاده!

۱۲- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شـده. ادامه‌ی صحنه‌ی ۱۰.]

راسـتی کونوکوجی: من هندبال رو یادش دادم. اون بهترین رقیبمه. چون نتیجه‌مون همیشه مساویه. ما توخونه جنگ و دعوا نداریم چون تو زمین جنگ و دعـوا داریـم و دارم درباره‌ی جنـگ و دعواهای وحشتناک حرف می‌زنم. من پوئن نمی‌دم، می‌میرم. قبـلِ این که بهش یه پوئن بـدم تا حد مرگ می‌رم. اون‌وقت بعدش اون سعی‌شـو می‌کنه که منو اذیت کنه، می‌فهمیـن؟ می‌گه: «اوه، حالا دیگـه می‌خوام جدی باشـم.» هر بار هم که همچیـن می‌کنه من با لگد می‌زنم پشتش.

۱۳- داخلـی: روز - مغـازه سیگارفروشـی بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۱۱.]

دنیس: [خشـمگین] توی کثافت اومده‌ی این‌جا واسـه این‌کـه همچیـن کار کثافتی بکنـی؟ این‌ها دوست‌های من‌اَن.

تامی: [می‌کوشد دنیس را آرام کند] دنیس.

دنیس: [خطاب به سـو، با اشاره به اوگی] تو به اوگی می‌گی که چه‌جوری کارشو انجام بده؟ این‌ها دوسـت‌های مـن‌اَن. توی کوفتی برای چـی می‌آی این‌جا و به دوست‌های من می‌گی که...

تامی: دنیس، بس کن.

دنیس: نه! مرده‌شـورت رو ببرن! مرده‌شورت رو ببرن! مرده‌شورت رو ببرن! مرده‌شورت رو ببرن!

تامی: خیله‌خب، خیله‌خب، بیـرونِ این‌جا ادامه بده. فقط برو بیرون. بی‌خیال شو. فقط بی‌خیال شو.

[دنیس با داد و هوار بیرون می‌رود. دیزالو. جیمی رُز جلوی دخل کنار سو ایستاده است.]

جیمی: سر چی داشتین داد و هوار می‌کردین؟

سـو: [به اَوگی] اینـه اون چیزهایی که شـماها درباره‌ش حرف می‌زنین؟ این دوروبر می‌شـینین و تمام روز از این مزخرفات می‌گین؟

اوگی: نه سو، نه.

سو: ببخشید که من شروع کردم. باور کن، خودم می‌دونم که من شروع کردم.

اوگی: هیشکی درباره‌ی تو حرف نمی‌زنه.

جیمی: سـرِ چی... سرِ چی داشـتین داد و هوار می‌کردین؟

سو: [به جیمی] سرِ یه چیزهایی که نباید سرشون

داد و هوار کنیم.

جیمی: الان حالِت بهتره؟

سو: آره، خیلی بهتر.

جیمی: دیگه صُلب‌وسخت نیستی؟

سو: نه، نه، صُلب‌وسخت نیستم.

جیمی: آره، من هم گاهی‌وقت‌ها صُلب و سخت می‌شم. آره. [برمی‌گردد و به مجسمه‌ی چوبیِ سرخ‌پوست اشاره می‌کند] شبیهِ اون سرخ‌پوستهَ اون‌جا.

سو: آره؟

جیمی: آره. من... من وامی‌ستم اون‌جا و صُلب‌وسخت می‌شم.

۱۴- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشی در بروکلین

[جیمی رُز جلوی دخل روی چهارپایه‌ای نشسته است.]

جیمی: اوگی می‌گه که ... می‌گه که ... آدم اول از همه، می‌گه آدم اول از همه از یه کسی خوشش می‌آد ... و ... اِهههه... اون‌وقت حالی‌تون می‌شه که اِهههه... می‌تونین عاشقِ اون کَس‌ها بشین یا نه... و اگه عاشقِ اون کَس‌ها بَشین، خب با یه کَسِ دیگه‌ای ازدواج می‌کنین.

۱۵- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشی در بروکلین

[جیمی رُز دارد گِردِ مجسمه‌ی چوبی سرخ‌پوست را می‌گیرد. اوگی دارد کار صورت‌برداریِ اجناس را می‌کند. دات وارد می‌شود.]

دات: [به جیمی] سلام.

جیمی: سلام.

دات: [به اوگی] سلام.

اوگی: سلام دات. چه‌طوری بچه؟

دات: خوب، خیلی عالی‌اَم. خیلی عالی‌اَم. می‌شه آدامس بِردارم. [بسته‌ای آدامس از قفسه برمی‌دارد] من واقعاً یه جورِ حسابی‌ای خیلی عالی‌اَم.

اوگی: چی تو رو کشونده بروکلینِ آفتابی؟

دات: رانندگی کردم. خواستم کهَ باهات حرف بزنم. می‌شه باهات حرف بزنم؟ می‌تونم باهات حرف بزنم؟ یه دقیقه وقت داری؟

اوگی: بد وقتی رسیدی بهم. دارم صورت برمی‌دارم.

دات: هی، یه دقیقه، یه دقیقه!

اوگی: خیله‌خب.

دات: ناجور حالم گرفته‌س! لعنت، ناجور حالم از دست وینی گرفته‌س. [روی یک صندلی می‌نشیند] خواستم باهات درباره‌ی این قضیه حرف بزنم. نمی‌دونم چرا می‌خوام با تو درباره‌ی این قضیه حرف بزنم، غیر این که تو اونو می‌شناسی. من نمی‌شناسم. من نمی‌شناسمش.

اوگی: چی شده؟

دات: فکر و ذکرمو به هم می‌ریزه. می‌فهمی منظورم چیه؟ قول داد که می‌بَرَدم لاس‌وگاس. تو هم درباره‌ی این حرفش و کل قضایا شنیدی. اون‌وقت بعدش، آخرین لحظه البته «یه وقت دیگه.» خودشو خلاص می‌کنه و می‌گه بذاریمش برا بعد، یا این‌که لغوش کنیم، یا هر کوفتی که گفت. خب، نمی‌دونم، ولی به‌هرحال من تو راه لاس‌وگاس نیستم. اون با من هیچ‌جا نمی‌ره.

اوگی: واقعاً؟

دات: من هم خُل شدم، چون با شور و شوق منتظر این سفر بودم. واقعاً دلم می‌خواست برم، تمام زندگی‌م دلم خواسته که برم، ولی عوضِ این که بتونم برم چی‌کار کردم؟ پونزده سال فقطَ نشستم ظرف شُستم و خوراک تُن ماهی درست کردم! قرار هم نیست که برم لاس‌وگاس. حالِم هم گرفته‌س. رو این صندلی هم نمی‌تونم بِشینم. گه بگیرن!

اوگی: خب دات، حتماً واسه لغوکردنِ سفر دلیل

خوبی داشته...

دات: دلیل خوب نداره. دلیل خوب وجود نداره. منظورم اینه که یه میلیون تا دلیل هست، ولی هیچ‌کدوم‌شون خوب نیستن. [جامپ‌کات] من دلم می‌خواست زندگی‌م یه هیجانی داشته باشه. دلم می‌خواست برم جایی که تمام روز اتفاق‌هایی می‌افته. حتّا بعدِ ساعتِ شیش.

اوگی: بس کن.

دات: بس کنم؟ تو خبر نداری. تو خبر نداری. [جامپ‌کات.]

اوگی: خب پس اون یه بار زد زیرِ قولش.

دات: یه بار نبوده، هر باره. به اَندازه‌ی پونزده سالِ پُرارزش از عمرِه. یه بار نبوده. فکر می‌کنی اگه یه بَار بود این قدر پَکر بودم؟ اگه یه بار بود من الان تو مایه‌های «مشکلی نیست، مشکلی نیست وینی» بودم. ولی این قضیه... این قضیه مال همیشه‌س. [جامپ‌کات] من هیچ کاری که خوش بگذره نمی‌کنم. من یه آدم خوش‌گذرون‌اَم.

[برای لحظه‌ای تصویر بُرش می‌خورد به نوازندگانی که بیرون مغازه توی پیاده‌رو مشغولِ نواختن‌اند. سپس تصویر دوباره بُرش می‌خورد به داخل مغازه.]

دات: می‌تونم جدی باهات حرف بزنم؟

اوگی: معلومه دات، معلومه.

[در رو به خیابانِ مغازه باز می‌شود و وایولت می‌آیدَ تو.]

دات: اوگی، اون اصلاً... نمی‌دونم...

اوگی: هی وایولت، چه‌طوری؟

وایولت: سلام دات.

دات: سلام.

اوگی: تو که دات رو می‌شناسی. دات، وایولت.

دات: آره، سلام وایولت.

وایولت: سلام دات.

اوگی: اوضاع چه‌طوره بچه؟

وایولت: خب، اومدم که ... قضیه‌رو یه‌خُرده روشن‌تر کنیم... اومدم که بهت بگم این شنبه شب تو و من، چیکی چیکی، یادته دیگه، آره؟

دات: می‌خواین با هم برین جایی، هان؟ خب، لغوش نکنین. [پا می‌شود] بعداً می‌بینمت.

اوگی: باشه، گوش کن...

دات: آره، به‌هرحال لغوش نکن. [به وایولت] نذار لغوش کنه.

اوگی: لغو نمی‌کنیم.

وایولت: قرارش با منو لغو نمی‌کنه.

اوگی: وینی هم لغو نمی‌کنه. وینی هم لغو...

دات: این مزخرفات رو تحویلِ من نده. بعداً می‌بینمت.

اوگی: خیله‌خب. خوش باشی. [هم‌چنان‌که دات بیرون می‌رود برمی‌گردد سمتِ وایولت] چه‌طوری؟

وایولت: هاه، تو چه‌طوری؟ خوشحالم که می‌بینمت بچه. پس تو و من می‌ریم، هان؟ شنبه‌شب.

اوگی: شنبه‌شب؟

وایولت: آره.

اوگی: نه این شنبه‌شب. منظورت شنبه‌شب بعدیه.

وایولت: شرّ و زر اوگی. شرّ و زر.

[وایولت سیگارش را زمین می‌اندازد و با پا خاموش می‌کند.]

اوگی: هی! چی‌کار می‌کنی؟

وایولت: تو با من چی‌کار می‌کنی؟

اوگی: [جیمی را نشان می‌دهد] نکن اون کارو. جیمی مجبور می‌شه زمینو جارو کنه. [اوگی ته‌سیگار را از زمین برمی‌دارد.]

وایولت: اوگی، گفتی شنبه‌شب. شرّ و زر تحویل من نده، باشه؟ چه بامبولی می‌خوای سَرَم سوار کنی؟ می‌گی شونزدهم، می‌گیم شونزدهم، من برا

تمام شب برنامه ریختم.

اوگی: خدایا، چیزی تو هوا هست؟ چه‌ته؟ داتی حالش بده، تو حالت بده. بابتِ چی؟ [مکث] چی تو گوشته؟

وایولت: [به گوشیِ کوچکی اشاره می‌کند] موسیقیه.

اوگی: گوش کن عزیز من. شنبه‌شب... شنبه‌شب رو من قول دادم به تامی که برم باهاش آپارتمان برادرش رو جارو پارو کنم. می‌شناسی برادرش رو ... چاک. برادرش. ما تو نیروی دریایی با هم بودیم. و اون مُرد. حالی‌ته دارم چی می‌گم؟

وایولت: حالی‌م نیست داری چی می‌گی، هان؟ چاک، چاک، چاک چه گندیه؟

اوگی: نه، چاک چه گندی بود. چاک مُرده. چاک یه کسی بود که من تو نیروی دریایی باهاش بودم، و مُرد.

وایولت: تو داری به من خیانت می‌کنی، نه بچه؟ بیا این‌جا.

[وایولت نرم می‌رود پیش اوگی]

اوگی: به تو خیانت کردم؟ تو واسه خیانت کردن بهت راهی نمی‌ذاری.

وایولت: طرف کیه؟ دات؟ سالی؟ هان، می‌دونم... همون پیشخدمت ریزه‌میزه‌هس، نه؟

اوگی: ... رو من زیادی حساب باز کرده‌ی. نه، نه، من هیچ‌وقت بهت خیانت نمی‌کنم. تو چه‌ته؟ بسه، بس کن.

۱۶- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی بیرون مغازه قدم می‌زند، سیگاری می‌گیراند، و نگاهی به خیابان می‌اندازد.]

۱۷- داخلی: شب - اتاق خواب وایولت

[وایولت پشت میز آرایشش نشسته، در آینه نگاه می‌کند.]

وایولت: [با اشک] بهم دروغ می‌گی اُگوستو. کسایی که دروغ می‌گن هم لایق هیچ عشقی نیستن. وایولتا رو اذیت می‌کنی، و وایولتا هم جوابتو می‌ده. من دل‌وروده‌ت رو جر می‌دم اوگی. عینِ یه ببر. عینِ یه ببرِ کثافت... با دندون‌هایی که قدرِ تیغِ ریش‌تراش تیزه. [پُکی به سیگارش می‌زند] سرِ من از این گندکاری‌ها در نیار.

۱۸- گفت‌گو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده. کناره‌ی چوب‌ساخته‌ی ساحل در کانی آیلند.]

ساسالینوگامبینو: یه دختر بروکلینی مبارزه‌کننده‌ی خوبیه؟ معلومه. چون ما چنگ نمی‌زنیم و مو نمی‌کشیم. ما مث مَردها مبارزه می‌کنیم. مشت در برابرِ مشت. می‌فهمین چی می‌گم؟ اگه نتونیم اون یکی دختره رو لت‌وپار کنیم از یه قوطی کنسرو دورانداختنی... یا یه بطری... یا هرچیِ دیگه‌ای استفاده می‌کنیم. [جامپ‌کات] من نامزد دارم؟ آره، به‌هرحال از اون گردن‌کلفت‌هاست. مث من نیست. اون حال نمی‌کنه که تو چشم عره‌عوره‌ها نگاه کنه و آروم بشینه. فقط دلش می‌خواد تمام روز بره الواطی کنه. کل کاری هم که می‌کنه همینه. فکر کنم روزی یه پوند خرجشه. [جامپ‌کات] نامزدمه ولی من دیگه می‌خوام ازش جدا شم. چون بروکلینِ بدنش خیلی زیادیه.

۱۹- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[مشتری‌ها می‌روند توی مغازه و بیرون می‌آیند. همچون صحنه‌ی ۳.]

۲۰- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[باب - یک مشتریِ عادی - تازه آمده است

تو دَم دخل کنار اوگی ایستاده است. جیمی دورتر مشغول کار است.]

اوگی: یه بسته «لوکیز»؟

باب: می‌دونی چیه؟ نه، بهت می‌گم چیه... یه دونه سیگارم مونده... و تصمیم گرفتم که، می‌دونی، خواستم که بیام این‌جا. من دارم ترک می‌کنم، ولی دلم خواست این یکی‌رو با تو بکشم. پس فکر کردم که «آخرین سیگار»، با اوگی بِکِشش...

اوگی: شوخی می‌کنی. تحت‌تأثیر قرار گرفتم.

باب: هی جیمی، یه عکس از من و اوگی کنار آخرین سیگار من می‌گیری؟ [دوربینی به جیمی می‌دهد] فقط اینو فشار بده. [به اوگی] سیگاره اینه مَرد.

اوگی: خیله‌خب، می‌خوای من کجا واستم؟

باب: نمی‌دونم. می‌خوای بیای این‌جا؟

اوگی: باب، می‌دونی...

باب: آخرین سیگار. با اوگی.

اوگی: تحت‌تأثیر قرار گرفتم که خواستی آخرین سیگارتو با من بکشی.

باب: هی مرد. دوازده ساله که اومدم این‌جا... «لوکیز».

[دیزالو، باب و اوگی جلوی دوربین حالت می‌گیرند.]

باب: صبر کن جیمی، دستت جلوشه. خیله‌خب. ممنون.

[جیمی عکس را می‌گیرد.]

اوگی: گرفتی جیمی؟

[باب و اوگی می‌نشینند.]

باب: خب اینه. یه سیگار دیگه. [دیزالو] اولین سیگارمو یادم می‌آد مرد. دوست‌هام، اون‌ها از این مغازه، از داروخونه‌ی بوئِلر سیگار بلند می‌کردن. هنوز یادمه. تو یه‌جایی شبیه حومه‌ی آکرون، اوهایو جایی که خودم هم توش بزرگ شدم. خب ما تو امتداد خط راه‌آهن به سمت خونه قدم می‌زدیم... بسته رو باز کردیم... هنوز یادمه... شبیه یه بسته «نیوپورتز» بود. اول سیگارها رو بو کردیم... می‌دونی که نعنایی‌ش... یه بویی شبیه آب‌نبات یا یه همچین چیزی می‌ده. بعد روشن‌شون کردیم... شروع کردیم پُک زدن... سُرفه‌کردن. دو دقیقه بعد حال‌مون بد بود، حالت تهوع... گیج و منگ. ولی حس‌مون خیلی عالی بود. شبیه بچه‌های ده‌ساله‌ی سرِتقی که... سیگار می‌کشن. [دیزالو] ولی سیگار، باید قبول کرد که... چیزی که واقعاً دارم از دستش می‌دم... می‌دونی، من هیچ‌وقت دوستی نداشتم که سیگار نکشه.

اوگی: خوشبختی همینه.

باب: چیزی که دارم از دستش می‌دم اینه... و قهوه. قهوه و سیگار، می‌دونی؟ مث «صبحانه‌ی قهرمانان»ئه.

۲۱- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[مرد عشق وافل بیرون مغازه ایستاده. جیمی نزدیک او می‌شود.]

مرد عشق وافل: سلام آقایی.

تامی: سلام، چی شده؟ [می‌زند به شیشه‌ی مغازه] یه قهوه می‌خوای؟

مرد عشق وافل: لباست پرز نگیره.

تامی: پُرز؟ نه. حالم از پُرز به هم می‌خوره. پُرز فایده‌ای برام نداره.

مرد عشق وافل: بذار یه چیزی ازت بپرسم آقا.

تامی: چی می‌خوای بپرسی ازم؟

مرد عشق وافل: من این دوروبَر تو شماره‌ی ۲۰۹ ۱/۲ یه مصاحبه‌ی کاری دارم... بهم بگو آقا، هیچ پرستاری تو این محل زندگی می‌کنه؟

تامی: پرستار؟ نه. حدود پنج‌تا بلوک اون‌ورتر، درست سمت چپ یه بیمارستان هست.

مرد عشق وافل: آره، می‌دونم. الان از همون بیمارستان اومدم آقا.

تامی: به نظر می‌آد لازمه دوباره برگردی بیمارستان. [به زخم روی زانوی او اشاره می‌کند] باید از نو پانسمان بشه.

مرد عشق وافل: نه آقا، همین‌الان پانسمان شد. [به پایین، به زانویش نگاه می‌کند] اَه، هِی...

تامی: خب، به نظر نمی‌آد که همین الان پانسمان شده.

مرد عشق وافل: چه روزیه امروز؟

تامی: امروز؟ چهارشنبه‌س. دنبال چی می‌گردی؟

مرد عشق وافل: [به خودش، در فکر] چهارشنبه... [به تامی] دنبال شماره ۲/۱ ۲۰۹ می‌گردم...

تامی: [با دست نشان می‌دهد] این شماره ۲۱۱ئه. ۲۰۹ اون دست خیابونه. دویست‌ونه‌ونیم درست بینِ ... درست تو اَون سوراخیه.

مرد عشق وافل: نه، اشتباه می‌کنی. این ۲۰۹ئه. ۲۰۹ اون‌دستِ خیابون نیست. ۲۰۸ اون‌دستِ خیابونه.

تامی: ۲۱۱. خیله‌خب، ۲۰۹ این‌جاست. ۲۱۱... خب ۱/۲ ۲۰۹ درست بین این دوتا ساختمونه.

مرد عشق وافل: هیچ اطلاعاتی ازت نمی‌خوام.

تامی: این‌جا چی‌کار می‌کنی.

مرد عشق وافل: تو، تو هیچ‌چی نمی‌دونی.

تامی: ببین. این‌جا بروکلینه. ما از رو شماره‌ی پلاک‌ها راهمون رو پیدا نمی‌کنیم. تو پیِ چی می‌گردی؟ پی چه‌کاری داری می‌گردی؟

مرد عشق وافل: دارم دنبال چهار دلار و نود و پنج سنت پول می‌گردم. تا یه شیرینیِ وافلِ بلژیکی دست‌مو بگیره.

تامی: هان. داری پی چهار دلار و نود و پنج سنت پول می‌گردی.

مرد عشق وافل: [مِنویی از شیرینیِ وافل بلژیکی را به تامی نشان می‌دهد] این یه اثر هنری نیست آقا، یا یه چیزی تو همین حدود؟

تامی: [مِنو را نگاه می‌کند] خوشگله. دیگه از این‌ها درست نمی‌کنن. دیگه از این‌ها درست نمی‌کنن. از مُد افتاده. دست‌تو نمی‌تونه بگیره. باید بری خونه پیش مامانی تا شیرینیه دست‌تو بگیره. [مکث] خیلی خوب به نظر می‌آد، راستی‌راستی...

[دیزالو، یک پوسترِ شیرینیِ وافل بلژیکی بر پرده ظاهر می‌شود. دیزالوَ مجدد به خیابان. مرد عشق وافل تنهاست و دارد مِنو را لیس می‌زند.]

۲۲- نوشته

[کلماتی بر پرده ظاهر می‌شوند: «به‌قول فال‌های همراهِ شیرینی: جوری که آدم نگاه می‌کنه بستگی داره به جایی که می‌ره.»]

۲۳- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده. داخل آپارتمان.]

چیف بِی: بروکلین همه‌چی داره. رودخونه‌های کوچولویی داره که از وسطش رد می‌شن. مردم نمی‌دونن. تو بروکلین آبشار هست... اون‌وقت مردم نمی‌دونن آبشاره کجاست. آبشاره معرکه‌س. منطقه‌ی زیبا و وسیعیه. همه‌چی داره. جای صاف، جای مرتفع، جای کم‌ارتفاع. جای پُردرخت. حتا باتلاق. [جامپ‌کات] وقتی آدم به منطقه‌های دیگه نگاه می‌کنه، تو مقایسه‌ی همه‌شون با همدیگه، بروکلین بزرگتره... و به روزتر از تمام مناطق هم هست.

۲۴- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی و تامی در مغازه تنهایند و حرف می‌زنند. رَپر (که در آمریکا کسی است که برای کسب درآمد درِ کوچه و خیابان موسیقی رَپ اجرا می‌کند و حتا از این طریق گاه اجناسی را می‌فروشد.م.) با کیفی

پُر ساعت وارد می‌شود.]

رَپر: سِیر کنین، سِیر کنین، ساعت دیواری، ساعت مچی دارم، نیستم تو کار تایمکس. سوآچ، سیکو، کاسیو، رولکس.[کیف را می‌اندازد روی پیشخوان و بازش می‌کند] چه‌طوری مرد؟ همه‌رو دارم بچه.

اوگی: [با لبخند] کل‌شو دربست برمی‌دارم.

رَپر: واقعاً، خوشت می‌آد از فوت‌وفن فروشم. یه معامله‌ی حسابی کردم مرد. به‌خاطر تو امروز یه معامله‌ی خوب کردم. به خاطر تو آقای مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین...

تامی: چی داری؟

رَپر: بیست و بیست‌وپنج دلاری دارم.

تامی: بیست و بیست‌وپنج دلاری؟

رَپر: هم قیمت آفریقایی‌ش رو آوردم هم قیمت اروپایی‌ش رو. کدوم‌ش رو می‌خوای؟

تامی: قیمت آفریقایی؟ قیمت اروپایی؟ یه گُل‌شو نشونم بده.

رَپر: یه نگاه بنداز بچه. سریع می‌رم سراغ اصل مطلب. اول می‌رم سر قیمت آفریقایی‌ها. همیشه سیاه‌پوست‌ها اول.

تامی: رولکس؟

رَپر: رولکس بچه. معامله‌ی حسابیه، پوست سوسمار.

تامی: اینو از کجا آورده‌ی؟

رَپر: تو خودت رو بابتش نگران نکن بچه. خودم جنس‌هارو گرفتم. هیچ موردی برا نگرانی نیست.

تامی: [ساعت را وارسی می‌کند] می‌خوای این ساعت رولکس‌رو به من بفروشی بیست دلار، بیست‌وپنج، سی، چهل، پنجاه... چند؟

رَپر: قیمت آفریقایی؟ بیست‌وپنج دلار.

تامی: یعنی چی؟ من که مال آفریقا نیستم.

۲۵- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[سه نفر به ترتیب این آمارها را از بَر می‌گویند.]

مرد: ۸۷۲۷۰۲ تا آمریکایی آفریقایی...

نوجوان: ٤١٢٩٠٦ تا یهودی...

زن جوان: ٤٦٢٤١١ تا اسپانیولی‌زبان تو بروکلین زندگی می‌کنن.

۲۶- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ٢٤]

رَپر: اسم این سیاه‌پوست که دوروبر این محل می‌پلکه چیه؟ تو این‌جا چی‌کار می‌کنی مرد؟

تامی: اسمم تامی فانلیه. اسمم اینه.

رَپر: [ادای لهجه‌ی بروکلین ایتالیایی درمی‌آورد] تامی فانلی. هی، تامی فانلی، اهل بروکلینی یا جای دیگه؟ این یارو ... خدایا! [جامپ‌کات] چرا تو این محل ول می‌گردی مرد؟ کرون هایتز، هاوارد بیچ. ما تو بروکلینی‌م مرد. بروکلین. بداستای. یا کار کن یا بمیر. جایی که من اهلش‌ام همچین جاییه.

تامی: این‌جا محل من هم هست.

رَپر: محل تو؟ فانلی. اسمت سر چی شده فانلی؟

تامی: مال ایتالیام.

رَپر: ایتالیا؟

تامی: بابام ایتالیاییه، مادرم سیاه‌پوست.

رَپر: یعنی چی... دورگه‌ی سفید و سیاه؟ تو هیچ‌رقم دورگه‌ی سفید سیاه نیستی. تو قدر من سیاهی مرد.

اوگی: هی، هی... بس کنین.

تامی: صبر کن. تو از کجا می‌دونی من چی‌ام؟

رَپر: بهت می‌گم مرد سیاه‌پوست...

تامی: داری حرف مفت می‌زنی.

رَپر: بهت می‌گم مرد سیاه‌پوست. بهت می‌گم از کجا. برادر من، برادر من فانلی... بهت می‌گم از کجا...

تامی: آروم. جدی باش. با من جدی باش. حرفت رو بهم بزن.

رَپر: بذار این‌جا یه‌جا بشینم. [دارد می‌نشیند که وینی وارد مغازه می‌شود] سرپا، سرپا، سرپا... [می‌رود برای فروش ساعت‌هایش.]

اوگی: ساعت نمی‌خواد. صاحب مغازه‌س.

رَپر: می‌بخشید آقا. تایمکس، رولکس، کاسیو، سیکو. هر چی بخواین، برا شما آورده‌م. بیا مرد. دارم سعی‌مو می‌کنم تا بهت یکی بفروشم... [به تامی] مسئله اینه که من وقتی دارم این ساعت‌رو می‌فروشم واقعاً یه رَپرم. کارم اینه. رَپ می‌خونم. همه‌تونِ با موسیقی رَپ حال می‌کنین؟ [به اوگی] تو احتمالاً حال نمی‌کنی.

وینی: [برای برداشتن گیتارش پشت دخل می‌رود و از پیش چشم‌ها ناپدید می‌شود] رَپری؟

رَپر: [به تامی] تو هم احتمالاً تو خطِ موسیقیِ رَپ نیستی. [به وینی] دارم سعی‌مو می‌کنم اسباب‌وسایلَ گیر بیارم مرد. می‌خوای یه ساعت بخری؟

وینی: [از پشت دخل ظاهر می‌شود] قلب من پُر آوازه. [شروع می‌کند به نواختن و خواندن یک نغمهٔ کانتری وسترن.]

رَپر: [قطع می‌کند] واستا. شماها چه‌تونه؟ چی‌این، پورتوریکویی‌این؟ [به تامی] تو سیاه‌پوستی؟ [به وینی] بیلی‌رِی سیروس. مردمونِ این محل چه‌شونه مرد؟

وینی: بیلی‌رِی چی‌چی؟

رَپر: شماها همه‌تون می‌خواین سفیدپوست باشین. مسئله اینه مرد. زدن اون... هرچی که هست... اون آهنگ آکوستیک... کانتری...

تامی: خوب می‌زنه.

وینی: تو مال کجایی؟

تامی: نمی‌دونه مال کجاس.

رَپر: بداستای. مال آفریقا بودم. ولی سر یه مَاجرایی که شماها یادتون نمی‌آد از آفریقا دزدیدنمون. [پچ‌پچ‌کنان] مرد سیاه‌پوست... فانلّی...

اوگی: من تو رو از آفریقا دزدیدم؟ می‌شه پَست بدم؟

۲۷- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مرد با عینک عجیب‌وغریب، هم‌چون قبل.]

مرد: توی اون هشت سالی که به بزرگ‌شدن من تو بروکلین گذشت دیگه غمگین‌تر نمی‌شد که باشم. ولی می‌خوام بگم نمی‌دونم هم که اگه مثلاً تو لانگ‌آیلند بودم چی می‌شد، جایی که به‌مراتب بدتره. و اگه احتمالاً تو بچگی یه ضربه‌ی روحی‌ای از اون‌جورهایی که من داشتم هم باشه... تازه جدای از این‌که تیم داجرز از بروکلین رفت، که اگه درباره‌ش فکر کنی خودش دلیل اینه که بعضی‌های ما پُر یه حسی بدبینی‌ان. ماها هیچ‌وقت از تاثیر این ضربه خلاص نشدیم. روشنه که آدم طرفدار متز نیست. احتمالاً طرفدار یانکی هم نمی‌تونه باشه. بنابراین بیس‌بال از زندگی‌ت حذف شده. اون هم به خاطر به دنیا اومدن تو بروکلین.

صدای بیرون تصویر: تو جایگاهِ یه بچه از قضیه‌ی داجرز ناراحت شدی؟

مرد: خیلی زیاد. نمی‌دونم چرا. من از بیس‌بال خوشم نمی‌آد. ولی البته شاید هم از بیس‌بال خوشم نمی‌آد چون داجرز دیگه این‌جا نیست. این روزها اگه بگی داجرز هیشکی نمی‌فهمه داری درباره‌ی چی حرف می‌زنی. فکر می‌کنن داری درباره‌ی داجرز لُس‌آنجلس حرف می‌زنی. من منظورم داجرز لُس‌آنجلس نیست. ولی لانگ‌آیلند.. وحشتناک بود. مطلقاً وحشتناک بود. منظورم اینه که دست‌کم تو بروکلین آدم می‌تونه دوروبَر قدمی بزنه.

۲۸- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشی

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۲۶]

رَپر: من مالِ بروکلین‌اَم مرد.
وینی: می‌خوای یه آواز بروکلینی بشنوی؟
رَپر: آهنگ‌های بروکلینی بلدی؟
وینی: آره.
[وینی شروع می‌کند به اجرای آهنگی اسپانیایی. تامی و رَپر پا می‌شوند و همراهی می‌کنند. هم‌چنان‌که آهنگ ادامه می‌یابد تصویر بُرش می‌خورد به مجموعه‌ای از تصاویر ویدئویی از خیابان‌ها و اهالی بروکلین. بعد بازمی‌گردیم به مغازه]
رَپر: پیرمرد، پیرمرد، بذار یه‌ذره دستِ من باشه.
وینی: اِه، گیتار می‌زنی؟
رَپر: آره مرد. یه چیزهایی بلدم.
وینی: [به اوگی] ساعت می‌فروشه، گیتار می‌زنه.
رَپر: [گیتار را از وینی می‌گیرد] گفتم که بهتون. [شروع می‌کند به زدن و خواندن] آره، هی، سیر، سیر، سیر کن، بیا ساعت مچی بخر. ساعت دیواری آوردم. وقت رو آوردم، قافیه آوردم. مرد سیاه‌پوست، مرد سیاه‌پوست، حواست نیست. این‌جا نشسته‌ی. رو صندلی نشسته‌ی. اون‌جا مرد سفیدپوست، زُل زده به من بی‌توجه، می‌دونم که نداری توجه... اوه... [دست‌ها را تکان می‌دهد]... از هرچی که بشه...

۲۹- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۲۳.]

ریپس‌بی: چیز مورد علاقه‌م در مورد بروکلین اینه که همه‌ی ملیت‌های دنیا تو بروکلین هستن. [جامپ‌کات] نکته‌ای که بهش هیچ علاقه‌ای ندارم؟ این‌که همه‌ی این ملیت‌ها امکان خوب زندگی‌کردن ندارن.

۳۰- خارجی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مردی این آمار را از بَر می‌گوید.]

مرد: ۳۲۶۸۱۲۱ تا چاله تو بروکلین هست.

۳۱- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۲۰.]

باب: می‌دونی، من فکر می‌کنم خیلی از مردم شروع می‌کنن به سیگارکشیدن چون سیگارکشیدن رو خوشگل نشون دادن... مثلاً هالیوود. تو فیلم‌ها. می‌دونی، مارلون براندو رو می‌بینی، جیمز دین رو می‌بینی که سیگار می‌کشه. مارلین دیتریش...
اوگی: من همین‌جوری بود که شروع کردم به سیگارکشیدن.
باب: آره؟
اوگی: سیگارکشیدن رو شروع کردم چون وقتی بچه بودم، نوجوون بودم، اون فیلم محشره رو دیدم که اسمش «قدم‌زدن زیر آفتاب»ئه. اصلاً دیده‌یش؟
باب: نه.
اوگی: ریچارد کُنت... اوم‌م... اسم اون یکی یارو چی بود، یادم نیست... این‌ها سر یه ... نبردی‌اَن تو اروپا. جنگ جهانیِ دومه و این‌ها تو ارتش‌اَن. ریچارد کنت مسلسل‌چیه و برا خودش یه دستیار داره. یه دستیاری که فشنگ‌ها و همه‌ی این چیزمیزها رو حمل می‌کنه... یا مسلسل رو حمل می‌کنه. و همون‌جور که این‌ها دارن تو جاده به سمت میدون جنگ بعدی راه می‌رن، ریچارد کُنت درباره‌ی زندگی مدام فلسفه می‌بافه و لفظ هم می‌اومد که «سیگار». دیگه هیچ سیگاری نداشت. همراهش هم همه‌ش لفظو می‌اَد که «اَه‌ه‌ه» و از این‌چیزها. اون‌جوری که ریچارد کنت زیر آفتاب داشت راه می‌رفت و مسلسل‌شو حمل می‌کرد... و لفظ می‌اومد که «سیگار»، همین باعث شد که بخوام سیگار بکشم. قبلنا سرِ بیلیارد پیشِ رفقام شبیه اون ادا در می‌آوُردم.
باب: آره؟
اوگی: لفظ می‌اومدم که «سیگار»، اون‌ها هم لفظ

می‌اومـدن که... «این کثافـت‌کاری رو بیرونِ این‌جا بکن.»

[دیزالو.]

باب: حرف‌زدن درباره‌ی فیلم‌ها... داشـتم به این هم فکر می‌کردم بی‌ربطه ولی داشتم فکر می‌کردم... یه شبی، تو ژاپن، داشـتم تلویزیون تماشا می‌کردم. یـه فیلمی بود، چـرا تو هر فیلمی یـه صحنه‌ی تیر و تیراندازی هسـت، و وقتی هم که فشنگ‌هاشـون تموم می‌شه کلیک، کلیک اسلحه‌هه رو پرت می‌کنن دور. انگار فندکِ یه‌بار مصرف یا یه همچین چیزیه. تکلیف اون اسـلحه‌هه چی می‌شه. اسلحه کلی پول قیمتشـه. نمی‌شـه دوباره پُرش کـرد؟ حالی‌ته چی می‌گم؟ همیشـه کلیک اسـلحه‌هه رو پرت می‌کنن کنار.

اوگی: نکته‌ی جالبیه.

باب: یـه چیز دیگه‌ای هم من فکر می‌کنم خیلی تـو فیلم‌ها عجیب‌غریبـه... مثلاً فیلم‌هـای جنگی... نازی‌هـا تو فیلم‌هـا... چرا نازی‌ها همیشـه بـه یه حالت عجیب‌غریبی سـیگار می‌کشـن... یه حالتی شـبیهِ این؟ [سیگاری بین انگشتان سوم و چهارمش می‌گـذارد و ادای این را درمی‌آورد کـه اوگی آن‌را روشـن می‌کند. بعد سـیگار را بین انگشتان شصت و اشـاره‌اش می‌گذارد و کجکی نـگاه می‌کند] «اره، ما یـه راه‌هایـی داریم کـه مجبورت کنیـم حرف بزنـی اوگی.» شـبیه یه جـور تهدید سـوزوندنه... شـکنجه‌دادن؟ یا این‌که این‌جوریه. «اَره، ما می‌دونیم تو کی‌ای؟ دیده‌یـم چی‌کار کـردی.» [دیزالو] ولی به‌هرحال چیز کثافتش اینشه که، الان می‌ری هالیوود خودشـون گرفتار سـیگارمون کردن، ما هم همه‌جا این تصویر خوشگل‌بودنِ سیگارکشیدن رو می‌بینیم الان مـی‌ری اون‌جا، و هیچ‌جاش نمی‌تونی سـیگار بکشـی. این‌جوریه که... آدم سـیگار می‌کشـه، بعدِ غذا تو رسـتوران یکی روشـن می‌کنی، می‌آن بالای سـرت که [ادای لحنی رسمی درمی‌آورد] «معذرت می‌خوام آقا، طبق قانون سیگارکشیدن تو رستوران‌ها ممنوعه.» این یعنی چی؟ خودشـون کاری کردن که آدم شروع کرده، حالی‌ته؟

۳۲- تکه‌ای از فیلم «قدم‌زدن زیر آفتاب»

سـرباز اول (ریچارد کنت): [بشکنی می‌زند] یه سیگار.

سـرباز دوم (جورج تاین): اونی کـه همین‌الان بهت دادم چی شد؟

سـرباز اول: فرستادمش خونه. تو خونه‌مون پولِ سـیگار رو صرفه‌جویـی می‌کن. [بشـکنی می‌زند] یه سـیگار. [سرباز دوم سـیگاری به او می‌دهد] یه کبریت. [سـیگار را روشـن می‌کند] ممنـون. رفیق داشتن می‌ارزه.

۳۳- داخلی: روز - مغازه‌ی سـیگار فروشـی بروکلین

[مرد با عینک عجیب‌وغریب، هم‌چون قبل]

مرد: آره، من دارم سیگار می‌کشم... کلی از رفقام هم سـر همین قضیـه مُرده‌ن. ولـی از یه طرف هم وقتی دارم سیگار می‌کشم دیگه مشغول کار دیگه‌ای نیستم... خب، از این نظر که نگاه کنیم، سیگار وسیله‌ی سـلامتیه. [جامپ‌کات] اولین باری که سیگار دستم گرفتم رو یادم نمی‌آد. اولین باری که هر چی رو دستم گرفتـم رو یادم می‌آد... خب، می‌دونی که، چون آدم اهل بروکلینه دیگه... اسمش پانک بود. پانک یادتون می‌آد؟ پانک این تیکه چوب‌های دراز سـبز بود. یه تیکه چوب باریک بود. [دست‌هایش را باز می‌کند] این اندازه. سـبز رنگ. با یه خدا می‌دونه چی ای که سه اینچ ته‌ش رو پوشونده بود. کلّ سه اینچ مونده به ته‌ش رو. روشنش می‌کردی... و وانمود می‌کردی که داری می‌کشـی‌ش. معلومه که آدم پُک نمی‌زد چون چوب خشـک بـود... و آدم باهاش ایـن‌وَر اون‌وَر می‌رفت. بهش هم می‌گفتن پانک. درسـت می‌گم؟

ایـن جور یادم می‌آد. این که این کِی تبدیل شـد به مارلبوروی واقعی... راسـتی راستی یادم نمی‌آد. این قضیه، به اضافه‌ی بیشتر خاطرات کودکی‌م، تو ذهنم نیسـت. کودکیِ من اون قدر ناخوشایند بود که ابداً هیـچ چیزی رو که مال قبل... فکر کنم... سـی‌ویک سالگی‌م باشه یادم نمی‌آد.

۳٤- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شـوند: «بررسـیِ درخواستِ حق انحصاری»]

۳۵- خارجـی: روز - جلـوی مغـازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[تامـی روی جاروزنامـه‌ای نشسـته و دارد روزنامه‌ی صبـح را می‌خواند. جیمی دارد دم مغازه را جارو می‌کشد. پیت که کیفی همراهش است دارد دوروبرِ تقاطع چرخ می‌زنـد. قدم‌زنان از کنار تامی می‌گذرَد و بعد بر می‌گردد و به علامت شـناختن به تامی اشاره می‌کند.]

پیت: تامی.

تامی: [شانه‌ای بالا می‌اندازد] آره.

پیت: پیت.

تامی: [به هیجان آمده] پیت؟ پیتر؟ پیتر مالونی!

پیت: پیتر مالونی.

تامی: خدایا! عجب!

پیت: تامی. تامی... [بشکنی می‌زند، سعی می‌کند نام خانوادگیِ تامی را به خاطر بیاورد.]

تامی: [برای تشویق او] بجنب دیگه...

پیت: فسینیمینی... فلینی...

تامی: فانلی.

پیت: فانلی! تامی فانلی.

تامی: پیتر مالونی، میدوودهای...

پیت: درسته...

تامی: دوتـا Aی مثبت... تو جبر. اون شـاگرده بودی که همه‌چی‌ت تکمیل بود. چه‌طور گذرونده‌ی مرد؟

پیت: تو چه‌طور گذرونده‌ی مرد؟

تامی: خوبم. خوبم.

پیت: من رفتم دانشگاه هاروارد. کارشناسی‌م رو تـو هاروارد گرفتم. بعد رفتم دانشـگاه ییل. دکترای مطالعات بینارشـته‌ای... فلسـفه و زیست‌شناسـی. [مکث] خب، تو چه‌طور گذرونـده‌ی؟ [دوروبر را نگاه می‌کند]... این‌جا مال توئه؟

تامی: [شانه بالا می‌اندازد] آره... آره... این‌جا مال منه. یه جورایی...

پیت: هنوز تو همین محل.

تامی: آره، من عاشق این محل‌اَم.

پیت: هی تامی، ایراد نداره بشینم؟

۳٦- داخلـی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشـیِ بروکلین

[مرد با عینک عجیب‌وغریب. همچون قبل.]

مـرد: عینـک مـن احتمـالاً نشـون‌دهنده‌ی آینـده‌ی عینک‌هاس... بـرا یه بخش مشـخصی از مـردم. برخـورده‌م به ایـن قضیـه... اول رفتم دفتر انحصاری‌شون... برا عینکم. دلیلش هم این بود که... بذارین توضیح بدم این عینکه چه‌جوریه. [انگشتش را از میـان قاب خالیِ عینک رد می‌کند] عینکه فقط بالاش شیشه داره.

۳۷- خارجـی: روز - جلـوی مغـازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[ادامه از صَحنه‌ی ۳۵.]

پیت: درواقع ما می‌ریم بیرون و به‌صورتِ اتفاقی از مردم نظرسنجی می‌کنیم. بعد جواب‌ها رو می‌گیریم و تو قالب یه نظریه مرتب‌شـون می‌کنیم... درواقع... این قضیـه کمک می‌کنه کـه اوضاع زندگی‌شـون بهتر بشـه. من...اوه‌ه... می‌خـوای، می‌خـوای تو یه

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

نظرسنجی شرکت کنی؟ می‌شه ازت چندتا سوال بپرسم؟

تامی: کی، من؟

پیت: چون من یه وظایفی دارم، و واقعاً نجاتم می‌دی اگه...

تامی: همین این‌جا؟

پیت: آره. می‌شه همین‌جا انجامش داد.

تامی: حتماً. حتماً. چیزی ندارم از دست بدم. چرا نه؟ انجام بدیم.

[دیزالو.]

پیت: به خدا اعتقاد داری تامی؟

تامی: آره، به خدا اعتقاد دارم.

پیت: [پاسخ را یادداشت می‌کند] خیله‌خب. [مکث] واقعاً؟

تامی: چی واقعاً... تو نداری؟

پیت: من فکر می‌کنم یه خدایی هست... و اون من نیستم.

[دیزالو.]

پیت: کسی هست این‌قدر ازش متنفر باشی که بخوای بمیره؟ و اگه یکی گفت می‌تونن اون آدم رو برات بکشن و جنایته هم معلوم نمی‌شه می‌ذاری دست به کار بشن و این کار رو بکنن؟

تامی: سوال سختیه. نمی‌خوام کسی بمیره.

پیت: تامی، جلو روی تو پیته. تامی. می‌تونی بهم بگی.

تامی: خیله‌خب، خیله‌خب. شاید یه نفر. خوبه؟

پیت: یه نفر. همیشه اون یه آدم کثافت هست، می‌دونی، اون عوضی کثافت.

جیمی: یه آدم کثافت.

تامی: یه آدم کثافت. درسته.

۳۸- روز- مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

[مرد با عینک عجیب‌وغریب، هم‌چون قبل.]

مرد: رفتم سرِ پرتاب یه شاتل فضایی. شاتله که بلند شد من تونستم چشمی‌های دوربین رو بذارم تو جا قاب‌های عینکم. چون توشون شیشه نیست. این جوری شد که دانشمندهای هوافضا همه‌شون ریختن دورم. «از کجا می‌شه همچین عینکی بگیرم.» چون اون‌جا همه‌شون با اون بندهای کوتاه بنجل دور گردن‌شون واستاده بودن، همون بندها که عینک‌ها ازشون آویزون بود، یا این‌که عینک‌هاشون رو گذاشته بودن رو کله‌های تاس‌شون. یا این‌که، من تو رستوران‌ام، وقتی می‌خوام منو رو بخونم... شیشه‌های عینکو می‌زنم بالا. اون‌وقت مردم می‌آن بالا سرم و می‌گن «از کجا می‌شه عینکی گرفت که این جوریه؟» خب من اون‌موقع فهمیدم که آینده‌م تو چیه. احتمالاً آینده‌م تو تولید قاب عینکه. یا حمایت مالی شدن از طرف یه تولیدکننده‌ی قاب... می‌خواستم اسم قابه رو بذارم «دیدگاهِ لو».

۳۹- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین

پیت: خب، چقدر پول باید بهت بدن تا یه کاسه گه رو بخوری تام؟

تامی: [می‌خندد] اَه! بذار یه چیزی بهت بگم. من این‌کار رو نمی‌کنم. منظورم اینه که هر کسی قیمت خودشو داره ولی من نه. من نه، تامی فانلی نه.

پیت: تامی با گه کاری نداره.

تامی: من گه نمی‌خورم. خلافِ مرامه.

پیت: مرامت چیه تامی؟

تامی: مرام معقول بودن پیتر. باید یه وقتی امتحانش کنی.

پیت: معتقدش بودم. تکفیرم کردن. بذار یه چیزی بهت بگم. تو یه جامعه‌ی نامعقول، آدم معقول باید عینِ نامعقول‌ها باشه. نامعقول بودن... منطق عقل سلیمه... نامعقول بودن منطق عقل سلیمه... نامعقول بودن منطق عقل سلیمه... نامعقول بودن منطق عقل سلیمه...

تامی: تحت فشار.
پیت: تحت فشار! اُلیور وِندل هولمز!
تامی: آره، شنیدم قضیه رَو.
پیت: لعنت خدا تامی! لعنت خدا، ممنون!

٤٠- گفت‌وگو با ساکنانِ بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده. پراسپکت پارک.]

یان فریزر: یه چیزی که آدم فقط این‌جا تو بروکلین بهش بر می‌خوره، قضیه رو هم من الان به‌خاطرِ این می‌دونم که دورِ مملکت رو روندم و همه‌یَ جاهای دیگر رو پِی‌ش گشتم، آدم به کیسه‌پلاستیک‌های گیرکرده‌لای درخت‌ها بر می‌خوره. این قضیه هم واقعاً منو دیوونه می‌کنه. این قضیه مث پرچم... آشوبه. کیسه لای درخت. یه نماده. قدیم که مَی‌دیدم‌شون عاصی‌م می‌کردن. بعد یه روز من خیلی ساده متوجه شدم که می‌شه کیسه‌هه رو از لای درخت بیرون کشید. این جوری بود که یکی از دوست‌هام و خودم یه کیسه‌کنِ دراز درست کردیم... راستش الان براش درخواستِ حق انحصاری هم داریم می‌دیم. چون تا حالا هیشکی چیزی برا درآوردنِ کیسه‌ها از لای درخت‌ها نساخته. کارش خیلی خوبه. یه میله‌ی آلومینیومی درازه. ما الان واقعاً تا، تقریباً می‌تونم بگم، تا بیشتر از پنجاه پایی می‌رسیم. [جامپ‌کات] مفرحه، ورزش هم هست، یه میله‌ی بزرگ رو می‌گیری بالا و کج‌وخم می‌شی. یه مقدار زیادی پیاده‌روی می‌کنیم و معلومه که کاره هم چیزمیزهای دوروبر رو قشنگ می‌کنه... اوضاع درخت رو بهتر می‌کنه. [تصویر کیسه‌ای پلاستیکیَ لای یک درخت] این کیسه‌ی لای درخت، کیسه‌ی اصلی فیلم شماست. می‌شه تصویر این کیسه رو روی فیلم ضبط کرد. می‌دونیم که کیسه‌هه وجود داشت، و وقتی که بر می‌گردین، دیگر فقط یه تصویرِ از فیلمه. چون من از لای درخت درش می‌آرم.

صدای بیرون تصویر: این کار وظیفه‌ی شما تو بروکلینه؟

یان فریزر: خب، من وظیفه نمی‌دونمش. بیشتر شبیه تفنّنه. یه کاری که با رفقام بکنیم. کار مفرحیه، و خیلی ارضاکننده‌س. قبلنا این جوری بود که، من یه کیسه‌ی این جوری رو می‌دیدم و فقط یه جورهایی شونه بالا می‌انداختم و فکر می‌کردم که «خب، یه کیسه اون‌جاست.» و حالا یه کیسه می‌بینم و فکرم اینه که «قراره از اون لا بیای بیرون عزیز.»

٤١- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شوند: «دلار و احساس»]

٤٢- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[زنی جوان در لباس هندی جلوی مغازه ایستاده.]

زن جوان: یه وقتی یه تیم بیس‌بالِ مالِ لیگ اصلی تو بروکلین بود. [مکث] ولی قضیهَ مالَ خیلی‌وقت پیشه.

٤٣- بریده‌ی فیلم خبری

[تکه‌هایی از بازیِ بیس‌بالِ جکی رابینسون لای تصاویری از جمعیتَ حاضر در استادیوم «اِبت فیلد» بُرش می‌خورد.]

صدای گوینده: جکی رابینسون، شماره‌ی چهل‌ودوی مشهورِ بروکلین، اولین بازیکن سیاه‌پوست تو لیگ‌های اصلیِ بیس‌بال، با بازیِ جسورانه‌ش کماکان طرفدارانش رو در تمام سطحَ کشور مسحور می‌کنه.

٤٤- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته شده. گلیسونز

جیم. بروکلین هایتز.]

رابرت جکسون: ولی پسر، به نظرم هیچ روزی بدتر از اون روزی نباشه که داجرز رو از بروکلین بُردن. شاید فقط اون روزی که اعلام جنگ کردن. ولی غیر این، فکر نکنم بروکلین هیچ وقت روزی بدتر از اون روزی که داجرز رو بردن به کالیفرنیا تجربه کرده باشه... و استادیوم «اِبت فیلد» نازنین رو خراب کردن. [جامپ‌کات] هیچ‌چی مث اون‌جا نبود. استادیومه... زمین بیس‌باله مث یه باشگاه قدیمی جمع و جور بود. هوادارها همه همدیگه رو می‌شناختن. گروه موسیقیِ داجر یه دسته کارگر بودن که می‌اومدن بیرون و ترومبون می‌زدن، ترومپت، درام، کلاً هم فقط خُل‌بازی در می‌آوردن... همه هم دوست‌شون داشتن. غم نداشتن. [جامپ‌کات] خونه زندگیِ همه‌ی بازیکن‌ها تو بروکلین بود. همه‌شون اهل بروکلین نبودن، ولی خونه‌زندگی‌شون تو «بدفورد اونیو» بود، عادت داشتن یه آپارتمان‌هایی اجاره کنن همون دور و بر استادیوم، همون دور و بر «اِبت فیلد». همه تو محل می‌شناختن‌شون. هی، دوک اشنایدر، جکی... چه‌طوری؟ می‌دونین، هرچی. شبیه یه خانواده بود. [جامپ‌کات] حالا؟ دیگه تو بروکلین بیس‌بال نیست.

۴۵- داخلی: شب - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[موسیقی. دسته‌ی ارکسترِ جان لوری داخل مغازه مشغولِ اجرایند.]

۴۶- داخلی: شب- مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[وینی و اوگی داخل مغازه‌اند و حرف می‌زنند. جیمی ساکت مشغول کارِ خودش است.]

وینی: هِی اوگی. کلّی پوله. دیوونه‌اَم اگه قبول نکنم.

اوگی: بعدِ نوزده سال حالا می‌خوای بِکشی کنار؟ باورم نمی‌شه.

وینی: قضیه‌ی دلار و سِنته. این مغازه چند ساله که ضررِ پوله. خودت هم به اندازه‌ی من می‌دونی.

اوگی: ولی تو کلی پول درآورده‌ی وین. کل اون ملک و املاک حسابیِ پخش‌وپلا تو آیلند. منظورم اینه که این‌جا رو رویِ مالیاتت حساب کن.

وینی: خیلی دیر شده. پای قرار دادیم.

اوگی: پس مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین قراره بشه مغازه‌ی فروش غذای سالم؟

وینی: زمونه عوض می‌شه اوگی. تنباکو می‌ره بیرون، جوونه‌ی گندم می‌آد تو. می‌دونی، شاید این قضیه برا تو هم خیلی بد نباشه. منظورم اینه که شاید وقتشه تو هم یه تکونی بخوری، نمی‌خوام ببینمت که پشتِ این دخل پیرمرد بشی.

اوگی: همه پیر می‌شن. چه فرقی می‌کنه اتفاقه کجا می‌افته.

وینی: دیگه از سیگار مجانی خبری نیست، هان اوگی؟

اوگی: تو واقعاً قبل این‌که بذاری اتفاقه بیفته باید حسابی سبک‌سنگین کنی وینسنت. منظورم اینه که این‌جا قطعاً یه مغازه‌ی کوچولوی نُقلیِ بی‌اهمیتِ محلیه. ولی همه می‌آن این‌جا. منظورم اینَه که نه‌فقط سیگاری‌ها، بچه‌ها می‌آن این‌جا، بچه‌مدرسه‌ای‌ها. برا آب‌نبات خریدن‌شون... خانم مک‌کنا پیره می‌آد برا مجله‌های سُپ‌اُپراش... لویی خُله برا قرص‌های مکیدنی‌ش... فرانک دیاز برا روزنامه‌ی «یال‌دیاریو»ش... آقا چن خیکی برا جدول‌های فکری‌ش. منظورم اینه که کلِ محل می‌آن این‌جا این‌تو. این‌جا پاتوقه. کمکه که آدم‌های محل رو کنار هم نگه داری. برو بیست‌تا بلوک اون‌وَرتر، بچه‌های دوازده‌ساله دارن سرِ کفش کتونی همدیگه رو با تیر می‌زنن. منظورم اینه که تو این‌جا رو می‌بندی، و این یه میخ دیگه‌س به تابوت. این کارت به نابود کردنِ

این محل کمک می‌کنه.

وینی: داری یه‌کاری می‌کنی من احساس گناه بکنم؟ داری همچین کاری می‌کنی؟

اوگی: نه، فقط دارم واقعیت‌ها رو می‌ذارم کف دستت. تو می‌تونی هرکاری دلت می‌خواد با این واقعیت‌ها بکنی.

۴۷- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[وینی در مغازه تنهاست، جلوی دخل روی چهارپایه‌ای نشسته و غرق فکر است.]

وینی: اون اوگی می‌خواد عصبانی‌م کنه. درست وقتی معامله رو راست‌وریست کرده‌م می‌آد تو و این نغمه‌های کثافت رو ساز می‌کنه. بروکلین... بروکلین، وظیفه‌ی منه که نگران بروکلین باشم؟ من حتا دیگه تو این شهر گه‌دونی زندگی هم نمی‌کنم.

[ناگهان جکی رابینسون در لباس رسمی تیم داجرز در مغازه ظاهر می‌شود. وینی حیرت‌زده سر بالا می‌آورد.]

جکی: سلام وینی.

وینی: جکی؟

جکی: حیّ‌وحاضر رفیق.

وینی: جکی. محشرترین بازیکن بیس‌بال بین کل تیم‌ها. قبلنا وقتی بچه بودم هرشب برات دعا می‌کردم.

جکی: من اون مردی بودم که آمریکا رو عوض کرد وینی. درست هم همین این‌جا این‌کار رو کردم. تو بروکلین. هوه، تُفم می‌کردن، فحشم می‌دادن، زندگی‌مو کرده بودن یه جهنم تموم‌نشدنی... و من اجازه نداشتم مقابله‌به‌مثل کنم. شهید بودن هم هزینه‌های خودشو داره. وقتی مُردم پنجاه‌وسه سالم بود وینی. حتا از الانِ تو هم جوون‌تر. ولی بازیکنِ حسابی‌ای بودم، نه؟

وینی: بهترین جکی. بهترینی که وجود داشت.

جکی: بعدِ من اوضاع عوض شد. نه‌فقط هم برا سیاه‌پوست‌ها. برای سفیدپوست‌ها هم... بعدِ منِ... خب، سفیدپوست‌ها و سیاه‌پوست‌ها دیگه اصلاً به اون‌شکل قدیم به همدیگه نگاه نکردن. کل قضیه هم همین این‌جا اتفاق افتاد: تو بروکلین.

وینی: آره، و بعدش تیم رو از این‌جا بُردن. راستش این قضیه دلم رو شکوند. برا چی یه همچین کارِ احمقانه‌ای کردن؟

جکی: دلار و سِنت وینی. ممکنه الان «ابت فیلد» از دست رفته باشه ولی هرچی اون‌جا اتفاق افتاد تو ذهن‌ها به زندگی ادامه می‌ده. اون‌جاست که ارزش داره وینی. غلبه‌ی روح بر جسم. کلی چیزهای مهم‌تر از بیس‌بال تو زندگی هست. [از پنجره بیرون را نگاه می‌کند] ولی بروکلین خوب به نظر می‌آد. کم‌وبیش همون‌طوریه که من آخرین‌بار دیدمش. و پراسپکت‌پارک اون‌جا... هنوز مث همیشه زیباست. [مکث] بگو ببینم وینی، این روزها دیگه از اون وافل‌های بلژیکی درست نمی‌کنن، نه؟ هی مرد، چیزی که از دست نمی‌دادم یه‌لقمه‌کردنِ اون وافل‌های بلژیکی بود. دو قاشق بستنیِ پسته‌ای با موز روش... پسر، واقعاً همه‌ی این‌چیزها برا من از دست رفته.

وینی: وافل بلژیکی؟ معلومه، هنوز درست می‌کنن. فقط دوتا بلوک بری پایین سمت کاسمیک‌دینر جکی، اون‌جا برات هرجور وافل بلژیکی که بخوای درست می‌کنن.

جکی: ممنون رفیق، ناراحت نشو که می‌رم. یه روز تو بروکلین بودن مطلقاً بی توقف برا وافل بلژیکی کامل نیست، هست؟

[جکی می‌گردد و گام‌زنان می‌رود بیرونِ مغازه.]

۴۸- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مردی در لباسِ سنّتیِ عرب جلوی مغازه

ایستاده.]

مرد: روزانه ۷۹۹۹ وافل بلژیکی در رستوران‌های بروکلین خورده شده.

۴۹- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[تصویر به‌صورت ویدئویی گرفته‌شده. پله‌های دم ساختمانی با سنگ‌های قهوه‌ای‌رنگ در پارک‌اسلاپ.]

لوک سانته: فرهنگ وافل توی بلژیک فرهنگ پیچیده‌ایه. وافل معمولاً توی تنورهای بزرگ درست می‌شه و بعد به‌صورت سرد خورده می‌شه. غذای صبحونه‌ای نیست. مث کوکی یا نون‌قندی یا همچین چیزی... از این‌جور غذاهاست. آدم بعدازظهر با قهوه می‌خوردش. [جامپ‌کات] اون‌جور وافل بلژیکی که این‌جا می‌شناسن با یه عالمه توت‌فرنگی و خامه‌ی زده‌شده چیزیه که بلژیکی‌ها هیچ‌وقت ازش خسته نمی‌شن. [جامپ‌کات] من فکر می‌کنم بلژیکی‌ها یه جورهایی از وافل بلژیکی خوششون می‌آد ولی براشون وافل بلژیکی مشخصاً یه چیز آمریکایی به نظر می‌آد. براشون یه‌جور تولید اضافه‌برسازمان و حسابی هالیوودی، که بلژیکی‌ها، می‌دونین... یه جورهایی این‌جور افراط‌کردنِ زیاد تو مصرف چیزها برا بلژیکی‌ها غریبه.

۵۰- خارجی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مشتریان مختلف از درِ ورودیِ مغازه می‌آیند تو و می‌روند بیرون، هم‌چون صحنه‌های ۳ و ۱۹.]

۵۱- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ادامه از صحنه‌ی ۳۱.]

باب: سیگار یه‌جورهایی از یه نگاهی یادآورِ میرندگیِ آدمه، می‌دونی؟ هر پُک مث یه لحظه‌ی گذراست، یه فکرِ گذراست. سیگار می‌کشی، دود ناپدید می‌شه، می‌دونی؟ یاد آدم می‌آره زندگی‌کردن یه‌جوری همون مُردنه. نمی‌دونم. قراره کلِّشو از دست بدم. ولی به‌هرحال آخری‌شه. آخریَش با تو اوگی.

اوگی: [صدای ضربه‌های طبل درمی‌آورد] تا دا... بوم!

باب: [می‌کوشد سیگارش را روشن کند. فندک سرباز می‌زند از کارکردن] اَه. تموم شده مرد. آتیش داشتی؟

[دیزالو. باب سیگاررا با کبریتی روشن می‌کند.]

اوگی: آدیوس.

باب: [درحال سیگارکشیدن] آدیوس آمیگو.

اوگی: آدیوس سیگارِتّو.

باب: شانس‌آوردن معنی‌ش همون تنباکوی خوبه.

اوگی: ول‌کردنِ شکم یعنی توالتِ پُر.

باب: یا یه همچین چیزی...

اوگی: وقتی بچه بودیم عادت‌مون این بود که در مورد شانس‌آوردن این جمله‌هه رو بگیم.

باب: [بسته‌ی سیگار را به اوگی نشان می‌دهد] آره، همین اینه.

اوگی: چی باید بهت بگم؟

باب: [بسته را ورانداز می‌کند] من هم عاشقِ این‌اَم. «طعم‌دار است».

اوگی: هی پسر. قطعاً قطعاً سرمون رو کلاه می‌ذارن، هان؟ طعمش چه جوری‌هاست؟

باب: [عمیق پُک می‌زند] طعمش معرکه‌س.

[دیزالو.]

باب: [پُک آخر را می‌زند؛ دود را بیرون می‌دهد. بعد خم می‌شود و سیگار را از زمین می‌اندازد] داره می‌ره. سی ثانیه دیگه روی توکیوئه. [صدای افتادن بمب درمی‌آوَرَد.]

اوگی: بمب‌ها پرتاب می‌شن. [بعدِ لحظه‌ای

برمی‌گردد سمتِ باب و سیگاری تعارفِ او می‌کند] یه سیگار می‌خوای؟

باب: [می‌خندد] نه ممنون. تو ترک‌اَم.

۵۲- بریده‌ی فیلمی خبری

[تخریب استادیوم «اِبت‌فیلد»]

صدای گوینده: اِبتَ‌فیلد، معبد محله‌ی فلَت‌بوش، راه رو برای خانه‌های آپارتمانی باز خواهد کرد. زمین بیس‌بال قدیمی، که نزدیکِ نیم این قرن رو سرپا بوده، به پایان راه خودش نزدیک مَی‌شـــه. جایگاه‌هایی که زمانی هزاران نفر در آن نعره می‌کشیدن چشم‌انتظارِ گروهی دیگـــر از تخریب‌کنندگانه. گوشـــه‌ی زمینِ حفرشده تا «بیس‌بال هال آو فیم» تو کوپرستون تبدیلِ به احسن بشـــه. در جشـــنی غمگنانه، روی کامپانلا توســـط بازیکنان قدیمیِ‌داجـــرز، تامی هولمز، رالف برانکا، و کارل ارســـکینِ احاطه شده. خویشتندارانه تخریب زمین بازیِ قدیمی‌شان را نگاه می‌کنند. حالا هـــم این‌جا زمینِ بازی‌ســـت، اما نـــه از آن نوعی که هواداران داجرز خرسندش باشـــند. این‌بار اِبت‌فیلد حذف شده.

۵۳- تصاویر تلفیقی از بروکلین

[تصاویری از خیابان‌ها، ســـاختمان‌ها، تابلوهای مختلـــف... که بـــا تصویر پلاکی که جای اســـتادیوم ابت‌فیلد ســـابق را مشـــخص می‌کنـــد و تصویری از آپارتمان‌های اِبت‌فیلد خاتمه می‌یابند.]

۵۴- گفت‌وگو با ساکنان بروکلین

[ادامه از صحنه‌ی ۱۸.]

ساســـالینا گامبینـــو: امـــروز تولدمـــه. و الان هیجده‌سالمه...

صـــدای بیـــرون از تصویر: [می‌خوانـــد] تولدت مبارک...

ساســـالینا گامبینو: خیلی خوش می‌گذره. تا حالا کسی برام نخونده بودش. [جامپ‌کات] ولی بروکلین امشب مواظبمه. اگه راهِ خودمو برم و به همه بگم که امروز تولدمه، جشن می‌گیرن. آتیش‌بازی‌ای می‌بینی ها، ولی قضیه تیراندازیه. [می‌خندد] مردم هم احتمالاً با کیک و تخم‌مـــرغ و پودر بچه می‌زنن. این‌جوری تولدم رو جشـــن می‌گیرن. کیک رو برا خوردن بهم نمی‌دن، باید محکم بکوبنش تو صورتم و با بسته‌ی پـــودرِ بچه بزنن تا مهمونی غافلگیرکننده باشـــه. تو ســـاختمون راه می‌رم و احتمالاً یکی با بسته‌ی پودر می‌زندم و با تخم‌مرغ زخمی‌م می‌کنه. [جامپ‌کات] همگی روز خوبی داشته باشین.

صدای بیرون از تصویر: تو هم. تولدت مبارک.

ساسالینو گامبینو: ممنون.

۵۵- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهرمی‌شـــوند: «گوش کن بهم.»]

۵۶- داخلی: شب - اتاق‌خوابِ وایولت

[ادامه از صحنه‌ی ۱۷.]

وایولت: اوه اوگوستو، آی اوگوستو، تو می‌تونی حسابی معرکه باشی... اگه فقط یه جور دیگه بودی. [عصبانی] اون اوگی، اوگی... می‌خواد منو خُل بکنه. اول می‌گـــه آره، بعـــد می‌گه نه، روشـــن، خاموش. شـــاید یه‌وقت دیگه. ولی رامـــون، می‌بینی، یه وقت دیگه سَـــرش نمی‌شـــه. می‌خواد شـــونزدهم بره تو باشـــگاه فِردی بازی کنه. اون‌وقت اوگوســـتو می‌گه که شونزدهَم کُلّی گرفتاره. این‌جا چی به چیه، هان؟ کسی کَر یا یه همچین چیزیه؟ جون‌به‌لب‌رسیده دارم با خودم حرف می‌زنم، و هنوز هم فایده‌ای نداره.

۵۷- داخلـــی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشـــیِ بروکلین

[اوگی در مغازه تنهاســـت. دات به‌یکباره می‌آید

تو.]

دات: ایـــن در رو قفل کن. بایـــد این در رو قفل کنی.

اوگی: چه‌ته دات؟

دات: نمی‌خـــوام باهات حرف بزنـــم. نمی‌خوام چیزی بهت بگم، اگه اومد دم در نذار بیاد تو.

اوگی: وینی؟

دات: آره. [حرکـــت مـــی کند ســـمتِ صندوق] پول‌ها کجاســـت؟ می‌دونم که پول‌ها رو این دوروبر نگه می‌داره. پول‌ها کجاست؟

اوگی: من فقط حساب‌کتاب‌ها رو دارم...

دات: می‌دونـــم کـــه یه جایـــی ایـــن دوروبر یه مخفیگاه ســـرّی داشـــته... ســـوای این پول‌هایی که این‌توئه، درسته؟

اوگی: نه...

دات: [صنـــدوق را بـــاز می‌کند و دســـت می‌بَرَد سمتِ پول‌ها] به‌هرحال من این‌ها رو هم می‌بَرَم.

اوگـــی: دات، چه‌تـــه؟ این‌ها فقـــط دریافتی‌های امروزه. داری چی‌کار می‌کنی؟

دات: پول‌هـــا رو می‌بَرَم. گفتـــم بهت قبلاً... دارم می‌رم لاس‌وگاس. خودم تنها. خواستم که بیاد و اون نخواست که بیاد. خب من می‌خوام برم لاس‌وگاس، فقط برا دیدن هم نمـــی‌رَم، می‌خوام برم اون‌جا تا... ممکنه اصلاً تو اون‌جای کوفتی خونه‌زندگی هم راه بندازم. می‌فهمی که منظورم چیه؟

اوگی: چی شده؟

دات: چی شده! بهت گفتم چی شده. اون مرده‌شور کســـل‌کننده‌س. می‌خوام کارهای هیجان‌انگیز بکنم. می‌خوام برم لاس‌وگاس، می‌خوام منتظر شم تا وین نیوتُـــن رو ببینم. بعدش، وقتی وِیـــن نیوتُن رو ببینم می‌خوام تـــو خیابون تعقیقش کنم... و می‌خوام عین فشـــگ برم ســـراغش. [جامپ‌کات] من دلم بیرون می‌خـــواد، دلم می‌خـــواد خوش بگذرونـــم. تصمیم هم گرفتـــه‌م که ایـــن‌کار رو بکنم. تصمیـــم گرفته‌م و ســـعی نکن باهام صحبت کنی که منصرف شـــم. چون آخرین باری که ســـعی کـــردم باهات صحبت کنـــم هیچ‌چی هیچ‌چی نداشـــتی که بهـــم بگی. من هم چیزی ندارم که بهت بگم. ولی قرار نیســـت برا اون هم چیزی نداشـــته باشم که بگم، تو قراره جای من اون چیـــز رو بهش بگی. [جامـــپ‌کات. دات و اوگـــی رخ‌به‌رخ کنار دخل ایســـتاده‌اند] تـــو زندگیِ تو هیچ‌چیز کسل‌کننده‌ای نیســـت، درسته؟ تو واقعاً در مورد هر کاری که می‌کنی شـــدید هیجان‌زده‌ای؟ شـــدید در مورد هرکاری که می‌کنـــی هیجان‌زده‌ای. هرکاری، مثلاً یه «هی آره» گفتن، «سلام‌سلام» گفتن. این‌جوری‌ای، درسته؟

اوگی: من جای خوبی کار می‌کنم، آره.

دات: من که فکر نمی‌کنم جای خوبی کار می‌کنی. خیلی وقته که شناخته‌مت. فکر هم نمی‌کنم که جای خوبی کار می‌کنی. به‌عنوان یه دوســـت بهت می‌گم. من فکر می‌کنم می‌تونستی جای بهتری باشی.

اوگی: کجا مثلاً؟

دات: نمی‌دونم. من فکر می‌کنم می‌تونستی جای بهتری باشـــی. مثـــلاً، فکر می‌کنم می‌تونســـتی جای بهتری باشی، مثلاً لاس‌وگاس جای بهتریه. می‌خوای با من بریم؟

اوگی: چی؟

دات: منظورم اینه که، من پول و همه‌چی دارم.

اوگی: دات، یا مسیح. دات...

[جامپ‌کات.]

دات: من فکر می‌کنم تو لایق این هســـتی که آدم باهات باشـــه... خیلی‌خیلی زیاد. واقعـــاً در موردت این‌جور فکر می‌کنم. می‌دونم که تو خودت این‌جور فکر نمی‌کنی. می‌شـــد من... می‌شد... من... [پُکی از ســـیگار اوگی می‌گیرد] از همین بهم بده. می‌شه که با هم باشیم.

اوگی: یا مسیح، دات.

[جامپ‌کات.]

دات: بریم با من لاس‌وگاس؟
اوگی: یامسیح. دات.
دات: بریم با هم لاس‌وگاس؟ می‌آی با من لاس‌وگاس؟
اوگی: دات، یا مسیح. وینی دوست منه دات.
دات: همه دوست رو دارن. تو به اندازه‌ی کافی دوست داری.
اوگی: این‌کار درست نیست دات. دات، نه، نه، نه دات، این‌کار درست نیست. این‌کار درست نیست. گوش کن، تو واقعاً برا من مهمّی. واقعاً برا من مهمی، ولی این‌کار درست نیست، درست نیست، درست نیست... این‌کار درست نیست.
دات: گوش کن، گوش کن، هیچ‌کاری درست نیست.
اوگی: نه... نه... نه... نه...
دات: اصلاً هیچ‌کاری تو این دنیای کوفتی نیست که درست باشه، حالی‌ته؟ کارهایی که اشتباه‌اَن... خوب‌اَن!
اوگی: آره، می‌شه یه کار اشتباهی خوب باشه، درسته... درسته...
دات: می‌شه خوب باشه. می‌فهمی که منظورم چیه؟ می‌شه خوب باشه.
اوگی: این‌کار اشتباهه... این‌کار اشتباهه.
دات: همیشه تو فکرم بود.
اوگی: خب، من هم نمی‌تونم بگم تو فکرم نبوده. نمی‌تونم بگم، نه... نه... نه... نه. [اوگی کنار می‌کشد] دات، ازت می‌خوام بس کنی. ازت می‌خوام بس کنی.
دات: خیله‌خب، مرده‌شورت رو ببرن. من دارم می‌رم. [پشت می‌کند و بدخُلق می‌رود سمتِ در] خداحافظ! [می‌رود.]
اوگی: [قدم‌زنان در مغازه بالا و پایین می‌رود] مرده‌شور منو ببره. مرده‌شور. [در باز می‌شود و وینی می‌آید تو] چه‌طوری؟ چه خبر؟
وینی: چه خبره؟
اوگی: دات رو دیدی که رفت بیرون؟ همین‌الان این‌جا بود.
وینی: چه خبره؟ حرفی به من نزد.
اوگی: مشکل چیه؟ خیلی ناراحت به نظر می‌اومد.
[وینی از مغازه بیرون می‌رود. اوگی همچنان قدم می‌زند. دهانش را با دستمالی تمیز می‌کند. بیرون مشاجره‌ی خفیفی بین دات و وینی شروع شده] هی مرد، هی مرد.
دات: [بیرون مغازه] چون دلم نخواست که بیای! می‌فهمی؟ انگلیسی حالی‌ته؟
[وینی و دات با هم وارد مغازه می‌شوند.]
وینی: تو هیچ‌جا نمی‌ری.
دات: چرا؟
وینی: منظورت چیه «چرا»؟ داری چی می‌گی؟
دات: من دارم می‌رم لاس‌وگاس.
وینی: برا چی؟
دات: برا چی؟ که برم... تو کار نمایش. که زندگی‌م هیجان داشته باشه. که یه کارهایی بکنم سوای نگاه‌کردن تو که نشسته‌ی رو مبل... و تلویزیونِ کوفتی رو نگاه می‌کنی.
وینی: بری تو کار نمایش؟ می‌خوای بری تو کار نمایش؟
دات: خب، حول‌وحوش کار نمایش.
[جامپ‌کات.]
دات: [به‌اوگی] من باهاش حرف نمی‌زنم. بهش بگو که من باهاش حرف نمی‌زنم.
اوگی: می‌خوای من بهش بگم؟
دات: چیه؟ می‌خوای پنج دفعه بهت بگم؟
وینی: من چی‌کار کردم؟
[جامپ‌کات.]
دات: [به‌اوگی] بهش بگو من باهاش حرف نمی‌زنم. چون بلد نیست ارتباط برقرار کنه. [جامپ‌کات] ارتباط‌برقرارکردن. می‌دونی معنی‌ش

چیه؟
وینی: آره. موضوع چیه؟
دات: معنی‌ش چیه؟ بهم بگو معنی‌ش چیه. توضیح بده!
وینی: حرف‌زدن با همدیگه!
دات: حرف‌زدن. ولی بعدِ حرف‌زدن نوبت چیه؟ هیچ ایده‌ی کوفتی‌ای داری که بعد حرف‌زدن نوبت چیه؟ با «گ» شروع می‌شه. یه راهنمایی‌ت می‌کنم. با «گ» شروع می‌شه. سه بخشه. می‌دونی چیه؟
وینی: آره.
دات: چیه؟
وینی: گوش‌کردن.
دات: آره! ممنون. بانک کوفتیِ اصلی رو بردی.
وینی: خیله‌خب، خیله‌خب... من دارم گوش می‌کنم.
دات: نه، تو بلد نیستی گوش کنی.
[جامپ‌کات.]
وینی: من دارم گوش می‌کنم!
دات: خب، بهت گفتم مشکل چیه. برا چی باز می‌پرسی؟
[جامپ‌کات.]
وینی: من دارم گوش می‌کنم!
دات: گوش نمی‌کنی.
وینی: مشکل چیه؟
دات: مشکل اینه که تو مطلقاً، هیچ‌وقت گوش نمی‌کنی.
وینی: الان دارم گوش می‌کنم. [جامپ‌کات] بگو!
دات: گوش نمی‌کنی بهم.
وینی: [با ناامیدی برمی‌گردد سمت اوگی] من الان دارم چی‌کار می‌کنم؟
اوگی: داری گوش می‌کنی.
وینی: [به دات] دارم گوش می‌کنم.

۵۸- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[مرد عشق‌وافل جلوی مغازه ایستاده و تابلویی در دست دارد که نوشته‌ی رویش خوانده می‌شود: «گوش‌کن بهم.» سعی می‌کند با گرفتنِ تابلو درست جلوی نوازنده‌ها موجب شود نواختن‌شان را متوقف کنند ولی بی‌فایده است. دیزالو. ادامه‌ی صحنه‌ی ۲۱.]

تامی: وافل‌بلژیکی می‌خوای، برو بلژیک. ولی نرو قسمتِ هلندی‌ش، برو قسمتِ فرانسوی‌ش.
[قدم‌زنان دور می‌شود.]
مرد عشق‌وافل: [پشتِ سر او فریاد می‌کشد] اگر هم خامه‌تخم‌مرغِ بوستونی بخوام باید برم بوستون؟

۵۹- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۵۷.]
دات: من می‌خوام برم لاس‌وگاس. همین‌الان! با تو یا بدون تو می‌رم، چون الان پول هم دارم. خب می‌آی با من یا نه؟ اصلاً هم قرار نیست ازت بخوام که بیای. فراموش کن چی گفتم. چون تو قبلاً گفتی نه، من هم بنا ندارم بذارم یه بار دیگه بهم بگی نه.
وینی: داریم می‌ریم وگاس، همین‌الان. همین کوفتِ الان. [به اوگی] ما داریم می‌ریم لاس‌وگاس.
اوگی: خوش بگذره.
وینی: [به‌دات] خوبه؟ آره، داریم می‌ریم وگاس. خب؟
دات: الان؟ نمی‌ریم چمدون ببندیم؟
وینی: [همراهِ دات از در بیرون می‌روند] داریم می‌ریم وگاس اوگی.
دات: می‌بینمت.
اوگی: آدیوس.
[اوگی در را می‌بندد. بعد با لبخندی حسابی بر صورتش برمی‌گردد سمت دخل. سیگارش را

خاموش می‌کند.]

۶۰- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شوند: «یک بار دیگر با تمام وجود.»]

۶۱- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۱۵.]

وایولت: وامی‌ستی همین‌جا، خب؟ خب، شروع می‌کنیم. دارم این رو برات از قول شاعر شهیر بیلی شکسپیر» پیر می‌گم.

اوگی: داری چی‌کار می‌کنی؟

وایولت: بودن یا نبودن. مسئله دات است.

اوگی: [به جیمی] جیمی، در رو ببند. تابلوی «بسته است» رو هم بذار.

وایولت: خب اوگی، من‌اَم، خب؟ دات هم که داته. فکرش رو هم نمی‌تونم تحمل کنم. دیوونه‌م می‌کنه.

۶۲- داخلی: شب - اتاق‌خواب وایولت

[ادامه‌ی صحنه‌ی ۵۶. وایولت دارد با خودش رو به آینه ترانه‌ی «تَب»را می‌خواند. جایی از خواندن، توقف می‌کند و می‌گوید: «تو از اسپانیایی‌ها خوشت می‌آد؟ خوشحالم که از اسپانیایی‌ها خوشت می‌آد، چون من یه زنِ اسپانیایی‌اَم.» درست قبل ترک اتاق، وایولت می‌گوید که «نمی‌تونم به اندازه‌ی کافی داشته باشمت اوگی.»]

۶۳- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شود: «در همین حین...»]

۶۴- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی و جَیمی بیرون در پیاده‌رو ایستاده‌اند. زنی جوان (زن حامل پیام) که لباسی بلند به تن دارد تقاطع را دور می‌زند و نزدیکِ اوگی می‌آید.]

زن حامل پیام: مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین همینه؟

اوگی: خودِ خودشه. چی‌کار می‌تونم برات بکنم؟

زن حامل پیام: دنبال آقای اوگوستوس رِن می‌گردم.

اوگی: خب، پیداش کردی.

زن حامل پیام: عالیه. تا حالا هیچ‌وقت تو بروکلین نبوده‌م. مطمئن نبودم پیداتون می‌کنم.

اوگی: خب، بروکلین رو نقشه هست. ما حتا این‌جا خیابون هم داریم. برق هم.

زن حامل پیام: نمی‌خواین؟ [مکث] هان؟

اوگی: هان چی؟

زن حامل پیام: یه تلگرام براتون دارم.

اوگی: امیدوارم کسی نمُرده باشه.

زن حامل پیام: یه تلگرام به آواز.

اوگی: قضیه داره بهتر و بهتر می‌شه.

زن حامل پیام: حاضرین؟

اوگی: هروقت تو حاضری.

زن حامل پیام: [می‌خواند] معامله مُنتفیه. نقطه. با با با با با بوم. مغازه رو نمی‌فروشم. نقطه. با با با با با با بوم. هفته‌ی دیگه می‌بینمت. نقطه. با با با با با با بوم. بهت سلام می‌رسونم.... سلام... سلام... از لاس‌وگاس. با با با با با با بوم.

اوگی: معرکه بود، معرکه بود. می‌تونم بگم ارزش دست‌کم یه انعامِ پنج‌دلاری رو داشت. [پول را به او می‌دهد.]

زن حامل پیام: پنج دلار؟ خیلی ممنون‌اَم آقا. بالاخره می‌تونم اون سمعکی رو که مادرم همیشه می‌خواسته براش بخرم. [می‌رود.]

اوگی: [پشتِ سر او فریاد می‌کشد] هروقتی که بازم خبر خوب داشتی می‌دونی کجا پیدام کنی. [خطاب به جیمی، تلگرام را می‌خواند.] معامله مُنتفیه... مغازه رو نمی‌فروشم. نقطه... هفته‌ی دیگه می‌بینمت... سلام می‌فرستم از لاس‌وگاس. بابا بوم جیمی! [جیمی را بغل می‌کند.]

جیمی: نباید از این‌جا بریم؟

اوگی: نه، نباید بریم جیمی. جاروکردنت رو ادامه بده. کل بروکلین رو جارو بکش جیمی! بروکلین مال توئه!

۶۵- خارجی: روز - جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

[اوگی را می‌بینیم که با دو سیگار بر لبش جلوی مغازه روی صندلی نشسته و دارد «پژوهش‌های فلسفی» وینگنشتاین را می‌خواند.]

اوگی: [صدایش روی تصویر می‌آید] فکر کنم بیشترش همین بود. کی می‌دونه کلِ این اتفاق‌های احمقانه برا چی افتاد؟ منظورم اینه که شاید وینی واقعاً واقعاً یه روح دید... [تصویر وینی درحین حرف‌زدن با جکی رابینسون]... شاید وایولت هم واقعاً می‌خواست دل‌وروده‌ی منو جرواجر کنه. [تصویر وایولت جلوی آینه] کی می‌تونه از چیزی مطمئن باشه؟ چیزی که می‌دونم اینه که روز بعدِ اون روزی که وینی و دات رفتن لاس‌وگاس، درجه‌ی هوا برا اولین بار تو اون دو هفته افتاد پایین رو نَوَد.]

وایولت: [متوجه فردی بسیار بلندقامت می‌شود] وُ.

فرد بسیار بلندقامت: شما دوتا پرنده چه‌قدری سرحالین؟

وایولت: حسابی‌حسابی.

فرد بسیار بلندقامت: مشکلی داره من هم بهتون ملحق بشم؟

وایولت: معلومه که نه. مهمونِ من باش.

[دیزالو. مردم بیشتری در تقاطع حاضرند.]

اوگی: [صدایش روی تصویر می‌آید] این‌جوری بود که من تصمیم گرفتم یه مهمونیِ جمع‌وجور راه بندازم. همه‌چی درست و حسابی برگشت به حالت طبیعی. من هم این‌قدر حالم خوب بود که بخوام جشن بگیرم.

[دیزالو. در تقاطع فرد بسیار بلندقامت را در کنار مردم دیگر می‌بینیم.]

فرد بسیار بلندقامت: خیله‌خب بروکلین. می‌خوام بهتون یه چیزی یاد بدم. بهش می‌گن چاچای بروکلینی. خیلی ساده‌ست. خب؟ شروعش این‌جوریه. خب؟ قدم، قدم، ضربدر، باز، بسته، بسته، چاچاچا.

[همه همپای هم اجرا می‌کنند. دیزالو. مهمانیِ پُرجمعیتی راه افتاده که راه‌ها را بندآورده.]

اوگی: [صدایش روی تصویر می‌آید] تقصیر من نبود که اوضاع کارها از دست رفت. وقتی پونصد و هفتاد و دوتا شهروند بروکلینی سروکله‌شون یه‌جا پیدا بشه، سرحال می‌آن. [اوگی و وایولت را لای جمعیت می‌بینیم] حقیقت‌شو بگم من اون دوروبر نبودم تا کلِ ماجرا رو ببینم. من حسابِ وقت رو هم قروقاطی کردم. نُه ماه بعد بود که خودم داشتم سیگار مجانی می‌بخشیدم. [تصویر ویدئویی از کودکی در لباس و کلاه بیس‌بال که رو به دوربین لبخند می‌زند] پسر بود. اسمش رو گذاشتیم جکی. اولین غذای خشکی که خورد... [تصویری از کودک درحال خوردن یک وافل بلژیکی]... وافل بلژیکی بود.

۶۶- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شوند: «یک سال بعد.»]

۶۷- داخلی: روز - مغازه‌ی سیگارفروشیِ

بروکلین

[اوگی پشت دخل است. تامی، دنیس، و جری سرِ جاهای معمول‌شان جا خوش کرده‌اند.]

تامی: [به جری و دنیس] حرفم سر بازی نیست. موضوع اینه که... من فقط دارم می‌گم... از نظر شخصی... [رَپر با کت‌وشلواری سفید وارد مغازه می‌شود] احساسم درباره‌ش اینه که... فراموش کن دنیس. فراموش کن.

رَپر: [نزدیکِ دخل می‌آید. با لهجه‌ی غلیظ اسپانیایی به اوگی] رئیس تویی؟

اوگی: آره.

رَپر: یه چیزی برات دارم.

اوگی: چی؟

رَپر: سیگارهای کوبایی.

اوگی: آره؟

رَپر: یه ارتباط‌هایی گرفتم. می‌تونم ردیف کنم... خیالتَ هم راحت باشه مرد.

اوگی: چه‌جور سیگارهایی؟

تامی: [به‌نشانه‌ی شناختن می‌خندد] نزدیک بود سرمو کلاه بذاره. [به اوگی] نزدیک بود سرمو کلاه بذاره.

رَپر: داری درباره‌ی چی صحبت می‌کنی؟

تامی: [به اوگی] بس کن اوگی. قضیه‌رو حالی‌ت نیست.

رَپر: این‌کار جدیه مرد.

تامی: [به اوگی] نه، حالی‌ته! صداشو می‌شنوی؟ هفته‌ی پیش با اون ساعت‌ها این‌جا بود!

رَپر: داری درباره‌ی چی صحبت می‌کنی مرد؟ تو منو نمی‌شناسی مرد. من یه ارتباط‌هایی گرفتم. [شروع می‌کند به خندیدنی که برملاکننده‌ی شخصیت مبدلش است.]

اوگی: توی مرده‌شور داشته‌ی منو دست می‌نداخته‌ی؟

رَپر: [باخنده] یه ارتباط‌هایی گرفتم.

تامی: هی مرد، باز یه نقشه‌ی دیگه. همیشه یه نقشه‌ای داری، هان؟

اوگی: در مورد سیگارها جدی می‌گفتی؟

رَپر: نه.

تامی: برا هرچی یه حقه‌ای داری.

اوگی: از این‌جا خوشت می‌آد؟ تنهایی؟

رَپر: [به‌تامی، لباسش را به‌رخ می‌کشد] از این خوشت می‌آد؟

تامی: توش خوب به نظر می‌آی. این هفته کی‌ای؟

رَپر: [باز لهجه‌ی اسپانیایی می‌گیرد] والنتینو.

تامی: والنتینو، هان؟

رَپر: والنتینوی لاتین‌زبون.

تامی: می‌شینی تو خونه و این‌چیزها رو سرِ هم می‌کنی؟

رَپر: واقعش، این‌جا تو راهم بود... سه و نیم یه قرار دارم. یه قراردادِ ضبطِ نواره که... ممکنه بشه.

تامی: می‌خوای یه پُل بخری.

رَپر: ها ها، خیلی بامزه بود. نه، جدی مرد. من صدایَ خوندنم خیلی خوبه.

تامی: [به اوگی] از پَسش بر می‌آد.

رَپر: یه معامله‌ی ضبط نوار ردیف کردم که...

اوگی: یه صدایی برا خودت دست‌وپا کرده‌ی که...

رَپر: خدا بروکلین رو غرق رحمت کنه. بروکلین منو کَرد اینی که امروز هستم.

[دیزالو.]

رَپر: ممنون، ممنون. خوشحالم که شماها از کت‌وشلواره خوش‌تون می‌آد. تو فکرم بود قبل این‌که برم، یه برنامه‌ای براتون بیام. یه برنامه‌ی دیگه برا یه تعداد مرد. حالی‌تونه؟ [به جری] تو اهل کجایی؟

جری: من؟ خب، خونوادم مال...

رَپر: خونوادم؟ چرا همیشه این‌جوری رفتار

می‌کنن؟ [به تامی اشاره می‌کند] اون مال ایتالیاست. [به جری] تو مال کجایی؟

جری: افتخار دارم که مال...

رَپر: فرانسوی‌ای؟ پورتوریکویی‌ای؟

جری: پورتوریکویی‌ام. تمام‌لاتین از همه طرف...

رَپر: شما مردها چه مشکلی دارین؟

جری: بس کن، درباره‌ی چی صحبت می‌کنی؟

رَپر: [اشاره می‌کند به دنیس] حالا می‌خواین بهم بگین اون سیاه‌پوسته. [به تامی اشاره می‌کند] اون ایتالیاییه. [به جری اشاره می‌کند] تو فرانسوی‌ای. [به دنیس اشاره می‌کند] اون هم سیاه‌پوسته. چه‌خبر برادر؟ چه‌طوری مرد سیاه‌پوست؟

تامی: [رَپر را می‌کشد سمت دیگر مغازه] تو معرکه رَپ می‌خونی، رَپ‌خوندنت معرکه‌ست، ولی باید این مایه‌تو پی بگیری.

رَپر: چی داری می‌گی... پی بگیری؟ کت‌وشلوار رو نگاه کن بچه!

تامی: کت‌وشلوار... قبول دارم. چیزهای پوشیدنیه که آدم رو درست‌وحسابی می‌کنه. ولی می‌دونی، تو باید تصمیم بگیری که از زندگی چی می‌خوای. می‌خوای بری بیرون و هفته‌ی دیگه [به اوگی]... هفته‌ی دیگه می‌خواد برگرده و اون بیرون ماشین‌های دست‌دوم رو بفروشه... لاستیک...

رَپر: نه، هفته‌ی دیگه قرار یه معامله‌ی ضبط نوار دارم.

تامی: ممکنه معامله‌ی ضبط نوار داشته باشی. ولی باید پی‌ش رو بگیری.

رَپر: [به سیگاری بزرگ پُک می‌زند] از این سیگاره خوشت می‌آد. سیگارکشیدن رو شروع کردم.

تامی: از اون سیگاره خوشم می‌آد. می‌دونی، تو زندگی امکان‌های جوراجور هست، درسته؟ آدم هیچ‌وقت نمی‌دونه زندگی چی‌به‌چیه.

رَپر: ببین، این مشکل توئه. من فکر می‌کنم تو واقعاً آدم واقع‌بینی نیستی مرد سیاه‌پوست.

تامی: واقع‌بین‌ام.

رَپر: ببین، آخرین‌باری که من این‌جا بودم، تو کُفرم رو درآوردی مرد. آویزون این سفیدپوست‌ها. حالا هم که یه خولیو آورده‌ی این‌جا که جوری ادا می‌آد انگار فرانسوائه. بسّه!

تامی: دوست من... ماها ده‌سال‌مون بود، خب؟... همه‌مون با هم یه پسره رو شیر کردیم که بره و از این جوجه‌فروشیه کش بره. صاحبش یه یاروی آلمانی بود، ما هم فکر کردیم... یارو آلمانیه، واقعاً پیه بود، سفیدپوست بود. تو هارلم زندگی می‌کردیم، خب؟... خب ما بچه‌هه رو شیر کردیم که بره. پسره جرأت داشت، خب؟ پسره رفت، ولی یارو قبلش جایی رو که وصولی‌های شب رو نگه می‌داشت قفل کرده بوده. خب؟ ولی یارو یه‌کم پول نقد تو جیبش داشته. مرده این‌جوری، پسره می‌ره و با یه بطری می‌زنه تو سرش. یه‌کم پول رو از ته جیب یارو برمی‌داره و یارو رو ول می‌کنه رو زمین تا بمیره. خب؟ یارو زنده می‌مونه... البته... بچه‌هه ده‌سالش بود می‌ره خونه. خب؟ مادرش می‌گه این پوله رو از کجا آوردی؟ مادره صبح بعد ماجرا می‌ره تو اتاق پسره تا بیدارش کنه، پوله هم رو میز تحریر بوده. این پوله‌رو از کجا آوردی؟ پسره نمی‌خواد به مادره بگه پول رو از کجا آورده، خب؟ مادره می‌فهمه یارو که سر تقاطعه رو دزد زده. قضایا رو می‌ذاره کنار هم. بچه رو برمی‌داره، یقه‌شو می‌گیره به‌زور می‌کشدش سمت مغازه‌هه، خب؟ یارو اون‌جاست. سرش باندپیچیه، داره کار روزمره‌ش رو می‌کنه. مادره می‌گه «پسر من بود که مغازه‌ی شما رو زد؟» مرده نگاه می‌کنه بچه‌هه. «آره فکر کنم خودش بود. ولی موردی نیست. اون ده‌سالشه. کوچیکه.» مادره می‌گه «برا من مهم نیست، خب، در اختیار شماست. می‌خواین باهاش چی‌کار کنین؟ می‌خواین

بفرستینش زندان؟ می‌خواین براتون کار کنه؟ چی می‌خواین؟» این‌جوریه که یارو یه کار می‌ده دست بچه‌هه. بچه‌هه مغازه رو جارو می‌کشه... درست عین جیمی... هر روز مغازه رو جارو می‌کشه. خب؟ بعد پیش می‌آد که بچه‌هه ظرف‌ها رو می‌شوره، بعد پیش می‌آد که، مثلاً، میزها رو تمیز می‌کنه... خب؟ ده سال بعد اتفاقی برخوردم به پسره. نگاهش کردم و گفتم «در چه حالی؟»می‌گه «تو قضیه جوجه‌فروشیه رو خبر داری؟» گفتم «جوجه‌فروشیه! اون قضیه که مال ده‌سالگی‌ته.» می‌گه «من صاحب مغازه شده‌م.» یارو آلمانیه مُرد... مغازه رو گذاشت برا پسره، پسره هم داره مُشت‌مُشت پول در می‌آره.

رَپر: ببین. مشکل توئه که این‌جوری فکر می‌کنی. این‌که چون من سیاه‌پوست‌ام، پس باید جوجه‌سوخاری بفروشم. مشکل توئه که این‌جوری فکر می‌کنی. من باید جوجه‌سوخاری بفروشم.

جری: اون اینو نمی‌گه...

تامی: نکته‌ی حرفم این نبود.

رَپر: این قضیه هیچ ربطی به معامله‌ی ضبط نوارِ من ندَاره.

تامی: دارم سعی می‌کنم به یه نکته‌ای برسم. نکته‌هه هم اینه که... نکته‌هه هم اینه که... از تو دل یه اتفاق واقعاً وحشتناک می‌شه که یه اتفاق واقعاً معرکه بیرون بیاد.

[وینی وارد مغازه می‌شود.]

رَپر: [به تامی] تو هم هندونه بلند کردی؟

تامی: نه، بس کن. نکته‌ی حَرفه این نبود...

رَپر: آروم باش. شوخی می‌کنم! گرفتم حرفتو. ممنونَ. سیاه‌پوست‌ها باید هوای همدیگه‌رو داشته باشن.

وینی: [کنار رَپر می‌ایستد و به مچش اشاره می‌کند] ساعت مچی دارم.

رَپر: هی، نظرت درباره‌ی لباسم چیه؟ هی! ته‌گوسَتا؟

وینی: به نظر خوب می‌آد مرد.

تامی: [به رَپر] حالا اون ده‌دلاری که هفته‌ی پیش بهت دادم کو؟ ده‌دلاره که یادته؟ تو فقط حافظه‌ی کوتاه‌مدت داری. ده‌دلاری رو که بهت دادم یادته؟

رَپر: آره.

تامی: [به شانه‌ی او می‌زند] هروقت تونستی پَسش بده. خب؟

رَپر: باشه. به‌هرحال خیلی ممنون. [لبخندزنان] باهاشَ جوجه‌سوخاری خریدم.

وینی: [از پشت دخل، درحالی‌که گیتارش را برمی‌دارد] براتون هم خبر خوب دارم هم خبر بد. خبر خوب اینه که همه‌تون این‌جایین. خبرِ بد اینه که من می‌خوام بخونم.

[همه آه برمی‌آورند. وینی شروع می‌کند به نواختن و خواندن. بقیه هم می‌پیوندند.]

۶۸- نوشته

[این کلمات بر پرده ظاهر می‌شوند: «بازیگران.»]

۶۹- آمیزه‌ای از تصاویر بازیگران

[هم‌چنان‌که موسیقی دارد نواخته می‌شود، یکی‌یکی تصاویری از بازیگران را می‌بینیم در کنار نام‌شان که بر پرده نقش می‌بندد.]

۷۰- بریده‌صحنه‌هایی همراه با عنوان‌بندیِ انتهایی

[هم‌چنان‌که عنوان‌بندیِ انتهایی می‌آید این بریده صحنه‌ها لای تصاویر بُرشَ می‌خورند:]

الف مرد با عینک عجیب‌وغریب

صدای بیرون از تصویر: چرا هنوز سیگار می‌کشی؟

مرد: دود رو تو نمی‌دم!

ب باب و اوگی

اوگی: این چی‌کار می‌کنه؟

اسلحه‌ی ماهی‌شکل الکترونیکی: واستا عقب کثافت! [اوگی می‌خندد.]

باب: می‌دونی، وقتی یکی خواست جیبتو خالی کنه یا یه همچین چیزی، فقط باید ماهیه رو فشار بدی.

پ مرد عشق‌وافل و دنیس

دنیس: این غذا نیست. قنده... سَمه. می‌دونی منجر به چی می‌شه؟ دیابت.

مرد عشق‌وافل: در مورد من نَه مرد.

دنیس: اِ، آره؟

مرد عشق‌وافل: نه، چون من قندکُش دارم.

ت تامی و جری

تامی: [برای جری سخنرانی می‌کند] نشسته‌م این بیرون و دارم روزنامه می‌خونم. به نظر بیشتر مردم من دارم هیچ‌کارِ کوفتی‌ای نمی‌کنم. قهوه می‌خورم. درست؟ یه سیگارَ می‌کشم. با اوگی سروکله می‌زنم. ولی مردم به من که نگاه می‌کنن... کلاه‌شونو برام برمی‌دارن. صبح به‌خیر. چه‌طوری؟ بعد اون‌وقت به تو نگاه می‌کنن. چی می‌بینین؟ مردم فکر می‌کنن تو جیب‌بُری.

ث – رَپر، اوگی، و جمع شرطبندهای راه‌دور [که تلفنی در مسابقه شرطبندی شرکت می‌کنند. م.]

رَپر: من پشت تلفن زیاد حرف می‌زنم. [اَدای لهجه‌ی ایتالیایی درمی‌آورد] پشت تلفن مردم نمی‌تونن بفهمن سیاه‌پوستَم. ولی من خودم هم واقعاً اعتقاد دارم که سیسیلی‌اَم.

جری: خوبه. خیلی‌خوبه... کامل حرفت رو گرفتم.

رَپر: باور کنین. باور کنین. این‌جاست که من نمی‌تونَم مث ایتالیایی‌ها شونه‌هامو تا دم گوش‌های کوفتی‌م بیارم بالا!

ج – رَپر، اوگی، و جمع شرطبندهای راه دور

رَپر: اَین همون مشکلیه که دفعه‌ی پیش هم داشتیم. چون من سیاه‌پوستَم شماها تو ذهنتون نمی‌گنجه که می‌تونم ایتالیایی باشم.

چ – باب و اوگی

باب: من یه دوستی داشتم مرد. خیلی‌خیلی عاشق سیگار بود. عادت داشت ساعتِ زنگ‌دارش رو برا نصف شب کوک کنه. مثلاً، می‌رفت می‌خوابید... ساعت رو کوک می‌کرد برا چهار ساعت بعد. اون‌وقت پا می‌شد و یه سیگار می‌کشید.

ح – قدم‌زدن زیر آفتاب

بازیگر اول: بهم سَیگار بده.

بازیگر دوم: بسته‌ی آخره.

بازیگر اول: [هم‌چنان‌که دست‌ها را برای گرفتن بسته‌ی سیگار دراز می‌کند] دست‌های کثیفتو از جلو روی ما بکش کنار.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

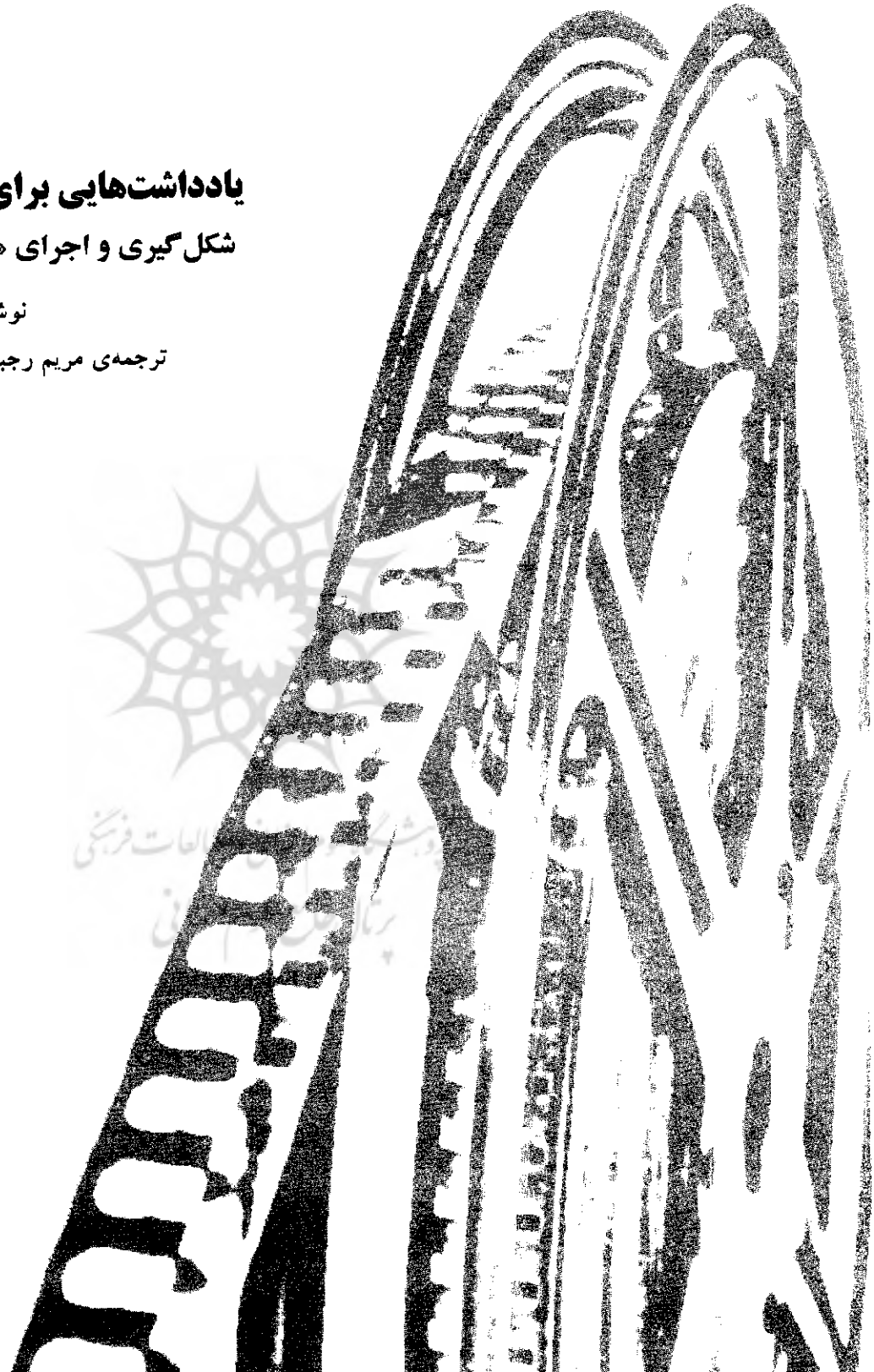
مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

یادداشت‌هایی برای بازیگران

شکل‌گیری و اجرای «جان به لب»

نوشته‌ی پل اوستر

ترجمه‌ی مریم رجبی و مینا رجبی



جولای

۱. فیلسوفان

نقش‌ها: بانوی ماکوندویی، اوگی، جیمی رُز، تامی، جری، دنیس.

دنیس وارد مغازه می‌شود و این قصه را می‌گوید:

دیروز بعدازظهر داشتم تو خیابان هفتم قدم می‌زدم که دیدم یه بچه‌ی کوچیکِ دوازده‌ساله کیفِ یه زنه رو قاپید. کیفو از روشونه‌ی زنه قاپید و پا گذاشت به دویدن تو خیابون. آدم‌های زیادی اون دوروبر بودن اما هیچ‌کس هیچ‌کاری نکرد. زنه با تمام وجود تو پیاده‌رو جیغ می‌زد: «دزد، دزد! کیف منو دزدید.» بنابراین من هم که شهروند شریفی هستم رفتم دنبال بچه‌هه. بالاخره چند تا بلوک پایین‌تر دزد رو گرفتم. بعد هم کشون‌کشون برگردوندمش پیش زنه. فکر می‌کردم به‌خاطر حرکت قهرمانانه‌م حداقل یه تشکر خشک و خالی می‌کنه. حالا دیگه جمعیت زیادی دور زنه جمع شده بودن تا ببینن این قشقرق برای چیه؟ به زنه گفتم: «این‌جاست» و کیفشو بهش پس دادم: «این‌جاست حالا پلیس رو خبر کنین.» اما زنیکه یه نگاهی به پسره می‌کنه و می‌گه: «من نمی‌تونم این کارو بکنم. اون خیلی جوونه. نمی‌تونم مسئولیت فرستادنش به زندان رو قبول کنم. اون فقط یه بچه‌ست.

«حالم واقعاً گرفته شد. بعد از اون همه کاری که براش کرده بودم! نه‌فقط کلی جون کنده بودم بلکه پیرهن لعنتی‌م رو هم برای رسیدن به بچه‌هه پاره کردم... (به زیر بغلش اشاره می‌کند) درست این‌جا. پیرهنه نوی نو بود، صددرصد ابریشم. هشتاد و هشت دلار کوفتی برام آب خورده بود. بهش گفتم: «گوش کن خانم. این وظیفه‌ی شما به‌عنوان یه شهروندِه که پلیس رو خبر کنین. این اون شهریه که شما می‌خواید توش زندگی کنید؟ جایی‌که بچه‌های کوچیک کیف مردم رو می‌قاپن و باهاش می‌زنن به چاک؟ این آدمایی مثل شما هستن که دارن نیویورک رو به یه آشغال‌دونی تبدیل می‌کنن. شما مسئولیت قبول نمی‌کنید!» اما زنه کوتاه نیومد «من این کارو نمی‌کنم» دائماً می‌گفت: «من این کارو نمی‌کنم. اون فقط یه بچه‌ست.»

دیگه خیلی عصبانی شده بودم. نه‌فقط قرار نبود که زنیکه هیچ حرکتی بکنه، بلکه بچه‌هه رو هم به‌خاطر هیچ‌چی دنبال کرده بودم. واسه همین می‌دونی چی‌کار کردم؟ کیفه رو از دست زنه کش رفتم و برش گردوندم به دزده. باید نگاهِ بهت‌زده‌ی بچه‌هه رو می‌دیدی. گیج و وحشت‌زده بود. فکر کردم می‌خواد خودشو خیس کنه. بهش گفتم: «برو. این مال توئه. گورتو گم کن. فقط بگیرش و برو.» و باور کنی یا نه، بچه‌هه رفت. به‌دو رفت به‌طرف پایین خیابون، درست مثل قبل، و این دفعه هیچ‌کس

هم نرفت دنبالش.

دیگران واکنش نشان می‌دهند و نظرات‌شان را می‌گویند. اوگی فکر می‌کند که دنیس دقیقاً کار درست رو کرده، تامی فکر می‌کند که دنیس باید پلیس‌ها رو خبر می‌کرده. جری با دزد احساس همدردی می‌کند و می‌گوید که دنیس از اول نباید دنبال او می‌رفته.

مردها شروع به مشاجره می‌کنند. موقعیت بیش‌تر و بیش‌تر داغ می‌شود. درست وقتی‌که همه‌چیز دارد به سمت مجادله‌ای تمام عیار پیش می‌رود. یک زنِ آراسته‌ی سی‌وچندساله وارد مغازه می‌شود...

زن: یه بسته ماکوندو لطفاً.

اوگی: شوهرتون باید خیلی این مارکو دوست داشته باشه. این تقریباً دهمین دفعه‌ایه که تو این تابستون شما برای ماکوندو اومدین.

زن: شوهرم؟

اوگی: قصد فضولی نداشتم.

زن: معلومه که نه. اما شوهر من سیگار نمی‌کشه. به‌علاوه، من دیگه زنش نیستم. فقط محض روشن‌کردنِ قضیه.

اوگی: اَه.

زن: فقط محضِ روشن‌کردنِ قضیه، این کوچولوها مال منند.

جیمی این بحث را با تعجب تماشا می‌کند. او یک دل نه صد دل عاشق بانوی ماکوندویی شده است. درست وقتی‌که زن دارد می‌رود:

جیمی: خانوم... می‌تونم یه سؤالی ازتون بکنم؟

زن: حتماً...

جیمی: می‌شه من شما رو ببینم؟...

زن: چی!

جیمی: نگران نباشین. بعداً ازدواج می‌کنیم. اما اول می‌خوام با شما بیش‌تر آشنا شم.

درست زمانی‌که اوگی شروع می‌کند به سرزنش جیمی به‌خاطر رفتار ناشیانه‌اش، زن ماکوندویی آرامشش را به‌دست می‌آورد و با لبخند مغازه را ترک می‌کند.

در پی این صحنه بحثی طولانی راجع به عشق داریم. همه دو سنت می‌گذارند وسط، از جمله جیمی که مدام تکرار می‌کند: «اما این همون چیزیه که شما رفقا دائم می‌گین.» تامی بیش‌تر از همه تجربه دارد. او جیمی را به‌خاطر توانایی‌اش برای گفتن منظورش تحسین می‌کند: «من اینو به صدتا زن خواستم بگم. فقط جرأت‌شو نداشتم.»

[ماجرای این صحنه بر مبنای یک حادثه‌ی واقعی است. من آن را بیش از ده سال قبل از زنم شنیدم و از آن‌موقع در ذهن من مانده است. یک داستان ناب نیویورکی، قصه‌ای که تنگناهای اجتماعی و اخلاقی زندگیِ شهریِ معاصر را تجسم می‌بخشد... با یک پیچشِ عجیب طنز.

ما از ابتدا می‌دانستیم که این اولین صحنه در فیلم خواهد بود. نه تنها فضایی را که می‌خواستیم شامل می‌شد بلکه شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کرد و شمایی از زندگی روزانه در مغازه‌ی سیگارفروشی ارائه می‌داد. متأسفانه، این صحنه صبح روز اول گرفته شد، قبل از آن‌که قانون من‌درآوردی دو برداشت از هر صحنه‌مان را کنار بگذاریم. بازیگران هنوز مشغول گرم‌کردن بودند و با وجود این‌که هنرپیشه‌ها بسیار خوب بودند، داستان کیف‌زن مطلقاً با وضوح کافی شکل نگرفت. «فیلسوفان» به پنجاه‌وهفت شکل مختلف تدوین شد، و هیچ‌کس اصلاً از نتایج راضی نبود. شکستِ این اپیزود دلیل اولیه برای تصویربرداری مجددِ آن در اکتبر بود.

ما بخشِ بانوی ماکوندویی، را به‌شکلِ یک صحنه‌ی جدا ضبط کردیم. اما نتیجه به همان اندازه ناامیدکننده بود. بانوی ماکوندویی شخصیتی فرعی در «دود» بود، اما من در تدوینِ نهایی او را از متن حذف کرده بودم. به‌نظر ایده‌ی خوبی می‌آمد که او را در «جان‌به‌لب» احیا کنیم.]

۲. وافل بلژیکی

نقش‌ها: مرد عشق وافل، جری، تامی، دنیس، وایولت، جان لوری و دو درامرش.

یک گدای ژنده‌پوش بیرون در مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین جاخوش کرده است. یکی بعد از دیگری، اوگی و سه شرط‌بند بیرون می‌آیند و او (گدا) یکی‌یکی از آن‌ها این سؤال ثابت را می‌پرسد: «ببخشید آقا. می‌تونین چهار دلار و نودوپنج سنت حروم کنین؟ این مقداریه که من برای یک وافل بلژیکی و یک قاشق بستنی پسته‌ای لازم دارم. در حال حاضر، این تنها چیزیه که من در جهان می‌خوام. بدجوری می‌خوامش. دیگه نمی‌تونم تحمل کنم. یه وافل بلژیکی... با یه قاشق بزرگ بستنی پسته‌ای.»

اوّلین برخورد: جری. او دلسوز است اما یک پنی هم ندارد. جیب‌هایش را درمی‌آورد تا ثابت کند.

دومین برخورد: تامی. او به مرد می‌گوید که برود و گم شود.

سومین برخورد: دنیس. او برای گدا راجع به مضرات شکر سخنرانی می‌کند و می‌گوید: «من بهت چند دلاری برای یک بیگ مک می‌دم اما می‌دونم که تو از اون‌ها برای خرید اون وافل استفاده می‌کنی و من هم نمی‌خوام که به دیابت و بیماری قلبی کمک کنم.»

چهارمین برخورد: اوگی. او اول مقاومت می‌کند. اما درخواستِ گدا آن‌قدر عجیب و رفتارش آن‌قدر غیرعادی است که او نهایتاً تسلیم می‌شود و یک دلار به مرد می‌دهد. مرد عشق وافل بسیار متشکر و شکرگزار است. می‌گوید: «ممنونم مردِ مهربون، چند تا آدم دیگه مثل تو رد بشه، شاید رویای من برآورده بشه.» (مکث) هی، هم‌قافیه شد، نه؟ (از بر می‌خواند) «چند تا آدم دیگه مثل تو رد بشه، شاید رویای من برآورده بشه!»

در حال زمزمه‌ی شعر با خودش دور می‌شود.

لحظه‌ای بعد، وایولت می‌رسد.

اوگی: هی وایولت، تو وافل بلژیکی دوست داری؟

وایولت: وافل بلژیکی؟ تو فکر می‌کنی من دلم بخواد اون آشغالو بخورم و یه هم‌چین هیکلی رو خراب کنم؟ اون وافل‌های بلژیکی رو فراموش کن اوگی. من در عوض بهت یه هدیه‌ی فرانسوی می‌دم.

اوگی: این‌جا.

وایولت: اون حرکاتی رو که هفته قبل بهت یاد دادم یادت می‌یاد، اوگی؟

اوگی: قطعاً، قطعاً، یک دو سه، یک دو سه.

وایولت: بذار ببینم.

(او [اوگی] نمایش می‌دهد و وایولت ارزیابی می‌کند).

جان لوری و دو طبل‌زنش روی صندلی‌های پیاده‌رو و با سازهایشان می‌نشینند. نیش لوری تا بناگوش باز می‌شود.

اوگی: به چی می‌خندی؟

لوری: تو تقریباً بدترین اجراکننده‌ای هستی که تا حالا دیده‌م.

اوگی: آره، خب سخته که بدون موسیقی اجرا کنی. باید ریتم رو حس کنی.

وایولت: آره. شما پسرا می‌تونین یه رامبا بزنین؟

آن‌ها شروع به نواختن می‌کنند. بعد از چند لحظه نوازنده‌ها متوقف می‌شوند. لوری به اوگی می‌گوید: «با موسیقی یا بدون موسیقی تو هنوز بدترین اجراکننده‌ای هستی که من تا حالا دیده‌م.»

[مرد عشق وافل یک شخصیت فرعی دیگرِ حذف‌شده از «دود» بود و، بار دیگر، صحنه بر پایه‌ی یک اتفاق واقعی است. من مرد عشق وافل را حدود ۵ سال قبل در گوشه‌ی یکی از خیابان‌های بروکلین ملاقات کردم. اصراری که او به من می‌کرد دقیقاً

همانی بود که در یادداشت‌ها آوردم. کلمه به کلمه.

چیزی که بیش از همه مرا راجع به او حیرت‌زده کرد قاطعیتش بود ــ تعیین دقیق آن‌چه در پی آن بود. او مردی بود که می‌دانست چه می‌خواهد، و بی‌اعتنا به این‌که باید از چند نفر گدایی می‌کرد و بی‌توجه به این‌که چند ساعت یا چند روز طول می‌کشید، او می‌خواست که آن وافل بلژیکی را بخرد. از آن به بعد عبارتِ «وافل بلژیکی» برای من سرشار از معنا بوده است ــ استعاره‌ای از صبر و تمایلات فردی، از خیال‌پردازی و جست‌وجوی لذت، از آرزوهای شگفت‌انگیز ساده و نشدنی انسان. با این‌که نقش مرد عشق وافل مَمکن است ساده بوده باشد، ما مشکلات زیادی برای پیدا کردن بازیگری که نقش را بازی کند داشتیم. یک نفر قبول کرد و بعد انصراف داد. و بعد هم چند هنرپیشه‌ی دیگر ما را ناامید کردند. زمان می‌گذشت و کم‌کم این‌طور به‌نظر می‌آمد که باید این صحنه را حذف کنیم. سپس تنها چند روز قبل از زمانی‌که قرار بود فیلم‌برداری را شروع کنیم، «لیلی تاملین» نقش را قبول کرد. در طول یک آخر هفته، من ٤ـ٥ باری تلفنی با او صحبت کردم. ایده‌ی اولیه این بود که او نقش را در جایگاهِ یک زن بازی کند. اما وقتی به او گفتم که اجباری نیست، او تصمیم گرفت که در جایگاه یک مرد بازی کند. او همه چیز نقشش را خودش آماده کرد: لباس، صدا، مو، همه‌چیز. شب قبل از زمانی‌که قرار بود کارش را شروع کند از لس‌آنجلس پرواز کرد، صبح زود سر صحنه‌ی فیلم‌برداری رسید و سریع به اتاقکَ لباس‌هاَ رفت تا لباسش را بپوشد. از لحظه‌ای هم که در لباسش جای گرفت، در نقشش فرو رفت. او دیگر لیلی تاملین نبود، مرد عشق وافل بود ـ حتی در میان برداشت‌ها. اکنون در نگاه به گذشته، شگفت‌زده‌ام از کاری که او قادر بود با آن دستمایه‌ی اندک انجام دهد ـ فقط چند راهنمایی کوچک؛ آن‌چه من به او گفتم چیزی جز یک آواز بچه‌گانه نبود و او آن را تبدیل به یک تک‌خوانیِ تمام‌عیار کرد.

آخرین بخش صحنه، زمانی‌که وایولت می‌آید، کاملاً موفقیت‌آمیز بود. «مل گورام» هرگز در هیچ‌یک از صحنه‌هایش حرکت اشتباهی انجام نداد و هنگامی‌که فیلم ما تنها از بخش فیلمبرداری‌شده در سه روز ماه جولای تشکیل شده بود آن قطعه بخشی از فیلم بود. بعدتر این بخش به‌خاطر دلایل ساختاری حذف شد، نه به‌خاطر اجرا.]

۳. زخم‌های جنگ

نقش‌ها: تامی، اوگی.

تامی درست زمانی‌که اوگی مشغول بستن مغازه است، وارد می‌شود. او می‌گوید که خبر بدی دارد و نمی‌خواسته آن را از پشت تلفن بگوید. اوگی او را به داخل دعوت می‌کند.

تامی می‌گوید که برادرش، چاک، شب قبل مرده است. «امروز صبح خبرش رو شنیدم. حمله‌ی قلبی. در حال نوشیدن بوده که یهو نقش بر زمین شده.» اوگی شگفت‌زده است. «اما اون که فقط ٤٦ـ٤٧ سالش بود. مردم تو این سن نمی‌میرن.»

در طول گفت‌وگو، ما می‌فهمیم که اوگی و چاک دوستان خوبی در نیروی دریایی بودند؛ و همین توضیح می‌دهد تامی و اوگی از کجا همدیگر را می‌شناسند.

اوگی راجع به خاطرات گذشته‌اش صحبت می‌کند: راجع به این‌که چطور چاک یک‌بار صورت یک نفر را به‌خاطر این‌که کاکاسیاه صداش کرده بود آورد پایین، راجع به شانسش در پوکر، خنده‌هایش، علاقه‌اش به اسم واندا. سپس اوگی شروع به تعریف داستانی می‌کند راجع به این‌که چطور چاک یک شب جان او را در باری در «مانیلا» نجات داد.

تامی راجع به این‌که چطور چاک هرگز واقعاً از جنگ خلاصی نیافت صحبت می‌کند: راجع به این‌که چقدر چاق شده بود، راجع به ناتوانی‌اش در ماندن

بر سر یک شغل. راجع به ازدواج ازهم‌پاشیده‌اش. او پیاپی تکرار می‌کند: «برادر بزرگم، برادر بزرگم».

تامی از اوگی می‌پرسد که آیا امکانش هست در مراسم تدفین حاضر شود و چند کلمه‌ای صحبت کند. اوگی می‌پذیرد.

[تنها یک برداشت. پایان روز آخر گرفته شد ــ در حالی‌که همه هم گرمشان بود و خسته و آماده‌ی افتادن روی زمین بودند. با توجه به سایر صحنه‌هایی که گرفته بودیم. به‌نظر واضح می‌آمد که این صحنه از تدوین پایانی نجات نخواهد یافت. اما به هر صورت تصمیم گرفتیم که ضبطش کنیم. نتیجه ۱۲ یا ۱٤ دقیقه‌ی دلخراش از آب درآمد. هاروی و جیان‌کارلو هر دو گریستند. شور و احساس اجرایشان همه‌ی کسانی را که آن‌جا بودند تحت‌تأثیر قرار داد. اما (همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد) فضا با دیگر صحنه‌های فیلم هماهنگ نشد و همه‌ی تلاش‌ها از زمین اتاق تدوین سردرآورد.]

٤. رامبا رامبل

نقش‌ها: اوگی، وایولت، دات.

اوگی در مغازه تنها مشغول صورت‌برداری است. دات (زن وینی) وارد می‌شود. او از وینی شکایت می‌کند...

دات: اون دیگه با من حرف نمی‌زنه.

اوگی: تو ۱۵ ساله که باهاش ازدواج کردی و هنوز انتظار داری که باهات حرف بزنه؟

دات: من ۱۵ سال از زندگیمو بهش دادم و تمام چیزی که در ازاش دارم نگاه‌های سرد و تو خالیه.

اوگی: و یه مزرعه در «ماساپیکوا» و یه کادیلاک سفید و اون مرواریدهای دور گردنت.

دات: ارزشش رو نداره. ناراحتم که تو اون اول منو به اون معرفی کردی اوگی. این بزرگترین اشتباه زندگی من بود.

اوگی (سرخوشانه): خب، تو می‌تونستی با من ازدواج کنی. اما رفتی دنبال مایه‌داره.

دات: دست بردار، اوگی. این قضیه جدیه. من باید باهات صحبت کنم.

اوگی: گوش کن دات. وینی دوست منه. من نمی‌خوام درگیر این قضیه بشم. به‌نفع من نیست که طرف کسی رو بگیرم.

قبل از آن‌که بتوانند پیش‌تر بروند، وایولت وارد می‌شود... و دات از مغازه خارج می‌شود.

وایولت قرار شنبه‌شب‌شان را به اوگی یادآوری می‌کند. اوگی فراموش کرده و برنامه‌های دیگری ریخته است.

اوگی: من فکر کردم شنبه‌ی دیگه‌ست.

وایولت: شرّوزر اوگی. ما گفتیم شونزدهم. چه بامبولی می‌خوای سرم سوار کنی؟

اوگی: من به تامی قول دادم که کمکش کنم آپارتمان برادرش رو جارو پارو کنه. چاک. ما تو نیروی دریایی با هم بودیم. چند روز قبل مُرد.

رایولت: حالی‌م نیست داری دِرباره چی صحبت می‌کنی. چاک، چاک، چاک چه گهیه؟

اوگی: بی‌خیال. هفته‌ی دیگه می‌ریم.

وایولت: تو داری به من خیانت می‌کنی، نه بچه؟ طرفت کیه؟

اوگی بیش‌تر و بیش‌تر خشمگین می‌شود و حالتِ تدافعی به خود می‌گیرد. اما بعد ناگهان وایولت شروع می‌کند به مهربانی‌کردن با او و بعد از مدتی دل اوگی را به‌دست می‌آورد.

[روزین، اولین بازیگر «خارجی» بود که ما درخواست کردیم در «جان‌به‌لب» ظاهر شود. تا آن‌موقع، برنامه‌مان این بود که بازیگران را به افرادی که در «دود» بودند محدود کنیم اما وقتی شنیدیم که او ممکن است علاقه‌مند به ایفای نقش برای ما باشد در دعوت از او تردید نکردیم. این‌جوری بود که دات متولد شد.

روزین آن‌موقع خارج از کشور بود، اما من چند

بار تلفنی با او صحبت کردم تا نقش را بررسی کنیم. از همان ابتدا به‌نظر می‌رسید که او درک سرراستی از شکل فیلمی که ما قصد داشتیم بسازیم داشته باشد. من و وین شب پیش از شروع فیلم‌برداری (درست دو روز بعد از این‌که «دود» تمام شده بود) با او شام خوردیم، و با وجود این‌که روزین تا روز دوم نباید کار می‌کرد، او صبح روز بعد سر صحنه‌ی فیلم‌برداری آمد و تا زمان ناهار هم زحمت ماندن را به خود داد ــ برای شناختن محل و هم‌چنین صحبت کردن و عادت کردن به جو. همان‌شب او و هاروی کایتل و ویکتور آرگو دور هم جمع شدند و سه‌تایی روی بسیاری از مسائل اصلی که قرار بود در «بلک جک» با آن درگیر شوند کار کردند. روز بعد، او آماده‌ی کار بود و اولین صحنه‌اش هم بسیار خوب پیش رفت.]

۵. این دزدیه

نقش‌ها: چارلز کلم، اوگی، تامی، وینی.

چارلز کلم وارد مغازه می‌شود، در هیأت کنونی‌اش ــ او به‌عنوان یک مال‌خر کار می‌کند. کیفی پر از ساعت‌های دزدی آورده که تلاش دارد به اوگی و تامی با قیمت بالا بفروشدشان.

کارها اما خوب پیش نمی‌روند. تامی شک دارد که ساعت‌ها اصل باشند و کلم را سؤال‌پیچ می‌کند. بعد از کمی حفظ ظاهر کلم کم‌کم عصبانی می‌شود. و شروع می‌کند به سخنرانی بر ضد سیگار کشیدن. «شما مردمو تو این مغازه می‌کشین، می‌دونستی؟ تو به من می‌گی دزد اما شما رفقا قاتلید.»

درگیری بالا می‌گیرد. نژاد به موضوع بحث تبدیل می‌شود. کلم در حال عصبانیت رو به تامی می‌کند و می‌گوید: «تو این‌جا چه غلطی می‌کنی، مرد؟ تو فکر کردی سفیدپوستی چیزی هستی؟»

درست زمانی‌که به‌نظر می‌رسد دعوا به لحظه‌ی انفجار نزدیک می‌شود، وینی وارد مغازه می‌شود و می‌پرسد که مشکل چیست.

اوگی می‌گوید: «هیچ‌چی»، «ما منتظر تو بودیم که بیای و برامون یه آهنگ بخونی.»

بعد از کمی اصرار، وینی گیتارش را درمی‌آورد و یک ترانه‌ی بلوز می‌خواند.

[هیچ‌چیز مطابق انتظار پیش نرفت. اما همه‌چیز بهتر از آن‌چه فکر می‌کردیم درآمد. مالیک یوبا توفان است. من اول از جنب‌وجوش و ستیزه‌جوییِ اجرایش خوشم نیامد. شک داشتم که روی پرده خوب از کار در بیاید. اما اشتباه می‌کردم. جنب‌وجوش و ستیزندگی او در عمق فیلم جای گرفت. نکته‌ی شگفت‌انگیز این‌که آهنگی که مالیک با گیتارش می‌خواند فی‌البداهه ساخته شد.]

۶. مؤسسه‌ی باسکو

نقش‌ها: تامی، پیت.

تامی تنها روی یک صندلی بیرون مغازه‌ی سیگارفروشی نشسته است و سرسری روزنامه‌ای را ورق می‌زند. مردی با کیف رد می‌شود. او پیتر مالون است، همکلاسی قدیمی تامی. آن‌ها همدیگر را ۲۰-۱۵ سال است که ندیده‌اند...

پیت: تامی فرانلو، درسته؟

تامی: درسته. و تو... تو... (بشکن می‌زند) پیتر مالون. مُخ میدوودهای.

شروع به صحبت می‌کنند. تامی از پیت می‌پرسد که در طول این سال‌ها چه می‌کرده است. پیت داستانش را می‌گوید. کم‌کم مشخص می‌شود که پیت دیوانه است.

پیت: من لیسانسمو از هاروارد گرفتم و بعد برای دکترام رفتم به «ییل». مطالعات میان‌رشته‌ای: فلسفه و زیست‌شناسی.

تامی (تحت‌تأثیر قرار گرفته): اوه، و بعد چی؟

پیت: رفتم خارج.

تامی: خارج؟

پیت: آره. تحقیق دولتی. مسائل فوق‌سری. اه، من اجازه ندارم خیلی راجع بهش صحبت کنم.

(به‌تدریج برای تامی روشن می‌شود که پیت در یک بیمارستان روانی بوده است.

تامی از پیت می‌پرسد که در حال حاضر چه‌کار می‌کند و پیت به او می‌گوید که به‌عنوان مشاور برای مؤسسه‌ی باسکو کار می‌کند.)

تامی: باسکو؟ این همون شیرشکلاتی نیست که وقتی بچه بودیم می‌خوردیم؟

پیت: اون یه باسکوی دیگه‌ست. هیچ‌وقت اسم جوزپه باسکو صنعتگر میلانی رو نشنیدی؟ تو یهَ رگت ایتالیاییه، نیست؟

تامی: آره خب. من یه کم از مسائل کشور قدیمم بی‌خبرم.

پیت: باسکو کتاب مقدس الکترونیکی رو اختراع کرد. چند میلیون گیرش اومد. بعد از این‌که مُرد، بچه‌هاش یه مؤسسه‌ی بین‌المللی تحقیقات اجتماعی تأسیس کردند. ما اساساً نگرش مردم نسبت به خودشون و جهان رو بررسی می‌کنیم و این‌که آیا می‌تونیم بهشون کمک کنیم تا خوشحال‌تر باشند یا نه.

تامی: و این کار رو چطور انجام می‌دین؟

پیت: خب، یکی‌ش این‌که ما از مردم می‌خوایم به چند تا سؤال جواب بدند.

تامی: جالبه. چه‌جور سؤال‌هایی؟

پیت کیفش را باز می‌کند و شروع می‌کند به جابه‌جاکردن پوشه‌هایی که پر از کاغذهایی نامرتبند.

پیت: ببین، اگه کاری نداری، شاید بدت نیاد که یکی از پرسش‌نامه‌ها رو الان با من جواب بدی.

تامی: همین این‌جا؟

پیت: آره، همین‌جا. زیاد طول نمی‌کشه.

تامی: باشه. چرا که نه؟ برو بریم پیت.

در طول پرسش و پاسخ، پیت کم‌کم عصبی می‌شود. ده سوال این‌ها هستند:

۱. آیا اعتقاد داری که در سایر سیاره‌ها زندگی وجود داره، یا این‌که ما در جهان تنها هستیم؟

۲. کسی هست که اون‌قدر ازش متنفر باشی که بخوای بمیره؟ و اگه یکی گفت که می‌تونه اون آدمو برات بکشه و جنایته هم هیچ‌وقت معلوم نمی‌شه، می‌ذاری که دست به کار شه و این کار رو بکنه؟

۳. فکر می‌کنی که ورزشکارهای حرفه‌ای دستمزد بالایی دارن؟

٤. از اندازه و شکل همه‌چی‌ت راضی هستی؟

۵. به خدا اعتقاد داری؟

٦. قبل از این‌که سیفون توالت رو بکشی چه‌کار می‌کنی؟

۷. اگه یه غول چراغ بیاد و بخواد یکی از آرزوهاتو برآورده کنه، اون آرزو چیه؟

۸. عجیب‌ترین محلی که ازش خاطره‌ی خوشی داشتی کجاست؟

۹. اگه رئیس‌جمهور امریکا بودی، سه تا از تغییراتی رو که اعمال می‌کردی، بگو.

۱۰. چه‌قدر پول باید بهت بدن تا یه کاسه گُه رو بخوری؟

همین‌طور که تامی جواب می‌دهد، پیت سراسیمه هر چیزی را که او می‌گوید در دفترچه‌ای می‌نویسد. تامی می‌فهمد که پیت کمی نامتعادل است و چیزی به اسم مؤسسه‌ی باسکو وجود ندارد. اما به هر جهت سؤال‌ها را با جدیت جواب می‌دهد. او نسبت‌به پیت احساس تأسف دارد و نهایت تلاشش را می‌کند که همکاری‌اش را نشان دهد. هنگامی هم که سؤال آخر را می‌شنود، لبخندی می‌زند و سرش را تکان می‌دهد.

تامی: هر کسی قیمت خودشو داره، نه؟ خب، ولی این قضیه راجع به من صدق نمی‌کنه پیت. گه‌خوردن خلاف مرامه.

پیت: اوه، و اون چه مرامیه؟

تامی: مرام معقول بودن. تو هم باید راجع‌به درپیش‌گرفتنش فکر کنی. می‌تونه زندگیتو خیلی راحت‌تر به یه جهنم تبدیل کنه.

پیت: من بهش معتقد بودم. اما تکفیرم کردن. (می‌خندد، سپس جدی می‌شود. شروع می‌کند به گذاشتن ورق‌ها در کیفش) از همکاری‌ت متشکرم تامی. (بلند می‌شود و با تامی دست می‌دهد) تو کمک بزرگی به‌سوی حقیقت و شادی بودی. و نگران هیچ‌چی هم نباش. جواب‌هات کاملاً محرمانه نگهداری می‌شن.

پیت با اشتیاق از جا بلند می‌شود. تامی در صندلیش می‌ماند در حالی‌که به دوست قدیمی دبیرستانی‌اش که به سمت پایین خیابان می‌رود، نگاه می‌کند.

[این صحنه، یک صحنه‌ی الحاقی لحظه‌ی آخری بود ــ تصمیمی متعلق به اواخر کار. تولید از قبل هماهنگ شده بود، یادداشت‌ها نوشته شده بودند و با همه بازیگرها صحبت شده بود. (به جز مرد عشق وافل که هنوز باید پیدا می‌شد) که ناگهان به من گفته شد که «مایکل جی. فاکس» به گروه بازیگران پیوسته است. آیا برای من ممکن بود که نقشی برای او بنویسم؟ راستش، فکر نمی‌کردم. خیلی خسته بودم و هر غریزه‌ی دیوانه‌کننده‌ای که مرا به‌سمت جورکردن موقعیت‌های دیگر هل بدهد مدت زیادی بود که ناپدید شده بود. من رمان‌نویس بودم نه طنزنویس و اصلاً حوصله‌ی جور کردن یک طرح احمقانه‌ی کمدی دیگر را نداشتم. تنها چیزی که می‌خواستم گذراندن یک آخر هفته‌ی آرام چهارم جولای در خانه با خانواده‌ام بود ــ جبران کمبود خوابم.

اما به‌هرحال این‌کار باید انجام می‌شد و هم شنبه و هم یکشنبه‌ی من نابود شدند. من از پا درآمده و بیزار شده بودم و ایده‌ای هم به ذهنم نمی‌رسید. همه‌ی صحنه‌ها طراحی شده بود، تناسب شخصیت‌ها تثبیت شده بود و اضافه‌کردن یک بازیگر دیگر به ترکیب موجود، احتمال داشت همه چیز را به هم بریزد. روز دوشنبه، همسرم «سیدی» صبورانه به غُرغُرهای من گوش کرد. ما قابلیت‌های مختلفی را بررسی می‌کردیم اما هیچ‌کدام‌شان امیدوارکننده نبودند. و بعد، خیلی ناگهانی، همسرم ایده‌ی پرسشنامه را به من داد و دوباره مرا راه انداخت. چند ساعت بعد صحنه‌ی مؤسسه‌ی باسکو تمام شده بود.

چند روز بعد «مایکل جی. فاکس» آمد سر صحنه‌ی «دود» در گریسون نیویورک. جایی‌که آخرین هفته‌ی فیلم‌برداری در جریان بود. من تحت‌تأثیر اشتیاق او برای پروژه و هوش و اراده‌ی بسیارش قرار گرفته بودم. وقتی‌که رفت همه‌ی اکراهم برای اضافه‌کردن آن صحنه یکسر از بین رفته بود. همان‌شب، من با «جیان‌کارلو اسپوزیتو» تلفنی صحبت کردم و مؤسسه‌ی باسکو به‌عنوان اولین صحنه برای فیلم‌برداری در روز دوم تثبیت شد.

تصادفاً، روز دوم اولین روز من درمقام کارگردان از آب درآمد. «وین» روز آخر فیلم‌برداری در گریسون برونشیت گرفته بود و آخر هفته را در رختخواب گذراند (فقط یکشنبه‌شب برای شام با روزین مدت کوتاهی بیرون آمد) و دوشنبه صبح بود که سر صحنه حاضر شد. همه‌ی صحنه‌های آن روز داخلی بودند. دستگاه تهویه باید برای ضبط صدا خاموش می‌شد و با وجود دمای نزدیک به ۱۰۰ درجه‌ی [فارنهایتی] بیرون، داخل مغازه کاملاً خفقان‌آور شده بود. نزدیک بعدازظهر دیگر نفس کشیدن در آن‌جا مشکل شد.

«وین» در طول روز به کار ادامه داد اما مشخصاً به‌خوبی همیشه نبود و در پایان بعدازظهر صدایش گرفته و بدجوری مریض بود. شب از خانه به پیتر نیومن زنگ زد و گفت که سه‌شنبه نمی‌تواند بیاید. به پیتر گفت: «پل می‌تونه این کار رو بکنه. مشکلی پیش نمی‌آد.»

البته امکان نداشت که او در این مورد مطمئن

باشـد. اما گفتنش حاکی از لطفِ او بود. بنابراین من شـروع کردم و هر چه می‌تونستم را در دو روزِ بعد انجام دادم. اولین صحنه‌ی مؤسسـه باسکو بود و هر سـه برداشـت فوق‌العاده پیش‌رفت. مَن خوش‌اقبال بـودم. ترکیـب «فاکـس»، «اسـپوزیتو» و «هریس» عالـی بـود و همه‌ی افراد پشـت‌صحنه هـم رفتار مهربانانه‌ای با من داشـتند. مخصوصاً «آدام هولَندر» (مدیر فیلم‌برداری) و «تاد فایفر» (دستیار کارگردان). تنها مشکل ناتوانی من در گفتنِ کلمه‌ی «کات» بود. در چند برداشـت اول وقتی از آدام می‌خِواسـتم که فیلم‌برداری را متوقف کند، دستم را در یک حرکت سـریع، مثل قطع کردن، پایین مـی‌آوردم. آدام البته دسـتِ مرا نمی‌دیـد و بنابراین فیلم کمـاکان ضبط می‌شـد. چند تـا هُل از تاد لازم بود تـا بالاخره من مجبور شـدم دهانم را باز کنم. همان‌طور که بعد از تمام شدن صحنه به «پیتر نیومن» گفتم، برایم سخت بود که کلمه‌ای قدیمی را به این معنای جدید استفاده کنم. تـا آن روز صبح، تنها زمانی‌که گفته بودم کات (برش)، آن زمانی بود که به انگشتم نگاه می‌کردم و جاری‌شدنِ خون از آن را می‌دیدم.]

۷. بلک جک

نقش‌ها: اوگی، دات، وینی.

خلاصه: اوگی در مغازه تنهاسـت که دات وارد می‌شـود. او با اوگـی درد دل می‌کنـد و برنامه‌اش بـرای ترک کردن وینی و فـرار به لاس‌وگاس برای کارت‌پخش‌کـنِ بلک جک شـدن را به او می‌گوید. در ضمـن تلاشِ هم می‌کند تا اوگی را برای رفتن با خودش تحریک کند.

نهایتاً وینی وارد می‌شـود و معلوم می‌شـود که سـند مغازه به‌نام دات اسـت ــ سـندی که او را به صاحب قانونی شرکت سیگار بروکلین بدل می‌کند. وینی و دات شـروع بـه داد و بیداد می‌کنند و اوگی هر دوی‌شان را بیرون می‌اندازد.

پیشنهادات:

دات: گوش کن اوگـی، واقعاً باید به من گوش کنی. این دفعه شوخی نیست.

اوگی: ولم کن دات. من نمی‌خوام درگیر بشم.

دات: خب. بخوای یا نخوای درگیر هستی و من تا بهم گوش نکنی از این مغازه نمی‌رم.

اوگی: باشـه. باشه. اما کوتاهش کن. من کلی کار دارم. یه محموله‌ی بزرگ تا یه ساعت دیگه می‌رسه.

دات: من دارم وینی رو ترک می‌کنم.

اوگی: قبلاً هم اینو شنیده‌م.

دات: ایـن دفعه جدّیه. مـن دارم وینی رو ترک می‌کنم.

اوگی: بچه‌ها چـی؟ اون‌ها رو هم می‌خوای ول کنی؟

دات: اون‌هـا به مـن احتیاجی نـدارن. اون‌قدر بزرگ هسـتن که از خودشـون مراقبت کنن. جدای این، اون‌ها اصلاً منو دوست ندارن. توله‌های لعنتی. می‌تونن با پدرشـون زندگی کنن. واسه تنوع هم که شده بذار اون ازشون مراقبت کنه.

اوگی: و کجا می‌خوای بری؟

دات: ایـن همون چیزیه که می‌خوام راجع بهش باهات صحبت کنم.

اوگی: من؟ چه ربطی به من داره؟

دات: من می‌خوام که با من بیای اوگی. می‌ریم به غرب و یه زندگیِ تازه رو با هم شروع می‌کنیم.

اوگی: چی!

دات: من همـه چیزو برنامه‌ریزی کرده‌م. می‌ریم به لاس‌وگاس و به‌عنوان کارت‌پخش‌کنِ بلک جک کار می‌کنیم.

اوگی: (جوری بـه او نگاه می‌کند که انگار دات دیوانه اسـت) تو به وینـی راجع به ایـن برنامه‌ت چیزی گفتی؟

دات: نه هنوز. می‌خواسـتم اول بشـنوم تو چی می‌گی.

اوگی: آره خب. من می‌گم تو خل‌وچلی.

دات: دست بردار اوگی. فقط آروم بگیر و یه خُرده راجع بهش فکر کن. این‌که من وقتی جوون بودم انتخاب اشتباهی کردم به این معنی نیست که نمی‌تونم انتخاب درست رو بکنم.

اوگی: می‌دونی که اگه وایولت بویی از این مکالمه ببره چه فکری می‌کنه.

دات: مسخره نباش اوگی. اون دختره رو فراموش کن.

اوگی: دست بردار دات. تمومش کن. تو و وینی تو یه وقفه‌این. همین. دوباره به روال عادی برمی‌گردین.

دات: منو به خنده نندار. ما ۱۵ ساله که تو یه وقفه‌ایم.

اوگی: اون دیوونه‌ی توئه. همیشه اینو به من می‌گه. همیشه بهم می‌گه: «من اونو به همون‌اندازه‌ی روزی که باهاش ازدواج کردم دوست دارم»

دات: مزخرفه اوگی. هر دیوونه‌ای اینو می‌فهمه.

وینی واردِ مغازه می‌شود.

وینی (به دات): تو این‌جایی! من همه‌جا دنبالت گشتم.

دات: من یه صحبت خصوصی با اوگی دارم وین. گم‌شو!

وینی: این مغازه‌ی منه، نیست؟ من هر موقع بخوام می‌تونم بیام این‌جا.

دات: دوباره فکر کن شوهر جان. سندهای این مغازه به‌نام مَنَن. اون حقه‌ی مالیاتی رو که دو سال پیش با حسابدارت تنظیم کردین یادت نیست؟ این الان مغازه‌ی منه و من می‌خوام که تو بری بیرون.

دات و وینی شروع به جر و بحث می‌کنند. اوگی تلاش می‌کنه که متوقفشان کند. اما هیچ موفقیتی به دست نمی‌آورد. آخرسر، او سرِ هر دوی آن‌ها داد می‌کشد و به‌شان می‌گوید که بروند؛ او کار دارد و اگر آن‌ها می‌خواهند که یک دعوای خانوادگی بکنند باید این کار را در خانه انجام بدهند. دات و وینی به‌سمتِ در می‌روند. اما بعد دات به‌سرعت برمی‌گردد و به سمت اوگی می‌رود.

دات (به اوگی): خیلی بد شد رفیق. تو با شانس زندگیت خداحافظی کردی. امیدوارم زنده بمونی تا حسرتشو بخوری.

[این صحنه نوعی کشمکش بود. ما هفت برداشت گرفتیم. هر بار با درپیش‌گرفتنِ یک شیوه‌ی متفاوت، درحالی‌که همه‌مان در گرمایِ نیمه بعدازظهر بدحال هم بودیم. فشار برای این‌که چیز به دردبخوری تولید کنیم خیلی زیاد بود و در ابتدا لَحظاتی می‌آمد که من حسابی احساس افسردگی می‌کردم. هیچ‌چیز آن‌طور که من امید داشتم پیش نمی‌رفت. از برداشت سوم یا چهارم، به هر صورت، اوضاع رو به بهبود رفت و چیزهای خوب کم‌کم ظاهر شدند: جیغ‌زدنِ روزین، مجادله راجع به گوش کردن و ارتباط، خشم و گیجی، و لبخندِ فوق‌العاده‌ی هاروی در انتها؛ چیزی حسابی داشت در اتاق اتفاق می‌افتاد و بیش‌تر تکه‌های خوب صحنه هم هنگامی‌که دوربین ضبط می‌کرد شکل گرفت. ایده‌ی اولیه این بود که دات تنها به لاس‌وگاس خواهد رفت. اما اجرای «روزین» آن‌قدر قانع‌کننده و نیازش به رفتن به آن‌جا آن‌قدر قوی بود که وینی را جداً برای رفتن با او راضی کرد. هیچ‌کس آماده‌ی این قضیه نبود و همین احتمالاً توضیح می‌دهد که چرا آن لحظه آن‌قدر در فیلم قانع‌کننده است. همه‌ی این لحظه صرفاً یه پیشامد بود، همان‌سان که بیش‌ترِ زندگی صرفاً پیشامد است.

هر سه بازیگر بسیار پُرتلاش کار کردند، اما از بین همه‌ی صحنه‌هایی که من کارگردانی کردم کم‌ترین کنترل را روی این‌یکی داشتم. من به این تجربه همچون بن‌بستی روانی برای خودم نگاه می‌کنم. اما درهرحال، در شکل پایانی‌اَش، این صحنه مقامِ یکی از قوی‌ترین سکانس‌ها را در فیلم دارد.]

۸. خداحافظیِ شیرین

نقش‌ها: باب، اوگی، جیمی رز.

باب وارد مغازه می‌شود. اوگی از او می‌پرسد که کجا بوده و این‌که چند ماهی است که او را ندیده. باب می‌گوید: «ژاپن». نمایشگاه عکسی در توکیو داشته. اوگی از باب می‌پرسد که آیا یک جعبه لاکی (مارکِ سیگارِ محبوب باب) می‌خواهد، باب می‌گوید نه. اوگی پاسخ می‌دهد: «مشکل چیه؟ بعد از این همه سال چیز دیگه‌ای انتخاب کردی؟» باب می‌گوید: «نه». او دارد ترک می‌کند. در حقیقت او فقط یک سیگار دیگر دارد و به‌خاطر همین به مغازه آمده است: تا آخرین سیگارش را با اوگی بکشد.

باب می‌نشیند. سیگار را از داخل جعبه درمی‌آورد و در دستش نگه می‌دارد. تا پایان صحنه، او متناوباً اوگی، جیمی، و سیگار را مخاطب قرار می‌دهد.

در ادامه مونولوگی می‌آید. خاطراتِ سیگار کشیدن. از اولین سیگار در دورانِ کودکی تا یک آخر در جامه‌ی یک بزرگسال. سیگار کشیدن و تفریح، سیگار کشیدن و غذا، سیگار کشیدن و کار. آن‌چنان‌که «شوئنبرگ» یک‌بار وقتی ازش پرسیدند چرا وقتی کار می‌کرد سیگاری روشن را روی میزش نگه می‌داشت گفت: «نوشتن یه کارِ تکیه؛ من این سیگاره رو این‌جا به‌خاطر همراهی‌ش دوست دارم». سیگار کشیدن و اضطراب. سیگار کشیدن و آرامش. هیچ‌وقتِ بدی برای سیگار کشیدن وجود ندارد. آدم با یک سیگار جشن می‌گیرد، با یک سیگار عزاداری می‌کند. سیگار همچون فکر، همچون قصد، همچون عمل. سیگار کشیدن همچون خطرکردن: یواشکی سیگار کشیدن در دستشویی‌های مدرسه. سیگار کشیدن همچون عاملِ یادآوری‌کننده‌ی مدام فناپذیربودن. سیگار کشیدن همچون عشق‌ورزیدن: شریک شدن در یک سیگار. در تختخواب سیگار کشیدن به‌مثابه آخرین حرکت. آخرین پک قبل از آن‌که به مردی چشم‌بند بزنند تا توسط جوخه‌ی آتش اعدام شود. این‌که هر پک نفسی انسانی است. هر پک فکر است. هر پک یادآوریِ دیگری است که بعدِ زندگی کردن مردن هم هست.

باب فندکی می‌زند و سیگار را روشن می‌کند.

[بخش مردی که به مغازه می‌آید تا آخرین سیگارش را بکشد در اصل برای «ویلیام هرت» طراحی شده بود. متأسفانه او روزی که ما می‌خواستیمش در دسترس نبود. بنابراین «پل» نویسنده از دور خارج شد و «بابِ» عکاس (جیم جارموش) جای او را گرفت.

من و جیم یک‌شب برای شام به رستورانی نزدیک دفتر تولید «دود» در خیابان «لافایت» رفتیم. و طی چند ساعت صدها ایده‌ی علاوه بر این‌ها برای نقشش پیدا کردیم. این واقعیت که جیم یک سیگارکشِ تمام‌عیار است اصالت و اعتباری طبیعی به اجرایش بخشیده. او نه‌تنها یک کارگردان خوب است بلکه جلوی دوربین هم بازیگری کاملاً طبیعی‌ست.

من همیشه به این صحنه همچون یک مونولوگِ صرف نگاه کرده بودم اما «جیم» و «هاروی» به‌شکلِ یک گفت‌وگو اجرایش کردند. همین پدیدآورنده‌ی چند مسیرِ فرعیِ جذاب شد، مخصوصاً خاطره‌ی هاروی از «قدم‌زدن زیر آفتاب» که راهنمایی‌مان کرد تا کلیپی از فیلم قدیمیِ «ریچارد کُنت» پیدا کنیم و به فیلم اضافه‌اش کنیم.]

۹. کابوی‌ها و سرخپوست‌ها

نقش‌ها: سو، دنیس، اوگی، تامی، جری، جیمی رز.

پس‌زمینه: سو در یک غذاخوریِ واقع در پایینِ خیابان پیشخدمت است. دنیس با خواهر کوچک‌ترِ سو، مری، آشناست. سو از «فیل» طلاق گرفته است. فیل و دنیس هرازگاه با هم کارهایی می‌کنند. (در

بازار سیاه بلیت‌های مسابقات.)

سو وارد مغازه می‌شود و از اوگی بسته‌ای «کولز» می‌خواهد؛ چشمش به دنیس می‌افتد.

سو: تو کار بهتری از تمام روز رو این‌جا چرخ‌زدن نداری؟

دنیس (با تمسخر): سلام سو.

سو: مری گفت که دیشب قالش گذاشتی. آفرین مغز نخودی. من هنوز نمی‌تونم بفهمم چرا خواهر من با یه آدم سطح پایینی مثل تو باید ازدواج کنه.

توهین‌ها رد و بدل می‌شوند و کم‌کم شکل جدی می‌یابند. بالاخره دنیس می‌گوید که «فیل» شکایت کرده که او دست‌وپاچلفتی است.

سو: آره خب. از کسی که از زمان اولین ریاست نیکسون حموم نرفته چه توقعی می‌شه داشت؟

دنیس: قضیه، اون‌جوری که من شنیده‌م، این نیست.

سو آن‌قدر عصبانی می‌شود که به سمت دنیس می‌رود و به او سیلی می‌زند. اوگی و تامی دنیس را به‌خاطر نفهم‌بودنش سرزنش می‌کنند.

جیمی رُز به‌حالت دلسوزی برای سو به سمت او می‌رود و او را آرام می‌کند. به سو می‌گوید که «خودتو اذیت نکن. من هم صلب و سختم، درست مثل اون.» او به مجسمه‌ی سرخپوست مغازه سیگارفروشی که کنار در ایستاده اشاره می‌کند. حرف جیمی آن‌قدر احمقانه و غیرعادی است که سو، غرقه در اشک، شروع به خندیدن می‌کند.

دنیس با انزجار می‌رود.

صحنه با تقلید جیمی از حالت سرخپوست چوبی تمام می‌شود.

[یکی از تاکتیک‌های ما در تهیه‌ی «جان‌به‌لب» دادن اطلاعاتی خصوصی و سری به هر کدام از بازیگران بود که از سایر بازیگران صحنه پنهان می‌شد. امیدمان به این بود که بدین‌ترتیب بازی‌ها تا حدّ ممکن «واقعی» به‌نظر برسد. دفعاتی بود که این شیوه نتیجه‌ی منفی می‌داد و بازیگران ناخواسته حرف یکدیگر را نمی‌فهمیدند؛ اما دفعاتی هم بود که همین عامل در موفقیت صحنه نقشی تعیین‌کننده داشت. «کابوی‌ها و سرخپوست‌ها» احتمالاً بهترین نمونه از چیزی‌ست که وقتی رمز خوب عمل می‌کند اتفاق می‌افتد. دنیس (استیو گودون) روحش هم خبر نداشت که سو (پگی گورملی) قرار بود توی گوشش بزند. از آن‌جا که دنیس منفورترین شخصیت فیلم است به استیو گفته شده بود که بدون تعارف به پگی فحش بدهد و با تک‌تک ذرات مردانگی زننده‌ی بروکلینی‌اش به او حمله کند. اما فقط همین به او گفته شده بود. او وقتی‌که سیلی را خورد حسابی شگفت‌زده شد. نگاهی که روی صورتش نقش بست ناب بود. و با این حال استیو در نقشش ماند حتی هنگامی‌که بُهتش فروکش کرد.]

۱۰. نخ‌ها

نقش‌ها: تامی، جری.

تامی و جری روی صندلی‌های بیرون مغازه نشسته‌اند. تامی از دست جری عصبانی است. او می‌گوید: «تو داری تبدیل می‌شی به یه بازنده، یه زمین خالی که توش علف هرز دراومده.» جری می‌گوید که دارد همه‌ی تلاشش را می‌کند. «من مثل تو باهوش نیستم.» تامی به جلیقه‌ی جری نگاه می‌کند؛ یک جلیقه‌ی پُرنقش‌ونگار ماهیگیری با صد تا جیب کوچک. نخ‌هایی با رنگ‌های مختلف از جیب‌ها آویزانند و به شانه‌ها سنجاق شده‌اند. تامی می‌گوید: «قضیه‌ی این جلیقه چیه؟»

جری این توضیح را می‌دهد که مدام همه چیز را فراموش می‌کند؛ بنابراین یک بخش مخصوص برای هر چیزی که حمل می‌کند دارد. یک جیب برای عینک آفتابی، یک جیب برای سیگارها، یک جیب برای فندکش، چاقوی جیبی‌اش، آدامسش و... با نخ‌های مختلفی که به هر چیز وصل شده. او

می‌گوید که همه‌چیز با رنگ کدگذاری شـده؛ وقتی بدانـی آبی یعنی سـیگار و قرمز یعنـی فندک دیگر اشتباه نمی‌کنی و دست در جیبِ اشتباه نمی‌بری. او شـرح کامل و ملال‌آوری از سیستمی که ایجاد کرده می‌دهد.

تامی، خسـته و مستأصل وسط می‌پَرَد و برای او راجع به این‌که چه‌طور خوب لباس بپوشد و اهمیتِ ظاهرِ خوب، سخنرانی می‌کند.

[این صحنه بازمانده‌ای از ایده‌ی نخسـتین فیلم بود. قبـل از آن‌که تصمیم بگیریم که گروه بازیگران را گسـترده‌تر از بازیگرانی کنیـم که در «دود» ظاهر شده بودند. جیان‌کارلو اجرای فوق‌العاده‌ای در نقشِ مردی که به‌تفصیل دربـابِ ارزش‌های خوب لباس پوشـیدن دادِ سخن می‌دهد ارائه داد. او در کت زرد روشـن خود، مردی صاحبِ یـک میلیون دلار پول به‌نظـر می‌آمد و از آغاز تا پایان قدرت، شـادابی و اعتمادبه‌نفـس از خود سـاطع می‌کرد. افسـوس که این صحنه در طراحـی نهاییِ فیلم جای نگرفت اما تماشاگران می‌توانند نگاه مختصری به جیان‌کارلو و کتش در سکانس اسامی در پایان فیلم بیندازند.]

۱۱. هی وگاس

نقش‌ها: اوگی، تامی، جـری، دنیس، جیمی رُز، وینی.

سـکوت کامل. اوگی پشت پیشـخوان در حال کتاب خواندن است. تامی روزنامه می‌خواند. جری با نخ‌هـای جلیقه‌اش بـازی می‌کند. دنیـس چرت می‌زند. جیمی رُز سرخپوسـت چوبی را گردگیری می‌کنـد. زمانی طولانی. وینی با بدخلقی وارد مغازه می‌شـود. او اوگی را به‌خاطرِ این‌که به شـرط‌بندها اجـازه داده بـدون خریدن چیزی در مغـازه بمانند سـرزنش می‌کند. وینـی آن‌ها را بیـرون می‌اندازد. جیمی به گردگیری‌اش ادامه می‌دهد.

زمانی‌که تنها می‌شـوند اوگی از وینی می‌پرسـد که مشکل چیست. «دات ناپدید شده»؛ «مشکل اینه. یادداشتی گذاشته»؛ «آره. یک کلمه: خداحافظ.»

اوگی: تو باهاش چی‌کار کردی وین؟

وینـی: من هیچ‌کاری نکردم. اون دیوونه‌س. اون زن کله‌ش خرابه.

اوگی: پس شـاید تو خوش‌شانسی که از دستش راحت شدی.

وینی: اون زنمـه. در ثانی من نمی‌تونم خودم از بچه‌ها مراقبت کنم. اون‌ها منو دیوونه می‌کنن.

اوگی: ایـن‌ور اون‌ور زنگ بزن. شـاید خونه‌ی مادرشه.

وینـی: زدم. به مـادرش، خواهـرش، برادرش، عمه‌هـا و عموهای لعنتی و هم‌بازی‌هاش زنگ زدم. هیچ‌کس ازش خبری نداره.

اوگی: وگاسو امتحان کن.

وینی: منظورت لاس‌وگاسه.

اوگی: هی وگاس.

وینی: گندت بزنه اوگی. قضیه خنده‌دار نیست.

اوگی: نه جدی می‌گم. این جاییه که به من گفته بود می‌خواد بره. تا کارت‌پخش‌کن بلک جک شه.

گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند. نهایتاً:

وینی: خب، پس فکر کنم من باید برم وگاس.

اوگی: یادت نره گیتارتو ببری وینی. شاید بتونی تا وقتی اون‌جا هستی یکی دو تا اجرا داشته باشی.

وینی(فکـر می‌کنـد): می‌دونی، فکر بـدی هم نیسـت. یه مرخصی کوچولو از سگ‌دو زدن. شاید بتونم با یکـی از اون کلوب‌هـای کوچیک رو دور بیفتم.

کمی بعد:

وینی: تـو چرا با من نمی‌آی اوگـی؟ کلی حال می‌کنیم.

اوگی: نمی‌تونم و در ثانی نمی‌خوام.

وینـی: من متنفرم از این‌که تو رو در حال تبدیل شدن به یه پیرمرد نشسته پشت اون پیشخون تصور

کنم.

اوگی: نگرانِ من نباش. همه باید پیر بشن. چه فرقی می‌کنه کجا؟

[این صحنه هیچ‌وقت فیلم‌برداری نشد. چون دات توانست وینی را برای رفتن به لاس‌وگاس راضی کند این صحنه دیگر زائد بود.]

۱۲. یه بار دیگه. با احساس

نقش‌ها: چارلز کلم، تامی، جرمی، دنیس، اوگی، جیمی رز.

چارلز کلم وارد مغازه می‌شود. این‌بار او کت‌وشلوار و جلیقه‌ی شیکی پوشیده است و با لهجه‌ی اشرافیِ جامائیکایی صحبت می‌کند. او توتون پیپ می‌خواهد.

تامی به او خیره می‌شود. او را از صحنه‌ی قبل به یاد می‌آورد. تامی می‌گوید که «تو جامائیکایی نیستی. تو همون مال‌خری هستی که هفته‌ی پیش اومد این‌جا و می‌خواست اون ساعت‌ها رو بفروشه.» کلم لبخند می‌زند: «از اون کار خسته شدم. فکر کردم وقتشه که یه کار جدیدو امتحان کنم.» دنیس تحت‌تأثیر قرار گرفته است: «ببین تو کارت فوق‌العاده‌ست. منو با اون صدا حسابی دست انداختی.» کلم: «اون‌که چیزی نیست. من صدتا دیگه مثل اونو تو آستینم دارم.»

در ادامه‌ی صحنه دنیس، تامی، کلم، و اوگی لهجه‌های مختلف را امتحان می‌کنند و با تقلیدهای فوق‌العاده‌شان همدیگر را مبهوت می‌کنند. کل قضیه با خنده تمام می‌شود.

[یک صحنه‌ی تقریباً افتضاح دیگر که روز اول فیلم‌برداری شد. ایده‌ی این صحنه سر لوکیشن «دود» به ذهنم رسید. به‌صورت جداگانه و در چندین مناسبت مختلف «استیو گودون» و «مالیک یوبا» من را با توانایی تقلید لهجه‌ی خودشان ـ همه لهجه‌ای، از ژاپنی تا جامائیکایی ـ روده‌بُر کرده بودند. به‌نظر مناسب می‌آمد که فیلم را درحالی‌که همه در مغازه ادای همدیگر را درمی‌آورند پایان داد. اما طرح نتیجه نداد. ما دو برداشت ناموفق گرفتیم. و بعد من و وین سراسیمه به گوشه‌ای رفتیم و تلاش کردیم تا به شیوه‌ی جدیدی برسیم. بعد جدا شدیم و تک‌تک با بازیگران صحبت کردیم و به هر کدام متنی تازه دادیم. یادم می‌آید که با جیان‌کارلو ایستاده بودم و ایده‌های مختلفی برای داستانی که می‌توانست به مالیک بگوید می‌دادم. اما آنی که او درنهایت استفاده کرد یکسر مال خودش بود ـ واقعی بود یا ساخته شده نمی‌دانم ـ و نه‌تنها به صحنه سر و سامان و به بازی، شکلی داد، بلکه محتوای داستان به بسیاری از مضامین مشابهِ پرداخته‌شده در تکه‌ی «فیلسوفان» رجوع می‌داد. فراتر از کمک کردن به نجات این صحنه‌ی خاص، داستان کوچکِ جنایت و رهاییِ او به فیلم غنای بیشتری هم بخشید.]

۱۳. مصاحبه با جیمی رُز

[به این علت که باید با سرعت بالا کار می‌کردیم، همه‌ی صحنه‌ها روی نوار مَستر فیلم‌برداری شده بودند. هیچ زمانی نبود برای گرفتن برداشت‌های پوششی، برداشت‌هایی که گرفتن‌شان روالی استاندارد در ساخت یک فیلم است و برای هنگامی‌که موادخام در اتاق تدوین ویرایش می‌شوند ارزشمند از آب درمی‌آیند. یکی از برنامه‌های ما این بود که از آخرین ساعت روز آخر استفاده کنیم تا چند صحنه‌ی تکی و کلوزآپ از جیمی رُز (جارد هریس) بگیریم؛ به‌همراهِ تصویری از چند شیء موجود در مغازه‌ی سیگارفروشی: سرخپوست چوبی، صندوق پول، پنجره و... متأسفانه، هنگامی‌که زمان تصویربرداری این بخش‌ها رسید، ژنراتور برق خراب شد (فکر می‌کنم به‌خاطر گرما) و ما دیگر نور نداشتیم. به‌سرعت تصمیم گرفتیم که «صحنه‌ی

جـارد» را به صندلی خارج از مغـازه منتقل کنیم و از او بخواهیم که به تعدادی سـوآل پاسخ دهد: نظر جیمی رُز راجع به عشـق، راجـع به زندگی، راجع به شـخصیت‌های مختلفی که در مغازه رفت و آمد می‌کردند. جارد اجـرای بی‌نظیری ارائه داد. اما بعد از این‌که فردای آن روز فیلم را بررسـی کردیم همه موافق بودیم که نورِ تصاویر بسـیار ضعیف اسـت. بدین‌ترتیب وقتی در اکتبر به مغازه‌ی سیگارفروشی برگشتیم، مصاحبه را دوباره ضبط کردیم.]

١٤. مصاحبه با لو رید

[من سـال قبل لـو رید را دیده بـودم و در این مدت بابِ دوسـتی را گشـوده بودیـم. وقتی من و وین آماده‌سـازیِ «جان‌به‌لب» را شـروع کردیم به ذهنم خطور کرد از لو بخواهم تا در فیلم مشـارکت کند. دقیقاً نمی‌دانم چرا. شـاید ارتباطی با احسـاس تلخـش و درکـش از بازی‌های زندگی داشـت یا شـاید خیلی سـاده به‌خاطر صدای لهجه‌دار محشرِ نیویورکـی‌اش بود. دلیلش هـر چه که بود، وین هم ایده را پسندید.

تصمیـم گرفتیم از لو در نقش خودش اسـتفاده کنیم نه همچون یک بازیگر: او را پشـت پیشخوان مغازه‌ی سیگارفروشی بنشانیم و بخواهیم که راجع بـه موضوعات مختلف صحبت کند. قرار بود که او فیلسوف سـاکن در مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین شـود. مردی که به‌طور اتفاقی آن‌جا بود نَه به‌خاطر دلیل خاصی و راجع به این و آن چیز شرح و تفضیل می‌داد. ما به حضـورِ او همچون راهی ممکن برای برش‌دادن در صحنه‌های دراماتیک و دگرگون‌کردنِ فیلم نگاه می‌کردیم. اما هیچ ایده‌ی روشنی از این‌که این اتفاق چه‌طور ممکن است بیفتد نداشتیم.

مصاحبه در پایان روز دوم ضبط شد، مستقیماً بعد از تجربه‌ی پُرسـروصدا و تحلیل‌برنده‌ی ضبط بلک جک با روزین، هاروی و ویک. من آن لحظه آن‌قدر خسـته بودم که حتا به‌سختی می‌تونستم دهنم را باز کنم و از لو سـؤال‌ها رو بپرسـم. ما ۲۵ـ۳۰ دقیقه‌ای ضبـط کردیـم. و در تمام آن مدت یـادم می‌آید که فکر می‌کردم لو یکنواخت اسـت، و اصلاً هم خوب نیسـت، و این‌که هیچ بخش این حرف‌ها در تدوین نهاییِ فیلم جای نمی‌گیرد. لو هـم دقیقاً همین نظر را داشـت. ما بعـد از پایـان روز کاری با هم برای گپ‌زدن رفتیم به خانـه‌ی من. هر دو حسّ ناامیدی داشتیم، سرهای‌مان را تکان می‌دادیم و سعی داشتیم تا به موضوع فکر نکنیم. گفتیم که «خب، کسب‌وکارِ نمایشه دیگه.» و بعد به حرف زدن راجع به چیزهای دیگری ادامه دادیم.

همان‌طور که همه‌ی کسـانی‌که فیلـم را دیده‌اند می‌دانند کسـب‌وکارِ نمایش اشـتباه ما را ثابت کرد. در هر نمایش «جان‌به‌لب» که من حضور داشـته‌ام، اجرای لـو بیش‌ترین حجـم خنـده و اظهارنظر را برمی‌انگیزد. لو فیلم را از آنِ خود می‌کند.]

اکتبر

۱. خارجی: روز ـ جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

اوگی و وایولت جلوی مغازه ایسـتاده‌اند. اوگی آشفته به‌نظر می‌رسد هم‌چنان که وایولت با او حرف می‌زند چشم‌های اوگی خیابان را زیرنظر دارد.

وایولت: خب، اوگی، گرفتی؟

اوگی: آره، گرفتم.

وایولت: شنبه شونزدهم

اوگی: باشه.

وایولت: باید همون باشـه. چون تنها شـبیه که رامون و گروهش تـو بروکلین اجرا می‌کنن. اوگی، اون برادرمه، دارم بهت می‌گم که بهترینه.

اوگی: نگران نباش عزیزم، قرارمونه دیگه.

وایولت: تو باید یه چیز دیگه باشی اوگوستو، فقط اون حرکت پاهایی رو که بهت یاد دادم تو ذهنت باشه و اون‌وقت عین فردآستر کوفتی‌ای.

اوگی (لبخندزنان): باشه جینجر، هرچی تو بگی.

در همین زمان به گوشه‌ی سمتِ راست قاب می‌آییم. یک پسرِ سیاهپوست حدوداً یازده‌ساله را می‌بینیم و یک زنِ سفیدپوست تقریباً سی‌ساله را. پسر کیف زن را می‌قاپد و پا می‌گذارد به دویدن، با عجله به سمت نبش خیابان می‌رود، از پشت اوگی وایولت می‌گذرد و از سمت چپ قاب خارج می‌شود.

زن: دزد! دزد! کیفمو برد.

اوگی(زیر لب): لعنتی (درتعقیبِ پسر از قاب خارج می‌شود.)

در این فاصله در پشت‌سرِ آن‌ها باز می‌شود و تعدادی از مشتری‌ها که به سمت سر و صدا جذب شده‌اند، بیرون می‌آیند. و اطراف زن و وایولت جمع می‌شوند. در بین آن‌ها سه مرد شرطبند هم هستند (تامی، دنیس و جری).

زن: نمی‌تونم باور کنم! کیفو از دست‌های من قاپید! سیصد دلارِ نقد و بقیه‌ی کارت‌های اعتباری‌م.

دنیس (در حال ورانداز کردن): آره، نفرت‌انگیزه، نه؟ منظورم اینه که، یه زنی مث شما دیگه نمی‌تونه تو خیابون‌ها قدم بزنه. چیزی که شما لازم دارین...

وایولت (هیجان‌زده، در حال نگاه کردن به پایین خیابان): نگاه کنین، نگاه کنین، اوگی پسره رو گرفت.

دنیس: یه مَرد، که مواظب‌تون باشه.

تامی و جری هر دو سرِ این با نفرت به دنیس نگاه می‌کنند.

دنیس (به تامی و جری، معصومانه نقش بازی می‌کند): چیه؟ حالا من چی‌کار کنم؟

تامی: دنیس، یه دقیقه آروم باش. نمی‌بینی خانوم ناراحته؟

اوگی و پسر به داخل قاب جلوی در برمی‌گردند. اوگی با یک دست یقه‌ی پسر را گرفته و در دست دیگرش کیفِ زن است. پسر وحشت‌زده است.

اوگی (کیفِ زن را به طرفش می‌گیرد): کیفتون.

زن: ممنون. این... این کارتون فوق‌العاده بود. نمی‌دونم چه‌طور تشکر کنم.

اوگی: حالا برین تو و به پلیس زنگ بزنین تا ما بتونیم این ولگرد کوچولو رو دستگیرشده ببینیم.

زن پسر بچه را که کاملاً ساکت ایستاده ورانداز می‌کند. باقی دارند مشاجره‌ی بین زن و اوگی را با حالتی بهت‌زده تماشا می‌کنند.

زن: دستگیر شده؟

اوگی: آره، اون یه دزده، نه؟

زن دوباره پسر را ورانداز می‌کند.

زن: ولی اون فقط یه بچه‌س.

اوگی (با ناراحتیِ بیش‌تر): چه فرقی می‌کنه؟ اون کیف تو رو دزدیده.

زن: شاید بهتر این باشه که فراموش کنیم. حالا که من کیفو دارم.

اوگی: فراموش کنیم؟ چی داری می‌گی؟

زن: اون فقط یه بچه‌س. من نمی‌تونم یه بچه رو بندازم زندون.

اوگی (حالا دیگر واقعاً عصبانی است): این وظیفه‌ی توئه. این اون شهریه که شماها می‌خواین توش زندگی کنین؟ جایی‌که بچه‌های کوچیک کیف مردمو می‌دزدن و در می‌رن؟

زن: نمی‌تونم این کارو بکنم. واقعاً نمی‌تونم.

اوگی به زن نگاه می‌کند و بعد به پسر. دوباره به زن نگاه می‌کند. در یک آن، با یک تصمیم غریزی و لحظه‌ای کیف را از دست‌های زن بیرون می‌کشد و به پسر برمی‌گرداند.

زن (شوکه شده): هی! چی‌کار می‌کنی؟

اوگی (در حال بیرون راندن پسربچه): برو بچه، برو، مال توئه.

پسر حالا کاملاً بهت‌زده، با کیف در دست‌هایش ساکت ایستاده؛ سر جایش خشک شده.

زن(به اوگی، با عصبانیت شدید): دیوونه شده‌ی؟

زن کیف را از دست‌های پسر بیرون می‌کشد. اوگی بی‌لحظه‌ای فکر کردن کیف را دوباره از زن می‌قاپد و به پسر برمی‌گرداند.

اوگی (به پسر): کری؟ کیف مال توئه. از این‌جا برو لعنتی. (پسر را هُل می‌دهد. پسر با کیف به بیرون قاب فرار می‌کند.)

زن (ازخودبی‌خودشده): آشغال عوضی! همه‌ی پولم اون تو بود! عقلتو از دست داده‌ی؟

اوگی (از عصبانیت جوش آورده): نه خانم، تو عقلتو از دست داده‌ی! آدم‌هایی مثل توان که نیویورکو به یه همچین آشغالدونی‌ای تبدیل کرده‌ن، شما احساس مسئولیت نداری. اگه ما فرق بین خوبی و بدی رو به این بچه‌ها یاد ندیم، کی می‌خواد این کارو بکنه.

[این‌بار یادداشت‌ها در قالب معمول فیلمنامه نوشته شده بودند. حالا ما تصور خیلی روشن‌تری از آن‌چه که پی‌اش بودیم داشتیم و صحنه‌های اکتبر در فضایی کاملاً متفاوت از آن‌هایی‌که در تابستان فیلم‌برداری کردیم طراحی شد ــ صحنه‌هایی برای پُرکردن خلأها، تقویت درونمایه‌های داستان‌ها و کامل‌کردن داشته‌های قبلی. تجربه‌مان کاملاً شکل گرفته بود و این‌بار همه‌ی تلاش ما در مجموع برای درآوردن یک فیلم قابل قبول متمرکز شده بود. از سوی دیگر چون این‌بار متنی واحد داشتیم دلیلی نداشت که بازیگرها برای بداهه‌پردازی آزاد نباشند. همه‌ی نقش‌آفرینان این نسخه‌ی جدید از «فیلسوفان» هنگام بازی متن نوشته‌شده اجرای فوق‌العاده‌ای ارائه دادند و من حس می‌کردم هر جمله‌ای را که می‌گویند ضمناً آن را پُربارتر هم می‌کنند. میرا سورونیو آن‌قدر با همه هماهنگ بود که انگار از اول با ما بوده است. در این صحنه چیزهای زیادی به‌صورت موازی و هم‌زمان هم هستند و از جمله‌شان جروبحث بین وایولت و اوگی و کرکر خندیدن دنیس جلوی در به پرداخت این صحنه به‌صورت یک صحنه‌ی خیابانیِ واقعی، با همه جزئیات مختلفش یاری رساند.]

۲. داخلی: شب ــ اتاق‌خواب ویولت

وایولت تنها نشسته جلوی آینه.

وایولت: اوگی تو حسابی حالمو خوب می‌کنی. دلمو می‌لرزونی. آه اوگی. می‌شد که حسابی معرکه باشی اگه فقط یه جور دیگه بودی. (مکث) اون اوگی می‌خواد منو خل کنه. اول می‌گه آره بعد می‌گه نه. روشن، خاموش. یه وقت دیگه. ولی رامون یه وقت دیگه سرش نمی‌شه؛ می‌خواد شونزدهم تو باشگاه فردی اجرا کنه، اون‌وقت اوگوستو می‌گه شونزدهم کلی گرفتاره. ولی من بهش گفتم: شنبه شونزدهم. این‌جا چی به چیه، هان؟ کسی کره یا یه همچین چیزی؟ جون‌به‌لب‌رسیده دارم درباره خودم حرف می‌زنم و باز هم فایده‌ای نداره (مکث. در کشو را باز می‌کند و دوباره می‌بندد. خودش را در آینه نگاه می‌کند. عصبانی‌تر می‌شود؛ انگار طرف صحبتش اوگی است) من تصمیم خودمو گرفتم اوگی و این اون چیزیه که عقلم می‌گه. می‌گه: اگه تو کاری رو که گفته بودی انجام می‌دی، انجام ندادی پس من هم هیچ‌وقت، هیچ‌چی بهت نمی‌گم. گرفتی؟ هیچ‌چی، هیچ‌وقت. (مکث، باز خودش را توی آینه نگاه می‌کند. عصبانی‌تر از قبل؛ با صدایی پایین اما خشن) بهم دروغ می‌گی اوگی. کسایی‌که دروغ می‌گن هم لایق هیچ عشقی نیستن. وایولتا رو اذیت می‌کنی و وایولتا هم جوابتو می‌ده. (تقریباً

بـا نجوا) من دل و روده‌تو جـر می‌دهم اوگی، عین یه ببر، عین یه ببرِ وحشـی، بـا دندون‌هایی که قدرِ ریش‌تراش تیزه.

[تک‌گویـی وایولت تنها صحنـه‌ی داخلیِ فیلم اسـت که بیرونِ مغازه‌ی سیگارفروشی فیلم‌برداری شد. ما اما راهِ دوری نرفتیم: همان نزدیکی داخل یک آپارتمان خالی در خیابان شانزدهم. نوآوری دیگری در این دورِ فیلم‌برداری: نمای درشـت. برای اولین بار توانسـتیم یک صحنـه را از دو زاویه‌ی متفاوت فیلم‌برداری کنیم.]

۳. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشی

اوگی و وینی تنها داخل مغازه مشـغولِ صحبت هستند.

وینی: نمی‌دونم اوگی. کُلی پولـه، دیوونه‌اَم اگه قبول نکنم.

اوگی: بعد از نوزده سـال الان می‌خوای بکشـی کنار؟ باورم نمی‌شه.

وینی: قضیه‌ی دلار و سـنته. این مغازه چند ساله که ضررِ پوله. خودت هم به اندازه‌ی من می‌دونی که برا ما ماهِ خوب زمانیه که یربه‌یر می‌شیم.

اوگـی: ولی تو کلی پول درآوردی وین. کُل اون ملک و املاکِ حسابیِ پخش‌وپلا تو آیلند. این‌جا رو مالیاتت حساب کن.

وینی: خیلی دیره، پای قراردادیم.

اوگی: بنابراین مغازه‌ی سیگارفروشـی بروکلین قراره بشه مغازه‌ی فروش غذای سالم.

وینی: زمونه عوض می‌شـه. تنباکو می‌ره بیرون و جوونه‌ی گندم می‌آد تو. (مکث) شـاید این قضیه برای تو هم خیلی بد نباشـه اوگـی. منظورم اینه که شـاید وقتشه تو هم یه تکونی بخوری. من بیزارم از این‌که ببینمت پشت این دخل پیرمرد می‌شی.

اوگی: همه باید پیر بشـن، چه فرقی می‌کنه کجا این اتفاق بیفته؟

وینی(سیگاری روشن می‌کند، لبخندزنان): دیگه از سیگار مجانی خبری نیست، هان اوگی؟

اوگی (غـرق در فکر): تـو باید قبـل از این‌که خیلی دیر بشه حسـابی سبک‌سنگین کنی وینسنت. منظورم اینه که این‌جا قطعاً یه مغازه کوچولوی نقلی بی‌اهمیته ولی همه می‌آن این‌جا. نه فقط سیگاری‌هاَ، بلکه بچه‌مدرسـه‌ای‌ها برای آب‌نبات‌هاشون... خانم مک‌کنا پیره بـرای مجله‌های سُـپ‌اپرا... لوئی خله بـرای قرص‌های مکیدنی‌ش... فرانک سـانچز برای «ال دیاریـو»ش... آقای چن خیکی برای جدول‌های فکری‌ش. کلِ محلِ زندگی‌شـون تو ایـن مغازس. این‌جا پاتوقه. کمک می‌کنه جمع این‌جا رو کنارِ هم نگهداریم. برو بیسـت‌تا بلـوکَ اون ورتر، بچه‌های دوازده‌ساله دارن سرِ کفش کتونی همدیگه رو با تیر می‌زنن. تو این‌جا روَ می‌بَندی و این یه میخ دیگه‌س بـه تابوت. این کارِت به نابود کردن این محل کمک می‌کنه.

وینی: داری سـعی می‌کنی احسـاس گناه بکنم. داری همچین‌کاری می‌کنی؟

اوگـی: نه، فقـط دارم حقایق رو مـی‌ذارم کف دسـتت. تو می‌تونی هر کاری دلـت می‌خواد با این حقایق بکنی.

[ویکتـور آرگو در یک نمایـش در لس‌آنجلس ایفای نقش می‌کرد و فقط می‌توانسـت دوشـنبه با مـا کار کند ـ روز تعطیلش که آخرین روز از سـه روز فیلم‌بـرداری ما بـود. از طرف دیگـر هاروی کایتـل فقـط دو روز اول، پنج‌شـنبه و جمعـه در دسـترس بود. چه کنیم؟ چه‌طور مکالمه‌ای بین دو نفر را که نمی‌توانسـتند در یک اتاق پیش هم باشند فیلم‌برداری کنیم. تنهـا راه ممکن کلک‌زدن بود. ما دو بخـش صحنه را در روزهای جـدا فیلم‌برداری کردیم. پگی گورملی (بازیگرِ نقش سو در «کابوی‌ها و سرخپوسـت‌ها») متن‌هایَ بازیگر غایب را در هر قسمت می‌خواند.]

٤. داخلی: روز ـ مغازه‌ی سیگارفروشی

وینی تنها و آشفته در مغازه نشسته، هنوز دلمشغول گفت‌وگوی آخرش با اوگی است.

وینی: اون اوگی می‌خواد عصبانی‌م کنه. درست وقتی‌که معامله رو راست‌وریس کردم، می‌آد تو و شروع می‌کنه این نغمه‌های یأس‌آورو ساز می‌کنه. بروکلین، بروکلین. وظیفه‌ی منه که نگران بروکلین باشم؟ من حتا تو این شهر زندگی هم نمی‌کنم.

وینی به جلو خم می‌شود. آرنج‌ها را روی زانو می‌گذارد و سرش را بین دست‌هایش می‌گیرد. به زمین نگاه می‌کند. کسی وارد قاب می‌شود ـ مرد سیاهپوست درشت‌هیکلی که لباس رسمی بروکلین داجرز را با شماره‌ی ٤٢ پوشیده است. او جکی رابینسون است. جکی جلوی صندلی می‌ایستد و زل می‌زند به وینی.

جکی رابینسون: سلام رفیق. منو یادت می‌آد؟

وینی (بهت‌زده): جکی؟

جکی رابینسون: حیّ‌وحاضر، رفیق.

وینی(با لکنت): جکی... محشرترین بازیکن بیس‌بال تو کُلّ تیم. قبلنا وقتی بچه بودم هر شب برات دعا می‌کردم.

جکی رابینسون: من اون مردی‌ام که آمریکا رو عوض کرد وینی. درست هم همین‌جا این‌کارو کردم، تو بروکلین تفم می‌کردن، فحشم می‌دادن، زندگی‌مو یه جهنم تموم‌نشدنی کرده بودن و من هم اجازه نداشتم مقابله‌به‌مثل کنم. مشهوربودن هم ضررهای خودشو داره. وقتی مُردم پنجاه‌وسه سالم بود وینی، از الان تو هم جوون‌تر. ولی بازیکن حسابی‌ای بودم. نه؟

وینی: بهترین. بهترین بودی جکی.

جکی رابینسون: بعد من اوضاع عوض شد. منظورم فقط برا سیاه‌پوست‌ها نیست، برا سفیدپوست‌ها هم. بعد من سیاه‌پوست‌ها و سفیدپوست‌ها دیگه هیچ‌وقت به اون شکل قدیم به همدیگه نگاه نکردن؛ کل قضیه هم همین این‌جا اتفاق افتاد، رفیق تو بروکلین.

وینی: آره، بعدش ولی تیمو از این‌جا بردن. راستش این قضیه دلمو شکوند. (مکث) براچی یه همچین کار احمقانه‌ای کردن؟

جکی رابینسون: دلار و سنت وینی. ممکنه «ابت فیلد» از دست رفته باشه ولی هر چی اون‌جا اتفاق افتاده تو ذهن‌ها به زندگی ادامه می‌ده. اون‌جاست که ارزش‌داره وینی. غلبه‌ی روح بر جسم.

(وینی را می‌بینیم که دارد مشتاقانه گوش می‌کند، ذهن مشغول یافتن رابطه‌ای بین سرنوشت داجرز و سرنوشت مغازه‌ی سیگارفروشی).

کلی چیزهای مهم‌تر از بیس‌بال تو زندگی هست (مکث، حین نگاه به بیرون پنجره) ولی بروکلین خوب به‌نظر می‌آد. کم و بیش همون‌طوری‌که من آخرین بار دیدمش و «پراسپکت پارک» اون‌جا... هنوز مث همیشه خوشگله. (مکث) بگو ببینم وینی. این‌جا دیگه از اون وافل‌های بلژیکی درست نمی‌کنن، نه؟ چیزی که از دست دادم یه لقمه کردن اون وافل‌های بلژیکیه، با دو تا قاشق بستنی پسته‌ای روش... و شاید یه عالمه توت‌فرنگی و موز هم روش. پسره همه‌ی این چیزها برا من از دست رفته.

وینی(مهرآمیز): وافل بلژیکی؟ معلومه که هنوز درست می‌کنن (با دست نشان می‌دهد) چند تا بلوک پایین می‌رسی به «کازمیک داینر». فقط برو اون‌جا. اون‌جا هر چه‌قدر وافل بلژیکی که بخوای بهت می‌دن.

جکی رابینسون: ممنون رفیق. ناراحت نشو که می‌رم (پا می‌گذارد به بیرون رفتن از قاب. می‌ایستد) یه روز تو بروکلین بودن بدون توقف برا یه وافل بلژیکی کامل نیست، هست؟ (از قاب خارج می‌شود.)

وینی در حالی‌که هنوز روی صندلی نشسته با چشم‌هایش جکی رابینسون را دنبال می‌کند. بعد چند لحظه برمی‌گردد و مستقیم به دوربین نگاه

می‌کند. نگاهش یکسر بی‌روح است.

[ایده‌ی این صحنه از هاروی وانیستاین، رئیس میراماکس، بود. ساعت دهِ شب بود که تلفن خانه‌ام زنگ زد. هاروی در طرفِ دیگر خط بود و از اتاق هتلش در لندن زنگ می‌زد. آن‌جا ساعت سه صبح بود.

گفت: خوابی راجع به «جان‌به‌لب» دیده و به فکرش زده که می‌شود آن را توی فیلم کار کرد. این که وینی بعد از گفت‌وگویش با اوگی در مورد فروختن مغازه، درمانده و آشفته، جایی می‌نشیند تا دلایل موافق و مخالف وضعیت دشواری که گرفتارش شده را سبک‌سنگین کند که ناگهان، بی‌خبر، یکی از قدیمی‌های تیم داجرز جلویش سبز می‌شود و شروع می‌کند راجَع به بروکلین خاطره تعریف کردن. نظرِ من چه بود؟ به نظرم فکر بکری بود. فردا صبح قبلِ هر کاری نشستم پشت‌میزم تا ببینم چه می‌توانم بکنم.

یکی از داجرزی‌هایی که هاروی اسمش را برد جکی رابینسون بود. البته او خوب نمی‌شناخت ولی من در تمام زندگی‌ام درباره‌ی جکی رابینسون فکر کرده بودم. خیلی وقت پیش وقتی کلاس نهم بودم در دبیرستان هر کس مجبور بود جلوی جمعیت سخنرانی‌ای کند. موضوع آن سال این بود: چه کسی را بیش‌تر از همه تحسین می‌کنید؟ من سخنرانی‌ام را راجع به جکی رابینسون نوشتم و در نهایت جایزه‌ی اول را بردم. سال ۱۹۶۱ بود و من فقط چهارده سال داشتم ولی تنظیم کردن آن سخنرانی یکی از اتفاقات سرنوشت‌سازِ زندگیِ من شد. بعد از آن روز فهمیدم که می‌خواهم نویسنده شوم.

وقتی نشستم تا روی این صحنه کار کنم، دریافتم که جکی رابینسون تنها داجرزی‌ای است که باید در فیلم باشد و حضورش هرآن‌چه باید گفته شود را می‌گوید...]

۵. خارجی: روز ـ جلوی مغازه‌ی سیگارفروشیِ بروکلین

اوگی جلوی در ایستاده، در حال سیگار کشیدن و دیدزدنِ خیابان. زن جوانی که کلاه پادوییِ به سر دارد، به مغازه نزدیک می‌شود. پاکت زردی در دست دارد. اوگی او را با ترکیبی از تمسخر و کنجکاوی زیرنظر می‌گیرد.

زن جوان: مغازه‌ی سیگارفروشی بروکلین همینه؟

اوگی: خودِ خودشه. چی‌کار می‌تونم برات بکنم؟

زن جوان(در حال نگاه کردن به پاکت): دنبال آقای اوگوستوس رن می‌گردم.

اوگی: پیداش کردی.

زن جوان (آسوده‌خاطر): عالیه، تا حالا هیچ‌وقت تو بروکلین نبودم. مطمئن نبودم پیداتون می‌کنم.

اوگی: خب، بروکلین تو نقشه هست.

زن جوان (طعنه‌زنان): نمی‌خواین؟ (مکث) خب؟

اوگی: خب چی؟

زن جوان: یه تلگرام براتون دارم.

اوگی: امیدوارم کسی نمرده باشه (در حال دراز کردن دستش) بده ببینم.

زن جوان: یه تلگرام به آواز.

اوگی: قضیه داره بهتر و بهتر می‌شه.

زن جوان (در حال آماده شدن برای اجرای نقشش): حاضرین؟

اوگی: هر وقت تو حاضری.

زن جوان: (می‌خواند. با صدای گرفته‌ی خواننده‌ی یک کلوپ شبانه)

معامله منتفیه... نقطه. باباباابا بوم.

مغازه رو نمی‌فروشم... نقطه. باباباابا بوم.

هفته دیگه می‌بینمت... نقطه باباباابا بوم.

بهت سلام می‌رسونم... سلام... سلام... سلام از

لاس‌وگاس...

اوگی (با تشـویقی از سـرِ قدرشناسی): معرکه بود.

زن جوان تعظیـم مؤدبانه‌ای می‌کنـد (در تضاد کامل با اجرای خودنمایانه‌اش) و لبخند می‌زند.

اوگی (در ادامه): می‌تونم بگم دست‌کم ارزشِ یه انعام پنج‌دلاری رو داشت (کیف پولش را از جیبش درمی‌آورد.)

زن جـوان (کاملاً دمغ به‌خاطر مبلـغ کم): پنج دلار؟

اوگـی پنج‌دلاری به او می‌دهـد و زن هم پاکت زرد را به او می‌دهد.

اوگی: هر وقت باز خبر خوب داشـتی می‌دونی که کجا پیدام کنی.

زن جـوان (پول را نـگاه می‌کند): ممنـون آقا. بالاخره می‌تونم اون سـمعکی رو که مادرم همیشه خواسته براش بخرم.

زن جـوان مـی‌رود. اوگی پاکت را بـاز می‌کند و شروع به خواندن تلگرام می‌کند. زیر لب نجوا می‌کند: بابابابا بوم.

[این اولین بار بود که من چیزی نوشته بودم که به‌صورت آواز خوانده می‌شـد. بایـد اذعان کرد که اشعار پیام تلگرام آن‌قدری نیستند که یک نامه باشند ولـی من وقتی کلمه‌ها را می‌نوشـتم، یـک ملودی مشخص در ذهن داشتم. در کمال شگفتی من، مَدونا آن را عیناً همان‌طوری خواند که من در ذهن داشتم ـ ریتـم به ریتـم، جمله به جملـه. او همان ملودی کوچکی را که من در سـر داشـتم اجرا کرد، با این تفاوت: پنج تا «بـا» قبل از هر یک از «بوم»های من وجود داشت و او هفتای‌شان کرد.]

۶. خارجـی: روز ـ جلـوی مغـازه‌ی سیگارفروشی

اوگـی بیـرون مغـازه روی صندلی پلاسـتیکی چمنی‌رنگ نشسته و در حال خواندن «پژوهش‌های فلسفی» اثر لودویگ ویتگنشتاین و کشیدنِ دو سیگار همزمان است.

وایولت می‌آید و جلوی صندلیِ اوگی می‌ایستد.

وایولت: فقط می‌خواسـتم چیزی رو که امشـب می‌پوشـم بهت نشـون بـدم. (در حال نشـان دادن لباسش دور خود می‌چرخد) خب؟

اوگی(با تحسین): خیلی قشنگه.

وایولت (متوجه می‌شـود که اوگی دو سیگار در دهانش دارد): اوگی، دو تا سیگار تو دهنت گذاشتی. چی‌کار می‌خوای بکنی؟

اوگی (شـانه بالا می‌اندازد): نمی‌دونم. یه لحظه ایده‌ی خوبی به‌نظر اومد (مکث) یکی می‌خوای؟

وایولت شانه بالا می‌اندازد. اوگی یکی از سیگارها را از دهانش بیرون آورد، و به او می‌دهد.

ویولت (در حال سـیگار کشیدن): خب، اوگی. امشب چی می‌خوای بپوشی؟

اوگی (شانه بالا می‌اندازد): نمی‌دونم. هنوز راجع بهش فکر نکردم.

وایولت: امیدوارم آماده باشی. این همه‌ی چیزیه که می‌تونم بگم (دارد با تکان دادنِ دست خداحافظی می‌کند) خداحافظی ناراحت‌کننده‌س، نه اوگی؟

اوگی: منظورت چیه؟ من که آماده‌ام.

وایولـت: چه‌طـور آمـاده‌ای تو حتا لبـاس هم نپوشیده‌ای.

اوگی: شاید لباس نپوشیده باشم ولی حاضرم.

وایولت: منظورت چیه؟

اوگی: تماشا کن.

اوگی یکی از دکمه‌های سیستم پخشِ موسیقی را فشـار می‌دهد. ناگهان صدای بلندِ موسیقیِ سالسا از دستگاه به گوش می‌رسد. اوگی می‌ایستد و وایولت را به شنیدن دعوت می‌کند.

دوربین آرام‌آرام دور می‌شـود. وایولت سرش را عقب می‌برد و بعد جلوی اوگی شروع می‌کند به آواز

خواندن. بعد از چند دقیقه، آدم‌های دیگری هم وارد قاب می‌شوند، همه دارند موسیقی را گوش می‌کنند. تصویر بُرش می‌خورد به: نمای خیابان از بالا. تعداد زیادی آدم ناگهان سروکله‌شان پیدا می‌شود.

اوگی و وایولت آواز و شادی‌کردن را ادامه می‌دهند. و با شادمانی در وسط شلوغی می‌لولند.

[به دلایلی که هنوز فهمیدن‌شان مشکل است بخش اولِ این صحنه روی پرده خوب اجرا نشد. اجراهاَ خوب بود اما نور یا شاید لنز دوربین یا کیفیت صدا جواب نداد و ما با اکراه آن را از فیلم بیرون کشیدیم. اگرچه دو برداشت‌مان از جشن راه‌بندان پایان‌بندی را در اختیارمان می‌گذاشت. بلوندِ بلندقدِ وسط جمعیت روپال است.]

۷. آمار

آدم‌های مختلفی یکی‌یکی جلوی مغازه سیگارفروشی می‌ایستند و اطلاعاتِ واقعیِ زیر را از حفظ درباره‌ی بروکلین می‌گویند.

ـ ۲/۳ میلیون نفر در بروکلین در حال زندگی‌اند.

ـ ۱۶۰۰ مایل خیابان، ٤٥۱۳ زنگ خطر آتش، و ۵۰ مایل ساحل در بروکلین وجود دارد.

ـ ٦۷۲٥٦۹ نفر در بروکلین زندگی می‌کنند که در کشورهایی دیگر متولد شده‌اند.

ـ ۳۲٦۸۱۲۱ چاله در بروکلین وجود دارد.

ـ ٦۰٥٥٥٤ فردِ زیر ۱۸ سال در بروکلین در حال زندگی‌اند.

ـ ۱۰٦٦ جرم تجاوز به عنف در سالِ گذشته در بروکلین رخ داده است.

ـ ۸۷۲۳۰٥ آمریکایی ـ آفریقایی در بروکلین زندگی می‌کنند.

ـ ٤۱۲۹۰٦ یهودی در بروکلین زندگی می‌کنند.

ـ ٤٦۲٤۱۱ اسپانیایی در بروکلین زندگی می‌کنند.

ـ ٥۱٤۱٦۳ نفر، زیر خط فقر در بروکلین زندگی می‌کنند.

ـ ۳۲۹۷۷ ماشین سال گذشته در بروکلین به سرقت رفت.

ـ ۹۰ گروه قومی مختلف، ۳۲۰۰۰ مغازه و ۱۵۰۰ کلیسا، کنسیه و مسجد در بروکلین وجود دارد.

ـ ۳۰۹۷۳ مورد دزدی، ۱٤٥٦۹ مورد حملات تبهکارانه و ۷۲۰ ارتکاب قتل در سال گذشته در بروکلین رخ داد.

ـ هر روز ۷۹۹۹ وافل بلژیکی در رستوران‌های بروکلین خورده می‌شود.

ـ سابقاً یک تیم بیسبال در لیگ اصلی در بروکلین وجود داشت. اما این قضیه مالِ خیلی وقت پیش بود.

[در ویرایش متنِ ماهِ جولای (قبل از این‌که بفهمیم شانس دیگریَ برای فیلم‌برداریِ دوباره در اکتبر داریم) چندتایی از بخش‌های کوچکی را که می‌توانست بدون مخارج عمده به فیلم اضافه شود پیشنهاد دادم. نقشه‌ی بروکلین که در شروع فیلم می‌آمد (همراه با عبارتِ «شما این‌جا هستید») یکی از ایده‌ها بود. دیگری آمارها و رویدادهای متنوع خبری راجع به بروکلین در لحظات کلیدیِ فیلم بود. وقتی روزهایی اضافی برای فیلم‌برداری به ما داده شد، به نظرمان آمد که داشتن برش‌هایی مقطعی از مشتری‌های اوگی، که شخصیت‌شان را در پیاده‌روی بیرون مغازه شرح می‌دهند، بسیار جالب خواهد بود. با عجله جلسه‌ای برای یافتن بازیگران ترتیب داده شد و بیش از ۱۰۰ نفر برای ایسن کوتاه‌ترین نقش‌های کوتاه آزمون صدا دادند (علاوه بر این‌ها میشل هرست که خالهِ ام راشید را در «دود» بازی کرد هم بود) نوار ویدئوییَ برای من فرستاده شد و در کم‌تر از ۲ ساعت من کسانی را که بخشِ آمارهای بروکلین‌مان را بازی کردند انتخاب کردم. نمونه‌ای از ضرب‌الاجل‌ها و فشارهایی که

مجبور بودیم در دور دوم فیلم‌برداری از پس‌شان بربیاییم.]

۸. وایولت «تب» را می‌خواند

[بعد از اولین دور فیلم‌برداری در ماه جولای میراماکس مهمانیِ کوچکی برای بازیگران در رستوران رومانیاییِ سامی در پایین بخش شرقی ترتیب داد. بهترینِ بخشِ آن بعدازظهر زمانی بود که مل گورام روی صحنه‌یِ کوچکِ آن‌جا ایستاد و اجرایی فراموش‌نشدنی از ترانه‌ی «تب» را خواند. وین که هنوز کماکان مشکلاتی داشت مهمانی را ترک کرده بود و اجرا را از دست داد. ولی یک یا دو روز قبل از این‌که دوباره فیلم‌برداری را شروع کنیم به من گفت: همه هنوز راجع به این‌که چه‌قدر مل موقع خواندن «تب» محشر بود حرف می‌زنند. چرا از او نخواهیم که بعد از پایان مونولوگش همان را برای‌مان اجرا کند، من گفتم: «چرا نه؟»؛ در نهایت یک گروه نوازنده برای همراهی با مل استخدام کردیم و وین هم در نهایت او را در اجرایی کاملاً متفاوت با دفعه‌ی قبل دید.

بعدتر، زمانی‌که ما تدوینِ نهاییِ فیلم را با هم انجام می‌دادیم دوباره مل را آوردیم تا چیزهایی را که روی آهنگ گفته بود دوباره تکرار کند.]

۹. پوستر وافل بلژیکی

[مرد عشق وافل یک منوی پُر از وافل بلژیکی، که یک عکس تمام‌رنگی از این آرزوی قلبیِ او هم روی آن نقش بسته را در دست دارد. وقتی ما صحنه‌ی لیلی تاملین را در ماه جولای فیلم‌برداری کردیم، وقتی برای گرفتن نمایی از عکس که به تماشاگران شمای واضحی بدهد از آن‌چه شخصیت مشتاق آن بود] نداشتیم. برای جبران این کمبود در ماه اکتبر یک نما از پوستر وافل بلژیکی آماده کردیم که آخرین نمای فیلم هم از آب درآمد. پوستر روی دیوارِ داخل مغازه‌ی سیگارفروشی چسبانده شد، نیاز داشتیم نما چند ثانیه‌ی مشخص طول بکشد (فراموش کرده‌ام چند ثانیه) و دوربین شروع به کار کرد. بعد از فقط دو یا سه ثانیه نوارچسب باز شد و پوستر از دیوار افتاد ـ این لحظه‌ی «جان‌به‌لب» رسیدنِ واقعی بود. ما فکر کردیم همه‌چیز دارد تمام می‌شود ولی آفریدگارِ چسب تصمیم داشت ما را دست بیندازد. بنابراین پوستر باید دوباره چسبانده می‌شد و نما دوباره گرفته شد.

این‌بار کار درست انجام شد. فیلم واقعاً تمام شده بود.

این آخرین قطعه‌ی پازل بود. بین ایده‌های مطرح برای شروع «جان‌به‌لب» من و وین جذب ایده‌ی رفتن به بروکلین و صحبت با مردم واقعی شدیم، از جمله برای سوق‌دادن فیلم‌مان به حیطه‌ی مستندی واقعی. مغازه‌ی سیگارفروشی مکانی خیالی بود پُرشده از شخصیت‌های خیالی. اما آن‌چنان انرژی مثبتِ بسیاری از اجراهای بازیگران حاصل آمده بود که با تلاش برای قرارگرفتن مغازه در احاطه‌ی دنیای واقعی بروکلین مشکلی پیش نمی‌آمد... و ببینید چه شد وقتی که ما این دو بخش را با هم ترکیب کردیم.

در تلاش برای حفظ پول و زمان، وین پیشنهاد داد که این سکانس‌های مستند را به‌صورتِ سوپر هشت فیلم‌برداری کنیم و بعد وقتی در اتاق تدوین بودیم فقط آن سکانس‌هایی را که می‌خواستیم در فیلم باشد تبدیل کنیم. چون خودمان سرِ صحنه سرمان بی‌نهایت شلوغ بود ناگزیر بودیم از کس دیگری کمک بگیریم. شخصی که بنا شد این کار را بکند هاروی ونگ، خالقِ کتابِ «نیویورکِ هاروی ونگ» بود.

با در نظر گرفتنِ این‌که بازیگر اصلی‌مان و تهیه‌کننده هر دو هاروی نام داشتند و نیز با در نظر گرفتنِ این‌که نام فامیلیِ وین، وَنگ است شوخیِ

حسابی عجیب و غریبی بود که مستندساز کار هاروی ونگ نام داشته باشد. در جهت پررنگ‌تر شدن این تقارن، هاروی ونگ چینی نیست (مانند وین) اما یهودی است (مانند وین، دستیار کارگردان کار). بدین‌ترتیب یک گروه یهودی ـ چینی در حین ساختن فیلمی درباره‌ی بروکلین، یک مرد یهودی که اسمی چینی داشت و از سر اتفاق در بروکلین زندگی می‌کرد را دعوت به همکاری کردند. از این متناسب‌تر چه می‌توانست باشد؟ هر سه نفر ما مدام راجع به این قضیه می‌خندیدیم و وین هم هیچ‌وقت از معرفی هاروی به دیگران به‌عنوان برادرش خسته نشد. اما در دل کل این بازی خرکی، چیز فوق‌العاده‌ای در حفظ روح پروژه‌ای که ما انجامش را پذیرفته بودیم وجود داشت. «جان‌به‌لب» همین بود: رخدادهایی عجیب و غیر قابل پیش‌بینی در برابر پشت‌صحنه‌ای سرشار از تنوع و تحمل و عشق قد علم کرده بود.

هاروی با رغبت بسیار خودش را وقف کارش کرد. طی هشت روز کاری، او بالغ بر ۱۶ ساعت فیلم گرفت. فقط چند دقیقه از آن‌همه در «جان‌به‌لب» هست. من اما تک‌تک مصاحبه‌های متعددی را که او ضبط کرد دیده‌ام، و معتقدم این دستمایه‌ها برای خودشان می‌توانستند فیلمی عالی را حاصل دهند: مستندی توصیفی از بروکلین با همه شهرت و های‌وهویش. همان‌طور که خود هاروی نوشته است «هیچ صدایی در مقام صدای تمام بروکلین وجود ندارد. همچون یک ارکستر، هر صدا نشانگر یک آواست؛ شکل ادای جمله‌ی «لعنت به تو، اون‌جا جاپارک منه»، یک فریاد شادی، نتیجه‌ی ناهمگونی هم حاشیه صوتی این مکان بی‌نظیر است.»

همه‌ی این‌ها در فیلم هاروی هست.]

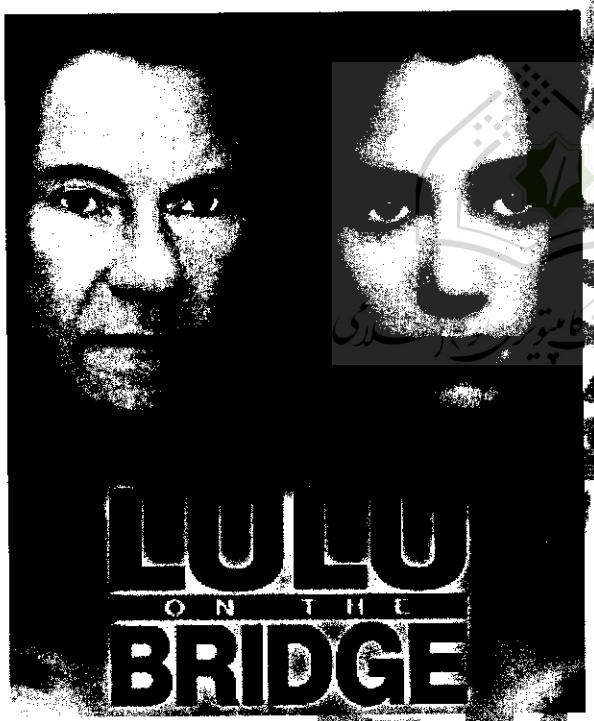
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لولو روی پُل

[فیلمنامه]

پُل اوستر

ترجمه‌ی بهرنگ رجبی



لولو روی پُل

نویسنده و کارگردان: پُل اوستر
تهیه‌کنندگان: پیتر نیومن، گِرگ جانسون، ایمی کافمن
مدیر فیلمبرداری: اَلیک ساخارُف
تدوینگر: تیم اسکویِرز
مدیر تولید: کالینا ایوانُف
طراح لباس: اَدِل لوتز
آهنگساز: گرام رِول
ناظران کیفی: شَارون هَرِل، جین بارکلِی، آیرا دوچمن
عکاس: اَبوت گِسنر

بازیگران [به‌ترتیب حضور]:
ایزی موِرر: هاروی کایتل
دِیو رایلی: ریچارد اِدسون
مرد جوان: نیک سَندو
زن جوان: مِل گورام
تایرون لوید: دان بایرون
مرد اسلحه‌به‌دست: کِوین کوریگان
سِلیا برنز: میرا سورووینو
پی‌یر: ویکتور آرگو
دکتر فیشر: پگی گورملی
بابی پرز: هارولد پرینو
هانا: جِینا گِرشون
سونیا کلاینمن: سوفی آستر
کاترین مور: وَنِسا ردگِریو
فیلیپ کلاینمن: مَندی پاتینکین
استنلی مار: گِرگ جانسون
بازیگر مرد «مرد خنده‌رو»: دیوید بِرن
دختر دم مرگ: هالی بوکزک
مردی که لو رید نیست: لَو رید
مرد اول توی رستوران: تام گیلروی
مرد دوم توی رستوران: پل لازار
مرد سوم توی رستوران: مایکل سِوریس
تبهکار رُوس: اسلاوا اسکوت
تبهکار چینی: هنری یوک
تبهکار آلمانی: فِرد نوریس
بلک: جِیانکارلو اسپوزیتو
دکتر وَن هورن: ویلِم دافو
آلوین شاین: جارد هریس
پیتر شاین: جوزف سومِر
مالی: کارا بونو
کَندی: کارِن سیلاس
جک: دیوید تورنتون
تعقیب‌کننده‌ی اول: برایان مک‌گینِس
تعقیب‌کننده‌ی دوم: نیل دوناوان
پیراپزشک اول: سوکورو سانتیاگو
پیراپزشک دوم: اُ. اِل. دوک

۱ـ داخلی: شب - نیویورک جَز کلاب - دستشویی مردانه

[سروصدای جمعیت بیرون. به‌ریتم دست می‌زنند و می‌خواهند که گروه اصلی موسیقی روی صحنه بیایند. دَم گرفته‌اند که: کات مان دو. کات مان دو.

ایزی مورر نوازنده‌ی کهنه‌کار جَز، که چهل‌وپنج ساله است، جلوی یکی از آبریزگاه‌های سرپایی آن‌جا است. او را از پشت می‌بینیم. این‌جا مکانی قدیمی است که دیوارهایش گچ‌کاری‌های ریخته و پوسته‌پوسته‌های رنگی دارد. بر روی دیواری که درست روبه‌روی ایزی است، بالای آبریزگاه‌ها، عکس‌های مختلفی از بازیگرانِ سینما که از روزنامه‌ها و مجلات بریده شده‌اند، به‌طرزی درهَم و برهم چسبانده شده‌اند: لوییس بروکز، اینگرید برگمن، جین هارلو، آوا گاردنر، گریس کِلی، وَنسا ردگریو، ایزابلا روسیلینی، میرا سورونیو و دیگران. دوربین چهره‌ی این ستارگانِ سینما را در بر می‌گیرد. زاویه‌ی مخالف: نمای نزدیک از چهره‌ی ایزی که هم‌چنان مشغول است عکس‌ها را مرور می‌کند.

دِیو ریلی، یکی از اعضای گروهِ موسیقی، در را باز می‌کند و سر می‌کشد توی دستشویی مردانه. کمی سراسیمه است.]

دیو: بیا دیگه. بجنب ایزی، بریم، منتظرمون‌اَن.

ایزی: [هنوز مشغول است] یه لحظه. نمی‌تونم این‌جوری بیام رو صحنه که، می‌تونم؟ [کارش را تمام می‌کند. زیپ شلوارش را بالا می‌کشد.]

[تصویر برش می‌خورد به:]

۲ـ داخلی: شب- نیویورک جَز کلاب- سرسرا

[ایزی از دستشویی مردانه پا می‌گذارد به راهرو. صدای جمعیت بلندتر به گوش می‌رسد. دوتا از مشتری‌های کلاب زنی جوان و مردی جوان اتفاقاً هم‌مسیرِ او در می‌آیند. فضای راهرو چنان باریک است که ایزی نمی‌تواند از کنار آن‌ها رد شود. لحظه‌ای تردید و دستپاچگی: مرد تصادفاً می خورد به ایزی.]

ایزی: [عصبانی] بپّا.

مرد جوان: ببخشید. [درمی‌یابد که طرفش کیست] خدایا، شما ایزی موررین، نه؟

ایزی: از سر راهم برو کَنار بچه. باید برم رو صحنه. [سروصدای جمعیت بیشتر می‌شود] کَری؟

مرد جوان: فقط می‌خوام بدونین من هوادار حسابیِ شُمام. کُلّی ساله که کارتون رو دنبالَ می‌کنم.

زن جوان: [او هم همان‌قدر تحت تأثیر قرار گرفته] راسته. الان عینِ یه لحظه‌ی مهمّه براش، می‌فهمین؟

ایزی: خب، برا من لحظه‌ی مهمّی نیست.

[زن جوان و مرد جوان هردو با نگاه‌هایی رنجیده و گیج‌وویج به بدرفتاریِ ایزی واکنش می‌دهند. ایزی عزم می‌کند به راهِ خودَ را بازکردن از دوروبَر آن‌ها.

ایزی متوجه زن جوان می‌شود. لحظه‌ایَ مکث می‌کند و نگاهی به سرتاپای زن می‌اندازد، هم‌چنان که خودش را می‌سُراند و می‌گذرد.]

دِیو: [از آن سر راهرو] ایزی! بجنب!

[تصویر ایزی از پشتِ سر که به‌سرعت به سمت انتهای راهروی تونل‌مانند می‌رود تا به دِیو برسد که سرِ راهرو، جایی غرق در نور، ایستاده. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۳ـ داخلی: شب - جَز کلاب - روی صحنه

[گروه کاتماندو مشغول اجراست. گروه شش نوازنده دارد. ایزی ساکسوفون می‌زند و اجراکننده‌ی اصلی در جمع گروه است.

تالار بزرگی است با سقفِ بلند، نور کم، و مشتری‌هایی که با نوشیدنی‌هایی جلوی روی‌شان پشت میزها نشسته‌اند. کمی که می‌گذرد، درست

هنگامی که ضرب موسیقی شدت می‌گیرد، صدای اغتشاشی از گوشه‌ی تالار (بیرون از تصویر) شنیده می‌شود. مردی دارد فریاد می‌کشد و مردم هم شروع می‌کنند به جیغ و هوار کشیدن.

ایزی غافل از هیاهو، دارد با چشمان بسته‌اش کماکان می‌نوازد غرق در موسیقی. مرد به درون تصویر می‌آید غیرعادی و همچون دیوانه‌ها، با اسلحه‌ای در دست راست.]

مرد: نانسی! نانسی! خدا این‌جور می‌خواد نانسی! قراره تو آتیش جهنم بسوزیم! تو و من و خدا — همگی با هم!

[مرد گلوله‌ای بی‌هدف شلیک می‌کند. گلوله می‌خورد به سقف و تکه‌ای از گچ سقف می‌ریزد پایین. مرد می‌دود جلوی صحنه، دارد پی نانسی می‌گردد. درامر و پیانیست نواختن را متوقف می‌کنند. ایزی کماکان با چشمانی هنوز بسته دارد می‌نوازد. آشوب و وحشت، مردم بلند شده‌اند و با سَر برای بیرون رفتن می‌دوند. صندلی‌ها واژگون شده‌اند و آدم‌ها به هم می‌خورند. بُرش‌های تصویری سریع. مرد نانسی را می‌بیند که وحشت‌زده است و دارد از سرِ جایش پا می‌شود. مردی دیگر همراه اوست.]

مرد: [اسلحه را نشانه می‌رود] خدا این‌جور می‌خواد نانسی! تو مالِ منی نه مالِ اون نه مالِ هیچ‌کس دیگه‌ای غیر من!

[چشمان ایزی بالاخره باز می‌شوند. لحظه‌ای بعدتر اسلحه شلیک می‌شود. ایزی مجروح شده. گلوله دست چپش را می‌شکافد و بعد به درون سینه‌اش می‌رود. خون شروع می‌کند در سراسر پیراهنش پخش‌شدن. مرد شتابان می‌رود سمتِ نانسی که در قسمت بالای گوشه‌ی سمتِ چپ تصویر است. شلیک می‌کند به نانسی، شلیک می‌کند به مردی که همراه اوست، و بعد فریادکشان اسلحه را سمت خودش برمی‌گرداند و گلوله‌ای به سمت سرِ خودش خالی می‌کند.

در همین حین... ایزی که به شدت زخمی شده، لحظه‌ای بر صحنه تلوتلو می‌خورد و بعد می‌افتد کفِ صحنه. تایرون لوید، درامرِ سیاه‌پوستِ گروه موسیقی، می‌پَرد روی صحنه. می‌نشیند کنار ایزی و دستش را روی جراحتِ ایزی می‌گذارد.

ایزی به‌پشت دراز افتاده. نمای دید ایزی: تکه گچ کوچکی می‌بینیم که از سقف کنده می‌شود و در هوا غوطه می‌خورد. نمای نزدیک از چهره‌ی ایزی: چشم‌هایش بسته می‌شوند. تصویر بُرش می‌خورد به:]

٤ـ داخلی: شب - بیمارستان - اتاق عمل

[ایزی که از طریق لوله‌ای نفس می‌کشد، بر تختِ بیمارستان دراز کشیده، در برِ سیاهی. صدای ماسکِ تنفس.]

٥ـ خارجی: روز - خیابانی در نیویورک

[دیروقتِ عصر، پاییز. زنِ جوانی، سِلیا برنز، دارد کنار خیابان راه می‌رود. وارد رستورانی فرانسوی به‌نام «چِز پی‌یر» می‌شود.]

٦ـ داخلی: روز - رستوران چز پی‌یر

[یک ساعت یا همین حدودها مانده به ناهار است. پیشخدمت‌ها دارند میزها را آماده می‌کنند. پی‌یر، صاحب مغازه، که مردی پنجاه‌وچندساله است، پشت یکی از میزها نشسته و دارد اسپرسویی می‌نوشد و سیگاری می‌کشد. مشغول خواندن روزنامه‌ی «نیویورک پُست» است. تیتر صفحه‌ی اول را می‌بینیم: «ایزی زنده می‌ماند! نوازنده‌ی جَز از عمل جراحیِ هفت‌ساعته جان سالم به در می‌بَرَد. ریه‌ی سمت چپ برداشته شد.»

پی‌یر از بالای روزنامه نگاهی به سِلیا می‌اندازد. نگاهی سرسری اما مهرآمیز.]

پی‌یر: سلام.

سلیا: [توقف می‌کند] سلام پی‌یر. [مکث] داشتم با خودم فکر می‌کردم که... [در آستانه‌ی گفتن حرفش است که اما با دیدن تیتر روزنامه حواسش پرت می‌شود] موفق شد. خوشحالم.

پی‌یر: [لحظه‌ای گیج است، بعد مطلب را می‌گیرد. روزنامه را پشت‌ورو می‌کند] آره، موفق شد. ولی مقاله‌هه می‌گه که شاید دیگه هیچ‌وقت نتونه اجرا کنه. ساکسوفونیستِ تک‌ریه‌ای با یه دست شکسته. خیلی امیدوارکننده به نظر نمی‌آد، می‌آد؟

سلیا: تو هیچ‌وقت ساکسوفون‌زدن‌شو شنیده‌ای؟

پی‌یر: نه. خیلی تو خطِ جَز نیستم. هروقت خواستی بهم چاک بِری بده.

سلیا: شنیده‌م خوب بوده.

پی‌یر: می‌گن استقبال از سی‌دیِ آخرِ گروه کاتماندو فوق‌العاده بوده.

سلیا: خوبه.

پی‌یر: خوبه؟ کلاً داشتم به شوخی می‌گفتم. یارو کُلّی سال ساز می‌زنه، هیشکی هم تاحالا درباره‌ش نشنیده، بعد تیر خورده، زندگی‌ش نابود شده، و حالا یهو یارو آدمْ‌موفقه.

سلیا: دست‌کم زنده‌س. آدم نمی‌تونه هیچ‌کاری بکنه مگه این‌که زنده باشه. [راه می‌افتد سمتِ انتهای رستوران.]

پی‌یر: سلیا.

سلیا: [توقف می‌کند] بله؟

پی‌یر: نمی‌خواستی چیزی بگی؟

سلیا: [می‌خندد] به‌کل یادم رفت. [تقه‌ای به سرش می‌زند] من سه‌شنبه‌ی دیگه تستِ صدا دارم. می‌شه جای ناهار سرِ شام کار کنم.

پی‌یر: با باب یا هَلن هماهنگ کن. اگه نخوان جا عوض کنن جواب «نه»س. اگه بخوان مشکلی نیست.

سلیا: خُب، خیلی منصفانه‌س. [باز راه می‌افتد که برود.]

پی‌یر: [برمی‌گردد به خواندنِ روزنامه. بعد با ذهنی که حالا درگیر شده] چه نقشی هست؟

سلیا: تبلیغ شامپو.

پی‌یر: تو بَرا قبلِ استفاده‌ای یا بعدش؟

سلیا: شاید هیچ‌کدوم. فکر نکنم نقش رو بهم بدن.

پی‌یر: معلومه که می‌دن. همه‌چی‌ت روبه‌راهه.

سلیا: [لبخند می‌زند، دست به سرش می‌کشد] موهام اندازه نیست.

[واقعاً راست است، موهایش حسابی کوتاه‌اَند.]

۷ـ داخلی: روز - بیمارستان - اتاقِ دوتخته

[چند روز بعد. ایزی بر تخت است و دورِ سینه‌اش حسابی باندپیچی شده. دست چپش گچ گرفته شده و از گردنش آویزان است. دکتر فیشر که روان‌شناسی چهل‌وچندساله است روی صندلی‌ای کنارِ تخت نشسته. یک دسته کاغذ زردرنگ مخصوص کارش را در بغل دارد. پرده‌ای دور تختِ ایزی کشیده شده و همین به صحنه حسی از خفگی و تیرگی داده است.]

دکتر فیشر: پس چیزی نیست که سرش حرف بزنیم. این‌جور فکر می‌کنی؟

ایزی: من چه‌جوری می‌تونم درباره‌ی چیزی حرف بزنم که حتا یادم نمی‌آد.

دکتر فیشر: طبیعیه. از دست دادن حافظه در مواردی مثل این کاملاً طبیعیه.

ایزی: مرده‌شورِ طبیعی. شماها این جا فقط همین یک کلمه رو بلدین؟ طبیعی‌بودنش اصلاً برام اهمیتی نداره.

دکتر فیشر: عصبانی‌ای. چرا هم نباید باشی؟ یه آدم به‌کل غریبه تقریباً کشتت کلاً هم بی‌دلیل. من هم اگه جای تو بودم عصبانی بودم.

ایزی: کماکان متوجه نمی‌شی. من بابت این‌که تیر خورده‌م عصبانی نیستم. این یه بخشی از ماجراس

که من دارم سعی می‌کنم بپذیرمش.

دکتر فیشر: می‌فهمم. پس تیرخوردن «فقط یکی از موارده». معنی چیزی که داری می‌گی همینه دیگه؟

ایزی: ببین. اون بیرون دنیای خطرناکیه سرکار خانم. بیمارهای روانی دارن گشت می‌زنن. تو جیب هرکسی یه اسلحه‌س، اون‌وقت من کی‌اَم که بخوام فکر کنم نمی‌شه یه کدوم از اون‌ها با لَش بدبخت من حال نکنه؟ همین روزنامه‌ها رو بخون. مهمات نظامی آسمون آمریکا رو سیاه کرده‌ن. هر هفده دقیقه هم یه نفر دیگه مجروح می‌شه.

دکتر فیشر: سعی داری چی بگی؟

ایزی: این‌که این اتفاق‌ها وقفه‌های زندگی‌اَن. اگه من می‌تونسم برگردم به زندگی قبلی‌م، احساسم خیلی هم بد نبود. می‌گذشتم از مَاجرا، ساکسوفون زدنم رو پی می‌گرفتم. کل قضیه هم می‌شد همین. ولی با این وضعیت، لحظه‌ای که من از بیمارستان برم، هیچ‌چی نیستم.

دکتر فیشر: تو زنده‌ای. اینو اصلاً فراموش نکن. زنده‌ای و موقعی هم که از این‌جا بری بیرون، وضعیت جسمی‌ت نسبتاً معقوله. هر چیزی در درجه‌ی دومه. ممکنه زمان ببره تا حرکت بعدی‌ت رو بفهمی. ولی قبل هرچیزی زندگی رو داری. زندگی هم چیز زیباییه آقای مورر.

ایزی: نه نیست. زندگی زندَگیه. فقط هم وقتی زیباست که خود آدم زیباش بکنه. کاش می‌تونستم بگم که من این‌کار رو کرده‌م ولی نمی‌تونم. تنها کار زیبایی که من تا حالا کرده‌م اجرای موسیقیه. اگه نتونم این‌کار رو بکنم می‌تونه معنی‌ش این هم باشه که من مُرده‌م. دارم حرفم رو روشن می‌گم؟ من ترجیح می‌دادم جای ریه‌ی چپم هردوتا پام رو یا هردوتا چشم‌هام رو از دست بدم. ریه مساویه با نَفَس، نفس مساویه با موسیقی، موسیقی مساویه با زندگی. بی موسیقی من زندگی‌ای هم ندارم.

دکتر فیشر: شبیه کسی حرف می‌زنی که حس می‌کنه مجازات شده.

ایزی: خب، شاید مجازات شده‌م. یه آدم دیوونه‌ای یه گلوله خالی می‌کنه تو تن من، و بالاخره عدالت برقرار شده.

دکتر فیشر: پس اون همه چیز درباره‌ی دنیای خطرناک چی؟ اگه تو چیزی که شده رو به‌عنوان یه حادثه‌ی الکی و اتفاقی می‌پذیری پس دیگه نمی‌تونی برگردی و به من بگی که یه حکمتی داشته که شده. باید یکی از این دوتا باشه. نمی تونی هردو جورشو تو خودت داشته باشی.

ایزی: نمی‌تونم، هان؟ اگه حتم این باشه که توی خودم تناقض دارم چی؟ کی می‌خواد جلومو بگیره.

دکتر فیشر: خیله‌خب، توی خودت تناقض داشته باش. بیا فرض کنیم که تو مجازات شده‌ی. درواقع، بیا یه قدم هم جلوتر بریم و فرض کنیم حقّت هم بوده که مجازات بشی. اگه قضیه این‌جوریه اون‌وقت سؤال من از تو می‌تونه این باشه که: کی این مجازات رو کَرده؟

ایزی: [شانه بالا می‌اندازد. از موضع دفاعی] من از کجا باید بدونم.

دکتر فیشر: بگو، بگو آقای مورر، تو می‌تونی جواب بهتر از این بدی. کی این مجازات رو کرده؟

ایزی: خدا. باید کار خدا باشه، نه؟ منظورم اینه که چه کس دیگه‌ای می‌تونه یه آدم رو این‌جوری مجازات کنه؟

دکتر فیشر: داری بهم می‌گی که تو به خدا اعتقاد داری؟

۸ـ داخلی: روز - آپارتمانِ سلیا - خیابان بیست‌وپنجم غربی

[محل زندگی سلیا آپارتمان تک‌خوابه‌ی ساده‌ای در محله‌ی چلسی است. سلیا درحالی‌که کیفی از

شانه‌اش آویزان است و کیسه‌ی پلاستیکی زردرنگی با نشان «تاور رکوردز» در دست دارد وارد آپارتمان می‌شود. کیف را روی مبلی پرت می‌کند و می‌رود طرف میزی که رویش یک دستگاه پخش ارزان قیمت و پرتابل سی‌دی است. دستش را می‌برد توی کیسه و سی‌دی گروه کاتماندو را بیرون می‌کشد. می‌کوشد روکش پلاستیکی شفاف سی‌دی را بکند. و درمی‌یابد که کاری است بسیار دشوار. نمی‌تواند جایی برای فروکردن ناخنش روی روکش پیدا کند. کفری زیر لب غرغر می‌کند. درنهایت ناتوان از برداشتن روکش با دست، سی‌دی را به دهان می‌برد و عزم استفاده از دندان‌هایش می‌کند.

بعد کوشش بسیار شکافی باز می‌شود، باقی کار را با انگشت تمام می‌کند، و با احتیاط نشان نقره‌ای رنگ را از لبه‌ی جعبه‌ی جواهرگون سی‌دی می‌کند. همین‌که این کمدی طولانی درماندگی به پایان می‌رسد، سلیا سی‌دی را بیرون می‌آورد و در دستگاه پخش می‌گذارد. دکمه‌ای را فشار می‌دهد و موسیقی آغاز می‌شود. دوربین بالا می‌آید تا به چهره‌ی او می‌رسد. می‌بینیم که دارد گوش می‌دهد. فکورانه.]

۹ـ داخلی: روز - آپارتمان ایزی - خیابان پری

[نوای موسیقی هم‌چنان ادامه دارد...

ایزی را می‌بینیم که در اتاق‌نشیمن خانه‌ی تنگ و کوچکش بر مبلی راحتی نشسته. جعبه‌ی ساکسوفونش کنار او بازنشده روی زمین است. ایزی جوری به جعبه زُل زده انگار که جعبه حیوانی مُرده است. زیر آوای موسیقی صدای زنگ تلفن را می‌شنویم. ایزی حرکتی برای جواب‌دادن نمی‌کند. بعد لحظه‌ای صدای ایزی را می‌شنویم که می‌گوید:]

صدای ایزی: پیام بگذارید. بعداً با شما تماس خواهم گرفت.

[سپس، بعد بوقی کوتاه.]

صدای مردانه: ایزی، دیوَم دوباره. بس کن مرد، این‌کار رو با من نکن. باید حرف بزنیم. می‌شنوی صدام رو؟ خَر نباش ایزی. [مکث] فقط یادت باشه کی دوستته، خب؟

[پیام‌گیر تقّی می‌کند. لحظه‌ای بعدتر تلفن دوباره زنگ می‌زند. صدای ایزی را می‌شنویم («پیام بگذارید. بعداً با شما تماس خواهم گرفت.»)، صدای بوقی کوتاه، و سپس پیامی دیگر. هم‌چنان که صدا پخش می‌شود ایزی آهی می‌کشد. از صندلی‌اش بلند می‌شود، و آپارتمان را ترک می‌کند. با سختی بسیار حرکت می‌کند. کم‌رمق و آشفته است. و به‌زحمت می‌تواند بی‌آن‌که تعادلش را از دست بدهد قدمی از پس قدم بردارد.]

صدای زنانه: ایزی، این تلفن کوفتی رو بردار. تو رو خدا. هانا‌ام. من رو یادته؟ قبلنا زن و شوهر بودیم. برگرد روزهای قدیم. اون وقتی که شوالیه‌ها شجاع بودن و دخترها جسور... گلوله هم اختراع نشده بود. [مکث] یه زنگ بهم بزن مورر، می‌خوام بدونم چه می‌کنی.

[هنگامی که پیام به پایان می‌رسد ایزی چندگاهی است که از آپارتمان رفته. اتاق خالی و صدا.

سپس، بعد تقّه‌ای، تصویر بُرش می‌خورد به:]

۱۰ـ خارجی: روز - صحنه‌هایی تلفیقی در خیابان‌ها

[نوای موسیقی هم‌چنان ادامه دارد...

ایزی تلوتلوخوان در خیابان‌های وست ویلج راه می‌رود. دوربین روی دست. لرزش عامدانه‌ی تصویر. تصاویری از بالاها، ساختمان‌ها، آسمان، ابرها، که تکان‌تکان می‌خورند. رنگ‌ها فیداین و فیداوت می‌شوند. تصاویر پُرنور و کم‌نور، نور پرتلألو. حسی از نشانه‌های درهم و برهم و آشفتگی

ذهنی. توجه ایزی هرلحظه بر تک‌موردی یا تک‌رنگی جلب می‌شود: روسری سبزی که دور گردنِ زنی بسته شده مثلاً، یا چراغ قرمزِ عقبِ تاکسی‌ای درحال گذر. جهانی تکه‌تکه. پای ایزی به قلاده‌ی سگی گیر می‌کند و می‌خورد به قوطیِ کنسرو دورانداخته‌ای. بااین‌حال، از پس این همه، حسی از نبرد مصمم در درونِ ایزی هست، بی‌دلسوزی به حال خویش.

با عزم و تهور کودکی که دارد یاد می‌گیرد چطور راه برود حرکت می‌کند یا عزم و تهورِ پیرمردی که سَر باز می‌زند از تسلیم‌شدن.

به نظر می‌رسد تعدادی از عابران ایزی را به‌جا می‌آورند. اینک، بعد همه‌ی ماجراها، او در نیویورک شخصیت مشهوری شده. کسی را می‌بینیم که دستی تکان می‌دهد و بر شانه‌ی ایزی می‌زند، انگار که برای ایزی آرزوی خوشی می‌کند. ایزی سرش را پایین می‌اندازد و بگی‌نگی سری تکان می‌دهد، ناتوان از واردشدن به گفت‌وگو.

سر آخر وارد بارِ «وایت هُرس» می‌شود. لحظه‌ای که در را باز می‌کند موسیقی متوقف می‌شود. صدای جمعیتِ درون.]

۱۱ـ داخلی: روز- بارِ وایت هُرس

[یک دو ساعتی بعدتر. ایزی با خرواری روزنامه که جلوی رویش کُپه شده پشت میزی در گوشه‌ای نشسته است: روزنامه‌های نیویورک، ویلج‌وُیس، آبزرور، آمستردام‌نیوز. ایزی دارد نوشیدنیِ خنکی را مزمزه می‌کند و نیوزدِی می‌خواند. کاملاً غرقِ در خواندن است.

بابی پرز، مردی سی‌وچندساله که سرووضعی بی‌قید و راحت دارد، نزدیکِ میزِ ایزی می‌آید.]

بابی: سلام ایزی.

[ایزی نگاهی نمی‌اندازد، خواندن روزنامه‌اش را ادامه می‌دهد.]

بابی: [در ادامه] سلام ایزی. چه‌طوری؟

[ایزی نگاهی می‌اندازد. از حالت چهره‌اش مشخص است که مرد را به‌جا نیاورده.]

بابی: [در ادامه] بابی پرز. کارهای صدای اجرای صحنه‌ای پارسال تابستون‌تون رو کردم. [کماکان واکنش چندانی نیست. مکث] همه طرفدارت بودیم ایز. واقعاً خوشحالم که جون در بُردی.

ایزی: ممنون بیلی. الان حالم حسابی بهتره. فکر کنم الان خیلی از اون آخرین باری که منو دیدی جوون‌ترم.

بابی: [کمی گیج] وُ. آره، شاید. می‌فهمم منظورت رو.

ایزی: امروز صبح هم یادم رفت ساعتم رو ببندم. [مچ دست چپش را بالا می‌آورد تا راستیِ حرفش را نشان دهد] می‌بینی؟ ساعتی نیست. حسابِ بهترشدنم رو دارم، بهترشدنم رو واقعاً.

۱۲ـ داخلی: روز- آپارتمانِ ایزی- اتاق خواب

[ساعت هفت‌ونیم صبح. ایزی به‌پشت خوابیده. پوشش‌های بسته‌شده بر زخم‌ها کنده شده‌اند. به‌شکلی غیرمترقبه زخم بزرگ و هنوز التیام‌نیافته‌ای را می‌بینیم که بر سرتاسرِ سینه‌ی او حک شده نتیجه‌ی عملِ جراحی‌ای که او را زنده نگه داشت.

صدای زنگِ آیفون از اتاق بغل. دوباره. سه و چهار باره. هر زنگ طولانی‌تر و مصرّانه‌تر از قبلی‌ست.

پلک‌های ایزی می‌پَرد. چشمانش را باز می‌کند. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۱۳ـ داخلی: روز - آپارتمانِ ایزی - درِ ورودی

[دقیقه‌ای بعدتر. ایزی، رُب‌دشامبری به‌تن، در را باز می‌کند، همسرِ سابق، هانا، در راهرو ایستاده. زنِ مومشکیِ پُرانرژیِ سی‌وچندساله‌ای است.]

ایزی: [یکه خورده] اوه. تویی.

هانا: [از کنار او می‌گذرد و وارد آپارتمان می‌شود] تلفنت رو که برنمی‌داری، پس فکر کردم یه سری بهت بزنم.

[اندک درنگی می‌کند، پا می‌گذارد به‌سمتِ آشپزخانه و از قاب خارج می‌شود. صدای برهم‌خوردنِ درِ قفسه‌ها، آبی که از شیر می‌آید، و بازوبسته‌شدنِ درِ یخچالی را می‌شنویم. تلق‌وتلوقِ قابلمه‌ها و تابه‌ها. ایزی در ورودی را می‌بندد و پشتِ سر او می‌رود به‌سمتِ ورودیِ آشپزخانه، و او را که پشتش به ایزی است نگاه می‌کند. به نظر می‌رسد انرژیِ هانا موقتاً ایزی را از خمودگی درآورده.]

ایزی: تو این لباسه خوشگل به نظر می‌آی.

هانا: [سر می‌گرداند] جدی؟

ایزی: [پا می‌گذارد درونِ آشپزخانه] چه‌جورهاس؟ خونه تو همپتونز، یا از این هم عجیب‌غریب‌تر.

هانا: [خودش را با قهوه درست‌کردن، آب‌میوه ریختن، گذاشتنِ نان در تُستر سرگرم می‌کند] بعداً به اون هم می‌رسیم. قبلش یه چیزای دیگه‌ای برا صحبت‌کردن داریم.

ایزی: مثلاً چی؟

هانا: مثلاً توی احمق، درباره‌ی این صحبت می‌کنیم. می‌خوام بدونم چه اتفاقی داره برات می‌افته؟

ایزی: برای چی؟ منظورم اینه که، تو حتا از من خوشت هم نمی‌آد.

هانا: هنوز هم منو نشناخته‌ی، نه؟ بعدِ این همه سال هنوز هم هیچ‌چی نمی‌دونی.

ایزی: انگار نه.

هانا: من یه بار که به آدمی دل ببندم دیگه تا ابد ادامه داره. من ممکنه دیگه نخوام با تو زندگی کنم ولی معنی‌ش این نیست که نگرانت هم نیستم. [مکث] تو هنوز یه بخشی از مَنی، توی نفهم.

۱۴ـ داخلی: روز- آپارتمانِ ایزی- اتاقِ پذیرایی

[نیم‌ساعت بعد. ایزی و هانا پشتِ میزِ کوچکی در گوشه‌ی اتاقِ پذیرایی نشسته‌اند و دارند صبحانه می‌خورند. جعبه‌ی ساکسوفون هنوز بر زمین است اما در جایی دیگر از کف. تجهیزات استریو. صدها صفحه‌ی گرامافون، نوار، و سی‌دی. ده دوازده‌تایی کتاب. پوسترهایی بر دیوار.]

هانا: خب چی‌کارها می‌کنی ایزی؟ وقتتو چه‌جوری می‌گذرونی؟

ایزی: کارهای معمول. نفس کشیدن، غذاخوردن، خوابیدن، تلاش کردن برا این‌که آدم معقولی باشم.

هانا: و احساس... تنهایی نمی‌کنی؟

ایزی: خب، کُلّی روزنامه می‌خونم. این هم یه راهیه برا این‌که آدم با آدم‌های همنوعِ خودش در ارتباط بمونه. آدم حیرت می‌کنه که می‌تونن چه‌قدر مطلب تو یه روزنامه بچپونن. [مکث] کُلّی چیزهای غم‌انگیز هانا. که واقعاً می‌تونن حالِ آدمو بد کنن بعضی‌وقت‌ها.

هانا: برا همینه که من فقط مجلات فُکاهی می‌خونم.

ایزی: [به حرفِ او اعتنایی نمی‌کند، با حرارت] بیشترشو می‌تونم تحمل کم. آتیش‌سوزی، زمین‌لرزه، تصادفِ هواپیما. حتا چیزهای وحشتناک سیاسی... جنگ... از این‌جور چیزها. به‌هرحال زندگیه دیگه. کارهاییه که آدم‌ها با همدیگه می‌کنن، آدم هم باید سعی کنه که بفهمه این قضیه رو.

هانا: به نظر می‌آد انگار یه آدمِ هیفده‌ساله‌ای.

ایزی: [کماکان به حرفِ او اعتنایی نمی‌کند] ولی اون‌وقت، بعضی‌موقع‌ها، تو یکی از صفحه‌پُشتی‌ها برمی‌خوری به یه قصه‌ی کوچولویی و یهو قلبت از زدن وامی‌سته. یه مادری که تو برانکس بچه‌شو آب‌پز می‌کُنه. یه مردی که تو بروکلین خواهرِ دوست‌شو آتیش می‌زنه. منظورم اینه که، خیلی ساده‌س که

زندگی رو تبدیل به زباله کنی، نه؟

هانا: زندگی تو که نیست ایزی. نمی‌شه بگردی و خودت رو بابت هرچیزِ کثافتی که اتفاق می‌افته جر بدی که.

ایزی: جر نمی‌دم. دست‌کم اهمیت زیادی بهش نمی‌دم. ولی این آدم‌ها تو همین شهری زندگی می‌کنن که من می‌کنم. می‌خوام فراموش کنم ولی بعضی‌موقع‌ها اصلاً نمی‌تونم.

هانا: محکم باش. ورزش کن. نذار هیچ چیزِ کثافتی اذیتت کنه.

ایزی: [مکث. در فکر است] من دیگه همون آدمی نیستم که سابق بودم.

هانا: [او را نگاه می‌کند] خیلی تغییر نکن، باشه؟ اگه نمی‌خوای مجبور هم نیستی که رقت‌انگیز باشی.

ایزی: رقت‌انگیز نیستم. [مکث] راستش، فکر می‌کنم حالم هم خوبه.

هانا: [لبخند می‌زند] خوبه. پس اون‌قدر روبه‌راه هستی که هفته‌ی بعد برا شام بیای و فیلیپ رو ببینی.

ایزی: پس اسمش اینه، آره؟

هانا: فیلیپ کلاینمن. تهیه‌کننده‌ی سینماس.

ایزی: هیچ‌وقت درباره‌ش چیزی نشنیدم.

هانا: خیلی عجیبه. آخرین‌باری که سینما رفتی کِی بوده ایز؟

ایزی: حدوداً دوازده سال پیش.

هانا: از وقتی جین کِلی گذاشت کنار دیگه نه، هان؟

ایزی: حالا که مُرده، شاید دیگه هیچ‌وقت نَرَم سینما.

هانا: [موضوع صحبت را عوض می‌کند] ازش خوشت می‌آد. تضمین می‌کنم.

ایزی: اگه نیومد؟

هانا: اون‌وقت می‌تونی بشینی و غذات رو بخوری.

ایزی: و خوشبخت‌بودنِ تو رو تماشا کنم.

هانا: آره. و با اون چشم‌هات ببینی که من بالاخره خودمو از شرّ تو خلاص کردم.

۱۵ـ داخلی: شب - آپارتمانِ فیلیپ کلاینمن تریبکا

[هانا را از پشت می‌بینیم که در ورودی را باز می‌کند. ایزی برای مهمانیِ شام رسیده.]

ایزی: [معذب] سلام.

هانا: [کنایه‌آمیز] ببخشید که تو شوک‌ام. [ایزی پا می‌گذارد درونِ آپارتمان] فکر نمی‌کردم بیای.

ایزی: دعوتم کردی، یادت که هست.

[سونیا، دخترِ ده‌ساله‌ی کلاینمن، سر می‌کشد به سرسرای ورودی.]

سونیا: [به ایزی] سلام.

ایزی: سلام.

هانا: [به ایزی] این سونیاس، دخترِ فیلیپ.

سونیا: [لحظه‌ای تردید می‌کند]تو اَیزی موررِی؟

ایزی: خب، قبلاً بودم.

سونیا: الان کی‌ای؟

ایزی: [لبخند می‌زند] نمی‌دونم. شاید هیشکی.

سونیا: خب، از دیدن‌تون خوشحالم آقای هیشکی. [در تالار راه می‌افتد سمتِ اتاقش. می‌ایستد. رو می‌گرداند] می‌بینم‌تون.

هانا: [بازوی ایزی را می‌گیرد و هدایتش می‌کند سمتِ اتاقِ پذیرایی] به تغییر مختصری تو برنامه پیش اومده. فیلیپ سر یه کاریه با کاترین مور، برا همین کاترین یه چند روزی نیویورکه، و ما اون رو هم برا شام دعوت کردیم.

ایزی: بازیگره؟

هانا: بازیگرِ سابق. الان کارگردانه. ده پونزده ساله که بازی نکرده.

ایزی: کاترین مور. [مکث. دارد یادش می‌آید]

قدیم‌ها خاطرخواهش بودم.

[تصویر بُرش می‌خورد به:

اتاق غذاخوری. زمانی گذشته است. فیلیپ کلاینمن، مرد سرزنده‌ای چهل‌وچندساله، و کاترین مور، زنِ انگلیسی‌ای پنجاه‌وچندساله، سرِ میزْ همراهِ ایزی و هانا نشسته‌اند، دارند به انتهایَ غذا می‌رسند.]

ایزی: [به کاترین] پس چی باعث شد بازیگری رو بذارین کنار؟

کاترین: غرور آقای مورر. زیبایی محو می‌شه. بدن تحلیل می‌ره. آدم علاقه‌شو به این‌که ایده‌ی کس دیگه‌ای درباره‌ی خودش باشه رو از دست می‌ده. دیگه نمی‌خواستم که کَس‌های دیگه بسازَنم.

ایزی: پس حالا خودتون خودتون رو می‌سازین.

کاترین: دقیقاً. الان من اون کسی‌ام که تصایر رو هدایت می‌کنه.

ایزی: ولی دیگه کسی نمی‌بیندتون.

کاترین: [می‌خندد] چه‌قدر هم بهتر. [مکث] حالا چیزی رو که من فکر می‌کنم می‌بینن.

فیلیپ: چیزی که دفعه‌ی بعد می‌بینن یه نسخه‌ی تازه از «جعبه‌ی پاندورا»س. بعد هزارتا پیچ‌وخم کار، بالاخره همه‌چی روبه‌راه شده. [مکث] تنها چیزی که لازم داریم کَسیه که لولو رو بازی کنه.

ایزی: لولو کیه؟

هانا: [با اندکی اوقات‌تلخی] بس کن مورر. تا همین‌جا هم شوخی‌ها کافی‌مونه.

ایزی: نه. جدّی‌ام. لولو کیه؟

هانا: لولو. همون که تو مالِ لوئیس بروکز هست. همون که تو کار فرانک وِدکیند هست. همون که تو اُپرای آلبان‌برگه.

ایزی: اوه، اون لولو. یه چیزهای مبهمی یادم می‌آد.

فیلیپ: دختره که واسه صبحانه مَردها رو می‌خوره. می‌دونی، همونی که جَکِ سلاّخ می‌کُشدش.

کاترین: [می‌گردد سمتِ فیلیپ، با اشاره به گفت‌وگویی قبلی] حالی‌ت شد منظورم رو فیلیپ؟ اون‌قدرهام واضح و بدیهی نیست. مردم چیزی یادشون نمی‌آد.

هانا: نگران نباش کاترین. این مردم نیست، ایزیه. باهاش درموردِ هر چیزی غیر از موسیقی حرف بزنی مث یه بچه‌کوچولو می‌مونه.

فیلیپ: [متوجه سونیا می‌شود که دارد می‌آید تو اتاق] حرفِ بچه‌ها شُد... [مکث، هم‌چنان که سونیا نزدیکِ میز می‌شود] سلام عزیز دلم.

[سونیا دستی به سوی جمع تکان می‌دهد، بعد کاترین که صندلی‌اش نزدیک‌ترین صندلی به در است متوجهِ او می‌شود. لحظه‌ای سونیا را نگاه می‌کند، بعد دست دراز می‌کند و با دستش صورتِ سونیا را مهربانانه نوازش می‌کند. به‌روشنی تسخیرِ جوانی و زیباییِ دختر شده. سونیا دست بر شانه‌یَ کاترین می‌گذارَد.]

کاترین: [به سونیا] خب پس، خوشگل کوچولوی من، می‌خوای وقتی بزرگ شدی بازیگر بَشی؟

سونیا: نه. می‌خوام نویسنده بشم. کتاب‌ها بهتر از فیلم‌هان، شما این‌جور فکر نمی‌کنین. آدم تصویرها رو تو ذهنش می‌بینه.

فیلیپ: ده سالشه، اون‌وقت درباره‌ی همه‌چی نظر داره.

هانا: [به سونیا] خسته شده‌ی؟

سونیا: آره. اومدم که شب‌به‌خیر بگم.

هانا: می‌خوای بیام بخوابونمت؟

سونیا: اشکالی نداره؟

هانا: [به فیلیپ] از نظر تو که ایراد نداره، هان؟

فیلیپ: ایراد؟ چرا بایدَ ایراد داشته باشه؟

هانا: [لبخند می‌زند. از صندلی‌اش بلند می‌شود] خب. تا چند دقیقه‌ی دیگه برمی‌گردم.

کاترین: مشکلی نیست من هم برم؟

سونیا: [ناگهان بازیگوشانه حالتی ادایی و لهجه‌ی

غلیظِ نیویورکی به خود می‌گیرد] البته عزیزم. من که خیلی استقبال می‌کنم.

[سونیا اتاق را با قدم‌های زنانه‌ی پُرناز و ادا و اغراق‌شده‌ای ترک می‌کند. کاترین و هانا در پی‌اش می‌روند درحالی‌که دارند ادای حرکاتِ او را درمی‌آورند. دو زن می‌خندند. نمای باز از این سه که اتاق را ترک می‌کنند.

حالا که رفته‌اند فیلیپ دو سیگار برگ بزرگ از جیبش درمی‌آوَرَد و یکی را رو به ایزی می‌گیرد.]

ایزی: نه، ممنون.

فیلیپ: [سیگار خودش را روشن می‌کند. غرق فکر، محتاطانه ایزی را نگاه می‌کند] ایرادی نداره یه سؤالی ازت بپرسم؟

ایزی: [بلاتکلیف است که فیلیپ چه قصدی دارد] سؤال؟ حتماً. هر سؤالی می‌خوای بپرس.

فیلیپ: اگه نمی‌خوای مجبور نیستی جواب بدی. ولی چند هفته پیش یه اتفاقی برا من اُفتاد، و من هنوز دارم سعی می‌کنم بفهمم کار درستی کردم یا نه.

ایزی: می‌خوای بدونی من اگه جای تو بودم چی‌کار می‌کردم؟

فیلیپ: همینه. اگه جای من تو بودی چه جور رفتاری می‌کردی. [پُکی به سیگارش می‌زند] من تو هواپیما بودم به‌مقصدِ لندن حقیقتش، می‌رفتم کاترین رو ببینم. داریم به فرودمون نزدیک می‌شیم که من حس می‌کنم باید برم توالت. می‌رم سمتِ یه راهرو، ولی در بسته‌س، وامی‌ستم اون‌جا و با یکی از خانم‌های مهماندار گپ می‌زنم. [پکی به سیگارش می‌زند] بالاخره در باز می‌شه و یه دختر پا می‌ذاره بیرون. شاید بیست‌وچهارپنج‌ساله. یه نگاهِ کوچولوی عجیبی به من می‌ندازه یه چیزی بین خنده و اخم و بعد آروم از کنار من رد می‌شه و من می‌رم تو دستشویی. [پُکی به سیگارش می‌زند] نشیمنِ توالت و سرپوشش هر دوتا بسته‌اَن. [باز پُک می‌زنند] هیچ ایده‌ای ندارم که چی‌کار کنم. دختره سرتاسر سرپوش توالت رو کثیف کرده، و من نمی‌تونم سرپوشه رو بلند کنم تا کارمو بکنم آه... این گرفتاریِ نامطبوع کوچولو رو کاری‌ش بکنم. [باز پُک می‌زند] اگه اعتراض کنم به مهمانداره، فکر می‌کنه که من این‌کار رو کردم. تازه هم اون حرف‌زدنِ دوستانه رو با هم داشته‌یم و نمی‌خوام که فکر کنه من اون‌جور آدمی‌ام. [با سیگار نشان می‌دهد] جدای این، وقتِ زیادی هم نیست. تا هفت دقیقه‌یِ دیگه می‌شینیم زمین. و من تنها چیزی که واقعاً علاقه دارم اینه که شکمم رو خالی کنم و برگردم سر جام. [باز پُک می‌زند] موقعیت اینه. حالا بهم بگو اگه جای من بودی چی‌کار می‌کردی.

ایزی: [غرقِ فکر] نمی‌دونم. [مکث] اعتراض می‌کردم. حدس می‌زنم، ولی مطمئن نیستم. [مکث] تو چی‌کار کردی؟

فیلیپ: چندتا کاغذتوالت برداشتم و کثافت‌کاریه رو تمیز کردم.

ایزی: [تحت تأثیر قرار گرفته] باورنکردنیه.

فیلیپ: آره. یه‌جور باورنکردنی‌ای مشمئزکننده بود.

ایزی: [به موضوع فکر می‌کند] من فکر می‌کنم کارِ بزرگ‌منشانه‌ای بوده. تو اعتراض نکردی. احساساتِ دختره رو جریحه‌دار نکردی. مسئولیتِ کارِ دختره رو به‌عهده گرفتی درصورتی‌که مجبور هم نبودی. [مکث] من که فکر نمی‌کنم تا حالا کارِ این‌قدر بزرگوارانه‌ای کرده باشم. [مکث] کارِ تحسین‌برانگیزی کردی.

فیلیپ: شاید، شاید هم نه. هنوز هم مطمئن نیستم. شاید فقط آدم ترسویی بوده‌م. می‌دونی، که سعی کرده‌م از یه وضعیتی فرار کنم.

[ناگهان: غرّشِ بلندِ موسیقی راک‌اَندرول از سوی دیگرِ آپارتمانَ شنیده می‌شود. «دخترْبزرگ‌ها گریه نمی‌کنن» دارد با بیشترین شدّتِ صدا پخش

می‌شود. تصویر بُرش می‌خورد به:

اتاق سونیا. سونیا، هانا، و کاترین دارند با موسیقی شادی می‌کنند و ترانه‌اش را می‌خوانند: دارند می‌خندند و با هم خوش می‌گذرانند. بعدِ لحظه‌ای، فیلیپ و ایزی در آستانه‌ی در ظاهر می‌شوند و تماشا می‌کنند. هانا و کاترین برای آن‌ها دست تکان می‌دهند. رقص ادامه دارد.]

۱۶ـ خارجی: شب- آمیزه‌ی تصاویری از خیابان

[ایزی را می‌بینیم که از ساختمان محل زندگی فیلیپ کلاینمن خارج می‌شود. راهِ شمالِ خیابان را در پیش می‌گیرد. راه‌رفتن هنوز برایش مشکل است. ولی انتظام حرکات و بُنیه‌اش به‌نسبتِ گشت‌زدنِ قبلی‌اش در صحنه‌ی ۱۰ اوضاعِ بهتری دارد.

ساعت از یازده گذشته. شبی پاییزی در نیویورک. خیابان‌ها آکنده از عابران و ترافیک است. اعوجاج صدا: تکه‌پاره‌هایی از حرف‌زدن‌ها، قیژقیژِ اسکیت‌هایی درحال گذر، تلق و تلوقِ دریچه‌هایِ فاضلاب هنگامی‌که کامیون‌ها از روی‌شان رد می‌شوند انگاری ایزی دچارِ وضعیتِ هشیاریِ شدید شده، ورطه‌ی حساسیتیِ فوق‌العاده در مشاهده‌ی پدیده‌ها.

ایزی سَر از جایی در غربی‌ترین بخشِ جنوب منهتن درمی‌آوَرَد، در امتداد خیابان‌هایی خالی راه می‌رود که دور بَرشان را انباری‌هایی قدیمی و ساختمان‌های شیروانی‌دار تغییرکاربری‌داده‌ای پوشانده‌اند. هیچ ذی‌وجودِ دیگری در دید نیست. فضا چنان آرام شده که ایزی متوجهِ صدای پاهای خودش می‌شود. گام‌هایش بر سطحِ پیاده‌رو طنین می‌اندازند. لحظه‌ای می‌ایستد تا گوش دهد ناگهان ترس از این‌که کسی ممکن است در تعقیبش باشد. دوروبَر را نگاه می‌کند. کسی نیست. صدا از آنِ خودش بوده.

دارد به سمتِ غرب راه می‌رود، در ردیف ساختمان‌هایی در هادسون ریور. بیست سی پا جلوتر، در جایی که به‌وسیله‌ی چراغِ خیابان روشن است، چشمش می‌اُفتد به مردی. مرد کفِ خیابان دراز است، سرش در پیاده‌رو و پاهایش درونِ جو همچون آدمی بیهوش ولو شده.

ایزی راه‌رفتنش را پی می‌گیرد، اینک اما آرام‌تر، حس می‌کند احتمالاً چیزی غیرطبیعی‌ست. نزدیک‌تر: می‌بینیم مرد کت‌وشلوارِ رسمیِ راه‌راه به تن دارد، با پیراهنی سفید و کراواتَ. لباسی که نمی‌تواند متعلق به مردی باشد که در خیابان‌ها می‌خوابد. کفش‌های آراسته و واکس‌خورده‌اش زیرِ نورِ چراغ برق می‌زنند.

باز هم نزدیک‌تر. هراسی فزاینده را در نفس‌کشیدنِ ایزی می‌شنویم، رعشه‌ی ترس در تَنَش می‌دود. ایزی نزدیک می‌شود.

مرد مُرده است. وسط پیشانی‌اش گلوله‌ای خورده، و چشمان بهت‌زده‌اش که خیره به بالایند نورِ چراغِ خیابان را بازتاب می‌دهند.

ایزی بَدنش را متمایل می‌کند سمتِ کفِ خیابان، خم می‌شود روی جسد، و به صورتِ مردِ مُرده نگاه می‌کند. لحظه‌ای هراس. مرد سی‌وپنج-چهل‌ساله است. موی کوتاهِ حنایی‌رنگ، صورتِ چهارگوشِ تمامْ‌آمریکایی. ایزی نمی‌تواند چشم از حُفره‌یَ گلوله در وسط پیشانیِ مرد بردارد. دوربین می‌رود سمتِ دایره‌ی خون‌آلودَ، حفره‌ی مرگ، که همچون چشمِ سومی خیره است. نمای نزدیکِ اکستریم. ایزیَ حس می‌کند دارد درونِ حفره غرق می‌شود، دارد درست فرو می‌رود وسطِ کلّه‌ی مَردِ مُرده.

مرد آن‌قدرها هم تغییر نکرده که به‌نسبتِ پیشش چهره‌ای دیگر یافته باشد. ایزی انگار دارد خودش را می‌نگرد، مرگی که نزدیک بوده.

سر آخر ایزی دیگر نمی‌تواند تحمل کند. رو می‌گردانَد از مَردِ مُرده. چنان ناگهانی بر پایش

می‌چرخد که می‌اُفتد. به زمین که می‌خورَد صدایی هول‌آور از ریه‌هایش بَر می‌آید. نفسی، هجوم شدیدِ نفسی انگار خیلی زیاد هراسانِ نفس‌کشیدنش بوده.

سعی می‌کند بلند شود ولی هنوز چنان در هم پیچیده که سکندری می‌خورد و باز می‌افتد. چهار دست‌وپا می‌خزد، از جوی فاصله می‌گیرد و می‌رود سمتِ سایه‌ی نزدیک‌ترین ساختمان. دوباره تعادلش را از دست می‌دهد، می‌افتد روی کیف‌دستی‌ای که کفِ پیاده‌رو است. کیف‌دستی بی‌شک متعلق است به مَردِ مُرده. نه حتا کاملاً آگاه به آن‌چه می‌کند، جادستِ کیفِ دستی را چنگ می‌زند و می‌فشرد بر سینه. آرام بر پاهایش بلند می‌شود. بدون این‌که برگردد و نگاهی به مَردِ مُرده بیندازد، تلوتلوخوران پا به درونِ تاریکی می‌گذارد.]

۱۷ـ داخلی: شب- آپارتمان ایزی- اتاق پذیرایی

[ایزی پشتِ میز نشسته و دارد از لیوانی نوشیدنی می‌نوشد. بطری کنار دستش است. مقابلش: کیف‌دستی. مدتی طولانی کیف را نگاه می‌کند، اکراه دارد از بازکردنش، بااین‌حال نمی‌تواند نگاهش را هم از آن برگرداند.

بالاخره: چفتِ کیف را باز می‌کند. دست می‌بَرَد تو. یکی‌یکی بیرون می‌آوَرَد: تکه رسیدِ کارتی اعتباری (اندکی چروک‌خورده، انگار درونِ کیفِ انداخته‌شده و بعد از یاد رفته)؛ یک دستمال کاغذی که شماره تلفنی رویش نوشته شده؛ یک جعبه‌ی جواهر با نشانِ تیفانی به‌رنگِ آبیِ روشن، که با مقدارِ زیادی نوارچسبِ حسابی بسته‌شده، اندازه‌ی هر بَر جعبه حدوداً پنج اینچ است. ایزی دوباره دست می‌بَرَد در کیف‌دستی و پی چیزهایی دیگر می گردد. هیچ. کیف‌دستی را سروته می‌کند و تکانش می‌دهد. هیچ.

رسیدِ کارتِ اعتباری را بررسی می‌کند. نمای نزدیک. نام صاحبِ کارت استنلی‌مار است. موردِ خرید کراواتی بوده که به‌قیمت هفتاد و پنج دلار از فروشگاه بارنی در تاریخ ۹۶/٤/۱۲ خریدار شده.

بعد، ایزی دستمالَ را بررسی می‌کند. نمای نزدیک: با قلم تیره‌ی ماژیکی به‌خط بد شماره‌ای نوشته‌شده که می‌خوانیم: ۰۱۹۲ـ۵۵۵.

بعد، و صرفاً بعد، جعبه. ایزی سعی می‌کند چسب را با انگشتش جدا کند. چسب سفت است و زمان می‌بَرَد تا ایزی بَرَش می‌دارد. درونِ جعبه جعبه‌ای دیگر است این یکی از مقوای سختِ قهوه‌ای‌رنگی ساخته شده و حتا محکم‌تر از اولی چسب‌کاری شده.

ایزی سعی می‌کند چسب را با انگشت‌هایش جدا کند، اما ناموفق است. از پشتِ میز برمی‌خیزد و از قاب بیرون می‌رود. دوربین بر جعبه می‌ماند. صداهایی از آشپزخانه می‌شنویم. ایزی به درون قاب برمی‌گردد درحالی‌که چاقویی میوه‌خوری در دست دارد. می‌نشیند پشتِ میز و چسب را با چاقو شکاف می‌دهد. درون جعبه‌ی دوم جعبه‌ی سومی هست. این یکی سیاه و براق و کمابیش کوچک اندازه‌ی هر بَرَش حدوداً سه اینچ است.

ایزی چسب را شکاف می‌دهد و رویِ جعبه را برمی‌دارد. توی جعبه بریده‌روزنامه‌های کوچکی است نوعی پوشال‌بندی. پنهانْ درونِ کاغذ سنگ کوچکی‌ست. خُرده‌چیز سختِ ناهمواری‌ست به‌قطر تقریبیِ دو دوونیم اینچ. راحت در مُشت ایزی جا می‌شود.

ایزی سنگ را روی میز می‌گذارد. نمای بسته. سنگ فقط یک سنگ است، در بی‌دروپیکرترین معنای کلمه، روشن است که سنگی طبیعی برآمده از زمین نیست، و روشن است که قیمتی یا زیبا یا هر آن‌چیز دیگری که کسی ممکن است انتظارش را داشته باشد هم نیست. شبیه تکه‌ای از مصالح ساختمانی‌ست که از ساختمانی جدا شده باشد:

قطعه‌ی ناصافی، آراسته به سنگ‌ریزه و خُرده‌هایی براق از شیشه یا میکا. چیزی بی‌ریخت و رقت‌انگیز، جزئی از آشغال‌های متعلق به اواخرِ سده‌ی بیستم.

حول‌وحوش کناره‌های قاب در درون نمایی بسته چند تکه‌ای از بریده‌روزنامه‌ها را می‌بینیم. روزنامه‌ها به‌زبان‌های مختلفی است: روسی، چینی، عبری، عربی. صدا: در طیِ این نما همهمه‌ی گنگی از صداهای مختلفی شنیده می‌شود، هم مرد و هم زن، که هرکدام به‌زبان متفاوتی حرف می‌زنند. هیچ کلمه‌ای به‌وضوح شنیده نمی‌شود. هرازگاه کلمه‌ای از دل آشوب معلوم می‌شود، اما فقط به قدرِ کوچک‌ترین لمحه‌ی لحظه‌ای.

نما از ایزی، نشسته پشتِ میز، همهمه ادامه دارد. سنگ را برمی‌دارد، دوباره می‌گذاردش، و زُل می‌زند به آن. برای خودش لیوان دیگری می‌ریزد. مزمزه‌ای می‌کند، لیوان را بر میز می‌گذارد، و نگاه کردن به سنگ را ادامه می‌دهد.]

۱۸ـ داخلی: شب- آپارتمانِ ایزی- اتاق‌خواب/ اتاق پذیرایی

[بعدتر. ایزی، تی‌شرت و شلوار کوتاه به‌تن، سنگ در دست وارد اتاق‌خواب می‌شود. سنگ را روی میز کنار تخت می‌گذارد، بر تخت می‌رود و چراغ را خاموش می‌کند.

تاریکی. ایزی را می‌بینیم، درازکشیده بر تخت، چشمانش باز است و زُل زده به سقف، بعدِ لحظه‌ای نور آبی درخشانی در سمتِ راستِ او به چشم می‌آید، برآمده از فضای میز کنار تخت. با این وجود منبع نور ناپیداست، چرا که سر و تنِ ایزی منظرِ دید را سَد کرده‌اند.

بعدِ لحظه‌ای دیگر، ایزی متوجه نور درخشنده‌ی آبی می‌شود و از فکر درمی‌آید. به‌یکباره بر تخت می‌نشیند، سر برمی‌گرداند و سنگ را نگاه می‌کند.

نمای میز کنار تخت. سنگ یکسر تغییر کرده. اینک صاف است و تمامِ فضای اطرافش غرقِ نورِ آبیِ سرشاری‌ست.

ایزی از هراس نفس‌نفس می‌زند. سریع از تخت بیرون می‌آید و هجوم می‌بَرَد سمتِ در. کلیدِ روشن کردنِ چراغ سقفی را می‌زند. بدین‌ترتیب همه چیز به حالت طبیعی برمی‌گردد. نمای میزِ کنار تخت. ظاهرِ سنگ همان‌طوری است که قبلاً بوده. نمای ایزی. به‌سختی و وحشت‌زده نفس می‌کشد. هیچ ایده‌ای ندارد که چه خبر است. چراغ سقفی را دوباره خاموش می‌کند. تاریکی. برای لحظاتی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. شاید همه‌چیز صرفاً خوابی بوده. سه چهار لحظه می‌گذرد.

بعد، درست وقتی‌که ایزی می خواهد چراغ را دوباره روشن کند، سنگ باری دیگر شروع می‌کند به درخشیدن. همان آبی، همان نورِ مرموز. بعدِ لحظاتی سنگ شروع می‌کند به پرواز، و سه چهار پایی از سطح زمین بلند می‌شود. سنگ چند لحظه‌ای در فضا معلق است، و نورِ آبی هم مدام شدیدتر می‌شود. آشفته از شگفتی و ترس، ایزی باز چراغ را روشن می‌کند. نمای میزِ کنارِ تخت. سنگ همچون قبل. تصویر بُرش می‌خورد به:

اتاق پذیرایی. ایزی می‌آید تو، چراغ را روشن می‌کند، و پایش گیر می‌کند به جعبه‌ی ساکسوفون. جعبه را با لگد کنار می‌زند. می‌رود سمت قفسه‌ی کشوها. کشوی بالاییِ سمت راست را باز می‌کند و تویش را می‌گردد. چیزهای مختلفِ توی کشو را مستأصل زیرورو می‌کند. بَس می‌کند؛ کشو را محکم می‌کوبد. کشوی بالاییِ سمتِ چپ را باز می‌کند.

همان گشتنِ مستأصل. بسته‌ی قدیمیِ سیگاری می‌یابد و ورقه‌ای کبریت. سیگاری درمی‌آوَرَد و روشن می‌کند. کامی می‌گیرد، همین موجب دردی شدید می‌شود. سینه‌اش را می‌گیرد و لحظه‌ای تا می‌شود. آرام‌آرام بر خودش مسلط می‌شود. بر مبل می‌نشیند. محتاطانه پُکی دیگر می‌زند. دوربین نرم

می‌رود سمتِ صورتِ ایزی. هم‌چنان که سیگار را سمتِ دهان می‌برد دستش می‌لرزد.]

۱۹ـ داخلی: روز - آپارتمانِ ایزی- اتاق خواب

[صبح روز بعد. ایزی با قیافه‌ای نزار و اصلاح‌نکرده، رُب‌دُشامبر به‌تن، بغلِ میزِ کنار تخت ایستاده، جایی که سنگ هنوز از شبِ پیش آن‌جا قرار دارد. دستمال داخلِ کیف‌دستی در دست، ایزی دارد شماره‌ای که رویِ دستمال نوشته شده را نگاه می‌کند. دست می‌بَرَد سمتِ تلفن، بعد درنگ می‌کند. لحظه‌ای به تلفن نگاه می‌کند. دوباره دست می‌بَرَد، دوباره درنگ می‌کند. نفسِ عمیقی می‌کشد. برای بار سوم دست می‌بَرَد و گوشی را برمی‌دارد. صدایِ بوقِ آزاد. مکث. بی‌میل به شماره‌گرفتن، دوباره شمارهٔ روی دستمال را نگاه می‌کند.

بعد، خیلی سریع شروع می‌کند به گرفتن شماره...]

۲۰ـ داخلی: روز- آپارتمانِ سلیا - آشپزخانه

[سی‌دیِ گروهِ کاتماندو دارَد با صدایی ملایم پخش می‌شود. سلیا که رُب‌دُشامبری به‌تن دارد پشتِ میز نشسته و دارد قهوه می‌خورد. تازه بیدار شده. تلفن زنگ می‌زند. دست می‌برد سمتِ تلفن (که بر دیوار نصب است) و گوشی را از قابِ بر دیوار برمی‌دارد.]

سلیا: بله... [گوش می‌کند] کی؟... شوخی می‌کنین... باور کنین یا نه، الان من دارم آهنگِ شما رو گوش می‌کنم... اسمم؟ چه‌جوری به من یه زنگ زده‌ین اگه اسممو نمی‌دونین؟... اوه. می‌فهمم... سلیا برنز. [گوش می‌کند. اسم را دقیق تلفظ می‌کند] سلیا برنز.... خیله‌خُب. اگه این‌قدر مهمه... باشه... دو پنجاه هشتِ خیابونِ بیست‌وپنجمِ غربی. طبقه‌ی دوم... خوبه. پس می‌بینمتون. [گوشی را می‌گذارد. کاملاً بهت‌زده.]

۲۱ـ داخلی: روز - آپارتمانِ سلیا -اتاقِ پذیرایی

[یک ساعت بعدتر. سلیا که لباسِ خانه به تن کرده، در را باز می‌کند. ایزی در آستانه‌ی در ایستاده و کیسه‌ای پلاستیکی در دستِ چپش دارد.]

ایزی: [با شک] سلیا؟

[صورتِ سلیا را نگاه می‌کند. لحظه‌ی کوتاهی پریشانی انگار سلیا را از جایی به‌جا می‌آوَرَد.]

سلیا: خودتونین. من شمارو از رو عکستون می‌شناسم. [ایزی پا به درونِ آپارتمان می‌گذارد و سلیا در را می‌بندد] بعد این‌که گوشیو گذاشتم فکر کردم احتمالاً کسی دستم انداخته.

ایزی: دست‌انداختنی تو کار نیست. فقط یه سؤال. یه مردی به‌اسم استنلی مار می‌شناسی؟

سلیا: [گیج] استنلیَ مار؟

ایزی: م - ا - ر.

سلیا: فکر نکنم.

ایزی: [پریشان] سی‌وپنج چهل ساله. قیافه شبیه آدم‌های تو کارِ تجارت. شاید وکیل. کت وشلوارهای خوشگل می‌پوشه. کراوات‌هاشو از فروشگاهِ برنی می‌خره.

[ذره‌ذره سلیارا در آپارتمان به عقب می‌راند. ایزی، به‌دلیل نیازش به فهمیدنِ ماجرا، بسیار آشفته است و بسیار فروریخته‌تر از آن‌که وضعیتِ سلیا را هم اندکی در نظر بگیرد. در سوی دیگر، سلیا کمی ترسیده.]

سلیا: [از جلویِ ایزی می‌گریزد] نمی‌دونم. شاید. حدودِ یه سال پیش با یه کسی که اسمش استنلی بود آشنا شدم. اسم فامیلشو هیچ‌وقت بهم نگفت.

ایزی: [بسیار پریشان] شاید؟ شاید دیگه چه صیغه‌ایه؟ [دستمالی که شماره و آدرسِ سلیا رویش نوشته شده را از جیب درمی‌آوَرَد و می‌اندازدش

جلوی سلیا] این چیه؟ این کوفتی چیه؟

سلیا: [دستمال را نگاه می‌کند] دستخطِ من نیست. [ایزی را نگاه می‌کند] اینو از کجا آوردی؟

ایزی: اون این همراهش بود. اون‌وقت تو می‌خوای واستی این‌جا و به من بگی که فقط یه بار دیدیش؟

سلیا: اگه اون همون استنلی ماری باشه که داریم در موردش صحبت می‌کنیم ــ آره. من تو رستوران کار می‌کنم. من براش غذا بُردم و اون هم دعوتم کرد بیرون. به نظرم خیلی آدم کسل‌کننده‌ای اومد. فقط در موردِ پول حرف می‌زَد.

ایزی: [کیسه‌ی پلاستیکی را بالا می‌گیرد، آن‌چنان که نزدیک است با کیسه بزند تو صورتِ سلیا] اون‌وقت این چی؟ فکر کنم هیچ‌چی درباره‌ی این هم ندونی.

سلیا: [خودش را می‌کشد کنار، کم‌کم دارد بر ایزی پیروز می‌شود] من نمی‌دونم داری درباره‌ی چی صحبت می‌کنی. [مکث] ببین. من واقعاً از موسیقی‌تون خوشم می‌آد، و در موردِ اتفاقی هم که برات افتاده متأسفم، ولی تو رفتارت عین دیوونه‌هاست؛ اگه آروم نگیری مجبور می‌شم ازت بخوام که بری بیرون.

ایزی: [دست می‌بَرَد توی کیسه، جعبه‌ی سیاه را بیرون می‌کشد، و بالا می‌گیرد] نمی‌فهمی.

[جعبه را می‌گذارد روی میز قهوه‌خوری، رویِ جعبه را برمی‌دارد و سنگ را درمی‌آوَرَد. سنگ را، که بین دو انگشتش گرفته، به سلیا نشان می‌دهد.]

سلیا: [بی‌تفاوت، گیج] این چیه؟

ایزی: تو به من بگو.

سلیا: [می‌خندد] من؟

ایزی: مار دوتا چیز همراهش بود. دستمالی که شماره‌ی تو روش بود و این.

[ایزی سنگ را به سلیا می‌دهد. سلیا سنگ را وارسی می‌کند.]

سلیا: شبیهِ هیچ‌چی نیست. فقط... گُهه... یه‌تیکه گُهِ کوچولوئه. [سنگ را برمی‌گرداند به ایزی.]

ایزی: می‌دونم. که شبیهِ گُهه، آره؟ [مکث] کِرکِره‌ها رو بکش.

سلیا: [بهت‌زده] چی؟

ایزی: باید این‌جا رو تاریک کنیم. [سنگ را می‌گذارد روی میز قهوه‌خوری، می‌رود سمتِ پنجره و پرده‌های کرکره‌ای را پایین می‌دهد] هر چی تاریک‌تر، بهتر.

سلیا: خوشم نمی‌آد مردم این‌جا بهم دستور بدن.

ایزی: [می‌رود سمتِ پنجره‌ی دیگر. پرده‌ی دیگر را هم پایین می‌دهد] فقط حرفمو گوش کن. نمی‌خوام اذیتت کنم. [پرده‌ای دیگر را پایین می‌دهد] تو اصلاً برام اهمیتی نداری ــ

سلیا: [با عصبانیت بیش‌تر و بیش‌تر] خیلی مشخصه، نیست؟

ایزی: فقط می‌خوام اینو بهت نشون بدم.

سلیا: [جدی] پنج دقیقه. و بعدش می‌خوام که بیرونِ این‌جا باشی. فهمیدی؟ من یه کارهایی بهتر از بازی‌کردن با تو هم دارم.

ایزی: [اعتنایی به او نمی‌کند. آخرین پرده را هم پایین می‌کشد] باشه. حالا چراغو خاموش کن.

[سلیا می‌رود سمتِ کلیدِ برق. کلید را می‌زند و چراغ سقفی خاموش می‌شود. تاریکی.]

ایَزی: حالا نگاه کن.

[چند لحظه می‌گذرد. هیچ اتفاقی نمی‌افتد.]

سلیا: [کنایه‌آمیز] دارم نگاه می‌کنم.

ایزی: [بی‌تاب] یه‌کم صبر کن. وقت بده بهش.

[نمای نزدیکِ سنگ بر روی میز قهوه‌خوری که در این تاریکی به‌سختی قابلِ رؤیت است. کم‌کم سنگ شروع می‌کند به درخشیدن. صاف‌شدن، و همان نورِ آبی‌ای را ساطع‌کردن که در آپارتمانِ ایزی ساطع دیده بودیم.

نمای نزدیک از صورتِ سلیا، غرق در نورِ آبی. سلیا شگفت‌زده است، آکنده از حیرت.]

سلیا: خدای من.

ایزی: می‌بینی؟

سلیا: [مبهوت] خوشگله. خوشگل‌ترین چیزیه که تا حالا دیدم.

ایزی: مار هیچ‌وقت چیزی در موردِ این بهت نگفت؟

سلیا: [میخکوبِ نور است؛ نمی‌خواهد چیزی مزاحمش شود] هیس‌س!

[سلیا روانه می‌شود سمتِ میزِ قهوه‌خوری، نزدیک می‌شود به سنگ که اکنون چند اینچی بالاتر از سطحِ میز معلق است. هرچه سلیا نزدیک‌تر می‌شود نورِ نَیز شدیدتر و درخشان‌تر می‌شود.]

ایزی: [نگران] داری چی‌کار می‌کنی؟

سلیا: [نزدیکِ سنگ می‌ایستد، نگاهش می‌کند، در شگفت] ساکت باش.

ایزی: بهش دست نزن!

سلیا: چرا نزنم؟

ایزی: چون... چون نمی‌دونیم چیه.

سلیا: احمق نباش. معلومه که بهش دست می‌زنم. [مکث] چه‌طور می‌تونم بهش دست نزنم؟

[سلیا می‌نشیند روی مبلِ کنارِ میزِ قهوه‌خوری، خم می‌شود به‌جلو و سنگِ درخشنده را در دو دستش می‌گیرد. یکی دو لحظه‌ای همان‌جا می‌نشیند، مجذوبِ حسّی که دارد. بعد، خیلی ملایم، لبخند می‌زند. به نظر می‌رسد سنگ موجبِ تأثیری نامنتظر و خوش شده. لحظه‌ای دیگر که می‌گذرد، سلیا شروع می‌کند به خندیدن مهربان، انگار دارد به خودش می‌خندد، انگار مشکل روحی وحشتناکی در درونش ناگهان حل شده. خنده‌ای است از سرِ آگاهی‌یافتن به چیزی، از سرِ فهم.]

ایزی: چه حسّی داره؟

سلیا: [نمی‌خواهد تجربه‌اش مختل شود بااین‌حال بازیگوشانه و از سرِ شیطنت] نمی‌خوام بهت بگم. [مکث. حواسش به حسّ برآمده از سنگ است] من رازهامو با جماعت تقسیم نمی‌کنم.

ایزی: [به‌حالتی کمی تدافعی] من اون‌قدر هم آدمِ احمقی نیستم، همین.

سلیا: [ایزی را نگاه می‌کند. صورتش پر است از زندگی، از لذت] اوه، بس کن. نترس. بهترین چیزه. واقعاً بهترینه. شبیهِ هیچ‌چیزِ دیگه‌ای نیست.

[باز شروع می‌کند به خندیدن، تحت تأثیر نیرویی اتفاقی که دارد برایش می‌افتد.

ایزی، با اکراه می‌رود سمتِ مبل و کنارِ سلیا می‌نشیند. سلیا را ــ بدگمان می‌نگرد. بعدِ لحظه‌ای، سلیا دست‌ها را که سنگ بر کف‌شان است، پیش می‌آورَد، دستش مدتی بسیار طولانی همان‌طور می‌ماند. بالاخره ایزی دست باز می‌کند و سلیا سنگ را محتاطانه کفِ دستِ او می‌گذارد. ایزی دوباره می‌نشیند و سنگ را کفِ دو دستش نگه می‌دارد. بعدِ لحظه‌ای به‌حالتی عصبی می‌خندد، شگفت‌زده از آن‌چه حس می‌کند.]

سلیا: [به‌دقت او را نگاه می‌کند] شگفت‌انگیزه، نه؟

ایزی: [بیشتر غرق در احساسش می‌شود] یا مسیح... [بعدِ لحظه‌ای سنگ را به سلیا پس می‌دهد. سکوتی طولانی. با اشتیاق سلیا را نگاه می‌کند] آدم احساسِ هشیاری بیشتر می‌کنه، نه؟

سلیا: آره. [مکث. مستقیم به روبه‌رو نگاه می‌کند] ارتباط... بیش‌تر.

ایزی: ارتباط با چی؟

سلیا: نمی‌دونم. [مکث. فکر می‌کند. هنوز دارد روبه‌رو را نگاه می‌کند.] با خودم. با میز. با کفِ اتاق. با هوای تو اتاق. با هرچی که من نیستم. [مکثی دیگر] با تو.

[چند لحظه‌ی دیگر مکث. سنگ را دوباره می‌دهد به ایزی. ایزی قبلِ این‌که حرف بزند لحظه‌ای آن را

در دست نگه می‌دارد. سلیا او را نگاه می‌کند.]

ایـزی: [روبه‌رو را نگاه می‌کنـد] امروز صبح که بیدار شدم نمی‌دونستم تو کی‌ای. این‌جور که الان دارم حس می‌کنم، فکـر می‌کنم باید باقیِ زندگی‌مو بـا تو بگذرونـم. فکر می‌کنم حاضرم بـرا خاطرِ تو بمیرم.

سلیا: [مضطرب می‌شود] نـَـ.. .

ایزی: ببخشـید. فقـط دارم حقیقتو بهت می‌گم. [سنگ را به سلیا می‌دهد. مکثی دیگر.]

سـلیا: می‌دونی مُردن برا خاطرِ کسـی معنی‌ش چیه؟ [مکثی بلند. تقریباً به خودش] عادلانه نیست.

ایزی: چرا نیست؟

سلیا: چراغو روشن کن. خواهش می کنم. چراغو روشن کن.

[یک لحظه می‌گـذرد. ایزی برمی‌خیزد. می‌رود سـمتِ نزدیک‌تریـن کلیدِ برق، و چراغ را روشـن می‌کند. اتاق به‌حالت طبیعی برمی‌گردد. سـنگِ آبی برمی‌گردد به‌شکلِ اصلی‌اش. هم‌چنان که ایزی دور اتاق را به بالادادنِ پرده‌ها و کرکره‌ها طی می‌کند سلیا سنگ را دوباره می‌گذارد داخلِ جعبه. ایزی بااحتیاط نگاه می‌کند.]

ایزی: فکر کنم دیگه باید برم.

سلیا: ببخشید.

ایزی: من فردا برمی‌گردم.

سلیا: آره، فردا برگرد.

[ایزی با محبت سـلیا را می‌نگرد. سلیا لبخندی کم‌رنـگ و مبهـم به او می‌زنـد. جعبه را بـه ایزی می‌دهد. ایزی جعبه را در جیب می‌گذارد.

بعـد ایـزی برمی‌گردد. مـی‌رود سـمتِ در، و آپارتمان را ترک می‌کند. سلیا کماکان بر مبل نشسته. می‌بیند که در بسته می‌شود.

سـرش را عقب می‌دهد و گردنش را به پشـت خم می‌کند بر پُشـتیِ مبل، دست‌هارا بر چشم‌هایش می‌گذارد. وقتی دسـت‌ها را برمـی‌دارد می‌بینیم که دارد جلوی اشک‌هایش را می‌گیرد. نمای نزدیک.

پـا می‌شـود. در نبردی علیهِ احساسـاتش دارد تقـلا می‌کنـد که درهم نشـکند. شـروع می‌کند به جمع‌وجورکردنِ اتاقِ پذیرایی. پرده‌ها را بیشـتر باز می‌کند. کرکره‌ها را مرتب می‌کند.

ناگهان، بی‌آن‌که به تصمیم مشـخصی رسـیده باشد، طول اتاق را با شتاب می‌دود، در را باز می‌کند، و از آپارتمان می‌رود بیرون.]

۲۲ـ خارجـی: روز - خیابـان بیسـت‌وپنجمِ غربی

[ایزی دارد آرام کنارِ خیابان راه می‌رود. از بالای شـانه‌اش سـلیا را می‌بینیم که دارد مـی‌دود تا به او برسد. سـلیا از کنارِ ایزی می‌گذرد، می‌ایستد، و بعد برمی‌گردد رو به او.]

سـلیا: [بی‌نفس. بعدِ لحظه‌ای] مـن یه‌کم خرید دارم. فکر کردم شـاید دوسـت داشـته باشی باهام بیای؟

ایـزی: [او را نگاه می‌کنـد. آرام‌آرام لبخندی بر لبش می‌نشیند] به نظر که خوبه.

سلیا: تخم‌مرغ، پرتقال، از این‌جور چیزها.

ایزی: تو نخوری نمی‌تونی زندگی کنی، هان؟

۲۳ـ داخلی: روز - آپارتمانِ سلیا اتاق

[چند ساعت بعدتر.]

سـلیا: [لبخند بـر لب دارد، آرام اسـت، و هنوز یکسر گیج] من حتا نمی‌دونم تو کی‌ای؟

ایزی: چرا، می‌دونی. تو همه‌چی رو درباری من می‌دونی.

[می‌نشیند. جای زخم را می‌بینیم.]

سلیا: [می‌خندد] نه واقعاً.

ایزی: ولی اهمیتی که نداره، داره؟

سلیا: نه. به شرطی که الان پا نشی و نذاری بری، فکر نمی‌کنم اهمیتی داشته باشه.

ایـــزی: [جابه‌جا می‌شـــود] الان داری می‌بینی که من دارم سریع از این‌جا می‌رم بیرون، آره؟

ســـلیا: [لبخند می‌زند. مکث.] بهم بگو ایزی. تو اقیانوسی یا رودخونه؟

ایزی: چی؟

سلیا: یه بازی‌ایه که من قبلاًها با خواهرم می‌کردم. باید جواب بدی.

ایزی: [دارد متوجه می‌شود] اقیانوس یا رودخونه. [لحظه‌ای فکر می‌کند] رودخونه.

سلیا: تو... کبریتی... یا فندک؟

ایزی: کبریت. قطعاً کبریت.

سلیا: تو ماشینی... یا دوچرخه.

ایزی: دوچرخه.

سلیا: تو جغدی یا مرغ وزوزو؟

ایـــزی: اوممم. قبلاً مرغِ وزوزو بـــودم. ولی الان جغدم.

سلیا: تو کتونی‌ای یا پوتین؟

ایزی: منصفانه نیســـت. دیگـــه باید یه فرصت به من بدی.

سلیا: [جدی پی می‌گیرد] کتونی یا پوتین؟

ایزی: پوتین. [سلیا را می‌کشد بالا و حالا می‌تواند صورتِ او را ببیند] حالا نوبتِ منه.

ســـلیا: باحاله، نه؟ قدیم‌ها کُلّی ساعت این‌کار رو می‌کردیم.

ایزی: [انگشت بر لب می‌گذارد. انگار که بگوید حرف‌زدن دیگر بس اســـت] خیله‌خب، حالا تمرکز کن. [مکث. با صدایی متفاوت، بســـیار جدی] تو یه آدم واقعی‌ای... یا روحی؟

ســـلیا: [مکـــث بلنـــد؛ ایـــزی را نـــگاه می‌کنـــد؛ حسّ‌وحالش به‌تدریج دارد عاطفی‌تر می‌شـــود] آدمِ واقعی.

ایزی: تو می‌فهمی چـــه اتفاقی افتاده، یا مثِ من بی‌خبری؟

سلیا: [اندکی می‌لرزد] بی‌خبر.

ایـــزی: تو جدی هســـتی... یا فقـــط داری تفریح می‌کنی؟

سلیا: [با اشک‌هایی که در چشمانش جمع شده] جدی‌ام.

ایزی: الان کنارِ آدمی‌ای که دوســـتش داری... یا کنارِ اون آدم نیستیَ؟

سلیا: [پُرشور شروع می‌کند به گریستن؛ بر خود مســـلط می‌شـــود] کنارِ اون آدمه‌ام. [نمای نزدیک از چهره‌اش. جمله را تکرار می‌کنـــد جوری که تقریباً شنیده نمی‌شود] کنارِ اون آدمه‌ام.

۲٤ـ خارجی: روز - ســـاختمانِ خانه‌ی سلیا - پشت‌بام

[ایـــزی و ســـلیا در پشـــت‌بام روی پارچـــه‌ای نشســـته‌اند. شهر دوروبَرشان گسترده است. ما وسط گفت‌وگو به‌شان می‌رسیم.]

ایزی: یه سوراخ بود... درست وسطِ پیشونی‌ش... عیـــن یه چشـــم گنده‌ی کور. فکر کـــردم دارم توش غرق می‌شم. همَین‌که توی سوراخه رو نگاه کردم... فکر کردم دیگه هیچ‌وقت بیرون نمی‌آم.

ســـلیا: [مکث بلند. غرق در آن‌چـــه ایزی گفته.] باید به خاطر سنگه کشته شده باشه.

ایزی: پس چرا نبردنش؟

سلیا: [غرقِ فکر] شاید یه چیزی اشتباه شده.

ایزی: کاش می‌تونستم پَسش بدم.

سلیا: پَسش بدی؟ پَسش بدی به کی؟

ایزی: به کسی که صاحبشه. نمی‌دونم... به جایی که متعلق به اون‌جاست.

سلیا: می‌دونی منو یادِ چی می‌ندازه.

ایزی: چی؟

سلیا: دیوارِ برلین.

ایزی: اون‌قَدرهام بزرگ نیست.

ســـلیا: یادته وقتی‌که سالِ هشتادونُه دیوار خراب شـــد؟ تیکه‌های کوچیکِ دیوار همه‌جا پخش بود. به

یکی از دوستهام تو آلمان یکی داده بودن. دقیقاً شبیهِ همین بود... دقیقاً شبیهِ چیزی که تو پیدا کردی.

ایزی: یه تیکه سیمانِ کوچولوی مزخرف.

سلیا: درست اون‌شکلی.

ایزی: پس یعنی داری می‌گی که داشمندهای روسی یه چیزِ مرموزی تو دیوارِ برلین کاشته بوده‌ن؟

سلیا: نه. فقط دارم بهت می‌گم منو یادِ چی می‌ندازه.

ایزی: من هم بهت می‌گم منو یادِ چی می‌ندازه. یه تیکه از یه ساختمونی که آدم تو بزرگراهِ نیوجرسی می‌بینه. می‌دونی، یه باشگاهِ بولینگ، یا یه انباری... یا شاید یه بارِ مشکوک.

سلیا: [خوشحال] چرا نه؟

ایزی: [مکث. جدی‌تر] سلیا؟

سلیا: [لیوان را به لب می‌برد. لذت شنیدنِ این‌که ایزی نام او را می‌گوید] دوباره بگو.

ایزی: سلیا.

سلیا: عاشقِ شنیدنِ اینم که تو بگی‌ش. [مکث] دوباره بگو.

ایزی: سلیا.

سلیا: [انگار دارد آرامش می‌یابد] چیه؟

ایزی: [لبخند می‌زند] تو رو پُشت‌بوم خوشحال‌تری... یا پایین خوشحال‌تری؟

[تصویر بُرش می‌خورد به:]

۲۵ـ داخلی: روز - آپارتمانِ سلیا - اتاق‌خواب

[ایزی به‌پشت دراز کشیده. سلیا دارد زخم او را وارسی می‌کند.]

سلیا: زخم خوشگلیه. بدونِ این زخمه تو زنده نمی‌موندی. بدونِ این زخمه... تو الان این‌جا کنارِ من نبودی... می‌فهمی؟ زخمه چیزِ خوب و باارزشیه...

[چشمانش می‌رود سمتِ ساعتِ شماطه‌دارِ روی میز کنارِ تخت. ساعت پنج‌ونیم است. وحشتی به یکباره.] وایَ، خدایا! باید برم سرِ کار. [می‌پرد از تخت بیرون و شروع می‌کند به لباسِ بیرون پوشیدن.]

ایزی: چرا زنگ نمی‌زنی بگی مریضی.

سلیا: [با عجه این‌ور و آن‌ور می‌دود] نمی‌تونم. واقعاً نمی‌تونم. پارسال به‌عنوانِ بازیگرِ دوازده دلار درآمد داشتم. اگه این کاره رو نداشته باشم غذا هم نمی‌تونم بخورم.

ایزی: نمی‌خوام بذارم از جلوی چشم‌هام بری.

سلیا: برمی‌گردم. می‌تونی همین‌جا منتظرم بمونی.

ایزی: [فکر می‌کند] شاید بتونم کنارت کار کنم.

سلیا: منظورت چیه؟

ایزی: نمی‌دونم. شاید یه پیشخدمت یا یه همچین‌چیز دیگه‌ای لازم داشته باشن.

سلیا: [به بلاهتِ این پیشنهاد می‌خندد] ولی تو نوازنده‌ای.

ایزی: دیگه نه. شغلِ من کنارِ تو بودنه. الان کارم اینه.

[سلیا بر تخت می‌نشیند. برانگیخته از آن‌چه ایزی گفته.]

سلیا: تو آدم واقعی‌ای... یا من تو رو ساختم؟

ایزی: [سؤالش را تأکید می‌کند] خب؟

سلیا: می‌تونیم به پی‌یر بگیم.

ایزی: پی‌یر. چیه، رستوران فرانسویه؟

سلیا: واقعیت‌اش نه. یه‌جور فرانسوی تقلّبیه. درست عینِ خودِ پی‌یر. فکر کنم اهلِ برانکسه. [مکث] ممکنه یه جای خالی برا یه پیشخدمت باشه.

ایزی: اگه مجبور بشم ظرف‌هارو هم می‌شورم.

سلیا: پس بهتره با من بیای.

ایزی: [دست به صورتش می‌زند] باید اصلاح کنم، تو این‌جور فکر نمی‌کنی؟ نمی‌خوام تأثیرِ بد

بذارم.

سـلیا: نگران نباش. اگه پی‌یر اسـتخدامت نکرد بهش می‌گم من هم کار رو وِل می‌کنم.

۲۶ـ داخلی: شب - چز پی‌یر

[نمای نزدیک از لیوان. می‌بینم که آب یخ درون لیوان ریخته می‌شود. دوربین عقب می‌کشد تا ایزی را در روپوش سـفید نشـان دهد کـه دارد به‌عنوان پیش‌خدمـت در چز پی‌یر کار می کند. وقت شـام اسـت و رستوران شـلوغ. گفت‌وگوهای همه‌سو با هم قاطی شـده‌اند. پی‌یر را پشت پیشخوان می‌بینیم کـه دارد از مشـتری‌هایی که منتظر جـای خالی‌اند پذیرایی می‌کند. آن‌سوی تالار، سلیا دارد کنار میزی چهارنفره سـفارش غذا می‌گیرد. سـر بالا می‌کند و ایزی را می‌بیند که مشغول جمع‌کردن ظرف‌ها از سر میزی‌سـت. نگاه‌هاشان با هم تلاقی می‌کند؛ لبخندی گرم و همسان هم با یکدیگر ردّوبدل می‌کنند.

پی‌یر، میان آن‌ها و پشت پیشخوان متوجه ارتباط پنهانی آن‌ها می‌شـود. به نظر می‌رسد خیلی خشنود نباشد. دوربین لحظه‌ای روی صورت پی‌یر می‌ماند.

صدای جیغی هراسـناک شنیده می‌شود. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۲۷- داخلی: شب- آپارتمان سلیا - صفحه‌ی تلویزیون/ اتاق پذیرایی

[نمای نزدیک از صورت سـلیا: حالت وحشت محض. با تمام جانش دارد جیغ می‌کشـد. از پشت سـر ما مردی را می‌بینیـم که گام‌زنان به‌سـمت او می‌رود و او را بـه درون دنجی عقب‌عقب می‌راند. موسـیقی کوبه‌ای، دست سـلیا بالا آمده و چاقویی قصابی در دسـت مرد می‌درخشد. سلیا دیگر جایی برای عقب‌رفتن ندارد. مأیوس به زانو می‌افتد.

دوربیـن عقب می‌کشـد. صحنه بـر صفحه‌ی تلویزیون اتاق پذیرایی خانه‌ی سلیا در جریان بوده. ایزی و سـلیا، کنار هم روی مبـل، دارند تصاویر را تماشـا می‌کننـد و از ظرفی بسـتنی می‌خورند. این فیلمی‌ست ویدئویی از نمونه‌کارهای سلیا.]

سـلیا: این اولین نقشـی بود که داشتم. سه سال پیش درسـت بعد این‌که اومدم نیویورک. «ماشـین وحشـت ۶». آدم صاحب نقشی می‌شـه که می‌تونه بگیره، هـان؟ [دارد تلویزیون را نگاه می‌کند. حالت چهره‌اش تغییر می‌کند؛ پُرشـور سرحال می‌آید] اوه اینو ببین. ایـن تیکه‌ی کوچیکیه که تو «مرد خندان» بازی کردم.

[تصویر بـرش می‌خورد بر صفحه‌ی تلویزیون. سـلیا، در لباسی آراسـته متعلق به دهه‌ی بیست، در رستورانی‌سـت و همراه مردی در لباس رسمی سر یک میز نشسته‌اند. موسـیقی شاد. سلیا خوشحال و زیبا به نظر می‌رسـد. فهرسـت غذا را نگاه می‌کند، سر بالا می‌آورد و رو به مرد لبخند می‌زند. لحظه‌ای بعدتر کیکی خامه‌ای بر صورتش می‌خورَد.]

سلیا: [صدایش روی تصویر] پوف!

ایزی: [صدایش روی تصویر، می‌خندد] وحشتاک بود.

[صفحـه‌ی تلویزیـون چنـد لحظـه‌ای سـیاه می‌شود.]

سـلیا: حـالا به‌خاطر مقـداری ذرت بـوداده‌ی حسابی.

[تکه‌ی بعدی. سـلیا، در جامـه‌ی راهبه‌ها، کنار تختی در بیمارسـتان نشسته‌اسـت. دختری ده‌ساله با چشمانی بسـته بر تخت دراز کشیده در آستانه‌ی مرگ، شـاید همین‌حالا هم مُرده. گروه کُری مذهبی در پس‌زمینه می‌خواند ــ سـلیا با دسـتانی قفل‌شده در هم برای کودک دعا می‌خواند، صدایش سرشـار ایمان و رنج است.]

سلیا: ... آری، اگرچه من به درون ظلمات دره‌ی مرگ می‌روم اما تـرس از هیچ اهریمنی ندارم، چرا که تو با منی...

[صدای تلویزیون به‌یکباره می‌رود. کلمه‌ی «MUTE» را در گوشه‌ی بالایِ سمتِ چپِ صفحه می‌بینیم.]

سلیا: [صدایش روی تصویر] تو که نمی‌خوای بشنوی‌ش.

ایزی: [صدایش روی تصویر] چرا، می‌خوام.

سلیا: مزخرفه.

ایزی: نه، نیست.

[نشانه‌ی «MUTE» ناپدید می‌شود.]

سلیا بر صفحه‌ی تلویزیون: به‌راستی که نیکی و رحمت در تمامیِ ایّام عمر همراهِ من خواهد بود، و من برای ابد در منزلِ پروردگار سُکنا خواهم گزید.

[این تکه هم که تمام می‌شود صفحه‌ی تلویزیون باز، همچون قبل، چند لحظه‌ای سیاه می‌شود.]

سلیا: این کاریه که پارسال کردم.

[تکه‌ی بعدی. سلیا، با کلاه‌گیسی طلایی، پشتِ پیشخوانی نشسته، دارد سیگار می‌کشد و جلویش بر پیشخوان لیوانی را با دست گرفته.

بعدِ لحظه‌ای مردی وارد می‌شود و درست کنارِ او می‌نشیند. موسیقیِ پُرتپشی در پس‌زمینه پخش می‌شود.]

ایزی: هی، این لو ریده.

سلیا: نه نیست. فقط شبیهشه.

مرد بر صفحه‌ی تلویزیون: سلام.

[سلیا اعتنایی به او نمی‌کند و سیگارکشیدنش را ادامه می‌دهد.]

مرد بر صفحه‌ی تلویزیون: [در ادامه] پیِ یه‌کم سرگرمی‌ای؟

سلیا بر صفحه‌ی تلویزیون: [به‌طعنه] سرگرمی؟ ایده‌ت در موردِ سرگرمی چیه مردِ گنده؟

مرد بر صفحه‌ی تلویزیون: نمی‌دونم، تو بهم بگو.

سلیا بر صفحه‌ی تلویزیون: [آهی می‌کشد] خیله‌خب، پسرِ خوبی باش و برو بیرون، می‌خوام اینو تموم کنم.

[مرد لحظه‌ای تردید می‌کند، بعد پا می‌شود. سلیا پُکی به سیگارش می‌زند و خیره می‌شود به روبه‌رو، بعد لیوانش را به‌سمتِ لب‌ها می‌بَرَد، صفحه‌ی تلویزیون، همچون قبل، چند لحظه‌ای سیاه می‌شود.]

ایزی: خدایا، از اون خشن‌هاشی‌ها.

سلیا: ترسناکه، نه؟ [مکث] کارم تو این صحنه‌هه رو واقعاً دوست داشتم. [با دستگاهِ کنترلِ راه‌دور تلویزیون را خاموش می‌کند] تا این‌جا چیز زیادی برا نشون‌دادنِ خودم ندارم.

ایزی: راهبه... فلان... قربانیِ قتل... و یه کیک تو صورتت. می‌تونم بگم دم یه شروعِ خوبی.

سلیا: سینما سخته. منَ همیشه تَو نمایش‌ها بختِ بیشتری داشته‌م. [مکث] دوماه پیش یه مدیر برنامه گرفتم. اون بود که این نواره رو سرِ هم کرد.

ایزی: نواره کمکی کرده؟

سلیا: آره و نه. دعوت برا آزمون‌دادن بیشتر داشته‌م ولی هنوز کاری درست نشده. [مکث] یه دعوت برا آزمونِ دیگه هم دوشنبه عصر دارم.

ایزی: نقشه چی هست؟

سلیا: لولو. فیلمه قراره یه نسخه‌ی جدیدی از «جعبه‌ی پاندورا» باشه.

ایزی: [حیرت‌زده] شوخی می‌کنی.

سلیا: [نمی‌فهمد] نه، واقعاً شده. دارن دنبال یه آدم کاملاً ناشناخته می‌گردن. [به‌حالتِ سرکوفت‌زدن به خود] بنابراین شاید من بختی داشته باشم. [مکث] عاشق اینم که نقشه رو بازی کنم. یکی از بهترین نقش‌هایی که تاحالا برا زن‌ها نوشته شده.

ایزی: من آدم‌هایی که دارن این فیلم رو می‌سازن می‌شناسم. کاترین مور کارگردانه، درسته؟ فیلیپ کلاینمن هم تهیه‌کننده‌س.

سلیا: تو می‌شناسی‌شون؟

ایزی: [پُرشور] می‌شناسم‌شون؟ همین چند

روز پیش باهاشون شام خوردم. بهشون زنگ می‌زنم و سفارشتو می‌کنم... کار رو ردیف می‌کنم. [می‌خندد. دستانش را به هم می‌کوبد و می‌مالد] می‌خوام نقشه رو برات جور کنم سلیا. می‌بینی. من که این دوروبر باشم تو به هیچ مدیر برنامه‌ای احتیاج نداری.

۲۸ـ خارجی: روز- تقاطعِ دو خیابانِ نیویورک - نبش پرنیس و لافایت

[ایزی دارد در تلفنِ عمومیِ نبش خیابان با کسی حرف می‌زند و ورودی ساختمانِ شماره ۲۲۵ خیابان لافایت را نگاه می‌کند.]

ایزی: فقط خواستم تشکر کنم هانا. معرکه بوده‌ی. [گوش می‌کند.]

[نمایی از سلیا که از ساختمان بیرون می‌آید.]

ایزی: الان اومد. بعداً باهات تماس می‌گیرم. [قطع می‌کند.]

[سلیاجلوی در ایستاده و دوروبَر را نگاه می‌کند.

ایزی (هنوز سرعتِ راه‌رفتنش طبیعی نیست اما به‌نسبتِ قبل کم‌تر به‌خاطرِ جراحتش لنگ می‌زند) به درونِ قاب می‌آید.]

ایزی: چه‌طور پیش رفت؟

سلیا: [مردد نگاه می‌کند] نمی‌دونم.

[قدم‌زنان در امتداد خیابان حرکت می‌کنند.]

سلیا: [در ادامه] فکر نکنم خیلی‌خوب بوده باشم.

[لحظه‌ای در سکوت راه می‌روند.]

سلیا: [در ادامه] ولی تجربه‌ی خوبی بود. به‌هرحال باید با کاترین مور حرف می‌زدم. آدم معرکه‌ایه. زنِ خارق‌العاده‌ایه.

[دوربین عقب می‌کشد. از پشتِ سلیا و ایزی می‌بینیم که در کار هم دارند در خیابان راه می‌روند. دیگر نمی‌شنویم که دارند چه می‌گویند.]

۲۹ـ داخلی: شب - چز پی‌یر

[ساعتِ شامی باز هم شلوغ در رستوران. ایزی سرگرمِ کارش است، ریختنِ آب یخ درون لیوان‌هایی سرِ میزهای مختلف. نگاه می‌کند و سلیا را می‌بیند که دارد از میزی متعلق به سه مردِ تجارت‌پیشه‌ی سی‌وچند ساله سفارش می‌گیرد. این بار کسی غیر پی‌یر پُشتِ پیشخوان ایستاده پی‌یر خود در آشپزخانه است.

نمای نزدیک‌تر از سلیا در کنارِ سه مرد. به نظر می‌رسد مردها هیچ‌کدام سرِ پایِ خود نیستند. دارند سلیا را نگاه می‌کنند. سلیا با دفترچه‌ی گرفتنِ سفارش آن‌جا ایستاده و وانمود می‌کند که متوجه نیست.]

مرد اول: تو بعدِ کار رو که آزاد نیستی، هستی؟

سلیا: [جوری‌که انگار دارد حقیقت را می‌گوید] متأسفم. گرفتارم. [مکث] سفارش‌تون رو انتخاب کرده‌ین؟ امشب مرغابی خیلی‌خوبه. پیشنهاد سرآشپزه.

مرد اول: گُه به مرغابی. [به‌شوخی احمقانه‌ی خودش می‌خندد] من به یه چیزهای دیگه‌ای علاقه دارم.

[قصد مزاحمت دارد.]

نمایی از ایزی. آن‌چه رخ داده را دیده است. پارچِ آب را می‌گذارد روی میزی که دارد سَرَش انجام وظیفه می‌کند و به‌سرعت می‌دود سمتِ میزِ سه مرد.

ایزی: [به مرد اول اشاره می‌کند. عصبانی] هی، احمق —

سلیا: مشکلی نیست ایزی. خودم جمع‌وجورش می‌کنم.

مرد اول: [به ایزی] به کارِ خودت برس. [سه بخش کلمه‌ی بعدی را با تحقیر به زبان می‌آوَرَد] پیشخدمت.

مرد دوم: آره. برو و ظرف‌های کثیفتو جمع کن.

ایزی: [به مرد اول] کار من همینه مرتیکه.

سلیا: [نگرانی‌اش بیشتر می‌شود، سعی می‌کند ایزی را کنار بکشد] چیزی نبود، باور کن، چیزی نبود.

ایزی: [خونش به جوش می‌آید] چیزی نبود؟ می‌گی چیزی نبود؟

[ایزی سلیا را کنار می‌زند. می‌رود سروقتِ مرد اول و با خشونت یقه‌ی او را می‌گیرد. درد به درونِ دست چپ می‌دود. دستِ چپ را می‌اندازد اما کماکان مرد را با دست راست گرفته. با یک دست مرد را از روی صندلی‌اش بیرون می‌کشد.]

ایزی: بجنب عقل‌کل... دوباره اون کار رو بکن! اگه جرأت داری، دوباره اون کار رو بکن!

[ایزی مرد اول را پرت می‌کند به عقب درست وسطِ میز بغلی. صدای ترق و تروق بشقاب‌ها، ظروف فلزی، لیوان‌های واژگون‌شده. زنی جیغ می‌کشد. اغتشاشی فراگیر در رستوران در می‌گیرد. ایزی باز می‌رود سرْوقتِ مرد اول. مرد دوم و مرد سوم از سرِ جاهاشان پا می‌شوند و می‌روند سرْوقتِ ایزی. پی‌یر دوان‌دوان از آشپزخانه می‌آید. از خشم دیوانه است.]

پی‌یر: بس کن! بس کن!

[مرد دوم و مرد سوم را کنار می‌زند. دستانش را محکم به‌حالتِ بغل‌کردن از پُشت دورِ بدنِ ایزی حلقه می‌کند درست در لحظه‌ای که ایزی می‌خواهد با مُشت بزند توی صورتِ مرد اول.]

پی‌یر: [به ایزی] چه غلطی می‌کنی!

[ایزی را به‌زور از بقیه جدا می‌کند، هُلش می‌دهد سمتِ پیشخوان، و بعد به‌حالتِ رهاکردنِ او پرتش می‌کند روی پیشخوان. ایزی با پُشت محکم می‌خورد بر روی پیشخوان و می‌افتد زمین. ایزی حسّ ضعف می‌کند، ضعفی که صدمه‌ی جسمیِ حاصل از این طغیانِ خشم موجبش شده.]

پی‌یر: داری سعی می‌کنی گه بزنی به این کار! همین رو می‌خوای که منو نابود کنی!

[ایزی آرام بر پاهایش بلند می‌شود. پی‌یر دوباره می‌گیردش.]

پی‌یر: من توی آشغال رو می‌کشم! می‌شنوی؟ می‌کشمت!

[سلیا می‌کوشد پی‌یر را از ایزی جدا کند.]

پی‌یر: [اهمیتی به سلیا نمی‌دهد] نباید این دیوونه رو استخدام می‌کردم. نباید می‌ذاشتم تو درباره‌ش باهام صحبت کنی.

[به‌یکباره حواسش کمی سر جا می‌آید. می‌بیند که سه مرد و باقیِ مشتری‌ها پا گذاشته‌اند به ترکِ رستوران. با لحنی مؤدبانه و خوش‌برخورد.]

پی‌یر: خواهش می‌کنم، همگی، خواهش می‌کنم برگردین سر جاهاتون. بابتِ این اغتشاش متأسفم. [می‌رود دنبالِ سه مرد] خواهش می‌کنم آقایون، خواهش می‌کنم برگردین سرِ میزتون. شامِ امشب رو مهمونِ رستوران هستین.

[مشتری‌های روانه‌شده برمی‌گردند. پیشخدمت‌ها و خدمتکارهای زن و مرد شروع می‌کنند به تمیزکردنِ افتضاحِ حاصل از دعوا. پی‌یر باز توجهش را برمی‌گرداند سمتِ ایزی که هنوز کنارِ پیشخوان ایستاده. با قاطعیتی تلخ و به‌صدای آرام.]

پی‌یر: تو می‌خوام جلوی چشمم نباشی. وسایلت رو بردار و برو. اخراجی.

سلیا: پی‌یر، خواهش می‌کنم... دیگه اتفاق نمی‌اُفته.

پی‌یر: [اعتنایی به درخواستِ سلیا نمی‌کند] دقیقاً راست می‌گی که دیگه اتفاق نمی‌اُفته. اگه اون هر وقتی دوباره پاشو بذاره این‌جا، لت‌وپارش می‌کنم.

سلیا: [محکم در دفاع از ایزی می‌ایستد] اگه اون بره من هم می‌رم.

پی‌یر: پس برو. برا من اهمیتی نداره. تو این مفت‌خور رو آوردی‌ش، می‌تونی هم ببری‌ش.

سلیا: [دلخور، به‌پی‌یر] تو نمی‌فهمی داری

چی‌می‌گی...

پی‌یر: [به سـلیا] قبلاً‌ها من تنها کسـی بودم که تو داشـتی... [ایزی را نگاه می‌کند، سـرش را تکان می‌دهد] حرکتِ بدی بود سـلیا. حرکتِ خیلی بدی بود.

[پی‌یـر می‌گـردد که بـرود؛ متوقف می‌شـود، می‌خواهـد آخرین جمله را خطاب به سـلیا بگوید ولی منصرف می‌شود و می‌رود.]

۳۰ـ خارجی: شب - خیابان منهتن

[چنـد دقیقه‌ای بعدتر سـلیا و ایزی دارند آرام، کنارِ هم راه می‌روند. سلیا بسیار پریشان است.]

سَلیا: [در آستانه‌ی گریه] چه‌طور تونستی اون‌کار رو بکنـی؟ می‌دونی من چه‌قدر بـه اون کار احتیاج دارم؟ دو سـال و نیم اون‌جا کار می‌کردم اون‌وقت تو یه‌شبه گند زدی به همه‌چی.

ایـزی: [از خـودش دفـاع نمی‌کنـد. نـادم و خجالت‌زده] ببخشید. من قبلاً این‌طوری بودم. کاملاً دیوونه و وحشـی. ببخشید، دیگه نمی‌خوام اون آدم باشـم. به جونِ تو قسـم می‌خورم. دیگه اون‌جوری رفتار نمی‌کنم.

۳۱ـ داخلی: شب - آپارتمان سلیا

[سلیا و ایزی در سکوت واردِ آپارتمان می‌شوند. هـردو عُنُق و عبوسـند، و مشاجره‌شـان هم فیصله نیافته. ایزی مسـتقیم می‌رود سمتِ دستشویی و در را محکم پُشـت سرِ خود می‌بندد. سلیا می‌رود توی اتاق‌خواب. چراغ دستگاهِ پیام‌گیرِ تلفن دارد چشمک می‌زند. سلیا می‌نشیند بر تخت و دکمه‌ی پخشِ پیام را می‌زند.]

صدای زن: سـلیا، مگی‌ام. همین الان دوتا تماس داشـتم. یکی از طـرف فیلیپ کلاینمـن و یکی از طرف کاترین مور تو نقـش رو گرفته‌ی. همونی‌ای که اون‌ها می‌خوان. محشره. فردا صبح بهم زنگ بزن تا در جریانِ جزئیـاتِ بذارمت. تبریک عزیزم. الان به‌خاطرِ تو از خوشی تو پوستم نمی‌گنجم.

[سَـلیا حیرت‌زده اسـت. بی‌حرکت بـر تخت نشسته. در همین آن ایزی می‌آید توی اتاق سلیا سر بالا می‌آورد و بـه او لبخند می‌زند. چهره‌اش حالتِ غریبی دارد.]

ایزی: تو حالت خوبه؟

سلیا: نقش رو گرفتم. من لولوام.

۳۲ـ داخلی: روز - رستورانِ اُدئون

[صبحانه نهارِ جشـن یکشـنبه. پنج‌نفر، نشسته دورِ میـزی گـرد، حاضرنـد: ایـزی، سـلیا، فیلیپ کلاینمن، هانا، و کاترین مور. صحنه با نمای نزدیکی از چهره‌ی ایزی آغاز می‌شـود، خوش و خوشحال است، خرسند از این‌که نقشی چنین مهم در رسیدن سلیا به نقش داشته. یک سوی او فیلیپ و هانا دارند با هم صحبت می‌کنند: در سـوی دیگرش سـلیا و کاتریـن غـرقِ مکالمه‌اند. ایزی تنهاسـت و چیزی نمی‌گوید، هم‌زمان به هردو جفـتِ گفت‌وگوکننده گوش می‌کند، لحظه‌ای توجهش را به جفتی معطوف می‌کنـد، و لحظه‌ای به جفتی دیگر. مـا تکه‌هایی از آن‌چه هریک از جفت‌ها می‌گویند را می‌شنویم.

فیلیپ و هانا دارند سـلیا را در سوی دیگر میز نگاه می‌کنند. ایزی آن‌ها را حین تماشـاکردنِ سـلیا تماشـا می‌کند. بعد لحظه‌ای به‌یکبـاره توجه‌اش را برمی‌گرداند سمتِ سلیا و کاترین.]

کاتریـن: اون گفته کـه «ما همگـی موجوداتِ گمشـده‌ایم، فقط وقتی اینو بپذیریمه که بخت‌شـو پیدا می‌کنیم تا خودمونو پیدا کنیم.»

سـلیا: ولی لولو چیزی رو قبول نمی‌کنه. چیزی نمی‌دونه. لولو فقط هست.

کاتریـن: ودکینـد گفتـه که لولو یه شـخصیتِ واقعی نیسـت، بلکه تجسّـمِ امرِ جنسـیِ غریزیه... و هر شـرارتی که موجب می‌شـه از سـرِ اتفاقه که

اون‌جور می‌شه چون اون منفعله، چون اون نقشِ کاملاً منفعلی بازی می‌کنه.

سلیا: [مجدداً فکر می‌کند] نه... موافق نیستم. اون غریزی هست ولی آدم مخرّبی نیست... براش اهمیتی نداره مردم درباره‌ش چی فکر می‌کنن. همینه که به اون قدرت می‌ده. اون تظاهری نداره. اون از همون قواعدی تبعیت نمی‌کنه که بقیه می‌کنن.

کاترین: [سلیا را می‌آزماید] ولی نمایشنامه رو وِدکیند نوشته. لولو رو اون خلق کرده.

سلیا: اهمیتی نداره. اشتباه گفته.

کاترین: [لبخند می‌زند، انگار خطاب به خودش] می‌بینیم.

[بُرش مجدد به هانا.]

هانا: خب ایزی، شنیده‌م قراره تو دوبلین کنارِ ما بپلکی.

ایزی: [ناگهانی از فکر درمی‌آید] هان؟

سلیا: [به هانا] ایزی چند روز بعد از من می‌رسه اون‌جا.

ایزی: [به هانا] آره. دارم از دستِ آپارتمانم خلاص می‌شم... چیزمیزهام رو می‌ذارم تو انبار. وقتی فیلم تموم بشه من و سلیا قراره با هم دنبالِ یه جای جدید بگردیم.

هانا: [برای‌شان خوشحال است، اما با اندکی اندوه] به نظر خوب می‌آد.

سلیا: [مطمئن از خودش] حتماً خوبه.

فیلیپ: کاترین، با ماکس درباره‌ی استفاده از بلندگوهای بزرگ‌تر تو صحنه‌ی راک‌اَندرول صحبت کردی؟

کاترین: ردیفش می‌کنه. اگرچه من هنوز سر در نیاورده‌م چه‌جوری.

فیلیپ: خب، تو که پس‌فردا اون‌جایی. می‌تونی تو استودیو درباره‌ش با جورج حرف بزنی.

[تصویر بُرش می‌خورد به نمای نزدیکِ سلیا که دارد در گوش ایزی نجوا می‌کند.]

سلیا: پایینِ پله‌ها منتظرم باش. باید باهات صحبت کنم.

[ایزی دوروبَر به بقیه نگاه می‌کند، بعد پا می‌شود.]

ایزی: [نه خطاب به کَسِ خاصی] ببخشید. یه‌دقیقه‌ای برمی‌گردم.

[دوربین هم‌چنان که ایزی از میز دور می‌شود و به‌سمتِ پله‌ها می‌رود او را تعقیب می‌کند. درست وقتی‌که می‌خواهد برود پایین برمی‌گردد و نگاهِ آخر را به سلیا می‌اندازد. تصویر بُرش می‌خورد به:

نمای نقطه‌نظر ایزی: نمای دور از سلیا که پُشت میز کنارِ بقیه نشسته است.

سلیا یواشکی برمی‌گردد سمتِ او، نگاه‌هاشان با هم تلاقی می‌کند و می‌خندند.]

۳۳ـ داخلی: روز - رستورانِ اُدئون پایینِ پله‌ها

[فضایی با یک مبل، یک جفت صندلی، یک گلدانِ گیاه، تلفنی عمومی، و درهای دستشویی. ایزی آن‌جا منتظر ایستاده.

بعد لحظه‌ای سلیا را می‌بیند که دارد سریع از پله‌ها پایین می‌آید پرشور، بی‌آن‌که اهمیت دهد کسی نگاهش کند.]

۳۴ـ داخلی: روز - خیابان بیست‌وپنجمِ غربی بیرونِ ساختمانِ خانه‌ی سلیا

[یک تاکسیِ سیاه‌رنگ جلوی در ساختمان پارک کرده. راننده پُشت فرمان منتظر است.]

۳۵ـ داخلی: روز - آپارتمان سلیا

ایزی: [از پشت پنجره نگاه می‌کند] ماشینه این‌جاست.

[بارِ سفرِ سلیا، بسته‌بندی‌شده، جلوی در است. سلیا می‌آید دمِ پنجره و کنارِ ایزی بیرون را نگاه می‌کند.]

سلیا: کاش همین‌الان همراهم می‌اومدی.

ایزی: این‌جوری بهتره. تو می‌تونی مستقر بشی و من هم کارهای این‌جا رو انجام بدم. فقط چند روزه.

سلیا: نمی‌خوام بذارم از جلوی چشمم بری. بهت کنارم احتیاج دارم.

ایزی: قراره چشم‌هاشون رو از تعجب دربیاری‌ها.

سلیا: [لبخند می‌زند ولی به‌راستی راحت نیست.] من بهت عادت کردم ایزی.

ایزی: من چی‌کار کردم که لایق تو شدم؟ [مکث] تو فرشته‌ی منی سلیا. معجزه‌ی من تو تموم زندگی‌م. [چند لحظه می‌گذرد. دست راستش را داخل جیبش می‌بَرَد. جعبه‌ی سیاه کوچک را بیرون می‌آوَرد و می‌دهدش به سلیا] بیا، بگیرش. شاید این کمک کنه.

سلیا: [جعبه را می‌گیرد] برای چی؟

ایزی: هروقت که نگاهش کنی به من فکر می‌کنی.

سلیا: تو چی؟ نمی‌خوای به من فکر کنی؟

ایزی: برا این‌کار احتیاج به سنگ ندارم. هر لحظه دارم به تو فکر می‌کنم.

۳۶- خارجی: روز - خیابان بیست‌وپنجم غربی بیرون ساختمان خانه‌ی سلیا

[ایزی در عقب ماشین را محکم می‌بندد. ماشین راه می‌افتد. ایزی آن‌جا ایستاده و نگاه می‌کند. بعد لحظه‌ای سلیا سرش را از شیشه‌ی ماشین بیرون می‌آوَرَد و رو به عقب ایزی را نگاه می‌کند. ماشین به حرکتش در خیابان ادامه می‌دهد. نمای نزدیک از چهره‌ی ایزی، کف دست راستش کنار صورت به‌حالت خداحافظی باز می‌شود. چند لحظه‌ای می‌گذرد. دست را رها می‌کند. حس تنهایی، جدایی.]

۳۷- خارجی: روز - خیابان منهتن

[ایزی در شهر قدم می‌زند، به‌سمت آپارتمانش در ویلج می‌رود.]

۳۸- خارجی: روز - خیابان پری بیرون ساختمان خانه‌ی ایزی

[ایزی به ساختمان نزدیک می‌شود، از پله‌های جلویی ساختمان بالا می‌رود، در را باز می‌کند و وارد می‌شود.]

۳۹- داخلی: روز - آپارتمان ایزی

[ایزی پا به درون آپارتمان می‌گذارد. در را می‌بندد (بی‌این‌که قفلش کند) و چراغ را روشن می‌کند. چند لحظه‌ای دوروبر را نگاه می‌کند، دارد سعی می‌کند وضعیت را دریابد. چندهفته‌ای این‌جا نبوده، و انگار که پا به زندگی آدمی غریبه گذارده است.

ناگهان، انگار از لامکان، سه تبکهار (یکی روس، یکی آلمانی، یکی چینی) می‌ریزند توی آپارتمان. قبل این‌که ایزی بتواند کلمه‌ای بگوید تبکهار آلمانی از پُشت او را می‌گیرد و تبهکار چینی با مُشت بر شکم او می‌کوبد. ایزی از درد تا می‌شود.]

تبهکار روسی: [با لهجه‌ای غلیظ] آدم غیرقابل اطمینانی هستی آقای مورر. دیگه آپارتمانت رو دوست نداری؟

ایزی: [نفس‌نفس می‌زند، هنوز از ضربه‌ی مشت احساس درد دارد] شما کی هستین؟... چی می‌خواین؟

تبهکار روسی: نه آقای مورر، تو کی هستی، و تو چی می‌خوای؟ کی این حق رو بهت می‌ده که تو کار ما فضولی کنی؟

تبهکار چینی: [با لهجه‌ی غلیظ، خطاب به تبهکار روسی] دوباره رییس؟

تبهکار روسی: قطعاً.

[تبهکارِ چینی دوباره با مُشت ایزی را می‌زند. ایزی نقش زمین می‌شود. تبهکارِ آلمانی با لگد به پُشتِ او می‌زند. ایزی نعره می‌کشد.]

تبهکارِ آلمانی: [با لهجه‌ی غلیظ] تو برا کی کار می‌کنی و واسه چی استنلی مار رو کُشتی؟

ایزی: [وارفته، در نبرد با درد، بر زانو پا می‌شود] من نکشتمش.

تبهکارِ روسی: برا دروغ‌گفتن خیلی دیره دوستِ من.

[تبهکارِ آلمانی ایزی را می‌گیرد و او را به‌زور به‌پا بلند می‌کند، ایزی لحظه‌ای تلوتلو می‌خورد. بعد تبهکارِ چینی با مُشت می‌کوبد به‌صورت او، ایزی دوباره نقشِ زمین می‌شود.]

۴۰ـ خارجی: روز - فرودگاه دوبلین

[صبح. یک هواپیمای «آئرلینگوس» بر باندِ فرودگاه می‌نشیند.]

۴۱ـ داخلی: شب - اتاقی در جایی

[ایزی، سخت کتک‌خورده، به هوش می‌آید و خودش را درازکشیده بر کفِ سیمانیِ اتاقی می‌یابد. به نظر می‌رسد در زیرزمینِ جایی باشد. دیوارهایی از بلوکِ سَبُکِ خاکستری، مطلقاً لخت و خالی. یک درِ فلزیِ ضخیم. یک پنجره‌ی کوچک بر بالای یک دیوار، با شیشه‌ای مات و حفاظی سیمی. نورِ کم. ایزی غلتی می‌زند و ناله‌ای می‌کند. هنوز خیلی هُشیار نیست.]

۴۲ـ داخلی: روز - آپارتمانِ ایزی

[تلفن دارد در اتاقِ پذیرایی خانه‌ی ایزی زنگ می‌زند. فضا آشفته است، مبلمانِ واژگون، کتاب‌ها و صفحه‌های موسیقیِ پخش‌وپلا بر کف، لباس‌های جرخورده، دوربین آرام در اتاق پَن می‌کند. زنگ‌خوردنِ تلفن قطع می‌شود و صدای ایزی می‌آید.]

صدای ایزی: پیام بگذارید. بعداً با شما تماس خواهم گرفت.

[بعد یک بوق می‌شنویم:]

صدای سلیا: ایزی باز دلم برات تنگ شده. امشب تو اتاقم. بنابراین وقتی برگشتی می‌تونی بهم زنگ بزنی. این‌جا همه‌چی خوبه ولی من دلم خیلی برات تنگ شده، نمی‌تونم برا دیدنت منتظر بمونم. فقط سه روزِ دیگه. فقط! [می‌خندد] انگاری تا ابده.

[تصویر بُرش می‌خورد به:]

۴۳ـ داخلی: شب - دوبلین - اتاقِ سلیا در هتل

[سلیا گوشی را می‌گذارد. کنارِ میز نشسته. جلویش جعبه‌ی کوچکِ سیاه را می‌بینیم. درپوشِ جعبه را برمی‌دارد، سنگ را بیرون می‌آوَرَد، و در کفِ دستش نگه می‌دارد. با دقت سنگ را نگاه می‌کند.]

۴۴ـ داخلی: روز - اتاق

[ایزی در اتاق خالی و مرموز بیدار می‌شود. نورِ ماتی از پنجره ریخته تو. کبودی‌های صورت ایزی تا حدی التیام یافته حاکی از این‌که ایزی چند روزی هست که این‌جا بوده.

همین‌که هُشیار می‌شود، متوجه جعبه‌ی بیسکوییتی می‌شود کنارِ در. ظاهراً از زمانی که ایزی چیزی نخورده مدت‌ها گذشته.

ایزی می‌خَزد سمتِ در، بیسکوییت‌ها را برمی‌دارد و با وَلَع جعبه را جِر می‌دهد و باز می‌کند.

بیسکوییتی می‌خورد، تُند می‌جود، مستأصل این‌که گرسنگی‌اش را برطرف کند. بعد بیسکوییتی دیگر؛ بعد یکی دیگر همچون حیوانات به‌زور بیسکوییت‌ها را در دهانش جا می‌دهد. دهانش پُر شده. دشواریِ قورت‌دادن.

بَس می‌کند. حُزن و ترس در برش می‌گیرد.

تقـلا می‌کنـد که احساسـاتش را مهار کنـد و آرام بماند، درهم می‌شـکند و شروع می‌کند به گریستن. هِق‌هق‌هایی فروخورده و بُریده‌بُریده. خرده‌ریزهای گرد بیسـکوییت، هم‌چنان که نفس از ریه‌اش بیرون می‌آید، از دهانش پخش هوا می‌شوند.

البته که خبری از آب هم نیست.]

٤٥ـ خارجـی: روز- دوبلیـن- سـنت استنفزگرین

[بعدازظهر یکشـنبه، سلیا و هانا دارند در پارک گردش می‌کنند. روز آرام پُرنوری‌ست، و چند نفری دیگر هـم دوروبَر در پارک می‌چرخنـد. زوج‌های جـوان، خانواده‌ها، بچه‌ها. بایـد تضاد میان این فضا با جوّ اتاق در صحنه‌ی پیش تا بیش‌ترین حد ممکن به چشـم آید. تأکید بـر زیبایی پیرامـون، طبیعت، در برابر زُمختی سـلول ایزی. چمن سـبز، درختان، گل‌هـا، درختچه‌ها، گنجشـک‌ها، اردک‌هایی که بر کف حوضچه ورجه‌وورجه می‌کنند.]

هانا: ایزی کی این‌جاست؟

سلیا: پس‌فردا.

هانا: حالش چه‌طور به‌نظر می‌آد؟

سلیا: نمی‌دونم.

هانا: نمی‌دونی؟

سـلیا: زنگـی نـزده. من هـم که دسـتم بهش نمی‌رسه.

هانـا: خـب، ایزی رو که می‌شناسـی. درسـت وقتی‌کـه آدم فکر می‌کنه می‌دونه کـه اون می‌خواد چی‌کار کنه، برمی‌گرده، و یه کار دیگه می‌کنه.

سلیا: نگرانی‌م شروع شده.

هانا: بلیت هواپیما که داره، نه؟ گذرنامه‌ی معتبر هم داره دیگه؟

سلیا: آره.

هانـا: پس نگران نبـاش. اون تـو هواپیمائه‌س. دیـده‌م که چه‌جوری نگاهت می‌کنه و باور کن، هیچ دلیلی نداره که نخواد سروکله‌ش پیدا بشه.

[تصویر بُرش می‌خورد به زوجی جوان، کودک نوپایی که دارد وسطِ چمن‌ها می‌دود، پرنده‌ای که از شاخه‌ای می‌جهد و به هوا بلند می‌شود.]

سلیا: نکته‌ی بامزه اینه که اگه من ایزی رو ندیده بـودم الان این‌جا نبودم. اون بود که نقش رو برا من گرفت.

هانا: نه واقعاً. اون تلفن زد، ولی تو خودت نقش رو گرفتی.

سـلیا: [غرق فکر، می‌کوشـد مقصودش را بیان کند] ولـی همه‌ش به هم مرتبطه. مـن لولوام چون ایزی با مَنه. بازی‌کردن این نقش بخشی از قصه‌ی ما با همه. من به این اعتقاد دارم.

هانا: ولی خوبه که، نه؟

سـلیا: آره، خوبـه. ولـی لولو منو می‌ترسـونه. هیولاس واقعاً.

هانا: نقش سـختیه. منظورم اینه که پاندورا جعبه رو باز می‌کنه، و تمام بدی‌هـای دنیا می‌پَرَن بیرون. [مکـث] چیزی که می‌خوام بدونـم اینه که کی این تصمیمو گرفته که پاندورا یه زنه.

سلیا: [لبخند می‌زند] مردها.

هانا: مشـکل همینه. این داسـتان مالِ یه مَرده. و مَردهـا ببخش بابتِ این جمله هیچ‌چی حالی‌شـون نیسـت. [مکث] به‌هرحال فقط یه فیلمه دیگه، هان؟ نگران نباش. تو توش خوب خواهی بود.

سـلیا: خب، الان دیگه راهِ برگشـتی هم نیست، هست؟

٤٦ـ داخلی: روز - اسـتودیو - سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[آن‌چه بعدتر اجرا خواهد شد نسخه‌ای امروزی از بخش آخر پرده‌ی یکم «روح زمین» است. صحنه در فضایـی اَنباری‌مانند می‌گذرَد. شـوارز نقاش در نمایشنامه‌ی وِدکیند، این‌جا بدل شده به بلکِ عکاس.

او دارد از لولو عکس می‌گیرد. لولو در لباسی شبیه چارلی چاپلین است: شلوار گشاد، کُت رسمی، کلاه لبه‌دار، سبیل مصنوعی کوچک. ابزارهای عکاسی: پرده‌ها، پوشش‌ها، رفلکتورها، نورهای پایه‌دار.

کل صحنه در دید ماست. دست‌اندرکاران فیلم، تجهیزات فیلمسازی، دیوارهای کاذب، و غیره. صحنه با نمایی از بالا از کاترین شروع می‌شود که بر صندلی‌ای نشسته و دارد صفحه‌ی نمایشگر را نگاه می‌کند.

در دو طرف او منشی صحنه و مدیر فیلمبرداری‌اند. همچنان‌که دوربین از کنار کاترین می‌گذرد او به‌سمت چپ خم می‌شود و خطاب به مدیر فیلمبرداری چیزی نجوا می‌کند. دوربین به حرکتش ادامه می‌دهد، صدابردار، وسایل صدا، و دستیار اول کارگردان را در قاب می‌گیرد، بعد هم متصدی دوربین، دوربین بر پایه، تنظیم‌کننده‌ی تصویر، دستیار دوم فیلمبردار (کلاکت‌زن) و دور کارگر صحنه را.

نمای نزدیک از کلاکت. نوشته‌ی روی کلاکت را می‌خوانیم: «جعبه‌ی پاندورا، صحنه‌ی ۳، برداشت ۱».

به‌ترتیب، هریک در لحظه‌ای مناسب، از بیرون تصویر صداهایی را می‌شنویم که گزاره‌های زیر را به زبان می‌آورند:]

دستیار اول کارگردان: [صدایش از بیرون تصویر] صدا بره.

صدابردار: [صدایش از بیرون تصویر] صدا.

دستیار اول کارگردان: [صدایش از بیرون تصویر] دوربین بره.

دستیار اول فیلمبردار: [صدایش از بیرون تصویر] اطلاعات صحنه.

دستیار دوم فیلمبردار: [صدایش از بیرون تصویر] صحنه‌ی ۳. برداشت ۱. بگیر تو تصویر.

[همین‌که کلاکت پایین می‌آید می‌شنویم:]

کاترین: [آرام] حرکت.

[کلوزآپ از چهره‌ی لولو. شروع می‌کند دماغش را جنباندن.]

بلک: [صدایش از بیرون تصویر] بی‌حرکت بمون.

لولو: [اشاره می‌کند به سبیلش] می‌خاره. [دماغش را باز تکان می‌دهد.]

بلک: [صدایش از بیرون تصویر، عصبانی] بس کن!

لولو: [مکث] خسته شدم.

بلک: ببین، فکر من نبود که این عکس‌های احمقانه رو بگیرم که.

لولو: مال من هم نبوده، بود؟ مسئولش پیتر شاین و مجله‌ش‌اَن. [مکث] دست‌کم به تو دارن یه پولی می‌دن.

[باز شروع می‌کند به جنباندن دماغش. تُخس و شیطنت‌آمیز خودسَر حالتش را به هم می‌زند. نمای عمومی. بلک از پشت سه‌پایه کنار می‌کشد و نزدیک می‌شود به لولو. سخت عصبانی‌ست.]

بلک: نمی‌تونی خوب باشی فقط یه‌دفعه؟

لولو: [شانه می‌اندازد] من که خوبم. من همیشه خوبم.

بلک: اگه آروم نگیری تموم روز رو این‌جایی.

لولو: تو که نمی‌خوای عکسِ منو بگیری. [لبخند می‌زند]

بلک: [به‌جان‌آمده، با صدای لرزان] این‌جور حرف نزن.

لولو: چرا نزنم؟ حقیقته، نیست؟ اگه اشتباه می‌کنم پس چرا هیچ دستیاری این دوروبَر نیست؟ [چپ را نگاه می‌کند، با شیطنت] کسی نیست. [راست را نگاه می‌کند] کسی نیست. [می‌خندد] فقط تو و منیم.

بلک: [کنترلش را از دست می‌دهد] آدمِ غیرقابلِ تحملی هستی.

[لولو رو به او می‌خندد.]

لولو: [سَر به سَر می‌گذارد] اَه، تو چه آدم بدی‌ای.

[لبخند می‌زند، سبیل را پَرت می‌کند کنار. بااین‌حال بعد لحظه‌ای شروع می‌کند کِرکِر خندیدن. بلک که حالا شدیداً دلخور است لولو را نگاه می‌کند.]

بلک: تو چه کوفتی هستی دیگه؟

لولو: من اینم. همینم که هستم.

بلک: چی می‌خوای؟

لولو: نمی‌دونم.

بلک: تو به چی اعتقاد داری؟

لولو: نمی‌دونم. [مکث] خیلی سؤال نپرس. خوشم نمی‌آد.

بلک: تو روح داری؟

لولو: نمی‌دونم.

بلک: تا حالا عاشق بوده‌ی؟

لولو: نمی‌دونم.

بلک: [بیزار] نمی‌دونی؟

لولو: [محکم] نمی‌دونم.

[دوربین حرکت می‌کند برای گرفتن نمای نزدیک از چهره‌ی لولو. در پس‌زمینه می‌شنویم:]

کاترین: و ... کات.

[چهره‌ی سلیا، وقتی که از کالبد شخصیت بیرون می‌آید و برمی‌گردد به خودش، آرام می‌شود.]

۴۷ـ داخلی: شب - اتاق

[ایزی کاملاً هشیار بر زمین نشسته، پُشتش را تکیه داده به دیوار و زانوهایش را بغل کرده. نور کم. به نظر می‌رسد زخم‌های صورتش خیلی بهتر شده، تا جایی که می‌شود حتا نادیده‌شان گرفت.

بعد چند لحظه‌ای صداهایی از پُشت در شنیده می‌شود. در ابتدا تبادل صداهایی نامفهوم که به زبان‌های مختلف خارجی صحبت می‌کنند. صداها بلندتر می‌شوند. فریادهایی شنیده می‌شوند؛ صدایی با لحن خشونت‌آمیزی که حالت دعوایش هر لحظه بیشتر می‌شود. بعد، در پی صدای ضرباتی، بدن‌هایی می‌خورند به در.

گلایه، فریاد، هیاهویی هردم‌فزاینده، ایزی، ترسیده و گیج‌شده، در را نگاه می‌کند.

خطی از گلوله بر در می‌نشیند و سطح فلزی در را قُر می‌کند. بعد همه‌چیز دوباره ساکت می‌شود.

ایزی در گوشه‌ی دوری از اتاق، ترسیده، کز کرده. صدای نفس‌کشیدنش را می‌شنویم. چند لحظه‌ای می‌گذرد. بعد به‌یکباره با گروپ‌گروپ بلند قفل و چفت‌هایی در می‌چرخد و باز می‌شود. مَردی می‌آید تو: چهل‌وچندساله است و کت‌وشلواری آراسته به‌تن دارد. دکتر وَن هورن است. به‌محض این‌که پا از آستانه‌ی در می‌گذارد تو، در با صدای بلند پُشتش بسته می‌شود. گروپ‌گروپ بلندتر قفل‌ها و چفت‌ها. کیسه‌ی کاغذیِ قهوه‌ای رَنگی همَراه دارد. کیسه را کنار در بر زمین می‌گذارد.]

دکتر وَن هورن: [آرام] سلام آقای مورِر. من دکتر وَن هورنَم.

ایزی: [آرام بر پا بلند می‌شود] حالا دیگه می‌تونم برم، درسته؟ [دکتر وَن هورن چیزی نمی‌گوید] منظورم اینه که شما آدمْ‌خوب‌هایین، نه؟ چیزی که الان اتفاق افتاد همین بود دیگه؟ آدمْ‌خوب‌ها از دست آدمْ‌بدها خلاص شدن؟

دکتر وَن هورن: آره، ما آدمْ‌خوب‌هاییم.

ایزی: [مکث. مطمئن نیست چه چیزی در جریان است] من می‌خوام برم خونه.

دکتر وَن هورن: می‌رین. قول می‌دم بهتون. ولی اول باید صحبت کنیم. خیلی مهمه.

ایزی: [دکتر وَن هورن را نگاه می‌کند] من به شما اعتماد ندارم.

دکتر وَن هورن: [گفته‌ی ایزی را نادیده می‌گیرد. شروع می‌کند بوکشیدنِ هوا] این‌جا بوی خوبی نمی‌ده، نه؟

ایـزی: آدم مجبوره خودشـو خالی کنـه. وقتی توالت نداشته باشه چه انتظاری دارین؟

[دکتـر وَن هـورن چشـمانش را اطـراف اتاق می‌گرداند. سرِ آخر نگاهش بر گوشه‌ای نه‌چندان در دید می‌ماند بی‌شک همان‌جایی‌ست که ایزی خود را خالی کرده.]

دکتر وَن هورن: [غرق فکر] مونتنی یه‌جا نوشته: «بیایید فراموش کنیم که فیلسـوفان و شـاهان و حتا بانوان نیز باید که خود را سبُک کنند.»

ایزی: [باز می‌گردد سـرِ خواسته‌ی خانه‌رفتنش] خب؟

دکتر وَن هورن: [اشاره می‌کند به مدفوع] نگران نباشـین. می‌گم تمیزش کنن. [مکـث. کمی دوروبَر قدم می‌زند] باید گرسنه باشین. آخرین بار کِی بوده که غذا خوردین؟

ایزی: من غذا نمی‌خوام. فقط می‌خوام از این‌جا برم بیرون.

دکتر وَن هورن: [آهی می‌کشد] ما آدمْ‌خوب‌هاییم آقـای موررِ. می‌تونم بهتـون اطمینان بدم. چیزی که مـن می‌خوام بدونم اینه که شـما هـم خوبین یا نه. [مکث] شما خوبین آقای موررِ؟ لایقش هستین؟

ایزی: لایق چی؟

دکتـر وَن هورن: [سـیرِ فکریِ خـودش را پی می‌گیـرد] من فکر کردم شـما می‌تونین به ما کمک کنیـن، می‌فهمین کـه. آرزوهای بلندبالایـی براتون داشـتم. ولی اشتباه کردم که بهتون اعتماد کردم، نه؟ [مکث] درست فکر می‌کنم یا اشتباه آقای موررِ؟

ایزی: من نمی‌دونـم دارین درباره‌ی چی حرف می‌زنین.

دکتر وَن هورن: [خُشک] چرا، می‌دونی. [مکث. در چشـمانِ ایزی نگاه می‌کند] یکی‌ش استنلی مار. و جعبـه‌ی کوچولویی که همراهش بـود. می‌دونی اون سـنگه چه‌قدر پُرارزشـه؟ [مکث. سعی می‌کند احساسـاتش را مهار کند] کُلّی‌سـال طول کشید تا به اون نور برسـیم. هیچ ایده‌ای داری که سنگه چه فایده‌ای می‌تونه داشته باشه؟ [ساکت می‌شود، غرق در فکر. بعدِ لحظه‌ای دوباره سر بالا می‌آورد] خیلی ازت مأیوسـم. [می‌رود سـمتِ کیسـه‌ی کاغذی و بَرَش می‌دارد. با خشـونت کیسه را می‌دهد به ایزی] بیا، لباس‌هاتو عوض کن. توی بوگندو.

۴۸ـ داخلی: روز - استودیو - سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[برخـلافِ قطعه‌ی قبـل از «جعبـه‌ی پاندورا» (صحنه‌ی ۴۵) این‌بار ماجـرا را نه در قالبِ فیلم در فیلم بلکه همچون خودِ یک فیلم تجربه می‌کنیم.

بازخوانی‌ای از پرده‌ی سـوم «روحِ زمین» که با اشـاراتی به صحنه‌ی تئاتر در فیلمِ پابسَـت ترکیب شده.

پس‌زمینـه: لولو دارد یک کنسـرتِ راک‌اَندرول اجرا می‌کند. باقیِ شـخصیت‌هایی کـه در این تکه از داسـتان حاضرند این‌هایند: پیتر شـاین (برگرفته از شـخصیتِ دکتر شوئن در نمایشـنامه)، نامزدش مالی، و پسـرش آلوین (برگرفته از شخصیت آلوا). شـاین، اندکی بیشـتر یا کم‌تر از شصت‌سـال، ناشر مجله‌ای موفق در باب موسـیقیِ راک‌اَندرول است. چنـد سـالی را با لولو همـراه بوده همـان اولِ کار به‌شـکلی مقاومت‌ناپذیر شـیدای او شده و از سوی لولو پس زده شـده. برای لولو به‌رغم دیگر عشـاق و نم‌کرده‌هـای فراوانش شـاین تنها مردی‌سـت که اهمیت دارد. بالاخره برای کَندن از لولو یک‌بار برای همیشـه و پایان دادن به رازشان (ماجرای عاشقانه‌ی پُر از شُل‌کن سفت‌کُن‌شـان) شاین خودش را نامزد مالی می‌کند که زن جوان بیست‌وچندساله ولی خیلی معمولی‌ای اسـت. همزمان شاین پشتیبانی‌اش از کارِ لولو درمقام یک ستاره‌ی موسیقیِ پاپ را آغاز کرده. آلوین، پسرِ بیست‌وپنج‌سـاله‌ی شاین، ترانه‌های کار لولو را نوشته و موسیقی‌شان را تنظیم کرده است.

صحنـــه در فاصله‌ی وقفه‌ای میـــان یک اجرا در رختکنِ لولو اتفاق می‌افتد.

رخَتکن خالی‌ســـت. در باز می‌شود. صدای بلند هلهله و تشویق‌هایی را می‌شنویم تماشاگرانی پُرتعداد اقبالی پرشـــور نسبت به بخش نخستِ کنسرتِ لولو نشان می‌دهند. آلوین هیجان‌زده خودش را می‌اندازد تو. لحظه‌ی بعدتر لولو هم وارد می‌شـــود. سرمست و خوشـــحال و خرسند اســـت، و تقریباً بی‌نفس ولو می‌شود بر صندلی.]

آلویـــن: باورنکردنی بـــود. [در بطـــری‌ای را باز می‌کند.]

لولو: [هوا به درونِ سینه می‌کشد. لبخند می‌زند] خوششون اومد، نه؟

آلوین: [برای خود لیوانی می‌ریزد] دیوانه شـــدن. این کارها رو تو از کجا یاد گرفتی؟

لولو: [شـــانه می‌اندازد، انگار کـــه بگوید ایده‌ای نـــدارد. لیوان را بـــه لب می‌بَـــرَد] اون یکی لباســـه آماده‌س؟

آلوین: آروم باش. سی دقیقه وقت داری.

[در پس‌زمینـــه صدای گـــروه راک دیگری را بر صحنه می‌شـــنویم. موسیقی در طول باقی این صحنه ادامـــه دارد و هـــرازگاه بـــا هلهله و کـــف‌زدن قطع می‌شود.

حال‌وهوایی پُر از سروصداهای بسیار صحنه را در بر می‌گیرد.]

لولو: [دارد فکر می‌کند] این درست همون چیزیه که پیتر می‌خواست، نه؟

آلوین: منظورت چیه؟

لولو: مـــن رو تبدیل به یـــه آدم موفق کنه و بعد هرچه‌قدر من موفق‌تر شم اون می‌تونَه منو از خودش دورتر کنه. [مکث] راهش برا خلاص‌شدن از دستِ من اینه.

آلویـــن: [لیوان را بـــه لب می‌بَرَد] تـــو نمی‌دونی داری چی می‌گی.

لولو: [مکثی کوتاه] یه سیگار بهم بده.

[آلوین مطیعانه ســـیگاری از درون بسته‌ی روی میز بیرون می‌کشد، روشن می‌کند و می‌دهد به لولو. لولو پُکی می‌زند.]

آلوین: امشب اومد، می‌دونی که، بین تماشاگرها بود.

لولو: [وانمود به بی‌اعتنایی می‌کند] اومد؟ خوبه.

آلویـــن: فقط چـــون داره با مالـــی ازدواج می‌کنه معنی‌ش این نیست که به تو اهمیتی نمی‌ده.

لولـــو: اون فکرِ می‌کنه می‌خواد بـــا مالی ازدواج کنه، ولی من کسی‌ام که اون می‌خوادش.

[آلوین شـــانه می‌اندازد، از این گفت‌وگو خسته شده. ســـاعتش را نگاه می‌کند. درست در همین آن، صدای ضربه‌ای بر در شـــنیده می‌شـــود. آلوین طول اتاق را می‌پیماید و در را باز می‌کند. پیتر شاین است: شیک، خوش‌لباس، خرسند از قدرتی که دارد.]

آلوین: سلام بابا.

[آلویـــن در را باز می‌گذارد و پیتر سَـــر می‌آوَرَد تو. لولو سَـــر بالا می‌آورد و مات به او خیره می‌شود. استقبالی از پیتر نمی‌کند.]

پیتـــر: [لبخند می‌زند، به لولو] چی می‌تونم بگم؟ اجـــرای موفقـــی بود لولو. تماشـــاگرها تـــا ماه‌ها تو فکرشون می‌مونه.

لولو: [سرد] امیدوار باشیم. اگه تندتر از این اجرا می‌کردم دیگه احتمالاً وارد مدار فضا می‌شدم.

[در کمی باز می‌شـــود و لولَو چشمش می‌خورد به مالی، زیبارویی سبزه، که در آستانه‌ی در کنارِ پیتر ایستاده.]

لولـــو: [ناگهـــان آشـــفته و پریشـــان] اون این‌جا چی‌کار می‌کنه؟

پیتر: اومد کـــه برا نیمه‌ی دوم اجرا برات آرزوی موفقیت کنه.

مالـــی: [یکـــی دو قدمـــی وارد اتاق می‌شـــود، با خجالت برای لولو دست تکان می‌دهد] سلام.

لولـو: [اعتنایی به مالی نمی‌کند، از خشـم آتش گرفتـه، به پیتر] منظـورت اینه که واقعـاً آوردیش این‌جـا؟ منظورت اینه که واقعاً سـر اجـرا کنارِ تو نشسته بود و داشت منو نگاه می‌کرد؟

پیتر: چرا نه؟ چه فرقی می‌کنه کی تو رو ببینه؟

مالـی: [ناراحـت می‌شـود. حـالا دل و جرأت می‌یابـد] فکر می‌کنـم تو عالی بودی لولـو. اجراتو دوست داشتم.

لولـو: [کماکان رو به پیتر اسـت و مالی را اعتنا نمی‌کند؛ از خشـم منفجر می‌شود] اون رو از جلوی چشـم مـن ببـر! می‌شـنوی! اون رو ببر بیـرون از این‌جا!

پیتر: [می‌کوشـد لولو را آرام کند] سخت نگیر... داری برا هیچ‌چی اوقات‌تلخی می‌کنی.

آلوین: [ناراحـت، به پیتر] کار خوبی کردی بابا، نمی‌تونستی برا این‌کار تا بعد از اجرا صبر کنی؟

لولو: [هیسـتریک] می‌خوام اون بیـرون این‌جا باشـه! بیـرون از رختکنِ من! بیرون تـالار! اگه اون بمونه من ادامه نمی‌دم! باقی اجرا رو لغو می‌کنم.

پیتـر: [آلوین و مالی را از در می‌فرسـتد بیرون] مشکلی نیست. من درستش می‌کنم. [همین که آن‌ها می‌روند در را محکم می‌بندد. می‌چرخد رو به لولو] مثِ بچه‌هـا رفتار کردن رو بذار کنـار. حالم رو به هم می‌زنـی. تو خیلی زیادی ... وقیحی.[سـیگاری درمی‌آورد و بر لب می‌گذارد.]

لولو: سـیگار نکشید. [اشـاره می‌کند به علامتِ «سیگار نکشید»ی که در اتاق نصب شده] نمی‌تونی بخونی؟ فکر می‌کردم صاحبِ یه مجله‌ای؟

پیتر: [منزجر سـیگار را پـرت می‌کند زمین] تو قرارداد امضا کـردی. نمی‌تونی همین‌طوری کار رو ول کنی.

لولـو: [مکثـی طولانی. فشـار عصبـی‌اش فرو می‌نشـیند؛ ولو می‌شـود بر صندلی‌اش و چشم‌ها را می‌بندد. به شدت خسته] من خیلی خسته‌م.

پیتر: پس برمی‌گردی سرِ کار دیگه؟

لولو: [چشم‌هایش هنوز بسته است؛ رو به پیتر با دست اشاره به بیرون می‌کند. انگار به خودش] آره، آره... برمی‌گردم سـرِ کار. حالا برو. دیگه نمی‌خوام این‌جا باشی.

پیتـر: [از بی‌اعتنایـیِ لولـو دلخور شـده] دقیقاً همین‌جوری دیگه؟

لولو: [چشـمانش را باز می‌کند؛ نگاهی سـرد و سخت به پیتر می‌اندازد] آره، دقیقاً همین‌جوری.

[پیتـر حرکتـی نمی‌کند. لولو کـه می‌فهمد بُردِ مهمی به دسـت آورده هم‌چنان بر بازی‌ای که دارد می‌کند اصرار می‌ورزد.]

لولو: [با حالتی به‌نشـانه‌ی بیـرون رفتن به پیتر] برو... بـرو... برگرد پیشِ مالـی کوچولو. [لبخندی زیرکانـه می‌زنـد] دختره منتظـرِ غافلگیـری یا یه همچین‌چیزیه؟

پیتر: این حرفت چه معنی‌ای قراره داشته باشه؟

لولو: دختره کی می‌فهمه تو واقعاً کی‌ای؟

پیتر: بس کن. [ناراحتی‌اش هردم بیشتر می‌شود] من قصه‌مو با تو تموم کردم.

لولو: تموم کردی، هان؟ اون‌وقت شیش ماه دیگه چی که باز می‌افتی به خواسـتنِ من؟ اون‌وقت چی که نصفه‌شب گوشـی رو برمی‌داری و شماره‌ی منو می‌گیـری؟ جواب بدم... یا بـذارم همون‌طور زنگ بزنه؟

پیتر: [کنترل خود را از دست می‌دهد، دستش را بالا می‌آورد] باید بزنم تو صورتت.

لولو: [می‌آید تو روی پیتر می‌ایسـتد، با وقاحت تمام؛ فکش را جلو می‌دهد] بیا، بزن. بجنب، بدترین جوری که می‌تونی با مُشـت بکوب تو صورتم. اگر این چیزیه که باعث می‌شه باز دستت به من بخوره، پس بزن له‌ولورده‌م کن.

[پیتر مغلوب درمی‌یابد که از دسـت رفته است، برای همیشه.

لحظه‌ای بعدتر در باز می‌شود. لولو صدا را می‌شنود و چشم باز می‌کند. نمایی از در: آلوین و مالی مبهوت آن‌ها ایستاده‌اند. کوبشِ راک‌اندرولِ صحنه از در می‌ریزد تو.

نمایی از پُشتِ پیتر که برمی‌گردد و یک‌راست چشم‌درچشم مالی می‌شود. مالی شروع می‌کند به گریه‌کردن. هَر چه امید برای خلاص‌شدن از دستِ لولو داشت حالا برای همیشه از بین رفته.

بعد یکباره افسونِ صحنه در هم می‌شکند، موسیقیِ پس‌زمینه می‌رود. صدایی فریاد می‌کشد:]

کاترین: [صدایش از بیرونِ تصویر] کات!

[نمای باز از صحنه. عوامِلِ فیلم و تجهیزات را همان‌طور که در صحنه‌ی ۴۵ دیده بودیم می‌بینیم. بازیگرها به حالت طبیعی‌شان برمی‌گردند.]

کاترین: [به منشی صحنه] اون‌یکی رو به همه بده. ولی می‌خوام که یه‌بار دیگه هم بگیریم این صحنه رو. فقط یه چند دقیقه وقت بهم بده.

[کاترین از عوامل دور می‌شود و می‌آید توی صحنه. نمای دور. می‌بینیم که می‌رود پیش سلیا، لحظه‌ای با او حرف می‌زند. و بعد او را به بیرونِ صحنه هدایت می‌کند. همین که از قاب خارج می‌شوند تصویر بُرش می‌خورد به:

کاترین و سلیا در سوی دیگرِ تیغه‌ی دیوار ایستاده‌اند.]

کاترین: هنوز یه‌کم زیاده...

سلیا: داشتم سعی می‌کردم جلوشو بگیرم، ولی صحنه‌هه این‌قدر احساسیه که...

کاترین: می‌دونم. خیلی اغراق‌آمیزه. ولی درباره‌ی چیزهای واقعیه. چیزهای پنهان، شاید، ولی چیزهایی که وجود دارن. [مکث، می‌گذارد حرف‌هایش ته‌نشین شود] نباید این‌قدر زحمت به خودت بدی سلیا. بذار دوربین برات این کار رو بکنه.

سلیا: [در فکر، حرف‌ها را برای خودش حلاّجی می‌کند] مث بیرون‌ریختنِ رویاهایی که آدم درونش داره، نه؟

کاترین: ما همه درون‌مون رویاها رو داریم. موضوع فقط اینه که بذاری چه‌جوری آزاد بشن.

سلیا: [آرام دستش را باز می‌کند انگار که دارد پروانه‌ای را آزاد می‌کند] این‌جوری؟

کاترین: دقیقاً، دوربین هم اون‌جاست تا این رو نشون بده.

[تصویر بُرش می‌خورد به:]

۴۹ـ داخلی: روز - استودیو - یک راهرو

[سلیا را می‌بینیم که دارد سریع در راهرو به‌سمتِ رختکنش می‌رود.]

۵۰ـ داخلی: روز - رختکنِ سلیا

[سلیا سراسیمه می‌نشیند پشتِ میزی، تلفن را برمی‌دارد، و کلیدهای شماره‌ها را برای تماس بین‌المللی محکم فشار می‌دهد. صدای بوقِ زنگ‌خوردن را می‌شنویم. سرِ آخر صدای پیام‌گیر می‌آید.]

صدای ایزی: پیام بگذارید. بعداً با شما تماس خواهم گرفت.

سلیا: [بعدِ صدای بوق] ایزی، تو کجایی؟ امروز صبح یکی رو فرستادن تا بیاردت، و تو توی هواپیما نبودی، ایزی، چه اتفاقی برات افتاده؟

۵۱ـ داخلی: روز - استودیو - جایی در پُشت صحنه

[چند لحظه بعدتر. بیلی (آلوین)، تکیه داده به دیوار، تنها ایستاده و دارد سیگاری می‌کشد. سلیا، کماکان در لباسِ لولو، گام به درونِ قاب می‌گذارد.]

بیلی: سلام سلیا.

سلیا: [آشفته] سلام.

بیلی: خوبی؟ [از بسته‌ی سیگارش به سلیا تعارف می‌کند.]

سلیا: [می‌ایستد، کماکان پریشان] خوبم؟ [سیگاری از درونِ بسته برمی‌دارد و بر لب می‌گذارد.]

بیلی: [سیگار را برای او روشن می‌کند] کلی حرف هست، می‌دونی که.

سلیا: اِه؟ درباره‌ی چی؟

بیلی: درباره‌ی تو. [مکث] حرفِ اینه که تو گرفتاری‌هایی داری.

سلیا: کی اینو گفته؟

بیلی: یادم نمی‌آد. ولی فقط خواستم بگم که

سلیا: [حرف او را قطع می‌کند] هرچی می‌شنوی رو باور نکن ــ

بیلی: آره، شاید این‌جوری باشه، ولی فقط خواستم بگم که اگه... اگه حقیقتی تو این قصه هست، فقط خواستم بگم که ــ

سلیا: [حرفِ او را می‌بُرد] چی بگی؟

بیلی: این‌که من این‌جام برات. هروقت، هرجا... من این‌جام.

سلیا: [سعی می کند حسّش را مهار کند] گورت رو گم کن بیلی. فقط به کارِ خودت برس، باشه؟

۵۲ـ داخلی: روز - اتاق

[نورِ روز از پنجره سرازیر اتاق است. میزی در وسطِ اتاق گذاشته شده. دکتر وَن هورن یک سوی میز بر صندلی نشسته؛ ایزی سوی دیگر میز بر صندلی نشسته. یک چراغ رومیزیِ تک‌حبابه با نوری آزاردهنده بین‌شان روشن است.

ایزی لباس‌های تازه پوشیده. شلوارِ جین، تی‌شرت، و غیره. نشانه‌ی جامه‌ی زندان.

در گوشه‌ی انتهای اتاق پیشابدانی است. چنان‌که وعده داده شده بود بهبودی حاصل شده، ایزی اما کماکان آزاد نیست.

دکتر وَن هورن چندتایی پوشه جلویش دارد. هرازگاه یکی را می‌گشاید و کاغذهای درونش را نگاه می کند. دفترچه‌ی یادداشت و قلمی نیز همراه دارد. به‌دلایلی که اصلاً روشن نیست، وقتِ حرف‌زدنِ ایزی گاه‌به‌گاه تُندتُند چیزهایی یادداشت می‌کند. در باقیِ مواقع به‌نظر می‌رسد مشغولِ خط‌خطی‌کردن است.

همه‌چیز این صحنه از درک‌شدن می‌گریزند. حال‌وهوایی رازآمیز، پُرتردید، و متزلزل. همین در باب صحنه‌های ۵۴ و ۵۷ هم صدق می‌کند. هدفِ دکتر وَن هورن مطلقاً مشخص نیست. بعضی وقت‌ها به نظر می‌رسد دارد یک‌جور بازجویی پلیسی را هدایت می کند. در باقیِ مواقع همچونَ یک روان‌پزشک است. باز هم در باقیِ مواقع شبیهِ «مفتشِ اعظم» است.]

دکتر وَن هورن: اتفاقاتِ پُراهمیتی اُفتاده‌ن. و تو هم دوست داشته باشی یا نداشته باشی وسطِ این اتفاق‌ها بوده‌ی.

ایزی: پیشِ من نیست. قبلاً هم بهتون گفتم. پیشِ من نیست و نَمی‌دونم هم که کجاست.

دکتر وَن هورن: [موضوعِ صحبت را عوض می‌کند] چندوقته این‌جایی ایزیَ؟

ایزی: [شانه می‌اندازد] چه فرقی می‌کنه؟ [مکث] خیلی‌وقت.

دکتر وَن هورن: جوابِ سؤالو بده. چند روز؟ چند هفته؟ چند ماه؟

ایزی: نمی‌دونم. فکر کنم چند روز. یادم نمی‌آد چه‌قدر.

دکتر وَن هورن: اگه بهت می‌گفتم هفت روز چی؟ تو چی می‌گفتی؟

ایزی: هیچ‌چی. چیزی نمی‌گفتم.

دکتر وَن هورن: از کی شروع به استفاده از اسمِ ایزی کردی؟

ایزی: [نفس بیرون می‌دهد] این حرف‌ها مزخرفه.

دکتر وَن هورن: اسمِ واقعی‌ت ایساکه، نه؟

ایزی: که چی؟

دکتر وَن هورن: چند سالت بود؟ شیش؟ هشت؟ چهارده؟

ایزی: یادم نمی‌آد.

دکتر وَن هورن: ولی شب‌تاب‌ها رو که یادت می‌آد، نه؟

ایزی: چی‌ها رو؟

دکتر وَن هورن: شاید هم بهشون می‌گفتین حشره‌های نورانی. اهمیتی نداره. تو که می‌دونی دارم درباره‌ی چی حرف می‌زنم، نه؟

ایزی: نه.

دکتر وَن هورن: اون چیزهای کوچولویی که شب‌ها دوروبَر پرواز می‌کنن. تابستون‌ها، وقتی هوا گرمه. نقطه‌های کوچولوی نور... روشن و خاموش می‌شن... جَست می‌زنن تو هوا... الان یه‌جا، الان یه جای دیگه. خیلی خوشگلن، نه؟

ایزی: این حرف‌ها چیه، برنامه‌ی «به دنیای حشرات خوش آمدید»؟

دکتر وَن هورن: نه، اسمش «بازگشت به عقب»ئه، یا «کندوکاوی در گذشته». [یکی دو لحظه‌ای می‌گذرد. گیج و ویجیِ ایزی همچنان ادامه داد] دریاچه‌ی اِکو رو یادت می‌آد؟ تو و خانواده‌ت چندتا تابستون اون‌جا بودین؟

ایزی: [کاملاً شگفت‌زده شده. کمی ترسیده. چند لحظه می‌گذرد] شما از کجا این قضیه رو می‌دونین؟

دکتر وَن هورن: من خیلی چیزها می‌دونم. [مکث] حالا شب‌تاب‌ها رو یادت می‌آد؟

ایزی: آره. [مکث] مبهم. [مکث؛ اعتراف می‌کند] آره، یادم می‌آد.

دکتر وَن هورن: تو و برادرِ بزرگت شب‌ها می‌رفتین اون بیرون تو حیاط پُشتی، نه؟ یه کوزه‌هایی همراه‌تون می‌بُردین که بالاش رو کوچیک کوچیک سوراخ کرده بودن. [مکث] اسم برادرت چی بود؟

ایزی: [خیلی سریع؛ گویی آکنده است از وحشت] فرانتز.

دکتر وَن هورن: آره، فرانتز. همین بود. اسم جالبیه. فرانتز. فرانتز و ایساک. چند سال با هم فاصلهٔ داشتین؟

ایزی: [سخت و به‌زحمت می‌تواند کلمه‌ای از دهانش بیرون دهد] سه.

دکتر وَن هورن: [انگار خطاب به خود] درسته. سه. سه سال فاصله. [دوباره ایزی را مخاطب قرار می‌دهد] این‌جوری بود که تو و برادرِ بزرگ‌ترت فرانتز که سنش سه سال از تو بیشتر بود، شب‌ها می‌رفتین اون بیرون که تو حیاط پُشتی شب‌تاب بگیرین. سوراخ‌های بالای کوزه‌ها کارِ پدرتون بود، نه؟ با یه چکش و میخ یک‌هشتم اینچی. تَپ، تَپ، تَپ. دکتر بود پدرتونَ، نه؟ نه یه دکترِ اسمی مثِ من که دکترام تو انسان‌شناسیه، بلکه یه دکترِ پزشکِ درست‌وحسابی، از اون‌ها که واقعاً بیمارها رو درمان می کنن و کمک می‌کنن آدم‌ها خوب بشن. آدمِ قدکوتاهِ خوش‌بنیه‌ای بود، نه؟ با دست‌های زبرِ قویَ و یه دونه از اون سینه‌های بُشکه‌ای. تاس هم بود، اگه اشتباه نکنم، و حتا اون‌جا تابستون کنارِ دریاچه هم، وقتی که تو تعطیلاتِ سالانه‌ی کم‌مدتِ یه هفته‌ای‌ش بود هم، با پیرهنِ سفید این‌وَر و اون‌وَر می‌رفت، نه؟ البته بی‌کراوات، و آستین‌هاش هم تا می‌کرد بالا وقتی هوا دیگه خیلی گرم می‌شد. ولی هنوز هم تو توی ذهنت پدرت رو اون‌شکلی می‌بینی، نه؟ پدرت با یه پیرهنِ سفید تَنش.

ایزی: [در رنج است. با صَدایی بسیار ضعیف] بس کن. این‌کار رو با من نکن.

دکتر وَن هورن: [اعتنایی به او نمی‌کند] خب، شماها اون‌جا بودین، تو و فرانتز، می‌دویدین دوروبَرِ حیاط پُشتیِ خونه‌ی بغل دریاچه‌ی اِکو و سعی می‌کردین شب‌تاب بگیرین و بندازین تو کوزه. خیلی تماشایی بود، کوزه‌هه رو با اون نورهای چشمک‌زنِ توش دست‌تون می‌گرفتین، و البته هرچه‌قدر شب‌تابِ

بیشتری می‌گرفتین و می‌نداختین تو کوزه هم فانوسه چشم‌نوازتر و خوشگل‌تر می‌شد. مشکل این بود که تو توی شب‌تاب‌گرفتن خیلی وارد نبودی. هروقت دست دراز می‌کردی سمت یکی‌شون، یهویی نورش می‌رفت و بعد نور یکی دیگه‌شون یه‌جای دیگه روشن می‌شد، که حواس تو رو از اولی اون‌قدر پرت می‌کرد که ردّ این‌که کجاس رو گم می‌کردی. بعد می‌رفتی پی دومی، ولی تمام‌مدت باز همین اتفاق می‌افتاد. باز و باز تو همین مدت برادر بزرگترت فرانتز که سنش سه سال از تو بیشتر بود، پُشت سر هم حشره‌ی تابان شکار می‌کرد. کوزه‌ش عین یه آتشکده‌ی رویایی می‌درخشید. و باز و باز تو با دست خالی می‌اومدی. همین غرق سرخوردگی‌ت می‌کرد. هرچه‌قدر هم که بیشتر شکست می‌خوردی مأیوس‌تر می‌شدی. آخر سر استفاده از روش پست و شرم‌آور زرزرکردن می‌زدی زیر گریه و چنان های‌وهویی راه می‌نداختی که مادرت مجبور می‌شد به‌دو بیاد بیرون، مادر بدبختت که داشت با پدرت توی خونه یه‌کم تو آرامش سَر می‌کرد. پدرت هم داشت با پیرهن سفیدش و آستین‌های بالازده غذای شبونه‌شو می‌خورد. نُه بار از ده بار هم مادرت قضیه رو این‌جوری فیصله می‌داد که فرانتز ناراضی و کفری رو مجبور کنه شب‌تاب‌هاشو با تو تقسیم کنه تا تو هم یه چیزی داشته باشی که تو کوزه‌ت بندازی. هرکاری می‌کرد که توله رو ساکت نگه داره. درسته ایزی؟ هرکاری می‌کرد برا چند لحظه آرامش.

ایزی: [در آستانه‌ی گریه] تو چه‌جور آدمی هستی؟

دکتر وَن هورن: [به سؤال ایزی اعتنایی نمی‌کند] آخرین‌بار کی فرانتز رو دیدی؟

ایزی: نمی‌خوام درباره‌ی این قضیه صحبت کنم.

دکتر وَن هورن: جواب سؤالو بده. [مکث] باید جواب سؤالو بدی.

ایزی: [می‌زند زیر گریه] نمی‌دونم.

دکتر وَن هورن: هفت سال پیش، اون‌موقع بود. ازت خواست که تو مراسم خاکسپاری پدرت شرکت کنی و تو درخواستشو ردّ کردی. چرا همچین کاری کردی؟ تو فکر می کنی چه کوفتی‌ای؟ برادرت خیلی ازت متنفره، حتا به خودش زحمت نداد بعد این‌که تیر خوردی بیاد بیمارستان دیدنت. [مکث] تو روزگار خوشی‌ت کُلّی از پُل‌های پشت‌سرتو نابود کرده‌ی، نه؟

[ایزی زیر این یورش کلامی می‌شکند، چهره‌اش را در میان دست‌هایش می‌پوشاند و هق‌هق می‌گرید.]

۵۳ـ داخلی: روز - استودیو - سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[صحنه در اتاقی از اتاق‌های خانه‌ی شاین و لولو اتفاق می‌افتد. یک سالی‌ست که ازدواج کرده‌اند. بر دیوار تصویری از لولو در لباس چارلی چاپلین می‌بینیم.

کاترین در کنار سلیا، تام (بازیگری که نقش پیتر شاین را بازی می‌کند) و بیلی می‌روند که آخرین تمرین پیش از گرفتن نخستین برگزار کنند. سلیا لباس سفیدی به‌تن دارد. تام (شاین) لباسی آراسته به‌تن دارد لباس رسمی، یا به‌هرحال یک‌جور لباس برازنده و معقول. لباس بیلی (آلوین) راحت و بی‌تکلف است.]

کاترین: خیله‌خب، خوب بود. یه بار دیگه بریم، فقط برا این‌که مطمئن شیم هرکی همه‌چی‌ش سر جاشه. یادت باشه تام، صحنه با چرخیدن در و بازشدنش شروع می‌شه بعد هم هُل‌دادن تو. سلیا پَرت می‌شه رو تخت و تو... [می‌رود سمت جایی در اتاق و اشاره به زمین می‌کند] ... تو وامی‌ستی این‌جا، درست جایی که این نَواره هست. [به نوار کشیده‌شده بر زمین اشاره می‌کند] این‌جوری کارت

رو برا رفتن سمت گنجه آسون‌تر می‌کنه. [اشاره می‌کند به گنجه] و اسلحه رو در می‌آری. [می‌گردد سمت بیلی] بیلی، وقت در زدنت که رسید من به بهت یه اشاره می‌کنم. درست بعد این که تام می‌گه «حالا کاری که باید بکنی رو بکن. بکن.» خب؟ همه‌چی روشنه؟

[سلیا، تام و بیلی با سر تصدیق می‌کنند. هم‌چنان که می‌روند سر جاهای‌شان پُشت در اتاق‌خواب، دستیار اول کارگردان در گوش کاترین چیزی نجوا می‌کند. کاترین با سر تصدیق می‌کند. بعد، به‌محض این که بازیگرها سر جاهاشان قرار می‌گیرند:]

کاترین: [لحظه‌ای که همه‌چیز به نظر ساکت می‌رسد] حرکت.

[این صحنه عمدتاً از نظرگاه کاترین است، به‌علاوه‌ی هرازگاه نماهای عکس‌العمل او که دارد بازیگرها را نگاه می‌کند. صحنه بیشتر شبیه تئاتر است تا سینما، و تصنّع محیط در تمام طول صحنه حس می‌شود.

در با سرعت باز می‌شود. پیتر، که دست لولوی معترض و عصبانی را گرفته، او را پرت می‌کند روی تخت.]

لولو: [به‌اعتراض] ولی من می‌خوام برم.

پیتر: ما هیچ‌جا نمی‌ریم.

لولو: ولی تو قول دادی.

پیتر: قول چی؟ که بتونی بری با یکی دیگه؟

لولو: [همه‌چیز را انکار می‌کند] تو زده به سرت.

[از تخت پایین می‌آید.]

پیتر: فکر می‌کنی نمی‌دونم؟ [از خشم منفجر می‌شود] فکر می‌کنی نمی‌دونم؟

لولو: [آرام] من با تو ازدواج کردم، نه؟ اگه کس‌های دیگه‌ای رو می‌خواستم چرا باید با تو ازدواج می‌کردم؟

پیتر: [اعتنایی به سؤال او نمی‌کند، بحث خودش را پی می‌گیرد] می‌تونستم همه‌چیز رو فراموش کنم وانمود کنم نادیده می‌گیرم ولی وقتی شروع می‌کنی دوروبر پسر خودم خب این دیگه از حد تجاوز کردنه!

لولو: من نمی‌تونم در مورد احساسی که آلوین داره کاری بکنم پیتر...

[پیتر کماکان اعتنایی نمی‌کند به آن‌چه لولو می‌گوید، می‌رود سر گنجه، کشوی بالایی را باز می‌کند، و از توی آن هفت‌تیری درمی‌آورد.]

لولو: اون اومد پیش من، ولی من پسش زدم. به‌شرافت خدا حقیقت همینه. اگه حرف منو باور نمی‌کنی برو از خودش بپرس.

پیتر: [برمی‌گردد و اسلحه را به‌سوی او می‌گیرد. در آستانه‌ی هیستری] این رو می‌بینی؟

[لولو او را جدی نمی‌گیرد و جوابی نمی‌دهد. شاین با صدایی بلندتر سؤال را تکرار می‌کند.]

پیتر: این رو می‌بینی؟

لولو: آره می‌بینم.

پیتر: [می‌کوشد اسلحه را به‌زور در دست لولو بگذارد] بگیرش!

لولو: [مقاومت می‌کند] بس کن پیتر.

پیتر: [تلاشش را دوچندان می‌کند] بگیرش.

[لولو بالاخره کوتاه می‌آید و اسلحه را در دست می‌گیرد.]

پیتر: می‌خوام دردم رو چاره کنم. می‌فهمی؟ و این هم... این داروشه.

لولو: [عصبی می‌خندد] من نمی‌خوام به تو شلیک کنم.

پیتر: به من نه عزیزم به خودت. راه دیگه‌ای نیست. اگه تو این کار رو نکنی دیگه هیچ امیدی برا ما وجود نداره... هیچ امیدی برا آلوین... هیچ امیدی برای هیچ‌کدوم‌مون.

لولو: [اسلحه را به‌سمت پیتر می‌گیرد] این‌که پُر نیست.

پیتر: اِه، نیست؟

[اسلحه را رو به سقف می‌گیرد و ماشه را می‌کشد. سلیا برای درآوردنِ جلوه‌ی صوتی، می‌گوید «بَنگ».]

لولو: [ترسش هر آن دارد بیشتر می‌شود] ببین پیتر، اگه تو دیگه تحمل‌شو نداری می‌تونیم جُدا شیم... طلاق بگیریم.

پیتر: [تلخ می‌خندد] کارِ ما خیلی از طلاق گذشته، من دیگه حتا نمی‌دونم این کلمه چه معنی‌ای می‌ده. [مکث. جنون در چشمانش] تا آن‌هنگام که مرگ ما را از هم جدا سازد لولو. [خشمگین از امتناع لولو از انجام خواسته‌اش، سعی می‌کند اسلحه را از دستِ لولو بَیرون بکشد] باشه، بده‌ش به من. اگه خودت این‌کار رو نمی‌کنی، من برات انجامش می‌دم.

لولو: [سعی می‌کند اسلحه را در دست نگه دارد] نه پیتر. بس کن.

پیتر: [دیوانه شده] فکر می‌کنی برام مهمه؟ فکر می‌کنی دیگه اهمیتی می‌دم؟ [حمله می‌بَرَد سمتِ لولو.]

[لولو عقب می‌کشد از پیتر. وقتی در فاصله‌ی مطمئنی قرار می‌گیرد اسلحه را پایین می‌آوَرَد.]

لولو: [با لحنی قاطع و حاکی از اعتماد به نفس] من نمی‌تونم در مورد کارهایی که آدم‌های دیگه می‌کنن کاری بکنم پیتر. ولی من هیچ‌وقت کسی غیر خودم نبوده‌م. تو اینو می‌دونی و همه‌ی آدم‌های دیگه هم می‌دونن. من رو تبدیل به چیزی که نیستم نکن. من تحمّلِ این‌همه دروغ رو ندارم.

پیتر: [حمله می‌کند به لولو، شانه‌ی او را می‌گیرد و لولو را به‌زور هُل می‌دهد سمتِ پایین] به زانو در بیا... هیولا! [لوله‌ی اسلحه را، که هنوز در دستِ لولو است، به‌سمتِ خود لولو می‌گیرد] حالا کاری که باید بکنی رو بکن! بکن!

[ناگهان از سمتِ در صدای هراسناکِ درزدنی شنیده می‌شود.]

آلوین: [از بیرون] بابا، خوبی؟

[پیتر که صدای پسر حواسش را پرت کرده، به‌سمتِ در برمی‌گردد. حالا پُشتش به لولو است.]

پیتر: آلوین...

[لولو اسلحه را به‌سوی پُشتِ پیتر می‌گیرد. باز هم سلیا صدای جلوه‌ی صوتی صحنه را در می‌آوَرَد. نمای نزدیک از چهره‌ی سلیا که وانمود می‌کند پنج گلوله‌ی باقی‌مانده در خشاب را شلیک می‌کند.]

لولو/سلیا: بَنگ. بَنگ. بَنگ. بَنگ. بَنگ.

[تصویر بُرش می‌خورد به:]

۵۴ـ داخلی: روز - استودیو - سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[روز فیلمبرداری به انتها رسیده. سلیا که دیگر لبَاسِ صحنه تَنَش نیست در اتاقِ شاین/لولو با فیلیپ، هانا، و کاترین نشسته‌اند. سلیا سرِ ناکامی ایزی درآمدن آشکارا از پا در آمده. ما وسطِ صحبت‌ها می‌رسیم.]

هانا: ایزی آدم غیرقابلِ‌پیش‌بینی‌ایه، آره، ولی همچین‌کاری نمی‌کنه.

سلیا: یه اتفاقی براش افتاده. من می‌دونم. تو دردسره.

فیلیپ: یا این‌که نظرش عوض شده. منظورم اینه که آدم چه‌خبر داره، نه؟

هانا: خفه شو فیلیپ.

فیلیپ: [به هانا] من فقط دارم سعی می‌کنم همه‌ی امکان‌ها رو در نظر بگیرم. [به سلیا] اگه بخوای صبح زنگ می‌زنم نیویورک و یکی رو پیدا می‌کنم که شروع کنه گشتن پی‌ش.

[کاترین که تاحالا داشت با نگرانی‌ای هردم فزاینده به حرف‌های بقیه گوش می‌کرد، بالاخره وارد بحث می‌شود.]

کاترین: [به سلیا] فردا یکشنبه‌س. تو می‌خوای چی‌کار کنی؟

سلیا: نمی‌دونم. نمی‌تونم به اون‌قدر جلوترِ خودم

فکر کنم.

کاترین: نَشین و بُق کن. قول می‌دی بهم؟ دوشنبه و سه‌شنبه چندتا صحنه‌ی پُرزحمت داریم. و تو لازمه که ذهنت آسوده باشه.

سلیا: درست می‌شم.

کاترین: [سلیا را نگاه می‌کند] ماجراهای عشقی می‌آن و می‌رن، ولی کارِ آدمه که باقی می‌مونه. می‌دونی اینو دیگه، نه؟

سلیا: [گستاخانه] نه. فکر نمی‌کنم بدونم. فکر نمی‌کنم هیچ‌چی بدونم.

۵۵ـ داخلی: روز - اتاق

[اتاق همچون قبل است. غروب از پنجره سرازیر است.

ایزی و دکتر وَن هورن همچون پیش دو سوی میز نشسته‌اند. در پس‌زمینه می‌بینیم که واقعاً بهبودهایی حاصل شده. تخت‌خوابی تاشو مثلاً، دستشویی‌ای سفری با تشت آبی رویش، و میخی بر دیوار با لباسی آویزان از آن.

صحنه در میانه‌ی گفت‌وگوی‌شان آغاز می‌شود. دکتر وَن هورن دارد توی یکی از پرونده‌های جلوی رویش را نگاه می‌کند.]

دکتر وَن هورن: ... و در چهاردهم ژوئن سالِ بعدش ده دلار از توی کیفِ مادرت گم شد. سالِ بعدی‌ش، در بیست‌ونهم مِی حین امتحانِ جبر تقلب کردی، جواب‌ها رو از رَو دستِ دختری که کنارت نشسته بود نوشتی. سوزان مورس اسمش این بود، نه؟ اون دلبسته‌ی تو بود و تو هم کاری کردی مطمئن بشه تو درس نمره نمی‌آری و مجبور می‌شی تابستون بری مدرسه. کار قشنگی بود دوستِ من، سوزان باید حسابی احساسِ خوشحالی کرده باشه وقتی از فردای روزِ امتحانَ تو دیگه باهاش حرف نزدی.

ایزی: [صدایش دیگر تقریباً شنیده نمی‌شود] از مدرسه متنفر بودم. محصّل وحشتناکی بودم.

دکتر وَن هورن: [با یک حرکتِ دست پوشه را می‌بندد؛ پوشه‌ای دیگر را می‌گشاید] کلی چیز پیش‌پاافتاده هست... که خیلی ارزشِ اشاره‌کردنَ ندارن. ولی نشون‌دهنده‌ی الگوی موردی مشخّصن، نه؟ [محتویاتِ پوشه‌ی دوم را ورق می‌زند] به‌راستی از دانه‌های خُردْ درختانِ تناور سَر بَر می‌کشند. [مدخلی از یکی از صفَحات را نگاه می‌کند] آه. [با انگشتش ضربه‌ای بر صفحه می‌زند] این موردِ کوچولو از رذالت برای من جالبه. چهارم دسامبر، شش سال پیش. کلابِ پارادایز لونج، میلواکی، ویسکانسین. تو و گروهت اون‌شب اون‌جا برنامه اجرا کردین، نه؟ مردی به‌اسم جک بارتُلومیو رو یادت می‌آد؟

ایزی: [به‌حالتِ تدافعی] ما خارج از دادگاه قضیه رو فیصله دادیم.

دکتر وَن هورن: می‌دونم. ولی مجبور نبودی دستشو بشکنی که، نه؟

ایزی: یارو دَبّه کرد پولِ ما رو. ازمون خواست وسطِ زمستونِ وحشتناک تو کلابِ کثافتش تو میلواکی موسیقی بزنیم و بعد شبی که ما رفتیم کولاک شد و سروکله‌ی کسی پیدا نشد. خب یارو هم تصمیم گرفت که پولِ ما رو نده. ما حتا پولِ کافی برا برگشتن به نیویورک هم نداشتیم. [مکث] این‌جوری بود که من از کوره در رفتم.

دکتر وَن هورن: عاشقِ اجراکردن با اون گروه بودی، نه؟

ایزی: همه‌ی زندگی‌م بود.

دکتر وَن هورن: نباید موسیقی رو می‌ذاشتی کنار ایزی.

ایزی: نذاشتم. اون منو گذاشت کنار. [مکث] تیر خوردم، یادته؟ [مکثی دیگر. از صندلی بلند می‌شود و می‌رود سمتِ تخت‌خواب] خسته‌ام از این حرف‌ها. [بر تخت می‌نشیند] دیگه نمی‌خوام این‌جا باشم.

دکتر وَن هورن: [بی‌اعتنا. موضوع صحبت را عوض می‌کند] تو دیگه به چی اهمیت می‌دی ایزی؟ منظورم غیر خودته.

ایزی: اهمیت؟ منظورت از اهمیت چیه؟

دکتر وَن هورن: نمی‌دونم. هرچی. هنر. ادبیات. تمبر جمع‌کردن. طالع‌بینی.

ایزی: من هیچ علاقه‌ای به این سؤال‌ها ندارم.

دکتر وَن هورن: بجنب ایزی. جوابم رو بده.

ایزی: هیچ‌چی. سوای موسیقی، هیچ‌چی.

دکتر وَن هورن: [غرقِ فکر] کتابِ مورد علاقه‌ت چیه؟

ایزی: کتاب مورد علاقه ندارم.

دکتر وَن هورن: فیلم مورد علاقه‌ت چیه؟

ایزی: از سینما خوشَم نمی‌آد. اصلاً نمی‌رم.

دکتر وَن هورن: فکر می‌کردم هر آمریکایی‌ای عاشق سینماست.

ایزی: من نه. قبلاًها می‌رفتم... وقتی بچه بودم. ولی بعدش جین کِلی بازنشسته شد و بخش لذت‌بخش قضیه برا من از بین رفت. الان هم دیگه مُرده، می‌دونی که.

دکتر وَن هورن: [برای نخستین بار اندکی شگفت‌زده است] من رو دست نمی‌ندازی که، نه؟ واقعاً از جین کِلی خوشت می‌آد؟

ایزی: [درباره‌اش فکر می‌کند] آره. راستش واقعاً خوشم می‌آد.

دکتر وَن هورن: کدوم فیلم؟ کدوم ترانه؟

ایزی: نمی‌دونم. بیشترشون. ولی احتمالاً مورد علاقه‌م باید «آواز در باران» باشه. هیچ‌وقت ازش خسته نشدم. هر بار که می‌بینمش درست به همون عظمتِ بارِ قبله.

دکتر وَن هورن: [لبخند می‌زند، همدلانه] استثنائاً باهات موافقم. من هم عاشقشم. درواقع حتا این‌قدر پیش می‌رم که یکی از دلپذیرترین و زیباترین چیزهاییه که تا حالا به دستِ یک آمریکایی خلق شده. به همون خوبیِ اعلامیه‌ی استقلالِ آمریکا. به همون خوبی «موبی‌دیک».

ایزی: گَند بگیرن، از این چیزها بهتره. «آواز در باران» جاودانه.

[دکتر وَن هورن پا می‌شود از صندلی و به‌سمتِ تختِ ایزی می‌رود. لبخندزنان وسطِ اتاق می‌ایستد. بعد به‌حالتی پُرابهت و حسرت‌خوارانه شروع می‌کند به رقص‌پایی نرم و با صدایی آرام می‌خواند.]

دکتر وَن هورن: دارم تو بارون آواز می‌خونم/ دارم تو بارون آواز می‌خونم/ چه حسّ‌وحالِ عالی و خوبی/ باز هم دوباره چه خوش درونم...

[صحنه با نمای نزدیکی از چهره‌ی دکتر وَن هورن به پایان می‌رسد.]

۵۶ـ داخلی: شب - دوبلین- اتاقِ سلیا در هتل

[یکشنبه. اوایلِ بعدازظهر. سلیا روزش را تنها گذرانده، چپیده در آپارتمانش.

صحنه با ورودِ سلیا به اتاق پذیرایی شروع می‌شود. جعبه‌ی سیاهِ کوچک را در دست دارد.

گرداگردِ اتاق می‌رود، پرده‌های کِرکره‌ای را می‌اندازد و پرده‌ها را می‌کِشد، بعد هم چراغِ سقفی را خاموش می‌کند. کنارِ مبل هنوز چراغیَ روشن است. بر مبل می‌نشیند، جعبه را جلویش بر میزِ قهوه‌خوری می‌گذارد. سنگ را از تویش در می‌آوَرَد، بر میز می‌گذارد، و چراغ را خاموش می‌کند. تاریکی.

بعدِ چند لحظه‌ای سنگ شروع می‌کند به درخشیدن با همان نور آبی‌ای که قبلاً دیده‌ایم. به‌تدریج نور شدت می‌یابد و زیباتر می‌شود. سلیا نگاه می‌کند. بعدِ چند لحظه‌ای دیگر، سنگ چند اینچی از میز ارتفاع می‌گیرد. لحظاتی بعدتر سنگ به دو قسمت تقسیم می‌شود.

دو جسمِ آبی‌رنگِ درخشان بر فرازِ میزی سرگردانند.

در نـور آبـی پُرتلألویی که اتـاق را غرق خود کرده، اشـک‌ها را می‌بینیم که از گونه‌های سلیا فرو می‌ریزند.]

سـلیا: [به‌زحمت چیزی بیش از نجواست] چی شده ایزی؟ تو کجایی؟

[با تمام جانش، ازپادرآمده‌ی اندوه، می‌زند زیر گریه. بعد چند لحظه‌ای دیگر قادر به تحمل نیست. به‌یکباره دست می‌بَرَد و چراغ را روشن می‌کند. اتاق از نور پُر می‌شـود. سنگ عادی و معمولی روی میز قـرار گرفته. حالا هم‌هنگام هق‌هق، سـلیا با احتیاط سـنگ را درون جعبه می‌گذارد و درش را می‌بندد. انـگار به‌حالتـی پُرابهت ایـزی را به خاک سـپرده اسـت. لحظه‌ای به جعبه نگاه می‌کنـد. بعد کماکان هق‌هق‌کنان، پا می‌شـود و پرده‌هـا و کرکره‌ها را باز می‌کند و چراغ سقفی را هم روشن می‌کند.

چند لحظه‌ای بعدتر، دیگر ناتوان از فرونشاندن رنجَش، کُتش را می‌پوشـد، جعبه‌ی سیاه را از روی میز قهوه‌خوری برمی‌دارد و آپارتمان را ترک می‌کند. در پشتِ سرش بسته می‌شود.]

۵۷ـ خارجی: شب - خیابان‌های دوبلین

[نماهای مختلفی از سـلیا درحـال راه‌رفتن در شـهر. خیابان‌ها کاملاً خلوتند. صدای قدم‌هایش بر سنگفرش می‌پیچد.

بعد مدتی سـلیا واردِ مرچنتز آرک می‌شـود و می‌رسـد به پُل هاپنی، پُلی مخصـوص عابرانِ پیاده که روی رود لیفی زده شـده. پله‌ها را بالا می‌رود و روی پُل پا می‌گذارد به قدم‌زدن. درسـت وسطِ پُل می‌ایستد.

نمـای باز از فاصلـه‌ای دور. نمـای نزدیک از چهره‌ی سلیا. نمای رودِ پایین از نظرگاهِ سلیا.

سلیا سـنگ را از جعبه در می‌آوَرَد. بعد اطراف را نگاه می‌کند تا مطمئن شـود کسی مشغول تماشا نیست. سنگ را در دستِ راست نگه داشته، دست را کاملاً جلو می‌بَرَد، و خم می‌شود بر لبه‌ی پل.

دو سـه لحظه‌ای می‌گذرد. دستش را باز می‌کند و می‌گذارد سنگ بیفتد درونِ آب.]

۵۸ـ داخلی: شب- اتاق

[اتـاق همچون قبـل. ایزی بر تختش نشسـته و دارد نسـخه‌ی جلدْنازکـی از رمـانِ «رسـتاخیز» تولستوی را می‌خواند. چراغ کوچکی کَنارش روشن است. بر زمین سینی‌ای هست با ظرف‌هایی درونش: باقی‌مانده‌ی شام ایزی.

صدای قفلَ و چفت‌ها که می‌چرخند. ایزی سر بالا می‌آوَرَد. دکتر وَن هورن می‌آید تو.]

دکتر وَن هورن: [سرِ جایش پُشت میز می‌نشیند. آمرانه] بیا این‌جا ایزی.

ایزی: [ناراضی] تو اصلاً می‌خوابی؟

دکتـر وَن هورن: خیلی وقت نداریم. [به صندلیِ مقابلش اشاره می‌کند] بشین.

[ایزی گوشه‌ی صفحه‌ای از داستانِ تولستوی را تا می‌کند، کتاب را می‌بندد، و روی بالشَ می‌گذاردش. پا می‌شود و می‌رود سمتِ جایش.]

ایزی: [سـرِ جایش می‌نشیند، با نگرانی] اشکالی پیش اومده؟

دکتـر وَن هورن: همه‌چی اشـکال داره. [مکث] به‌خاطرِ تو.

ایزی: [طعنه‌آمیز] اون‌وقت من فکر می‌کردم داره دیگه از من خوشت می‌آد. [مکث] چه احمقم من.

دکتـر وَن هورن: داشـت خوشـم می‌اومد. ولی احساسـات ربطی به این قضیه نـداره. من نمی‌تونم به تو اعتماد کنم.

ایزی: چرا نمی‌تونی. من حقیقتو بهت گفتم. هر کلمه‌ای که گفتم... حقیقته.

[نمایـی از زاویه‌ی روبـه‌رو از بالای شـانه‌ی دکتر وَن هورن. می‌بینیم که دارد حروفِ نامِ سـلیا را می‌نویسد: سـ لـ یـ ا.]

دکتر وَن هورن: خب تو حرف می‌زنی. ولی حرف‌های یه دروغگو که ارزشی ندارن. اعتباری ندارن.

ایـزی: ببین. من که احمق نیسـتم. شـما از من زیادتر از اون‌قدری می‌دونین که بهتون دروغ بگم.

دکتر وَن هورن: [سـر تـکان می‌دهد] آدم محترمی نیستی. زندگیِ بدِ غیرشرافتمندانه‌ای رو پیش گرفته‌ی.

ایـزی: نَمی‌خـوام باهات بحث کنـم. [مکث. با صدایـی اندوهگین‌تر] ولی بعـدش من تیر خوردم. آدم فکر می‌کنه این بدترین اتفاقی بود که می‌تونست برا من بیفته، ولی بدترین نبود. من از اون موقع تغییر کردم. از آلودگی‌هام... در اومدم. سـعی کردم یه جورِ دیگه باشم.

دکتر وَن هورن: [طعنه‌آمیز] یه آدم تازه.

ایزی: [صادقانه] شاید. نمی‌دونم بَهش بگم چی. ولی الان با همه‌چی بیش‌تـر در ارتباطم. با آدم‌های دیگه بیشتر در ارتباطم. یه‌جور آدم مسئول.

دکتر وَن هورن: [با تلخیِ بسیار] پس چرا به من کمک نکرده‌ی؟ [مکثی طولانی، خیره است به ایزی] چرا به من دربارِه‌ی سلیا برنز چیزی نگفته‌ی؟

ایزی: [کاملاً به‌هم‌ریخته] کی؟

دکتر وَن هورن: شنیدی چی گفتم.

ایزی: نمی‌شناسـم ایـن آدمو. [شـروع می‌کند عقلـش را دوباره به کار انداختـن. درمی‌یابد به هر قیمتی که شـده باید از سـلیا محافظـت کند] گفتی اسمش چی بود؟

دکتر وَن هورن: [با قاطعیتِ تمام] من می‌تونستم بدم بکشـنت، می‌دونی که. تنها کاری که باید بکنم اینـه که بکوبم به در و اون‌وقت یه مردی با اسـلحه می‌آد این‌جا و یه گلوله می‌خوابونه تو سرت.

ایـزی: [آهی می‌کشـد] حـالا که ایـن کار رو نکردی.

دکتر وَن هورن: به نظرم شبیهِ همون ایزیِ قدیمی می‌آی.

ایـزی: خـب، عادت‌هـای آدم سـخت از بین می‌رن.

[نمایی از زاویه‌ی روبه‌رو از بالای شانه‌ی دکتر وَن هـورن، هنگامی‌که دارد حـرف می‌زند. می‌بینیم که دارد در دفترچه‌اش می‌نویسـد: سلیا سلیا سـ لیـ ا صیلـ یـ ا.]

دکتـر وَن هـورن: اگـه فـوری بهـم می‌گفتی می‌تونسـت کلّ این وضعیت الان تموم شـده باشه. حالا شـاید خیلی دیـره. [مکث. بـرای آخرین بار درخواست می‌کند] اگه بهت می‌گفتم که این آخرین فرصتته بـرا این‌که یه کارِ خوب تو ایـن دنیا بکنی چی؟ [مکث. ایزی واکنشـی نشان نمی‌دهد] از اون برام بگو ایـزی، اون‌وقت می‌ذارم بـری. در رو باز می‌کنم و تو آزادی.

ایزی: کاش می‌تونسـتم... ولـی چیزی درباره‌ی این کسی که دارین ازش حرف می‌زنین نمی‌دونم.

دکتر وَن هورن: [دارد از خشـم منفجر می‌شود. مشـتش را بر میز می‌کوبـد] معلومه که می‌دونی! تو عاشقشی!

ایزی: [کماکان خنگ‌بازی درمی‌آورد] عاشقشم؟

دکتر وَن هورن: [به‌یکباره پا می‌شود. عنانِ اختیار از دسـت داده] همیـن بود. چیز دیگـه‌ای نَدارم که بهت بگم. [راه می‌افتد به‌سـمتِ در. می‌ایستد] دیگه مـن رو نمی‌بینی. [مکـث] و بَدونِ من تـو یه آدم ازدست‌رفته‌ای. [راهش را ادامه می‌دهد. می‌کوبد بهَ در. برای آخرین بار برمی‌گردد به‌طرفِ ایزی] باشـد که رحمتِ خداوند جاریِ جانت شود.

[در باز می‌شود. دکتر وَن هورن بیرون می‌رود. در بسته می‌شود. صدای ترق‌تروقِ قفل‌ها و چفت‌هایی که می‌چرخند.]

۵۹ـ داخلـی: شـب - آپارتمانِ لولو- سـرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[کاترین، عوامل و تجهیزاتِ فیلم در دید نیستند. آن‌چه رخ می‌دهد را همچون کُنشی بی‌واسطه تجربه

می‌کنیم.

نسخه‌ای از پرده‌ی سوم «جعبه‌ی پاندورا»ی ودکیند. صحنه از لندن به بخش جنوب شرقی منهتن منتقل شده. متعاقب کُشتن پیتر شاین، لولو و آلوین فرار کرده‌اند. تهیدستند و در شرایطی فلاکت‌بار زندگی می‌کنند. آلوین معتاد شده؛ لولو هم هرازگاه متوسل به کارهایی می‌شود تا خرج غذای‌شان را درآورد و خرج اعتیاد آلوین را هم. آلوین راضی نیست اما ناتوان‌تر از آن است که مانع لولو شود.

شب. بیرون دارد باران می‌آید. درِ اتاق پذیرایی آپارتمانی زاغه‌مانند و بی‌ریخت هستیم. گچ ترک‌خورده‌ی دیوار، رنگ پوسته‌داده، و مبلمانِ اندک‌تکه‌ای فرسوده و دست دوم. چندتایی شکاف بر سقف هست. تشت‌ها و ظروف آشپزخانه بر زمین قرار داده شده‌اند تا آب سرازیر از سقف را بگیرند اما همگی‌شان پُر و در آستانه‌ی سرریزند. تنها نور موجود از حباب لُختِ لامپی می‌آید که آویزان از سیمی متصل به سقف است.

آلوین ژولیده است، موهایش ریش‌ریش شده و کتی همچون کُت موتورسوارها به‌تن دارد. دنباله‌ی پیراهنش از شلوارش بیرون افتاده. نشسته پشت میزی و دارد سعی می‌کند آخرین ذرات اندک مانده را به‌صورت کُپه‌ای درآورد تا بشود با بینی بالایش کشید. به‌نظر در آستانه‌ی استیصال است.

در ورودی باز می‌شود و لولو می‌آید تو اتاق. خیس است، با لباس‌هایی مندرس. یکسر سیاه پوشیده: دامن جوراب شلواری، نیم‌چکمه و کتی همچون کُت موتورسوارها، مثل مال آلوین. با پا در را می‌بندد. هم‌چنان‌که دارد می‌آید تو چتر چاک‌خورده و ارزان‌قیمتی را می‌تکاند. سعی می‌کند چتر را ببندد اما نمی‌تواند چفتش را پیدا کند، و چتر را همان‌طور پرت می‌کند کف زمین. آلوین با اشتیاق او را نگاه می‌کند اما چیزی نمی‌گوید.

لولو می‌آید سرِ میز، دست می‌بَرَد سمتِ جیبِ کُتش، دسته‌ای اسکناس درمی‌آورد، و پرتش می‌کند روی میز جلوی آلوین.]

آلوین: این‌ها رو از کجا می‌آری؟

لولو: تو نمی‌خواد بدونی. [از میز دور می‌شود و شروع می‌کند به درآوردنِ کُتش. تا نیمه کُت را درآورده که دوباره می‌پوشدش] خدایا، سَرده این‌جا.

آلوین: باز هم مشغولِ همون فوت‌وفن‌های قدیمی، هان؟

لولو: تو نگرانِ چی‌ای؟ مجبور نیستی تماشا کنی.

[می‌رود سمتِ صندلیِ راحتیِ پلاستیکی و براقِ قرمزرنگ، بطری‌ای بر زمین می‌بیند و آن را بَر می‌دارد. کمی می‌نوشد. بعدِ چند جُرعه، صدای درزدنی شنیده می‌شود.]

لولو: کیه؟

آلوین: از کجا باید بدونم؟ [مکث. انگار بعدِ فکری] شاید یکی از هوادارهات.

[لولو می‌رود که جوابِ در را بدهد. در را به روی کندی باز می‌کند (شخصیتی برگرفته از شخصیت کُنتس گشوتیز در نمایشنامه)، نقاشی اهل جنوبِ شرقیِ منهتن که دلبستگی‌ای به لولو دارد. کندی لباسِ چَرمِ سیاه پوشیده و بر صورتش پی‌یرس‌هایی دارد.]

لولو: [به‌کندی، بی چندان اشتیاقی] اوه، تویی.

آلوین: می‌بینی؟ چی بهت گفتم؟

کندی: [به لولو] سلام. می‌تونم یه دقیقه بیام تو. یه هدیه برات دارم.

[لولو بی‌گفتنِ چیزی او را راه می‌دهد تو. کندی پوستری لوله‌شده درون محفظه‌ای استوانه‌ای زیر بغلش همراه دارد. کتش را که دارد درمی‌آورد با لبخندی طعنه‌آمیز آلوین را ورانداز می‌کند.]

کندی: خب، اگه این آلوین شاین نیست پس خودِ کاپیتان اینترتیاست.

آلویـــن: [به‌ش برنخـــورده، با خوشـــمزگی] هِی اون‌جا، زَنَک، بارها رو بردار.

کندی: [پوستر را از درون محفظه بیرون می‌سُراند] امـــروز رفتم تو یکی از این پوسترفروشـــی‌ها و ببین چی پیدا کردم.

[پوستر را باز می‌کند و بالا می‌گیرد. پوستری‌ست از عکس‌های همراه با لباسِ چارلی چاپلین که بلَک در صحنه‌ی ٤٥ انداخته بود. در این تصویر لولو بدونِ سبیل است. کلاهِ لبه‌دار روی سرش عقب رفته، لولو دارد به پهنای صورتش لبخندی ملیح می‌زند.]

لولـــو: [زیرِ لـــب] اوه خدایا، اینـــو از این‌جا ببر بیرون.

آلوین: [از ســـرِ جایش پا می‌شـــود] آه، روزهای خوشِ گذشته. [می‌رود سمتِ کندی.]

کَندی: [پوســـتر را هنوز بالا نگه داشته] من فکر می‌کنم خوشگله.

آلوین: [نگاهش از پوســـتر می‌رود به لولو و بعد باز به پوستر] فقط نگاه کن، یه ذره هم عوض نشده! [چانه‌ی لولو را با دســـت می‌گیـــرد کمی هم زیادی بی‌ملاحظه و می‌گرداند سمتِ پوستر.]

لولو: بس کن.

آلویـــن: [هنوز چانه‌ی لولو در دســـتش اســـت] همه‌ی این چیزهاییِ که از ســـر گذرونده رو بیار تو ذهنت، اون‌وقت حالتِ کودکانه‌ی چشم‌هاشـــو ببین که هنوز همونه.

کندی: ولش کن آلوین.

آلوین: [هیجان‌زده شـــده] بایـــد آویزونش کنیم! [پوستر را از کندی قاپ می‌زند] همینه که دوروبَرمون احتیاج داریم یه‌مقدار تزیینات! یه تصویری مثِ این... بهمون الهام می‌ده! الهه‌ی... معبدِ جسم! [می‌خندد.]

[تُندی میرود ســـمتِ دیوار، میخی بیرون‌زده از دیوار می‌بیند، و سعی می‌کند پوستر را وصل کند به میخ. پوستر می‌اُفتد زمین.]

آلوین: گند بگیرن.

کندی: میخ رو از دیوار درآر احمق.

[همین لحظه نورِ اتاق می‌رود. اتاق فرو می‌رود در تاریکی.

به‌صورتی مبهم ترکیبِ ســـه اندامِ داخلِ اتاق را تشخیص می‌دهیم.]

آلوین: عالیه. حالا دیگه حتا نمی‌تونم ببینم.

لولو: می‌رم یه شـــمع بیارم. [غیبش می‌زند توی اتاق‌خواب.]

کندی: [به آلوین] تو حسابی دلقکی آلوین.

[لولو همراه با شـــمعِ روشن‌شـــده‌ی کوچکی بر نعلبکی برمی‌گردد. هم‌چنان که او به‌ســـمت دوربین حرکت می‌کند دوربین هم حرکت می‌کند سمتِ او. نمـــای نزدیکی از چهره‌ی او که نور شـــمع جلویش سوسو می‌زند. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۶۰ـ خارجی: شـــب - خیابـــانِ پایینِ خانه‌ی لولو- سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[جکَ آن سوی ساختمانِ خانه‌ی لولو در خیابان ایســـتاده. سی‌وچندســـاله، کُت چرمی، با چشـــمانی بی‌روح. ایســـتاده و بالای ســـاختمان را از این‌دستِ خیابان می‌نگرد. معتادی ســـکندری می‌خـــورد... به شیطنتِ دو بچه‌ی ولگرد.

نمایی از پنجره‌ی طبقه‌ی سوم. شمعی دارد لبه‌ی پنجره می‌سوزد.

نمایی از جک که منتظر است. جک کُتش را باز می‌کند. جیبِ تویِ کُت را وارسی می‌کند و با دست آن را لمس می‌کند.

نمای ســـاختمان از سمتِ دیگرِ خیابان. آلوین را می‌بینیم که از ساختمان بیرونَ می‌آیَد، دوروبَر را نگاه می‌کند و از سمتِ چپ از قاب خارج می‌شود.

نمایـــی از جک. لحظه‌ای با چشـــمانش آلوین را تعقیب می‌کند، بعد دســـتانش را روی سینه‌اش جمع می‌کند و پشـــتش را می‌دهد بـــه دیوار. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۶۱ـ داخلی: شب - آپارتمانِ لولو - سرِ صحنه‌ی «جعبه‌ی پاندورا»

[لولو و کندی بر صندلی‌هایی نشسته‌اند، حرف می‌زنند، و منتظرند آلوین با حبابِ لامپ برگردد. در این وضعیت شمع تنها نورِ اتاق را تأمین می‌کند.]

کندی: من که نمی‌دونم چرا می‌مونی پیشش.

لولو: قول دادم، چراش اینه. [مکث] تو نمی‌فهمی.

کندی: می‌فهمم. این هم می‌فهمم که اوقاتی که با هم گذروندیم خوش‌ترین اوقاتِ زندگیِ من بوده.

لولو: این نشونه‌ی هیچ‌چی نیست. من کنجکاو بودم، همین. ولی الان دیگه قضیه تموم شده.

[کندی از صراحتِ حرفِ لولو گریه‌اش می‌گیرد.]

لولو: فقط انگار کن اتفاقه هیچ‌وقت نیفتاده. [مکث. همچنان‌که گریه‌ی کندی ادامه دارد] دارم صرفاً حقیقت رو می‌گم. این‌جوری بهتره.

کندی: [بعدِ لحظه‌ای. مفِ خود را بالا می‌کشد] برا همینه هیچ‌وقت هیچ آدمِ مزخرفی باهات نیست، هست؟

[صدای ضربه‌ای به در شنیده می‌شود.]

لولو: آلوین. احتمالاً کلیدش رو یادش رفته. [پا می‌شود و می‌رود سمتِ در.]

کندی: [می‌کوشد هیبتِ آدمِ دل‌گُنده به خود بگیرد. کماکان اشکبار] حالا چندتا آدمِ احمق لازمه تا حبابِ لامپه رو نصب کنن؟

لولو: [می‌خندد. سر بر می‌گرداند] احتمالاً حبابِ لامپ رو هم یادش رفته.

[لولو در را باز می‌کند. جک در راهرو ایستاده.]

لولو: [شگفتی‌اش به‌تدریج فرو می‌نشیند. لبخندزنان] سلام. تو کی‌ای؟

جک: پایین دیدمت.

لولو: اسم داری؟

جک: جک. [مکث] می‌تونی جک صدام کنی. [پا می‌گذارد به آپارتمان. لولو در را می‌بندد. جک حالا کندی را می‌بیند] این‌کیه؟

لولو: خواهرم. یه خُرده خُله. نمی‌تونم بذارمش بیرون.

جک: [می‌رود بالاسرِ کندی. او را نگاه می‌کند. نگاهی طولانی ردوبدل می‌کنند، بعد به لولو] این خواهرت نیست، عاشقته. [کله‌ی کندی را دست می‌زند]، [بعد دوباره برمی‌گردد سمتِ لولو، با اشتیاق لولو را نگاه می‌کند.]

لولو: چرا این‌جوری من رو نگاه می‌کنی؟

کندی: [از جایش بلند می‌شود و می‌رود سمتِ منتهاالیه سمتِ دیگرِ اتاق.] نمی‌تونم این قضیه رو تحمل کنم لولو. واقعاً نمی‌تونم تحمل کنم.

[بحثِ لولو و جک در اتاقی دیگر ادامه می‌یابد. کندی سیگاری روشن می‌کند و در اتاق راه می‌رود ــ آشفته و بی‌قرار. بعدِ چند لحظه‌ای صدای جیغ‌های گوشخراشِ وحشتناکی از اتاقِ دیگر شنیده می‌شود.]

لولو: [صدایش از بیرون تصویر] کمک!... کمک!

[کندی تُندی می‌رود سمتِ درِ اتاق.]

کندی: [بی‌طاقت] لولو! لولو!

[جک با چاقوی دراز و خون‌آلودی در دستِ راستش از اتاق‌خواب بیرون می‌آید. چاقو را توی شکم کندی فرو می‌کند. کندی از شگفتی و درد صدایِ خرخری بیرون می‌دهد و بعد تلوتلوخوران عقب می‌رود. جک با دست چپش او را می‌گیرد و سر پا نگه می‌دارد. با دستِ راستش چاقو را دوباره در شکم او فرو می‌کند و بعد دوباره.

نمایِ تراولینگ. دوربین می‌رود به‌طرفِ جک، و بعد آرام و نرم‌نرمک از او می‌گذرد و واردِ اتاق‌خواب می‌شود. لولو بر زمین نشسته و تکیه داده به تخت، با دست شکم را گرفته است.]

لولو: اوه خدایا... اوه خدایا.

[تنش دارد از جان تُهی می‌شود. دوربین می‌رود سمتِ صورتش. نگاه به دور دارد. نگاهی به‌عمقِ وجودِ خود. نگاهِ کسی که دارد می‌میرد.]

۶۲ـ داخلی: روز - اتاق

[اتاق همچون قبل. صبح است.

ایزی دارد با دستِ راستش بر درِ فلزی می‌کوبد. کسی نمی‌آید.]

ایزی: [فریاد می‌زند] کمک! خواهش می‌کنم ــ یکی کمکم کنه!

[اتفاقی نمی‌افتد. بعدِ لحظه‌ای از کوبیدن به در باز می‌ایستد و به زانو می‌نشیند. دو سه ثانیه‌ای سخت نفس می‌کشد. بعد جان و توانش را جمع می‌کند، پا می‌شود، و تلوتلوخوران می‌رود کنار میز. با دست میز را می‌گیرد و هُل می‌دهد سمتِ دیوارِ زیر پنجره. می‌رود روی میز، می‌ایستد، و دست می‌بَرَد سمتِ پنجره. دستش به پنجره می‌رسد ولی ارتفاع آن‌قدر بلند نیست که بتواند از پنجره آن‌سو را ببیند. از میز می‌آید پایین، یکی از صندلی‌ها را برمی‌دارد و می‌گذارد روی میز. بعد خودش دوباره می‌رود روی میز. پُشتِ صندلی را هُل می‌دهد سمتِ دیوار، و می‌رود روی صندلی. این‌بار ارتفاع کافی‌ست. با مُشت بر پنجره می‌کوبد. شیشه‌ی پنجره ضخیم و نشکستنی‌ست. دوباره می‌آید پایین، با احتیاط خودش را از صندلی به میز و از میز به زمین پایین می‌کشد، و بعد آلاتِ فلزی را از توی سینی غذایش جمع می‌کند و برمی‌دارد. دوباره می‌رود روی میز، بعد هم روی صندلی. در دست چاقویی، چنگالی، و قاشقی دارد. چاقو را می‌گیرد و شروع می‌کند به زدن و فروکردنش در لبه‌های پنجره. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۶۳ـ خارجی: روز - دوبلین - بیرونِ هتلِ سلیا

[صبح زود است. سلیا را می‌بینیم که در لباسی راحت و غیررسمی از ساختمان بیرون می‌آید. کیفی آویزان از شانه‌اش است. به‌سمتِ چپ می‌چرخد و پا می‌گذارد به قدم‌زدن. بعدِ چند لحظه‌ای، انگار از ناکجا ظاهر شده باشد، دکتر وَن هورن به‌یکباره از سوی مخالف واردِ قاب می‌شود.]

دکتر وَن هورن: سلیا برنز؟

سلیا: [یکه‌خورده، می‌ایستد] بله؟

دکتر وَن هورن: می‌تونم صحبتی باهاتون بکنم، لطفاً؟

سلیا: [دوباره راه‌رفتن را از سر می‌گیرد] ببخشید. من پونزده‌دقیقه‌ی دیگه باید سرِ صحنه باشم.

[دکتر وَن هورن سریع کنارِ او راه می‌افتد. سعی می‌کند پابه‌پای او حرکت کند. تا این‌جا آن‌ها را از نیم‌رخ دیده‌ایم.

زاویه در این لحظه تغییر می‌کند و ما آن‌ها را از روبه‌رو می‌بینیم که دارند با شتاب بر سنگفرش قدم می‌زنند. در فاصله‌ای حدوداً ده‌پایی، دو مرد دُرشت‌هیکلِ بادگیرپوشیده از پی‌شان می‌آیند.]

دکتر وَن هورن: درباره‌ی ایزی مورره. می‌خواد شما رو ببینه.

سلیا: [می‌ایستد. درجا خشکش زده. دو مردِ پشت سرشان هم متوقف می‌شوند. حیران، جانی گرفته] ایزی؟ شما می‌دونین کجاست؟

دکتر وَن هورن: می‌دونم. اگه الان با من بیاین می‌تونم یه‌راست ببرمتون پیشش.

سلیا: [می‌خندد؛ پُرامید؛ گیج‌وویج] منتظرمَن. بذارین اول تماس بگیرم. نمی‌خوام نگران بشن.

دکتر وَن هورن: [آرنج سلیا را می‌گیرد و او را برمی‌گرداند] توی ماشین تلفن هست.

سلیا: [تازه دو مردِ درشت‌هیکل را می‌بیند] اون‌ها کی‌اَن؟

دکتر وَن هورن: نگران نباشین. با منن.

[سلیا به‌یکباره شک می‌بَرَد و می‌ترسد.

مجموعه‌ای پُرشتاب از نماهای نزدیکی از چهره‌ی سلیا، چهره‌ی دکتر وَن هورن، چهره‌های دو مرد. در یک آن، دو مرد برای این‌که خیال سلیا را آسوده کنند، رو به او لبخند می‌زنند. دندانِ جلویی یکی‌شان افتاده و دندان‌های دیگری حفاظ فلزی ارتودُنسی دارد. تأثیر این همه هراس‌انگیز است. سلیا آرام‌آرام خودش را از دسترس آن‌ها عقب می‌کشد.]

سلیا: فهمیدم. [خودش را بیشتر عقب می‌کشد] حالا دیگه می‌دونم شما چی می‌خواین. [کیف را از شانه‌اش جدا می‌کند درحالی‌که عقب‌کشیدنش ادامه دارد] تو اینه.

[کیف را طرفِ یکی از دو مرد می‌اندازد و با بیشترین سرعتی که می‌تواند پا به فرار می‌گذارد.

دکتر وَن هورن و دو مرد چند لحظه‌ای توی کیف را جست‌وجو می‌کنند و چیزهای تویش را بر زمین می‌ریزند: یک کیف آرایش، یک مجله، یک کتاب جلدْنازک («لولو در هالیوود» نوشته‌ی لوییز بروکَز)، دستمال کاغذی، بُرس مو، سی‌دی گروهِ کاتماندو. همین گشتن سلیا را در شروع کار کمی از آن‌ها جلو می‌اندازد.

نمای دور: سلیا در خیابان می‌دود و از قاب خارج می‌شود. هم‌چنان‌که دکتر وَن هورن دارد کیف را زیرورو می‌کند دو مرد می‌اُفتند پیِ سلیا.]

٦٤ـ خارجی: روز - خیابان‌های شهر

[تعقیب و گریز در خیابان‌های همان مسیرِ منتهی به پُل که سلیا در صحنه‌ی ٥٦ طی کرده بود ادامه می‌یابد. نماهای دور و نماهای نزدیک به‌تناوب. ساعت شش صبح است. خیابان‌ها چندان شلوغ نیست ولی بااین‌وجود تردّدهایی، عابران پیاده‌ای، موانع فیزکی‌ای هستند.

سَلیا بالاخره می‌رسد به پُل هاپنی. به‌دو از پله‌ها بالا می‌رود. تنها بیست‌سی پا از مرَدها جلوتر است. پا می‌گذارد به دویدن در معبرِ پُل. مردها به‌دو از پله‌ها بالا می‌روند. سلیا در نیمه‌ی معبر، همان‌جایی که سنگ را داخلِ آب انداخته بود، از دویدن می‌ایستد. هلاک و بی‌نفس. دو مرد لحظه‌ای دیگر به او می‌رسند.

سلیا که نمی‌داند چه کند یا چگونه از دستِ دو مرد بگریزد، در لحظه‌ای که مردها در آستانه‌ی گرفتنش هستند می‌رود روی نرده‌ی پُل. لحظه‌ای انگار طولانی. سلیا دودل است. نمایی از آب رودِ زیر پل. نمایی از چهره‌ی سلیا. نمایی از یکی از مردها. مرد دست دراز می‌کند، انگار که بخواهد سلیا را کمک کند تا بیاید پایین.]

مرد: این کار رو نکنین خانوم. ما نمی‌خوایم اذیتتون کنیم.

[سلیا اما می‌پَرَد.

صحنه با نمایی دور از سلیا به پایان می‌رسد که در هوا معلق است و به درونِ آب فرود می‌آید. پاشیدنِ آب را می‌بینیم و بعد سلیا می‌رود زیرِ آب.]

٦٥ـ داخلی: روز - اتاق

[اتاق، همچون قبل. ایزی کماکان بر صندلی سر پاست و دارد با دسته‌ی چاقو به لبه‌ی پنجره می‌کوبد. یک پایش روی صندلیِ دیگر است. بخش اعظم شیشه‌ی پنجره اکنون برداشته شده. تنها یک تکه‌ی دندانه‌دار دیگر باقی‌ست. پنجره با هر ضربه‌ای که ایزی می‌زند صدایی می‌کند، بالاخره با ضربه‌ای تکه‌ای بزرگ از شیشه را آزاد می‌کند. بعد، خیلی بااحتیاط، انگشتش را جلو می‌بَرَد تا آخرین خُرده را از درونِ قابِ پنجره بسُراند بیرون. بی تردیدکردن یا نگاهی به پُشت، ایزی خودش را بالا می‌کشد و سر می‌گذارد به رفتنِ درونِ سوراخ.]

٦٦ـ خارجی: روز - ساختمانِ انبار/ بروکلین

[از بیرونِ ساختمان ایزی را می‌بینیم که سر

می‌گذارد به آمدن درون سوراخ. سوراخ درست بالای طبقه‌ی همکف است. فضا پُر خاک‌وخُل، کثافت، و علف‌های هرز. ایزی با چنگ‌زدن به زمین خودش را درون سوراخ جلو می‌کشد و همین‌طور که دارد به‌زور از آن فضای باریک بیرون می‌آید آه و ناله می‌کند.

آفتاب درخشان و کورکننده.

نفس‌نفس‌زنان، بالاخره سر پا می‌شود. ریش سه‌چهارروزه‌ای دارد. ژولیده، آشفته، یکسر ازپادرآمده.

نمای بازتر. ساختمانی که ازش خلاص شده انبار یا فضای صنعتی سه‌طبقه‌ای‌ست ساخته‌شده از بلوک‌های سَبُک. نشان روی ساختمان خوانده می‌شود: شرکت «بارتولدی کاسکت».

ایزی شروع می‌کند لنگ‌لنگان از ساختمان دور شدن. پا می‌گذارد به دو.

هم‌چنان‌که ایزی از قاب خارج می‌شود در دوردست مجسمه‌ی آزادی را می‌بینیم که سر بَر می‌آوَرَد.]

۶۷ـ داخلی: روز - آپارتمانِ فیلیپ کلانیمن- فضای دفترِ کار

[اتاقی ساده و نسبتاً کوچک: دفترِ کارِ تهیه‌کننده‌ای سخت‌کوش و مستقل. پوسترِ سه فیلم بر دیوار آویخته شده. اولی «مردِ شگفت‌انگیزِ کوچک‌شده» است. دومی: «آواز در باران». سومی: «توهّم بزرگ».

فیلیپ: فاجعه بود. بدترین چیزی که تاحالا از سر گذروندم. آب شد و رفت تو زمین. دوازده روز فیلمبرداری، و بعد، سرِ روزِ سیزدهم، پیداش نشد. مجبور شدیم تعطیل کنیم و همه‌رو بفرستیم خونه. شرکت بیمه سه تا کارآگاه برا پیداکردنش گذاشته و هیچ‌کدوم‌شون سرنخی پیدا نکردن. هیچ‌چی. نه حتا یه نشون.

[تصویر بُرش می‌خورد به:

ایزی، اصلاح‌کرده و در لباس‌هایی تمیز، بر صندلی‌ای در سوی دیگرِ میزِ فیلیپ نشسته است.]

ایزی: [به‌زحمت قادر به صحبت‌کردن است] باید کنارش می‌موندم. [مکث] نباید منتظر می‌شدم.

فیلیپ: [بعدِ لحظه‌ای] حقیقتش رو بخوام بهت بگم، من هنوز هم سر باورکردنِ این‌که چه اتفاقی افتاده مشکل دارم. همه‌چی مثِ یه خواب بود... مثِ این‌که اون اصلاً هیچ‌وقت وجود نداشته.

ایزی: [انگار که توانش ته کشیده] خوب بود؟

فیلیپ: بهتر از خوب. [مکث] فوق‌العاده بود.

[چند لحظه‌ای در سکوت می‌نشینند. هریک غرقِ افکارِ خویش. سرِ آخر ایزی سعی می‌کند بلند شود. به‌شدت ضعیف است و تقریباً ناتوان از حرکت. تا نیمه از صندلی درآمده که زانوهایش تاب برمی‌دارند و ایزی می‌رود که سقوط کند. چنگ می‌زند به میز تا خودش را نگه دارد.

فیلیپ از آن‌سو با عجله میز را دور می‌زند و دستش را دورِ بدنِ ایزی می‌اندازد تا او را سرپا نگه دارد.]

فیلیپ: خوبی؟

ایزی: [دو دستی چسبیده به میز و دارد سعی می‌کند تعادلش را حفظ کند: بسیار ناتوان] آره. [مکث] آره، خوبم.

فیلیپ: دکتر می‌خوای؟

ایزی: نه. روبه‌راهم.

[به‌یاری دستِ فیلیپ که گردِ بدن ایزی حلقه شده راهِ در را پیش می‌گیرند. یک طرفِ چارچوب در میزِ کوچکی با دسته‌ای نوار ویدئو بر رویش به دیوار تکیه داده شده.]

فیلیپ: [نوارهای ویدئو را می‌بیند] تقریباً داشت یادم می‌رفت. باید یکی از این‌ها پیشت باشه. [نواری را به ایزی می‌دهد، ایزی حرفی نمی‌زند] چیزیه که موجوده. تدوینگر یه نسخه‌ی سردستی از صحنه‌هایی

که فیلمبرداری کردیم سر هم کرده و من هم دادم تبدیلش کردن به ویدئو. نگهش دار.

ایزی: [ویدئو را می‌گیرد. بعدِ لحظه‌ای، آهسته] ممنون.

فیلیپ: [ایزی را نگاه می‌کند] برو خونه ایزی. خیلی سرحال به‌نظر نمی‌آی. یه‌خُرده استراحت لازم داری. [مکث] باشه؟

ایزی: [سرش پایین است؛ صدایش به‌زحمت شنیده می‌شود] باشه.

فیلیپ: اگه خبری به گوشم بخوره باهات تماس می‌گیرم.

۶۸ـ داخلی: روز - بار وایت هُرس

[ایزی در پستوی بار کَنارِ دِیو رایلی و تایرون لُرد دوتا از اعضای گروهِ کاتماندو نشسته. (پیش‌تر آن‌ها را دیده‌ایم: در صحنه‌های ۱ و ۳.) مکان تقریباً خالی‌ست. نورِ بعدازظهر از پنجره ریخته تو. در جایگاهی اتاقک‌مانند نشسته‌اند، ایزی یک‌طرفِ میز، دِیو و تایرون در طرفِ دیگر. به نظر می‌رسد مدتی هست که این‌جایند.]

ایزی: [با توان و بنیه‌ای بیش از صحنه‌ی قبلی] حرف‌هام رو باور نمی‌کنین، نه؟

[دیو و تایرون بینِ خود یواشکی نگاهی کوتاه ردّوبدل می‌کنند، انگار که بگویند باور نمی‌کنند.]

دِیو: معلومه که حرف‌هات رو باور می‌کنیم ایزی. چرا نباید باور کنیم.

تایرون: [با سر تصدیق می‌کند] قطعاً.

[ایزی دقیق نگاه‌شان می‌کند. در می‌یابد آن‌ها دارند چیزی را می‌گویند که میلِ اوست.]

ایزی: [خم می‌شود به جلو] بگین. من سنگم یا درخت؟

دِیو: هان؟

ایزی: فقط جوابِ سؤال رو بدین. من سنگم یا درخت؟

[دِیو و تایرون لحظه‌ای می‌اندیشند و بعد سعی می‌کنند وانمود به همکاری کنند.]

دِیو: سنگ.

تایرون: درخت.

[دِیو و تایرون نگاهی دیگر ردّوبدل می‌کنند. دِیو شانه می‌اندازد.]

ایزی: [ول نمی‌کند] من سگم یا پرنده؟

تایرون: [به‌نسبتِ دِیو همراه‌تر است] تو هردوتایی مرد. تو یه سگی هستی که بال داره.

[دیو لبخند می‌زند.]

ایزی: [پُرشورتر؛ دستِ تایرون را می‌گیرد، به‌حالتِ مچ‌انداختن] من آدمِ خوبی‌ام یا آدمِ بدی‌ام؟

دِیو: [بازی را قطع می‌کند] بس کن ایزی. می‌خوای خودتو دیوونه کنی.

تایرون: [سؤالِ ایزی را جدی گرفته. هنوز دست در دست، صافِ توی چشم‌های ایزی نگاه می‌کند] تو خوبی ایز. یه آدم خوبی با یه چیزهای بدی قاطی‌ت. درست مثِ باقی آدم‌ها.

ایزی: [دستِ تایرون را رها می‌کند. ولو می‌شود سرِ جایش. بعدِ لحظه‌ای: خیلی آهسته، انگار دارد با خودش حرف می‌زند] من این‌جا هستم... یا نیستم؟

[دیو و تایرون باز نگاهِ معناداری ردّوبدل می‌کنند. دوربین دوباره برمی‌گردد سَرْوقتِ ایزی. ایزی سَرْ پایین انداخته.]

دیو: [صدایش از بیرون تصویر] چه فرقی می‌کنه؟ زندگی به‌هرحال فقط یه توهّمه دیگه درسته؟ [مکث] فکرشو نکن.

[فید اوت. پخش موسیقی آغاز می‌شود: کُند، سنگین، پُرطنین. قطعه‌ای با ارکستر کامل.]

۶۹ـ داخلی: شب - آپارتمانِ ایزی- اتاق‌خواب

[موسیقی ادامه دارد.

صحنه با نمای نزدیک چهره‌ی ایزی آغاز می‌شود. بر زمین نشسته و پشتش که بر تخت است خم‌شده به جلو، دارد تلویزیون تماشا می‌کند. صحنه صدایی ندارد فقط موسیقی که نرم‌نرم و بی‌خلل طیِ گذرِ صحنه وسعت و حجمی می‌یابد.

تصویر از آن نوارِ ویدئویی «جعبه‌ی پاندورا»ست. صحنه که تمامش در سکوت جریان دارد، لولو را نشان می‌دهد که در لباس عروسی‌اش در اتاق‌خواب راه می‌رود. نماهای نزدیک مختلفی از چهره‌ی لولو، که این‌جا در اوج زیبایی‌ست و لمحه‌ای از معصومیت و سرمستی‌ای کمابیش بکر را در فضا می‌پراکند.

تصویر مدام بین ویدئو و چهره‌ی ایزی بُرش می‌خورد. هم‌چنان‌که فیلم ادامه می‌یابد ایزی گرفتار محنتی هردم‌فزاینده شده. بالاخره می‌زند زیر گریه. لحظه‌ای بعد چشمانش را می‌بندد، دیگر توانِ تماشا ندارد. با چشمانِ او که هنوز بسته‌اند، تصویر بُرش می‌خورد به:]

۷۰ـ داخلی: شب - جَز کلابِ صحنه‌ی ۳

[موسیقی ادامه دارد. حجمِ موسیقی مدام بیشتر می‌شود.

نمایی دیگر از چهره‌ی ایزی؛ چشمانش کماکان بسته‌اند. دوربین عقب می‌کشد. می‌بینیم که کفِ زمینِ جَز کلابِ صحنه‌ی ۳ دراز کشیده. تیراندازی تازه رخ داده. دوربین عقب‌کشیدنش را ادامه می‌دهد. هیاهوی جمعیتِ ترسیده و درحالِ فرار را می‌بینیم. تایرون می‌رود به‌سمتِ ایزی که کفِ دستانش را روی زخمش گذاشته. خون شُرّه می‌کند بر دستانش. هراسان و ترس‌خورده، با سر می‌فهماند که کمک می‌خواهد. تصویر بُرش می‌خورد به:]

۷۱ـ خارجی: شب - خیابانِ جلوی جَز کلاب

[موسیقی ادامه دارد.

جلوی چشم جمعیتی هاج‌وواج که حول و حوشِ ورودیِ گلاب دارند در هم می‌لولند، دو پیراپزشک ایزی را بر برانکاری از ساختمان بیرون می‌آورند. درهای عقبِ آمبولانس را می‌بینیم که محکم بسته می‌شوند.]

۷۲ - داخلی / خارجی: شب - داخلِ آمبولانس / خیابان

[موسیقی ادامه دارد.

هم‌چنان‌که آمبولانس با سرعت در خیابان می‌رود ایزی را می‌بینیم که به پشت دراز کشیده و دو پیراپزشک ازش مراقبت می‌کنند. لوله‌ی سِرُم در بازویش است. سیمی بدنِ ایزی را به نمایشگر وصل می‌کند. تصویر بُرش می‌خورد به:

بیرون. سلیا را می‌بینیم که در خیابان تنها راه می‌رود. حدودِ پنجاه پایی جلوتر از آمبولانس است. به‌سمتِ صدای آژیر برمی‌گردد. تصویر بُرش می‌خورد به:

درونِ آمبولانس. نمایشگر دارد خطی صاف را نشان می‌دهد. قلب ایزی از تپیدن ایستاده. یکی از پیراپزشک‌ها سر تکان می‌دهد.]

پیراپزشک اول: مُرده. از دستش دادیم.

پیراپزشک دوم: [به راننده در جلوی ماشین] آژیر رو خاموش کن فرانک. یارو مُرده.

[تصویر بُرش می‌خورد به:

بیرون. سلیا راه‌رفتن را متوقف می‌کند. دارد آمبولانس را نگاه می کند که دیگر کمابیش به او رسیده. آژیر خاموش شده: رشته‌ای اصواتِ عجیب‌وغریب، پُرلکنت و ضربه‌ای؛ همهمه‌ای که تحقیرِ سکوت است. آمبولانس سرعتش را کم می‌کند. سلیا، که درمی‌یابد آدم توی آمبولانس مُرده، با دستِ راست بر سینه‌اش نشانِ صلیب می‌کشد.

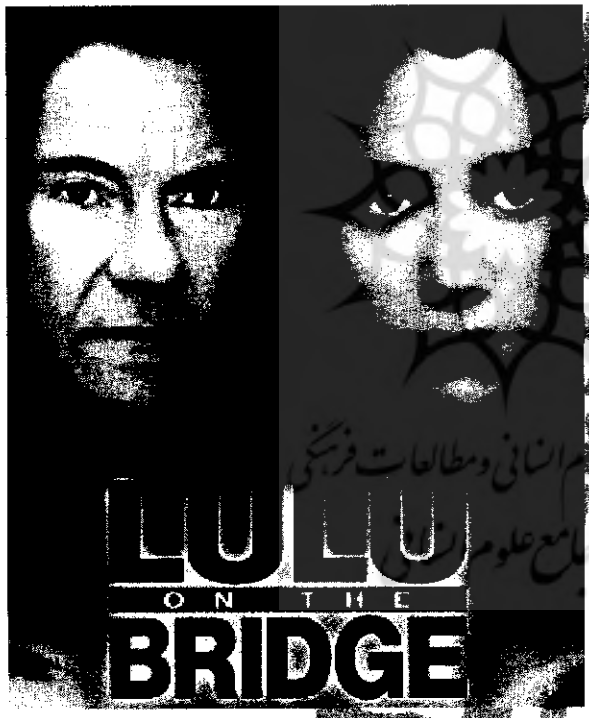
ایســـتاده و دارد آمبولانـــس را نـــگاه می‌کنـــد که از جلویش می‌گذرد و به راهـــش در دلِ ترافیک ادامه می‌دهد.

پرده رو به سیاهی می‌رود. چند لحظه‌ای سکوتِ کامل. همراهِ صدایی زنانه که دارد «آواز در باران» را اجرا می‌کند عنوان‌بندی می‌آید.]

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ساختن «لولو روی پُل»

گفت‌وگوی ربکا پرایم با پل اوستر
ترجمه‌ی بابک تبرایی



ربه‌کا پرایم: سه سال قبل، وقتی مشغول مراحل پس از تولید **دود** و ***جان‌به‌لب*** بودید، مصاحبه‌ای با آنت اینسدورف انجام دادید، و آخرین سوالی که او از شما پرسید، این بود: «حالا که تجربه‌اش را کسب کرده‌اید، میل دارید باز هم کارگردانی کنید؟» و شما به او جواب دادید: «نه، نمی‌توانم بگویم میل دارم.» معلوم است که عقیده‌تان را عوض کرده‌اید. دلیل خاصی داشت؟

پل استر: گمانم حرف زدن از آینده خطرناک است، مگر نه؟ ایده‌ی ***لولو*** در واقع حدود همان دوران به ذهنم رسید که هنوز داشتم روی آن فیلم‌ها کار می‌کردم. قصه را هم‌چون فیلم می‌دیدم. و چون سینما آن‌موقع مرا از پا درآورده بود ـ مراحل پس از تولید **دود** و ***جان به لب*** تقریباً یک سال طول کشید ـ هر کاری می‌توانستم کردم تا در برابرش مقاومت کنم. اما این داستان مرتب برمی‌گشت سروقتم و از من می‌خواست تا کاری برایش بکنم، و دست‌آخر هم من تسلیم وسوسه شدم. و با این کار، اشتباه مهلکی کردم.

ر.پ.: چه‌طور؟

پ.ا.: تصمیم گرفتم به‌صورت رمان بنویسم‌اش. به خودم گفتم اگر داستان خوب باشد، پس فرقی نمی‌کند که چه‌طور بگویم‌اش. کتاب، فیلم، اهمیتی نداشت. هر شکلی هم که داستان به خودش می‌گرفت، هسته‌ی داستان می‌توانست درونش پخته شود. پس نشستم به نوشتن ـ و شش یا هفت ماه بعد، وقتی بلند شدم و کاری را که تا آن‌موقع کرده بودم بررسی کردم، فهمیدم هیچ خوب نبوده. فایده نداشت. این داستانی دراماتیک بود، نه داستانی روایی، و باید دیده می‌شد، نه این‌که فقط خوانده شود.

ر.پ.: چرا؟

پ.ا.: اول از همه به‌خاطر سنگ. بعد هم به‌خاطر فیلم درون داستان، به‌خاطر ساختار رؤیاوار وقایع. به خیلی دلایل.

ر.پ.: و بنابراین برگشتید و از اول شروعش کردید...

پ.ا.: نه بلافاصله. فکر می‌کردم کار پروژه تمام شده، و حواسم را دادم به چیزهای دیگر. یک سال گذشت، شاید هم یک سال و نیم، اما داستان واقعاً هیچ‌وقت دست از سرم برنداشت. وقتی بالاخره فهمیدم این کاری است که باید انجام‌اش دهم، نفس عمیقی کشیدم و دوباره شروع کردم. اما این بار چسبیدم به ایده‌ی اصلی‌ام و به‌صورت فیلم‌نامه نوشتم‌اش. دیگر تلاش برای تحمیل چیزها کافی بود. از آن گاف خیلی چیزها یاد گرفتم.

ر.پ.: با این وجود، با این‌که داستان را برای فیلم نوشتید، نسبت به خیلی از فیلم‌های دیگر بیش‌تر حس‌وحال رمان دارد. در واقع مثل این می‌ماند که یکی از رمان‌های شماست.

پ.ا.: خوب، به قول ایزی در جایی از فیلم،

عادت سخت از سر آدم می‌افتد. اما واقعیتش این بود که در تمام مدت شکل‌گیری ***لولو*** احساس می‌کردم که این ادامه‌ای بر کارهایم است، و از همان رده‌ی دیگر کارهایی‌ست که کرده‌ام.

ر.پ.: بیش‌تر فیلم‌ها به‌نظر می‌رسد که قصدشان گفتن یک چیز است. و معمولاً به سبکی خطی هم پیش می‌روند. در ***لولو روی پل***، داستان هم‌زمان در چند سطح مختلف عمل می‌کند.

پ.ا.: این همان چیزی‌ست که حرف زدن درباره‌ی این فیلم را سخت می‌کند. چند رشته در داستان حرکت می‌کنند، و زمانی‌که فیلم به ته می‌رسد، به‌قدری درهم تنیده شده‌اند که نمی‌توانید بدون آشفته کردن بقیه، یکی را از آن میان بیرون بکشید. اما مهم‌ترین چیز این است که این داستان اساساً بسیار عاطفی، و درباره احساسات عمیق و قدرتمند است. نه معماست، نه شکلی از رازورمز که باید رمزگشایی شود. و نه این‌که برای احساس‌کردنِ نیروی احساس آن، نیاز به «فهم» آن به طریقی عقلانی دارید.

ر.پ.: بیایید درباره آن «ساختار رؤیاوار وقایع» حرف بزنیم که پیش‌تر اشاره کردید.

پ.ا.: در یک سطح، همه‌اش بسیار ساده است. مردی تیر می‌خورد، و در آخرین ساعت پیش از مرگش، رؤیای زندگی دیگری برای خودش می‌بیند. محتوای رؤیا را شماری از وقایع تصادفی تهیه می‌کنند که درست قبل و بعد از تیر خوردن به چشمش می‌آیند. یک دیوارِ پُر از عکس در دستشویی مردانه، ـ اغلب چهره‌ی ستاره‌های سینما ـ و تکه‌ای گچ که از سقف می‌افتد. همه چیز همان عناصر را دنبال می‌کند: سنگ آبی جادویی، زن جوانی که او عاشقش می‌شود، این نکته که او بازیگر است و در فیلمی نقش دارد، عنوان آن فیلم، کارگردان آن فیلم، و الی آخر. این یک شیوه‌ی خوانش داستان است ـ به قول معروف، چارچوب آن است. اما سخت بشود گفت جالب‌ترین راهِ نگاه کردن به این فیلم است. این نگاه به گمانم وجهه‌ی نسبتاً معقولی به فیلم می‌دهد، ولی نقش جادو را نادیده می‌گیرد. و اگر جادو را فراموش کنید، چیز زیادی دست‌تان را نمی‌گیرد.

ر.پ.: می‌شود بیش‌تر توضیح دهید؟

پ.ا.: چون، در یک سطح دیگر، همه‌ی این چیزها واقعاً اتفاق می‌افتند. من قویاً باور دارم که ایزی وقایع توی داستان را زندگی می‌کند، که رؤیا صرفاً یک خیال واهی نیست. وقتی در پایان او می‌میرد، مردی‌ست متفاوت با آنی‌که در ابتدا بود. او موفق شده گذشته‌ی خودش را به‌نوعی جبران کند. وگرنه در پایان حضور سلیا در خیابان را به چه حسابی باید گذاشت؟ انگار او هم داستان را زندگی کرده است. آمبولانس عبور می‌کند، و با این‌که او احتمالاً حتّا نمی‌داند چه‌کسی درون آن است، ولی می‌داند، جوری‌ست که انگار می‌داند. او رابطه‌ای را احساس می‌کند، متأثر می‌شود، افسوس می‌خورد ـ با فهم این‌که شخص توی آمبولانس همان لحظه درگذشته است. تا جایی‌که من می‌فهمم، کل فیلم در آن نمای نهایی جمع‌وجور می‌شود. جادو صرفاً یک رؤیا نیست. واقعی‌ست، و حامل همه‌ی عواطف مرتبط به واقعیت است.

ر.پ.: به‌عبارت دیگر شما به غیرممکن باور دارید.

پ.ا.: همه‌مان داریم. چه این را بدانیم و چه ندانیم، زندگی‌مان بدون این باور معنایی ندارد... «رؤیای یک شب نیمه‌ی تابستان» را مثلاً به‌نظر بیاورید. جن و پری‌ها در جنگل بالا و پایین می‌پرند و توی چشم یک نفر از گردِ کوتوله‌ها می‌ریزند؛ و او عاشق می‌شود. بله، غیرممکن است، ولی نه به این معنا که واقعی هم نیست یا با واقعیات زندگی جور درنمی‌آید. هرچه نباشد، عشق هم جادوست، مگر نه؟ هیچ‌کس نمی‌داند که چیست و هیچ‌کس هم

نمی‌توانـد توضیح‌اش دهد. به‌نظرم، گَـردِ کوتوله‌ها همان‌قدر توجیه و تبیین خوبی‌ست که هر توضیح دیگری. سـنگ آبی هـم همین‌طور اسـت ـ همان چیزی‌کـه ایزی و سـلیا را به هم نزدیـک می‌کند. فقط بـه این دلیل کـه داسـتانی«واقع‌گرایانه» گفته می‌شـود، دلیل بر واقع‌گرا بودنِ فیلم نیست. و فقط به این دلیل که داستانی به‌صورتِ خیال‌پردازانه گفته می‌شود، دلیل بر باورنکردنی و دور از واقع بودن آن نیست. دست‌آخر، شاید بهترین راه برای دستیابی به حقیقت، استعاره باشد.

ر.پ.: ***لولو روی پل***، در یک سطح، استعاری هم عمل می‌کند، ولی پایه در واقعیت نیز دارد.

پ.اُ.: خب، هیچ‌وقت نمی‌تـوان خیلی از دنیای چیزهـای عادی فاصله گرفت. اگر این کار را بکنید، می‌افتیـد در دامِ تمثیل، و تمثیل بـه هیچ‌وجه برای من جالب نیسـتَ. دو یا سه سال قبل، پیتر بروک در «نیویـورک تایمز» مصاحبه‌ای کـرد، و چیزی گفت که تأثیر زیادی روی من گذاشت. گفت: «در همه‌ی کارهایم، سـعی می‌کنم تا نزدیکـی امرِ روزمره را با دوریِ امرِ اسطوره‌ای ترکیب کنم؛ چون، بدون نزدیکی نمی‌توانیدَ تأثیر بپذیریـد، و بدون دوری نمی‌توانید متعجب شوید.» قاعده‌ی فوق‌العاده‌ای‌ست، نه؟ فکر می‌کنم ***لولـو روی پل*** از این دسـت آثار مضاعف است. دست‌کم امیدوارم که باشد.

ر.پ.: گذشـته از همه‌ی این حرف‌ها، «لولو» را احتمالاً می‌توان همچون داسـتانی عاشقانه توصیف کرد، مگر نه؟ به‌نظر می‌رسـد این محور فیلم باشد، دسـت‌کم بـرای من. اتفاقـی که بین ایزی و سـلیا می‌افتد.

پ.اُ.: بلـه، فکـر کنم حـق با شماسـت. ایزی مردی‌سـت که مطلقاً زندگی تحسین‌آمیزی نداشته. خودخواه، تندمـزاج، و ناتوان از عشـق‌ورزیدن به کسی‌ست. از خانواده‌اش بُریده، و ازدواجش با هانا ـ زن جوانی زیبا و خوش‌قلب ـ ظرف چند سال به انتها رسـیده. احتمالاً هم به این خاطر که او نمی‌توانسته مردِ زندگی زناشـویی باشد. بعد او تیر می‌خورد، و در هذیان آخرین لحظاتش، عشـقی عظیم و قوی را برمی‌سازد. با این کار، او کسی که هست را باز ابداع می‌کند، بهتر می‌شود، و بهترین‌های درون خودش را کشـف می‌کند. این حتماً عشق بزرگی‌ست. عشقی آن‌قـدر بزرگ که او عمـلاً اراده می‌کند که بابت آن بمیرد.

ر.پ.: ایزی مشـتاقِ مُردن برای سلیاسـت، ولی سلیا هم خودش را برای ایزی قربانی می‌کند.

پ.اُ.: دقیقـاً. این قضیه دوطرفه اسـت. سـلیا از روی پـل می‌پرد و ناپدید می‌شـود. آدم فکر می‌کند که این آخر کار اوست. بعد ایزی می‌میرد، و درست همان‌وقت که در آمبولانس مرگش اعلام می‌شـود، دوباره سـلیا را می‌بینیم، که در خیابـان راه می‌رود. گویـی مرگ ایزی موجب احیای او شـده، انگار او مُرده تا بختِ زندگیِ دیگری به سلیا بدهد.

ر.پ.: دربـاره‌یَ سـنگ بگوییـد. ایـن احتمالاً عجیب‌ترین عنصر داسـتان اسـت، و بـا این حال جالب اسـت که آنـگار همـه آن را می‌پذیرند. من در چند جلسـه‌ی نمایش فیلم حاضر بودم، و حتی یک بار هم کسـی درباره‌ی آن سؤالی نکرد یا باعث سردرگمی نشد.

پ.اُ.: راسـتش را بگویم، مـن واقعاً نمی‌دانم آن سـنگ چیست. مسـلماً ایده‌هایی درباره‌اش دارم، و کلی احسـاس و کلـی فکر، ولی هیچ‌چیـزی برایم قطعی نیست.

ر.پ.: هـر کسـی برداشـت خـودش را از آن دارد...

پ.اُ.: بلـه. فکـر کنم به این ترتیـب قدرتمندتر بشـود. هر آن‌چه کم‌تر تثبیت شـده باشـد، بیشـتر آبسـتن احتمالات اسـت... بار اولی که داسـتان را نوشتم، گمانم سنگ را همچون نوعی نیروی مرموز و فراگیـر حیات در نظر گرفتم ـ چسـبی که چیزی

را بـه چیز دیگر متصل می‌کند، آدم‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ چیزی ناشناختنی که عشق را ممکن می‌کند. بعدتر، وقتی صحنه‌ی درآوردن سنگ از جعبه توسط ایـزی را گرفتیم، ایده‌ی دیگری دربـاره‌اش در من شکل گرفت. نحوه‌ای که هاروی آن صحنه را بازی می‌کرد، باعث شد احساس کنم که سنگ، روح ایزی است، انگار داشتیم مردی را تماشا می‌کردیم که برای اولین بار خودش را کشف می‌کند. واکنش او توأم با ترس و سردرگمی‌ست؛ او به وحشت می‌افتد. همان فردایش اسـت که با سلیا ملاقات می‌کند و می‌فهمد چـه اتفاقی افتاده. آدم تنها در رابطه با دیگران ذاتش را پیدا می‌کند. این تناقضی‌سـت عظیم. شما وجود خودتـان را درنمی‌یابیـد مگـر این‌کـه بخواهید به دیگری نمایانش کنید. به‌عبارت دیگر، آنی‌که هستید نمی‌شوید مگر آن‌که توانایی عشق ورزیدن به کسی دیگر را داشته باشید.

ر.پ.: آن سـنگ یکی از عناصری در فیلم است که این سـرنخ را به بیننده می‌دهد که نمی‌تواند فیلم را به‌صـورت یـک روایت سرراسـت بخواند، و ما آشـکارا درونِ نوعی جهـان تغییریافته‌ایم. در عین حال، کارکرد روایی‌اش بسـیار سرراسـت اسـت. محرک اصلی چیزی‌ست که می‌شود جنبه‌ی «تریلر» داسـتان خواندش. چه چیزی به استفاده از این ژانر تحریک‌تان کرد؟

پ.اُ.: فقـط این‌کـه درسـت به‌نظر می‌رسـید، احساسـم این‌طور بود. تریلر خیلی شبیه رؤیاست. وقتی جزئیات ظاهری را کنار بزنید، هر دو همچون استعاره‌هایی از ناخودآگاه‌مان عمل می‌کنند. آدم‌های بـدون چهـره‌ای در تاریکی و خیابان‌هـای متروک تعقیب‌تان می‌کننـد. آدم‌هایی از لبه‌ی سـاختمان‌ها آویزان شـده‌اند. ترس و خطر، ریسـک، احتمالات مرگ و زندگی.

ر.پ.: جنبـه تریلـر را در **لولو** چه‌طور توصیف می‌کنید؟

پ.اُ.: تـا حـدی پایه‌ای‌سـت. دکتـر ون هورن بـا گروهی همـکاری می‌کند که سـنگِ جادویی را پیـدا کرده‌اند. اوباش متعددی نماینـده‌ی گروه‌های دیگری‌انـد کـه سـعی می‌کنند این شـئ گـران را تصاحـب کنند. اسـتنلی مار یکی از آن‌ها بود. سـه تبهـکاری که به ایـزی حمله می‌کنند یک دسـته‌ی دیگرنـد. آن‌ها حبس‌اش می‌کننـد، با این فکر که او می‌داند سـنگ کجاست. بعد گروه ون هورن رد این گروه را می‌گیرد و نابودشان می‌کند. سپس ون هورن شروع به بازجویی ایزی می‌کند.

ر.پ.: ولـی او بـه چیزی بیش از صرف سـنگ علاقه دارد، درست است؟

پ.اُ.: حتماً همین‌طور اسـت. او بـه روح ایزی علاقه دارد. ون هورن به هیچ‌وجه آن چیزی نیسـت که در ابتدا به‌نظر می‌رسد. او یک فرشته‌ی بازجوست. او پیکری‌ست که بین ایزی و دروازه‌ی مرگ ایستاده. وظیفه‌ی او این است که کشف کند ایزی کیست.

ر.پ.: در آخریـن مکالمه‌شـان، وقتـی ایـزی نمی‌پذیرد که آشـنایی‌اش با سـلیا برنز را فاش کند، ون هورن دستخوش خشم شدیدی می‌شود. چرا؟

پ.اُ.: چون او سـنگ را می‌خواهد، و می‌داند که ایزی کمکش نخواهد کرد. در عین حال، خشـم او به‌نظر من یک آزمون اسـت. او می‌خواهد بداند آیا ایزی زیر فشـار تسـلیم می‌شـود یا آن‌که می‌کوشد از کسـی کـه دوسـتش دارد محافظت کنـد. ایزی نمی‌شـکند، و بـا وجود این‌که ظاهـراً ون هورن به چیزی که می‌خواهد نمی‌رسد، در پایان این می‌تواند برای او حتّا رضایت‌بخش‌تر هم باشد. به یاد بیاورید که او به‌سـرعت بیـرون نمـی‌رود. لحظـه‌ی آخر برمی‌گردد و به ایـزی می‌گوید «خداوند روحت را غریـق رحمت کنـد.» و این را از تـه دل می‌گوید. مسـلماً ابهام زیادی در این عبارت وجود دارد، ولی فوران خودانگیخته‌ای از دلسوزی هم در آن هست.

ر.پ.: برویم سراغ سـلیا ـ او را می‌شود جنبه‌ی

«زنانه» فیلم در نظر گرفت. از لحاظی، او هر چیزی‌ست که ایزی نیست.

پ.ا: فکر می‌کنم مهم‌ترین ویژگی او سرزندگی‌اش است. سلیا «زنده» است. سخاوتمند است، شخصیتی دوست‌داشتنی‌ست ـ در عین حال، ضعیف و هالو هم نیست. دختر خنگی نیست. عقایدی دارد، می‌تواند عصبانی شود، و اراده‌ی دفاع از خودش را دارد.

ر.پ.: و بازیگر هم هست. من مخصوصاً تحت‌تأثیر آن دیالوگی قرار گرفتم که او درباره بازی کردن نقشی به ایزی می‌گوید: «کارم تو این صحنه رو واقعاً دوست داشتم.» جمله تصوری به ما می‌دهد که او چه‌طور می‌تواند قابلیت بازی در نقش لولو را داشته باشد.

پ.ا: بله. از آن‌جور دیالوگ‌های خنده‌دار و خودمانی‌ست، که پیوند مهمی را هم تثبیت می‌کند. نقطه‌اتکای کوچکی است که سلیا را به لولو ربط می‌دهد.

ر.پ.: سلیا شخصیتی ملموس و انسانی‌ست، ولی در عین حال ارجاع به آرکی‌تایپ هم در فیلم وجود دارد. درست در زیر لایه‌ی رویی، به‌نظر می‌رسد که داستان ارجاعات پیوسته‌ای به امطوره دارد. وقتی سلیا بعد از آن‌که برای اولین‌بار سنگ را در دست می‌گیرد و به ایزی نگاه می‌کند و می‌گوید «بیا دیگه، نترس، بهترین چیزه، واقعاً بهترینه»، احساس می‌کنید این همان‌جور چیزی‌ست که حوا احتمالاً در باغ عدن به آدم گفت. وقتی ایزی سه جعبه را باز می‌کند و سنگ را در آخرین‌شان پیدا می‌کند، نمی‌توانید یاد جعبه‌ی پاندورا نیفتید.

پ.ا: همه‌ی تصاویر داستان به هم مرتبط‌اند؛ هر چیزی انعکاسی از چیزی دیگر است. در مقیاس بزرگ، فیلم درباره‌ی چگونگی به‌وجود آمدن زنان توسط مردان است. این از همان نمای اول شروع می‌شود ـ وقتی‌که بر دیوار عکس‌های چهره‌های ستاره‌ها را می‌بینیم. آن همه ستاره‌ی سینما! من مجذوب اینم که در بیش‌تر سال‌های این قرن، تصاویری بر پرده‌ی سینماها افتاده که فانتزی‌های مردان در سرتاسر دنیا را تغذیه کرده است. احتمالاً ستاره‌های سینما به همین دلیل به‌وجود آمده‌اند ـ و نیز برای تغذیه کردن رؤیاها. ایزی به‌واسطه‌ی یک تصویر، زندگی جدیدی برای خودش ابداع می‌کند. روی آن دیوار، عکسی از چهره‌ی میرا سورووینو هم هست ـ و فیلم از آن شروع می‌شود. به‌طریقی، این رونوشتی‌ست از آن‌چه همه‌ی ما به هنگام تماشای فیلم تجربه می‌کنیم. به مکان تاریکی می‌رویم و دنیا را پشت‌سرمان جا می‌گذاریم. ما به قلمرو خیال‌پردازی پا می‌گذاریم.

ر.پ.: چرا لولو و «جعبه‌ی پاندورا»؟ با پرداخت این عامل در داستان دقیقاً سعی داشتید چه بکنید؟

پ.ا: این چیزی است که رؤیا را فراتر می‌بَرَد و سلیا را از یک آستانه از زنانگی‌اش به آستانه‌ی دیگر سوق می‌دهد. از دختر خوب به دختر بد. هر چه نباشد، این رؤیا ایزی‌ست، و به طریقی می‌توانید لولو را هم‌چون نسخه‌ی زنانه‌ای از آن‌کسی ببینید که ایزی سابقاً بوده.

ر.پ.: منظورتان را می‌فهمم وقتی می‌گویید «هر چیزی انعکاسی از چیزی دیگر است.»

پ.ا: به همین خاطر خیلی تحت‌تأثیر داستان لولو بودم. لولو موجودی‌ست کاملاً کودک‌گون و فاقد اصول اخلاقی، آدمی بدون ترحم. مردها شعورشان را به‌خاطر او از دست می‌دهند. او قصد ندارد به کسی آسیب برساند، ولی علاقه‌مندانش یکی‌یکی به ورطه‌ی خودکشی، جنون، تحقیر ـ و هر وحشتی که بتوانید تصور کنید ـ کشانده می‌شوند. لولو لوح سفیدی‌ست که مردها امیال‌شان را روی او فرافکنی می‌کنند. آن‌ها او را به‌وجود می‌آورند. درست همان‌طور که مردها زنانی را به‌وجود می‌آورند که در فیلم‌ها می‌بینند. نمایش‌نامه‌های لولو قبل از اختراع

سینما نوشته شده بودند، ولی لولو یک ستاره‌ی سینماست. او اولین ستاره‌سینمای تاریخ است.

ر.پ.: در مورد ***لولو*** از چه منابعی اقتباس کردید؟

پ.ا.: رفتم سراغ دو نمایش‌نامه‌ی وِدکیند، ***روح زمین*** و ***جعبه‌ی پاندورا***. به‌شدت فیلم پابست را ستایش می‌کنم، به‌خصوص بازی لوئیز بروکس را، ولی هنگام نوشتن فیلم‌نامه استفاده چندانی از آن نکردم، و قطعاً نمی‌خواستم در فیلم ارجاعی به آن بدهم. آن دو نمایش‌نامه‌ی یک داستان پیوسته را می‌گویند، و با هم نُه پرده‌ی طولانی را می‌سازند. مسلماً نمی‌توانستم از همه‌اش استفاده کنم. بیش‌ترین کاری که می‌توانستم بکنم، نشان دادن سیر زندگی لولو بود، و سعی کردم با تمرکز روی آن‌چه احساس می‌کردم مناسب‌ترین و جالب‌ترین صحنه‌هاست، به این مقصودم دست یابم. همچنین تصمیم گرفتم به‌صورت یک نمایش تاریخی پرداختش نکنم، بلکه جزئیات، صحنه و از این قبیل را مدرن کنم. این نمایش‌نامه‌ها حالا صد ساله شده‌اند، و خیلی از بخش‌های‌شان، آن‌قدر وراجی اعصاب‌خُردکُن دارد که نوشته را وحشتناک کرده است، به همین خاطر دلیلی نداشت که همان‌طور که نوشته شده بودند به صحنه بیایند. در صحنه‌ی اول، من شوارتز نقاش را به بلَک عکاس تبدیل کردم. لباس پی‌یرو شد لباس چارلی چاپلین. همه چیز مطابق روح اصل اثر ـ اما متفاوت ـ بود. در صحنه‌ی اتاق رختکن، نمایش موزیکال را به یک اجرای راک‌اَندرول تغییر دادم. از این جور چیزها. هیچ‌وقت برگردان کلمه به کلمه‌ای را نمی‌بینید، ولی در عین حال سعی کردم از جان کلام دیالوگ‌های وِدکیند هم خیلی دور نشوم.

ر.پ.: وقتی شروع کردید به نوشتن فیلم‌نامه، قصد داشتید خودتان کارگردانی‌اش هم بکنید؟

پ.ا.: اولش نه. ایده‌ی اصلی این بود که ویم وندرس کارگردانش شود. ویم و من مدت مدیدی‌ست که با هم دوستیم، و همیشه درباره‌ی انجام یک پروژه‌ی مشترک صحبت کرده‌ایم. تا مدتی به‌نظر می‌رسید آن پروژه «لولو» باشد. حتی تا آن‌جا هم پیش رفتیم که چند بار درباره‌ی داستان گفت‌وگو کردیم، و وقتی من فیلم‌نامه‌ی تمام‌شده را برایش فرستادم، خیلی هم از آن خوشش آمد. خیال می‌کردم این پایان درگیری من در فیلم باشد، و به قول معروف، مشعل به دیگری سپرده شده. اما بعد از چند روز، اتفاق بامزه‌ای افتاد. خبرنگاری رفته بود، برای مصاحبه با ویم، و در جریان مصاحبه به او گفته بود که «آقای وندرس، می‌دانید که ظرف چهار- پنج سال گذشته شما فیلم‌هایی ساخته‌اید که همه درباره‌ی فیلم ساختن بوده‌اند؟» این سؤال ویم را غافلگیر کرد. در واقع، او خودش از این قضیه آگاه نبود. خوب، ***لولو روی پل*** هم فیلم دیگری با موضوع فیلم در فیلم است، و ویم صبح روز بعد با من تماس گرفت تا بگوید ناگهان نگران شده. سرنوشت او این بود؟ فیلم‌سازی باشد که فقط می‌تواند درباره فیلم‌ها فیلم بسازد؟ او پروژه را کنار نگذاشته بود، بلکه می‌خواست قبل از آن‌که خودش را به آن متعهد کند، مدتی درباره‌اش فکر کند. ایرادی نداشت؟ مسلماً ایرادی نداشت. بعد من تلفن را قطع کردم و فهمیدم که فیلم دیگر کارگردان ندارد.

ر.پ.: از کجا مطمئن بودید؟

پ.ا.: ساختن یک فیلم آن‌قدر فرآیند دشوار و خسته‌کننده‌ای‌ست، که با کم‌تر از اشتیاق تمام نمی‌توانید سراغش بروید. کم‌ترین تردید و کوچک‌ترین سوسوی عدم اطمینان بیچاره‌تان می‌کند. اگر ویم درباره‌اش دو دل شده بود، احساس من این بود که شاید او اصلاً نباید این کار را بکند... قرار بود او هفته‌ی بعدش با من تماس بگیرد و تصمیم‌اش را بگوید، و در این مدت من شروع کردم به فکر کردن درباره‌ی این‌که چه کس دیگری این کار را بکند، چه کسِ دیگری «می‌تواند» این کار را

بکند. هیچ اسمی به ذهنم نرسید. گمانم فیلم‌نامه آن‌قدر عجیب و منحصر به خودم و مال جهان شخصی خودم است که نمی‌توانستم به هیچ‌کسی فکر کنم که حساسیت‌اش با من قابل قیاس باشد، آن‌وقت بود که فکر کردم شاید خودم باید انجامش دهم. هر چه باشد داستان خودم بود و چرا نباید همه‌چیز را تا آخر پیش می‌بُردم؟ دست‌کم دقیقاً همان‌طور ساخته می‌شد که می‌خواستم بشود ـ چه خوب و چه بد. بنابراین، فکسی برای ویم نوشتم که اگر او تصمیم گرفته فیلم را کارگردانی نکند، مایلم خودم این کار را بکنم. نامه را با دستگاه فرستادم و یک دقیقه بعد تلفن زنگ زد. ویم بود. گفت «همین الآن نامه‌ای را که می‌خواستم برایت فکس کنم پاره کردم. می‌خواستم ترغیبت کنم که خودت فیلم را کارگردانی کنی.» و همین‌طور شد. بدون این‌که واقعاً تمایلی به کار دوباره در حیطه‌ی سینما داشته باشم، نه تنها فیلم‌نامه‌ی دیگری نوشته بودم، بلکه حالا قرار بود کارگردانی‌اش هم بکنم.

ر.پ.: و نترسیده بودید؟

پ.اُ.: نه، نه واقعاً. دو سال صرف کار روی دود و جان‌به‌لب کرده بودم و خیلی خوب می‌دانستم خودم را گرفتار چه چیزی می‌کنم. کسی به زور مجبورم نکرده بود. تصمیمی بود که خودم گرفتم، که یعنی احتمالاً جایی در اعماق وجودم، واقعاً آرزویش را داشتم.

ر.پ.: نوشتن فیلم‌نامه را در اوایل فوریه‌ی ۱۹۹۷ تمام کردید. حالا که تقریباً یک سال از آن زمان گذشته، به مرحله‌ی پس از تولید رسیده‌اید. چه‌طور همه‌چیز این‌قدر سریع اتفاق افتاد؟

پ.اُ.: باعث‌اش دو کلمه بود: پیتر نیومن. نیومن تهیه‌کننده‌ی هر دو فیلم **دود** و **جان به لب** بود، و از همان زمان که با هم کار را شروع کردیم، رفقای خوبی شدیم. هر چه بگویم نمی‌توانم حق خوبی‌های این مرد را به جا بیاورم. صداقتش، خوش‌بینی‌اش، شوخ‌طبعی‌اش، انعطاف‌پذیری‌اش. وقتی درباره‌ی این پروژه جدیدی که می‌خواستم انجام دهم به او گفتم، سریع رفت و پولش را جور کرد. در یک مدت‌زمان بی‌سابقه. فقط حدود دو ماه طول کشید.

ر.پ.: الهام‌بخش یکی از صحنه‌های فیلم هم پیترنیومن بود، درست است؟

پ.اُ.: مطمئن نیستم که دلش بخواهد من در این باره حرف بزنم ـ ولی بله، درست است. آن داستان هواپیما که فیلیپ کلاینمن در اوایل فیلم در آن میهمانی شام می‌گوید، مستقیماً از پیتر می‌آید. یک داستان واقعی‌ست، چیزی که واقعاً برای او اتفاق افتاده بود. می‌دانم که ماجرای خیلی نفرت‌انگیز، و نه‌چندان کم آزاردهنده‌ای است، ولی راستش این است که وقتی پیتر برایم تعریفش کرد من خیلی تحت‌تأثیر قرار گرفتم ـ چون نشان‌دهنده‌ی خصایل اخلاقی او، و بزرگواری‌اش به‌عنوان یک انسان بود. در فیلم هم همین‌طور جلوه می‌کند: همچون قصه‌ای اخلاقی.

ر.پ.: انتخاب بازیگران در فیلم چه‌طور بود؟ وقتی متن را می‌نوشتید هیچ بازیگر خاصی مد نظرتان بود؟

پ.اُ.: هاروی کایتل. او تنها مورد بود. نه این‌که از شروع نقشی را برای هاروی بنویسم، ولی همین‌که داستان کمی جلو رفت، توی ذهنم او را می‌دیدم، و از جایی به بعد محال بود که به ایزی فکر کنم بدون این‌که هاروی را هم در نظر آورم.

ر.پ.: البته قبلاً با هم کار کرده بودید.

پ.اُ.: بله، و احترام متقابل زیادی هم برای یکدیگر قائلیم. شکی در این نیست که هاروی بازیگر فوق‌العاده‌ای‌ست. اما قضیه بیش‌تر از فقط همین است. نحوه‌ی حرکات او، ویژگی‌های مقاومت‌ناپذیر چهره‌اش، زمینی بودنش. گویی هاروی تجسم‌گر چیزی‌ست که متعلق به همه‌ی ماست، گویی وقتی روی پرده‌ی سینماست «تبدیل

می‌شود» به ما. وقتی او قبول کرد ایزی را بازی کند، می‌دانستم که دوره‌ی زمانیِ خارق‌العاده‌ای را با هم سپری خواهیم کرد. و همین‌طور هم شد. کار با او روی این نقش یکی از بهترین تجربیات زندگی‌ام بود.

ر.پ.: میرا سورووینو نقش سلیا را بازی می‌کند، ولی در یکی از مراحل پیشین در پروژه، قرار بوده این نقش به ژولیت بینوش پیشنهاد شود. حقیقت دارد؟

پ.ا.: بله. ولی این موضوع مربوط به خیلی قبل است، مال زمانی‌که ویم هنوز فکر می‌کرد درگیر این کار خواهد شد. ژولیت را او پیشنهاد کرده بود، و خودش هم علاقمند بود. اما بعد او اسکار گرفت، و در هیاهوی پس از آن، انتخاب کار بعدی برایش دشوار شده بود، برای همین من از او گذشتم. وقتی می‌خواهید فیلمی را به سرانجام برسانید از این‌جور اتفاق‌ها هر روز می‌افتد. اوایل، عبارت کوچکی ساخته بودم که در زمان‌های یأس اجتناب‌ناپذیر و ضربات سخت، کمک کند دوام بیاورم. به خودم می‌گفتم «برای همه‌کس و همه‌چیز جانشین وجود دارد، به‌جز برای متن.» از آن زمان هزار بار این عبارت را برای خودم تکرار کرده‌ام، و کمک هم کرده است؛ کمابیش گذاشته که سرم را همیشه بالا نگه دارم.

ر.پ.: بدین‌ترتیب یک بازیگر اسکاری را از دست دادید و یک اسکاری دیگر پیدا کردید. معامله‌ی چندان بدی هم نبوده.

پ.ا.: شکی نیست که خدایان داشتند به من لبخند می‌زدند... نقش خیلی سخت و پیچیده‌ای‌ست ـ در واقع دو نقش یا خیلی نقش است ـ و فقط یک بازیگر خیلی بااستعداد می‌توانست حق مطلب را در موردش ادا کند.

سر **جان‌به‌لب** یک روز با میرا کارکرده بودم و هوش و استعدادش تحت‌تأثیرم قرار داده بود. او تعهد شدیدی به درست انجام دادن کارها دارد، و این طرز دیدگاه یادگرفتنی نیست ـ ذاتی‌ست. بهار گذشته، هر دویمان جزو هیأت داوران کن بودیم. دو هفته، هر روز یکدیگر را می‌دیدیم و توانستیم یکدیگر را بهتر بشناسیم و دوست شویم. وقتی بالاخره برایم روشن شد که ژولیت قرار نیست در فیلم باشد، در انتخاب میرا شک نکردم. معلوم شد که این خوش‌اقبالانه‌ترین عملم بوده، و هوشمندانه‌ترین کاری بود که کردم. می‌دانستم که خوب کار خواهد کرد، ولی هیچ تصوری نداشتم که او توان رسیدن به اوجی را دارد که به آن دست یافت، و می‌تواند چنان احساسات عمیقی را به‌نمایش بگذارد. میرا انسانی بسیار شجاع، و دختری جسور است. و با این‌حال بسیار هم حساس است. او گاردِ خودش را در برابر دنیا نبسته، و همه چیز را به واسطه احساسش دریافت می‌کند، هر چیزی دور و برش رخ بدهد را بروز می‌دهد. مثل یک چنگکِ آینه‌ای می‌ماند. معدود بشود آدم‌هایی را با این ترکیب نادر قدرت و حساسیت پیدا کرد. این‌ها را با یک ذهن تیز و مقدار زیادی استعداد طبیعی بیامیزید، و آن‌وقت واقعاً چیز معرکه‌ای خواهد داشت. میرا واقعاً معرکه است. ماجرای کارکردن با او را کاملاً دوست داشتم.

ر.پ.: در مورد بقیه‌ی بازیگرها چه‌طور؟ دست‌کم سی نقش با کلام در فیلم هست.

پ.ا.: در خیلی از موارد، سراغ بازیگرهایی رفتم که قبلاً با آن‌ها کار کرده بودم. جیان‌کارلو اسپوزیتو، جارد هریس، ویکتور آرگو، پگی گورملی، و هَرولد پرینیو همگی در دود و **جان‌به‌لب** بازی کرده بودند. امکان کار دوباره با آن‌ها شانس بزرگی بود، چون می‌دانستم که می‌توانم به آن‌ها اعتماد کنم ـ نه فقط در جایگاه بازیگر، بلکه همچنین در جایگاه انسان. جینا گرشوین دوست صمیمی یکی از خواهرزن‌هایم است، و سال‌هاست که یکدیگر را می‌شناسیم. مندی پتینکین نقش اصلی را در «موسیقی شانس» بازی کرده بود. ونسا ردگریو هم از دوستان بود. حتّا استاکرد

چانینگ هم که نمی‌توانست در فیلم باشد، دو هفته پیش لطف کوچکی به من کرد و برای ضبط آن پیام تلفنی آمد که سلیا از کارگزارش دریافت می‌کند و می‌فهمد که نقش را به او داده‌اند. شاید استاکرد را در فیلم نبینید، ولی صدایش را می‌شنوید!

ر.پ.: انتخاب بازیگر به‌صورت یک‌تنه.

پ.ا.: تا حد کمی. بقیه بازیگرها را هایدی لویت انتخاب کرد که مسؤولیت این کار با او بود. آزمون‌ها، حلقه‌های ویدئویی، تماس‌های تلفنی، تصمیم‌های دلهره‌آور.

ر.پ.: در مورد ویلم دافو چه‌طور؟

پ.ا.: این یکی حکایت متفاوتی دارد، حکایتی کاملاً متفاوت. در اصل، دکتر ون هورن اسمش دکتر سینگ بود و قرار بود یکی از دوستان نویسنده‌ام نقشش را بازی کند. اما مشکلات مالی مربوط به او در لحظه‌ی آخر ناکام‌مان گذاشت... .

ر.پ.: همزمان تولید فیلم هم شروع شده بود؟

پ.ا.: هفته ششم کار بود، و صحنه‌های ون‌هورن برای هفته‌ی هشتم برنامه‌ریزی شده بود ـ یعنی آخرین روزهای فیلم‌برداری در نیویورک.

ر.پ.: پس وقت زیادی برای‌تان نمانده بود.

پ.ا.: نزدیک بود سرمان به سنگ بخورد. فکر می‌کردم فیلم تعطیل می‌شود و نمی‌توانیم تمامش کنیم. باید بگویم که دوره‌ی وحشتناکی بود.

ر.پ.: و بعد ویلم دافو قدم جلو گذاشت ـ عملاً در آخرین دقیقه.

پ.ا.: دقیقاً در آخرین دقیقه. یکشنبه فیلم‌نامه را گرفت، دوشنبه کار را قبول کرد و یکشنبه‌ی بعدش که برای تمرینی با من و هاروی آمد، نقش را کاملاً مال خودش کرده بود. همه دیالوگ‌ها را کامل از حفظ بود. روز بعد، دوشنبه، اولین صحنه‌ی او را فیلم‌برداری کردیم. می‌توانید تصور کنید؟ نقش را فوق‌العاده درخشان بازی می‌کند، و کل آماده‌سازی‌اش برای کار فقط یک هفته طول کشید. ویلم فیلم را نجات داد. قدم جلو گذاشت و یک‌تنه همه‌مان را نجات داد. کاری که کرد قهرمانانه بود، و من خیلی از او سپاسگزارم و عمیقاً مدیونش هستم، به حدی که نمی‌توانم یادش بیفتم و ضعف کوچکی در زانوهایم حس نکنم.

ر.پ.: یاد می‌گیرید که با مشکلات کنار بیایید، درست است؟

پ.ا.: هیچ انتخابی ندارید. اوضاع غلط پیش می‌رود. هیچ‌وقت نمی‌دانید کی، و هرگز نمی‌دانید چه‌طور، ولی می‌توانید مطمئن باشید وقتی اتفاق می‌افتد که هیچ انتظارش را ندارید. به همین‌خاطر است که به گروه خوبی از آدم‌ها دوروبرتان احتیاج دارید، آدم‌هایی که بتوانید به آن‌ها تکیه کنید. از این لحاظ من خیلی خوش‌اقبال بودم. بازیگرهای دارای حس همکاری و جسوری داشتم، یک دستیار اول کارگردان سخت‌کوش ـ بابی وارن ـ و آدم‌هایی که برای سرپرستی بخش‌های متعدد استخدام کردم و همه برای ساخته شدن فیلم از جان مایه گذاشتند. موضوع فقط دانش و مهارت فنی نیست. مربوط است به شخصیت و روح شما و نحوه‌ی زندگی‌تان. از دست ندادن کنترل اعصاب، حفظ شوخ‌طبعی تحت شرایط خسته‌کننده، احترام گذاشتن به تلاش دیگران، مباهات کردن به کار خود ـ همه‌ی آن فضایل قدیمی. هر چه بر اهمیت این چیزها در فضای فیلم‌سازی تأکید کنم، کم گفته‌ام. باید محیط خوبی برای کار آدم‌ها خلق کنید، و حسی از وحدت را به وجود آورید. اگر این اتفاق نیفتد، همه چیز ممکن است ظرف دو ثانیه نابود شود.

ر.پ.: انتخاب سرپرست‌های گروه‌های خلاقه‌ی متفاوت چه‌طور انجام شد ـ طراح صحنه، طراح لباس، مدیر فیلم‌برداری، و بقیه؟

پ.ا.: به‌نظرم شبیه انتخاب بازیگرها بود. تلفیقی از آدم‌هایی که قبلاً با آن‌ها کار کرده بودم، دوستان، و غریبه‌های مطلق.

ر.پ.: کالینا ایوانوف، طراح صحنه، از باسابقه‌های همکار شما **دود** و ***جان‌به‌لب*** بود.

پ.ا.: دقیقاً. در این فاصله رفاقت‌مان را حفظ کردیم، و حقیقت این است که اصلاً به ذهنم خطور نکرد از کس دیگری بخواهم این سِمَت را بگیرد. کالینا فراتر از صرفاً یک طراح است. یک فیلم‌ساز واقعی‌ست، کسی که در تمام فرآیند مشارکت دارد. در ضمن او یکی از پر انرژی‌ترین و پر شوروشوق‌ترین شخصیت‌هایی‌ست که من تا به‌حال دیده‌ام ـ با آن خنده‌های از ته دل بلغاری‌اش و شوخ‌طبعیِ پر شیطنت. آدم به کسانی‌نظیر کالینا نیاز دارد، آدم‌هایی عاشق چالش، که هرگز جواب نه نمی‌دهند، و اگر برای کار لازم باشد، حاضرند از توی آتش هم بگذرند.

ر.پ.: و آدل لوتز، طراح لباس؟

پ.ا.: همه به اسم بانی می‌شناسندش. یک دوست. اما ضمناً او کسی است که من از مدت‌ها قبل کارش را ستایش می‌کردم. لباس‌ها عنصر مهمی در «لولو» هستند، به‌ویژه در قسمت‌های «جعبه‌ی پاندورا» و من احتیاج به کسی داشتم با تخیل و ابتکار بالا که ایده‌های اصیلی داشته باشد. نکته‌ی مهم دیگر این بود که من می‌دانستم بانی آدم بالغی‌ست و می‌تواند فشار کار را تاب بیاورد ـ فشاری که ظاهراً خیلی هم عظیم بود.

ر.پ.: چرا عظیم؟

پ.ا.: چون شخصیت‌های زیادی داشتیم که لباس‌هایشان باید طراحی و حاضر می‌شد ـ و برای این کار هم دلار کم داشتیم و هم زمان. اگر شخص نابالغ‌تری بود، از پا درمی‌آمد و از پنجره می‌پرید بیرون.

ر.پ.: مسلماً اغراق می‌کنید.

پ.ا.: خب، شاید یک کمی ـ ولی نه آن‌قدر که فکر می‌کنید. کل فیلم باید با بودجه‌ی خیلی محدودی تمام می‌شد، اما به‌نظرم بخش جامه‌آرایی کم‌ترین سرمایه را داشت. یک مثالش را خیلی واضح توی ذهن دارم. در متن اولیه، آخرین بخش از «جعبه‌ی پاندورا» ـ آن بخشی که ایزی در سکوت از ویدئو تماشا می‌کند ـ یک صحنه‌ی دشوار عروسی بود که دست‌کم پنجاه بازیگر زن و مرد داشت. قرار بود متعلق به لحظه‌ی پیش‌تری در داستان باشد، و در نتیجه همه‌ی آن‌هایی که بعدتر مُرده بودند ـ پیتر شاین، کندی، و لولو ـ دوباره زنده می‌شدند، سالم و سلامت، احیا شده، با لولویی پر تلألو که در جامه عروسی بین آن‌ها حرکت می‌کند. چنین تصویری زیبا می‌بود، ولی واقعیت تلخ این بود که ما نمی‌توانستیم از پس هزینه‌اش بر بیاییم. حضور هنرورها ضروری برد، ولی وقتی بانی هزینه‌ی پوشاندن پنجاه لباس رسمی به بازیگرها را حساب کرد، معلوم شد که خرجش خیلی زیاد می‌شود. اولش به کم کردن تعداد میهمان‌ها فکر کردم، ولی همین‌طور که به حذف کردن از فهرست ادامه می‌دادم، دیدم این سازشکاری دارد همه چیز را غمبار می‌کند. آن‌چه صحنه را نجات داد، لباس خارق‌العاده‌ای بود که بانی برای میرا طراحی کرد ـ همانی‌که پرهای طاووس داشت. آن‌قدر مبهوت‌کننده و اعجاب‌انگیز بود که باعث شد صحنه را بازنگری کنم و اصلاً هیچ مهمانی در کار نباشد: تنها لولو در اتاق‌خوابش، درست بعد از پوشیدن آن لباس. فکر کنم خوب از کار درآمده و به لحاظ بصری یکی از قوی‌ترین صحنه‌های فیلم است. اما محرکش استیصال بود. بدون بانی شکست می‌خوردم.

ر.پ.: و مدیر فیلم‌برداری، اَلک ساخاروف، چه‌طور؟ چه‌طور تصمیم گرفتید با او کار کنید؟

پ.ا.: چون می‌دانستم برنامه‌ریزی قرار است خیلی سخت و طاقت‌فرسا باشد، می‌خواستم کسی را بیاورم که نسبتاً جوان باشد ـ شخصی با تحمل جسمانی بالا، که هنوز اراده‌ای برای اثباتِ چیزی به دنیا داشته باشد. با آدم‌های خیلی زیادی مصاحبه کردم که بعضی‌شان خیلی هم معروف بودند. ابتدا،

اَلک حتّا در فهرست هم نبود. اما بعد کالینا با من تماس گرفت و اصرار کرد با او ملاقات کنم. به‌قدری با هیجان از کار او حرف می‌زد که نتوانستم مقاومت کنم ـ حتّا با آن‌که در آستانه‌ی استخدام کس دیگری بودم. یادم است که یک روز آفتابی اواخر بهار بود، و اَلک به خانه من آمد. نه فقط فیلم‌نامه را کامل خوانده بود، و نه فقط فهمیده بود و تحسینش کرده بود، بلکه یادداشت‌های مفصلی هم درباره‌ی نحوه فیلم‌برداری‌اش نوشته بود. من خودم ایده‌های قاطعی درباره‌ی نحوه‌ای که دلم می‌خواست فیلم به‌نظر بیاید داشتم و پیشاپیش می‌دانستم چند صحنه باید فیلم‌برداری شود. درسی یا چهل دقیقه‌ی اول، من حرف زیادی زدم. وقتی دارید با کسی مصاحبه می‌کنید، همیشه مهم‌تر این است که بشنوید آن شخص دیگر چه برای گفتن دارد. برای همین از اَلک پرسیدم چه‌طور می‌خواهد این صحنه را بگیرد، و بعد آن صحنه را، و بعد این یکی صحنه را، و پس از مدتی طوری بود که انگار دارم به تفکرات خودم گوش می‌کنم، نما به نما، او تقریباً همان ایده‌هایی را در مورد فیلم داشت که من داشتم.

ر.پ.: همراه با اَلک چه آماده‌سازی‌هایی قبل از شروع فیلم‌برداری انجام دادید؟

پ.ا.: هفته‌های متوالی در آخر تابستان و اوایل پاییز دو نفری کار کردیم: درباره‌ی هر صحنه بارها و بارها حرف زدیم، فهرست نماها را تهیه کردیم، و داستان را به لحاظ تصویری تحلیل کردیم. این اساس فیلم بود. همه چیز از دل آن گفت‌وگوهای اولیه درآمد. نه‌تنها طرحی تهیه کردیم که هر دو باورش داشتیم، بلکه یاد گرفتیم به هم اعتماد کنیم، و به قضاوت‌ها و افکار یکدیگر وابسته شویم. وقتی فیلم‌برداری شروع شد، رفیق و در یک هدف واحد شریک بودیم. با هماهنگی بی‌نظیری با هم کار کردیم، و نمی‌توانم بگویم چه‌قدر این هماهنگی سرِ صحنه برای من مهم بود. اَلک صخره‌ی قابل اتکایی بود که من همیشه می‌توانستم رویش حساب کنم، و ایده‌هایم را از طریق او عملی کنم. مردی‌ست بسیار بزرگوار با روحی وسیع، و طاقت یک دونده‌ی استقامت را هم دارد. ما روزی دست‌کم دوازده ساعت سر صحنه بودیم، هر شب برای تماشای کار روزانه به استودیوی تکنی‌کالر در وسط شهر می‌رفتیم، و اغلب مجبور بودیم برای دیدن لوکیشن‌های جدید، قبل، وسط یا بعد از کارِ روزانه هم وقت بگذاریم. و از ابتدا تا انتها، اَلک به سرعت تمام کار می‌کرد. او نزدیک‌ترین همکار من در فیلم، و تنها کسی بود که قدم به قدم این راه را در کنار من بود.

ر.پ.: کار کردن با بازیگرها چه‌طور بود؟

پ.ا.: این بخش لذت‌بخش و بهترین قسمت کار بود. چهار سال قبل، وقتی وین [ونگ] و من تمرین برای دود را شروع کردیم، کشف کردم که من ذاتاً خودم را به بازیگرها نزدیک می‌دانم، و گونه‌ای همدلی طبیعی با کاری که می‌کنند دارم. این‌قدر دیر در زندگی چنین کشفی را کردن حیرت‌انگیز است، نه؟ اما وقتی خوب بهش فکر کنید، می‌بینید که قرابت آشکاری بین بازیگری و رمان نوشتن وجود دارد. در هر دو، هدف کار زندگی دادن به موجوداتی تخیلی‌ست، گرفتن چیزی که وجود ندارد و واقعی کردن آن، باورپذیر کردن آن. نویسنده این کار را با قلمش می‌کند، و بازیگر با بدنش، ولی هر دو سعی می‌کنند به یک چیز دست یابند. وقتی کتاب‌هایم را می‌نویسم، همیشه این احساس را دارم که درون کاراکترهایم هستم، که اشغالشان می‌کنم، که عملاً به آن‌ها تبدیل می‌شوم. بازیگرها به هنگام کار همین حس را دارند، و به‌همین خاطر من در درک آن‌چه به من می‌گویند هیچ مشکلی ندارم. به‌نظر نمی‌رسد آن‌ها هم در درک آن‌چه من بهشان می‌گویم مشکلی داشته باشند.

ر.پ.: در مقام کارگردان، جزئی از یک فرآیند مبتنی بر همکاری هستید، دل‌تان برای آن سلطه‌ی خلاقه‌ای که به‌عنوان نویسنده دارید، تنگ نشد؟

پ.اُ.: وقتی بچه بودم، خیلی پی ورزش بودم. در خیلی از تیم‌ها بازی می‌کردم ـ تیم‌های بیس‌بال، تیم‌های بسکتبال، تیم‌های فوتبال ـ و تا وقتی در دبیرستان جا نیفتاده بودم، احتمالاً بزرگ‌ترین چیز زندگی‌ام ورزش بود. بعد بزرگ شدم، و طی حدوداً بیست و چهار سال بعد، بیش‌تر اوقات تنها بودم: در اتاقی با قلمی در دستم می‌نشستم. برای چنین کاری باید از تنها بودن لذت ببرید، و من هم از تنهایی لذت می‌برم، اما نه به این معنا که از کار با آدم‌های دیگر لذت نبرم. وقتی با وین شروع به همکاری روی دو فیلم‌مان کردم، خاطرات آن بازی‌های ورزشی کودکی در من زنده شد، و متوجه شدم که دلم برای آن تجربه تنگ شده. خوشحال بودم که دوباره در یک کار گروهی شرکت دارم. بله، در مقام نویسنده روی کاری که می‌کنید تسلط محض دارید، و در مقام فیلم‌ساز چنین چیزی ندارید. ولی این مثل این است که بگوییم پرتقال مزه‌ی پرتقال می‌دهد و سیب مزه‌ی سیب. این‌ها دو تجربه‌ی یکسر متفاوت از هم‌اند. وقتی کتابی می‌نویسید، تمام وقت دنیا مال شماست. اگر اشتباهی بکنید، هیچ‌کس در آن لحظه نمی‌بیندتان. می‌توانید خیلی ساده جمله را خط بزنید و از اول بنویسید. می‌توانید کار یک هفته، یا کار یک ماه را دور بیندازید و هیچ‌کس نمی‌فهمد. سر صحنه‌ی فیلم‌برداری، از این رفاه خبری نیست. برنامه‌ی هر روز کار کُن یا بمیر است. باید سر وقت کارت را تمام کنی، و مجال دومی نداری. دست‌کم نه در فیلم کم بودجه‌ای مثل مال ما. پس دیگر گفتن ندارد که اوضاع گاهی می‌تواند خیلی اعصاب‌خُردکُن شود. ولی نه به این معنا که لذت‌بخش نیست. وقتی همه چیز خوب پیش برود، وقتی همه کاری را که قرار بوده انجام بدهند کرده باشند و شما چیزی را که شروع کرده‌اید تمام کنید، می‌شود تجربه‌ای زیبا و چیزی عمیقاً ارضاکننده. فکر کنم به همین دلیل آدم‌ها معتاد کار در سینما می‌شوند ـ تدارکاتی‌ها، نورپردازها، گروه دوربین، صحنه‌پردازها، عوامل صدا، همه سخت کار می‌کنند، ساعت‌ها طولانی‌اند، و هیچ‌کس پولدار نمی‌شود، ولی هر روز با روز قبل فرق دارد. همین است که نگه‌شان می‌دارد: ماجرای فیلم‌سازی، بی‌ثباتی، این نکته که هیچ‌کس نمی‌داند بعد قرار است چه اتفاقی بیفتد.

ر.پ.: پس شما به این نتیجه رسیدید که فرآیند «خلاقه» در کارگردانی با نوشتن تفاوت چشمگیری دارد؟

پ.اُ.: نه آن‌قدرها هم که ممکن است فکرش را بکنید. مسلماً شرایط بیرونی به‌کل متفاوت است ـ یک نفر که تنها در اتاقی نشسته در برابر ده‌ها نفر در یک صحنه‌ی شلوغ و پر سروصدا ـ ولی اساساً قصدتان رسیدن به یک چیز است: داستان لولو متن من بود؛ این‌طور نبود که اثر یک نفر دیگر را کارگردانی بکنم. و من تلاش کردم از همه‌ی ابزارهای در دسترسم برای هر چه بهتر گفتن آن داستان استفاده کنم: بازیگرها، دوربین، نور، لوکیشن، صحنه‌آرایی، لباس، و غیره. این عوامل، پرداختِ داستان را می‌سازند. گاهی وقت‌ها فکر می‌کردم: دوربین جوهر است، وسایل نورپردازی علایم سجاوندی‌اند، وسایل صحنه صفت‌اند، ژست‌های بازیگرها فعل است. خیلی عجیب بود. ولی هر روز آن‌جا ایستادن با عوامل، باعث می‌شد تا به‌نوعی احساس کنم که آن‌ها هم دارند با من داستان را خلق می‌کنند ـ با من و برای من. انگار همه‌شان با من توی سرم بودند.

ر.پ.: درموردِ بد پیش‌رفتنِ اوضاع در صحنه گفتید. می‌توانید با مثالی بگویید منظورتان چیست؟

پ.اُ.: می‌توانم ده‌ها مثال بزنم، بزرگ و کوچک. یک سازه‌ی نورپردازی که در بدترین لحظه‌ی ممکن اتصالی کرده، یک تفنگ از وسایل صحنه

که مرتباً اشتباهی شلیک می‌شد، لباسی که پاره شد ـ همه‌ی بدبیاری‌های معمول. حتّا یک بار خودم با بلند خندیدن یک برداشت را خراب کردم. جارد هریس داشت کار خیلی بانمکی می‌کرد و من نتوانستم جلوی خودم را بگیرم... اما حادثه‌ای که بیش‌ترین چیز را از آن یاد گرفتم، در هفته دوم یا سوم فیلم‌برداری اتفاق افتاد. در طول مرحله‌ی پیش‌تولید، چندین دیدار با چف ماتزولا، مدیر تدارکات، داشتم و فهرستِ جامعی از همه‌ی چیزهایی تهیه کرده بودیم که باید برای هر صحنه از فیلم دم دست می‌بود. جف بخشی لاینفک از کارِ هر روز ما بود، و سوای این‌که حضورش مطبوع بود، کلی هم هوش و شور و شوق در کارش داشت. او کسی بود که در طراحی سنگی که ایزی در کیف دستی پیدا می‌کند کمکم کرد. او بود که صحنه‌ی کیکِ توی صورت را اجرا کرد ـ و واقعاً کیک را به سمت میرا پرت کرد. او بود که در صحنه‌ی آخر آمبولانس را می‌راند. این‌ها را می‌گویم تا تصوری از میزان نزدیکی ما در جریان کار داشته باشید. به هر حال، برای صحنه‌ای که در آن سلیا از ایزی خداحافظی می‌کند و راهیِ فرودگاه می‌شود، به یک ماشین تشریفات سیاه نیاز داشتیم. من مخصوصاً به جف گفته بودم ماشینی می‌خواهم که پنجره‌ی صندلی عقبش تا ته پایین بیاید ـ تا سلیا بتواند وقتی ماشین راه می‌افتد، سرش را بیرون بیاورد. امروزه شیشه‌ی بیش‌ترِ این‌جور ماشین‌ها فقط تا نیمه پایین می‌آید، و جفَ به محل کرایه‌ی ماشین‌ها دستورات اکید داده بود که ما به یک ماشین مدلِ قدیمی احتیاج داریم. حالا روزی که قرار است آن صحنه را بگیریم می‌رسد و ماشین را هم می‌فرستند سرِ صحنه. یک نمای معرف داشتیم که باید می‌گرفتیمَ ـ تصویر ماشین که جلوی ساختمان سلیا پارک شده ـ و چون هاروی و میرا هنوز در اتاقک گریم کاروان بودند و برای صحنه‌شان آماده می‌شدند، من فکر کردم می‌توانیم اول نمای معرف را بگیریم، که می‌توانست کمک کند برای چیزهای مهم‌تر آن روز در زمان صرفه‌جویی کنیم. اما محضِ اطمَینان، به جف گفتم باید چک کنیم ببینیم شیشه کامل پایین می‌آید یا نه. اگر ماشین عوضی می‌بود، گرفتن نما هیچ فایده‌ای نداشت، مگر نه؟ و دست بر قضا، شیشه فقط تا نیمه پایین رفت. خیلی عصبانی بودم. ما مطابق برنامه‌ای خیلی فشرده کار می‌کردیم، و من می‌دانستم این نقص کوچک پول و وقت گران‌بهایی را از ما خواهد گرفت. چه می‌توانستم بکنم؟ نمی‌توانستم رو به جف کنم و شروع به سرزنش او کنم. تقصیر او نبود. او ماشین را درست سفارش داده بود، و من نمی‌توانستم به‌خاطر انجام ندادن وظیفه‌اش او را مقصر بدانم. او وظَیفه‌اش را انجام داده بود. اما کماکان، این عصبانیت توی وجودم گر می‌گرفت و حس استیصال وحشتناکی به من می‌داد. خوشبختانه، جف هم به‌اندازه‌ی من عصبانی بود، حتّا شاید عصبانی‌تر از من. او آن‌قدر در مورد کارش وظیفه‌شناس بود که این اشتباه را به‌منزله‌ی توهینی به غرور حرفه‌ای‌اش تلقی می‌کرد. آن‌وقت بود که من درس مهمی درباره کارگردان بودن یاد گرفتم. شما عملاً می‌توانید خشم‌تان را به‌واسطه آدم‌های دیگر خالی کنید. جف به محل کرایه‌ی ماشین زنگ زد، و همان‌طور که من کنار او ایستاده بودم و صدای او را می‌شنیدم که به شخص مسؤولِ آن اشتباه فحش می‌داد و فریاد می‌زد، خیلی احساس بهتری پیدا کردم. عصبانیت جف، عصبانیت من بود، و چون او می‌توانست آن را برای من ابراز کند، پس من می‌توانستم آرام بمانم، دست‌کم در سطح رویی.

ر.پ.: از میان صدها چیزی که سر صحنه اتفاق افتاد، به کدام لحظه بیش‌تر از همه می‌بالید؟

پ.اُ.: گفتنش سخت است. در کل، من به همه‌ی کارهایی که شده، به کارِ همه‌کس می‌بالم. حتّا وقتی

اشـــتباه می‌کردیم، همیشـــه از پس رفع و رجوعش برمی‌آمدیـــم ـ پس واقعاً هیچ‌چیزی وجود ندارد که پشیمانی عمیقی بابتش داشته باشم. اما برجسته‌ترین لحظه، نمی‌دانم. اما یک لحظه‌ی «شاد» هست که به ذهنم می‌آید. نمی‌دانم الآن چرا به یادش افتادم، ولی الآن در فکر آنم. صحنه‌ی کیکِ توی صورت. شاید چون همین چند دقیقه قبـــل حرفش را زدم. بخش خیلی کوچکی از فیلم است، ولی درست‌انجام‌دادنش کلی آماده‌سازی دقیق نیاز داشت، و میرا خیلی با آن تفریح کرد. همه‌مان در طول گرفتن آن چهار صحنه‌ی کوتاه ویدئویی تفریح کردیم. فیلم ترســـناک، کیکِ توی صورت، راهبـــه‌ی در حال دعا بر بالین کودکِ محتضر، و قطعه‌ی لو رید. من برای هر کدام از این نقش‌ها به میرا اســـم متفاوتی دادم، فقط برای این‌که کمی با نمک شوند. یادم است که راهبه، اسمش بود خواهر میرا از صومعه‌ی نمایش ابدی. احتمالاً به این دلیل این تکه‌ها بهمان خوش گذشـــت که باقی کار دشـــوار و پر زحمت بـــود و این کلیپ‌های کوچک بـــه ما فرصتی برای کمی راحت‌بـــاش و تجدید قوا می‌داد. نه فقط برای میرا و دیگر بازیگرها، که برای همه‌ی عوامل. در هر حال، من خیلی مشتاق اجرای یک شـــوخیِ کیکِ توی صورت بودم. چنین چیزی یک قطعه‌ی هنریِ گم‌شده است، حرکتی قدیمی که از فیلم‌ها غیب شده، و دیگر کسی نمی‌داند چه‌طور باید انجامش دهد. من برای توصیه ســـراغ یکی دو تـــا از کارگردان‌هـــای قدیمی رفتم، ولـــی آن‌ها هم نتوانستند کمکی کنند. یکی‌شـــان گفت «فقط بامزه درش بیـــاور.» بله، اما چه‌طـــور؟ برای همین مجبور شـــدم بنشـــینم و خودم راهش را پیدا کنم. مشـــکل این‌جا بود که من فرصتی برای اشتباه‌کردن نداشتم. باید در همان برداشـــت اول بی‌نقص انجام می‌شد. در غیر این‌صورت، مجبور می‌شـــدیم ســـه یا چهار ســـاعت را صرف دوباره آماده‌کردنِ نما بکنیم، و ما نمی‌توانستیم این مقدار زمان را صرفِ چیزی به این کوچکی بکنیم. اگر اشـــتباه انجامـــش می‌دادیم، کل صحنه باید از اول آماده می‌شد، موها و چهره‌ی میرا باید دوباره گریم می‌شـــد، و ما از پس هزینه‌ی این تکـــرار برنمی‌آمدیم. تنها راه‌حـــل ابداع یک تکنیک بی‌عیب‌ونقص بود.

ر.پ.: به‌جـــای خامـــه از چـــه چیزی اســـتفاده کردید؟

پ.ا.: از افشـــره‌ی خامه. کـــف اصلاح صورت را هـــم امتحان کردیم، ولی به آن خوبی نبود. وقتی همـــه چیز مهیا شـــد و یکی دوبـــار تمرین کردیم، من یک قطعه موسیقی دیوانه‌وار از ریموند اسکات گذاشتم تا همه در حال‌وهوای مناسب قرار بگیرند، و بعد شروع کردم به دادن دستورات لازم به میرا و دیوید برن، که نقش محافظ را بازی می‌کرد. همه‌ی عوامل داشتند با نگرانی تماشا می‌کردند و امیدوار بودنـــد که درســـت از آب در بیایـــد، و وقتی تمام شد، همه‌جا از انفجارِ تشویق و خنده به لرزه افتاد. لحظه‌ی فوق‌العاده‌ای بود. نه‌فقـــط برای من، برای همگی‌مان. یادم است که با خودم می‌گفتم «عجب! فکر کنم واقعاً قلقِ این کار دارد دستم می‌آید.»

ر.پ.: و حالا دل‌تـــان می‌خواهد این کار را باز هم تجربه کنید؟

پ.ا.: این همان سوال اول است، نه؟

ر.پ.: نه واقعاً. حالا ســـه سال گذشته، و شما تازه کارگردانیِ یک فیلم را به پایان برده‌اید. دل‌تان می‌خواهد دوباره این کار را بکنید؟

پ.ا.: اگر وضع به همین منوال باشـــد، بله. ولی اوضاع به‌ندرت تغییـــری نمی‌کند، برای همین دیگر نمی‌خواهم درباره‌ی آینده پیش‌داوری کنم. تنها چیزی که می‌توانم با اطمینان بگویم این است که من برای «این» فیلم از دل و جان مایه گذاشـــتم، و خوشحالم که بختِ این کار را داشـــتم. تجربه‌ی عالی‌ای برایم بوده، و هرگز فراموشش نخواهم کرد.

۲۲ فوریه ۱۹۹۸