

نقد در خانه (فرانسوا ازون)

قیلوله ناگزیر لاشخور

رضا کاظمی



ویلیام فاکنر، تمثالی از نویسنده بالذات که کاری جز نوشتن نمی‌تواند و بدون نوشتن جز انسانی خودویرانگر و بی‌فایده نیست، در گفت‌وگویی در پاسخ به این پرسش فانتزیک همه دوران‌ها که «اگر دوباره به دنیا می‌آمدید دوست داشتید چه می‌شدید؟» چنین طعنه‌آلود و گزنده پاسخ داده: «اگر قرار بود پس از مرگم در قالبی دیگر به دنیا بیایم، دلم می‌خواست لاشخور باشم. نه کسی از او نفرتی دارد، نه دوستش دارد، نه کسی نیازی به او دارد، و نه حسرتی از او بر دل کسی است. هرگز کسی مزاحمش نیست. خطری او را تهدید نمی‌کند. در عین حال می‌تواند هر چیزی هم بخورد.» در خانه (فرانسوا ازون) دستاویز مناسبی است برای پروازی لاشخوروار بر فراز مخاطرات نویسندگی. در کلام فاکنر، آن وجه از نویسندگی که متضمن جدایی از اجتماع ناخوشایند آدم‌ها در عین هم‌جواری با آن‌ها و نظاره آن‌ها است، آشکارا به چشم می‌خورد. در این قاب، نویسنده دچار واقع‌بینی پوچ‌انگارانه‌ای در قبال هستی و هستنده‌هاست و بی‌آن‌که بدآیندش از شرایط موجود، او را به سوی فعلی آزارجویانه رهنمون کند، قوه خلاقه ذهنش را به کار می‌گیرد تا با پناه بردن به عالم خیال، دمی از بار سنگین

هستی شانه خالی کند و به این ترتیب، نابودی و مرگ خود را به تعویق بیندازد. دست کم این جا نوشتن نه مهارتی برای ارتزاق است و نه پاسخی به یک تعهد انسانی / آرمانی. آن ارزش‌های «والا»ی اخلاقی و انگاره مسئولیت‌پذیری انسان در قبال هم‌نوعان، محصول خوانش جهت‌دار و ایدئولوژیکی است که بعداً بر متن عارض می‌شود و ربطی به نیت و خواست نویسنده ندارد. از همه حرف‌های کمرشکن سطرهای پیش (که آن‌ها هم محصول تحمیل تأویل همچو نگارنده‌ای بر امر بی‌پناه نویسنده است) جداافتادگی و تفرد نویسنده، مهم‌ترین و مناسب‌ترین مقوله برای بازخوانی فیلم ازون است. بیایید این ازوا را فقط در تعامل با اجتماع پیرامون ارزیابی نکنیم. درست است که ازوای انسان اندیشمند می‌تواند محصول درک و دریافت ناگوار او از واقعیت انسان‌ها و مناسبات انسانی باشد، اما ازوا همیشه ثانویه و این‌قدر متکی به شرایط محیطی نیست. ازوای بزرگ‌تری هم در کار است که ماهیتی سرشتی و اولیه دارد. انسان‌هایی هم هستند که بی هیچ زمینه و بهانه‌ی تحمیلی خاصی، مهارت چندانی در برقراری ارتباط با دیگران و غوطه خوردن در اجتماع ندارند. در پایگان هنر و اندیشه، هر دو نوع ازوا (اولیه و ثانویه) را می‌شود نشان داد. اطلاق صفت‌های بیمارگونه یا پاتولوژیک به این وضعیت انسانی، چیزی را عوض نمی‌کند. این صفت‌ها را دیگران از بیرون به فرد منزوی می‌چسبانند؛ چون او از حضور در بازی انسانی آن‌ها سر باز می‌زند و با آن‌ها بده‌بستان نمی‌کند و طبیعی است که غیرطبیعی شمرده شود. اما مگر دنیا چیز جز تفسیر فرد از زندگی است؟ ذهن نویسنده، مادام که او را به آفرینش می‌رساند و از این راه او را تعدیل می‌کند و از مسیر ویرانی دوری می‌جوید، تنها پناه او برای رهایی از انگ بیماری است. اما حتی بیماری هم تا زمانی که انسان خودش به آن تن ندهد و تسلیم عواقبش نشود، تحمیلی از بیرون است و بس. اتفاقاً تمنای لاشخور بودن فاکنر، نمودار هم‌نشینی تأمل‌برانگیز آفرینندگی و ویرانگری است. برداران کوئن در هجویه **بارتون فینگ** (که خود متنی عمیق در باب آفرینش و نوشتن است) در قالب شخصیتی خیالی، گوشه‌چشمی بی‌رحمانه به همین وجه خمارآلود و مضمحل شخصیت فاکنر داشته‌اند.

کلود، پسر نوجوان فیلم ازون، اسیر ازوا و تفردی اولیه است. ازون با پرهیز از نشان دادن مختصات و جزئیات زندگی شخصی و خانوادگی او تا اواخر فیلم و با طفره رفتن از نمایش ریشه‌های شکل‌گیری شخصیت او در خانواده، و بسنده کردن به نمایش گذرای پدر معلول او، کلود را هم‌چون تفردی ناب به متن خود راه داده. انگار این نوجوان نزار از شکاف آسمان بر زمین افتاده تا نویسنده‌ی کند. درست است که در روایت‌های مدرن، نشان دادن پیشینه شخصیت‌ها، اهمیت ملزومی ندارد اما بیراه نیست اگر در بستر چنین قصه‌ای که تعامل یک نوجوان و خروش تمنیات خفته او در پی مواجهه با یک خانواده دیگر را به تصویر می‌کشد، نشانه‌های بیش‌تری از وضعیت زندگی شخصی خود او را هم ببینیم و به مقایسه بنشینیم. اما ترجیح دراماتیک ازون، به‌خوبی با مفهوم

تنهایی و بی‌هوایی نویسنده هم‌خوان است، و اصلاً همین ظرافت‌هاست که فیلم را فراتر از یک فیلم نوجوان‌محور خام و سطحی‌نگر می‌کند.

مدیر مدرسه در سخنرانی آغاز فیلم خطاب به آموزگاران، یونیفرم‌پوش کردن دانش‌آموزان را به عنوان سیاست تازه و مؤثر دبیرستان خود معرفی می‌کند. اتفاقاً متحدالشکل کردن به عنوان راه‌کاری که آدم‌ها را به‌ظاهر همگون می‌سازد و فردیت و تشخص را به بهانه ارزش‌های والای اخلاقی از قبیل بی‌اعتبار کردن طبقه اجتماعی از آن‌ها می‌گیرد، بستر مناسبی فراهم می‌کند تا تک‌افتادگی شخصیتی چون کلود بیش‌تر توی چشم بزند. عنوان‌بندی آغازین فیلم با عبور سریع چهره‌های متنوع و متعدد دانش‌آموزان - از رنگ‌ها و نژادهای گوناگون - و توقف نهایی بر چهره کلود و رافا به عنوان زوج پیش‌برنده قصه، به مثابه استخراج یک عنصر «خاص» از دل انبوه عناصر درهم‌لولیده است.

اولین انشا (قصه)ی کلود جز شاعرانگی‌اش در الهام‌پذیری از «عطر خوش زن» با اشاره‌ای کلیدی به «طبقه متوسط» چارچوب اساسی فیلم را شکل می‌دهد. در حالی که همه عوامل بیرونی سعی در یک‌دست‌سازی آدم‌ها و حذف پیشینه اجتماعی‌شان دارند، شم تیزبین و تیزبوی کلود او را (و در پی او ما را) به یکی از مهم‌ترین سرفصل‌ها در حوزه اندیشه اجتماعی فرانسه در بیش از یک قرن اخیر می‌کشاند. تأکید مکرر و (از فرط تکرار شوخ‌طبعانه) فیلم بر طبقه متوسط، بی‌واسطه مفهوم بورژوازی را به میان می‌کشد. اگر در تحلیل فیلم‌های جعهان‌سومی مفهوم بورژوازی را با اغماض و از سر شباهت نسبی می‌توان برای طبقه متوسط به کار برد در فرهنگ اجتماعی فرانسه بورژوازی معنایی جز فرهنگ طبقه متوسط ندارد. در نخستین حضور کلود در خانه رافا، بانوی خانه، این بی‌حوصله‌ترین زن جهان، در حال تورق مجله دکوراسیون است. جایی دیگر ژرمن (معلم و راهنمای کلود) به او می‌گوید که این زن سواد و نیز میانه‌ای با مطالعه ندارد. بورژوازی به همان معنایی که رولان بارت در پژوهش گسترده‌اش به آن اشاره کرده ورطه‌ای است که هر تلاش واگرایانه و هر تفردی را می‌بلعد و به بند می‌کشد و هر بداعتی را به جزئی از روزمرگی زندگی تبدیل می‌کند. از این منظر حضور نقاشی‌های آبرنگ یک نقاش بزرگ بر دیوار منزل چنین خانواده‌ای (با آن پدر وامانده و آن پسر کندذهن و مادر تیپیک کم‌سواد) به بهترین شکل قابل‌توجیه است. از سوی دیگر، خود ژرمن هم جزئی از همین طبقه متوسط است و همسرش، با گالری هنری‌اش و نگاه متظاهرانه‌اش به هنر نمود شاخصی بر همان انگاره بارت است. محدوده مطمئن زندگی طبقه متوسط دقیقاً همان‌جایی‌ست که از هر تنش و کشمکشی می‌گریزد و متضمن آسایش خانوادگی و آرامش شهروندی است. بیراه نیست که «کشمکش» کلیدواژه مهمی در فیلم است. ژرمن در رهنمودهایش به کلود برای ارتقای داستان او، بر نقش کشمکش در پیش‌برد درام تأکید می‌کند و از او می‌خواهد

شخصیت رافای پدر را این قدر تخت و ابلهانه تصویر نکند. اما هم کلود و هم ما (با آن چه دیده‌ایم) می‌دانیم که ایراد از نویسندگی کلود نیست بلکه آن شخصیت همین قدر بی‌کشمکش و تخت است. حضور کلود در متن یک زندگی محافظه‌کارانه طبقه متوسط و بیش از آن، خیال‌پردازی او برای القای کشمکش به این متن، آرامش و آسایش خانواده را دست‌کم در چارچوب قصه کلود به چالش می‌کشد (القای گرایش نامعمول جنسی به رافا برای افزودن حدی از کشمکش به شخصیت او، قاطی کردن تمایلات شخصی با داستان چنان که کلود می‌گوید و...). قرار هم نیست مرز میان قصه کلود و رخدادهای واقعی مشخص شود. این ابهام و درهم‌تنیدگی با پیشرفت فیلم، لحظه‌به‌لحظه فزونی می‌یابد و از جایی دیگر به کل از کنترل خارج می‌شود. تنها راهی که برای مخاطب کنجکاو باقی می‌ماند این است که خود را به متن ازون بسپارد و منطق قصه و واقعیت را کنار بگذارد. در خود فیلم هم به‌صراحت به همین نکته اشاره شده است. آموزگار به کلود می‌گوید که رئالیسم (واقع‌گرایی) دزدکی نگاه کردن از سوراخ کلید یا شکاف در است. کلود هم با سرک کشیدن به محدوده خصوصی شخصیت‌های قصه‌اش از لای شکاف‌ها دزدکی دید می‌زند و واقعیت مطلوب خودش را می‌آفریند. وقتی واقعیتی جعل شد، دیگر جزئی از واقعیت است و تفکیک آن از واقعیت اصیل (اگر واقعاً به چنین چیزی قائل باشیم) ناممکن و حتی بی‌پهلو است. ساحت آفرینشگر داستان که هیچ، تاریخ بشر سرشار است از جعل واقعیتی که به جای واقعیت‌های به‌اصطلاح اصیل نشسته‌اند و از فرط واقع‌نمایی قابل تردید و تفکیک نیستند.

کلود ریاضی را بهانه‌ای برای نزدیک شدن به رافای پسر و از این طریق به خانواده او می‌کند. به این ترتیب ازون در زیرلایه فیلمش به بهترین شکل از تقابل حسابگری خشک ریاضی و آفرینشگری سیال و منعطف ادبی/هنری، برای ساختن فضای مورد نظرش سود می‌برد. جایی کلود به آموزگارش ژرمن می‌گوید که «ریاضی هرگز نامیدکننده نیست»؛ چون به‌هر حال همیشه دودوتا چهارتا می‌شود. اما در حوزه مناسبات انسانی و البته در عرصه تبلورش در قصه، هیچ دودوتایی چهارتا نیست و همواره باید انتظار چیزی حساب‌نشده و غیرمترقبه را داشت. چرخش پایانی فیلم که خارج از پیش‌بینی ژرمن است، از این همین زاویه قابل تأمل است. خود ژرمن است که به کلود پیشنهاد می‌کند پایانی دور از ذهن و نامنتظر را رقم بزند اما هرگز گمان نمی‌کند ساحت قصه بر زندگی امن و آرام و خنثای خود او سایه بیندازد. دست‌برقضا ریاضی عامل تسهیل‌گری برای کشیدن پای ژرمن به دنیای قصه است. بعداً آشکار می‌شود او آرزوهای نامحقق و فروخورده خویش را در قالب شخصیت نویسنده جوان پی می‌گیرد. او اعتراف می‌کند که به‌رغم خواستش هرگز استعداد درخشانی برای نویسندگی نداشته، و حالا کلود را هم‌چون فرصتی برای اجرای تئوری‌هایی در باب ادبیات و نویسندگی می‌بیند. بچه‌دار نبودن (یا نشدن) او هم تأویلی دوگانه می‌یابد: از منظری می‌توان کلود را در حکم فرزند بادآورده در این مقطع

از زندگی ژرمن به شمار آورد و از منظری دیگر، سترونی ادبی ژرمن را می‌توان متناظر به سترونی احتمالی زندگی خصوصی‌اش دانست... ژرمن در جمله‌ای طلایی بخش مهمی از گره روانی‌اش را بیرون می‌ریزد (فرا می‌افکند): «بچه ندارم اما تخیل که دارم.» باری، تن دادن ژرمن (این مرد پاستوریزه و محافظه‌کار) به دزدیدن سؤال‌های امتحان ریاضی، نخستین پاسخ آشکار او به کنجکاو و وسوسه‌آفرینندگی است؛ وسوسه‌ای که از فرط ویرانگری می‌توان بیمارگون‌اش دانست. او آشکارا بخش مهمی از شخصیت محتاط و اتوکشیده خودش را در راه خلق این قصه کنار می‌گذارد و وقتی که احساس خطر می‌کند و می‌خواهد پا پس بکشد دیگر خیلی دیر شده. خود او جایی تأکید می‌کند که نویسنده همواره در مخاطره است. و ما چنین می‌خوانیم که: نوشتن به سبب تشویب و کشمشکی که به ساحت راکد و سنگین اجتماع وارد می‌کند عین مخاطره است.

نگاه ازون در در خانه مانند اغلب فیلم‌هایش بدبینانه و تلخ‌اندیشانه است. بدبینی او از حیطة جهان‌بینی فردی تا مناسبات اجتماعی را در بر می‌گیرد. ژرمن در همان آغاز فیلم، سرنخ را به دست‌مان می‌دهد؛ وقتی که می‌گوید تمام تعطیلات تابستانی مشغول مطالعه شوپنهاور بوده است. این اشاره گذرا نخستین میخ را محکم بر پیکر متن می‌کوبد. نگاه بدبینانه به آرامش ساختگی اجتماع بر سراسر متن ازون سنگینی می‌کند. جایی در گفت‌وگوی ژرمن و مدیر مدرسه می‌شنویم که بهتر است جوان‌ها عقده‌های‌شان را با کلمات بیرون بریزند تا این‌که ماشین‌ها را آتش بزنند (نقل به مضمون). تفرد و انزوای نویسنده و دوری او از اجتماع که در آغاز این نوشته ذکرش رفت، به شکلی غم‌انگیز در همین انگاره خودش را نشان می‌دهد. نوشتن مفری است برای گریز از نامرادی‌های زندگی و سوپاپ اطمینانی برای پرهیز از شورش. اما نگاه تیزبینانه ازون به کژی‌های ساختار اجتماع، در وسعتی بزرگ‌تر یکی از بزرگ‌ترین تراژدی‌های انسانی روزگار را هم به‌طعنه نشانه گرفته است. در سراسر فیلم کابوسی به نام «چین» خودنمایی می‌کند؛ پارادایمی که سرطان‌وار در حال دست‌اندازی به همه امور انسانی از ملزومات زندگی روزمره تا حتی آفرینش هنری است. نگاه گزنده ازون، حضور چین در حریم شخصی خانواده را به شکلی ریشخندآمیز اما در عین حال غم‌انگیز به تصویر کشیده است. رخنه این فرهنگ جعلی مهاجم (که اصلتش در بدیل‌سازی و کپی‌کاری و قرق کردن همه بازارهاست) در خصوصی‌ترین لحظه‌ها و مناسبات زندگی طبقه متوسط فرانسوی، عاملی تهدیدگر است که هویت نیمه‌جان و پرخلل این طبقه اجتماعی را کاملاً از درون تهی می‌کند. رولان بارت در تحلیلش از بورژوازی، به مکانیسمی اشاره می‌کند که از طریق آن «نوشتار» با جذب شدن به جریان غالب نویسندگی و تهی شدن از خاص‌بودگی، تبدیل به جزئی از «ادبیات» می‌شود. درواقع این مکانیسم همیشه در کار است تا هر حرکت بدیع و واگرایانه‌ای را به کلیشه و الگویی برای کپی‌کاری‌های بعدی تبدیل کند و از تک‌بودگی و اصالت خارجش سازد. آیا این همان بلایی نیست که پارادایم «چین» در مقیاسی

بسیار بزرگ، بر سر معنای انسان، کار و آفرینش آورده است؟ و آیا این همان بلایی نیست که ژرمن می‌خواهد با رهنمودهایش (برای مهار توسن سرکش خیال کلود) بر سر نوشتار او بیاورد؟

مضمون‌های تابووار در سینمای ازون جایگاه خاصی دارند. طرد و نفی فیلم‌سازی چون او و فون‌تریر، گرین‌اوی و... نمود قاطع و دل‌انگیز تجلی متن آن‌ها در فرامتن است و انزوای چنین هنرمندانی در انبوه انسان‌های حق‌به‌جانب و منادی اخلاق، خودش به‌تنهایی قصه غم‌انگیز تفرّد و تنهایی نویسنده/هنرمند است که در آغاز این نوشته ذکرش رفت. بدیهی است که پرداختن به ممنوعه‌ها تلاشی هنرمندانه برای شکستن پوسته دروغین اجتماعی است که در کلافی از قوانین اخلاقی، مدنی و... به نمایش روبنایی دروغین از واقعیت چیزها و پدیده‌ها بسنده می‌کند و فقط وقتی گند مناسبات انسانی از جایی بیرون می‌زند (از رسوایی در واتیکان تا رونمایی از قاتلان زنجیره‌ای و متجاوزان روان‌پریش و...) پویش هیجانی رسانه‌ای زودگذری آغاز می‌شود و بعد همه با هم توی لاک می‌روند تا نمایش دروغین مدنیت و اخلاق ادامه یابد تا افتضاح و رسوایی دیگر... . احتمالاً یکی از تفاوت‌های قلمرو هنر با نهادهای منادی و اخلاق همین تردیدانگاری در وضعیت مطلوب و مقبول موجود است. **در خانه** البته فیلمی است در باب نوشتن و مخاطراتش، اما ازون پیش‌تر در **استخر شنا** آفرینندگی نویسنده را فارغ از مناقشه‌های اجتماعی به بهترین شکل تصویر کرده بود. زن نویسنده آن فیلم برای شکوفایی قوه خلاقه‌اش ناگزیر از سفر به جایی دنج و خلوت است تا با بهره از آسایش آن، بتواند قصه‌ای پرکشمکش و خون‌آلود را خلق کند اما ازون در **در خانه** از درنگ بر آفرینش ادبی فراتر رفته و با تأکید چندباره بر مفهوم «خانه» و حریم آدم‌ها، نگاهی انداخته به بیهودگی و کسالتی که زندگی را در سایه مدنیت و مدرنیته در بر گرفته است. حدیث امروز و دیروز هم نیست؛ تا بوده همین بوده.

در خانه نویسنده را مظهر آفرینش و خیر، و عامل امر قدسی نمی‌نمایاند. نوشتن آن مقوله پاک و معصومانه‌ای نیست که گمان می‌بریم. همسر ژرمن به او به‌درستی گوشزد می‌کند که مارک چپمن، قاتل جان لنون، با نسخه‌ای از **ناتور دشت** سلینجر به کارزار قتل رفت و پس از شلیک چند تیر، تا آمدن پلیس به گوشه‌ای نشست و مشغول تورق کتاب محبوبش شد. خیر و شرش به کنار، نویسنده آن ناظر خاموشی است که گوشه‌ای به نظاره می‌نشیند؛ و مادام که نظاره‌گر است و دست به نوشتن نمی‌برد «نه کسی از او نفرتی دارد، نه دوستش دارد، نه کسی نیازی به او دارد، و نه حسرتی از او بر دل کسی است. هرگز کسی مزاحمش نیست. خطری او را تهدید نمی‌کند»؛ درست همان‌طور که فاکنر آرزویش را داشت.