می‌خواند و دنیای رویایی‌اش را برهم می‌زند.
آخرین گفته‌های پیرمرد، این وضعیت اندوهبار و ناامیدکننده را که هیچ هماوایی با آرمانخواهی اولیهٔ ورنر ندارد، تکمیل می‌کند: «بیرون از پشت مه، آفتاب بی‌رنگی می‌درخشید و گویا هوا خیلی‌خیلی سرد بود».

تجربه‌ای برای دل خویش

کامبیز کاهه

اگر چیزی بتواند خاموشی دریا (فیلم اول ژان پی‌یر ملویل که در زمان خود، بسیاری آن را یک کار آماتوری قلمداد کردند و تا هنگام نگارش این یادداشت، دوستان نتوانسته بودند نشانی از یک مطلب اریژینال دربارهٔ فیلم در منابع متعارف بیابند) و سامورایی (که در زمان ساختش، ملویل به‌عنوان یک سینماگر حرفه‌ای جایگاهی تثبیت‌شده داشت و می‌توانید دهها مقاله و تحلیل درباره‌اش بیابید) را به هم پیوند دهد، آن چیز ویژگی پایدار این فیلمهاست: سردی و عبوس بودن، در جهت بیان بی‌اعتقادی به امکان ارتباط میان انسانها و درمقابل اعتقاد به تنهایی، به محتوم بودن آن، به شکست تلاش برای غلبه بر آن. و ابراز این باور نه با زجر و رنجی ـ که مثلاً آنتونیونی یا برگمان نشان می‌دهند ـ صورت می‌گیرد و نه مانند برسون یا تارکوفسکی، پشتوانه‌ای متافیزیکی درکار است. فقط و فقط تنهایی. بدون هیچ توضیحی و هیچ دریغ یا افسوسی. و قهرمانان تنهایی به‌سرسختی و لجاجت همتایانشان در سینمای کلاسیک آمریکا: نکته اینجاست که همین ویژگی پیونددهنده، درواقع رمز اصلی این فیلمها محسوب می‌شود: نه خاموشی دریا یک فیلم ضد جنگ است و نه سامورایی یک فیلم گنگستری. بلکه هر دو فیلمهایی سرد و عبوس هستند دربارهٔ تنهایی.

تعبیر دیگری را به‌کار می‌برم: احساسهای شخصیتها در خاموشی دریا دست‌نیافتنی‌اند. از بس که بیان نمی‌شوند، به شک می‌افتیم که اصلاً وجود ندارند. به‌عنوان مثال در فیلم، هیچ چیز (و واقعاً هیچ‌چیز) پیش از آن جملهٔ پایانی دخترک نیست که ما را از احساس او نسبت به افسر آلمانی آگاه کند. او چنان سرد، ساکن و مجسمه‌وار است که هرگونه قصد رخنه از سوی افسر (و تماشاگر) را ناکام می‌گذارد. ملویل علاوه بر حذف «حادثه و حرکت» (که خود در گفتگویش[1] بدانها اشاره کرده) از نمایش احساسات هم پرهیز کرده است. حتی تصویر اشغال نیز غیرمستقیم است. تنها بازتاب واقعاً موثر این اشغال، سکوت بی‌انتهایی است که خانوادهٔ کوچک میزبان در برابر میهمان خود در پیش می‌گیرند. ملویل، همانند برسون، بنا را بر «حذف» می‌گذارد ولی برخلاف برسون، از حذف عناصر نمایشی، به ابداع یک ترکیب و ساختار جدید نمی‌رسد. او صرفاً حذف می‌کند و محملی که بر جا می‌ماند، برای حمل معنای مورد نظر او کم‌بنیه و ضعیف به‌نظر می‌رسد. حتی ممکن است مخاطب را

به نقطه‌ای مخالف هدایت کند: مثلاً با القای توجیه‌ناپذیری سنگدلی افراطی دختر و عمویش در برخورد با افسر آلمانی روشنفکر که رفتارش سرشار از نزاکت و مراعات است. و اینکه این احساس کم‌کم این فکر را که این برخورد میان آدمهایی روشنفکر صورت می‌گیرد، تحت‌الشعاع قرار دهد. آشکارا رنوار در توهم بزرگ در تفکیک تز اجتماعی فیلم ـ دربارهٔ اثرات جنگ روی روابط فردی شخصیتهایش ـ از خود این روابط هوشمندانه‌تر عمل کرده بود تا ملویل در روایت داستانی عاشقانه، که زیر فشار اشغالی نادیده به یک شکنجه خودخواسته بدل می‌شود و همپای شخصیتهای اصلی، تماشاگر را نیز به‌ستوه می‌آورد.

بله، می‌دانم... تمام اینها یک توجیه شاعرانه (به‌معنای دقیق کلمه) دارد. ولی مشکل اینجاست که ملویل ظاهراً به تواناییهای خود «رسانه» برای «شاعرانه» بودن یا دقیق‌تر خلق تاثیرهایی به لفظ درنیامدنی اعتماد ندارد. او تعمداً فاصلهٔ لازم را از مأخذ خویش نگرفته است. و فیلم آگاهانه می‌کوشد تماشاگر را متوجه صبغهٔ ادبی خود کند. متوجه این حقیقت که یک «داستان کوتاه» را تماشا می‌کند. رویکرد جاری در فیلم، انتخاب یک صدای راوی که افکار مرد فرانسوی را بیان می‌کند و نقطه‌نظر اصلی فیلم را هم به‌دست می‌دهد، در برابر یک شخصیت متکلم که افکارش را فقط در کلامش بیان می‌کند، در عین اینکه در زمان خودش بسیار جسورانه است (و متأسفانه با عدول از آن در جریان سفر افسر آلمانی به پاریس مزیت ساختاری‌اش را از دست می‌دهد) در اساس، تمهیدی «ادبی» بیش نیست که در خدمت تأکید بر «ادبی» بودن فیلم است. (ملویل، صادقانه، هیچ‌گاه شیفتگی خویش نسبت به ادبیات را پنهان نکرده است.) ملویل به تکرار یک موقعیت ایستا می‌پردازد که از نظر تصویری، هیچ تحول و تکاملی نمی‌پذیرد. بدون کلمات، تصاویر فیلم بیشتر در حکم تابلوهایی برای تزیین حاشیهٔ صفحات داستان کوتاه ورکور خواهند بود. هر دفعه هاوارد ورنون وارد اتاق می‌شود و جمله‌های ورکور را با لحنی بی‌تفاوت به‌واقع روخوانی می‌کند و خارج می‌شود. و ما کنجکاو و در حسرت دیدن واکنشی ناچیز شنوندهٔ ستایشهایی ادیبانه از فرهنگ و اندیشه و عشق می‌شویم و مرتب به قالب اولیهٔ ادبی فیلم برمی‌گردیم که در محدوده‌اش همهٔ این ندیدنها و به حدس و تخیل واگذار کردنها پذیرفتنی است، و وقتی به شکل فیلم درمی‌آید برندگی‌اش را از دست می‌دهد و جای خود را به‌شماری از پرسشهای بیهوده می‌دهد: آیا اصلاً میزبانان فرانسوی می‌فهمند که میهمانشان چه می‌گوید و در جستجوی چه‌چیزی است؟ افسر آلمانی تا چه حد به نفس این کوشش برای تماس با دختر و عمویش نیازمند است؟ آن ملاقات در میان برفها چرا به‌جای اینکه نافذ و دردناک باشد، تصادفی کم‌ارزش به‌نظر می‌رسد که واقعاً آن ارزش مورد نظر ملویل[2] ـ به‌عنوان فرصتی دستگریز برای تماس و مکالمه ـ را کسب نمی‌کند؟

و پاسخ هر پرسشی از این دست، این است: جدایی ذاتی دو رسانه. داستان کوتاهی که به همان شکلی که هست، به فیلم درنمی‌آید. اطلاعاتی دریغ‌شده که به ابهامهایی بی‌دلیل بدل می‌شوند. جمله‌هایی که چون بستر مناسب برایشان فراهم نمی‌آید، در ذهن حک نمی‌شوند تا بعداً مقایسه و تحلیل شوند (یادتان باشد که در داستان کوتاه می‌توانید با رجوع به صفحهٔ قبلی، جمله‌ای را از نو بخوانید ولی در رسانه‌ای متکی به ساخت زمان ویژه خویش، مثل سینما، نمی‌توانید). و بازیهایی که نمی‌توانند ـ و نباید ـ به ادای این جمله‌ها و توصیفهای ادبی (از قبیل «او کنار بخاری دیواری نشسته بود و ژاکت می‌بافت») اکتفا کنند. و فیلم، نشان می‌دهد که ملویل به تمام این مخاطرات آگاهانه تن درداده است. با علم به اینکه در سینما یک جمله از آناتول فرانس شاید به ژستی دیرهنگام و زائد بدل شود و نه به پیامی پرمعنا و جهانی، شاید به اندازهٔ یک هزارم نمایی بس کوتاه از یک نگاه مهربان بدرقه‌آمیز هم نیارزد.

۱ و ۲ - رجوع شود به ترجمهٔ مصاحبهٔ ملویل در همین شماره.