کورش بیت‌سرکیس

در سیطرهٔ زمان و مکان

در این گفتار نخست خلاصه‌ای از داستانِ فیلم *آدمِ مرده* را مرور می‌کنیم. سپس زمینهٔ تاریخی-سینمایی و تاریخی-شاعرانهٔ آن را یادآور می‌شویم. در بخش سوم به‌تفصیل به روایت و تأویل خود از آن می‌پردازیم. از آنجا که هیچ متنی به ما نمی‌گوید «مرا چگونه بخوانید» شاید توضیح مختصری برای درک این بخش مفید باشد. این بخش با روایت از ما و تاریخ ما آغاز می‌کند که در آن روایتگر انعکاس راوی فیلم در آینهٔ زمانهٔ ماست، بدین معنا که مسافر جای خود را به ما می‌دهد و نقد فیلم با حدیث نفس آغاز می‌شود. این ساختار بدین منظور به کار رفته است که مضمون فیلم به هیچ‌وجه کهنه نیست و در تمامی وجوه به وضعیّت و معضلاتِ انسان معاصر نظر دارد. سپس نگاهی به ساختار سینمایی و شگردهای فنی فیلم می‌اندازیم و در آخر به‌اختصار پیام آن را می‌گوییم.

۱

آدم مرده (*Dead Man*)
محصول سال ۱۹۹۵، پاندورافیلم
فیلمنامه‌نویس و کارگردان: جیم جارموش (Jim Jarmusch)
تدوینگر: جی رابینوویتز (Jay Rabinowitz)
فیلمبردار: رابی مولر (Robby Mueller)
سازندهٔ موسیقی متن: نیل یانگ (Neil Young)
تهیه‌کننده: دمبرتا جِی. مَک‌براید (Demberta J. Macbride)

بازیگران: جانی دیپ (Johnny Depp)، گَری فارمِر (Gary Farmer)، لَنس هِنریکسون (Lance Henrikson)، مایکل ویِنکات (Micheal Wincott)، میلی اَویتال (Mili Avital)، رابرت میچم (Robert Mitchum)، جان هِرت (John Hurt)...

ویلیام بِلیک جوانی است که از زادگاه خود برای دست‌یافتن به شغل حسابداری در کارخانه‌ای راهی شهرکی در غرب است. به علت تأخیر، شغل مورد نظر به شخص دیگری واگذار می‌شود و صاحب کارخانه او را با خشونت از دفتر خود بیرون می‌اندازد. بلیک که تمام پس‌انداز خود را خرج این سفر کرده است سرخورده می‌ماند که چه خواهد شد. تصادفاً با دختر گل‌فروشی آشنا می‌شود. دختر او را برای گذراندن شب به اتاق مُحقر خود دعوت می‌کند. معشوقهٔ سابق دختر که کسی جز فرزند صاحب کارخانه نیست سر می‌رسد. برای انتقام از دختر قصد دارد که بلیک را بکشد اما دختر خود را به میان می‌اندازد و مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و کشته می‌شود. بلیک نیز هدف تیری قرار می‌گیرد که از قلب دختر عبور کرده است، اما موفق می‌شود که پسر کارخانه‌دار را از پای درآورد. او، با استفاده از تاریکی شب، با اسب از شهر می‌گریزد و به قلب طبیعت پناه می‌برد. سرخپوستی او را نیمه‌جان می‌یابد و تلاش می‌کند نجات‌اش دهد. اما زخم بلیک کاری‌تر از آن است که بتوان او را دوباره به زندگی بازگرداند. از آنجا که سرخپوست به تناسخ اعتقاد دارد با شنیدن نام حسابدارِ جوان تصور می‌کند که او شاعر شهیر انگلیسی، **ویلیام بلیک** است که به زندگی بازگشته است. به واسطهٔ ارادتی که سرخپوست به بینش بلیکِ شاعر دارد وظیفهٔ خود می‌داند که بلیکِ حسابدار را در آخرین سفرش تا به انتها همراهی کند.

۲

جیم جارموش در این فیلم قالب و ساختاری را که به وسترن شهرت دارد به کار می‌گیرد. از مختصات چنین ژانری همانا سواری است تنها که به شهرکی در غرب می‌رسد؛ در برابر بیداد می‌ایستد و حضورش آکنده از رشادت و اعتمادبه‌نفسی است که وجه اختلاف او با دیگران را می‌سازد؛ در برابر ضعیفان مهربان است و در برابر قدرتمندان جنگجویی است بی‌مانند؛ عاشق می‌شود اما به خاطر عشق در جایی اُطراق نمی‌کند؛ پایبند هیچ چیز و هیچ کس نمی‌شود مگر آزادی و عدالت و هرچه می‌کند در این راستاست؛ اما در همهٔ احوال انسانی است تنها. این تنهایی

جیم جارموش

لازمهٔ عدالت‌خواهی اوست و نمایانگر استقلال از روابط و ضوابط حاکم بر دیگران. او قهرمانی است که ریشه در خاک دارد اما سر به آسمان می‌ساید. بسیارند اسطوره‌هایی از این دست که در قالب فیلمهای وسترن عرضه شده‌اند.

سرخپوستان در این میان غالباً نمایندهٔ توحشِ طبیعتی هستند که نه تنها می‌باید به دست سفیدپوستان رام شوند بلکه در مواردی، که ضرورتش را سفیدپوستان مشخص می‌کنند، باید نابود شوند. خِرَد در دست سفیدپوست ابزاری است برای رسیدن به قدرت. سفیدپوست تنها از طریق به‌کارگیری چنین ابزاری است که می‌تواند بر طبیعت و از جملهٔ قبیله‌های جنگجوی سرخپوست فایق آید. در فیلمهای وسترن نماد قدرت اسلحه است. اسلحه، به‌مثابهٔ فراوردهٔ تکنولوژی و خردِ ابزاری، وسیله‌ای است که مرد سفید با آن می‌تواند عدالت‌اش را عینیت بخشد.

اما در فیلم **آدم مرده** سوارِ تنهای ما حسابداری است معصوم و بُزدل که حتی قادر نیست اسلحه را در دست بگیرد. او ضد قهرمانی است که در ابتدا تصورات کودکانه‌ای از محیط و آدمها دارد و قرار نیست که **داد** را جایگزین **بیداد** کند. او خود همچون بسیاری دیگر قربانی بی‌عدالتی است. اما جدایی او از جمع و به‌سخنی تنهایی اوست که قرار است ضامن فردیت و آزادی او باشد. اگر شعر بیان حالات نفسانی آدمی است او سفری شاعرانه در پیش دارد که طی آن به اسطوره مبدل می‌شود، اما نه از آن دست اسطوره‌هایی که سخنش رفت. اسطوره این‌بار تجلی روح شاعری است بلیک‌نام در حسابدار ما. این سفر بازگشتی است ابدی به سرچشمهٔ هستی. سفری است که سفرنامهٔ آن از پیش نوشته شده است. از این رو برای پی‌بردن به بینش شاعرانهٔ بلیکِ حسابدار می‌باید به بلیکِ شاعر بازگشت و دلایلی را که در انتخاب چنین شاعری نقش داشته است پی گرفت.

نقاشانِ شاعر و شاعرانِ نقاشِ بسیاری بوده‌اند. نقاش هنگامی بوده‌اند که بازتاب اندیشهٔ خود را بر پرده‌ای نقش می‌کرده‌اند و شاعر هنگامی که جهان خویش را در قالب کلمات می‌سروده‌اند. شکل این دو هنر در بسیاری از جهات متمایز است. یکی با حجم و چشم‌انداز سروکار دارد و نیازمند مکان است و دیگری جانش را از کلام و آوایی می‌گیرد که تنها در راستای زمان می‌تواند شناور باشد. یکی هنری است دیداری و آن دیگری هنری است شنیداری. شعر زمانمند است و نقاشی در گروِ مکان؛ اما زمان و مکان به قول آن پیرِ کُنیگزبرگ[1] ساحاتی اَزلی هستند و از یکدیگر جدایی‌ناپذیر.

ویلیام بلیک (William Blake، ۱۷۵۷-۱۸۲۷) یکی از هنروران معدودی است که این دو هنر را به هم آمیخته است. در قرن بیستم ادغام این دو هنر خود را به بهترین وجه در هنر فیلم نمودار می‌سازد. اما در آن‌روزها، یعنی ۲۰۰ سال پیش، این امر کار آسانی نبود و نگارگرِ شاعری بلیک‌نام تمامی عمر خود را صَرف ادغام این دو هنر کرد. اَشعارِ مُصور او آثاری هستند نمونهٔ تلاش در ادغام ساحاتی که سخنش رفت.

ویلیام بلیک (۱۷۵۷-۱۸۲۷)

بلیک یکی از پیش‌قراولان جنبشی است که بعدها آن را رُمانتیک خواندند. در ۱۷۵۷ میلادی در انگلستان متولد شد. ده ساله بود که جیمز وات ماشین بخارش را ساخت. سی‌ودو ساله بود که انقلاب فرانسه به وقوع پیوست. اگرچه انقلاب درونی بلیک زودتر از آن آغاز شده بود اما او بدین انقلاب نیز که برای تجلّی خواستهای فردی بود تا پایان عمر وفادار ماند. برای او، و دیگر شاعران همعصر او، انقلاب نه تنها امکان نوی بود برای بازسازی اجتماع و سیاستِ عصر بلکه می‌توانست آغاز تحولی باشد در اندیشه و ادب.

تا آن زمان شاعران رسمی اعتقاد داشتند که شعر آینه‌ای است در برابر طبیعت. شکلی است که می‌باید در خواننده لذتی هنری ایجاد کند. اما دیگر این تعریف جواب‌گوی روح زمانه و جسم انقلاب نبود. شاعر پی برده بود که خود جزئی از طبیعت است و به همین خاطر دیگر از خود می‌گفت. تعاریف نوی جوشیدند و به سطح آمدند. شعر لبریزشدنِ بی‌اختیارِ احساس و عاطفهٔ آدمی تعریف شد. به آن احساسی تعبیر شد که نمی‌تواند در آدمی بماند و بی‌اختیار سر می‌رود. شعر شد لبریزشده‌ها. برای بلیک اما اعتبار این لبریخته‌ها در ساحت و بینشی خیالی بود که با آن مُتجلّی می‌شد. شعر جهانی خلق می‌کرد که در آن تجربه‌های آدمی دیگر تجربه‌هایی عادی و عمومی نمی‌توانست باشد. شاعر از دیگران نمی‌گفت بلکه عوالم خود را ترسیم می‌کرد و شعرش اعترافی بود از حضور خویش در جهان و حضور جهان در او. او همه چیز را از آن خود و خود را از آن جهان می‌پنداشت.

چنین شاعری با عوالم‌اش تنهاست و شعرش پلی است به آن‌سوی واقعیت. واقعیتی که آن‌قدر به ما نزدیک است که از چشمرَس به‌دور می‌ماند. بلیک به دنبال اصل و منزلگاه روحانی خویش است. او دیگر به روایتِ هبوط آدمی به‌مثابهٔ گناهی ازلی و ابدی نمی‌نگرد. رانده‌شدن او از بهشت شکل مادی و این‌جهانی نیز دارد. او در این جهان تنها و در تبعید به سر می‌برد. لذا تلاش می‌کند تا دیوار محدودیتهای مادی را بشکافد و از متناهی به نامتناهی راهی بگشاید. نامتناهی مأوای چنین شاعری است و اُفق ذهنی او را می‌سازد. تخیل برای بلیک «تکرار خلقت است در ذهن متناهی آدمی که به من هستم‌ی نامتناهی اشاره می‌کند.[۲]» زبان چنین شاعری ارادی نیست، بلکه او بدان اشاره می‌کند که کانون الهام اوست؛ زیرا او از بند زمان و مکانی متناهی جسته است و سازی است در دست زبان هستی. برای بلیک، طبیعت و آنچه در آن است، اشاره‌ای است به جهانی روحانی که در پس آن نهفته است. آنچه

را ویلیام بلیک زندگی روحانی خود می‌دانست، سرشار بود از تنوع، آزادی و کشاکشِ درونی. برخلاف آن، زندگی جسمانی او بسیار محدود، ساده و آرام بود.

ازجمله مشهورترین آثار بلیک مجموعه‌هایی هستند به نام ***ترانه‌های معصومیت*** (***The Song of Innocence***) و ***ترانه‌های پختگی*** (***The Song of Experience***). در مجموعهٔ اول، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، اشعاری آمده است که مشاهدهٔ امور است از منظری بی‌آلایش و کودکانه. کودک هر آنچه را که می‌بیند باور می‌کند و ظواهر را واقعیت می‌پندارد. حقایق او چیزی نیستند مگر باورهایی مُجرد و انتزاعی‌شده که در هاله‌ای از بی‌گناهی شکلهایی مطلوب یافته‌اند. اما کودکان محتاج پختگی و بلوغ هستند. جهان تجربه‌ها اما، قلمرو دلهره‌های مادی است. فقر، بیداد، فحشا، بیماری و جنگ از مختصات چنین دنیایی است. برای رسیدن به آنچه بلیک **معصومیت انتظام‌یافته** می‌نامد می‌باید از روشی دیالکتیکی سود جست و از دوگانگی معصومیت و تجربه برگذشت و به فراسوی آن‌دو راه یافت. تفکرات بلیک روحانی-فلسفی‌اند. او شاعری است اسطوره‌ساز. بلیکِ شاعر راهنمایی است در معبر کوره‌راهی که بلیکِ حسابدار از آن می‌گذرد. چنین است که سروده‌های او را می‌توان بر حاشیهٔ سفرنامهٔ ***آدم مرده*** بازخواند.

۲

آدم مرده با نمایی از چرخهای قطار و اهرمهایی که با قدرت بخار به حرکت واداشته شده‌اند، آغاز می‌شود. گویا عاقبت بُخار کار خودش را کرد و در هاله‌ای از مه و دود لوکوموتیو تاریخ را با شتاب و سرعتی بیشتر واداشت تا زمین و زمان را درنوردد. نیروی لجام‌گسیخته به‌کلامی معجزهٔ زمان است و به‌کلامی تقدیری تاریخی که کسی را یارای پایداری در برابرش نیست. گردونه‌های زمان می‌چرخند و لوکوموتیو تاریخ به پیش می‌تازد و ما که سرنشینانش باشیم به‌اجبار در ایستگاه تولدمان سوار و در وقت موعود پیاده می‌شویم. در طول سفر سرنشینی می‌آید و سرنشینی می‌رود، چنانکه روز و شب به‌تناوب می‌آیند و می‌روند. چهره‌ها درگذارند. چهره‌ای تبسمی می‌کند و کسی کلاه از سر برمی‌دارد و حضورت را تأیید می‌کند.

سفر طولانی است و ملال‌آور و ما که در معصومیتمان به بره‌ای گمشده می‌مانیم بی‌آنکه روزمرگی کلافه‌مان کند و از دست زمان به تهوّع دچار شویم خود را به چیزکی مشغول می‌داریم تا از کنار زمان بگذریم. مثلاً روزنامه‌ای می‌خوانیم تا

اطلاعاتمان وَرَم کند یا اینکه بدانیم در اطرافمان چه می‌گذرد تا موضوعی برای گپ‌زدن داشته باشیم. با این‌همه هرازگاهی نیم‌نگاهی به ساعت جیبی خود می‌اندازیم که به چیزی جز گردش عقربه‌ها اشاره نمی‌کند. این خود گواهی است به برداشتی مکانیکی از کار جهان. زیرا می‌باید دانست که لحظه‌ها و دقیقه‌ها فواصلی هم‌طول و هم‌عرض نیستند. از بی‌حوصلگی فال ورق می‌گیریم بی‌آنکه بدان اعتقادی داشته باشیم. نظر به فانوسی آویزان بر سقف می‌اندازیم و چُرتکی و خیلی از این چیزها... و این چنین است که از کنار جنگل و برهوت و کوه و چهره‌ها و زندگی می‌گذریم.

مقصدی هم داریم. یعنی دلیلی برای هجرتمان یافته‌ایم. یا از چیزی می‌گریزیم یا به دنبال چیزی هستیم. یا همچون مسافرمان به دنبال شغلی هستیم تا امورمان را بگذرانیم. بدین سبب بار سفر می‌بندیم و از این دیار به آن دیار کوچ می‌کنیم. به دنبال گمشده‌ای که نمی‌دانیم چیست یا نمی‌دانیم کیست راه‌حلهایی جغرافیایی می‌جوییم. یعنی اِشکال کار را در مکان و زمان می‌بینیم. تازه این شامل کسانی می‌شود که می‌جویند. دیگران را که کاری نیست مگر ساعت شنی را پشت‌وروکردن تا مرگ با داس بلندش برسد.

عاقبت کسی می‌آید. کسی که مثل هیچ‌کس نیست. کسی که می‌داند زمان چیست و مکان کدام است. او کسی جز لوکوموتیوران نیست. او ابتدا و انتها را می‌شناسد. هموست که می‌داند هیچ دلیل معقولی برای چنین سفری نمی‌توان یافت. مسافر معصومانه نامه‌اش را به او نشان می‌دهد. نامه‌ای که برگه‌ای است دال بر خوشباوریِ تئوریکِ کودکی که در آغاز راه است. اما در اساس، هر تئوری بنا بر ذات تئوری‌بودنش غیر قابل اطمینان است. با هشداری که لوکوموتیوران به او می‌دهد بلور معصومیت مسافرمان تَرَک می‌خورد و به اضطراب می‌اُفتد. و درست همینجاست که ما نیز درمی‌یابیم که این سفر را دیگر راه بازگشتی نیست و شهرِ ماشین (town of machine) قتلگاه طبیعت و آدمی است.

در ماشینْ شهر که آخرین ایستگاه تاریخ نیز هست همه چیز یافت می‌شود مگر آنچه مسافرمان به دنبالش است. فقر، کثافت، بیماری، تجاوز، دشمنی، خشونت و مرگ از خصوصیات سرزمینی است که سایهٔ هیولاییِ کارخانهٔ فولاد دیکینسون بر آن افتاده است. مسافر معصوم ما، با استناد به نامه، این را حق خود می‌داند که به او شغل دفترداری وعده‌داده‌شده را بدهند. میرزابنویس و دیگران دستش می‌اندازند، نه به

جانی دیپ در صحنه‌ای از *آدم مرده*

خاطر نامه بلکه بیشتر به خاطر معصومیتی که در این ماشین شهر به حماقت می‌ماند. آخر میرزابنویس و وردستهایش می‌دانند که دیکینسون از چه قُماشی است. او از قماش جمجمه و شمایل و پول و خرس است. در دفتر دیکینسون یعنی در مرکزِ ثقلِ پولادشهر، مسافر کوچک ما درمی‌یابد که به کجا آمده است و سروکارش با کیست. مرگ، شهرت، ثروت و قدرت عواملی هستند تحت انقیاد دیکینسون. مسافر ما آنقدر یکه خورده است که در میان کارخانه سرگردان می‌ماند. سپس شب و تنهایی و واماندگی.

بلیک با دختری آشنا می‌شود که روسپیگری را رها کرده است و اینک گُل می‌فروشد. او با فروش گلهای کاغذی تلاش می‌کند خاطرهٔ گُل را در شهر پولاد حفظ کند. آشنایی بلیک با دختر روزن نوری است در این شب که دیری نمی‌پاید و به دست دیکینسونِ دیگری بسته می‌شود. در حالی‌که مسافر ما صورت خود را تا نیمه پشت ملافهٔ انفعال پنهان کرده است قلب دختر سپر بلای تیری می‌شود که او را هم عاقبت خواهد کشت. هنگامی که همهٔ درهای امید بسته شدند، سفر دوم آغاز می‌شود. فرار از مرگ و جدال با مرگ و عاقبت مرگ‌آگاهی است که بار و توشه و حاصل این سفرند.

به دستور دیکینسون که فرزندش در این ماجرا کشته‌شده و اسب کَهَرش در این

واقعه به یغما رفته است جایزه‌بگیرانی اجیر می‌شوند. اینان خود رقیب یکدیگرند و در تلاش برای نابودی یکدیگر برای رُبودن جایزه. این مزدوران نیز تنها هستند و هر کدام در طیفِ معصومیت-تجربه جایی دارند اما عملکرد آنان در راستای هنجارهایی است که در ماشین شهر اعمال می‌شوند. پول، قدرت و شهرت افق ذهنی آنان را می‌سازد که عاقبت جان بر سر آن می‌گذارند.

حکایت بلیک حسابدار، همچون سفر هر انسانی، به دو جنبه اشاره می‌کند. یکی جنبهٔ دنیوی است که سفر در آن فرار از مدنیّت به سوی طبیعت است و دیگری سیری است معنوی که از بیرون به درون صورت می‌گیرد؛ یعنی سفری است از ظواهر به هستی و کُنه آنچه این ظواهر را می‌سازد. به سخنی دیگر دگردیسی اوست از بلیکِ حسابدار به بلیکِ شاعر. در این میان او همسفری دارد به نام «هیچکس» که انسانی است با ساحتی دوگانه. او یک پا در واقعیت دارد و یک پا در تمثیل. تا آنجا که به جنبهٔ عینی داستان بازمی‌گردد او شخصیتی واقعی است. می‌خورد و می‌نوشد و همچون جانوری عشق می‌ورزد و وِرد می‌خواند و از حال خود می‌گوید و از سفیدپوستان احمق که با آنان چه کرده‌اند. از طرفی او همپالگی و راهنمای سفر درونی بلیکِ حسابدار نیز هست. اما «هیچکس» قادر نیست آدمی را در سفری که تنها و تنها متعلق به اوست همراهی کند و راهبر او باشد. زیرا سیر معنوی روح آدمی از دری می‌گذرد که تنها به درون باز می‌شود.[3] چاهی است که آدمی باید در خود بکَنَد. پس انتخاب همسفری به نام «هیچکس» تمثیلی است به همین مضمون. پس «هیچکس» کسی نیست جز تجسم بینشی که بلیک حسابدار در سیر دگردیسی خود بدان دست می‌یابد.

اما «هیچکس» خود سرخپوستی است تنها و مطرودِ قبیلهٔ پدر و مادر. او ثمرهٔ وصلت ناخوشایندی است که قبایل از آن تن می‌زنند. کودکی را با سالخوردگان می‌گذراند و هنگامی که نوجوان است همچون جانوری وحشی در بند سربازانِ سفیدپوست برای نمایش به انگلستان برده می‌شود. در طول سفر از شهرهای مختلفی می‌گذرد و می‌ماند که چگونه ممکن است تمامی جمعیت شهری را به این سرعت به شهر دیگری انتقال داد. اگرچه این سخن اشاره به ساده‌اندیشیِ «هیچکس» نیز دارد اما همزمان نگرش بی‌پیرایه به بی‌هویّتی انسانها در مراکز متمدن دنیاست؛ زیرا روی دیگر سکهٔ هویّت همانا تفاوت است. تنها از طریق تمایز و وجه اختلاف در خصلتهاست که می‌توان هویّت داشت.[4] در انگلستان «هیچکس» با تقلید از آداب و رسوم سفیدپوستان تلاش می‌کند که از جذابیّتِ خود بکاهد و آنان را

بلیک و «هیچکس»

وادارد تا او را به حال خود بگذارند؛ اما، با این کار، سفیدپوستان بیشتر ترغیب می‌شوند. او را به مدرسه می‌فرستند و در آنجاست که او با اَشعار بلیک آشنا می‌شود. سرخپوستِ کوچک بینش بومی خود را در شعرهای بلیک بازمی‌یابد.

برای «هیچکس» بلیک مظهر بینشی است طبیعی؛ طبیعتی که همانندِ نامِ بومی‌اش به هزار زبان فریاد می‌زند و هیچ نمی‌گوید. در قلمرو این بینش تضادی میانَ طبیعت و آدمی نیست. طبیعت آن دیگری نیست که می‌باید بر آن چیره شد و تسلط یافت. رودخانه وسیله‌ای نیست برای تولید برق. کوه و سنگْ معدنِ بالقوه و مادهٔ خام قابل فروش و مصرف نیستند. از منظر چنین بینشی شناسایی همانا من را در غیر دیدن است. از دوگانگی برگذشتن است و یگانگی من و اوست. به کلامی دیگر، «منْ آن دیگری است.[۵]» اما شناسایی، آن‌چنان‌که اساس نگرش انسانی غربی را در طول چند سدهٔ گذشته ساخته است، ابزاری در خدمت رام‌کردن و تسلط بر دیگری بوده است که این خود دال بر بیگانگیِ من از دیگری است. یگانگی با دیگری همانقدر می‌تواند متعلق به یک سرخپوست باشد که به من و تو یا به ویلیام بلیک‌نامی در لندن زمانی که این شهر پایتخت فقر و استثمار بود. چنین بینشی در گرو زمان و مکان نیست. می‌توان از تاریخ و شرایط تاریخی و انقلاب سخن گفت. جالب اما اینجاست که تاریخ انقلابها نیز قصهٔ سرگشتگی آدمی است. تاریخ تبعید چه بسا به قدمت تاریخ

آدمی است. خلاصه زمانی در جایی می‌باید پی برد که نه زمان مهم است و نه مکان. شاید باید پرسید که این بندها و دیوارها چیستند؟ بندها و دیوارها، به‌زعم بلیک، برای آن کس که حضورشان را در خود حس کند، همه برای جهیدنند. باید ندای آن دیگر شاعر را نیز به خاطر سپرد که می‌گفت: «من بخش دوم زندگی‌ام را صرف ویران‌کردن دیواری کرده‌ام که در بخش اول زندگی‌ام ساختم.[۶]» در این راستا حرکتی استعلایی به سوی معصومیتی نظام‌یافته که از برخورد دیالکتیکی معصومیت و تجربه حاصل می‌شود می‌تواند چاره‌ساز باشد. با جهشی کوانتومی از مداری به مدار دیگر می‌توان به ساحتی دیگر قدم گذاشت و در مدار دیگری با مختصات دیگری چرخید.

آدمی لازم نیست شاعر باشد تا شاعرانه بیندیشد. شاعری یگانگی آدمی و جهان است. تناسخ و بازگشت ویلیام بلیکِ شاعر بازگشتی است ابدی و مکرر که به یک امکان اشاره می‌کند. امکان اینکه آدمی می‌تواند با جهان یگانه شود. به همین دلیل است که «هیچکس» در قالب بلیک حسابدار، بلیک شاعر را می‌بیند و از او می‌خواهد تا شعرهایش را برای او بازخواند:

اگر دریچه‌های فهم گشوده شوند،
همه چیز آن‌چنان‌که هست رخ خواهد نمود؛ نامتناهی
زیراکه آدمی زندانی حصار خویشتن است.[۷]

گفت‌وگوی بلیکِ حسابدار و «هیچکس» در واقع زمزمه‌هایی هستند که آدمی با خود دارد. در صحنهٔ برخورد با شکارچیان بلیک هنوز از مرگ می‌هراسد و در جدال با آن است. در این گفت‌وگو مبارزهٔ درونی بلیک با خویش بر سر ترس از مرگ در قالب تمثیل بیان می‌شود:

«هیچکس»: سفیدهای احمقو ببین. ویلیام بلیک تو میری پیششون.
بلیک: چی؟ تنها! چرا راهمونو کج نکنیم؟
«هیچکس»: نه! برو. محض امتحان.
بلیک: من اینا رو اصلاً نمی‌شناسم. به نظر مهمون‌نواز نمیان! اگه منو کشتن چی؟
«هیچکس»: هیچکس نخواهد دید!
بلیک: بهترین راه رسیدن به آن پایین کدومه؟
«هیچکس»: ساکت باش و برو![۸]

کدام امتحان است که بلیک می‌باید از آن بگذرد؟ این «هیچکس» نیست که بلیک را می‌آزماید، بلکه آن بخش از بلیک است که خواستار چیرگی بر ترس از مرگ است. در این میان بلیک خوب می‌داند که هیچ‌کس شاهد چنین مرگی نخواهد بود. و این به خودی خود چندان اهمیتی هم ندارد. برای آدمی بی‌شک مرگ فرجامی است قطعی. در این‌صورت تنها امکانی که برای او می‌ماند فایق‌آمدن بر ترس از مرگ است. پرنده مردنی است. پرواز را به خاطر باید داشت. از متناهی باید گذشت. آنچه می‌ماند نامتناهی است. شکارچیان قبل از صرف شام قطعه‌ای از کتاب مقدس می‌خوانند و به دنبال آن بر سر اینکه چه کسی بلیک را تصاحب خواهد کرد به روی هم اسلحه می‌کشند. این خود طنز سیاهی است که با دخالت رعد و برق که عواملی طبیعی هستند و با کمک «هیچکس» به مرگ شکارچیان منتهی می‌شود. از این پس بلیک حسابدار اشعار بلیک شاعر را با خون بازمی‌نویسد.

واکنش خشمگین بلیک پس از خواندن اعلان برای جایزه‌بگیران واکنشی است معصومانه. او خواستار عدالت است. در آن اعلان او نه تنها به قتل چارلی دیکینسون محکوم شده است بلکه قاتل تِل راسل ـ دخترک گلفروش ـ نیز قلمداد شده است. بلیک اعلان را پاره می‌کند و در قبال این واکنش، «هیچکس» تبسمی می‌کند و می‌گوید: «این کارا بی‌فایدس. چرا برای متوقف‌کردن ابرها کشتی می‌سازی؟[۹]» با این سخن به بلیک می‌فهماند که برداشت باژگونه‌ای از علت و معلول دارد و هنوز در کار جهان خام است. عدالت اسطوره‌ای است دست‌نایافتنی و این را «هیچکس» خوب می‌داند. شاید به همین خاطر از بلیک حسابدار می‌پرسد: «آیا نام تو واقعاً ویلیام بلیک است؟[۱۰]»

«هیچکس» مراسم تبرّکی برای بلیک اجرا می‌کند و از بینشی مقدس سخن می‌گوید. او اعلام می‌کند که دست‌یافتن به چنین بینشی وظیفه‌ای است بزرگ که می‌باید روزه‌دار بود تا بدان رسید. به بلیک می‌گوید که برای دیدن تو را دیگر نیازی به عینک نیست و چه‌بسا بدون عینک جهان را بهتر بتوان دید. بعد از مشاهدهٔ حضورِ مرگ در بلیک «هیچکس» او را به دست روح اعظم می‌سپارد و عینکِ او را نیز با خود می‌برد تا بلیک را وادارد که از ظواهر بگذرد.

بلیکِ مرگ‌آگاه دیگر از هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌ترسد و در حالی‌که اشعار بلیک شاعر را زیر لب زمزمه می‌کند با خونسردی تمام دو مارشال ایالتی را که در صدد قتل او هستند می‌کشد:

هر شامگاه و هر بامداد کسانی به فلاکت زاده می‌شوند

هر بامداد و هر شامگاه کسانی زاده می‌شوند تا نور را شیرینی بخشند
و کسانی زاده می‌شوند تا شب را جاودانه کنند[11]

شب‌هنگام بلیک جمله‌هایی را که در کارخانه گفته بود اما این بار به‌تمسخر تکرار می‌کند. سپس ارواح سرخپوستان بر او ظاهر می‌شوند. او دیگر نه تنها بلیک سابق نیست بلکه به آن بینشی که «هیچکس» نویدش را می‌داد دست یافته است. بلیک دیگر با طبیعت و هر چه در آن است یگانه شده است. در جنگل بچه‌آهوی بی‌جانی را در آغوش می‌کشد و خون او را می‌بوید و می‌چشد. بلیک دیگر فرقی میان خون خود و خون او، یا جان خود و جان او، نمی‌یابد. همینجاست که تصاویر درشت چهرهٔ بلیک و درختان و آسمان در هم ادغام می‌شوند. تلاش او آن‌چنان به ثمر رسیده است که دیگر بار این طبیعت است که می‌خواهد همچون اسبی با او تا به انتها همسفر باشد.

بلیک «هیچکس» را دوباره می‌یابد. آن دو در کنار رود به چادری می‌رسند. اینجا محلی است برای داد و ستدِ سفیدپوستان که در کنار آن پتوهای آلوده به آبله را نیز در اختیار سرخپوستان قرار می‌دهند تا هر چه زودتر نسلشان منقرض شود. دیکینسون بیکار نشسته است و خون‌بهای بلیک اینک از پانصد دلار به دوهزار دلار رسیده است. در ستون کشته‌شدگانِ آخرین اعلان اینک نام تمامی افرادی که در این ماجرا کشته شده‌اند، از جمله دو تن از جایزه‌بگیران، به بلیک نسبت داده شده است. او با خونسردی اعلان را می‌خواند و آن را به خاطر طرح چهره‌اش به «هیچکس» هدیه می‌کند. با ورود به چادر بلیک اسلحهٔ خود را از فشنگهایی پر می‌کند که به گفتهٔ فروشنده اسقف اعظم دیترویت آنها را مُتَبَرک کرده است. فروشنده با دیدن «هیچکس» لعنتی نثار کفار غیر مسیحی می‌کند. نژادپرستی سفیدپوستان که این‌بار با حجابی دینی استتار شده است در این واقعه عریان در معرض دید قرار می‌گیرد. فروشنده از فروختن تنباکو به «هیچکس» سر باز می‌زند و در حالی‌که جملاتی از کتاب مقدس را تکرار می‌کند قصد دارد بلیک را بکشد که بلیک ابتدا دست او را با قلم بر پیشخوان میخکوب می‌کند و سپس او را می‌کشد. این استعاره‌ای از بازنویسی شعرهای بلیکِ شاعر با خون است.

کول ویلسونِ جایزه‌بگیر درست نقطهٔ مقابل بلیکِ حسابدار است. او از هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌ترسد و گویی هیچ‌گاه کودک نبوده است. او قاتل و آدم‌خواری است که نه تنها به مادر و پدرش تجاوز کرده بلکه جسد آنان را تکه‌تکه کرده و سپس پخته و

خورده است. او با کشتن یکی از جایزه‌بگیران و خوردن آن دیگری خود مرگ مجسمی است که حاضر نیست به هیچ‌روی دست از تعقیب بلیک بردارد. هنگامی ترس بر او غالب می‌شود که ناگاه تیری بر کِتفش می‌نشیند. تیراندازی به سوی درختان تنها واکنشی است که او می‌تواند از خود نشان دهد. وحشت در کول ویلسون هنگامی اوج می‌گیرد که او با طبیعت و زوزهٔ گرگها تنها می‌ماند. هرچه حضور طبیعت نیرومندتر می‌شود او به ضعف خود بیشتر پی می‌برد.

بلیکِ حسابدار را دیگر ترسی از مرگ نیست. «هیچکس» سوار بر بَلَم با صدای بلند آوا سر می‌دهد که ویلیام بلیک افسانه‌ای است که ریشه در واقعیت دارد. بلیک دیگر متعلق به اسطوره‌هاست. در پایان «هیچکس» او را بر قایقی می‌نشاند تا در افق، آنجا که دریا به آسمان می‌پیوندد، به جهانی که از آن آمده است بازگردد. در ساحل دریا «هیچکس» و کول ویلسون یکدیگر را هدف قرار می‌دهند و این واقعه از چشم‌انداز بلیک روایت می‌شود. بخش بی‌نام او («هیچکس») بر مرگ (کول ویلسون) پیروز می‌شود و هم‌هنگام با بلیک می‌میرد. آن دو در زندگی همسفر بودند و در مرگ نیز یگانه می‌شوند. و چنین است که دریا و آسمان به هم می‌پیوندند.

بذله‌گویی‌های جارموش و طنز سیاه او در این فیلم نیز آشکارا دیده می‌شود. مثلاً جایزه‌بگیری که شبها بی‌آنکه عروسکش را در بغل گیرد خوابش نمی‌برد و نگران از آن است که چرا زیپ شلوارش باز مانده است. یا آن دیگری که به درد دندان دچار می‌شود. گفت‌وگوها با وجود سادگی در دو سطح معانی رخ می‌دهند که فیلم را مملو از طنزی فلسفی می‌سازند. بار دوم که بلیک مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد در جواب «هیچکس» که می‌پرسد چرا گلوله‌های مرد سفید را جمع می‌کنی می‌گوید شده‌ام آهن‌ربا[۱۲]. در اغلب صحنه‌ها ما شاهد پرسش و پاسخی هستیم که به خواستهای جزئی آدمها اشاره می‌کند و آن داشتن و نداشتن تنباکو است. چنین اشاراتی نه تنها از جدی‌بودن موضوع فیلم نمی‌کاهند بلکه سفرِ زندگی را با تمام ریزه‌کاریهایش به معرض نمایش می‌گذارد.

۴

فیلم سیاه و سفید است و صحنه‌ها با فاصله از هم آغاز می‌شوند و پایان می‌یابند و در این میان تنها موسیقی متن شنیده می‌شود. گیتاری تنها که خود تجسم موسیقیایی تنهایی بلیک است توسط نیل یانگ نواخته می‌شود که در تار و پود روایت می‌تند.

زاویه‌های فیلم‌برداری و میزان صحنه‌ها (پس‌آرایی‌ها) با مهارت تنظیم شده‌اند چنانکه غالب خود تأییدی بر محتواست. تصاویر درشت متناوب از گردش چرخهای قطار و صورت مسافر که گذشت زمان را القا می‌کند در عین حال به حرکت تاریخ نیز اشاره دارند. خروج بلیک از کارخانه به نحوی از بالا فیلمبرداری شده است که ما از طریق روایت تصویر به گمگشتگی و عجز او در دالانهای تنگی که میان قطعات عظیم و چرخهای فلزی غول‌پیکر تشکیل شده‌اند پی می‌بریم. این تصاویر در زبان سینمایی به «هم‌دریافت» (synecdoche) مشهورند.

نامتعادل‌بودن دوربین و فیلمبرداری با حرکتی موجوار که در چند صحنه به کار گرفته شده است نه تنها نشانگر نامتعادل‌بودن موقعیت جسمی و روحی بلیک است بلکه اشاره به روایت واقعه از دید او نیز دارد. فیلمبرداری از توتمها و نمادهای دینی از چنین منظری است و با حرکت شناور دوربین به‌آرامی صورت می‌گیرد. این خود اشاره به خصوصی‌بودن اعتقادهای آدمی دارد. سکانسهای ورود به ماشین شهر و دهکدهٔ مقدس سرخپوستان چنان گرفته شده‌اند که در اولی کارخانهٔ فولاد حضور مسلط خود را به نمایش می‌گذارد و در دومی عبادتگاهی که با توتمها و تمثالهای بومیِ سرخپوستان آذین شده است. این نیز نشانگر وجه اختلاف دو طرز تفکر است که یکی به ثروت و قدرت دنیوی متکی است و دیگری به غایتهای روح آدمی. برای بیانِ نظریِ پیوستنِ پدیده‌ها از ادغام تصاویر (دیزالو) استفاده شده است. چنانکه می‌بینیم برای چیره‌شدن بلیک بر ترس از مرگ، تصاویر جمجمه‌ای با تصاویر بلیک ادغام می‌شوند و با به هم آمیختن تصاویری از درختان و بلیک او به طبیعت می‌پیوندند.

۵

آدم مرده حکایت سرگشتگی آدمی است در جهان. آدمی که با معصومیت شیرین کودکی آغاز می‌کند و رفته رفته تلخکامی تجربه‌ها جای آن را می‌گیرد. آدمی که به قصد یافتن زندگی، یافتن کار، یافتن عشق و یافتنهای بسیار، به سرزمینی پا می‌گذارد و در آن چیزی جز فقر، نفرت و دشمنی نمی‌یابد و در آخر او راگریزی از مرگ نیست. مرگی کشدار به طول زندگی. اما این قصه حکایت بازیافتن نیز هست. بازیافتن دشوارِ سرشتِ خویش در هیاهوی رفت‌وآمدهای زندگی. *آدم مرده* دگردیسی دفترداری است ساده‌اندیش به شاعری اسطوره‌ساز. سفری است در راستای خط آهن تاریخ به جهان معاصر و همزمان بازگشتی است ابدی به کانون و سرچشمهٔ جانِ جهان. ■

←

پی‌نویسها

۱. اشاره‌ای است به کانت و زادگاهش کنیگزبرگ که در نزد او ابعاد زمان و مکان ساحاتی ازلی (a priori) هستند.

2. Kagan, Donald et al., ***The Western Heritage*** (New York: Macmillan Publishing, 1979), p. 640.

۳. این استعاره را مدیون رُمان ***سورةالغراب*** اثر محمود مسعودی هستم. ***زمان نو***، شمارهٔ ۱۳، فروردین ۱۳۶۷.

4. Saussure, Ferdinand de. ***Course in General Linguistics***, ed. Charls Bally and Albert Sechehaye, trans. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1959), p. 16. and Leitch, Vincent B., ***Deconstructive Criticism*** (New York: Columbia University Press, 1983), p. 8.

۵. به نقل از نامه‌ای به قلم شاعر فرانسوی آرتور رَمبو (Arthur Rimbaud؛ ۱۸۵۴-۱۸۹۱) به این مضمون: «مسئله این است که با درهم‌شکستن مرزهای ادراک عاقبت به قلمرو ناشناخته راه بریم. رنج عظیمی در انتظار آدمی است. اما پایمرد می‌باید بود... آدمی به‌اشتباه می‌گوید: من می‌اندیشم. باید گفت: او مرا می‌اندیشد. زیرا که... من آن دیگری است. برای تکه‌چوبی که از خواب برمی‌خیزد و خود را در قالب ویلن می‌یابد مسئله به اندازهٔ کافی رنج‌آور هست...»

۶. نگاه کنید به دفتر شعری از اُکتاویو پاز به نام ***سنگ آفتاب***.

۷. موسیقی متن فیلم ***آدم مرده***، به همراه اشعار بلیک با صدای جانی دیپ.

۸. فیلم ***آدم مرده***. ۹ و ۱۰ و ۱۱. ***همان***.