مطالعهٔ مفهوم بازیافتن هویت در سینمای اریک رومر (مطالعه موردی: پرتوی سبز)

امیرحسین طبیبی[1]

دانشجوی کارشناسی ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. تهران، ایران

بهنام ترابی[2]

دکترای تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

چکیده

سینمای اریک رومر، سینمای اخلاق‌گرایی است، سینمایی که در آن همگام با مباحث تحلیلی اخلاقی، شخصیت‌ها به بازشناختن خود و هویتشان می‌پردازند. شخصیت‌های او کسانی هستند که فردیتشان به‌طور مشخصی دچار بحران‌های وجودی گشته است. بزرگسالان گاها نابالغی که همچو کودکان کنجکاو در جامعهٔ پر ستیز بزرگسالی، معصوم و گاه یتیم هستند. سینمای رومر، سینمای بازیافتن خود و پیرامون خود است. هدف از این تحقیق، پاسخ به این پرسش است که چگونه سینمای رومر می‌تواند مسیر بازیافتن هویت را نشان دهد. ما در سینمای او و در این فیلم به‌خصوص، به دنبال خویشتن، امید از دست رفته و خوشبختی‌ای هستیم که سالیانی است شاید به فراموشی سپرده باشیمش. همچنین در این نوشتار به انتخاب، ماهیت انتخاب و آگاهی به انتخاب می‌پردازیم و همچنین به معجزه در فیلم پرتوی سبز و در سینمای اریک رومر گریزی خواهیم زد.

واژگان کلیدی: بحران تنهایی، بازشناسی خویشتن، سفر اودیسه، اخلاق‌گرایی، انتخاب واقعی، معجزه.

[1] amirhoseintabibi@gmail.com
[2] Behnam.torabi1991@gmail.com

مقدمه

در این بررسی تلاش می‌شود تا سوژهٔ انسان تنها در سینمای اریک رومر با مطالعه موردی فیلم پرتوی سبز به رشتهٔ تحریر و تفحص دربیاید. تلاشی است برای نشان دادن آنکه تبدیل رنج تنهایی به عامل کنش‌مندی سیرورتی است آگاهانه برای رسیدن به خویشتن و روشی است اخلاقی برای بازیافتن هویت خویشتن. عمده کارکرد این متن در آگاهی‌یابی افراد نسبت به خود از طریق یک فاعل ناآشنا که در این فیلم پرتوی سبز است، میسر می‌شود. همچنین کاربرد این متن برای یاری‌رسانی برای درک بهتر سوژهٔ انسان تنها و ماهیت انتخاب معجزهٔ راستین در سینمای اریک رومر است. ما در این فیلم از منظر اخلاق‌گرایی به رویکرد آگاهی به انتخاب و یافتن معجزه در پس تبدیل شدن به یک نیستی خواهیم پرداخت.

اریک رومر سینماگر موج‌نوی فرانسه با ساخت فیلم‌های بسیاری در طول مدت عمر خود، نقش بسزایی در حرکت رو به جلوی جنبش سینمایی فرانسه داشته است. او با داستان‌هایی ساده؛ اما با لایه‌های بسیار اخلاقی و اعتقادی به سرعت توانست خود را در میان سینماگران بزرگ دیگری در سینمای فرانسه همچو فرانسو تروفو، ژاک ریوت و گدار و... جا کند. سینمای بدیع و داستان‌های متفاوت او، همراه با شخصیت‌هایی خاص و جهان‌شمول توانست او را به یک سینماگر مؤلف بدل سازد. همچنین نوشته‌های او در مجله کایه دو سینما در سالیان فعالیتش یکی از بهترین و مهم‌ترین قلم‌زنی‌های سینمایی است که برای قشر سینمایی به جا مانده است. همان‌طور که خود دلسوزانه برای سینمای فرانسه می‌نویسد: «ارزش سینمای آمریکا دقیقا در خصلت جهانی آن است. سینمای آمریکا راهنماست. سرنخ می‌دهد. تأسف چندانی از این بابت نیست که سینمای فرانسه اثری ارزنده تولید نمی‌کند، برای این است که آثارش مهجور است. منظورم این است که بر سینمای کشورهای دیگر تأثیر نمی‌گذارد. مکتب فرانسوی وجود ندارد، دست کم دیگر ندارد» (جیم هیلیر، ۱۳۹۸ :۶۰). و آنجا که به‌طور انتقادی از سینمای فرانسه می‌نویسد: «سینمای فرانسه جامعهٔ فرانسه را تصویر نمی‌کند، درحالی‌که سینمای آمریکا مثل سینمای ایتالیا قادر است جامعه را به سطح منزلت زیباشناختی ارتقا دهد. شاید در نتیجه‌گیری بتوانیم طوری سعی کنیم که دریابیم اگر نه چرا، دست کم چطور سینمای فرانسه نمی‌تواند فرانسهٔ معاصر را نشان دهد؟» (همان: ۶۸).

او که دیر به جمع سینمایی پیوست و به سرعت خود را استوار ساخت، با ساخت شخصیت‌هایی از دل موضوعات روزمره توانست قشر زیادی را به سمت خود جذب کند. پرتوی سبز از سری فیلم‌های خاص اوست که اقتباسی آزاد از رمانی به همین نام، نوشتهٔ ژول ورن است و به زندگی زنی به نام دلفین می‌پردازد که دچار بحران‌های از خودبیگانگی و گم‌شدگی است.

روش تحقیق

روش تحقیق حاضر از لحاظ هدف، کاربردی- نظری و از نظر شیوهٔ انجام، توصیفی- تحلیلی است. از لحاظ شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای است. حجم عمده‌ای از اطلاعات اختصاصی این پژوهش از کتاب‌ها و مقالات سینمایی فراهم گردیده است.

جامعه آماری این مقاله، فیلم پرتوی سبز ساختهٔ اریک رومر خواهد بود.

بحث و تحلیل

اریک رومر از آغاز تا کایه دو

اریک رومر ۲۱ مارس ۱۹۲۰ با نام اصلی موریس هنری جوزف شرر در شهر تول، یکی از شهرک‌های صنعتی مهم فرانسه به دنیا آمد. خود او دربارهٔ علاقه‌اش به سینما این‌گونه می‌گوید: "من سینما را خیلی دیر کشف کردم. خانوادهٔ من، مرا به سینما نمی‌بردند. اولین باری که یک فیلم را دیدم، در میدان شهر تول بود. یک فیلم صامت که نوار فیلمش توسط دست می‌چرخید! ده ساله بودم که تمام خانواده به تماشای بن هور با بازی رامون نووارو[3] رفتند، دیگر پایان دوران سینمای صامت بود. دوستش داشتم، ولی من را سر شوق نیاورد. پس از مدتی کوتاه به دیدن یک فیلم ناطق به اسم l'Aiglon رفتیم. به‌خاطر اینکه خانوادهٔ من عاشق بازیگر آن، ادموند راستند[4] بودند. یادم هست، با پدرم به تماشای Tartarin de Tarascon رفتم و اصلا آن را دوست نداشتم. حتی یادم هست که وقتی در دبیرستان باید یک متن با این سؤال که: کدام را ترجیح می‌دهید، تئاتر یا سینما را؟ پاسخ می‌دادم، من پاسخم به‌طور مشخص این بود: "معلوم است که تئاتر". (Baecque and, Herpe. ۲۰۱۶: ۱۱)

هنگامی که کایه دو تشکیل می‌شد، موریس شرر یا همان اریک رومر یک منتقد شناخته شده در عرصهٔ نقد فیلم بود و دور از ذهن نمی‌بود که با شکوفایی آندره بازن و تشکیل کایه دو او به سرعت به این مجله بپیوندد و در آن فعالیت کند. "تنها در چهارسال رومر توانست بسیاری از مهم‌ترین

[3] Ramon Novarro

[4] Edmond Rostand

متن‌های کایه را بنویسد. او به‌طور اختصاصی بیشتر دربارهٔ سینمای رنوآر، هیچکاک، روسلینی، هاوارد هاکس و فریتز لنگ می‌نوشت. همچنین از فیلمسازان ابتدایی سینما عمدتا دربارهٔ مورنانوئه به قلم‌زنی می‌پرداخت" (همان: ۶۴).

بحران هویت در جهان مدرن

بی‌شک باید گفت که تمامی عواملی که موجب بحران‌های هویتی در انسان مدرن می‌شود، همان مدرنیته‌ای است که در آن زندگی می‌کند. به‌طور واضح‌تر می‌توان گفت که بحران هویت و گمشدگی فرزند مدرنیته است و مدرنیته با استفاده از این بحران‌های زیستی انسان، به گرفتن انرژی برای بازتولید خود می‌پردازد. به‌طوری‌که انسانی که به اصطلاح سارتر از در–خود به بر–خود رسیده باشد، جهان مدرنیته را به‌طور کامل نفی خواهد کرد. این انسان هستومند نمی‌تواند با بحران‌های هویتی خود کنار بیاید؛ زیرا این هیچ هویتی است که در برابر دیدگان قرار گرفته است. " اگر مدرنیته یکپارچه بود، مسئلهٔ آشکار این بود که هیچ فضایی برای مقابله با قدرت آن وجود نمی‌داشت. همچنین امکان موفقیت برای مصون نمودن خویشتن در برابر این قدرت، وجود نمی‌داشت و هیچ‌گاه شکل نمی‌گرفت؛ ولی با این‌حال، مدرنیسم یکپارچه نیست و این تکه‌پاره‌های متناقض از نیروها، جوهرها و دسته‌های دیگر عناصر از طبیعت او سرچشمه می‌گیرد. راه‌حل پیش‌برنده برای بحران هویت این را تشخیص می‌دهد که باید واقعیات این تناقض‌ها و ناسازگاری‌ها را مطالعه کرده و هسته‌ای را برای تعیین هویت خود آماده کنیم. ما باید در این زمینه افراد را دچار چالش کرده، در این مسیر از آنان پشتیبانی کرده تا با این واقعیت از هم گسسته رودررو شوند" (Frosh. 1991 : 195). پس با این حساب، مشکل افراد با خویشتن نه تنها از درون خویش بلکه از ناهماهنگی با محیط خویش نیز مشتق می‌شود. مسئله‌ای که با آن رودررو هستیم، آن است که ناهماهنگی محیط با فرد می‌تواند به راحتی باعث رخدادهای بحران‌آمیز و ریسک‌پذیر شود. بحران هویت پدیده‌ای امروزین است که انسان معاصر را به هستی خود پایبند کرده و باعث می‌شود بیش از آن گام برندارد. انسانی که از فقدان هویت رنج می‌برد، غالبا به آسانی تبدیل به ماشینی برای پیشبرد اهداف مدرنیته می‌شود. این ماشین می‌تواند بی‌اسم و بی‌شکل عمل کرده و همواره به‌طور گسترده‌ای در شکل نا انسانی خود هویدا شود. این ماشین‌های درخود هیچ‌گاه نمی‌توانند از این وضعیت بیرون بیایند مگر آنکه دچار به آگاهی از محیط خود شوند. این دچار شدن ممکن است باعث بروز احوالات شرم‌وارانه شود که آنان را از وضعیت ماشین‌وارانهٔ مدرنیته خلاص کند. این افراد غالبا باید در برابر خود بایستند و با محیط اطراف خود به مبارزه بپردازند تا خود و ماهیت خود را به‌طور کامل شکل دهند؛ اما مشکل اصلی در این زمینه رخ می‌دهد که افراد در بیشتر مواقع دچار به این حس نمی‌شوند و در وضعیت فقدانی خود باقی می‌مانند که به نفع جامعهٔ مدرنیته نیز هست. "یکی از دلایل منطقی بودن تصویر کردن تجربه‌های افراد در قالب بحران هویت به این است که این افراد مدرن تبدیل به یک سوژه فرهنگی شده‌اند و در سوژه فرهنگی قرار گرفته‌اند. به‌طوری‌که دقیقا برای تولید و گرایش داشتن به چنین تجربه‌هایی (که منجر به بروز بحران هویت می‌شود) گماشته شده‌اند. این در طبیعت مدرنیته است که بحران‌های هویتی افراد را تحریک کند: این چیزی است که مدرنیته را تعریف می‌کند، این چیزی است که انرژی مولد آن را تولید می‌کند" (همان: ۱۹۱). پس آیا گریز از بحران‌های هویتی باعث فروپاشی مدرنیته می‌گردد؟ طبیعتا خیر. همان‌طورکه گفته شده، طبیعت مدرنیته بسط دادن و انعطاف‌پذیر بودن است. در این وضعیت این مدرنیته خواهد بود که انرژی مولد افراد خواهد شد. به جای آنکه افراد برای مدرنیته کنشی انجام دهند، این مدرنیسم خواهد بود که برای آن‌ها کنش‌مند خواهد شد.

اما عموما چه چیزی را باید هویت تلقی کنیم؟ این سؤالی است که شاید هیچ‌گاه جواب قطعی و دقیقی برای آن نتوانیم پیدا کنیم، در این نوشته نیز تلاش برای واکاوی ماهیت هویت صورت نخواهد گرفت؛ بلکه به اشارتی در باب معانی تحت‌الفظی آن خواهیم پرداخت و سپس بسط اندکی برای دریافت بهتر ادامهٔ این نوشته.

"هویت این‌گونه معنی می‌شود: مجموعه‌ای است از معانی که در یک نقش یا موقعیت به «خود» اعمال می‌شود تا تعریف کند که در نقش‌ها و موقعیت‌ها چه کسی باشیم" (Lock and Heere. 2017: 6).

علی‌اکبر دهخدا هرچند الکن و ناواضح می‌نویسد: «هویه یا همان هویت عبارت است از تشخص و همین معنی میان حکیمان و متکلمان مشهود است. هویه گاهی بر وجود خارجی اطلاق می‌گردد. گاه بر ماهیت با تشخص اطلاق می‌گردد که عبارت است از حقیقت جزئیه» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۵۹۶).

با نگاهی کوتاه به اکسفورد نیز با همین گزیده‌گویی کوتاه مواجه خواهیم بود: «هویت (Identity) حقیقتی دربارهٔ ماهیت چیزها یا افراد است. ریشهٔ واژه به اواخر سدهٔ شانزدهم از کلمهٔ لاتین identitas و idem می‌رسد». (Stevenson: 16033)

تا اینجا متوجه می‌شویم که این فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌ها نیستند که می‌توانند هویت را برای باز شناسند؛ بلکه فلاسفه و اندیشمندانی هستند که برای این بحران‌ها زمان می‌گذارند. از نگاه اخلاق‌گرایانه و مذهبی

کیرکگور و اسپینوزا تا سارتر و نیچه. این افراد با تبارشناسی و بازتعریف اصول‌ها و چهارچوب تلاش می‌کنند تا برای انسان مدرن وضعیت را روشن کنند. هویت به نوعی تبدیل به یک ابژه برای وابستگی می‌شود که می‌توان همراه با آن خود را تعریفی مجزا از آنچه که متعین است، بدهیم. این عنصر وابستگی همچون توتمی برای اقوام بدوی عمل می‌کند که بدون آن نمی‌توانند نه ازدواج کنند و نه در جامعه مورد پذیرش قرار بگیرند. همان‌گونه که اقوام بدومی می‌توانند هویت خود را توتم قبیلهٔ خود بازتعریف کنند، پس انسان مدرن نیز باید بتواند با این عنصر وابستگی خود و منیت خود را تعریف کند. "توتم یک حیوان ماکول و بی‌آزار یا جانوری خطرناک و مخوف است که با مجموع افراد گروه، رابطه‌ای مخصوص دارد و به ندرت نیز یک رستنی یا یکی از نیروهای طبیعت توتم قرار می‌گیرد. توتم در درجهٔ اول نیای گروه است و در درجهٔ دوم یک روح نگهبان و نیکوکار است که به وسیلهٔ ندای غیبی پیام می‌فرستد و درحالی‌که برای دیگران خطرناک است، فرزندان خود را بازمی‌شناسد و به آنان گزندی نمی‌رساند. کسانی که دارای توتم مشترکند، ملزم به رعایت تکلیف مقدسی هستند" (فروید، ۱۳۹۰ : ۱۲).

درمی‌یابیم که تا حدودی هویت‌های فردی در گذشته‌ای دور به شکل هویت‌های جمعی بروز پیدا نموده و باعث شده تا نخستین تبارهای اخلاقی شکل بگیرند. به همان شکل که احتمالا توتم‌ها باعث منع زنای محارم شدند، در جاهای دیگری که توتم وجود نداشته، وابستگی‌های دیگر اصول اخلاقی جمعی و فردی را شکل داده‌اند. تا پیش از شکل‌گیری این مدرنیته‌ای که درش هویت فردی ارزش بیشتری پیدا می‌کند، افراد غالبا تحت سیطرهٔ هویت جمعی بودند که قبیله، روستا یا شهر و سرزمینشان آن را شکل داده؛ اما با بروز صنعتی شدن، مرزبندی‌ها و جداسازی فرهنگ‌ها و شکل‌گیری قوانین مدنی، هویت‌جمعی با انشعاب مهم‌تری با عنوان هویت فردی مواجه شد. در اروپایی که اکنون مدرن شده، دین را کنار زده و انسان را تنها رها کرده، بحران‌های وجودی آغاز به رشد و نمو می‌کنند. این انسان‌های تنها، بی‌هدف و بی‌غایت معنا را از دست می‌دهند؛ به آن دلیل که دیگر نمی‌توانند خود را در گروهی دچار کنند و یا خود را به‌عنوان فرد معنا کنند. من از بین می‌رود، به آن دلیل که ما نیز تشکیل نمی‌شود. افراد از هم گسسته و کم‌کم جهانشان از هم جدا می‌شود. در این موقعیت است که دازاین می‌گوید ما به این جهان پرتاب شده‌ایم. اکنون تنهاییم و تنهایی ما نمی‌تواند معنای مورد نظر ما را بسازد. با داده شدن حق انتخاب، ما با موجودیت انتخاب هم دچار لغزش شده‌ایم. آنکه بتوانیم انتخاب کنیم که انتخابی کرده باشیم، خودش مسئله‌ای می‌شود که برای انسانی که به جبر باور داشته، می‌تواند بسیار گران تمام شود. سینمای اریک رومر، سینمای انتخاب‌ها و اخلاق‌هاست. سینمای یافتن در میان گم شدن. فیلم پرتوی سبز، از ساخته‌های او که بیشتر در این نوشته با آن آشنا می‌شویم، وضعیت انسانی را نشان می‌دهد که در جهان تکه‌پارهٔ مدرن فرانسه جدا افتاده و تنها در حال از دست دادن خود و این فیلم سفری است برای بازیافتن خود در پس نیست شدن. ما جلوتر خواهیم دید که برای دلفین چگونه امر انتخاب معجزه تبدیل به وابستگی و در نتیجه توتم او برای بازیافتن خویشتن می‌شود.

آغاز، یک یتیم

پرتوی سبز فیلمی است که ما را از ابتدا تا پایان خود با شخصیت اصلی خود؛ یعنی دِلفین همراهی می‌کند تا همراه با او، خود را پیدا کنیم.

تابستان است، تعطیلات آغاز شده و دلفین برنامه سفری دارد که همراه با دوست پسرش به سفر برود. دوست پسری که در هیچ‌جای این فیلم حضورش را احساس نمی‌کنیم. حتی صدای پشت تلفن او را نیز نداریم. دلفین گویی شیدا شده در انزوای خود، همچین موجود سرد و بی‌روحی ساخته باشد تا اوقات خود پر کند. در همان ابتدای فیلم متوجه می‌شویم که این سفر توسط دوست پسر او لغو شده و برنامهٔ تابستانهٔ او به نقطهٔ ویرانی رسیده است. در ادامه متوجه می‌شویم دو سالی است که از دوست پسرش جدا شده، تلاش می‌کند تا هرطور شده تابستان خود را نجات دهد. یا آنکه خود را نجات دهد. این مسیری است که رومر داستان را با آن برای ما آغاز می‌کند تا به این سفر خودشناسی تن بدهیم. همچنان‌که در ابتدای فیلم دلفین در دفتری مشغول به کار است و صحنه از آنجا آغاز می‌شود (که دفتر خود اریک رومر هم هست) در ادامهٔ فیلم، ما کم‌کم از این فضاهای بسته در طول فیلم بیرون جسته و به فضاهای باز، ساحل‌های شلوغ، جنگل‌های سرسبز و کوهستان سترگ می‌رسیم و دلفین را بیشتروبیشتر تک افتاده و به نوعی یتیم می‌یابیم.

و یتیم به آن دلیل که او را در خود شکننده و ضعیف پیدا می‌کنیم. جلوتر درمی‌یابیم که او خود را در دوست‌پسری معنا می‌کند که دوسالی است رابطه‌ای باهم ندارند. او حتی در خانه‌ای زندگی می‌کند که از آن دوست‌پسرش است. " چراکه یتیم از منیت به اندازه کافی برخوردار نیست و تنها هنگامی احساس ارزشمندی می‌کند که در کنار دیگری باشد. با دیگری بودن برای او حیاتی می‌شود؛ اما این رفتار به او تنها توهم و تصویری خیالین از امنیت را ارائه می‌دهد" (Rothenberg. 2017:107). و این دوست پسر خیالی برای دلفین، منیتی است ثانی که نقطه امن او را می‌سازد.

این نیاز در جلوتر از فیلم هم خود را نمایان می‌کند. شخصیت سینماتیکی که رومر برای ما می‌سازد، همهٔ خلأهای درونی خود را در حضور دیگران پر می‌کند. البته این مشخص است که دیگران آن نیازی نیستند که خلأهای او را پرکنند. به‌طور مثال، خانوادهٔ دوست او، گیاهخوار بودن او را تأیید نمی‌کنند. اصول اخلاقی دلفین توسط دختر سوئدی به تمسخر گرفته می‌شود. او نمی‌تواند خود را به‌طور آشکارا در برابر این سوژه‌های زورگو (bully archetypes) نمایان سازد یا واکنشی فعال در برابر آن‌ها نشان بدهد.

دلیلی که من دلفین یک اودیسه گریزان از خانه می‌نامم، به علت ماهیت سفر حماسی‌ای است که در پس نگاه رمانتیک اریک رومر جریان دارد. این یک ضد اودیسه پویا و فعال است که به موجب آن، سوژه اولیهٔ فیلم یعنی دلفین دچار زجر و اندوه فراوانی می‌شود تا خانه‌ای که از دست داده را دوباره به دست آورد. دلفین در این نوع نگاه تبدیل به یک قهرمان حماسی می‌شود؛ زیراکه "قهرمان حماسه باید ایستادگی داشته باشد، تقلا کند، زجر بکشد، بیاموزد، تحمل کند و به‌طور ایده‌آل پس از این‌ها به جامعهٔ انسانی بازگردد" (Sieker, 2023:5).

دلفین در سفری که در درونش دارد، با مشکلات زیادی دست‌وپنجه نرم می‌کند. زجر می‌کشد، می‌آموزد و در انتها معجزه را برای خود می‌یابد؛ زیراکه انتخاب کرده که معجزه را بیابد. دربارهٔ این انتخاب جلوتر بحث خواهم نمود.

پرتوی سبز

پیش از رسیدن به نقاط دیگر فیلم، شاید باید یک‌بار دیگر این داستان به یاد آورده شود. اینکه در رمان ژول ورن دقیقا پرتوی سبز چگونه معنا شده است، به درک بهتر ما در این فیلم کمک شایانی خواهد کرد.

آنجا که آسمان صاف است و هیچ ابری در نیلی آن دیده نمی‌شود، خورشید در دمادم غروب پایانی خود، آخرین پرتوی خود را منتشر می‌کند و ناپدید می‌شود. این واقعه تنها زمان کوتاهی رخ می‌دهد و فقط در موارد خاص آب‌وهوایی در تابستان ممکن می‌شود. پرتویی سبز که در هنگام غروب در حد پلک زدنی رخ می‌نمایاند و ناپدید می‌شود؛ "آن‌گونه که ژول ورن افسانهٔ پرتوی سبز را باز می‌گوید، پرتوی سبز به هرکسی که رخ بنماید به آن معنی است که همه چیز در زندگی او در بهترین شکل دست‌به‌دست هم خواهند داد تا فرد را به خوشبختی که در کمال خود است، رهسپار کند. در رمان، پرتوی سبز به عاشق شدن می‌انجامد" (Nagy، ۲۰۱۸). دلفین در میانهٔ گزار شفقت بار تنهایی خود متوجه این رمانی که ژول ورن نوشته است می‌شود و نقطهٔ نگاهش را با همین یک ابژه دگرگون می‌کند. در فیلم اریک رومر این عاشق شدن با نوع عاشق شدن در رمان متفاوت می‌شود. این از نقاط بنیادینی است که مسیر رمان و فیلم از هم جداتر از پیش می‌شود. فیلم رومر به فیلمی شخصی‌تر بدل می‌شود و از عاشقانه‌ای که در رمان است دوری می‌جوید.

ساده است؛ تنهایی

آنچه که ما از رومر باید فهمیده باشیم، همین نکتهٔ کوچک در بسط و پرورش داستان‌های اوست. این فیلم هم مانند فیلم‌های دیگر او (شش‌گانه اخلاقی، چهارگانه داستان فصل‌ها و...) در سادگی خود غوطه‌ور است. زبان به استعارات و پیچیدگی‌ها نمی‌گشاید و نتیجه‌گیری را به روشن‌ترین شکل به مخاطب عرضه می‌دارد. با این حال شاید به نظر برسد که نوشتن برای این فیلم‌های ساده عبث به نظر برسد؛ ولی آیا در ساده بودن، پیچیدگی نهفته نیست؟

آنچه که دلفین را برای عموم مخاطب می‌تواند سمپات و آشنا پندار کند، همین بحران درونی اوست که بیشتر آدمیان از آن رنج می‌برند. تنهایی و فقدان شناخت خویشتن. آنچه که روشن است این است که انسان‌ها گاه گوشه‌گیری را در آغوش می‌کشند و با آن خو می‌کنند و گاه با آن به مبارزه می‌پردازند. داستان دلفین، داستان فرار از چهارچوب خانه برای یافتن طبیعت است. رهایی از خود که می‌تواند ترسناک‌ترین کابوس بشری برای رسیدن به خود باشد.

تنهایی دلفین شاید از همان‌هایی باشد که آن را تنهایی کیهانی می‌نامیم. تنهایی کیهانی را شاید بتوان یک ترس برای دلفین نامید، ترسی که باید با آن رودررو و با آن مبارزه کند. شاید این خود رومر است که در سینمای خود به بحث چگونگی رودررویی با ترس تنهایی می‌پردازد. انسان‌هایی که او خلق می‌کند، کمابیش همه مانند دلفین یک نوع تنهایی را برای خود زیست می‌کنند. در کتاب هرمنوتیسم یتیم‌وارگی اثر جان دیوید سیکر دربارهٔ تنهایی کیهانی در آثار هرمان ملویل و چارلز دیکنز، چنین متنی آورده شده که ناخودآگاه وضعیت دلفین را برای ما مبادره می‌کند:

"بحث همواره دربارهٔ طرد شدن، اعتقاد داشتن و یا ترسی هولناک از تنهایی کیهانی است. این تنهایی که بسیاری از موسیقی‌ها، هنرها، اشعار و داستان‌های جهان غرب را تحت سیطرهٔ خود قرار داده است. آیا ما در آنچه که پاسکال آن را سکوت ابدی در فضای بیکرانه می‌نامد، تنها هستیم؟ آیا توسط خدا طرد شده‌ایم؟ همان‌گونه که مسیح بر روی صلیب رها شد. آیا ما یتیم‌هایی هستیم در جهانی که «نجات یافته» تنها نامی است که می‌شود بر روی ما گذاشت؟" (Sieker, 2023:182).

اودیسه سفر می‌کند

دلفین خانه را دارد، چند دوستی دارد و البته که شغلی هم دارد؛ اما خود را ندارد. خود را در درون خود نمی‌تواند بیابد، آنچه که او را عذاب می‌دهد، همین لرزش کوچک او در برابر آینهٔ خود است. پلان قرارگیری دلفین در میانهٔ رشته کوه‌ها با زاویه‌ای از پشت، ما را درست به یاد همان نقاشی معروف کاسپر فردریش، نقاش رمانتی‌سیست آلمانی که با نام سرگردان در میان دریا و مه می‌شناسیمش، می‌اندازد. دلفین سرگردان در میانهٔ طبیعت به حال خود رها شده و به دنبال رهیافتی برای فرار است.

در اینجا مشخص نمی‌گردد این رومر است که می‌خواهد از تنهایی خود فرار کند یا این راه‌حلی است که او ارائه می‌دهد تا تنهایان از درون خود فرار کنند؛ اما هرچه هست، داستانی است که آغاز تا پایانش به دنبال پاسخ می‌گردد.

سفر اودیسه‌وار دلفین، سفری است ضد اودیسه‌ای که همهٔ ما می‌شناسیم. او از خانه و پاریس دیگر هراس دارد، خفه‌اش می‌کند و گویی که دچار نفرین اودیسه‌ای شده باشد؛ یعنی فراموش گشته باشد. این در اوج سادگی، شاید پیچیده‌ترین دغدغه‌ای است که درلابلای این دیالوگ‌های روزمره پنهان شده باشد. تلاش برای فراموش نشدن.

در نقطهٔ نخست، به نظر می‌رسد این دلفین است که عجیب است، این شخصیت اصلی ماست که نمی‌تواند با بقیه ارتباط بگیرد؛ ولی نه. دیگران نمی‌توانند او را بشناسند. دیگران نمی‌توانند او را درک کنند و همین موقعیت کوچک از سوی دیگران است که او را از خود و آن‌ها پس می‌زند.

من گیاه‌خوارم، یک اندیشه

"من آنیم که دیگری مرا می‌بیند". (Sartre. 1993 :22)

سارتر می‌گوید، هستی آن چیزی است که دیگری آن را می‌بیند و من از آن دیگری وحشت دارد. دلفین از دیگری خود در ابتدای فیلم وحشت دارد تا حدودی تلاش می‌کند تا در برابر نگاه قضاوت‌کنندهٔ دیگری خود، خود را مصون نشان دهد. در دورهمی دوستانه آشکارا می‌بینیم او برای تعریف خود در نگاه دیگران دروغ می‌گوید. دروغ می‌گوید که در یک رابطهٔ عاطفی است (در صورتی که دوسالی است این رابطه تمام شده) و دروغ می‌گوید که خوشحال است و مشکلی با تنهایی خودش ندارد. او از قضاوت دوستانش به شدت می‌هراسد و تلاش می‌کند تا از آن بگریزد. دیگری برای او جهنم می‌شود و موجب می‌شود که او شکست خورده با احساس شرمی که سارتر به گونه‌ای آن را مسیری برای نیستی تلقی می‌کند، آغاز به گریه می‌کند. این گریه شاید سرآغاز تغییرات بنیادینی باشد که در منیت دلفین رخ می‌دهد تا او خود را بدون نیاز به دوست‌پسری خیالین بشناسد.

سارتر دربارهٔ این شرم می‌گوید: «با این حال شرم، شرمی است از خود در برابر دیگری. این دو مقوله (خود و دیگری) آشکارا از یکدیگر جدا ناشدنی هستند و در عین حال من به دیگری برای دریافت کامل از ساختار هستی خود نیازمندم. بر–خود در اینجا بر–دیگری اشارت خواهد داشت» (همان:۲۲۲).

عرف جامعه هنوز همین است که اکثریت جامعه همه چیز خوار تلقی می‌شوند و عموم مردم هم از آن پیروی می‌کنند. تصور کنید سال‌ها پیش است و با این گستره شگفت اعتراض‌ها و مبارزات مواجه نیستید، به‌عنوان اقلیت چه احساسی دارید؟ شما پس زده شدید. دلفین آشکارا توسط دیگری خود پس زده می‌شود.

دلفین به‌عنوان یک گیاه‌خوار، یک عاشق نیز هست. یک نوع احساس‌گرایی خاص در او ریشه دوانده که او را جهان ماورای خود گره می‌زند. او انسان مدرنی نیست، خود را از جهان پیرامون خود جدا نموده. او مانند چکامه‌های سهراب سپهری با طبیعت رودررو می‌شود و نگاهی آشتی‌وارانه با آن دارد. در سفر نخست او، اطرافیان همچین نظری ندارند. او را مورد تمسخر خود قرار می‌دهند، گویی بیگانه‌ای است سخت ناآشنا. دلفین را آن‌طور که هست نمی‌پذیرند و جامعهٔ کوچک تلاش می‌کند تا او را مانند خود کند؛ اما چرا؟ روشن است. خواهی نشوی رسوا، همرنگ جماعت شو. طبیعی است که دلفین این را نمی‌خواهد، او دلفین است و می‌خواهد که جهان پیرامون او، او را همان‌طور که هست بپذیرند. یک گیاه‌خوار، یک سخت‌گیر در رابطه، یک عاشق احساسی و یک آدم ظریف و شکننده. او یک کودک معصوم است.

درونیات او پاک و روشن است، ما از طریق این تصاویر، این دیالوگ‌ها و چشم‌اندازی که در داستان پیش‌روی خود داریم، می‌توانیم درون او را واکاوی کرده و درک کنیم؛ اما این مسئله وجود دارد که بحران‌های بیگانگی او و تنهایی آزاردهنده‌اش آیا به‌عنوان حسی مستقیم از طریق خود دلفین به ما منتقل می‌شود و یا آنکه ما با توجه به زندگی او، از طریق یادآوری زندگی خود با دلفین همزادپنداری می‌کنیم؟ شاید این یکی از سخت‌ترین پرسش‌هایی باشد که در رابطه با این فیلم بتوان به آن پاسخ داد. به‌طورکلی، می‌توان گفت که فیلم ما را تنها رها نمی‌کند تا با مدلاسیون زندگی خود در زندگی دلفین با فیلم همراه شویم. رومر در جای جای فیلم برای ما نکاتی را می‌گذارد که مخصوص به جهان دلفین است و بس. و شاید روشن‌ترین نشانه هم رنگ‌های سبزی باشد

که در جای‌جای فیلم در حال مشاهدهٔ آن هستیم. گیاه‌خواری دلفین یکی از روش‌های کارآمد شخصیت‌پردازی است که باعث می‌شود، شخصیت آن چیزی که خود هست را برای ما بسازد و این اجازه را به ما نمی‌دهد تا به‌طور عمده از مدلاسیون زندگی خود برای درک او استفاده کنیم؛ اما در عین‌حال جهان‌شمولی بحران وجودی دلفین آن‌قدر زیاد است که با دیدن فیلم خود متوجه امری غریب در زندگی خودمان شویم. رابطهٔ ما و دلفین از طریق دوربین رومر، تبدیل به رابطه‌ای درونی و پویا می‌گردد. به علت جهان‌شمولی داستان، ما را دنبال می‌کند و به علت خاص بودن درونیات دلفین، فیلم را برای ما جذاب می‌سازد؛ اما این درونیات چگونه می‌توانند در سینما به نمایش در بیایند بدون آنکه از مدیوم سینما خارج شوند؟ خود رومر نیز برای پاسخ دادن به این سؤال دچار تردید است. او می‌گوید: " اندیشه از سخت‌ترین چیزهایی است که در سینما باید نشان داد. احساسات صورت، حالت بدن، کلمات را به راحتی در سینما می‌توان نشان داد؛ ولی اندیشهٔ هر شخصیت همچنان ناشناخته باقی می‌ماند. چالش ما این خواهد بود که بتوانیم این اندیشه‌ها را نشان دهیم. برای همین من به سینما علاقه‌مند هستم" (Coengnarts. ۲۰۲۰ : ۲۸).

حال ما در این فیلم با بنیان‌های فکری بسیار عمیقی مواجه هستیم که از طریق حرکت و گفت‌وگو به مخاطب عرضه می‌شود. سینمای رومر، سینمای حرکت و تصویر است، سینمای گفت‌وگو است. سینمایی است که شخصیت‌ها به ظرافت تمام می‌توانند اندیشهٔ خودشان را با ما در میان بگذارند. اگر دلفین در کلمه به ما می‌گوید که گیاه‌خوار است، ما در پس آن و اندیشهٔ پشت این کلمات را نیز درمی‌یابیم. ما معصومیت پاک و بی‌گناه او را با همین کلمات ساده متوجه می‌شویم. اگر یک لمس سادهٔ زانو در فیلم زانوی کلر برای ما اندیشه می‌سازد، برای ما درونیات می‌سازد، کنش و امیال می‌سازد، اینجا نیز قدم زدن‌های بی‌هدف، گریه‌های معصومانه و کلماتی که رنجی درونی را فریاد می‌کشند برای ما اندیشه را شکل می‌دهد.

یک تحمیل

تحمیل به گمان من روشن‌ترین واژه‌ای که برای وضعیت شخصیت اصلی فیلم در حال رخ دادن است. او یکسری خواسته‌های شخصی برای خود دارد، او برای خود شخصیت قائل می‌شود؛ اما جامعهٔ کوچک و جامعهٔ گسترده همواره او را پس می‌زنند. او واضع کلمهٔ عجیب الخلقه در جهان مدرن و رئال است. در پلان‌های بی‌شمار از ساحل، دور افتاده‌تر از دیگران است، در قدم‌زنی‌ها همواره کمی از بقیه فاصله دارد و به‌طور کل همیشه در قاب‌های ابتدایی فیلم به شدت تنهاست و چه سنگین در دوربین رومر، تنهایی او می‌نشیند.

دوستانش با نقطه نظرات خود می‌خواهند برایش درمانی پیدا کنند، گویی دیوانه‌ای است در شرف خودکشی. نمی‌دانند هر واژه که به زبان بیاورند، زخم عمیقی است که بر پیکرهٔ نحیف او فرود می‌آید.

هربار که تلاش می‌کند گامی به جلو بگذارد، چیزی پسش می‌زند. چیزی او را عقب می‌راند و همین‌گونه است که ذره‌ذره (که در فیلم ما به میانه آرک آن رسیده‌ایم) او را وامانده از اطراف خود می‌یابیم. بی هیچ تلاش و کوششی او دیگر وا می‌دهد. در مبارزه با تنهایی، دیگر خود را مفتون جبری می‌کند که بر دوشش افتاده. تنها سفر می‌کند. این بار اودیسه‌امان، تنهایی به هشتمین سفر خود می‌رود. و البته چرا هشتم (که طبیعتا هشتمین سفر او در فیلم نبوده است) زیراکه عدد هفت، عدد مبارزه و کوشش است و هفتمین سفر، کمال سفرهاست. و اگر این را در نظر بگیریم که آخرین سفر او با دوستش، قبول این واقعیت بوده باشد که باید با تنهایی‌اش کنار بیاید. پس هشتمین سفر (که در فیلم نخستین سفر تنهایی اوست)، سفر به سوی پایان بردن می‌شود. آن‌گونه که می‌گویند: چه بسا که هشتمین سفر، خود مرگ باشد.

مرگ و سپس یافتن

و در اینجا مرگ استعاره‌ای است از پایان و چه بسا که تنها یک مرد است که دلفین را به این پایان می‌برد. البته که نه آن مرد در انتهای فیلم؛ بلکه ژول ورن که گویی همچو لسان الغیبی بر دلفین ظاهر می‌شود و یک کلید به دست او می‌دهد. اودیسه دلفین این بار می‌داند باید دنبال چه بگردد. دنبال یک قفل برای آن کلید.

مسئله آن است که این جهان ضربه‌زن و بدرفتار با او، کار خود را هرگز به پایان نمی‌برد. این کار را رها نمی‌کند، ادامه می‌دهد، شلاق می‌زند و بیشتر او را آزاد می‌دهد. دلفین دیگر مانند فنجانی است که لبه ندارد، دسته ندارد و بی نعلبکی فقط می‌خواهد به خانه بازگردد و ادامهٔ گریه‌هایش را در پناهگاه ترسناکش بکند. در واپسین لحظات سفر تنهایی‌اش به آن جزیره و یافتن دختری سوئدی که تمایلات عجیب غیراخلاقی نیز در رابطه با سفر و مردها دارد، او باز در ارتباط گرفتن شکست می‌خورد. باز پس کشیده می‌شود و البته که خود از این مهلکه فرار می‌کند. این آخرین شلاقی است که بر پیکر بی‌جان دلفین زخم می‌زند.

البته که باید گفت این اخلاقیات نامتعارف در شخصیت دختر سوئدی در دیگر شخصیت‌های فیلم‌های او نیز به شکلی دیگر عرضه می‌شود.

دوست صمیمی مرد در زانوی کلر، مود در شب در نزد مود، شخصیت اصلی در عشق در بعدازظهر و فیلم‌های دیگر او... سینمای رومر با نشان دادن بی‌اخلاقی است که به اخلاق‌مداری می‌رسد. سینمای او واکاوی درونی رفتارهای روزمرهٔ انسان‌هاست تا بتواند در انتها مانیفست رفتارگرایانهٔ خود را عرضه کند. او از طریق تبارشناسی به این مسئله نزدیک نمی‌شود؛ بلکه با ظرافت تمام در انسان‌شناسی نیک و بد را از یکدیگر تا آنجا که بتواند متمایز می‌کند. جز آن نیست که دختر سوئدی شر مطلق نیست و جز آن نیست که دلفین نیز نیکی مطلق نباشد؛ اما سینمای او یعنی تقابل خاکستری‌ها با خاکستری‌های دیگر. و شاید همین دلیل محکمی باشد که فیلم‌های او هیچ‌گاه به سمت موعظه و شعار نمی‌روند. نصیحت نمی‌کنند بلکه نشان می‌دهند. دوربین او در داستان‌هایی که تعریف می‌کند از مخاطب هم منتقدتر است. مستندگونه عمل می‌کند اما با نوع نشان دادن ویژهٔ خود، شلاق را نیز بر پیکر محیط فرود می‌آورد. انتقامی که رومر می‌تواند از جهان دلفین بگیرد.

گریستن

"وابستگی، یتیم را در موقعیت کودکی معصوم قرار می‌دهد. به‌طوری‌که تصویر خانواده‌اش را در دیگر افراد معنا می‌بخشد. یتیم در این مرحله تبدیل به کودک قربانی در برابر اقتدار القایی دیگر اشخاص می‌شود. او احساس می‌کند که اگر بچهٔ خوبی باشد، دیگران برایش مادری خواهند کرد" (Rothenberg. 2017:107).

تا جایی که می‌دانیم، در تمامی فیلم تنها یک عنصر به‌طور مشخص بسیار خود را نشان می‌دهد و آن هم گریستن دلفین است. دلفین ژاندارک‌وار می‌گرید و معصومیت خام و دست‌نخوردهٔ خود را به راحتی در معرض دید همگان قرار می‌دهد. دلفین با گریستن‌هایش بسیار یادآور ژاندارک درایر، فیلمساز دانمارکی است. گریستنش مانند یک تراژدی مسیحی است. آنجا که عیسی‌وار دلفین با چشمانش می‌پرسد: "چرا پدر؟"

اما در کنار این موضوع که گریان بودن شخصیت می‌تواند از درد و رنج او باشد، آیا می‌توان این گریستن را پیوندی با اتمسفر سینمای رومر نیز برقرار ساخت؟ سؤالی که مطرح می‌شود، آن است که آیا پیوندی میان پدیدهٔ غروب خورشید در تابستان و طرحوارهٔ روانشناسی گریستن در این فیلم وجود دارد؟

همان‌طور که می‌دانیم، نوع گریستن دلفین در انتهای فیلم با سایر بخش‌های دیگر متفاوت است و این بار با لبخند همراه است؛ اما در مجموع شاید همهٔ آن اشک‌های سرازیر شده در سرتاسر فیلم از یک الگو پیروی می‌کنند و نشانگر یک درد مشترک باشند. گریگوری ناگی با پرفسورای ادبیات کلاسیک از دانشگاه هاروارد (۱۹۴۲–)، بیست‌وهشتم اکتبر ۲۰۱۸ دربارهٔ تقابل رمان پرتوی سبز ژول ورن و سینمای رومر با موضوعیت سوژهٔ گریه و نقش تابستان در آن می‌نویسد: «من گمان می‌کنم که تمامی اندوهی که در سرتاسر فیلم وجود دارد، به علت یک آگاهی آزاردهندهٔ من باب آن است که تابستان در حال تمام شدن است. به مرگ و پایان یافتن تابستان نزدیک می‌شویم و همراه آن تمام خوشی‌های تابستانه مغلوب به پایان یافتن می‌شود. این غم قابل قیاس با غمی خواهد بود که در رمان ژول ورن نیز وجود دارد: دیگر تابستان در حال تمام شدن است و من همچنان موفق نشده‌ام که پرتوی سبز را که تنها در تابستان رخ می‌دهد، ببینم.

پس با چنین تفکری (که در رمان وجود دارد و در فیلم قابل رؤیت است) تابستان می‌تواند نمادی از مرگ پی‌درپی روزها پس از هر غروب آفتاب باشد. (و این غروب‌های بی پرتوی سبز موجب ناامیدی و از بین رفتن خوشی‌ها می‌شود). این‌گونه به نظر می‌رسد که تنها یک غروب حیرت‌انگیز که با پرتوی سبزی همراه است، می‌تواند آن مسرت موجود تابستانه را دوباره زنده کند» (Nagy. ۲۰۱۸.).

با این حساب، آیا می‌توان نتیجه گرفت که اشک‌های دلفین در تمام مدت فیلم نشانه‌ای از اندوهی است که او تنها و بیگانه‌تر از همیشه به آخر تابستان نزدیک می‌شود و هنوز شوق و سرزندگی را نیافته است؟ و آیا گریستن همراه با لبخند در انتهای فیلم نشانهٔ آن است که با پرتوی سبز او شوق خود را بازیافته است؟ با این حساب می‌توان گفت که دلفین به کلید اصلی تابستانهٔ خود رسیده است و تابستان و ساحل رومر باز اعجاب‌انگیز عمل کرده و این فصل را به درون دلفین پیوند داده است. رومر این‌بار با نمادسازی‌هایی در لایه‌های پنهان فیلم، غروب آفتاب را نه تنها تقابلی میان شب‌وروز؛ بلکه به تقابلی میان شوق زندگی و مرگ تبدیل می‌کند. با این حساب اگر پرتوی سبز در میانهٔ روزوشب رخ دهد، پس نشانگر آن است که شوق زندگی در این داستان پیروز شده است.

ساحل

شاید از معدود سینماگری که ساحل و دریا برایش معنای متفاوتی دارد، اریک رومر باشد. می‌توان گفت که ساحل برای او جنبهٔ بهشت‌گونه و مسیر آرامشی دارد. او ساحل را مقصد تمام کشتی‌های سفر کرده می‌بیند. او اودیسه را پیش از رسیدن به خانه در ماسه‌های ساحل رها می‌کند. در پایان‌بندی فیلم شب در نزد مود، آرامش این خانواده در همین ساحل بازمی‌یابد. پس از سال‌ها شخصیت اصلی مود را دیده است؛ اما در مسیر ساحل با او برای همیشه وداع می‌گوید و با خانواده‌ای که اکنون دارد، تن

به آب می‌زند. زانوی کلر نیز حتی با آب آغاز شده و برای شخصیت اصلی مرد با آب تمام می‌شود. این مسیر ساحل تا آب برای رومر تبدیل به مسئله‌ای می‌شود که شاید کمک می‌کند شخصیت‌هایش خود را بیشتروبیشتر بشناسند. ما دلفین را در بیشتر سکانس‌های ساحلی تنها و دور افتاده می‌بینیم. تلاش مذبوحانهٔ او را برای دل به دریا زدن و مغلوب شدنش را به تماشا می‌نشینیم. دلفین در ساحل میان این مردمان، تنها–ترین آدم دنیاست. "ساحل نشانگر مکانی برای خواسته‌ها و هوس‌هاست. جایی برای فرار نمودن. دلفین همچنان به این تصویر شهوانی و اروتیک ساحل وابسته است، همچون ونوسی که از موج‌ها زاده شده باشد... او به لینا می‌گوید، امیدوار است که بتواند مرد ایده‌آل خود را در همین امواج آب بیابد" (Handyside، ۲۰۱۴ : ۱۵۴).

ما به‌طور مشخص با این مواجه هستیم که ساحل گاه می‌تواند در این فیلم تبدیل به مکانی برای گم شدن شود. دلفین به‌طور ناآگاهانه یا آگاهانه در این ساحل گم شده است و در میان موج‌های خروشان راه پیش بردن خود را نمی‌تواند بیابد. این فضای پیچیدهٔ محیطی که رومر ترسیم می‌کند، بیش از آنکه فضای بیرونی و پیرامون دلفین را نمایش دهد، برای ما وسیله‌ای می‌شود برای برون‌ریزی درونیات شخصیت که در خود سرکوب نموده است. ساحل در اینجا تبدیل به آینه‌ای می‌شود که با آن مسیر شناختن را برای خود هموار کند. او پس از شنیدن افسانه پرتوی سبز، حتی بیشتر به این ساحل می‌آید و آیا این نشانه‌ای است که رومر در سینمایش بگوید که هر انسانی بالاخره یک نقطه امن برای یافتن و پناه گرفتن می‌یابد؟ آن‌طور که در انتهای فیلم مشخص است، ساحل میعادگاه افسانه‌ای است که دلفین خود را در آن یافته است. خوشبختی‌ای که دلفین به دنبال آن بوده، در این ساحل شاید رقم بخورد. ساحل و پرتوی سبز دو تقابلی است که در سینمای رومر "همچون توهمی است که در سینما نیز رخ می‌دهد. همان‌طور که با آمدن تاریکی است که پرتوی سبز نمایان می‌شود، سینما هم به همین شکل در دل تاریکی سالن است که جان می‌گیرد. خیره ماندن به نور همان‌گونه که در تاریکی نشسته‌ایم. ما این توهم رو باور می‌کنیم و سالن تبدیل به میعادگاه پناه ما می‌شود. برای دلفین این باور وجود دارد که او پرتوی سبز را دیده است (پس ساحل جای امنی برای اوست) و اکنون به این باور می‌خواهد برسد که آیا ژاک یار و یاور خوبی هست یا نه. تصویر آخر رومر در این فیلم زوجی است که به دریا خیره مانده‌اند و به غروب خورشید می‌نگرند. لحظه‌ای رمانتیک که خلق می‌شود؛ ولی در کنار آن لحظهٔ رمانتیک، یک بیانه‌ای است برای باور داشتن و ایمان به توهم‌ها (که دلیل زندگی ما را مشخص می‌کند). ساحل‌های رومر همچنان یک مکان پیچیده از توهم و واقع‌گرایی، میل و اشتیاق و شلوغی و تنهایی است. یک محیط کاملا مدرن" (همان، ۲۰۱۴ : ۱۵۹).

پرتویی برای ادامه دادن

رومر و البته این فیلم، روزنهٔ نوری هستند برای زندگی. آنجایی قرار می‌گیرند که زندگی در بحران می‌افتد و با عشق آن را پر می‌کند و چاره می‌یابد. حتی باید دقت نمود که آدم‌های فرعی رومر هم بد نیستند، گاه حتی به فرشته می‌مانند. همان‌طور که بی‌توقع کلیدی در اختیار دلفین قرار می‌دهند تا برود و از تعطیلاتش لذت ببرد. آدم‌هایش وارد بعدهای پیچیده نمی‌شوند. دلپذیر باقی می‌مانند. شایان ذکر است که همهٔ این‌ها در کنار پدیدهٔ پس زده شدن دلفین توسط آدم‌هاست و ربطی به آن موضوع ندارد. حتی آن دختر سوئدی نیز شیرین می‌نمایاند و دل را نمی‌زند. استادی پرتره سازی رومر در همین است که نمی‌گذارد، انسان‌ها با دیالوگ‌هایشان قضاوت شوند. کنش‌ها را برای قضاوت روبه‌رویتان قرار می‌دهد. در سینمای رومر شخصیت‌ها یک سادگی عمیق و در عین حال یک معصومیت کودکانه دارند، در کنار آنکه بیشتر شخصیت‌های اصلی‌اش دچار یک بحران از خود دور افتادگی هستند و گاه احساس تنهایی عمیقی می‌کنند؛ اما در عین حال شخصیت‌های فرعی او استعاره‌ای از چرخش زندگی‌ای هستند که می‌آید و می‌رود. زندگی‌ای که همچنان ادامه دارد.

و در آخر، می‌رسیم به پرتوی سبز. آنچه که در این نام مشخص است، قابلیت تصویرسازی به عینهٔ آن است که این واژهٔ مرکب را از یک ناشناخته به عین تبدیل به سوژهٔ آشنا می‌کند. واژه در خود بار معنایی حمل می‌کند و پدیده را پیش از رقم زده شدن در تصویر، برای مخاطب رقم می‌زند. این نام برای عینیت یافتن در ذهن برای تثبیت خود، به یک ممکن در تصویر نیاز دارد که ثبت شود، پس ممکن است نام شما را به یاد فیلم آبی کیشلوفسکی بیاندازد. آن تابش‌های ناگهانی نور آبی بر صورت ژولیت بینوش، بازیگر آن فیلم یا انعکاس آبی استخرها؛ ولی پرتوی سبز هیچ‌گاه عینیت تصویری خود را این‌گونه به نمایش درنمی‌آورد. سبز برای دلفین مبدل به نماد می‌شود. معنای درونی خود را از دست می‌دهد و برای فیلم، دلفین و ما دچار تغییر معنا می‌گردد. حال دیگر سبز یک روزنهٔ امیدبخش است. یک میل به زندگی برای دلفین است. در جای‌جای فیلم حضور دارد، همان‌طور که در جای‌جای زندگی ما حضور دارد. فیلم خلاصه می‌شود در نگاهی که ظرفیت پدیدهٔ یک رنگ می‌تواند چهارچوب زندگی شخص را دچار تحول کند. این ابژه در جای‌جای فیلم آن‌قدر خود را تکرار می‌کند تا برای مخاطب تبدیل به

فاعل شناسا گردد. حتی وقتی عنصر را به کارت‌های بازی تغییر می‌دهد، با تکرار، به آن معنایی می‌بخشد که برای مخاطب جهان‌شمول می‌شود؛ اما در کنار آنکه سبز برای دلفین یک تجسم شخصی می‌یابد، در رنگ‌شناسی نیز معانی خاص خود را دارد که طبیعی است که اریک رومر در فیلمش دانسته از این موضوع دست به ساخت فیلم زده باشد؛ به‌عنوان مثال، جیل مورتون در کتاب خود، راهنمایی برای نمادپردازی رنگ‌ها دربارهٔ رنگ سبز جدولی رسم می‌کند که شامل این موارد است: "طبیعت، رشد، تازگی، امید، جوانی، خوش‌شانسی، صلح و آرامش و..." (Morthon. ۱۹۹۷: ۲۹) پس نمی‌توان گفت که رنگ سبز تنها بخاطر نام رمان فی‌البداهه در فیلم قرار گرفته است. سبز برای ما در سینمای رومر به عین ساخته می‌شود. من حتی می‌توانم پا را فراتر بگذارم و بگویم رومر برای ما سبز را جهان‌شمول و فرهنگ‌دار می‌کند. آن را دارای شخصیتی مستقل در سینمای خودش می‌کند. به‌طوری که این رنگ در فیلم تبدیل به یک شخصیت جداگانه می‌گردد. این شخصیت همهٔ فرهنگ‌ها را دربرمی‌گیرد و در عین‌حال از همهٔ آن‌ها مبرا است؛ به‌عنوان مثال، "در چین سبز به معنای بهار است، سبز برای بیداری، آغاز تازه و رشد به کار گرفته می‌شود. در میان مردم سلتیک، مرد سبز یکی از مهم‌ترین خدایان طبیعت است. در مصر باستان، سبز از طریق اوزیریس خدای مصری نمادی است از جاودانگی و رستاخیز. چینی‌ها آرزویشان برای طول عمر زیاد تشبیهی است به زندگی درخت. حتی در اسلام نیز نمادی است برای نشان دادن پیامبران و امامان" (Hui Chih Yu. ۲۰۱۴ :۶۱)؛ ولی آیا رنگ سبزی که رومر استفاده می‌کند، تنها یکی از این‌هاست؟ به‌طور قطع خیر. این رنگ همهٔ این مثال‌های ملیتی را دربرمی‌گیرد؛ اما باز هم یک سوژهٔ مستقل و پویا در فیلم است. به‌طوری که می‌توان گفت این رنگ در فیلم جلوهٔ درست‌تر و بهتری به نسبت رمان ژول ورن دارد.

در کنار این حرف‌ها باید اشاره نمود که این فاعل شناسا، باشندگی دلفین را مورد تهاجم قرار می‌دهد. او را در خود فرومی‌برد و تلاش می‌کند تا به آن معنا ببخشد. در اینجا حتی ساختار زبانی نیز ساختار کنش‌مند می‌شود.

برای ساده‌تر شدن موضوع، مسئله این است که در اوایل فیلم، رنگ سبز به‌عنوان عنصری ناآشنا در پلان‌ها حضور دارد، خود را می‌نمایاند؛ ولی مخاطب را به سوی خود نمی‌کشد؛ اما تا آنجا که به خواب دلفین می‌رسد. معنا به عین و در لحظه تغییر می‌کنند و پس از آن خاطره است که به لباس دوستش بیشتر توجه می‌کنیم، سبز است. حال به موقعیت‌هایی که در آن قرارمی‌گیرد، بیشتر دقت می‌کنیم یا جنگل است یا برگ و یا خود رنگ سبز به مثابهٔ رنگی قائم به خود. جلوتر که می‌رویم، به تصویرسازی اکتفا نمی‌شود. به کلام آورده می‌شود. و سبز در رمان ژول‌ورن برای فیلم معنا می‌شود. حتما باید توجه نمود که "رنگ سبز بالاخره همه جا هست و کاملا عادی است که هرروزه زندگی ما چیزهای مختلف با کمی رنگ سبز آغشته شده باشند؛ ولی در یک جهان با رنگ‌های سبز تصادفی و فراوان، سبز هنگامی مهم و ارزشمند جلوه می‌کند که یک نفر متوجه آن شود. وقتی که آن فرد تصمیم می‌گیرد که این سبز برای او و تنها او خاص است و بس، آن رنگ مهم می‌شود" (Hovind. ۲۰۲۱ : ۲۷۲) و در نتیجه باید این را بدانیم که این رنگ در انحصار درونیات دلفین است و بس. این رنگ در سینمای رومر بدون شخص دلفین هیچ معنایی پیدا نمی‌کند. بجز یکسری نمادپردازی‌های فرامتنی که کمی پیش‌تر به موارد آن اشاره نمودم.

این کار رومر مانند کارگردان دیگر موج‌نوی فرانسه، گدار، عمل می‌کند. آنجا که می‌گوید: "من می‌خواهم مخاطب به چیزهایی که گفته می‌شود هم توجه کند. من می‌خواهم مخاطب بشنود". و حال مخاطب شنیده است و منتظر نتیجه‌گیری است. منتظر آن است که بداند رنگ سبز چه تأثیری در وجودیت دلفین برای خودش دارد. چگونه دلفین را از دست خودش نجات می‌دهد تا به خودش هدیه بدهد.

پایان

پایانی که رومر برای دلفین در نظر می‌گیرد، پایانی نیست که در رمان ژول ورن رخ می‌دهد. نوع عشقی که میان دلفین و آن مرد برقرار می‌شود، از آن عشق‌هایی نیست که نصیب شخصیت‌های ژول ورن شود. آن‌طور که ما می‌دانیم، سینمای رومر سینمای خود شناختن در پس روابط احساسی است. از شش‌گانه اخلاقی او گرفته تا همین فیلم پرتوی سبز. ما همواره در سینمای او با فرد و فردیت طرف هستیم، خود یافتن اصلی است که ما در سینمای او پی می‌گیریم.

برعکس دلفین که پرتوی سبز را به چشم می‌بیند. هلنا و اولیور (شخصیت‌های کتاب) پیش از دیدن پرتوی سبز عاشق یکدیگر می‌شوند. در واقع در رمان تنها دو نفر پرتوی سبز را می‌بینند و آن دو عموی هلنا هستند.

رمان این‌گونه پایان می‌پذیرد: "اولیور گفت: «هلنای عزیز من، پس از همهٔ چیزهایی که بر ما رخ داد، ما هرگز نتوانستیم آن‌گونه که آرزویش را داشتیم، آن پرتو را ببینیم». همسر جوانش به آرامی به او پاسخ گفت: «اما همچنان توانستیم یک چیز بهتر بیابیم. ما خوشبختی‌ای که افسانه‌ها آن را به یک پدیدهٔ شگفت‌انگیز پیوند داده بودند را توانستیم بیابیم. اولیور

عزیزم، حال که آن را یافتیم، بگذار به همان خشنود باشیم و آن را برای کسانی که هنوز درباره‌اش هیچ نمی‌دانند به جا بگذاریم. مقصود همان جست‌وجو برای یافتن پرتوی سبز است» " (Verne. ۱۸۸۳: ۳۱۲).

با آنکه نتیجه در رمان دلپذیر است؛ اما در نتیجهٔ فیلم، دلپذیرتر نیز می‌شود. دیگر اهمیتی ندارد آن مرد، مرد درست زندگی دلفین باشد یا نه. دیگر اهمیت ندارد که جامعه چطور با دلفین رفتار می‌کند. دلفین خود را یافته است. همانند کتاب در دست مرد؛ یعنی ابله، دلفین پرنس میشکین می‌شود. صادقی و معصومیت خود را نگاه می‌دارد و زیبایی را برای خود پاس می‌دارد. حال می‌خواهد پرنس میشکین‌وار رفتار کند. در جهان ابلیسان، مسیح و پاک بماند (هرچند که جهان رومر ابلیس‌وار نیست و این اغراق‌آمیز است). می‌خواهد پرتوی سبز خود را بیابد تا زندگی‌اش معنا یابد. به آن توصل می‌جوید تا ببیند راهی که می‌رود درست است یا نه و در این نقطه این گریستن اوست که سرشار از امید به زندگی است. اینجا گریستن است که کلید می‌شود. این گریستن همراه با لبخند است. رومر استادانه کمال یافتن او را با تقابل اشک و لبخند نشان می‌دهد. کامل شدن دلفین را در خود دلفین تصویر می‌کشد و مرد را همانند یاری دهنده‌ای در این راه به دلفین نشان می‌دهد.

از جذابیت‌های سینمایی دیدن پرتوی سبز در فیلم این حقیقت است که این پرتو بدون هیچ جلوهٔ ویژه‌ای به نمایش در آمده است و در اصل ماه‌ها زمان صرف شده تا رومر و فیلمبردارش سوفی مینتینوکس بتوانند این لحظه را به‌طور واقعی فیلمبرداری کنند. پس به‌طور ویژه‌ای می‌توان گفت دو بازیگر دلفین و ژاک به همراه فیلمبردار و خود رومر توانستند این لحظهٔ باشکوه را از نزدیک با چشمان خود ببینند.

چارلز تیلور، ستون‌نویس Newark Star-Ledger در سال ۱۹۹۹ در این باره می‌نویسد:

"رومر کل فیلم را به این شرط که بتواند پرتوی سبز را در فیلم خودش (به‌طور عینی) ثبت کند، ساخت. او برای ماه‌های متمادی از غروب خورشید فیلمبرداری کرد (تا بلکه بتواند این واقعه را در دوربینش ثبت کند) که البته این کار یک ریسک بزرگ برای هر فیلمسازی خواهد بود؛ اما برای فیلمسازی همچون رومر که همه چیز را در کنترل و مدیریت خودش دارد، این کار خیلی غیرقابل پیش‌بینی و دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. آن شوق ناگهانی در نگاه ریوره (بازیگر نقش دلفین) این احساس را در شما می‌انگیزد که گویی در حال تماشای دوباره زاده شدن یک روح هستید. این لحظه‌ای است ماورایی که همان اندک فاصله میان دلفین و رومر که در اینجا هفتاد سال دارد، از بین می‌برد و به هردوی آن‌ها (به‌ویژه به اریک رومر) نشان می‌دهد که زندگی می‌تواند همچنان شور و سر زندگی خودش را داشته باشد. رومر دلفین را خلق نمود و به زندگی آورد و او برای جبران این لطف، این‌گونه پاسخ رومر را می‌دهد" (Taylor. ۱۹۹۹).

حتی ساخت این فیلم با عادت‌های همیشگی رومر متفاوت است، این مانند یک پدیدهٔ تازه در کارنامهٔ سینمایی او عمل می‌کند. او که همواره مشتاق آن بوده که به فیلمسازی بداهه روی بیاورد، در این فیلم به آن امر دست می‌یابد. "با آنکه او را با فیلم‌هایی با دیالوگ‌های بسیار کار شده و پخته می‌شناسیم، این فیلم با استفاده از عواملی جوان و حتی بی‌تجربه ساخته می‌شود و حتی از عادت ماه‌ها پیش‌تولیدی که رومر همواره به آن پایبند بود، دور می‌شود. بیشتر گفت‌وگوها همراه با دوستان و خانوادهٔ بازیگر زن؛ یعنی ماری ریوره فیلمبرداری شده است و کاملا بداهه‌پردازی شده‌اند. و استفاده از دوربین شونزده میلی‌متری این فیلم را از یک فیلم روایی مبدل به سینمای مستندی می‌کند. در پرتوی سبز رومر به این نوع سینمای بداهه بازمی‌گردد و به مسیر و شانس اعتماد می‌کند تا با متریالی خام که در دوربینش نقش می‌بندد، فیلمش را بسازد" (Handyside ۲۰۱۴ : ۱۵۸).

اما در پایان براستی چه رخ می‌دهد، جز آنکه بدانیم دلفین در این نقطه، در این سینمای ناب و خام پرور رومر، تنهایی را شکست نداده، او در اینجا آینهٔ خود شده است و خود را نه تنها به آغوش کشیده؛ بلکه محکم بوسیده است.

"دلفین همچون رومر معتقد است که تمام ناامیدی‌های جهان ارزش آن لحظه‌ای را که درها به سوی چیزی جدید و شگفت‌انگیز باز می‌شود و پاداش واقعی را به همراه دارد، داراست. همان‌طور که کیرکگور معتقد است: "ما نباید بیش از اندازه مسائل زندگی خود را تعیین کنیم. و اگر چیزی برای خارج شدن از این موقعیت وجود ندارد، در مسائل تعیین شده سوراخ‌هایی را ایجاد کنید، شکاف‌هایی در علت و معلول مسئله ایجاد کنید. شاید که بیش از هرچیز ما نیاز به ایجاد یک ذهنیت در حال تکامل و باز داریم که به ما این امکان را می‌دهد تا در برابر ذهنیت دیگران نیز باز و پویا باشیم" (Hovind. ۲۰۲۱ : ۲۷۵) و شاید کلید شکست‌ناپذیری دلفین در این تابستان بی‌امید همین باشد که او در سرتاسر فیلم امید خود را حفظ نمود و با همین باور که شاید نقطه‌ای در زندگی‌اش دچار تغییر شود، از خانه گریخت تا خود را بیابد، تا عشق را بیابد و تا با تنهایی خود اخت بگیرد. این معجزه‌ای است که باورها به دلفین عرضه می‌کنند.

و در آخر او خود را باز شناخته و شاید این‌بار آماده است که به خانه بازگردد. تابستان برای او این خوشبختی را به ارمغان آورده است. و حتی می‌توان گفت که این تابستان یک نور سبزی نیز به رومر نشان داده است

و برای او فیلمی متفاوت، انسان‌شناسانه و غنی به جای گذاشته است. و این پرسش را از ما می‌کند که آیا ما به باورهای درستمان پایبند هستیم؟ ما چقدر برای رسیدن به خود حاضریم از خانه دور شویم؟

دربارهٔ اخلاق‌گرایی در سینمای رومر باید بسیار نوشت و بسیار گفت. از ساخت شش داستان اخلاقی گرفته تا این فیلم و مجموعهٔ متأخری که می‌سازد. او همواره در پس نگاه فلسفی خود در سینما، این اخلاقیات را مورد چالش و نقد قرار می‌دهد. دلفین نمایندهٔ چهارچوب مقدسی است که معصومیتی مسیح‌وار را همراه خود حمل می‌کند. او نمایندهٔ مسیحیتی است که رومر بی‌آنکه از خدایی در فیلم خود سخن بگوید، آن را تبلیغ می‌کند. هنگامی که از حق انتخاب سخن می‌گوییم، یکجورهایی از نوع خاصی از ایمان و اعتقادات سخن می‌گوییم که در سینمای اخلاق‌گرایانی همچون برسون و درایر به وضوح دیده می‌شود؛ اما در سینمای رومر شاید این مسئله در زیرلایه‌های پنهان‌تری مخفی شده باشد. این مسئله که نگاه برسون و درایر مذهبی‌تر و مقدس‌تر از رومر است، سینمای او را به‌طور ویژه‌ای در مسئلهٔ معجزه و ایمان از آن دو جدا می‌کند؛ ولی شاید وجه اشتراک در سینمای هر سه فیلم‌ساز همین یک مورد باشد.

انتخاب به شکل‌های ویژه‌ای در هر یک از سینماگران متبلور می‌شود. از ژاندارک برسون و درایر گرفته، تا بالتازار خری به یاد ماندنی در سینمای برسون و تا شب در نزد مود اریک رومر که انتخابی مذهبی‌تر از بقیهٔ فیلم‌های او به نمایش درمی‌آید. این یک فیلم به‌خصوص رومر ارتباط تنگاتنگ‌تری به فیلم‌های دو فیلمساز دیگر دارد؛ اما دلفین پرتوی سبز، یک ایمان و یک چهارچوب جداگانه است. دلفین نوع انتخابش از جنس معجزه است. با این حال در رابطه با اخلاقیات، انتخاب و فلسفهٔ آن‌ها در سینمای چندی از فیلمسازان مدرن، ژیل دلوز در کتاب سینما یک به غایت صحبت کرده است. من به بخشی از آن نوشته در اینجا بسنده می‌کنم: «... این اخلاق‌گرایی شدید (حق انتخاب انسان) در ضدیت با اخلاقیات مذهبی است. این اعتقادی است برخلاف اعتقادات مذهبی و روشی است عجیب برای کنش‌مندی و رفتار کردن. این مسئله ربطی به گفته‌های نیچه ندارد؛ بلکه شاید به گفته‌های پاسکال، کیرکگور، عقاید کاتولیکی یانسنی و رفرمیسم (و در بعضی موارد با سارتر) نزدیکی داشته باشد. این نوع اخلاق‌گرایی رابطه‌ای ارزشمند میان فلسفه و سینما می‌سازد. در سینمای رومر نیز تمامی داستان‌های باشندگی مدرن، انتخاب، انتخاب‌های غلط و فعل آگاهی از انتخاب سینمای شش‌گانه اخلاقی (و شاید دیگر فیلم‌های) او را دربرمی‌گیرد. (همانند شب من در نزد مود و فیلم تازهٔ او، ازدواج زیبا که دختری را نشان می‌دهد که تصمیم بگیرد ازدواج کند و آن را اشاعه بدهد. او به این علت چنین انتخابی نموده است که آزادی آن را داشته در جهانی دیگر انتخاب کند، ازدواج نکند. با همان آگاهی‌ای که اکنون انتخاب کرده، ازدواج کند). چرا این تم‌ها بسیار فلسفی و در عین حال از نظر سینمایی بسیار مهم هستند؟ چرا این نکته از اهمیت بالایی برخوردار است؟ به‌خاطر آنکه در فلسفه، همان‌گونه که در سینماست، در گفتار پاسکال آن‌گونه که در سینمای برسون نیز متبلور می‌شود، در گفتار کیرکگور آن‌گونه که در سینمای درایر نیز هست، انتخاب واقعی تماردی است. از انتخاب‌ها و باید همه چیز را دوباره به ما برگرداند (یا ما و همه‌چیز را ترمیم کند). این امکان را به ما می‌دهد که همه چیز را در ذات قربانی کردن، در لحظهٔ قربانی یا حتی از پیش آنکه قربانی‌ای صورت بگیرد، دوباره کشف کنیم. کیرکگور می‌گوید انتخاب واقعی یعنی با رها کردن چیزی، آن چیز در همان عمل به ما بازگردانده شود. با قربانی کردن پسر، ابراهیم در پس این کنش، دوباره او را باز پس می‌گیرد. آگاممنون دخترش، ایفی‌ژنی را قربانی می‌کند؛ ولی به خاطر وظیفه و تنها به خاطر وظیفه‌ای که داشته؛ اما در مقابل او ابراهیم پسری که بیشتر از جانش دوست دارد را به خاطر انتخاب و تنها به خاطر آگاهی از انتخابی که او را خدا متحد می‌کند و چیزی فراتر از نیک و شر است، به قربانگاه می‌برد. از این قرار پسر او به او بازگردانده می‌شود {و دختر آگاممنون نه}. این تاریخ غزل انتزاع است» (Deleuze. 1986: 116). همان‌گونه که دلفین انتخاب می‌کند تا پرتوی سبز را بیابد و با این انتخاب خود را رها می‌کند و در نهایت خود را با پرتوی سبز باز پس می‌گیرد. دلفین تبدیل به مجموعه‌ای از انتخاب‌ها می‌شود که او را از وضعیت خودستیزی به آرامش با خود سوق می‌دهد. او معجزه را در انتخاب‌های خود پیدا می‌کند، نه آن‌گونه که معجزه به‌طور ناگهانی بر او ظاهر شود. او انتخابی آگاهانه برای یافتن معجزهٔ خود دارد و بنا بر این انتخاب است که معجزه‌اش را پیدا می‌کند.

برای دریافت این گستردهٔ عظیم اخلاق‌گرایی در سینمای رومر، باید بیشتر به سینمای او پرداخت و باید بیشتر دربارهٔ فیلم‌های او بحث نمود؛ اما تا به اینجا که وضعیت فیلم پرتوی سبز روشن‌تر شده است، به مصاحبه از خود او بسنده می‌کنم که می‌گوید: «ما دیگر جزوی از موج نو نیستیم. دیگر پیر شده‌ایم. چندی پیش تروفو را از دست دادیم. شابرول و ریوت همچنان فیلم می‌سازند، شنیده‌ام گدار هم مشغول ساخت یک فیلم است. گدار ذاتا فیلم‌ساز است؛ ولی از جامعه کمی دور شده، شابرول به ساخت فیلم‌های تبلیغاتی بسنده کرده؛ ولی گمان می‌کنم که همهٔ ما یک جورهایی به اصل خود وفادار مانده‌ایم؛ به‌عنوان مثال، من همچنان همان ایدهٔ سینما را نگه داشته‌ام و همچنان فیلم‌هایم را به روش‌های خود می‌سازم. فیلم‌هایی که خیلی گران نیستند. دوست دارم از طبیعت

فیلمبرداری کنم حتی وقتی در استودیو هستم، تلاش می‌کنم تا یک وجه مهم شاعرانه به سینماتوگرافی خود بدهم. پس گمانم من هنوز پایبند به اصول و تئوری‌های فیلم‌های اولیهٔ خود هستم. به من می‌گویند تو مدرن نیستی یا به اندازهٔ کافی چپ نیستی. من می‌گویم من از نبودن این‌ها هیچ ترسی ندارم» (Caredullo، ۲۰۰۸ : ۱۳۹).

در پایان با پاراگراف واپس رمان سن عقل اثر سارتر این مقاله را تمام می‌کنم. این پاراگراف تعمیمی است به آخرین لحظهٔ دلفین، آن لحظه که او به راستی با نقص‌های خود کنار آمده و به سن عقل رسیده است:

«خمیازه کشید، روزش را به پایان رسانده بود. با جوانی‌اش خداحافظی کرده بود. از هم اکنون اصول اخلاقی آزمایش شده به آرامی خدمات خود را به او عرضه می‌کردند، در میان آن‌ها، اصول بهره‌گیری صحیح از لذایذ زندگی، اغماض توام با لبخند، طرز فکر جدی، مقاومت و پایداری در برابر شداید، همهٔ چیزهایی که اجازه می‌دهد دقیقه به دقیقه به‌عنوان یک متخصص طعم یک زندگی ناموفق را چشید، وجود داشت. کتش را درآورد و شروع به بازکردن گرهٔ کرواتش نمود. درحالی‌که خمیازه می‌کشید، به خود می‌گفت درست است، واقعا درست است، من به سن عقل رسیده‌ام» (سارتر، ۱۳۸۲ : ۴۰۷).

نتیجه‌گیری

سینمای اریک رومر ساده‌ترین سینمایی است که می‌توانید پیدا کنید. سینمایی که در پس سادگی به مهم‌ترین بحران‌های انسان‌شناسانه می‌پردازد. فیلم پرتوی سبز قسمت کوچکی است از کارنامهٔ پربار او که به انسان‌هایی می‌پردازد که تنهایی را در خود رشد می‌دهند و انسان‌هایی که در آخر باید از طریق آن‌ها برای خودمان یک کنش اخلاقی دریافت کرده باشیم. همان‌گونه که دلفین به ما یادآوری می‌کند که باورهایمان و معصومیتمان را به هیچ‌وجه به‌خاطر جامعه‌ای که ما را قبول نمی‌کند، نباید کنار بگذاریم. باید از آن پاسداری کنیم و در هنگام دیدن پرتوی سبز زندگیمان، به مسرت استواری خودمان را جشن بگیریم. ما باید در جهان مدرن، از حالت ماشینی خارج شده و خویشتن را بازیابیم. و این تنها با همین انتخاب‌های کوچک و واقعیمان صورت خواهد گرفت.

منابع

کتاب‌ها:

- هیلیر، جیم. (۱۳۹۸). گزیده مقالات اساسی کایه دو سینما: مقالهٔ دوم، مباحثهٔ شش شخصیت در جست‌وجوی مؤلف بین آندره بازن، اریک رومر، ژاک دونیول والکروز، پیر کاست، ژاک ریوت و روژه لینهارت. ترجمه شده به فارسی توسط فیروزمند، کاظم و آذر، ماهیار.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*؛ زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی.
- فروید، زیگموند. (۱۳۹۰). *توتم و تابو*؛ ترجمهٔ محمدعلی خنجی.
- سارتر. ژان پل. (۱۳۸۲). سن عقل؛ ترجمهٔ کیا، منوچهر.
- Frosh, Stephen, 1991. " Identity Crisis : Modernity, psychoanalysis and the self".
- Stevenson, Angus. Oxford Dictionary of English.
- Sieker, John david. 2023. "Orphan Hermeneutics: Refashioning archetype in 19th- century Epic prose Fiction.
- Verne. Jules. 1883. "The Green Ray". Translated from french by Mary De Hauteville.
- Baecque, Antoine and Herpe, Noel. 2016. "Eric Rohmer: A Biography". Translate from french to english by Rendall, steven. And Neol, Lisa.
- Sartre. Jean-Paul, 1993. Being and nothingness.
- Morton, Jill. 1997. "A Guide to Color Symbolism".
- Caredullo, Bert. 2008. "Five French Filmmskers: Renoir, Tsti, Truffaut, Rohmer, Essays and Interviews".
- Deleuze, Gilles. 1986. "Cinema 1: Time Movement image". Translate from Frech to English by Tomlinson and Habberjam. (university of Minnesota Press)

مقالات:

- Lock, Daniel and Heere Bob. 2017. "Identity Crisis: a Theoretical ananlysis of team identification research. European sport management quarterly.
- Rothenberg. Rose Emily. 2017. " The Orphan Archetype".
- Nagy. Gregory. 2018.10.28. "About the Green Ray of Jules Verne and Eric Rohmer."ClassicalInquiries.http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.eresource:classical_inquiries
- Taylor.Charles.1999.06.21."Summer" https://www.salon.com/1999/06/21/summer
- Hui-chih yu. 2014. "A Cross Cultural Analysis of Symbolic Meanings of Color".
- Handyside, Fiona. 2014. " Studies in French Cinema, Rohmer a la Plage: The role of the beach in three films by Eric Rohmer".
- Coegnarts, Maarten. 2020. "How Motion Shapes Thought in Cinema: The Embodied Film Style of Eric Rohmer".
- Hovind, Jacob. 2021. "About Miracles": Seeing the real thing in Hong Sang Soo's Woman On the Beach and Eric Rohmer's Le Rayon Vert.

Studying the concept of recovering identity in Eric Romer's cinema (case study: Green Ray)

Abstract

Eric Romer's cinema is a moralist cinema, a cinema in which the characters recognize themselves and their identity along with moral analysis topics. His characters are those whose individuality has clearly experienced existential crises. Sometimes immature adults who are innocent and sometimes orphans like curious children in the adult society. Romer's cinema is the cinema of recovering oneself and one's surroundings. The purpose of this research is to answer the question of how Romer's cinema can show the way to recover identity. In his cinema and in this film in particular, we are looking for ourselves, lost hope and happiness that we may have forgotten for years. Also, in this article, we will talk about choice and the nature of choice and the awareness of choice, and we will also avoid the miracle in the movie Green Ray and in Eric Roemer's cinema.

Key words: loneliness crisis, self-recognition, Odyssey journey, moralism, real choice, miracle