تجلی واقعیت اجتماعی در هنر: خوانشی پدیدارشناختی و اگزیستانسیال بر فیلم «آپارتمان»

نسبت هنر و حیات اجتماعی، همواره یکی از پرسش‌های بنیادی در قلمرو فلسفه‌ی هنر و جامعه‌شناسی بوده است. آن‌گاه که اثر هنری از ساحت صرفاً زیباشناختی فراتر می‌رود و مسئولیت بازنمایی واقعیت اجتماعی را بر عهده می‌گیرد، به تکیه‌گاهی انضمامی برای شرح و بسط سایر حوزه‌های معرفت بشری, اعم از خرد فلسفی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی, تبدیل می‌شود. بررسی اثر برجسته‌ی بیلی وایلدر، فیلم آپارتمان (۱۹۶۰)، فرصتی فراهم می‌سازد تا کارکرد هنر را نه به عنوان امری انتزاعی، بلکه به مثابه محملی برای فهم پدیدارشناختی زیست‌جهان انسانی مورد سنجش قرار دهیم.

هنر به مثابه تکیه‌گاه انضمامی خرد نظریه‌های کلان در علوم انسانی، غالباً مفاهیمی انتزاعی را صورت‌بندی می‌کنند. در این میان، هنر کارکردی واسطه‌ای می‌یابد؛ هنر واقعیت اجتماعی را در قالبی عینی و ملموس بازتمثیل می‌کند و بدین‌ترتیب، تکیه‌گاهی روشن برای تفهم و درک پدیدارها می‌سازد. مخاطب در مواجهه با اثر هنری، مفاهیم پیچیده‌ی جامعه‌شناختی یا فلسفی را نه در قالب گزاره‌های محض، بلکه در بستر تجربه و موقعیت‌های زیسته بازمی‌شناسد. این فرایند منطبق بر نوعی انطباق میان خرد نظری و واقعیت انضمامی است که به الفت و درک عمیق‌تر مخاطب از پدیدارهای انسانی می‌انجامد.

جهان‌شمولی اگزیستانسیال و تمایز در جنس حیات اجتماعی انسان‌ها بر پایه‌ی ساختارها و دغدغه‌هایی شکل گرفته است که خصلتی جهان‌شمول دارند. اگرچه صورت‌های بیرونی جوامع متکثر به نظر می‌رسند، اما سوژه‌ی انسانی در تمام بسترها با مفاهیمی نظیر تعهد، رنج، زیست شهروندی و حوزه‌های اگزیستانس درگیر است. تمایز میان جوامع مختلف، نه در «نوع» دغدغه‌های بشری، بلکه تنها در «جنس» و نحوه‌ی

بروز آن‌هاست. از همین رو، اثری که واقعیت یک جامعه را به درستی به تصویر می‌کشد، توانایی آن را دارد که فراتر از مرزهای جغرافیایی و ایدئولوژیک، خصلت جهان‌شمول فرهنگ و زیست بشری را آشکار سازد.

مواجهه‌ی ایدئولوژیک و طنز افشاگرانه واکنش‌ها به فیلم آپارتمان در شوروی سابق، نمونه‌ای روشن از تقابل خوانش ایدئولوژیک با حقیقت جهان‌شمول هنر است. ناقدان شوروی، مناسبات و آسیب‌های بازنمایی‌شده در فیلم, مانند خیانت‌ها، گسست تعهدهای اخلاقی و زیست خانوادگی, را حاصل بی‌بندوباری در نظام سرمایه‌داری آمریکا تلقی می‌کردند.

در مقابل، پاسخ طنزآمیز بیلی وایلدر مبنی بر اینکه «این اتفاقات در همه جای دنیا می‌افتد الا شوروی و مسکو»، مواجهه‌ای افشاگرانه با نادیده‌انگاری موقعیت بشری است. وقتی از او پرسیدند چرا این شرایط در مسکو وجود ندارد، وایلدر با رندی و ظرافت همیشگی‌اش پاسخ داد: «چون در مسکو کسی آپارتمان خالی ندارد که بتواند چنین کارهایی بکند!» این طنز عمیق نشان می‌دهد که لغزش‌ها و مناسبات اخلاقی، نا شی از جغرافیای سیاسی خاصی نیستند، بلکه بخشی از ساختار اگزیستانسیال و حیات اجتماعی انسان در هر بستری به شمار می‌روند؛ ساختاری که تنها شکل و جنس بروز آن با تغییر مناسبات مادی و محیطی تغییر می‌کند.

برای ورود به متن فیلم و تحلیل آن، نیازمند طراحی یک الگوی نظری و ساختار مفهومی هستیم. گام نخست در این الگو، بررسی ساختارهای کلان بوروکراتیک و روابط اجتماعی و بین‌فردیِ حاکم بر آن‌هاست. با تحلیل این مناسبات ساختاری، می‌توان دریافت که از دل چنین شرایط اجتماعی و مناسباتی، چه سنخ از انسان‌هایی متولد می‌شوند؛ چه کسانی توانایی بازتولید این ساختارها را دارند و چه کسانی محکوم به درجا زدن، شکست و انزوا در این گردونه هستند.

فیلم آپارتمان ما را به گستره‌ای از مفاهیم متکثر انسانی پیوند می‌زند؛ مفاهیمی نظیر عشق، خیانت، وفاداری، میل به ترفیع شغلی و منزلت اجتماعی، ناامیدی و در نهایت این پرسش بنیادی اگزیستانسیال که: چرا انسان‌ها عاشق می‌شوند؟ و چرا در زمینه‌ای نادرست، عاشق افراد اشتباه می‌شوند؟

این پرسش را می‌توان در یکی از کلیدی‌ترین دیالوگ‌های فیلم، از زبان شخصیت «فرن» شنید؛ دیالوگی افشاگر که گویی از متن فیلم بیرون می‌زند، آن‌گاه که در شرح احوالات عاطفی خویش می‌گوید: «من استادِ عاشق شدن در زمان‌های اشتباه، مکان‌های اشتباه و با آدم‌های اشتباه هستم.»

روایت فیلم با راوی اول‌شخص و کاراکتر اصلی داستان آغاز می‌شود؛ روایتی که جامعه‌ی آمریکا و به‌ویژه نیویورکِ سال ۱۹۵۹ را به تصویر می‌کشد (فیلم محصول ۱۹۶۰ است و اتفاقات روز جامعه‌ی خود را روایت می‌کند). داستان از نیویورکی با هشت میلیون نفر جمعیت و شرکت بیمه‌ای عظیم با بیش از سی هزار کارمند سخن می‌گوید.

این بستر، نشان‌دهنده‌ی رفاه نسبیِ پس از جنگ جهانی دوم در آستانه‌ی دهه‌ی ۶۰ میلادی است. با گذشت بیش از یک دهه از پایان جنگ، جهان در حال تجربه و مواجهه با رویه‌ها و مناسبات جدیدی در زیست فردی و اجتماعی خود بود. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، مفاهیم اجتماعی، فلسفی و روان‌شناختی تازه‌ای به عرصه آمدند و نگاه به جهان به شکلی بنیادی تغییر یافت. الگوهای حاکم بر روابط انسانی به پرسش گرفته شدند و اخلاقیات سنتی و جمعی, که پیش‌تر نظام‌های اخلاقی نظیر اخلاق مسیحی را شکل می‌دادند, تحت تأثیر اندیشه‌ورزی‌های تازه، متزلزل و دچار گسست شدند.

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و با برآمدن این زیست‌جهانِ جدید، مواجهه‌ی اندیشه‌ورزان با مختصات نوین یکدست نبود. از یک سو، بسیار از نظریه‌پردازان آه و فغان سردادند و در سوگ از دست رفتن اخلاقیات سنتی و فروپاشی سامان‌های پیشین نالیدند؛ و در مقابل،

گروه اندکی نیز سرود خوشبختی سر داده و این جهان نوین را بشارتی برای آزادی و افق‌های تازه تلقی کردند.

در میانه‌ی این بستر ساختاری، شخصیت اصلی فیلم، «سیسی باکستر» ظاهراً کارمندی نمونه، وظیفه‌شناس و مبادیِ نظم است؛ فردی که از ساعت ۸:۳۰ صبح تا ۵:۲۰ بعدازظهر با وسواس شغلی و فکری، تمامی وظایفش را به دقیق‌ترین شکل انجام می‌دهد. اما او در همان ابتدای داستان با مسئله‌ای گره‌خورده روبه‌روست: گرهی ناخواسته در ساحت زیستِ خصوصی‌اش. مسئله‌ی او آپارتمانش است؛ چرا که صاحب اختیاری کامل بر زمانِ ورود و خروج به خانه خود نیست.

این موقعیت، مواجهه‌ی مستقیمِ سوژه‌ی خرد با ساختار قدرت را به تصویر می‌کشد. باکستر، جوان مجردی در یک شرکت بیمه‌ی عریض‌وتویل، برای جلب رضایت مدیران بالادستی و دستیابی به ترفیع شغلی، کلید آپارتمان دنج خود را در اختیار مردان متأهلِ مدیر قرار می‌دهد؛ مدیرانی که دچار «درد بی‌مکانی» برای روابط فرازناشویی خود هستند و آپارتمان او را به محلی برای ملاقات‌های پنهانی در پایان هفته‌ها یا ساعات غیرمنتظره مبدل می سازند. باکستر مجبور است در برابر تصمیمات وقت‌وبی‌وقت آن‌ها تن به انفعال بدهد.

این موقعیت، خصلتی افشاگرانه و زیسته دارد. مواجهه با مسئله‌ی باکستر، امری دور از ذهن یا منحصربه‌فرد نیست؛ بلکه تجربه‌ای پدیدار شناختی است که توانمندی هنر در بازنمایی انضمامی را آشکار می‌کند. هر سوژه‌ای که زیست مجردی و مکان مستقلی را تجربه کرده باشد، بارها سنگینیِ این «انتظار اجتماعی» را احساس کرده است؛ رفتاری که در آن، اطرافیان فاقد مکان شخصی، ساحت خصوصی فرد را حیاط‌خلوتی برای مناسبات و روابط خود فرض می‌کنند و از او انتظار دارند زیست‌جهان و ثبات شخصی‌اش را به نفع نیازمندی‌های آنان معلق سازد.

در این الگوی رفتاری، طنز تلخی نهفته است: صاحب‌خانه یا سوژه‌ای که مالکیتِ مکان را در اختیار دارد، برای تحققِ نیازهای دیگران مجبور است خودش را از ساحت زیست‌جهان خویش «طرد» کند. او باید به بهانه‌های گوناگون از خانه بیرون بزند، در خیابان‌ها سرگردان شود و مکان را یک‌سره در اختیار مناسبات و خلوت دیگران بگذارد.

در اینجا می‌توان پرانتزی گشود و این موقعیت را با پدیده‌ای بازخوانی کرد که در فرهنگ عامه و ادبیات زیسته‌ی ما از آن به عنوان «خونه‌خالی» یاد می‌شود. تطبیق موقعیت فیلم با این مفهوم در بستر جامعه‌شناختی ایران, به‌ویژه در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شمسی, افشاگرِ نسبت میان ساختار مکان، قدرت و هنجارهای اجتماعی است.

در آن دهه‌ها، به‌واسطه‌ی غلبه‌ی الگوی «خانواده‌ی گسترده» و عدم استقلالِ نهادیِ جوانان، زیست مجردی و داشتن خانه‌ی مستقل به‌شدت نادر بود و با مقاومت‌های صلبِ ساختاری و فرهنگی مواجه می شد. چسبندگیِ ساختاری به نهاد خانواده باعث می شد افراد حتی تا سنین بالا در خانه پدری بمانند. در چنین بستری، مفهوم «خونه‌خالی» نه به معنای یک «آپارتمان مجردیِ دائمی» (مانند آنچه باکستر دارد)، بلکه موقعیتی موقت و گذرا بود که با مسافرتِ اعضای خانواده حاصل می‌شد.

انتشارِ خبرِ سفرِ خانواده‌ی یک دوست، به مثابه دست‌یابی به یک «امتیازِ نایاب» در منا سبات جمعی تلقی می شد؛ موقعیتی که فوراً هجومِ اطرافیان را به دنبال دا شت. این تعلیقِ موقتِ هنجارهای ر سمی، لزوماً صرفِ ملاقات‌های عاطفی نمی شد، بلکه ف ضایی برای د ست زدن به کنش‌های هنجار شکنی بود که در ساحتِ ر سمیِ خانواده سرکوب می‌شدند, از بیداری‌های طولانی‌مدت تا تجربه‌ی خرده‌فرهنگ‌های ممنوعه.

از سوی دیگر، این «دردِ بی‌مکانی» برای روابط عاطفی و دو نفره، معضلی دوچندان بود؛ نیازی سرکوب‌شده که به‌واسطه‌ی فقدان ساحتِ خصوصی، مجبور بود خود را به فضاهای عمومی (پشت بوته‌های پارک‌ها یا خیابان‌ها) تحمیل کند. مقایسه‌ی این پدیده با فیلم

آپارتمان نشان می‌دهد که چگونه «امکانِ تسخیرِ مکان»، فارغ از جغرافیا، به ابزاری برای اِعمال قدرت، رفع محرومیت‌های اگزیستانسیال یا دستیابی به منافع بدل می‌شود.

تجربه‌ی بی‌مکانی در جوامع تحت سیطره‌ی نظارت، معضلی صرفاً کالبدی نیست؛ بلکه امری همراه با اضطراب زیسته است. در چنین بستری، روابط عاطفی برای یافتن «ساحت خلوت» به گوشه‌های کم‌رفت‌وآمد فضاهای عمومی پناه می‌برند؛ خلوت‌هایی شکننده که مدام در معرض هراسِ مواجهه با مراقبت، بازجویی، آبروریزی و برخوردهای هنجارفرست قرار دارند.

در این نقطه، سنجش موقعیت «باکستر» ابعاد تازه‌ای می‌یابد. اگر باکستر حریم خانه و استقلال شخصی خود را قربانیِ «ترفیع شغلی» و جلب رضایتِ مدیران بالادستی در نظام بوروکراتیک می‌کند، در بستر مناسبات میان‌فردیِ غیررسمی نیز تمایلی مشابه رخ می‌دهد: تن دادن به خواسته و انتظارِ دوستان، نه برای سودِ مادی، بلکه تحت فشارِ اخلاقیِ «آداب رفاقت». در این وضعیت، سوژه مجبور می شود شخصی‌ترین ابزارهای زیست‌جهانش, از تخت‌خواب و ملحفه گرفته تا بالش و حوله‌ی شخصی, را در اختیار دیگری بگذارد، تنها به این قیمت که او را از خود راضی نگه دارد و از برچسبِ «رفیقِ نیمه‌راه» بگریزد.

یکی از درخشان‌ترین و افشاگرترین ارجاعات نمادین بیلی وایلدر در فیلم، سکانس جابه‌جا شدنِ کلیدهاست. آن‌گاه که مدیر بالادستی به اشتباه کلید «دستشویی اختصاصیِ شرکت» را به جای کلید آپارتمان به باکستر بازمی‌گرداند، وایلدر کارکردِ واقعیِ آپارتمان را در نظام فکریِ مدیران بر ملا می‌سازد.

این اشتباه، نشانه‌ای سمبولیک و برهنه است: زیست‌جهان، خانه و ساحتِ امنِ باکستر، در عمل به «دستشوییِ مدیران» تقلیل یافته است؛ مکانی درگاه‌مانند که آنان برای ارضای نیازهای فیزیولوژیک و بی‌مسئولیتِ خود به آن وارد می‌شوند، آن را آلوده می‌کنند

و بیرون می‌روند. امنیت و خلوتِ فردی، جای خود را به خدمتی رفاهی برای تخلیه‌ی تکانه‌های ارشدِ بوروکراسی داده است.

دقیقاً همین ارجاع اســـت که در فراز پایانی فیلم، معنای اصـــیلِ خود را بازمی‌یابد و دستمایه‌ی کنشِ نهاییِ باکستر می‌شود. این بار، باکستر نه از روی سهو، بلکه با آگاهی و اراده، کلید د ست شویی را به رئیس شرکت تحویل می‌دهد. وقتی رئیس با شگفت‌زدگی می‌گوید «این که کلید دستشویی است!»، باکستر با ایستادگیِ صامت خود نشان می‌دهد که دیگر حا ضر نی ست خانه و هویتش، م ستراحِ منزلتِ دیگران با شد. او با این کار، مرز میان «خدمت‌گزاری بوروکراتیک» و «کرامت اگزیســتانســیال» را بازمی‌ســازد و مدیر را مأمور می‌کند تا برای نیازهایش مکانی درخورِ رفتارش بیابد.

ارجاع هو شمندانه و تکان‌دهنده‌ی دیگرِ فیلم، زمانی رخ می‌دهد که باک ستر سرانجام به ترفیع شغلیِ دلخواهش د ست می‌یابد و به اتاقی م ستقل منتقل می شود؛ لحظه‌ای که او وسایل ساده‌اش را جمع می‌کند تا به ساحتِ تازه‌ی قدرت بپیوندد.

این مسخ‌شدگی، در لحظه‌ی انتقال باکستر به طبقات بالاتر و جلوس بر صندلیِ ارتقا، در عینی‌ترین فرمِ نمادینِ خود جلوه‌گر می‌شـود. وقتی باکســتر در حال جمع‌آوری وســایلِ روی میزش است، تصویری خیره‌کننده و افشاگر بر صحنه غلبه می‌کند: تقویمی رومیزی که او با دقتِ تمام آن را حمل می‌کند.

این تقویم، نه ابزارِ برنامه‌ریزیِ تخصـــصـــی یا تنظیمِ وظایفِ حرفه‌ای، بلکه یک «تقویم جاکشی» و یادداشت‌برداری از اوقاتِ عیش‌ونوشِ مدیران است؛ سندِ مکتوبی که باکستر در آن، زمان‌بندیِ دقیقِ انحصارِ خانه‌اش توسط ارشدانِ بوروکراسی را ثبت کرده است. او حتی در روزهای پرحرارت و پرترافیک، با و سوا سی محا سباتی، سانس‌ها و ساعت‌های ورود و خروجِ مدیران متأهل و معشـــوقه‌هایشـــان را جابه‌جا و تنظیم می‌کند تا خللی در عیشِ آنان رخ ندهد.

بیلی وایلدر در این صحنه، نقاب از چهره‌ی مناسباتِ پنهانِ ساختار برمی‌کشد: در چنین بستر اجتماعی و سازمانی، آنچه موجب ترفیع و صعودِ سوژه از طبقه‌ای به طبقه‌ی بالاتر می‌شود، شایستگیِ تعهد، نظم و مهارتِ کاری نیست. باکستر کارمندی دقیق و وظیفه‌شناس است، اما در میزِ مجاورِ او، کارمندی با بیش از ده سال سابقه و شایستگیِ مشابه، همچنان درجا می‌زند و فرسوده می‌شود.

فیلم افشا می‌کند که موتورِ محرکِ ارتقا در بوروکراسیِ مسخ‌شده، نه «شایسته‌سالاریِ رسمی»، بلکه «قدرتِ تسهیل‌گری در خدماتِ غیراخلاقیِ بالادستی‌ها» است. تقویمی که باید ابزارِ تولید و انضباطِ کاری باشد، به دفترچه‌ی هماهنگیِ امیالِ مدیران مبدل می‌شود؛ و همین «قاعده‌دانیِ مفسدانه» است که معیارِ سنجشِ پرواز در طبقاتِ سازمان قرار می‌گیرد.

این سازوکارِ فاسد، محدود به نیویورکِ ۱۹۵۹ یا آن شرکتِ بیمه‌ی خاص نیست؛ بلکه تحلیلی پدیدارشناختی از کارکردِ قواعدِ نانوشته در تمامِ ساختارهای بوروکراتیکِ درمانده است. در هر بستری که قوانینِ مکتوب و شایسته‌سالاریِ واقعی رنگ ببازند، الگوی متفاوتی از «انسانِ موفق» یا «سوژه‌ی زبل» متولد می‌شود.

در چنین فضاهایی، شایستگیِ تخصصی، تعهدِ حرفه‌ای و اخلاقِ کاری، نه تنها تضمینی برای رشد نیست، بلکه غالباً موجب تثبیتِ فرد در پایین‌ترین رده‌ها و پشتِ همان میزهای اولیه می شود. در مقابل، کسانی مسیرِ صعود را می‌پیمایند که «قواعدِ بازی در میدانِ پنهان» را خوب آموخته‌اند؛ افرادی که می‌دانند چگونه باید در برابر خواسته‌ها و امیالِ غیررسمیِ قدرت انعطاف نشان داد و چگونه می‌توان از کدهای نانوشته‌ی خوشامدِ بالادستی‌ها بهره‌برداری کرد.

در چنین بستری، سوژه‌ی شریف تنها نظاره‌گرِ رشدِ خفت‌بارِ کسانی خواهد بود که از نظر فنی و انسانی از او فرسنگ‌ها پایین‌ترند، اما «فرمولِ واقعیِ پیشرفت» در ساختارِ

تباه‌شده را استخراج کرده‌اند و حاضرند برای اهدافِ شخصی، کرامتِ ساحتِ زیستِ خود را پیوسته معامله کنند.

در ادامه این الگوی مفهومی، می‌توان منطق رفتاری سایر سوژه‌ها, به‌ویژه زنان شاغل در آن بورس عظیم بیمه, را نیز بازخوانی کرد. در فیلم نشـــان داده نمی‌شـــود که تمامی آن زنانِ معشـــوقه متأهل هســـتند یا مجرد، اما می‌توان درک کرد که در ناخودآگاه یا حتی محاســـباتِ آگاهانه‌ی آنان، چه مؤلفه‌ای فارغ از کشـــش‌های عاطفی حضـــور دارد: «امکانِ ترفیع و بقا در شغلی طاقت‌فرسا».

زن تلفنچی یا منشی که مجبور است ساعات طولانی تن به کاری یکنواخت و فرساینده بدهد، درمی‌یابد که در یک ساختار تبعیض‌آمیز و مردسالار، سخت‌کوشی و تعهدِ محض، راه به ترفیع نمی‌برد. در چنین بستری، هنگامی که تمام راه‌های رسمیِ صعود مسدود یا صلب می‌شوند، «بدن» و «جنسیت» به مثابه تنها برگه برنده و ابزار معامله صورت‌بندی می‌شـــود. تن دادن به خواســـته‌های مدیران، نه از ســـر تقصـــیرِ فردی، بلکه واکنشـــی تحمیل‌شده به الگوی مناسباتِ قدرت در یک بوروکراسی معیوب است؛ ساختاری که در آن، مدیرِ بالادســـتی به خود حق می‌دهد زن زیردســـت را طعمه یا ابزار عیش ببیند و زیردست نیز تنها راهِ خلاص از فرسودگی را در انطباق با این میلِ فاسد بیابد.

این مکانیسم در تمام نظام‌های بوروکراتیکِ ناسالم و مبتنی بر رانت و فسادِ اخلاقی تکرار می‌شـــود؛ جایی که خبرهای غیررســـمی و افشـــاگری‌ها در شـــبکه‌های اجتماعی نشـــان می‌دهند چگونه مناسباتِ غیررسمی و سوءاستفاده از موقعیت شغلی، جایگزین ضوابط و شایسته‌سالاری می‌شود و زیست‌جهانِ کارمندان را تحقیر می‌کند.

در کنار این معامله‌ی ســـاختاری، فیلم به یکی از دســـتمایه‌های روانی و الگوهای رفتاریِ تثبیت‌شده در روابط فرازناشویی اشاره می‌کند: «ادعای طلاقِ قریب‌الوقوع».

مدیرانِ زنباز و زن‌باره‌ی فیلم، برای متقاعد کردن معشـــوقه‌های خود و عبور از وجدانِ اخلاقی آنان، همواره از یک شـاه‌جمله‌ی تکراری و کلیشـه‌ای اسـتفاده می‌کنند: «من با همسرم مشکل دارم و به‌زودی از او جدا می‌شوم.» این روایتِ دروغین، شاه‌کلیدی روانی اســت که با دادن امیدی کاذب به زن، او را در وضــعیتی تعلیق‌یافته نگه‌می‌دارد تا بدون مطالبه‌ی مســئولیت‌پذیریِ واقعی، نیازهای مدیر تأمین شــود؛ حیله‌ای ســاختاری برای تداومِ استثمارِ عاطفی و جنسی در سایه‌ی وعده‌های پوچ.

این شاه‌جمله و ادعای جدایی، فراتر از یک دروغ ساده، ابزاری برای «باز سازی اخلاقیِ» رابطه نزد طرفین اســـت. مرد متأهل با توســـل به این روایت، خود را از ملامتِ وجدان می‌رهاند و در عین حال، به زنِ تازه وارد این امکان را می‌دهد که کنشِ خود را توجیه کند. زن با ا ستناد به اینکه «او پیش از آمدن من با همسرش دچار گسست شده بود»، مسئولیتِ اخلاقیِ فروپاشیِ یک زندگی را از دوش خود برمی‌دارد و خود را نه یک «عامل گســـت»، بلکه «پناهگاه و مأمنِ آرامش» برای مردی رنج‌دیده بازبازنمایی می‌کند. این توجیه، زرهی روانی در برابر ملامتِ خویشتن و ملامتِ جامعه می‌سازد.

شاهکار بیلی وایلدر در فیلم، افشای «سریالی بودن» و ابتذالِ این الگوی رفتاری است؛ لحظه‌ای که منشـــیِ ســـابقِ مدیر (که خود روزی در همین موقعیت بوده) پرده از راز برمی‌دارد و فرمولِ تکراریِ رئیس را برای «فرن» (دختر آســـانســـورچی) هجی می‌کند. منشی با خونسردی دقیقاً دیالوگ‌ها، رستوران، میزِ شام، وعده‌های جدایی تا پایان سال و رفتارهایی را بازگو می‌کند که مدیر برای فرن نیز به کار برده است.

در این سکانس، توهمِ «منحصربه‌فرد بودنِ عشق» فرو می‌ریزد. فرن درمی‌یابد آنچه او روایتی اختصاصی، عمیق و اصیل می‌پنداشته، تنها یک «دستورالعملِ اداری و آزموده شده» برای تسخیر، استثمار و نگه‌داشتنِ زنان در وضعیت تعلیق بوده است؛ فرمولی ساختاری که ساختارِ قدرتِ مردانه آن را بارها و بارها با موفقیت به اجرا درآورده است.

سو یه‌ی دیگری که بیلی وایلدر با ظرافتی خیره‌کننده در فیلم به آن می‌پردازد، ساختاریافتگیِ مفهوم «عشق» در مناسباتِ ناپایدارِ جوامع نوین است. وایلدر موقعیت‌های به‌شدت تراژیکی را در دلِ مناسباتِ عاطفی بازنمایی می‌کند که تأملی بنیادین را درباره‌ی ذاتِ میل و دلبستگی ایجاب می‌کند.

تراژدی زمانی رخ می‌دهد که ناهمگونی و عدمِ تقارنِ عمیقی میانِ درکِ طرفین از یک رابطه شکل می‌گیرد: جایی که «توی نوعی» حاضر هستی تمام زیست‌جهان، هستی و آینده‌ات را وقفِ سوژه‌ای کنی و او را «همه‌ی زندگیِ» خود قرار دهی، اما همان سوژه، برای دیگری تنها «یک بخشِ کوچک، یک حیاط‌خلوت و یک انحرافِ گذرا» از زیستِ اصلی‌اش به شمار می‌رود.

این نابرابری در ارزیابیِ ارزشِ سوژه، انسانِ گرفتار در این چرخه را با بحرانی وجودی و طوفانی از فروپاشیِ روانی مواجه می سازد. پرسشِ اگزیستانسیالِ فرن که چرا انسان‌ها استادِ عاشق شدن در زمان‌ها، مکان‌ها و با آدم‌های اشتباه هستند، دقیقاً از دلِ همین نادیده‌انگاری و تقلیلِ مقامِ انسان به یک «امکانِ جانبی» بیرون می‌زند.

نقطه‌ی عطف و اوجِ دراماتیکِ این تراژدی، در سکانسی رقم می‌خورد که باکستر با شوقی انسانی و اصیل، دو بلیتِ تئاتر تهیه کرده و در انتظارِ «فرن» است تا همراه او به تماشای نمایش بنشیند. اما فرن نه‌تنها بر سرِ این قرار حاضر نمی‌شود، بلکه دقیقاً در همان لحظات، در آپارتمانِ خودِ باکستر، خلوتِ عاطفی‌اش را با رئیسِ شرکت (همان مردِ متأهل) می‌گذراند.

این هم‌زمانی، تصویری هولناک از غربتِ سوژه در زیست‌جهانِ خویش است: باکستر در خیابان و پشتِ درِ تئاتر منتظرِ معشوقی است که در خانه و بر تختِ او، نقشِ حیاط‌خلوتِ قدرت را ایفا می‌کند. این سکانس تکان‌دهنده، عریان‌ترین نمایشِ «طردِ انسانی» است؛ جایی که حریمِ خصوصی، عشق و امیدِ سوژه، هم‌زمان توسط بوروکراسی و میلِ استثمارگر مصادره شده است.

لحن و طنزی که بیلی وایلدر در آثاری چون آپارتمان به کار می‌گیرد، کمدیِ سبکسرانه نیست؛ بلکه «طنزی آغشته به بدبینی، ناامیدی و اندوهِ اگزیستانسیال» است که به امضای فکریِ او بدل شده است. در جهان‌بینیِ وایلدر، نوعی بدبینی نسبت به ساختارِ روابطِ انسانی موج می‌زند.

در این جهان، انسان‌هایی که دست به رفتارهای غیراخلاقی، فرصت‌طلبانه و استثمارگرانه می‌زنند، غالباً مسلط، برنده و حاکم بر مناسباتند؛ در حالی که «انسانِ خوب» یا سوژه‌ای که هنوز واجدِ پاکیِ درونی، شفقت و تعهد است، لاجرم «ساده‌لوح» بازنمایی می‌شود. او انسانی است که حرف‌های دیگران را زود باور می‌کند، در برابر نیرنگِ ساختارها آسیب‌پذیر است و جهانِ واقعی و مناسباتِ بیرحمانه‌اش را دیر بازمی‌شناسد. طنزِ وایلدر، افشاگریِ تلخ بر همین حقیقت است: در ساختاری که بر پایه‌ی منفعت و معامله بنا شده، پاک‌دستیِ اخلاقی به صفتِ ساده‌لوحی تقلیل می‌یابد.

بازخوانی منطق رفتاری مردان متأهل در مناسبات قدرت، نیازمند ارجاع به جامعه‌شناسی سن و توزیع سرمایه است. دست‌یابی به موقعیت‌های برتر سازمانی، نفوذ اجتماعی و ثروت مادی غالباً پروژه‌ای زمان‌بر است که در سنین میانسالی یا پس از آن به بار می‌نشیند.

سوژه‌ای که پس از گذر از دهه‌ها تلاش، به این مواهب اجتماعی دست می‌یابد، دست‌خوش بازنگری در ساختار زیست‌جهان خویش می‌شود. او پیوند زناشویی پیشین خود را که در دوران فقر یا بی‌نامیِ جوانی شکل گرفته، متناسب با «منزلتِ تازه‌ی خود» نمی‌یابد. در این نقطه، نوعی عقلانیت ابزاری بر ذهنیت فرد حاکم می‌شود: «چرا باید امکانات و اختیاراتِ من محدود به انتخابی باشد که متعلق به دوران کم‌بضاعتی من بوده است؟»

درک این مکانیسم، نه به معنای توجیه یا ارزش‌گذاری اخلاقی، بلکه به معنای «فهم جامعه‌شناختی» منطقِ رفتار است. دستیابی به ثروت و قدرت نمادین، سوژه را به سمتی

سوق می‌دهد که مواهب زیست‌جهان را در اشکالی متکثرتر, از جمله دست‌یابی به زنان متعدد, مطالبه کند.

این تقاطعِ میان قدرتِ میانسالی و جاذبه‌ی جوانی، در سکانسی که مدیر شرکت نصف شب با باکستر تماس می‌گیرد و از شکارِ زنی شبیه به مریلین مونرو در بار سخن می‌گوید، عریان می‌شود.

در سوی مقابل، سوژه‌ی زن نیز برای پیوند زدنِ خود به منزلت، امنیت مادی و طبقه اجتماعی برتر، جذب این سرمایه‌ی نمادین می‌شود. آنچه در ادبیات جامعه‌شناختیِ امروز تحت مفاهیمی چون روابطِ «شوگر ددی» یا مبادله‌ی هم‌زمانِ جنسیت و منافع طبقاتی تحلیل می‌شود، ریشه در همین الگوی دیرین دارد.

فیلم آپارتمان افشا می‌کند که چگونه نابرابری در توزیع منابع و ثروت، روابط عاطفی را به ساختاری مبادلاتی تقلیل می‌دهد؛ ساختاری که در آن مرد با سرمایه‌ی مادی و نمادین، و زن با سرمایه‌ی جوانی و زیبایی وارد معامله می‌شوند تا نواقصِ موقعیتِ زیستیِ خود را جبران کنند.

تحلیلِ این الگوی رفتاری در بسترِ جامعه‌شناختی ایران نیز با داده‌های عینی انطباق دارد. آمارها و مشاهدات میدانی نشان می‌دهند که بخشی از روابط فرازناشویی یا نوظهور، میان مردان بالای چهل سال و دختران جوان شکل می‌گیرد. منطق حاکم بر این کنش، متکی بر نوعی محاسبات زیستی و اقتصادی است؛ مردِ میانسال با اتکا به ثبات مادی، مسکن، خودرو و توان مالی، امکان ارائه خدمات و امنیت اقتصادی را دارد، در حالی که پسری جوان در ابتدای مسیر شغلی، از ارائه این حداقل‌ها عاجز است.

سوژه‌ی جوان با تحلیلی واقع‌گرایانه از شرایط موجود، پیوند با منابع مادیِ ناشی از میانسالی را بر تحملِ مضایقِ اقتصادی ترجیح می‌دهد. بررسی این کنش‌ها فارغ از

ارزش‌گذاری‌های اخلاقی نشـــان می‌دهد که اخلاق نه امری اســـتعلایی و ثابت، بلکه «برساختی فرهنگی» و متغیر است.

یکی از کارکردهای اصـلیِ نهاد خانواده و پیمان رسـمیِ ازدواج، تبدیل سـاختار خود به ابزاری فرهنگی برای هویت سازیِ جمعی و یکسان سازی جامعه ا ست. فرهنگ از طریق چارچوب‌های هنجاری می‌کو شد آحاد جامعه را ذیل قراردادهای یکسان مدیریت کند تا سرنو شت‌های اجتماعی قابل پیش‌بینی بسازد. از همین رو، هرگونه خروج از این د سته بندی ها و الگوهای رسـمی، «انحراف اخلاقی» نامیده می‌شـود؛ چرا که سـوژه از گردن نهادن به قرارداد جمعی سـر باز زده اسـت. الزامات اخلاقی که از دل فرهنگ بر ذهنیت فرد بار می‌شوند، سازنده وجدان جمعی هستند، نه حقیقت مطلق اگزیستانسیال.

نقطه پایانی و رهایی‌بخش فیلم آپارتمان دقیقاً در همین مرز میان «اخلاقِ دسـتوریِ سـاختار» و «اخلاقِ اصـیلِ اگزیسـتانسـیال» رخ می‌دهد. لحظه‌ای که باکسـتر تصـمیم می‌گیرد دیگر کلید آپارتمانش را در اختیار مدیران قرار ندهد، نقطه بیداری و تشـخصِ فردی اوست.

او زمانی از این سـازوکار فاسـد بیرون می‌زند که درمی‌یابد انفعال و تن دادن به قواعد بوروکراسـی، معادلِ معامله کردنِ عشـق، کرامت و هسـتیِ خودش بوده اسـت. باکسـتر متوجه می‌شود که با تسلیمِ مکان، عشقِ خود (فرن) را به دیگری هدیه داده و خود را از مواهب اصیل حیات محروم ساخته است. این تصمیم، کنشی ساختارشکنانه علیه منطقِ منفعت‌طلبانه سازمانی است؛ لحظه‌ای که سوژه از نقش کارمندِ مطیع خارج می‌شود و با بازیابی اراده آزاد خویش، کرامت و عشـق را بر ترفیع شـغلی و منزلتِ کاذب پیشـی می‌بخشد.

تصـمیمِ نهاییِ باکسـتر برای قطعِ دسـترسـیِ مدیران به آپارتمانش، نه کنشـی از سـرِ پارسـاییِ دینی اسـت و نه برخاسـته از ایثارِ کشـیش‌وار. او ناگهان مجریِ احکامِ اخلاقِ رسمی نمی‌شود تا جامعه را امن کند؛ بلکه دگرگونیِ او کاملاً زمینی، شهروندی و متکی

بر درکِ موقعیتِ شخصیِ خویش است. باکستر به چشمِ خود می‌بیند که تن‌دادن به این سازوکار، پیش از هر چیز به هستی و زیست‌جهانِ خودش صدمه زده است. او درمی‌یابد که با معامله‌ی مکان، امکانِ عشق‌ورزی و زیستِ اصیل را از خود سلب کرده است.

از همین رو، وقتی کلید را از مدیر دریغ می‌کند، تأکید می‌ورزد که نه تنها هیچ زنی، بلکه «به‌ویژه خانم فرن» دیگر نباید پایش به آن خانه باز شـــود؛ چرا که فرن معشـــوقِ اوست.

این تحول، حاصلِ جدالِ باکستر با «وجدانِ فرعی» یا درونی‌سازیِ امری مقدس نیست. جدال با وجدان، غالباً گفتگویی نابرابر با «امرِ فرهنگی» است؛ کشمکشی برای قانع کردنِ هنجارهای جمعی تا به فرد حق بدهند. وجدانِ فردی، ودیعه‌ای اســتعلایی نیســت، بلکه بر ساختی برخاسته از امرِ فرهنگی است. باکستر از این موازنه عبور می‌کند؛ حرکتِ او یک بیداریِ اگزیستانسیالِ عاری از شعارهای انتزاعی است که در آن، سوژه به ارزشِ اراده و رنجِ شخصیِ خود آگاه می‌شود.

در سوی دیگرِ این معادله، رفتارِ مدیرِ شرکت (آقای شلدرک) پس از افشا شدنِ روابطش، کارکردِ واقعیِ «پنهان‌کاری» در حفظِ منزلتِ طبقاتی را آشـــکار می‌ســـازد. تا زمانی که مناســـباتِ غیررســـمی در پسِ پرده جریان دارد، مدیر از تمامی مواهب, از جمله ازدواجِ رسمی و حیاط‌خلوت‌های پنهانی, بهره‌مند است. اما آن‌گاه که منشیِ سابقش با همسرِ او تماس می‌گیرد و پرده را کنار می‌زند، ساختارِ پنهان‌کاری فرومی‌ریزد.

تنها پس از این رسوایی و خارج شدن از دسته بندی های مقبولِ فرهنگی است که مدیر حاضرم می‌گردد پیشنهادِ ازدواج با فرن را مطرح کند. این تصمیم، نه ناشی از ندامت یا عشق، بلکه معلولِ «فقدانِ گزینه» است؛ او چیزی برای از دست دادن ندارد، نقابش فرو افتاده و توانِ ادامه‌ی بازیِ دوگانه را از دست داده است.

بخش پایانیِ تحلیل را می‌توان به نقدِ مواجهه با پایان‌بندیِ اثر و واسازیِ مفهوم «عشق» اختصاص داد. فهم عمومی از عشق، همواره دستخوش نوعی «سانتی‌مانتالیسمِ فرهنگی» است؛ سازوکاری که نسبتی مستقیم با ادبیات، هنر و صنعت روایت برقرار می‌کند. در غالب آثار نمایشی و ادبی، داستان‌ها یا به وصالی شیرین ختم می‌شوند یا به تراژدی‌های شورانگیز؛ روایتی منطبق بر کمدی‌رومانتیک‌های کلاسیک که در آن، پایانِ فیلم معادلِ دست‌یابی به سعادتِ دائمی فرض می‌شود.

اما این پایان‌بندی‌ها با خصلتِ سیالِ زیست‌جهانِ حقیقی هم‌خوانی ندارند. حیات اجتماعی انسان‌ها نقطه‌ی پایانی ندارد؛ سیری تداوم‌یافته تا ابد است که هیچ قالبی از هنر قادر به بازنماییِ تمامیتِ آن نیست، چرا که نمی‌توان برای امرِ زیسته نقطه‌ی پایانیِ صلب تعیین کرد.

ریشه‌ی سرخوردگیِ انسان‌ها در مواجهه با روابط واقعی، در همین نگاه افلاطونی، یوتوپیایی و اسطوره‌ای به عشق نهفته است. هنگامی که از کودکی تحت تأثیر الگوی ساختاریافته‌ی فرهنگ، «نمونه‌ی ایده‌آلِ عشق» را در ذهن می‌سازیم و در جهانِ واقع به آن دست نمی‌یابیم، دچار یاس اگزیستانسیال می شویم. این ناکامی، خود مولد ژانرهای گوناگون ادبی، موسیقی و شعر می‌شود؛ بازآفرینیِ مداومِ مضمونِ «یارِ بی‌وفا»، تنها برای سرپوش نهادن بر این واقعیت که عشقِ آرمانی در لایه‌های رومانتیکش، شانس چندانی برای ظهور در زیستِ عینی و اجتماعی ندارد.

فیلم آپارتمان در ظاهر با الگوی کمدی‌رومانتیک به پایان می‌رسد؛ جایی که باکستر و فرن در کنار هم نشسته‌اند، نوشیدنی می‌نوشند و بازی ورق را ادامه می‌دهند. اما اگر روایت در مرزهای کادرِ دوربین متوقف نشود و آن را در امتدادِ زمانِ واقعی پی بگیریم، چه رخ خواهد داد؟

آیا اگر سال‌ها بگذرد و باکستر خود به مداری بالاتر در بوروکراسی صعود کند و صندلیِ ارشدیت را اشغال نماید، او را در حالِ بازتولیدِ همان الگوی خیانت و استثمار نخواهیم

دید؟ آیا آن چهار یا پنج مدیرِ زن‌باره که در فیلم می‌بینیم، در نخستین روزهای دلدادگیِ خود نغمه‌های عاشقانه‌سر نداده بودند؟

طرح این پرسش، واسازیِ اسطوره‌ی عشق و افشای ساختارهایی است که سوژه‌ها را فارغ از نیاتِ اولیه، در خود هضم می‌کنند. پایان‌بندیِ اثر، بیش از آنکه نویدبخشِ یک رستگاریِ ابدی باشد، دعوت به اندیشیدن درباره‌ی شکنندگیِ خردِ انسانی در برابر مناسباتِ قدرت و زمان است.

پرسش بنیادیِ دیگری که در ادامه این واسازی مطرح می‌شود، ناظر بر سنجشِ توانمندی‌ها و امکاناتِ عینیِ انسان است. آیا همان مدیرانِ زن‌باره که امروز زیست‌جهانِ دیگران را استثمار می‌کنند، روزگاری برای آینده‌ی خود نقشه‌ها و آرزوهای عاشقانه در سر نداشتند؟

واقعیتِ جاری در حیاتِ اجتماعی، انطباقی با جهانِ شعر، اسطوره و ادبیاتِ رومانتیک ندارد. در زیستِ عینی، حواس و عواطفِ انسان تابِ «ابدیت» را ندارند؛ حتی اشتیاق‌آمیزترین دلبستگی‌ها نیز در مواجهه با زمان و فرسایشِ روزمره دچار ملال می‌شوند. گزاره‌هایی نظیر «تو را تا ابد در آغوش می‌فشارم»، بیش از آنکه کیفیتی واقع‌نگارانه داشته باشند، استعاره‌هایی فریبنده و ناشی از سطحی‌نگری به شرایطِ وجودیِ انسانند. بشر اساساً واجدِ توانمندی‌های بی‌کران نیست؛ استعاره‌ی آغوشِ ابدی در مواجهه با ساده‌ترین محدودیت‌های فیزیولوژیک, نظیر خواب‌رفتگیِ دست و خستگیِ جسمانی پس از چند دقیقه, درهم می شکند. سوژه‌ای که تصور می‌کرد تا ابد غرق در تماشای معشوق خواهد ماند، در جهانِ واقع مجبور می‌شود پشت به او کرده و به خواب برود.

تا زمانی که نپذیریم ذات و امکاناتِ انسان زمینی، محدود و غیرآسمانی است، و تا هنگامی که دست از باور به این «دروغ‌های دلاویز» برنداریم، در دایره‌ای بسته از سرخوردگی باقی خواهیم ماند. تقدس‌زدایی‌نکردن از مفهوم عشق، خاستگاهِ اصلیِ

ناله‌های مدام در باب بی‌وفایی، مرثیه‌سرایی برای خیانت‌های زناشویی، بازتولیدِ ادبیاتِ سوزناک و حتی رفتارهای مخربی نظیر خودکشی است.

۱۲ اردیبهشت ماه ۱۴۰۴ / تهران