

داستان‌های موازی

حق روایت کردن

سعید احمدی‌پویا

سیلوی پشت ماشین تحریرش نشسته است. در آپارتمانش، میان کتاب‌ها و اشیایی از گذشته، داستانی می‌نویسد. بلند می‌شود و با تلسکوپش، زندگی دیگری را در آن‌سوی خیابان تماشا می‌کند. تلسکوپ، فاصلهٔ دو ساختمان را کوتاه کرده است؛ آن‌قدر که می‌توان حرکت آدم‌ها را دید، اما نه آن‌قدر که بتوان معنای آن حرکت‌ها را فهمید. نویسنده تصاویر را می‌بیند، اما صدای آدم‌های درون تصاویر را ندارد و با تخیل خود روی تصویرها صدا می‌گذارد و داستانش را می‌نویسد. داستان از همین فاصله میان آن‌چه دیده می‌شود و آن‌چه شنیده نمی‌شود آغاز می‌شود. سیلوی آن‌چه را نمی‌شنود، می‌نویسد و آن‌چه را نمی‌داند، با آمیخته‌ای از خاطرات و تخیلش کامل می‌کند.

روایت **داستان‌های موازی** از همین موقعیت معنا می‌گیرد؛ از زنی که برای نوشتن دربارهٔ دیگران، به گذشته و تخیل خود بازمی‌گردد و از چهرهٔ آدم‌هایی بهره می‌گیرد، بی‌آن‌که آن‌ها بدانند در داستان او نقش گرفته‌اند. سیلوی می‌تواند آنان را ببیند، برای‌شان نام انتخاب کند و رابطه‌ای میان‌شان بسازد، اما هیچ‌یک از این توانایی‌ها به معنای شناختن‌شان نیست. مساله فقط این نیست که سیلوی همسایه‌هایش را درست شناخته یا نه. پرسش مهم‌تر زمانی شکل می‌گیرد که داستان او مبنای شناخت و رفتار دیگران می‌شود: کسانی که موضوع این داستان‌اند، چه امکانی برای تصحیح یا ردکردن آن دارند؟

تلسکوپ از قسمت ششم **ده فرمان** کیشلوفسکی (**فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق**) آمده و موقعیت تماشای همسایه نیز خویشاوند **پنجرهٔ عقبی** هیچکاک است. در این خوانش، اهمیت این نسبت‌ها در نابرابریِ نگاه است: سیلوی دیگران را می‌بیند، اما آنان از حضور این ناظر و نقشی که برای‌شان نوشته خبر ندارند. سیلوی، با بازی ایزابل هوپر، زنی منزوی است که خانه‌اش بیش از آن که آمادهٔ زندگی امروز باشد، گذشته را در خود نگه داشته است. او باید برای جابه‌جایی آماده شود، اما نوشتن نیز راهی برای ماندن در همان گذشته است. آپارتمان روبه‌رویی با گذشتهٔ خانواده‌اش پیوند دارد و چهرهٔ زنِ دیده‌شده در آن، خاطرهٔ مادر را زنده می‌کند؛ در نتیجه سیلوی رفتار همسایه را از خلال تصوری می‌بیند که پیش‌تر از مادرش ساخته است. همسایه‌ها از همان ابتدا در نگاه سیلوی با گذشتهٔ او آمیخته‌اند. آنان در جایی ایستاده‌اند که خاطره پیشاپیش معنایی برای آن ساخته است. نویسنده به امروز نگاه می‌کند، اما بخشی از چیزی که می‌بیند، از سال‌های دور آمده است.

این پیوند خاطره و خیال، روایت را از داستان سادهٔ یک زن فضول دور می‌کند. سیلوی با نوشتن می‌کوشد به تجربه‌ای شکل بدهد که هنوز برایش تمام نشده و هنوز در خیال و خاطره خود با آن درگیر است. این نیاز شخصی، انتخاب‌های او را جهت می‌دهد: زندگی همسایه‌ها به محتوایی برای بازنویسی گذشته تبدیل می‌شود. بااین‌حال، باید میان الهام‌گرفتن از دیگری و ادعای شناخت او تفاوت گذاشت. مسالهٔ اخلاقی زمانی تشدید می‌شود که تصویر ساخته‌شده، جای زندگی مستقل آن آدم‌ها را بگیرد و مبنای رفتار با آنان شود. خاطره در این‌جا سندی برای اثبات حقیقت و نزدیکی به واقعیت نیست؛ نیرویی است که انتخاب می‌کند چه چیزی دیده شود و چه چیزی بیرون از روایت بماند و این روایت از چه منظری ساخته شود.

در داستان سیلوی، زن و دو مردِ آپارتمان روبه‌رو در شبکه‌ای از میل، خیانت و انتقام قرار می‌گیرند. اما نیتا، نیکولا و تئو در زندگی واقعی در یک استودیوی صدا کار می‌کنند و رابطه‌شان الزاماً همان رابطه‌ای نیست که زن نویسنده تصور کرده است. این تفاوت فقط برای غافلگیرکردن تماشاگر ساخته نشده است. فیلم دو شیوهٔ دیدن را کنار هم می‌گذارد: نگاه کسی که در تخیل خود و بر مبنای شناختی برآمده از خاطره‌ای رنج‌آور، برای هر حرکت معنا و تفسیری خاص می‌سازد؛ و نگاهی نزدیک‌تر که کار، خستگی و گرفتاری‌های معمول آدم‌ها را نیز می‌بیند. چیزی که از فاصله‌ای دور و بدون شنیدن صداها، نشانه خیانت به نظر می‌رسد، شاید بخشی از زندگی عادی در یک روز کاری معمولی باشد.

در کنار قصهٔ سیلوی و زندگی همسایه‌ها، کار روزانهٔ صداگذاران نیز فرایند ساختن یک تصویر باورپذیر را نشان می‌دهد. استودیو، بیش از آن که خط داستانی سومی باشد، جایی است که می‌توان دید چه‌گونه چیزی ساخته‌شده به بخشی طبیعی از تجربهٔ تماشاگر تبدیل می‌شود. در آپارتمان نویسنده، حرکت آدم‌ها به کلمه تبدیل می‌شود و نویسنده با تخیل خود بر چهره‌ها در روایت صدا می‌گذارد؛ در استودیو نیز کار آدم‌ها، صداگذاریِ سکانس‌های یک فیلم مستند است و حرکت دست‌ها و اشیا به صدایی تبدیل می‌شود که قرار است متعلق به تصویری دیگر به نظر برسد. هر دو سوی خیابان مشغول ساختن صدا هستند، اما حاصل‌شان یکسان نیست.

سکانس‌های صداگذاری در استودیو، مهم‌ترین محل اتصال فرم و مضمون فیلم‌اند. دست‌کاری گیاه یا ضربه‌زدن به آب می‌تواند صدایی بسازد که تماشاگر آن را به بدن و حرکت موجودی روی پرده نسبت می‌دهد. صدا از جایی می‌آید که در تصویر نیست، اما وقتی با تصویر همراه می‌شود، طبیعی به نظر می‌رسد. سیلوی نیز همین کار را با همسایه‌ها انجام می‌دهد. او برای تصویری که از پنجره می‌بیند، انگیزه و رابطه می‌سازد؛ سپس این معنای ساخته‌شده چنان به تصویر می‌چسبد که جداکردن آن‌ها دشوار می‌شود. این شباهت در سازوکار ساختن معنا، تفاوتِ موضوع دو کار را از میان نمی‌برد: صداگذاران برای یک تصویر صدا می‌سازند؛ سیلوی دربارهٔ انسان‌هایی می‌نویسد که بیرون از داستان او نیز زندگی می‌کنند. در استودیو، صدای ساخته‌شده باید با تصویر سازگار و برای تماشاگر پذیرفتنی باشد؛ لازم نیست منشأ آن همان چیزی باشد که روی پرده دیده می‌شود. ردشدن نویز نیز به‌تنهایی نشانهٔ وفاداری به حقیقت نیست. در کار سیلوی، موضوع از جنس دیگری است: آدم‌هایی که تصویرشان وارد داستان شده، بیرون از آن نیز زندگی می‌کنند. باورپذیری داستان، شناخت نویسنده از آنان را اثبات نمی‌کند؛ خواننده نیز نمی‌تواند صرفاً با استناد به آن، درباره زندگی خصوصی‌شان داوری کند یا در آن مداخله کند. بنابراین، نمی‌توان از سازگاری فنیِ صدا و تصویر، مستقیماً به مسئولیت اخلاقی رسید. داستان نیز حق دارد واقعیت را تغییر دهد و موقعیتی ناممکن بسازد. پرسش کلیدی دربارهٔ لحظه‌ای است که این آزادی هنری به اقتدار در برابر انسانی واقعی تبدیل می‌شود: آیا کسی که الهام‌بخش یک شخصیت بوده، باید شناخت دیگران از خود را به آن شخصیت واگذار کند؟ نیتا در برابر این اقتدار، چه امکانی برای پاسخ‌دادن دارد؟

مثال اردک و بطری، دفاعی از توان تخیل است: داستان می‌تواند ناممکن را ممکن کند. اما این دفاع، پرسش دیگری را بی‌پاسخ می‌گذارد. آزادی نویسنده در ساختن یک شخصیت، چه مسئولیتی در برابر انسانی ایجاد می‌کند که دیگران او را با آن شخصیت یکی می‌گیرند؟ مسئله نیتا، امکان یا امتناع یک اتفاق در داستان نیست؛ پیامدهای داستان در زندگی اوست.

قاب‌بندی فیلم نیز این فاصله را قابل‌دیدن می‌کند. پنجره و تلسکوپ، بخشی از زندگی همسایه‌ها را در اختیار سیلوی می‌گذارند، اما هم‌زمان بخش‌های دیگری را حذف می‌کنند. نویسنده حرکت را می‌بیند، ولی از سابقه آن، از گفت‌وگو و صدای صحنه و از اتفاقی که پیش از آن رخ داده، خبر ندارد. حتی اگر آنچه در قاب دیده می‌شود رخ داده باشد، تصویر برای اثبات معنایی که سیلوی به آن نسبت می‌دهد، کافی نیست. او این کمبود را با تخیل خود کامل می‌کند و سپس روایت، بر مبنای تخیل نویسنده، معنای خود را می‌سازد. قاب محدوده مشاهده را تعیین کرده است، اما نویسنده برای تفسیر و معنای خود محدوده‌ای قائل نشده است.

هانس گئورگ گادامر در «حقیقت و روش»، فهم را فرایندی می‌داند که همواره با پیش‌فهم‌ها آغاز می‌شود. انسان از نقطه‌ای خالی به جهان نگاه نمی‌کند؛ تجربه و تاریخ زیسته او در آنچه می‌فهمد، حضور دارند. با استفاده از مفهوم «پیش‌فهم» گادامر، می‌توان میان دو وضعیت فرق گذاشت: دیدن دیگری از خلال گذشته خود، و مصون‌کردن این برداشت از هرگونه اصلاح. خاطره مادر، به‌خودی‌خود نگاه سیلوی را بی‌اعتبار نمی‌کند. محدودیت نگاه او در جایی آشکار می‌شود که رفتار همسایه‌ها فقط تأییدی بر قصه پیشین باشد و نتواند آن قصه را تغییر دهد.



پنجرهٔ عقبی



فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق

تلسکوپ این وضعیت را تشدید می‌کند. سیلوی از فاصله‌ای نگاه می‌کند که در آن می‌توان دیگری را دید، اما نمی‌توان صدای او را شنید. در استودیو، ناسازگاری صدای ساخته‌شده با حرکت و موقعیتِ تصویر می‌تواند موجب اصلاح کار شود؛ در خانه نویسنده، آنچه با خاطره او سازگار نیست، می‌تواند در داستان تغییر کند. تفاوت در خواستن و امکانِ تصحیح است. صداگذاران نتیجه کارشان را دوباره می‌شنوند و تناسب آن را با تصویر می‌سنجند؛ سیلوی، در مقابل، روایت همسایه‌ها را به معیاری برای بازنگری در برداشت خود تبدیل نمی‌کند. جهان داستانی او از همین بی‌نیازی قوت می‌گیرد و در عین حال، به همین دلیل در معرض مغایرت با واقعیت قرار دارد.

در یکی از لحظات آغازین، نوری که از بازشدن در به سیلوی می‌رسد، با نمای بعدیِ ورود او به اتاق پیوند می‌خورد. این اتصال، رابطه خیال و واقعیت را در خود تصویر شکل می‌دهد. نویسنده می‌تواند

پشـت میز باشـد و هم‌زمان در فضایی حضور پیدا کند که داستانش ساخته است. اهمیت این اتصال در آن است که عبور میان موقعیت نویسنده و فضای داستان، در رابطه دو نما شکل می‌گیرد؛ تماشاگر این جابه‌جایی را در تصویر تجربه می‌کند. مرز دو جهان برای لحظه‌ای جابه‌جا می‌شـود و تماشاگر نیز همان چیـزی را تجربه می‌کند که سـیلوی در نوشتن انجام می‌دهد: عبور از یک موقعیت واقعی به امکانی که ذهن ساخته است.

پل ریکور در «زمان و روایت»، روایت را رونویسـی ساده از رویدادها نمی‌داند. روایت با پیرنگ‌سازی، میان اتفاق‌های پراکنده رابطه برقرار می‌کند و آن‌ها را در کلیتی قابل‌فهم قرار می‌دهد. پیرنگ می‌تواند از میان چند معنای ممکنِ یک رفتار، معنایی را برجسته کند و با پیوند آن به رخدادهای دیگر، قانع‌کننده جلوه دهد. سـیلوی نیز از همین توان بهره می‌گیرد. نـگاه، رفت‌وآمد با هم و نزدیکی دو نفر، در زندگی روزمره می‌توانند معناهای متعددی داشته باشند؛ امـا وقتی در بستر قصـه‌ای با مضمون خیانت قرار می‌گیرند، به نشـانه‌های آشـکاری از خیانت تبدیل می‌شوند. انسجام داسـتان می‌تواند فاصله میان مشاهده و اسـتنباط را از نظر خواننده پنهان کند. تماشاگر می‌تواند روایتی را بـاور کند، چون اجزای آن خـوب در کنار هم قرار گرفته‌انـد؛ بی‌آن‌که این هم‌جواری، گواهی بر واقعیت آن باشد.

ورود آدام، با بازی آدام بسا، این سازوکار را از خلوت نویسنده بیرون می‌آورد. او برای کمک در کارهای خانه وارد زندگی سیلوی می‌شود، اما به‌تدریج مجذوب دستنوشـته‌های او و آدم‌های قصه‌اش می‌شـود. آدام ابتدا خواننده اسـت؛ کسی که جهان ساخته‌شـده را می‌پذیرد و می‌خواهد به آن نزدیک شود. اما خواندن برای او به تجربه‌ای محدود در برابر متن ختم نمی‌شـود. قصه، میل و کنجـکاوی آدام را افزایش می‌دهد؛ او می‌خواهـد با زنی که تصویرش را در داستان شناخته، در زندگی واقعی رابطه برقرار کند. نوشتهٔ سیلوی، پیش از آن که به دست همسایه‌ها برسد، نخست نگاه آدام را تغییر داده است.

وقتی آدام داسـتان سیلوی را به عنوان نوشـتهٔ خودش به نیتا می‌دهد، این سرقت را می‌توان تلاشـی برای ساختن هویتی تازه نیز خواند. آدام با معرفی خودش به عنوان نویسـنده، در جایگاه کسی ظاهر می‌شود که گویی نیتا را می‌شناسـد و می‌تواند زندگی او را روایت کنـد؛ جایگاهی که از رابطهٔ واقعی میان آن دو به دست نیامده است. او پیش از آن که نیتا فرصت معرفی خود را پیدا کند، با تصویری آماده از او وارد رابطه می‌شود. آدام از دست‌نوشته‌هایی استفاده می‌کند که خود حاصل مشاهده ناقص و تخیل سیلوی‌اند و بر مبنای همین روایت، دربـارهٔ زندگی دیگران قضاوت و عمل می‌کند. نمونهٔ این خطا را می‌توان در یادداشـت تهدیدآمیزی دید که زیر برف‌پاک‌کن ماشین نیکولا می‌گذارد؛ کنشـی که نشـان می‌دهد داسـتان سـیلوی چه‌گونه برای آدام به مبنـای داوری درباره واقعیت تبدیل شـده اسـت. او می‌خواهد با هویت نویسنده‌ای آگاه به نیتا نزدیک شود، اما واکنش‌هایش فاصله میان این هویت ساخته‌شده و شناخت واقعی او را آشکار می‌کنند.

دزدیـدن دفتر خاطرات نیتا، میل آدام را به مرحلـه دیگری می‌برد. این بار با کلماتی روبه‌رو می‌شـود که خود زن نوشته است. اما دفتر خاطرات شخصی نیز حقیقتی بی‌واسطه نیست؛ نیتا در آن، تجربه‌اش را انتخاب، تفسیر و روایت می‌کند. اهمیت دفتر در این اسـت که اختیار نـوشتن و تعیین خواننده‌اش متعلق به اوسـت. آدام با خوانـدن بی‌اجازه، این اختیـار را نادیده می‌گیرد. تلسـکوپ و دفتر از این نظر به هم پیونـد می‌خورند: در یکی، تصویر زن و در دیگری، کلمات خصوصی او بدون آگاهی‌اش در دسترس قرار می‌گیرند.

از این‌جا، نیتا در نقطهٔ تلاقی دو شیوهٔ روایت قرار می‌گیرد: روایتی که دیگری از تصویر او سـاخته و روایتی که خودش از زندگی‌اش نوشته است. دسترسی به روایت شـخصی نیتا ممکن است برداشت آدام را تغییر دهد، اما شیوهٔ این دسترسـی همچنان اختیار زن را نادیده می‌گیرد. بیش‌تر دانستن، به‌تنهایی رابطهٔ او با نیتا را اخلاقی‌تر نمی‌کند. نیتا نه مخاطب نگاه سـیلوی را انتخاب کرده و نه آدام را خوانندهٔ دفترش دانسته است. مسالهٔ اخلاقی فیلم در همین فاصله آشکار می‌شود: ممکن است اطلاعات ما دربارهٔ انسانی بیش‌تر و حتی دقیق‌تر شود، اما رابطه‌مان با او همچنان بر تصاحب بنا شده باشد. شناخت زمانی به رابطه‌ای انسانی نزدیک می‌شود که دیگری نیز بتواند تعیین کند چه چیزی از خود را آشکار کند، چه چیزی را ناگفته بگذارد و چه کسی را به جهان خصوصی‌اش راه دهد.

نقطه‌عطف اصلی روایت، زمانی شـکل می‌گیرد که رمان به دسـت کسـانی می‌رسد که موضوع آن روایت بوده‌اند. اکنون داستان به زندگی بازگشته و دیگر نمی‌توان آن را فقط محصول تخیل سـیلوی دانسـت که در آپارتمان او باقی می‌ماند. شخصیت‌ها نوشته را می‌خوانند و ممکن است روابط خود را از خلال آن دوبـاره ببینند. چیزی که پیش‌تر رفتاری معمول بوده، می‌تواند مشـکوک شود و احساسی مبهم، نام و شکل پیدا کند. روایت در این مرحله، فقط درباره واقعیت سخن نمی‌گوید؛ به یکی از عوامل مؤثر بر آن تبدیل می‌شود.

ریکـور برای توضیح رابطهٔ روایت و زندگی، میان جهانِ عمل، سـازمان‌یافتن آن در متن و بازگشـت متن به تجربه خواننده پیونـد برقرار می‌کند. خواندن می‌توانـد شـیوهٔ فهـم مـا از جهـان و عمل کـردن در آن را تغییـر دهد. در **داسـتان‌های موازی**، این بازگشـت به شـکلی ناآرام رخ می‌دهد: کسانی که زمینه‌ساز شـکل‌گیری داسـتان بوده‌اند، خوانندهٔ همان داستان می‌شوند. آنان با متنی مواجه‌اند که هم آشناسـت و هم بیگانه؛ چهره‌های‌شان را به یاد می‌آورد، اما الزاماً زندگی‌شـان را بازنمی‌گوید. همین آشـنایی، قدرت متن را بیش‌تر می‌کند. اگر قصه هیچ نسبتی با آنان نداشت، کنارگذاشتنش آسان‌تر بود؛ دشواری از جایی می‌آید که بخشی از خود را در آن تشخیص می‌دهند و دربارهٔ بخش‌های دیگر دچار تردید می‌شوند.

اگر رفتار شـخصیت‌ها به داستان سیلوی نزدیک شود، این شباهت به‌تنهایی درستیِ نگاه نخستین او را اثبات نمی‌کند؛ نوشته ممکن است در شکل‌گیری رفتارهای بعدی سهم داشته باشد. اما حتی اثبات درستیِ برداشت او نیز مسالهٔ اختیار را حل نمی‌کند. می‌توان دربارهٔ دیگری درست حدس زد و همچنان حق او را برای تعیین حدود رابطه و دسترسی به زندگی‌اش نادیده گرفت.

جایگاه تماشاگر نیز با همین منطق تغییر می‌کند. او قصهٔ سیلوی را به شکل تصویر می‌بیند و ممکن اسـت پیش از شناختن زندگی واقعی شخصیت‌ها، دربارهٔ انگیزه‌ها و گناه آنان داوری کند. وقتی لایهٔ دیگر روایت آشکار می‌شود، ناچار اسـت این داوری را بازبینی کند. فرهادی از اعتماد تماشاگر به تصویر اسـتفاده می‌کند؛ از این عادت که آن‌چه با جزئیات و انسجام روی پرده نشان داده می‌شود، واقعی فرض شود. تماشاگر نیز ممکن است اطلاعات محدود را با انتظارهای خود کامل کند و از این جهت به سیلوی شبیه شود. بااین‌حال، میزان این شباهت به نشانه‌هایی بستگی دارد که فیلم برای تشخیص جایگاه تصاویـر در اختیار او می‌گـذارد؛ پنهان‌ماندن این جایـگاه را نمی‌توان تماماً به شـتاب مخاطب در قضاوت نسـبت داد. تعلیق اخلاقی فیلم در بزنگاهی شکل می‌گیرد که تماشاگر، در مقام ناظرِ زندگی دیگران از راه دور، با موقعیت خود مواجه می‌شـود. او باید از خود بپرسد کدام بخش از داوری‌اش بر آن‌چه دیده اسـتوار بوده و کدام بخش را خودش به تصویر افزوده اسـت. از همین رو، آشکارشـدن لایهٔ دیگر روایت، هم نگاه سیلوی را به چالش می‌کشد و هم اطمینان تماشاگر به قضاوت خودش را.

بازی ایزابل هوپر این مواجهه را پیچیده‌تر می‌کند؛ زیرا سیلوی را به شخصیتی تبدیـل نمی‌کند کـه بتوان از فاصلـه‌ای امن محکومش کرد. تنـدی، انزوا و شـوخ‌طبعی او در کنار نیـازش به نوشتن قـرار می‌گیرند و اجـازه می‌دهند تماشاگر، حتی وقتی به نگاه او تردید کرده، همچنان به خودِ او نزدیک بماند. لحظهٔ روشـن‌کردن سـیگار با تـوستر از همین جهت اهمیـت دارد؛ عادتی کوچـک و روزمره، برای لحظه‌ای سـیلوی را از جایگاه خالقِ مسـلط بر قصه بیرون می‌آورد و بخشی از زندگی شخصی او را آشکار می‌کند. در سوی دیگر، حضور ویرژینی افیرا امکان مقایسه زنِ داستان سیلوی با زنی را فراهم می‌کند کـه کار و گرفتاری‌های روزانه دارد. اهمیت این تفاوت در آن اسـت که چهره



ثابت می‌ماند، اما معنایی که تماشاگر به آن نسبت می‌دهد تغییر می‌کند. این مقایسه، توجه تماشاگر را از تشخیص چهره به تفسیر رفتار می‌برد: آشنابودن صورت نیتا، به معنای شناختن انگیزه‌های او نیست.

موسیقی زبیگنیف پرایزنر نیز پیوند فیلم با سینمای کیشلوفسکی را از اقتباس داستانی فراتر می‌برد. نام پرایزنر با موسیقی **ده فرمان**، **زندگی دوگانهٔ ورونیک** و سه‌گانهٔ **سه رنگ** پیوند خورده است. نسبت موسیقی با مسالهٔ این فیلم را می‌توان از توان آن برای افزودن معنایی عاطفی به تصویر بررسی کرد؛ معنایی که صرف دیدن، آن را قطعی نمی‌کند. همان‌طور که سیلوی فاصلهٔ میان تصاویر را با خاطره و تخیل پُر می‌کند، موسیقی نیز می‌تواند به آن‌چه می‌بینیم معنایی عاطفی بدهد که تصویر به‌تنهایی آن را قطعی نکرده است. از این منظر، یادآوری جهان کیشلوفسکی فرصتی برای شنیدن لایه‌ای از تجربه است که در رفتار ظاهری آدم‌ها آشکار نمی‌شود؛ رنج، میل یا خاطره‌ای که هنوز به کلمه تبدیل نشده است. اما همین توان، پرسشی انتقادی نیز پیش می‌کشد: آیا موسیقی امکان فهم بیش‌تری فراهم می‌کند یا پیش از آن که شخصیت‌ها را بتوان شناخت، به احساس و داوری ما جهت می‌دهد؟ در فیلمی که اعتماد به تصویر را به چالش می‌کشد، موسیقی نیز نمی‌تواند بیرون از این پرسش باقی بماند. موسیقی زمانی به پیچیدگی فیلم کمک می‌کند که چند امکانِ عاطفی را باز نگه دارد. اگر دریافت صحنه را به یک احساس قطعی محدود کند، خطر آن است که تماشاگر پیش از شناخت شخصیت، به تفسیری آماده از او برسد؛ خطری نزدیک به آن‌چه در نگاه سیلوی دیده می‌شود.

حضور شخصیت ناشر، با بازی کاترین دنوو، نیز پرسش باورپذیری را به درون روایت می‌آورد. او رفتار آدم‌های رمان را زیر سؤال می‌برد، اما این پرسش به نوشته سیلوی محدود نمی‌ماند. همین پرسش را می‌توان متوجه خود فیلم کرد: آیا برای تصمیم‌هایی که قصه را پیش می‌برند، انگیزه‌ای در تجربه و موقعیت شخصیت‌ها ساخته شده است؟ **داستان‌های موازی** در همین نقطه با محدودیت اصلی‌اش روبه‌رو می‌شود. هرچه پیوند میان لایه‌ها بیشتر می‌شود، بعضی رفتارها بیش از آنکه از زندگی شخصیت‌ها برخیزند، به تمهیدهای کارگردان برای وصل کردن مسیرهای روایت شبیه می‌شوند. نحوهٔ مواجههٔ نیتا با آدام و ادامه نزدیکی میان آن دو، به پرداخت دقیق‌تری نیاز دارد؛ پرداختی که نشان دهد زن این موقعیت را چه‌گونه می‌فهمد و چه انگیزه‌ای برای ادامه رابطه دارد. روایت فرصت کافی نمی‌دهد تا مخاطب خطر این نزدیکی و دلایل واکنش نیتا را از منظر خود او درک کند. اگر نیتا فقط واسطه‌ای برای انتقال رمان به واقعیت باشد، فیلم در دفاع از حق او بر زندگی‌اش، بخشی از استقلال همان زندگی را نادیده گرفته است. در نتیجه، رفتار او بیش‌تر با نیاز قصه توجیه می‌شود تا با شناختی که مخاطب از شخصیتش به دست آورده است.

تکرار موقعیت‌ها در دو لایهٔ روایت، زمانی برای این خوانش اهمیت دارد که شناخت ما از شخصیت را تغییر دهد. دیدن دوباره یک رفتار باید چیزی درباره انگیزه، انتخاب یا محدودیت آن فرد روشن کند. اگر بازگشت موقعیت فقط رابطه داستان و واقعیت را یادآوری کند، سازوکار فیلم از زندگی شخصیت‌ها پیش می‌افتد. معیار سنجش این تکرارها، برای من، تغییری است که در فهم انگیزه‌ها، موقعیت یا تجربه آدم‌ها ایجاد می‌کنند. استودیوی صدا یادآوری می‌کند که ساخته‌شدن، لزوماً در برابر شناخت قرار ندارد. تخیل می‌تواند امکانی از تجربهٔ انسانی را آشکار کند که مشاهده مستقیم نشان نداده است. بنابراین، معیار این نقد میزان انطباق داستان با واقعیت نیست؛ این است که داستان چه زمانی به ادعای شناخت کامل بدل می‌شود و چگونه بر حق پاسخ‌گوییِ فردِ موضوعِ روایت اثر می‌گذارد.

عنوان **داستان‌های موازی** را می‌توان در این خوانش به استقلال روایت‌ها نیز مربوط دانست. سیلوی حق دارد گذشته‌اش را با تخیل بازنویسی کند؛ نیتا نیز مجبور نیست خود را در حاصل این بازنویسی بشناسد یا آن را بپذیرد. اما حضور روایت‌های متفاوت، به معنای یکسان بودن اعتبار و پیامدهایشان نیست. تفسیرکردن زندگی دیگری، خواندن بی‌اجازه دفتر او و مداخله در روابطش، کنش‌هایی متفاوت‌اند و باید جداگانه سنجیده شوند. شاید راه مواجهه با چالش روایت و واقعیت، پذیرش حضور هر دو، بدون نفی دیگری و بدون اصرار بر انطباق کامل آن‌ها باشد. هر شخصیت و هر تماشاگر، از منظر تجربه خود، نسخه‌ای از قصه را می‌سازد؛ نسخه‌هایی که حول مضمونی مشترک شکل می‌گیرند، اما ممکن است در تفسیر انگیزه‌ها و معنای اتفاق‌ها با یکدیگر در تعارض باشند. این تعارض، ضرورت شنیدن روایت دیگر را از میان نمی‌برد؛ بااین‌حال، شنیدن هر روایت به معنای پذیرفتن صحت آن یا توجیه کنش‌های مبتنی بر آن نیست.

مواجههٔ پایانی آدام با زنی که می‌توان او را «نیتای دیگری» دانست، امکان تکرار این مناسبات را باز می‌گذارد. این برخورد به‌تنهایی او را به نویسنده تبدیل نمی‌کند و نشانه تغییر اخلاقی‌اش نیز نیست. آدام دوباره در برابر کسی قرار گرفته است که می‌تواند او را از خلال قصه‌ای پیشین بشناسد، یا اجازه دهد حضورش آن قصه را اصلاح کند.

سیلوی برای تصویرهای خاموش، کلمات خود را ساخته بود؛ آدام نیز با تکیه بر همان کلمات وارد زندگی نیتا شد. مواجههٔ تازهٔ او این پرسش را باز می‌گذارد که آیا دیگری باز هم در نقشی آماده قرار می‌گیرد یا می‌تواند آن نقش را تغییر دهد. در این خوانش، مسئولیت روایت‌کردن از همین امکانِ پاسخ آغاز می‌شود: کسی که موضوع داستان شده است، باید بتواند بگوید: «این داستان، زندگی من نیست.» ادامه‌یافتن داستان‌های موازی، در این خوانش، به بازماندن همین امکان وابسته است. مسئولیت خالق نیز آن است که داستانش را بسازد و حق دیگری را برای نپذیرفتن آن و روایت‌کردن زندگی خود به شکلی متفاوت به رسمیت بشناسد. ■