زائر و اجداد گذشته

تئی یاوئی

ترجمه‌ی حسن هنرمند

هرکس که تلویزیون تماشا می‌کند، به سینما می‌رود و یا به رادیو گوش می‌کند می‌داند که حس شخصی او نسبت به زمان تا چه اندازه به این کارها مرتبط است. ما زندگی، عشق، غم و اندوه و شادی‌هایمان در گذشته را با ترانه‌ها و ستاره‌های سینمایی محبوبی که با آن‌ها زندگی می‌کردیم به یاد می‌آوریم. ما حضور خویش را در زمان با خصوصیات یک دوره‌ی رؤیاپردازانه که هرگونه تقسیم‌بندی خشک و جدی بین زندگی عمومی و شخصی‌مان را بی‌اعتبار می‌کند، تعیین می‌کنیم.

این خصوصیات رویایی چگونگی تطابق ما و گذشته را به ما باز می‌گویند. زمانی که آن ستاره‌ها می‌میرند و آن ترانه‌ها دیگر شنیده نمی‌شوند، ما مرگ آن‌ها را به نوعی مرگ درونی برای یادآوری حسرت‌خوارانه زندگی‌مان در گذشته تعبیر می‌کنیم، اگرچه امیدواریم شاید چیزهایی از آن دوران ـ هرچند اندک ـ هنوز باقی مانده باشند. به همراه بمباران بی‌پایان کلمه‌ها و تصویرها که به شدت به هویت زمان حال تبدیل شده‌اند، نوعی بی‌اعتمادی توأم با پریشانی وجود دارد که به صورت جدی پرسشی مهم و دایمی را برای‌مان مطرح می‌کند: چه چیز باقی می‌ماند؟ چه چیز می‌تواند بیش از هر چیز دیگر درباره‌ی خودمان، به عنوان یک فرد و یا یک ملت به ما اطلاعات بدهد؟ برای پاسخ به این سؤال، می‌خواهم درباره‌ی فیلم‌هایی صحبت کنم که در ظاهر با هم تفاوت دارند؛ فیلم‌هایی مانند ***ارابه‌های آتش***، ***ای.تی***، ***سرخ‌ها***، ***به ماه شلیک کن***، ***چند پنی (پول)*** ***از آسمان*** و ***جن مزاحم*** و همچنین ***پیشتازان فضا*** ۲ و ***گالیپولی***؛ اما در پشت گرایش‌های تک‌تک این فیلم‌ها دو ویژگی وجود دارد که در ابتدا باید توضیح بدهم.

اول، چگونگی تبدیل شدن وحشت به یک ژانر برتر؛ فیلم‌هایی که با تصاویر و درون‌مایه‌ی تهاجمی‌شان به این ژانر بدل شده‌اند، وگرنه درواقع وحشت‌برانگیز نیستند. و دوم تمایل فیلم‌سازان به این باور که هیچ چیز به اندازه‌ی دنباله‌سازی موفق نیست.

در هر دوی این گرایش‌ها نکته‌ای وجود دارد که من در نوشته‌ی دیگری آن را ***فراگیر بودن مفهوم دنباله‌سازی از زمان، در زندگی نوع امریکایی*** نامیده‌ام. در این دنباله‌سازی‌ها قصه هرگز به پایان نمی‌رسد بلکه ادامه می‌یابد.

در سال‌های دهه‌ی پنجاه سریال‌های علمی ـ تخیلی معمولاً صحنه‌ای بودند که در آن، چهره‌ای بر صفحه‌ی تلویزیون ظاهر می‌شد و با گفتن جمله‌ی «و چنین است پایان جهان» برنامه را به پایان می‌برد. در آن زمان به وحشت انداختن تماشاگر در آخر برنامه از طریق یک برنامه‌سازی حرفه‌ای قابل‌تصور بود، کاری که در زمان حاضر غیرممکن به نظر می‌رسد.

پس از جنگ‌ها، جنایت‌ها و قتل و مرگ تعداد بسیاری از چهره‌های معروف و محلی، اکنون ما به خوبی می‌دانیم در تلویزیون دیگر شاهد نمایش فاجعه‌ای بزرگ آخر نخواهیم بود زیرا طبیعت این وسیله‌ی ارتباطی بر ضد آن فاجعه‌ی بزرگ عمل می‌کند؛ چون همیشه برنامه‌ای دیگر، فصلی دیگر، موسیقی‌ای دیگر، صدا و گرافیک‌های کامپیوتری‌ای دیگری هستند تا به یاد تماشاگر بیاورند که او در خلاء عاطفی تنها رها نشده است. فکر می‌کنم دور از حقیقت نباشد اگر بگوییم که تماشاگران فیلم در زمان حاضر به یقین پیچیده‌ترین مخاطب در تاریخ هستند و این پیچیدگی را ما مدیون تلویزیون هستیم.

بسیاری از فیلم‌ها توسط کارگردانانی ساخته می‌شوند که تاریخ سینما را به نحو عالی می‌شناسند، بنابراین قادرند هر صحنه را با لایه‌هایی از اشاره و کنایه پر کنند؛ اشاره و کنایه‌هایی که اغلب نسبت مستقیم با خلاء موضوعی فیلم دارند. اما امروز تماشاگران هم به اندازه‌ی فیلم‌سازان فیلم می‌سازند زیرا سال‌ها تماشای تلویزیون، آن‌ها را مشتاق و آماده‌ی تماشای خیل عظیم فیلم‌های

ژانر فعلی کرده است؛ فیلم‌هایی که داستان و همه گونه تصویر و درونمایه‌ی مربوط به گذشته را که به نظر می‌آید از دل فیلم‌های قبلی بیرون آمده، در جریان یک تجدیدنظر مداوم مورد ارزیابی مجدد قرار می‌دهد.

در سال‌های دهه‌ی پنجاه برای تماشای یک فیلم ترسناک نیازی نبود که پیش از آن فیلم‌های ترسناک دیگری را دیده باشید اما اگر هم دیده بودید ممکن بود از دیدن این یکی لذت بیش‌تری ببرید. اما در زمان حاضر برای تماشای یک فیلم، از هر نوع که باشد، چه ترسناک و چه علمی ـ تخیلی و یا موزیکال، عملاً طوری شده که بهتر است شما از فیلم‌های قبلی آگاهی داشته باشید تا در مقایسه‌ی با آن‌ها از ظرایفی که به این یکی افزوده شده لذت ببرید.

یک فیلم ژانری برای دستیابی به سنت هنری‌اش از ژانرهای دیگر نیز بهره می‌برد؛ مثلاً می‌تواند ژانرهای مختلف را با هم درآمیزد، مانند **جنگ ستارگان** و یا چیزهایی که فیلم‌های قبلی پنهان نگه داشته‌اند برملا کند مانند **گرمای تن** و یا می‌تواند داستانی را با دوباره ساختن هجو کند مانند **زندگی برایان**.

این مهم نیست که موضوع فیلم چقدر تند و حساس باشد و یا به خشونت، مسائل جنسی و یا خودآگاهی بپردازد زیرا فیلم ژانری ناچار است برای رسیدن به وضوح و شناخت، که فقط از طریق اندیشیدن درباره‌ی تاریخ امکان‌پذیر است، به اهداف خود شکل نمایشی یا درام بدهد.

مخاطبی که فیلم‌های ژانری را قدر می‌نهد و باعث بازسازی و ادامه‌ی آن‌ها می‌شود کسی است که هم می‌خواهد شوکه شود و هم آگاهی یابد؛ او می‌خواهد در جریان دقیق تکرار و تفاوت این فیلم‌ها با یکدیگر قرار بگیرد و همچنین از مصاحبه‌ها و فیلم‌هایی که درباره‌ی این آثار ساخته می‌شود و مطالب مربوط به زندگی سازندگان آن‌ها مطلع گردد. چنین مخاطبی انتظار دارد به نیاز به آگاهی‌اش پاسخ مثبت داده شده و مورد تأیید قرار بگیرد زیرا درکی که او بر اثر اطلاعاتش از فیلم‌ها به دست آورده نه جدی و یا طنزآمیز بلکه بیش‌تر شخصی است.

در کانون خشن‌ترین فیلم‌ها، اکنون تماشاگرانی مشتاق قرار دارند که به دانش خود درباره‌ی الگوی داستانی و فرم فیلم اطمینان دارند. این تماشاگران از تماشای جلوه‌های ویژه و حقه‌های تولیدی فیلم راضی‌اند و در دل‌مشغولی و سرگرمی خود تردیدی ندارند.

شاید تا ده سال پیش اگر از مبارزات انتخاباتی کندی یا نیکسون یاد می‌کردیم باید از نقش و دخالت وسایل ارتباط جمعی در چنین رویدادهایی سخن می‌گفتیم اما با مبارزات انتخاباتی کارتر و ریگان دخالت و تأثیر رسانه‌های جمعی، دیگر بخشی از آن رویدادها بود؛ درست به همان‌گونه که از تماشاگران سریال‌های تلویزیونی خواسته می‌شد حتی وقتی دارند در برنامه‌های مصاحبه‌ی تلویزیونی به حرف‌های لاری هاگمن که دارد درباره‌ی خصوصیات نقش‌اش در سریال داد سخن می‌دهد، گوش کنند و یا مقاله‌ی مجله‌ها را درباره‌ی شخصیت جی. آر که لاری هاگمن آن را بازی می‌کرد بخوانند تا خود را درگیر پیچیدگی‌های ظریف پیرنگ سریال *دالاس* کنند؛ مخاطبانی که بدون کوچک‌ترین شگفتی می‌توانند خودآگاهانه تمام تفاوت‌های جزیی را متوجه شوند و تمام سبک‌های داستان‌گویی هالیوودی و یا تمام داستان‌هایی که درباره‌ی هالیوود بیان می‌شوند را درک می‌کنند.

در زمان حاضر، هر فرد عضوی از دسته‌ی مخاطبان مختلف است و البته هیچ ستاره‌ی سینمایی وجود ندارد که روزی یک تماشاگر علاقه‌مند نبوده باشد. اگرچه اغلب ساده‌ترین فیلم‌های احساسی مورد تقاضا که امروزه ساخته می‌شوند نه برای ترساندن، کنجکاوی برانگیختن و یا ارضاء امیال بلکه برای ستایش از خویشتن تماشاگر تولید می‌شوند و او را به احساس غروری می‌رسانند که از عضو گروه مخاطبان رسانه‌های جمعی بودن به او دست می‌دهد. بنابراین، به‌عنوان مثال، کسی که عاشق ورزش است لزوماً در جریان آخرین تحولات در زمینه‌ی شغل‌های جدید، انواع مدل موی سر و یا روش‌های شبیه‌سازی قطع کردن سَر در فیلم‌ها و همچنین نقل و حدیث‌هایی که در پشت آن‌ها وجود دارد، قرار می‌گیرد. محبوبیت کنونی فیلم‌های دنباله‌ای، جذابیت گرایش به آن‌ها را آشکارتر کرده است.

هر فیلم ژانری مانند حلقه‌ای از یک زنجیر ناپیداست و فیلم *خاویس هنوز زنده است* می‌توانست شعار هر فیلم‌سازی باشد که می‌خواهد از نیروی باقی‌مانده در تصویرها و داستان‌هایی که

پیش‌تر مخاطب را تسخیر کرده‌اند، بهره‌برداری کند؛ اما اکنون به خاطر انگیزه‌ی حفظ سرمایه‌ی مالی و میل به بهره جستن از مخاطبان آگاه، فیلم‌ساز فیلم‌های دنباله‌دار خود را می‌سازد و خیلی زود طرفدارانی را خلق می‌کند که یونیفورم‌هاشان تی‌شرت‌ها و اسباب‌بازی‌هایی هستند که در فروشگاه‌های بزرگ یافت می‌شوند. پس به همین علت بود که در آنونس *راکی ۳* این جمله شنیده می‌شد: «یک سنت امریکایی».

بنابراین چنین به نظر می‌رسد که در هالیوود فیلم دوم دنباله‌ی فیلم اول است اما وقتی فیلم سومی هم ساخته می‌شود نامش را سنت می‌گذارند. نمی‌خواهم در این‌جا، به نام نوعی برداشت ایده‌آلیستی سطح‌بالا از کار هنری، به فیلم‌های دنباله‌ای و یا فیلم ژانری طعنه بزنم. وقتی به فیلم‌هایی که در هالیوود تولید و طی سال‌های ابتدای دهه‌ی هشتاد در امریکا نمایش داده شده‌اند نگاه می‌کنیم، اگر هنوز به اعتقاد به شخصیت‌ها از دهه‌های گذشته چسبیده باشیم، به این باور می‌رسیم که آن فرهنگ والای قدیمی در تمایز با فرهنگ عمومی، هرگز چندان لازم و از ارزش چندانی هم برخوردار نبوده.

در آن فیلم‌ها، یک مشغله‌ی ذهنی عمومی درباره‌ی فشار زمان و محدودیت داستان بر فرد وجود دارد، حال می‌خواهد دیدگاه فیلم بدبینانه باشد یا خوش‌بینانه و یا درباره‌ی آزادی در زمان حال باشد یا فشار خفقان‌آور در زمان گذشته.

مانند افزایش سریع فیلم‌های ژانری، رقم بالای تعداد داستان‌های بازسازی‌شده و همچنین احیاء ظاهری ارزش‌های سیاسی سنتی که نماینده‌اش رونالد ریگان بود، محبوبیت فیلم‌های دنباله‌ای نشانگر آنست که ما در دوره‌ای هستیم که مشکل گذشته و این‌که با آن باید چکار کنیم، به شدت بر زمان حال سنگینی می‌کند؛ زمان حالی که از نادیده و یا خیلی جدی گرفتن‌اش، بدون فاصله‌ای کافی گرفتن از آن به صورت طنزآمیز، در معرض خطر قرار می‌گیرد و درست همین فیلم‌های دنباله‌ای و فیلم‌های طنزآمیز ژانری جدید هستند که توانسته‌اند آن فاصله را به وجود آورند.

داستان این فیلم‌ها که بر محور چند شخصیت نوشته شده، هرگز به پایان نمی‌رسد. وقتی شما یکی از این فیلم‌ها را می‌بینید، بلیت برای تماشای یک فیلم نخریده‌اید بلکه برای ورود به دنیای خودمانی و دوستانه‌ای که در آنست، اجازه گرفته‌اید. بنابراین حتی فیلم‌های ترسناک هم برای علاقه‌مندانش تبدیل به لذتی آشنا می‌شود و وحشت کردن به نوعی رفتار آشنا و دوست‌داشتنی تبدیل می‌شود. در این‌جا منتقدان فیلم ممکنست درباره‌ی طبیعت اصلی فیلم‌های وسترن، موزیکال و یا حتی ورزشی نظر دیگری داشته باشند، اما اگر فیلم ژانریِ خالصی وجود داشته باشد که هنوز سر پا ایستاده، آن فیلم ژانری است که درباره‌ی خودش به آگاهی رسیده؛ فیلم ژانری که درگیر رد یا قبول گذشته‌ی خودش است. اما این سؤال همچنان باقی می‌ماند که آیا این پیچیده کردن ظاهری موضوع عملاً به پیشرفت فرهنگی می‌انجامد و یا صرفاً یک انباشت فرهنگی است و حمله کردن به عظمت گذشته، بیش از آن‌که غنی کردن آن باشد، به صورتی زیر و رو کردن انبوه زباله‌ی تصویرهای مخدوش است. داستان‌های بازسازی‌شده، در بهترین شکل خود، شرح و تفسیری هستند که آن‌چه در نو بودن‌شان از دست می‌دهند در خود آگاهی به دست می‌آورند.

ساختن دوباره‌ی فیلم *شیء* براساس قوانین ۱۹۵۱ فیلمی مسخره و یا لااقل فیلمی کهنه از آب در می‌آمد؛ بنابراین *جان کارپنتر* به بهانه‌ی بازگشت به گذشته باز هم به زمان قبل‌تر داستان اصلی جان دبلیو کمپبل جونیور می‌رود و فیلمی را می‌سازد که نه معقولانه است و نه عملاً پیرنگی دارد و اثری است که آخر آن فیلم دنباله‌ای دیگری را می‌طلبد که هنوز ساخته نشده و شاید هرگز ساخته نشود.

در زمانه‌ای که ما به دنبال رسیدن به خلاقیت، نوآوری و سبک شخصی هستیم، انبوه فیلم‌های دنباله‌ای، بازسازی‌شده و ژانری به صورتی مضحک با نگرانی از کمبود الهامات خلاقانه آمیخته شده؛ با اشاره به این‌که دیگر نیازی نیست که چیزی را از نو ابداع کنیم بلکه فقط کافیست تکرار کنیم، تنوع بدهیم، ادامه بدهیم و به پیش برویم. چنین فیلم‌هایی، در مقابل قدرت سهمگین و مداوم مرگ، از ما حمایت می‌کنند و بر این تقابل اصرار هم می‌ورزند. این فیلم‌ها به ما اجازه می‌دهند تا به عقب برگردیم و برای شناختن توانایی آن‌ها از خود خوشنود باشیم.

اما آن‌ها پشت ما را خالی می‌کنند و به ما می‌گویند: «اگر تو چیز

زیادی می‌دانی، پس پیر هستی و اگر پیر هستی، پس به مرگ نزدیک‌تر شده‌ای». چنین است که در بسیاری از فیلم‌های امروز، با لحنی یکنواخت، شاهد غم و اندوه و تیرگی در آن‌ها هستیم.

راکی بالبوآ باز هم برنده می‌شود و لوک اسکای واکر باز هم بیش‌تر درباره‌ی گذشته‌اش آگاه می‌شود. اما در فیلم‌های دیگر وقتی بر لبه‌ی پرتگاه قرار می‌گیرند، به هنگام خلاقیت صدای غم‌انگیزشان تیزتر به گوش می‌رسد. مثلاً فیلم ***پنی‌های (پول) آسمان*** با آن سکانس‌های درخشانش و عدم انسجام سراسری‌اش مرا به یاد آن غذاهای ترکیبی بی‌ربطی می‌اندازد که در رستوران‌های شیک سرو می‌شوند و هیچ‌گونه سبک آشپزی درستی ندارند و فقط از مواد غذایی گران‌قیمت استفاده می‌کنند؛ خوراک استیک را با خاویار می‌پوشانند و روی آن را با کیوی تزیین می‌کنند. در فیلم ***پنی‌های آسمان***، برای این‌که بفهمیم سال‌های دهه‌ی سی بالاخره چگونه گذشته، بازبی برکلی و فرد آستر تا آن‌جاکه می‌توانند با واکر اوانز و ادوارد هوپر مبارزه می‌کنند تا ببینند چه کسی شایسته‌ی گرفتن جایزه است. برای چنین فیلم هایی، استیو مارتین مناسب‌ترین ستاره است زیرا اصلی‌ترین ادا اطوار کمیک او لبخندی است که به نشانه‌ی رضایت از کارهایش بر لبانش می‌نشیند. روی صحنه این لبخند رضایت به این معناست: «من دارم یک کار احمقانه می‌کنم اما می‌دونم دارم چکار می‌کنم و به همین دلیل کارم بامزه است». اما در فیلم‌هایش این لبخند رضایت به ما می‌فهماند: «خودم می‌دونم که یک بچه‌ام اما آمدم تا با آدم بزرگ‌ها بازی کنم». چه در صحنه‌ی تئاتر و چه در فیلم، مارتین اصرار دارد بر آگاهی‌اش تأکید کند. در فیلم *احمق* چنین به نظر می‌رسد که او حتی زمانی که به وسیله‌ی چشم‌ها، صدا و لبخند از سر رضایت‌اش ما را وارد رمز و رازی می‌کند که ابداً آن را جدی نگرفته و فقط دارد بازی‌اش می‌کند، درعین‌حال به ما می‌فهماند که او چیزی را جدی گرفته که هیچ‌کس دیگر آن را جدی نمی‌گرفت؛ بدون هیچ شباهتی به رابین ویلیامز که آگاهی‌اش او را به «آقای رسانه‌های جمعی» تبدیل کرده و همچون یک آنتن در جایی رشد کرده که امواج تمام تلویزیون‌ها، رادیوها و فیلم‌های سینمایی در جهان، در آن به هم می‌رسند.

مارتین بدون این‌که آرواره‌اش را به جلو بکشد و یا اخم‌هایش را درهم کند، هرگز وارد حیطه‌ی صمیمیت و یا احساسات نمی‌شود تا به ما بگوید که اصلاً منظوری نداشته. حال شما فکر می‌کنید که او کیست، یک احمق؟ با این حال *مارتین* درعین وقیح بودن می‌خواهد صمیمی هم باشد؛ به خصوص اگر ما صمیمیت را به معنای پایبندی کامل فرد آستر و جینجر راجرز نسبت به استادی و مهارت‌شان در یک زمان ازدست‌رفته تعریف کنیم. مانند زمان همفری بوگارت یا هنری فوندا که فاصله‌ی میان خود بازیگر و شخصیتی که نقش آن را بازی می‌کرد به ندرت قابل تشخیص بود. استیو مارتین با تمام شهرت و محبوبیت‌اش هنوز می‌خواهد نقش بچه‌های بزرگسال را بازی کند و فرد آستر و جینجر راجرز گرچه هنوز کاملاً نمرده‌اند اما به‌هرحال دیگر زنده نیستند؛ اما فیلم‌هایشان نمایانگر ایده‌آل‌های از دست رفته، نظم و ترتیب، وقار و زیبایی و اطمینان خاطرند.

اما درنهایت باید بپذیریم که دنیای آن‌ها برای همیشه پایان یافته و شخصیتی که مارتین در فیلم ***پنی‌های آسمان*** به ما عرضه می‌کند نیز باید بپذیرد، هر چقدر که رویایی، خونسرد و بابی‌پروا باشد اما دیگر نمی‌تواند جایش را در تاریخ عوض کند.

در سکانس حساس و مهم فیلم، استیو مارتین و برنادت پیترز در روی صحنه‌ای در پایین تصویر فیلمی از فرد آستر و جینجر راجرز می‌رقصند. درست است که تصویر آستر و راجرز سیاه و سفید است و مارتین و پیترز رنگی دیده می‌شوند اما ستارگان رویایی زمان‌گذشته، بر بالای اندام‌های کوچکِ ستارگانِ رویاییِ به ظاهر واقعی‌ترِ زمان حال، واقعی‌تر به نظر می‌رسند؛ حتی زمانی که مارتین و پیترز به کمک یک تکنیک رویایی در میان تصویر سیاه و سفید فیلم قرار گرفته‌اند اما تبدیل شدن‌شان به فرد آستر و جینجر راجرز به مفهوم گم شدن در یک تصویر بزرگ‌تر است و آن به این معناست که زمان حال تقلید ضعیفی است از زمان‌گذشته، حتی در لب زدن با آواز فیلم. فیلم ***پنی‌های آسمان***، به عنوان یک فیلم ژانری جدید عمیقاً وامدار تاریخ خیال‌پردازی‌های تصویری به ویژه از نوع موزیکال آنست. گذشته‌ی آن، گذشته‌ایست که از ترکیب فیلم‌های دیگر به وجود آمده حتی در آن قسمتی که با لحنی نگران از تصویرگری نقاشی مانند هوپر که او را «واقعی‌تر» قلمداد می‌کند، تجلیل می‌کند.

اما فیلم‌های *سرخ‌ها* و *ارابه‌های آتش* و از طرفی دیگر فیلم *گالیپولی*، خود را از دسته فیلم‌های تاریخی خودآگاه ژانری جدا می‌کنند تا به خود لقب فیلم‌های «تازه و بدیع بدهند اما با این حال آن‌ها هم مانند فیلم‌های دیگر به‌طور عجیبی درگیر حل بحران مشابه الهام‌گیری هستند. وارن بیتی در فیلم *سرخ‌ها*، به جای تکرار روش‌های قدیمی یعنی ماندن در گذشته، به دنبال آنست که آن را بازسازی کند. او مصاحبه‌هایی را که با بعضی از بازماندگان گذشته ازجمله جان رید و لوئیز برایانت انجام داده، در لابه‌لای فیلم گنجانده. با این کار به نظر می‌آید که می‌خواسته به ما بگوید: گذشته و حال به هم متصل‌اند؛ و شور و حال این مردم زمانی واقعی بوده.

اما عجیب اینست که این تلاش برای استحکام بخشیدن به شخصیت‌هایش که با واقعیت مستند و شیرینی همراه شده، موفق می‌شود تنها بر کیفیت عروسک سینمایی بودن رید و برایانت تأکید کند.

و باز عجیب است که از ما خواسته شده تا از خود بپرسیم آیا این چهره‌ها و شخصیت‌ها به راستی در یک گذشته‌ی پر زرق و برق زندگی می‌کرده‌اند؟ و در ادامه‌ی سؤال از خود بپرسیم: اما چرا این شخصیت‌های واقعی ـ جز در تیتراژ ـ هویت‌یابی نشده‌اند و چرا برخلاف انتظار چهره و شخصیت‌های دوست‌داشتنی وارن بیتی و دایان کیتون این‌قدر غیرواقعی به نظر می‌رسند؟

وارن بیتی با انتخاب چهره‌های آشنای دیگری مانند جرج پلیپتون و جین هاکمن در نقش‌های مهم، دو هدف را دنبال می‌کند. اول این‌که به حقیقت گذشته تا آن‌جا که ممکنست احترام بگذارد و دوم این‌که ساختار آن را با طنز بشکافد تا فرضی و خیالی بودن بازسازی را به تماشاگر گوشزد کند.

سبک قدیمی ساختن چنین ملودرام تاریخی ـ که به خاطر آن، لوبیچ از طرف زیگفرید کراکائر سخت مورد انتقاد قرار گرفت ـ قراردادن فرد در مقابل یک پرده‌ی نقاشی بزرگ تاریخی بود و بعد نشان دادن این‌که هر چیزی که اتفاق افتاده می‌توانسته به‌وسیله‌ی احساسات شخصی قهرمانان داستان توضیح داده شود ـ اشاره به فرضیه‌ی تاریخی بینی کلئوپاترا. اما فیلم *سرخ‌ها* بیش‌تر بین مطالبه‌ی امیال شخصی و عمومی گیر کرده است. برای مثال در اواخر فیلم، رید بدون هیچ شوری به اما گلدمن می‌گوید که او هرگز به احساساتش میدان بروز نداده. سپس کارگردان با گذاشتن سریع تصاویر پشت سرهم، تصمیم می‌گیرد از مسائل بین‌المللی غفلت نکند، پس اراده می‌کند برای تاتارها تبلیغ کند و زینوویف و دیگر یارانش را برای کشتن فردیت افراد به بهانه‌ی انقلاب ـ بنابراین کشتن انقلاب ـ رسوا سازد.

فیلم از نظر فکری به نقطه‌ای می‌رسد که در اصل تفکری است مربوط به برایانت؛ یعنی به نظر می‌آید که احساسات، آگاهی و وجدان بر اصول برتری می‌یابند و حرکت انقلاب به گونه‌ای درست به نقد کشیده می‌شود. اما اظهار ندامت بسیار دیر شده است زیرا رید بر اثر تیفوس که به هنگام خدمت به انقلاب دچارش شده، می‌میرد. نظرات برایانت در مورد خیر و صلاح شخصی ممکنست درنهایت پیروز شود اما او تا زمانی که در زندگی رید جایی داشته مفید بوده و خود رید هم تا وقتی که در تاریخ قرار داشته مهم بوده. آن‌ها می‌توانند مطمئن باشند که لااقل دیگر به عنوان شاهدان قدیمی، پیرتر و ضعیف‌تر نخواهند شد تا وارن بیتی آن‌ها را در جایی جمع کند و از آن‌ها بخواهد داستان زندگی‌شان را اثبات کنند.

با این همه، فیلم‌های *پنی‌های آسمان* و *سرخ‌ها* با کمال تأسف زمان حال تحقیرشده و گذشته‌ی پر شکوه را در مقابل هم قرار می‌دهند؛ اما حتی اگر اشاره‌ای ضمنی هم به آن کرده باشند باز هم ما آن گذشته را در ضمیر آگاه‌مان نگه داشته‌ایم. اکنون ما می‌دانیم فیلم‌های فرد آستر راه خلاصی رویاگونه از واقعیت‌های تلخ دوران بحران بزرگ اقتصادی بودند که به‌وسیله‌ی تابلوهای ادوارد هوپر به آن‌ها سندیت داده شده. اکنون ما می‌دانیم که جان رید و لوئیز برایانت به جای این‌که مورد حمله و آزار و اذیت قرار بگیرند باید مورد ستایش و احترام قرار می‌گرفتند.

با این همه کشته شدن شخصیتی که استیو مارتین در فیلم *پنی‌های آسمان* نقش‌اش را بازی می‌کند و همچنین مرگ رید در فیلم *سرخ‌ها*، شبیه به نوعی پایان خوش است زیرا آن‌ها از خلوص پندارهای جدید و غلط ما درباره‌ی ذکاوت و دانایی محافظت می‌کنند.

یک جان رید زنده مانند گروه پر سر و صدای پیرهای آوازخوان فیلم *سرخ‌ها* می‌توانست جالب باشد اما در هر صورت

متأسفانه تنها پیرمرد زنده‌ای بیش نبود؛ و یا مثلاً گذاشتن صحنه‌ای از چند روز آخر زندگی لوئیز برایانت در رفاه به سبک زنان مرفه پاریسی ۱۹۳۶ ـ انگار که خبر جایزه‌ی نوبل بردن یوجین اونیل را شنیده ـ ممکن بود خط واصلی بشود بین زندگی رمانتیک گذشته و زندگی نزول‌یافته و بسیار ناراحت زمان حال. مانند فیلم‌های ژانری که خودآگاهانه، با ترک سنت، رهایی خود را از آن اعلام می‌کنند، فیلم ***سرخ‌ها*** به نحوی گریزناپذیر میان تسلیم شدن به تاریخ و تلاش ناامیدانه برای فرار از قدرت آن گیر کرده است. در سال‌های اخیر به نظر می‌آمد که عامل زمان در فیلم‌های کمدی موزیکال بیرون تاریخ ایستاده است زیرا در این فیلم‌ها زمان همیشه خوش، متوازن، منظم و موافق و موزون بود. زمان، آیین و آداب زیبایی بود که هرگز مرگ نداشت. بیرون از این دنیای خشن پر ماجرا و پر گناه، زمان ناب و خالص سینمایی ایستاده بود. اما فیلم‌های ***آن سال‌های جاز*** و ***پنی‌های آسمان*** به ما نشان دادند چگونه مرگ هم می‌تواند بخشی از این ریتم بی‌زمان باشد، و از این منظر ***سرخ‌ها*** نمونه‌ی متنوعی از فیلم موزیکال است. پس از مرگ جان رید اما، پرداختن به لوئیز برایانت نمی‌توانند ادامه‌ی خوبی باشد زیرا در آن صورت عملاً ایده‌آلیسم محدود و آرمان شهری فیلم را که در تقابل دایم با میل به نمایش گذاشتن جدیت روشنفکرانه و تعهدش به واقعیت تاریخی است، تضعیف خواهد کرد. من بسیار خوشحالم که وارن بیتی داستان زندگی رید به روایت گروه تئاتری پاترسون استرایک پاچنت که در ۱۹۱۳ در مدیسون اسکوایر گاردن اجرا شد را کنار گذاشت. شاید به این نتیجه رسیده بود که نکند رید به جای این‌که گزارشگر، بازیگر و بالاخره کسی که با افتخار تمام قربانی ماجراهای بزرگ شده، مانند خود بیتی آشکارا تبدیل به یک مدیر هنری تاریخ شود.

میلوش فورمن با آن بدبینی اروپای شرقی‌اش درباره‌ی تاریخ، در فیلم ***رگتایم*** به‌گونه‌ای آشکار کولهاوس واکر قهرمان عملگرایی و پدر قهرمان هوشمندی را به دو صورت متفاوت می‌کشد؛ درحالی که فیلم‌سازی به نام تاتیه که قهرمان بی‌طرفی هنری است هنگامی که مادرش را در کنارش دارد مردگان را پشت سر می‌گذارد و سر زنده از معرکه دور می‌شود.

کرک فرمانده‌ی ناوگان دریایی که زمانی ناخدای کشتی بوده به دختر جاه‌طلب‌اش در فیلم ***پیشتازان فضا*** ۲ چنین می‌گوید: «آن‌طوری که با مرگ تا می‌کنی درست به همان اندازه اهمیت داره که با زندگی تا کنی».

پیشتازان فضا ۲ فیلمی است که موضوع پیری و حتی مرگ قهرمانانش که در فیلم قبلی بدون سن و سال بودند بخشی اساسی از پیرنگ آن را تشکیل می‌دهد. درحقیقت، حضور مرگ که این همه با آن مبارزه می‌کنیم، از دستش می‌گریزیم و بالاخره تسلیم‌اش می‌شویم به قدری در فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند جاری و ساری شده که عجیب است (یا درست است) که این همه کم، ذکری از آن به میان می‌آید. در میان فیلم‌هایی که آشکارا از مرگ سخن می‌گویند فیلم‌هایی مانند ***کلوپ نوازندگان قلب‌های تنهای گروهبان پیر***، ***سوپرمن*** ۱ و ***ای.تی*** ما را به نقطه‌ی مرگ و نابودی و حتی ماوراء آن می‌رسانند تا به صورت خیالی ما را از این فرآیند طبیعی دور کنند. شیپور چادویی گروهبان پیر، شهر فاسد پپرویل را به شهر کوچک و رویایی اندی هاردیز کارول بدل می‌کند، یعنی همانی که قبلاً بوده؛ ***سوپرمن*** تمام جهان را به روی محور اصلی‌اش باز می‌گرداند تا بتواند لویس لین را زنده کند و عشق الیوت به ***ای.تی*** شعله‌ی درونی زندگی را در او مشتعل می‌کند؛ کاری که با آخرین تکنولوژی روز انجامش میسر نمی‌شود.

تمام افسانه‌های ملی ما بر جوانی و معصومیت به عنوان فضیلت و مزیت بزرگ تأکید می‌کنند و پیری و تجربه را نشانه مرگ و سقوط همه چیز می‌دانند؛ اما فیلمی مانند ***ای.تی*** به ما می‌فهماند حتی با این تفکر و عقل توان‌فرسا، می‌توانیم برای لحظه‌ای هم که شده در پندار شروع مجدد زندگی سهمی داشته باشیم. هر فرد بالغی که روزی در بیمارستان شاهد توقف افت فشارخون عزیزی بوده، حال چه پیر و چه جوان ـ که ای.تی هم پیر است و هم جوان ـ حتماً هم‌صدا با الیوت فریاد زده: این بار عشق پیروز شد.

به شکلی کاملاً متفاوت، فیلم ***ارابه‌های آتش*** هم در اصل سعی می‌کند مانند ***ای.تی*** مرگ و سپری شدن زمان را نفی کند. بدون هیچ شباهتی به شخصیت جان رید در ساخته‌ی وارن بیتی که نقش و تأثیر او در تاریخ، به خاطر جذابیت‌های ظاهری و شخصیت

تئاتری‌اش مورد تردید قرار گرفته، دوندگانی به نام‌های لیدل و آبراهامز هم قهرمانانی هستند که در مورد توجه قرار گرفتن‌شان ناآگاه و یا بی‌اعتنا هستند، بنابراین به نظر می‌رسد که از سرکوب شدن توسط تفسیرها و برداشت‌های هر شخصیت دیگری که به دویدن آن‌ها معنای ملی و یا مذهبی می‌دهد، می‌گریزند. این مهم نیست که فیلم سعی دارد چه چیزی را به ما بگوید. در چنین مواردی، هیچ قهرمانی نه برای حاکمیت مسابقه می‌دهد، نه برای جامعه و نه حتی برای تماشاگران معمولی که دوستش دارند.

آبراهامز مربی خودش را دارد اما این مربی قبل از آن‌که علاقه‌مند شخصی او باشد یک شاهد عینی کمال یافتن جسمی اوست؛ این مترادف اظهارنظر لیدل است که می‌گوید: «خداوند شاهد دویدن اوست و از آن لذت می‌برد». چیزی که می‌خواهم بدانم اینست که فیلم ***ارابه‌های آتش*** که جایزه‌ی بهترین فیلم را از آن خود کرده بیش‌تر به خاطر کیفیت فیلم بوده و یا تمایل هالیوود به این‌که باور کند به هرحال در مکانی، مردمانی با آرزوها و جاه‌طلبی‌های والا وجود دارند که از نظر اخلاقی هم صادق‌اند؛ حال یا مانند لیدل در فیلم، برای لذت بردن و رضایت خدا مسابقه می‌دهند و یا مثل آبراهامز برای موفقیت شخصی‌شان تلاش می‌کنند. شولتز دونده‌ی دیگر فیلم با آن حس نمایشی امریکایی‌اش می‌گوید که منظور هیچ‌کدام از آن دو دونده را نمی‌فهمد. ما خیلی دیر کشف می‌کنیم که آن شهرتی که ما آرزویش را داریم لزوماً آن شهرتی نیست که طالب‌اش هستیم. فیلم ***ارابه‌های آتش*** هم مانند ***ای.تی*** به‌طور ضمنی به ما می‌فهماند که فرار از زمان و حتی آخرین ضربه‌اش یعنی مرگ هم، ممکن است.

در دوره‌ی طلایی و درخشان میان دو جنگ در انگلستان، شاید هنوز بلند پرواز بودن و با زمان رقابت کردن و برنده شدن ممکن بوده (همان‌طور که آبراهامز را در یکی از صحنه‌های آغازین فیلم در حال دویدن در برابر یک ساعت در حیاط خانه‌ای قدیمی می‌بینیم). دویدن یک تصویر بلندپروازانه‌ی جذاب است نه فقط به خاطر این‌که همیشه تعداد بسیاری هستند که در کنار آهسته می‌دوند و یا دوندگان همگی بخواهند به‌طور حرفه‌ای مسابقه بدهند. در میان تمام ورزش‌هایی که در فیلم‌ها می‌بینیم، دویدن به‌طور ویژه از لحاظ بصری، تصویری است قدرتمند از یک تلاش فردی، فردی که تنها بر جسم خویش متکی است؛ او هم‌گروه ندارد زیرا دویدن یک عمل فردی است و ابزار و وسایلی هم ندارد چون اصولاً نیاز به تکنولوژی ندارد.

دویدن، آرزو و بلندپروازی انسان را از طریق واقعیت جسمی، ذهن، اراده و انگیزه نمایان می‌سازد. پیروزی در مقابل زمان مانند دوباره جان گرفتن ***ای.تی*** و یا از زیر خاک درآوردن لویس لین توسط سوپرمن پیروزی خویشتن پالایش‌یافته است. اما فیلم ***ارابه‌های آتش*** با این‌که برنده‌ی اسکار شده، در مورد حواشی یا ابزاری که دویدن را احاطه می‌کند تا ایده‌آل امریکایی از بلندپروازی شخصی را تجسم بخشد زیادی طنزآمیز و طعنه‌آمیز است (مانند فیلم ***پیروزی شخصی***) و زیادی حسرت‌گفت‌وگوهای سیاسی عصرانه در انگلستان را می‌خورد (مانند فیلم ***گالیپولی***). فیلم‌های ***پیروزی شخصی*** و ***گالیپولی*** هر دو درباره‌ی دویدن و دوندگان صحبت می‌کنند اما با نگرش‌های کاملاً متفاوت. در ***گالیپولی*** زمان یعنی جنگ. تقدیر تاریخ دو دونده را در مسیر یک راهپیمایی اجتناب‌ناپذیر به سوی مرگی سوق می‌دهد که خود آن‌ها ظن آن را برده بودند و تماشاگر هم می‌داند که این سرنوشت حتمی اوست.

در آخرین لحظه‌ی فیلم، یکی از دوندگان به فکرش می‌رسد به نحوی نظامیان را از پیشرفت انتحاری در قلب دشمن باز دارد. او می‌دود، می‌دود و باز هم می‌دود اما نمی‌تواند پیامش را برساند بنابراین دوستش به همراه هزاران تن دیگر بدون هیچ نتیجه‌ای جان می‌بازند.

هرکس که کمی از دانش تاریخ بهره‌مند باشد ممکن است به یاد بیاورد که سرزنش این فاجعه‌ی نظامی در ***گالیپولی*** معمولاً متوجه کسی جز ***وینستون چرچیل*** جوان نیست. اما پیتر ویر در فیلم خود فکر انتقام از چرچیل و یا نظامیان بلندپایه‌ی انگلیسی را به کنار نهاده و بیش‌تر بر مضمون محکوم بودن مبارزه‌ی بشری در برابر تقدیر تکیه کرده است. گذشته قابل تغییر نیست. جان باختن برای جامعه به مثابه قربانی دادن برای یک معبد خالی است. فیلم ***تلاش شخصی*** با آن خوش‌بینی به سبک امریکایی‌اش به‌طور ضمنی به ما می‌گوید که همیشه زمان کافی وجود دارد، به

خصوص زمانی که می‌شود فشار مسابقات و یا بازی‌های بزرگ را برداشت و رقیبان را به دوستان مبدل کرد. دویدن در مقابل زمان به معنای دویدن در برابر بدترین وضعیت و کشف بهترین توانایی‌ها در خویشتن است.

با این حال فیلم ***تلاش شخصی*** هم مانند ***ارابه‌های آتش*** و یا ***گالیپولی*** فیلمی است درباره مسایلی مربوط به حکومت، جنگ، فشارهای اجتماعی و ضدیهودیتی که هنوز وجود دارد.

حساس‌ترین محتوا ـ رابطه‌ی میان دو زن جوان ـ مانند هر چیز دیگری در فیلم به عنوان یک انتخاب شخصی مطرح شده است نه یک مشکل فرهنگی و یا آسمانی و یابهانه‌ای برای درس اخلاق دادن و قضاوت کردن. مسأله‌ی سیاسی تحریم المپیک هم مطرح شده اما فقط برای این‌که عرصه را برای جدل‌های فردی یا ویژه آماده کند.

شفافیت و درعین‌حال بدون دغدغه بودن شخصیت‌های فیلم ***تلاش شخصی*** در اصل بر این موضوع تأکید می‌کند که خوشبینی این‌چنینی در اغلب فیلم‌هایی که اخیراً ساخته می‌شوند بسیار نادر است. مثلاً یکی از شخصیت‌ها به جای داشتن آرزوی خالصانه به پیروزی، در پی یافتن غولی است که اعضاء درونی بدنش فاسد شده. فیلم ***گالیپولی*** با سرزنش کردن تاریخ تلاش می‌کند شخصیت‌های اصلی‌اش را منزه نگه دارد، درحالی که فیلم ***ارابه‌های آتش*** حتی در این مورد هم تردید نشان می‌دهد.

اما شخصیت‌هایی مانند آرتور که نقش آن را ***استیو مارتین*** در فیلم ***پنی‌های آسمان*** بازی می‌کند و یا ریدو برایانت در فیلم ***سرخ‌ها*** بسیار مشتاق‌اند که کشف شوند و به عنوان آن‌چه که هستند شناخته شوند؛ یعنی آدم‌های بزرگی که معمولاً از هر گونه قدرت یا استعداد ویژه بی‌نیازند. وارن بیتی به نقش‌هایی مانند ***آرتور***، کمی جوهر و محتوای مادی اضافه می‌کند زیرا در تعدادی از بهترین بازی‌هایش در فیلم‌هایی مانند ***بانی و کلاید***، ***مک کیپ و خانم میلر*** و ***شامپو*** او نقش مردان کوچک خودبزرگ‌بینی را که سعی می‌کنند خود را به موقعیت قهرمانی ارتقاء دهند با شخصیت افسانه‌ساز و بازیگر خودش درهم آمیخته است. شاید چنین اشاره‌هایی در ***سرخ‌ها*** هم دیده شود اما اگر از ما خواسته می‌شود که شخصیت رید در این فیلم را یک چهره‌ی عمومی دیگر که عمل کردن را با بازی کردن اشتباه گرفته فرض کنیم، باید بگویم یافتن سرنخ برای شناختن چنین شخصیتی چندان ساده نیست. درحقیقت رید بیش‌تر شبیه شخصیت بالغ‌شده‌ی یکی از قهرمانان موردعلاقه‌ی جوانان یعنی شاه آرتور جوان است.

شاهزاده‌ای با لباس و چهره‌ی مبدل که می‌تواند شمشیر از سنگ بیرون کشد و خود را به عنوان یک رهبر اصیل قلمداد کند و همه با او هم‌پیمان شوند. جان رید شمشیر تاریخ را محکم در دست می‌گیرد؛ لوک اسکای واکر راهی مبارزه علیه حاکمیت می‌شود و زمان به عهد و پیمانش در مقابل این ایده‌آلیست جوان عمل می‌کند، مردی بزرگ با سن و سالی جوان.

موج اخیر فیلم‌های مربوط به قرون وسطی برخلاف فیلم‌های همین نوع که در دهه‌ی پنجاه ساخته می‌شدند ـ و بیش‌تر گرایش اجتماعی داشتند ـ اکنون خود را در جهان گذشته‌ای متمرکز می‌کنند که از طریق رابطه‌ی فانتزی و مسیحیت با حقیقت ابدی جهان، بر جنگ و خشونت صحه می‌گذاشت. هنوز هم به‌نظر می‌آید در اغلب مواقع، قهرمانان آن‌ها، مانند قهرمانان فیلم‌های مدرن‌تر در درجه‌ی اول وقتی که به اندازه‌ی کافی مورد ستایش قرار گرفتند آنگاه انگیزه‌ای می‌یابند تا بتوانند از طریق شهرت و محبوبیت‌شان بر مرگ فائق آیند.

اما تاریخ یک شمشیر دو لبه است و آموزنده خواهد بود اگر باور کنیم چه بسیار بودند قهرمانانی که با سرخوردگی و مرگ به آخر خط رسیدند. حتی در فیلم‌هایی که مثبت‌ترین تصاویر را درباره‌ی گذشته خلق کرده‌اند غم‌بارترین ابرهای زمان و سرنوشت، همیشه بر شانه‌های قهرمانان نشسته و در رقابت برای رسیدن به افتخار و میل به متفاوت بودن و بنابراین فرار از زمان، چنین اثبات شده است که حتمی‌ترین سرانجام، بلعیده شدن توسط آنست.

آنان که به دنبال شهرت و افتخارند برای رسیدن به کمال در روح و تن‌شان ممکن است بخواهند با زمان رقابت کنند اما آن کسانی که از ترس و وحشت می‌گریزند در جهانی زندگی می‌کنند که نیروی فردی اغلب چهره‌ی خشونت و جنون به خود گرفته.

در این روزها درک علت تقاضای فیلم‌های وحشت‌انگیز اصولاً برای درک مفهوم فیلم به‌طور عام بسیار مهم است زیرا

مایه‌ها و موضوع فیلم‌های وحشت‌انگیز بر انواع دیگر فیلم نیز تأثیر گذاشته، و موسیقی ونجلیس برای فیلم *ارابه‌های آتش* که دارای احساس‌های نوستالژیک و وحشت‌برانگیز است کاملاً با حس خودمداری روحی و پیرنگ دراماتیک فیلم هماهنگ است.

در *ارابه‌های آتش* قهرمانان با زمان مبارزه می‌کنند و به نظر می‌آید که پیروز هم می‌شوند اما فیلم‌هایی که عنصر وحشت در آن‌ها فراگیرتر است تأثیر خود را در ژانرهای دیگر و یا در واقعیت هم باقی می‌گذارند تا با متمرکز بودن فیلم‌های هولناک برشکنندگی فرد و یا درگیر بودن جمع که به‌وسیله‌ی قدرت‌های عظیم گذشته مورد تهدید قرار گرفته ترکیب شود؛ گذشته‌ای که به جای ستوده شدن و مورد قدردانی قرار گرفتن، به آن اهمیت داده نشده و فراموش شده، اکنون می‌خواهد انتقامش را بگیرد.

در چنین فیلم‌های وحشت‌انگیزی، جوان گستاخ و جاه‌طلبی که شمشیر را از میان سنگ بیرون می‌کشد، می‌آموزد که ایمانش به تازگی و اصالت، خود اهانتی است به زمان.

در نبردهای بعدی، احتمالاً فرد برنده نخواهد بود بلکه این تقدیر سرسخت است که پیروز خواهد شد.

بنابراین نمونه‌ی اخیر فیلم‌هایی که در آن‌ها جویندگان شهرت‌هایی که از وسایل ارتباط‌جمعی حاصل می‌شوند که یا مورد تهدید قرار می‌گیرند و یا خود تهدید می‌کنند، این فیلم‌ها هستند: *پنی‌های آسمان*، *جیغ* و *به ماه شلیک کن*.

در سال‌های دهه‌ی پنجاه تمایل بر این بود، چنین قلمداد شود که وحشت از بیرون می‌آید؛ به شکلی که در فیلم *شیئ* یا *مخلوق* دیدیم، یعنی از «مرداب سیاه»، اما در زمانه‌ی ما یا از دل خودش زاده می‌شود مانند فیلم *بیگانه* و نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی *شئ* و یا به نحو غم‌انگیزی در میان خود ماست و شکل آشنایی دارد، مانند فیلم‌های *به ماه شلیک کن* و *تلألو*.

در فیلم *داستان روح* یکی از قهرمانان داستان از قهرمان دیگر که نیمی یک زن زیباست و نیمی یک غول استخوانی، می‌پرسد: «تو که هستی؟» زن جواب می‌دهد: «من تو هستم. من خودت هستم».

زمانی ژان لوک گدار گفته بود ساختن یک فیلم یعنی عکاسی کردن از مرگ درحال کار. فیلم‌های وحشت به ویژه، از یکی از عناصراساسی تجربه‌ی سینمایی یعنی برگشت‌ناپذیری مؤکد، بهره می‌گیرند. همین که دوربین به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر ما را از یک دالان به طرف یک در می‌کشد، ما ترجیح می‌دهیم که آن را باز نکنیم. دوربین همچنین ما را وادار می‌کند تا با آینده‌ای روبه‌رو شویم که ترجیح می‌دهیم آن را فراموش کنیم: آینده‌ای که مرگ خود ما را در دست‌هایش نگه داشته.

یک فیلم وحشت انتقامش را به ویژه از کسانی می‌گیرد که گذشته، خانه و سرزمین اجدادی و مردگانی که در آن زندگی می‌کنند را فراموش کرده‌اند. در یک روایت نیک‌اندیشانه مربوط به موجودات عجیب، حتی می‌شود پیرتر از پیر را هم دوست داشت مانند ای.تی و یودا پیر و مرشد فیلم *جِدای*. اما در داستان‌های زمینی‌تر فیلم‌های وحشت، مردگان به کل فراموش شده‌اند؛ آن‌ها کشته شده و به دست پوسیدگی سپرده شده‌اند و روی زمین مقدسی که در آن دفن شده‌اند هتل‌های باشکوه یا خانه‌های بزرگ بنا شده است.

در چنین مکان‌هایی نه خاطره‌ای باقی مانده و نه میان زندگانش احترامی برقرار است و تنها چیزی که هست نیروی بدون‌زحمت به‌دست‌آمده‌ای است برای زنده بودن صرف.

همان‌طور که فیلم‌هایی مانند *داستان روح*، *مه* و قسمت دوم *جن مزاحم* تأکید می‌کنند، تنها زمانی که از مردگان یاد می‌کنیم، گناهانی که نسبت به آن‌ها مرتکب شده‌ایم شروع به پاک شدن می‌کنند: شناختن زمان گذشته اولین قدم در رها شدن از آنست.

گذشته‌ای که از همه به ما نزدیک‌تر است و همین‌طور مرده‌ای که بسیار تلاش می‌کنیم او را به یاد بیاوریم، خود ماییم.

از آغاز ادبیات داستانی گوتیک، فراموش کردن گذشته به عنوان فراموش کردن شجره‌نامه‌ی خانوادگی قلمداد شده است.

در زمانه‌ی خود ما هم ممکن است هنوز صدای زنجیرها را در سرداب‌های باستانی بشنویم، اما از زمان فیلم *جن‌گیر* به بعد، تجربه‌های بسیار آشناتری در مورد ازهم‌گسیختگی خانواده پیش‌شرط تسخیر شدن توسط یک بیگانه‌ی وحشتناک بوده و به ویژه این پدرها بوده‌اند که مغلوب شده‌اند، پدرانی که باید نگهبان حریم مقدس خانواده و سنت‌های محلی باشند ولی به جای آن، طوری پیش آمده که یاگمشده‌اند، یا دیوانه شده و یا مرده‌اند. برای

مثال اواخر فیلم به *ماه شلیک کن*، فیلم تمام ادعاهای خود را فراموش می‌کند تا تبدیل به یک تصویر واقع‌گرایانه از خانواده‌ای شود که بر اثر طلاق از هم پاشیده. یعنی همانی که در اصل یک فیلم وحشت باید باشد: اول این‌که، مادری که با بچه‌هایش در خانه‌ای تنها در جنگل زندگی می‌کند مورد تهدید یک غول بدون عقل قرار می‌گیرد که کسی جز شوهر سابقش نیست.

سپس آرام گرفتن غول در آن چیزی که به آن حالت عادی می‌گویند و در آخر پس از نابود کردن تمام خواسته‌های گذشته، بازگشت خشونت‌آمیز غول به رفتار متمدنانه، رفتاری که از زمان ظاهر شدن جیمز رمیسن در فیلم *بزرگ‌تر از زندگی* یعنی نسخه‌ی اصلی فیلم *بابا دیوانه شده* هیچ رقیب یا همتایی نداشته.

مادران شجاع در فیلم‌هایی مانند *تلألو*، *برخورد نزدیک از نوع سوم*، *راز NIMH*، *جین مزاحم* و *ای.تی.*، وقتی که شوهران خودباخته، سست‌اراده یا قاتل‌شان سقوط می‌کنند، رشته‌ی کارها را به دست می‌گیرند.

در انتهای تمام این فیلم‌ها تنها یک حقیقت مسلم وجود دارد و آن مرگ است؛ حقیقتی که داستان فیلم ترجیح داده از آن دور باشد. این مهم نیست که انتهای فیلم تا چه حد سرنوشت‌ساز، قهرمانی و یا شکست خوردن وحشت در آن حتمی باشد اما همیشه این فکر که فرار کردن صرفاً یک رؤیا بوده، وجود دارد و ما روزی دیگر، می‌توانیم بازگردیم تا بجنگیم و یا باز فرار کنیم.

جمجمه، اغواگرانه در زیر پوست‌اش می‌درخشد؛ فیلم‌ها ساخته و بازسازی می‌شوند و تماشاگران در یک دایره‌ی بسته در آزمون بی‌پایان ترس و اعتمادبه‌نفس گرفتار آمده‌اند و از خود می‌پرسند: آیا من یکی از برگزیدگان نیستم؟ آیا من می‌توانم به چشمان مرگ نگاه کنم و زنده بمانم؟

می‌گویند از شمار حاضران در کلیساها کاسته شده اما شمار کسانی که به تماشای فیلم‌های وحشت‌زا می‌روند بالاست؛ زیرا مشارکت جمعی تماشاگران در وحشت، می‌توانند شبیه تجربه کردن ترس‌شان از مرگ خودشان باشد تا شاید حکم آن را به تعویق بیاندازند و یا حتی دوباره ظهور کنند؛ مانند *لویس لین*، *ای.تی* و یا آقای اسپاک در *پیشتازان فضا ۳*. دانش تماشاگر در مورد قواعد فیلم ژانری، مانند آگاهی‌اش در مورد فیلم‌های دنباله‌ای و بازسازی‌شده، به او کمک می‌کند تا همان کاری را بکند که یک گروه خدمات‌دهنده در یک مراسم عزاداری مرگ برای عزاداران می‌کند: یعنی تبدیل کردن ناراحتی، ترس و نگرانی و وحشت به یک مراسم آیینی برازنده و با وقار و حتی عادی و روزمره. دورانی هست که در آن، هنرمندان گوش و چشم به‌طور جدی مصمم‌اند تا کارهایشان به عنوان آثاری تکراری مورد بی‌مهری قرار نگیرند، بنابراین سعی می‌کنند کارهای اصلی را عرضه کنند اما دورانی هم هست ـ که به نظر می‌آید اکنون ما در یکی از آن‌ها هستیم ـ که در آن هنرمندان، به زندگی کردن پر شور و فعال در ضوابط و روش‌ها و ژانرها و به آشنایی نزدیک‌شان با جامعه و آیین و آداب زیباشناختی که همگی از طریق کلیشه‌ها تبدیل به کشف و شهود شده‌اند، مباهات می‌ورزند.

بنابراین آن‌ها با مهارتی که به‌وسیله‌ی آن رشد می‌کنند و سپس متأسفانه برای ما ترس و تردید می‌آفرینند، به اقتدار فرهنگی دست می‌یابند.

آن‌چه که در مورد بسیاری از فیلم‌ها حیرت‌آور است این است که آن‌ها می‌خواهند به ما دو چیز را بگویند: یکی این‌که ما بدون قید و شرط تسلیم فاجعه و مصیبت باشیم و دوم این‌که به ما قول می‌دهند که نگرانی‌هایمان بی‌جاست و اتفاقی نخواهد افتاد؛ بنابراین می‌توانیم هفته‌ی بعد بیاییم و روایت دیگری از فاجعه را تماشا کنیم. آن‌هایی که به دنبال آنند تا گذشته را فراموش کنند، به‌وسیله‌ی آن بلعیده خواهند شد؛ اما کسانی که آن را می‌شناسند، سعی می‌کنند با تکرار آن به شکل‌های مختلف، از قدرت آن بکاهند.

در بسیاری از عرصه‌های فرهنگی ما، فریبنده بودن نحوه‌ی عرضه، مقدار پول و مهارت‌های تکنیکی‌ای که در خلق اثر به کار رفته، تنها بر این فکر تأکید می‌کنند که کالای عرضه‌شده باید با مواد گران‌قیمت ساخته شود، درحالی که در گذشته تأکید بر این بود که با نبوغ بیش‌تر خلق گردد. حتی فیلم جذابی که برای تابستان ساخته شده نمی‌تواند در آخر به ما نگوید که زمستانی هم در پیش است. مگر *اسپیلبرگ* چه پیامی را می‌خواست به ما بدهد؟ درحالی که در همان زمان، فیلم *جن مزاحم* که آن هم پیام اصلی‌اش آشتی دادن ما با حقیقت مرگ بود، فیلمی بود عاری از ظواهر معمولی

فیلم وحشت درباره‌ی گناه فردی و یا خانوادگی.

والت ویتمن شاعر دموکراسی که شعرهایش را باید با طمأنینه خواند، شاعر مرگ است؛ مرگ به عنوان پایان زندگی و دربرگیرنده‌ی همه چیز. به نظر می‌آید فیلم‌هایی که تازه ساخته می‌شوند، درگیر دو چیز هستند: مرگ و تصمیم جدی برای فرار از آن از طریق کار دشوارِ دوباره‌ساختن الگوهای گذشته.

از آن‌جایی که در مورد خشونت و نابودی نوعی بی‌توجهی وجود دارد بنابراین براساس یک آرزوی تقریباً هزار ساله، میان رسیدن به موفقیت کامل و خاموش شدن، لحظه‌ای وجود دارد که فرد می‌خواهد بدرخشد.

شناختن قواعد ژانری، آگاهی داشتن فیلم‌ساز و مخاطب از گذشته، راه را برای ساده‌تر کردن پیچیدگی‌های موضوع می‌گشاید.

هالیوود که در تسخیر سینمای ژانر است و درگیر بازنگری در گذشته‌ی خودش، به وسیله‌ی تماشاگرانی که میل دارند شناخت خود را نشان دهند دلگرم شده؛ و حال به نظر می‌آید که نه میل دارد و نه می‌تواند الگوهایش را کنار بگذارد.

آن قهرمان بی‌گناه ممکن است دالان را طی کند و آن در را باز کند. دانش برتر ما از چنین دالان و درهایی تلویحاً به ما می‌فهماند که ما هرگز این‌گونه به دام نخواهیم افتاد. با این حال هنوز باز می‌گردیم تا بارها و بارها فریب بخوریم، از آن دالان عبور کرده و به زور آن در را باز کنیم.

کنجکاوی و معصومیت، انگیزه‌ی شخصیت‌های فیلم است، اما ما با تجربه‌های خودمان حرکت می‌کنیم؛ تجربه‌هایی که می‌شناسیم و با تحقق بخشیدن به آن‌ها امیدواریم جان‌مان تصفیه شود و در امان بمانیم.

❑