ما همه هیولا هستیم

THING

■ نغمه ثمینی

اژدها/ هیولا/ دیو (رابرت برک) موجودی روئین‌تن و تنهاست که درون غاری در جزیره‌ای زندگی می‌کند. او هرچند وقت یک‌بار اهالی آن روستای دورافتاده را می‌ترساند و گهگاه آدم‌های فضولی را که به حریم تنهایی‌اش نزدیک می‌شوند مجازات می‌کند. یکی از این قربانیان نامزد بئاتریس است که عضو یک گروه فیلم‌بردار تلویزیونی‌ست. بئاتریس (سارا پولی) دختر معصوم و بی‌دست‌وپایی‌ست که در یک نشریهٔ مهم و پرتیراژ کاری پیش پاافتاده انجام می‌دهد. او تصمیم می‌گیرد در اقدامی عجیب پی نامزدش به آن منطقهٔ دورافتاده سفر کند. شهر درگیر یک جنگ تروریستی عجیب‌وغریب است. بئاتریس سوار هواپیمایی می‌شود که سقوط می‌کند و او تنها مسافری‌ست که با پیکری درب‌وداغان نجات پیدا می‌کند. عمل جراحی پیچیده‌ای او را به سلامت کامل بازمی‌گرداند و بئاتریس سفرش را از نو آغاز می‌کند. او سرانجام به آن روستای دورافتاده می‌رسد و اهالی روستا او را همچون یک قربانی به هیولا عرضه می‌کنند هیولا از کشتن او صرف‌نظر می‌کند و فاش می‌کند که نامزدش را کشته. به دختر می‌گوید که از جاودانگی خسته شده و دلش می‌خواهد بمیرد. این مرگ فقط به‌دست دانشمندی به‌نام دکتر آرتو میسر است. دختر هیولا را برای یافتن دکتر آرتو به شهر می‌برد. در شهر هردوی‌شان طعمهٔ یک نظام تبلیغاتی سودجو می‌شوند. هیولا را جلوی دوربین‌های تلویزیونی می‌برند و سپس با آزمایش‌های متعدد می‌آزارند. دختر او را نجات می‌دهد و دکتر آرتو را به او می‌رساند. همه به جزیرهٔ هیولا بازمی‌گردند و درمحاصرهٔ پلیس، سرانجام مرگ میسر می‌شود. هیولا از جاودانگی خلاص می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چنین چیزی نیست **تازه‌ترین فیلم هال‌هارتلی، فیلم‌ساز مستقل آمریکایی، چه به‌لحاظ استقبال تماشاگران و منتقدان سرنوشت غم‌انگیزی داشت. فیلم که با حمایت فرانسیس فورد کوپولا با بودجه‌ای فراتر از فیلم‌های پیشین هارتلی ساخته شد، در تلاش برای گنجاندن ایدهٔ جاه‌طلبانهٔ دیو و دلبری‌اش در مدل آشنای «هارتلی» چندان موفق نیست. با این‌حال فیلم چنان پر از مایه‌های غنی داستانی و سینمایی‌ست، و خود ایدهٔ فیلم آن‌قدر هیجان‌انگیز هست (به‌ویژه در قیاس با خیل فیلم‌های کم‌مایهٔ هالیوودی)، که ارزش پرداختن را داشته باشد. دست‌کم این‌که هارتلی با این فیلم ثابت می‌کند که از موضع رادیکال خود در سینما دست برنداشته و می‌توان همچنان به فیلم‌های آتی‌اش دل بست.**

م.ا

NO SUCH

مدیر فیلم‌برداری: مایکل اسپیلر. تدوین: استیو همیلتن. طراح تولید: آرنه‌پال یوهانسن. بازیگران: سارا پولی، جولی کریستی (دکتر آنا)، جولی اندرسن، کلن برگلین. محصول ۲۰۰۱ آمریکا/ایسلند. ۱۰۲ دقیقه

اول - نیمهٔ دوم

آن‌ها به خشم آمده‌اند و نفرت خود را در قالب بی‌رحمانه‌ترین و گاه توهین‌آمیزترین واژه‌ها ابراز می‌کنند: سرد و بی‌احساس، یک زگیل چندش‌آور(!) ملغمه‌ای بی‌سروته، منجمد، یخ، زباله و...! محترمانه‌ترین تعبیرشان mish mash است؛ یعنی چیزی شبیه به آش شله‌قلمکار!

آن‌ها خشمگین هستند و در مرکز نگاه‌شان فیلم اخیر هارتلی قرار دارد: **چنین چیزی نیست** ایدهٔ فیلم البته در حد چند جملهٔ فوق‌العاده جذاب و کنجکاوی برانگیز است: یک «دیو و دلبر» امروزی که به فضای کمدی سیاه تنه می‌زند. اما وقتی از این فراتر می‌رویم تجربه‌مان را به پهنای خود فیلم گسترش می‌دهیم، می‌توانیم دلایل غضب غیرطبیعی منتقدان غربی را نسبت به ساختهٔ اخیر هارتلی کشف کنیم. برخی دلایل بی‌تردید فرامتنی هستند و مهم‌ترین‌شان ایدهٔ انتقام است. انتقام منتقدان از فیلم‌سازی که تاکنون جز پذیرفتن لحن بی‌تفاوت آثارش به‌عنوان یک سبک چاره‌ای نداشتند و سال‌ها منتظر یک گام لرزان بودند... و **چنین چیزی نیست** همان گام لرزان است؛ فرصتی بی‌نظیر پیش‌روی تمام منتقدان تحقیرشده و تیرخورده برای اثبات شکست این مدل فیلم‌سازی. از سوی دیگر نام کوپولا در عنوان‌بندی فیلم خودش به‌تنهایی کافی است تا راه برای نظرهایی بیمارگونه برآمده از تئوری توطئه باز شود: این آیا یک آشتی فریبکارانه است میان سینمای هالیوود و سینمای مستقل و روشنفکرانهٔ آمریکا؟ آیا تمام آن ادعاهای پیشین، سخره گرفتن سینمای هالیوود، بازی با ژانرهای رایج و... همه و همه قرار است یکباره نفی شود؟... جواب هرچه باشد این مسیر ما را به نقطهٔ امنی نمی‌رساند. اصولاً دلایل فرامتنی گردابی است که رهایی از آن آسان نیست.

مطمئن‌تر آن است که باقی علت‌ها را در خود فیلم جست‌وجو کنیم. میان این فیلم و فیلم‌های قبلی هارتلی تفاوت عمده‌ای وجود دارد؛ تفاوتی که در رابطهٔ میان فیلم و مخاطب خلاصه می‌شود. عادت کرده‌ایم در فضای خالی فیلم‌های هارتلی، در آن فضایی که مینیمالیستی می‌خوانندش، امکان گسترده‌ای برای کشف و شهود بیابیم. دیالوگ‌های کوتاه، بی‌ربط، و چندپهلو، شخصیت‌هایی با انگیزه‌های آنی و غیرقابل درک، رفتارهای بدون پیش‌زمینه و... همه ما را در مواجهه با فیلمی از هارتلی به جذاب‌ترین مرحلهٔ مخاطب بودن، یعنی جست‌وجو و کشف فرا می‌خواند. اما **چنین چیزی نیست** تنها می‌تواند در نیمهٔ اول چنین موقعیتی برای تماشاگر فعالش فراهم کند. وقتی می‌گوییم نیمهٔ اول، تنها یک مرز گنگ و فرضی مرتبط با اوج و فرود داستانی موردنظرمان نیست؛ بسیار فراتر از این‌ها، فیلم به‌کلی دوپاره است و این دوپارگی هم در نوع میزانسن و هم در جنس روایت و از همه مهم‌تر در لحن فیلم پیداست. نیمهٔ اول از فصل معرفی اژدها/ دیو در فضای وهم‌آلود کارخانه‌ای ویران تا آوردن او به شهر را در بر می‌گیرد. نیمهٔ دوم شامل تمام مصائب اژدها/ دیوی است که به‌همراه دختری جوان به شهری دیوانه و بی‌رحم پای گذاشته. نیمهٔ اول مبهم و سرشار از رازآلودگی است، حال آن‌که نیمهٔ دوم بدل به یک فیلم علمی‌تخیلی بی‌سروته می‌شود؛ وقتی رگه‌های کمدی هم کمک نمی‌کنند تا با تبدیل این نیمه به هجویه‌ای بر این نوع سینما، راه را بر تعابیر پست‌مدرنیستی باز کنند؛ برعکس نشانه‌های کمدی در سطح می‌مانند و مثل وصله از تار و پود فیلم بیرون می‌زنند. بهترین مثال شخصیت دکتر آر تواست، پزشکی که قرار است به کمک دیو بیاید. او به‌طرز توجیه‌ناپذیری تداعی‌گر همان دانشمندان دیوانهٔ فیلم‌ها و کارتون‌های کمدی است: از دکتر استرنج لاو تا پروفسور بالتازار!

تبعات این تغییر لحن، تعطیلی نیمهٔ فعال ذهن ماست. عجیب و باورنکردنی است، ولی واقعیت دارد: در نیمهٔ دوم هارتلی به‌جای تمام شخصیت‌های فیلم تصمیم می‌گیرد. او برخلاف موضع دموکراتیکش در نیمهٔ اول، حالا یک سخنگوی قاطع و یک‌سو نگر است و بیانیه‌ای برضدآمریکای معاصر، ژورنالیسم، رسانه‌ها و تکنولوژی صادر می‌کند. بیانیه‌ای آن‌قدر صریح که می‌تواند در معرض اتهام سوپاپ اطمینان بودن - که اغلب فیلم‌های نقادانهٔ هالیوودی آن را یدک می‌کشند - قرار گیرد. نخستین نشانه این‌که تمامی دست‌اندرکاران رسانه‌ها در این نیمه متقلب و شیاد و منفعت‌طلب معرفی می‌شوند. حتی زنی که رئیس بئاتریس است در نیمهٔ دوم چهرهٔ حقیقی‌اش را نشان می‌دهد. در آغاز اتفاقاً موجود کنجکاوی‌برانگیزی است: زن مقتدری که کارش تجارت خبرهای بد و تکان‌دهنده است. حتی پیشنهادش به بئاتریس در بیمارستان برای مصاحبه می‌تواند از خیرخواهی هم سرچشمه گرفته باشد. مضافاً به این‌که اوست که نهایتاً به بئاتریس اجازه می‌دهد تنها به این سفر برود. اما در نیمهٔ دوم این شخصیت پر رمز و راز بدل به یک آدم بدبخت و کسل‌کننده می‌شود؛ به بئاتریس دروغ می‌گوید و دیو را تا سرحد مرگ آزار می‌دهد و سر آخر بعد از این‌که عصارهٔ او را به‌عنوان یک خبرناب، می‌کشد، میان خیابان آوارهاش می‌کند. و این یک نقد صریح از نظام رسانه‌ای است که ستاره‌های خبرسازش را خیلی زود به تفاله بدل می‌کند. شخصیت دیو هم در بخش دوم دچار این فرود تأسف‌برانگیز می‌شود. درواقع او کم‌کم از قالب یک شخصیت به در می‌آید و در اختیار آن بیانیهٔ تندوتیز هارتلی قرار می‌گیرد؛ مثلاً تا به اتاق هتل می‌رسد، تلویزیون را از جا می‌کند و از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند! رفتاری که بیش‌تر از خواست کارگردان برمی‌آید، و نه از انگیزه‌های آنی شخصیت. نگاه احاطه‌گر هارتلی در این نیمه حتی در تدوین فیلم هم اثر می‌گذارد: بی‌آن‌که بدانیم کی، چرا و چگونه با نمایی روبه‌رو می‌شویم از دیو سرگردان در فضای آلودهٔ شهری. کارکرد این نما چیست؟ فقط این‌که ببینیم چه‌طور مردم عادی بی‌رحمانه این موجود مفلوک را تحقیر می‌کنند و درواقع از هر هیولایی هیولاترند. حالا هارتلی صراحتاً می‌گوید که خوی انسانی در جهان سودمدار تکنولوژی و رسانه‌ها مرده است و این دیو بدوی بیش از ما به انسانیت پای‌بند است: تا آن‌جا که تنها به‌خاطر یک قول ساده به بئاتریس، حتی دشمنانش را هم مسیح‌گونه تحمل می‌کند. پیام خوبی است، اما نه به این شکل برای یک فیلم سینمایی. بیش‌تر مناسب یک مقاله به‌نظر می‌رسد!

تنها اشتراک لحنی/سبکی میان دو نیمه را می‌توان در همان اصطلاح مینیمالیسم جست‌وجو کرد. نیمهٔ دوم نیز مؤلفه‌های این اصطلاح را در خود نهفته دارد: دیالوگ‌های

کوتاه، پرش‌ها و اوج و فرودهای کم‌رنگ احساس. اما مشکل آن‌جاست که نیمهٔ دوم از رگه‌های مینیمالیستی‌اش کارکرد مینیمالیستی نمی‌گیرد. درواقع کارکرد این خلاصه‌گویی و عدم تأکید برنقاط برانگیزانندهٔ یک داستان، به چالش کشیدن ذهن مخاطب است برای ساختن گوشه‌های ناگفته و دامن زدن به عطش و اشتیاق او برای بیش‌تر دانستن از شخصیت‌ها، رابطه‌ها و گذشته‌ها. چیزی که مثلاً در قصهٔ تودرتوی **آماتور** به اوج می‌رسد. اما در نیمهٔ دوم **چنین چیزی نیست** هرچند هارتلی در فرم کم می‌گوید، اما در محتوا تا نهایت همه‌چیز پیش می‌رود و آن چالش جادویی هرگز اتفاق نمی‌افتد. شاید برای همین، بی‌تفاوتی همیشگی و دلپذیر او این‌جا آزارنده می‌شود: مخاطب هرکه هست و هرچه می‌اندیشد، فرق نمی‌کند، باید بنشیند و این پیام‌ها را تا ته گوش کند. جایی هارتلی می‌گوید: «معمولاً یک موقعیت را تا حدی به تماشاگر نشان می‌دهیم که در او انتظارهایی واضح شکل بگیرد، بعد به راه‌هایی فکر می‌کنیم که این انتظارها را برآورده نکنیم و او را غافلگیر کنیم[1]». مشکل این‌جاست که در **چنین چیزی نیست**، انتظارهای واضح تازه در نیمهٔ دوم شکل می‌گیرد: انتظار دیدن یک کمدی سیاه، یک فارس، یک رمانس، یک داستان علمی تخیلی و...! اما خیلی دیر است و فرصتی برای آن غافلگیری نهایی نمانده.

نگاه غالب منتقدان غربی راجع به نیمهٔ دوم فیلم هارتلی یکسان است؛ و این از ماهیت این بخش ناشی می‌شود. با این همه آیا می‌توان **چنین چیزی نیست** را تنها در نیمهٔ دومش خلاصه کرد؟ دوپاره بودن ایراد کوچکی نیست؛ قبول! اما نیمهٔ اول آن‌قدر وسوسه‌برانگیز است که بی‌انصافی است اگر مثل منتقدان غربی تمام نگاه‌مان را بر بخش دوم متمرکز کنیم.

دوم ـ نیمهٔ اول

او به خشم آمده است و تمام نفرت خود را همان آغاز در قالب کلماتی صریح، با لحنی دردمند برروی یک نوار صوتی ضبط می‌کند. او می‌گوید که از بی‌خوابی و جاودانگی رنج می‌برد و از هر آدمی که بخواهد انزوایش را از او بگیرد بیزار است؛ آن‌قدر که می‌تواند او را بکشد.

فیلم هارتلی این‌گونه آغاز می‌شود؛ با همین فضای شوک‌آور. اژدها/دیو با قیافه‌ای مهیب و لباس‌های امروزی در مقابل دستگاه ضبط صدا خودافشاگری می‌کند. کات

های سریع لابه‌لای حرف‌های او، و تغییر دایم زاویهٔ دید در هر نما، حضور دوربین را هم در کنار دستگاه ضبط صدا یادآوری می‌کند؛ و این نشانه‌ها وقتی مؤکد می‌شوند که از خلال حرف‌های دیو درمی‌یابیم که گروه مستندی این‌جا بوده و این ابزار احتمالاً بازماندهٔ آن‌هاست. و این‌ها همه به معنای افشای سازوکار فیلم‌سازی است به بهای باورپذیرتر کردن هرچه بیش‌تر سوژه. چیزی شبیه به یک فیلم مستند. زیرکانه و هوشمندانه است: فانتزی‌ترین، غیرملموس‌ترین و باورنکردنی‌ترین شخصیت فیلم، یعنی همین دیو، با این شگردها ناگهان به سوژه‌ای واقعی و ملموس بدل می‌شود؛ به یک پدیدهٔ توضیح‌ناپذیر اما انکارناشدنی. به همین علت کارکرد صحنهٔ آغازین تأثیری مبهوت‌کننده می‌گذارد. بعدتر هارتلی می‌کوشد همچنان بر وجوه واقعی دیو تأکید کند. در حالی که حرکات و میزانسن‌های باقی شخصیت‌ها ـ منهای بئاتریس که درباره‌اش حرف خواهیم زد ـ تصنعی است، و هنوز جوهر کارگردان بر روی‌شان خشک نشده. رفتار دیو آزاد و عاری از تصنع به‌نظر می‌رسد. اوست که دوربین را تابع خود کرده و ابایی ندارد که لحظاتی در زاویه‌ای گنگ یا پشت به دوربین قرار گیرد. به این ترتیب او باوجود ظاهر شگفت‌انگیز و کریهش خیلی زود بدل به نمادی از یک قشر اجتماعی می‌شود. هیولا انزوایی اگزیستانسیالیستی دارد، دچار دلهرهٔ وجود است، با مفهوم مرگ کشمکش می‌کند و الکل تنها تسلای اضطرابی است که جانش را آزار می‌دهد. او هیچ ربطی به دیوهای فاقد شعور فیلم‌های دیگر ندارد؛ به پتی شبیه نیست و نه به هیچ موجود مخوف دیگری از این دست؛ اتفاقاً برخلاف ظاهرش از هر خواست حیوانی بری است و اگر آتش سوزانندهٔ دهانش را نادیده بگیرید، می‌تواند یک روشنفکر تک‌افتادهٔ تمام‌عیار در جامعهٔ ساده‌انگار آمریکا باشد. چرا حتی از این فراتر نرویم و او را خود هارتلی ندانیم؟! کسی که قربانی سطحی‌نگری رسانه‌هاست و ناچار است لاک غربتش را به دوش بکشد. ایدهٔ جاودانگی هم به خوبی با این تحلیل همخوان است. مگرنه این‌که در یونان باستان شعرا در مقام خلاق‌ترین آدم‌ها، منادی جاودانگی بودند؟ و این‌که هارتلی و هر هنرمند/روشنفکر دیگری در گام اول یک شاعر است! با این حساب چرا فکر نکنیم خشم دیو در آغاز درواقع خشم هر روشنفکری است که مثل موجودی عجیب به او نگاه می‌شود. و در شکل فرامتنی، خشم هارتلی به گمان منتقدان خشمگینی که از آن‌ها سخن گفتیم.

درست در مقابل دیو، شخصیت بئاتریس قرار دارد. بلافاصله بعد از این فصل معرفی و یک میان‌وند کوتاه، او را می‌بینیم در فضای ملموس شهر، و میان عناصری روزمره مانند مترو، محل کار و وظیفهٔ کسل‌کنندهٔ درست کردن قهوهٔ صبحگاهی. با این همه، ظرافت کار هارتلی آن‌جاست که همین آدم به‌شدت معمولی برخلاف دیو به شدت غیرمعمولی، به مرور به افسانه‌ای‌ترین شخصیت قصه بدل می‌شود. بئاتریس آغاز فیلم کودکی معصوم و بچه‌سال است و آشکارا یادآور دخترانی که در آغاز افسانه‌ها دیده‌ایم: گرتل، زیبای خفته و دلبر داستان دیو و دلبر. علت افسانه‌ای شدن این شخصیت را پیش از همه باید در خویشکاری‌های کارکردهای ویژه‌اش جست‌وجو کرد. یعنی در همان چیزی که بنا به گفتهٔ پراپ، الگوی اصلی یک افسانه را شکل می‌دهد[2].

برای این‌که امکان مقایسه فراهم آید، ناچاریم ابتدا الگوی قصه‌های داماد/حیوان[3]. و به‌ویژه همین دیو و دلبر را مرور کنیم. در شکل کلی خویشکاری‌های این قصه به این شکل تقسیم‌بندی می‌شود:

A ..... پدر ناپدید می‌شود.

B..... دختر برای یافتن او سفری را آغاز می‌کند.

C ..... دختر به قلمرو دیو/هیولا می‌رسد.

D ..... عشق دختر به هیولا باعث تبدیل او به انسان می‌شود.

درنگاه روان‌کاوانه به این الگو، ترس دختر از بلوغ و مواجهه با پدیدهٔ جنسیت همه در ظاهر مخوف دیو/اژدها تجلی پیدا می‌کند. عشق این ترس را سرکوب می‌کند و سپس دختر می‌تواند با ماهیت حقیقی این پدیده روبه‌رو شود: هیولا به‌صورت حوانی زیباروی درمی‌آید: «برای دختر جوان‌سال، اژدها نماد مجموع موانع (زادهٔ ترس) است که نگاهبان دوشیزگی اوست.[4]»

خویشکاری بئاتریس در نیمهٔ آغازین فیلم کاملاً برمبنای الگوی بالا شکل گرفته؛ به اضافهٔ تفاوت‌هایی کوچک در حواشی که به قصه امکان امروزی شدن می‌دهد. مثلاً در فیلم به‌جای پدر، این نامزد بئاتریس است که در قلمرو دیو گم شده. عشق دختر به پدر، و اقتدار پدر نسبت به دختر در همین تحلیل یکی دیگر از موارد حافظ دوشیزگی دختر است و در جامعهٔ امروز غرب، نامزد به مراتب بیش از پدر که اقتدار خود را سال‌ها پیش به تمامی از کف داده، می‌تواند بار نمادین الگوی افسانه‌ای را به دوش بکشد. توجه کنیم که بئاتریس روی واژهٔ Fiancee تأکید می‌کند که معنای نامزد دارد و با boyfriend که رابطهٔ آزادانه‌تری برای دختر ایجاد می‌کند، متفاوت است. به این ترتیب مرحلهٔ A تمام و کمال برمبنای الگوی افسانه‌ای پیش می‌رود.

مرحلهٔ B هم سرجای خودش اتفاق می‌افتد. بئاتریس سفر را آغاز می‌کند؛ سفر بلوغ! سفری که بنا به روند افسانه‌ها سرشار از مانع و دشواری است. همان ابتدا او وسیلهٔ نقلیه پیدا نمی‌کند، اتفاق در فرودگاه میان پلیس و جوانان خلافکار مانع کوچک دوم است. و بالاخره مانع سوم، زن معتاد بیماری است که حرکاتی غیرطبیعی دارد و در دستشویی فرودگاه کیف بئاتریس را می‌قاپد، رژلبش را بیرون می‌آورد و به‌طرز جنون‌آمیزی بر لب دختر معصوم می‌کشد. انگار می‌خواهد با این نشانهٔ بدیهی بسیار زودتر از موعد مقرر، بئاتریس را به مرحلهٔ بلوغ و جنسیت بکشاند. واتفاقاً تا چند قدمی موفقیت هم پیش می‌رود. بئاتریس در آستانهٔ جاماندن از هواپیماست و درواقع آخرین مسافری است که سوار می‌شود. جاماندن او می‌توانست به معنای نیمه‌کاره ماندن الگوی کلیدی باشد. بعد هواپیما سقوط می‌کند و ما همچنان در مرحلهٔ B هستیم. نخستین نشانهٔ دال بر غیرواقعی و فرازمینی بودن بئاتریس این‌جاست که ظهور می‌کند: ازمیان تمام مسافران، تنها اوست که زنده مانده؛ زنده اما به‌کلی فلج. زنده بودن او در پیوند با نمادی افسانه‌ای/مذهبی یعنی بیرون کشیده شدن از آب به مثابهٔ زهدان مادر، تداعی‌گر ایدهٔ تولد دوباره است. حالا هارتلی ابایی ندارد که حتی بیش از این بر جلوه‌های افسانه‌ای/جادویی بئاتریس تأکید کند: هنگامی که او سر آخر دوباره راه می‌افتد و از بیمارستان مرخص می‌شود، در نمایی اسلوموشن، مردم را می‌بینیم که او را مثل یک قدیسه بدرقه می‌کنند و بر سروصورتش دست می‌کشند.

مقدمهٔ بخش C برای بئاتریس مستی و برهنگی است؛ که هردو می‌توانند هشداردهندهٔ مواجههٔ دختر معصوم ابتدایی با پدیدهٔ جنسیت باشند. از این لحظه طبعاً باید به مرور وارد

مرحلهٔ D شویم، ولی همین‌جاست که داستان در تطابق با الگوی اصلی دچار وقفه می‌شود. یک چند البته سر جایش هست؛ سفر و حرکت دختر به بلوغ و تجربهٔ جنسی می‌انجامد، اما نه به‌واسطهٔ دیو. دیو هیچ تمایلی به دختر ندارد و دایم او را «خواهر» صدا می‌کند. دختر هم بنا به یک خیرخواهی ذاتی -و نه عشق -او را کمک می‌کند تا به شهر بیاید و دکتر آرتو را پیدا کند. درعوض بئاتریس خیلی اتفاقی و بدون پیش‌زمینه در نیمهٔ دوم تجربهٔ بلوغ را با یک مرد ناشناس و بسیار بی‌اهمیت در بستر داستان، از سر می‌گذراند. و درست بعد از آن حتی شکل لباس پوشیدن‌اش تغییر می‌کند. به‌جای لباس ساده و بچگانهٔ آغازین، یک لباس مشکی پرجلوه برتن می‌کند که کاملاً زنانه است. لباسی که بنا به دستور رئیس برایش فراهم می‌شود. به این ترتیب نیمهٔ دوم فیلم که مکان مرحلهٔ D است با اغتشاش ذاتی‌اش ادامهٔ روند را برهم می‌زند. بلوغ ناگهانی بئاتریس دیگر نتیجهٔ مراحل A، B و C نیست. یک تکهٔ مجزا و بی‌دلیل است. آن بوسهٔ پایانی که نثار دیو می‌شود هم چیزی را عوض نمی‌کند؛ تنها در ما حسی از انزجار برمی‌انگیزد، نسبت به بوسیدن موجودی آن همه کریه! اما حتی قبلاً ترس دختر را از اژدها ندیده‌ایم که این بوسه برای ما تداعی‌گر فاصله‌ای باشد میان نفرت تا عشق. آمدن نیروهای امنیتی در دقیقهٔ نود و آن تعلیق پایانی نیز بیش از پیش فیلم را وارد فاز فیلمی علمی‌تخیلی می‌کند و آن فضای پرابهام آغازین را درهم می‌شکند.

رأس سوم مثلث یعنی زنی که رئیس بئاتریس است نیز می‌تواند در نیمهٔ اول و بخش‌هایی از نیمهٔ دوم خیلی خوب جایش را در الگوی افسانه‌ای پیدا کند؛ جایی می‌خوانیم: «نظر به این که مادران یا دایه‌های ما نخستین مربیان ما به شمار می‌رفتند چنین به‌نظر می‌رسد که اینان نخستین کسانی بوده‌اند که به‌گونه‌ای جنسیت را مورد لعن و تکفیر قرار داده‌اند[5]». و بعدتر این که... «در قصه‌های نوع داماد/حیوان گرچه مادر در صحنه حضور ندارد اما حضور او به‌صورت عجوزهٔ جادوگر تأمین شده و این عجوزه باعث می‌شود که جنسیت درنظر کودک جنبهٔ حیوانی پیدا کند.[6]» و این زن با نوع رفتار و گریمش می‌تواند یادآور همین عجوزه باشد. اوست که فردای شبی که بئاتریس احتمالاً برای نخستین‌بار با مردی بوده است، سر می‌رسد و چنان نگاه تحقیرآمیزی دارد که درست انگار با یک حادثهٔ صرفاً حیوانی روبه‌رو شده. از سوی دیگر لباس بئاتریس چنان که گفتیم، بنا به دستور او تهیه می‌شود. لباس عجیب و خودنمایانه‌ای که می‌تواند تجربهٔ شب قبل او را مبتذل‌تر از آن‌چه باید نشان دهد. اما آشفتگی پایانی فیلم حتی به این شخصیت هم اجازه نمی‌دهد مسیرش را تا آنتها طی کند. شاید هم به این خاطر که او لحظاتی مجبور است بلندگوی هارتلی برای نقد رسانه‌ها باشد!

آرزوی محالی است، می‌دانم! اما ای کاش فیلم بعد از رسیدن بئاتریس به دیو پایان می‌یافت؛ درهمان کارخانهٔ ویران که نشان پیشرفت غمگسارانهٔ تکنولوژی حتی در محل انزوای دیوی تنهاست. اگر این آرزوی محال تحقق می‌یافت، بئاتریس که آمده بود تا ردّی از نامزدش بگیرد، با استخوان‌های پوسیدهٔ او روبه‌رو می‌شد. می‌خواست از این موجود کریه متنفر شود، اما به مرور درمی‌یافت که این عملی نیست. دیو ترحم‌انگیزتر، تنهاتر و بی‌پناه‌تر از آن بود که بتوان از او بیزار بود. بعد اتفاق عجیبی می‌افتاد: عشق به جای نفرت! اگر بئاتریس تصمیم می‌گرفت باقی عمر را کنار دیو بماند، ما باز در فضای آشنای فیلم‌های هارتلی بودیم: آدم‌های دوست‌داشتنی او همیشه به بهانهٔ عشق از عقل درمی‌گذرند و کارهای جنون‌آمیز می‌کنند؛ مثلاً (در **اشتیاق ماندگار**، **اعتماد** و **آماتور**). در این صورت اطمینان دارم که تمام مباحث تماتیک نیمهٔ دوم هم به‌شکل پنهان‌تری منتقل می‌شد؛ در جهانی ناخودبسنده که امکان می‌داد تا ما مخاطبان فعالی باقی بمانیم... و شاید دیگر نه دیو هرگز خشمگین می‌شد و نه منتقدان غربی! ◀

۱- هارتلی، هال ـ **آماتور** ـ مجیداسلامی ـ نشرنی، چاپ اول، تهران ۱۳۸۱ ص ۱۶۹.

۲- نک: پراپ، ولا دیمیر ـ **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** ـ فریدون بدره‌ای، توس، چاپ اول ۱۳۶۸.

۳ - این تعبیری است که دکتر برونو بتلهایم برای تمام قصه‌هایی به‌کار می‌برد که در آن‌ها مردی به حیوانی بدل‌شده و به‌واسطهٔ عشق به شکل عادی درمی‌آید. نگاه کنید به: بتلهایم، برونو ـ **کاربردهای افسون** ـ کاظم شیوارضی ـ صص ۳۸۰ـ۳۸۵.

۴- دلاشو، م.لوفر . **زبان رمزی قصه‌های پریوار** ـ جلال ستاری ـ توس، چاپ اول ۱۳۶۶، ص ۲۴۱.

۵ و ۶- **کاربردهای افسون** صص ۳۸۲ و ۳۸۳.