● همراه با استون در سرزمین آرزوهایش

اولیوراستون، افشاگر ماهیت پلید هیات حاکمه آمریکا

● گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

و در میان آن ساعات غریب.
به تنهایی به حرکت آرام خود ادامه می‌دهیم.
تن‌ها درهم ریخته و خاطره‌ها درهم آغشته‌اند.
چنین است که از روشنی روز می گریزیم.
و به شبی عجیب که در آن افکارمان سنگی می‌شود، پناه می‌بریم.

این گوشه‌ای از ترانه‌ی «مسافران توفان»، نوشته‌ی گروه موزیك تحول گرا اما بیمار مسلك «دورز» The Doors است که در اواسط دهه ۱۹۶۰ عرضه شد و از همان هنگام، تمام بافت وجودی اولیوراستون محصل ناآرام کالج آن زمان، هنرپیشه درجه دهم دهه ۱۹۷۰ اما سینماگر برجسته و کارگردان استثنایی دو دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ را در خود گرفت و او را به یکی از تعقیب کنندگان ناب افکار نو اما بیمارگونه‌ی اعصار جدید بدل کرد.

فیلمی در حال پخش شدن از پروزکتور است و چندان خوب پیش نمی‌رود و اثر مناسبی روی بیننده ها نمی گذارد. فیلم، خشك است و سازنده اش، خود را مهمتر از آنچه هست پنداشته و تلاش او در این راه با عکس‌العمل آشکارا تند حاضران و تماشاگران مواجه شده است. ناله‌هایی شکوه آمیز از دهان حاضران بیرون می‌آید. ناله‌هایی چون: ... این فیلم متظاهرانه است، این یك بمباران تبلیغاتی و روشن فکر نمایانه است... وقتی چراغهای سالن را به نشانه‌ی پایان نمایش فیلم روشن می کنند، سازنده‌ی این اثر با خشم از جا برمی خیزد، تفی بر زمین می‌اندازد و سالن را ترك می گوید.

یکی از بخش ها

ما در یکی از بخش‌های دانشکده فیلمسازی دانشگاه «یو.سی.ال.ا» آمریکا به سر می بریم و سال ۱۹۶۴ را پیش رو داریم. فیلمساز مورد بحث، همانا جیم موریسون است که فقط دو سال بعد از آن، بدل به طراح و موزیسین و آوازه خوان اصلی گروه موزیك «دورز» می شود. و در «دورز» است که او به القابی همانند «سلطان موزیك روز»، «پادشاه سمی» و «نابغه‌ی نابود کننده‌ی خویشتن» نایل می شود. دقیقاً چنین سکانسی که نشان دهنده‌ی وضع نمایش فیلم امتحانی جیم موریسون است در بخش آغازین فیلم «دورز»، ساخته‌ی درخشان اولیور استون (عرضه شده در آمریکا، طی ماه مارس ۱۹۹۱ و عرضه شده در اروپا در ژوئیه همین سال) ابراز وجود می کند و فایده‌ی آن این است که گرایش‌ها و اهداف هنری موریسون و احساساتی را که می‌توانست همه چیز باشد الا «متظاهرانه»، آشکار می‌سازد. اما ظریف بینان برداشتی دیگر از این سکانس دارند. بنظر آنها، استون از برداشتن و نمایش این صحنه، منظوری جانبی را دنبال می کند، چرا که طی یك دهه اخیر، عباراتی همچون تظاهرآمیز و بمباران تبلیغاتی، اتهاماتی است که به کارهای سینمایی خود استون نیز وارد شده است. و شاید به همین خاطر است که در این سکانس کوتاه، استون برای تکمیل کردن این شوخی تلخ، خود نقش معلم فیلم موریسون را ایفا می کند و او را در قالب پروفسوری می‌یابیم که ریشی بز مانند دارد و استادی مسلم در عالم فیلم و سینما است.

نه از سر بدجنسی!

شاید استون، اتهامات وارده به خود را با گرمی شوخی‌هایی نه از سر بدجنسی پذیرفته است، اما در هر حال این اطمینان وجود دارد که او هیچگاه از انتقادات صورت گرفته در مورد کارش به خشم نیامده است و کینه‌ای به دل نگرفته است. فیلم «دورز» که مانند بعضی کارهای قبلی استون، اثری انقلابی و به شدت پرخاشگر و تاثیرگذار است، در همه بخش‌ها و نمادهای خود، فیلمی کاملاً متعلق به او و نشانِ دهنده‌ی گرایش‌ها و طرز فکر خاص ـ و احتمالاً بیمارگونه‌ی ـ او است. «دورز» را می شود مانند آثار قبلی استون کاری بزرگ، شجاعانه و مبتنی بر حماقت و دیوانگی مردمان بسیار با استعداد، اما غیر عادی عالم هنر دانست. در عین حال، «دورز» فیلمی است که وسعت پروژه‌ی خود را با بخش‌هایی شیرین و پرتلاطم از زندگی کاراکترهای خود درهم آمیخته است و در بعضی سکانس‌ها، به سوژه‌ای آزار دهنده و ناراحت کننده‌ی قلوب تماشاگران بدل می شود و در همه حال آماده است تا از سرحد توقعات و انتظارات تماشاگران فراتر رود. در «دورز»، همواره این آمادگی حس می شود که استعدادهای غریب اعضای این گروه موزیك، اشتیاقی بیمارگونه به خلق آثار غیرمتعارف جلوه داده شود و همیشه احساسات آنها، بدرستی توسط تماشاگران محك زده نمی‌شود. تمامی این احساسات و برداشتها است که موجب می شود اولیوراستون در ایام ناآرام کنونی سیاست و اجتماع و هنر، فردی چنین غیرعادی و ارزشمند و معرفی کننده‌ی افرادی غیرمتعارف همچون خود جلوه کند. این روزها در سینمای آمریکا، حتی موفق‌ترین بخش تجاری آن، بدان حد احساسات و تمایلات مبتنی بر عواطف، کم شده است که نوع خاص کار استون استثناء محسوب

شده و بر ارزش او دوچندان می‌افزاید. و در این حال و هوا است که کار آزادانه‌ی استون و چرخش‌های بیشمار او و حتی خشونت طلبی مفرط وی، نقشی حیاتی در تقویت سینمای بنیادین و دوستدار ارزش در غرب می‌یابد. شاید این یك اقدام صحیح باشد که منتقدان به تماشای آثار استون بنشینند و در پایان، اعلامیه‌های غلوآمیز و یا بعضی کمبودهای هنری آنرا بر روی کاغذ آورند، اما دست کم این حسن وجود دارد که بیننده‌ها پس از تماشای «سالوادور»، «پلاتون» (جوخه)، «وال استریت»، «دورز» و یا «جان.اف.کی» آخرین ساخته‌ی او (عرضه شده در دسامبر ۱۹۹۱)، احساس می‌کنند صاحب تجربیات و بینش تازه‌ای شده‌اند.

نیمی فرشته

کاراکتر جیم موریسون در فیلم «دورز» (با بازی جالب وال کیلمر) نیمی فرشته و نیمی دیگر علیل فکری است. این یك کاراکتر ویژه است که اولیوراستون از همان ابتدای آمدنش به هالیوود، راجع به آن صحبت می‌کرده و طالب ساختن فیلمی از روی آن بوده است. و مشخصه جیم موریسون این است که مانند خود استون فردی بحران‌زده، صاحب توفان‌های فکری، طرفدار تنش و تجربه کننده‌ی بسیاری از خشونت‌ها و برخوردها بوده است. استون همانند موریسون، یك زندگی توام با سرسختی و دشواری مفرط را گذرانده است و مانند او می‌توانسته است بسیار زود به پایان خط برسد. تمام واکنش‌های تند موریسون در رفتار استون آشکار است و همه دلبستگی که موریسون به یك زندگی مبتنی بر برخورد و بیان حقایق داشت، در وجود استون نیز یافت می‌شود. بهرروی، استون همواره در سناریوهایی غرق بوده است که نمایشگر کاراکتر تند و بیمارگونه‌ی خود اوست و این فیلمنامه‌های غیرعادی را یا خود به تنهایی نوشته و یا با مشارکت با دیگری، آنها را به رشته تحریر در آورده است. شاید اولیوراستون همان کاراکتر کوچك اندام و زهرآگینی باشد که در فیلمنامه‌ی «میدنایت اکسپرس» (محصول ۱۹۷۸) می‌کوشد از زندانی مخوف، جان سالم بدر ببرد. و شاید استون همان پلیس بسیار غمگین و ناراحت، اما ماهر و سریعی باشد که تمام محله‌ی چینی‌ها را در فیلم «سال اژدها» (ساخته‌ی مایکل سیمینو و محصول ۱۹۸۵) در می‌نوردد. استون به آدم دائم‌الخمری که در فیلم «۸ میلیون راه برای مردن» مداوما ابراز وجودی بیمارگونه دارد نیز شبیه است و حتی می‌توان شباهت‌هایی بین او و کاراکتر گانگستر تازه به دوران رسیده‌ای که در «صورت زخمی» (محصول ۱۹۸۳ و به کارگردانی برایان دی‌پالما) تلاش دارد یك امپراتوری مبتنی بز قاچاق و فروش موادمخدر در میامی آمریکا احداث کند، پیدا کرد. اینها فیلم‌هایی بودند که در حد فاصل سالهای ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۳ ساخته و عرضه شدند و فیلمنامه‌هایشان را استون یا شخصا و یا با دستیاری نویسنده‌ای دیگر بر روی کاغذ آورد.

همخوانی

اما حتی عالم کارگردانی او نیز با این اوصاف و شرح گرایش‌های بیمارگونه‌ای که آوردیم، همخوانی و موانستی نزدیك دارد. اولین تجربه‌ی او در مقام کارگردانی که همانا فیلم تند و تکان دهنده‌ی «دست» (محصول سال ۱۹۸۱) باشد، کاراکتر اول خود را که یك کاریکاتوریست مجنون و قاتل است، در شرایطی به بیننده‌ها معرفی می‌کند که ۱۱ سال پس از عرضه‌ی فیلم به نظر می‌آید این کاراکتر نیز تا حد زیادی مبلغ حس انتقامجویی و خشونت طلبی کارگردان آن باشد. مایکل کین هنرپیشه پرسابقه بریتانیایی، در فیلم، نقش کاریکاتوریستی را بازی می‌کند که سالها با موفقیت تجاری کامل برای نشریات مطرح زمان، طرحها و نقاشی‌هایی را بصورت سلسله‌وار و پاورقی کشیده و عرضه داشته است. طی حادثه‌ای که در پی دعوای او و همسرش (با بازی آندریامارکوویچی) در یك بزرگراه روی می‌دهد و طی یك سانحه‌ی تصادف اتوموبیل، دست راست او که بیرون از پنجره‌ی اتوموبیل مانده است بکلی قطع می‌شود و در صحنه‌های بعدی، همین دست عامل کشتار مردمانی می‌شود که کاراکتر مایکل کین به هر نحو آنها را مخل آسایش خود می‌انگارد! این خود کاریکاتوریست میانسال است که از بی‌وفایی و سردی همسرش، به جان آمده و پس از قطع دستش، بحران فکری خود را با کشتن فروشنده‌ی زن یك مغازه، گدایی نشسته بر گوشه‌ی خیابان و افراد دیگر جوابگو می‌شود، اما در نماهای مربوط به این کشتارها، استون دست قطع شده‌ی این کاراگتر را به تنهایی مسبب این قتل‌ها نشان می‌دهد! این احساسات تند که در فیلم «دست» می‌بینیم، تماما تشکیل دهنده‌ی شخصیت عجیب و بسیار خشونت طلب اولیور استون است. او از سرزمین بحران زده در فکر خود می‌آید و حتی در آرام‌ترین لحظات فیلم‌هایش، بحرانی در زیر جلد صحنه‌ها آرمیده است. خشونتی که در لحظه‌لحظه‌ی حیات فیلم‌های او ـ و حتی در دقیقه دقیقه‌ی زندگی خود او ـ حس می‌شود، از نوادر سینمای زمان است.

غم سنگین درونی

شاید در فیلم «دست»، استون در ظاهر بدنبال افشاکردن غم سنگین درونی کاراکتر مایکل کین باشد. در هر حال، این غمنامه و خشم درونی چیزی است که در تك‌تك فیلم‌های بعدی استون نمادی بزرگ دارد و هریك از این موارد خشم، به کشتارهایی در «سالوادور» و «پلاتون» (هر دو محصول ۱۹۸۶)، «متولدچهارم ژوئیه» (محصول نوامبر ۱۹۸۹)، «دورز» و «جان اف.کی» ختم می‌شود که فقط روح آدمیان تحت آزار مفرط، می‌تواند پرورنده و خالق آنها باشد. شخصیتی نیم فرشته ـ نیم علیل، فقط در سیمای وال کیلمر ایفا کننده‌ی نقش جیم موریسون در «دورز» جلوه نمی‌کند و نمونه‌ی روشن دیگری از چنین موجودی را می‌توان در هیئت کاراکتر مخصوصی که جیمزوودز در فیلم «سالوادور» (محصول ماه مه ۱۹۸۶) بازی می‌کند، پیدا کرد. کل فیلم السالوادور بر روی سلسله اعصاب محیرالعقول روزنامه نگاری که جیمزوودز در قالب آن ظاهر می‌شود، حرکت می‌کند. اصولا کاراکتر ویژه‌ی جیمزوودز که پیش از آن در «روزی روزگاری در آمریکا» (محصول ۱۹۸۴ و ساخته‌ی سرجیولئونه) نیز جلوه‌ای تابناك داشت، با آن عکس‌العمل‌های مسلسل گونه و عصبی، مناسبتی تام و تمام با کاراکتر روزنامه نگاری با نام ریچارد بویل دارد. رچارد بویل یك کاراکتر خیالی نیست. او انسانی حقیقی و روزنامه نگاری واقعی است که براستی به آمریکای مرکزی و کشور السالوادور سفر کرده بود و خاطراتش را از این سفرها در کتابی عرضه داشت و فیلمنامه‌ی «سالوادور» را نیز با دستیاری اولیور استون نوشته است. در فیلم استون، این روزنامه نگار، فردی که سرش برای گرفتاری درد می‌کند توصیف شده و او آدمی بی‌خیال و کم ارزش اما بسیار فعال توصیف می‌شود که برای پیدا کردن سوژه‌های داغ حاضر است تمام خطرهای عالم و دردسرهای مرگ آفرین را برای خود بخرد. شاید او بدنبال ارضای روحی و یافتن التیامی بر زخم‌های روانی خود نیز هست و شاید او آرامش روح و ذهن را می‌طلبد. تلاش برای یافتن این آرامش، و پیوسته در فیلم استون مورد اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم قرارمی‌گیرد.

کاشف تلاش

استون به این رضایت نمی‌دهد که خود ما کاشف تلاش و جستجوی وسیع کاراکتر ریچارد بویل برای یافتن آرامش روح باشیم و به این سبب، همواره این حقیقت و نکته را فراروی ما قرار می‌دهد. نماهای فیلم او سرشار از این تلاش است و به ما یادآوری می‌کند که شاید این همه کوشش بویل برای راضی کردن روح سرکش خود است. جنایاتی وسیع بدست ارتش وابسته‌ی دولت السالوادور و با طراحی دولت جانی و استعمارطلب آمریکا و سیاستمردان فاسد آن در خیابانهای شهرهای بزرگ کشور السالوادور واقع در آمریکای مرکزی رخ می‌دهد و بویل با حضور در صحنه‌ی این کشتارها می‌خواهد رساننده‌ی پیام آزادیخواهانه‌ی مبارزان السالوادوری باشد. برخی منتقدان بر تاکید و اصرار مفرط استون (طی این فیلم دوساعت و نیمه) بر عامل نجات طلبی کاراکتر بویل، خرده می‌گیرند و اظهار می‌دارند که همه این احساسات طی فیلم عیان است و نیازی به تکرار مکرر آنچه واضح است، نیست. اما استون راه خودرا می‌رود و کاراکتر اول فیلم او لحظه‌ای از تلاش و بیان کردن همان نقطه نظراتی که این منتقدان تکرار واضحات می‌دانند، دست برنمی‌دارد. آن بهشت کنار دریا و آن ساحل دلپذیر و آفتابی که محل استراحت مردم منطقه است و در آنجا ریچارد بویل را پس از ماهها دوندگی در حال استراحت و بازیابی ایده‌آلهایش می‌یابیم، بی‌شباهت به منطقه‌ای تفریحی در مکزیك نیست که سه سال بعد در دست توانای استون، محل گردهم آمدن کاراکتر «وان کوویك» و سایر سربازان گروهان او در فیلم «متولد چهارم ژوئیه» معرفی می‌شود. در «سالوادور»، استون مقامات سفارت آمریکا را در شهر سان سالوادور چنان مبتنی بر حقایق معرفی می‌کند که بیننده‌های صادق بر هوشیاری او درود می‌فرستند. در صحنه‌های مربوطه، این مقامات را بی‌خیال و در حالی که لباسهای ورزش تنیس را بر دوش و در دست دارند می‌بینیم و تمام این نگرش‌ها، نه آرامش این مسئولان که لرزش‌پذیری آنها را در قبال حوادث سیاسی تند نشان می‌دهد.

عمق غنای آن

اما آنچه «سالوادور» را با موفقیت و با فهم عمق غنای آن توسط تماشاگران به پیش می‌راند، سرعت و قدرت وقایع مطروحه در آن است. این قدرت وقایع را می‌توان حتی با علاقه‌ی مفرط کاراکترهای قصه برای یکسره کردن تکلیف امورسیاسی در السالوادور مرتبط دانست و بی‌شك، این علاقه، زیربنای کل فیلم است. «سالوادور» از زمان عرضه‌ی فیلمی با نام «آخرهفته»، بهترین اثری است که شورش، خطر و

■ خشونت مفرطی که در آثار وحتی در وجود خود استون ریشه دوانده است، نتیجه‌ی آگاهی مستقیم او از روند شکل گیری وقایع اجتماعی است.

وقایع غیرقابل پیش بینی را طی یك قصه و یا سلسله قصه‌هایی مرتبط با یکدیگر به تصویر می‌کشد. از دیدگاهی خاص، سالوادور حتی خشن‌تر از «پلاتون» اثر بعدی اولیور استون (عرضه شده در دسامبر ۱۹۸۶) است و شاید حتی بتوان ارتباط آن را با عوالمی از قبیل ویتنام، بیشتر از «پلاتون» ـ با معنای لغوی «جوخه» ـ دانست. نکته‌ی جالب دیگر فیلم «سالوادور» این است که عامل خطرخیزی آن، به همان اندازه که در وقایع مطروحه پیرامون کاراکتر اصلی (روزنامه نگار مورد بحث) قابل رویت است، درون خود این کاراکتر نیز حس می‌شود. به روایت دیگر، خود این روزنامه نگار و طبیعت تنددرونی‌اش به اندازه‌ی رخدادهای السالوادور خطرناك هستند. استون استعدادی غریب در به تصویر کشیدن جنون و بارقه‌های دیوانگی دارد. در صحنه‌ای از «سالوادور»، کاراکتر ریچاردبویل در حال طراحی ازدواج و صحبت در باره‌ی آن با یکی از همکاران خود است که ناگهان روزنامه نگار دیگری از راه می‌رسد و از او یك کارت شناسایی برای شروع ماموریت خود را طلب می‌کند. و ریچاردبویل با سیمایی که از یك دیوانگی به دیوانگی دیگری منتقل می‌شود و احساسی متفاوت را جانشین عاطفه‌ای کاملا متضاد می‌سازد، از سوژه‌ی قبلی بحث خود دل می‌کند و چنان به سرعت وقف کار دوم می‌شود که بیننده در شگفت می‌ماند. مدتی بعد، ریچاردبویل را در حال دفاع سرسختانه از ایده‌آلهای کاری اش می‌یابیم، اما شاید استون به خاطر همین دفاع، مورد انتقاد بعضی سازمانها قرارگرفته باشد.

تند و غیرعادی

طی فیلمهای استون، جملاتی شعارگونه و تند و غیرعادی که بیانگر طرز فکر کاراکترهای داستانهای اوست، به گوش می‌آیند. مانند جمله‌ی معروفی که کاراکتر گوردون گکو (با بازی عالی مایکل داگلاس) در فیلم «وال استریت» ـ محصول دسامبر ۱۹۸۷ ـ در مورد طمع در عوالم کاری و شغلی به زبان می‌آورد و می‌گوید: «حرص، چیز خوبی است.» شاید کاراکتر گوردون گکو همانند کاراکتر جیم موریسون در فیلم «دورز»، یك پادشاه زهرآگین دیگر باشد. در فیلم «صحبت رادیویی»* (محصول نوامبر ۱۹۸۸) ـ کاراکتر باری شاملین در برنامه‌ی رادیویی خود و طی نماهایی که به بخش پایانی فیلم مرتبط می‌شوند، چنان با احساس داد سخن می‌دهد که انگار جماعتی کثیرشنونده‌ی حرف‌های او هستند، حال آنکه مردمان حاضر در زندگی او و اطرافیانش، همانند اقماری مصنوعی هستند که از کره خاکی هزاران فرسنگ فاصله دارند و به ستارگانی می‌مانند که از دوردست، به دشواری او را می‌نگرند. نامه‌هایی که طی فیلم «پلاتون» از سوی کاراکتر مرکزی قصه (با بازی چارلی شین) در ابتدا خطاب به مادربزرگش و در انتها بدون اینکه مخاطب مشخص باشد به خانه و موطن

نوشته و فرستاده می‌شود، همانند صحبت‌های کاراکتر باری شاملین در «صحبت رادیویی» و نظیر جملات آزمندانه‌ی گوردون گکو در «وال استریت»، اهداف خاصی را تعقیب می‌کنند. شاید آنها همان چیزهایی را به ما می‌گویند که پیش از آن، خودمان طی فیلم بر پرده دیده ایم و قبلا بدون کلام از آن مطلع شده ایم. کاراکتر مرکزی فیلم «پلاتون» که کریس تیلور خوانده می‌شود، در یکی از این «وویس اوور»ها و در زمان خواندن بخشی از سناریو و جمله‌های آن، می‌گوید: «من به فرزندی بدل شدم که به آرامی از تصادف آن دو پدر متفاوت بوجود می‌آمد.» بیننده با توجه به این جمله و با نگاه کردن به تضاد ریشه‌ای کاراکتر دو سرهنگ کاملا متفاوت با اسامی پارنز و الیاس (بترتیب با بازی درخشان تام برنگر و یا بازی قابل قبول ویلم دافو)، می‌تواند این تولد تازه را درك کند. در بعضی فیلمهای اولیوراستون، کاراکتر مرکزی و قصه‌گوی اصلی، یك فرد غیرمتکی به دیگران است، اما در برخی فیلمهای دیگر او نظیر «پلاتون» و «وال استریت»، این کاراکتر در محدوده‌ی مرزی یك چهره جوان و دو چهره‌ی پدرگونه و یا به هر روی مسن‌تر از او، شکل می‌گیرد.

اما اگر طالب باشیم که قهرمانان اثاراستون از حرف زدن و دادن شعارهای بلند دست بردارند، به ان معنا خواهد بود که از خود استون بخواهیم این کاراکترها را از تقابل هولناك با توفان‌هایی که به آنها نزدیك می‌شود، بازدارد. و اگر آنها از تند حرف زدن غافل شوند ارزش و شایستگی خود را نیز برای این مقابله‌ها از کف می‌دهند، این کاراکترها همواره حرف های تند می‌زنند، حتی با این پیش آگاهی که صحبت‌هایی این چنین، بسیار زیان‌آور است. همان طور که کاراکتر باری شاملین در فیلم «صحبت رادیویی» می‌گوید: «چوب و سنگ می‌تواند استخوانهای مرا بشکنند، اما حرف و کلام می‌تواند زیانی ابدی به من وارد کند.» گاهی این کاراکترها به

■ اولیور استون با دقتی شگرف، پرده از روی جنایات دولت آمریکا برداشت و با عرضه‌ی «پلاتون» و «متولد چهارم ژوئیه» جنایتکاران را معرفی کرد.

این قصد حرف می‌زنند که توصیف و تعریفی از بلای بزرگی که بر سرشان نازل آمده است، بدست دهند. همانند نمایی از فیلم «متولد چهارم ژوئیه» که طی آن، کاراکتر ران کوویك (با بازی تام کروز) و یکی از دوستانش که مانند او فلج است در صحرایی لم یزرع فریاد می‌کشند و حرف دلشان را باصدای بلند به زبان می‌آورند. این صحنه، قدری دور از واقعیت نشان می‌دهد، اما به پیچیدگی ماجرای زندگی کوویك می‌افزاید و معنای افزونتری را به عکس‌العمل‌های تند وی می‌بخشد.

به قصد بقاء

گاهی حرف زدن کاراکترهای آثار اولیوراستون، به قصد بقاء و ادامه دادن یك خط خاص در زندگی است، مانند آنچه در «سالوادور» و «صحبت رادیویی» شنیده می‌شود. هرچه هست این گونه حرف زدن سبب می‌شود که صحنه‌های توام با سکوت این فیلمها، قوتی دوچندان یابد. هنگامی که کاراکتر ران کوویك با همه‌ی عجز فیزیکی‌اش در منطقه‌ای واقع در مکزیك، گریه‌ای آرام و توام با سکوت دارد و زمانی که کاراکتر باری شاملین در پایان یکی از برنامه‌های رادیویی‌اش، با یکی از شنونده‌های برنامه‌اش صحبتی تلفنی می‌کند و بعدا در دریایی از سکوت غرق می‌شود، بیننده در شگفتی فرو می‌رود. یك نکته‌ی مشترك در بیشتر ـ و حتی تمامی ـ کارهای استون این است که قهرمانان قصه‌هایش بشدت ضد خود و نابودکننده‌ی خویشتن هستند و اصولاً او قهرمانانی را برمی‌گزیند و یا می‌آفریند که ویژگی ضدیت با خود را، حتی تا سرحد متلاشی کردن درون و جسم خویش دارند. حتی کل فیلمهای او نیز این خصیصه را در خود دارند و هرچه بیشتر در کار استون دقیق شویم، افزونتر به این نکته ایمان می‌آوریم که او راهی را بجز این برای ساخت و پرداخت آثارش انتخاب نمی‌کند. تردیدی نیست که استون تا حد زیادی این ویژگی و این جنگ با خویشتن و نبرد با اظرافیان را به هر بهانه‌ای دوست می‌دارد.

چنانکه کاراکتر ریچاردبویل طی فیلم «سالوادور» درباره‌ی منطقه و حوزه‌ی کاری‌اش که سرشار از جنگ و خونریزی است، می‌گوید: «من اینجا را دوست دارم.» اولیوراستون، سازنده‌ی فیلمهای جنگی است اما کاهی نیز خود و کاراکترهای آثارش را با آتش محبت می‌سوزاند. در نمایی از فیلم «متولد چهارم ژوئیه»، برادر ران کوویك برغم تمام خشم ران نسبت به اتفاقات رخ داده و رخدادهای بعدی، آواز معروف «زمان در حال تغییر یافتن است» را با فراغ خاطر می‌خواند. استون بدین طریق نشان می‌دهد که زخم‌های اجتماعی از هر راهی می‌تواند به آدمی وارد شود. هرچه هست، افراط و زیاده روی و زیاده خواهی در همه چیز، نکته‌ای است که در بیشترین بخش زندگی کاراکترهای آثار استون نماد دارد.

استاندارد و خط قصه

در فیلم «دورز»، همین زیاده‌خواهی است که استاندارد و خط قصه را تعیین می‌کند. «دورز» می‌کوشد راه زندگی بیمارگونه‌ی جیم‌موریسون خواننده‌ی پیشرو گروه موزیك دورز را که در اواسط دهه ۱۹۶۰ پا گرفت و تا زمان مرگ موریسون ـ به سال ۱۹۷۱ ـ از شهرت نسبی برخوردار بود، بازشناساند. در «دورز» تلاش شده است که خطوط ارتباطی شدید سوژه‌ی فیلم با اعتقادات کارگردان آن، پنهان نگه‌داشته شود، اما تردیدی نمی‌ماند که این اثر به همان اندازه‌ی «پلاتون» و «سالوادور»، کار و ایده‌ای شخصی برای اولیوراستون است و فیلمی کاملا اختصاصی برای او به حساب می‌آید. هر آنچه ما از اولیور استون انتظار داریم، در این فیلم نیز بچشم می‌آید: کار بی‌وقفه با دوربین وایداسکرین، کمك رسانی منقطع و عجیبی که دیالوگ فیلم به آن می‌رساند و بعضی سکانس‌های قدیمی گونه و شگفت‌آور که می‌توان بخش مربوط به چگونگی ساختن آواز «آتش مرا روشن کن» جزء آن دانست، از آن جمله‌اند. این بخش با نوع ساختن فیلمهای بیوگرافی از روی زندگی نوازنده‌های معروف دهه ۱۹۴۰ برادوی، همخوانی عجیبی دارد. و مشخصات ویژه‌ی آن زمان (اواسط و اواخر دهه ۱۹۶۰) از موزیك گرفته تا طرز نگرش خاص جوانان به مسایل اجتماعی، به استون اجازه می‌دهد که حتی بیشتر از حد معمول خویش، به خلق قطعات فانتزی و سکانس های خیالی مشغول شود.

اینکه «دورز» واجد احساسی خاص است از همان نمای آغازین و از لحظات اولیه‌ی فیلم مشخص می شود. بخش اول فیلم با انعکاس نور یك چراغ قرمز در داخل یك استودیوی ضبط فیلم و موزیك و با نمایی از کلاه موریسون که در کنار فنجان قهوه‌ی او است، شروع می‌شود. موریسون را ـ با بازی وال کیلمر ـ در پایان راه زندگی‌اش می‌یابیم. او در حال ضبط کردن اشعار خود بصورت انفرادی است و خاطراتی را از گذشته که زندگی هنری او را در برمی‌گیرد و در بخش‌های بعدی فیلم نه بصورت فلاش بك، بلکه فقط در هیات آینه‌ای از زندگی او تجسم می‌یابد در ذهن مرور می‌کند. آنگاه آواز «مسافران توفان» به آرامی بر روی موزیك اصلی فیلم به ترنم در می‌آید وسپس نماهایی پیاپی از مقابل چشم بیننده‌ها میگذرد که قاعدتا تمام آنها را به تعجب شدید وامی‌دارد. به نظر می‌آید فردی با گلایدر ـ بدون اینکه گلایدر دیده شود ـ از روی صحرایی بزرگ در حال حرکت است و بر روی سطح صحرا، اتومبیل کوچکی در حال گذر است. درون ماشین، والدین جیم موریسون نوجوان که کمتر از ۱۰ سال سن دارد، بچشم می‌آیند. آنها به اتوموبیل دیگری می‌رسند که خراب شده و گوشه‌ی صحرا بی‌حرکت مانده است. پس از آن، سفری سریع به آینده داریم. حالا جیم موریسون را در ایام جوانی پیش‌رو داریم. او در گوشه‌ی خیابانی ایستاده است. آسمان تاریك و پر از ابر سیاه است. صحنه به آرامی محو می‌شود و در نمای بعدی، چهره‌ی موریسون از پشت یك پنجره دیده می‌شود. این اولین نما از سری تصاویری است که این آوازه‌خوان ناراحت و نامتعادل را در پشت پنجره درحال تماشای مناظر بیرون نشان می‌دهد.

از کار افتاده

اینکه اولیور استون، نمای یك ماشین تصادف کرده و از کار افتاده را در گوشه‌ای از صحرا مقابل بیننده ها قرار می‌دهد شاید برای القای اندیشه‌ی مرگ گرایی جیم موریسون و ابداعی سینمایی باشد. بهر شکل؛ این نما به عنوان یك خاطره از ایام بچگی، بسیار زیاد تاثیر می‌گذارد. قوت این صحنه و اثری که نماهای مربوط به گذر سرخپوستان از منطقه‌ای در صحرا دارند ـ این گذر در خاطره و تجسم موریسون و در ایالتی از آمریکا که وی پیوسته به آن رجعت می‌کند، رخ می‌دهد ـ از ابداعات خاص و موفقیت‌های قابل توجه استون است. بنظر می‌آید این نماها شبیه به صحنه‌هایی باشد که موریسون طی گشت زدن‌هایش در غارهای قدیمی منطقه و با تماشای دیوارهای منقش غارها، به تماشا می‌نشیند. کسی نمی‌داند موریسون تاچه حد از این غارها دیدن کرده و به چه میزان این دیدن‌ها و سفرها در رویا و تخیل او که بسیار وسیع بوده، شکل گرفته است. صحنه‌ی مربوط به ماشین خراب شده و از کار افتاده، اولین نمای دربردارنده‌ی مردی میانسال و طاس نیز هست که در نقاط مختلفی از فیلم، در خیال موریسون و روبروی او ظاهر می‌شود و بواقع تجسم مرگ برای او است.

لحظاتی حساس

این موجود خشك و تعجب‌آور، درست در لحظات حساس از زندگی و در مقاطعی ویژه ازواکنش‌های موریسون در قبال مسایل مختلف زندگی‌اش ظاهر می‌شود و خصوصیاتی منحصر به فرد از کاراکترهای مخصوص فدریکو فلینی فیلمساز شهیر و غیرمتعارف ایتالیا در پیکر و سیمایش مشاهده می‌شود. عده‌ای براین اعتقادند که عرضه‌ی چنین نمادی بیشتر در کار دانشجویان دانشکده فیلمسازی «یو. سی.ال.ا» می‌گنجد تا در اثر کارگردانی که تا بحال دوبار جایزه اسکار بهترین کارگردان را (در سالهای ۱۹۸۶ و ۱۹۸۹) از آن خود کرده است. اما باید اذعان داشت که استون گرایش‌های عجیب و بیمارگونه‌ی موریسون را خوب کشف کرده و در باره‌ی آنها بدرستی حدس زده است و احتمالا همین موجود بی مو و بد هیبت و یا چیزی شبیه به آن، شبه انسانی بوده است که جیم موریسون برای خود و در ذهن خود ـ ویا حتی در واقعیت ـ ابداع کرده بود. در حین بعضی کنسرت‌های گروه «دورز»، آن طور که اولیور استون آنها را به تصویر می‌کشد، موریسون باز در ذهن خود گروهی از سرخپوستان و اقوام اولیه‌ی ساکن آمریکا را در حال همراهی و همگامی با موزیك خود می‌یابد و تماشاگران فیلم، این افراد را روی صحنه و در یك قدمی موریسون در حال جست و خیز و پایکوبی می بینند. اینها مردمانی هستند که در ذهن به شدت خیال‌پرور جیم موریسون، با او حشر ونشر دارند و او آنها را در بخش‌هایی از خاطرات و در گوشه‌ای از زندگی خود ـ به دلیلی از دلایل و به نحوی غریب از انحاء ـ حاضر می‌یابد. نباید شك داشت که احتمالا موریسون، تا همین حد بیمارگونه با این افراد خیالی (و یا واقعی!) ارتباط ذهنی داشته است. او ذهنی معمولی نداشت و بیش از اندازه به وسعت فکر و تخیل معتقد بود و بیشتر کارهای هنری خود را مدیون همین گستردگی اندیشه و تخیل می‌دانست.

آدمهایی فانتزی

تمام این تخیل‌ها و احساسات نامطمئن در مورد سرخپوستان، مردمان بومی و آدمهایی فانتزی، در نماهای پایانی فیلم، هنگامی که موریسون در میهمانی جشن تولد یك بچه شرکت می‌کند و طی آن متوجه می‌شود که تمام بچه‌های حاضر در جشن، لباس گاوچران‌ها و سرخپوستان را به تن دارند، حیاتی دوباره پیدا می‌کنند وارتباط این نکات با یکدیگر، فزونی می‌یابد. موجود طاس خیالی که ذکرش رفت و سرخپوستان مرتبط با او که سوژه‌ی ترانه‌ای بودند که موریسون می‌خواست بسازد، اما مرگ به او امان نداد، در شیوه خاص فیلمسازی اولیور استون جلوه‌ای ویژه می‌یابند. ارتباط موریسون با روزنامه‌نگاری به نام پاتریشیا کینلی (با بازی کاتلین کوئین‌لان) و میل غریب آنها به خون‌آشامی (!)، در شیوه‌ی خاص قصه‌گویی استون، ابهتی ترس‌آور پیدا می‌کنند. هرچند به هنگام ارتباط این دو با یکدیگر و در حالی که به انتخاب استون، موزیك «کارمینا بورانا»ی کارل اورف بر روی فیلم پخش می‌شود، همگان متوجه می‌شوند که استون از حد باور و از اندازه‌هایی که تماشاگران باید آنرا معتدل و محترمانه بشمارند فراتر رفته، مرزهای احتیاط را در نوردیده است. خوشبختانه استون در ارائه‌ی صحنه‌هایی این گونه جنبه‌ی افراط را در پیش نمی‌گیرد و اکثر صحنه‌های دیگر را با نکاتی قابل لمس و درك سرشار می‌سازد. مانند صحنه‌ی ملاقات جیم موریسون با ری مانزارك (یکی دیگر از اعضای کلیدی گروه چهار نفره‌ی موزیك دورز که ایفای نقش او با کایل مك لاکلان هنرپیشه محبوب دیوید لینچ است) در شهر ونیز که استون با نماهایی متناوب که محو می‌شوند و از نو با فواصلی مختلف شکل می‌گیرند به توصیف آن می‌پردازد، ساحلی که آنها در آن یکدیگر را ملاقات می‌کنند، مملو از مردمی است که به تعطیلات آمده‌اند و دوربین استون برفراز آنها پروازهایی سست و پر از تکان دارد و صحنه‌های حاصله که دور و نزدیك می‌شوند، چنان طبیعت متضادی دارند که نمی‌توان باور داشت. فقط افسانه‌سازی و بزرگ کردن دو کاراکتر مورد بحث (موریسون و مانزارك) توسط آنها تعقیب میشود و از این طریق خط قصه نیز تثبیت می‌شود. در عین حال، چه استون بخواهد و چه نخواهد، این‌گونه قصه‌سرایی، ساختن یك حماسه نیز محسوب می‌شود، زیرا افراد مورد بحث در ساختن و ارائه‌ی حماسه‌هایی در موسیقی روز دخیل بوده‌اند.

راجع به مرگ و شعر

درنمایی دیگر از فیلم، هنگامی که موریسون و کاراکتر پاملاکورسون (با بازی معصومانه‌ی مگ رایان) بر پشت بامی نشسته‌اند و راجع به مرگ و شعر سخن می‌رانند، استون اوج احساسات ویژه‌ی خود را آشکار می‌سازد. حرف‌های آنها، عجیب است و به دشواری به دل می نشیند. اما حتی غریب بودن آنها، به شکلی ذهن بیننده‌ها را خراش می‌دهند و این همان چیزی است که استون می‌طلبد. اگر لحظه‌ای تصور کنیم استون به عرضه‌ی همین دیالوگ طی این سکانس اکتفا کرده است، اشتباه بزرگی کرده‌ایم. او نماهایی درشت از آسمان آبی پیش روی دو کاراکتر مورد بحث و تصاویری در برگیرنده‌ی صورت جوان و زیبای آنها و همچنین نماهایی از اقیانوس و نسیمی که

از امواج آن برمی‌خیزد و به سمت ساحل و موریسون و پاملاکورسون می‌آید، پیش روی مردم قرار می‌دهد. اما درنهایت، همه صحنه‌هایی که وصف کوتاهشان را آوردیم، کدام آرا و نظرات را به بیننده‌ها می‌دهد و کدام نتیجه‌گیریها را برای آنها ممکن می‌سازد؟ «پلاتون» که حوادث آن در همان مقطع زمانی ـ اواسط و اواخر دهه ۱۹۶۰ ـ رخ می‌داد، به خوبی شرایط زمان و مکان را بر بیننده‌ها آشکار می‌ساخت و دیدگاه اجتماعی را که کاراکتر مرکزی فیلم، یعنی کریس تایلور جوان (با بازی چارلی شین) درحین شکل‌گیری رخدادهای مختلف در ویتنام می‌یافت مطرح می‌کرد و بیننده حس می‌کرد که کریس تایلور چگونه پس از مشارکت در یك سری کشتار در ویتنام (و یا دست‌کم تماشای این کشتارها)، در پایان کار ملایم و حقیقت بین می‌شود. اما «دورز» با سرعت افزونتری درون رخدادهای اجتماعی آن زمان فرو می‌رود، بدون این که منطق و یا اصولاً فرصت بررسی دوباره را به تماشاگران رخدادها بدهد. درست است که نمای مربوط به ضبط اشعار موریسون بر صفحه، نشان دهنده‌ی رسیدن او به حقایق و ملایم شدن اوست، اما بیننده حس نمی‌کند تخمین زدن و ارزیابی صحیح تمام وقایع زمان چیست و چرا موریسون این‌گونه اسیر مواد مخدر است و چرا اجتماع زمان، نه‌تنها این عمل او را محکوم نمی‌کند، بلکه با او همسو می‌شود؟ آخرین کلماتی که جیم موریسون به زبان می‌آورد، کوتاهتر از آن است که بین همه‌ی واقعیت‌های وجودی او باشد. وال کیلمر با آن نگاه بچگانه و غریب به دوربین چشم می‌دوزد و خطاب به مردم می‌گوید: «بیا، قدری حرف بزنیم.» اما این پایان کار اوست. او نمی‌ماند تا حرف دیگری را بر زبان آورد.

متلاشی شدن از درون

اما چیزهای دیگری مانده است تا ما بگوئیم. حقیقت این است که داستان زندگی واقعی جیم موریسون چنان است که نمی‌توان از آن یك تراژدی به سبك آمریکایی ساخت. همگان می‌دانند جیم موریسون فردی بود که می‌خواست خود را از درون متلاشی سازد و از همان آغاز نوجوانی، درصدد نابود کردن خویش بود. اما این قصد و این هدف به این خاطر نبود که او نمی‌توانست عوارض و فشار کسب شهرت و مسایل جنبی و وابسته به آن را تحمل کند. تمام این گرایش به سوی مرگ و نابود کردن پیکر خود به قصد رسیدن به این هدف را او به این قصد تعقیب نمی‌کرد که ملزومات هنرش فراتر از حد تحمل بود و یا اینکه نمی‌توانست فشار روحی بالا رفتن نسبی سنش را ـ در قیاس با ایام نوجوانی ـ تحمل کند. او به این دلیل خواستار نابودی خود بود که از همان آغاز نوجوانی فردی غریب و دیوانه مسلك و تابع افکاری خاص و بیمارگونه بود. این افکار حتی سالها قبل از شکل‌گیری گروه «دورز» در او ریشه دوانده بود. اینکه او فقط ۲۷ سال عمر کرد و سرانجام بر اثر عشق به نابود کردن هرچه سریعتر خود، درگذشت، هیچ جای تعجبی ندارد، بلکه آنچه تعجب برانگیز است، این است که او تا همین حد نیز ماندگاری داشت! حسن «دورز» این است که به شکلی درخشان این کاراکتر را به مردم می‌نمایاند و بدون عذرخواهی بابت تندیها و حرکات غیرمتعارف این هنرمند مریض، او را همراه و همگام با سایر گرایش‌های بدیع و بیمارگونه‌ی دهه ۱۹۶۰ در معرض قضاوت مردم امروز قرار می‌دهد. و در پایان تمام این دردسرها و معضلات، موریسون در آستانه‌ی مرگ این جمله را به زبان می‌آورد: «این عجیب‌ترین زندگی است که تابحال شناخته و دیده‌ام». شاید او در لحظات آخر حیاتش، درحال بررسی دوباره رویدادهای زندگی ناسالمش بود. جدای از این، هیچ درس مستقیمی به بیننده‌ها داده نمی‌شود و «دورز» استون، کلاسی برای یاددادن اصول انسانی نیست. نمای پایانی، تابش اشعه‌ی کم رنگ آفتاب بر آپارتمانی در پاریس و تابش اشعه‌ی مرگ را بر چهره‌ی جیم موریسون نشان می‌دهد.

جایگزین دیالوگ

جمله‌ای که خود جیم موریسون در فیلم دانشجویی‌اش با این مضمون: «آیا این نکات برای ساختن یك فیلم موفق کافی است یا نه؟» می‌آورد تا حدی در مورد کار «دورز» اولیور استون نیز صدق دارد. پاسخ، بنظر مثبت می‌آید و یکی از دلایل اصلی آن، موزیك فیلم است که در بسیاری از دقایق، جای دیالوگ را به شکلی مؤثر می‌گیرد و بیشتر از حرف و کلام مابین کاراکترها تأثیرگذار است. واکنش‌های استون در مقام کارگردان فیلم درقبال هریك از این ترانه‌ها به قدری حساس و بجا است که بنظر می‌رسد او سالهاست این آهنگ‌ها را جزو بافت وجودی خود قرار داده است و آنها را درون خود حل کرده است. هنگامی که ترانه‌ی «عشق» بر روی فیلم پخش می‌شود و شاهد هستیم که موریسون بدنبال پاملاکورسون در شهر ونیز است و او را تا خانه‌اش تعقیب می‌کند، تجسم و عینیت بخشیدن به موزیك گروه دورز را بیشتر شاهد می‌شویم. و یا هنگامی که آهنگ «پایان» دورز پخش می‌شود، استون مشغول تصویربرداری از صحرایی خشك و وسیع است و در زمانی دیگر، از اجرای کنسرتی که گروه دورز و موریسون طی آن به ارائه‌ی همین آهنگ اشتغال دارند یاد می‌کند و ریتم فراموش نشدنی موزیك و هنگامه‌ی تماشاگران و حالت روانی موریسون، همه و همه از نزدیك شدن این هنرمند غیرعادی به مرگ حکایت می‌کنند.

یك موضوع قابل بحث و بررسی

حقیقت دیگر این است که داستان زندگی جیم موریسون و بدل کردن آن به یك فیلم جذاب، سالها در هالیوود مورد بحث و بررسی بود و بسیاری می‌خواستند این پروژه را طی دو دهه گذشته بدست گیرند اما جای خوشبختی است که سرانجام اولیور استون با استعداد که صاحب گرایش‌هایی آشکار و شدید نسبت به این گروه موزیك از زمان نوجوانی‌اش بود، عهده‌دار این امر شد. استون و موریسون، وجوه تشابه فراوانی دارند هر دو استعدادهای غیرمتعارفی بحساب می‌آیند که به سمت مسایل غیرقانونی و تأئید نشده گرایش غریب داشتند و دارند و یکی از این مسایل، خشونت‌طلبی و برخوردهای تند با تمام مسایل زیبای زندگی است. هیچیك از ایندو صاحب تداوم در زندگی هنری‌شان نبوده‌اند و متغیر نشان داده‌اند، اما در همه حال، اینکه آنها را مشغول کارهای هنری می‌دیدیم و می‌بینیم، موهبتی است. به روایتی، «دورز» استون، فیلمی است که موریسون عمری کافی برای ساختن آن نیافت. جیم موریسون همیشه آرزو داشت فیلم‌های خوبی بسازد و زمانی گفت: «به این دلیل به فیلم و سینما دل بسته‌ام که نزدیك‌ترین نوع شکل‌گیری هنر نسبت به چیزهایی است که در مغز یك هنرمند می‌گذرد. هیچ چیزی به اندازه‌ی فیلم، به نکاتی که در ذهن یك هنرمند خلق می‌شود نزدیك و شبیه نیست». کلماتی که موریسون برای توصیف طرز فکرش به کار می‌برد، شامل رؤیاهای روزانه، ارزیابی جهان و جاری شدن فکر و روان بود. و شاید امروز بتوان فیلم «دورز» استون را با همین کلمات توصیف کرد. این فیلم، سوژه‌ی مورد نظر خودرا با صداقت موشکافی می‌کند و احساس غریب استون را برای تشریح حوادث عاطفی تند نیز دربر دارد و آنچه را که موریسون برای ارائه‌ی هنر خاص خود داشت نیز عرضه می‌کند.

با دقتی شگرف

هنر دیگر استون این است که همه وقایع ایام نوجوانی و جوانی خود را با دقتی شگرف در یاد دارد و حالا که هالیوود ایمان آورده است که او فیلمسازی استثنایی با کارهایی بسیار موفق است و تمام ادوات ساختن فیلمهای جدید را در اختیار او می‌گذارد، وی قادر شده است همه‌ی این رخدادها را که بعضی مانند «پلاتون» بطور مستقیم به او مرتبط است بر پرده‌ی سینما به تصویر بکشد. آخرین این موارد، به فیلم جنجال برانگیز «جان.اف.کی» مربوط می‌شود که اول بار در دسامبر ۱۹۹۱ در تماشاخانه‌های آمریکا و کانادا و سپس در ماه مارس ۱۹۹۲ (اسفند ۱۳۷۰) در سینماهای اروپای غربی عرضه شد و از دیدگاهی جالب و تکان‌دهنده، به ماجرای قتل جان اف کندی رئیس جمهوری پیشین آمریکا به سال ۱۹۶۳ می‌پردازد. این فیلم، بلافاصله پس از عرضه، همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد توفانی از انتقادات و شکایات را از جانب ادارات دولتی آمریکا و سازمانهای حاکم بر این کشور برانگیخت، چرا که استون در «جان.اف.کی» آنها را به دست داشتن مستقیم در ترور رئیس جمهوری پیشین آمریکا متهم کرده است و استدلال کرده است که بخش‌هایی از دولت وقت آمریکا، «اف.بی.آی» و «سی.آی.ا»، با آگاهی یافتن از اینکه کندی درصدد پایان دادن بسیار زود هنگام به مداخله‌ی نظامی آمریکا در ویتنام است، او را در توطئه‌ای سازمان یافته به قتل رسانده‌اند. در تمام ماههایی که از عرضه‌ی این فیلم و نمایش وسیع و بسیار پردرآمد این فیلم در آمریکا و اروپا می‌گذرد، دولتمردان آمریکا کاری نداشته‌اند الا کوبیدن مداوم اولیوراستون و متهم کردن وی به دروغپردازی. در اطلاعیه‌هایی که سازمانهای دولتی آمریکا انتشار داده‌اند، همه‌ی آن چیزی که استون در «جان.اف.کی» عرضه کرده و قتل کندی را نه کار شخصی یك فرد، بلکه توطئه‌ای دولتی قلمداد کرده است، کذب محض عنوان شده و استون فردی خیالاتی و بهم زننده‌ی نظم اجتماعی معرفی شده است. برغم تمام این مخالفت‌ها و با اینکه بعضی نشریات بزرگ و سرنوشت ساز خود آمریکا مانند واشینگتن پست و تایم نیز این فیلم و استون را بخاطر ساخت آن زیر سئوال برده‌اند و آنرا به شدت محکوم کرده‌اند، این فیلم نیز مانند بیشتر آثار قبلی استون با توفیق مالی و معنوی عظیمی روبرو شد و رقم فروش آن در آمریکا و کانادا تا پایان ماه مارس به ۸۰ میلیون دلار رسید. بعلاوه در نظر سنجی‌های مربوط به شناخت بهترین فیلمهای سال، «جان.اف.کی» آرای زیادی را جمع‌آوری کرد و در روز ۱۰ فوریه ۱۹۹۲ نیز که اسامی

کاندیداهای دریافت جوایز اسکار ۱۹۹۱ معرفی شدند «جان.اف.کی» کاندیدای دریافت جوایز بهترین فیلم و بهترین کارگردان شد. این یعنی تکرار واقعه‌ای که پیش از آن برای فیلمهای «متولد چهارم ژوئیه»، «وال استریت» و «پلاتون» نیز با ابعادی وسیع رخ داده بود.

نقش وکیل مدافع

اولیوراستون برای ایفای نقش اول فیلم «جان.اف.کی»، به کوین کاستنر هنرپیشه اول امروز آمریکا که در پنج سال اخیر اوجگیری شگفت انگیزی داشته است، روی آورده است و نقش وکیل مدافعی با نام جیم گاریسون را که پس از قتل کندی می کوشد عاملان واقعی این قتل را به دادگاه بکشاند، به او سپرده است. این انتخابی معقولانه بوده است چرا که کوین کاستنر پس از موفقیت تجاری عظیم فیلم «تسخیرناپذیران» در تابستان ۱۹۸۷، به یکی از محبوب‌ترین هنرپیشه‌های آمریکا بدل شده و اکثر فیلمهای بعدی او نیز، موجی از مردم دوستداری را به سینماها کشانده است. جیم گاریسون طی تحقیقات خود متوجه می‌شود که لس‌هاروی اوسوالد متهم به قتل کندی، نمی‌توانست به تنهایی و بر اثر انگیزه‌ای شخصی قاتل رئیس جمهوری آمریکا بوده باشد و سپس درمی‌یابد که او در تابستان همان سال ـ ۱۹۶۳ ـ در نیواورلئان بسر می برده است. پس تحقیقات خود را در آنجا ادامه می‌دهد تا سر از کارها و گرایش‌های اوسوالد (با بازی گاری اولدمن هنرپیشه جوان بریتانیایی) درآورد. طی این تحقیقات است که گاریسون با کاراکترهای متفاوتی که یا در این قتل دست داشته‌اند و یا اینکه از خط و ربط مربوط به آن مطلع‌اند، آشنا می‌شود. او حتی یکی از سوءقصدکننده‌های احتمالی را که «کلی شاو» خوانده می شود به دادگاه می کشاند، اما عواملی دولتی که دوست نمی‌دارند ماجرا بیشتر از این شکافته شود، مانع از محکوم شدن شاو در دادگاه می‌شوند.

افرادی دیگر

با اینحال، گاریسون با افرادی دیگر همانند یك بیمار روحی (با بازی جوپشی هنرپیشه پرسابقه و موفق دو دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰)، دلالی به نام ویلی اوکیف با بازی کوین بیکن) و کارآگاهی معتاد به الکل (با بازی جك لمون هنرپیشه معروف و قدیمی) برخورد می کند و از طریق آنها به اطلاعاتی ذیقیمت پی می برد که همه‌ی آنها دال بر آگاه بودن بخش‌هایی از دولت آمریکا از توطئه‌ی قتل کندی، پیش از وقوع آن است. سرانجام دیدار گاریسون با کاراکتری نظامی که ایکس خوانده می شود (با بازی دونالدساترلند)، رازهای بیشتری را بر او معلوم می گرداند و او مطمئن می شود که سران هر سه قوه‌ی ارتش آمریکا، مسئولان شهر دالاس (محل ترورکندی) و مقامات اف.بی.آی و سی.آی.ا. در طراحی آنچه ظاهرا به دست فردی مریض با نام اوسوالد صورت گرفته است دست داشته‌اند. تئوری که استون، از زبان گاریسون ارائه می‌دهد، این است که در لحظه‌ی ترورکندی، نه دوگلوله که در واقع شش گلوله در فاصله‌ی شش ثانیه از سوی گروه ضاربین (و نه فقط اوسوالد، آن طور که در اخبار و در شرح تاریخی این واقعه آمده است) به سمت کندی شلیك شده است. در پایان فیلم، کندی به روشنی قربانی یك توطئه‌ی مشترك دولتی معرفی می شود زیرا می خواسته است جنگ ویتنام را بسیار زود پایان دهد و این مخالف با برنامه‌های وسیع ساخت سلاح و فروش آن و اجرای معادلات بزرگ سیاسی و تجاری در گستره‌ی جهان بود که پس از مرگ کندی با فراغ بال تا ۱۹۷۵ به اجرا درآمد. بواقع با مرگ کندی، جنگ ویتنام را ۱۲ سال دیگر طول دادند، حال آنکه طبق تئوری استون، در صورت ادامه‌ی کار او، جنگ در همان سال ۱۹۶۳ پایان می‌یافت.

فرضیه‌ای مقبول

همین امروز مدارکی کاملاً محکمه پسند که صحت ادعاهای استون را آشکار سازد، احتمالا کمتر در دست است، اما این فرضیه مقبول بنظر می‌رسد که ارتباطی نزدیك بین کارخانه‌ها و کارتل‌های بزرگ تولید سلاح با بعضی دولتمردان آمریکا برقرار شده بود، به این قصد که مانع پایان دادن زودهنگام جنگ ویتنام شوند. «جان.اف.کی» جدیدترین ساخته‌ی استون که حتی از «پلاتون» و «سالوادور» و «متولدچهارم ژوئیه» نیز جنجال‌سازتر است، این گونه با صراحت همه دولتمردان آمریکا را مخاطب قرار داده است و به همین دلیل است که برگی دیگر بر دفتر قطور شهامت کارگردان خود افزوده است. استون هرچه باشد، چه رویاپرداز و دروغ ساز ـ که می‌دانیم چنین نیست، ـ و چه راستگو، مردی است با ارزش‌های خاص و شیوه‌های مستقیم و پرتاثیر در کار فیلمسازی. این ادعا که رخدادهای تنداجتماعی او را از نوجوانی به آدمی سرکش و دوستدار خشونت بدل کرد (و این ویژگی به شدت در تمام آثار او مشخص است)، حرفی صحیح بنظر می‌رسد، اما مگر آنچه استون درباره‌ی جنگ ویتنام با همه‌ی آثار زیانبارش و با تمام جنایت‌های تشریح شده در آن، وصف می کند، دروغ است؟ استون جوانی ۲۰ ساله بیش نبود (درست همسن با کاراکترکریس تایلور در فیلم «پلاتون» که قصد ویتنام کرد و به عنوان سرباز داوطلب در این جنگ شرکت کرد، اما همان جا بود که به کلی عوض شد. همه‌ی چیزی که در نامه‌های کاراکتر کریس تایلور خطاب به مادر بزرگش و سایر اعضای خانواده اش راجع به جنایات مطروحه در ویتنام طی فیلم «پلاتون» بیان می‌شود، احتمالا برداشت‌های شخصی و بسیار تلخ خود اولیوراستون بابت مشارکت او در جنگ ویتنام بوده است. او کالج را رها کرد و برای اینکه اجتماع و سیاست را از نزدیکتر ببیند به جنگل‌های ویتنام رفت وهمانجا به آدمی بکلی متفاوت و خشونت طلب و تند و افراطی بدل شد. جوانی که بدون کینه به ویتنام رفته بود با دنیایی از کینه و آگاهی نسبت به جنایات دولت کشورش، به آمریکا بازگشت و کارگردانی که از ۱۹۸۶ به این سو با آثار بسیار خوب و جنجالی‌اش جهان سینما را به انقلاب کشانده، نتیجه‌ی همان تغییر و تحول است.

بررسی ایده‌ها

در «پلاتون»، استون تقابل یك سرهنگ بد و جنایت پیشه (با بازی تام برنگر) و یك سرهنگ خوب و انسان صفت (با بازی ویلم دافو) را به نمایش می گذارد و کاراکترکریس تایلور (احتمالاً تجسمی از جوانی و حضور خود او در ویتنام) را مابین آنها قرار می‌دهد تا وی از بررسی ایده‌های کاملا متضاد آنها، درس زندگی درست را بیاموزد. «پلاتون» که ظاهرا بدون هیچ مقدمه‌ای در دسامبر ۱۹۸۶ عرضه شد، یك انقلاب در سینمای جهان بود و چنان صحنه‌ی این صنعت را در نوردید و اذهان را تحت تاثیر قرار داد که دولت نظامی گرای آمریکا به سرکردگی رونالدریگان نیز نتوانست مانع موفقیت عظیم تجاری و هنری آن شود. در «پلاتون»، به روشنی جنایاتی که ارتش لجام گسیخته‌ی آمریکا بدون هیچ دلیلی در خاك ویتنام مرتکب می شود و نه مبارزان ویتنامی، بلکه زنان و کودکان این کشور را به رگبار گلوله می‌بندد، توصیف شده است و لحن صحبت استون و شیوه‌ی پرداخت فیلمش، چنان مستقیم است که جای بحثی نمی‌ماند. سرهنگ بازنر ساخته‌ی او، نه خیالی که نمادی از تمامی افسران قاتل و تجاوزگر ارتش آمریکا در حین جنگ ویتنام است. حقیقت آن است که اولیوراستون از سال ۱۹۷۶ به بعد همواره می‌خواست «پلاتون» را بسازد، اما هیچیك از کمپانی‌های فیلمسازی آمریکا دست او را نمی‌گرفتند. آنها استدلال می‌آوردند که این قصه حقیقی‌تر و تندتر از آن است که ساختن آن به صرفه باشد! اما وقتی «پلاتون» چهار جایزه عمده‌ی اسکار سال ۱۹۸۶ را درو کرد، همه فهمیدند که استون در مغز و روح تماشاگران خودنفوذی کم نظیر کرده است.

جداشدن ظاهری

«وال استریت» که در دسامبر ۱۹۸۷ عرضه شد و «صحبت رادیویی» که یك سال بعد روی اکران رفت، جداشدن ظاهری استون از سوژه‌های تند برخورد ابنای بشر بود، اما حتی در چهره و حرکات و حرفهای کاراکتر گوردون گکو در فیلم «وال‌استریت» می شد خشونت تمام سربازان قاتل و عوامفریب آمریکا حین جنگ ویتنام را دید. به همین سبب و بدلیل ایفای عالی این نقش بود که «وال‌استریت» موهبت دریافت اسکار بهترین بازیگر سال را نصیب مایکل داگلاس کرد.

«متولدچهارم ژوئیه» به مثابه بازگشت استون به قلب برخوردها و نقطه‌ی اوج تندرویها بود. ران کوویك سربازی جوان و حقیقی است که سالم به ویتنام می‌رود، اما بر روی صندلی چرخدار و با دلی چرکین از جنایات دولت کشورش، به موطن بازمی گردد و سعی می کند بقیه جوانهای آمریکا را از تکرار اشتباه خود بازدارد. این فیلم دومین جایزه اسکار بهترین کارگردان را نصیب استون کرد. سپس به «دورز» رسیدیم که بیانی دیگر از زندگی دیوانه‌وار موزیسین‌های غیرمتعارف است. موزیسین‌هایی که بر اجتماع خود اثری بیش از اثر معمولی می گذارند. و امروز نوبت «جان.اف.کی» است تا انقلابی تازه گرداگرد استون بپا کند. او چیست؟ هنرپیشه درجه دهمی که هیچگاه موفقیت تجاری کسب نکرد، اما به ناگاه به تواناترین و موفق‌ترین کارگردان آمریکا بدل شد؟ و یا روح سرکشی که تمام همه کاراکترهای قصه‌های خود است؟ کسی به درستی نمی‌داند، اما یك نکته مشخص است و آن اینکه استون خشم و خشونت مفرط را زیربنای بیان مهمترین حقایق اجتماعی قرار داده است و با لحنی صریح، معضلات اجتماعی و جنایات ارتش و دولتمردان آمریکا را در معرض تماشا نهاده است. شاید بر اثر این تماشا، بسیاری از تندرویها متوقف شود. هر چند خود استون بشدت طرفدار برخورد بحساب می‌آید، اما شاید این امر، آرزوی خود او هم باشد.