مروری بر آثار کارگردان افشاگر آمریکایی «برایان دی پالما»

سینمای خشم و اعتراض

ترجمه و گردآوری از وصال روحانی

اگر «برایان دی‌پالما» و «اسپایک لی» دو فیلمساز صاحب سبك و معروف، عناوین آثار خبرساز سال ۱۹۸۹ خود را، یعنی «قربانیان (تلفات) جنگ» و «کار درست را انجام بده» با یکدیگر عوض می‌کردند نه تنها باز حق مطلب ادا می‌شد، بلکه هیچ سینمارویی هم از درك مفاهیم این دو فیلم، عاجز نمی‌ماند. هردو فیلم، دیدگاههای پیشرفته و جالبی را در باره‌ی سیاست‌های ملایم و انساندوستانه روز ارائه دادند و از لزوم بازنگری در ایده‌آلهای تند سخن راندند. این‌گونه اندیشیدن در نخستین سال حکومت جورج بوش در مقام ریاست جمهوری آمریکا و بازگشت خوی نظامی‌گری که در دو سال آخر حکومت رونالد ریگان کند شده بود، در تضاد با اندیشه‌های وقت به حساب می‌آمد. طبق معیارهای آن سال و امسال (۱۹۹۳) جنگ نباید از دیدگاه انسانی مورد بررسی قرار گیرد و به گفته‌ی دولتمردان آمریکا، اگر بهره‌ای می‌رساند چه بهتر که سرگیرد (!) و از سوی دیگر، مسئول بدبختی و فقر سیاهپوست آمریکا، سطح پایین دانش و برداشت ضعیف آنها از مسایل روز است!! چنین است که دولتمردان آمریکا، سعی کردند با مضمونهای قوی دو فیلم یاد شده به مبارزه برخیزند و معانی آزادیخواهانه‌ی آنها را نفی کنند.

فلسفه‌ای بی‌ثبات؟

آنهایی که از این دو فیلم «گله» کردند (بسیاری از آنها منتقد نبودند تا دیدگاههایشان را بتوان «نقد» دانست) گرایش‌های هنری و سینمایی برایان دی‌پالما طی فیلم «قربانیان جنگ» و خطوط فکری اسپایك لی را طی فیلم «کار درست را انجام بده»، مولود فلسفه‌ی بی‌ثبات و داغ و سرد شدن پیوسته‌ی طبیعت آنان و رایزنی‌های نامتعادل آنها دانستند و وانمود کردند که این دو فیلمساز، فقط عوارض بی‌ثباتی روح خود را عرضه داشته‌اند و اشاره‌ای به ارزش‌های هنری این دو فیلم نکردند. اما حقیقت این است که باید به کار هر فیلمساز از دو جنبه نگریست. نخست، از جنبه‌هایی که مرتبط با گرایش‌ها و ایده‌های سیاسی روز است و دیگری ایده‌آلهای هنری فیلمساز، جهان امروز ما در ناشناخته گذاشتن معانی سیاسی و اجتماعی آثار هنری، یدطولایی دارد. فیلم، موسیقی، نقاشی، ادبیات و سایر هنرها، بطوری مفاهیم و ارزش خود را عرضه می‌کنند که بسیاری از افراد، متوجه تاثیرگذاری احتمالاً سیاسی این آثار نمی‌شوند. مشکل بزرگ دیگر را خود منتقدان فیلم ایجاد می‌کنند آنها چنان در ارزش‌گذاری‌ها و کلاسه‌بندی‌های سینمایی غرق‌اند و چنان مشغول تقسیم‌بندی فیلم‌ها در درجات مختلف هنری هستند که فراموش می‌کنند جهانی حقیقی، پر از نابرابری‌ها و مسایل اجتماعی ـ سیاسی، وجود دارد و از حقایق روز در جهان واقعی ـ و نه جهان سینما ـ غفلت می‌ورزند. شاید بی‌تفاوت ماندن نسبت به ایده‌آلهای سیاسی مطرح شده در یك فیلم، در مورد اسپایك لی چندان غیر منتظره نباشد، چون او فردی سیاهپوست در آمریکا، با ریشه‌های آفریقایی است و منتقدان آمریکایی، هنوز او را درون خود حل نکرده و دراجتماع خود نپذیرفته‌اند. اما برای برایان‌دی‌پالما که از نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ پیوسته در حال فیلمسازی است و شهرتی فراوان دارد، چنین سرنوشتی بسیار غمبار نشان می‌دهد. مشکل بزرگ که اسپایك لی جوان در نیمه دوم دهه ۱۹۸۰ و سه سال اول دهه ۱۹۹۰ داشته است، این است که سعی کرده دیدگاههایی انساندوستانه و هشداردهنده، در زمینه‌ی تفاوت بین نژادها و آگاهی سیاسی را، در تم فیلمهایش عرضه دارد و این همان مشکلی است که دی‌پالما در دو دهه گذشته و بخصوص طی دهه ۱۹۸۰، هنگامی که در پی کسب تکامل هنری در کار خویش بود، تجربه کرده است.

چیزی استثنایی

سفر طولانی هنری برایان دی‌پالما، چیزی استثنایی بوده است که او را از ساختن پروژه‌ی مربوط به «سارا لارنس» و فیلمی با نام «جشن عروسی» (محصول سال ۱۹۶۶ و اولین فیلم وی)، تا ساختن فیلمی که مربوط به تیم فیلمسازی فوق موفق «پیتر گوبر» و «جان پیترز» است و «جشن آتش سوزان غرور» نامیده می‌شود، به پیش راند و او را از جهان فیلمسازان مستقل و بدون انقیاد به کمپانی‌های بزرگ، تا قلب صنعت فیلمسازی در هالیوود و تا تعقیب کامل ایده‌آلهای انستیتوهای رویاپروری این شهر به حرکت درآورد. این سفر، نه تنها تغییر شخصیت و تفاوت زمینه‌های کاری دی‌پالما را نشان می‌دهد، بلکه به نمایش در آورنده‌ی چگونگی حرکت صنعت سینمای روز آمریکا نیز هست. تکنیك‌هایی که دی‌پالما در هر یك از فیلمهایش و بوسیله‌ی هر یك از آثارش به نمایش نهاد، از نکات مختلفی نشات می‌گیرد و سرچشمه‌ی آنها به جای معینی می‌رسد. نهضتی در سینمای آمریکا طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ داشتیم که نهضت سینمای آوانگارد و مستقل خوانده می‌شد و امروز با همین نام، اما با کیفیاتی کاملا متفاوت، به کار خود ادامه می‌دهد. چهارفیلم اوایل کار دی‌پالما را، می‌توان مربوط به زمانی دانست که وی از این نهضت،

خط فکری می‌گرفت و پیرو ایده‌آلهای این نهضت بود. این چهار فیلم عبارتند از: «بیداری و وتان»، «چشم پاسخگو»، «جشن عروسی» و «دیونیس در سال ۶۹»، سپس نوبت خط فکری می‌رسد که از موج نوسینمای فرانسه نشات می‌گیرد و این موج را اساس حرکت خود می‌پندارد. فیلمهایی که گمان می‌رود دی‌پالما با خط گرفتن از این موج و با الهام گرفتن از اندیشه‌ی سینماگران روشنفکر فرانسوی ساخته باشد، اینها هستند: «شادباش‌ها»، «سلام. مادر»، «دارم با خرگوشت آشنا می‌شوم!»، «خواهرها» و «خیال بهشت». پس از آن نوبت آن دسته از فیلمهای دی‌پالما رسید که جملگی مربوط به دوره‌ی شکل‌گیری رنسانس سینمای آمریکا در دهه ۱۹۷۰ هستند و شاید بهتر باشد بگوییم فیلمهای این دوره‌ی کار دی‌پالما، از پایه‌گذاران این رنسانس بودند. همچنان که آثار مارتین اسکورسیسی، رابرت آلتمن، مایك نیکولز، فرانسیس فورد کاپولا و وودی آلن (کارهای وودی آلن از ۱۹۷۷ به بعد منظور نظر هستند)، این گونه بودند. فیلمهای این دوره‌ی کار دی‌پالما را که آثاری بسیار جالب هستند، می‌توان این گونه برشمرد: «عذاب» (۱۹۷۵)، «کاری» (۱۹۷۷)، «خشم» (۱۹۷۸)، «آماده برای قتل» (۱۹۸۰)، «فیلمهای خانگی» (۱۹۸۰) و «انفجار» (۱۹۸۱).

خط فکری هیچکاك

فیلمهای این سری را می‌توان از نظر تعقیب خط فکری آلفرد هیچکاك و اثر روانی عمیقی که باقی می‌گذاشتند، صاحب ویژگی‌هایی ممتاز دانست، چنین تاثیری را در فیلمهای «خواهران» (۱۹۷۳) و «خیال بهشت» (۱۹۷۴) نیز می‌شد جستجو کرد، اما نوع کاملتر آن را از زمان ساختن فیلم «عذاب» و در حد فاصل سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۱ و طی فیلمهایی که دی پالما در این دوران ساخت، می‌توان یافت و نشان کرد. در دهه‌ی ۱۹۸۰، که صنعت سینمای آمریکا کوشید به دور از تاثیر خطوط فکری گذشته مسیری مستقیم بیابد و فرصت‌طلبی و تعقیب کردن ساخت فیلمهایی که صرفاً پولساز باشند حرف روز شد، هر یك از سه دوره‌ی کاری دی پالما تبلور و تجلی بیشتری در اذهان یافت و افزونتر از گذشته، مشخص شد که وی و اسکورسیسی، از چه معابر سختی گذر کرده‌اند، سختی کار در مورد دی پالما بیشتر از اسکورسیسی بود، چون او به عنوان تعقیب کننده‌ی بزرگ راه آلفرد هیچکاك و کسی که می‌کوشد کارهایی از سبك سینمای دلهره بسازد، افزونتر از همتای خود در معرض اتهام قرار می‌گرفت. طبیعت بسیار خاص او و اهمیت نامناسبی که برای کاراکتر زن قصه‌هایش قائل می‌شد، بر مشکلات او باز هم می‌افزود تا به آن حد که دی پالما لحظه‌ای از تیترها و اخبار روزنامه‌ها به دور نبود.

دوره‌ای از عکس‌العمل

یك حقیقت روشن این است که بعضی کارگردانان بزرگ دهه ۱۹۷۰، شامل آلتمن، کاپولا، اسکورسیسی، اسپیلبرگ و دی پالما، حس مدرن‌گرایی ویژه‌ی خود را که کاملا متفاوت با حس مدرن جاری در سینمای روز بود، به این سینما آوردند و در نتیجه، در دوره‌ای از عکس‌العمل مردم و کمپانی‌های فیلمسازی محصور شدند؛ عکس‌العمل‌هایی که بعضی اوقات دوستانه نبود و حتی اگر دوستانه بود پاسخ سئوالاتی را از آنها طلب می‌کرد. مردم سینمارو این زمان که با سوادتر و آگاهتر از هم‌تاهای دهه ۱۹۵۰ خود بودند، از نرم شدن در مقابل دیالوگ روشنفکرانه‌ی آثار این کارگردانان برجسته، دوری می‌جستند و خود این کارگردانان نیز پس از پشت سر نهادن تجربیات اولیه‌اشان، دیگر زیربنای مشترکی برای کار نداشتند و راه انحصاری خود را می‌رفتند. با این که پس از شکل‌گیری دوباره تظاهرات احیای حقوق سیاهپوستان، درخواست برای پایان دادن به جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت، سینماگران آمریکایی احساس می‌کردند که مسئولیت و راه مشترکی دارند، اما در نهایت هر یك ایده‌آلهای خود را تعقیب کردند و هر یك درزمینه‌های مختلفی به حد کمال نزدیك شدند. آلتمن به بهترین سازنده‌ی سوژه‌های اجتماعی ظریف و نیمه جدی بدل شد، کاپولا خط فکری باندهای تشکیل دهنده‌ی فعالیت‌های گانگستری را با استادی کم‌نظیری، دستمایه کار خود قرار داد، اسکورسیسی از اجتماع فاقد ارزش‌های شناخته شده در غرب، آثاری دست اول بیرون کشید، اسپیلبرگ پس از تفرج در جهان ناشناخته‌ها، پیرو ایده‌آلهای کودکانه شد و دی‌پالما پس از تکمیل آثار هیچکاکی خود (که پس از آثار خود هیچکاك، بهترین در این سبك شناخته می‌شوند)، به سینماگر فهیم و با تجربه‌ی دهه ۱۹۸۰ بدل شد. دهه ۱۹۸۰ زمانی بود که هنرمندان فیلم و سینما، شامل کارگردانان به ارزش‌های روحی ویژه‌ی خود روی آوردند و معیارهای روز را جستجو کردند. شاید به این خاطر باشد که بعضی کارهای آنان، در دهه قبلی (۱۹۷۰) ارزش بیشتری دارند. از این آثار، می‌توان، به «نشویل» کار رابرت آلتمن، «پدرخوانده» (بخش اول و دوم) کار فرانسیس فورد کاپولا، «مذاکره» کار دیگری از همین کارگردان، «راننده تاکسی»، «خیابانهای پایین شهر» و «نیویورك نیویورك» کارهایی از اسکورسیسی، «آواره»، «برخورد نزدیك از نوع سوم» و «۱۹۴۱»، سه فیلم از استیون اسپیلبرگ و «کاری» و «خشم» از دی پالما دانست.

خشم و صراحت

در همه این فیلمها، خشم و روانی ویژه‌ای جاری است، اما بعداً به آرامی دیده شد که این خشم و صراحت، جای خود را به علایقی در حصار مانده می‌دهد و به این سبب بود که بعضی آثار بعدی این کارگردانها، مانند «دیوانه‌ی عشق» کار رابرت آلتمن (محصول ۱۹۸۶)، «بیرون مانده‌ها»، «رامبل فیش» و «کاتون کلاب»، کارهای کاپولا (محصول سالهای ۱۹۸۲، ۱۹۸۳ و ۱۹۸۴)، «رنگ ارغوانی» و «حکومت خورشید»، آثار اسپیلبرگ (محصول سالهای ۱۹۸۵ و ۱۹۸۶) «پادشاه کمدی» و «رنگ پول» کارهای اسکورسیسی (محصول سالهای ۱۹۸۲ و ۱۹۸۶) و همچنین «بادی، دابل» و «مردان عاقل»، آثار دی پالما (محصول سالهای ۱۹۸۴ و ۱۹۸۶) صرفاً برآورنده‌ی نیازهای درونی خود این کارگردانان بود و باید آنها را فیلم‌هایی شخصی برای آنها به حساب آورد. این امر بدان معنا بود که این کارگردانان بیشتر از گذشته، ایده‌های شخصی خود را وارد کارشان می‌کردند و گرایش‌های سیاسی‌شان که معمولاً متفاوت با ایده‌های سیاسی زمان بود، افزونتر از گذشته دیده می‌شد، اما مساله این بود که دهه‌ی ۱۹۸۰ کمتر از دهه‌های پیشین، بر این ایده‌ها ارج گذاری می‌کرد. در چنین فضایی بود که آلتمن، همان ماجراجوی ایده‌پرداز باقی ماند، اسپیلبرگ بالا رفتن از پله‌های شهرت را ضروری‌تر از تعقیب ایده‌های سیاسی شمرد و کاپولا و اسکورسیسی کوشیدند استقلال اندیشه‌ی خود را در میان پروژه‌های عظیمی که در دست می‌گرفتند، حفظ کنند. در این حال بود که فقط دی پالما توانست پیچیدگی خواست‌های تجاری و اجتماعی را که کاملا در تضاد با یکدیگر هستند، به موازات با یکدیگر نگه دارد. این که دی پالما موفق به انجام این کار بزرگ شد، به دلیل این که بسیاری از مطبوعات در غرب با او میانه خوبی نداشتند و پیوسته او را در معرض شدیدترین حملات اجتماعی ـ هنری قرار داده‌اند، اهمیتی بیشتر می‌یابد. همین حملات بود که باعث شد یکی از آخرین ساخته‌های او، «جشن آتش سوزان غرور» (ارائه شده در دسامبر ۱۹۹۰) کاملا محو شود و بر ارزش‌های آن سایه انداخته شود.

اقتباسی مستقیم

این می‌تواند ظلمی آشکار محسوب شود، زیرا «جشن آتش سوزان غرور» احتمالاً از جالب‌ترین و موفق‌ترین فیلمهای نیمه کمدی ـ اجتماعی است که از زمان کار «ویلیام ریکرت» به بعد، عرضه شده است، شاید کمبود اطلاعات فرهنگی موجب شده باشد که تماشاگران اقتباس مستقیم و وفادارانه‌ی دی پالما از کتاب رمان «تام وولف» را درنیافته باشند. اینها شاید همان بیننده‌هایی باشند که سیاست‌های ضد تبعیض نژادی در فیلم «کار درست را انجام بده» را پس زدند و بعداً دی پالما را به این متهم کردند که ایده‌های سرسختانه و جدی «تام وولف» را طی این کتاب به شوخی گرفته است. اما همین لطافت طبع فیلم «جشن آتش سوزان غرور» است که وضع غیر طبیعی به آن بخشیده است وآنرا لذت بخش کرده است. طی اواخر و اواسط سال ۱۹۹۰، شاهد بودیم که فیلمهای «کیو.اند.ا» ساخته‌ی سیدنی لومت و «احتمالا بی‌گناه» محصول آلن.جی.پاکولا، که مشکلات مردم نیمه اعیان طبقه بورژوازی آمریکا و کل غرب را به تصویر می‌کشیدند، با تحسین بعضی منتقدان و اکثریت مردم مواجه شدند، حال آنکه از بعضی دیدگاهها، توصیف‌هایی دقیق نبودند و در همین روزگار است که دی‌پالما با توصیف تماشایی زندگی مردمی از همین طبقه، احساس همیشه خود بزرگ بینی آنها را به باد مسخره می‌گیرد و سیلی محکمی به گوش آنان می‌نوازد، اما زیبایی تصاویری که نشان دهنده‌ی امتیازات زندگی این مردم است و تأثیری که باید قصه روی بیننده‌ها بگذارد، به دلایلی پوشیده می‌ماند، در فیلم «جنایات و خلافها»، اثر بسیار جالب وودی آلن (محصول دسامبر۱۹۸۹) زندگی مردم بورژوا طوری توصیف می‌شود که انگار باید همین گونه باشد ولاغیر و اگر جز این باشد، اشتباه است و به این ترتیب تحلیلی از این وضع و درست و غلط آن، صورت نمی‌گیرد. در حالی که در فیلم دی‌پالما، همه بالا و پایین این زندگی، به شدت در معرض دید تحلیلگرانه قرار می‌گیرد، در واقع، این

■دی پالما، از نهضت سینمای مستقل شروع کرد و اینك به مرز استادی در سینمای معظم و مرتبط با استودیوها رسیده است.
■گرچه دی‌پالما در آغاز کار در دهه ۷۰، ساختن آثاری را از سبك سینمای دلهره پی‌جست، اما طرفداران هیچکاك، هرگز با او خوب نشدند.

دید نقادانه، خیلی بیشتر از آنچه تام وولف طی رمان خود آورده است، نزد دی‌پالما محفوظ می‌ماند. شاید به خاطر پیشینه وسیعی که دی‌پالما در زندگی با این گونه افراد مرفه دارد، می‌تواند این گونه بطور کامل زندگی آنان را بشکافد و از آن نتیجه‌گیری کند.

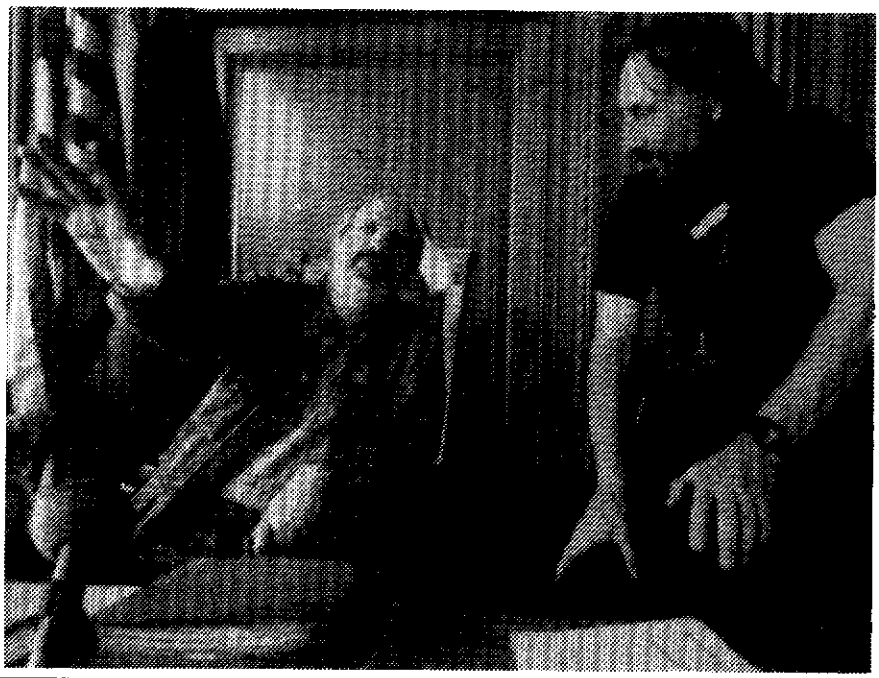
حمله‌ای مستقیم

«جشن آتش سوزان غرور» اولین موردی نیست که دی‌پالما سیاست‌های حفظ تمام طبقات مردم را نادیده می‌گیرد تا بتواند حمله‌ای مستقیم و ساده به یکی از این طبقات صورت دهد. دی‌پالما اولین ـ وشاید تنها ـ فیلم ضدجمع‌آوری نیرو برای ارتش را به سال ۱۹۶۸ با نام «شادباش‌ها» ساخت و این کاری بزرگ بود، چون در آن ایام، غرور ملی در زمان جنگ بالا محسوب شده و مطرح کردن ایده‌های ضدارتش، غیرمعمول جلوه می‌کرد، با این حال بسیاری از کارشناسان این شجاعت وی را که در تضاد با منافع دولت سودجوی آمریکا بود، نادیده گرفته و وی را به خاطر فیلمهای بعدی‌اش و این که نماهای تندو برخوردهای خشن و نگرش نادرست به زنان بر ایده‌های سیاسی او سایه می‌انداخت و نظرات اجتماعی طرح شده در آن را به مسایلی درجه دوم بدل می‌کرد، به باد انتقاد گرفتند. نورمن میلر، نویسنده معروف که چندی پیش اولین تجربه سینمایی خود را با ناکامی کامل همراه کرد (فیلم «مردان سرسخت نمی‌رقصند» محصول سال ۱۹۸۷، به کارگردانی میلر مورد انتقاد شدید کارشناسان فیلم و سینما قرار گرفت) دی‌پالما را به‌خاطر همین برخوردها و تندیها، «زندانی امور دنیوی» لقب داده است، اما حقیقت این است که این فیلمساز را می‌توان قربانی عکس‌العمل‌هایی دانست که جوامع و سازمانهای مختلف و بخصوص سازمانهای حفظ حقوق زنان، در قبال بعضی فیلمهای او داشتند. کار به جایی رسید که بعضی مطبوعات غرب، همه مضمون مصاحبه‌های خود را با او، حول محور خشونت‌ها و طرز ترسیم زنان و برخوردهای تند کاراکترهای مرد با آنها قرار داده و از مطرح کردن سایر مسایل مهمتر نزد این فیلمساز، ابا داشتند. این گونه واکنش‌ها در قبال دی‌پالما به این سبب نبود که اصولاً ساختن فیلمهایی با مضامین تندو سرشار از خشونت و برخورد و با تم‌هایی حقیر کننده‌ی زنان، جنجال برانگیز است، بلکه به این دلیل شکل گرفت که با گذشت زمان، تعداد کارمندان زن در پست‌های کلیدی وسایل ارتباط جمعی، بیشتر و بیشتر شد و حس حمایت قوی از حقوق زنان، افزونتر از گذشته در این وسایل حاکمیت یافت. و طبیعی بود که این قشر از جامعه، در قبال فیلمهایی مانند «صورت زخمی» (محصول ۱۹۸۳) که زن اول قصه، فردی معتاد به موادمخدر و کوکائین و آلت دست بی‌اختیار دو نسل از سران یك باند گانگستری است و همچنین «بادی.دابل» و پیش از آنها، «آماده برای قتل»، عکس‌العملهایی تند نشان دهد و این فیلمها را محکوم به دروغ‌پردازی کرده و سازنده‌ی آنها را فردی بیمار با اعتقاداتی ضدزنان معرفی کند، اما فقط زنان نبودند که فیلمهای او را مورد شدیدترین حملات خود قرار می‌دادند. گروه طرفداران آلفرد هیچکاك نیز پیروی دی‌پالما از اصول بنیادین فیلمهای سبك دلهره را، که ناگزیر برداشت‌هایی مستقیم از بهترین خالق این آثار، یعنی آلفرد هیچکاك را در برداشت، محکوم می‌کردند و حتی مدعی بودند که بابت این قضیه، عزا دارند!

دی پالما بی‌توجه به هر دو طبقه‌ی انتقاد کنندگان، در همین سالها (از ۱۹۸۱ به بعد) پروژه‌هایی را در همکاری با استودیوهای بزرگ در دست گرفت که امکان به اثبات رساندن توانایی خیره‌کننده‌اش را برای وی فراهم آورد. در این زمان بود که او توانست نشان دهد که سیاسی‌ترین و از نظر طبقاتی و اجتماعی، آگاه‌ترین فرد در میان فیلمسازان مطرح روز غرب است. او از این پس، از تعقیب ۱۲ ساله‌ی آثار هیچکاك و ساخت فیلمهای سبك دلهره دست برداشت و به موضوعات و سبك‌هایی متنوع و متفاوت روی آورد واز آنجا که دید شخصی‌اش نسبت به این سبك‌ها غنی بود و اطلاعات وسیعی داشت، سوژه‌های موردعلاقه‌ی مردم را در فیلمهای بعدی‌اش با مهارت به تصویر کشید. «صورت زخمی» که با بازی «آل پاچینو»، «میشل فایفر» و «مری الیزابت مسترآنتونیو» عرضه شد، مهاجرت عده‌ای از کوبائیان جاه‌طلب و متمایل به خلافکاری را به آمریکا نشان می‌داد و این نکته را که آنها در میامی فلوریدا، خواسته یا ناخواسته به سمت تأسیس امپراتوریهای خلافکاری می‌روند، به روشنی ترسیم می‌کرد. دی‌پالما با «صورت زخمی» خود، ارجی گسترده بر «هوارد هاکز» فیلمساز افسانه‌ای که به سال ۱۹۳۲ فیلمی با همین نام و راجع به شکل‌گیری یك حکومت گانگستری دیگر در آمریکای آن زمان ساخته بود، معمول داشت و همواره نیز این نکته را به زبان می‌آورد که این فیلم را به یاد «هاکز» ساخته و به خاطره‌ی او که در سال ۱۹۷۷ چشم ازجهان فرو بسته بود، تقدیم می‌دارد.

نوید پدرخوانده‌ی ۳

شیوه‌ی کار دی‌پالما در این فیلم طوری بود که انگار نحوه‌ی فعالیت فرانسیس فورد کاپولا را برای ساختن فیلم «پدرخوانده۳» ـ که تازه هفت سال بعد ساخته و ارائه شد ـ نوید می‌داد. پس از «صورت زخمی»، نوبت به «بادی دابل» رسید که بازگشت دی‌پالما به محدوده‌ی آمال طبقاتی و تفاوت آرزوها و برخورد طبقات مرد و زن را آن گونه که پیشتر در «آماده برای قتل» ترسیم کرده بود، میسر کرد. این سرزمین است که، «وودی آلن» برغم ساختن انواع بسیار ملایم‌تر آن، طی دو دهه کار، هرگز سعی نکرده است با این جسارت و با این لحن مستقیم و صریح، به درون آن سفری داشته باشد. در «بادی.دابل» که به سال ۱۹۸۴ عرضه شد و بیشترین موج اعتراضات را از جوامع حافظ حقوق زنان در پی‌داشت، «ملانی گریفیت» و «کریگ واسون» بازی می‌کردند. به هر روی، پس از این فیلم، نوبت به «مردان عاقل»(۱۹۸۶) رسید که همان‌گونه نیمه جدی ـ و در بسیاری ازاوقات با طنز صرف به مساله گانگستریزم می‌پرداخت که چهار سال



■ «تسخیرناپذیران»، تثبیت کننده دی پالما در مقام یك فیلمساز بزرگ بود، به گونه‌ای که این کار را با کارهای «جان فورد» همطراز دانستند.

■ «قربانیان جنگ»، ادعانامه دی پالما، علیه سردمداران فاسد آمریکاست که فاجعه ویتنام را آفریدند.

بعد از آن، «رفقای خوب» فیلم بسیار دیدنی مارتین اسکورسیسی به آن مشغول شد. اثر بعدی دی‌پالما که انقلابی دوباره در سینمای غرب بوجود آورد و موجب احیای کامل صنعت سینمای گانگستری شد؛ «تسخیرناپذیران» نام داشت. این فیلم، تلاش گروه «الیوت نس» و ماموران پلیس فدرال آمریکا را برای مقابله با حکومت گانگسترها طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به معرض نمایش می‌نهاد و فراتر از آن، آنچه را که در مجامع غربی، عدالت نامیده می‌شود، در معرض قضاوت عموم قرار می‌داد و بخش‌هایی از زندگی پلیس‌های وظیفه شناس و سردسته‌های پلید باندهای گانگستری و بخصوص «آل کاپون» را به مردم نشان می‌داد. بازی «شون کانری» در نقش «جیمی مالون»، کارگاه پلیسی که یاور الیوت تس (با بازی کوین کاستنر تازه مطرح شده در آن زمان) است و یکی از سه فرد همیشه همراه با اوست و همچنین نمایش رابرت دونیرو در نقش آل کاپون، در این فیلم حیرت انگیز بود.

موفقیتی عظیم

اما تعجب‌آورتر از آن، موفقیت عظیم تجاری معنوی بود که این فیلم کسب کرد. این فیلم، در اوایل تابستان ۱۹۸۷ عرضه شد و باور دست‌اندرکاران استودیو تهیه‌ی آن، براین محور بود که فیلم برای فصل تعطیلات فروش متوسطی خواهد داشت، اما خلاف انتظار آنان، نه تنها فروش فیلم از ۲۰۰ میلیون دلار سرزد و صف‌های طویلی در جای جای آمریکا و کانادا برای تماشای این فیلم بوجود آمد، بلکه سنت فیلم گانگستری که پس از پایان تاثیرگذاری دو فیلم اول سری سه‌گانه‌ی «پدر خوانده» به مرگ گراییده بود، حیاتی نو یافت. منتقدان برجسته‌ی فیلم نیز تا به این حد روی این اثر مهر تایید نهادند که آن را با کارهای حماسی «جان فورد»، سینماگر فقید، قیاس کردند و آنرا فیلمی کامل و از بهترین‌های چند سال اخیر نامیدند که همه‌ی این توصیف‌ها و تعریف‌ها، حقیقت بود.

دید شخصی دی پالما

دی پالما پس از موفقیت عظیم «تسخیرناپذیران»، دو سال صبر کرد و سپس در سپتامبر ۱۹۸۹، فیلم بحث‌برانگیز «قربانیان جنگ» را عرضه کرد که دید شخصی وی نسبت به جنگ ویتنام و مداخله‌ی آمریکا در آنجا بود که قبلا از دید سینماگران دیگری همچون «مایکل سیمینو»، «هال اشبی»، «فرانسیس فورد کاپولا»، «استانلی کوبریك» و «اولیور استون» مورد مداقه‌ی عمیق قرار گرفته بود. «قربانیان جنگ»، با بازی «مایکل جی فاکس» و «شون پن»، کلامی تند داشت و کابوس آمریکایی‌ها در باره‌ی جنگ ویتنام را با قصه‌ای حقیقی که دی پالما در مورد خشونت مفرط وظلم به زنان و کودکان ویتنامی مطرح کرد، می‌آمیخت، این یك وحشت روانی بود که با جان گرفتن بر پرده سینما، هراس دولت آمریکا را در باره‌ی ویتنام دو چندان می‌کرد. شکی نیست که «جشن آتش سوزان غرور» از نظر هنری، از بیشتر فیلمهای یاد شده ناموفق‌تر بود، اما هوشی که در بافتن و پرداختن قصه‌ی آن بکار رفته بود، کمتر از ذکاوت بکار رفته در آثار قبلی نبود. ایده‌ای پرطرفدار وجود دارد که می‌گوید: اصولا این فیلم، فراتر از حدود کاری دی‌پالما و دارای حد و مرزی کاملا متفاوت با سایر کارهای اوست، اما این نیز نمی‌تواند پنداری صحیح باشد. از یاد نبریم که فیلم «سلام. مادر» دی پالما که مربوط به سال ۱۹۷۰ است، در شرایطی از جانب وی روانه‌ی بازار شد که او بیشتر اوقات خود را مصروف فیلمهایی با تم‌های سنگین و خشن می‌کرد. «سلام. مادر» از جانب کمیته ارزش‌گذاری سازمان ملی سینمای آمریکا با عکس‌العمل منفی مواجه شد و اصولا فیلمی است که چه در آن زمان و چه امروز، کمتر توسط سینماروها دیده شده است. اما از چنان ارزشی برخوردار است که با بهترین نمونه‌های فیلمهای مدرن و مطرح‌کننده‌ی ایده‌های زندگی بدون ضابطه ـ و بهترین نمونه‌ی این است که فیلم «دروغ و نوار ویدیو» محصول بهار سال ۱۹۸۹ و ساخته شده بوسیله استیون سودربرگ است ـ برابری می‌کند. در فیلم «سلام. مادر»، «رابرت دونیرو» جوان و نورس، نقش هنرمند تحول گرایی را بازی می‌کند که در مورد مسایلی همانند استفاده‌ی بخش‌های خصوصی از وسایل ارتباط جمعی و نابرابری مردان و زنان، ایده‌هایی آرمانی دارد. شاید کاراکتر دونیرو طی این فیلم، نوع خام و تکوین نیافته‌ی کاراکتری باشد که او ۶ سال بعد در فیلم مشهور «راننده تاکسی» مارتین اسکورسیسی بازی کرد. قسمت مربوط به آواز «سیاهپوست باش عزیزم» فیلم «سلام. مادر» که طی آن، نوع برنامه‌ریزی برای شبکه‌های تلویزیونی آمریکا مورد انتقاد قرار می‌گیرد، از گیراترین نماهای سینمای آمریکا در دوران خیر است.

بیرون از سیستم

«سلام.مادر» از آن نوع فیلم‌هایی بود که فقط می‌شد آنرا بیرون از سیستم تشکیلاتی سینمای آمریکا و بدور از قدرت دست‌اندازی استودیوهای بزرگ ساخت و از آن زمان به بعد، کمتر اثری به اندازه‌ی این فیلم راجع به تفاوت نژادها و یاتاثیرگذاری وسایل ارتباط جمعی، چرف و نکته داشته است. دی پالما برای اینکه این‌گونه، حرف‌هایی تاثیرگذار بزند، همه تجربیات لازم را پیشتر کسب کرده بود. او به عنوان فیلمساز جوانی که طالب بودجه و امکانات است، ماجراهای زیادی را در میان صنعت‌گران سینما و تهیه‌کنندگان فیلم از سر گذرانده بود و اگر دیالوگ و متن صحبت کاراکترها طی این فیلم، بسیار مبتنی‌بر حقیقت است، بدلیل رجوع دی‌پالما به اتفاقاتی حقیقی است. او در آغاز دوره‌ی کار خود، براثر برخورد نامناسب این صنعتگران آنچنان شورشی و مبارز شده بود، که می‌خواست فیلمهای افشاگر متعددی را با کمك نهضت سینمای مستقل آمریکا بسازد. اما با گذشت زمان به اصول فیلمسازی تجاری روی آورد و جذب همان ایده آلهای سینمایی حاکم شد. تردیدی نداریم که استعداد شخصی دی‌پالما در کار فیلمسازی، همواره ـ حتی در

روزهای آغاز کارش ـ چشم افسا بود و سیاست و نوع نگرش او به مسایل اجتماعی نیز همیشه تیزبینانه بوده است، اما مهاری که او آگاهانه بر حد و حصور هر یك از این مقوله‌ها زده است و تاکید او بر ساخت فیلمهایی که پیروی سبك‌هایی مشخص باشند، موجب خلق آثار برجسته‌ی اخیر او شده است. اینکه او سالها به دنبال ساختن فیلمهایی از قبیل کارهای هیچکاك می‌رفت، وی را به ساختن فیلمهایی پرشهامت و تماشایی نایل ساخت، هر چند او به سرزمینی قدم می‌نهاد که می‌دانست احتمال پذیرفته شدنش از سوی منتقدان و کارشناسان طرفدار هیچکاك، چیزی در حد صفر است.

هدفی جانبی

با این حال، دی پالما هدفی جانبی را نیز تعقیب می‌کرد. او می‌خواست به طور همزمان، اطلاعات سیاسی مردم و حدود و ثغور هر یك از سبك‌های فیلمسازی و شناخت سینماروها را از صنعت هنر و فیلمسازی به حدی بالا ببرد که شایسته‌ی جامعه‌ی سینماروها در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ باشد. با این حساب، برای دی‌پالما بازسازی «صورت زخمی» و وفق دادن آن با نهادهای حاکم در جامعه امروز آمریکا و از این طریق، بازگویی احساسات مردم مهاجر آمریکای لاتین در این کشور، از اهمیتی فراوان برخوردار بود. و باز برای دی پالما کاملا ضروری بود تا سری به سرزمین «تسخیرناپذیران» ـ بجای مانده از خاطرات دهه ۱۹۳۰ و فیلمهای تلویزیونی دهه ۱۹۵۰ با همین فیلم و با بازی «رابرت استاك» در نقش الیوت نس ـ بزند و سنت درخشان فیلمهای گانگستری دهه ۱۹۳۰ و حتی نوع نگرش فیلمهای وسترن را، به قصد مطرح کردن وسایل تأمین امنیت در جامعه غرب احیا کند. و دی‌پالما باید «قربانیان جنگ» را می‌ساخت تا پس از محو شدن هریك از ایده‌های مربوط به درستکاری آمریکا در جنگ ویتنام، هرگونه احساس مثبت معنوی را نیز از این مقوله برچیند و نفرت حاکم بر مردم ویتنام در قبال جنایتکاران آمریکایی را به معرض نمایش بدون واسطه و مستقیم بگذارد.

ابعادی نسبتاً کوچك

«تسخیرناپذیران» نوع وسیع و شگرف فیلمسازی از سبك آثار گانگستریزم بود که پیش از آن، دی‌پالما با ابعادی نسبتاً کوچکتر در فیلمهای «انفجار» و «صورت زخمی» بطور جدی و بر پایه‌ی سوژه‌هایی جدی تجربه کرده بود. با این که ماجرای فیلم در «شیکاگو» دهه ۱۹۳۰ می‌گذرد و فیلم نشاندهنده‌ی مبارزات باند چهار نفره‌ی الیوت نس، برای متوقف کردن اعمال خلاف آل کاپون است، معهذا نشانه‌های مدرنیسم و تازگی کاملاً در آن عیان است. یك واقعیت مسلم که دی‌پالما به خاطر نیازهای سینمایی برآن سرپوش نهاد و خود نیز به آن معترف است، این است که اصولاً دلیل سقوط آل کاپون و دستگیری وی، اثبات جنایت‌های او و براه افتادن جنگ‌های بزرگ سراسر خونریزی نبود، بلکه مالیاتچی‌ها فراتر از هفت تیر بدستها، سرانجام توانستند ثابت کنند که کاپون در پرداخت مالیات خود تقلب کرده است. هنر دی‌پالما، جدا از بخشیدن سوژه‌های خاص قصه‌گونه به ماجرای اصلی این بود که با توانایی همیشگی‌اش در صحنه‌پردازی، دیدی عمیق و تازه به سبك فیلمسازی گانگستریزم انداخت و این سبك کار را صاحب غنای تازه‌ای ساخت. او فقط بر این نکته تکیه نداشت که الیوت نس کاراکتری است رشوه ناپذیر و سرسخت در مقابل خلافکاران، دی‌پالما روی وجدان و آگاهی کاراکتری سرمایه‌گذاری کرد که به آرامی مطلع می‌شد باید به مبارزه‌ای سخت بپردازد و حتی به آدمکشی روی آورد تا بتواند فایده‌ای به اجتماع و مردم برساند. یك بخش مهم قصه این بود که الیوت نس با افکاری پاك و معصومانه پا به عرصه‌ی کاری پلیس فدرال نهاده بود، به آرامی و بر اثر درك لزوم برخورد جدی با گانگسترها، معصومیت خود را از دست داد و چون دی‌پالما می‌دانست برای سینماروهای دهه ۱۹۸۰، که با خونریزی و جنایت بر پرده سینما خو گرفته‌اند، چنین معصومیتی خنده‌دار است، به تحلیل اجتماع آن زمان آمریکا نسبت به ایده‌آلهای درهم شکسته شده‌ی الیوت نس و معصومیت از کف رفته‌ی او پرداخت. در میان فیلمهای هالیوودی که به قصد ارائه‌ی بخشهای هنری فنی و در عین حال راضی کردن قاطبه‌ی مردم ساخته شده‌اند. «تسخیرناپذیران» احتمالاً پس از «رنگ ارغوانی» کار سال ۱۹۸۵ استیون اسپیلبرگ، هوشیارانه‌ترین اثر محسوب می‌شود. این یك هنر روز و فیلمی عامه‌پسند بود که دقتی ایده‌آل و مهارت هنری چشم افسایی در ساخت آن به کاررفته بود. دو کاراکتر بزرگ فیلم که قرار بود ایده‌هایشان در دو سوی اردوی خوب و بد، کاملاً در تقابل با یکدیگر باشند مربوط به آل کاپون و جیمی مالون ـ با بازی رابرت دونیرو و شون کانری ـ می‌شدند. یکی خلافکاری ایتالیایی‌الاصل بود که مقیم آمریکا شده بود تا ایده‌های خود را برای کسب ثروت در جهان اعمال خلاف، جامه‌ی عمل بپوشاند و دیگری پلیسی ایرلندی بود که به آمریکا آمده بود تا زندگی راحتی بیابد، اما در همه حال نشان می‌داد که به همان خشونتی معتقد است که باند گانگسترها در نقطه‌ی مقابل او، به آن اعتقاد داشتند. با این تفاوت که مالون برخلاف الیوت نس اعتقاد داشت که برای استقرار امنیت در جامعه، باید با سلاح به میدان آمد و زورورزی کرد و در این عرصه از حرف و نصیحت کاری ساخته نیست.

فواید اندیشیدن

در میان این دو کاراکتر که هردو به تندی اعمال معتقد بودند، الیوت نس ـ با بازی کوین کاستنر که نخستین نقش بزرگ زندگی هنری‌اش را تجربه می‌کرد ـ قرار می‌گرفت. او کاراکتری صلح طلب، طرفدار آرامش روح و معتقد به فواید اندیشیدن و طرفدار سرسخت آرمانهای حفظ خانواده و حفظ زن و فرزند توصیف می‌شد. تفاوت کار دی‌پالما با سایر فیلمسازانی که پروژه‌هایی این چنین را در دست گرفته‌اند، این است که او نمی‌خواست تماشاگران را وادار به پرستش شجاعت و اصالت طبع گروه پلیس‌های فدرال کند، بلکه ترجیح می‌داد مردم به چشم آدمهایی عادی که عکس‌العمل‌هایشان شخصی و حتی گاهی توام با اشتباه و تخمین نادرست است، به آنها بنگرند. این انسان سازی متفاوت، کمك کرد تا تسخیرناپذیران به یکی از آثار حماسی جدید سینمای هالیوود بدل شود. نوع نگرش دی‌پالما به مسأله‌ی فاسد بودن معدودی از ایتالیایی‌ها و ایرلندی‌های ساکن آمریکا و نوع مقابله‌ی افراد پلیس با این اشخاص فاسد، به نوعی بسط دهنده‌ی روابطی بود که در فیلم «پدرخوانده۲» اثر عالی کاپولا ـ محصول سال ۱۹۷۴ ـ دیده می‌شد. در فیلم کاپولا، او راجع به اهدافی که اقلیت‌های قومی ساکن آمریکا در گستره‌ی این کشور و نزد سایر ملل تعقیب می‌کنند، نکاتی را بیان داشته بود ولی دی‌پالما نگاهی صریح‌تر و قصه‌ای خشن‌تر را برگزید. دی‌پالما حتی موثرتر از «تام وولف» قصه نویس یا «سیدنی لومت» کارگردان متبحر چهار دهه اخیر، تجسم کاملی از سیستم زندگی اجتماعی آمریکا طی قرن بیستم را ارائه داد. به نظر دی‌پالما و به روایت تصاویر دو فیلم او، بخشی از این سیستم را پلیس‌های فاسد و رشوه‌گیر تشکیل می‌دهند و آنها همان قدر در بهم ریختن نظم اجتماع مؤثرند که گانگسترهای جاه‌طلب. دی‌پالما طی فیلم «تسخیرناپذیران» پیوسته با این ایده بازی می‌کند و این روال را به شکلی مستمر بازمی‌گوید، اما به هیچ وجه به نتیجه‌گیری معنوی بر روی این گناهان نمی‌پردازد. طی فیلم، دی‌پالما به کرات تیترها و اخبار روزنامه‌های وقت را با تصاویر منتخب خود به بیننده‌ها انتقال می‌دهد تا آنها نشان وقایع تاریخی و سینمایی را توامان در ذهن داشته باشند و به علاوه از این راه، به «تسخیرناپذیران» وجهه‌ای بزرگ در راه شناخت خوبی و بدی جامعه ارزانی می‌دارد، توگویی این فیلم بهترین محك برای تشخیص حقانیت «نیکی» و لزوم بکارگیری ادوات لازم برای ابقای آن است. از سوی دیگر، دی‌پالما به جای گرفتن صحنه‌هایی که دربرگیرنده‌ی کشتارهایی بیرحمانه و یا احساسات غلیظ کاراکترهای مثبت نسبت به یکدیگر باشد، به زبان سینما روی می‌آورد و حرفش را از طریق تصویربرداری‌های بدون واسطه و صریح بر زبان جاری می‌کند. سرعت ادیت او در مورد تصاویری که برجای مانده‌اند و امروز به عنوان بخشی از «تسخیرناپذیران» به نمایش درمی‌آیند، صراحت لهجه و قوت اتفاقات و شفافیت و تمرکز نماها و شخصیت قوی بازیگران و نمایش مطلوب‌شان، موجب می‌شود که این فیلم بسیار تاثیرگذار باشد.

ربط دادن رخدادها

در فیلم بعدی دی پالما که همانا «قربانیان جنگ» باشد، بیننده‌های ژرف نگر و نکته‌پرداز و آگاهان امور سیاسی، از حافظه‌ی قوی این کارگردان و استعاره‌ها و طعنه‌های مستقیمی که برای ربط دادن رخدادهای مختلف به یکدیگر بکار می‌برد، غرق در تعجب می‌شوند. نمای اول فیلم، به سال۱۹۷۴ دراتوبوسی در آمریکا می‌گذرد، مسافران درحال خواندن روزنامه‌هایی هستند که تیتر بزرگ آنها، این است: نیکسون از سمت خود (ریاست جمهوری آمریکا) استعفا می‌دهد. این صحنه، تماشاگران را به روزهایی که سرشار از شوك‌های سیاسی و باور آوردن تدریجی به عمق فجایع سیاسی دولت آمریکا بود، رجعت می‌دهد. آنگاه بیننده‌ها با شوك‌هایی بزرگتر مواجه می‌شوند و همین که حس قوی موقعیت‌یابی و حادثه‌آفرینی دی پالما شروع به کار می‌کند، صحنه با فلاش بکی رویاگونه به گذشته‌ی «اریکسون» یکی از کاراکترهای اول قصه لبریز می‌شود. اریکسون (با بازی مایکل. جی. فاکس) حالا یکی از مسافران این

اتوبوس در شهر «سان فرانسیسکو» است و فلاش بك، او را به یکی از خاطرات بسیار تلخ اش که در جنگ ویتنام رخ داده است، بازگشت می‌دهد. این ساختمان اولیه برای بازگویی قصه، هرگونه احتمال برای خلق احساسات مساعد و روابط مبتنی بر عواطف و به تبع آن، جهت گیری به نفع دولت آمریکا را از بین می برد. به تصمیم دی پالما، «قربانیان جنگ»، فقط به فیلمی نوستالژیك برای سربازان آمریکایی که ایمان آورده اند دولت کشورشان در زمینه‌ی آگاهی دادن به آنها، در مورد جنگ ویتنام مسامحه کرده است، بدل نمی شود، بلکه قصه‌ی ساخته شده توسط او، پیوسته سئوالاتی روانی را مطرح می کند. در فیلم «قربانیان جنگ»، همواره جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت به یکدیگر مرتبط نشان داده می شوند و در نمایی خاص، که اریکسون با کاراکتری بنام ستوان رایلی و یك افسر سیاهپوست ـ با بازی وینگ ریمس ـ طرف صحبت شده است، این جنگ نتیجه‌ی نابرابری اجتماعی در آمریکا نیز توصیف می شود، تداومی که در کار ارائه‌ی این دیدگاهها دیده می شود، به «قربانیان جنگ» به عنوان فیلمی صاحب اندیشه و خط معین فکری، قوت بیشتری را می بخشد. خاطره ها و مطالعات دی پالما، او را قادر می کند که به جنگ ویتنام، به چشمی بسیار عمیق تر بنگرد و فقط وحشت حاصل از آنرا که پیش از این فضای فیلم «حالا، فاجعه»ی فرانسیس فورکاپولا (۱۹۷۹) را قبضه می کرد، مبنای کار خود قرار ندهد. دی پالما مانند یك شریك، وارد عالم کابوس های اریکسون می شود و خاطره های او را به شکلی ترسناك تجلی می بخشد. خاطره‌ی تلخ اریکسون طی جنگ ویتنام، مربوط به دزدیدن یك دختر زارع ویتنامی توسط گروهی از سربازان آمریکا و اذیت و ایذایی است که آنها در حق این دختر طی سفرشان در چند منطقه مختلف جنگی روا می دارند.

عمیق ترین بافت سینمایی

نمای آغازین فیلم «قربانیان جنگ» که یادآوری آن حادثه توسط اریکسون را مجسم می کند، عمیق ترین بافت سینمایی است که دی پالما از زمان تکوین و ارائه‌ی فیلم «انفجار» به سال ۱۹۸۱ فراهم آورده است. «انفجار» نیز به نوعی، به تداعی خاطرات مرتبط می شود و بیش از آن، مساله‌ی وجدان اجتماعی و روح آگاه ابنای بشر را به میان می کشد و اینها مقوله هایی هستند که بیشتر فیلمهای دهه‌ی ۱۹۸۰ سعی داشتند از آن گریزان باشند. تفاوتی که بین «قربانیان جنگ» و سایر آثار سبك «دلهره»ی دی پالما وجود دارد، تاکید این کارگردان روی عکس العمل های شدید روحی کاراکترها و بار دراماتیك این واکنش هاست. دی پالما پیش از آن، مهارت خود را در ترسیم حالت های پارانوئید و چند شخصیتی افراد بیمار به منصه ظهور رسانده بود و حالا فرصتی پیش روی او بوجود می آمد تا هنر شگرف خود را متوجه مسائل حقیقی و قابل لمس جامعه و نزد افراد ظاهراً معمولی آن کند. او به این سبب، مجبور بود بیشتر فرم های کاری پیشین خود را نادیده بگیرد و از دنیای سراب به دنیای مشکلات حقیقی اجتماع پا نهد و ناگزیر تکنیك کارهای کلاسیك هالیوود را پیشه کند، استفاده‌ی او از لنزهای «میکرو ـ تله کاسکوپیك»، وی را قادر ساخت که در عین گرفتن تصاویر کلوزآپ، فضای صحنه را از نقطه ای دور نیز داشته باشد و به تشریح جزئیات آنان بپردازد. بسیاری از فیلمهای جنگی، حقیقت گرایی مصنوعی مشکلی دارند و یا کارگردانان آنها، به استفاده از لنزهایی که حالت کدر فیلمهای مستند را به آنها می بخشد، روی می آورند. اما «قربانیان جنگ» هیچیك از این دو صفت را ندارد. دی پالما، بجای آن، از شیوه‌ی شفافیت بخشیدن به مراکز تصاویر در عین مات نگه داشتن فضای کلی آنها استفاده می کند و این شیوه که قبلاً به آثار پیشین او فضایی مبهم می بخشید. این بار اثری متفاوت دارد، به طوری که فضای کلی فیلم و تصاویر حاصله را بسیار بزرگ و فراگیر نشان می دهند.

زیاد کردن توقعات

حمله‌ی مستقیم به دختر اسیر ویتنامی ـ با بازی «توی تولی» ـ و زیر پا گذاشتن حقوق مسلم او، به طور آشکار طی فیلم نشان داده نمی شود، اما دی پالما با افزودن مفرط بر بار تنش و زیاد کردن توقعات و انتظاراتی که در این زمینه می رود و نشان دادن صریح عکس العمل ها و اندیشه های افراد گروهان، این رخداد را در ذهن بیننده، خواه ناخواه ترسیم می کند. ما همراه با کاراکتر اریکسون که تنها فرد نسبتاً پاك در میان افراد گروهان و مخالف شدید با آزاررسانی به دختر ویتنامی است و به واقع با چشم او، نقشه چینی دیگران را نظاره می کنیم و این، فقط به تصویر کشیدن ساده‌ی یك فاجعه از دهها هزار فاجعه‌ی یك جنگ نیست. مایکل جی فاکس که پیش از آن، با فیلم «بازگشت به آینده» ـ محصول سال ۱۹۸۵ ـ در هیات هنرپیشه ای ساده برای فیلمهای تخیلی و پر ماجرای معمولی مطرح شده و بعداً در سال ۱۹۹۰ در قسمت های دوم و سوم همین فیلم نیز بازی کرد، در نقش اریکسون طی فیلم قربانیان جنگ، بازی سنگین و شکیلی ارائه می دهد که کاملاً در تضاد با انتظاراتی است که از هنرپیشه‌ای ظاهراً سطحی همچون او می رود. او در نشان دادن وجدان تحت شکنجه‌ی یك فرد، بسیار موفق است. کاراکتر او، کاملاً در تضاد با شخصیت سردسته گروهان نرو است. نرو (با بازی شون پن) فردی پوچگراست که جنگ را جهنم می پندارد و می گوید که باید تمام دشمنان را کشت و فرقی هم بین هیچکس قائل نشد، چون در این زندگی افتضاح(!)، هیچ چیز ارزشی والا ندارد. اما مشکل کاراکتر اریکسون این است که اگر در ایدای دختر ویتنامی شرکت نمی جوید، نمی تواند مخالفتی مؤثر هم با آن صورت دهد و به این ترتیب است که این حادثه ـ چه موافق و چه مخالف میل او ـ رخ می‌دهد. ممکن است تماشاگران از احساس خشونت گرایی مفرط نرو به حیرت فروروند بعیضی که در لحظه لحظه‌ی حرفها و حرکات او هویداست موجب نفرت آنها شود، اما در عین حال آنها از شریك شدن در احساس بی قوتی اریکسون و ناتوانی او در کمك به دختر بی گناه ویتنامی نیز، رویگردان خواهند شد.

عکس العمل سریع

بافتی که دی پالما برای ترسیم این حادثه بوجود می آورد، موجب پس زدن خشونت درون حادثه توسط تماشاگران فیلم نخواهد شد. به یاد داریم که وقتی اولیور استون در قسمتی از فیلم «سالوادور» (۱۹۸۶) پی آمد حمله‌ی سربازان به یك پرستار و قتل او را نشان داد، خواستار دیدن عکس العمل سریع و منفی بینندگان بود. او خواستار این بود که تماشاگران به سرعت از این اقدام ناراحت شوند، اما سرعت صحنه های قبلی و بعدی به حدی بود که اجازه نمی داد بینندگان به طور عمیق راجع به این رخداد به بررسی بنشینند. اما دی پالما در عین ادیت سریع تصاویر و بدون اینکه صحنه هایی کشدار بگیرد، ماجرا را چنان پرتاثیر مقابل چشم بینندگان قرار می دهد که آنها درك عظیمی نسبت به آنچه کاراکتر اریکسون تحمل کرده، به دست می آورند. به این شکل است که تماشاگران آنچه را که اریکسون دیده است، با تمام وجود درمی یابند و رنج بزرگی را که او به هنگام گزارش کردن این فاجعه به مقامهای ارشد می برد و نیز غم ناشی از سرکردن با این خاطره‌ی کشنده در باقیمانده‌ی اوقات زندگی او را، حس می کنند. دی پالما درپی آن نیست که احساس گناه اریکسون و جنایت بزرگی که سایر سربازان گروهان مرتکب شده اند، حل و فصل کند، اما لحظه ای نمی گذارد که بینندگان، وجدان آگاهشان را در قبال این حادثه بدست فراموشی بسپارند. بخش پایانی فیلم «قربانیان جنگ» که رسیدن سربازان جنایتکار به سزای عملشان و اندیشیدن بیشتر کاراکتر اریکسون به گذشته است حس امیدبرای ساختن وضعی بهتر را نزد بینندگان به وجود می آورد و به همین سبب است که این بخش را با قسمت انتهایی فیلم «کار درست را انجام بده» اثر اسپایك لی قیاس می کنند. هر دو در جناحی ظاهرا متفاوت، یك حرف را به زبان می آورند: ... اینکه آمریکایی ها، حتی آنها که به ویتنام نرفته اند آن چنان در منجلاب خطاهای اجتماعی ـ سیاسی خود غرق اند که لختی فرصت تنفس آزادانه نمی یابند و شایسته‌ی این مصیبت نیز هستند. پس از پایان «قربانیان جنگ» که فیلمی سراسر تند و سنگین و مبتنی بر برخورد شدید اندیشه‌ها بود، دی پالما حق داشت تصور کند که «جشن آتش سوزان غرور» پروژه ای سبك و ساده برای اوست. با اینکه تام وولف در کتاب خود، تشریح مسایلی را همچون کلاس زندگی بورژواها، احساس گناه آنها و فسادی که در زندگی شان ریشه دوانده، آورده است، اما دی پالما در لابلای کلام او، گرایش هایی آشکار به سمت نوشته ها و جهت گیری محققان و نویسندگانی چون «فیلدینگ»، «تاکری» و «دیکنز» راه می یافت. یك کارگردان خوب، باید کاری را انجام دهد که فقط خوانندگان بسیار با هوش یك کتاب به انجام آن همت می گمارند و آن پیوند دادن شیوه‌ی دیدن چیزهای تشریح شده در کتاب، با معانی حرفها و رخدادهاست. تام وولف به عنوان نویسنده‌ی کتاب، خود گرایش هایی آشکار دارد و این در احساس همدردی که او با کاراکتر اول قصه اش به نام شرمان مك کوی ـ یك تاجر موفق در بازار بورس و ارز ـ می آفریند، متجلی می شود. پایان رمان وولف، بیان مقاله‌ای است که روزنامه نیویورك تایمز راجع به رخدادهای بدیع زندگی مك کوی به رشته تحریر درآورده است اما حتی این نوع نگرش نیز که بیشتر شیوه‌ی نگاه کردن مردمان طبقه متوسط به زندگی افراد مرفه است، ایده آل شخص وولف نیست و به نظر می آید که او، این شیوه را موقتا و از روی اجبار برگزیده است.

متفاوت با خواستهای نویسنده

تنها چیزی که کارگردانی همانند برایان دی پالما در باره‌ی آن کاملا مطمئن است، دروغ‌پردازی موجود در نوشته‌های مطبوعات بزرگ و رسمی آمریکاست و به‌این دلیل، اوآنچه ازماجرای کاراکترشرمان مك‌کوی می‌طلبد، متفاوت با خواستهایی است که نویسنده‌ی کتاب در مورد او داشته است. هنر بزرگ دی پالما، به هنگام برگرداندن این کتاب به فیلم، آن است که حس فهیم بودن افراد بورژوا و مرفه را که همواره به اشتباه با آنهاست و گمان می‌کنند حتی با منفعل بودن و مشارکت نکردن در امور زندگی روزمره از همه چیز سر درمی‌آورند، به خوبی بر پرده سینما به تصویر می‌کشد. این بی‌اطلاعی و ادعاهایی از این دست که در جوامع سطح بالای آمریکا و در وسایل ارتباط جمعی این کشور نیز محسوس است، موجب دور شدن هرچه بیشتر افراد این جوامع از حقایق روز می‌شود.

دی پالما برای ترسیم این بی‌اطلاعی، تمام هنر خود را بکار می‌برد و جالبتر این که به همه‌ی سیستم‌های قصه‌سازی هالیوودی که سالها از آنها گریزان و یا در پی تغییر دادن آنها بود، برای قوت بخشیدن به این ترسیم روی می‌آورد. با این‌حساب است که «جشن آتش سوزان غرور» را می‌توان اولین فیلم تمام هالیوودی او برشمرد و این فیلم طوری طراحی و فیلمبرداری و ادیت شده است که یادآور فیلمهای بزرگ مبتنی بر بودجه‌ای کلان است که در آخرین ایام زندگی و کار استودیوهای پیرو سیستم‌های آشنا و معظم فیلمسازی ساخته می‌شدند. آخرین نمونه‌های این نوع کارها را می‌توان «عقاب جوان»، «یك رویای آمریکایی»، «جاستین» و «بهترین همه چیز» دانست که جملگی دچار ضرر مالی هنگفتی شدند و سقوط تجاری سنگینی داشتند. «جشن آتش سوزان غرور»، حالت بی‌گناه و سیمای پرشکوه فیلمهای دهه ۱۹۶۰ کمپانی فوکس قرن بیستم را دارد. در آن زمان، سینماروهای ساده دل می‌پنداشتند که در این فیلمها، بنای آزادیخواهانه‌ای را می‌یابند که در تضاد کامل با احساسات هرج و مرج گرایانه و یا دیکتاتورمآبانه‌ی روز اروپاست. شاید ربط دادن سیمای فیلمهای آن زمان با کار جدید دی پالما، از عهده‌ی هرکسی ساخته نباشد، اما می‌توان آنرا به روشنی حس کرد. دی‌پالما بجای تاکید بر دیالوگ کاراکترها و اهمیت قایل شدن برای آنها، از شیوه‌های فیلمسازی دهه ۱۹۶۰ و روش‌های جلا دادن به تصاویر و محیط که مختص پرورندگان سیستم‌های بزرگ فیلمسازی گذشته بود، سود می‌جوید و طوری براین شیوه‌ها تاکید می‌ورزد که توجه بینندگان بیشتر به حرف‌هایی که کاراکترها به زبان می‌آورند، جلب می‌شود، استراتژی کار او همسو با شیوه‌ای است که پیش از آن در آثار بسیار خوب دیگرش، همانند «خشم»، «انفجار» و حتی «کاری» به کار برده بود. بخش ۵ دقیقه‌ای آغازین فیلم «جشن آتش سوزان غرور» با بخش ۵ دقیقه‌ای «حادثه در کوپاکابانا» طی فیلم بسیار خوب «رفقای خوب» مارتین اسکورسیسی برابری می‌کند، اما روال متفاوتی را برای ادای نکات مورد نظر انتخاب می‌کند.

شیوه نگرش تازه

برنامه‌ی کار دی پالما، این است که با شرح دادن تمام جزئیات وقایعی که در کوتاه مدت موجب سقوط کاراکتر شرمان مك کوی ـ با بازی تام هنکز ـ از اریکه‌ی قدرت و اعتبار می‌شود، شیوه‌ی نگرش تازه‌ای به بینندگان ببخشد و حتی به نظر می‌رسد که او طی فیلم در حال تجزیه و تحلیل دیدگاه نویسنده‌ی کتاب نیز هست. این درست است که تمام منتقدان به اصطلاح لیبرال، از این که فیلمسازی به خود جرات داده است داستانی مبتنی بر قدرت زوال‌گرای سفیدپوستان غیر معتقد به اصول را به فیلم برگرداند، به شدت شکایت می‌کردند، اما دی پالمایی بی‌توجه به حرف آنها، می‌دانست که تمام بخش‌های قصه، ویژگی‌های یك کار کلاسیك هالیوودی را دارند. با این حساب، او ترجیح داد برای یك بار هم که شده، کاملا در دام سیستم‌های فیلمسازی هالیوود بیفتد و از این طریق، شکوه تصاویر یك فیلم بزرگ مبتنی بر این سیستم‌ها را فراهم آورد و گرداگرد آن، مجموعه‌ای تفریحی را که افراد بورژوا و مرفه توصیف شده در قصه برای خود خلق می‌کنند، ترسیم کند. دی پالما برای اینکه انتظارات سینماروها را افزایش دهد، بسیاری از حقه‌های تصویری خود را به کناری می‌نهد و از آن جمله است استفاده‌ی مستمر از لنزهای وایدانگل و افکت‌های اسپلیت اسکرین. وولف، با تشریح کاملا روشن سیمای کاراکترهای قصه‌اش مخالفت داشت، اما دی پالما می‌خواست تصاویر را مستقیم‌تر و ساده‌تر کند، در عین حال، شاید این کارگردان اهل ریسك، در ترسیم کاراکتر قاضی بیکن راه اعتدال را طی نکرده باشد. این کاراکتری است که احتمالا تام وولف طی کتابش از روی شخصیت جسی جکسون حقوقدان سیاهپوست آمریکا و کاندیدای ریاست جمهوری این کشور در دوره‌ی انتخاباتی ۱۹۸۴ طراحی کرده است، اما دی‌پالما به شکلی کاملا متفاوت او را ترسیم می‌کند. حسن کار دی پالما این است که او شیوه‌ی خاص نگرش خود را شامل تمام کاراکترهای قصه می‌کند و کاریکاتور واره‌هایی که از این طریق خلق می‌شوند، ریشه درمسایل نجسمی و غیرحقیقی حاکم بر هالیوود دارند. این کاراکترها، مطمئناً ارتباط و تشابهی با شخصیت‌های خلق شده در «کیو.اند.ا» و «پرنس شهر» آثار سالهای ۱۹۹۰ و ۱۹۸۱ سیدنی لومت و یا «میت وان» و «هشت مرد در بیرون» آثار سالهای ۱۹۸۸ و ۱۹۸۹ جان سیلز ندارند. در این آثار لومت، قرار است حقایق موجود در کرانه شرقی نیویورك بازگو شوند و کاراکترها سرسخت و گوینده‌ی این حقایق هستند و در فیلمهای مورد اشاره‌ی سیلز، حقایق تاریخی بر پرده مجسم می‌شوند. تماشاگرانی که با شیوه‌ی قصه‌گویی مبتنی بر استیل (نماد کامل آن در کارهای داگلاس سیرك، ژاك دمی و راینر ورنر فاسبندر دیده می‌شود) ناآشنا هستند، روش کار دی پالما را طی این فیلم نمی‌پسندند. آنها لبه‌ی تیز انتقاداتی را که دی پالما از نوع زندگی افراد مرفه بعمل می‌آورد، پس می‌زنند، چرا که موجب دوری‌شان از کاراکترهای رویایی ساخته شده در هالیوود می‌شود، اما حقایق را باید پذیرفت.

خالق خطوطی جدید

و حقایق چیزهایی هستند که دی پالما طی تمام سالهای کارش به عنوان فیلمسازی نوجو پذیرفته است. او امروز پس از سه دهه کار در سینمای مستقل و سهس سینمای وابسته به کمپانی‌های بزرگ، بینشی را دارد که خود خالق خطوط جدیدی در فیلمسازی است و فرق او با کسانی که صرفا تعقیب‌کننده‌ی خطوط شناخته‌شده هستند، در همین مورد است. از نظر خبرسازی و تداوم در ساختن فیلمهایی که یا چیزی به هنر سینما اضافه کرده اند و یا جامعه امروز را به شکلی متفاوت شکافته‌اند، شاید فقط مارتین اسکورسیسی با دی پالما برابری کند، اما در نوع بیان و در زبان سینمایی که دی پالمان برای خود برگزیده است، شریکی برای او نمی‌توان یافت. این که بعضی‌ها آرزو می‌کنند او تندی طبیعت خود را محو کند و این خصوصیت و یا خصوصیت دیگر خود را کنار بگذارد، همانند گرفتن ادوات کاری و ابزار فکری از یك کارگردان است و این اتفاقی است که حتی در زمان کار نزدیك دی پالما با کمپانی‌های بزرگ ـ از زمان فیلم تسخیر ناپذیران (۱۹۸۷) به بعد ـ رخ نداده است و شاید هرگز رخ ندهد. با این حساب، شاید دی پالما تا آخرین روز کار خود، همانند «فرد زینه‌مان» در اندیشه‌های خود و نوع تفکر خود مستقل بماند.

بازگشت به حیطه‌های آشنا

جدیدترین و آخرین کار دی پالما که در ماه سپتامبر ۱۹۹۲ عرضه شد، علاوه بر استقلال فکر، از بازگشت وی به حیطه‌ی آشنای کاری‌اش، یعنی همانا ساختن فیلم‌های سبك دلهره سخن می‌گوید. شاید طبیعی بود که دی‌پالما پس از شکست تجاری فیلم «جشن آتش‌سوزان غرور» و انتقادی که بسیاری از دست‌اندرکاران سینما از این اثر او صورت دادند، به سمت همان محیط کاری گذشته‌اش، به جایی که با آن بیشتر از هر جایی آشنا است، باز گردد. دی پالما که در تمام دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰، در عرصه‌ی فیلم‌های سبك دلهره گردش و سیر کرده بود، برای اینکه موفقیت تجاری و حیثیت کاری‌اش را احیا کند، بار دیگر ساختن فیلمی از این سبك را در دست گرفت. این فیلم، «ریزینگ کین» نام دارد و بار دیگر مانند برخی آثار سابق خود او و کارهای آلفرد هیچکاك، راجع به آدمی چند شخصیتی است. در لابلای این فیلم مهیج که کارشناسان به آرامی بر آن مهر تایید زده‌اند و همواره بر ارزش‌های آن تاکید بیشتری صورت گرفته است، «جان لینگو» نقش این فرد چند شخصیتی را با مهارت بازی می‌کند. «ریزینگ کین» که تا بهار سال ۱۹۹۳ بر پرده سینماهای اروپا بود، فصل جدیدی را در زندگی هنری دی پالما می‌گشاید که بدلیل اینکه ایده‌های مطرح شده در آن چندان جدید نیست، شاید آن را راهی متفاوت و بدیع برای وی ننامید. اما شاید این آغاز یك دوره جدید کاری برای این کارگردان همیشه نوجو باشد.