رابین ویلیامز

ابهام و تناقض اخلاقی در انجمن شاعران مرده

استنفن بری و دیوید تاره‌ول، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی

بسیاری از فیلم‌ها فرصتی منحصر به فرد را برای تفحص و تأمل اخلاقی به دست می‌دهند. در واقع، غیرعادی است که فیلم‌ها به نوعی، به درگیری یا تنش اخلاقی نپردازند. این تأکید را به شکلی رضایت‌بخش تنها می‌توان در ارتباط با مسأله‌ی «معنا» در فیلم بررسی کرد، اگرچه اکنون بیش‌تر مرسوم است که در مطالعات فیلم از «معناها» صحبت کنیم تا «معنا»، زیرا واکنش‌های متفاوت و گاه متناقض مخاطبان در برابر متن فیلم یکی از موضوعات اصلی مطرح است. دیگر امکان ندارد که معنایی «ثابت» یا تغییرناپذیر برای فیلم پیدا کنیم. این دامنه‌ی تفسیرها به‌خصوص وقتی جالب می‌شود که به معناهای اخلاقی درون فیلم‌ها بپردازیم و بکوشیم تا انواع تفکر اخلاقی، واکنش‌ها و ارزیابی‌هایی را که روایت فیلم پرورش می‌دهد، مرور کنیم.

الهیات اخلاقی یا اخلاقیات مسیحی (در این‌جا از هر دو اصطلاح به جای هم استفاده می‌کنیم) اساساً به دو چیز می‌پردازد: چطور براساس انگیزه‌ی درست عمل کنیم و چطور آن‌چه را در شرایطی خاص عملی

درست است کشف کنیم. تفاوت اساسی اخلاقیات مسیحی و دیگر روال‌ها و شیوه‌های استقلال اخلاقی در این است که نقطه‌ی آغاز آن، سنت مسیحی است مبتنی بر الگو و تعالیم عیسی مسیح (ع). این مقاله از نگاه الهیات اخلاقی به *انجمن شاعران مرده* می‌نگرد و می‌بیند که چطور می‌شود برخی از تردیدهای اخلاقی مطرح شده در فیلم را تفسیر کرد.

الهیات اخلاقی یا اخلاقیات مسیحی اساساً به دو چیز می‌پردازد: چطور براساس انگیزه‌ی درست عمل کنیم و چطور آن‌چه را در شرایطی خاص عملی درست است کشف کنیم

هدف ما این نیست که یک خوانش مسیحی منفرد از فیلم ارایه دهیم، بلکه هدف، کشف ابهام‌ها و مسایلی اخلاقی است که فیلم برای کسانی که به دین مسیحیت اقرار دارند مطرح می‌کند، و همراهِ آن کشف ویژگی‌های الهیات مسیحی است که به خاطر تأثیر متقابل آن‌ها بر موضوع فیلم، در خور توجه است. پیتر وِیر، کارگردان *انجمن شاعران مرده* (۱۹۸۹)، اظهار می‌کند که، در ارتباط با مخاطبان، «می‌توانم آن‌چه را می‌خواهم بدانم کنترل کنم.» این مقاله در ارایه‌ی خوانش‌هایی متناقض از این فیلم ـ خوانشی «مرجع» که فیلم را تأییدی بر روحیه‌ی فردی یا احساسی (رمانتیک) می‌داند، و خوانشی «مخالف» که می‌گوید این روایت را می‌توان به عنوان نقدی از فردگرایی و احساس‌گرایی نیز تعبیر کرد ـ اعتبار ادعای ویر را در فرایند کشف برخی از پیچیدگی‌های اخلاقیی که چنین خوانش‌هایی در پی دارند مورد تردید قرار می‌دهد.

روایت فیلم را، یا به عمد یا بنا به تصادف، می‌توان در فرایند تولید (برنامه‌ریزی، فیلم‌برداری و تدوین) با معناهای چندگانه رمزگذاری کرد. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، این معناهای رمزگذاری شده، رمزگشایی خواهند شد و سپس بر اساس دیدگاه‌های جامعه‌شناختی و اعتقادی و سطح سواد فیلم مخاطبان پذیرفته یا رد می‌شوند. ممکن است بیننده نیز معناهای خودش را از این روایت بسازد. می‌گویند چنان‌چه این معناهای ساخته شده با معناهایی مطابقت پیدا کنند که پیش‌تر در فرایند تولید رمزگذاری شده‌اند، معناهای «مرجع» متن را تقویت می‌کنند. اگر خوانش بیننده از روایت فیلم تا حدی معناهای مرجع را تقویت کند و در عین حال تا حدی نیز سازِ مخالف بزند، از اصطلاح خوانش «مورد توافق» (negotiated) استفاده می‌کنیم. خوانشی که کلاً خوانش مرجع را نفی می‌کند، خوانش مخالف نام می‌گیرد.

پیشینه‌ی فیلم

انجمن شاعران مرده از چند ژانر سینمایی متفاوت الهام می‌گیرد. محیط فرهنگی‌اش آن را در کنار چنین فیلم‌هایی قرار می‌دهد: ***جنگل تخته‌سیاه*** (ریچارد بروکس، ۱۹۵۵) ***تقدیم با عشق*** (جیمز کلاول، ۱۹۶۶)، ***افکار خطرناک*** (جان ن. اسمیت، ۱۹۹۵) و ***اپوس آقای هالند*** (استفن هرک، ۱۹۹۵). *انجمن شاعران مرده* با قرار دادن معلمی در مرکز روایت یادآور چنین فیلم‌هایی نیز هست: ***خداحافظ آقای چیپس*** (سام وود، ۱۹۳۹)، ***نسخه‌ی برانینگ*** (آنتونی اسکوییت، ۱۹۵۱) و ***بهار زندگی دوشیزه جین بُردی*** (رونالد نیم، ۱۹۶۹). فیلم ویر، به مثابه‌ی مطالعه‌ی اضطراب نوجوانی، اگرچه با فاصله‌ای مطمئن، دنباله‌روی چنین فیلم‌هایی است: ***وحشی*** (لاسلو بندک، ۱۹۵۳)، ***شورش بی‌دلیل*** (نیکلاس رِی، ۱۹۵۵)، ***فراری وحشت‌زده*** (دیوید همینگز، ۱۹۷۲) و مجموعه‌ی کاملی از فیلم‌های «نوجوانان بزهکار» مانند ***بزهکاران*** (رابرت آلتمن، ۱۹۵۷)، ***جوانان خطرناک*** (هربرت ویلکاکس، ۱۹۵۸) و ***جوان و وحشی*** (ویلیام ویتنی، ۱۹۵۸).

پیتر ویر یکی از قهرمانان اصلیِ مقاومتِ صنعت فیلم استرالیا در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ بوده است. وی پس از خواندن حقوق به تولیدات تلویزیونی و سپس فیلم پرداخت. ویر، پیش از ساختن *انجمن شاعران مرده*، هشت فیلم داستانی راکارگردانی کرده بود. این آثار قبلی سرنخ‌هایی هستند برای معناهای مرجعی که شاید در متن *انجمن شاعران مرده* رمزگذاری شده باشند. مبارزه‌ی فرد علیه جامعه و نهادهایش، درونمایه‌ی عمده‌ای است که بسیاری از

روایت‌های ویر را به هم مربوط می‌سازد. در *پیک نیک در هنگینگ راک* (۱۹۷۵) نظام آموزشی سرکوبگر مدرسه‌ی آپل یارد، همان نوع مشکلاتی را برای گروهی از دختر مدرسه‌ای‌های استرالیایی آخر قرن [نوزدهم] به‌وجود می‌آورد که آکادمی ولتن برای نیل و دوستانش در دهه‌ی ۱۹۵۰ ایجاد می‌کند؛ *گالیپولی* (۱۹۸۱) صورت دیگری از حبس نهادینه (زندگی در هنگام خدمت نظام وظیفه) را بررسی می‌کند و *شاهد* (۱۹۸۵) سازش تقریباً خفه‌کننده‌ی نهفته در جامعه‌ای آمیشی را می‌کاود. بنابراین فلسفه‌ی فردگرایانه‌ای که روایت *انجمن شاعران مرده* را فراگرفته است، در آثار پیشین ویر سابقه داشته است. شاید منشأ این فلسفه در مقاومت شخصی استرالیایی‌ها در برابر سازش باشد. شاید منشأ آن در علاقه‌اش به فلسفه‌ی یونگی و اشاراتش به رؤیاها و خیال باشد که همه‌ی آن‌ها در روایت *انجمن شاعران مرده* مشهورند.

همان‌طور که ژیرو به درستی می‌گوید، اگرچه ویر به *انجمن شاعران مرده* «هاله‌ای از عمومیت» بخشیده است، ولی می‌توان دید که بسیاری از موضوعات اخلاقی و معنویی که فیلم با آن‌ها مواجه می‌شود از خصیصه‌های نهفته در جامعه‌ی امریکایی اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ نشأت می‌گیرند و نمایانگر آن‌ها هستند. می‌توان فردگرایی کیتینگ را واکنشی در برابر دهه‌ای دید که مشخصه‌ی آن هنرستیزی و آزار و اذیت سازش‌ناپذیران فکری است. *انجمن شاعران مرده*، در تلاش برای مقابله با فلسفه‌های سیاسی و اعتقادی محدودکننده‌ی آیزینهاور و مک‌کارتی، به احتمال قوی صحنه‌ای از نخستین بارقه‌های حساسیتی تازه را به تصویر می‌کشد، حساسیتی که تازه در دهه‌ی ۱۹۶۰ به طور کامل برافروخته می‌شود.

خوانش مرجح

روایت فیلم با سختی فراوان می‌کوشد بیننده را متقاعد سازد تا کیتینگ را به عنوان عرضه‌کننده‌ی مخلص و فرهمند فلسفه‌ی وجودگرایانه (اگزیستانسیالیست) بپذیرد. چرا وسوسه می‌شویم انگیزه‌های آقای کیتینگ را مورد تردید قرار دهیم؟ ورود خارق‌العاده‌ی این معلم انگلیسی، در پی سکانس آغازینی اتفاق می‌افتد که شامل مونتاژی است از تصویرهایی با حاشیه‌های محو که نمایانگر شالوده‌های فلسفه‌ی آموزشی ولتن است:

روایت فیلم با سختی فراوان می‌کوشد بیننده را متقاعد سازد تا کیتینگ را به عنوان عرضه کننده‌ی مخلص و فرهمند فلسفه‌ی وجودگرایانه بپذیرد

«سنت»، «افتخار»، «انضباط» و «تفوق». ویر، در کنار این مونتاژ، یک استعاره‌ی بصری قوی نیز ارایه می‌کند که جوهر آن به درونمایه‌ی اصلی فیلم (آزادی، یا نبودِ آزادی فردی) دلالت می‌کند. برای مثال، در حالی که پسرها آماده‌ی روز اول ترم جدید می‌شوند، کارگردان چندنما با زاویه‌ی باز از صدها پرنده‌ی در حال پرواز در برابر پس‌زمینه‌ای از دشتِ در حال چرخش و آسمان گسترده ارایه می‌کند. این صحنه‌های عریض در کنار نمای فشرده‌ای از پسرهایی قرار می‌گیرد که از پلکانی مارپیچی بالا و پایین می‌روند. وقتی پسرها به سوی کلاس‌هایشان می‌شتابند، دوربین ۳۶۰ درجه می‌چرخد تا نمایی را به‌وجود آورد که به بیننده اجازه دهد ترسشان از فضای بسته را تجربه کند. جوّ کلاس‌ها نیز به همان اندازه خفقان‌آور است چراکه هَگر، معلم مثلثات، تکالیف زیادی می‌دهد و مک آلیستر، معلم ادبیات کلاسیک، را می‌بینیم که بچه‌ها را وادار می‌کند تا افعال لاتین را طوطی‌وار یاد بگیرند. جان کیتینگ وارد این دیگ سازش می‌شود؛ او بلافاصله، با خارج کردن دانش‌آموزانش از محدوده‌ی کلاس درس برای برخورد با آن‌چه اساساً شهودی است در دنیای «اندیشمند آزاد» آن‌ها را حیران می‌کند. از این لحظه به بعد کیتینگ رهبر معنوی پسرها، «کاپیتان» آن‌ها، می‌شود، و آن‌ها را ترغیب و تشویق می‌کند تا راه خودایستایی را پیش گیرند و با اثرات زیانبارِ همگن‌ساز نهادهای جامع بستیزند.

رابین ویلیامز در گسترش و پرورش نقاب شخصیتِ (persona) فرهمند کیتینگ مؤثر است. ویلیامز، که با بازی

کردن نقش‌های غیرمتعارف بیگانه نیست، پیش‌تر نقش ت. س. گارپ غیرعادی را در *دنیا به روایت گارپ* (جرج روی هیل، ۱۹۸۲) و نقش آدریان کرونوئری را که برای تشکیلات خطرناک است در *صبح به خیر ویتنام* (باری لوینسن، ۱۹۸۷) بازی کرده بود. ویلیامز مثل فیلم‌های پیشین، از مهارت‌های بداهه‌گویی چشمگیر خود در به تصویر کشیدن جان کیتینگ سود می‌جوید و اغلب فیلم‌نامه را به شیوه‌ی فردی خود تفسیر می‌کند. ممکن است بیننده نیز مثل پسرها مسحور کلام بلیغ کیتینگ شود که ما را ترغیب می‌کند تا «عصاره‌ی زندگی را بمکیم» و زندگیمان را «فوق‌العاده» سازیم؛ ما نیز ممکن است به لحاظ عاطفی به این معلم وابسته شویم، چراکه ما را می‌خواند تا «دور هم جمع شویم» و در خرد او سهیم شویم؛ و ممکن است در شادیی که کیتینگ و شاگردانش تجربه کرده‌اند سهیم شویم، چراکه از پیروزیشان در زمین فوتبال با حرکت پایانی روحیه‌بخش «سمفونی کُرال» بتهوون تجلیل می‌شود.

همان‌طور که ژیرو اظهار کرده است، به نظر می‌رسد پیش از ورود کیتینگ *انجمن شاعران مرده* پسرها را چنین معرفی می‌کند: «بچه‌مدرسه‌ای‌های هالویی که پیش‌بینی‌ها و آرزوهای پدران... شان را زنده نگه می‌دارند.» در ولتن «قانون پدر» برجایی که اساساً محیطی پدرسالارانه است، مسلط است. اما عجیب است که هیچ کدام از دانش‌آموزان به تصویر درآمده، دارای پدرفهیمی نیستند که بتواند درونی‌ترین افکارشان را به آن‌ها بازگوید. پدر نیل با جزم‌اندیشی از تلاش خود برای کنترل زندگی پسرش دست برنمی‌دارد، حال آن‌که در مقابل به نظر می‌رسد پدر تاد کلاً بی‌اعتنا باشد و تاریخ تولد کپی شده نیز نمادی است به نشانه‌ی عدم وجود ارتباط صمیمی بین آن‌ها. پاره کردن صفحاتی از کتاب‌های درسی و برخواندن شعر در غارها ممکن است رفتاری بیش از حد انقلابی به نظر آید، با این حال با وجود فشار نهادین و پدرانه‌ی شدید برای سازش، می‌توان اعمال پسران را، در حالی که می‌کوشند هویت خودشان را درک کنند، چیزی بیش از تظاهر صرف دانست. بنابراین واضح است که خوانش «مرجح» فیلم نشان می‌دهد که کیتینگ برای کسانی که آموزش می‌دهد نوعی شخصیتِ «ناجی» است. فرد متعهد سازش‌ناپذیر و پرشوری را می‌بینیم که قادر است دیدگاهی از زندگی را در جوانان القا کند که هر لحظه از روز را فرصتی بدانند برای زندگی کامل. تفکر درک روزگار در تار و پود شاگردانش دمیده می‌شود. چنین توصیه‌هایی صرفاً برای عقل جاذبه ندارند، بلکه برای کل شخص قلب، بدن، ذهن و روح جاذبه دارند. در این‌جا آموزش، با تأکیدی که بر اعتقاد شخصی و انتخاب فردی گذاشته می‌شود، توان فردی را پرورش می‌دهد. تمام صحنه‌هایی که سازش آیینی را نشان می‌دهند (چه در کلاس درس که رویکردی مؤثر را در آموزش شعر نشان می‌دهد، و چه در زمین مدرسه که دانش‌آموزان را تشویق می‌کنند تا مثل هم قدم برندارند، بلکه به شیوه‌ی خودشان گام بردارند) بیننده را متقاعد می‌کنند که باور کند شیوه‌ی آموزش دانش‌آموز مداراست. مدت مدیدی است که ولتن به نظامی ناعادلانه و نخبه‌گرایانه تبدیل شده است. حال همه چیز در شرف تغییر است و زمانِ آموزشی واقعاً آزادی‌خواهانه، مبتنی بر بهترین آرمان‌ها و ارزش‌ها، فرا رسیده است تا نظامی را که به احتمال قوی سنتی فلج‌کننده و مبتنی بر سازش و انضباطِ سفت و سخت را تداوم می‌بخشد تضعیف کند. باید از کیتینگ به عنوان یک الگو تقلید کرد نه این‌که او را به خاطر شیوه‌ها یا انگیزه‌های تعلیمی غیرمتعارفش مورد سؤال قرارداد یا از او انتقاد کرد.

خودکشی نیل

اما می‌توان گفت خودکشی نیل بیننده را وا می‌دارد تا در نگاه مثبت خود به آقای کیتینگ تجدیدنظر کند. ممکن است هیجان‌های خوانش مورد توافق یا حتی کاملاً مخالف در این لحظه وارد روایت فیلم شوند و ممکن است تنش و درگیری در ذهن مخاطب بروز کند. اما آیا برای مثال تأیید می‌کنیم که زندگی همراه با سازش در هر بافت اجتماعیی رفتاری سنجیده است، و در عین حال چنین تأییدی گاه مستلزم قربانی کردن خود است؟ آیا باید نتیجه بگیریم که چنین خودکشی‌هایی همیشه بی‌معنا و پوچ یا به هر شکل

متهورانه‌اند؟ آیا باید بپذیریم که انضباط و قید و بند همیشه به آزادی و ابراز وجود، که ممکن است برای روح زیانبار باشد، ترجیح دارد؟ جوئت می‌گوید نیل «فقدان مرگبار قید و بند را نشان داد. عملکرد خیلی موفقش در این نمایش، این برداشت را در ذهنش به وجود آورد که نمی‌تواند قید و بند آن‌ها را تحمل کند.»

واضح است که می‌توان گفت صحنه‌ی خودکشی این تأثیر شدید را می‌گذارد که خودکشی نیل عملی عجولانه، احساسی یا نسنجیده نبوده است، بلکه تصمیمی از پیش گرفته شده و سنجیده از جانب شخصی کاملاً آگاه به انگیزه و نیز پیامدهایش بوده است. بنابراین، آقای کیتینگ را نمی‌توان مسؤول مرگ نیل دانست. این تعبیر از تعمق و کنترل، عمدتاً ناشی از به روی پرده آوردن یک حادثه‌ی بسیار تصنعی است؛ جلوه‌های سینمایی بیش‌تر بر اثر تأثیر حاصل از تماشای عملی آیینی به دست می‌آیند تا باکلماتی می‌گوییم و می‌شنویم. قدرت نمایشی این صحنه بیش‌تر وقتی بروز می‌کند که آرام و بیش‌تر و بیش‌تر وقوع این رخداد را «می‌بینند». فیلم‌ها دارای این یگانه ظرفیت بصری هستند. همان‌طور که پرکینز می‌نویسد، «اعتبار فیلم‌ها ناشی از این عادت ماست که بیش‌تر به چشمانمان اعتماد می‌کنیم تا صورت‌های دیگر داده‌های حسی.» اغلب آن‌چه در کل می‌بینیم درک معنا و معناسازی را تعیین می‌کند. (به‌ویژه این مسأله در مورد جامعه‌ی غربی صدق می‌کند که از زمان عصر روشنفکری بینایی را در رأس سلسله مراتب حواس قرار داده است.) طریقه‌ی دانستن امور، اغلب در قالب الگویی بصری شکل می‌گیرد و شناخت همواره به دیدن وابسته است. حرف جنکس درست است که می‌گوید: «دنیای امروزین بیش‌تر یک پدیده‌ی "دیده شده" است.»

بنابراین، فیلم نه تنها از نظر توانایی تقویتِ ادراک ما از طریق صورت روایت، بلکه از نظر تأثیر تصاویر متحرک که بیننده را مجبور می‌کنند تا در برابر آن درست مانند یک رویداد واقعی واکنش نشان دهد، جداً با دیگر صورت‌های هنر فرق می‌کند. تصاویری که در یک فیلم می‌بینیم ممکن است بسیار بیش‌تر از گفت‌وگویی که می‌شنویم بر خوانش ما تأثیر گذارند. فیلم این ابزار را در اختیار دارد تا ما را مجبور کند حس و باور کنیم که ما شاهدان رخدادها و اعمال واقعی هستیم. ممکن است شرکت‌کننده، ناظر و تعبیرکننده‌ی رخدادها و شرایطی باشیم که اغلب در حالت وقوع عادیشان به چشم نمی‌آیند. این مسأله به خصوص در به تصویر کشیدن خودکشی در *انجمن شاعران مرده* دردناک است، زیرا عملی همواره خصوصی و ذهن خود فرد را مشغول می‌کند و به ندرت دیگران تماشاچی آن هستند و شاید هم اصلاً نباشند. سینما رسانه‌ی جمعی و ممتازی می‌شود که بیننده‌ها به وسیله‌ی آن، در تاریکی تالار، آن چیزهایی را می‌بینند که به ندرت بیرون از آن‌جا می‌بینند.

تصاویری که در یک فیلم می‌بینیم ممکن است بسیار بیش‌تر از گفت‌وگویی که می‌شنویم بر خوانش ما تأثیر گذارند

چون سکانس خودکشی به ساخت عملی آیینی بستگی دارد، می‌تواند این تعبیر را با خود داشته باشد که در نتیجه‌ی آن تغییراتی رخ می‌دهد. آیین هرگز صرفاً یک اجرا یا صحنه‌ی تماشایی نیست، بلکه عملی است تصنعی و ابزاری که می‌تواند منابعی از دنیا و وجود ما را بیرون بکشد که اغلب آن‌ها را به عصر کهن و بدوی ربط می‌دهیم؛ و این قدرت را دارد که شرکت‌کننده یا تماشاگر را وارد دنیای دیگری، به دور از روزمرگی، و به دنیایی ببرد که ساکنان آن خدایان، ارواح و موجودات فوق طبیعی هستند. کاواناگ در مورد آیین می‌گوید «نه به برچیدن ابهام، بل به امور تیره و پنهان خدا مربوط می‌شود.»

نظم می‌تواند از طریق اعمال آیین برقرار شود: این مسأله عمدتاً با روی صحنه آوردن عمل، حرکت و ژست نمادین انسان، که از رمزگانی شدیداً تجویزی پیروی می‌کند، به دست می‌آید. با پافشاری بر چنین رمزگانی، اجرایی آیینی می‌تواند بینندگان را وارد عمل کند و آن‌ها را به درون نمایش بکشاند. آیین اغلب دارای قدرتی برآشوبنده و نیز قدرتی

حیات‌بخش و خلاق است؛ یا همان‌طور که پیک استاک ضمن صحبت از بعد آیینی مراسم عشای ربانی می‌گوید: «همه‌ی آیین‌ها بیانیه‌ای علیه عدم قطعیت هستند. هرج و مرجی که ماهیت صوری شده و تکرار شونده‌ی مراسم از آن می‌پرهیزد، به تعبیری، مقصود اصلی آن است. هر دعایی حاکی از یک غیاب است ولی مبین جبران آن نیز هست، چون صدا زدن پاسخی را می‌طلبد و نامیدن به وجود آوردن است.» در *انجمن شاعران مرده*، می‌توان خودکشی را عملی دید که تأثیر چشمگیری بر دنیا می‌گذارد. شیوه‌ی سازمان‌دهی این صحنه توسط ویر به این معناست که مرگ نیل چنین قدرتی را رها می‌کند. این آخرین ابزار برگزیده‌ی نیل است تا به وسیله‌ی آن نظم را بر خود و دنیایی که در آن زندگی می‌کند تحمیل و این، مرگی معمولی نیست.

می‌توان اظهار کرد که نیل به این شیوه‌ی آیینی شده‌ی انجام کارها متوسل می‌شود تا به اطرافیانش چیزهایی بسیار بیش‌تر از آن چیزی که کلمات می‌توانند القا کنند انتقال دهد. طی فیلم او هرگز نمی‌تواند کلمات درست را بیابد تا به پدرش بگوید که واقعاً چطور فکر می‌کند. در سراسر صحنه‌ی خودکشی، بدن و اطوار نیل به نمادها و استعاره‌های اصلی برای القای معنا تبدیل می‌شوند. ولی اگر پیامی برای انتقال دادن وجود داشته باشد، شفاف و آشکار نیست، چون در این صورت راز و ابهامی را نفی می‌کند که آیین به آن‌ها وابسته است تا بتواند نماینده‌ی مؤثری برای انتقال چیزهایی باشد که نمی‌توان آن‌ها را به راحتی، دقیقاً یا به صورتی سطحی بیان کرد.

خود صحنه‌ی خودکشی، اجرایی آیینی است. پس از برجسته‌سازی گسستگی ارتباط بین والدین و پسر هنگام بازگشتشان از ولتن، سلسله‌ی وقایع به اتاق خواب نیل می‌رسد. وقتی نگاه دوربین روی پیکر نیمه‌عریان نیل معطوف می‌شود، به صورتی تشریفاتی به پیراهن خوابش دست می‌کشد تا آماده‌ی لحظه‌ی قربانی کردن خود شود، یعنی اعتراضی که شاید به حس برهم ریخته‌ی توازنش سامان خواهد داد. وقتی با حرکتی مقدس تاج پیروزی بازیگر را برمی‌دارد (تاجی که آن را پیروزمندانه هم‌چون پاک (puck) در *رؤیای یک شب نیمه‌ی تابستان* بر سر می‌گذارد) شیوه‌ی اجرای عمل را از ذهنش می‌گذراند. ولی این‌بار او تنها و تنها در قربانگاهی است که خود برای خود آماده کرده است. لباس‌هایش تمیز تا شده‌اند؛ دو پنجره‌ی اتاق خوابش را بالا می‌برد و به منظره‌ی تازه‌ای نگاه می‌کند که سرد اما سفید، پاک و نیالوده به نومیدی و مبارزه است. او آه عمیق می‌کشد و سپس چشمانش و فکرش را متمرکز می‌کند: موسیقی متنِ تکرار شونده‌ی وزوز مانندِ موریس ژار تصویری از شرایط روانی نیل را نشان می‌دهد و نگاهش را به آن عمل قریب‌الوقوع معطوف می‌سازد. نورپردازی پراکنده چرخش دستگیره‌ی در را آشکار می‌سازد و سپس پای نیل را در حالی که به آرامی از پلکان پایین می‌رود، کمرش را راست کرده است و هر قدمش را منظم برمی‌دارد، انگار که در مراسمی مذهبی شرکت کرده است. وارد اتاق مطالعه‌ی پدرش می‌شود و ما در مقابل نمایی قرار می‌گیریم که روی اسلحه‌ای متمرکز می‌شود که نیل قصد دارد با آن به زندگی‌اش خاتمه دهد. سپس این صحنه قطع می‌شود و به اتاق خواب خانواده‌ی پری می‌رسد که با صدای خفه‌ی شلیک اسلحه از خواب بیدار می‌شوند. خبردار شدن هولناک آقای پری از مرگ پسرش با سکانسی با حرکت آرام و به صورتی عذاب‌آور ظاهر می‌گردد و این مسأله با شیون جنون‌آمیز خانم پری در خارج از تصویر تشدید می‌شود.

تجربه‌ی ویژگی رهایی‌بخش این صحنه برای بیننده خیلی دشوار نیست. در سرتاسر این قسمت، لحن آیینی تاریک نشان می‌دهد که این مرگ، اگرچه فاجعه‌بار است، چیزهای زیادی به دنیا می‌آموزد. در این‌جا بیننده حس می‌کند شاهد یک اقدام فداکارانه‌ی قهرمانانه، حادثه‌ای نمادین زدایانه است که می‌تواند دنیا را از چرخش بیش‌تر در سوء تفاهم‌ها نجات بخشد. نیل در «درک روزگار» قاطعانه نشان داده است که می‌توان با خودِ خود روراست بود.

بنابراین، حتی در پرتو خودکشی نیل، باز هم می‌شود گفت که فلسفه و آموزش کیتینگ موجود است. او دانش‌آموزان را با جنبه‌هایی از فرهنگ و ایدئولوژی آشنا می‌سازد که به آن‌ها اجازه می‌دهد تا زندگیشان را تغییر دهند: تاد به حدی بر

عقده‌ی فرودستی‌اش فایق می‌آید که بتواند به صدایش که مدت‌ها خفه شده است این توان را بدهد تا برهد و «نعره‌ای وحشیانه از فراز بام دنیا» بکشد؛ ناکس هنردوستی احساسی کیتینگ را به اجرا می‌گذارد و کریس را از چنگ دوست پسر هنرستیزش به در می‌آورد و چارلی نقاب شخصیت حقیقی‌اش را در نیواندا می‌یابد. وقتی کیتینگ که اخراج شده است در صحنه‌ی پایانی وارد کلاس درس می‌شود، روایت می‌خواهد ما را وادارد تا خوانشی را بپذیریم که طرفدار این اندیشه است که او آیه‌ی مهم و ماندگاری را به سوره‌ی زندگی در ولتن اضافه کرده است. در حالی که مدیر سخت‌گیر مدرسه، نولان، در پس‌زمینه قرار گرفته است، تاد روی میزش می‌ایستد و جسورانه به شکلی نمادین دم از پای‌بندی به فلسفه‌ی «رهبر»ش می‌زند. دیگر «ایمان آورندگان» نیز یک به یک به شکلی کلیشه‌ای در مجموعه‌ای از تصاویر که حاکی از همبستگی در پریشان‌حالی است همان کار را می‌کنند. از میان اعضای *انجمن شاعران مرده* تنها کامدرون «خائن»، نشسته می‌ماند. وقتی موسیقی موریس ژار به اوج خود می‌رسد، کیتینگ در تأیید حرکت نمادین دانش‌آموزانش در حمایت از او به شکلی اندوهبار می‌گوید: «متشکرم پسرها.»

خوانشی مخالف

خوانش مخالف *انجمن شاعران مرده* با خوانش مرجع که در بالا مورد بحث قرار گرفت مغایر است. اکنون ملاحظه می‌کنیم که چطور چنین اتفاقی می‌افتد. می‌شود گفت که کیتینگ صرفاً «مجموعه‌ای شعار پرهیزگارانه» سر می‌دهد و وانمود می‌کند «موضعی شجاعانه» آغاز کرده است، و چیزی بیش از کاهنی درجه دو نیست که نمی‌تواند حتی فلسفه‌ی وام‌گرفته‌ای را که ترویج می‌کند به عمل درآورد. همانند دیگر معلمان فیلم‌های دیگر، مثل ریچارد دادیر (گلن فورد) که در *جنگل تخته‌سیاه* به جاز به عنوان وسیله‌ای کمک آموزشی متوسل شود، ولو آن جانسن (میشل فایفر) که در *افکار خطرناک* دانش‌آموزان ناآرامش را با کمک ترانه‌های باب دایلن آرام می‌کند، کیتینگ «سخنان حکیمانه»اش را از آثار دیگران، از شعر هریک، تورو، ویتمن و فراست وام می‌گیرد. کیتینگ، که در انتخاب نویسندگان اصلاً تندروی نمی‌کند، به احتمال قوی برنامه‌ی درسی مرسوم را حفظ می‌کند. ممکن است از «واقع‌گرایان صرف‌نظر» کرده باشد. آثار تندروانه‌ی نویسندگان معاصری چون گینسبرگ و کروآک را نیز نادیده گرفته است. آیا کیتینگ «نعره‌ی وحشیانه» خودش را می‌زند؟ آیا زندگی خودش را «فوق‌العاده» نمی‌کند؟ شاید نه، همان‌طور که دان شیاچ منتقد اظهار می‌کند، می‌شود کیتینگ را در دهه‌ی ۱۹۶۰ تصور کرد که «وقتی جوانان شورش می‌کنند از بیرون گود هورا می‌کشد... و تلاش می‌کند تا پُستِ مدیریت مدرسه را اشغال کند.»

به احتمال قوی فلسفه‌ی کیتینگ صرفاً آرمان‌گرایی اثیری است. هم‌چنین می‌توان دید که برای نوع دانش‌آموزانی که به آن‌ها درس می‌دهد، نامناسب و خطرناک است. در مقابل دادیر و جانسن که می‌کوشند فردگرایان شهر آشوب را وادار به سازش کنند، کیتینگ سعی می‌کند تا دانش‌آموزانی را که از نظر عاطفی و مالی وابسته هستند، اگزیستانسیالیست کند. پسرانِ هنرپیشه‌ی فیلم نمایانگر چیزی هستند که دوهرتی آن‌ها را «نوجوانان پاک» نامیده است که با مظاهر نوجوانانی طغیانگر هم‌چون دین موریارتیِ غیرمسؤول و بی‌بندوبارِ کروآک (*در جاده*)، جیم استارکِ جیمز دین (*شورش بی‌دلیل*)، جانی دوچرخه‌سوار وحشیِ براندو (*وحشی*)، یا حتی هولون کالفیلد بدبین شانزده ساله‌ی سالینجر (*The catcher in the Rye*) بسیار فرق می‌کنند. تنها صحنه‌ای که فیلم بر صحنه‌ی موسیقی نوجوانانِ شکوفانِ معاصر می‌گذارد، برای مثال، تلاش نافرجام میک‌ها و پیت‌ها برای ساختن رادیویی است که بتوانند با آن رادیوی امریکای آزاد را بگیرند. در دوره‌ای که همه از تندروی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سرمست‌اند، هنر دوستی احساسی کیتینگ نسبتاً بی‌روح می‌نماید. پس از اخراج او، بانکداران آینده و وکیلان آینده در آغوش تحصیلی ولتن احساس راحتی می‌کنند و از واقعیت‌های سختِ زندگی خارج از مرزهای طبقه‌ی متوسط در امان می‌مانند.

مرگ نابهنگام نیل پری تعالیم کیتینگ را تضعیف می‌سازد.

ممکن است اتهامی که پس از این خودکشی متحمل می‌شود توجیهی داشته باشد و شاید نشانه‌ای باشد دال بر شیوه‌ی برخورد تشکیلاتی چون آکادمی ولتن با این‌گونه رسوایی‌ها، ولی پرسش‌های جدی و آزارنده‌ای که این خودکشی مطرح می‌سازد کمک می‌کند تا خطرات نهفته در انواع شیوه‌های معلمانی مثل کیتینگ را فاش نماید. این یکی از نقاط قوت فیلم است: این‌که با دستکاری ماهرانه‌ی روایت به بیننده بقبولاند که هر ایدئولوژی بافت زدوده‌ای، جدای از واقعیتی اجتماعی که دانش‌آموزانی چون نیل و دوستانش در آن زندگی می‌کنند، می‌تواند پیامدهای غیرمترقبه و گاه اسفباری را به همراه داشته باشد.

جامعه‌شناسان مشکل احتمال رها شدن هرفردی از بافت‌های اجتماعی ظالمانه و تغییر این بافت‌ها را اغلب برحسب روابط میان ساختار و عاملیت بیان می‌کنند. یک قطب بحث به اراده‌گرایی (voluntarism) افراطی ـ ارزش کمی برای این واقعیت قایل است که ما تاریخ را صرفاً بر اساس شرایط انتخابی خودمان نمی‌سازیم و ناگزیر مقید به محدودیت‌ها و بافت اجتماعیی هستیم که در آن زندگی می‌کنیم. این شیوه‌ی شناختِ ساختار اجتماعی این مسأله را از نظر دور می‌دارد که ساختن تاریخ به هر نوع ممکن است بافت اجتماعی ما را از نو بسازد ولی هیچ‌گاه نمی‌تواند واقعیت را کاملاً از ساختار جدا سازد. همان‌طور که دانشجویی در بحث سمینار می‌گفت «اگر کیتینگ به اهدافش رسیده بود و همه‌ی کارکنان و دانش‌آموزان به طرز فکر او می‌گرویدند، تنها دستاوردش جایگزین کردن یک ساختار آموزشی به جای ساختاری دیگر بود.» خب، شاید ساختارهای تازه عادلانه‌تر می‌بودند، ولی زندگی هرگز نمی‌تواند عاری از ساختار باشد. برعکس، قطب دیگر (جبرگرایی افراطی) صرفاً نشان می‌دهد که آدمی کنترل اندکی بر شرایط زندگی‌اش دارد و ما نمی‌توانیم کار چندانی برای تغییر سنگینی این نفوذ انجام دهیم. این مسأله به وضوح بیانگر شکست‌پذیری یا تقدیرگرایی ناسالم در برابر امکان تغییر است.

اراده‌گرایی افراطی، که در شخصیت کیتینگ تجسم یافته است، در برابر شرایط به عامل آزادی خیلی زیادی می‌دهد؛ جبرگرایی افراطی آزادی خیلی کم. این مسأله در مورد کیتینگ وخیم‌تر می‌شود چون گاه به نظر می‌رسد در مقابله با آموزش متعارف‌تر هیچ روش سیاسی، عملیی را پیش پای دانش‌آموزانش نمی‌گذارد. بیننده می‌تواند به وضوح قدرتش را در انگیزشی که مبتنی بر الهام‌بخش‌ترین متن‌هاست ببینند، ولی به‌ندرت سرنخی می‌دهد تا دریابیم که چطور چنین متن‌هایی می‌توانند درگیراگیر انتقاد و مخالفت شدید دوام بیاورند یا بایستند. بنابراین شاید بتوان دیدگاهش را برحسب ابزار غیردوستانه‌ی پایداری مبتنی بر توجهی احساسی به خودشیفتگی و نشأت گرفته از اعتقاد به آزادی فرد و بدون توجه به هرگونه دگرگونی متناظر اجتماعی که فرد در آن زندگی می‌کند درک کرد. همان‌طور که ژیرو بیان می‌کند. «کیتینگ... از هرگونه تعبیر پایداری که عملکرد قدرت را در ترویج رنج بشر و بی‌عدالتی اجتماعی و استثمار مورد تردید قرار می‌دهد می‌پرهیزد.»

اما به راحتی می‌توان مرز آشکار بین مرگ نیل و مرگ یک شهید را مشخص کرد. برای شهید، مرگ هدف نیست. شهید خواهان مرگ خودش نیست، ولی آماده است تا اگر قرار باشد، برای حقیقت کشته شود. دین مسیحیت پیوسته خودکشی را محکوم کرده است، چراکه نفی قداست موهبت زندگی و توهین به عشق به خود و همسایه است. تعالیم کاتولیک رومی معاصر، با تکرار نظر سنت توماس آکوئیناس مبنی بر این‌که خدا تصمیم می‌گیرد که چه‌وقت باید بمیریم، بیان می‌کند که «خودکشی باکشش طبیعی بشر به حفظ و تداوم زندگی‌اش مغایر است. جداً با عشق درست به خود مغایر است. هم‌چنین اهانت به عشق به همسایه است. ما خادم و نه مالک زندگیی هستیم که خداوند به ما سپرده است. دست ما نیست که از آن خلاص شویم. برای کسانی که همین‌نظر را دارند، مشکل است که بپذیرند مرگ نیل به هر تعبیر برای تغییر دنیا لازم است. (خداوند هرگز نمی‌خواهد کسی زندگی خود را بگیرد.)

خوانشی متقاعدکننده از این رخداد می‌تواند نشان دهد که نیل هم فاقد خودشناسی و هم فاقد شناخت دنیا بوده است.

خودکشی «نمایشی» چیزی بیش از عملی نومیدانه از سرِ سرخوردگی شدید از این مسأله نبوده است که نمی‌توانسته است زندگیی را دنبال کند که دل به آن بسته بوده است جوئت می‌نویسد که این بیان نومیدانه‌ی قدرت پایداری او با ابزار پدرش بود. انحراف نهایی از «درک روزگار» بود. آیا می‌توان گفت که تنها راه گریز مرگ بوده است؟ ناتوانی پدر در یافتن دلیل و پاسخ به نیازهای پسر توجیهی برای یک چنین عمل خشونت‌بار در قبال خود نیست. در این‌جا نابالغی نوجوانی که نمی‌تواند راه خودش را برود آشکار می‌شود. چارلی نیز به شیوه‌ای مشابه، در صحنه‌ی قبلی، در جمع ایستاده و گفته بود ندای خدا دریافت شده است و اکنون نوبت دختران است که در ولتن پذیرفته شوند. وقتی دوربین نگاهش را به واکنش‌های دیگر دانش‌آموزان معطوف می‌سازد، بیننده هدایت می‌شود که باور کند تنها عجولی شتابزده مانند چارلی است که در برابر چنین انصاف ـ خواهی‌های ملودرامی تسلیم می‌شود.

با جلو رفتن روایت، دیگران نیز درگیر اعمال جلب توجه‌کننده‌ی مشابهی می‌شوند. حماقت نیل نتایج ویران‌کننده‌تری دارد تا کتک خوردن شرم‌آور چارلی از مدیر مدرسه، ولی هر دو از یک مبارزه‌ی ناپخته برای مقابله با بی‌عدالتی‌های دنیایی نشأت شده‌اند که روح فرد را محدود و منکوب می‌کند. در مورد نیل، طغیان مبتنی است بر تیره و تارسازی خطرناک‌تر دنیاهای خیال و واقعیت. «اجرای» او آخرین صحنه‌ی رمانتیک از نمایشنامه‌ای شخصی است که مانند هر تراژدیی با مرگ قهرمان پایان می‌یابد. نیل قادر نیست هنر را از زندگی جدا سازد. مرگ برای این «بازیگر» دروازه‌ی خلوص است، ولی پیامدهای چنین آرزویی از تصوری احساسی نشأت می‌گیرد که به شکل خطرناکی توسط کیتینگ پرورش می‌یابد. بیننده روز به روز بیش‌تر از فلسفه‌ی تحصیلی‌ای خبردار می‌شود که به نظر می‌آید مشوق چنین حرکات بی‌ثمری است. فکر توان تغییر دادن دنیا کلاً رها می‌شود و اعمالی چون اعمال نیل و چارلی نمی‌تواند آن را به عمل درآورد. این‌که آن‌ها را چیزی بیش از این بدانیم، یعنی این‌که خودمان را به عنوان بیننده بفریبیم و درگیر خودفریبی مشابهی شویم. کیتینگ‌های این دنیا هیچ ارزشی برای مهارت‌های آموزشیی قایل نیستند که ممکن است به دانش‌آموزان کمک کند تا آن چیزهایی را که به روح آسیب می‌رساند تغییر دهند. واضح است در دنیایی که نیل در آن زندگی می‌کند چنین مهارت‌ها و توانایی‌هایی ضروری است.

با این‌که انجمن شاعران مرده نشان می‌دهد که چطور یک نوجوان تا این حد فاجعه‌بار با نومیدی و سرخوردگی شخصی برخورد می‌کند، در فیلم نشانه‌هایی حاکی‌از این است که نیل ابتدا می‌کوشد تا با وضعیتش مثبت برخورد کند

با این‌که *انجمن شاعران مرده* نشان می‌دهد که چطور یک نوجوان تا این حد فاجعه‌بار با نومیدی و سرخوردگی شخصی برخورد می‌کند، در فیلم نشانه‌هایی حاکی از این است که نیل ابتدا می‌کوشد تا با وضعیتش مثبت برخورد کند. برای مثال، صحنه‌ای که به اتاق کیتینگ می‌رود تا به او بگوید که پدرش خواسته است تا نمایش را رها کند لحظه‌ای از روایت است که بیننده حس می‌کند ممکن است احتمال حل این تردید به شیوه‌ای آشتی‌جویانه وجود داشته باشد ولی بار دیگر بیننده مردد می‌شود که آیا کیتینگ سخنی پندآموز می‌زند یا صرفاً نیل را به طغیان بیش‌تر سوق می‌دهد. (پیش‌تر، کیتینگ به شاگردانش گفته بود: «در ما نیاز فراوانی وجود دارد که پذیرفته شویم، ولی باید به آن‌چه در خودتان منحصر به فرد و متفاوت است، حتی اگر غیرعادی یا نامحبوب باشد، اعتماد کنید.») او طی صحنه‌ی مشورت از همان استعاره‌های تئاتری استفاده می‌کند که می‌دانند به مذاق این بازیگر نامجو خوش خواهد آمد. به آن‌ها می‌گوید «بازی کردن نقش پسر وظیفه‌شناس» را متوقف کند: باید نزد پدرش برود و به آن‌ها بگوید بازی کردن هوسی گذرا نیست، بلکه یک اعتقاد و یک دلبستگی است. کیتینگ این ادعای نیل را رد می‌کند که به دام افتاده است و به هر ترتیب، اگر

پدرش به او گوش نکند، اهمیتی ندارد چون خیلی زود از مدرسه بیرون خواهد رفت و سپس می‌تواند «هر کاری بخواهد» انجام دهد. نیل باید به پدرش نشان دهد که واقعاً چه کسی است، که عشقِ بازی کردن دارد و هر نوع ادامه دادن به تظاهر تنها «بازی کردن یک نقش» است.

وقتی تلاش‌ها نمی‌توانند پدرش را متقاعد سازند، می‌بینیم که دلسردی نیل از سرخوردگی به تسلیم نومیدانه و سرانجام به یأس تبدیل می‌شود. هیچ راه برگشتی به نظر نمی‌رسد. نیل به جای رفتن به سوی دنیا از آن دور می‌شود: حاصل آن انزوای روانی است. این شرایط برای نویسندگان تاریخ الهیات مسیحی آشناست. برای سنت آگوستین چنین مخمصه‌ای به معنای حالت گناه است، زیرا این روی‌آوری ریاکارانه به خود، که با اضطراب درون‌نگری همراه است، مانع از آن می‌شود که خود در معرض دیگران و خدا قرار گیرد. او می‌نویسد: «اراده‌ای که از خوبِ معمول و لایتغیر روی می‌گرداند و به خوبِ خصوصی خودش یا چیزی بیرونی یا حقیر روی می‌آورد گناه می‌کند.» برای کیرکه گارد نیز گناه این نوع یأس و سرخوردگی است: «گناه عبارت است از این‌که نزد خداوند با نومیدی نخواهیم خودمان باشیم یا نزد خداوند با نومیدی بخواهیم خودمان باشیم.» این دیدگاه به خوبی بر این نکته‌ی حساس صحه می‌گذارد که گناه طغیان گوشت و خون نیست، بلکه رضایت روح به آن است «این تسلیم شدن» خلاصه‌ی تراژدی نیل است زیرا رضایت او به طغیان گوشت، یعنی این‌که نمی‌توانسته است هیچ پاسخی برای مسأله‌اش پیدا کند مگر مرگ خودش.

چنین خوانش مخالفی از *انجمن شاعران مرده* نیز ممکن است نشان دهد که صحنه‌های پایانی پرعاطفه، نه تنها بازتاب دقیقی از معنا/های ساخته شده‌ی کل روایت نیستند که هیچ، بلکه نشأت گرفته از تمایل سیری‌ناپذیر هالیوود به این است که خاتمه باید «خوشایند» باشد. می‌توان گفت موسیقی متن ژار و نمایش عاطفه‌ی پسرها در این لحظات پایانی نه تنها معنا/های مرجع فیلم را تقویت نمی‌کنند، بلکه با آن‌ها مغایرند و از این رو واقعاً دلیلی بر پیروزی جامعه بر فرد هستند. واقعیت این است که کیتینگ معلمی‌اش را از دست داده است و مجبور است به «درس ادب و نزاکت» بازگردد و نیل موردی است از خودکشی نوجوانان و دکتر اوانز ریتچارد خیلی زود راهی برای بازگشت به کلاس درس پیدا خواهد کرد. چنین خوانشی می‌تواند مبین آن باشد که فیلم فعالانه وضعیت موجود را با به تصویر کشیدن خطرات عدم سازش و امکان‌ناپذیری مقاومت در برابر آن‌چه نورمن میلر «موضوعات تمامیت خواهانه‌ی جامعه‌ی امریکا» نامیده است تقویت می‌کند.

خاتمه

می‌توان *انجمن شاعران مرده* را هم تأییدی بر فردگرایی و روحیه‌ی رمانتیک دانست و هم نقدی بر خطرات نهفته در چنین فلسفه‌ای. امیدواریم با ارایه‌ی خوانش‌های مرجع و مخالف برخی از شیوه‌هایی راکه بر اساس آن‌ها متنی فیلمی می‌تواند هم مبهم باشد و هم متناقض، روشن ساخته باشیم و شاید اعتبار این ادعای ویر را، در ارتباط با مخاطبانش، مورد تردید قرار داده باشیم که «می‌توانم آن‌چه را می‌خواهم بدانم کنترل کنم». نشان دادیم که این فیلم با توجه به چگونگی درک خودکشی پرسش‌های اخلاقی جدی و مشکل‌زایی را برای مسیحیان مطرح می‌کند. آیا خودکشی نیل عملی قهرمانانه است که توجهات را به بی‌عدالتی‌های دنیا جلب می‌کند و از طریق آن دیگران می‌توانند یاد بگیرند، یا صرفاً یک عمل نابجای احمقانه و نهایت خودخواهی است؟ به همین ترتیب، برای بیننده اصلاً ساده نیست که دریابد آیا کیتینگ در به‌کارگیری شیوه‌های تندروانه‌ای که در قبال شاگردانش پیش می‌گیرد، شهامت مسیحی خارق‌العاده‌ای را به نمایش می‌گذارد، یا این‌که در حقیقت تا حد زیادی انگیزه‌ی او تصمیمی نامعقول و متکبرانه برای تکان دادن دیگران است. در *انجمن شاعران مرده* هرگز پاسخ صریحی به «اقدام درستی» که باید در مدارسی چون آکادمی ولتن انجام داد، داده نمی‌شود. برای مثال، می‌شود گفت آقای کیتینگ همیشه کوشیده است تا طبق اصول عشق مسیحی، یا آگاپه (agape)، رفتار کند و این مسأله آشکارتر از همه در پافشاری‌اش بر این نکته مشهود است که باید به شاگردان

فرصت و اندرز داد تا توان کاملشان را به دست آورند. عشق مسیحی همیشه مستلزم این بوده است که بکوشیم تا بدون خودداری و تبعیض، و به صورتی نامشروط، برای رفاه اشخاص دیگر قدم برداریم. بارکلی می‌نویسد آگاپه «نگرش شکست‌ناپذیر حسن نیت است... بلکه حسن نیت نسبت به دیگران است بدون توجه به این‌که چه کسی هستند.» به همین شکل، می‌توان گفت ترغیب به «درک روزگار» بازتاب تأکید متمایز *کتاب مقدس* بر زندگی کامل است که از پذیرش خوبی خدادادی آفرینش نشأت می‌گیرد، نه از نفی آن. ممکن است برخی از بینندگان مسیحی از توجه آقای کیتینگ به این‌که شاگردانش باید از هر لحظه لذت ببرند به تأکید قوی **عهد جدید** بر همین مسأله برسند، برای مثال، مضمون یوحنایی این‌که «دریافتم که شاید زندگی داشته باشند و فراوان داشته باشند» (یوحنا ۱۰:۱۰) و تأکید متایی در خطابه‌ی بالای کوه درباره‌ی عدم نگرانی از فردا (متی ۶:۳۴) همپوشی‌های آشکاری با رویکرد آقای کیتینگ و فلسفه‌ی زندگی او دارد. به همین ترتیب، می‌توان گفت که تلاش لیبک‌گویانه‌ی شاگردانش برای آزادسازی خودشان از هرگونه محدودیت بیرونی ظالمانه نمایانگر درکی انجیلی از شخصیت انسانی است چون آن‌ها که در تصور آفریننده‌شان ساخته شده‌اند، مصمم می‌شوند تا زندگی باعظمت، با صداقت و همراه با آزادی را دنبال کنند. (*سفر پیدایش* ۱:۲۷). اما با این‌که تمایلات تندروانه‌ی عشق تعابیر مسیحیت از انگیزه و عمل اخلاقی را تقویت می‌کنند، مسیحیان تاکنون هیچ پاسخ آسان یا بلامنازعی به مناسب‌ترین شیوه‌های رفتار در موقعیت‌های خاص ارایه نکرده‌اند. آن‌هایی که می‌کوشند بر اساس عشق مسیحی عمل کنند، هم‌چنان به موهبت بصیرت و بینش نیاز دارند تا اعمالشان نمایانگر اعمال مسیح در شرایط تازه و نقادانه‌ای باشد که خود و دیگران خودشان را در آن‌ها پیدا می‌کنند. بنابراین، اغلب ادعا می‌شود عشقی، که به صورت ظاهری و صرفاً «به قصد خیر» شکل می‌گیرد، غیرمسؤولانه، ناسودمند و بالقوه خطرناک است. برای مثال، پرستن اظهار می‌کند که توانایی اندیشیدن در مورد پیامدهای ممکن برخی اعمال یکی از مهم‌ترین عناصر شکل‌گیری رویکردی خاص به زندگی مسیحی است. او توضیح می‌دهد که «برخی از بدترین گناهانی که علیه عشق انجام گرفته است توسط کسانی ادامه پیدا کرده است که نیت خیر داشتند.»

می‌توان انجمن شاعران مرده را هم تأییدی بر فردگرایی و روحیه‌ی رمانتیک دانست و هم نقدی بر خطرات نهفته در چنین فلسفه‌ای

این نکته به خوبی در ارتباط با بررسیمان در مورد ماهیت مسیحی عمل آقای کیتینگ در نظر گرفته شده است. حتی اگر منظورمان این باشد که در سرتاسر فیلم انگیزه‌اش پاک است، همیشه این احساس نیز وجود دارد که توصیه‌هایی که با نیت خیر بیان می‌شود به نوعی نسنجیده هستند و قضاوت‌هایش همیشه هم عاقلانه نیستند. ممکن است آقای کیتینگ هم معتقد بوده که آن‌چه برای شاگردانش تبلیغ می‌کرده است توان بالقوه‌ی تغییر زندگیشان را برای همیشه و همیشه داشته است، ولی عدم بصیرت و ناتوانی‌اش در پیش‌بینی پیامدهای ممکن فلسفه‌اش می‌توانسته است فقدان بزرگ عمق یا آگاهی معنوی را در برابر دیدگان برخی از بینندگان مسیحی برملا سازد.

فیلم موضوعات اخلاقی مهم دیگری را هم برای بیننده‌ی مسیحی مطرح می‌کند که در این‌جا نمی‌توان به آن‌ها پرداخت. مطمئناً بینش و بصیرتی که از خوانش مخالف به دست می‌آید، شیوه‌ی خودانتقادی الهیات مسیحی را که در این اواخر در غرب دنبال شده است، فاش می‌سازد. بحث بر سر رابطه‌ی بین ساختار و عاملیت در مباحث مربوط به گناه ساختاری در الهیات آزادی‌بخش دیده می‌شود. توجه به روابط میان تعاریف اجتماعی، ذره‌گرایانه یا فردگرایانه از گناه از یک سو، و تعاریف اجتماعی یا نهادی از سوی دیگر است. اغلب این بحث بر تنش بین ساختارهای ناعادلانه‌ی قدرت و قصور فردی یا مشارکت در چنین ساختارهایی متمرکز می‌شود. کم‌کم بر ابعاد اجتماعی، سیاسی و جمعی

گناه تأکید می‌شود، صرفاً در برابر تعابیر خصوصی یا فردی مقاومت شود. برای مثال، برای گوتیه‌رز مهم است که تأکید کند گناه صورتی جمعی دارد که اغلب در ساختارها و سازمان‌های بی‌عدالت تجسم می‌یابد. رستگاری مسیحی ـ و درک بشر راکه در آن نهفته است ـ هرگز نمی‌توان از توجه به آزادسازی اقتصادی، سیاسی و اجتماعی جدا ساخت. در مقابلِ ساده‌لوحی آشکار کیتینگ درباره‌ی قدرت و نفوذ ساختارهای اجتماعی، دین‌های آزادی‌بخش می‌کوشند تا منشأها و حضورهای چنین گناه «نهادینه شده‌ای» را، با نگاهی به رهاندن مردم از اثرات آن، تشخیص دهند.

همان‌طور که گفتیم، فیلم نه پاسخی صریح به این‌گونه پرسش‌ها می‌دهد و نه بنابراین دارای یک پیام ساده‌ی مسیحی است. اما تردید و تنش ذاتی فیلم نباید ما را نومید کند، چراکه قدرت و موفقیتش مطمئناً در به تصویر کشیدن ابهام و تناقض اخلاقی آن نهفته است. ❑

این مقاله ترجمه‌ی فصل دوازدهم از کتاب ذیل است:
Marsh, Clive & Gaye Oritz (eds.), *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*. Blackwell publishers ltd., 1997.

استفن بری (Stephen Brie)، استاد ادبیات و مطالعات سینمایی دانشگاه امید لیورپول، مدیر آزاد تلویزیون است که هم‌اکنون مشغول انجام تحقیقی در مورد نمایش‌نامه‌نویس تلویزیون، دنیس پاتر (Denis Poter) است.

دیوید تاره‌ول (David Torevell)، استاد ارشد دانشکده‌ی الهیات و مطالعات دینی دانشگاه امید لیورپول است. پژوهش اصلی او در حال حاضر مطالعات آیینی است، اگرچه به گفت‌وگوی مسیحیت و آیین بودایی و عبارت مسیحیت معاصر نیز علاقه‌مند است. او همراهِ استفن بری دوره‌ی موفق و پرطرفداری را در باب «دین از نگاه فیلم» در مقطع کارشناسی برگزار می‌کند.