تنگه‌ی وحشت

کیپ فیر (۱۹۹۱)

برایان مک فارلین، ترجمه‌ی لیدا کاوسی

وقتی کتاب *جلادان*، نوشته‌ی جان مک دانلد، پس از اقتباس سینمایی مارتین اسکورسیسی در سال ۱۹۹۱، تجدید چاپ شد، بر روی جلد کتاب با حروف درشت نام فیلم اقتباسی *کیپ فیر*[1] را درج کردند. البته این رویداد به هیچ‌وجه نامتعارف نیست و درواقع، برای فیلمی اقتباس‌شده از یک کتاب، که منجر به تجدید چاپ آن شده باشد، ضروری نیز هست. روی جلد این‌گونه کتاب‌ها معمولاً تصویری از فیلم و این نوشته به چشم می‌خورد «هم‌اکنون فیلم سینمایی بزرگی از آن ساخته شده است.» اما نکته‌ی شگفت‌انگیز این است که فیلم، هویت رمان را به طور کامل در خود محو کند و این همان کاری است که *کیپ فیر*، *جلادان* کرد. درواقع، رمان مک دانلد دو بار تبدیل به فیلم شد: یک بار اسکورسیسی در سال ۱۹۹۱ و یک بار هم جی. لی تامپسن در سال ۱۹۶۱ اقدام به این کار کردند. تهیه‌کننده‌ی هر دو فیلم شرکت یونیورسال پیکچرز بود.

در این مطالعه‌ی موردی، توجه اصلی به تأثیر فاصله‌ی زمانی زیاد بینِ عرضه‌ی رمان و نسخه‌ی

سینمایی آن معطوف خواهد بود و در این نمونه، تحقیق از این جهت بسیار جالب توجه است که فیلم نخست تنها چهار سال پس از انتشار رمان در سال ۱۹۵۷، ساخته شد و سپس، بعد از گذشت سی سال مجدداً از روی آن فیلم دیگری تهیه کردند. همان‌طور که تحلیل جزء به جزء پیرنگ رمان نشان می‌دهد، از برخی جهات، فیلم اسکورسیسی به همان اندازه که نسخه‌ی سینمایی رمان مک‌دانلد است، بازسازی فیلم لی‌تامپسن نیز هست، هرچند به لحاظ عقیدتی، فیلم اسکورسیسی فاصله‌ی فراوانی با هر دوی آن‌ها دارد. این فیلم متعلق به سال ۱۹۹۱ است و برداشتِ «مطابق با اصل» زمانی مربوط به سی سال و اندی پیش‌تر محسوب نمی‌شود.

مک دانلد نویسنده‌ی پرکاری است که داستان‌های مهیج بسیاری نوشته است و شاید معروف‌ترین آن‌ها مجموعه داستان‌های کارآگاهی تراویس مک گی باشد. او در ژانر انتخابی خود بسیار متبحر است. اسکورسیسی با دیدگاهی بسیار بدبینانه‌تر در مورد رفتار بشر، و بی‌شک با درک چگونگی تحول جهان و اصول مسلم قدیمی، فیلمی ساخته است که هم ملودرامی ترسناک محسوب می‌شود و هم تحقیقی بر شکاف‌های عمیقی است که در ساختار زندگی طبقه‌ی متوسط، از آن زمان تاکنون، ایجاد شده است.

روایت و تغییر

الگوهای ساختاری: رمان

داستان و ترتیب پیرنگ

ساختار رمان *جلادان* اساساً خطی است و در آن تنها از چند فلاش‌بک کوچک برای تکمیل اجزای مهم اطلاعاتِ پس‌زمینه استفاده شده است. با توجه به تفاوتی که بردول و تامپسن بین داستان و پیرنگ قایل‌اند[۲]، اولین وقایعی که در رمان ثبت می‌شوند عبارت‌اند از:

الف. آشنایی سام باودن با همسرش کارول، که هر دو دانشجو بودند (فصل یکم) و سپس ازدواج آن‌ها در زمان جنگ (درحالی که اولین رویداد پیرنگ فیلم، به هم خوردن تعطیلاتِ شاد خانواده‌ی باودن در کنارِ ساحل، در اثر بازگشت کدی است)؛

ب. تجاوز ماکس کدی به یک دختر در استرالیا در زمان جنگ و شهادت سام در این زمینه که موجب زندانی شدن کدی شد. (فصل یکم، صص ۵ ـ ۱۰)[۳]؛

پ. وضعیت زندگی کدی پس از آزادی و نیز بازگشت او برای تحقیر همسرش که در زمان زندانی بودنش از او طلاق گرفته بود.

الف. این بخش، از زبان دانای کل و برای بررسی وقایع گذشته روایت شده، و درست پس از زمانی قرار گرفته است که کدی با توصیف چگونگی آزار همسر سابقش، سعی می‌کند سام را دچار واهمه کند. این واقعه در زمانی رخ داده است که نگرانی سام برای خانواده‌اش برطرف شده است و فلاش‌بک به نحوی ساخته شده که به نظر می‌رسد خاطرات او در مورد چگونگی آغاز زندگی شاد خانوادگی‌اش بر اثر آن آشنایی در سال ۱۹۴۲ است.

ب. در این بخش، سام در حالی که پس از ناهار پیک‌نیک، با آرامش در کنار کارول، در ساحل دراز کشیده است، ماجرا را برای او تعریف می‌کند. این بخش درست در زمانی رخ می‌دهد که کدی مجدداً در زندگی‌اش ظاهر شده است. به عبارت دیگر، اطلاعات مهم مربوط به گذشته با استفاده از خاطراتِ خودِ سام، به نمایش گذاشته شده است، چنان‌که گویی این خاطرات نیز، مانند خودِ کدی، نشان‌دهنده‌ی نوعی «بازگشت واپس‌رانده» است. در فلاش بکی بسیار کوتاه و در واکنش به ماجرایی که سام تعریف کرده است، کارول نیز ماجرای مشاهده‌ی رعب‌آورِ مردی بیگانه را که فکر می‌کند همان سام باشد، شرح می‌دهد. کارول این مرد را در حالی دیده بود که روی حصار خانه‌شان نشسته بود و سگشان، مریلین، به او پارس می‌کرد (ص ۱۱). به عبارت دیگر، خواننده ابتدا از نگاه کسانی که کدی برای آزار و شکنجه‌شان آمده است با او آشنا می‌شود و این شخصیت، به طور مستقیم به خواننده معرفی نمی‌شود.

پ. این بخش در دو قسمت گفته می‌شود. قسمت اول و بسیار کوتاه‌تر را چارلی هوپر بیان می‌کند، که از او با عبارت «وکیل جوان و باهوش» (ص ۱۳) یاد می‌شود. او از کارهای

کدی از زمان آزادی از زندان کانزاس در سپتامبر گذشته گزارشی به سامر می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که کدی پس از آزادی «هیچ اقدام غیرمعمولی» انجام نداده است. قسمت دوم را خودِ کدی، هنگامی که سام را وادار به شنیدن حرف‌هایش می‌سازد، عرضه می‌کند. او در این قسمت با مقایسه‌ی زندگی زناشویی شکست‌خورده‌ی خود و فرزندی که او را نمی‌شناسد، با زندگی ظاهراً رضایت‌بخش خانوادگی سام (صص ۶۴ ـ ۶۶)، به او طعنه می‌زند. تهدید تلویحی او به انتقام‌جویی، بر روی سام تأثیر می‌گذارد.

غیر از این بازگشت‌های کوتاه و ضروری به گذشته، ساختار رمان بر اساس اصول کاملاً خطی گره‌گشایی می‌شود. غیر از این موارد، تفاوت بین داستان و پیرنگ فیلم بسیار اندک است. توجه خوانندگان را در این‌جا به این نکته جلب کرده‌ام تا نقاط عطفِ خاصِ این فرایند در فیلم اسکورسیسی روشن‌تر شود.

الگوی کلی ایجاد ساختار

با استناد به اصول روایی که بارت در «تشریح» رمانِ *جلادان*[۴] ارایه کرده است، مسأله یا معمایی که کل ساختار اثر بر اساس آن شکل گرفته به ترتیب زیر است: وقتی شخصی ناگهان پس از چهارده سال برای گرفتن انتقام، در زندگی خانواده‌ی مرفه و احتمالاً مغروری از طبقه‌ی متوسط جامعه ظاهر می‌شود، چه تأثیری بر آن می‌گذارد؟ به قول روان‌کاوان، این نشانه‌ی محکمی از بازگشت واپس‌رانده و ظهور مخلوقی از نهاد (id) در سطح خودآگاهی است.

مفهوم خانواده یا اجتماع آرام و ظاهراً ایمن، با تعرض پیش‌بینی نشده‌ی بیگانه‌ی آزموده می‌شود و حضور فرد مهاجم به هیچ وجه نامتعارف نیست. مک‌دانلد وقت خود را برای معرفی موجود اخلالگر تلف نمی‌کند. وقتی رمان آغاز می‌شود، سام باودن قبلاً از خطر آگاه شده است و «تقریباً» با درماندگی سعی می‌کند به خود بقبولاند که در قلمرو خاص او همه چیز روبه‌راه است و هیچ مشکلی وجود ندارد.» (صص ۱ ـ ۲)

تمامی وقایع بعدی، بر اثر تعرض کدی به «قلمرو خاص» سام تحمیل می‌شوند. سام وادار می‌شود برای حفظ خانواده‌ی خود در برابر خطر حضور کدی اقدام کند و از آن‌جا که قانون تنها تا حدی می‌تواند به او کمک کند، این کار دشوارتر می‌شود. در رمان تأکید می‌شود که سام تا حدی آرمان‌گرایانه، طرفدار روش قانونی است: رمان او را مردی نشان می‌دهد که در شرکت مجاز خود «از برخی بخش‌های حرفه» که سایر شرکا «دستشان را با آن آلوده کرده‌اند» مصون مانده است (ص ۹۰): وقتی معلوم می‌شود که هیچ دلیلی برای دستگیری کدی وجود ندارد، سام برای رفع خطر کدی به استفاده از روش‌های غیرقانونی وادار می‌شود. بنابراین، او در دو حوزه در حال تلاش است: در جست‌وجوی راه‌هایی برای رفع خطر کدی است و علاوه بر این، در صدد دور نگهداشتن خانواده‌ی خود از آسیب نیز هست، به نحوی که بدون برهم زدن احساس امنیت خانواده‌ی خود بتواند علیه کدی اقدام کند. مرگ کدی که تا حدی ناشی از شلیک سام است، موجب ایجاد «رضایت خاطری وحشیانه» می‌شود. (ص ۲۰۸).

بنابراین می‌توان الگوی کلی ایجاد ساختار را به صورت زیر خلاصه کرد: هماهنگی، اخلال، مواجهه با اخلال، از میان بردن نیروی اخلالگر، ایجاد مجدد هماهنگی، که در این‌جا معادلِ زندگی خانوادگی طبقه‌ی متوسط است و اخلال نیز در کدیِ خشن، انتقامجو و حیوان‌صفت تجلی یافته است.

تضادهای ایجادکننده‌ی ساختار

نانسی، دختر سام، از معلم زبان انگلیسی‌اش یاد گرفته است که «داستان خوب به این دلیل خوب محسوب میشه که شخصیت داستان در اون متحول میشه و این نشون میده که هیچ‌کس مطلقاً خوب و هیچ کس هم مطلقاً بد نیست. و در داستان بد، قهرمانا صددرصد قهرمان و ضدقهرمانا صددرصد بد هستن. اما من معتقدم که اون مرد (کدی) مطلقاً بده.» (ص ۶۹). دسته‌بندی‌ای که معلم نانسی ارایه می‌کند در جای درست خود به کار نرفته است، اما شواهد زیادی نیز وجود ندارد که مؤید مخالفت جدیِ مک‌دانلد با این عقیده باشد. قطبیتی که رمان مک‌دانلد بر اساس آن

نگاشته شده است، در طرح کلی رمانِ او، مسأله‌ای بغرنج نیست. ممکن است نشانه‌ای در این رمان باشد که حاکی از ضعف و شکنندگی بالقوه‌ی زندگی خانوادگی طبقه‌ی متوسط ـ که در این‌جا خانواده‌ی باودن نمونه‌ی آن است ـ در برابر تعرضات خارجی است، اما این موضوع موجب نمی‌شود که خانواده‌ی مذکور و یا خالقِ ضمنیِ اثر، درستی و صحتِ خود را به طور جدی مورد تردید قرار دهد. در پایان، این زوجِ ساکنِ حومه‌ی شهر، دست در دست یکدیگر در ساحل قدم می‌زنند و با صفات «زوجی زیبا، متین و متمدن، بدون نشانه‌ای حاکی از خشونت، بدون اثری به‌جامانده از ترس عظیم» از آن‌ها یاد می‌شود (ص ۲۱۴).

برخلاف رمان، کدی در فیلم به طور عینی و مستقیم معرفی می‌شود. به جای آن‌که داستان او بر اساس آن‌چه که سام به یاد می‌آورد توصیف شود، او را نخستین بار، درست پیش از آزادی، در داخل سلولِ خود و در حال شنا رفتن مشاهده می‌کنیم

هیچ نشانی از بازنگری در نوعِ روش زندگی آن‌ها دیده نمی‌شود و تنها حسی که وجود دارد، حسِ رفعِ وحشت است. قطب مخالف ـ هیولایی که از جهان خارج و پَست‌تر آمده است ـ به صورت موجودی «مطلقاً بد» نمایش داده می‌شود.

الگوهای ساختاری

داستان و پیرنگ

شیوه‌ی بیانِ خطی وقایع رمان و شیوه‌ی قرار گرفتن وقایع فیلم در کنارِ هم، همراه با استفاده از صدای صحبت دختر سام، دنی، بر روی تصویر، بسیار با هم هماهنگ است. این فرایند تأثیری دوگانه دارد: نخست، به کل فیلم وضعیتی مشابه یک فلاش‌بک واحد می‌دهد و دوم، نوعی تشویش در مورد اعتبار وقایع پیرنگ ایجاد می‌کند. این احساس با آخرین باری که صدای دنی روی تصویر شنیده می‌شود، افزایش می‌یابد. در این بخش، او در مورد «رؤیاها» و «راه نداشتن کدی به این رؤیاها» صحبت می‌کند. او می‌گوید که خانواده دیگر هرگز راجع به کدی حرفی نمی‌زند. وقایعی که پیرنگ را می‌سازند، در محدوده‌ی این فرازه‌ی کلامی، از ساختار خطی رمان تبعیت می‌کنند.

برخلاف رمان، کدی در فیلم به طور عینی و مستقیم معرفی می‌شود. به جای آن‌که داستان او بر اساس آن‌چه که سام به یاد می‌آورد توصیف شود، او را نخستین بار، درست پیش از آزادی، در داخل سلولِ خود و در حال شنا رفتن مشاهده می‌کنیم. تأثیر این شیوه‌ی بیان آن است که از ابتدا به کدی منزلتی هم‌ارزِ سام داده می‌شود. به جای آن‌که او در قالب خاطرات ناقص و احتمالاً اشتباهِ دیگران معرفی شود، پیش از آن‌که چیزی در موردش آشکار گردد، در فیلم به طور عینی حضور می‌یابد. جزییات به زندان افتادن و زندگی او پس از آزادی از زندان به تدریج آشکار می‌شود (بخش‌های ۸، ۱۱ و ۱۷ را ملاحظه کنید). در فیلم هیچ مشابهی برای فلاش‌بک فصل پنجم رمان، که در آن وقایع مربوط به آشنایی و ازدواج زودهنگام خانم و آقای باودن درج شده است، وجود ندارد. شرح این ماجرا تأثیری بر دیدگاه‌های ایدئولوژیکی مطرح در اختلاف باودن / کدی در نسخه‌ی سینمایی ندارد.

الگوی کلی ایجاد ساختار

همان‌طور که نشان داده خواهد شد، اسکورسیسی وقایع اصلی «داستان» رمان را حفظ می‌کند، اما در آن‌ها تغییراتی می‌دهد، به‌طوری که پایان آن‌ها متفاوت است. سام باودن (نیک نالت) باز هم باعث زندانی شدن کدی (رابرت دنیرو) می‌شود، اما شرایط، از جمله قرار گرفتن مسؤولیت وکالت کدی برعهده‌ی سام، تغییر کرده است. ورود کدی به شهر نیواسکس پس از آزادی از زندان، بازهم تهدیدی برای خانواده و خانه‌ی باودن است و همانند رمان، سام که وکیل است، برای جلوگیری از کدی ناچار به راه‌های غیرقانونی متوسل می‌شود. وقتی عبث بودن این شیوه‌ها ثابت می‌شود، سام همسر و دخترش را به مخفیگاهی که نام فیلم

از آن الهام گرفته شده است می‌برد و کدی نیز او را تعقیب می‌کند[5] و این رویداد منجر به نزاعی طولانی برای بقا و در نهایت، مرگ کدی می‌شود. علی‌رغم تفاوت‌های جزیی در پیرنگ، الگوی کلی واحد است: هر دو متن بر اختلال در تعادلِ موقعیت بر اثر اقدام مهاجمی انتقامجو، که سرانجام جلوی اقدام وی گرفته می‌شود، بنا نهاده شده‌اند. اگر این فیلم تجربه‌ای بسیار متفاوت از رمان مذکور (یا درواقع، از فیلم سال ۱۹۶۱) محسوب شود، این تفاوت عمدتاً در سایر سطوح روایت است.

تغییر کارکردهای روایت

کارکردهای اصلی

همان‌طور که اغلب، به‌ویژه در سینمای امروز متداول است، بیش‌تر کارکردهای اصلی که بارت برمی‌شمارد، یعنی «نکات اصلی» یا «لحظات پرمخاطره»ی روایت، در فیلم حفظ شده‌اند. اساسی‌ترین وقایع پیرنگ رمان و فیلم را می‌توان به‌صورت زیر خلاصه کرد:

- از راه رسیدنِ ماکس کدی که درصدد انتقام است.
- اختلال در خانواده، خانه و زندگی حرفه‌ای سام باودن.
- غلبه بر شخص انتقامجو.

در این چارچوب اصلی، که وجه اشتراک رمان و فیلم است، روایت از طریق کارکردهای اصلی خود، که به طور سلسله‌وار و متوالی به هم متصل‌اند، گره‌گشایی می‌شود. بدین ترتیب، کارکردی که بارت در طبقه‌بندی سال ۱۹۷۴ خود آن را proairetic نامیده است، عملی می‌شود. یکی از منتقدان این کارکرد را رمزی می‌داند که «مجموعه کنش‌هایی را که روایت بر اساس آن ساخته می‌شود در اختیار ما می‌گذارد.»[6]

رمان

در رمان مک دانلد نیز احتمالاً موارد زیر کارکردهای اصلی مهم‌تر را تشکیل می‌دهند. این موارد بر اساس ترتیب قرار گرفتن در داستان، ارایه می‌شوند.

۱. سام باودن در مورد جرم کدی در زمان جنگ در استرالیا، شهادت می‌دهد.
۲. کدی به مدت چهارده سال زندانی می‌شود.
۳. کدی در آرزوی انتقام از سام است.
۴. کدی پس از آزادی از زندان ردِ سام را می‌گیرد و سرانجام او را می‌یابد.

اسکورسیسی وقایع اصلی «داستان» رمان را حفظ می‌کند، اما در آن‌ها تغییراتی می‌دهد، به‌طوری که پایان آن‌ها متفاوت است

۵. سام بیهوده می‌کوشد خطرِ حضورِ کدی را رفع کند.
۶. سام کارآگاهی خصوصی به نام سیورس را استخدام می‌کند تا تمام اقدامات کدی را به او گزارش دهد.
۷. سیورس که هیچ اقدام غیرقانونی‌ای کشف نکرده است، پیشنهاد «ضرب و شتم» او را می‌دهد.
۸. سام از رفتار غیرقانونی با کدی امتناع می‌کند.
۹. کدی سگ خانواده‌ی باودن را مسموم می‌کند.
۱۰. سام اقدام می‌کند: تمرین تیراندازی، سرگرم کردن خانواده با قایق‌سواری و غیره.
۱۱. کدی سعی می‌کند با تعریف کردن ماجرای انتقام از همسر سابقش، سام را دچار هراس کند.
۱۲. سام نمی‌تواند تسلای خاطر یا کمک قابل توجهی از پلیس یا شریک قانونی خود کسب کند.
۱۳. سام از سیورس می‌خواهد اقدامات جدی‌تری را آغاز کند.
۱۴. کدی پس از زد و خورد با سه تبهکار که برای کتک‌زدن او اجیر شده‌اند، دستگیر و به مدت سی روز زندانی می‌شود.
۱۵. سام از این فرصت برای خارج کردن خانواده‌اش از شهر استفاده می‌کند و سعی می‌کند تا از این پرونده برای اقدام علیه کدی بهره‌برداری کند.
۱۶. سام موفق نمی‌شود بسی را که کدی به او حمله کرده است، به همکاری متقاعد کند.

۱۷. کدی پس از آزادی از زندان، در اردوی تابستانی به پسر سام، باکی، تیراندازی می‌کند و موجب بروز تصادف برای همسرش، کارول، می‌شود.
۱۸. سام می‌خواهد کدی را به قتل برساند.
۱۹. سام و کارول نقشه‌ای طرح می‌کنند تا کدی را به خانه‌ی خود بکشانند.
۲۰. نقشه‌ی آن‌ها نقش بر آب می‌شود: کدی به کارول حمله می‌کند و سرجوخهِ کِرْسِک را، که پلیس جوانی است که برای کمک به سام مأمور شده است، به قتل می‌رساند.
۲۱. سام کدی را زخمی می‌کند و او بعداً بر اثر این زخم می‌میرد.
۲۲. خانواده‌ی باودن مجدداً به هم می‌پیوندند.

فهرست بالا ممکن است کامل نباشد، اما می‌توان گفت که حذف هر یک از موارد آن تغییرات عمیقی در نتیجه‌ی روایت ایجاد خواهد کرد. البته هر یک از موارد بالا در میان کارکردهای اصلی کوچک‌تر (که درج تمام آن‌ها ضرورتی ندارد) و عوامل شتاب‌دهنده‌ای احاطه شده‌اند که به جایگیری کارکردهای اصلیِ مندرج در فهرستِ واقعیاتِ مستدلِ موجود کمک می‌کند. برای مثال، کارکرد شماره‌ی نوزده را در نظر بگیرید: عملی که این کارکرد بر آن دلالت می‌کند باعثِ مجموعه‌ای از اقدامات است که در نهایت، به افزایش احساس عجز سام می‌انجامد و موجب می‌شود کارول به رییس پلیس داتن شلیک کند و همین کار منجر به ورود کرسک به صحنه می‌شود. زمینه‌چینی برای به دام انداختن کدی، که در آن از عوامل شتاب‌دهنده نیز استفاده شده، بسیار پیچیده است. در کارکرد بیست، زنجیره‌ی علت و معلول تا حدی بر اثر مجموعه‌ای از کارکردهای اصلی جزیی‌تر ـ که برای مثال دلیل تأخیر حضور سام را در صحنه‌ی ورود کدی به خانه توجیه می‌کنند ـ ادامه می‌یابد. در این میان عوامل شتاب‌دهنده‌ای نیز نقش دارند ـ مثلاً شیوه‌ی عملکرد سام وقتی که «خود را با عجله از دریچه‌ی سقف پایین کشید و با نوک انگشتانِ پا پله‌های نردبان را پیدا کرد» (صفحه‌ی ۱۹۴). بدین ترتیب نقش‌های کوچک به طور متوالی، و در نتیجه‌ی یکدیگر به هم متصل می‌شوند.

فیلم

در فیلم اسکورسیسی، علیتی که در بالا به آن اشاره شد حفظ شده است، به‌طوری که درواقع تقریباً همه‌ی آن‌ها در زمره‌ی کارکردهای اصلیِ مهم‌تر فیلم هستند. اما نکاتی چند نیز هست که در این زمینه ارزشی ندارند. با وجود آن‌که کارکرد دو در بالا ـ کدی به مدت چهارده سال زندانی می‌شود ـ هم‌چنان حفظ شده است و با آن‌که این موضوع در فیلم نیز نتیجه‌ی مداخله‌ی سام است، در فیلم ماهیت مداخله بسیار متفاوت است. در رمان، کدی بر اساس شهادت سام به زندان می‌افتد؛ در فیلم مسؤولیت زندانی شدن کدی تا حدی متوجه سام است که وکیل اوست و از عرضه‌ی مدارکی که به کاهش قابل توجه محکومیت او کمک می‌کرد، خودداری کرده است. به عبارت دیگر، با تغییرِ علت، معلولی مشابه ایجاد می‌شود و همان‌طور که نشان داده خواهد شد، دلیل این تغییر نیز از نظر ایدئولوژیکی حایز اهمیت است.

● کارکرد هفده حذف شده است؛ در فیلم سام تنها یک فرزند دختر چهارده ساله به نام دنی (دانیله) (جولیت لوییس) دارد که هدف تهدیدات کدی است، اما در نهایت به او آسیبی نمی‌رسد. تصادف اتومبیل نیز حذف شده است. در صحنه‌ی مشابه آن در فیلم، کل خانواده و هر کسی که مانع کدی و نقشه‌هایش شود (مانند آشپز و کرسک) هدف تهدیدات او هستند.

● کارکردهای ۱۵، ۱۹، ۲۰ و ۲۱ ـ نقشه‌های سام برای حفظ امنیت خانواده و خلاصی از تهدید کدی، همگی در بخش انتهایی فیلم که به فرار به کیپ فیر می‌پردازد، گنجانده شده است. در این‌جا در خانه‌ی قایقی خانواده‌ی باودن، کدی همسر سام، لی (جسیکا لانگ)، و دخترش را تهدید به تجاوز می‌کند و سام را به آب می‌اندازد. در این‌جا، بخش طولانی ۴۸ به زد وخورد در رودخانه اختصاص دارد که پس از آن سرانجام سام بر کدی غلبه می‌کند و اعضای خانواده یکدیگر را در آغوش می‌گیرند. این بخش نه تنها نشان‌دهنده‌ی خطر کدی برای زندگی آن‌هاست، بلکه حاکی از شکنندگی شدید پیوندهای بین آن‌ها نیز هست.

● کارکرد ۶ و ۷ و ۱۳ به حضور سیورس در رمان می‌پردازد،

در حالی که کارکرد بیست شخصیتی جدید به نام کرسک را معرفی می‌کند. فیلم کارکردهایی را که آن‌ها در رمان دارند حفظ می‌کند، اما همه را به عهده‌ی یک شخصیت، یعنی کرسک می‌گذارد. به‌علاوه، کارکردی که به مرگ کرسک می‌پردازد، در فیلم بسیار زودتر قرار گرفته است. به عبارت دیگر، تلاش برای فریب دادن کدی و کشاندن او به خانه‌ی خانواده‌ی باودن، تا دلیلی قانونی برای کشتن او فراهم شود، منجر به مرگ کرسک می‌شود، نه کدی. او در فیلم نجات می‌یابد تا در منطقه‌ای پرت به نام کیپ‌فیر، همراه با سام درگیری نهایی را شکل دهد.

● در کارکرد ۱۶ رمان، سام موفق نمی‌شود زنی را که کدی کتک زده است برای کمک به خود متقاعد کند. او زنی بیگانه است و جز آن‌که قربانی فرعیِ وحشیگری کدی است، نقش دیگری در رمان ندارد. در فیلم، سام با این زن از مدت‌ها پیش رابطه داشته است و این موضوع هم انگیزه‌ای برای رفتار فجیع کدی با اوست و هم نقش قهرمانانه‌ی سام را به شدت تخریب می‌کند.

● ملاقات بین کدی و دختر سام، دنی، در سالن نمایش مدرسه (بخش ۳۳) ابتکاری است که مختصِ خودِ فیلم است. این بخش در روابط موضوعی فیلم بسیار حایز اهمیت است، زیرا صحنه‌ای کلیدی است که تلاش کدی را برای از راه به در کردن دختر سام نشان می‌دهد و حاکی از تمایلات رو به رشد جنسی در دنی است، اما این موضوع در اغلب بخش‌های رمان با استفاده از کمدی موقعیت به نمایش گذاشته شده است. این یکی از بلندترین بخش‌های فیلم است، اما درواقع شکل بسط‌یافته‌ی یکی از نقشمایه‌های کتاب محسوب می‌شود و کارکرد اصلیِ مهم تازه‌ای نیست. در هر دو متن، خطری که فرزند / فرزندان سام، به ویژه دختر نوجوانِ او را تهدید می‌کند، یکی از عناصر اصلی نقشه‌ی انتقام کدی است. در فیلم، به‌ویژه در بخشی که به آن اشاره شد، بیش‌تر از رمان تلاش شده تا به این نکته توجه شود.

در مجموع، بین کارکردهای اصلی که موجب بروز کنش‌های مذکور در رمان می‌شوند و کارکردهای تأثیرگذار بر فیلم، تشابهی وجود دارد. همان‌طور که ذکر شد، بعضی وقت‌ها این کارکردها با ترتیبی متفاوت در دو متن ظاهر می‌شوند و بعضی وقت‌ها انگیزه‌ی کنش‌های یک متن با دیگری متفاوت است. اما توجه به الگوی پیشبرد روایت که کل فیلم را شکل می‌دهد ـ همان‌طور که از کارکردهای اصلیِ دارای درجه اهمیت‌های مختلف در بخش‌های گوناگون، قابل تشخیص است ـ هماهنگیِ قابل توجهی در آن‌ها وجود دارد. تفاوت‌های اجتماعی و تأثیرگذار بین دو متن عمدتاً در سایر سطوح مطرح‌اند. بعضی‌وقت‌ها این تفاوت‌ها در سطح عوامل شتاب‌دهنده‌ای است که کارکردهای اصلی یا هسته‌ی مرکزی را احاطه می‌کنند، اما بیش‌تر در سطح بیانی، از طریق اِعمال راهبردهای خاص رسانه‌ی مربوط جلوه‌گر می‌شوند.

کارکردهای شخصیت

بر اساس کارکردهای شخصیت، به مفهومی که مورد نظر پراپ است، *جلادان* تمایز آشکارتری بین *قهرمان* و *ضدقهرمان* ایجاد می‌کند. سام باودنی که مک دانلد معرفی می‌کند نمونه‌ای از انسان خوب است: پدر، همسر، حامی و خدمتگذار قانون. برخلاف او، کدی کاملاً شیطان صفت است. از فهرستی که پراپ از «کارکردهای شخصیت‌های نمایش» تهیه کرده است، آشکار می‌شود که رفتار کدی از ترتیب زیر تبعیت می‌کند که مختصِ ضدقهرمانان است:

چهار. ضدقهرمان سعی در کشف و شناسایی دارد[7] (موفقیت در این تلاش، کدی را به نیواسکس کشانده است).

پنج. ضدقهرمان در مورد قربانی خود اطلاعات کسب می‌کند[8] (کدی مکان زندگی و جزییات مربوط به خانواده‌ی او را یافته است).

هشت. ضدقهرمان موجب آزار و آسیب‌دیدگی یکی از اعضای خانواده می‌شود[9] (کدی به پسر سام شلیک و او را زخمی می‌کند).

کنش‌های سام که به طور قطع قهرمان داستان است، با کارکردهای متعدد مورد نظر پراپ در مورد قهرمانان مُطابقت دارد:

دو. قهرمان از انجام دادنِ برخی اعمال نهی می‌شود[10] (احترام سام به قانون در ابتدا او را از استفاده از راه غیرقانونی در برخورد با کدی باز می‌دارد).

سه. ممنوعیت مذکور نقض می‌شود[11] (سام به دلیل فشار خطر کدی برای خانواده‌اش، ممنوعیت را نقض می‌کند و به سیورس اجازه می‌دهد تا ترتیب ضرب و شتم کدی را بدهد).

در فیلم اسکورسیسی، مرز بین قهرمان و ضدقهرمان، بسیار مبهم است. ممکن است که کدی باز هم آشکارا ضدقهرمان به نظر برسد، اما فیلم بیش‌تر از رمان ما را وامی‌دارد تا انگیزه‌های او را با دقت بررسی کنیم. او کارکردهای شخصیتی فوق را به نمایش می‌گذارد، اما خسارت یا آسیبی که او به خانواده‌ی سام وارد می‌کند مبهم‌تر از آن چیزی است که در رمان تصویر شده است. او در هر دو متن، سگ خانواده را می‌کشد، اما در فیلم همسر و دختر سام را تهدید به تجاوز جنسی می‌کند (که همان‌طور که یکی از منتقدان خاطرنشان می‌کند «هر دو مجذوب و مرعوبِ ویژگی‌های خوف‌آورِ جنسی او بودند.»)[12]، بدون آن‌که عملاً مرتکب این کار شود. او آشپز و سرجوخه کرسک را می‌کشد و در نزاع طولانی پایان فیلم، سام را به شدت مصدوم می‌کند. اما سام را نمی‌توان قهرمان دانست. او با لوری (ایلینا داگلاس)، منشی دادگاه، رابطه‌ی نامشروع دارد و کدی به این زن به طرز فجیعی آسیب می‌رساند. این خشونت همانند آسیبی است که کدی در فیلم به بسی دائم‌الخمر وارد می‌کند. لوری نیز مانند بسی از شهادت علیه کدی سرباز می‌زند. در فیلم اسکورسیسی و در جهان‌بینی آن سام بسیاری از اصول را که در رمان خدشه‌ناپذیر به نظر می‌رسید نقض کرده است: او به همسرش خیانت می‌کند؛ نسبت به معشوقه‌اش بی‌وفاست، در مقابل ویژگی‌های جنسی دخترش متزلزل است و مایل است صحنه‌ای را که در آن چند تبهکار کدی را ـ به تحریکِ خودِ او ـ با زنجیر مضروب می‌کنند تماشا کند. با آن‌که همانند رمان، در فیلم نیز سام سرانجام بر کدی غلبه می‌کند، جنگ بین این دو در فیلم، جنگی بین خوب و بد مطلق نیست.

با استناد به تقسیم‌بندی فرویدی نهاد (id)، خود (ego) و فراخود (superego)، که اغلب شالوده‌ی پیشبرد ملودرام فیلم را تشکیل می‌دهد، اصلاً نمی‌توان به آسانی کدی را جانور وحشیِ نهاد و سام را انسانِ خوبِ تحت تأثیر فراخود قلمداد کرد. ممکن است کدی در فیلم و داستان نوعی هیولای برآمده از نهاد تلقی شود، اما فیلم به آسانیِ رمان اجازه نمی‌دهد که چنین دیدگاهی داشته باشیم. سام فیلم به همان اندازه که در معرضِ خطرِ کدی است، در معرضِ خطرِ وسوسه‌های نهاد خود نیز هست. با این دیدگاه، الگوهای روانکاوانه‌ای که در شکل دادن به روایت نقش دارند، نسبت به واقعیتی که از سایر مطالعات موردیِ ذکر شده در این کتاب حاصل شده است، تطابق کم‌تری را بین رمان و فیلم نشان می‌دهند. در **بررسی ویژه‌ی** این فصل، توضیح خواهم داد که این دگرگونی اساساً ناشی از فاصله‌ی زمانی بین چاپ رمان و ساخت فیلم است.

بیان و اقتباس

سبک روایی: رمان

روایتگر

اغلب بخش‌های رمانِ جان مک دانلد با نثری بدون تأکید، از زبان سوم شخصِ بیان می‌شود. این شیوه‌ای متفاوت نیست، اما مفید و کارآمد است و برای موضوع مورد نظر ابزاری مناسب محسوب می‌شود. این شیوه به هنگام توصیف فرایندها در برخی موقعیت‌های خاص بسیار کارآمد است و می‌تواند تأثیرات عینی بسیار دقیقی در این زمینه بر جای بگذارد. این‌جا به طور اتفاقی ـ سام باودن آخرین کسی است که شب‌هنگام بیدار است:

> او چراغ را خاموش و درِ اصلی را قفل کرد و سپس مجدداً آن را باز کرد و به حیاط جلویی رفت و سلانه‌سلانه به سوی خیابان گام برداشت. باران آسمان را شسته بود و هوا بوی ماهِ ژوئن و نوید تابستان را می‌داد. ستاره‌ها کوچک و دور و شسته رفته بودند. صدای رو به کاهشِ غُرغُر کامیونی را از خیابان شماره‌ی هجده شنید و پس از محو آن، صدای پارس سگی از دوردست، از مزرعه‌ای در آن سوی دره به گوشش خورد. پشه‌ای در گوشش

وزوز کرد و او با دست پشه را پراند (ص ۲۳).

وضوح جملاتِ آغازین و دقت در توصیف دل‌انگیز شب نشان‌دهنده‌ی سبکِ نوشتاری است که از جایگاهِ خود در روایتِ داستانی راجع به ورود مهاجمی خطرناک به بهشت سعادت، به خوبی آگاه است.

بند کوتاهی که پس از این جملات می‌آید دو گرایش استدلالی را در زمینه‌ی سبک نشان می‌دهد که احتمالاً با موفقیت کم‌تری روبه‌رو هستند: اولین آن‌ها تمایل به تلخیص و دوم، گرایش راوی مورد اشاره به صدا و احساس سام است.

شب تاریک، آسمان بلند و جهان جایی بسیار پهناور بود. و انسان بی‌نهایت کوچک ضعیف و آسیب‌پذیر بود. اهل و عیالش در جای خود خواب بودند.

کدی جایی در میانِ این شب زنده بود و تاریکی را تنفس می‌کرد. او پشه را زد و از روی علف‌های مرطوب به سوی خانه بازگشت. در را قفل کرد و به رختخواب رفت.

بعداً خواهید دید که اسکورسیسی به سامِ خود امتیاز دسترسی به سبک روایی را نمی‌دهد. بازتاب جایگاه انسان در طرح وقایع در هر دو مورد ناهمگون است، زیرا نشانی از تظاهر در آن وجود دارد و نیز به این دلیل که در کلِ متن رمان، سرسری گرفته شده است. جمله‌ی کوتاهِ «اهل و عیالش سر جای خود خواب بودند» با نص مرد سالارانه‌اش و استفاده از عبارتِ «سر جای خود خواب بودند» مثال کوچکی از لحنی خودآگاهانه است که شیوه‌ی حرف زدن سام را با خانواده‌اش نشان می‌دهد و رمان اجازه‌ی نفوذ این نص را به نثر استدلالی خود می‌دهد، این‌که مک دانلد اجازه می‌دهد رمان بدین ترتیب پیش رود، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی همانندیِ آشکارِ خود او با سام باشد، یعنی با سام صفحه‌ی اول که «در ساحل دراز کشیده بود... و سعی می‌کرد به خود بقبولاند که در قلمرو خاصِ او همه چیز روبه‌راه است» (صص ۱ ـ ۲).

گفت‌وگو

در زمینه‌ی گفت‌وگو نیز تمایزاتی وجود دارد که در هر دو متن مشابه است. گفت‌وگوی سام با همکارانش یا کدی یا سیورس در بهترین حالت، خشک و مختصر است اما او در برخورد با همسر و فرزندانش بسیار ملایم می‌شود. این شیطنت‌ها و موذی‌گری‌ها مشخصه‌ی متداول در کمدی‌های موقعیت دهه‌ی ۱۹۵۰ است، کمدی‌هایی مانند *پدر بهتر می‌داند*. البته رفتار سام در رمان و فیلم سال ۱۹۶۱ نیز همین‌طور است. سام در صحبت راجع به دوست پسر تازه‌ی نانسی، دخترش، به کارول می‌گوید که معتقد است «نسل جدیدی از یه مشت بچه‌ی خیلی خیلی غیرعادی داره به وجود میاد. بچه‌های خوبی هستن، اما عجیب و غریبن.»

اونا باعث می‌شن احساس کنم که یه آدم فاسد پیر و ضعیفم... خوب دیگه نمیخواد به حرفای من گوش بدی. حالا توی این غروب متظاهر میشینیم و به صدای ساس‌ها گوش میدیم.

لطفاً بگو به صدای حشرات مختلف.

تو میتونی درجه حرارت رو از صدای جیرجیرک‌ها بفهمی.

اینو صدبار به من گفتی.

نشونه‌ی دیگه‌ای از پیری. بی‌مزگی و تکرار. و فراموشکاری، چون هیچ وقت نمیتونم روش استفاده‌ی تو از جیرجیرکارو به یاد بیارم (ص ۱۰۸).

پیش‌تر، نانسی بعد از کنار گذاشتن دوست هم مدرسه‌ای خود (و رقیب او در دوستی با دوست پسر سابقش)، او را «موجودی حقیر و فاسد» می‌نامد و ادعا می‌کند:

من هیچ مشکلی ندارم.

[سام پاسخ می‌دهد] خب، این حرف شدیداً زنونه‌اس.

او با تأسف گفت: همه همینو میگن. (صفحه ۲۶)

کل گفت‌وگوها که حاکی از قرار داشتن این خانواده در طبقه‌ی متوسط جامعه است، پر از این نوع شوخ‌طبعی‌های عمیق است. شاید در سال ۱۹۵۷، طرز فکر همسرانی که شوهران خود را در هنگام عصبانیت به تمسخر «ساموئل» خطاب می‌کردند و مردانی که زنان خود را با اقتداری مردسالارانه و به طعنه «زن» می‌نامیدند، نشانه‌ای از آن نوع زندگی بود که کدی در حکم خطری بر آن است. پس از چند دهه، نمی‌توان بدون یکه خوردن این نوع مطالب را خواند. فیلم سال ۱۹۶۱ عملاً فاقد شوخ‌طبعی است: گریگوری پک که

نقش سام را به عهده دارد اصلاً شوخ‌طبع نیست، و این شوخ‌طبعی در زندگی خانوادگی سال ۱۹۹۱ نیز جایی ندارد.

با توجه به روایت، صدای روی تصویر در فیلم نزدیک‌ترین معادل برای نثر استدلالی رمان است، اما هرگز نمی‌تواند بیش‌تر از آن تداوم داشته باشد

تضادهای ذکرشده

مک دانلد هم از طریق راوی ضمنی خود و هم از طریق گفت‌وگو، درگیری بین خوب و بد را به روشنی بیان می‌کند. علی‌رغم آسودگی خاطر راجع به سعادت خانواده‌ی باودن و علی‌رغم تردیدهای پنهان در مورد «گفت‌وگوهای آزادِ غیرمستقیم»[۱۳] سام، آن‌چه به نظر می‌رسد راوی و مک‌دانلد بیش از هر چیز می‌خواهند به آن اعتراف کنند، آسیب‌پذیری ذاتی این نوع سعادت و ضعف قهرمانان در برابر ترس است. در پایان، آن‌ها «زوجی زیبا، متین و متمدن، بدون نشانه‌ای حاکی از خشونت، بدون اثری به‌جا مانده از ترسی عظیم» خوانده می‌شوند (ص ۲۱۴). سام و کارول باز هم در ساحلی هستند که در ابتدا داستان از آن‌جا آغاز شد و طبق معمول، با همان شیطنتی که همیشه در گفت‌وگوهایشان وجود داشت، با هم خوش و بش می‌کنند. درستیِ تعبیر آن‌ها از خوب هرگز به طور جدی مورد تردید قرار نگرفته است. به همین ترتیب، معادل بودن مفهوم کدی با شیطان صفتی سازش‌ناپذیر نیز بدون هیچ تردیدی پذیرفتنی است. خطری که خانواده‌ی باودن را تهدید می‌کند، خارجی است و کاملاً در هیئت ترسناک کدی ظهور یافته است. هیچ جا در سبک روایی رمان ـ هم در آن‌چه که مک کیب «گفت‌وگوهای عینی» شخصیت‌ها نامیده است و هم در «فرازبانی»[۱۴] که به ما می‌آموزد چگونه منظور آن گفت‌وگو را درک کنیم ـ هیچ تلاشی برای ایجاد احساس همدلی با کدی نشده است: معلوم نیست که تصور مک‌دانلد در مورد کدی تا چه حد از تعبیر فروید از «بازگشت واپس‌رانده» تبعیت می‌کند. مکانی که کدی در آن مرتکب جرم تجاوز شده و سام در مورد آن شهادت داده، استرالیاست: یعنی علاوه بر زمان واقعه، مکان نیز بسیار دور است. اما او آشکارا تهدیدی برای سعادت طبقه‌ی متوسط قلمداد می‌شود و درواقع، از نظر عقیدتی، کل رمان به طور قطع از ارزش‌های طبقه‌ی متوسط دفاع می‌کند. افراد خارج از این چرخه‌ی جادویی که شامل چیزهایی از قبیل خانه، شغل، باشگاه قایقرانی و اردوهای تابستانی است، اعم از کدی یا بسی یا زنی که در کافه‌ی نیکلسن با او برخورد می‌کنیم، بنا بر اصول اخلاقی فوراً کنار گذاشته می‌شوند.

به طور خلاصه، می‌توان ادعا کرد که در رمان آن‌چه توجه انسان را جلب می‌کند جاذبه‌ی روایتِ واقعه‌ای است که بعداً اتفاق می‌افتد. هیچ تفوق یا تمایزی واقعی در شیوه‌ی روایت وجود ندارد. راهبرد مک دانلد این است که ابزار طرح پیرنگ را برای ورود مهاجم به بهشتِ سعادتِ مذکور باسرعت ایجاد و نتایج آن را فوراً عرضه کند. او در ایجاد جهانی با ساختار قابل قبول برای وقوع این حوادث، کارایی کمی دارد، و بدون شک، علاقه‌ی کمی به این موضوع دارد. بخشی از قدرت سبک روایی اسکورسیسی و کاربرد راهبردهای بیانی سینماست که باعث می‌شود او این ویژگی را با دقت ایجاد کند.

سبک روایی: فیلم

روایتگر

فیلم اسکورسیسی با صدای دختر سام آغاز می‌شود و پایان می‌یابد. نام او در این‌جا نانسی نیست، اما نامی ظریف‌تر، یعنی دانیله، دارد. (این نکته نیز شایان توجه است که فقط کدی او را با نام کاملش خطاب می‌کند، گویی به این شیوه بر بلوغ او تأکید می‌کند.) با توجه به روایت، صدای روی تصویر در فیلم نزدیک‌ترین معادل برای نثر استدلالی رمان است، اما هرگز نمی‌تواند بیش‌تر از آن تداوم داشته باشد ناگزیر و از نظر کارکرد در درک متن فیلم، حتی نسبت به روایتگر ـ که کم‌تر شناخته شده است ـ کم‌تأثیرتر است. در کیپ فیر اسکورسیسی، تأثیر فرازگونه‌ی صدای دانیل بر

روی تصویر، که در قسمت آغازین امکان حضور فیزیکی او را در صحنه فراهم می‌کند، قدرتمند و تحریک‌کننده است، به طوری که انسان معنای آن‌چه را که دیده است درمی‌یابد.
در قسمت آغازین، بعد از مشاهده‌ی سایه‌ی مردی بر روی آب که بعد به سرخی می‌گراید، کلوزآپ چشمانی را می‌بینیم که به صورت نگاتیو عکاسی است و بعد از آن، همان چشمان را در رنگ‌های پزیتیو مشاهده می‌کنیم. سپس چشمان مذکور را در قالب چهره‌ی دانیل می‌بینیم. آن‌چه شنیده می‌شود، ابتدا به صورت حاشیه‌ی صوتی است و بعد درمی‌یابیم که به دانیله تعلق دارد. گفته‌های او به ترتیب زیر است:

خاطراتِ من: همیشه فکر می‌کردم برای رودخانه‌ای به این زیبایی، کیپ فیر اسمی مرموز است، چون تنها چیزی که در آن شب‌های جادویی باعث ترس می‌شد این بود که سِحر پایان یابد و زندگی واقعی دوباره آغاز شود.

همکناری سایه‌ی مرد با چشمان دانیله نشان‌دهنده‌ی ارتباطی مستقیم بین این دو و حاکی از آن است که خطر بی‌صدا و مبهمِ سایه‌ی مرموز، مستقیماً متوجه صاحب چشمان و صدا خواهد بود. تأثیر «خاطره»ی بیان شده، که یادآور انشاهای دبیرستانی است، این است که روایت بعدی را به گوینده مرتبط می‌کند. با آن‌که ممکن است این نکته را در بخش‌های جفتی بعدی فراموش کنیم، صدای روی تصویر نهایی ما را وادار می‌سازد تا آن‌چه را که دنی از وقایع برداشت کرده است مجدداً بررسی کنیم.

ما هرگز از آن‌چه رخ داد حرفی نزدیم. حداقل با هم در این مورد حرف نزدیم. فکر می‌کنم از ترس آن‌که مبادا به یادآوردن نامش یا کاری که کرد، موجب ورود او به رؤیاهایمان شود. حالا دیگر به او فکر نمی‌کنم، اما هیچ چیز مثل قبل از آمدن او نیست. ولی همه چیز روبه‌راه است، چون اگر آدم مدام به گذشته فکر کند، هر روز ذره‌ذره می‌میرد. و من ترجیح می‌دهم زنده باشم.

فیلم با مجموعه برش‌هایی مانند برش‌های آغازین پایان می‌یابد و بدین ترتیب، به این نکته اشاره دارد که این داستانِ زندگیِ دنی است.
بخش‌های آغازین و پایانی هر فیلم به طور آشکار از نظر روایی بخش‌های ممتاز فیلم‌اند. اگر در این قسمت‌ها شخصیتی به همین ترتیبِ خاص معرفی شود، تماشاگران به طور کامل اجازه می‌دهند در برداشتشان از فیلم تأثیر بگذارد.

بخش‌های آغازین و پایانی هر فیلم به طور آشکار از نظر روایی بخش‌های ممتاز فیلم‌اند. اگر در این قسمت‌ها شخصیتی به همین ترتیبِ خاص معرفی شود، تماشاگران به طور کامل اجازه می‌دهند در برداشتشان از فیلم تأثیر بگذارد

مفسران از این ترفند بیانی فوراً استفاده کرده‌اند. آن‌ها می‌گویند ممکن است کدی باز هم تجلی‌بخش واپس‌رانده‌ی وجود سام باشد، اما فیلم نه تنها به طور آشکار دنی را هدفِ اصلی انتقام او قرار می‌دهد، بلکه بر ماهیت گول‌زننده‌ی خانواده به عنوان مرکز دنیای رؤیاها تأکید می‌کند. پَم‌کوک که می‌نویسد این فیلم، زبانِ خود را تا حدی متمایل به متجاوز نشان می‌دهد، مدعی است که «بحث‌انگیزترین اقدام اسکورسیسی در این زمینه، جداکردن کنشِ اصلی با استفاده از صدای دانیله برای روایت داستان است: او با این ترفند موجب تغییر شدید اساس داستان می‌شود. اگر کدی در خاطرِ دانیله مجدداً زنده شده است، پس خانواده باز هم دچار خطر خواهد شد، اما نه از جانبِ مهاجمی خارجی، بلکه از درونِ خودِ خانواده.»[15] کوک در ادامه چنین استدلال می‌کند که «دانیله کدی را به عنوان وسیله‌ای دفاعی در برابر تمایل غیرعادی به ارتباط با پدرش به یاد می‌آورد و می‌خواهد راهی برای فرار از محدوده‌ی خفقان‌آورِ پیوندهای خانوادگی باودن‌ها بیابد.» شواهد بسیاری در فیلم حاکی از صحت این نظر است که موقعیت خانوادگی دنی موجب سرکوب‌شدگی اوست و نشانه‌هایی از تمایل سرکوب‌شده به ارتباط جنسی بین او و سام دیده می‌شود و به همین دلیل است که او، تا حدی از روی ترس و تا حدی نیز از روی رغبت، در برابر سخنان کدی راجع به قابلیت‌های

جنسی تازه بلوغ‌یافته‌ی خود واکنش نشان می‌دهد. اما فکر می‌کنم که کوک با ذکرِ «اقدامِ کارگردان به تفویض نقش راوی به دانیله» زیاده‌روی کرده باشد. «نقش راوی» به این آسانی واگذار نمی‌شود.

روایت در فیلم داستانی پیچیده‌تر از آن حدی است که در این اظهارنظر آمده است: در صحبت راجع به وضعیت روایی هر فیلم، باید به تمام راهبردهای بیانی آن، و نه فقط به راهبرد بسیار آشکار صدای روی تصویر، توجه کنیم. ساده‌انگارانه است که فیلم را بر اساس صدای راوی که در ابتدا و انتهای فیلم می‌شنویم «تخیلات دختری نوجوان» قلمداد کنیم. در جایی دیگر، رزکپ در مورد این خطر تذکر داده است. او علی‌رغم تأیید این نکته که خاطرات دنی نشانه‌هایی واقعی از روابطی هیستریایی است، به این نیز اعتقاد دارد که «فیلم اسکورسیسی درامی است راجع به تمایل پدر به ارتباط جنسی با فرزند، که هر دو شخصیت پدروارِ فیلم، یعنی باودن و کدی دچار آن هستند.[۱۶]

در این‌جا، هدف تنها جلب توجه مخاطبان به جایگاه بسیار مهم صدای روی تصویر و تأکید بر این است که باید در متن فیلم به آن گوش کرد و باید آن را به طور کل از صدای راوی ضمنی در رمان متمایز دانست. راوی ضمنی، عمدتاً با به تصویر کشیدنِ متناوبِ فرایندهای فکریِ سام، مفهوم دانای کل را نقض می‌کند.

چه اتفاقی برای نثر استدلالی می‌افتد

هنگام پرداختن به این موضوع که فیلم چگونه برای نثر استدلالی رمان و برای «فرازبانِ» آن، معادل می‌یابد، نه تنها به استفاده از صدای روی تصویر بلکه به راهبردهای سینماییِ میزانسن، تدوین و حاشیه‌ی صوتی نیز باید پرداخت. اساساً با چگونگیِ آماده‌سازی این عوامل است که فیلم دنیای خانواده‌ی باودن و تعرضِ کدی به این دنیا را خلق می‌کند. این دو دنیای بسیار متفاوت عناصر بسیار مهمی در هر نوع برداشت از فیلم مذکور هستند، حتی اگر تفاوت‌های بین قهرمانان هر یک از آن‌ها کم‌تر از آن حدی باشد که در رمان به تصویر کشیده شده است.

با توجه به میزانسن، فیلم مذکور در صدد متمایز کردن این دو عنصر در مسایلی مانند تعیین زمان و مکان، نورپردازی، لباس، حالات چهره‌ی بازیگران، حرکات بدنی و جا و حرکت دوربین است. در بخش سوم، نمای داخلی و خارجی خانه‌ی خانواده‌ی باودن، نشانه‌هایی مانند اندازه‌ی سردر، اشتغال یک خدمتکار در آن، وسعت داخل آن، وجود کارگاهی برای لی، که طراح یک مؤسسه‌ی تبلیغاتی است (که این نیز به نوبه‌ی خود نشانه‌ای از زندگی طبقه‌ی متوسط متخصص است که خانواده‌ی باودن به آن تعلق دارد)، حاکی از رفاه این خانواده است. در بخش نه، که دو شب بعد رخ می‌دهد، مکان داستان باز همین خانه است، که این بار پیانوی بزرگی در میان وسایل خانه نشان داده می‌شود. پاره‌ای از این بخش نیز در اتاق خوابِ سام و لی می‌گذرد که همان‌طور که می‌توان حدس زد، بزرگ و شیک است. در رمان بر این نکته تأکید شده است که خانواده‌ی باودن وقتی خانه‌ای بزرگ‌تر از حد مورد نظر خود خریدند، به فکر فرو رفتند و سپس تلاش شدید آن‌ها برای ساختن خانه‌ای راحت از آن آغاز شد. اما در مقابل، فیلم صرفاً آن‌ها را در فضای زندگی مرفه طبقه‌ی متوسط نشان می‌دهد که بسیار طبیعی و واقعی به نظر می‌رسد.

در بخش نه، مجدداً توجه ویژه‌ای به این موضوع می‌شود، زیرا این بخش زمان اولین تهاجم کدی به زندگی خانوادگی باودن‌هاست. پس از اتمام معاشقه‌ی سام و لی (در فضایی که نزاع‌گونه به نظر می‌رسد)، قاب تصویر ابتدا از دست‌ها و سپس صورت آن‌ها که به هم متصل است پر می‌شود. این تصویر به صورت نگاتیو عکاسی است که یادآور چشم‌هایی است که در آغاز فیلم دیدیم. به علاوه، حضور کدی نیز به صورت «نگاتیو» در بخش ۴۵ (ب) در اتاق خواب نشان داده می‌شود، که درواقع کابوس سام است. امادر بخش نهم، کدی با تصویر پزیتیو حضور دارد. لی از خواب بیدار می‌شود و ناخودآگاه به سوی میز توالت خود می‌رود و صورتش را آرایش می‌کند، سپس به سوی پنجره می‌رود تا آتش‌بازی را تماشا کند. در این هنگام، نور حاصل از آتش‌بازی کدی را که روی حصار جلوی خانه نشسته است

آشکار می‌کند. همکناری آرایش، آتش‌بازی و تصویر کدی بارزتر از آن است که نادیده گرفته شود. گویی لی به طور ناخودآگاه خود را برای کدی آماده کرده است. به علاوه، بعداً در همین بخش، صفحه‌ی تصویر دوبار از رنگ آکنده می‌شود که اولی زرد و بعدی قرمز است. این راهبرد که به نظر می‌رسد دلالت بر سقوط در شهرت و هیجان خالص داشته باشد[17] با جلوه‌ی تقریباً رویاگونه‌ی حرکات لی متناسب است. این تأثیر با ناپدید شدن کدی هنگامی که سام به جست‌وجوی او می‌رود، تشدید می‌شود. این اپیزود از برخی جهات جایگزین توصیفی می‌شود که کارول در فصل اول رمان در مورد مردی که بر روی دیوار سنگی، رو به خانه نشسته بود عرضه می‌کند (ص ۱۱). اما در فیلم، تعرض کدی به حوزه‌ی زندگی خانوادگی باودن با عباراتی بیان می‌شود که از نظر دراماتیکی به شدت پیچیده‌تر است. در شرح قبلی تا حدی به این پیچیدگی بیان اشاره کرده‌ام.

با توجه به تهاجم کدی به دنیای طبقه متوسط که از نظر تشریحی، مفهوم اصلی محسوب می‌شود، اپیزود مربوط به داخل سینما[18]، در بخش پنجم، بسیار مهم است و اساساً با توجه به میزانسن ساخته شده است. این بخش با مدیوم کلوزآپی از پشت سر و شانه‌ی کدی آغاز می‌شود. هاله‌ی تهدیدآمیزی که اندام او را دربرگرفته، با صدای جنون‌آمیز و سیگاری بزرگ که در دودش احاطه شده است، تشدید می‌شود. او این سیگار را (در استفاده‌ای آشکار از نمادگرایی جنسیت) با فندکی روشن می‌کند که به شکل پیکره‌ی زنی مایو پوشیده است. خانواده‌ی باودن که هنوز از ورود کدی به نیواسکس خبر ندارند، در ردیف پشتی او نشسته‌اند. کدی از ابتدا به صورت نیرویی اخلالگر در زندگی آن‌ها به نمایش درآمده است و در این بخش به حریم حواس بینایی، شنوایی و بویایی آن‌ها تعرض می‌کند. رفتار او آن‌ها را ناچار به ترک سینما می‌کند؛ این حرکت نشان از در پیش بودن اخلاقی فجیع‌تر دارد.

این فیلم با استفاده از زمان‌ها و مکان‌ها، لباس و اشیای صحنه، به‌طور مداوم دو جهانِ خانواده‌ی باودن و کدی را پیش روی ما قرار می‌دهد. در ابتدا تضادِ رفاه خانه‌ی باودن‌ها را با سلول ساده‌ی زندان (که در میان پوسترهای آویخته در آن تصویر استالین نیز به چشم می‌خورد) مشاهده می‌کنیم. نخستین بار کدی را در داخل این سلول در حال شنا رفتن می‌بینیم. این کار کمک می‌کند او از نظر فیزیکی تبدیل به رقیبی سرسخت شود. سپس این تضاد را در مورد خانه‌ی اجاره‌ای و بسیار معمولیِ لوری و یا سادگی پارکینگی مشاهده می‌کنیم که نقشه‌ی سام برای ضرب و شتم کدی در آن، نقش بر آب می‌شود. اما گر فیلم به اندازه‌ی رمان ما را از تفاوت بین شرایط کدی و سام آگاه می‌کند، آن‌چنان که مشاهده کرده‌ایم، از نظر اخلاقی به احتمال زیاد قطبیت‌های مانوی رمان راکم‌رنگ می‌سازد. کدی در قسمت ۴۸ با طعنه به سام می‌گوید: «حالا تو و من واقعاً مثل هم خواهیم شد.» حالا سام مانند کدی در معرض خطر «از دست دادن آزادی و از دست دادن انسانیت»است. سام برای آن‌که موجب صدور محکومیتی بلندمدت برای کدی شود، رویه‌ها و استانداردهای قانونی را نقض کرده است و درست همانند کدی، خود را فراتر از قانون قرار داده است و همین موضوع است که گره اصلی انتقام کدی را شکل می‌دهد. کدی به دلیل آن‌چه او آن را خیانتی آشکار می‌داند، درصدد انتقام‌جوییِ شخصی است. نمایی از بالای خانه‌ی قایقی باودن‌ها که در کیپ فیر دچار توفان می‌شود، در این زمینه معنای استعاری مهمی در بردارد: توصیف بصریِ تزلزل دنیای ـ خصوصی و شغلی ـ خانواده‌ی باودن که متعلق به طبقه‌ی متوسط است و در اثر تهدید کدی تقریباً دچار فروپاشی کامل می‌شود.

به نظر من فیلم از نظر ساختاری بسیار غنی‌تر از رمان است. به همین دلیل است که در مورد چگونگی اِعمال کنترل اسکورسیسی بر میزانسن ـ که المر برنشتاین با اصلاح موسیقی متنِ فیلمِ سال ۱۹۶۱، ساخته‌ی برنارد هرمن، و تلما اسکون میکر با تدوین خشن خود به آن کمک کرده‌اند ـ که به ایجاد دنیای خانواده‌ی باودن و خطر کدی برای آن می‌پردازد، می‌توان به طور مفصل بحث کرد. بخشی از جنبه‌های بیانی فیلم در بخش بررسی ویژه‌ی نوشتار حاضر مطرح خواهد شد، چراکه این جنبه‌ها شواهدی آشکار برای تأیید تأثیر فاصله‌ی زمانی بین رمان

و فـیلم‌انـد. طـرز لبـاس پـوشیدن تـحریک‌کننده و حالات چهره‌ی دختر خانواده‌ی باودن، به‌ویژه در صحنه‌ی مربوط به «جنگل سیاه» در تئاتر مدرسه، بسیار دور از تصویر نوجوان سالمی است که مک دانلد عرضه کرد.

اسکورسیسی به جای نثر استدلالی مک دانلد، که در آن زندگی طبقه‌ی متوسط جنوبی بسیار آسوده به تصویر کشیده شده است، از راهبردهای بیانی فیلم به شیوه‌ی ماهرانه‌ای استفاده می‌کند تا نشان دهد که این دنیا به طرز خطرناکی در شُرُف پوسیدگی از درون است

تدوین اسکون میکر اغلب، هنگامی که از بخشی به بخش دیگر برش می‌زند، تأثیر چشم‌گیری دارد. برش تنها وسیله‌ی تدوینی است که در این فیلم به کار رفته و در صحنه‌های روایی، پرسرعت، استفاده‌ی بسیاری از آن شده است. اما در چندین مورد، تدوین با همکاری میزانسن، صدا و جای دوربین، منجر به یکه خوردن و یا حتی بهت‌زدگی تماشاگر می‌شود و او را از ارتباطی خاص آگاه می‌کند. حداقل در دو مورد، برشی که موجب ارتباط بین لحظات بسیار متفاوت شده است، به کمک صدا مورد تأکید قرار می‌گیرد. ابتدا در بین بخش‌های شش و هفت، صحنه‌ای که این خانواده‌ی هسته‌ای به ظاهر هماهنگ را در کافه در حال بستنی خوردن نشان می‌دهد، به تصویری متصل می‌شود که سام و معشوقه‌اش را در حال بازیِ اسکواش نشان می‌دهد. برشِ اخیر هم‌زمان با ضربات توپ به دیوار صورت دیگر و بدین ترتیب، فریبکاری آشکار سام را مورد انتقاد قرار می‌دهد. دومین بار، بین بخش‌های سی‌ونه و چهل، صدای چکش قاضی، در حالی که تقاضای سام را برای قرار منع موقت رد می‌کند (در مقابل، این امتیاز به کدی داده می‌شود)، مقارن است با برشی که بعد از آن، سام ناگهان وارد دفتر کرسک می‌شود و از او اسلحه می‌خواهد. این جلوه‌ها که ضرورتاً ظریف هم نیستند، علاوه بر تأکید بر نقشمایه‌های مهم در الگوی کلی موضوعی فیلم، به اجرای وظایف ذاتی آن نیز کمک می‌کنند. عضو آبرومندی از طبقه‌ی متوسط حیله‌های کوچک به‌کار می‌برد؛ حافظِ قانون به خود اجازه می‌دهد تا از حدود قانونی فراتر رود.

در مثال‌های متعدد دیگر، برش‌های بسیار مؤثرتری بین نماهای دور و نماهای نزدیک ایجاد شده است: بین نمای نزدیک تلفن دفتر، هنگامی که سام پیغامی فوری از لی دریافت می‌کند (بخش چهارده) به نمایی از او در چرخ اتومبیلش، که به دلیل شنیدن خبر آخرین تعرض کدی، با عجله خود را به خانه می‌رساند؛ از یک نمای نسبتاً دور از بیرون خانه‌ی لوری، که کدی را در حالت ضدنور در حال زدن لوری نشان می‌دهد (بخش بیست) به نمای اکستریم کلوزآپ از انگشتان سام در حال آزمایش کلاویه‌های پیانوی خانه؛ از نمای متوسط ستوان الگار (رابرت میچم) که با ریشخندی شیطنت‌آمیز به سام که در اتومبیل خود نشسته است واکنش نشان می‌دهد، به نمای نزدیک دستان سام که در حال قفل کردن در خانه‌ی خود است. هر یک از این‌ها تضادی آشکار بین خانه‌ی باودن‌ها، که به طور روزافزونی در معرض خطر است، با دنیای بسیار بی‌اعتنای خارج ایجاد می‌کند.

اسکورسیسی به جای نثر استدلالی مک دانلد، که در آن زندگی طبقه‌ی متوسط جنوبی بسیار آسوده به تصویر کشیده شده است، از راهبردهای بیانی فیلم به شیوه‌ی ماهرانه‌ای استفاده می‌کند تا نشان دهد که این دنیا به طرز خطرناکی در شُرُف پوسیدگی از درون است. مؤلفی که در پشت دوربین قرار دارد، نسبت به همتای خود، یعنی نویسنده‌ی *جلادان*، در مورد دنیایی که کدی در آن اخلال ایجادکرده است دیدگاه نومیدانه‌تر و سیاه‌تری دارد.

بررسی ویژه

فاصله‌ی زمانی بین انتشار رمان و تهیه‌ی نسخه‌ی سینمایی، بر چگونگی تغییر متن اولیه و متناسب شدن آن برای سینما بسیار موثر بوده است. تاکنون کم و بیش به این موضوع

اشاره کرده‌اند. در این نوشتار، به انواع تفاوت‌های تأکیدی خواهم پرداخت که در فیلم اسکورسیسی ـ که سی‌وسه سال بعد از انتشار رمان مک دانلد ساخته شده است ـ وجود دارد. فاصله‌ی زمانی تغییرات ایدئولوژیکی، تغییر در محدودیت سانسور و تحول در زیبایی‌شناسی را توجیه می‌کند. امروزه، متن فیلم اسکورسیسی به دلیل داشتن ویژگی‌هایی که خوانندگان و تماشاگران اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ از آن بی‌بهره بودند، از غنای بیش‌تری برخوردار است. آشکار است که دو متن قبلی نیز مشمول این گفته هستند، اما موارد دیگری نیز وجود دارد.

در زمان رمان و نسخه‌ی نخست فیلم، زندگی آرمانی خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط، هنوز کمابیش سالم و دست‌نخورده بود. رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی به موضوع آشفتگی در چرخه‌ی زندگی خانوادگی می‌پرداختند، اما در مورد ماهیت زندگی آرمانی واقعاً هیچ تردیدی نبود. اصطلاحی مانند «بزهکاری» که امروزه به طور عادی با کلمه‌ی خانواده مرتبط است، هنوز ابداع نشده بود. مفاهیم بسیار متفاوت خانواده‌ی «هسته‌ای» و خانواده‌ی «گسترده» در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد متداول شدند. به رسمیت شناخته شدن و پذیرش سایر انواع زندگی خانوادگی (برای مثال، خانواده‌های تک والدی، روابط آزاد و زندگی با همجنس) بدان معنا بود که تا سال ۱۹۹۰، جذابیت ایجاد خانواده‌ای پاک و سالم، متشکل از پدر و مادر و دو سه بچه و شاید یک خدمتکار باوفای خانوادگی، در طبقه‌ی متوسط تا حد زیادی از میان رفت. نه تنها دیگر این واقعیت مطرح نبود که پیش از این اغلب مردم به همین شیوه‌ی آرمانی زندگی کرده‌اند. بلکه فشار سلطه (مثلاً تلاش سیاستمداران برای جلب حمایت از ارزش‌های خانوادگی) در جهتی بود که نشان دهد این اقدام‌ها بی‌نتیجه است.

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، رمان مک دانلد، خانواده‌ی باودن را که در معرض خطر است به تصویر می‌کشد. اما این خطر تنها از طرف عوامل خارجی خانواده را تهدید می‌کند. عنصری غیرقابل پیش‌بینی به نام کدی که به هیچ وجه عنصری داخلی نیست، این خطر را ایجاد کرده است. احساس بر حق بودن رضایت‌بخشی که پس از رفع خطر کدی نیز هم‌چنان دست‌نخورده مانده است، با شیوه‌ای که نانسی باودن نوجوان برای جلب توجه مرد جوان شایسته‌ای به نام تامی به کار برده است، مورد تأکید قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد که همه چیز به ترتیبی مهیا شده تا او نسخه‌ی دیگری از الگوی خانواده‌ی باودن را در چند سال آینده به وجود آورد. تامی سام را «آقا» خطاب می‌کند و تصویر دقیقی از مرد جوان و با مسؤولیتی است که شخصیتش در حال شکل‌گیری است. خانواده‌ی هسته‌ای در دست تامی و نانسی در امان خواهد بود. در فیلم لی تامپسن، تعداد افراد خانواده‌ی باودن از پنج نفر به سه نفر کاهش یافته و پسرها کنار گذاشته شده‌اند. شاید این راهی است برای تأکید بر این نکته که کدی (رابرت میچم) بیش از همه، خطری است که زنان خانواده‌ی باودن را تهدید می‌کند. با این همه، تامپسن تصویر پاک زندگی خانوادگی را که در رمان ایجاد شده است هم‌چنان حفظ می‌کند. منظور من این نیست که فیلم مذکور قادر به ایجاد نگرانی نیست: درواقع، بسیاری از منتقدان در مورد «ناخوشایند بودن» و حتی لحن «زننده»ی آن اظهار نظر کردند:[19] لی تامپسن در توصیف زندگی خانوادگی سام و پگی باودن (گریگوری پک و پالی برگر) و دخترشان نانسی (لوری مارتین)، در مقابل آرمان‌گرایی رمان تسلیم می‌شود. نانسی فیلم، کمی جوان‌تر از نانسی رمان است و همین موضوع این تصور را که او هدف انتقام کدی است بسیار ناخوشایند می‌سازد: این نانسی از جهاتی همان نانسی رمان است که هنوز در سن دبیرستان است. او با همتای خود در فیلم اسکورسیسی، که از مسایل جنسی آگاه است، بسیار تفاوت دارد. درواقع، اغلب به نظر می‌رسد که فیلم دوم تفسیر فیلم اول است، گویی اسکورسیسی از تماشاگر انتظار دارد تا اگر با رمان آشنا نیست، حداقل با فیلم اول آشنا باشد. برداشت او از خانواده‌ی باودن راهی با برداشت مک دانلد و لی تامپسن فاصله‌ی زیادی دارد. این سام جدید (نیک نالت)

در گذشته روابط نامشروعی داشته است و همین موضوع، که از گفت‌وگوهای زننده‌ی بین او و همسرش از آن آگاه می‌شویم، ضرورت مشاوره را برای نجات ازدواج ناموفقشان ایجاب می‌کند. وقتی فیلم آغاز می‌شود، او به تازگی با زن جوانی به نام لوری ارتباط برقرار کرده است، که شاید حالات او در متن فیلم شبیه به لوری مارتین (نانسی در فیلم اول) باشد. این بدان معناست که لوری جانشینی است برای رفع تمایلی که پدر به ارتباط با دختر جذاب خود دارد. این خانواده با پیوندهای بسیار سستی به هم متصل است و به نظر می‌رسد هر یک از اعضای آن در دنیای کوچک مستقلی زندگی می‌کنند. تهدید کدی آن‌ها را متحد نمی‌سازد. سام و لی (نامی مناسب‌تر از کارول در کتاب و پگی در فیلم اول) پس از مرگ سگشان با آمادگی کامل به روی هم فریاد می‌کشند و این موضوع حاکی از آن است که اختلاف بین این دو همواره در شرف ظهور بوده است و دخترشان دنی نیز به دلیل ناراحتی از اتاق بیرون می‌دود (بخش پانزده). وقتی سام از دنی راجع به ملاقاتش با کدی سؤال می‌کند، مشاجره‌ی پرسروصدایی بین آن دو ایجاد می‌شود و خشمی که اساس آن مسایل جنسی است به سرعت اوج می‌گیرد، به طوری که بروز چنین برخوردی در متن‌های قبلی غیرقابل تصور بود. ارزش‌های خانوادگی نهفته در مجموعه‌های تلویزیونی، مانند *پدر بهتر می‌داند* (۱۹۵۴ ـ ۱۹۵۹)، *قندق* (۱۹۶۱ ـ ۱۹۶۵) و *بردی بانچ* (۱۹۶۹ ـ ۱۹۷۳)، بدون کم‌ترین مشکلی به تصویر کشیده شده‌اند، اما این نوع مجموعه‌ها بعداً مورد استهزا قرار گرفتند (رجوع کنید به *سریال آبکی* (۱۹۷۷ ـ ۱۹۸۰) و یا نوع روابط خانوادگی در آن مطابق روز شد (رجوع کنید به *رُزان* در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ تا دهه‌ی ۱۹۹۰)، نسخه‌ی سال ۱۹۶۱ *کیپ فیر* حتی به نقد زندگی خانوادگی طبقه‌ی متوسط ـ از آن نوع که در فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ ساخته‌ی داگلاس سیرک (برای مثال، *همه‌ی آرزوی من* و *همیشه فرداست*) و وینسنت مینه‌لی (برای مثال، *خانه‌ی آن سوی تپه*) مطرح می‌شد ـ نیست. این فیلم از نظر ایدئولوژیکی فیلمی بسیار محافظه‌کار است و حتی شدت این محافظه‌کاری بیش‌تر از رمان جان مک دانلد است، زیرا در رمان اگر آسیب‌پذیری سعادت باودن‌ها مورد انتقام قرار نمی‌گیرد، حداقل به آن اشاره می‌شود.

در زمینه‌ی سانسور، برای تمام کسانی که در چهل سال گذشته با سینما سر و کار داشته‌اند مشهود است که تغییرات چشم‌گیری در آن‌چه برای نمایش سینمایی مجاز تلقی می‌شود، رخ داده است. این موضوع به ویژه در حوزه‌ی مسایل جنسی و خشونت صادق است. قصد ندارم به جزییات قانونگذاری، که در آثار ارایه‌شده در سال‌های اصلی تحول (دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰) موجود است، بپردازم.[۲۰] از زمانی که اتوپره مینجر برای اعتراض به قانونِ تولید، فیلم *کمدی ماه آبی است* را در سال ۱۹۵۴ بدون مهر تأیید مرکز فوق پخش کرد ـ دلیل عدم تأیید این فیلم استفاده از کلماتی مانند «اغواگری» و «باکره» بود ـ، تا دهه‌ی ۱۹۹۰ که ستاره‌های بزرگی (مانند شارون استون) برهنه در فیلم‌های روز ظاهر شدند و در فیلم‌های متعددی در نقش‌های سکسی نقش‌آفرینی کردند (مانند *جسد شاهد* و *غریزه‌ی اصلی*) محدودیت در موارد قابل قبول و غیرقابل قبول در نمایش مسایل جنسی تا حد زیادی کاهش یافت. در فیلم *کیپ فیر* سال ۱۹۶۱، عملکرد رابرت میچم، که در نقش کدی است و راه نیواسکس را در پیش گرفته تا به زندگی خانواده‌ی باودن وارد شود، حاکی از خطر جنسی شدیدی است که از طرف او خانواده را تهدید می‌کند. اما تصویر کلی باودن و دخترش نانسی کاملاً ضدعفونی شده است. در *بردی بانچ* نیز خانواده از جایگاه معمول خود خارج نشده است. بین سام و پگی هیچ اشاره‌ای به مسایل جنسی نمی‌شود و حتی شوخی‌هایی از نوع آن‌چه در رمان مک دانلد هست در آن فیلم وجود ندارد. شاید حضور گریگوری پک باعث ایجاد این وضعیت است. غیر از نقش او به عنوان لوت در فیلم *دوئل در آفتاب* (۱۹۴۷)، شخصیت پک همواره از تمایلات جنسی عاری بوده است. در فیلم اسکورسیسی، برخی از صحنه‌های خاص سرشار از ویژگی‌های شهوانی‌اند، اما همانند بخش اعظم فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، این صحنه‌ها اصلاً از نظر بصری صریح بیان نمی‌شوند. با این

همه، عناصر جنسی در انتقام کدی کاملاً آشکار است. در بخش مربوط به سالن نمایش، او دانیله را آن‌چنان اغوا می‌کند که دخترک به او اجازه می‌دهد تا انگشت خود را به داخل دهانش ببرد (این کار جنبه‌ای نمادین دارد) اما در نسخه‌ی سال ۱۹۶۱، او فقط نانسی را با تعقیب در مدرسه‌ی خالی از جمعیت دچار هراس می‌سازد. در خانه‌ی قایقی در بخش پایانی، کدی در صدد تجاوز به لی است. درواقع لی سعی کرده است کدی را متقاعد کند که به جای دانیله او را برگزیند، به‌طوری که به نظر می‌رسد در رفتار هر دو زن نسبت به کدی، به هر دلیل، نشانه‌هایی از مشارکت در جرم دیده می‌شود. اما این ویژگی در نسخه‌ی رمان مک دانلد و فیلم لی تامپسن، در بیش از سی سال پیش، اصلاً قابل تصور نبود. نصِ حاکی از تمایل سام به دانیل نیز که در برخی از صحنه‌ها مشاهده می‌شود، غیرقابل تصور است: در بخش سی‌وشش، وقتی سام در مورد کدی از او سؤال می‌کند (اون بهت دست زد؟)، با بی‌حوصلگی به او می‌گوید که لباس‌های پوشیده‌تری به تن کند و بدین ترتیب به او یادآوری می‌کند که دیگر بچه نیست. درواقع، سام تحت فشار تمایل سرکوب‌شده‌ای که نسبت به دخترش دارد این‌گونه عمل می‌کند. رفتار او با دانیله نسبت به رفتار کدی با دخترک، حاکی از درک کم‌تر و خشونت بیش‌تر است.

اگر امروزه نسبت به سال‌های ۱۹۵۷ یا ۱۹۶۱ صراحت در بیان مسایل جنسی در سینما بسیار بیش‌تر پذیرفتنی است، همین موضوع نیز یقیناً در مورد توصیف بی‌پرده‌ی خشونت نیز صدق می‌کند. بررسی فیلم‌هایی مانند *این گروه خشن* (۱۹۶۹)، *سرباز آبی* (۱۹۷۰) و *پرتقال کوکی* (۱۹۷۱) نشان می‌دهد که این‌ها نمونه‌هایی از دوران عطفی هستند که خشونت در آن تبدیل به عنصری آشکار در فیلم‌سازی تجاری شد. این فیلم‌ها و دیگر فیلم‌های مشابه آن‌ها در زمان خود به دلیل خونریزی‌های واقع نمایانه‌ی خود، که اغلب با محتوایی شدیداً شهوانی همراه بودند مانند *بانی و کلاید* (۱۹۶۷) و *سگ‌های پوشالی* (۱۹۷۱) شهرت فراوانی یافتند. نمایش واقع‌نمایانه‌ی خشونت در سینمای معاصر بسیار متداول است و *کیپ فیر* اسکورسیسی از این آزادی بهره‌برداری می‌کند. خود اسکورسیسی در فیلم‌هایی مانند *راننده‌ی تاکسی* (۱۹۷۵) و *رفقای خوب* (۱۹۸۹)، که در هر دوی آن‌ها رابرت دنیرو ایفای نقش کرده است، مبلغ اصلی این نوع آزادی بوده است. این نوع اپیزودها در کیپ فیر عبارت‌اند از حمله‌ی کدی به لوری سینگر (او پس از بستن دستان لوری، به گونه‌ی دختر ضربه می‌زند؛ بخش بیست)، خفه کردن کرسک با سیم در آشپزخانه‌ی خانواده‌ی باودن و سرخوردن سام روی خون او (بخش چهل‌وپنج (ب))، و یا بخش بلند نهایی که در خانه‌ی قایقی رخ می‌دهد. قصد ندارم جایگاه و کارکرد خشونت را در این فیلم ارزیابی کنم (پم کوک این موضوع را از دیدگاه سیاست‌های جنسیتی مورد بحث قرار می‌دهد)[۲۱]، بلکه در این‌جا تنها می‌خواهم توجه خوانندگان را به تأثیر فاصله‌ی زمانی بین متن‌های پیشین و فیلم اسکورسیسی جلب کنم. صرفِ نظر از گرایش‌های اخلاقی هر کس در مورد خشونت و نیز صرف نظر از موافق یا مخالف بودن با این نظر کوک که در فیلم گرایش‌هایی از «ترس از زن» مشاهده می‌شود. آن‌چه اصلاً راجع به آن تردیدی نیست این است که به عنوان اقتباسی از رمان یا برداشت تازه‌ای از فیلم اول، هر نوع استنباطی از فیلم اسکورسیسی، بدون در نظر گرفتن آن‌چه که *امروز* مجاز است و در *آن زمان* مجاز نبود، بی‌ربط خواهد بود. آن‌چه در سینما مجاز است همواره به طور دقیق با تحولات آداب و رسوم اجتماعی مرتبط است. به عبارت دیگر، نوعی قانون غیررسمی سانسور، به ویژه در فیلم‌های پرهزینه، اعمال می‌شود تا اطمینان حاصل شود که به سلطه‌ی اخلاق عمومی تعرض نمی‌شود. این امر حداقل تا حدی که گیشه به خطر نیفتد رعایت می‌شود.

در دهه‌های پیش از فیلم اسکورسیسی، بنا به شرایط زیبایی‌شناختی، تمایل روزافزونی به ملودرام ایجاد شده بود. بیش‌تر این توجه به نمایش الگوهای روان‌شناختی در ملودرام‌های *خانوادگی* معطوف بود: این آثار انسان را به یاد کتاب‌های پیتربروک و رابرت هیلمن درباره‌ی ملودرام ادبی و نمایشی و به‌ویژه، آثار منتقدانی چون توماس السیر و

کریستین گلدهیل در مورد فیلم‌های ملودرام می‌اندازد.[۲۲] وقتی لی تامپسن در سال ۱۹۶۱ رمان *جلادان* را با نام *کیپ فیر* می‌ساخت، هنوز ملودرام سبکی بی‌اهمیت بود و صفت «ملودراتیک» الزاماً اصطلاحی توهین‌آمیز محسوب می‌شد و دلالت به افراط‌کاری در تمام جنبه‌ها داشت، به طوری که به خودی خود مذموم به شمار می‌رفت.

وقتی لی تامپسن در سال ۱۹۶۱ رمان جلادان را با نام کیپ فیر می‌ساخت، هنوز ملودرام سبکی بی‌اهمیت بود و صفت «ملودراتیک» الزاماً اصطلاحی توهین‌آمیز محسوب می‌شد و دلالت به افراط‌کاری در تمام جنبه‌ها داشت، به طوری که به خودی خود مذموم به شمار می‌رفت

فیلم *کیپ فیر* اسکورسیسی، علی‌رغم داشتن ویژگی زیاده‌روی سبکی در تمام زمینه‌ها (اعم از تدوین، رنگ، برش‌های ناگهانی، اصرار بر نمایش آشکار خشونت و نتایج آن)، به طور جدی تضادِ اصلی بین دو عامل را، برخلاف دو متن قبلی، کم‌رنگ می‌سازد. از نظر مک دانلد و لی تامپسن، خانواده‌ی باودن از یک سو و کدی از سوی دیگر، نمایندگان طرحی مشخص ـ و معمولاً دارای موجودیت متضاد ـ هستند که در آن، بین خوب و بد، ضعیف و قوی، فاتح و قربانی، بشر و غیربشر تفاوت وجود دارد و این‌ها مشخصاتی است که بروک برای ملودرام برمی‌شمارد.[۲۳] از توضیحات قبلی روشن می‌شود که اسکورسیسی با عرضه‌ی این فیلم در سال ۱۹۹۱ باعث شد دیگر تضاد عوامل غیرقابل امتزاج و پیروزی حتمی «مثبت‌ها» به عنوان منشأ آسایش طبقه‌ی متوسط، اصلی مسلم و پذیرفته شده محسوب نشود. به مفهوم دیگر، فیلم او باهوشمندی از اعاده‌ی حیثیت ملودرام در دهه‌های اخیر بهره‌برداری می‌کند (این موضوع از محتوا و سبکِ آن نیز مشهود است)، اما در عین حال برخی از اصول مسلم قدیمی این سبک را نیز زیر پا می‌گذارد. وقتی خانواده‌ی باودن در پایان فیلم توی لجن‌ها سر می‌خورند، پیروزند اما نه به طور مطلق. آن‌ها در این مبارزه به شدت آسیب دیده‌اند و شاید این آسیب علاج‌ناپذیر باشد. یقیناً برای مبارزه کاملاً مجهز نبودند: لی وقتی منتظر است کدی را در خانه به دام بیندازند، می‌گوید: «می‌خواهم بدانم چقدر قدرت داریم.. یا چقدر ضعیفیم.» فیلم سال ۱۹۹۱ با احساس آرامش او پایان نمی‌یابد.

هدف بررسی ویژه در این مطالعه‌ی موردی، آشکار کردن این نکته به شیوه‌های مختلف است که *کیپ فیر* نسخه‌ی سینمایی رمانی است که از تحول شرایط روز، از زمان انتشار رمان تا زمانِ ساخت فیلم، بهره‌برداری می‌کند و این بهره‌برداری تا حدی است که تفسیری انتقادی از رمان و نسخه‌ی قبلی فیلم عرضه می‌کند. این دو متن عواملی هستند که تأثیر بسیار مهمی بر متن فیلم سال ۱۹۹۱ دارند. خواندن رمان مک دانلد و دیدن فیلم تامپسن موجب می‌شود از تغییراتی که در این سال‌ها در دیدگاه موجود راجع به ارزش‌های متداول اجتماعی و جنسی رخ داده است، به‌خوبی آگاه شویم. هم‌اکنون به نظر می‌رسد متن‌های قبلی، که کمابیش بر اساس وقایع مشابهی بنا شده‌اند، از آداب و رسومی که از آن حمایت می‌کردند دور شده‌اند. آگاهی از آن‌ها می‌تواند درک فیلم اخیر را تبدیل به تجربه‌ای پربار سازد. این آگاهی دیدگاهی کلی ایجاد می‌کند که افراد ناآشنا با دو متن قبلی، از آن محروم‌اند. به نظر می‌رسد که اسکورسیسی در استفاده از این شیوه که مبتنی بر سواد سینمایی است، حداقل این‌طور فرض کرده که فیلم پیشین در ذهن تماشاگران باقی‌مانده است. ج. هابرمن با تیزهوشی گفته است: «*کیپ فیر* جدید بین نقد فیلم قبلی و گونه‌ی تغییریافته‌ای از متنی مشترک، در نوسان است: این فیلم همانند تالار آینه یا سالن انعکاس طراحی شده و منظم است.»[۲۴] همان‌طور که بسیار گفته شده است، به ستارگان فیلم قبلی یعنی گریگوری پک (باودن) و رابرت میچم (کدی)، از روی عمد در این فیلم نقش‌های درجه‌ی دومی داده شده است که عکس شخصیت آن‌ها در فیلم قبلی است:

در فیلم اسکورسیسی، پک وکیل جزایی فاسدی است و میچم نیز رییس پلیس محلی است. علاوه بر این، شاید این فیلم در مورد سایر نقش‌ها مشهور این بازیگران نیز دست به شوخی زده باشد: نقش پک در فیلم **کشتن مرغ مقلد** (۱۹۶۳)، به عنوان وکیل آزادیخواه اهل جنوب که جایزه‌ی اسکار را برای او به ارمغان آورد و نقش فراموش نشدنی میچم به عنوان واعظ / قاتلی دیوانه (که روی‌بندهای انگشتش کلمات **عشق** و **نفرت** خال‌کوبی شده بود)، در فیلم **شب شکارچی** (۱۹۵۵). علاوه بر این، مارتین بالسام که در فیلم سال ۱۹۶۱ نقش رییس پلیس را داشت، در این فیلم قاضی است. این تغییر نقش‌ها به احتمال زیاد فراتر از حد شوخ‌طبعی صرف است. به علاوه، می‌توان این کار را راهی برای بیان این موضوع قلمداد کرد که خطوط جداکننده‌ی قطب‌های ملودرام‌های قدیمی دیگر برای همیشه محو شده است. این موضوع که اسکورسیسی ارجاعات درون متن فیلم را به طور کاملاً آگاهانه تنظیم کرده است با نکات دیگری نیز تأیید می‌شود: او فیلم‌نامه‌ی قبلی را که نوشته‌ی جیمز ر. وب است به عنوان یکی از منابع کار خود معرفی کرده و نیز گفته است که از موسیقی متن فیلم سال ۱۹۶۱، ساخته‌ی برنارد هرمن نیز استفاده است، با وجود این، شاید کسانی که نسبت به من اطلاعات بیش‌تری از موسیقی دارند با این نظر موافق باشند که اقتباس [المر] برنشتاین نشان می‌دهد تلاش برای ایجاد انطباق بین یک فیلم جدید و موسیقی متنی که با دقت بسیار برای روایتی دیگر طراحی شده است، مشکلات و خطراتی دارد.[۲۵] گفتیم که فاصله‌ی زمانی بین انتشار رمان و ساخت فیلم اقتباسی از آن، تأثیرات مهمی بر ماهیت فیلم به جا خواهد گذاشت. تأثیرات مذکور نباید به حدی باشد که فیلم اقتباسی را تبدیل به شکل مومیایی شده‌ی متن اولیه کند، زیرا این فرایند منجر به ایجاد اثری مهیج در قالب رسانه‌ای تازه نخواهد شد. **کیپ فیر** اسکورسیسی بسیار بیش‌تر از سایر اقتباس‌ها تفاوت‌های ناشی از چندین سال فاصله را ـ در آن‌چه یک فیلم‌ساز جسور ممکن است با رمانی قدیمی انجام دهد و نیز در آن‌چه که مخاطبان یک نسل بعد آماده‌ی پذیرش آن هستند ـ نشان می‌دهد.

پیوست

کیپ فیر: تقطیع بخش‌ها

بخش

تدوین

۱. عنوان‌بندی

الف. دوربین از بالا روی آب پین می‌کند و انعکاس تصویر پرنده‌ای در حال پرواز بر آن دیده می‌شود. سپس نمای نزدیک چشم‌هایی بر روی امواج آب دیده می‌شود و پس از آن، سایه‌ی مردی بر روی آب پدید می‌آید که به سرخی می‌گراید.

ب. پس از ذکر نام کارگردان در عنوان‌بندی، نمای نزدیک چشم‌ها به صورت نگاتیو عکاسی و سپس همان چشم‌ها که متعلق به دختر جوانی است، به صورت پزیتیو و رنگی دیده می‌شود. او در مورد نام مرموز کیپ فیر حرف می‌زند.

۲. زندان

ماکس کدی پیش از آزادی، در داخل سلول خود در حال شنا رفتن بر روی زمین است. برش

۳. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

دانیله به خدمتکارشان، گراسیلا، کمک می‌کند. سپس نزد مادرش لی می‌رود که مشغول طراحی برای مؤسسه‌ی تبلیغاتی خود است. برش

۴. خارج از دادگاه

سام باودن با همکارش تام در مورد نتیجه‌ی پرونده صحبت می‌کند. برش

۵. سینما

کدی مشغول تماشای فیلمی خشن است و با صدای بلند می‌خندد و سیگار می‌کشد. دود سیگار باعث

می‌شود خانواده‌ی باودن سینما را ترک کنند. برش

۶. کافه

دانیله به سام می‌گوید که باید آن مرد را می‌زد. کدی در خارج از کافه در اتومبیل نشسته است. برش

۷. زمین اسکواش

سام در حال بازی اسکواش با دختری به نام لوری است و به دختر می‌گوید: «باید یه مدت کوتاهی دست از این کار بکشیم». برش

۸. خیابان بیرون کافه

کدی دست دراز می‌کند و کلیدهای سام را می‌گیرد و او را وادار می‌کند تا به توضیحاتش در مورد کاهش وزنش در زندان و موارد دیگر گوش کند، کدی با کنایه به سام می‌گوید که ممکن است در نیواسکس ساکن شود.
برش

۹. خانه‌ی خانواده‌ی باودن ـ شب

الف. دانیله از سام می‌خواهد از ور رفتن با پیانو دست بردارد.
ب. اتاق خواب ـ سام می‌خواهد آن‌ها به مدت دو هفته خانه را ترک کنند، اما لی با این کار موافق نیست. معاشقه (دست‌ها، سپس صورت‌های متصل به هم، به صورت نگاتیو). بعداً لی از خواب برمی‌خیزد و روبه‌روی آینه صورتش را آرایش می‌کند، به سوی پنجره می‌رود تا به آتش‌بازی نگاه کند و کدی را می‌بیند که بر روی حصار خانه نشسته است.
پ. سام برای هشدار دادن به کدی می‌رود، اما او رفته است.
ت. سام در مورد کدی با لی صحبت می‌کند. برش

۱۰. خانه‌ی خانواده‌ی باودن ـ صبح

سام هنگام ترک خانه برای رفتن به سر کار به لی می‌گوید که به دنی هشدار دهد تنها بیرون نرود.
برش

۱۱. دفتر برادبنت

سام به تام برادبنت در مورد ترس خود از کدی می‌گوید، تام معتقد است که موارد قابل توجهی برای تشکیل پرونده‌ی مزاحمت وجود ندارد.
سام برای او تعریف می‌کند که چگونه شواهدی را که ممکن بود به کدی کمک کند پنهان کرد و سعی می‌کند این کار خود را توجیه کند. برش

۱۲. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

لی از دنی می‌خواهد که بیاید و به او کمک کند و به او می‌گوید که بیرون نرود. برش

۱۳. خیابان

کدی سر راه سام سبز می‌شود و در مورد دختر جوان صحبت می‌کند. سام سعی می‌کند کدی را متقاعد کند که برای دفاع از او جهت خلاصی از اتهام تجاوز نهایت تلاش را کرده است. سام سعی دارد او را تطمیع کند تا آن‌جا را ترک کند. برش

۱۴. دفتر باودن

سام پیغامی فوری از لی دریافت می‌کند. برش

۱۵. اتومبیل

لی راجع به صدای جیغ و مرگ سگشان که مسموم شده است صحبت می‌کند. لی و سام ناگهان به روی یکدیگر فریاد می‌کشند و دنی از اتاق بیرون می‌دود. برش

۱۶. قرارگاه پلیس

ستوان الگار و سام، کدی را که برای شناسایی آورده شده است از پشت شیشه‌ای انعکاسی می‌بینند. بر روی بازوهای کدی خالکوبی‌هایی دیده می‌شود. ـ «انتقام از

آنِ من است» و «زمان من نزدیک است». و پیام‌های دیگری‌نیز روی سینه و پشت او خالکوبی شده است. الگار به سام می‌گوید که دلایل کافی علیه کدی به‌دست نیاورده است.

۱۷. خیابان

سام سعی می‌کند به لی و دنی اطمینان خاطر دهد که «دیر یا زود او (کدی) به هچل می‌افتد». رژه‌ی خیابانی به مناسبت روز استقلال. سام از آن طرف خیابان کدی را در حال تماشای رژه می‌بیند. سام از میان رژه‌روندگان می‌گذرد و کدی را هل می‌دهد و روی زمین می‌اندازد، تماشاگران جلوی سام را می‌گیرند. برش

۱۸. بار

کدی در حال صحبت با لوری است که به حالت نیمه‌مست با او در حال خندیدن است. برش

۱۹. اتاق خواب

کدی و لوری روی تختخواب. کدی دست لوری را می‌بندد و به صورتش ضربه وارد می‌کند و به شدت او راکتک می‌زند. برش

۲۰. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

سام درمی‌یابد که سیم پیانو شکسته است. الگار به او تلفن می‌زند تا خبر دهد که کدی به دختر دیگری تجاوز کرده است. برش

۲۱. بیمارستان

الگار و سام از سالن بیمارستان می‌گذرند و وارد بخش می‌شوند و در آن‌جا سام می‌فهمد که دختر مذکور لوری است. لوری نمی‌خواهد به دادگاه برود و ماجرا را شرح دهد. برش

۲۲. خارج از بیمارستان

الگار به سام می‌گوید که نمی‌تواند صرفاً به‌دلیل «ترس» سام از تجاوز کدی به همسر سام، به وی کمک کند. برش

۲۳. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

مونتاژ تصاویری از سام در حال قفل کردن درها و بستن پنجره‌ها. برش

۲۴. دفتر کرسک

کارآگاه خصوصی، کرسک، از سام در مورد ارتباطش با کدی سؤال می‌کند. کرسک گزارشی در مورد «ارزیابی احتمال خطر» تهیه خواهد کرد. برش

۲۵. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

لی سام را به دلیل استخدام کارآگاه خصوصی مسخره می‌کند. سخنان او با تلفن کرسک قطع می‌شود. کرسک اطلاع می‌دهد که کدی، در زندان، گردن کسی را شکسته است. برش

۲۶. اتاق کدی

کرسک خارج از اتاق کدی با تلفن اتومبیل صحبت می‌کند. برش

۲۷. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

سام به لوری زنگ می‌زند و به آرامی، به طوری که دیگران نشنوند با او صحبت می‌کند. وقتی لی را در آستانه‌ی در می‌بیند تلفن را قطع می‌کند. لی به خیانت او پی می‌برد. دنی صدای آن‌ها را در حال دعوا می‌شنود و با شتاب به اتاق خود می‌رود. سرزنش‌های متقابل. سام سعی می‌کند که به لی اطمینان دهد که تنها لوری «شیفته»ی اوست و در مورد ارتباط خود با او دروغ می‌گوید، سام با خوابیدن روی کاناپه به دعوا خاتمه می‌دهد.

برش

۲۸. بار / خارجی

کرسک کدی را در حال ترک بار تعقیب می‌کند و به او هشدار می‌دهد که شهر را ترک کند، اما کدی اعتنایی نمی‌کند. برش

۲۹. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

هنگامی که لی در حال برداشتن نامه‌هاست کدی با اتومبیل به سوی او می‌آید و قلاده‌ی سگ را به او می‌دهد. کدی راجع به این‌که چگونه سام به هر دوی آن‌ها خیانت کرده است، صحبت می‌کند. وقتی دنی سر می‌رسد او با اتومبیل دور می‌شود. برش

۳۰. پارکینگ

کرسک به سام می‌گوید که در متقاعد کردن کدی موفق نشده است و مردی را به او معرفی می‌کند که می‌توان او را برای کتک زدن کدی اجیر کرد. سام پیشنهاد انجام کار خلاف قانون را رد می‌کند. برش

۳۱. خانه‌ی خانواده‌ی باودن / اتومبیل

لی، دنی را در کنار مدرسه پیاده می‌کند و به او هشدار می‌دهد. برش

۳۲. خانه‌ی خانواده‌ی باودن / مدرسه

دنی برای اجرای نمایش کلاسی خود، به سالن نمایش می‌رود. کدی روی سن نشسته است. دنی پیشنهاد کدی را برای پک زدن به سیگاری می‌پذیرد. کدی به او می‌گوید که والدینش نمی‌خواهند او به لذت بلوغ دست یابد. دنی کم‌کم می‌فهمد که کدی کیست. کدی از او می‌خواهد که اجازه دهد او را در آغوش گیرد. دنی به کدی اجازه می‌دهد او را لمس کند و ببوسد. برش

۳۳. خانه‌ی خانواده‌ی باودن / دفتر کرسک

مکالمه تلفنی. سام به کرسک می‌گوید که تصمیم گرفته است سه مرد را برای کتک زدن کدی اجیر کند. برش

۳۴. رستوران

سام داخل می‌شود و کدی را تهدید می‌کند که اگر از آن شهر نرود چنان حسابش را خواهد رسید که هرگز کسی تصورش را هم نکرده باشد.

۳۵. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

سام درها را قفل می‌کند. دنی به سام می‌گوید که کدی «خودش را به من تحمیل نکرد» و این‌که او «سعی کرد ارتباط ایجاد کند». سام با خشم می‌پرسد: «اون بهت دست زد؟»

۳۶. پارکینگ

در حالی که مردان شرور کدی را کتک می‌زنند، سام در حال تماشاست. سپس کدی مقابله به مثل می‌کند و آن‌ها را شکست می‌دهد. کدی که می‌داند سام در حال تماشای ماجرا بوده است با فریاد به او هشدار می‌دهد. برش

۳۷. دفتر سام

وقتی سام سعی می‌کند یک وکیل جزایی به نام لی هلر را استخدام کند تا حکم قرار منع موقت کدی را بگیرد، هلر می‌گوید که کدی او را استخدام کرده است. برش

۳۸. دادگاه

هلر پرونده‌ی کدی را در حضور قاضی مطرح می‌کند و قاضی نیز قرار منع موقت را صادر می‌کند، که بر اساس آن سام اجازه ندارد از ۵۰۰ متر به کدی نزدیک‌تر شود. هلر می‌گوید که از بخش وکلای امریکا تقاضا خواهد کرد سام را از وکالت محروم کند. برش

۳۹. دفتر کرسک

سام ناگهان وارد می‌شود و تقاضای اسلحه می‌کند. کرسک در مورد آدمکشی به او هشدار می‌دهد. کرسک پیشنهاد می‌کند که کدی را فریب دهند و به خانه‌ی خود

بکشانند و خود در جایی مخفی شوند و بدین ترتیب او را به نحوی قابل توجیه به قتل برسانند. برش

۴۰. خانه‌ی خانواده‌ی باودن

خانواده هنگام غروب با اتومبیل راهی می‌شود. کدی آن‌ها را تا فرودگاه تعقیب می‌کند. برش

۴۱. فرودگاه

الف. سام در حالی که کدی مراقب اوست با لی و دنی وداع می‌کند و سپس به نظر می‌رسد که برای رسیدن به پرواز خود می‌رود.

ب. کدی سعی می‌کند از بلیت فروش در مورد سفرِ سام اطلاعات کسب کند. برش

۴۲. خانه‌ی خانواده‌ی باودن ـ شب

الف. اعضای خانواده به خانه باز می‌گردند. کرسک آن‌جاست و برای به دام انداختن کدی تله می‌گذارد. دنی از این موضوع عصبانی است.

ب. وقتی آن‌ها منتظرند، سام انجیل می‌خوانند. لی می‌گوید: «می‌خواهم بدانم چقدر قدرت داریم.» برش

۴۳. خانه‌ی خانواده‌ی باودن / صبح

الف. دنی و گراسیلا با آت و آشغال ور می‌روند. دنی نسخه‌ای از کتاب *سکسوس* هنری میلر را در سطل زباله می‌یابد. کتاب را مخفی می‌کند.

ب. کرسک به سام می‌گوید ممکن است مجبور شود تمام عمر خود را با فکر کشتن یک انسان سر کند. برش

۴۴. خانه‌ی خانواده‌ی باودن ـ شب

الف. تماشای هر آن‌چه خدا بخواهد از تلویزیون، کرسک می‌گوید که گراسیلا باید «بماند».

ب. شب می‌گذرد، سام کابوس می‌بیند. لی را بیدار می‌کند تا بگوید احساس عجیبی دارد و فکر می‌کند که کدی در خانه‌شان است.

پ. کدی که لباس‌های گراسیلا را پوشیده، کرسک را در آشپزخانه باسیم خفه می‌کند. سام کرسک را صدا می‌زند. لی کسی را در حال دویدن روی چمن خانه می‌بیند. کشف جسد کرسک و گراسیلا. سام روی خون کرسک سُر می‌خورد و در حالی که به خارج از خانه می‌دود، دیوانه‌وار با هفت‌تیرش شلیک می‌کند. برش

۴۵. جاده / فروت استال

الف. خانواده در جاده با اتومبیل پیش می‌روند، عصبی و ساکت‌اند.

ب. سام به الگار تلفن می‌زند. او می‌گوید که آن‌ها تحت تعقیب‌اند. کدی خود را به زیر اتومبیل بسته است. برش

۴۶. کیپ‌فیر

الف. ورود به بارانداز کیپ‌فیر.

ب. کدی خود را از زیر اتومبیل باز می‌کند و پیرزن سیاهپوست او را می‌بیند. او به دستشویی می‌رود.

پ. قایق سام به راه می‌افتد. برش

۴۷. دریاچه

الف. قایق به هنگام غروب دچار توفان می‌شود. سام در نقطه‌ای دور لنگر می‌اندازد.

ب. هنگامی که برای خوردن شام می‌نشینند، باد و بوران قایق را به لرزه درمی‌آورد. سام برای نجات قایق به عرشه می‌رود. هفت‌تیر را برمی‌دارد. کدی در قایق است و به او حمله می‌کند. او طناب قایق را پاره می‌کند و آن‌ها را دستخوش امواج می‌سازد و زن‌ها را نیز تهدید می‌کند. دنی آب داغ را بر روی کدی می‌ریزد.

پ. کدی دنی را از آشپزخانه به بیرون پرت می‌کند و سپس به لی حمله می‌کند. در این حال، دنی در جست‌وجوی اسلحه است تا به او شلیک کند. کدی دست او را به دیرک می‌بندد.

ت. سام سعی می‌کند کاری کند. کدی به سر او ضربه می‌زند. لی سعی می‌کند کدی را وادار کند به جای دنی

او را برگزیند.

ث. دنی مایع قابل اشتعال را هنگامی که کدی سیگار روشن می‌کند به سوی او پرت می‌کند. او به داخل آب می‌پرد.

ج. قایق دستخوش توفان است، کدی طناب آن را می‌گیرد و خود را به عرشه می‌رساند. کدی سعی می‌کند سام را وادار کند جزییات دفاع از او را در چهارده سال پیش بگوید، سام اعتراف می‌کند که شواهدی را که می‌توانست به نجات کدی کمک کند، مخفی کرده است.

چ. کدی از زن‌ها می‌خواهد برهنه شوند، در همین هنگام قایق با شدت بیش‌تری در توفان در تلاطم است. زن‌ها می‌پرند، اما کدی سام را قبل از پرش می‌گیرد. قایق به صخره‌ها می‌خورد و درهم می‌شکند. کدی با زنجیر به قایق بسته شده است. آن‌ها زد و خورد می‌کنند.

ح. سام که از خونِ دستان خود دچار هراس شده است، از ساحل کدی را می‌بیند که در حال غرق شدن است و آوازی در مورد «سرزمین موعود» می‌خواند.

خ. سام به لی و دنی که در میانِ گل و لای هستند می‌پیوندد.

[فیلم با مجموعه‌ای از برش‌ها، همانند برش‌های آغازین فیلم، پایان می‌یابد و صدای دنی بر روی تصویر شنیده می‌شود.]

عنوان‌بندی پایانی (توفان و موسیقی در حاشیه‌ی صوتی). ❑

منبع:

Mcfarlane Brian *Novel into film*; An introduction to the theory of Adaptaion, oxford / 1996.

پی‌نوشت‌ها:

۱. cape fear از آن‌جا که این واژه اسم خاص است، ترجمه نشده است. اما ذکر این نکته مهم است: دانیل در بخشی از فیلم به مرموز بودن نام مذکور برای رودخانه‌ای زیبا اشاره می‌کند. معنای این نام می‌تواند چیزی شبیه به «وحشتِ دماغه» باشد. اما در فارسی بعضی‌ها آن را به «دماغه‌ی وحشت» نیز تعبیر کرده‌اند که درست به نظر نمی‌رسد.

2. David Bordwell and kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 4th edn. (McGraw Hill: New York, 1993), 65.

3. John Mac Donald, *The Executioners* (1957) (Penguin Books,: Harmondsworth, 1991), 74 - 82.

(موارد بعدی استفاده‌ی از این مرجع، به صورت درج در پرانتز، بلافاصله پس از ذکر مطلب آمده است.)

4. Roland Barthes, *S/Z* trans. Richard Miller (Hill and Wang: new York, 1974), 84.

۵. در واقع، کدی به جای آن‌که خانواده‌ی باودن را «تعقیب» کند، با بستن خود به زیر اتومبیل استیشن، آن‌ها را «همراهی» می‌کند.

6. Robin wood, *'Notes for Reading of I Walked with a zombie' CineAction*! 3.4 (winter 1986), 8.

7. V. propp, *Morphology of the Folktale* (1928(, trans. laurence scott (university of Texas press: Austin, 1968), 28.

8. Ibid.

9. Ibid, 30.

10. Ibid, 26.

11. Ibid, 27.

12. Angela McRobbie, *'Cape Fear' Sight and Sound*, Ns, I/ II (Mar. 1992), 40.

۱۳. به مفهومی که دیوید بردول در منبع زیر از آن استفاده کرد:

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Metbuen: london, 1985), 19.

14. Colin MacCabe, 'Realism and tbe cinema: Notes on some Brechtian Theses', *Screen*, 15.2 (Summer 1974), 10.

15. Pam cook, 'scorsese's Masquerade', *Sight and sound*, Ns, 1/ 12 (Apr, 1992), 15.

16. Rose capp, 'cape Fear: whose Fantasy Marty?' *Metro Magazine*, 19 (winter, 1992), 15.

۱۷. اسکورسیسی در اقتباس سال ۱۹۹۳ از کتاب **عصر معصومیت** (*Age of Innocence*) نیز از این راهبرد استفاده کرده است.

۱۸. فیلمی هم که آن‌هامشغول تماشای آن هستند، به طور مناسبی

انتخاب شده است. این فیلم کمدیِ ترسناک، **بچه‌ی دردسر** ساخته‌ی دنیس دوگان، محصول سال ۱۹۹۰ است.

۱۹. ***سایت اند ساند*** در گزارش زیر آن را «فیلمی متشکل از ۱۶۱ به اصطلاح برش» خوانده است:

Efficiently nasty, nastily efficient, in 'A Guide to Current Film', 32/ I (Winter 1962-3), 52.

۲۰. به آثاری هم‌چون اثر جان ترولین موسوم به *What the censor saw* (Michael Joseph: (London, 1973) رجوع کنید که فصلی دارد راجع به:

'The American scene', james c Rabertson's *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action* 1913-1972 (Routledge: london, 1989); and Leonard J. leff and jerold L. simons's *The Dame in the kimono: Hollywood censorship and the* production code from the 1920s to the 1960s (Weidenfeld and Nicolson: london, 1990).

21. Cook, 'Scorsese's Masquerade'.

۲۲. رجوع کنید به کتاب‌های زیر:

The Melodramatic Imagination: *Balzac*, *Henry James*, *Melodrama and the Mode of Excess* (yale University press: New Haven, 1976); Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama*: *Versions of Experience* (university of washington press: seattle, 1965); Thomas Elsaesser, 'Tales of sound and Fury: observations on the Family Melodrama' in *Manogram*, 4 (1972), and reprinted in christine Gledhill's *Home is where the Heart* is (BFI publishing: London, 1987).

23. Brooks, *Melodramatic Imagination*, 22.

24. J. Hoberman, 'sacred and profane', *sight and sound*, 1/ 20 (Feb. 1992), II.

25. Graham Bruce, 'Double score: Bernard Herrmann's Music for *Cape Fear* 1961 and 1991', *Metro Magazine*, 96 (Summer 1993-4), 14.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی