جامعه در برابر کلان

نقدی بر فیلم «بانی و کلاید»

● کارولین گدولد
○ روبرت صافاریان

مقدمه

بانی و کلاید آرتور پن، بحث‌انگیزترین فیلمی است که پس از مدت‌ها بر پردهٔ سینماها رفته است. خاطرهٔ بازتاب ماجراهای زن و مردِ فیلم در روزنامه‌های دههٔ ۳۰، هنوز در اذهان بسیاری از مردم زنده است. این موضوع بر شهرت فیلم افزوده و به جبههٔ کسانی که معتقدند بانی و کلاید فیلم خوبی دربارهٔ یک دوران تاریخی است، نیروی بیشتری بخشیده است. کمتر کسی بی‌طرف باقی مانده است. منتقدان سینمایی هم ـ همه ـ موضع گرفته‌اند. در حالی پائولین کیل، آندرو ساریس و دیگران با شور و شوق دربارهٔ فیلم بحث کرده و آن را پیروزی بزرگی برای سینمای آمریکا به حساب آورده‌اند، چارلز ساموئلز در خودسون ریویو، دربارهٔ آن نوشته است: «کلم فاسدی که روی آن سس گوجه‌فرنگی مالیده باشند.» و با منطقی قوی، آن را به خاطر زیبا و باشکوه جلوه‌دادن خشونت، به شدت محکوم کرده است. نمونهٔ خوبِ این واکنش‌های متناقض، خصومت و تحسین همزمان و بدون پرده‌پوشیِ جوزف مورگنسترن در نقدهایی است که در نشریهٔ نیوزویک نوشته است. او ابتدا بانی و کلاید را به عنوان «فیلم بکش بکش زشتی که به درد گول زدن احمق‌ها می‌خورد» خوانده. اما یک هفته بعد، آن را از نظر موضوعی، قابل اعتنا و از نظر هنری، ظریف ارزیابی کرد. کارولین گدولد، که کمتر قصد ارزش‌گذاری دارد و لذا نسبت به بیشتر مفسران فیلم با متانت و خونسردی بیشتری می‌نویسد، بانی و کلاید را در متن نزدیکی‌های آن با دو ژانر سینماییِ جاافتاده بررسی می‌کند: «ژانر کمدی‌های خانوادگی و وسترن‌های سبکِ «جسی جیمز». او همچنین نگاه روشنگری دارد به تکنیک‌ها و اهداف آرتور پن. تجزیه و تحلیل او به سینماروی علاقمند فرصت می‌دهد تا فیلم را با دیدی نو تماشا کند.

□ □ □

در میان فیلم‌هایی که در سال‌های اخیر کوشیده‌اند به شکاف عمیق میان هنر و عامه‌پسند بودن، پلی بزنند، بانی و کلاید آرتور پن، بحث‌انگیزتر از همه بوده است. فیلم، به غلط از طرف منتقدانی که به درهم آمیختن جنایت و «تفریح» در آن معترضند، مورد حمله قرار گرفته است. اما از جانب کسانی که بیشتر به زیبایی‌شناسی علاقمندند تا جامعه‌شناسی، بانی و کلاید همچون واکنشی در قبال «دست درازی فرانسوی‌ها» به ژانرهای آمریکایی، تفسیر گشته است. از نظر این منتقدان، بانی و کلاید اساساً تقلید مضحک [parody] از فیلم‌های گانگستری به سبک تروفو ـ گدار است. اما شاید از تلقی آن همچون مضحکه‌ای از فیلم‌های وسترن راحت‌تر بتوان دفاع کرد. به هر رو، تأثیرگذاریِ فیلم را بیشتر می‌توان در نوسان دراماتیک میان حال و هوای مضحکه و وحشت جست‌وجو کرد تا در عناصر تقلید مضحک. در این فیلم، نوعی شیفتگیِ بیمارستانی وجود دارد نسبت به گوشتی که با گلوله متلاشی می‌شود. تأثیر این صحنه‌ها، به خاطر صحنه‌های خنده‌داری که پیش از آنها می‌بینیم، نیرومندتر می‌شود. اما اگر این اپیزودهای خشونت‌بار، صرفاً شگردهایی نیستند که فیلم‌ساز آن را میان فصل‌های خنده‌دار گنجانده تا تماشاگر را «تکان بدهد»، باید بتوان آنها را با توجه به اهداف عام‌ترِ فیلم توجیه کرد.

اساساً ابهام فیلم از روایتی که کمدی خانوادگی را با وسترن به سبک «جسی جیمز» به هم می‌آمیزد، ناشی می‌شود. بانی و کلاید، در حال و هوای یک کمدی خانوادگی، به قهرمانان خود همچون «آدم‌های ساده‌ای» تکیه می‌کند که جوک‌های بد تعریف می‌کنند، وابستگی‌های مذهبی دارند، مسائل جنسی دارند، بعد از مدت‌ها دوری، باز خانواده‌شان را می‌بینند و خلاصه، چنان‌که در طول فیلم به طور مدام به ما یادآور می‌شود، آدم‌هایی هستند «درست مثل خودمان». اما همین آدم‌ها، وقتی فیلم حال و هوای وسترن پیدا می‌کند ـ برعکس ـ آدم‌هایی هستند کاملاً «متفاوت با ما»، آدم‌هایی که با گرفتاری‌های خانوادگیِ جامعه به کلّی بیگانه‌اند: دسته بارو

بانک می‌زنند، آدم می‌کشند، سوار بر اتومبیل‌های دلیجان‌مانند می‌گریزند، در متل‌ها پنهانی زندگی می‌کنند و بالاخره، در دام آدم‌های «کلانتر» می‌افتند و با گلوله سوراخ سوراخ می‌شوند. روشن است که این دو ژانر کاملاً با هم متضادند. به طور سنتی، ژانر کمدی خانوادگی به ما می‌گوید که با وجود همهٔ دیوانگی‌ها، واحد خانواده پابرجا می‌ماند. مثلاً در سریال بوندی، با وجود تهدید خطر آشفتگی و هرج و مرج، ساختار خانوار از بین نمی‌رود و ارزش‌های خانوادگی، دست‌نخورده برجا می‌مانند. اما از سوی دیگر در وسترن سبک «جسی جیمز»، ارزش‌های خانوادگی از میان می‌روند یا زیر و رو می‌شوند و در نتیجه همه چیز به حرکت درمی‌آید. زندگی خانه بدوشی، خود ظاهراً با هر گونه ثباتی تناقض دارد و معمولاً دستهٔ راهزنان در حال گریز، به خاطر تفرقهٔ داخلی از هم می‌پاشد؛ به خاطر بی‌وفایی رفیقه، دعوا بر سر تقسیم غنائم، جنگ قدرت، یا عضو «خیانتکار» گروه. غالباً از هم‌پاشیدگی گروه، پیش از افتادن به دام خصم، با کشته‌شدن یکی دو عضو گروه به وسیلهٔ سایرین آغاز می‌شود.

زمانی که در بانی و کلاید، کمدی خانوادگی و وسترن با هم تلاقی می‌کنند، چیزی شبیه به هم آمیختن شیوهٔ خانوادگی [The Family Way] و برادران دالتون [The Dalton Brothers]، انتظار همبستگی خانوادگی، با واقعیت قتل اعضای گروه، کنار زده می‌شود. بیننده برآشفته می‌شود، چون با خود می‌گوید: «قوم و خویش خودتو کشتی»؛ یعنی «خانواده» را نابود کردی؛ خانواده‌ای که حسابش به گونه‌ای از جنایات پر زرق و برقی که مرتکب می‌شود جداست. احساس بی‌عدالتی و نامردی در بیننده، به خاطر خشونتِ نه‌چندان چشمگیر دو قاتل ـ در اصل ـ بروز خشم او در قبال مجازات «خانواده» است؛ خانواده‌ای که، هرچند تابوهای بزرگترِ جامعه را در هم می‌شکند، اما ارزش‌های خانوادگی را سرپا نگاه می‌دارد.

بر این زمینه، می‌توان تقابل دستهٔ تبهکاران و «قانون» را، همچون تقابل میان کلان و جامعه در نظر گرفت؛ میان قبیلهٔ بدویِ مستقر در روستا و جامعهٔ شهرمداری که از درون آن تکامل یافت. واگر در بانی و کلاید به دلایلی که بعداً خواهیم گفت، از کلان هواخواهی می‌شود، در وسترن سنتی، جامعه باید دستهٔ راهزنان را نابود کند، چرا که ـ همان‌طور که هر بچه‌مدرسه‌ای می‌داند، راهزن‌ها شهر را ـ یا جامعه را ـ به فساد می‌کشند. علاوه بر این که زدن آن، آرزوی همهٔ دسته‌های راهزن است، نمادی است که «بازی» را کاملاً رو می‌کند؛ ثروتِ انباشته‌شده در یک مکان تلویحاً به این معناست که فرد با نگاهداری اشیاء باارزشِ خود در یک مؤسسهٔ اجتماعی به جای سپردن آن به «پدر» کلان، عملاً وابستگی‌های قبیله‌ای خود را کنار گذاشته است.

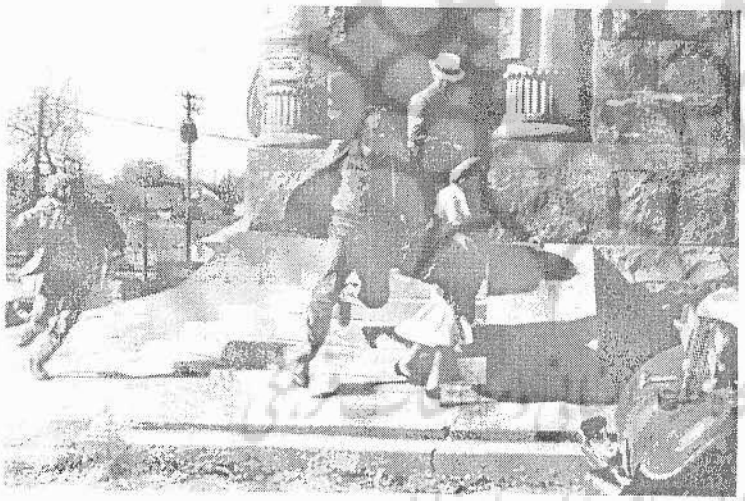
بانک زدن برای دارودستهٔ بارو دقیقاً به این علت، کاری «مفرح» است که آنها یک کلان هستند. آنها نمی‌توانند به خاطر شکستن قوانینی که به عبارت مردم‌شناختی متأخر به آنها هستند، خود را مقصر بدانند؛ چیزی که بر مناسبات آنها حاکم است «مقررات» داخل خودشان یا حتی شکل تعدیل‌یافتهٔ تابوهای ابتدایی کلان کهن‌الگویی است که فروید در توتم و تابو شرح داده است؛ یعنی منع زنای با محارم و پدرکشی. در فیلم‌های وسترن دربارهٔ یاغیان غرب می‌بینیم تا زمانی که از تابوهای اولیه تخطی نشده، «قانون» نمی‌تواند صدمه‌ای به همبستگی داخلیِ گروه بزند. آنجاکه رفیقهٔ رهبر گروه، غالباً با نزدیک‌شدن به یکی از اعضای فرودست گروه، خیانت می‌کند، قانون منع زنای با محارم شکسته می‌شود و زمانی که یکی از اعضاء برای تصاحب رفیقهٔ رئیس گروه یا به دست آوردن سهم بیشتری از غنائم می‌کوشد رهبر را بکشد، شاهد نقض قانون منع پدرکشی هستیم. غالباً نقض این قوانین، مستقیماً به تغییر سوی وفاداری آدم‌ها از کلان به سمت جامعه می‌انجامد و عضو «جیغ جیغو»ی گروه، محل اختفای سردسته را به «قانون» خبر می‌دهد.

این تابوهای دنیای تبهکاران، با تحمیل‌شدن «قواعد» کمدی

خانوادگی بر آنها، در بانی و کلاید تا حدودی تعدیل شده‌اند. منع زنا با محارم به منع رابطهٔ جنسی بدل شده ـ ناتوانی جنسی قهرمان فیلم باعث می‌شود که او و رفیقه‌اش مثل خواهر و برادر با هم زندگی کنند ـ . کلاید به بانی می‌گوید: «من خانوادهٔ تو هستم» و بانی اضافه می‌کند: «حالا من دیگر مادر ندارم». برادران بارو، واحدِ خودبسنده‌ای می‌شوند که نه در نقش عاشق زن‌هایشان، بلکه در نقش خویشاوندان آنها ظاهر می‌شوند؛ خویشاوندانی که زن‌ها ناچار شده‌اند آنها را ترک کنند. بلانش به گونه‌ای بامعنا، باک را «پاپا» صدا می‌زند، و به این ترتیب پیوندی را که زمانی با پدر تعمیدیِ خود داشته به او منتقل می‌کند. پدرکشی هم در یک محدودهٔ خانوادگی آن‌قدر غیرقابل قبول است که به عکسِ خود بدل می‌شود. بر خلاف دستهٔ راهزنانِ فیلم‌های وسترن، که تنها قدرت رهبر گروه، اعضاء را از توسل به خشونت باز می‌دارد، کلاید، باک و دگر ـ مَنِ کلاید ـ سی. دبیلو. ماس ـ به شوخی با هم مشت‌بازی می‌کنند، چکوز بازی می‌کنند و عکس یکدیگر را می‌گیرند. منع کشتن پدر ـ رهبر شکلِ گونه‌ای محبت فرزندی را به خود می‌گیرد که در آن، عشق برادرانه بر بقایای هرگونه نفرت اولیه‌ای چیره می‌شود. عشق و فقدان تحریک جنسی؛ این‌ها هستند عناصری که خانواده را هم در پوندی و هم در بانی و کلاید سرپا نگاه می‌دارند.

از اتومبیل، در این چارچوب، نه تنها به عنوان مضحکهٔ اسب و دلیجانِ فیلم‌های وسترن، بلکه همچنین به عنوان ظرفی که کلان را از جامعه جدا می‌کند، استفاده شده است. در واقع اعضای گروه وقتی کشته می‌شوند که از اتومبیل بیرون می‌آیند یا در مورد بانی، در اتومبیل را بازی می‌کنند. اتومبیل اساساً جامعه را به گروه‌های پنج یا شش‌نفری تقسیم می‌کند و زمانی که در حرکت است، هیچ وسیلهٔ ارتباطِ کلامی میان آنها و سایرین وجود ندارد، مثلاً اتومبیل‌های دستهٔ بارو رادیو ندارد ـ . به همین علت آنها در اتومبیل در وضعیت بسته‌تری هستند یا مثلاً در اتاق مثل که هر آن ممکن است شاگرد خواربار فروش در بزند. چون جامعه می‌خواهد واحدهای کوچک را متلاشی کند، «قانون» گاهی حتی ترجیح می‌دهد به جای شلیک به اعضای گروه، اتومبیل آنها را هدف قرار دهد و از همین جاست که یکی از آخرین نماهای فیلم، مطالعهٔ سوراخ‌های گلوله در اتومبیل «مرده» است.

در پایان، بانی و کلاید به این خاطر نمی‌میرند که بانک می‌زنند و آدم می‌کشند، بلکه به این دلیل نابود می‌شود که تابوهای کلان کهن‌الگو را نقض می‌کنند و خود همبستگی خانوادگیِ خویش را می‌گسلند. عامل این «گناه» به‌طور خاص روزنامه است. روزنامه به عنوان نمایندهٔ جامعه، آشتباه مهلکِ گروه بارو این است که اجازه می‌دهند روزنامه ـ اهرم فشار جامعه ـ به داخل اتومبیل آنها راه پیدا کند. در ابتدا خواندن روزنامه برای آنها جنبهٔ خنده و شوخی دارد؛ وقتی روزنامه‌ها جنایاتی را به دارودستهٔ بارو نسبت می‌دهند که مرتکب نشده‌اند. آنها فقط می‌خندند، اما پس از مرگ باک، وقتی در مقاله‌ای اشاره می‌شود که کلاید برادر خود را جاگذاشته و فرار کرده، شوخی به جدی بدل می‌شود. چون اتهام برادرکشی (شکل اسمیِ پدرکشی) عنصری از حقیقت در خود دارد، کلاید عصبانی می‌شود و این، نشانه‌ای است که جامعه بالاخره حضورش را تحمیل کرده است. علاوه بر این، تابوی منع رابطهٔ جنسی هم با چاپ شعر بانی در روزنامه، شکسته می‌شود. کلاید بلافاصله بعد از نخستین تماس جنسی با بانی می‌گوید: «بالاخره درستم کردی». صرف واقعیت انتشار شعر بانی در یک روزنامه، تلویحاً به این معناست که رهبر گروه، تأیید اجتماعی را که دشمن ممانعت‌های خانوادگی است، پذیرفته است. اما متلاشی‌شدن قطعیِ گروه، زمانی رخ می‌دهد که «خبرچین»ها ـ پدر سی دبیلو و بلانش ـ شخصاً با قانون تماس می‌گیرند و



وفاداری به اجتماع را جایگزین وفاداری به کلان می‌کنند. با تلاش پدر سی دبیلو برای این که پسرش حکم سبکی بگیرد و کوشش بلانش برای توجیه باک، جای تابوهای کلان را می‌گیرند.

به این ترتیب معنای مرگ و بانی و کلاید تأییدی است بر حق جامعه برای حفظ ساختار خودش، حتی به بهای نابودی همبستگی خانوادگی ابتدایی ـ و «معصومانه» ـ . شهر متمدن – هرچند بی‌رحم ـ در برابر «بهشت» روستاییِ کودکانه گذاشته می‌شود و در این میان برتری اغلب با

اولی است. در فیلم، تصویر خرد شدن شیشه‌ها مظهر تلاشی کلان است. نمای آغازین تصویر لب‌های بانی در آینه در تضاد با نمای پایانیِ خرد شدن شیشه‌های اتومبیل با گلوله قرار می‌گیرد. غالباً به هنگام درگیری «قانون» با گروه تبهکاران، شاهد خرد شدن خشونت‌آمیز شیشه‌ها هستیم؛ خرد شدن شیشهٔ پنجره‌ها، آینه‌ها و شیشهٔ اتومبیل‌ها. اما از نماد شیشه به شکل دیگری هم استفاده شده است؛ کشاورزی که مزرعه‌اش توسط بانک (جامعه) مصادره شده، با نیت تلافی‌جویانه اما بی‌حاصل، به شیشه‌های پنجره‌های خانه‌اش شلیک می‌کند. در اینجا مذبوحانه بودن غرض مخرب این مرد کوچک ـ و کلان ـ ، در تضاد با یک نمای طولانی حرکت افقی دوربین روی شیشه‌های سالم ویترین مغازه‌های شهر، برجسته می‌شود. این نماد در پایان به تابلوی «بستنی‌فروشی اوا» می‌رسد؛ محل قرار خبرچین و «قانون».

دلمشغولیِ آرتور پن به استفاده از تصاویر شیشه، در بازیِ او با عینک‌های آفتابی هم پیداست. از مجازات یونانیان برای نقض‌کنندگان تابو، یعنی کور شدن، هم در معنای واقعی، یعنی کور شدن بلانش ـ که عینک تیره می‌زند ـ و هم به معنای مجازی، یعنی کور شدن مجازی کلاید که به هنگام مرگ، عینک آفتابی خرد شده به چشم دارد، در فیلم استفاده می‌شود. در واقع، چشم‌ها که کمابیش در حکم «پنجره»هایی هستند که آدمی را از آدم‌های دیگری جدا می‌کنند، در مورد نقش کلاید اهمیت ویژه‌ای ندارد. وارن بیتی با چشمان خود، حقیقتی را می‌گوید که غالباً با حرکات دستهایش که صداقت کمتری دارند و با حرفهایش در تضاد است. علاوه بر این، کلاید حضور «قانون» را «حس» می‌کند و اغلب گروه را نجات می‌دهد؛ این توانایی همان دیدن خطر است و او با به چشم زدن عینکِ شکسته، خود را از آن محروم می‌کند. کوری به درهم شکستن قطعی مرز شکنندهٔ میان کلان و جامعه می‌انجامد؛ در هم شکستنی که عملاً به معنای نابودی کلان است و آغاز آن زمانی بود که نخستین قربانی گروه، پس از این که از پشت شیشهٔ اتومبیل هدف گلوله قرار گرفت، کور شد و مرد.

عدسی دوربین عکاسی هم مثل شیشه، همچون حلقهٔ پیوندی میان کلان و جامعه عمل می‌کند. اعضای گروه بارو، در عکس‌ها در زیست همان موجودات خطرناکی ظاهراً می‌شوند که جامعه آنها را تلقی می‌کند، نه در هیئت موجودات معصومی که در محیط طبیعیِ خود هستند. در قالب همهٔ ادا و اطوارهای دارودستهٔ بارو جلوی دوربین، عدسی عکاسی، حقیقتی را ثبت می‌کند که فراتر از موقعیت‌های مکانیِ خاصِ عکس‌هاست: خطر واحد کوچک، زمانی که قدرت آن توسط واحد بزرگتر جذب نشده است.

این خطر در سال‌های دههٔ ۳۰، زمانی که بانک‌ها در کار خود مانده بودند و جامعه در خطر تلاشی بود، خیلی خوب حس می‌شد. شیفتگیِ فیلم نسبت به دههٔ چهارم قرنِ حاضر، صرفاً تلاشی برای بازسازی دوران «زندگی در چادرها» نیست، بلکه با توجه به تم فیلم، کاملاً توجیه‌پذیر است. در دههٔ ۳۰، مرز طبیعی میان جامعه و کلان به خاطر فقر در خطر شکستن بود. همان‌طور که فیلم هم تأکید می‌کند، وقتی «قانون» آدم‌ها را ناکام می‌گذاشت، آنها به وابستگی‌های قبیله‌ای روی می‌آوردند. فصل دیدار بانی با خانواده‌اش، فصلی که در آن بیخان و مان‌ها به دارودستهٔ تبهکاران آب می‌دهند، در مکان‌هایی فیلمبرداری شده که هیچ سازهٔ ساختهٔ انسان در چشم‌انداز دیده نمی‌شود؛ بازگشتی به طبیعت بکر ماقبل پیدایش تمدن که با شهرهای تکامل‌یافته با ویترین‌های شیشه‌ای‌شان در تناقض آشکار قرار دارد. سر برآوردن دوبارهٔ واحد کوچک در دوران رکود اقتصادی، پیش از این هم به بهترین نحو در فیلم‌هایی که مرد کوچک را در نقش گانگستر نشان می‌دهند ـ پل موفی، جیمز کاگنی، ادوارد. جی رابینسون ـ تبلور یافته، اما توفیق بزرگ آرتور پن در بانی و کلاید استفاده از ترکیب کمدی خانوادگی ـ وسترن است به عنوان راه دیگری برای بیان تنش میان شهر و قبیله. از دیدگاه مردم‌شناختی، همه چیز فیلم در جای درست خود قرار گرفته، اما موفقیت آن از دیدگاه منتقدان در نهایت بستگی به این خواهد داشت که انگیزه‌های روان‌شناختیِ شخصیت‌ها تا چه میزان با تم عام‌ترِ آن همخوانی دارند. مثلاً بازگشت توانایی جنسیِ کلاید را می‌توان همچون نقض یک تابوی کهن‌الگویی توضیح داد، اما این موضوع برای شخصیتی که وارن بیتی خلق می‌کند، باورپذیر نیست.

با وجود این، تأثیر بلاواسطهٔ فیلم، حاکی از مناسبت آن در زمان حال است؛ سال‌های ۱۹۶۰ مسلماً همچون دهه‌ای که شهرنشینی، واکنش‌هایی بر ضد خود برانگیخت به یاد خواهد ماند. همچون دورانی که جامعه بار دیگر در خطر تجزیه به گروه‌های کوچکی قرار گرفت که آشوب برپا می‌کنند، غارت می‌کنند و با این کارها «تفریح» می‌کنند. امروز، نزدیک‌ترین همتای گروه بارو را شاید بتوان در گتوهای سیاه‌پوست‌نشین یافت؛ جایی که تابوهای محلی جای نظم و قانون را گرفته‌اند.■