گاو خشمگین

# کارگردان به عنوان گاوی خشمگین

دیوید تامسون

ترجمه: علاء محسنی

در این مقاله سعی می کنم بسیار مختصر به چگونگی حضور شخصیت های زن در فیلم ها به خصوص آثار کارگردان های مطرح دههٔ اخیر آمریکا بپردازم و می خواهم نشان دهم چگونه این کارگردانان ـ عموماً مرد و جوان ـ صحنه های فیلم شان را مملو از خشونت و اهانت و بدگمانی نسبت به زنان کرده اند و در عین حال همگی نیز معترفند فیلم از جملهٔ وسایل ارتباط جمعی است که زنان زیبا را در معرض دید مردان قرار می دهد.

برای چنین موضوعی حتی در سینمای کلاسیک نیز می توان به مثال های زیادی برخورد. من خیلی سریع از آنها می گذرم اما امیدوارم این سرعت باعث عدم درک مفهومی که در پی انتقالش هستم نگردد. اینکه هرگاه در فیلمی به صورتی هوشمندانه زیبایی زن ها را مورد ستایش قرار داده و به تصویر کشیده اند، در جهت مقابل و به صورتی تلویحی نوعی ته مایه ترس و تنفر را نیز چاشنی شخصیت آنها کرده اند.

به عنوان نمونه شخصیت زنان آلمانی را در فیلم های دوره اکسپرسیونیسم در نظر بگیرید. مارلنه دیتریش با جوزف فن اشترنبرگ، و یا جذابیت های خاص زنان را در «فیلم نوار» ها به ذهن بیاورید.

فیلم های بزرگی که شخصیت های به یادماندنی از زنان آفریده اند هیچ گاه متکی بر رنگ و لعاب و جلای ظاهری آنها طوری که تماشاگر را شیفته خود نماید نبوده اند. اگر به چنین چیزی شک دارید، فیلم های رنوار، روسلینی، میزوگوشی،

الولس، بونوئل و ریوت مملو از مثال های مختلفی در این مورد است. در فیلم های آنها «زیبایی زنانه» نه به صورت ظاهری بلکه نوعی زیبایی شخصیتی است (که البته وجه ظاهری را نیز در بردارد) که بنا به سرشت طبیعی انسان ها به صورتی تدریجی در حین فیلم نمایان می شود.

اما هنگامی که دوربین دوست داشته باشد بیش از اندازه زن را در کادر بگیرد ـ یا به مفهوم بهتر، بیشتر وجه چشم چرانی غالب باشد ـ سریعاً توی ذوق آدم می خورد و آن باور نسبت به شخصیت فیلم از دست می رود.

در این حالت می توان تجسم کرد لوییس بروکس، مارلنه دیتریش و یا فوق ستاره های دیگری را که به نحو غم انگیزی از چهل سالگی فراتر رفته اند و به همین اندازه نیز در نظر مردان بدون جذابیت جلوه می کنند.

«دلربایی روی دیگر سکه ای است از بدبختی» این عبارت کوتاه تعبیری است از حضور زنان در فیلم های دونام آور تاریخ سینما یعنی آلفرد هیچکاک و ژان لوک گدار که من شک دارم کارگردان دیگری پیدا شود که تأثیری بیش از این دو بر کارگردانان جوان آمریکایی گذاشته باشد، (که البته این موضوع قابل بحث است). آنها هر دو از چشم چرانان زن گریز نیز بوده اند. به عنوان شاهدی بر این مدعا می توان از طرز رفتار گدار با آناکارینا مثال آورد که دوربین طوری کارینا را زیر سلطه قرار می دهد تا کاملاً در خدمت اهداف گدار عمل نماید. البته گدار ممکن است پیش خود، زنان را به عنوان موجوداتی اسرارآمیز که شایستهٔ احترام هستند باور داشته باشد و یا حداقل چنین ادعایی را مطرح کند اما این موضوع با رفتاری که با شخصیت های مونث فیلم هایش انجام می دهد بیشتر شبیه چیزی است که آن را سفسطه می نامیم. زنانی که در فیلم های او شخصیت هایی غیرقابل اعتماد و شایستهٔ محکومیتند. اما او می گوید این تنها عکسی از زنهاست که در فیلم، فریم به فریم از جلوی چشم تماشاگر می گذرد، پس هیچ موردی برای آشفتگی وجود ندارد، این فقط وسیله ایست برای تماشا کردن نه تحلیل، وسیله ایست برای حضور پیدا کردن نه کنکاش میان روابط. کارگردانی ممکن است خونسردانه دربارهٔ «تکه ای از فیلم» بگوید و ممکن است حرف او قیاسی هنری نتیجه دهد اما این‌طرز برخورد با فیلم طوریست که انگار هیچ ارتباطی با زندگی واقعی یا انسانیت ندارد.

عیناً همین طرز تفکر برای هیچکاک مثل آیه های انجیل مورد تقدیس بوده و به همین صورت نیز به برایان دی پالما به ارث رسیده. اما آیا زمان آن نرسیده که چنین ادعاهایی به نقد کشیده شوند و یا فقط در نقدها باید به مسائلی از قبیل «حس بی‌عاطفگی تماشاگرپسند» در فیلمی مثل آماده برای کشتن و غیره پرداخت؟

دی پالما ممکن است قادر باشد کسی را دوست نداشته باشد (و این مسأله ای شخصی است مربوط به خودش) اما درمورد فیلم هایش باید بگویم احساس خود من این است که او به شدت از زنان متنفر است. فیلم کری‌او فیلمی است در نفرت از عادت ماهیانهٔ زنان و مضمون اصلی فیلم «آماده برای کشتن» او نیز بر پایه ترس از وابستگی جنسی به زنان بنا نهاده شده است. این هرزه گرایی افراطی در کارهای دی پالما ناشی از عدم باور به فیلم به عنوان چیزی بیش از تصویربرداری از واقعیت است. البته بدون هیچ شکی همه کارگردانان فوق الذکر دارای استعدادها و توانایی های غیرقابل انکاری هستند و درماندگی آنان از درک زنها تنها بخشی است از آنچه از کارشان استنباط می گردد.

من نمی خواهم این مقاله مثل یک رسالهٔ فمینیستی که در آن به فیلم های دربارهٔ زن ها پرداخته می شود و یا به کارگردانان زن اختصاص می یابد، فرض شود. من مطمئن نیستم که زن ها می توانند دوربین را با همان انرژی و قوتی به کار برند که به طور مثال در دست های مارتین اسکورسیزی استفاده می شود. چرا که خود همین عمل تصویربرداری اختراع و هنری مردانه است و به همین جهت نیز با مردان انس بیشتری نشان می دهد.

فیلم گاو خشمگین با چنان عنوان توفنده ای که با تمام تلاش اسکورسیزی در به تصویرکشیدن «خشم» به سختی با آن حس خشماگینی که این عنوان با خود به همراه دارد نزدیک می شود، از جملهٔ همین فیلم های مردانه است. آنچه فیلم انتظار دارد در ذهن تماشاگر بنشاند این است که وحشی گری را نیز می توان به عنوان علامتی از صداقت خواند. مسأله ای که در نگاه اول غیرقابل قبول جلوه می کند، اما در هنر مسائلی از این دست بی ارتباط، متضاد و گاه کاملاً ناممکن، باور کردنی می شوند. در تمام طول فیلم انگار مدام این سؤال تکرار می شود که «آیا چارهٔ دیگری هم داری جز اینکه این فیلم را یک هیولای غضبناک بدانی؟» و هیچگاه برای دادن جواب به ما مهلت نمی دهد. در پایان، متوجه می شویم معنی دیگری فراتر از تکرار عنوان باقی نمانده است. فیلم مثل سرودی ساده است و همین است که همهٔ صداهای اغراق شدهٔ رینگ بوکس (نظیر صدای طناب ها، زنگ ها، چشمک چراغ ها) را به صورت موسیقی کاملاً هماهنگ با فیلم در می آورد. موسیقی ای که خود برمی گردد به مفهوم طغیانی و طنین رعدآسای عنوان فیلم یعنی «گاو خشمگین». فیلم که شروع می شود جک لاموتا و زنش را می بینیم، شخصیت مؤنثی که بیشتر در پس زمینه قرار دارد و در مدیوم شاتی پرمعنا در حالی که جک دارد از نحوه پختن استیک او انتقاد می کند معرفی می گردد. از این صحنه می توان به عنوان کنایه ای نیشدار از کل زندگی جک برداشت نمود. همسر او شخصیتی زشت‌خو نیست، او بسیار جذاب تر از شخصیت شوهرش است که در همان آغاز فیلم اثر جراحات و ضربه هایی را بر چهره دارد. در حقیقت جک دوست دارد حتی در خارج از رینگ بوکس نیز به دعوا و مرافعه بپردازد. مثلاً برادرش را فقط به خاطر اینکه جملاتش را شمرده ادا نمی کند با مشت های پی درپی بر صورتش مضروب می کند. یعنی حرکتی که تنها از یک گاو خشمگین برمی آید.

در واقع همه چیز شخصیت جک نشان از آن است که او طالب رنج و درد و مجازات است. هیئت ظاهریش، آمادگیش برای از سر گذراندن تجربه ها و آزمایش های سخت و همهٔ این ویژگی ها او را بسیار شبیه شخصیت «تراویس بیکل» فیلم راننده تاکسی می کند که به عنوان مغشوش ترین شخصیت مقدس سینما شناخته شده است.

اولین برخورد جک با ویکی (کتی موریارتی) از طریق استخر شنای کارخانه ای در محلهٔ گانگسترهایی که دشمنان جک هستند و در ضمن شبکهٔ قاچاق مواد مخدر و راه اندازی شرط بندی های مسابقات بوکس را در اختیار دارند، صورت می گیرد. جک در خیابان ایستاده و ویکی در کنار استخر

است. در فیلم ویکی ۱۵ ساله عنوان می شود در حالی که هنگام فیلمبرداری موریارتی نزدیک به ۲۰ سال سن داشته است. جک پیشنهاد سواری با ماشینی فانتزی را به ویکی می دهد و به همین بهانه با او آشنا می‌شود. آنها با هم رانندگی می کنند، با هم به بازی گلف در زمین های کوچک می پردازند و سپس جک، ویکی را به خانه پدرش بازمی گرداند. مشخص نیست که ویکی از تأهل جک خبر دارد یا نه، اما با ظاهری که موریارتی به صورت نیمی عبوس و نیمی فرشته خو از او می سازد ناخودآگاه در ما این احساس ایجاد می شود که او همه چیز را می‌داند اما دلیلی برای ترسیدن نیز نمی‌بیند. جایی که آنها وارد می شوند مملو از تصاویر و مجسمه های مذهبی است. ویکی هرگز از خانوادهٔ جک نمی پرسد. خانهٔ خالی کاملاً نشان داده می شود و رفتار ویکی طوریست که انگار خاطرات کودکی بسیاری در این ملک متروک داشته است. او ساکت و تسلیم، درست مثل یک عروسک روی کنار جک می نشیند. یک آیینهٔ شفاف حضور نامطمئن گذرایشان را تصویر می کند. ما هرگز همسر اول جک را دوباره نمی بینیم یا چیزی درباره اش نمی شنویم. تا وقتی که ویکی به ۱۹ سالگی می رسد و با جک ازدواج می کند.

نگاه ثابت کتی موریارتی به شخصیت ویکی همچنین کمبود چالش های درونی این شخصیت از جمله مواردی است که فیلم گاو خشمگین را نیز در به تصویر کشیدن واقعیت عمق درونی شخصیت زنان ناموفق می سازد. چنین چیزی در راننده تاکسی نیز هست. اما این فیلم سربلند بیرون می آید چرا که نظرگاه اصلی آن بر پایهٔ نگاه بیگانه و در ضمن پرشوق و ذوق تراویس بیکل به همهٔ زنان شکل گرفته است. این در حالی است که فیلم گاو خشمگین در ترسیم آشفتگی جک نسبت به ناخوشی جنسی که دچارش است سخت ناموفق است. فیلم می توانست بازتابی عالی از خشم حاصل ازناتوانی جنسی مردان آمریکایی باشد.

ویکی نیز محدود به همان شخصیت سطحی است که در چارچوب فیلم از او می بینیم، به همین دلیل است که شخصیت او با اعمال بیرونی خلق می شود و به همین خاطر است که ما به همراه جک صحنهٔ بوسیدن او و سردستهٔ گانگسترها را به صورت اسلوموشن می بینیم، صحنهٔ خرامیدن او در کلوپ شبانه به سمت میز گانگسترها و افزایش تدریجی رنجش و ناراحتی اش را مشاهده می کنیم. (مطمئناً بازی موریارتی در خلق این شخصیت بسیار مؤثر بوده، به ویژه آنکه در طول فیلم زیبایی او به نشانهٔ زندگی ملال آورش مرتب رو به تنزل است)

جک، ویکی را مثل غنیمت جنگی از دشمنانش به چنگ می آورد اما احتمال اینکه او دوباره به زندگی گذشته اش بازگردد وجود دارد، درست مثل قطعه عکسی که تبدیل به نگاتیواش شود. و جک همه اش در این دلهره است که نکند ویکی با برادرش یا شخصی دیگر ارتباط غیراخلاقی داشته باشد. این دلهره و تشویش مدام از خیانت احتمالی معشوقه، به طرز شگرفی یادآور رابطهٔ شخصیت هایی است که رابرت دنیرو ولیزا مینه لی در فیلم نیویورک، نیویورک نقش شان را ایفا می کنند. دنیرو عاشق لیزاست و تحمل اینکه کسی را با او ببیند ندارد، به همین جهت کوچکترین نیاز لیزا به استقلال را بر نمی تابد، همیشه وقتی با هم هستند با نگاه به اطراف مراقب است کسی نظری سوء به او نداشته باشد و با سرزده رفتن به خانه اش و گوش ایستادن پشت در او را می پاید تا مبادا شخصی دیگر را در اتاقش بیابد. در فیلم عشق و پول به کارگردانی جیمز توباک اولین چیزی که قهرمان فیلم به معشوقه اش می گوید اینست: «اگر دست کسی دیگه بهت برسه، اینو بدون که می کشمت.»

قهرمان مرد فیلم گاو خشمگین بر پرده پیش روی ما جان می گیرد، در حالی که شخصیت منحصر به فرد کارگردان به شکلی نامرئی پشت سر آن قرار داد و این هر دو وقتی با شور و اشتیاق جمعی مخاطبان جمع می شود فیلم را تأثیری عظیم می بخشد. به همین علت نیز هست که فیلم و کارگردانش اسکورسیزی در پیش چشم مان چنین با اهمیت جلوه می کند. ستایش و احترامی که من برای اسکورسیزی قائلم چیزی نیست که در این مقالهٔ کوچک بگنجد. او بدون شک هنرمند پرجوش و خروشی است که مثل کاپولا، اسپیلبرگ، شرایدر و دی پالما، کارگردانی دو چهره نیست که همیشه وجه تجاری سینما را نیز به حساب آورد. او از معدود کارگردانان آمریکایی است که تصاویر شاعرانهٔ بسیاری را در کارهای خود گنجانده و در فیلم هایش شاهدیم چگونه فضای فیلم منطبق بر احساسات قهرمانان و حس و حالت دنیاهایشان به طرزی زیبا تغییر می کند. بی شک گاو خشمگین بیشتر از بقیه فیلم های اسکورسیزی از ویژگی های او برخوردار است. فیلمی با قهرمان عصبی، ترد و شکننده، که دیالوگ هایش را با سرعتی دیوانه وار به زبان می آورد و هر لحظه آمادهٔ طغیانی ناگهانی است.

در فیلم راننده تاکسی، او استعاره ای از تنهایی زندگی شهری ترسیم می کند، شخصیت قهرمانش را مجذوب خشونت می سازد و در عین حال خلوص و پاکی خاص به او می بخشد. در انتهای فیلم سه عامل بازیگر، نقش و کارگردان چنان در ذهن تماشاگر جاگرفته اند که هیچ کس تحمل رفتن تراویس بیکل را ندارد. او باید و باید به مانند یک شهید مقدس، در عذاب و جذبه ای برای همیشه زنده بماند. (در فیلم گاو خشمگین نیز قهرمان فیلم یعنی «گاو» به علت نجابت، رینگ بوکس را ترک می کند).

اما در میان فیلم های اسکورسیزی، آنکه بیش از همه بر من تأثیر گذاشته فیلم نیویورک نیویورک است که به زعم من بهترین فیلم او نیز هست. این فیلم یک تک نگاری از زندگی خود کارگردان است. زندگی ای همراه با دغدغه ها و دلشوره های ذهنی مدام و اینکه چگونه این دغدغه ها قید و بندها را می شکند و چگونه خشم مهار ناشدنی در تنهایی به پایان می رسد. رابرت دنیرو هیچگاه بهتر از این نبوده چرا که نیروی شیطانی و افسون بازی بی همتای او هیچگاه سخت تر از این با یک نقش درگیر نبوده است. در این فیلم اسکورسیزی در مورد آفریدن یک شخصیت زن واقعی نیز موفق می شود (اگر چه مقدار ناچیزی این شخصیت را به آنچه من «ساختگی» می نامم نزدیک کرده باشد) نقشی که توسط لیزا مینه لی جان می گیرد به همان اندازهٔ دنیرو قوی، زنده و پرتحرک است. شاید بخشی از این موضوع به علت آن بوده که اسکورسیزی ناخودآگاه به دنیرو اجازه نوعی استفادهٔ بیشتر از دوربین را می دهد و این حالت رقابت بین دنیرو و مینه لی ایجاد می کند که حتی اگر دنیرو در آن زمان واقعاً عاشق او بوده، این حس رقابت از بین نمی رود.

دادن ناخودآگاه این مزیت به دنیرو از طرف اسکورسیزی منحصر به فرد نیست. در خیلی از فیلم ها این حس چشم چرانی مردانه در خیره شدن به زن ها باعث ایجاد نوعی رابطهٔ مرموز و پنهانی مشترک بین هنرپیشهٔ مرد و کارگردان می شود

ریچاردگر وپل شریدر در ژیگولوی آمریکایی، آل پاچینو و کاپولا در پدرخوانده، کایتل و توباک در انگشتان (Fingers) وارن بیتی و خودش در بهشت می تواند منتظربماند و در آخر دنیرو و اسکورسیزی در چهار فیلم مختلف. این همان احساسی است که می گوید: «خشم، گاو نر، و دوباره خشم. خشونت درونیت را پنهان مکن. این فقط و فقط عکس های متحرکی است که من خودم را در آنها بیرون می ریزم.» این چیزهایی است که پایه های ذهنیت رویایی و ایدآلیستی کارگردانان فوق الذکر را می سازد، حالتی از نارسیسیم که اولین نتیجه اش نوعی بازی هموسکسوآلی در قهرمان مرد فیلم است. نوعی خودنمایی بلوغ مانند ابتدایی که در واقع مثل شکلی مارپیچی آن شور و هیجان عظیمی را که خود برای ساخت فیلم ایجاد می کند می فرساید و اثرش را باطل می کند.

خلاصه شده از «فیلم کامنت»
می-ژوئن ۹۸