نگاهی به آثار مشترک ادگار آلن پو و راجر کورمن

در جستجوی خویشتن

گری موریس، ترجمهٔ احسان نوروزی

بازنمایی آثار [ادگار آلن] پو، بزرگ‌ترین دستاورد «منفرد» کورمن محسوب می‌شود؛ استفاده از لغت منفرد برای شش اثری که در این‌جا بدان پرداخته می‌شود، بی‌مناسبت نیست؛ زیرا آن قدر مشابهت‌های مضمونی و شکلی در آن‌ها وجود دارد که بتوان آن‌ها را شش نسخه از داستانی یکسان دانست. تصاویر و تمثال‌هایی که مدام تکرار می‌شوند از *سقوط خانهٔ آشر* (۱۹۶۰) تا *مقبرهٔ لیژیا* (۱۹۶۴) جدا از آن که هر یک دیگری را باز می‌تاباند، با یکدیگر می‌آمیزند تا به یکی از جهان‌های موشکاف، نمادینِ خودآگاهانه و در عین حال باور کردنی، جامهٔ عمل بپوشانند.

هنگامی که AIP از کورمن خواست تا دو فیلم سیاه و سفید در مورد بهره‌کشی بسازد، او ترجیح داد به جای آن یک فیلم رنگی بسازد و بدین منظور طرح پو را ارایه کرد. فیلم کورمن، نخستین فیلم از آثار پو نبود، ولی فیلم‌هایی همچون *قتل در سردخانه* (۱۹۳۲) رابرت فلوری و بازسازی آن به نام *شبح سه بعدی سردخانه* (۱۹۵۴) توسط روی دل روث، کسل کننده و فاقد جذابیت بودند. تعجبی ندارد که اغلب آثار به فیلم درآمدهٔ پو، از داستان‌های جنایی او بوده‌اند، زیرا ماهیت قالبی و بازی مانند این ژانر به راحتی قابل برگردان به فیلم است.

دو جنبه از آثار پو همیشه اغلب فیلمسازان را جذب کرده است: ایجاز در بیش‌تر آثارش و نبودن «کنش» و «شخصیت»های واقعی. ولی مشکلاتی که آثار او به وجود می‌آورند، به نظر حل نشدنی می‌آیند، زیرا در

حیطهٔ عمومی که داستان‌ها و شعرهای پو در آن قرار می‌گیرند، فیلم‌های کورمن به ندرت تأثیرگذار بوده‌اند.
به طور یقین طرح پو دوران جدیدی را برای کورمن و AIP به وجود آورد؛ با جایگزینی فیلم رنگی به جای سیاه و سفید، استفاده از مسایل رازآلود به جای گونه‌های سرراست، برداشت‌های دوباره و سه باره و متعاقباً بالا رفتن هزینه‌ها. کورمن شخص مناسبی برای اقتباس آثار پو به حساب می‌آمد، نه فقط به خاطر علاقهٔ آن دو به روان‌شناسی ناهنجاری و سرکوب نفسانیات، بلکه به این خاطر که کورمن بسیار بیش‌تر از آن که به کنش صحنه اهمیت بدهد، به حال و هوای صحنه تأکید می‌کرد. در فیلم‌های کورمن فضا، آن گونه که برای شخصیت‌هایش وجود دارند، ترسیم می‌شود. کنش معمولاً چیزی ورای توانایی‌های شخصیت‌های کورمن است. خصوصاً آنانی که سعی دارند معنا یا هویت چیزی را دریابند و معنا برای آن‌ها اهمیت دارد، دست آخر چه به شکل واقعی چه به طور نمادین، توسط جنس مؤنثِ سلطه‌جو کشته می‌شوند (*کلی مسلسلی* و *خانهٔ آشر*) و یا خود را نابود می‌کنند (*مردی با چشمان اشعهٔ ایکس*، *نقاب مرگ سرخ*).
جهان فیلم‌های «پو»یی کورمن، پس از *خانهٔ آشر* ـ که الگویی برای دیگر فیلم‌ها بنا نهاد ـ سرشار از ترس دوگانه از جنسیت و مرگ است. معمولاً جنسیت توسط زنی نشان داده می‌شود که از ویژگی‌های او شخصیتی قوی و شهوانی است، ولی شوهری که تمایلات متافیزیکی دارد همیشه نیازهای او را ارضا نشده باقی می‌گذارد. شعوری که بر فیلم حاکم است به دو قسم است: فلسفی (مذکر) و شهوانی (مؤنث)؛ که هر یک جدا از دیگری، ناقص و نابهنجار است، ولی در آرزوی پیوستن به یکدیگرند. شور و شوق انسانی تبدیل به روابط جنسی بیمارگون می‌شود (*خانهٔ آشر*) و یا به کل از دست می‌رود (*سرداب* و *پاندول*).اشتیاق جنس مذکر برای درآمیختن با جنس مؤنث در یک وحدت جنسی، تبدیل به مشغلهٔ ذهنی او می‌شود، ولی این حس را نیروهای ترس، گناه، و آداب منشی مفرط سرکوب می‌کنند. جنس مذکر، نتیجهٔ گریز ناپذیر این میل خود را مرگ می‌داند؛ بدین ترتیب در تمام فیلم‌ها، این دو حس با هم تلفیق می‌شوند.

تمام فیلم‌های او از *خانهٔ آشر* تا *مقبرهٔ لیژیا* سرشار از نشانه‌های سرکوب میل جنسی‌اند و همهٔ شخصیت‌ها در خانه‌هایی سکونت دارند که به دو حیطه تقسیم می‌شوند: طبقات بالا، که در آن زندگی روزمره، رفتارهای «عادی» و سنت‌ها نشان داده می‌شوند (بیانگر فراخود (superego) است) و در دخمهٔ طبقات پایین، تنها بی‌روحی خانواده قرار دارد (حیطهٔ جاذب ـ دافع نهاد (id)). هر قدر که شخصیت مذکر می‌کوشد تا بیش‌تر با جنس مؤنث رابطه داشته باشد، و تحقق نفس خود (Self - actualix) را ممکن سازد، رفت و آمد او به طبقات پایین بیش‌تر می‌شود. در فیلم‌های او اغلب به جای آن‌که شاهد خروج شخصیت مذکر از خانه باشیم، می‌بینیم که او به درون زیرزمین‌های قدیمی خانه پا می‌گذارد که به طور معناداری نماد «ساختاریِ» برجستگی مرگ است؛ و بیانگر نیاز او به یافتن رمز گذشتهٔ خویش است. یافتن رمز تأثیر شر اجداد او بر موقعیت فعلی. این بازگشت دائمی به زیرزمین خانوادگی، نقش‌گونه‌ای تمرین جنسی را ایفا می‌کند؛ گونهٔ بی‌خطر روابط جنسی که در آن هیچ تماس جنسی صورت نمی‌گیرد تا انزوایی جنس مذکر را تهدید کند.
فیلم‌های او به شکلی متناقض نما، مرگ را همزمان هم منشأ و هم نتیجهٔ این شعور تقسیم شده می‌دانند. برای قهرمان آزار دیدهٔ فیلم، از آن جا که به هم پیوستن این دو شعور به منزلهٔ تحقق نفس است، این اتحاد نشانگر پیروزی بالقوه بر مرگ است که غلبه بر «قانون طبیعی» مرگ را ممکن می‌سازد. در عین حال، این تلفیق با چیرگی بر ترس نیز همراه می‌شود، و قهرمان می‌بایست به طور نمادین نیمهٔ دیگر خود را نابود کند.
مرگ و زندگی در فیلم‌های کورمن تمایز ناپذیرند؛ و گاه قهرمان فیلم از هیچ سخن نمی‌گوید مگر مرگ و به نوعی مرگ در زندگی را تجربه می‌کند. به طور مثال در *سرداب* و *پاندول*، گویی الیزابت مدینا دوبار می‌میرد؛ یک‌بار زمانی که در زیرزمین خانه حبس می‌شود و دیگر بار زمانی که در آیرون میدن گرفتار می‌شود. در هر دو مورد در واقع او زنده است. یا در *تدفین زودرس* برای گای کارل، مرگ بسیار نیرومندتر و واقعی‌تر است و او این مسأله را با خلق

نقاشی‌هایی نشان می‌دهد که در آن، جهان را همچون مرده‌شوی‌خانه تصویر می‌کند.
شخصیت این قهرمانان بر تمام فیلم سایه می‌افکند، ولی اغلب، ویژگی این شخصیت‌ها چیزی نیست مگر ضعف. آن‌ها اغلب نشانگر مراحل مختلف فروپاشیدگی شخصیتی‌اند، مضمونی که دل‌مشغولی کورمن در تمام فیلم‌هایش است. جهان آن‌ها، دنیایی شکننده است که پر از اتاق‌های تاریک خانه‌های اجدادی آن‌هاست؛ میراثی که غیرقابل تحمل و دافع است و در عین حال از لحاظ حسی جاذبه دارد. *خانهٔ آشر* معرف کامل صاحب آن است؛ ترک‌هایی که سرتاسر دیوارها را پوشانده‌اند، و در عین حال که گاه لرزه‌ای به خانه می‌دهند همیشه خطر فروپاشیدن را می‌نمایانند.
ترس از روابط جنسی و انتظار مرگ که در شخصیت‌های مذکر آثار کورمن وجود دارد، با اشتیاق همراهان مؤنث آن‌ها به زندگی تعدیل می‌شود. این اشتیاق را می‌توان با نگاه مثبت، تمایل مادرانه به تداوم زندگی دانست (همچون در *دُنا مدینا*، *کیت کارل*) و یا با نگاه منفی، می‌توان آن را میل به نابودی جنس مذکری دانست که باعث میل جنسی ارضا نشدهٔ اوست (همچون الیزابت مدینا، مادلین آشر، لیزیا). نابودی مردان به دست جنس مؤنث، مضمونی تکرار شونده است که نه تنها بیانگر دل‌مشغولی کورمن، در مورد پارانویای مذکر است (زنان قدرتمندی که به طرزی حریصانه و کشنده نیرومند می‌شوند) بلکه تجلی تلفیق مرگ و میل جنسی است که در مرکز فیلم‌های او قرار دارند.

سقوط خانهٔ آشر

از بسیاری جهات این فیلم، نقطهٔ عطفی در مجموعه آثار کورمن به حساب می‌آید: *سقوط خانهٔ آشر*، نخستین فیلمی است که بازتاب گسترده‌ای (که اغلب مثبت بود) در میان منتقدان برانگیخت و فیلمی است که برعکس گذشته، پرهزینه و تجلی کامل حس کورمن نسبت به میزانسن بود. آثار گاه به گاه رنگی کورمن در دههٔ پنجاه، نه توانستند حساسیت ما را نسبت به حوادث رنگی در نخستین فیلم «پو»یی او برانگیزند و نه نشانی از روان‌شناسی رنگ داشتند که قادر باشد شکل دیداری و حسی احساس شخصیت‌ها را بیان کند. به نظر می‌رسد شهرت اولیهٔ کورمن نیز به خاطر استفاده از روش سیاه و سفید در فیلم‌هایی نظیر؛ *فاتح جهان*، *از خارج از زمین* و *حملهٔ خرچنگ‌های هیون* بود. اما قسمت اعظم غنای *سقوط خانهٔ آشر* نه فقط در به‌کارگیری رنگ، بلکه در قاب‌بندی نماها و استفاده از دوربین متحرک، تدوین فصل‌ها و نورپردازی‌های مصنوعی است.
اولین سنتی که این فیلم بنا می‌کند، معرفی شخصیتی «عادی» به محیطی غیرعادی است، معرفی یک شخصیت به حیطه‌ای که سرشار از تصاویر مرگ و تباهی است. در فیلم *سقوط خانهٔ آشر* این شخصیت، فیلیپ است، ولی در فیلم‌های دیگر او نیز چنین نمونه‌هایی می‌بینیم؛ *سرداب و پاندول* (فرانسیس برنارد)، *نقاب مرگ سرخ* (فرانچسکا) و *مقبرهٔ لیژیا* (روونا). گذر این شخصیت از جهان معمول به دنیای غیرعادی چنان با نمای اُورهد در حال تراک نشان داده شده است که بر چیزی بیش از یک ملاقات معمولی اشاره می‌کند؛ ورود چنین شخصیتی به چنین مکانی تقابل‌های کلاسیک را به میان می‌آورد؛ تقابل میان خیر و شر، که سرانجام به نابودی شر می‌انجامد؛ شری که در جهان فاسد پیرامون آشر، مدینا یا پروسپرو متجلی شده است. محیطی که شخصیت‌های تهاجمی و «نیک» می‌بایست از آن عبور کنند سرشار از تصاویر نیروهای حیاتی تلف شده است، همچون درختان درهم پیچیدهٔ مرده‌ای که بخارمه آن‌ها را فرا گرفته است. در فیلم‌هایی مثل *خانهٔ آشر* و *تدفین زودرس* پس از فیلیپ وینترُپ، دومین شخصیت اصلی، ردریک آشر است؛ هنر دوست بسیار احساساتی که با بی‌ثباتی در مرکز جهان خویش ایستاده است. در نمایش ورود این شخصیت نیز، کورمن به وسیلهٔ ترفندهای ویژه از معانی دیداری سود جسته است که تبدیل به استانداردِ فیلم‌های بعدی اوشدند؛ کورمن با استفاده از زیپ ـ پن بر شور فراطبیعی آشر تأکید می‌کند. هنگامی که در زیپ ـ پن، دوربین با حرکت سریع به موضوع نزدیک می‌شود حس عدم کنترل را نشان می‌دهد؛ تأثیری جنون‌آمیز که مناسب شخصیتی همچون آشر است. حتی ظاهر آشر، با موهای سفید و لباس ارغوانی، نیز به طور چشم‌گیری سترون است و همچون جسدی زنده

می‌ماند.
از همان ابتدا، با ماجراهای بریستول پیشخدمت که از فیلیپ می‌خواهد نه تنها کُت بلکه کفش‌هایش را هم دربیاورد و به نوعی بر اختگی مجازی دلالت می‌کند، مایهٔ فرویدی *خانهٔ آشر* شکل می‌گیرد. این پیشنهاد در نظر فیلیپ غیرعادی است و نامعمول بودن آن که در گشت و گذار فیلیپ در میان سبزه‌زار رو به نابودی اطراف خانه نیز منعکس شده است، با تأکید بریستول بر این عمل دو چندان می‌شود؛ و هر چقدر که پیش می‌رویم می‌بینیم که بریستول همچون مادلین و حتی خود خانه، مجری دستورات گفته یا ناگفتهٔ آشر هستند؛ و در این راه در آوردن کفش فیلیپ نخستین تلاش آشر برای حفظ اصالت جهان خویش است.
ورود مادلین که از بستر بیماری برخاسته است، صحبت میان فیلیپ و رُدریک آشر را قطع می‌کند، این مثلث را تکمیل می‌سازد. اگر فیلیپ را نمایانگر سلامت و توانایی جنسی طبیعی بدانیم و ردریک نشانگر سرکوب این عناصر باشد، جایگاه مادلین مکانی میان آن دوست. مادلین با اراده و دست‌کم به ظاهر سالم، گفته می‌شود که از اختلالی مرموز رنج می‌برد و ناچار از بستری شدن است.وقتی که فیلیپ، مادلین را مبهوت در تابوتی که زیر طبقات اصلی خانه قرار گرفته است، می‌یابد و اشارات گنگ ردریک به اوج خود می‌رسد، تدریجاً جزییات این اختلال مادلین روشن می‌شود.
از لحظه‌ای که در گفت و گوی فیلیپ می‌فهمیم مادلین در بوستون سلامت بوده است (و دلیلی برای شک کردن در صحبت‌های فیلیپ نداریم زیرا او برخلاف ردریک که با اشاره و کنایه سخن می‌گوید، کاملاً صریح است) سریعاً در مورد صحت «مشکل» او مظنون می‌شویم. همان طور که خود فیلم نشان می‌دهد، ردریک جدا از بعضی ضعف‌ها، بر جهان منزوی خویش تسلط دارد و حضور مادلین نیز شرط لازم این جهان است؛ همراه مؤنثی که همگام با خود ردریک، با این مجموعه به توافق رسیده است. ولی ماهیت این جهان که ردریک دائماً در پی حفظ آن است چیست؟ جهان آشر، جهانی واژگون است؛ اشیای بی‌جان همچون موجودات زنده پنداشته می‌شوند (خانهٔ او و تاریخ خانوادگی) در حالی که موجودات واقعی ـ ردریک و مادلین ـ همچون مردگان متحرک رفتار می‌کنند؛ چیزی که کاملاً میل جنسی ارضا نشدهٔ ردریک به خواهرش را در لفافه قرار می‌دهد. آشر آن گاه که برای فیلیپ شرح می‌دهد چرا نمی‌تواند با مادلین ازدواج کند و این صحنه با تمدوینی فوق‌العاده همراه است، ماهیت دو جهانی موجود در فیلم را بیان می‌کند.
به نظر می‌رسد که قبل از ورود خانوادهٔ آشر به آن جا، زمین‌های اطراف خانه سبز و خرم بوده‌اند. ردریک می‌گوید: «زمین، موقع برداشت، محصول می‌دهد...» عبارتی که دارای بار معنایی جنسی نیز هست. کورمن این موضوع را به وسیلهٔ نماهای تراولینگی فوق‌العاده‌ای از سیبی آویخته از درخت نشان می‌دهد که در باد تکان می‌خورد؛ نمایی که به نمایی از ماهی‌ای شناکنان در جویبار، دیزالو می‌شود؛ و سپس دوباره زمانی که صحبت‌های ردریک تلخ‌تر می‌شود، به تصویری از یک باتلاق نامطبوع دیزالو می‌شود؛ و به دنبال آن نمایی با زاویهٔ بسیار سربالا می‌آید که در آن دو مرد را شاهدیم که بر بالکن یک خانه ایستاده‌اند و شکاف‌های روی دیوار پشت آن‌ها کاملاً آشکار است.
ردریک ما را از تقسیم بندی اصلی فیلم آگاه می‌کند: جهان سرزندگی و رشد؛ جهان طبیعت که راه خویش را می‌پیماید و در مقابل آن جهان قتل و جنون؛ جهان مرگ و مردگان متحرک که با رسیدن نامهٔ نفرین شدهٔ آشر نشان داده می‌شود؛ همان طور که در *سرداب* و *پاندول*. اوقات خوشحالی فیلم با تدوین فصل‌ها چنان تصویر شده‌اند که گویی مربوط به یک خاطره‌اند و واقعیت حاضر نیستند. ردریک نیز همچون نیکلاس مدینا و دیگر شخصیت‌های فیلم‌های پو ـ کورمن کاملاً وجود مقرر شده و در عین حال نومیدانه‌ای را که زندگی برای او رقم زده، پذیرفته است.
ردریک، در عین این که جهان واقعی‌تر را پس می‌زند (چه به شکل مجازی و چه مستقیم؛ با منزوی کردن خود از جهان به طور کلی و داشتن ارتباط بسیار نزدیک با خواهرش) جهان دلخواه و برگزیده خویش را نیز می‌آفریند. او هنرمند است؛ خالقی که چهره‌هایی مخوف طراحی می‌کند و همزمان، بر ویژگی یأس و دردناکی میل جنسی تأکید می‌ورزد. وی

آهنگ‌هایی رسمی می‌نوازد که در مقابل مادلین تنها تظاهر به علاقه می‌کند. مهم‌تر از همه این که او همیشه مادلین را سخت کنترل می‌کند. به نظر می‌رسد که توصیف‌های او از شخصیت مادلین بیش از آن‌که بیانگر ویژگی‌های او باشند، گوشه‌ای از خصوصیات خود ردریک‌اند؛ خلق دوبارهٔ شخصیت مادلین برای بسط نیمهٔ دیگر جهان خویش که نهایتاً، در انجام این کار موفق هم می‌شود.

برای مثال، او اظهار می‌کند که همان بیماری‌ای که خود بدان دچار است ـ بیماری عصبی که تمامی حواس پنج گانه، به ویژه شنیداری را غیرقابل تحمل می‌کند ـ خواهرش را نیز مبتلا کرده است. به نظر می‌رسد که «بیماری» مادلین پس از بازگشت او به خانه آغاز می‌شود؛ که دلایل آن نیز ناگفته می‌ماند. تصویری که مادلین در صحنهٔ همراه با فیلیپ از خود ترسیم می‌کند، سرشار از قدرت، سرزندگی و میل جنسی آشکار است. ولی به هر جهت، او تحت نفوذ برادر خود؛ سازش‌پذیر شده است و بیش‌تر تمایل دارد توصیف ردریک از خود را بپذیرد. ردریک ترس خود را از این‌که مبادا مادلین از پیش او برده شود، با این توجیه که خون آشر لکه‌دار می‌شود و بهترین و انسانی‌ترین کار این است که بگذاریم این تبار خود از هم گسسته شود، پنهان می‌کند.

این فیلم که به روح اثر پو وفادار بوده است، روابط جفت‌ها را (تا اندازه‌ای) همچون زنای با محارم ترسیم می‌کند و رابطهٔ با آشر، تصویر پرشوری را که ما از مادلین نمی‌بینیم انکار می‌کند تا مادلین را با او یک زوج بپنداریم. آن‌ها همچون زوج عاشق و معشوق بر سر میز شام «اطلاعات سرّی» خود را رد و بدل می‌کنند؛ و در آن هنگام مادلین به برادر خود اشاره می‌کند که تاریخ خانوادگی و اسناد بیماری او و «رازهایشان» را برملا نکند. فیلیپ در رابطه‌اش با این زوج دو مسأله را نشان می‌دهد: راهی برای فرار مادلین از چنگ برادرش و عصبیت او، نابودی جهان منزوی و نیمه پنهان آشر در مقابل بهنجاری استوار فیلیپ و تطبیق با زندگی، فیلیپ که با رفتارهای باور نکردنی و تاریخ خانوادگی آشر رو به رو شده است، بزرگوارانه اصرار می‌کند که این‌ها ناشی از «خصلت‌های ویژهٔ خلق و خو» است. ردریک، او را به خاطر آن که می‌خواهد ترک‌های بزرگ دیوارهای خانه را مرمت کند، دست می‌اندازد؛ ولی فیلیپ دلیل خود برای این کار را با عبارتی ساده بیان می‌کند: «برای امنیت مادلین.»

ردریک نیاز دارد که خواهر خود را متعلق به خود کند؛ برای آن که او را به عنوان شمایل غایی خود نگه دارد ـ جنس مؤنث زیبا ولی دست نیافتنی، پرشور ولی دارای جمود خلسه‌ای، دارای میل جنسی ولی غیرقابل نزدیک شدن ـ و این حس او زمانی بیش‌تر می‌شود که سماجت فیلیپ ادامه می‌یابد و نزاع میان دو مرد برای تصاحب مادلین شدت می‌یابد. آن‌گاه که معلوم می‌شود؛ او می‌خواهد از برادر خود روبگرداند و با فیلیپ برود. ردریک تنها یک راه برای حل این مشکل می‌یابد: او می‌تواند، مادلین را در خانه همزمان «زنده» و «مرده» نگه دارد. وقتی که فیلیپ فریاد او را پس از درگیری‌اش با ردریک می‌شنود، وارد اتاق او می‌شود و ردریک را می‌یابد که از تخت او فاصله گرفته است و می‌گوید: «او مرده است.» بعدها او از بریستول می‌شنود که مادلین دچار خلسه می‌شود. در هنگام انجام کارهای مراسم تدفین، کورمن چیزی را به ما نشان می‌دهد که ردریک می‌داند: این که مادلین واقعاً زنده است ولی در خلسه‌ای برزخ مانند قرار دارد. وقتی که ردریک می‌بیند انگشت او تکان می‌خورد ـ کنشی که کورمن در پیش‌زمینه نشان می‌دهد ـ ردریک عجله می‌کند که درب تابوت را ببندد و آن را به سرداب خانوادگی انتقال دهد. این صحنه و صحنهٔ بعد، نابودی مجازی جنس مؤنث توسط جنس مذکر را که سبب ایجاد انگیزش ظاهری برای انتقام‌جویی می‌شود، نمایش می‌دهد. در *سرداب و پاندول* این صحنه به صورت فلاش بک وجود دارد که در آن سباستین مدینا همسر خود را زنده درون دیوار قرار می‌دهد. در خانهٔ آشر، کورمن همین نوع صحنه را با تراولینگ به طرف نام مادلین بر روی تابوتش به تصویر می‌کشد؛ در حالی که اطراف قاب تصویر تیره شده است و به دنبال آن فریاد مادلین را می‌شنویم که دریافته زنده به گور شده است.

ردریک به فیلیپ هشدار داده است که اغلب اعضای خانوادهٔ او «دیوانه» شده‌اند و در حالت دیوانگی، «نیروی زیادی می‌خواهد که بتوان مهارشان کرد.» این همان اتفاقی است که

برای مادلین می‌افتد. او که با محبوس شدن در تابوت دیوانه شده است (نمادی نه فقط برای مرگ بلکه برای میل جنسی محبوس شده) از تابوت بیرون می‌آید و در حالی که از او خون می‌چکد به سوی ردریک می‌رود. با ورود فیلیپ، مادلین او را مبهوت روی زمین رها می‌کند. ردریک که می‌داند چه اتفاقی افتاده است، اسلحه‌ای به دست می‌گیرد، ولی با ورود مادلین به اتاق آن را روی زمین می‌اندازد. چراغی که می‌افتد، پرده را آتش می‌زند و آتش به تمام خانه سرایت می‌کند. در میان دیوارها و دیرک‌های فروریخته، ردریک و مادلین را می‌بینیم که در بغل یکدیگرند ولی در حالی که دستان مادلین بر روی گردن ردریک فشرده می‌شود. فیلیپ به کمک بریستول فرار می‌کند، ولی برادر و خواهر در بازوان یکدیگر در خانه می‌میرند.

اغلب فیلم‌های این مجموعه آثار کورمن همین دو نوع نقطهٔ اوج را دارند؛ نقطهٔ اوجی که در آن تنش‌های جنسی شخصیت مذکر نهایتاً آزاد می‌شوند. در واقع فیلم ایدهٔ فرویدی را تشریح می‌کند (ترس کودک) که طبق آن میل جنسی با مرگ پایان می‌یابد و مرگ فقط به معنای مرگ فرد نیست، بلکه مرگ خود جهان را نیز دربر دارد، هر چند در آثار کورمن، جهان زادهٔ خودآگاهی فرد است.

سرداب و پاندول

آغاز فیلم، یادآور *سقوط خانه آشر* است؛ ورود شخصیتی معمولی به محیطی غیرعادی و منزوی. این شخصیت که فرانسیس برنارد (جان کر) نام دارد به خانهٔ نیکلاس مدینا (وینسنت پرایس) می‌آید تا در مورد مرگ مرموز الیزابت (باربارا استیل) خواهر خود و همسر نیکلاس تحقیق کند. برخلاف *خانهٔ آشر* در این فیلم، کورمن این ورود را همچون گذار از جهان واقع به جهان فساد و مرگ تصویر می‌کند (این فصل با نمای خارجی اقیانوس واقعی شروع می‌شود، نه همچون *خانهٔ آشر* که با نمایی استودیویی آغاز می‌یابد. در این فیلم نیز کورمن، ماهیت اسطوره‌ای این ورود را با کرین از نمای اُورهد نشان می‌دهد. در این‌جا نیز مانند *خانهٔ آشر*، مخالفت اولیهٔ مستخدم را می‌بینیم که نمی‌خواهد به ملاقات کننده اجازهٔ ورود به خانه یا دسترسی به ساکنان آن را بدهد. همچون همیشه، این مستخدمان تنها آلت دستی هستند که به تحقق خواسته‌های اربابانشان کمک می‌کنند و آن قدر که آن‌ها را از مزاحمت جهان خارج حفظ می‌دارند، به کارهای دیگر نمی‌پردازند چراکه ملاقات کنندگان این محیط نیز بازدیدکنندگان صرف نیستند، بلکه نمایندگان نابودی‌اند و خدمتکاران قادر نیستند از آن‌جا دور نگهشان دارند. این‌ها همان درام‌های مبتنی بر الگوهای ازلی‌اند که در آن‌ها خیر در مقابل شر قرار می‌گیرد؛ در حالی که نیکی تنها در یک نفر تجسم می‌یابد و این شخص بر حدت جهان فاسد فایق می‌آید؛ حالتی که با تدوین فصول نشان داده می‌شود، تدوینی که بر تقابل میان گذشته ـ جهانی که اکنون عاری از نیکی به نظر می‌رسد ـ و وضعیت رو به زوال زمان حال تأکید می‌کند.

باز هم، در مرکز این جهان، شخصیتی متزلزل قرار گرفته است؛ نیکلاس مدینا، هنرشناسی که احساس گناه می‌کند و از لحاظ جنسی رنجور است، در آرزوی لذت جنسی است که هنوز در چشم‌انداز آینده خبری از آن نیست. نخستین چیزی که در مورد الیزابت می‌فهمیم ـ پس از آن که می‌شنویم او مرده است ـ این است که او قبر ندارد و با لباس خانوادگی در خانه دفن شده است. بی‌اعتقادی ریشخندانهٔ فرانسیس برنارد فضایی را خلق می‌کند که نسبت به فیلم‌های دیگر بسیار خصمانه‌تر است. در حالی که در *خانهٔ آشر* به نظر می‌رسید فیلیپ و ردریک با یکدیگر رقابت می‌کنند، در این جا فرانسیس بسیار قدرتمندتر از نیکلاس است که مسیری قهقرایی را در پیش گرفته است. همچنان که داستان آشکارتر می‌شود، درمی‌یابیم که روزگاری نیکلاس و الیزابت در کنار یکدیگر شادمان بوده‌اند، ولی «چیزی» بین آن‌ها اتفاق می‌افتد. می‌فهمیم که نیکلاس در کودکی شاهد زجر کشیدن مادرش تا دم مرگ بوده است (چون زنده به گور شد)؛ مسأله‌ای که دکتر لئون، پزشک خانوادگی آن‌ها، می‌کوشد تأثیرات این واقعه بر وی را برطرف کند.

کورمن، وقایع زمان گذشته را در تقابل با زمان حاضر قرار می‌دهد؛ و این عمل را به وسیلهٔ به کارگیری تدوین سریع نماهایی انجام می‌دهد که اغلب با استفاده از فیلترهای رنگی و نورهای مصنوعی متنوع گرفته شده‌اند. اولین برشی که

می‌بینیم از جملهٔ برش‌های کلیدی است که در آن رابطهٔ سرخوشانهٔ نیکلاس و الیزابت را شاهدیم. در این حالت دوربین به سمت راست پن می‌کند تا دکتر را نشان دهد، در همان حال الیزابت رویش را از نیکلاس به سوی دکتر برمی‌گرداند. در آغاز، نیکلاس زندگیشان را «خوب و سرشار از لذت‌های عاشقانه که هر دو در آن سهیم بودند» توصیف می‌کند، ولی می‌توان نشانه‌هایی از شهوت و یا اروتیسم را در روابط آن‌ها یافت؛ و این عامل کلیدی است که سرنخی از علت نقشهٔ ماهرانهٔ الیزابت و دکتر لئون برای فرار با یکدیگر و به جنون رساندن نیکلاس به دست می‌دهد. دیدگاه‌های خود نیکلاس در مورد روابط با الیزابت بیش‌تر به نظر بازتاب میل به‌داشتن روابط خانوادگی است و نه روابط زناشویی. در جهان غیرواقعی اثر پو و جهان غیرواقعی فیلم که حاصل این تدوین است، رفتارهای غیرطبیعی الیزابت، از او تصویر عروسکی خلق می‌کند که به نظر می‌رسد با نیرویی پنهانی حرکت می‌کند؛ که یقیناً قیاس بصری فوق‌العاده‌ای برای فریب رازآلود انسان توسط خدای نادیده و ناشناخته است.

سرداب و پاندول، همچون *سقوط خانهٔ آشر*، دارای تمثال‌های مذهبی است، ولی به نظر می‌رسد که همچون فیلم *نقاب مرگ سرخ* که دو سال بعد ساخته شد، بیش‌تر این تمثال‌ها در مورد بیگانگی انسان از خداوند است. چنان که خواهر نیکلاس می‌گوید، او اسیر احساس گناهی است که نسبت به مرگ مادر حس می‌کند، او قادر به نجات مادرش نیست که ظاهراً همراه با مسایل جنسی می‌میرد. اولین تصاویر از نیکلاس، نشانگر مازوخیسم و ضعف اویند؛ شخصیت هر لحظه آماده است که مسخر نیروی قدرتمندتر شود، چیزی که بسیار هم اتفاق می‌افتد. ناتوانی آشکار نیکلاس در ارضای الیزابت، ناشی از جدایی خشونت‌آمیز او از مادرش است؛ نابودی مادرش به دست پدر او و اختگی نمادین او توسط همان شخص.

دکتر لئون، فرانسیس برنارد و کاترین را از رازی آگاه می‌کند که فقط نیکلاس و خود او از آن آگاه بوده‌اند: مادر او شکنجه شد، ولی «نه تا حد مرگ». او را شکنجه و سپس زنده به گور کردند و این دقیقاً همان چیزی است که این موقعیتِ قابل ترحم نیکلاس را باعث شده است. نیکلاس با نشان دادن تصویر مادر نیکلاس که خونین و دست و پا بسته ولی زنده است و در اتاق شکنجهٔ خانه به دیوار بسته شده است، دوباره به گذشته باز می‌گردد. همچون اغلب فیلم‌های [مبتنی بر آثار] پو، در این جا نیز حوادث گذشته برای قهرمان واضح‌تر و واقعی‌تر از زمان حاضرند. نه تنها گذشته بر زمان حال تأثیر می‌گذارد بلکه حتی جایگزین آن نیز می‌شود، مانند مورد نیکلاس مدینا که در غلیان‌های مازوخیسم، حوادث تلخ گذشته را با تمام جزییات باز می‌آفریند.

نخستین باری که الیزابت مدینا را زنده می‌بینیم، زمانی است که او نیکلاس را اغوا کرده و به سرداب کشانده است؛ مکانی که کاملاً دارای طنین فرویدی است. ترس نیکلاس از اختگی را الیزابت ایجاد می‌کند که به نظر می‌رسد از مازوخیسم شوهر خبر دارد و می‌خواهد که در مورد آن اقدام کند. حتی زمانی که نیکلاس به خاطر کاتاتونیا [نداشتن واکنش بدنی به سبب بیماری روانی. ـ م.] بیهوش می‌شود و دکتر لئون، عاشق الیزابت، او را تشویق می‌کند که به همراه او از قصر بگریزد، الیزابت نمی‌تواند از شکنجه کردن نیکلاس دست بردارد. در این‌جا برای تکمیل جنس مونث آزمند کورمن ـ پو، نمونهٔ بسیار نامتعارف‌تری نسبت به *سقوط خانهٔ آشر* هست؛ زیرا که در *خانهٔ آشر* برای قتلی که مادلین مرتکب می‌شود و برادرش را می‌کشد، همان قدر که پایه و اساس منطقی وجود دارد، دلیل روانی نیز هست.

کورمن جهان فیلم ـ و جهان نیکلاس ـ را به کمک شیوه‌های بصری و تصاویر شمایل‌نگارانه، همچون مقبره‌ها، تار عنکبوت، موش‌ها و گیاهان پژمرده که از فیلم *سقوط خانهٔ آشر* با آن‌ها آشناییم، تبیین می‌کند؛ و برای فصل پایانی فیلم از راهبردهای بصری ویژهٔ خود بهره می‌گیرد. وقتی که نیکلاس پاندول را راه می‌اندازد، تقریباً تمامی نماها با حرکت این شئ غول‌آسا تنظیم شده‌اند، عملی که برای کارگردانی مانند کورمن که بیش‌تر به دوربین متحرک متکی است تا تدوین، سبکی نامعمول محسوب می‌شود. جلوه‌های تمامی این برش‌ها که بین تصاویر پاندول، فرانسیس برنارد در زنجیر، دیوارهای مخوف سرداب و نیکلاس برآشفته، صورت می‌گیرند، فضایی پر تنش و

اندوهبار می‌آفرینند. کورمن این حالت را با استفاده از تغییر شکل عدسی زاویه باز، زوایای مناسب، و مهم‌تر از همه با نورپردازی مصنوعی‌ای تشدید می‌کند که در آن تصویر پاندول از زاویه دید فرانسیس مضاعف می‌شود.

تدفین زودرس

داستان فیلم حول بازگشت امیلی گالت به زندگی گای است؛ وی روزگاری خواهان گای بود، ولی گای او را نپذیرفت. به زودی می‌فهمیم که گای برای آن می‌خواست امیلی را از خود دور کند که از بیماری خود آگاه بود. گای دچار جمود خلسه‌ای است؛ بیماری‌ای که نشانه‌های مرگ را در فرد زنده به وجود می‌آورد و امکان دارد که زنده به خاک سپرده شود. گای مدام در این فکر است که پدرش زنده به گور شده است؛ هر چند که خواهرش، کیت، که در طول فیلم نشانهٔ «خرد» است، در این مورد با او جر و بحث می‌کند. فیلم پیوسته با نشان ندادن این که چه کسی با دست گذاشتن بر روی ترس‌های او مسؤول کشیده شدن گای به سوی جنون یا مرگ است، تماشاگر را به بازی می‌گیرد. به طور تلویحی اشاره می‌شود که شاید خودگای مسؤول است، چراکه او در عین حال هم جذب مرگ و هم از آن دفع می‌شود؛ و شاید کیت مسؤول باشد، زیرا در سرتاسر فیلم او شخصیتی رازآلود باقی می‌ماند و همیشه در لحظات حساس ناگهان پیدا می‌شود و همچون ردریک آشر که می‌بایست برای خواب دارو مصرف می‌کرد کیت نیز به گای داروی مسکن می‌دهد؛ و شاید هم امیلی مسؤول باشد، هر چند که در فیلم مدام دلواپسی‌های او برای گای را شاهدیم. ولی در واقع، گره‌گشایی پایان فیلم نشان می‌دهند که این امیلی است که باعث شده است تا تدفین زودرس گای عجیب جلوه نکند. نشانه‌های طبیعت درست امیلی در سرتاسر فیلم توسط جنبه‌های بصری نشان داده می‌شوند. در این جا نیز همچون مادلین آشر و الیزابت مدینا، با شخصیت مؤنثی سر و کار داریم که از لحاظ جنسی قوی است؛ زنی که به نظر می‌رسد دارای غرایز مردانه است؛ چه از جنبهٔ مثبت، چه منفی. مثبت، زمانی که گای را از ترس‌های جهان او حفظ می‌کند و منفی به خاطر جنبهٔ سرکوبگر آن.

در این‌جا نیز همچون اغلب فیلم‌های [مبتنی بر آثار] پو، جهان کنش‌ها توسط شیوه‌های مختلف، بصری، واژگانی و موسیقایی ترسیم می‌شود. همچنین، کورمن با قرار دادن گفتارهای قهرمانان رنج کشیدهٔ خود در قسمت‌های اولیهٔ فیلم، این جهان را بدین گونه ترسیم می‌کند: «می‌توانی تصورش را کنی؟ فشار غیرقابل تحمل ریه‌ها... بوی دود خفقان‌آور کرهٔ زمین... آغوش پرصلابت تابوت... تاریکی شب مطلق... و سکوتی همچون دریایی جانکاه. و دیگر، چیزی که نامریی است، ولی می‌توان آن را حس کرد؛ حضور کرم‌های فاتح است.» این گفتار کلمه به کلمه از پو گرفته شده است، یکی از معدود چیزهایی که چارلز بیومونت و ری راسل (فیلمنامه‌نویسان فیلم) توانستند در داستان بدون پیرنگ فیلم از آن استفاده کنند. و همچون دیگر آثار مجموعهٔ پو، در این‌جا نیز کورمن شخصیت اصلی را یک هنرمند قرار داده است؛ شخصیتی کاملاً احساساتی که به قول خودش «حقیقت را می‌داند.»

کامل‌ترین تصاویر جهان گای، مستقیماً از محیط او، چه محیط خانگی و چه بیرونی، ناشی می‌شوند. او که دل‌مشغولی مهمش مرگ است، خانه را با وسایل قرمز و قهوه‌ای رنگ تزیین می‌کند، چیزی که شدیداً یادآور معنای رویای زهدانی (womb - fantasy) فرویدی و خود زمین است که او انتظار دارد توسط آن پوشیده شود. اتاق او بسیار خلوت است و او همیشه در تختخواب، حالتی انفعالی به خود می‌گیرد. اوضاع خارج از خانه نیز بهتر از این نیست. خانهٔ گای نیز مانند *خانهٔ آشر* توسط درختان مرده و درهم پیچیده احاطه شده است که همیشه در هاله‌ای از مه مواج قرار دارند. گردش رمانتیکی که گای و امیلی در این محیط انجام می‌دهند، در مقابل مردگی تمام عیار آن‌جا لحنی طنزآمیز به خود می‌گیرد.

ما تازه در اواخر فیلم متوجه می‌شویم که امیلی زنی است که همیشه «می‌خواسته خانمی بی‌نظیر باشد» و این سرنخی به دست می‌دهد که بتوانیم حداقل دلیل سطحی ورود او به زندگی گای و تلاش‌های او برای نابودی آن را درک کنیم. ولی کورمن دلیلی دیگر نیز برای رفتار رمزآمیز او ارایه می‌کند. جهان *تدفین زودرس*، نیز مانند *سقوط خانهٔ آشر* و *سرداب* و

پاندول، بازتاب دل‌مشغولی شخصیت اصلی فیلم است. ولی در این‌جا، برخلاف فیلم‌های گذشته، گای کارول در کنترل این جهان نیست، بلکه حتی به نوعی خود آن را خلق کرده است. ولی جهانی که وی با آن سر و کار دارد، فراتر از تسلط اوست و او قربانی آن است. ناتوانی گای، نشان از ناتوانی جنسی او دارد، این مسأله با قرارگرفتن گای در موضع اطاعت از امیلی توسط کورمن نیز تأکید می‌شود. بدین ترتیب می‌توانیم بفهمیم که اشتیاق امیلی برای کشتن گای نه فقط برای دستیابی به ثروت او بلکه بیش‌تر به عنوان مکافات ضعف خود و ناتوانی‌اش در ارضای امیلی است.

کلاغ

در واقع این فیلم، دقیقاً نمایش‌گر معکوس روندی است که فیلم‌های پیشین کورمن طی می‌کردند و این بار قهرمان فیلم از موقعیت فروپاشیدگی دائمی به یکی از عالی‌ترین وضعیت‌های موجود در فیلم‌های کورمن می‌رسد: خود بازیابی. در فیلم‌های قبلی، محیط فاسد و پوسیدهٔ حاکم بر فیلم بازتاب جایگاه شخصیت است ولی در *کلاغ*، جزییات مجلل و پرنقش و نگار دو خانهٔ اشرافی فیلم ـ خانهٔ اراسموس و خانهٔ اسکارابوس ـ به مثابه تفسیری طنزآمیز در مورد شخصیت اصلی است که حرکت از خویشتن (selfhood) را به سوی آرامشی والا آغاز کرده است. در *کلاغ* نیز همچون فیلم‌های قبلی، جهان رو به زوال قهرمان با ورود نمایندهٔ «بهنجار» نابودی از جهان خارج، تهدید می‌شود؛ با این تفاوت که در این جا اراسموس کریون همزمان نمایشگر نمایندهٔ نابودی و شخصیتی است که جهان او ـ جهانی محدود و آسیب‌پذیر که ویژگی آن ناتوانی او در انجام عمل و به کارگیری قدرت‌های جادویی خویش است ـ در حال فروریزی است.

البته نباید گمان کرد که معنای اصلی *کلاغ* در واقع‌گرایی روان‌شناختی نهفته است، چراکه فضای حاکم بر فیلم بسیار گسترده‌تر، رویاگونه‌تر، و گاه به شکل افراطی بسیار خنده‌آورتر از نمونه‌های قبلی است. کمتر زمانی اتفاق می‌افتد که کورمن به بازیگران خود اجازه دهد در تنها فیلم «پو»یی که امکان وجود شادی در جهان را نشان می‌دهد، بداهه‌گویی کنند. در سرتاسر فیلم حس کنترل بر بازیگران مشهود است، از طعنه‌های بی‌وقفهٔ دکتر بدلو گرفته تا به آن چیزی که کورمن «مهم‌ترین نگاه» در این مجموعه فیلم‌ها می‌داند. بهترین (و مشهورترین) صحنهٔ فیلم، دوئل میان اسکارابوس و اراسموس است؛ نبرد نهایی که نه برای خود اراسموس، دختر و یا دوستانش (و یا شاید برای همسر هرزه‌اش، لنور) بلکه برای پیروزی خیر بر شر است. دوئل آن‌ها خلاصهٔ درخشانی از تصاویر و درونمایه‌های فیلم‌های قبلی است؛ تلفیقی از خیالپردازی، شوخ طبعی و وحشت که نظیر آن در هیچ یک از آثار دیگر کورمن وجود ندارد.

شخصیت لنور، یادآور قهرمانان زن پو، از الیزابت مدینا گرفته تا امیلی گالت است. در اغلب فیلم‌ها شوهری بی‌بندوبار را شاهدیم و *کلاغ* در این مسأله مستثنا نیست. زمانی که لنور با گفتن این مسأله به اراسموس که او «هنوز آدم کسل کننده‌ای است» تمامی پندارهای رمانتیک وی را نابود می‌کند و همچون همیشه، اشاره‌ای به دوری زن از جنس مذکر به علت ارضانشدگی میل جنسی وجود دارد. انحراف لنور را می‌توان با شهوت او به قدرت توضیح داد، چیزی که منجر به همکاری او با اسکارابوس می‌شود. ولی به هر حال در *کلاغ* (و فقط در همین جا) جنس مذکر از ارضانشدگی نامعلوم و گرایش به تیرگی روزافزون به سوی موقعیت صلابت و قدرت حرکت می‌کند. مضاف بر پیروزی اراسموس بر اسکارابوس، طرد لنور از خود نیز وجود دارد که باعث شکل‌گیری تنها فیلمی می‌شود که در آن قهرمان بی‌بندوبار کورمن ـ پو به تحقق خویشتن دست می‌یابد.

نقاب مرگ سرخ

نقاب مرگ سرخ، محصول پیچیدهٔ دو داستان «پو» است؛ داستانی با همین عنوان فیلم و داستانی دیگر با عنوان *(hap- tood)* اولی نمونهٔ کامل یک قطعه با حال و هوای آثار پو است که اضطراب اگزیستانسیل را همچون آفتی خانمانسوز نشان می‌دهد؛ و دومی به همان میزان نمونه‌ای از داستان‌های انتقام‌گیری است. حتی دانشجویان موافق کورمن نیز اذعان کرده‌اند که این تلفیق ناموفق بوده است،

ولی از بسیاری جنبه‌ها، *نقاب مرگ سرخ* قابل‌فهم‌ترین و راضی‌کننده‌ترین فیلم «پو»یِ کورمن است. در این فیلم، کارگردان از بینش کوته‌نظر، بسته و پارانویایی آثاری همچون *خانهٔ آشر* و *سرداب* و *پاندول* فاصله گرفته است تا به رویکردی گسترده‌تر و همچنین حماسی، نزدیک شود. *نقاب*، برخلاف همیشه دو اجتماع مخالف را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد؛ رعایای رنج‌کشیده و عیاشان ثروتمند درون قلعه؛ و برخلاف همیشه بر روی گروه کوچک خاصی از انسان‌ها در محیطی منزوی متمرکز نشده است. *نقاب*، برعکس آثار قبلی به جهان واقعی خارج از جهان بستهٔ قلعهٔ انسان‌انگار می‌پردازد. تقابل میان این دو جهان ـ جهان محافظه‌کار بزرگ‌تر که با قانون طبیعی همنوا شده است و جهان انفرادی کوچک‌تر که در تقابلی خشونت‌آمیز با آن قرار دارد ـ بنیان تمامی فیلم‌های این مجموعه را شکل می‌دهد ولی هم *نقاب* و هم فیلم بعدی، *مقبرهٔ لیژیا*، به جای آن که جهان بزرگ‌تر را تبدیل به خیال یا خاطره کنند، هر دو جهان را به اثبات می‌رسانند و این عمل با نماهای مات یا انحراف از داستان اصلی به کمک تدوین به تصویر درمی‌آید و بالاخره در انتهای فیلم است که کاملاً موفق می‌شود. در واقع *نقاب* در چارچوب پرسشگری مذهبی ـ اگزیستانسیل، نبرد بنیادین میان خیر و شر را بازسازی می‌کند. هر دوی این نیروها به طور مخاطره‌آمیزی در تمامی شخصیت‌های پیچیدهٔ این مجموعه وجود دارند.

از نظر بسیاری از سنت‌های به کار رفته در فیلم، *نقاب* نیز در مسیر دیگر فیلم‌های [مبتنی بر آثار] پو قرار می‌گیرد. نوعی اشرافیت پوسیده که در کنار جهانی رو به زوال قرار دارد و توسط هنرشناسی فاسد سرپرستی می‌شود که در فیلم‌های گذشته نیز حضور داشتند. در عین حال شاهد ورود ناخواسته یک «بی‌گناه» به درون این جهان هستیم که هم باعث فروپاشی آن جهان می‌شود و هم خود، آموختهٔ این فساد موجود در جهان می‌شود. در *نقاب مرگ سرخ*، این فرانچسکاست که در جایگاهی که در گذشته توسط چارلز دکستروارد (*قلعهٔ متروکه*)، کریون (*کلاغ*) و فیلیپ وینتروپ (*خانهٔ آشر*) بنا شده بود، قرار می‌گیرد. جاذبهٔ فساد ـ که شخصیت مرکزی رو به انحطاط فراگرفته است ـ همیشه به شکلی خطرناک برای شخصیت‌های بی‌گناه حضور دارد؛ که گاهی نیز همچون چارلز دکستروارد در مقابل آن از پای درمی‌آیند. این بار در روندی که به شکلی عجیب خلاف گذشته بسیار خوش‌بینانه است، *نقاب مرگ سرخ* به فرانچسکا اجازه می‌دهد که در شخصیت پروسپرو چیزی ببیند و به خاطر آن نقطهٔ مثبت او عاشقش شود و دست آخر او را از محیطی که حالا از هم فرو پاشیده جدا کند.

مقبرهٔ لیژیا

در فیلم‌های پویی قبلی، کورمن اغلب قهرمانان ناآرام خود را با حرکات افراطی دوربین نشان می‌داد که بلافاصله بعد از ضربهٔ عاطفی آغازین فیلم شروع می‌شدند. در *مقبرهٔ لیژیا* نیز هنگامی که روونا در کنار قبر ایستاده است و با حالتی دوستانه برای گربه دست دراز می‌کند. برشی سریع، وردن را نشان می‌دهد که از سمت چپ قاب وارد می‌شود؛ دوربین در حالت زاویهٔ رو به پایین قرار دارد و بلافاصله با زومی بسیار سریع به چهرهٔ وردن نزدیک می‌شود و روونا فریاد می‌زند. چنین تمهیدات افراطی که در آنچه به هر حال معرفی سادهٔ شخصیت است، بیانگر ویژگی‌های افراطی و تندرو اوست و به نوعی کنایه‌ای است به نزاع آتی میان روونا و وردن ـ لیژیا.

شیفتگی روونا نسبت به وردن در تقابل با بی‌اشتیاقی او نسبت به مرد به ظاهر مناسب او، کریستفر، قرار می‌گیرد. او می‌گوید که جهان کریستفر «قانون و منطق است... که چه محدود است!» شیفتگی روونا نسبت به وردن بیانگر اشتیاق او به آشنایی با جهانی خطرناک و روحانی است؛ جهانی دیگر که وردن خلق کرده است و به عنوان جهانی که نسبت به جهان محدود واقعی قابل پذیرش‌تر است. در عین حال، هم الگوی دراماتیک و فیلم‌های خود کورمن نشان داده‌اند که ادغام جهان مردهٔ فردی، یعنی جهان نابودی خویشتن با جهان واقعی مخلوق خویشتن موفق نخواهد بود و می‌بایست به پیروزی یکی بر دیگری بیانجامد.

کورمن این کوشش روونا برای ادغام و نابودی همزمان جهان وردن را طی دو قسمت اصلی فیلم نشان می‌دهد؛ جذب شدن روونا به برج ناقوس توسط گربه. دیدگاه‌های

کورمن بسیار شخصی‌تر از آن‌اند که اجازه دهند تحت تأثیر دیگر کارگردانان قرار گیرد، ولی تشابه بین این صحنه و فیلم **سرگیجهٔ** هیچکاک در خور توجه است و باید تحلیل شود. در هر دو فیلم، دو زن را می‌بینیم که یکی روحانی و «مرده» است و دیگری مشابه زمینی‌تر و نفسانی‌تر اوست. در هر دو فیلم این جفت واقعی و غیرواقعی را یک بازیگر بازی می‌کنند و در هر دو مورد، پرسش میرندگی حقیقی مطرح است. صحنهٔ برج ناقوس در *مقبرهٔ لیژیا* اگرچه برای هدفی متفاوت از صحنهٔ مشابه **سرگیجه** به کار گرفته شده است ولی قطعاً هر دو مشابهت‌هایی دارند. در هر دو مورد این مکان برای ارزش نمادین آن به کار گرفته شده است ـ برج ناقوس قسمتی از کلیسا یا صومعه است که می‌تواند با نجات یا نابودی شخصیت که در آن جا حضور یافته همراه باشد.

❑

برگرفته از:

Morris, Gary (1985): *Roger Corman*, Twayne, 89-138.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی