جی. اف. کی

نماهای سینمایی؛ روایت خشونت

جَنِت استایگر، ترجمه علی عامری

هیدن وایت، تاریخ‌نگار معاصر در مقاله‌ی افتتاحیه این کتاب به موضوع چگونگی بازنمایی تاریخ در تصاویر متحرک می‌پردازد، او تا حدی با فیلم *جی.اف.کی* (۱۹۹۱) ساخته‌ی الیوراستون کلنجار می‌رود.[۱] وایت پیشاپیش این موضوع را مطرح می‌کند که آیا تصاویر متحرک می‌توانند تفکر تاریخی را بازنمایی کنند و نتیجه می‌گیرد که تصاویر متحرک دقیقاً می‌توانند چنین عملکردی داشته باشند.[۲] سپس علاقه‌مند می‌شود تا بررسی کند که چطور می‌توان دوره‌ی تاریخی خاصی را (سده بیستم ـ یا دست‌کم آن‌چه وی به منزله‌ی مقاطع خاص «مدرنیستی» در آن علامت‌گذاری می‌کند) بازنمایی کرد. مثلاً در این باره تأمل می‌کند که سده بیستم شاهد رویدادهایی بوده که شباهتی با موضوع‌های تاریخ‌نگاران سده نوزدهم نداشته‌اند، رویدادهایی چون قحطی‌های شدید، فجایع زیست‌محیطی، انفجارهای هسته‌ای یا اردوگاه‌های آدم‌سوزی. توصیف این تجربیات خشن با کلام نه تنها دشوار، بلکه غیرممکن است. نمی‌توان آن‌ها را از جنبه‌ی عاملیت (agency) انسان توضیح داد. ماهیت، گستره و معانی ضمنی این

رویدادها بُعد جدیدی به آن‌ها بخشیده است. در عین حال وایت استدلال می‌کند که مدرنیسم و آن‌چه وی دنباله‌ی مدرنیسم می‌داند: یعنی پسامدرنیسم، روش‌های جدیدی برای بازنمایی و پژوهش درباره‌ی این رویدادها و فجایع سده بیستمی ارایه می‌کنند.[3] در بازنمایی (پسا)مدرنیستی از رویدادهای واقعی، رویداد و معنایش به موازات هم پیش می‌روند. هم‌چنین ژانرهای جدیدی چون «مستند ـ داستانی»، «فرقه‌گرا»، «داستان واقعی» و فراداستان (metafiction) تاریخی پدید آورده است.

ما تجربه و خاطره‌مان را از رخدادهای انسانی عمدتاً در قالب روایت ـ قصه‌ها، توجیهات، افسانه‌ها و دلایلی برای انجام دادن یا ندادن کارها شکل می‌دهیم

هم‌چون *رَکتایم* (۱۹۷۵) نوشته دکتر وف، *هتل سفید* (۱۹۸۱) اثر تامس، *هیتلرما* اثر سیبربرگ (۱۹۷۷) و *نفرین‌شدگان* (۱۹۶۹) به کارگردانی ویسکونتی. این فراداستان‌ها در مورد رویدادهایی‌اند که نه می‌توان آن‌ها را به یاد آورد و نه فراموش کرد.

به گمان وایت *جی.اف.کی* نمودی از این فراداستان‌های جدید است. منتقدان فیلم را به باد انتقاد گرفتند، زیرا چنان به رویدادی تاریخی می‌پردازد که گویی برای مشروعیت آن هیچ حدی قایل نمی‌شود... و به نظر می‌رسد که تمایز بین واقعیت و داستان را مخدوش می‌کند. وایت به‌خصوص درباره‌ی دیدگاه انتقادی دیوید آرمسترانگ نظر می‌دهد. آرمسترانگ *جی.اف.کی* را «به دلیل ترکیب و ایجاد هماهنگی بین صحنه‌های بازسازی شده و تکه فیلم‌های خبری مورد انتقاد قرار می‌دهد» یا عقیده‌ی ریچارد گرینر را مطرح می‌کند که می‌نویسد: «استون فیلمش را به شیوه‌ای مانند مسابقات مشت‌زنی کارگردانی می‌کند. یک ضربه چپ به آواره‌ی طرف مقابل می‌زند و مشت‌راستی حواله‌ی شکم او می‌کند. با سرعتی برق‌آسا به جلو و عقب مشت می‌کوبد، بی‌وقفه شیوه‌ی تدوین موازی را به کار می‌گیرد، به روشنی فشرده فیلم‌برداری می‌کند، ذهن بیننده را مخدوش و آشفته می‌سازد و آن‌قدر او را می‌کوبد که از پا درمی‌آید.»[4]

در تفکر وایت جنبه روان‌کاوانه‌ای وجود دارد که بین محتوای اعمال خشن و سبک خشن فیلم‌برداری و تدوین نوعی تجانس قایل می‌شود. اگر سازندگان اثر بکوشند که چنین رویدادهایی را که غیرقابل بازنمایی‌اند، از طریق روایتی سنتی‌تر و خطی تشریح کنند، نتیجه‌ی تلاش آن‌ها حالتی بت‌پرستانه و نوعی فداکاری اغراق‌آمیز به اثر می‌دهد. از آن‌جاکه چنین توصیفی غیرممکن است، شیوه‌ی روایی دیگری برای توصیف رویداد جایگزین می‌شود و سعی می‌کند تا عدم توانایی در توصیف یا توضیح رویدادها را جبران سازد. پس این تلاش برای روایی‌کردن رویدادها جای تأسفی برای عدم توصیف آن‌ها باقی نمی‌گذارد. تاریخ‌نگار می‌کوشد تا با تسلط چنین داستان غیرقابل بیانی را بیان کند، اما کارش نابخردانه است و نکته‌ی کنایه‌دار آن که نمی‌تواند روح حاکم بر رویداد را تجلی دهد. پس صرفاً نا ـ داستان‌های (nonstories) ضد ـ روایی از نوع ادبیات (پسا)مدرن می‌توانند چنین وقایع بحرانی را بازنمایی کنند. شکل ضد ـ روایی در بازنمایی، سیطره‌جویانه نیست و امکان می‌دهد تا حس تأسف و دریغ تجلی یابد.

تمثیل مهمی که وایت به کار می‌برد، نمونه‌ی آثار برانگیزاننده‌ای است که وی برای تاریخ‌نگاران در ربع آخر این سده نوشته است. طبق معمول، پیشنهادی که ارایه می‌دهد، کنجکاوی برانگیز است و می‌توانند روایت نسبتاً جالبی در مورد بازنمایی‌های سده بیستمی از وقایع تاریخی مدرنیته بیان کند. به هر روی آن‌چه می‌خواهم بررسی کنم، صحت متن روایی وایت نیست، درواقع می‌خواهم ببینم که آیا الیور استون در رویکرد مستند ـ داستانی خود در *جی.اف.کی* به طور خاص کار نامتعارفی انجام داده و اگر این رویکرد نامتعارف تلقی می‌شود، پسامدرن است یا خیر. زیرا وایت به نحو وسوسه‌انگیزی این پرسش‌ها را بدون پاسخی صریح برجای می‌گذارد. در ادامه‌ی این پژوهش، چند نظرگاه دیگر برای (باز)بینی نماهای تاریخی و بازسازی شده در *جی.اف.کی* مطرح خواهم کرد.

پیش از هر چیز می‌پرسم که آیا الیوراستون در رویکرد مستند ـ داستانی‌اش کار نامتعارفی انجام داده یا خیر؟ برای پاسخ به این پرسش فکر می‌کنم ضرورت دارد که چهار پرسش فرعی مطرح کنم. به نظرم می‌آید که این چهار پرسش در کنار هم جستاری را درباره‌ی فیلم‌های مستند ـ داستانی بازسازی شده و فیلم‌هایی مطرح می‌سازند که انواع دستمایه‌ها را درهم ادغام می‌کنند، هم‌چنین به موضوع‌های مناسبی برای باز ـ نمایی در فیلم می‌پردازند.

آیا دراماتیزه کردن رویدادهای تاریخی کار نامتعارفی است؟

آیا چیزی که می‌بینیم واقعیت است؟ نه، برتر از آن است.

ـ تام شیلز، ۱۹۸۹، هنگام بحث درباره‌ی مستندهای تلویزیونی روایی کردن وقایع تاریخی قدمتی به اندازه‌ی انجیل یا *ایلیاد* و *اُدیسه* دارد. جیمز برونر راجع به «ساخت روایی واقعیت» استدلال می‌کند و می‌گوید: روایت یکی از چندین «ابزار فرهنگی» است که امکان می‌دهد تا فرد به دانش و مهارتی برسد تا بتواند آن را به فردی دیگر، فرهنگی دیگر انتقال دهد. برونر ادعا می‌کند:

> ما تجربه و خاطره‌مان را از رخدادهای انسانی عمدتاً در قالب روایت ـ قصه‌ها، توجیهات، افسانه‌ها و دلایلی برای انجام دادن یا ندادن کارها شکل می‌دهیم. روایت شکلی قراردادی دارد و بسته به سطح مهارت راوی از فرهنگی به فرهنگ دیگر منتقل می‌شود... برخلاف ساختارهایی که شیوه‌های منطقی و عملی دارند و می‌توانند بخش‌هایی را حذف یا تحریف کنند، ساختارهای روایی تنها می‌توانند واقع‌نمایی (verisimilitude) کنند.[۵]

شاید روایت در توصیف اشتیاق روان‌شناسانه برای روایی کردن وقایع و ارتباط‌شان با عقده اُدیپ، مسأله‌ی مرگ و موضوع‌های مخالف و سیطره‌ی روایی دقیق عمل کرده است، در عین حال برونر ادعا می‌کند که فرایند روایت‌سازی از جنبه‌ی بوم‌شناسی (ecologically) برای نظم اجتماعی ضرورت دارد.

به هر حال این پرسش فرعی که در مورد دراماتیزه کردن وقایع تاریخی مطرح است، دقیقاً نه به روایت بلکه به دراماتیزه کردن ـ یا تأویل (interpretation) مربوط می‌شود. شاید ادعا شود که روایت امری «عادی» است، اما اگر بخواهد از حد نسخه‌ای مجازی از واقعیت فراتر برود، باید بر جنبه‌های مشخصی از رویدادها تأکید کند و جنبه‌های دیگری را کنار بگذارد، و بدین ترتیب هم درام و هم نظرگاه پدید آورد.

هزاران نمونه از دراماتیزه کردن واقعیت به شکل چاپ شده و تصاویر متحرک وجود دارد. درواقع به محض این‌که فیلم‌ها پا به عرصه‌ی حیات گذاشتند، شروع به دراماتیزه کردن وقایع معاصر کردند. می‌توان فیلمی از دوران اولیه سینمای صامت چون *مناقشه سمپسن ـ شلی* (*The sampson-schley controversy*) را به منزله‌ی مستندی داستانی و تأویل‌گرانه بررسی کرد. در ۱۹۰۱، ادوین س. پورتر که تعدادی فیلم کوتاه بر اساس رویدادهای واقعی کارگردانی کرده بود، این فیلم سه نمایی را ساخت. روش وی ارایه‌ی دیدگاهی درباره‌ی مناقشه بر سر کاپیتان شلی بود. این‌که آیا وی هنگام نبرد در ساحل سانتیاگو از فرامین تخطی کرده و به علت بزدلی باید راهی دادگاه نظامی شود یا خیر. پورتر نظرگاهش را از نشریه *نیویورک جورنال* و کارتونی گرفت که به منزله‌ی منبع الهامی برای تصویرپردازی پورتر به کار رفت. در دو نمای اول پورتر، کاپیتان شلی را در حالی تصویر کرد که کشتی جنگلی‌اش را در نبرد علیه دشمن فرماندهی می‌کند و در کنار ملوانانش می‌جنگد. سپس پورتر به نمای سومی قطع کرد که نشان می‌داد آدمیرال سمپسن صدها مایل دورتر در حال نوشیدن چای است.[۶]

ولی چرا پورتر با قطع موازی به نمای سمپسن روایت را منحرف کرد؟ زیرا دراماتیزه کردن و تأویل وقایع نه تنها اصولاً ضروری است (تمام روایت‌ها دست‌چین شده‌اند) بلکه اگر فیلم بر کشمکش بین افراد تأکید کند بسیار سرگرم‌کننده‌تر می‌شود. در این مورد خاص، کشمکش صرفاً سیاسی و حقوقی است، اما کشمکشی که به خشونت فیزیکی می‌انجامد حتی از این هم جذاب‌تر و دیدنی‌تر می‌شود. کتاب‌هایی که در مورد فیلم‌نامه‌نویسی نوشته شده‌اند نظریه‌ی دراماتیک غربی را بازتاب می‌دهند که

چند صد سال قدمت دارد و هم‌چنان تأکید می‌کنند که کشمکش، درونمایه‌ی اصلی برای جلب علاقه‌ی بیننده است، زیرا علت‌ها و معلول‌های کشمکش قابل بحث‌اند.

تلفیق تصاویر متحرکی که در زمان حادثه گرفته می‌شوند (منظور: تکه‌فیلم‌های مستند) با صحنه‌های نمایشی (منظور: آن‌چه در صنعت فیلم «بازسازی» نام دارد) تقریباً به اندازه‌ی خود صنعت سینما قدمت دارد

این‌ها بین تماشاگرانی که با تصاویر و نظرگاه‌ها کلنجار می‌روند، حس سیطره یا عناد برمی‌انگیزند. درست مانند اتهاماتی که علیه استون به دلیل تدوینش در *جی.اف.کی* مطرح است، پورتر به نحوی دراماتیک به طرف مقابلش، سمپسُن ضربه زد و مشتی جانانه حواله‌ی چانه‌ی راستش کرد. آیا این واقعیت است؟ نه، برتر از آن است. حتی در دوره‌ی اولیه سینما، روایت از طریق تدوین کشمکش را به نحو خاصی دراماتیزه می‌کرد. فیلم‌ساز نمای فیلمش را برای توضیح و تأویل رویدادی تاریخی مورد استفاده قرار می‌داد.

اگر دراماتیزه کردن رویدادهای تاریخی از طریق تدوین رویکرد سینمایی استانده‌ای است، تلفیق تکه فیلم‌های مستند و بازسازی شده، کار نامتعارفی قلمداد می‌شود؟

هالیوود هرگز جایی برای پی‌نوشت ندارد.

باب کتز، ۱۹۹۱، در نقد جی.اف.کی

تلفیق تصاویر متحرکی که در زمان حادثه گرفته می‌شوند (منظور: تکه‌فیلم‌های مستند) با صحنه‌های نمایشی (منظور: آن‌چه در صنعت فیلم «بازسازی» نام دارد) تقریباً به اندازه‌ی خود صنعت سینما قدمت دارد. تکه فیلم‌های خبری اولیه دو نوع ماده کار را به کار می‌بردند تا حوادث را برای بیننده روایت کنند.[۷] به هر حال، این رویکرد طی سال‌های اخیر موضوع مهمی شده است. این امر تا حدی به دلیل اهمیت ظهور پدیده‌ای است که «برنامه تلویزیونی واقعی» (reality-basedtelevision) نام دارد. «برنامه تلویزیونی واقعی» به نحو قابل تحسینی در امر پخش برنامه و جلب بینندگان موفق بوده است. چنان که در آوریل ۱۹۹۳ دست‌کم چهارده نمایش واقعی در چهار شبکه بزرگ نمایش داده شد. از جمله مثلاً *نجات: ۹۱۱، معماهای حل نشده، پلیس‌ها و چطور توانستند این کار را انجام دهند؟*[۸]

کارکنان صنعت تلویزیون این برنامه راکه طی دوره اعتصاب شش‌ماهه نویسندگان تولید شدند، برگرفته از رویدادهای واقعی می‌دانند. در آن زمان شبکه‌ها برای پر کردن برنامه‌هایشان از آن‌ها دعوت به کار کردند.

تهیه‌کنندگان «واقعیت بر مبنای تلویزیونی» بین ژانر خود و مستند ـ داستانی تمایز مهمی قایل‌اند. از یک سو مستند ـ داستانی به منزله‌ی بازسازی «ناب» رویداد تاریخی قلمداد می‌شود. به عنوان نمونه می‌توان از فیلم زندگی‌نامه ـ حماسی *داستان گلن میلر* (آنتونی مان، ۱۹۵۴) یا سه نسخه تلویزیونی یاد کرد که بر اساس داستان امی فیشر ساخته شدند. مستندهای داستانی بر مبنای رویدادهای واقعی شکل می‌گیرند، اما متن نهایی بازسازی می‌شود.

از سوی دیگر، واقعیت تلویزیونی برای بیان داستان از گفت‌وگو و صداهای شخصیت‌های اصلی استفاده می‌کند. علاوه بر این، واقعیت تلویزیونی از تکه فیلم‌های مستند، عکس‌ها، کلیپ‌های خبری و صداهای پراکنده در کنار صحنه‌های بازسازی شده استفاده می‌کند. بازسازی‌ها «بر اساس آن‌چه واقعاً اتفاق افتاده» شکل می‌گیرند، اما به جای شخصیت‌های اصلی؛ از بازیگران استفاده می‌کنند، یا به‌تازگی شاید حتی شخصیت‌های اصلی در بازسازی واقعه، نقش خودشان را ایفا کنند. آرنولد شاپیرو که بعضی از این مستندها را تهیه کرده است، در همین مورد می‌گوید که چنین تلفیقی به رویکردهای خبری تلویزیون در امریکا طی دست‌کم سال‌های دهه‌ی پنجاه و نمایش *آن‌چه شما خواسته‌اید* برمی‌گردد. به هر حال، دلیل چنین بازسازی‌هایی صرفاً دادن اطلاعات روایی نیست، بلکه ایجاد علایق دراماتیک است. تهیه‌کنندگان چنین برنامه‌هایی ادعا دارند که دقت فراوانی به خرج می‌دهند تا گفت‌وگوها غیرمستدل

نباشند، با این حال بعضی تهیه‌کنندگان نیز اشاره کرده‌اند که حتی وقتی به تکه *فیلم‌های آرشیوی* از رویداد دسترسی دارند، آن را به صورتی دراماتیک بازسازی می‌کنند. این امر هنگامی اتفاق می‌افتد که دست‌اندرکاران تشخیص می‌دهند بازسازی رویداد در قیاس با تکه فیلم‌های مستند، تأثیر بصری بهتری دارد یا از جنبه‌ی دراماتیک قوی‌تر است.[9] چنین بازسازی‌هایی باید تابع همان استانده‌هایی باشند که شبکه برای صحت موضوع مد نظر دارد، جایی که ابداً امکان دسترسی به تکه فیلم‌های مستند نیست.

با توجه به محبوبیت «برنامه تلویزیونی واقعی» آشکار است که مسأله مخدوش شدن واقعیت و داستان برای شبکه‌های تلویزیونی فوراً اهمیت یافته است. شاپیرو یادآور شد که در گذشته مستندسازان تمام این بازسازی‌های دراماتیک را مخدوش کردن واقعیت و داستان می‌دانستند، ولی اخیراً این قاعده کمرنگ شده است. راه دیگری که برای ایجاد تفاوت هستی‌شناختی (ontological) در دستمایه‌ی کار استفاده شده است، فیلم‌برداری سیاه و سفید برای دراماتیزه کردن وقایع گذشته و فیلم‌برداری رنگی برای گفت‌وگوهایی است که هنگام ساختن فیلم انجام می‌گیرد، حتی این رویکرد نیز دیگر جایی ندارد. هریسُن اینگل مستندساز و رییس انجمن بین‌المللی مستندسازان، می‌گوید که فیلم *باریکه آبی* (ارول موریس، ۱۹۸۸) «چیزی است که منتقدی آن را بازسازی به شیوه‌ی فیلم‌های رده‌ی ب در مورد ماجرای قتل عجیب تگزاس می‌داند و با گفت‌وگوهای مرسوم با شخصیت‌هایی که درگیر جنایت بودند تلفیق شده است. آخرین مستندی که خود اینگل ساخته است صحنه‌های بازسازی شده را با تکه فیلم‌های خبری تلفیق می‌کند.»[10]

مسأله‌ی تلفیق دستمایه مستند و بازسازی شده این نیست که عمل تلفیق، تأویلی از رویداد ارایه می‌دهد که کم‌تر صحت دارد. تصور می‌شود نتیجه‌ی کار هم‌چنان نظرگاهی است که شکل می‌گیرد. مسأله این است که شاید تلفیق، بیننده را نسبت به مدرک مستند در مقابل آن‌چه تصور یا گمان فیلم‌ساز است، دچار سردرگمی کند. گمان می‌رود که اگر بینندگان صحنه‌های بازسازی شده را به منزله‌ی «نشانه»

راشومون

اصیل واقعیت پذیرند، کمتر می‌توانند درباره‌ی تأویلی داوری کنند که فیلم ارایه می‌دهد. موضوع مورد نظر، اعتبار تصویر در پیوند با درک تماشاگر از تکنولوژی دوربین است. زیرا حتی اگر معنای تصویر مبهم باشد (همان‌طورکه به نظر می‌رسد در مورد تکه فیلمی که از ماجرای رادنی کینگ برداشته شده، چنین است) مسأله کاملاً با اعتبار تصویر بازسازی شده تفاوت دارد. موضوع مهم درک و حافظه‌ی بیننده است.[11]

شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد بینندگان به‌طور خاص در مشاهداتشان تعصب قایل نمی‌شوند. مثلاً آمار نشان می‌دهد که نیمی از بینندگان برنامه «تحت تعقیب‌ترین‌ها در امریکا... آن را به منزله‌ی برنامه‌ای خبری تلقی کردند»[12] پس مسایلی که وجود دارد ناشی از این گمان است که احتمال گمراهی بیننده می‌رود، همراه با این عقیده که «جنبه ذهنی بازسازی» قوی‌تر از فیلم مستند است. به علاوه

چنین می‌نماید که فیلم بازسازی شده، دراماتیک‌تر و سرگرم‌کننده‌تر است. در نتیجه شبکه‌های تلویزیونی در مورد چگونگی پرداختن به چنین برنامه‌های عامه‌پسند و پول‌سازی بر سر دوراهی قرار گرفته‌اند.

در اصل شاید مضمون جی.اف.کی نامتعارف بوده است. آیا می‌توان گفت که این اولین فیلم مهم استودیویی در هالیوود است که بر اساس واقعیت ساخته شده و ادعا می‌کند که ورای رخدادهای خشن تاریخی توطئه‌ای نهفته است

دشواری کار از آن‌جاست که شبکه‌ها خود را مجاب به استفاده از روشی می‌دانند که بینندگان با آن بتوانند بین سرگرمی و خبر تمایز قایل شوند، در حالی که بینندگان از پذیرفتن چنین تمایزی سرباز می‌زنند. تهیه‌کنندگان با این مسأله روبه‌رویند که شبکه‌شان استانده‌های لازم را برای صحت اخبار رعایت کند. آن‌ها برای پرهیز از این مسأله روشی دارند و آن گنجاندن هر خبر مسأله‌سازی در قالب «سرگرمی» است، شبکه‌های خبری برای مستند ـ داستانی‌هایشان سهم اندکی در نظر می‌گیرند ـ صرفاً همان‌قدر که از مخاطرات قانونی برای حق بیان داستان‌های شخصی در امان بمانند. پس راه‌حلی که برای حل مسأله اخلاقیات در پخش اخبار وجود دارد، رده‌بندی جدید بسیاری از برنامه‌هایی است که بر اساس واقعیت ساخته شده‌اند. در نتیجه تلویحاً استانده‌های متفاوتی برای اشاره به واقعیت پدید می‌آید. از جمله موارد قابل توجه این است که یکی از تهیه‌کنندگان برنامه خبری دیت لاین در ان‌بی‌سی طی ماجرای یک وانت به آن مواد منفجره بست، و وانت تصادف کرد و تهیه‌کننده نتوانست ثابت کند که این تصادف ساختگی بوده است. ان‌بی‌سی علاوه بر آن‌که مدیر تولید را اخراج کرد برنامه دیت لاین را هم از بخش خبری به بخش سرگرمی‌ها منتقل ساخت تا مانع از افت استانده‌های ان‌بی‌سی برای برنامه‌های خبری‌اش شود.

دومین راهبرد حفاظتی این بوده که بازسازی (یا مستند ـ داستانی) صرفاً نظرگاه فردی خاص تلقی شود. در این‌جا رویکردهای (پسا) مدرنیستی به دلایل تجاری برای تشخیص و بازنمایی وجود ذهنیت‌های مختلف وارد عمل و به کار گرفته می‌شوند. شاید *راشومون* و بسیاری دیگر از فیلم‌های سده بیستمی این ایده را به چالش طلبیده‌اند که می‌توان به وجود هر بازنمایی معقولی از واقعیت اذعان کرد. اکنون تلویزیون و فیلم‌های سینمایی می‌توانند از هر نوع تمهید روایی که مشتمل بر چند دیدگاه است، متناسب با مقصود خود استفاده کنند. سه نسخه‌ی فیلم تلویزیونی که در مورد داستان امی فیشر ساخته شده‌اند به خوبی این نکته را نشان می‌دهند. یکی از آن‌ها نظرگاه امی فیشر را منعکس می‌کند، دیگری نظرگاه جویی بوتافوکو را نشان می‌دهد و سومی استنباط دادگاه را از ماجرای فوق بازنمایی می‌کند.
چنین راهبرد راشومون ـ گونه‌ای پیشاپیش به هجو کشیده شده است. طی آوریل ۱۹۹۳ در قصه‌ی فکاهی مصور *دونز بری*، عمو دوک شخصاً ماجرایی دراماتیک جعل می‌کند که طی آن از ریزش بهمن جان سالم به‌در می‌برد، امیدش این است که بتواند داستان مذکور را به تلویزیون بفروشد. اما گروه نجات و دستیارش هانی، داستان را می‌قاپند و چند نسخه از آن تهیه می‌کنند. اگر بیننده به یاد بیاورد که شخصیت دوک بر اساس شخصیت واقعی هانتر تامپسن بنیانگذار (gonzo Journalism) ساخته شده، طنز ماجرا از این هم خنده‌دارتر می‌شود. زیرا این روش به‌خودی خود نمونه‌ی اولیه‌ای از دراماتیزه کردن واقعیت‌ها در قالب روزنامه‌نگاری است. به‌علاوه تعدادی مجله‌ی مصور کودکان با نام او (مرد) گفت / او (زن) گفت وجود دارد که نسخه‌ای انیمیشنی از داستان فیشر / بوتافوکو ارایه می‌دهد. یکی از طرفین (زن) داستان را از زبان خودش نقل می‌کند، طرف دیگر (مرد) داستان خود را می‌گوید. مشخصاً نوعی کمدی به شیوه‌ی میا فارو / وودی آلن شکل می‌گیرد.[۱۳]
پس رویکرد تلفیق تکه فیلم‌های مستند و بازسازی‌شده به دلایل تجاری فراگیر شده است، حتی اگر گهگاه مشروعیت آن برای پخش از اخبار شبکه‌ی تلویزیونی جای بحث داشته

باشد. در مورد *جی.اف.کی* نمی‌توانیم مناقشه‌ای را که در گرفته صرفاً ناشی از تدوین موازی نماهای تلفیق شده بدانیم. استون فیلم را بر مبنای رخدادهایی ساخته که در کتاب جیم گریشن آمده است و در ادامه استدلال می‌کنم که منتقدان معمولاً دیدگاه *جی.اف.کی* را متعلق به کارگردانش دانسته‌اند. علاوه بر این استون و همکار فیلم‌نامه‌نویسش زاخاری اسکلار فیلم‌نامه اثر را با پی‌نوشت‌هایی منتشر کرده‌اند که برای هر یک از صحنه‌های بازسازی شده‌ی فیلم دلایل و مدرک می‌آورد تا ثابت کند که این صحنه‌ها بر اساس واقعیت ساخته شده‌اند. بدین ترتیب ادعا می‌کنند هر یک از صحنه‌های مذکور به استنادهای سنتی معتقدند که صحت واقعیت را ثابت می‌کند. ما هرگز برای داستان‌های امی فیشر چنین اسناد و مدارکی نمی‌خواهیم. برای دراماتیزه کردن روایت باید عوامل دیگری جز پیوند زدن دستمایه‌های فیلم در کار باشد.[۱۴]

آیا بازنمایی خشونت ناشی از توطئه کار نامتعارفی است؟ مغز رییس جمهور پریشان می‌شود.

جیم هابرمن، ۱۹۹۱، در نقد *جی.اف.کی*

در اصل شاید مضمون *جی.اف.کی* نامتعارف بوده است. آیا می‌توان گفت که این اولین فیلم مهم استودیویی در هالیوود است که بر اساس واقعیت ساخته شده و ادعا می‌کند که ورای رخدادهای خشن تاریخی توطئه‌ای نهفته است؟ خب بار دیگر پاسخ منفی است. در هر حال اگر *جی.اف.کی* را با فیلم قدیمی‌تری که چنین مضمونی دارد مقایسه کنیم، شاید بهتر بتوانیم دریابیم که چرا این‌قدر جنجال برانگیخته است. در ۱۹۳۹ شرکت برادران وارنر *اعترافات یک جاسوس نازی* (به کارگردانی آناتول لیتواک) را تولید کرد. فیلم بر اساس رویدادی واقعی ساخته شده است: جاسوسان نازی که به ایالات متحد آمده بودند دستگیر و از سوی دادگاه فدرال در نیویورک محکوم شدند.[۱۵] چنان که کلایتُن کاپز و گریگوری بلک در کتابشان *هالیوود به جنگ می‌رود* تشریح کرده‌اند، وقتی شرکت برادران وارنر فیلم‌نامه را به دفتر مخصوص کد تولید فرستاد، بحث داغی درگرفت.

یکی از جناح‌ها شدیداً با فیلم‌نامه مخالفت کرد و استدلالش این بود که تصویر نادرستی از هیتلر و دولتش ارایه می‌دهد. هیچ مدرکی وجود نداشت که آشوبگران آلمانی با نیت در اختیار گرفتن زمام ایالات متحد، به آن کشور آمده باشند. آن‌ها می‌گفتند که بالاخره هر کشوری جاسوس دارد. هم‌چنین صلاح نبود که هیتلر صرفاً به منزله «مرد دیوانه‌ای که جیغ می‌زند» نمایش داده شود. فیلم بایستی به نوعی «دستاوردهای بی‌چون و چرای سیاسی و اجتماعی وی» را تأیید می‌کرد. وقایعی که در اروپا اتفاق افتاده بود، از جمله تجزیه‌ی چکسلواکی و برچیدن مدارس مسیحی در دوره‌ی رایش سوم، ربطی به داستان جاسوسی نداشت. این عده می‌گفتند که حتی اگر همه چیز در فیلم‌نامه صحت داشته باشد، ساختن این فیلم «یکی از اسفبارترین اشتباهاتی است که صنعت سینمای امریکا می‌تواند مرتکب شود.»[۱۶]

شرکت برادران وارنر اقدام به ساختن فیلم کرد. این اثر تشکیلاتی سیاسی آلمانی ـ امریکایی را به منزله‌ی بازوی دولت آلمان معرفی می‌کرد که هدفش نابودی لایحه‌ی قانونی حقوق بشر در امریکا بود.»[۱۷] علاوه بر این تهیه کنندگان فیلم را از ستارگان معروف استودیویی انباشتند: بازیگرانی چون ادوارد گ. رابینسن، جرج سندرز، پل لوکاس ـ و کارگردانی آن را به آناتول لیتواک سپردند. چنان که کاپز و بلک یادآوری می‌کنند، منتقدان واکنش‌های گوناگونی نسبت به فیلم نشان دادند و از حیث گیشه نیز موفقیت نصفه و نیمه‌ای داشت. منتقد نشریه *وراییتی* جزو آن‌هایی بود که تفسیری منفی بر فیلم نوشت و این ملودرام را مورد تمسخر قرار داد:

> در فیلم بی‌رحمی، رفتار قساوت‌آلود ضدانسانی، آدم‌ربایی، ضرب و شتم، ضربه پایین تنه و هر نشانه‌ی دیگری از رفتارهای ناشایست گنجانده شده است. شاید فیلم دو نوع پیام اساسی داشته باشد: الف ـ هر کشتی آلمانی که در حال ترک امریکاست قربانیان سادیسم نازی‌ها را ربوده که در سیاه‌چال زندانی شده‌اند و؛ ب ـ تشکیلات سیاسی آشکارا خیانت‌پیشه هستند، پیام نهایی و سوم این است که هر کافه‌ای با مستخدمانی که شلوارک چرمی پوشیده‌اند و رومیزی‌های چرمی دارد، لانه توطئه‌گران است.[۱۸]

اعترافات یک جاسوس نازی از حیث تلفیق فراوان نماهای

مستند و بازسازی شده، بسیار شبیه به *جی.اف.کی* است. منتقد *نیویورک تایمز* فیلم را چنین توصیف می‌کند: «...ویژگی شبه مستند فیلم با استفاده از تکه فیلم‌های خبری که هیتلر را هنگام نطق آتشین برای پیراهن قهوه‌ای‌هایش نشان می‌دهند، صدای راوی، نقشه‌ها و سایر موضوع‌های تصویری واقعی، تشدید می‌شود.» اما تدوین فیلم، متعصبانه است، هرچقدر هم که توجیه شده باشد، تأثیری بسیار بچگانه و خام ایجاد کرده است.[۱۹]

آن‌هایی که از تماشای جی.اف.کی ساخته الیوراستون به دلیل تلفیق بسیار داستانی فیلم از نظریه‌های توطئه عصبانی شده‌اند، از مرحله پرت افتاده‌اند. چنان‌که استون آشکارا با شیوه‌ی عامه‌پسندش عمل کرده است؛ ماجرای قتل جان کندی قصه‌ای دور و دراز دارد

پس تدوین در *اعترافات*... بیش‌تر شبیه راهبرد تدوینی استون است که تکه فیلم‌های مستند را صحنه‌های بازسازی شده قطع می‌کنند تا فضاهای خالی را پرسازند و بازیگران توطئه‌گر را در پیرنگی منطقی و استادانه به هم مرتبط کنند. پس *اعترافات*... درست مانند *جی.اف.کی* تلویحاً می‌توانست نشان بدهد که چگونه وقایعی که ظاهراً نامربوط‌اند و وحدت ایالات متحد را تهدید می‌کنند، عملاً به یکدیگر ربط می‌یابند. در چنین گفتمانی که به توطئه می‌پردازد، فرض بر این است که فعالیت‌های مخفی در دنیای واقعی می‌توانند در قالب روایتی ماهرانه جا بیفتند، روایتی که در آن تمام وقایع شریرانه به یکدیگر مرتبط می‌شوند.[۲۰] اندکی پس از اکران فیلم، فریتز ج. کوهن رییس تشکیلات سیاسی آلمانی در امریکا، درخواستی رسمی برای جلوگیری از پخش فیلم ارایه داد و به اتهام هتک حرمت، علیه شرکت برادران وارنر اقامه دعوا کرد و خواستار پنج میلیون دلار غرامت شد. کوهن ادعا کرد که تشکیلاتش «سازمانی وفادار به امریکاست». شرکت برادران وارنر ضمن واکنش به این اتهام، اشاره کرد که می‌تواند ثابت کند که «صحنه‌های مربوط به جاسوسی و اعمال خلاف» صحت دارند.[۲۱] کوهن اجازه یافت تا مسأله‌ی اقامه‌ی دعوا را پی‌گیری کند، اما درخواست رسمی‌اش برای جلوگیری از پخش فیلم رد شد، سپس بدبختی به کوهن روی آورد و در همان زمان به دلیل اتهامات ناشی از اظهارات کذب (که البته به مورد دیگری ربط داشت) دستگیر شد.[۲۲]

جی.اف.کی خط سیر داستان‌های توطئه‌آمیز را پی می‌گیرد که بیش‌تر آن‌ها کاملاً تخیلی هستند. کانون توجه فیلم، گروهی است که قصد دارد تا دولت و نمایندگان آن را سرنگون کند. تعدادی فیلم از این رده در دهه‌ی هفتاد ساخته شد، از جمله *The Parralexview* (*آلن پاکولا*، ۱۹۷۴)، *دونده ماراتن* (جان شلزینگر، ۱۹۷۶) و *سه روز کندر* (سیدنی پولاک، ۱۹۷۶). بیش‌تر این فیلم‌ها که به مضمون توطئه می‌پردازند، بعد از اثبات توطئه ساخته شدند، در انتها باید از فیلم *تمام مردان رییس جمهور* (آلن پاکولا، ۱۹۷۶) نام برد که مستندی ـ داستانی ساخته و پرداخته نسل واترگیت بود. به هر حال *اعترافات*... از حیث دراماتیزه کردن توطئه‌ای واقعی، در تاریخ سینما فیلم نسبتاً نامتعارفی است. در ۱۹۴۱ که پرل‌هاربر بمباران شد، سنای امریکا *اعترافات*... را بررسی کرد و دیگر نیازی نبود تا اتهامات علیه نازی‌ها ثابت شود. در چنین مقطعی، سیاست دولتی تغییر کرد. دیگر پیرنگ فیلم نه تنها معتبر بود، بلکه در برانگیختن احساسات مردم برای جنگ مؤثر افتاد. اما در هر حال، درست مانند *جی.اف.کی* چون تاریخ فیلم، تاریخ رسمی نبود؛ هم‌چنان با تردیدهایی روبه‌رو می‌شد.

آیا نمایش تاریخ به شکل غیررسمی کار نامتعارفی است؟

ضمیمه‌ای با گفتار مضاعف

نظریه توطئه: نقد یا توضیحی که آن را مضر تلقی می‌کنیم.

دروغ‌های تاریخی: دروغ‌ها، دروغ‌های نسبی، یا حقایقی که با دروغ‌های رسمی تضاد دارند...

ـ ادوارد س. هرمن، ۱۹۹۲، در نقد *جی.اف.کی*

معمولاً شرکت‌های بزرگ فیلم‌سازی، آثاری را که به شکل غیررسمی به تاریخ می‌پردازند، پخش نمی‌کنند. آن‌ها تمایل به پخش

نسخه‌های مجاز دارند.

بسیاری از اظهاراتی که درباره‌ی *جی.اف.کی* شده، حاکی از نگرانی‌های گوناگون بر این مبناست که استون بیننده را آلت دست قرار می‌دهد تا طرز فکر او را بپذیرد. در یکی از این اظهارات آمده که اگر بینندگان بازسازی‌های فیلم را مستند فرض کنند، شاید چیزی راکه واقعیت نام دارد با چیز دیگری اشتباه بگیرند که صرفاً حدس و گمان است. به علاوه شاید بینندگان این نکته را درنیابند که داستان از نظرگاه شخصی (در مورد *جی.اف.کی* از دیدگاه کریشن) تعریف می‌شود. نهایتاً تدوین سریع فیلم به‌طور خاص آزاردهنده قلمداد شد. جملات گرینر را درباره‌ی تدوین *جی.اف.کی* به یاد بیاورید: استون «فیلمش را به شیوه‌ای مانند مسابقات مشت‌زنی کارگردانی می‌کند، یک ضربه چپ به آرواره‌ی طرف مقابل می‌زند و مشت راستی حواله‌ی شکم او می‌کند. با سرعتی برق‌آسا به جلو و عقب مشت می‌کوبد، بی‌وقفه شیوه‌ی تدوین موازی را به کار می‌گیرد؛ به روشی فشرده فیلم‌برداری می‌کند، ذهن بیننده را مخدوش و آشفته می‌سازد و آن‌قدر او را می‌کوبد که از پا درمی‌آید.» این نگرانی‌ها بر مبنای این فرض قرار دارند که بیننده فریب می‌خورد یا حتی مرعوب می‌شود تا فرضیه توطئه را بپذیرد.

این مورد عملاً در صورتی درست است که بیننده اظهارات رسمی را درباره‌ی ترور کندی قبول داشته باشد. به هر حال شواهد کافی وجود دارد که اکثر جمعیت ایالات متحد پیشاپیش تصور می‌کنند که اُسوالد تنها نویسنده‌ی سناریو قتل کندی نبوده است. طبق یک نظرسنجی در ۱۹۹۱ مشخص شد که فقط شانزده درصد از امریکایی‌ها فکر می‌کردند که اُسوالد به تنهایی وارد عمل شده است. هفتادوسه درصد مردم سوءظن داشتند که افراد دیگری هم در این کار دخیل بوده‌اند.[۲۳] آمار *واشنگتن پست* در مه ۱۹۹۱ نشان داد که پنجاه‌وشش درصد مردم اعتقاد داشتند که توطئه‌ای در کار بوده است. فقط نوزده درصد مردم رأی رسمی کمیسیون وارن را پذیرفتند.[۲۴] به‌علاوه این مسأله تازگی ندارد که عده‌ی قابل توجهی از امریکایی‌ها همواره به نظریه توطئه در این سوء قصد اعتقاد داشته‌اند. یک سال بعد از مرگ کندی در بهار ۱۹۶۴ یک سوم امریکایی‌ها معتقد بودند که لی‌هاروی اُسوالد هماهنگ با دیگران دست به این عمل زده است. طی دو سال این رقم دوبرابر شد. هر نظرسنجی که در ربع آخر سده صورت گرفته، نشان داده است که بین شصت تا هشتاد درصد از مردم توضیحاتی را ترجیح می‌دادند که بیانگر توطئه بود.[۲۵]

پس آن‌چه استون تجسم بخشیده صرفاً نسخه‌ای غیررسمی درباره‌ی مسأله‌ی ترور نیست، بلکه فیلمی بسیار عامه‌پسند است. چنان که اندرو اُهیر تلویحاً می‌گوید: «آن‌هایی که از تماشای *جی.اف.کی* ساخته الیوراستون به دلیل تلفیق بسیار داستانی فیلم از نظریه‌های توطئه عصبانی شده‌اند، از مرحله پرت افتاده‌اند. چنان‌که استون آشکارا با شیوه‌ی عامه‌پسندش عمل کرده است؛ ماجرای قتل جان کندی قصه‌ای دور و دراز دارد.»

اُهیر نظر می‌دهد [ترور کندی] افسانه‌ای است که آن را برای درک ناهنجاری‌های امریکای معاصر نقل می‌کنیم: قصه‌ی سقوط ارزش‌ها و زیبایی‌ها که ما دائماً بیهوده از آن طفره رفته‌ایم. اگر این ماجرا اتفاق هم نمی‌افتاد ما خودمان آن را خلق می‌کردیم.[۲۶]

نمی‌خواهم استدلال کنم که ترور کندی حالتی داستان‌گونه پیدا کرده است ـ گرچه واقعاً هم این‌طور شده است ـ بر این باورم که اکثر مردم ایالات متحد پیشاپیش معتقد به توطئه‌ای نمایشی در جریان وقایع آن روز بوده‌اند. شاید افراد بخش‌هایی از آن توطئه را به نهادهای گوناگون یا افرادی نسبت بدهند که بیش‌تر در داستان وجود دارند و کم‌تر رسماً شناسایی شده‌اند. پس در مناقشه‌ی *جی.اف.کی* نکته‌ی مهم مرعوب کردن تماشاگر با شیوه‌ی تدوین یا ترکیب عناصر مستند ـ بازسازی شده نیست، بلکه ترس از تضاد بین روایت رسمی و روایت عامه‌پسند است. داستان رسمی کمیسیون وارن عاقبت در تاریخ نوینی که از نظر مردم صحت دارد، گم می‌شود. این ترس خصوصاً در یکی از مقالات *واشنگتن پست* نمودار است. در مقاله‌ی مذکور یک سلسله گفت‌وگو با افرادی که فیلم را دیده‌اند، انجام شده است.

ـ راسل رید، بیست و یک ساله می‌گوید: بعد از تماشای

فیلم احساس دیگری نسبت به دولت پیدا کردم...
ـ امانداا پیل، هفده ساله می‌گوید: واقعاً می‌بینم که هرچه فیلم نشان می‌دهد، احتمال دارد اتفاق افتاده باشد...

نگره‌ی مدرن به ما در مورد ابر روایت‌ها هشدار می‌دهد، روایاتی که می‌کوشند تا وقایع خاص تاریخی را جوهره‌ی هر زمان و مکان خاصی نشان دهند

ـ دیوید بوئل، سی ساله می‌گوید: دولت باید اسناد را روکند و به مردم اجازه دهد تا بفهمد که چه چیز در این اسناد است...[۲۷]

واشنگتن پست آشکارا با تاکید بر سن گفت‌وگوشوندگان نشان می‌دهد که گرچه نسل baby-boomers شاید اعتقاد داشته‌اند که ورای قتل کندی، داستان توطئه‌ای نهفته است. فیلم *جی.اف.کی* این خطر را در بردارد که اعتقاد مذکور را به نسل بعدی انتقال می‌دهد.
بعضی از نویسندگان یادآور شدند که شاید حمله‌ی رسانه‌ها به استون حرکتی تدافعی از سوی برخی روزنامه‌نگاران باشد تا بدین وسیله بتوانند شکست خود را در انتقاد از روایتی که دولتمردان از ترور دارند، توجیه کنند. دو منتقد *ویلج وُیس* استدلال می‌کنند: «شاید علت کوبیدن فیلم *جی.اف.کی* ساخته‌ی الیوراستون به وسیله پایگاه‌های رسانه‌ای امریکا ـ *سی‌بی‌اس*، *نیویورک تایمز*، *تایم*، *نیوزویک* و *واشنگتن پست* ناشی از علاقه‌ی مخلصانه‌ی آن‌هایی باشد که حافظ تاریخ ملی امریکا هستند. آن‌ها نمی‌خواهند اجازه دهند که چند فرصت‌طلب شارلاتان تاریخ مقدس ما را تحریف کنند. فیلم استون برخوردی آزادانه و جدی با تاریخ دارد و دشمنی مطبوعات با آن ناشی از موضع توافعی آن‌هاست، زیرا نتوانسته‌اند و نمی‌توانند چنین رویداد مهمی را به نحوی مناسب پوشش دهند. مسأله چندان به ایرادهای *جی.اف.کی* ربطی ندارد.[۲۸] پس اگر به پرسش اول برگردیم: آیا الیوراستون با رویکرد مستند ـ داستانی خود در *جی.اف.کی*، کاری انجام داده که به طور خاص نامتعارف است؟ فکر می‌کنم باید نتیجه بگیریم که چنین نیست. دراماتیزه کردن وقایع تاریخی، تلفیق تکه فیلم‌های مستند و بازسازی شده، بازنمایی نظریه‌های توطئه و بیان تاریخ در چارچوبی غیرمجاز: تماماً در گذشته انجام شده است. این‌ها عناصر بحث‌انگیزی هستند، اما در قالب رسانه، رویکردهای نامتعارفی به شمار نمی‌آیند. این موضوع در مورد سایر راهبردهای دراماتیک استون هم صدق می‌کند: از جمله کوین کاستنر که با جرج بوش ناهار می‌خورد و با گرگ‌ها می‌رقصد، برای بازی در نقش قهرمان سمپاتیک فیلم انتخاب شده است.
به هر روی، تمام این موارد حتماً پاسخی منفی برای دومین پرسش مهم من فراهم نمی‌کنند: آیا این رویکردها (پسا)مدرنیستی هستند؟ سرانجام گفتنی است که تمام مثال‌هایم برگرفته از دو رسانه اساسی در سده بیستم هستند: سینما و تلویزیون: شاید چنان‌که وایت تلویحاً می‌گوید این مثال‌ها صرفاً نمونه‌هایی از واکنش‌های (پسا)مدرنیستی نسبت به بحران‌های دوران باشند. فکر می‌کنم لازم است که به پرسش مذکور بپردازیم.

معماهای حل نشده

بدین ترتیب آیا باید هر یک از این رویکردها را (پسا)مدرنیستی قلمداد کنیم؟ فکر می‌کنم این پرسش نهایتاً دربردارنده‌ی فرضیاتی است که در مورد تأثیرهای متن مطرح می‌شوند ولی تحلیلی شکل‌گرایانه از شیوه و محتوای اثر ارایه نمی‌دهند. اگر رویکردهای خاص سینمایی و تدوین تلویزیونی را به منزله‌ی نشانه‌های (پسا)مدرنیسم در نظر بگیریم، چنان‌که وایت مد نظر قرار می‌دهد، از موضوع پرت می‌افتیم. نکته‌ی قابل توجه، تأثیر راهبردی است که طبق آن نماهای مستند و بازسازی شده تلفیق می‌شوند، تأثیری که بالقوه (پسا)مدرنیستی است. آیا تأثیری که بر بیننده واقع می‌شود، این است که واقعیت را با قصه اشتباه می‌گیرد؟ به تفسیر رسانه می‌پردازد و رویداد را به طور ناقص دریافت می‌کند و بدین ترتیب ثبت رویداد

حالت پسامدرنیستی می‌یابد؟ یا تأثیر کار به گونه‌ی دیگری است؟

نگره‌ی مدرن به ما در مورد ابر روایت‌ها هشدار می‌دهد، روایاتی که می‌کوشند تا وقایع خاص تاریخی را جوهره‌ی هر زمان و مکان خاصی نشان دهند. منظورم تلویحاً این است که نباید هرگز تمهیدی شکل‌گرایانه چون تدوین سریع و تدوین نماهایی را که ماهیت هستی‌شناختی متفاوتی دارند، با کارکردهای اجتماعی یا فرهنگی این تمهید اشتباه بگیریم یا از کارکرد چنین تمهیدی برزمینه‌ی تاریخی‌اش غفلت کنیم. شاید تدوین نماهایی که از تلفیق عناصر متفاوت شکل گرفته‌اند، باعث شود تا رویداد مبهم بماند، اما شاید هم چیزی را مسلم نشان دهد که بسیاری از بینندگان پیشاپیش آن را واقعیت می‌دانند: در مورد *جی.اف.کی* اُسوالد یا احمق فریب‌خورده‌ای بوده یا یکی از توطئه‌گران خرده‌پا که سرنخشان به توطئه‌گران بزرگ‌تری وصل است.

هنگام خواندن واکنش‌های انتقادی نسبت به فیلم دریافتم که تمام منتقدان مخالف صرفاً با داستانی مخالف بودند که تصور می‌کردند ساخته و پرداخته‌ی استون است. آن‌ها گیج نشده بودند و می‌دانستند که آن‌چه بر پرده‌ی نمایش داده می‌شود، تلفیقی است که استون از تکه فیلم‌های مستند و بازسازی شده؛ در قالب روایتی دراماتیک پدید آورده است.[۲۹] علاوه بر این معتقد بودند که داستان ترورکندی قابل بیان و توجیه‌پذیر است. موضوع مورد بحث این نیست که آیا می‌توان رویداد مذکور را به شکل شفاهی یا تصویری توصیف کرد، زیرا هر کس فکر می‌کند که قادر به این کار است. آن‌ها صرفاً فکر می‌کنند که قصه استون / گریسُن صحت ندارد. هم‌چنین نسبت به ادعاهای استون / گریسُن شبهه‌ای ندارند. مثلاً نویسنده *نیوزویک* پیرنگ فیلم را چنین تشریح می‌کند:

> ترورکندی... توطئه‌ی بزرگی بود که در آن سیا، اف‌بی‌آی، ارتش و نیروی دریایی، کوبایی‌های مخالف کاسترو، طبقات پایین نیواُرلئان و نیروی پلیس دالاس دخالت داشتند. انگیزه‌شان این بود: آن‌ها می‌خواستند چوب لای چرخ فعالیت‌های جان اف. کندی بگذارند و عملکردهای صلح‌طلبانه‌اش را خنثی کنند. اگر کندی زنده مانده بود، سربازان امریکایی را از ویتنام فرا می‌خواند، به جنگ سرد با شوروی پایان می‌داد و در روابط با کوباو کاسترو اختلافات را حل و فصل می‌کرد.[۳۰] علاوه بر این منتقدان مخالف با موافق فیلم ترورکندی را فاجعه‌ای در حد قتل عام یهودیان یا جنگ هسته‌ای نمی‌دانند، گرچه بسیاری از آن‌ها معتقدند که این سوءقصد، بحرانی ملی را در پی داشت. به علاوه آشکار است که می‌توان نوعی رابطه‌ی علت و معلولی را دریافت. آن‌هایی که معتقدند اُسوالد دیوانه ترور را به تنهایی انجام داده به گفتمانی روان‌شناسانه متوسل می‌شوند. برای آن‌هایی که فکر می‌کنند اسوالد، احمقی فریب‌خورده یا توطئه‌گر بوده است، گفتمانی مشتمل بر توطئه اهمیت و کارکرد می‌یابد.

داستان پسامدرن کیفیت جداناپذیر تاریخ ـ داستان (یا جهان ـ هنر) را که روایت واقع‌گرا ارایه می‌دهد به چدل می‌طلبد. ولی به هر روی خود را از تاریخ یا دنیا جدا نمی‌کند

در جستار مربوط به درام اجتماعی، ویکتور ترنر استدلال می‌کند که هنگام کشمکش میان اعضای یک گروه، سه مرحله وجود دارد که مشخصه‌ی روابط اجتماعی است. اولین مرحله با نقض قواعد هنجار بخشی و رایجی آغاز می‌شود که بر روابط اجتماعی حاکم است. نشانه‌ی آن تخطی از قاعده‌ی مهمی است که افراد گروه را مقید می‌سازد. این تخطی، بحرانی در پی می‌آورد و نهایتاً به کارگیری ساز و کارهای اصلاح‌بخش و تعدیل‌کننده است... تا شکاف پدید آمده را پر کنند ـ مرحله‌ای که «ایجاد توازن» نام دارد. ترنر اشاره می‌کند که هر یک از اعضای درگیر این کشمکش اجتماعی، درامی اجتماعی خلق می‌کنند او می‌نویسد:

> «زود تشخیص دادم که دقیقاً تعصب آن‌هاست که اهمیت اساسی دارد. زیرا هدف درام اجتماعی، ارایه‌ی روایتی عینی از یک سلسله وقایع نیست، بلکه عمدتاً به تأویل‌های متفاوتی می‌پردازد که از آن وقایع می‌شود؛ هم‌چنین به روش‌هایی که از طریقشان این

شیوه‌ی بیان با سلیقه‌های مختلف یا تغییرات در موازنه‌ی قدرت سازگار می‌شود.»[۳۱] ترنر ادامه می‌دهد که عوامل روان‌شناسانه نیز در درامی که نمایش داده می‌شود دخیل‌اند.

ایده‌ی بازنمایی رویدادی تاریخی در قالب درامی اجتماعی و ذهنی بین طرفین رقیب ایده‌ی تازه‌ای نیست. گرچه بسیار متفاوت از مفهوم رادیکالی است که خود تاریخ را هم داستان‌گونه می‌داند. لیندا هاچیون در پژوهشی که راجع‌به ادبیات پسامدرن به منزله‌ی ابرداستان تاریخ‌نگارانه انجام داده است، تلویحاً می‌گوید که آثار پسامدرن آثاری هستند که پیوسته امکان ایجاد تمایزی آشکار بین تاریخ و داستان را از بین می‌برند.[۳۲]

در جی.اف.کی واقعیت وجودی رویدادهای گذشته به چالش کشیده نمی‌شود، این تصور نادرست منتقدان و بینندگانی است که آشکارا فیلم را به منزله‌ی درامی در مورد واقعیتی از گذشته خوانش کرده‌اند

او منکر وقایع تاریخی نیست، بلکه مؤلفان ادبیات پسامدرن یادآور می‌شوند که متن‌های تاریخی آثاری دراماتیک و تأویل‌پذیرند، متن‌هایی تاریخی محملی برای کشمکش و درام اجتماعی به شمار می‌روند. چنان که هاچیون می‌نویسد:

داستان پسامدرن کیفیت جداناپذیر تاریخ ـ داستان (یا جهان ـ هنر) را که روایت واقع‌گرا ارایه می‌دهد به جدل می‌طلبد. ولی به هر روی خود را از تاریخ یا دنیا جدا نمی‌کند. داستان پسامدرن، قاعده‌مندی و ایدئولوژی عدم تفکیک را در کانون توجه قرار می‌دهد و به جدل می‌طلبد و از ما می‌خواهد تا روند بازنمایی خود و جهان را برای خویش تغییر دهیم و از روش‌هایی آگاه شویم که با آن‌ها در فرهنگ خاص خود می‌توانیم بر اساس تجربه، نظمی پدید آوریم و به آن معنی دهیم. نمی‌توانیم از بازنمایی بپرهیزیم. می‌توانیم مفهوم ثابتی برای آن در نظر بگیریم و فرض کنیم که فراتاریخی و فرافرهنگی است.[۳۳]

به نظر می‌آید که منتقدان *جی.اف.کی* در سطحی فراداستانی نسبت به آن واکنش نشان داده‌اند. به هر حال، آن‌ها واکنش مذکور را مشخصاً به دلیل شیوه‌ی تدوین (پسا)مدرنیستی فیلم اتخاذ نکرده‌اند. زیرا منتقدان از پیش با این مفهوم آشنا بودند که تاریخ از دیدگاه‌های مختلف دراماتیزه می‌شود و طبعاً جای بحث دارد.[۳۴]

اگر تأویل‌های آن‌هایی را که به ساختن و خوانش درام‌های اجتماعی چون *جی.اف.کی* می‌پردازند و این آثار را علنی و فراداستانی می‌دانند، کار بی‌جایی نکرده‌ایم؛ بیست و دو درصد از بزرگسالانی که در آوریل ۱۹۹۳ در ایالات متحد مورد نظرسنجی قرار گرفتند، این احتمال را می‌دادند که قتل‌عام یهودیان هرگز اتفاق نیفتاده نباشد. طبق نگره‌ی پسامدرن، فاصله‌ی بین بازنمایی و واقعیت چنان زیاد است و مفهومش آن‌قدر به غلط تعبیر شده که برای مردم درک عظمت وقایعی که وایت آن‌ها را (پسا)مدرن توصیف می‌کند می‌تواند توام با تردید باشد.[۳۵]

به هر حال در *جی.اف.کی* واقعیت وجودی رویدادهای گذشته به چالش کشیده نمی‌شود، این تصور نادرست منتقدان و بینندگانی است که آشکارا فیلم را به منزله‌ی درامی در مورد واقعیتی از گذشته خوانش کرده‌اند. به هر روی شاید وایت با تمثیل خود از رویدادهایی چون قتل‌عام یهودیان محق باشد ـ شاید تلاش برای بازنمایی آن‌ها در حکم روایاتی معقول که انسان‌ها را عوامل آن می‌دانند، روند تأسف و پشیمانی از آن رویدادها را دچار وقفه کند، یا سبب شود که به‌طور کلی فراموش شوند. اما ترور کندی در رده‌بندی وقایع و واکنش‌های آن‌ها قرار نمی‌گیرند. *جی.اف.کی* خشونت را به شکلی واقعی و توضیح‌پذیر بازنمایی می‌کند، گرچه حتی آن را قابل بحث می‌داند. ما هم‌چنان سعی داریم تا واقعه‌ی بحرانی را دراماتیزه کنیم، بر آن اشراف یابیم و تخطی فیلم را از قواعد معمول در نمایش آن جبران سازیم. ما هنوز بر سر خشونت فیلم با طیف گوناگونی از بینندگان کشمکش داریم، بینندگانی که خوانشی فراداستانی از فیلم دارند و آن را صرفاً به منزله‌ی دیدگاهی نسبت به گذشته در نظر می‌گیرند. آن را درامی اجتماعی می‌دانند که یا می‌پسندند یا نمی‌پسندند.

پس شاید وایت مسأله‌ای را که *جی.اف.کی* در تاریخ‌نگاری

پسامدرن دارد، درست تشخیص داده باشد، اما علت‌یابی‌اش اشتباه است. منتقدان و تماشاگران سده بیستمی، هم‌چون تاریخ‌نگاران پسامدرن، قواعد بازنمایی را آموخته‌اند. آن‌ها می‌توانند فیلم را به منزله‌ی روایتی دراماتیک خوانش کنند. پس عناصر شکل‌گرایانه در راهبردهای تدوین فیلم نیستند که آن را اثری پسامدرن می‌کنند، بلکه راهبردهای مربوط به خوانش بینندگان است که مشخص می‌سازد فیلم روایتی ذهنی از گذشته است. این روایت از طریق نماهایی پدید آمده که بر اساس عواملی در کنار هم قرار گرفته‌اند. سرانجام نکته‌ی نامعلوم این است که چه کسی صلاحیت دارد تا کاستی‌های دستمایه‌ی روایت را جبران کند. تماشاگران، مشکلی با داستان قتل خشن کندی ندارند. از نظر آن‌ها هر روایتی به یک اندازه رسمیت دارد. پس شاید وایت در خوانش روان‌کاوانه‌اش از رابطه‌ی ما با رویداد تاریخی محق باشد: ما هنوز نمی‌توانیم بگذاریم که رویداد گذشته فراموش شود زیرا هنوز فکر می‌کنیم که شاید با قدری واقع‌نمایی بتوانیم آن رویداد را بازنمایی کنیم. هم‌چون برنامه‌ای که «واقعیت بر اساس تلویزیون» از آن منشأ گرفته است، ترور کندی در حد طرحی کلی و خشن باقی می‌ماند که نماهای سینمایی آن هنوز راه‌حل روایی قانع‌کننده‌ای ارایه نداده‌اند، به عبارت دیگر هم‌چنان «معمایی حل نشده» است. ❑

منبع:

The Persistence of History cinema, Televeision, and The Modern Event Edited By: Vivian Sobchack published in Great Britain in 1996 by Routledge

پی‌نوشت‌ها:

مایلم از افراد انستیتو انسان‌شناسی، دانشگاه ایالتی نیویورک در استونی بروک به خاطر ابراز نظرشان درباره‌ی پیش‌نویس این مقاله تشکر کنم.

1. Hayden White, "The Modernist Event", in this volume.

2. Hayden White, "Historiography and Historiophoty", ***American Historical Review 93***, no. 5 (December 1988): 1193-99.

۳. شخصاً موافق این نظریه نیستم که «پسامدرنیسم» دنباله‌ی «مدرنیسم» است. اما این جستار فعلاً ضرورتی ندارد. من دیدگاه وایت را می‌پذیرم.

4. David Armstrong and Todd Gitlin, "killing the Messenger", ***Image***, sunday, February 16, 1992; Richard Grenier, Tls, 24 January 1992, quoted by white, "The Modernist EVent".

5. Jerome Bruner, "The Narrative Construction of Reality" ***critical Inquiry*** 18, no. 1 (Autumn 1991): 4.

6. Charles Musser, ***Before the Nickelodeon: Edwins. porter and the Edison Manufacturing Company*** (Berkeley, CA: U. of california press, 1991), 182.

7. "Faking the Early News Films" in Raymond Fielding, ***The American Newreel, 1911-1967*** (Norman, Ok: U. of Oklahoma Press), 37-45.

فیلدینگ اصطلاح «جعل» را به‌کار می‌برد، گویا او تصور می‌کند که تهیه‌کنندگان امیدوارند تا بینندگان نتوانند فرق بین تکه فیلم مستند و بازسازی شده را دریابند. پیش از آن‌که نتیجه بگیریم کاری جعلی انجام گرفته، باید مطالعات بیش‌تری در مورد بینندگان و هدف‌های تهیه‌کنندگان انجام دهیم. به‌علاوه در این مقاله دو نکته را فرض می‌کنم:
۱. رویدادهای تاریخی اتفاق افتاده‌اند، به ما ربطی ندارد که وجودشان را ثابت کنیم، بلکه باید مسایل مربوط به توصیف و تأویل معانی آن‌ها را دریابیم؛
۲. جایی که تکه فیلم مستند، منتخب و قابل تأویل است؛ موقعیتی هستی‌شناختی دارد که متفاوت از بازسازی رویدادهای تاریخی است.

8. Steve coe, "Networks serve up heavy dose of reality", ***Broadcasting and cable***, 12 April 1993, 26.

9. Mike Mathis producer - director for "Unsolved Mysteries" Director's Guild of America Workshop, August 1992; ***Nightline***, ABC, 6 February 1990; Diane Haithman, "Drawing the line Between Tabloid TV and Re-Enactments" ***Los Angeles Times***, 20 February 1989, part 6,1.

10. Haithman, "Drawing the line."

خط باریک آبی، به دلیل بازسازی‌هایش برای گنجاندن در رده‌بندی فیلم‌های مستند برای دریافت جایزه از آکادمی هنر و علوم سینما مناسب تشخیص داده نشد.

۱۱. در این باره می‌توان به استدلال‌های آندره بازن در مورد هستی‌شناسی تصویر فیلم‌برداری شده مراجعه کرد.

12. Thomas B.Rosenstiel, "Tv Blurs Facts and Filminess; infotainment: seeing Really is Believing", ***Los Angeles Times***, 3 December 1989, part M, 4.

۱۳. قصه‌ی فکاهی مصور دونز بری طی آوریل ۱۹۹۳ منتشر شد. آن مجله‌ی مصور کودکان نیز در آوریل ۱۹۹۳ به چاپ رسید. این قصه تصریح می‌کند که رویدادهای تصویر شده، دقیقاً با نظم و شیوه‌ای تصویر شده‌اند که روی داده‌اند، دیالوگ شخصیت‌ها صرفاً بر اساس گفته‌هایی نوشته شده که اشخاص درگیر ماجرا اظهار کرده‌اند.

۱۴. ***مالکم ایکس*** که بعد از ***جی.اف.کی*** نمایش داده شد. مسأله‌ی مشابهی دارد، گرچه شاید وفاداری اسپایک لی به خود زندگی‌نامه مالکم ایکس، امکان مناقشه را از میان برده است.

15. Clayton R. Koppes and Gregory D. Black, ***HollyWood Goes to war: How Politics, Profits, and propaganda shaped world war II Movies*** (Ny: free Press, 1987), 27.

16. Koppes and Black, ***Hollywood Goes to war***, 28.

17. Koppes and Black, Hollywood Goes to war, 29.

18. "Land", "***Confessions ofa Nazispy,***" ***Variety***, 3 May 1939.

19. Frank S. Nugent, ***confessions of a Nazi spy, New york Times***, 29 April 1939, 13.

۲۰. نگا:

Richard Hofstadter, ***The Paranoid style in American politics and other Essays*** (Newyork: Knoff, 1965); paul Michael Rogin, ***Ronald Reagan, The Movie*** (Berkely: University of california press, 1987).

21. "German Bund sues", ***Motion Picture Herald***, 20 May 1939,9; "Answers kuhn", ***Motion picutre Herald***, 9 September 1939, 9.

۲۲.دادگاه فدرال رای داد چیزی که مستحق پرداخت غرامت است، مشمول دستور رسمی برای منع پخش نمی‌شود. اگر موردی برای پرداخت غرامت وجود داشته باشد، طرف مقابل می‌تواند آن را در دادگاه مطرح کند.

Kuhn V. Warner Bros, 19 June 1939, District court, S.D ***Newyork Federal supplement*** 29 (1940): 800.

23. Tamar Vital, "Who Killed J.F.K?", ***Jerusalem Post***, 31 January 1992.

24. "Twisted History," ***Newsweek***, 23 December 1991, 64.

25. Jefferson Morley, "The Political Rorschach Test," ***Los Angeles Times***, 8 December 1991, rpt.in ***JFK***, ed. stone and sklar, 270,

26. Andrew O'Hehir, "***JFK***: Tragedy into Farce," ***SanFransisco Weekly***, 270.

27. Robert O'Harrow Jr., "Conspiracy Theory Wins Converts," "***Washington post***, 2 January 1992, rpt. in ***JFK***, ed. Stone and Sklar, PP. 370-71.

۲۸. نسلی که به دنبال افزایش جمعیت در امریکا طی سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و دوران رونق اقتصادی در امریکا به وجود آمد ـ م.

29. Robert Hennelly and Jerry policoff, "***JFK***: How the Media Assassinated the Real story", ***The Village Voice***, 31 March 1992, rpt. in ***JFK***, ed. stone and sklar, 497.

۳۰. این موضوع که تکه فیلم‌های مذکور را «خبر» یا «سرگرمی» استنباط کنند، مسأله‌ی دیگری است.

31. Victor Turner, ***on the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*** (Tucson, AZ: U. of Arizona Press, 1985), 121.

۳۲. استیون کانر دیدگاه هاچیون را خلاصه می‌کند:

Postmodernist culture: An Introduction to Theoris of the contemporary (Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1989), 127.

33. Linda Hutcheon, ***The Politics of Postmodernism*** (London: Routledge, 1989) PP. 53-40.

۳۴. اگر واقعاً می‌خواهیم فیلمی بیابیم که در آن قصه و واقعیت مخدوش می‌شود باید ***Medium cool*** [۱۹۶۹] ساخته‌ی هسکل و کسلر را مشاهده کنیم. در فیلم مذکور نمایی مکمل هم شامل روایت مستند، هم شامل روایت داستانی است. چون داستان در کنار رویدادهای واقعی در پارک شیکاگو روی می‌دهد، شاید حتی داستان واقعیت را تحت تأثیر قرار داده باشد.

35. Michiko kakutani "when History is a casualty", ***New York Times***, 30 April 1993.