فیلمنامه‌نویس به عنوان مؤلف؛ جو استرهاز

□ حسن حسینی

مقدمه‌ای در فلاش‌بک

متنی که پیش رو دارید، حاصل گفتگویی سه‌نفره است که در بهار سال ۱۳۷۵ به انجام رسید و قرار بود در نشریه‌ای به مسئولیت یکی از حاضران در این بحث به چاپ برسد. این که چرا چنین نشد، دلایل بسیار دارد، اما در مختصر تنها می‌توان به تعبیری وام‌گرفته از بزرگی اکتفا کرد که در آن هنگام هرکس به قدر توان خود کوشید تا این مطلب منتشر نشود (واقعاً فکر انتشار سلسله مطالبی دربارهٔ فیلمنامه‌نویسان بزرگ معاصر توانسته بود حسادت ـ حقارت ـ حرفه‌ای کس/کسانی را برانگیزد؟) این مطلب بنا به خواست دبیر تحریریه از مناظره به شکل یک متن گفتاری درآمد (به دلیل کمبود جا). همینجا از دو دوست خوبم از طرف خودم و دبیر تحریریه پوزش می‌خواهم.

همان‌طور که اشاره شد در آن زمان هدفمان این بود که نقد آثار فیلمنامه‌نویسان مطرحی چون «استرهاز» سرآغاز طرح مجموعه مباحثی دربارهٔ فیلمنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسی روز جهان باشد (پدیدهٔ ناآشنایی برای ما ـ چون خیلی چیزهای دیگر ـ که هنوز هم با گذشت چند سال از نگارش این مطلب، قدمی در راه آشنایی با آن برداشته نشده است)، امیدی که علی‌رغم ناهمراهی ابر و باد و مه و خورشید و فلک با آن و در یک کلام نبود فضای مناسب برای طرح چنین مباحثی هنوز به یأس نگراییده و انتشار این مطلب پس از این سالها، خود نشانه‌ای از این امیدواری است.

این فیلمنامه‌نویسان که در سالیان اخیر بر شمارشان افزوده شد، طیف وسیعی را دربر می‌گیرند که از فیلمنامه‌نویس/کارگردانهای سالهای ۸۰ ـ ۱۹۷۰، چون «پل شریدر»، «جان میلیوس»، «پل بریکمن»، «دیوید ممت»، «فیلیپ کافمن»، «لارنس کسدان» و... آغاز شده و در ادامه به چهره‌های شاخص این عرصه در روزگار ما ازقبیل: «دانیل واترز» با آثار به ظاهر صرفاً تخیلی ولی غنی به لحاظ درونمایه سیاسی/اجتماعی (**بازگشت بتمن، مرد ویرانگر**) «شین بلک» با مجموعه‌ای از «اکشن»های مطرح این سالها (**اسلحه مرگبار، آخرین قهرمان اکشن، آخرین پیشاهنگ، بوسه طولانی شب به خیر**) «وزلی استریک» که همانند «بلک» یک ژانر خاص، منتهی عرصهٔ متفاوت تریلرهای روانشناختی را پی گرفته (**تنگه وحشت، تحلیل نهایی**)، «پل آتاناسیو»ی شاگرد و مرید «بری لوینسن» (**نمایش حضور ذهن، دانی براسکو**) «اسکات فرانک» که با اقتباسهایش از رمانهای «المور لنرد» (**شورتی را بگیرید، خارج از دید**) به شهرت رسید، «اسکات روزنبرگ» که در کنار ارائه کارهای متفاوتی چون «کارهایی که باید پس از مرگ در دنور انجام دهی» و «دختران زیبا»، از حضور در عرصه آثار عامه‌پسند ازقبیل **هواپیمای محکومین** هم بازنمانده، زوج «اسکات الکساندر» و «لری کاراشوسکی» با فیلمنامه‌های زندگینامه‌ای‌شان (**ادوود، ادعانامه عمومی علیه لری فلینت، مردی روی ماه**) «اندرو کوین واکر» تلخ‌اندیش و دیدگاه سیاه و نومیدانه‌اش (**هفت، هشت میلیمتری، اسلیپی هالو**) «آکیوا گلدزمن» سرانجام برندهٔ اسکار با دستمایه‌های متنوع آثارش (**گمشده در فضا، بتمن و رابین، ذهنی زیبا**) و... یا فیلمنامه‌نویس/کارگردانهای امروزی: «ریچارد لاگراونیز» (**نجواگر اسبان، پلهای مدیسن کانتی**)، «براین هلگلاند» (**محرمانه لس آنجلس، پستچی**)، «اندرو نیکول» (**نمایش ترومن**)، که به ترتیب آثاری چون **زندگی بی‌پروا، تلافی و گاتاکا** را کارگردانی کرده‌اند و چهره‌های بی‌شمار دیگری، از زوج قدیمی‌تر «لوئل گانتس» و «بابا لومندل» گرفته تا «دیوید کوئپ»، «کرولاین تامپسن»، «استیون زیلیان»، «ران باس» و... می‌رسد.

چند فیلمنامهٔ چهرهٔ اصلی بحث این شماره «(جو استرهاز)» در سالهای اخیر به قالب فیلم درآمده‌اند که بعضی از آنها هر یک به دلایلی، قابل بحث‌اند. هرچند هیچ‌کدام (متأسفانه) در اندازهٔ آثار قبلی این نویسندهٔ خلاق و صاحب سبک نیستند. در این میان **رابطهٔ یک شبه** (۱۹۹۷ ـ مایک فیگیس)، علی‌رغم ظاهر و طرح کلی «استرهاز»ی آن، به‌ویژه در نحوهٔ پرداخت روابط شخصیتها (رابطهٔ در نسخه اولیه فیلمنامه اصلی و در فیلم فرعی **وزلی اسنایپس**/ ناستازیا کینسکی/ مینگ ـ نا ون) و نیز صحنه‌هایی مجزا چون صحنه پایانی با بیان زیبای تمثیلی‌اش از غلبه تفاهم، مدارا و گذشت بر تنش، خشونت و سلطه‌جویی در روابط بین مردان و زنان، در بازنویسیهای مکرر فیلمنامه توسط «فیکیس» (که درنهایت به برداشته شدن نام «استرهاز» از عنوانبندی فیلم، به اصرار خود او منجر شد) و یا بزرگنمایی روابطی چون رابطهٔ دوستانه «اسنایپس»/ «رابرت داوُنی جونیر» در مقابل رابطه اصلی اولیه، در شکل نهایی چنان از عوامل آشنای آثار «استرهاز» تهی شد که جز چند نشانهٔ مورد اشاره، چیزی برای علاقمندان او دربر نداشت.

فیلمی از آلن اسمیتی: **بسوز هالیوود بسوز** (۱۹۹۸ ـ آلن اسمیتی)، با وجود اغتشاش و پراکنده‌گویی که به فیلم لطمه زده، نمونه جالبتری است. فیلم که متکی به طرح داستانی مشخصی نیست، به‌لحاظ ساختار متشکل از مجموعه‌ای شوخی‌های لاینقطع عمدتاً کلامی دربارهٔ هالیوود امروز است. شخصیت اصلی کارگردانی انگلیسی به هالیوود آمده‌ای به نام «آلن اسمیتی» (اریک آیدل) است که استفادهٔ سایر فیلمسازان از نام او به عنوان نام مستعار (هنگامی که قصد ندارند مسئولیت فیلمی را که ساخته‌اند، به عهده بگیرند) سخت نگرانش ساخته، این ناراحتی وی بویژه زمانی که آخرین ساخته‌اش، فیلمی بی‌سروته به نام **گروه سه‌نفره** با بازی «سیلوستر استالون»، «وویی گلدبرگ»، «جکی چان» آماده نمایش شده، تشدید می‌شود و او را دچار دردسری مضاعف می‌سازد. وی فیلمش را می‌رباید، سعی می‌کند با تهیه‌کنندگان مستقل برای انجام تغییرات در فیلم به توافق برسد، اما با شکست تلاشهایش ناچار به سوزاندن فیلمش شده و از شدت ناراحتی دچار حملهٔ قلبی می‌شود. اما این حادثه در کمال تعجب به اشتهار او می‌انجامد و فیلم با پیشنهاد تهیه فیلمی بر مبنای زندگی وی به پایان می‌رسد (درواقع نیز کارگردان فیلم «آرتور هیلر» نام خود را از عنوانبندی آن برداشت و به این ترتیب پیوندی طعنه‌آمیز بین پشت و جلوی صحنه برقرار ساخت). قالب فیلم به «استرهاز» امکان می‌دهد تا داد خود را از تهیه‌کنندگان هالیوودی که در فیلم به‌عنوان جماعتی بی‌فرهنگ، سودپرست و زنباره معرفی می‌شوند، بازستاند. در این برخورد هجوآمیز و انتقام‌جویانه با صنعت سینمای آمریکا (از رواج فمینیسم سطحی گرفته تا معضل فیلمسازان خارجی جذب هالیوود شده و سینمای مثلاً مستقل و...)، «استرهاز» حتی آثار خود را نیز بی‌نصیب نمی‌گذارد، در صحنه‌ای «اسمیتی» به یکی از شخصیتها دربارهٔ آخرین ساخته‌اش می‌گوید که حاصل حتی از دختران نمایش (شکست تجاری بزرگ «استرهاز») هم بدتر بود!

اما شخصی‌ترین فیلم این سالهای «استرهاز»

شهادت دروغ در آمریکا (۱۹۹۷ ـ گای فرلند)، با داستان نوجوان مهاجر مجاری‌تباری که در کلیولند اوایل دهۀ ۱۹۶۰ می‌کوشد در دنیای راک اند رول قبل از بیتل‌ها جایی برای خود بیابد، است. وی که «کارچی جوناس» (براد رینفرو) نام دارد، شیفتۀ شخصیت و رفتار یک مجری برنامه‌های محلی رادیویی معروف به «بیلی مجیک» (کوین بیکن) شده و با انتخاب نام «چاکی جونز» و تقلید رفتار بیلی می‌کوشد از فاصله خود با هنجارهای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، بکاهد. اما وی سرانجام به تلخی درمی‌یابد که بت زندگی و الگویش آن آدم بزرگ و موفقی که می‌اندیشیده، نیست. «استرهاز» مجاری‌تبار با انتخاب چنین روایتی به حاصل کار خود حالتی خود شرح حال گونه از ورودش به آمریکا و به موفقیت رسیدنش در آن جامعه می‌بخشد. به لحاظ تماتیک فیلم در ردۀ آن دسته آثار وی که به مضمون «حرفه نمایش» و وجه تاریک آن می‌پردازند، چون **رقص بی‌پرده** و **دختران نمایش** جای می‌گیرد. او در اینجا با ظرافت از ناتوانی شخصیت اصلی در ادای بعضی کلمات و غلبه او بر این مشکل در پایان به مثابه استعاره‌ای از توفیق نهایی او در یافتن ملیت تازه، در عین رسیدنش به گونه‌ای بلوغ فکری و اتکای به نفس (اینکه می‌آموزد «کارچی جوناس» واقعی بودن به هر حال بهتر از «چاکی جونز» بدلی بودن است)، سود می‌جوید. در اینجا شغل و نحوۀ زندگی دوگانۀ شخصیت اصلی و کوشش او برای رسیدن به آرمانی به ظاهر دست‌نیافتنی (بلوغ/استقلال) بیش از هر چیز کار همانند «استرهاز» در **رقص بی‌پرده** را به ذهن تداعی می‌کند. ضمن اینکه سرگردانی شخصیت اصلی بین پیروی از یک پدر خوب (پدر واقعی‌اش با بازی ماکسیمیلیان شل) یا یک پدر بد (کوین بیکن که برای او حکم نوعی پدرخوانده را دارد)، رابطۀ «جسیکا لنگ» و «آرمین مولر اشتال» در کار دیگری از «استرهاز» که به دسته دیگری از آثار او (فیلمهای دادگاهی) تعلق دارد، یعنی **جعبه موسیقی** را به یاد می‌آورد. گویی شخصیت «مولر اشتال» اینجا بین «شل» و «بیکن» تقسیم شده است. و البته در حاشیه باید اشاره کرد که فیلم چون غالب کارهای این فیلمنامه‌نویس، شخصیت اصلی زن قوی و مستقلی دارد.

□□□

این اولین بار است که در بحث از سینمای روز امریکا در دیار ما از یک فیلمنامه‌نویس صحبت می‌شود. حقیقت این است که در کلیۀ بحث‌های ارایه شده در این زمینه در اینجا به لحاظ درک سنتی و نادرست از مفهوم نگرۀ مؤلف تنها به نقش فیلمسازان پرداخته شده و سهم سایر عوامل سازندۀ یک فیلم به کلی نادیده انگاشته شده است. در مورد کارآمد نبودن این شیوه فکر می‌کنم ارایه یکی دو مثال از کارهای فیلمنامه‌نویسان مطرح سینمای امروز امریکا روشنگر باشد، به عنوان نمونه بروس جوئل ریوبن در فیلمنامه‌هایی که نوشته چون **روح** و Jacob's Ladder (هر دو محصول ۱۹۹۰) و فیلمی که ساخته، **زندگی من** (۱۹۹۳) به اشکال مختلف با مضمون «مرگ» کار می‌کند. **روح** که راجع به زندگی پس از مرگ است، Jacob's Ladder هذیانات ذهنی فردی مشرف به موت را باز می‌گوید. و زندگی من داستان مردی است مبتلا به بیماری لاعلاج که خود را برای مرگ آماده ساخته است. با این حال همواره این تمایل در اینجا وجود داشته که دو فیلم اول صرفاً به عنوان آثاری از کارگردانانشان جری زوکر و ایدرین لین شناخته شوند (به‌عنوان نمونه‌ای اولیه از نحوۀ کار ریوبن با این مضمون می‌توان به کوشش شخصیتهای اصلی **تلاطم مغزی** (۱۹۸۳ ـ داگلاس ترامبال)، که براساس داستانی از او ساخته شده، برای کشف راز مرگ و به‌ویژه صحنه ضبط تجربۀ مرگ یکی از آنان (لوییز فلچر) اشاره کرد).

و یا به جرأت می‌توان گفت که ارتباط مضمونی **فیلم وقتی هری سلی را ملاقات کرد...** (۱۹۸۹) به کارگردانی **راب رینر** براساس فیلمنامه‌ای از نورا افرون با فیلم **بی‌خوابی در سیاتل** (۱۹۹۳) ساختۀ افرون بیشتر است تا با دیگر آثار «رینر» چون **میزری** (۱۹۹۰) و **چند مرد خوب** (۱۹۹۲). البته همین جا برای جلوگیری از هرگونه سوءتفاهم بعدی باید بگویم که قصد ما این نیست که نقش کارگردان را به عنوان مهمترین عامل در زمینۀ ساخت فیلم نادیده بگیریم یا اعتبار کار را صرفاً به فیلمنامه‌نویس نسبت دهیم، بلکه معتقدیم در کنار پرداختن به سهم کارگردان، نقش سایر عوامل سازنده را هم نباید نادیده گرفت. به‌عنوان نمونه در مورد همین فیلمنامه‌نویس مورد بحثمان یعنی «جو استرهاز» هم می‌بینیم که در بحث از فیلم **جید/بی‌بندوبار** (۱۹۹۵) به عنوان فیلمی از ویلیام فریدکین، به لحاظ وجود یک صحنه تعقیب و گریز با اتومبیل در این فیلم، حافظه‌مان برای ارتباط دادن این صحنه به دیگر کارهای مشابه فریدکین در این زمینه چون **ارتباط فرانسوی** (با ۲۴ سال فاصله از زمان ساخت **جید**) و **زندگی و مرگ در**

لس‌آنجلس (با ۱۰ سال...) خوب کار می‌کند، اما فراموش می‌کنیم که فیلمنامه‌نویس همین فیلم حدود سه سال پیش برای فیلم **غریزهٔ اصلی** یک صحنهٔ تعقیب و گریز با اتومبیل نوشته که به لحاظ ساختاری (نامعلوم بودن هویت تعقیب‌شونده) و همچنین از نظر نقشی که در پیشبرد داستان فیلم دارد (برخلاف کارهای قبلی فریدکین در این زمینه که فاقد چنین خصایصی هستند)، با صحنهٔ مشابه در جید ارتباط بیشتری می‌یابد.

در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که آیا ما می‌توانیم سهم «استرهاز» را کلاً نادیده بگیریم. من معتقدم دیدگاهی که منتهی به این نتیجه‌گیری می‌شود که ما این صحنه را فقط حاصل کار فیلمنامه‌نویس بدانیم، همان‌قدر نادرست است که دیدگاهی که به اینجا برسد که آن را صرفاً نتیجهٔ کار کارگردان بدانیم. اما وقتی در بررسی کار مشترک دو هنرمند (در اینجا فیلمساز و فیلمنامه‌نویس) به صحنه‌ای می‌رسیم که هر دوی آنها قبلاً در زمینهٔ آن طبع‌آزمایی کرده‌اند، مسلماً بهترین راه مقایسه است. یعنی این صحنه را از لحاظ ساختاری و از نظر موقعیتی که در کل فیلم دارد، با کارهای قبلی این هنرمندان مقایسه کنیم تا به جایی برسیم که سهم هیچ‌یک از عوامل نادیده گرفته نشود. نه کارگردان و فیلمنامه‌نویس، نه تهیه‌کننده چون نقش آدمی مثل جوئل سیلور (به‌عنوان تهیه‌کننده) در سری فیلمهای جان‌سخت و نه هیچ‌یک از عواملی که در تولید یک فیلم به عنوان «تألیف جمعی» مشارکت دارند. فکر می‌کنم درک مقوله «تألیف جمعی» به ما امکان می‌دهد تا سهم هیچ‌کدام از این عوامل را نادیده نگیریم، تا در درازمدت به جایی برسیم که راجع به ارزش کار «کادر» و از آن مهمتر راجع به مفهوم خود این «تألیف جمعی» بحث کنیم.

به بحثمان در مورد مقایسهٔ صحنه‌های تعقیب با اتومبیل برگردیم. دیگر نکته قابل اشاره در این باره، این است که فیلمهایی که «فرید کین» قبلاً در این زمینه ساخته با «جید» در یک ژانر جای نمی‌گیرد. این دو فیلم آثار پلیسی با زمینهٔ اجتماعی هستند، حال آن که جید تریلری روانشناختی است. در صحنه‌های تعقیب و گریز این دو فیلم، هویت طرفین از آغاز معلوم است. لذا صحنه صرفاً نشان‌دهندهٔ تعقیب و گریزی فیزیکی است که موفقیت آن منحصراً به مهارت فنی کارگردان ربط می‌یابد، اما صحنه همانند در «جید» کاری خلاف قاعده است که هیجان آن بیشتر در این نکته نهفته است که هویت تعقیب‌شونده معلوم نیست. این نکته البته از **غریزهٔ اصلی** می‌آید.

در طول سکانس تعقیب با اتومبیل آن فیلم مخاطب دایماً در این فکر بود که رانندهٔ مرموز اتومبیل باید همان قاتل باشد و «توهم» (در بحث از «غریزهٔ اصلی») به موقعیت «توهم» در ساختار فیلم اشاره می‌کنیم) از بین رفتن قاتل در آنجا ایجاد می‌شد و این وهم که جنایتها را دیگر باید تمام‌شده تلقی کرد. جالب است که صحنه مشابه در «جید» بدون اینکه ما از هویت تعقیب‌شونده اطلاع یابیم به پایان می‌رسد و از این نظر فیلم بر «غریزه اصلی» پیشی می‌گیرد. حال اگر نقش سازندهٔ «استرهاز» در صحنهٔ مورد بحث را بپذیریم، در زمینهٔ نقش سازندهٔ فریدکین در صحنه تعقیب و گریز، باید به این اشاره کنیم که در این سکانس استفادهٔ منحصربه‌فرد فریدکین از موقعیت لوکیشن هم امضای ویژهٔ او را به صحنه می‌افزاید و جمیع این ویژگیهاست که جید را به عنوان فیلمی به کارگردانی ویلیام فریدکین با فیلمنامه‌ای از «جو استرهاز» مطرح می‌کند.

طبقه‌بندی مضمونی

بحث دربارهٔ «جو استرهاز» رامی توان با ارایه یک سری اطلاعات کلی آغاز کرد: اینکه «استرهاز» (متولد ۱۹۹۴، مجارستان) به‌عنوان یک نویسندهٔ موفق سالهای دههٔ ۱۹۷۰ با انتشار رمان رستاخیز چارلی سیمپسن در سال ۱۹۷۴ به شهرت رسید. فیلمنامه‌نویسی را در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ آغاز کرد. اولین فیلم مهمش **مشت** (۱۹۷۸ ـ نورمن جوییسن) بود که فیلمنامهٔ آن را با همکاری «سیلوستر استالون» نوشت. در سالهای دهه ۱۹۸۰ به تهیه‌کنندگی نیز پرداخت. در این دوره به گفتهٔ خودش در ازای دریافت هفته‌ای ششصد هزار دلار

دستمزد به کار بازنویسی فیلمنامه می‌پرداخته است و شهرتش بیشتر به خاطر دستمزد ۳ میلیون دلاری است که به خاطر فیلمنامه «غریزه اصلی» دریافت کرد (که این رقم تا چندی پیش بیشترین مبلغ پرداخت‌شده برای یک فیلمنامه در طول تاریخ سینما بود).

فکر می‌کنم برای سهولت در کار بررسی آثار این هنرمند، تقسیم‌بندی مضمونی فیلمنامه‌های او بهترین راه باشد، از این لحاظ آثار «استرهاز» را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱ـ تریلرهای روانشناختی ۲ـ فیلمهای دادگاهی و تریلرهای سیاسی ۳ـ فیلمهایی با مضمون اصلی «حرفهٔ نمایش».

تریلرهای روانشناختی

یک نکته قابل طرح برای آغاز بحث در این زمینه، مقبولیت عام ژانرتریلر طی سالیان اخیر است. تنها نگاهی سطحی به آمار تولید هالیوود نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که در حالی که بعضی گونه‌های سنتی‌تر چون وسترن یا موزیکال با عدم اقبال تماشاچیان و (بالطبع) فیلمسازان روبرو شده‌اند، در مقابل ژانرهایی چون «تریلر» «وحشت‌زا» و «علمی ـ تخیلی» اقبال گسترده‌ای را به دنبال داشته‌اند. یک دلیل این امر را شاید بتوان در توانایی این ژانرها برای پوشش دادن و بازتاباندن مسایل و معضلات جامعهٔ معاصر امریکا خلاصه کرد، این ژانرها برخلاف گونه‌های سنتی‌تر وسایل مناسبی برای انتقال دلمشغولیها و تشویشهای هنرمند معاصر هستند و همخوانی بیشتری با شرایط فعلی جامعهٔ امریکا دارند، جامعه‌ای که فضای کنونی‌اش با فضای رؤیایی سالهای بعد از جنگ دوم جهانی و دههٔ ۱۹۵۰، که خاستگاه بسیاری از شاهکارهای موزیکال بود، تفاوت فراوان دارد. و طبیعی است که در این میان نام هیچکاک به عنوان استاد بلامنازع این‌گونهٔ سینمایی و کسی که قواعد ژانر را وضع کرده، بیش از سایرین به میان آید. تا جایی که حتی استیگ بیورکمن در مصاحبه‌اش با برگمان در آغاز دههٔ ۱۹۹۰ به این نکته اشاره می‌کند که «سینمای امریکا به تسخیر هیچکاک درآمده است». البته بررسی و حتی طرح ابتدایی مسأله‌ای چون تأثیرپذیری فیلمسازان معاصر از هیچکاک از حوصلهٔ بحث ما خارج است. عملکرد فیلمسازانی چون براین دی پالما یا کرتیس هنسان در این زمینه، محتاج مقالاتی جداگانه است.

تأثیرپذیری از هیچکاک

در این زمینه ما یک نکتهٔ کلیدی در مورد «استرهاز» می‌دانیم و آن، اینکه او از دوستداران هیچکاک و خصوصاً علاقمندان فیلم **سرگیجه** است تا حدی که در طول دوران فعالیتش چندین بار به انحای مختلف با طرح داستانی این فیلم کار کرده است و حالا با استناد به این مسأله من مایلم که بحثمان را با بررسی چگونگی تأثیرپذیری‌ها از سرگیجه در سالیان اخیر آغاز کنیم.

البته من قصد محدود ساختن این تأثیرپذیری به **سرگیجه** را ندارم، بلکه تأثیرپذیری از هیچکاک در سینمای تریلر معاصر چنان مقولهٔ گسترده‌ای است که در اینجا مجال پرداختن به آن را نداریم، حتی ارایه فهرستی از فیلمهای تأثیرگیرنده هم

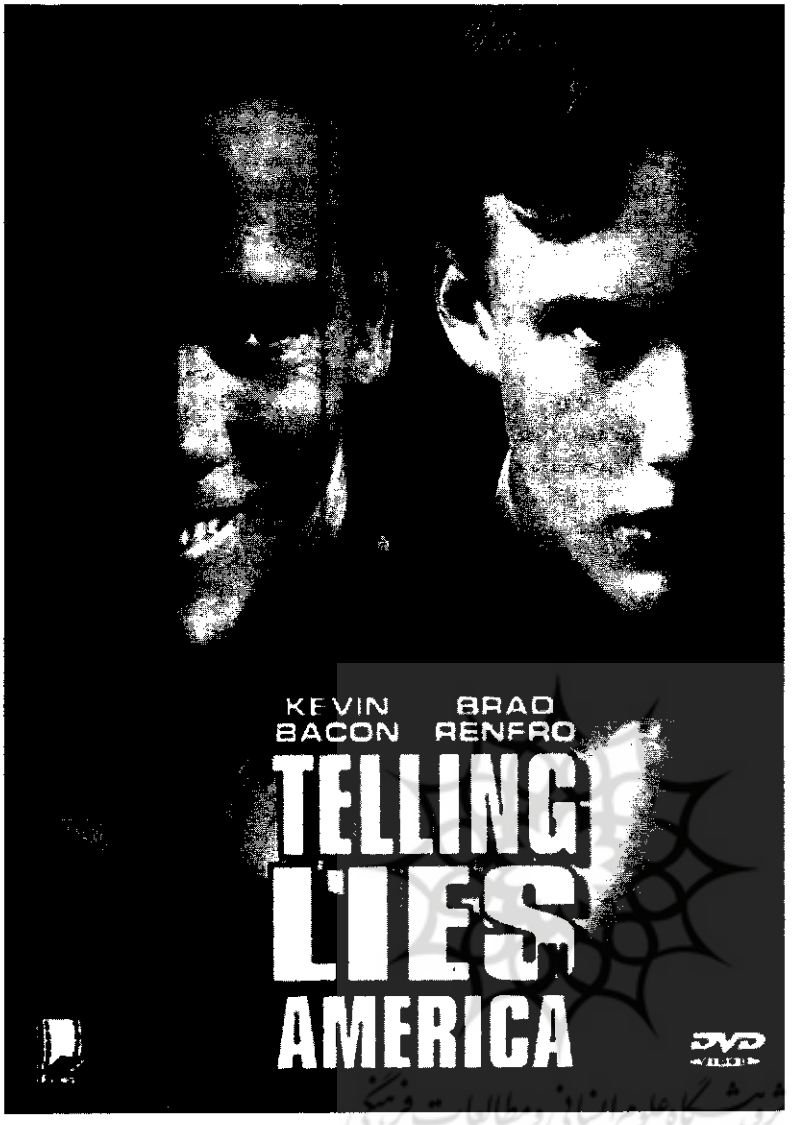
سرگیجه‌آور است: تأثیرپذیری کرتیس هنسان از پنجرهٔ عقبی و **شمال از شمال‌غربی** در **پنجرهٔ اتاق خواب** (۱۹۸۷)، یا نحوهٔ کار او در زمینهٔ به روز کردن **بیگانگان در ترن** در **رفیق ناباب** (۱۹۹۰) که درخشان است، یا فیلم **پسر خوب** (جوزف ریوبن ـ ۱۹۹۳) که قراردادهای **بیگانگان در ترن** را با موفقیت به دنیای کودکان انتقال می‌دهد، یا شوخی دنی دویتو با این فیلم در **مامان را از قطار پرت کن** (۱۹۸۷)، یا تأثیرپذیریهای مکرر براین دی پالما از **روانی** در فیلمهای: **خواهران** (۱۹۷۳)، **مکش مرگ ما** (۱۹۸۰)، **ترکیدن** (۱۹۸۱) و **عصیان قابیل** (۱۹۹۲) ـ اگر اصلاً از دنباله‌هایی که بر این فیلم ساخته شده بگذریم ـ و... گذشته از اینها فیلمهایی چون **تنگه وحشت** (مارتین اسکورسیزی ـ ۱۹۹۱) و **دستی که گهواره را تکان می‌دهد** (هنسان ـ ۱۹۹۲) که به‌طور مستقیم تحت تأثیر هیچ‌کدام از آثار هیچکاک نیستند ولی «روح» و «ذهنیت» خاص آثار او را به بهترین شکل بازتاب می‌دهند.

مسلماً در بین تریلرهای «استرهاز» نیز هیچ‌کدام به‌طور مطلق تحت تأثیر **سرگیجه** (و یا هیچ فیلم دیگری) نیستند. به عنوان مثال شاید اوج تأثیرپذیری «استرهاز» از سرگیجه را در **غریزهٔ اصلی** شاهد باشیم، با این حال صحنه قتل در آسانسور این فیلم به‌شدت متأثر از صحنهٔ قتل زیر دوش حمام فیلم **روانی** است. درواقع با شاخص کردن **سرگیجه** می‌خواهم به لحاظ نزدیکی بیشتر تریلرهای «استرهاز» با این فیلم (به‌ویژه از لحاظ طرح داستانی) مبدأیی برای بحث در این زمینهٔ خاص ایجاد کنم.

فن‌سالاری

یک عامل این گرایش به هیچکاک، البته توانایی فنی عجیب اوست. تا حدی که فیلمهای وی در این زمینه بدل به الگویی برای یادگیری شده‌اند و در دوره‌ای که سینما بیش از پیش به سوی فن‌سالاری می‌رود، طبیعی است که به هیچکاک عنایت بیشتری شود. در این زمینه می‌بینیم که حتی فیلمسازانی که در ظاهر تحت تأثیر هیچکاک نیستند، هم از آثار او تأثیر فراوان گرفته‌اند. مثل اسکورسیزی در فیلمی چون **گاو خشمگین** (۱۹۸۰) که در ظاهر به هیچ عنوان تحت تأثیر هیچکاک نیست، اما به گفتهٔ خودش در دکوپاژ صحنه‌های معروف بوکس فیلم، از صحنهٔ قتل زیر دوش حمام فیلم **روانی** تأثیر پذیرفته است. یا اصلاً همین اصرار هیچکاک در تهیهٔ «فیلمنامهٔ مصور» برای آثارش که امروزه در سینما عمومیت یافته است.

البته تأثیرپذیری از هیچکاک تازگی ندارد و پیش از این هم وجود داشته، ولی به دنبال یک گرایش کلی در جریان فیلمسازی سالیان اخیر، می‌بینیم که اینگونه تأثیرپذیریها توسط خود فیلمسازان و فیلمها مشخص و مؤکد می‌شود. در اینجا با مقایسهٔ دو نسخهٔ یک فیلم تریلر، یعنی **بوسه‌ای پیش از مرگ** (گرت آزوالد ـ ۱۹۵۵) و بازسازی آن در سال ۱۹۹۱ به کارگردانی جیمز دیردن، براساس فیلمنامه‌ای از خود او می‌کوشم منظورم را بیشتر تشریح کنم. در نسخهٔ دوم شاهد روابطی هستیم که نه در نسخهٔ اصلی وجود دارد و نه در رمانی به همین نام به قلم آیرا لوین که فیلمها براساس آن ساخته شده‌اند. در نسخهٔ ۱۹۹۱ شخصیتی که نقش او توسط شون یانگ ایفا می‌شود، برحسب ضرورت به ایفای نقش دو خواهر دوقلو با روحیاتی متفاوت می‌پردازد که با توجه به تفاوت «رنگ مو»هایشان از هم جدا می‌شوند. این شخصیت دوگانه (که در کتاب و نسخه قبلی نیست)، و مسأله ایفای نقش توسط او، دو «تم»ی است که مستقیماً از سینمای هیچکاک و سرگیجه می‌آید. در ادامه، در صحنه‌ای از فیلم شخصیتها مشغول تماشای سرگیجه (سکانس برج صومعه) از تلویزیون هستند، صحنه‌ای که درواقع به عنوان کلیدی برای شناخت و درک موقعیت و روابط شخصیتها در نسخهٔ جدید «بوسه‌ای پیش از مرگ» عمل می‌کند. با این مثال دوباره وارد بحث دربارهٔ **سرگیجه** می‌شویم که در این زمینه به نظرم فیلم کلیدی است. بسیاری از تریلرهای سالهای اخیر، **سرگیجه** را به‌عنوان یک الگو مورد استفاده قرار داده‌اند. البته این تأثیرپذیریها در اشکال گوناگونی صورت پذیرفته است. گاه یک رابطه، یک تم، یک شخصیت، یک صحنه و گاه کل طرح داستانی و ساختار فیلمی تأثیرپذیری آن از سرگیجه را به نمایش می‌گذارند. در ساده‌ترین مورد می‌توان به فیلمی چون قتلهای ایستگاه رادیو (مل اسمیت ـ ۱۹۹۴) اشاره کرد که با شوخی با سکانس مشهور پایانی برج سرگیجه، به ادای دین به این فیلم می‌پردازد، مشابه کاری که مل بروکس قبلاً در فیلم **دلهرهٔ شدید** (۱۹۷۷) انجام داده بود (گذشته از این که این فیلم متضمن شوخیهایی با فیلمهای **پنجرهٔ عقبی**، **روانی**، **پرندگان**، **طلسم‌شده** و... هم بود). یا جاناتان دمی که در فیلم **آخرین آغوش** (۱۹۷۹)، دوگانگی شخصیت مدلن/جودی را (در کنار انعکاسهایی از **روانی** و **شمال از شمال‌غربی**) به‌عنوان الگویی در جهت بیان روان‌پریشی شخصیت زن فیلمش به کار می‌گیرد. و یا «کن راسل» که در فیلم **جنایات جنسی** (۱۹۸۴)، دوگانگی شخصیت اصلی زن را به شکلی افراطی با کنایه‌های آشکار به **سرگیجه** و **روانی** به نمایش می‌گذارد. اما تأثیرپذیریها همیشه در این سطح نمی‌مانند. به‌عنوان نمونه، می‌دانیم که



در **سرگیجه** «ضعف» شخصیت مرد به صورت توأمان در قالب بیماری «ترس از ارتفاع» (آکرو فوبیای) او و کشش بیمارگونه‌اش به شخصیت دوگانهٔ زن فیلم تجلی می‌یابد. براین دی پالما به عنوان سینماگری هوشمند، به‌طور مشخص سه بار با این دستمایه کار می‌کند، اما نحوهٔ کار او هر بار ابعادی تازه می‌یابد: **وسوسه** (۱۹۸۷) که یک بازسازی بی‌کم و کاست **سرگیجه** است، ترکیدن که این «ناتوانی» شخصیت اصلی را در دو صحنهٔ قرینه (در آغاز و پایان فیلم) مؤکد می‌سازد، و بدل (۱۹۸۴) که در آن آکروفوبیای اسکاتی تبدیل به کلاستروفوبیای شخصیت اصلی می‌شود. ارتباط این فیلمها به **سرگیجه** در حد شباهتهای مضمونی باقی نمی‌ماند و به فرم تصویری این آثار (استفاده از الگوی حرکت ۳۶۰ درجه دوربین به دور شخصیتها در هر سه فیلم) هم بسط می‌یابد. گذشته از اینکه هر سه این فیلمها به شکلی درونی‌تر هم به **سرگیجه** ربط می‌یابند. می‌دانیم که سرگیجه چون دیگر آثار هیچکاک فیلمی دربارهٔ خلق هنری (و در این مورد خاص «سینما») است. ما در نیمهٔ اول فیلم نمایشی را که الستر ترتیب داده می‌بینیم و در نیمه دوم ناظر نمایشی که توسط اسکاتی ترتیب می‌یابد، هستیم. اقتباسهای دی پالما از سرگیجه هم به اشکال مختلف به مسأله خلق هنری می‌پردازند، گذشته از طرح هنر نقاشی در **وسوسه**، دو فیلم دیگر اصلاً به قالب آثاری دربارهٔ تکنیک سینما درمی‌آیند: **ترکیدن** (صدا) و **بدل** (تدوین).

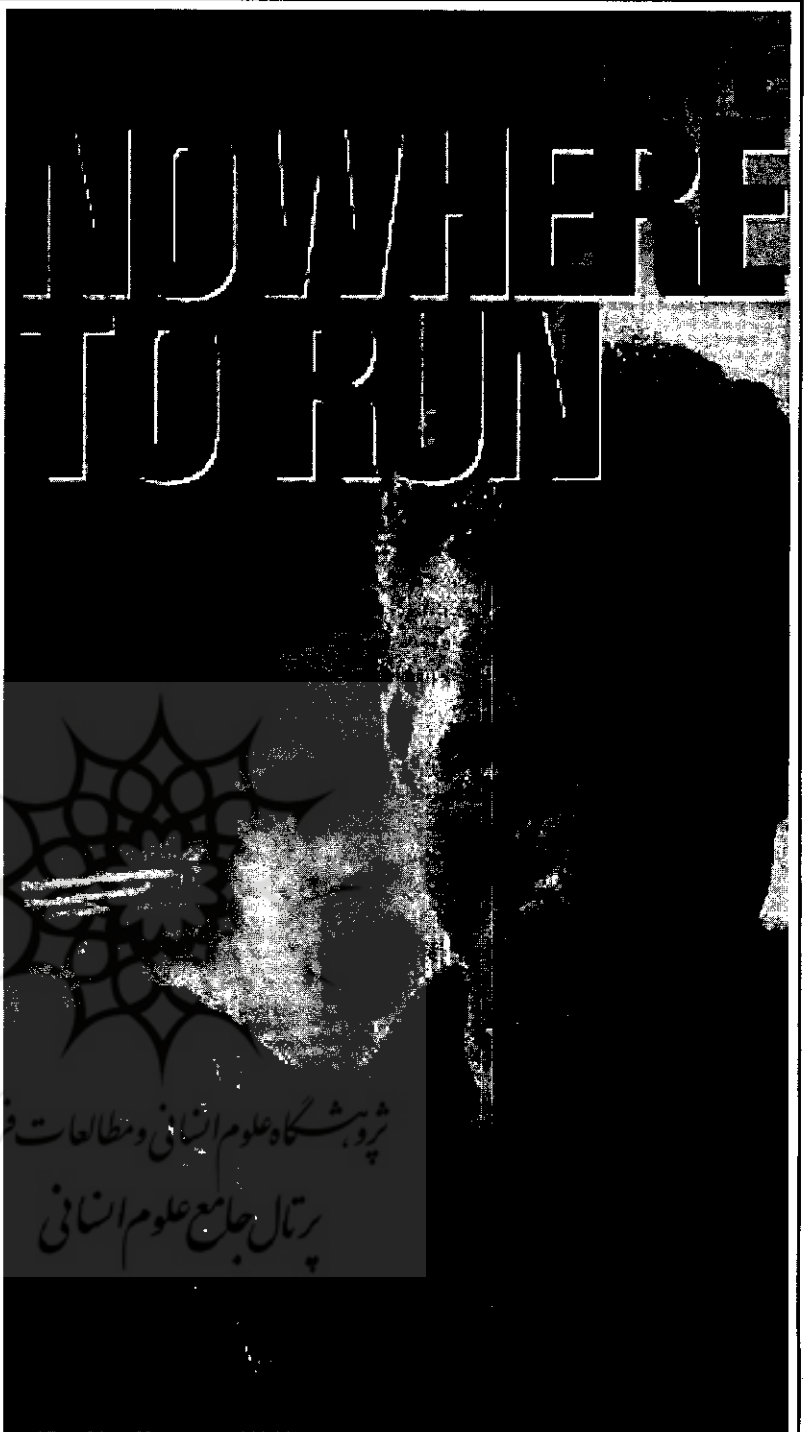
اما **غریزهٔ اصلی** فیلمی است که از جهات گوناگون به **سرگیجه** ربط می‌یابد، از جزییاتی چون لوکیشن مشترک (سن فرانسیسکو، پل گلدن گیت و...) ـ که البته برخلاف اقتباس دیگری از **سرگیجه** که در همان سال روی پرده آمد یعنی تحلیل نهایی (فیل جوانو)، صرفاً در این سطح باقی نمی‌ماند ـ تا کلیاتی چون خطوط اصلی طرح داستانی: «کارآگاهی مأمور مراقبت از زنی مرموز می‌شود و در طول ماجرا به او دل می‌بازد». با نحوهٔ پایان یافتن هر دو فیلم که هر یک از جهاتی در موقعیتی مبهم و نامشخص پایان می‌یابند. همچنین شخصیت مایکل داگلاس که همان «ضعف» و تزلزل شخصیت اصلی **سرگیجه** را به شکلی دیگر بازتاب می‌دهد (او هم چون جیمز استیوارت در **سرگیجه** و جان تراولتا در **ترکیدن** سابقهٔ پلیسی ناموفقی داشته است).

و البته، بُرد و موفقیت اصلی فیلم در پرداخت درست شخصیت زن است. شخصیت کاترین ترومل (شارون استون) در اینجا در ظاهر با بلوندهای سرد هیچکاکی متفاوت است، درست به همان اندازه که شخصیت مدلن الستر (کیم نواک) «مرموز» و «پنهان» است، شخصیت کاترین ترومل، «رو» و «آشکار» به نظر می‌آید، در حالی که این فقط ظاهر قضیه است. در «غریزهٔ اصلی» در حالی که به نظر می‌رسد همه چیز را دربارهٔ این شخصیت می‌دانیم، در طول فیلم می‌فهمیم که درواقع چیز زیادی دربارهٔ او نمی‌دانیم. درواقع «استرهاز» با مهارت در اینجا از فن بدل استفاده کرده، او می‌دانسته که آفریدن شخصیتی با آن ویژگیها، دیگر نه منطقی و نه حتی ممکن است و لذا شخصیتی ساخته که در ظاهر از آن الگو تبعیت نمی‌کند، اما در اصل همان خصایص را (ولی به شکل دیگر) بازتاب می‌دهد. شخصیت کاترین ترومل حالتی «دوگانه» دارد: او زنی است فرهیخته، هنرمند، متمول و زیبا که در عین حال عُرف و اخلاقیات رایج را به‌راحتی زیر پا می‌گذارد و درواقع تجلی‌ای از «زیبایی شیطان» است. درواقع «استرهاز» در اینجا موفق به پررنگ ساختن درونمایهٔ جنسی آثار هیچکاک می‌شود. همان‌طور که «دیوید تامسن» دربارهٔ فیلمنامه‌های او می‌گوید: «ترکیبی از فرمولها و کلیشه‌های قدیمی و حتی کهنه‌شده با قواعد جدیدی که به خاطر قابلیت ایجاد شوک و نیز توانایی تأثیرگذاری و گرفتن واکنش از تماشاگر، ایجاد شده‌اند». وجه دیگر شخصیت «کاترین ترومل» این است که او به عنوان یک نویسنده و آفریننده بدل به مؤلف درون فیلم می‌شود. اولین جنایتی که در فیلم اتفاق می‌افتد، دقیقاً شبیه همان چیزی است که او در کتابش توصیف کرده و این او را به مؤلفی شبیه می‌سازد که می‌خواهد جهان بیرون را به ذهنیات خویش نزدیک سازد. و طرح این مضمون به فیلم قالب استعاره‌ای از تقابل هنر و واقعیت و پیروزی هنر بر واقعیت را می‌بخشد.

با توجه به مسأله «خلق هنری»، باید به نمونه‌های پیشین آن در سینما اشاره کرد که همواره توسط مردان صورت می‌گیرد، به عنوان مثال در **سرگیجه**، در نیمهٔ اول فیلم «الستر» کارگردان است و در نیمه دوم آن «اسکاتی». و می‌بینیم که این روند در فیلمهای متأثر (به‌عنوان نمونه مشخص کارهای دی پالما) هم ادامه می‌یابد همان‌طور که گفته شد غریزهٔ اصلی هم فیلمی دربارهٔ «خلق هنری» (ادبیات) است. ولی این بار خلق هنری توسط زنان انجام می‌پذیرد. به عنوان نمونه در صحنه‌ای «شارون استون» در پاسخ سؤال «مایکل داگلاس» که می‌پرسد، موضوع رمان آیندهٔ او چیست؟ می‌گوید: زن نویسنده‌ای کارآگاهی را که مراقب اوست به قتل می‌رساند (اشاره‌ای صریح به طرح داستانی فیلم). که همهٔ این مسایل همان خالق بودن و مؤلف درون متن بودن شخصیت شارون استون در فیلم را (که اشاره شد) مؤکد می‌سازد. البته این محور قرار دادن شخصیت زن در کارهای «استرهاز» عمومیت دارد و در ادامهٔ بحث بدان می‌پردازیم.

از سوی دیگر **غریزهٔ اصلی** هم مانند **سرگیجه** یا **راشومون**، فیلمی دربارهٔ شیوه‌های مختلف روایت است که از طریق طرح این مسأله (چون آثار ذکرشده) به بحث راجع به چندگانگی واقعیت می‌پردازد. همان‌گونه که در **سرگیجه**، «اسکاتی»، «الستر»، «مدلن» و «جودی»، هر یک به شکلی خاص داستان خود را بازمی‌گفتند، در اینجا هم هر یک از شخصیتها (مایکل داگلاس، شارون استون، جنی تریپل هورن) روایت شخصی خود و از طریق آن، تعبیر خاص خود از واقعیت را بازمی‌گوید. در فیلمنامهٔ «استرهاز» با شیوه‌های مختلف روایت بازیهای جالبی شده است. ازجمله باید به «قطع» به جای صحنه پایانی فیلم اشاره کنیم که از نظر روایی کارکردی درخشان می‌یابد و در آن با هوشمندی خاصی با ارایه تنها یک نما از یک شیء (یخ‌شکن) کل روایت دچار دگرگونی می‌شود و تمام ذهنیات ما راجع به شخصیتها تغییر می‌کند. یعنی تا اینجا من مخاطب که دانسته‌هایم با شخصیت اصلی یکی است، شارون استون را کاملاً جدا از جنایتها می‌دانم ولی در این لحظه دانسته‌های من فزونی می‌یابد و لذا دیدگاهم دچار تغییر (و آشفتگی) می‌شود.

به دنبال موفقیت **غریزهٔ اصلی** موج سرگیجه‌سازی مورد اشاره‌مان تشدید شد و این توهم پیش آمد که هر فیلم تریلر پرسکس و خشونتی با شخصیت محوری زن مرگ‌آفرین (Femme Fatale) موفق خواهد بود که البته شکست سنگین تجاری دو تقلید غریزهٔ اصلی یعنی **مجموعه شواهد** (اولی ادل ـ ۱۹۹۳) و **رنگ شب** (ریچارد راش ـ ۱۹۹۴) خلاف این مسأله را ثابت کرد. «مجموعهٔ شواهد» صرفاً یک کپی‌کاری صحنه به صحنهٔ فاقد خلاقیت از غریزهٔ اصلی بود. اما **رنگ شب** به لحاظ نحوهٔ پرداخت شخصیت دوگانهٔ زن (با بازی جین مارچ)، ناراحتی‌روانی «بروس ویلیس» که به دنبال «ناتوانی» وی در جلوگیری از انتحار یکی از بیمارانش در آغاز فیلم (در موقعیتی مشابه آغاز **سرگیجه**) تشدید می‌شود و پایان فیلم با درگیری شخصیتها روی «برج» و به دنبال آن «درمان» آنها، سعی در ترکیب طرح کلی سرگیجه با افزوده‌های غریزهٔ اصلی داشت. موفقیت **غریزهٔ اصلی** به حدی بود که حتی هجویه‌ای هم بر آن ساخته شد: **غریزهٔ مرگبار** (کارل رینر ـ ۱۹۹۳) که نامش از ترکیب عناوین فیلمهای **غریزهٔ اصلی و جاذبهٔ مرگبار** (ایدرین لین ـ ۱۹۸۷) حاصل شده بود! خود «استرهاز» هم البته از این جریان عقب نماند و در فیلم بعدی‌اش به مضمونی مشابه پرداخت. **اسلیور** بیشتر به عنوان کوشش ناموفق «استرهاز» در جهت تکرار توفیق غریزهٔ اصلی ارزیابی شد، و درواقع چیزی جز این هم نبود. ولی با این همه به‌راحتی هم نمی‌توان از آن گذشت. با توجه به گرایش «استرهاز» به مضمون «جاذبهٔ شیطانی» در غریزهٔ اصلی (که پیشتر به آن اشاره شد)، طبیعی بود که او کاری از «آیرا لوین» را به عنوان دستمایهٔ فیلمنامهٔ بعدی‌اش برگزیند. نویسنده‌ای که می‌دانیم تأکید بر حضور نیروهای شیطانی و چیرگی دایم «شر» بر «خیر» از مضامین اصلی آثارش است. البته من قبلاً در نوشته‌ای [فصلنامهٔ نقدسینما، شمارهٔ ۱] **اسلیور** را به عنوان کاری از «آیرا لوین» مورد بررسی قرار داده‌ام و نیازی به تکرار گفته‌هایم نمی‌بینم. اما به عنوان کاری از «جو استرهاز» به نظر من **اسلیور** علی‌رغم ظاهرش (که در ردهٔ فیلمهای تریلر جای می‌گیرد) از هر لحاظ ارتباط محکم‌تری با دسته دیگری از آثار «استرهاز»، یعنی تریلرهای سیاسی و فیلمهای دادگاهی» دارد تا با «تریلرهای روانشناختی» چون غریزهٔ اصلی. بدین لحاظ من دنبالهٔ غریزهٔ اصلی را **جید** می‌دانم و نه «اسلیور». مسأله «چشم‌چرانی» دو شخصیت اصلی که قاعدتاً باید فیلم را به **پنجرهٔ عقبی** بپیوندند، مجال طرح چندانی نمی‌یابد و بیشتر در خدمت پرداخت وجه شیطانی شخصیت ویلیام بالدوین که تمامی حرکات ساکنین مجتمع را زیر نظر دارد، درمی‌آید. وجه شیطانی این شخصیت مستقیماً از کتاب «آیرا لوین» می‌آید. از سوی دیگر این بُعد شخصیت



ویلیام بالدوین، که چون یک «خالق» همه را تحت نظر دارد، درواقع یادآور همان ویژگی شخصیت «شارون استون» است که مورد اشاره قرار گرفت. یعنی درنهایت همه به صورت مخلوقات ذهن او به نظر می‌آیند و او بدل به مؤلف درون متن می‌شود. اما فیلم به‌عنوان کاری از «استرهاز» (در مقام یکی از شاخص‌ترین تصویرکنندگان چهرهٔ زن در میان فیلمنامه‌نویسان مرد هالیوود امروز)، مضمون عدم اعتماد و اتکا شخصیت اصلی زن به مردان را دوباره مطرح می‌کند. نحوهٔ بسط این مضمون را می‌توان در روابط بین «شارون استون» با «ویلیام بالدوین» و «تام برنجر»، دو مرد مورد اعتماد و علاقهٔ او که درنهایت یکی قاتل از کار درمی‌آید و دیگری بیماری روانپریش، مشاهده کرد. این «تم» سوءظن شخصیت اصلی زن به مرد (که معمولاً درست هم از کار درمی‌آید) را قبلاً در فیلمهای دادگاهی و تریلرهای سیاسی «استرهاز» چون **لبهٔ ناهموار** (ریچارد مارکواند ـ ۱۹۸۵)، **لو رفته** (کوستا گاوراس ـ ۱۹۸۸) و **جعبهٔ موسیقی** (کوستا گاوراس ـ ۱۹۸۹) هم شاهد بوده‌ایم. آثاری که بسیار بیش از غریزهٔ اصلی با اسلیور قرابت تماتیک دارند.

وجه دیگر پیوند اسلیور و غریزهٔ اصلی، مضمون «اعتماد و عدم اعتماد» است که مستقیماً از هیچکاک می‌آید. باید در نظر داشت که اعتماد شخصیتها به هم در آثار هیچکاک همواره جنبهٔ سازنده دارد. به‌عنوان نمونه **مارنی** وقتی نجات می‌یابد که به «مارک» (شون کانری) «اعتماد» می‌کند و خود را به او می‌سپارد، همچنین «رهایی» در **شمال از شمال‌غربی** وقتی حاصل می‌شود که «کری گرانت» به «اوا مری سنت» «اعتماد» می‌کند و البته عکس این مسأله هم صادق است؛ در **سرگیجه**، «مج» (با بازی «باربارا بل‌گدز») نمی‌تواند «اسکاتی» را نجات دهد، چرا که «اسکاتی» به او «اعتماد» ندارد. اما در کارهای «استرهاز» اعتماد شخصیتها به هم فاقد این جنبهٔ مثبت و سازنده است. اعتماد در کارهای «استرهاز» مترادف می‌شود با نوعی فریب خوردن که معمولاً نتایج وخیمی را هم به دنبال دارد (البته در فیلمهای هیچکاک هم نمونه‌هایی داریم که در آن شخصی از اعتماد شخص دیگر سوءاستفاده کند، مثل رابطهٔ «السترِ» و «اسکاتی» در **سرگیجه**).

در نمونه دیگر این تریلرها، «جید» کوشش «استرهاز» در جهت تکرار موفقیت الگوی **غریزهٔ اصلی** تا حدی است که وی چند صحنه و موقعیت مشخص از آن فیلم را در اینجا دوباره‌سازی می‌کند. مثل موقعیت شخصیتها در صحنهٔ آسانسور **غریزهٔ اصلی** که در سکانس تعقیب و گریز با اتومبیل جید تکرار می‌شود. در هر دو مورد شخصیت اصلی در جلوگیری از ارتکاب جنایتی ناموفق می‌ماند. یا سکانس جستجوی منزل مقتول توسط نیروهای پلیس در آغاز فیلم که از لحاظ متمایز ساختن موقعیت شخصیت اصلی یادآور صحنه مشابه در آغاز غریزهٔ اصلی است. دیگر نکتهٔ جالب تلاشی است که در جهت مرموز ساختن و اثیری ساختن شخصیت جید انجام می‌شود، تا حدی که این بار ما حتی نام شخصیت را هم نمی‌دانیم. و «استرهاز» این کار را با مهارت از طریق وارد کردن شخصیتهای فرعی (مثل دختری که به قتل می‌رسد) انجام می‌دهد. بهت‌زدگی افراد پلیس در صحنهٔ بازجویی، زمانی که دختر از خصوصیات جید سخن می‌گوید، دقیقاً یادآور صحنهٔ بازجویی غریزهٔ اصلی است که در آن شارون استون با حضور خود در قرارگاه پلیس مردان را مبهوت می‌سازد. ولی این دو صحنهٔ مشابه در ظاهر یک تفاوت اصلی دارند و آن اینکه این بار شخصیت اصلی غایب است. درواقع این شخصیت با عدم حضورش همان کاری را انجام می‌دهد که شخصیت دیگر با حضورش آن را انجام می‌داد و از این لحاظ هر دو صحنه اساساً کارکردی یکسان می‌یابند. ولی با این همه شخصیت‌پردازی زن در اینجا با موفقیت غریزهٔ اصلی انجام نمی‌شود و این مسأله تا حدی به ضعف فیلمنامه در این وجه خاص و همچنین تفاوتهای کاراکتر لیندا فیورنتینو (که با ایفای نقشی مشابه جید یعنی یک «زن مرگ‌آفرین» در فیلم **آخرین اغوا** (جان دال ـ ۱۹۹۴) به شهرت رسید) با شخصیت خاص شارون استون برمی‌گردد. در حاشیهٔ بحث، از **جید** به عنوان فیلمی از ویلیام فریدکین، باید بگوییم که این فیلم برخلاف نظر رایج در اینجا (که منشأ آن ترجمه‌های دست چندم از نشریات عامه‌پسندی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چون «فیلم ریویو» و «امپایر» است)، در کارنامهٔ فریدکین یک نقطهٔ قوت به شمار می‌آید، نه یک نقطهٔ ضعف. به‌ویژه در مقایسه با کارهای سفارشی اخیر او چون بازیکنان حرفه‌ای بسکتبال (۱۹۹۴) که درواقع بیشتر فیلم ران شلتون بود تا فیلم فریدکین. **جید** را می‌توان برجسته‌ترین فیلم چند سال اخیر فریدکین بعد از **وحشی گری** (که در سال ۱۹۸۷ ساخته شد ولی در سال ۱۹۹۲ به نمایش درآمد) دانست.

از لحاظ بررسی الگوی روابط شخصیتها در این فیلمها هم می‌توان به نتایج جالبی رسید: در هر سه فیلم با نوعی مثلث عشقی روبروییم: در **غریزهٔ اصلی**، سه رأس این مثلث یک مرد و دو زن هستند که شخصیت اصلی زن، آدم مظنون قضیه است. در **اسلیور** سه رأس مثلث دو مرد و یک زن هستند که شخصیت اصلی مرد آدم مظنون قضیه است و در **جید** سه رأس این مثلث دو مرد و یک زن هستند که شخصیت اصلی زن آدم مظنون قضیه است. یعنی درواقع در هر سه مورد با یک طرح قصه روبروییم با تغییراتی جزیی. تمام این مضامین را می‌توان واریاسیون‌هایی روی یک تم و دلیلی بر توانایی استرهاز در کار با درونمایه‌های مشابه دانست.

زمینهٔ وقوع حوادث در فیلمهای این دسته، اغلب میان طبقات فرادست جامعه است که این امر به نوعی پس‌زمینهٔ اجتماعی را از فیلمها می‌زداید (برخلاف فیلمهای پلیسی با زمینهٔ اجتماعی از نوع کارهای فریدکین (مثلاً) که مورد اشاره قرار گرفت.) و به آنها بُعدی ذهنی می‌بخشد. دقیقاً برخلاف زمینهٔ وقوع ماجرا در دستهٔ دیگری از کارهای استرهاز (فیلمهای بامضمون حرفهٔ نمایش) که بین طبقات فرودست جامعه بوده و از این لحاظ دارای پس‌زمینه‌ای اجتماعی است.

فیلمهای دادگاهی و تریلرهای سیاسی

استرهاز در کارنامه‌اش یک درام دادگاهی دارد (**لبهٔ ناهموار**)، یک تریلر سیاسی (**لورفته**) و فیلمی که تلفیقی از هر دوی اینهاست (**جعبهٔ موسیقی**). دو فیلم آخر توسط «کوستا گاوراس» کارگردانی شده‌اند و هر دو به هنگام نمایش به نحو ناعادلانه‌ای صرفاً به عنوان آثاری از او مورد ارزیابی قرار گرفتند. مضمون این سه فیلم تقریباً یکی است.

لبهٔ ناهموار: یک وکیل موفق زن (با بازی گلن کلوز) دفاع از مردی (جف بریجز) که متهم به قتل همسر خویش است را به عهده می‌گیرد. در طول جریان دادرسی به او دل می‌بازد، اما سرانجام درمی‌یابد که مرد او را فریفته است.

لورفته: یک مأمور زن F.B.I. (دبرا وینگر) مأمور تعقیب یک تشکیلات فاشیستی با مرام نئونازی می‌شود. در رابطه با این مسأله به مردی علاقمند شده و به او دل می‌بازد، بعداً درمی‌یابد که مرد (تام برنجر) یکی از اعضای اصلی گروه است. در پایان، علی‌رغم علاقهٔ فراوانش به مرد، هنگامی که او قصد ترور سیاستمداری را دارد، وی را به هلاکت می‌رساند.

جعبهٔ موسیقی: زنی که حقوقدانی مشهور است (جیکا لنگ) دفاع از پدرش (آرمین مولر اشتال) را که متهم به انجام شکنجه‌های وحشیانه در دورهٔ هیتلر است، به عهده گرفته و موفق به تبرئه کردن او می‌شود. پس از پایان محاکمه عکسهایی به دست زن می‌رسد که مجرم بودن پدرش را ثابت می‌کند. زن، عکسها را به دادگاه ارسال می‌کند.

می‌دانیم که فیلمهای دادگاهی در طول چند سال اخیر کم ساخته نشده، یک راه اثبات برتری و تمایز کار استرهاز در این زمینه، شاید مقایسه باشد. یعنی مقایسهٔ **جعبهٔ موسیقی** با فیلمی که بلافاصله به تقلید از آن ساخته شد: **دادخواهی گروهی** (مایکل آپتد ـ ۱۹۹۱). فیلمی که همچون جعبهٔ موسیقی داعیهٔ «زن‌محوری» دارد اما به کلی فاقد چنین خصوصیتی است. در دادخواهی گروهی مری الیزابت مستر آنتونیو نقش وکیل تازه‌کاری را دارد که پدرش جین هاکمن دادستانی صاحب‌نام است. دختر مشی پدر در دفاع از فرودستان را نمی‌پسندد و بیشتر گرایش به دفاع از افراد متنفذ و متمول دارد. و به همین لحاظ دفاع از مدیر یک شرکت معتبر (با بازی دانلد مافت) در دادگاهی را می‌پذیرد که دادستان آن پدرش است. در طول فیلم می‌بینیم که دفاعیات توسط «مافت» به او دیکته می‌شود. شخصیت حقوقدان زن در اینجا برخلاف شخصیت «جسیکا لنگ» در جعبهٔ موسیقی فاقد استقلال رأی می‌نماید. درواقع وی دختری است که در دعوای بین یک پدر خوب (هاکمن) و یک پدر بد (مافت) گرفتار آمده است. دعوا تدریجاً از حالت دعوای بین پدر و دختر خارج شده و حالت دعوای بین دو مرد (به‌عنوان ارکان دو نوع سیستم متفاوت در جامعهٔ مردسالار) را به خود می‌گیرد. برخلاف جعبهٔ موسیقی که در آن شخصیت زن امکان این را می‌یافت تا در برابر سیستم قضایی اصالتاً مردسالار قد علم کند، در اینجا در حد مهره‌ای صرف از این سیستم نزول می‌کند. در پایان هم دختر حاکم نمی‌شود. بلکه این پدر اوست که ضمن پیروزی در دادگاه موفق می‌شود دخترش را هم به راه راست هدایت کند. جالب اینجاست که حتی اگر دختر در دعوا حاکم شده بود، باز هم قضیه تغییر نمی‌کرد، چرا که در این حالت هم در اصل این پدر بد او بود که حاکم می‌شد (نمادی دیگر از حاکمیت سیستم مردسالار).

با مقایسهٔ فیلمهای دودسته‌ای که تاکنون مورد بررسی قرار داده‌ایم، می‌توان به نوعی جمع‌بندی از کارهای استرهاز دست زد: در آثار استرهاز (هم فیلمهای این دو دسته و هم فیلمهای با مضمون حرفهٔ نمایش) همواره «زن» شخصیت مرکزی است. این استقلال و تک‌روی شخصیت اصلی زن و اینکه او خود به‌تنهایی باید مشکلاتش را حل کند و روی پای خودش بایستد، درواقع وجه تمایز کار استرهاز از دیگر فیلمنامه‌نویسان مرد هالیوود امروز است. البته این مسأله صرفاً در حد «زن محور» بودن فیلمها باقی نمی‌ماند و به ارایهٔ تصویر جدیدی از زن و لاجرم دیدگاههای فمینیستی هم می‌رسد. آن دسته از کارهای استرهاز که تاکنون به آنها اشاره کردیم را از لحاظ نوع پرداخت رابطهٔ مرد و زن می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته اول که شامل فیلمهای **لبهٔ ناهموار**، **لورفته**، **جعبهٔ موسیقی** و **اسلیور** است و دسته دوم که آثاری چون **غریزهٔ اصلی** و **جید** را دربرمی‌گیرد. در هر دو دستهٔ رابطهٔ مرد و زن (که در یک مورد رابطهٔ پدر و فرزندی است)، معمولاً رابطهٔ متزلزلی است که در آن یک نفر به دیگری در ارتباط با ارتکاب جنایتی مظنون است. در فیلمهای دسته اول زن به مرد مظنون است و در فیلمهای دستهٔ دوم مرد به زن. این «ظن» معمولاً در رابطه با وظیفهٔ شخصیت اصلی پیش می‌آید: مایکل داگلاس، دیوید کاروزو و دبرا وینگر ایفاگر نقش مأموران پلیس هستند و جسیکا لنگ و گلن کلوز ایفاگر نقش وکلای دعاوی. می‌بینیم که کشش اصلی فیلمنامه‌های استرهاز درواقع از همان رابطهٔ قدیمی «تقابل عشق و انجام وظیفه» می‌آید. «ظن» این شخصیتها به هم در اکثر موارد به حقیقت می‌پیوندد و این خود نشان می‌دهد که در دنیای استرهاز به هیچ‌کس نمی‌توان «اعتماد» کرد. در آثار استرهاز رابطهٔ عاشقانه نمی‌تواند چندان پایدار باشد و عشق موقعیت سنتی خود به عنوان یک ملجأ و پناهگاه را از دست می‌دهد. اگر به سرانجام این روابط در آثار استرهاز بنگریم، این مسأله مؤکد می‌شود: در فیلمهای دسته اول زن در پایان تنها می‌ماند و در فیلمهای دسته دوم یک زوج متزلزل و ناپایدار به جا می‌مانند که به یکدیگر در رابطه با ارتکاب جنایت همچنان مظنون‌اند و «ظن» بینشان همچنان باقی است. پیشتر از تعلق خاطر استرهاز به هیچکاک گفتیم، می‌بینیم که این قضیهٔ «زندگی مشترک توأم با سوءظن شخصیتها» و «برجای ماندن زوجی متزلزل و در آستانهٔ فروپاشی در پایان کار»، در آثار هیچکاک سابقه‌ای طولانی دارد: **حق‌السکوت** (۱۹۲۹)، **سوءظن** (۱۹۴۱) و...

البته باید توجه داشت که آن دسته از آثار استرهاز که شخصیتهای زن در آنها به‌ظاهر منفی هستند (چون فیلمهای دسته دوم) هم تصویری ضد زن ارایه نمی‌دهند. وجوه تیرهٔ شخصیت زن در این فیلمها بیشتر به کار جذاب و پر رمز و راز ساختن شخصیت او می‌آید.

هیچ شغلی مثل نمایش نیست

استرهاز سه فیلم با مضمون «حرفهٔ نمایش» دارد: **رقص بی‌پرده** (ایدرین لین ـ ۱۹۸۳)، **قلبهای پرشور** (ریچارد مارکواند ـ ۱۹۸۷) و **دختران نمایش** (پل ورهوون ـ ۱۹۹۵). **رقص بی‌پرده** اولین موفقیت بزرگ استرهاز به شمار می‌رود. فیلم، معارفهٔ هالیوود با یک فیلمساز (لین) و یک فیلمنامه‌نویس (استرهاز) بود. سبک بصری فیلم حاصل کار لین و ساختار روایی آن نتیجهٔ کار استرهاز است. فیلم، داستان هزاران بار تکرارشدهٔ فیلمهای موزیکال را بازمی‌گوید: دختری که روزها به یک کار سخت مردانه می‌پردازد و شبها در کلوبهای شبانه می‌رقصد، سرانجام با تلاش فراوان در یک مسابقهٔ رقص برنده می‌شود. فیلم در زمان نمایش به لحاظ مضمون «رؤیای امریکایی»‌اش یک «راکی زنانه» شناخته شد که البته عنوانی پُربیراه هم نیست. فیلمنامهٔ **رقص بی‌پرده** نقطه شکل‌گیری بسیاری از مضامین است که بعداً آنها را به شکل کاملتر در کار استرهاز می‌بینیم و درواقع در اینجا در مرحلهٔ جنینی هستند. مثل مضمون

«اعتماد و عدم‌اعتماد» که در رابطهٔ جنیفر بیلز و مایکل نوری مجال طرح می‌یابد و می‌بینیم که در اینجا هم مرد از «اعتماد» زن سوءاستفاده می‌کند. این تم بعداً در فیلمهایی چون **لبهٔ ناهموار**، **لورفته**، **جعبهٔ موسیقی** و **اسلیور** کامل‌تر می‌شود. یا مضمون «دوستی زنانه» بین «جنیفر بیلز» و دوستش که یک Showgirl است. که این مضمون بعدها در **غریزهٔ اصلی** و **دختران نمایش** پرداخت کامل‌تری می‌یابد. یا «دوگانگی شخصیت زن» از طریق طرح دو شخصیت متفاوت در «روز» و «شب» برای جنیفر بیلز که بعداً می‌بینیم به صورت یک مضمون اصلی فیلمهایی چون **غریزهٔ اصلی** و **جید** درمی‌آید. ولی همان‌طور که اشاره شد این مضامین در اینجا مجال پرداخت کامل را نمی‌یابند و درنهایت به صورت «تود»هایی برای کارهای بعدی باقی می‌مانند. **رقص بی‌پرده** به عنوان فیلمی از جریان اصلی هالیوود در نیمهٔ اول دههٔ هشتاد و در مقام اثری شاخص از «عصر ریگان» متضمن سنت‌گرایی سطحی فیلمهای مطرح این دوره هم هست. زن درنهایت از کمک مرد بی‌نیاز نیست و موفقیت با همیاری اوست که حاصل می‌شود.

رقص بی‌پرده هم چون بسیاری از آثار شاخص آن دوره فیلم سازشکارانه‌ای است و این سازشکاری آن در مقایسه با نمونه مستقل و رادیکالی (در همه زمینه) چون **دختران نمایش** بیشتر بروز می‌یابد. **قلبهای پرشور** اگرچه در زمان نمایش نتوانست موفقیت رقص بی‌پرده را تکرار کند و از لحاظ ساختاری نیز در قیاس با آن تا حدی آشفته می‌نماید ولی از نظر پرداخت شخصیت زن و شیوهٔ طرح روابط او با مردان، اثری غیرقراردادی است. فیلم روایتگر تلاشهای یک خوانندهٔ راک (فیونا فلاناگان) در راه رسیدن به موفقیت و دوستیهای او با مردان مختلف است: یک ستارهٔ انگلیسی موسیقی پاپ (روپرت اِورت) و یک اسطورهٔ در حال زوال راک (باب دیلان). روابط شخصیت اصلی با مردان سطحی و زودگذر است و اکثر آنان غیرقابل اعتماد می‌نمایند. دختر در پایان می‌آموزد که باید مستقل بود و روی پای خود ایستاد. طرح غیرقراردادی رابطهٔ مرد و زن در **قلبهای پرشور** را می‌توان مقدمه‌ای برای کار بعدی استرهاز در این زمینه (و به زعم من بهترین فیلم این رده) یعنی **دختران نمایش** دانست.

دختران نمایش به عنوان دومین کار مشترک تیم ورهوون و استرهاز با همان درونمایهٔ ترکیب سکس و خشونت به قصد تکرار توفیق «غریزهٔ اصلی» روی پرده آمد، حاصل، شکست تجاری و عدم موفقیت انتقادی توأمان بود. درواقع همه چیز برای حمله به فیلم از سوی سینمایی‌نویسان و منتقدان فرنگی و داخلی مهیا است. طرح داستانی فیلم کهنه و نخ‌نما است و فیلم ظاهراً چیزی هم به این طرح داستانی نمی‌افزاید. ایدهٔ فیلمهای موزیکال با مضمون مهاجرت دختری شهرستانی به شهر بزرگ و تلاش او برای «ستاره» شدن که درنهایت به موفقیت او می‌انجامد، لااقل قدمتی به زمان ساخت فیلم **خیابان چهل‌ودوم** (۱۹۳۳) دارد و گفتیم که حتی خود استرهاز هم قبل از این، دو بار با این دستمایه کار کرده، بنابراین همه چیز برای حمله دوستداران موزیکالهای کلاسیک به فیلم آماده است.

جالب آنجاست که همان منتقدانی که **غریزهٔ اصلی** را صرفاً به لحاظ موفقیت تجاری‌اش متهم به سوءاستفاده از پسند عامه کرده و آن را مورد حمله قرار می‌دادند، **دختران نمایش** را به جهت عدم موفقیت تجاری‌اش مورد حمله قرار می‌دهند! جمیع این مسایل، منتقد را وامی‌دارد تا با «کسالت‌بار» و «مشمئزکننده» توصیف کردن فیلم، ذهنش را آسوده سازد. اما دختران نمایش در نگاهی جدی‌تر، بسیار بیش از آن چیزی است که در نگاه سطحی اول به نظر می‌آید.

نفی رویای امریکایی

مسیری که «نومی مالون» (با بازی الیزابت برکلی) در فیلم برای رسیدن به موفقیت طی می‌کند، با پرداخت خاص استرهاز وجهی تمثیلی یافته و به صورت مسیری برای رسیدن شخصیت زن به خودآگاهی و شناخت راهی برای حفظ هویت و موقعیت زنانه در جامعهٔ مردسالار درمی‌آید. می‌بینیم که برخوردهای مردها با او صرفاً سودجویانه و سلطه‌طلبانه است و وی هیچ‌گاه نمی‌تواند یک رابطهٔ عاطفی سالم با مردی برقرار کند. راننده‌ای که در آغاز فیلم کیف او را می‌دزدد در اصل تفاوت چندانی با رقصندهٔ سیاه‌پوستی که در ظاهر به او ابراز علاقه می‌کند ـ ولی در اصلی صرفاً قصد سوءاستفاده جنسی از او را دارد (این شخصیت شکل تکامل‌یافتهٔ شخصیتهای «مایکل نوری» در **رقص بی‌پرده** و روپرت اِورت در **قلبهای پرشور** است) یا شخصیت اتوکشیدهٔ زک (با بازی کایل مک لاکلن) ـ ندارد. حتی ازدواج یک مرد و زن (جون رقاص سیاهپوست و یکی از همکاران نومی) هم در این سیستم راه نجات نیست. مرد به نومی می‌گوید که نمی‌داند دختر را دوست دارد یا نه؟ و صرفاً به لحاظ اینکه دختر باردار است، پذیرفته با او ازدواج کند. اوج این عدم اطمینان به مردها و اعمال خشونت علیه زنها توسط آنان در رابطهٔ دوست آرایشگر نومی و بت محبوبش نمود می‌یابد. خوانندهٔ مشهوری که دیدن او از نزدیک بزرگترین آرزوی زندگی دختر بوده، صرفاً یک منحرف جنسی از آب درمی‌آید. تنها راهی که برای پیشرفت زنان در جامعهٔ مردسالار در فیلم ارایه می‌شود، زیر پا گذاشتن حقوق یکدیگر است. مثل راهی که یکی از دو دختر نمایشگر که با هم درگیری دارند، در برخورد با دیگری برمی‌گزیند (که به شکست پای دختر می‌انجامد)، راهی که نومی هم در برخورد با «کریستل» از آن تأسی می‌جوید. حتی زک هم به نومی در مورد تجاوز وحشیانه‌ای که به دوست سیاهپوستش شده، پیشنهاد سکوت می‌دهد و این سکوت (پایمال کردن حقوق دختر) را برای تداوم موفقیت او لازم می‌داند. در چنین وضعیتی دوستیهای زنانه به عنوان «آنتی‌تز»ی در مقابل این روابط متزلزل پیشنهاد می‌شود. مثل رابطهٔ دوستانه محکم نومی با دوست آرایشگرش، یا حتی رابطهٔ عشق / نفرت او با «کریستل» که به هر حال از روابط وی با مردان پایدارتر است.

جالب آنجاست که نومی تا زمانی که سودای موفقیت در جامعهٔ مردسالار را در سر دارد، دوستی کریستل را پس می‌زند، اما درنهایت با شناختی کامل‌تر از شکل روابط در این جامعه، آن را پذیرا می‌گردد. صحنهٔ ماقبل آخر فیلم برای نومی در حکم نوعی تطهیر است. او پس از قضیهٔ تجاوز وحشیانه به دوست سیاهپوستش به خود آمده و سرانجام موفقیت در جامعهٔ مردسالار را، که به قیمت زیر پا گذاشتن حقوق زن دیگری به دست آمده، پس می‌زند. در پایان نومی با نوعی خودآگاهی در مقابل این جامعه می‌ایستد و در مقابله با جامعه‌ای که برای برخورد با زنها ابزاری جز خشونت نمی‌شناسد، چاره‌ای جز استفاده از حربهٔ خود این جامعه نمی‌یابد؛ که این مسأله هم در برخورد خشونت‌بار او با بُت موسیقی پاپ و هم در برخورد مجددش با جوان راننده تجلی می‌یابد. صحنه پایانی به شکل زیبایی قرینهٔ صحنهٔ اول است ولی با این تفاوت که این بار نومی که به نوعی شناخت رسیده موفق به بازستاندن حق خود از مرد می‌شود. همین‌جا اشاره کنیم که طرح خشونت به‌عنوان تنها راه چاره یک شخصیت زن در برخورد با تحمیلهای جامعهٔ مردسالار، از جانب یک

فیلمنامه‌نویس مرد بسیار عجیب به نظر می‌رسد. پس **دختران نمایش** برخلاف الگوی رایج این قبیل فیلمها، اصلاً فیلمی در تأیید رؤیای امریکایی نیست، بلکه اثری در طرد و نفی این مفهوم است. با عنایت به مضمون رادیکال و پرداخت غیرقراردادی فیلم، عدم موفقیت تجاری آن هم چندان تعجب‌انگیز نخواهد بود.

در ارتباط با دیدگاههایی که فیلم را به لحاظ برخورد صریحش با موضوع مورد انتقاد قرار می‌دهند، مایلم نقل قولی بکنم از رابین وود در اشاره به فیلمهای گدار که معتقد است صرف صراحت را نمی‌توان عیبی برای یک اثر هنری محسوب داشت. اگر ما صرفاً راجع به ساختار فیلمنامه‌های استرهاز بحث می‌کردیم، با این شیوهٔ تحلیل می‌شد فیلم را رد کرد، ولی چون ما از تماتیک آثار استرهاز به عنوان یک هنرمند هم سخن می‌گوییم صیقل خوردن این مضامین در طول سالها و اشکال مختلف کار استرهاز با آنها را نمی‌توانیم نادیده بگیریم. طرح چنین مضامین رادیکالی در فیلمی وابسته به جریان اصلی سینمای هالیوود (هالیوودی که همیشه از طرح مضامینی این‌چنین در تولیداتش گریزان بوده)، فی‌نفسه درخور توجه است.□