

... «این دگر من نیستم»

تغییر چهره / فیس آف / جان وو / ۱۹۹۷

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : ۱۳۷۷

با این توصیف - و اساساً با کل این مطلب - قصد ارزشگذاری صرف ندارم، اما به لحاظ نوع استفاده از ابزار دراماتیک، «تغییر چهره» ثابت می‌کند که سینما با وجود گذر از مرز صد سالگی، حتی در ژانرهای متعارف و سرگرمی‌ساز هم هنوز می‌تواند تازگی‌هایی غریب و تکان‌دهنده داشته باشد و مخاطب را با نکات و کنش‌هایی مواجه سازد که تاکنون در هیچ هنر دیگر و هیچ اثر سینمایی دیگر، حتی مشابه آن را هم تجربه نکرده است. تاریخ سینما فیلم‌های بسیاری را به خود دیده که در آنها، چند بازیگر نقش‌سین مختلف یک شخصیت را ایفا می‌کنند یا یک نفر نقش چندین شخصیت متفاوت را به عهده دارد (فقط در مقام دو نمونه متأخر و دم‌دست، می‌توان «درخشش» اسکات هیکس را به عنوان مثال حالت نخست ذکر کرد و «پروفسور نخاله» تام شدی‌اک را به عنوان مثال مورد دوم) یک نمونه استثنایی، سنت‌شکن و غیرمتعارف هم هست که طی آن، دو نفر بدون آنکه پای مسایلی چون تفاوت سنی و مقاطع زمانی مختلف و امثال این‌ها در بین باشد، نقش یک شخصیت واحد را بازی می‌کنند: آنجلا مولینا و کارول بوکه به نقش کونشیتا رقاصه اسپانیایی در «این میل مبهم هوس» لوئیس بونوئل، که برای حضور متناوب و متغیر آن دو در صحنه‌های گوناگون، هیچ منطق و دلیل و توجیه عینی و یکسویه‌ای به بیننده ارائه نمی‌شود و این ویژگی فیلم در واقع یکی از عجیب‌ترین ایده‌های سورئالیستی بونوئل را در واپسین اثر زندگی‌ش بازی می‌تاباند.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که در پیچیدگی این نکته که چه کسی نقش چه کسی را به عهده گرفته، دیگر غریب‌تر از این میل مبهم هوس ساخته نخواهد شد. بی‌تردید روا نیست که «تغییر چهره» را از هیچ جنبه دیگر با شاهکار بونوئل قیاس کنیم؛ اما از این زاویه بخصوص، مقایسه دو فیلم نشانگر این امر است که غافلگیرکنندگی «تغییر چهره» در «نقش بازی» پیچیده‌ای که میان دو بازیگر اصلی پدیدار می‌سازد، درست به اندازه غرابت «این میل مبهم هوس» در زمان نمایشش است؛ در فیلم جان وو، به راستی نمی‌توان گفت که از

میان جان تراولتا و نیکلاس کیج، کدامیک نقش شان آرچر مأمور FBI را دارد و کدامیک نقش کاستر تروی تروریست را. چهره واقعی و اصلی آرچر البته متعلق به تراولتاست و حتی وقتی تروی خود را به جای آرچر جا می‌زند، باز ظاهر و چهره تراولتا را دارد. ولی در این مقطع طولانی که بیشترین زمان فیلم را به خود اختصاص می‌دهد، تراولتا به طور مستقیم بازیگر نقش آرچر نیست، بلکه با واسطه‌ای غیرمستقیم به نام تروی در قالب نقش آرچر فرو رفته است: او در واقع کاستر تروی است که ظاهر آرچر را به خود گرفته. مشابه همین وضعیت دقیقاً در مورد کیج هم مصداق دارد. او فقط در ابتدای فیلم تروی است و در قسمت‌های میانی و انتهایی، نقش آرچر را با سیمای تروی ایفا می‌کند. قصد ندارم موضوع را بیهوده غامض جلوه دهم؛ پیچیدگی در خود فیلم و نقش‌های بازیگرانش است. در واقع بهتر است بگوییم کیج و تراولتا، ندر مقاطعی نقش خودشان را به عهده دارند و در مقاطعی دیگر، نقش یکدیگر را.

صرف نظر از موضوع نقش‌ها، این ویژگی فیلم شرایط دیگری را نیز پیش روی مخاطب می‌گشاید که در جای خود، باز استثنایی و منحصر به فرد است: احتمالاً این نخستین اکشن تاریخ سینماست که طی آن، ادراک بصری و ادراک ذهنی مخاطب به دو راه متفاوت می‌روند. به تعبیر دیگر، چشم و ذهن تماشاگر در طول مشاهده فیلم، دو عمل متفاوت، متباین و حتی مقابل انجام می‌دهند. بدین معنا که مثلاً در صحنه ملاقات تروی (که سیمای آرچر را دارد) با آرچر (که سیمای تروی را دارد) در زندان، چشم ما لبخند شرارت‌بار و طعنه‌آمیز تراولتا را می‌بیند، اما ذهن که به دنائت باطنی تروی می‌اندیشد، این خنده را بر چهره کیج مجسم می‌کند. خشم، اندوه و استیصال عمیق کیج را می‌بیند، ولی ذهن، که به نگرانی آرچر برای خانواده‌اش پی برده، این اندوه را از آن تراولتا می‌داند و جلوه بیرونی آن را بر چهره او منطبق می‌سازد. در حقیقت، به غیر از صحنه‌های آغازین و فصل انتهایی که شان آرچر در هیأت تراولتا چهره واقعی خویش را دارد، در تمام فصول دیگر ما با دیدن چهره تراولتا، کیج را در پس آن مجسم می‌کنیم و بالعکس. یعنی در سطح ظواهر متوقف نمی‌شویم،

مثل سایر اشخاص فیلم براساس رخساره دو مرد قضاوت نمی کنیم، و می کوشیم سیمای ظاهری آنان را نبینیم و سیمای اصلی شان را در نظر آوریم. این چالشی است که در تمام زمان نمایش فیلم، تماشاگر را به خو فرا می خواند و با فاصله گذاری میان نشانه های دیداری و برداشت ذهنی مخاطب، او را به خوانشی دقیق و توأم با موشکافی و تأمل وامی دارد. به همین خاطر است که دقت نظر بیننده تغییر چهره در قیاس با غالب اکشن های سال های اخیر، بارها بیشتر و متمرکزتر می شود. چرا که ذهنش درگیر چالش گفته شده است و نمی تواند همچون زمان تماشای سرعت، چشم طلائی، فراری و... ده ها اکشن متعارف دیگر، رویش را برای چند دقیقه از پرده برگیرد یا اصلاً یک ربع فیلم را نبیند و باز چیزی را از دست ندهد و بقیه حوادث پرسروصدا و مهیج را به نظاره بنشیند.

۲ §

از یک سو، بشر ناگزیر هر کس را با صورتش به خاطر می آورد و با دگرگونی صورت، باور نمی کند که سیرت همان سیرت پیشین است و دگرگون نشده، از سوی دیگر، انسان حتی هویت خویش را نیز با چهره اش می شناسد و از ایجاد تغییر بنیادین در سیمای خود، دلزده می شود و هویت فردی خویش را مخدوش می یابد. این هر دو مضمون در «تغییر چهره» به گونه ای تلویحی و پنهان، در تار و پود داستان تنیده شده اند و بی آنکه در رویه عیان فیلم جلب نظر کنند و خود را به رخ بکشند، در لایه های ژرف تر و نهفته تر به طور غیرمستقیم مطرح می گردند. اندکی پس از نخستین عمل جراحی، شان آرچر که تصویر خود را در قالب کاستر تروی و با صورت او در آینه می بیند، به شدت برمی آشوبد و به پزشک جراح بد و بیراه می گوید و به تلخی می گرید. این در حالی است که فکر عمل تغییر سیما را خود او مطرح ساخته و به مرحله اجرا رسانده تا با ظاهر کاستر تروی به زندان برود و از برادر او پل تروی، اطلاعات لازم را کسب کند. اما به رغم این برنامه ریزی خودخواسته، او توان تحمل هویت دروغین جدیدش را ندارد، هرچند که می داند این هویتی ظاهری است،

ماهیت او را تغییر نداده و دوران موقت آن نیز به زودی به سر خواهد رسید. در ادامه، وقتی او در زندان است و باخبر می‌شود که فردی برای ملاقاتش آمده، با دیدن کاستر تروی واقعی که چهره او را به خود گرفته، به رنجی شدید دچار می‌شود، از فرط انزجار به خود می‌پیچد، اعصاب دست و سرش به لرزش و ارتعاش می‌افتند و حالت تهوع به او دست می‌دهد: مواجهه با کسی دیگر که خود را به هویت عینی او درآورده، این چنین او را به هراس و تألم می‌افکند.

این روند تا پایان تداوم می‌یابد و مثلاً ایو، همسر شان آرچر، با آنکه شرح ماجرا را از او می‌شنود و به واقعیت امر پی می‌برد، همچنان نمی‌تواند او را با سیمای کاستر تروی بپذیرد و از نزدیک شدن به او و نگرستن در چهره‌اش اکراه دارد. هاسلر (دوست وفادار تروی که سر طاسی دارد) و ساشا (که فرزند مشترک او و تروی با نام بیلی در انتها فرزندخوانده آرچر می‌شود)، هر دو با دیدن آرچر که در واقع سیمای تروی را به صورت دارد، او را به عنوان تروی می‌پذیرند؛ هاسلر به خاطر او کشته می‌شود و ساشا حتی با شنیدن هشدار تروی واقعی که هویت راستین او را لو می‌دهد، باز به هویت ظاهری تکیه می‌کند و در اصل جان خود را فدای آرچر در قالب تروی می‌کند. پیچیدگی جایگاه و هویت دو شخصیت، گاه مخاطب را با زمینه‌های احساسی متعارضی مواجه می‌سازد که نمونه درخشانش، قسمت کوتاه بعد از درگیری در کلیساست که طی آن، شان آرچر اصلی دخترش جیمی را با یک دست محکم می‌گیرد و با دست دیگر، به سوی کاستر تروی اصلی شلیک می‌کند. اما چون خودش ظاهر تروی را دارد، جیمی حس می‌کند که به عنوان «گروگان» اسیر شده و نمی‌داند که مرد در واقع قصد دارد در برابر گلوله‌های تروی اصلی از جان او محافظت کند. در لحظه‌ای که دو مرد با هم گلاویز شده‌اند و جیمی می‌خواهد به سوی تروی شلیک کند، گیجی دختر بازنمایی مضمونی حیرت‌انگیز - و البته کاملاً طبیعی - است. او گریزی ندارد جز اینکه گلوله را به پدر خودش بزند. مگر جز چهره و ظاهر، راه دیگری برای بازشناختن هویت آدم‌ها هست؟

نکته حاضر در بطن خود واقعیت بشری تلخی را می‌پروراند: این که با استناد ناگزیر به پوشش و روکش ظاهری، هویتی که ما از افراد مختلف می‌شناسیم و آنها را با تجسم آن به یاد می‌آوریم، تا چه حد متزلزل و پوشالی است، و تا چه حد می‌تواند بی‌ارتباط با هویت راستین و شخصیت ماهوی آنها باشد. در میان اشخاص داستان، شان آرچر نیک می‌داند که بشر قدرت برقراری رابطه ظریف‌تری را ندارد و برای شناخت هویت، ناچار است به همین ظواهر بسنده کند. از این رو، او بیش از همه در قبال تغییر رخسارش زجر می‌کشد و در پی بازگرداندن آن به حالت اولیه است. در نقطه مقابل او، کاستر تروی نه تنها از تغییر هویتش ابراز نارضایتی می‌کند، بلکه چنین می‌نماید که اساساً جهت زندگی خویش را نیز عوض کرده است. گهگاه با همسر و فرزند آرچر مهربانی می‌کند، شمار زیادی از تبه‌کاران، قاچاقچی‌ها و تروریست‌ها را در حمله با مقر قبلی خودش و هاسلر می‌کشد، و به جیمی چاقویی می‌دهد که با آن در برابر تجاوزگران از خود دفاع کند. وانگهی بازگشت به هویت پیشین در لحظه‌ای که جیمی را گروگان گرفته و موجب آزار او می‌شود، موجبات قربانی شدن خودش را در برابر همان چاقو فراهم می‌آورد. از این لحظه به بعد، تروی درمی‌یابد که هویت قبلی و اصلیش دیگر فاش شده، و باز در همان قالب فرو می‌رود. او نیز نیک می‌داند که تمام انگیزه‌شان آرچر برای آن همه تقلا و تکاپو، بازیابی هویت پیشین و راستینش است. از این رو، وقتی می‌بیند که مرگش فرارسیده و دیگر امیدی به رهایی نیست، صورت خود (صورت واقعی آرچر) را با لبه چاقو خط می‌اندازد و می‌کوشد آن را از شکل اولیه چهره آرچر به درآورد تا رنج آرچر را در از دست دادن هویت ظاهریش، ابدی کند؛ و این کاری است که در آن توفیق نمی‌یابد.

۳

عناصر مشخصی در «تغییر چهره» هست که آن را از قالب سست و پوشالی اکشن‌های مشابه خارج می‌سازد و جلوه‌ای دیگرگونه و غیرمتعارف به کل کار می‌بخشد. اصلی‌ترین عامل موجد این ویژگی، «حس» خاصی

است که از غلب فصول فیلم برمی آید و به واسطه آن، فیلم لحظه های اکشن و کنش های پدیدآورنده اکشن را چندان جدی نمی گیرد و جدی برگزار نمی کند، بر آنها تأکید نمی ورزد و برای پرهیز از ایجاد این تلقی که باز با نمونه کلیشه ای دیگری از جدال میان خوب و بد مواجهیم، در آغاز درگیری چندنفره درون کلیسا از زبان کاستر تروی می گوید: «باز هم نبرد ابدی خیر و شر»؛ یعنی با شوخی بر سر این نکته، جدیت آن را که می توانست به اغراق و افراط بیانجامد، از بین می برد.

اما این همه ماجرا نیست. به لحاظ ویژگی های بصری، بسیاری از اکشن های روز سینمای آمریکا نشانه های همانندی را در خود می پروراند و نفی تصاویر «تغییر چهره» با آنها، میسر نیست. ترکیب اسلوموشن و دور عادی بخش تصویر، و اصلاً استفاده فراوان از حرکت آهسته، یکی از مصداق های این شباهت است. آنجا که طی درگیری اوایل فیلم در باند فرودگاه، تروی زن مأمور FBI را می کشد و از در هواپیما به بیرون پرتابش می کند، با کاربرد مؤثر این شگرد مواجهیم: تا لحظه هل دادن و پرت کردن زن توسط تروی، تصاویر اسلوموشن را می بینیم. اما درست از لحظه ای که او در هوا معلق می شود تا وقتی که محکم به زمین می افتد، ناگهان تصویر به دور عادی بازمی گردد و در نظر تماشاگری که تا پیش از این شاهد حرکت آهسته بوده، سرعت سقوط او چندبرابر می نماید. در زمینه میزانشن های آیینی و شبه آیینی نیز چنین رویکردی به چشم می خورد. تکان خوردن ردای کاستر تروی در باد طی آن صحنه مبادله اطلاعات مربوط به بمب در باند فرودگاه، یا رقص و نوسان آهنگین پرده های آویخته بر سردر کلیسا در انتهای فیلم، همه به نوعی قواعد و میزانشن ها و نشانه های مرسوم سینمای اکشن روز را به نمایش می گذارند؛ وانگهی کارکرد و تأثیر دراماتیک بجا و کارآمدی دارند و همین موجب می شود که متفاوت با همتایان خود به نظر رسند. نتیجه این روند، آن است که فیلم رسوم متداول آثار اکشن روز را هم تکرار و هم هجو می کند. انجام این مهم، مستلزم دستیابی به مرز باریک و ظریفی است که نه مخاطب عام علاقه مند به اکشن های مشابه را واژه کند و نه مخاطب جدی تر و خسته از کلیشه های

مکرر آنها را در سخیف انگاشتنِ فیلم، آزاد بگذارد .

«رعایت ملاحظات» و «هجو قواعد» ژانر به طور توأم و همزمان، پدیده نوینی است که در این چندساله رخ نموده و مثلاً در «دسپرادو» ساخته رابرت رودریگوئز جلوه قابل توجهی به خود گرفته و در «قصه عامه پسند» کوئنتین تارانتینو به اوج رسیده است. در کنار این‌ها و پیش از موارد متأخر، جوئل و اتان کوئن هم هستند که تقریباً تمامی فیلم‌هایشان همین صبغه «بازنمایی / هجو» توأمان ژانرها را داشته: آدمکش اجیرشده در کار با ژانر تریلر جنایی، «گذرگاه میلر» در کار با فیلم‌های گانگستری، «بزرگ کردن آریزونا» در کار با کمدی و «وکیل هادساگر» در کار با نوع آثار «کاپرای»، دقیقاً همین شیوه را در پیش می‌گیرند و دقیقاً به همین دلیل ارج و اعتباری ویژه می‌یابند. در این میان «بارتون فینگ» حسابی جداگانه دارد و به هجو و بازنمایی اصول یک ژانر معین بسنده نمی‌کند و تلفیق و آمیزه شگفت‌انگیزی از مجموعه ژانرها به دست می‌دهد و در همین حین، کلیشه‌های تثبیت‌شده آنها را نیز متزلزل می‌سازد. «بارتون فینگ» نمونه پست مدرن و متعالی همان چیزی است که فرانسوا تروفوی فقید نام «انفجار ژانرها» را بر آن می‌نهاد و همواره آرزویش را در سر می‌پروراند .

با گذر از «گریز» کلی‌مان به موارد متفاوت این سبک و سیاق نوین سینمای معاصر آمریکا و بازگشت به «تغییر چهره»، می‌توان گفت که جان وو در بکارگیری رویکرد هجوآمیز، البته جسارت و صراحت کوئن‌ها با ظرافت ترکیب «هجو» و «ستایش» ژانر توسط تارانتینو را ندارد، ولی با توجه به اینکه در تیر شکسته خودش در جرگه کلیشه‌پردازان ناموفق نوع اکشن بوده، تغییر مسیر فعلی‌اش در «تغییر چهره» جای تأمل دارد و در صورت تداوم، چه بسا بتواند به نقطه عطفی در موج اینگونه فیلم‌ها بدل گردد.

۴

در انتها فقط نکته‌ای درباره ترجمه نام فیلم می‌ماند که گویا کمی جنجال برانگیز شده و اشاره به وجوه معنایی

چندگانه و سرشار از «ایهام» آن، خالی از لطف نیست. عنوان ن «Face Off» به طور کلی در زبان انگلیسی به معنای «تغییر چهره» نیست. در اصطلاحات محاوره‌ای مرسوم در آمریکا، این عبارت به و معنای متفاوت به کار می‌رود که یکی از آنها «رویاری و مواجهه» است و دیگری «رو کم کنی یا ضرب شست نشان دادن». در مورد فیلم جان وو، هر دوی این تعبیر می‌تواند درست باشد. چرا که آرچر و تروی در تمام طول اثر رودرروی هم قرار می‌گیرند و همچنین بارها عزم خود را برای ضرب شست نشان دادن به یکدیگر، جزم می‌کنند. وانگهی روشن است که به کار رفتن واژه «صورت / face» در نام فیلمی که اصلی‌ترین کنش روایی آن، دو عمل جراحی عجیب و پیشرفته بر روی صورت دو مرد است، نمی‌تواند بیهوده باشد. به بیان دیگر، نمی‌توان «Face Off» را به «رویاری» یا «رو کم کنی» ترجمه کرد و از تأکید تلویحی عنوان اصلی که با استفاده از کلمه «face» می‌خواهد به موضوع جراحی صورت هم اشاره کند، چشم پوشید. حتی اگر دلالت معنایی نام فیلم، دقیقاً همان «مواجهه» یا «رو کم کنی» باشد، باز در بازی لفظی‌اش با واژه «face» ظرافتی نهفته که قابل اغماض نیست.

شاید خود فیلم به کمک مان بیابد. در صحنه‌ای، وقتی شان آرچر با ظاهر کاستر تروی نزد هاسلر رفته، یک بار به او می‌گوید: «می‌خوام صورت تروی رو از روی خودم بردارم» (در عبارت اصلی «I want take Troy's face off» هاسلر که بر حسب چهره مرد، او را تروی می‌پندارد، می‌گوید: «منظورت اینه که صورت آرچر رو بذاری»؛ و آرچر باز تأکید می‌کند که «نه، صورت تروی رو بردارم». بنابراین، تعبیر «face off» در قاموس دیالوگ‌های فیلم، معنایی چون «چهره‌برداری» یا حتی «برگرفتن نقاب از چهره» دارد. اما این عبارت، با آن‌که کلمه «چهره» در آنها به کار رفته، هیچ یک به لحاظ ترکیب واژگان، در فارسی مصطلح نیستند. پس استفاده از آنها ممکن نیست. از سوی دیگر، کلماتی چون «مواجهه» و... هم به جهت فقدان واژه «چهره» و از دست رفتن بازی لفظی و ایهام کلامی نهفته در عنوان اصلی، قابل استفاده نیستند. بنابراین، گویا ناگزیریم

همان عبارت تغییر چهره را به کار بریم که دست کم تناسب قابل قبولی با موضوع فیلم دارد و به اهمیت نقش عامل «چهره» در کل روایت نیز اشاره می کند.