

## ...«هیچ کدامان روی بهشت را نمی بینیم»!

جاده ای به سوی پردیسن / راهی به تباهی / سام مندز / ۲۰۰۲

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : ۱۳۸۱

عنوان فرعی: «جاده ای به سوی پردیشن» و بازشناسی شخصیت ضدقهرمان در سینمای گنگستری

کاملاً روشن است که فضا، موضوع و دوره تاریخی فیلم اخیر سام مندز، شباهت‌های ناچیزی با فیلم ستایش شده قبلی‌اش - «زیبایی آمریکایی» - دارد. اما به غیر از رویکرد همراه با خونسردی فیلمساز در نمایش حوادث که «لحن» دو فیلم را به هم شبیه می‌کند، «جاده ای به سوی پردیشن» در یکی از ویژگی‌های کلیدی خود نیز با فیلم قبلی مندز مشترک است: این که در قالب روایتی و ژانری خود، به بازیابی ریشه‌ها می‌پردازد. «زیبایی آمریکایی» را می‌شد کوشش جدی و نسبتاً مؤثر برای دوباره‌نگری گره‌ها و تنش‌های جاری در دل زندگی زناشویی در جامعه شهری آمریکای معاصر دانست. فیلمی بود که انگار با تصمیم به بازشناسی بحران‌های خانوادگی زمانه خود، زاویه دید و شیوه پرداخت مألوف این نوع فیلم‌ها را هم دستخوش دگرگونی‌های اساسی می‌کرد. حالا و در قالبی بسیار متفاوت، «جاده ای به سوی پردیشن» نیز رویکرد مشابهی را در پیش می‌گیرد و در عین رعایت ملاحظات کلی ژانر گنگستری، می‌کوشد به دوباره‌نگری مسیرهای اصلی و جاری در زندگی، روابط و مناسبات حرفه‌ای و شخصی و خانوادگی گنگسترها بپردازد. درست از همین جاست که تفاوت‌های ساختاری فیلم و از جمله، ریتم آن که آگاهانه کند است، برای تأملی مجدد در زاویه دید و شیوه پرداخت مألوف این ژانرفر معنا و مصداق می‌یابد.

۱ §

گفتار متن فیلم که در ابتدا و انتهای آن می‌آید و راوی‌اش مایکل سالیوان پسر (تایلر هاپلین) است، دقیقاً به همین بازشناسی اصل و اساس زندگی و کار گنگسترها اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که فیلم قصد دارد به سراغ علت‌العلل خشونت‌های جاری در این زندگی‌ها برود، به دنبال ریشه‌های ماجرا بگردد و شخصیت و ماهیت آدم‌های درگیر این مناسبات را زیر ذره‌بین ببرد. پسرک در گفتار متن آغاز فیلم از روایات مختلفی که

درباره پدرش مایکل سالیوان (تام هنکس) نزد مردم وجود داشته و دهان به دهان گشته، یاد می کند و می گوید که در خیلی از این داستان‌ها، سالیوان را آدم کاملاً بدی می دانند و بعضی داستان‌های دیگر، خوبی‌هایی به او نسبت می دهند. با این مدخل، کل فیلم به شرح همراهی شش هفته‌ای پسر با پدرش در جاده‌های شیکاگو و پردیسن بدل می شود: سام مندر می خواهد ما را نیز در جستجوی مایکل کوچک برای یافتن بدی‌ها و خوبی‌های پدر گنگسترش همراه کند و در این مسیر، عملاً ما و او را به شناخت تازه‌ای از احساس‌ها، دلتنگی‌ها، خشونت‌ها، هراس و مخاطرات گریزناپذیر زندگی یک گنگستر برساند. منظری که مندر برای این بازنمایی شخصیت آدمکش برگزیده (منظر یک نوجوان کنجکاو) در تغییر حس‌های کلی و همیشگی مان نسبت به آدم‌هایی از این دست، تأثیر بسیار دارد. در پایان فیلم، پسرک در گفتار متن نهایی می گوید: «اگر مردم از من بپرسند مایکل سالیوان مرد خوبی بود یا اصلاً ذره‌ای خوبی در وجودش نبود، همیشه یک جواب به آنها می دهم، فقط می گویم او پدرم بود.» با این عبارات، فیلمساز و مایکل سالیوان پسر عملاً قضاوت درباره سالیوان پدر را به ما واگذار می کنند. مسیر طبیعی مهربانی‌ها، مسئولیت‌پذیری و جنبه‌های دوست‌داشتنی سالیوان پدر که در کنار خشونت‌ورزی، کینه‌توزی، انتقام‌جویی و آدمکشی او به نمایش درمی آید، ابزار لازم برای شناخت کافی و قضاوت ناشی از آن را در طول فیلم به دست ما سپرده است. تأسفی که پدر در لحظه مرگش در پایان فیلم به پسرک ابراز می کند به روشنی به قرار گرفتن او و قرار دادن پسرش در مسیر تباهی‌های ناگزیر دنیای گنگسترها بازمی گردد. سالیوان از این اتفاق بزرگ که جهت زندگی خود و خانواده‌اش را عوض کرده و حتی زمان مرگ‌شان را هم پیش انداخته، ابراز تأسف می کند و با لحنی که گویی منکر همه خشونت‌هایی است که در کار و زندگی بر دیگران روا داشته، به پسرک می گوید که ناتوانی او را در شلیک گلوله با اسلحه، درک می کند .

رفتار و سپاسگزاری رابین هودوار سالیوان در قبال محبت آن پیرمرد و پیرزنی که در نیمه فیلم، او و پسرش

را پناه می دهند و زخمش را تیمار می کنند، ظاهراً یکی از همان مظلوم نوازی های مرسوم گنگسترهای تاریخ سینماست، ولی ارتباط آن با تصمیم نهایی پسرک که به مزرعه همان پیرمرد و پیرزن می رود، آنجا می ماند، بزرگ می شود و دیگر هرگز دست به اسلحه نمی برد، در حقیقت با مرور و شناخت دوباره کاراکتر ضدقهرمان سمپاتیک ژانر در ارتباط است. مایکل پسر همان موقعیت و همان سمپاتی و همدلی را که تماشاگر فیلم های گنگستری در طول تاریخ سینما نسبت به ضدقهرمان این ژانر داشته، عملاً و به نزدیک ترین شکل ممکن تجربه می کند، در سفر با او همراه می شود، تحت تأثیرش قرار می گیرد و جذابیت های انکارنشده کارش را در جریان آن بانک زنی ها می بیند، اما وقتی با ضعف خود در اسلحه کشیدن مواجه می شود، خشونت ذاتی فضای زندگی ضدقهرمان را دور از خود می یابد و از او فاصله می گیرد .

این کل نگری محتوایی، «جاده ای به سوی پردیسن» را نوعی تجدید نظرطلبی در همذات پنداری تاریخی تماشاگر ژانر گنگستری در قبال همه ابعاد زندگی ضدقهرمان محوری این ژانر تلقی می کند و خصیصه کلیدی و ریشه ای این زندگی یعنی خشونت را در عین حضور طبیعی و گریزناپذیرش، از دایره عناصر پدیدآورنده آن همذات پنداری خارج می سازد .

درست به همین خاطر است که موضع و لحن پسرک در گفتار پایانی، از هرگونه قضاوت درباره این ضدقهرمان خشن ولی سمپاتیک، طفره می رود: سالیوان پدر او بوده، همین کافی است. مایکل کوچک نه می خواهد و نه می تواند قضاوتی فراتر از این بکند. مسیر متفاوتی که او برای خودش برمی گزیند و بعدها منجر به این می شود که خیلی ها تصور کنند او در همان مزرعه بزرگ شده، نشانگر فاصله آشکاری است که او از خشونت دنیای پدرش می گیرد، اما اصول گرایی و مسئولیت پذیری ضدقهرمان، برای این که شخصیت پدر او را به همان اندازه برای ما هم جذاب و همدلی برانگیز، جلوه دهد، کافی به نظر می رسد .

آنچه تاکنون گفتیم، ساختمان محتوایی جاده‌ای به سوی پردیسن را شکل می‌داد. اما منذر طبعاً در شیوه پرداخت فیلمش نیز رویکردی متناسب با این ابعاد تماتیک برمی‌گزیند. او به لحاظ هدفی که از روایت ماجرای مایکل سالیوان پدر و پسر دارد، به هیچ وجه نمی‌خواهد مثلاً ضدژانر باشد یا به خرق عادت تمام‌عیاری در زمینه قواعد ژانر بدل شود. نمایش همان مناسباتی که در یک فیلم نمونه‌ای ژانر - از «سزار کوچک» (مروین له‌روی، ۱۹۳۰) تا «پدرخوانده» (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۲) - به چشم می‌خورد، در «جاده‌ای به سوی پردیسن» هم لازم است تا در دل این قواعد و ظواهر مشابه، تفاوت بین نگاهی که این فیلم به شخصیت ضدقهرمان و وجوه منفی و مثبت او دارد و نگاه‌های متداول، بیشتر به چشم بیاید و محسوس باشد: اعمال و رفتار او و حوادث و موانعی که سر راهش قرار می‌گیرد، همان است که همیشه بود. دید فیلم که از نگاه پسر نوجوان او شخصیتش را می‌بیند و ارزیابی می‌کند با نتیجه‌گیری‌ها و ارزیابی‌های معمول ژانر متفاوت است.

بدین اعتبار، بهره‌گیری سام منذر از برخی کلیشه‌های تثبیت‌شده ژانر یا استفاده مشترک او و کنراد هال (مدیر فیلمبرداری فوق‌العاده فیلم) از بعضی تصویرهای آشنا و تکرار شده ژانر، در جهت خلق همان فضا و بستر مشابه و به منظور برجسته کردن منظر متفاوت فیلم، درست عمل می‌کند. نوع نمایش حسادت کانر رونی (دانیل کریگ) به مایکل سالیوان به عنوان برادرخوانده‌اش، نمونه مشخص این رویکرد است. همراهی سالیوان با پدرخوانده‌اش جانی رونی (پل نیومن) هنگام نواختن پیانو در آن ضیافت، به ناهایی از نگاه خیره و چهره به فکر فرو رفته کانر قطع می‌شود و به سادگی، حس حسادت او را به تماشاگر نشان می‌دهد. فلو - فوکوس دوربین متحرک کنراد هال در انتهای آن صحنه جلسه بین رؤسای باند نیز چنین کارکردی دارد و وقتی جان رونی و سالیوان، در کنار هم و با حالتی محبت‌آمیز از میز جلسه دور می‌شوند، تصویر آن دو در پس‌زمینه کادر به شکل فلو درمی‌آید و کانر برآشفته را در پیش‌زمینه نما می‌بینیم، در حالی که درست در همین جلسه،

پدر به او تاخته و بر سرش فریاد زده است .

منذر برای انتقال و نمایش حال و حال درونی کانر که انگیزه کشتار خانواده برادرخوانده اش در او را تقویت می کند، عملاً همین دو اشاره صریح را با این پرداخت مستقیم و بی واسطه، کافی می داند. حتی می شود گفت که سرعت القاء این انگیزه، درست مثل شتاب آشکار فیلم های کلاسیک ژانر در ارائه اطلاعات از طریق نمایش تصویر بسته روزنامه های در حال چرخش و در حین نزدیک شدن به دوربین است: شیوه ای که در پرداخت به یادماندنی بخش دیگری از فیلم، عیناً به کار می رود. آنجا که حرکات مداوم و هم جهت دوربین در صحنه های مختلفی چون بانک زنی، شمارش اسکناس ها، فرار از مهلکه و رانندگی مایکل کوچک، به هم دیزالو می شود و برداشت بلند ناپیوسته ای را شکل می دهد، ما داریم ورسیون دیگری از همان شیوه کلاسیک اطلاع رسانی کپسوله شده را می بینیم و زمانی نسبتاً طولانی در همین چند نما خلاصه می شود و شرایط تازه پدر و پسر را پس از فرار، به ما معرفی می کند. حتی آن نای لایی این فصل که دست هارلین مگوایر (جود لاو) را در حال رد کردن سکه از لابه لای انگشتانش نشان می ده و به طور متوالی در میان نماهای بانک زنی و گریز سالیوان و مایکل کوچک قرار می گیرد، یادآور یکی از مشهورترین کش های ضدقهرمانان کلاسیک ژانر یعنی بازی جرج رافت با سکه توی دستش در فیلم «صورت زخمی» (هاوارد هاوکز، ۱۹۳۰) است .

این گونه ارجاع ها که مثلاً در صحنه های تعلیم رانندگی با ضرباهنگ سرخوشانه موسیقی متن و با یادآوری صحنه های مشابه فرار بعد از سرقت های متعدد در «بانی و کلاید» (آرتور پن، ۱۹۶۷) به اوج می رسد، در کلیت نظام ساختاری فیلم به مکملی برای همان روش های آشنا و تثبیت شده پرداخت کلاسیک ژانر بدل می شود و آشنایی زدایی فیلم از شخصیت ضدقهرمان همیشگی فیلم های بدنه ژانر را امکان پذیر می کند. وقتی پرداخت «جاده ای به سوی پردیشن» و پرداخت آثار متکی به قواعد ژانر، روند مشابهی دارد ولی نتیجه و لحن نهایی فیلم با آن آثار متفاوت است، تماشاگر خودبه خود تفاوت ها را در نوع نگاه فیلم و فیلمساز به ماهیت و

موقعیت آرام اصلی یعنی آدمکش می جوید و می یابد .

آ ۳

فیلم برخلاف آنچه در ابتدا می نماید، به طور کامل به «حذف اکشن» متکی نیست و گاه با نمایش رویدادهای مهیج، فصول نفس گیری هم می آفریند. البته شکی نیست که معیارهای تقطیع تند بسیاری از فیلم های جریان اصلی ژانر، برای ارزیابی «جاده ای به سوی پردیشن» به کار نمی آید. منذز آشکارا می کوشد به فواصل بین اتفاقات و حس و حال نهفته در پس هر ماجرا بیش از خود آن اتفاق و ماجرا توجه کند و این ویژگی در عین این که خصیصه ساختاری اثرش است، به همسویی آن با زاویه دید راوی فیلم (مایکل ۱۲ ساله) نیز بازمی گردد. اما صحنه پرتلهایی چون نخستین رویارویی سالیوان با مگوایر در آن کافه - رستوران بین راه یا فصل جداً پرتعلیق هتل که به درگیری مسلحانه سالیوان و مگوایر می انجامد، نشان می دهد که سام منذز در مسیر اهداف روایتی فیلم، هر جا که لازم بوده، از نمایش اکشن ابایی نداشته است. توجه کنیم که تقریباً تمام موارد این چنینی فیلم یا براساس حضور مایکل کوچک در جایگاه ناظر ماجرا شکل می گیرد (مثل صحنه کشتن برادر معترض دنی در اوایل فیلم و به دست کانر که مایکل کوچک در اتومبیل پنهان شده و به آنجا آمده و شاهد این قتل است) و یا به خاطر حضور و تهدید مگوایر، دلیل اول یعنی حضور مایکل به خاطر این که اساساً همین مشاهدات اتفاقی، باعث می شود او به راز پدر پی ببرد و سؤال اصلی و آغازگر روایت فیلم شکل بگیرد، نیازی به توضیح و تشریح ندارد. اما دلیل دوم یعنی حضور تهدیدآمیز مگوایر، ناشی از یگانگی وضعیت و وظیفه حرفه ای او به عنوان یک آدمکش با سوابق قبلی و طولانی مایکل سالیوان پدر در تمام دوره انجام مأموریتش برای جان رونی است. انگار سالیوان حالا تازه دارد به احساسی مشابه قربانیان بخت برگشته خود یا همه آن فراری هایی که نمی خواستند هدف گلوله او قرار گیرند، دست پیدا می کند. چون خودش هدف و قربانی آدمکش حرفه ای مشابهی واقع می شود .

در این بخش های مهیج، فیلم عملاً خود سالیوان را در شرایطی همچون همه قربانیان سابقش قرار می دهد تا ما با نظاره اضطراب و هراس او و با سهیم شدن در این تعلیق، به بازنگری در اصل و اساس کارش به عنوان آدمکش مزدبگیر پردازیم. بی توجهی به همین نکته است که خیلی ها را - چه در بین منتقدان آمریکا و چه در همین دور و بر خودمان - به اشتباه درخصوص بررسی نوع بازی تام هنکس در جاده ای به سوی پردیسن واداشته است. اگر با ملاک های دور از «تحلیل بازیگری»، حضور تام هنکس را بسنجیم و به سبک دوستان، بیشتر برحسب نوعی «تحلیل نقش» پیش برویم ابعاد اخلاقی این ضدقهرمان را با هنجارهای معقولی که غالباً در نقش آفرینی های هنکس دیده ایم (مثلاً در «فیلا دلفیا»، «نامه داری»، «فارس گامپ» و «نجات سرباز رایان») هیچ گونه همخوانی ندارد و ما بر پایه عادت، می توانیم انتخاب او برای نقش سالیوان را زیر سؤال ببریم. اما آن جلوه درخشان و تلفیقی ترس و احتیاط و خشم و اضطراب در چهره و نگاه سالیوان در صحنه کافه - رستوران جاده ای، تنها با تأمل در شرایط ویژه ای که او در آن واقع شده یعنی تغییر جایگاه از «آدمکش» به «هدف یا سبیل آدمکش» معنا می یابد. این گونه است که هنکس با وفاداری به جنبه های مضمونی فیلم، لحنی کاملاً خشک، درونگرا و غیرنمایشی به رفتار و گفتار مایکل سالیوان پدر می بخشد تا تردید عمیق او را در کل منش و روش زندگی و کارش، مداوم و جدی نشان دهد. گویی سالیوان همیشه در فکر است، هیچ حرکت و شلیک و سرقتی را با جلوه های نمایشی موسوم تزئین نمی کند و بیشتر در تجربه غریبی که از سر می گذرانند، غوطه ور است: او دارد حس و حال کسانی را که هدف آدمکشی هایی بوده اند، در طول فرار از آدمکشی دیگر تجربه می کند .

شاید بتوان گفت که آن ابراز تأسف سه باره سالیوان از مایکل نوجوان در پایان فیلم و در آستانه مرگش، ناشی از دریافت های هولناکی است که در اثر همین تجربه غریب شرایط قربانیان، نصیب سالیوان شده. حالا او که به روشنی، ناتوانی پسرش در شلیک با اسلحه را با تبسم و نگاه مهربانانه ستایش می کند یا دست کم آن را



طبیعی و پذیرفتنی می‌داند، می‌تواند از او به خاطر همه انتخاب‌های نادرست این مسیر خطاکاری - چنان که گفتم - عذرخواهی کند. بیهوده نیست که برخی اوقات و برخی افراد، نمی‌توانند از اشاره به معنای نام شهر کوچکی که هدف و مقصد نهایی سالیوان اس، بگذرند: «پردیشن» که نام منطقه ساحلی استف در عین حال و به عنوان یک واژه بامعنا، مترادف با تباهی است و با اغماض از اصول ترجمه اسامی خاص، می‌توان نام فیلم را راهی به تباهی نیز ترجمه کرد: این مسیری است که سالیوان در طول فیلم طی می‌کند و همزمان به ماهیت آن پی می‌برد .

شاید در همان لحظه‌های پایانی، همان‌جا که پوزش ساده سالیوان از پسر نوجوانش به بازخوانی شخصیت ضدقهرمان ژانر و دگرگونی تاریخی نگاه او نسبت به راه و روش زندگی‌اش بدل می‌شود، گنگستر در حال مرگ تازه معنای آن کلام هشداردهنده پدرخوانده‌اش جان رونی را دریافته باشد که از برآشفتگی او به خاطر مرگ همسر و پسر کوچکش (جنیفر جیسن لی و لیام آیکین) تعجب کرد، با چشمان نمناک و براق او با غم پنهان در نگاه خویش به صورتش خیره شد و به سالیوان یادآوری کرد که این راه بی‌برگشت را خودمان انتخاب کرده‌ایم، از آن گریزی نداریم و در جریان آن رو به تباهی می‌رویم. وقتی جان رونی به سالیوان گوشزد می‌کرد که «ما هیچ کدام روی بهشت را نمی‌بینیم» در حقیقت داشت خاستگاه و جایگاه دوزخی و همواره پراضطراب ضدقهرمان ژانر گنگستری را وصف می‌کرد و برای همیشه در ذهن‌ها می‌نشانند. مکث، بهت، شکوه و خیرگی هیپنوتیزم‌وار جان رونی در آن صحنه رمزآمیز کشتار همه همراهانش به دست سالیوان، در حالی که باران شدید از لبه کلاه جان رونی سرازیر شده، تجلی تصویری همان توصیف تاریخی است و چه به‌جا بود که آن توصیف را از زبان پل نیومن شنیدیم، که خودش یکی از شمایل‌های دوران بازنگری و دگرگونی اصول کلاسیک ژانر بود و جلوه‌هایی از این تجدیدنظر در شخصیت و مسیر سرنوشت قهرمانان یا ضدقهرمانان همیشگی ژانرها را در نقش‌ها و فیلم‌های مختلف تصویر کرده بود: از «تیرانداز چپ‌دست» (آرتورپن، ۱۹۵۸)

و «بیلیاردباز» (رابرت راسن، ۱۹۶۱) تا «بوچ کسیدی و ساندنس کید» (جرج روی هیل، ۱۹۶۹) و حتی «بوفالو بیل و سرخپوست‌ها» (رابرت آلمن، ۱۹۷۶). حالا و در جاده‌ای به سوی پردیسن، بازشناسی و رمزگشایی از آن تصویر تاریخی به عهده یکی از شمایل‌های نسل بعد از نیومن یعنی تام هنکس است. اما کامل‌ترین توصیف را خود او در مقام شمایل قدیمی به زبان می‌آورد.