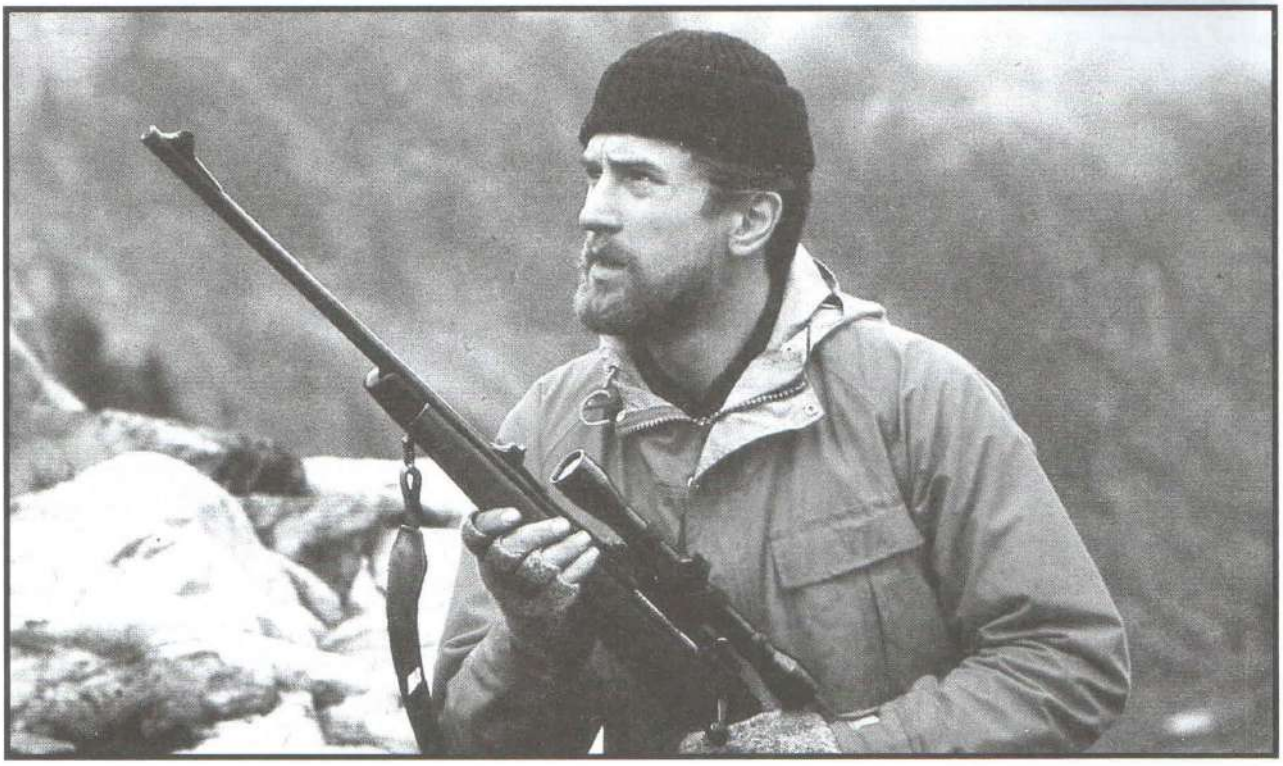
نقد وبررسی فیلمنامه «شکارچی گوزن» با حضور شاهین کربلایی‌طاهر مدرس دانشگاه

روزبه کمالی

آمریکایی که می‌خواستیم و دیگر نیست...



فیلم **شکارچی گوزن**(مایکل چیمینو/۱۹۷۸) یکی از مهم‌ترین آثار سینمایی دهه ۷۰ آمریکا و از فیلم‌های برجسته سینمای موج نو این کشور به شمار می‌آید. درباره اهمیت این فیلم و نیز ویژگی‌های دراماتیک فیلمنامه آن با شاهین کربلایی‌طاهر، کارگردان و مدرس سینما، گفت‌وگو کردم. شاهین کربلایی‌طاهر فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی سینما از دانشگاه یورک کانادا و دانش‌آموخته تدوین فیلم و زیبایی‌شناسی صدا از کالج شرایدن کاناداست. او هم‌چنین عضو آکادمی سینما و تلویزیون کانادا و استادیار دانشکده فیلم در دانشگاه یورک است. فیلم سینمایی **برهنه تا شب** به کارگردانی او نامزد بهترین فیلم بلند داستانی از جشنواره بین‌المللی فلستاف انگلستان(۲۰۰۹) و منتخب بخش بین‌المللی جشنواره فیلم فجر (۱۳۸۹) شده است. از آثار مکتوب شاهین کربلایی‌طاهر می‌توان به مجموعه **ده سینماگر معترض** (انتشارات سپندارمذ) و کتاب **گفت‌وگو با سم پکین‌پا** (انتشارات ققنوس- ترجمه) اشاره کرد. او هم‌اکنون کتابی درباره سینمای دهه ۶۰ آمریکا در دست انتشار دارد- که بخشی از تز دکتری اوست- و در آن به پیدایش، گسترش و نیز خاموشی جریان موج نو سینمای آمریکا می‌پردازد.

روزبه کمالی: گرچه شماری از منتقدان و مورخان سرشناس سینما فیلم **شکارچی گوزن** را از جنبه موضوع و تم لزوماً فیلمی درباره جنگ ویتنام نمی‌دانند، این جنگ و آثار گسترده‌اش هم در متن فیلمنامه و هم در بیرون از متن آن- در زمینه اجتماعی و دوره تاریخی‌ای که این درام در آن خلق شده – به اندازه‌ای مهم و مؤثر است، که به نظر می‌رسد نمی‌توانیم از سخن گفتن درباره‌اش صرف نظر کنیم.

شاهین کربلایی‌طاهر: همین‌طور است. جنگ ویتنام یکی از فرسایشی‌ترین جنگ‌های تاریخ معاصر آمریکا بود که نزدیک به ۲۰ سال طول کشید، اما نقطه اوج آن مربوط به اواخر دهه ۶۰ و اوایل ۷۰ است. در سال ۱۹۷۳ نیکسون رئیس جمهور وقت آمریکا با ویتنام شمالی معاهده صلح امضا کرد و پذیرفت که نیروهای آمریکایی را از ویتنام خارج کند. در سال ۱۹۷۵ ارتش ویتنام شمالی و ویت‌کنگ‌ها سایگون پایتخت ویتنام جنوبی را گرفتند و عملاً جنگ تمام شد.

کمالی: در این جنگ ۵۸ هزار آمریکایی کشته شدند و قریب به ۳۰۰ هزار نفر زخمی

و معلول. این جنگ تأثیرات هولناک و عمیقی بر مردم آمریکا گذاشت و موجب شکل‌گیری جنبش‌های گسترده ضدجنگ شد. تأثیر این جنگ بر سینمای آمریکا چه بود؟

کربلایی‌طاهر: مشخصاً از سال ۱۹۷۸، سه سال بعد از پایان جنگ ویتنام، اولین فیلم‌های جدی درباره این جنگ ساخته و عرضه شد. در دوران جنگ تنها فیلم سینمایی درباره جنگ ویتنام **کلاه سبزها**(۱۹۶۸) ساخته جان وین بود، که با توجه به عقاید راستی‌اش مدافع جنگ بود. قرار بود این فیلم را جان فورد بسازد، اما او نپذیرفت. استقبال از آن فیلم هم چندان خوب نبود. سال ۱۹۷۸ که فیلم **شکارچی گوزن** ساخته شد، سه فیلم خوب و مطرح دیگر درباره جنگ ویتنام به نمایش در آمد؛ **به اسپارت‌ها بگو** (تد پست)، **بازگشت به خانه** (هال اشبی) و **پسران گروهان سی**(سیدنی. جی. فیوره) یک سال بعد هم **اینک آخرالزمان** (فرانسیس فورد کاپولا/ ۱۹۷۹) ساخته شد.

کمالی: چرا در طول جنگ ویتنام به جز **کلاه سبزها** فیلمی درباره آن ساخته نشد؟

کربلایی‌طاهر : تا اواسط دهه ۷۰ صحبت کردن درباره ویتنام در هالیوود هنوز تابو بود. بسیاری از تهیه‌کنندگان به محض این‌که می‌دیدند فیلمنامه‌ای درباره ویتنام است، آن را رد می‌کردند. عقیده داشتند که هیچ آمریکایی نمی‌خواهد فیلمی درباره جنگ ویتنام ببیند.

کمالی: آیا با ممنوعیتی از جانب حکومت مواجه بودند؟

کربلایی‌طاهر: نه اصلاً. آن‌ها پیش از این سانسور شدید دولتی را در دوران سیاه مک‌کارتیسم تجربه کرده بودند و به همین سبب دیگر تن به نظارت حکومتی نمی‌دادند. باید توجه داشت که در آن زمان مردم و دانشجویان در اعتراض به این جنگ در خیابان‌ها بودند. مردم خشمگین و آزرده بودند. جنبش‌های مدنی حقوق سیاهان، زنان و جنبش‌های دانشجویی در اوج بود. بنابراین تهیه‌کنندگان فکر می‌کردند که چنین موضوعی سبب ناراحتی مردم خواهد شد و فیلم‌هایی در این باره فروش خوبی نخواهند داشت. هالیوود در پی فروش بیشتر است، بنابراین اگر فیلم ضدجنگ می‌تواند بفروشد، خب پس فیلم ضدجنگ می‌سازد.

کمالی: پس چه اتفاقی افتاد که هالیوود به فیلم‌هایی درباره جنگ ویتنام که ضدجنگ هم بودند، روی خوش نشان داد؟

کربلایی‌طاهر: باید به شرایط آن دوره به دقت توجه کرد. در دهه ۶۰ کارگردان‌های قدیمی سینمای آمریکا یا پیر شده بودند، یا دیگر جهان و جامعه جدید و مناسبات آن را به درستی نمی‌شناختند، یا نمی‌فهمیدند. هاوارد هاکس در دهه ۶۰ چهار فیلم می‌سازد و خودش را تکرار می‌کند. فریتس لانگ آخرین فیلمش را دهه ۶۰ می‌سازد و دیگر فیلم نمی‌سازد. آخرین فیلم فرانک کاپرا در ۱۹۶۱ ساخته می‌شود و فیلم آخر چارلی چاپلین در ۱۹۶۷.

کمالی: تازه آثار آخرشان هم برجسته نیست.

کربلایی‌طاهر: همین‌طور است. از نسل قدیم کارگردانان تنها هیچکاک و فورد ماندند که کمابیش فیلم‌های خوبی ساختند. از سوی دیگر در مقابل کارگردانان و فیلم‌سازان قدیمی که اغلب با دنیای جدید بیگانه بودند، کارگردان‌های جدیدی که بعداً ظهور کردند، اغلب کالج رفته و کتاب‌خوان بودند. وقتی درباره کالج در دهه ۵۰ و ۶۰ صحبت می‌کنیم، درباره نهادی فرهنگی حرف می‌زنیم که مرکز جنبش‌های دانشجویی و مدنی و هنری و اتفاقات سیاسی و فرهنگی بزرگی است. خیلی از فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان بعدی خودشان بخشی از این جنبش‌ها بودند. در همان سال‌ها درام تاریخی- حماسی عظیمی مانند **کلئوپاترا**(۱۹۶۳) به کارگردانی جوزف منکیه‌ویچ از فیلم‌سازان نسل گذشته- با هزینه ۴۴ میلیون دلاری و با بازی سوپر استارهایی مانند الیزابت تیلور و ریچارد برتون- در گیشه شکست خورد. مردم دیگر علاقه‌ای به این‌گونه فیلم‌ها نداشتند و آثاری می‌خواستند که زندگی و مسائل آن‌ها را تصویر کند. جالب این‌که در همان دهه ۶۰ فیلمی مانند **ایزی رایدر**(دنیس هاپر/۱۹۶۹) -که اثری مستقل و درباره مسائل روز جامعه بود- با سرمایه ۳۶۰ هزار دلاری، فقط ۴۰ میلیون دلار در آمریکا فروش داشت. البته منظورم این نیست که لزوماً فروش یا عدم فروش یک فیلم دلیل خوب یا بد بودن آن است.

کمالی: این همان سینمای موج نو آمریکاست؟

کربلایی‌طاهر: بله، جنبش سینمای مستقل آمریکا یا موج نو سینمای آمریکا یا آن‌طور که در برخی منابع از آن نام برده شده است، «هالیوود نو». این جنبشی است هم تحت تأثیر و هم تأثیرگذار بر جنبش‌های مدنی، سیاسی و فرهنگی دهه ۶۰. با این جنبش دوران سینمای کلاسیک پایان می‌یابد و دوران سینمای مدرن آغاز می‌شود. این دوره که با عنوان سینمای دهه ۶۰ آن را می‌شناسیم، از نیمه دهه ۵۰ شروع شد، در اواخر دهه ۶۰ به تکامل رسید و در دهه ۷۰ رفته‌رفته کم‌رنگ شد. اگرچه تأثیرات این دوره و تجربیات سینماگران آن هم‌چنان بر شکل و محتوای سینمای امروز قابل مشاهده و غیرقابل انکار است. هم‌چنین نقش و تأثیر سینمای دهه ۶۰ در فهم بهتر جنبش‌های هنری‌ای چون پاپ-آرت، کمپ، کج و کانسپچوآل آرت - که راه را برای پست مدرنیسم در سینمای دهه ۹۰ هموار کردند- بسیار قابل توجه است. از کارگردانان مشهور سینمای موج نو آمریکا می‌توان به جان کاساوتیس، وودی آلن، سیدنی پولاک، استنلی کوبریک، پیتر باگدانوویچ، سیدنی لومت، رابرت آلتمن، سم پکین‌پا، برایان دی پالما، مارتین اسکورسیزی، فرانسیس فورد کاپولا اشاره کرد.

کمالی: موضوع فیلمنامه و فیلم‌های این کارگردانان با فیلم‌سازان گذشته چه تفاوت‌هایی داشت؟

کربلایی‌طاهر: از دستاوردهای مهم این فیلم‌سازان می‌توان به نگارش فیلمنامه‌ها و ساخت فیلم‌هایی با مضامین اجتماعی، سیاسی که بازگوکننده واقعیات جامعه متحول، پردرد و مأیوس از ساختار قدرت آن زمان آمریکا بود، اشاره کرد؛ جامعه‌ای جوان با افق‌هایی متفاوت با پدرانشان؛ جامعه‌ای خسته از جنگی فرسایشی و بی‌معنی هزارن کیلومتر فراتر از مرزهای آمریکا. این نسل جدید کارگردانان شیوه تولید جدیدی را پایه‌گذاری و سپس تثبیت کردند با عنوان تولید فیلم مبتنی بر کنترل کارگردان (directed driving production). این فیلم‌سازان توانستند کنترل بر تولید فیلم را که سال‌ها توسط نظام استودیویی هالیوود اعمال می‌شد، به صاحب اصلی آن یعنی «کارگردان» برگردانند. پس از موفقیت **ایزی رایدر** تهیه‌کنندگان گفتند اگر راه پول درآوردن این است که نظارت بر فیلم در اختیار کارگردان باشد و استودیو دخالت نکند، خیلی خب ما کنترل را می‌دهیم دست کارگردان. به این ترتیب از نظارت استودیوها کاسته شد و با افزایش اختیار کارگردان در دهه ۶۰ و ۷۰ آمریکا، فیلم‌هایی ساخته شدند که یکی از دیگری زیباتر بودند.

کمالی: مایکل چیمینو هم جزو فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان سینمای موج نو آمریکا بود؟

کربلایی‌طاهر: از متأخرین بود؛ یعنی دیرتر از بقیه به آن پیوست. البته متأسفانه سینمای موج نو شکست خورد، و جالب

این‌جاست که یکی از عوامل تأثیرگذار در این شکست خود مایکل چیمینو بود. در پایان دهه ۷۰ چیمینو وسترنی متفاوت با نام **دروازه بهشت**(۱۹۸۰) ساخت، که گرچه از نظر سینمایی هم‌چنان فیلمی خارق‌العاده است، اما از نظر فروش(بودجه ساخت: ۴۴ میلیون دلار و فروش: سه و نیم میلیون دلار!) شکستی فاجعه‌بار بود. با شکست این فیلم، منتقدان شیوه آزاددستی کارگردان دوباره قدرت یافتند. از جانب دیگر نیز با ظهور فیلم‌سازی به نام استیون اسپیلبرگ با فیلم آرواره‌ها(۱۹۷۵) و کارخانه رویاسازی‌اش، که منجر به پایه‌گذاری سنت‌هایی نامیمون چون فیلم‌های دنباله‌دار (Franchise Movies) و بلاک باستر (Blockbuster) شد، دوباره کنترل فیلم از دست «کارگردان» خارج شد و استودیوها بر اریکه کنترل و قدرت تکیه زدند.

کمالی: بپردازیم به فیلمنامه **شکارچی گوزن**. فیلمنامه **شکارچی گوزن** چگونه نوشته شد؟

کربلایی‌طاهر: فیلم **شکارچی گوزن** براساس فیلمنامه **مردی که برای بازی می‌آید**(نوشته لوییس گارفینکل، و کوئینین کی. ردکر) نوشته شده است. این فیلمنامه درباره عده‌ای است که برای شرکت در بازی رولت روسی به لاس وگاس می‌روند. مایکل دیلی یکی از تهیه‌کنندگان **شکارچی گوزن** این فیلمنامه را می‌خرد و آن را به چیمینو می‌دهد. چیمینو بعد از ملاقات با گارفینکل و ردکر به همراه واشبورن روی فیلمنامه کار می‌کنند. پروتاگونیست این فیلمنامه مردی است به نام مرل که گرچه در نبرد دچار صدمات جدی روانی و جسمی شده، هم‌چنان شخصیتی استوار و پردل‌وجرئت دارد.

کمالی: فیلمنامه اولیه دست‌خوش چه تغییراتی شد؟

کربلایی‌طاهر: چیمینو و واشبورن در بازنویسی آن فیلمنامه بازی رولت روسی را نگه داشتند، اما مکان بازی را به ویتنام تغییر دادند. اما جالب‌ترین کار آن‌ها از جنبه دراماتیک این است که آن‌ها شخصیت اصلی، مرل، را به سه شخصیت تقسیم می‌کنند؛ مایک (رابرت دنیرو)، نیک(کریستوفر واکن) و استیو(جان سویج). آن‌ها داستان فیلم را نیز از شهر کلرتون در میان اجتماعی روسی- آمریکایی آغاز کردند.

کمالی: چرا داستان فیلمنامه در شهر کلرتون و در میان اجتماعی روسی- آمریکایی می‌گذرد؟

روزبه کمالی

کربلایی‌طاهر: شخصیت‌های اصلی فیلم **شکارچی گوزن**- مایک، نیک و استیو- سه دوست اهل شهر کلرتون در ایالت پنسیلوانیای آمریکا هستند، درهمین شهر هم زندگی می‌کنند و جزو اجتماع روسی- آمریکایی به شمار می‌آیند. کلرتون دارای بزرگ‌ترین کارخانه فولاد در آمریکاست، بنابراین بیشتر ساکنان شهر کلرتون از طبقه کارگر بوده‌اند. مایک و نیک و استیو و دوستانشان همه کارگرند. در این طبقه کمتر می‌توان افرادی را یافت که دانش سیاسی- فرهنگی قابل توجهی داشته باشند. در طول فیلم هم نمی‌بینیم که این افراد کتاب یا مجله‌ای بخوانند. تفریحاتشان هم فرهنگی نیست، بلکه بیشتر در پی لذت‌های جسمی‌اند؛ رقص و شکار و نوشیدن. بنابراین سطح دانش سیاسی شخصیت‌هایی مثل مایک و نیک و استیو بسیار پایین است. آن‌ها هیچ چیزی درباره ویتنام و نقش آمریکا در آن‌جا نمی‌دانند. برای آن‌ها فرقی نمی‌کند که با ویتنام بجنگند یا مثلاً با هلند. از طرفی بازی رولت روسی، متافور اصلی فیلم است که از طریق آن درون‌مایه اصلی اثر منتقل می‌شود. با انتخاب شخصیت‌هایی از اجتماع روسی-آمریکایی پیوندی دراماتیک و نیز نمادین میان این شخصیت‌ها با بازی رولت روسی برقرار می‌شود. چنان‌که می‌بینید، پایه‌های اصلی فیلمنامه در انتخاب مکان و قومیت و فرهنگ شخصیت‌ها بسیار حساب‌شده و محکم بنا شده است.

کمالی: حالا که صحبت از رولت روسی شد، خوب است اشاره کنیم که استفاده از این بازی در فیلمنامه چه مخالفت‌ها و اعتراض‌هایی را در پی داشت.

کربلایی‌طاهر: پیش از آن و در پیوند با همین بحث، می‌خواهم درباره موضوعی صحبت کنم که در همه جای دنیا میان منتقدان و فیلمنامه‌نویسان مباحثه‌ها و مجادله‌های بسیاری را دامن زده است، و آن بحث خیال و واقعیت در فیلمنامه است. بسیاری از ما که با فیلم و فیلمنامه سروکار داریم، درباره آثار متعددی با این اعتراض منتقدان روبه‌رو شده‌ایم که: «فلان اتفاق در فیلمنامه، در عالم واقع رخ نمی‌دهد، پس غیرقابل باور و غیرواقعی است.» درصورتی که آن‌چه در دنیای فیلم اتفاق می‌افتد لزوماً نباید در جهانِ خارج از آن مابه‌ازا داشته باشد، بلکه مهم آن است که با منطق درونی اثر سازگار و منطبق باشد. جهان فیکشن و داستانی، منطقی متفاوت با دنیای واقع دارد و لزوماً از آن پیروی و متابعت نمی‌کند. البته منطق درونی اثر باید سازگار باشد، اما همه فیلم‌ها و فیلمنامه‌ها لزوماً به گزارش مستندوار واقعیت نمی‌پردازند.

کمالی: بگذریم از این‌که از جنبه فلسفی وفاداری به واقعیت بسیار دشوار یا حتی غیرممکن است، چون در مواجهه با واقعیت و ارائه گزارش دقیق از آن باز هم پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های ما دخیل است. بنابراین حتی مستندترین و واقع‌گراترین آثار نیز حامل داوری‌ها و نظرات خالق آن است و در واقع یکی از روایت‌های ممکن از امر واقع است و با خود واقعیت فی‌نفسه چنان‌که روی داده تفاوت دارد.

کربلایی‌طاهر: دقیقاً. اما به نظر می‌رسد هم‌چنان برخی از منتقدان ما انتظار دارند که آن‌چه در عالم فیکشن رخ می‌دهد، عیناً باید در جهان خارج از اثر رخ داده باشد. اکنون به سراغ فیلمنامه **شکارچی گوزن** برویم، با تأکید بر بازی رولت روسی و نقش آن در این اثر. همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، این بازی در واقع متافور و نماد اصلی فیلمنامه است. شخصیت‌های فیلم **شکارچی گوزن** در ویتنام اسیر می‌شوند و ویت‌کنگ‌ها

آن‌ها را وادار می‌کنند که در بازی مرگ‌بار رولت روسی شرکت کنند. این بازی سراسر پوچ و جنون‌آور است؛ استعاره‌ای از جنگ یا هر رویداد دیگری به همین اندازه بی‌معنی و خطرناک. اگر شما بازی رولت روسی را از فیلمنامه **شکارچی گوزن** کنار بگذارید، چیزی از این فیلمنامه باقی نمی‌ماند. با این همه ما تا زمان حاضر هم هیچ سندی در دست نداریم که ثابت کند ویتنامی‌ها رولت روسی بازی می‌کردند.

کمالی: در نقدهای مشهور بر این فیلم هم آمده است که هیچ گزارش تأییدشده‌ای در دست نیست که ویتنامی‌ها رولت روسی بازی می‌کردند، یا اسیران را به این کار وامی‌داشتند، یا این‌که خود سربازان آمریکایی آن را بازی می‌کردند.

کربلایی‌طاهر: در همان زمان بسیاری به این موضوع اعتراض کردند. از معروف‌ترین نقدها در این باره نقد پیتر آرنت در آسوشیتدپرس بود. پیتر آرنت برنده جایزه پولیتزر به خاطر گزارش‌هایش از جنگ ویتنام است. آرنت اعتراض کرد که این اتفاق در جنگ ویتنام هرگز رخ نداده. بسیاری دیگر هم در این اعتراض به او پیوستند. در همان زمان دنیرو در مصاحبه‌ای درباره واقعی یا غیرواقعی بودن بازی رولت روسی در فیلمنامه گفت: «نمی‌دانم این اتفاق واقعاً رخ داده است یا نه، اما این مهم نیست، مهم آن است که شما در جهان اثر به راحتی می‌توانید متصور شوید که وقوع آن امکان‌پذیر است.» به نظرم حرف دنیرو پاسخ بسیار خوبی برای مخالفان رخ دادن وقایع به ظاهر غیرواقعی در فیلمنامه است. مهم نیست که رخدادی تا حالا اتفاق افتاده یا نه، مهم آن است که آیا آن حادثه در جهان اثر می‌تواند رخ دهد یا نه؟ اگر پاسخ مثبت است، پس آن رویداد باورپذیر است.

کمالی: اکنون شاید وقت مناسبی باشد که- با توجه به بحث در باب واقعی بودن یا نبودن بازی رولت روسی در میان اسرای جنگی ویتنام- برگردیم به یکی از مهم‌ترین اختلافات درباره این فیلم که آیا **شکارچی گوزن** فیلمی درباره جنگ ویتنام است یا نه؟ رابین وود درباره بازی رولت روسی می‌گوید(نقل به مضمون) که مهم نیست این اتفاق در واقعیت رخ داده یانه. به نظرم در واقع اگر این اثر فیلمی و فیلمنامه‌ای درباره جنگ ویتنام نباشد- به این معنا که بخواهد رویدادهای آن را با استناد به تاریخ نمایش دهد- پس واقعی بودن این حادثه مهم نیست. من نظر رابین وود را در این چهارچوب می‌فهمم و با آن موافقم. راجر ایبرت هم می‌نویسد این فیلم جنگی یا ضدجنگ نیست، بلکه با عواطف و احساسات ما سروکار دارد و اثری غم‌انگیز است.

کربلایی‌طاهر: بله من هم معتقدم که این فیلم درباره جنگ ویتنام نیست و می‌توانم نشانه‌های مهمی در تأیید این نظر از خود اثر بیاورم. نویسندگان و فیلم‌ساز از عناصری استفاده می‌کنند تا بین مخاطب و جنگ ویتنام به مثابه یک رویداد تاریخی فاصله بیندازند. نخستین عامل همین رولت روسی است که به طور مبسوط درباره آن صحبت کردیم. عنصر بعدی سن جک و نیک و استیو است که در مقایسه با آدم‌هایی که به سربازی اجباری می‌روند، مسن‌ترند. عامل سوم هم لهجه غلیظ نیویورکی رابرت دنیرو و کریستوفر واکن است. چطور آدم‌هایی که در کلرتون به دنیا آمده‌اند و آن‌جا زندگی و کار می‌کنند، با لهجه غلیظ نیویورکی حرف می‌زنند؟ دقت کنید که مایکل چیمینو کارگردانی است که برای طرح‌ریزی پایه‌های فیلمنامه‌اش -انتخاب مکان و طبقه شخصیت‌ها و قومیت آن‌ها- این همه سخت‌گیری و وسواس نشان داده و پنهان‌ترین روابط- مانند رابطه رولت روسی با ریشه روسی داشتن شخصیت‌ها- از نظرش دور نمانده است. من شک ندارم که چیمینو با آوردن این نشانه‌ها می‌خواسته مدام آدرس بدهد که این فیلم درباره جنگ ویتنام نیست.

کمالی: پس این فیلمنامه درباره چیست؟

کربلایی‌طاهر: به نظر من این فیلمنامه درباره فشار غیرانسانی واردشده به وجود انسان است و واکنش آدمی به آن . درباره لطماتی است که مواجهه با این فشار بر انسان وارد می‌کند و به مرگ یا بیماری شدید جسمی و روحی می‌انجامد؛ فشاری که حیات را از میان می‌برد یا به شدت بی‌رمق می‌کند. این فشار ممکن است از جانب جنگ باشد یا هر عامل زندگی‌ستیز و غیرانسانی دیگر. رولت روسی گرچه در فیلمنامه در جنگ ویتنام بازی می‌شود، اما استعاره‌ای است از هر بازی بی‌معنی و ویران‌گری که آدم‌ها را می‌کشد یا به اسارت و اعتیاد می‌کشاند (اعتیاد نیک به بازی رولت روسی).

کمالی: رابین وود در نقد مشهورش بر **شکارچی گوزن*** از ویژگی‌های ساختار این فیلم سخن می‌گوید و یکی از این خصوصیات را اصل تلاقی موتیف‌ها می‌داند. مثلاً سکانس‌های ویتنام همیشه با صدای هلی‌کوپتر آغاز می‌شود. در پایان فیلم هم که در کلرتون است، فیلم خبری‌ای پخش می‌شود که پیاده کردن هلی‌کوپترها را از ناوهای جنگی آمریکایی نشان می‌دهد، و باز یادآور موتیف هلی‌کوپتر و ویتنام است. شما چه موتیف‌هایی در این فیلم تشخیص دادید؟

کربلایی‌طاهر: در آغاز فیلم وقتی مایک و دوستانش از کارخانه بیرون می‌آیند، نیک به خورشید که حالت خاصی دارد نگاه می‌کند و می‌گوید بدیمن است. بعدتر در جشن عروسی استیو، کسی جامی به او و عروسش می‌دهد و می‌گوید اگر از این جام بنوشید بدون آن‌که قطره‌ای از آن بریزد، خوشبخت خواهید شد. بعد بدون آن‌که کسی ببیند- فقط تماشاگر می‌بیند- دو قطره از محتویات جام روی لباس عروس می‌چکد. در بخش پایانی مراسم عروسی مایک و دوستانش با یک سرباز از جنگ برگشته روبه‌رو می‌شوند و با سرخوشی از او درباره جنگ می‌پرسند، اما او فقط ناسزا می‌گوید و از جنگ حرفی نمی‌زند. همه این‌ها نشانه‌هایی است که از بدیمنی سفر به ویتنام خبر می‌دهد. ترتیب از پی هم آمدن این نشانه‌ها نیز قابل توجه است؛ اولین نشانه یعنی خورشید بسیار دور است، دومی که چکیدن قطرات شراب است نزدیک‌تر است و سومی که حضور یک سرباز از جنگ برگشته است، ملموس‌ترین نشانه از فاجعه‌بار بودن جنگ ویتنام است.

کمالی: پس از این‌که مایک از ویتنام بازمی‌گردد، بار دیگر به شکار می‌رود. می‌دانیم که مایک پیش از این به شکار بسیار علاقه‌مند بوده و اعتقاد داشته که شکار را باید با یک شلیک(one shot) زد. اما مایک نمی‌تواند یا نمی‌خواهد به شکار شلیک کند. چه تغییری در شخصیت مایک رخ داده است؟

کربلایی‌طاهر: چارلز جی ملند در مقاله‌ای در کتاب **سینمای آمریکا در دهه ۷۰** درباره بازگشت مایک به آمریکا توضیحات راه‌گشایی دارد. او می‌نویسد ما چند نشانه داریم که مایک در بازگشت اولیه‌اش به شهر موجودی است که دچار فروپاشی شده و دیگر انسجام سابق را ندارد. نخست این‌که مایک که آدمی بسیار اجتماعی بود، در پارتی خوشامدگویی‌اش شرکت نمی‌کند. بعد در صحنه شکار آگاهانه از شلیک به گوزن خودداری می‌کند، در حالی که او معتقد بود که باید شکار را با یک شلیک کشت. و دیگر این‌که تفنگ دوستش استنلی(جان کزال) را از او می‌گیرد و نخست روی شقیقه او می‌گذارد و بعد پرت می‌کند و می‌گوید دیگر این را دست نگیر. به نظر ملند در

این صحنه تمام فشار جنگ بر مایک فاش و ابراز می‌شود. جالب است که این موتیف‌ها سه‌گانه‌اند و موتیف‌هایی هم که پیش از این برشمردیم سه‌گانه بودند؛ احتمالاً میان این سه‌گانگی موتیف‌ها و تعداد این دوستان که سه نفرند، ارتباطی هست. در این‌جا می‌خواهم به نکته‌ای دیگر نیز اشاره کنم، من معتقدم که باید این سه شخصیت را یک تن فرض کرد. بنابراین وقتی مایک برای بازگرداندن نیک به ویتنام می‌رود، در واقع

سراغ خودش رفته است. شما در هیچ جایی از فیلم نمی‌توانید یکی از این شخصیت‌ها را ببینید که تنها باشند و دیگران -دست‌کم یکی از آن‌ها- حضور نداشته باشد. ممکن است حضور فیزیکی نداشته باشند، اما از طریق سایه‌شان ما حضور آن‌ها را احساس می‌کنیم. مثلاً هنگامی که مایک به شهر بازمی‌گردد، سایه نیک و استیو با اوست. وقتی استیو در بیمارستان است، سایه نیک از طریق پول‌هایی که نیک برایش می‌فرستد، آن‌جاست. وقتی نیک می‌میرد، در واقع بخشی از آن شخصیت واحد از میان رفته است. هنگامی که استیو معلول می‌شود، در حقیقت بخشی از آن شخصیت معلول شده است. بنابراین ازهم‌گسیختگی شخصیت مایک طبیعی است، چون بخش‌هایی از او -نیک و استیو- به شدت آسیب دیده‌اند و با او نیستند.

کمالی: فیلم پایان غافل‌گیرکننده و درخشانی دارد که درباره آن هم بسیار نوشته‌اند. در هنگام خواندن سرود بسیار جدی و انگار با اعتقاد می‌خوانند.

کربلایی‌طاهر: اگر بخواهم مقداری جسارت به خرج بدهم که می‌دهم، به نظرم آوردن این سرود در بخش پایانی خصیصه‌ای کمپ‌آرتی دارد. نمی‌دانیم قرار است سکوت کنیم یا یاد دلاوری‌های این شخصیت‌ها بیفتیم -اما کدام دلاوری؟- یا قرار است بخندیم و ریشخند کنیم. خواندن این سرود در پایان فیلم خیلی طعنه‌آمیز است. ببینید در اواخر دهه ۶۰ در سینمای مستقل آمریکا موتیفی رایج شد که آمریکایی که ما تصور می‌کردیم و در پی‌اش بودیم، وجود ندارد. این موتیف در آثار بسیاری تکرار شده است. شاید برجسته‌ترین و مشهورترین نمونه این موتیف در فیلم **ایزی رایدر** آمده است: دو نفر ایالات متحده را می‌گردند که آمریکا را پیدا کنند و آخرش نه‌تنها آن را پیدا نمی‌کنند که در این راه جان می‌دهند. در همین **شکارچی گوزن** سه رفیقی که به جنگ می‌روند، چه حالی که نیک کشته شده، استیو معلول است و مایک دچار لطمات روحی جبران‌ناپذیر، و در شرایطی که به نظر می‌رسد زندگی این آدم‌ها احتمالاً دیگر به وضعیت سابق بازنخواهد گشت، شخصیت‌ها سرود خدا آمریکا را حفظ کند/ برکت دهد(**God Bless America**) را می‌خوانند. تضاد این سرود با آن‌چه از زندگی و شادی این آمریکایی‌ها(شخصیت‌های فیلم) بر جای مانده کاملاً مشهود است، اما شخصیت‌ها چیزی عایدشان می‌شود؟ یکی می‌میرد، یکی معلول می‌شود و سومی هم دیگر نمی‌تواند زندگی عادی داشته باشد. اگر این فیلم در دهه ۹۰ ساخته شده بود، همه به خاطر وجود رولت روسی- که در واقعیت تاریخی رخ نداده- و نیز این پایان‌بندی می‌گفتند این اثر پست مدرن است و پایان فیلم هم هجو و ریشخندی پست مدرنیستی است. مثال دیگر شاید مقصودمان را روشن‌تر کند؛ در **مخمل آبی**(دیوید لینچ/ ۱۹۸۶) شخصیت اصلی یک گوش در پارک پیدا می‌کند. اگر سال ۱۹۳۰ بود، می‌گفتند این صحنه سورئال است، اما در دهه ۹۰ می‌گویند پست مدرن است.

کمالی: سخن پایانی؟

کربلایی‌طاهر: شاید برای شما و خوانندگانتان جالب باشد که **شکارچی گوزن** -با توجه به ۱۵ میلیون دلار بودجه و ۵۰ میلیون فروش و با توجه به نوسان ارزش دلار در سال‌های مختلف- کمابیش از بقیه فیلم‌های مربوط به جنگ ویتنام - مثل فیلم‌های موج دوم جنگ ویتنام- آثاری مانند **جوخه** (الیور استون/ ۱۹۸۶)، **غلاف تمام فلزی**(استنلی کوبریک/۱۹۸۷)، **متولدچهارم ژوییه** (استون/۱۹۸۹) و **فارست گامپ**(رابرت زمه کیس/ ۱۹۹۴) در گیشه موفق‌تر بوده است.

* نقد کامل رابین وود را با عنوان «**شکارچی گوزن**: همه چیز فرو می‌پاشد» می‌توانید در کتاب **اومانیسم در نقد فیلم**(گزیده‌ای از نقدهای سینمایی رابین وود)، ترجمه روبرت صافاریان، نشرمرکز، ۱۳۷۹ بخوانید.