ایدئولوژی، گونه، مؤلف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده: رابین وود
مترجم: فؤاد نجف زادهٔ خویی

حقیقت نه در یك رؤیا که در رؤیاهای بسیار است.
شبهای عربی (پیرپائولوپازولینی، ۱۹۷۴)

هر یك از نظریه‌های سینمایی بر قطب بندی خاص خود پافشاری کرده است. نظریهٔ تدوین[1] به قیمت تنزّل دیگر جنبه‌های فیلم، تدوین را عمل خلاقهٔ اصلی تلقی می کند؛ نظریهٔ واقعگرایی بازن درپی برقراری توازن، با تنزّل دادن ارزش تدوین و مهارت، عدم توازن را جانشین می کند؛ نظریهٔ انقلابی که بیشتر در مجلهٔ اسکرین مطرح می شد (و امروزه رواج بسیار یافته است)، در طرفداری از آنچه متن باز[2] نامیده شده، هنر واقع گرا را رد می کند یا درپی تغییر ترکیب این نظریه است. توجه نظریهٔ مؤلف، دراوج پیشرفت آن، منحصراً بر اثر انگشت هنرمند از دیدگاه مضمون یا سبك شناسی متمرکز می شد؛ و کوششهای اخیر که کاملاً بر بحث از «نصّ فیلم»[3] متمرکز شده به این تمایل دارد که مفاهیم مربوط به تألیف شخصی را به کلّی رد کند. هر نظریه‌ای، اگر در موقعیت اساسی خود قرار گیرد، اعتبار خاص خود را داراست و اعتبار هر نظریه وابسته به موقعیت اساسی آن است و به وسیلهٔ این موقعیت محدود می شود. هر نظریه‌ای می تواند روشن بینیهایی برای حیطه‌های متفاوت سینما و جنبه‌های متفاوت یك فیلم عرضه کند.

در جایی دیگر[1] به روش مطلوب منتقدان اشاره کرده‌ام. منتقدان همواره باید این هدف را دنبال کنند که تا حد امکان کار را به شکل کلی و به شکلی که هست ببینند تا قادر باشند از هر فرضیه و هر موقعیتی اکتشافات و ادراکهایی خاص فراهم کنند، و خود را منحصراً گرفتار هیچ یك از این نظریات نسازند. رسیدن به کمال مطلوب آسان نخواهد بود و حتی کوشش در این راه باعث ظهور همهٔ انواع مشکلات

می شود که عمده‌ترین آنها اعتبار معیارهایی برای ارزیابی است که توسط نظام خاصی حمایت نمی شوند. پس، این معیارها برای چه مورد توجه قرار می گیرند؟ بدیهی است که هیچ منتقدی نمی تواند از ساختاری از ارزشها رها باشد. یك منتقد نمی تواند از تنازعات و تنشهای زیستن توأم با تفکر «زیبایی شناسانه» کناره‌گیری کند. برعکس، هر منتقدی که نوشته‌هایش ارزش خواندن داشته باشد تا حد بسیار زیادی درگیر کوشش برای تعریف ارزشهای ماورای ارزشهای صرفاً زیبایی شناسانه شده است (اگر به راستی چنین ارزشهایی وجود داشته باشند). «زیست تاریخی» نیازمند تعهد الزامی به یك نظام یا آرمان نیست؛ بلکه می تواند متضمن آگاهی از کشمکشهای مخالف و تنشهای دنیای یك فرد باشد.

دو دههٔ گذشته شاهد شماری از پیشرفتها به اشکال زیر بوده است: گسترش امکانات نقد و حوزه‌های ارتباط بویژه با عطف توجه به هالیوود و ساخت استادانهٔ نظریهٔ مؤلف با جلوه‌های گوناگون آن؛ توجه به گونه و توجه به ایدئولوژی. در اینجا می خواهم به صورت آزمایشی به جستجوی پاره‌ای از راهها بپردازم که از طریق آنها ممکن است این برخوردهای غیرمتجانس نسبت به فیلمهای هالیوودی در یکدیگر نفوذ متقابل کرده و نوعی نقد ترکیبی به وجود آورند تا پیشنهاد من قابل اجرا باشد.

برای ایجاد زمینه‌ای که از طریق آن به بحث دربارهٔ زندگی شگفت انگیز[۴] (فرانك کاپرا، ۱۹۴۶) و سایهٔ یك تردید[۵] (آلفرد هیچکاك، ۱۹۴۳) بپردازیم، می خواهم (با قید بدیهی بودن) به کوشش برای بیان تعریفی از آنچه مقصودمان را از ایدئولوژی سرمایهٔ آیین امریکایی[۶] می رساند دست بزنم ـ یا به صورتی صریحتر به بیان ارزشها و مفروضاتی بپردازم که به این شکل مصّرانه توسط سینمای کلاسیك هالیوود تجسم یافته و تقویت شده‌اند. هدف از ارائهٔ فهرست مؤلفه‌هایی که در زیر می آید ارائهٔ فهرستی عمیق و جامع نیست بلکه این است که پیش از پرداختن به بحث دربارهٔ فیلمها، از مفاهیمی که همهٔ ما کاملاً با آنها آشنا هستیم آگاه شویم:

۱. سرمایه آیینی[۷]: حق مالکیت، دادوستد خصوصی، قوهٔ ابتکار شخصی؛ آباد کردن زمین.

۲. اصل اخلاقی کار[۸]: اعتقاد به اینکه کار اخلاقاً خوب است و این مفهوم که «تلاش مشروع» فی نفسه و اخلاقاً به خاطر خود قابل تحسین است، این مفهوم و مفهوم اول یکدیگر را تصدیق و تقویت می کنند. فضیلت اخلاقی کار همچنین با مطیع سازی یا تصفیهٔ غیرقابل اجتناب میل جنسی[۹] التزام می یابد: «شیطان کار را برای دستهای بیکار پیدا می کند.» مناسبت این امر به نحوی بسیار زیبا در ترانهٔ نظافتگر باغ وحش در آدمهای گربه‌ای[۱۰] (ژاك تورنور[۱۱]، ۱۹۴۲) خلاصه شده است:

هیچ کار دیگری برای انجام دادن نبود،
هیچ کار دیگری برای انجام دادن نبود،
من سرگردان شدم و اظهار عشق کردم
چرا که کار دیگری برای انجام دادن نداشتم.

۳. زناشویی (تك همسری، تمایل قانونی به جنس مخالف) و خانواده ـ که اعتبار بیشتر مفاهیم ۱ و ۲ را در یك مفهوم جمع می کند

(خانه با متعلقات آن برای زن ساخته شده است، که نقش ویژه‌اش تجسم ارزشهای تمدن و تضمین دوام آنها از طریق فرزندان است). این مفهوم همچنین اصل مالکیت را در جامعه‌ای تحت سلطهٔ مردان به مناسبات شخصی بسط می دهد («خانهٔ من، همسر من، فرزندان من»).

۴ـ الف. طبیعت به شکل طرفداری از عقیدهٔ تقسیم مساوی اراضی[۱۲]؛ زمین بکر به عنوان باغ بهشت. در فیلمهای وسترن، مفهوم۳ (زناشویی . . .) با اشتیاق با تصور فوق همانند سازی می شود (نقش ویژهٔ ایدئولوژی، «انطباق» مفروضات فرهنگی با شرایط طبیعی جامعه است)؛ برای مثال می توان به نحوهٔ پرداخت مسئلهٔ خانواده در طبلهای قبیلهٔ ماهاوك[۱۳] (جان فورد، ۱۹۳۹) اشاره کرد.

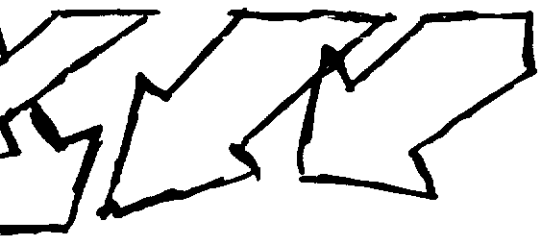
۴ـ ب. طبیعت به شکل قطعه زمین بایر[۱۴] و سرخپوستان که تمدّن با مقهورسازی آنان ساخته می شود؛ و در نتیجه با تعمیم معنی میل جنسی که از طریق آن، سرخپوستان در بسیاری از فیلمهای وسترن مصداق می یابند. و این را در جستجوگران[۱۵] (فورد، ۱۹۵۶) می بینیم.

۵. ترقّی، تکنولوژی، شهر («نیویورك، نیویورك، شهر شگفت انگیزی است»).

۶. کامیابی و ثروت، ارزشی که ایدئولوژی هالیوود به خاطر آن سخت شرمنده است. صدها فیلم از کشش این مفاهیم استفاده می کنند ولی فیلمهای بسیار کمی می توانند به خود اجازه دهند که علناً به ستایش آنها بپردازند. بنابراین «سایهٔ» ایدئولوژیکی آن به‌معرض نمایش گذاشته می شود.

۷. سندرم غنچهٔ گل سرخ[۱۶]. پول همه چیز

احتمال (خالص) بودن یك گونه از نظر ایدئولوژیك تنها درصورتی وجود دارد که گونهٔ مورد نظر ساده‌ترین شکل را داشته باشد، واجد بیشترین شباهت به نمونهٔ ازلی بوده، کمترین حد وابستگی به زیبائی شناسی را دربرداشته و از دیدگاه روشنفکرانه قابل تحقیر باشد!



نیست؛ پـول تبـاه می کنـد؛ تهیـدستـان خوشبخت ترند. که پیش فرضی مناسب برای ایـدئـولـوژی سـرمـایـه آیین است؛ هـرچه ستمدیده‌تر باشید خوشبخت تـر هستید. این امر توسط آوازه خوان های «سیا» یك روز در مسابقات[۱۷] (سام وود، ۱۹۳۷) با ذکر نمونه نشان داده می شود.

۸. امـریکـا، سـرزمینی کـه همـه در آن خـوشبخت هستند یـا می تـوانـند خـوشبخت باشند؛ و در نتیجه سرزمینی که تمامی مشکلات تحت حاکمیت نظام موجود در آن قابل حـل است (ممکن است اندکی اصلاح در اینجا و آنجا مورد نیاز باشد، امّا هیچ تغییر *رادیکالی* لازم نیست). هر جا که ممکن باشد، نظامهای براندازانه برای خدمت به ایدئولـوژی غالب، جذب می شوند. اندرو بریتون[۱۸] در مقـاله‌ای درخشـان دربـارهٔ طلسم شـده[۱۹] هیچکـاك (۱۹۴۵)، استـدلال می کند کـه در این فیلم حتی روانکاوی فرویدی[۲۰] نیز به وسیله‌ای برای سرکوب ایدئولوژیك تبدیل می شـود.[۲] پیش فرض فوق (امریکا، سرزمینی . . .) فراتر از هر چیز، قابل توجه‌ترین و مزمن ترین پدیدهٔ تمامی فیلمهای کلاسیك هالیوودی یعنی پایان خوش یا آنچـه را بـه قـول سیـرك «غـالبـاً راه خـروج اضطراری برای تماشاگـر است»[۳]، به وجـود می آورد. آن حـالت تصنعی کـه بـه زحمت حق به جانب وانمود می شود تمامی مسائلی را که فیلم طرح می کنـد برطـرف می سازد. از میان صدها مثال ممکن، هیلدا کرین[۲۱] (فیلیپ دان[۲۲]، ۱۹۵۰) نمـونه‌ای را کـه بـه صـورتی مناسب پرسر و صداست عرضه می کند.

بیرون از این فهرست منطقاً دو شکل ایده‌آل

ظاهر می شود:

۹. مذکر آرمانی[۲۳]: ماجراجویی نیرومند، مقتدر، مرد بی بندوبار عمل.

۱۰. مؤنث آرمانی[۲۴]: همسر و مادر، یارکامل، تکیه‌گاه اصلی، بی نهایت قابل اعتماد شهر و خانه.

از آنجا که اینها به شکل جفتی آرمانی با ناسازگاری کاملاً متزلزل کننده، ترکیب می شوند، هر کدام سایهٔ خویش را داراست:

۱۱. شوهر / پدر سازگار، قابل اعتماد امّا بدون جذابیت.

۱۲. زن شورانگیز[۲۵] (زن ماجراجو، قمارباز، زن «میزبان» در مشروب فروشی)؛ مجذوب کننده امّا خطرناك، کسی که احتمال دارد باعث گرفتاری قهرمان گردد یا خود به یك پلنگ سیاه[۲۶] مبدّل شود.

برجسته‌ترین واقعیت فهرست فوق ارائهٔ ایدئولوژیی است که اصلاً یکپارچه نیست، و ذاتاً با تناقضات چاره‌ناپذیر و تنشهای حل ناشدنی درگیر است. کاری که تاکنون برروی گونه‌ها انجام شده به این امر متمایل بوده است که گونه‌های مختلف را، با تعریف آنها برحسب نقشمایه‌ها، شمایل نگاری، قراردادها و مضامین، چون عناصری «معیّن» و مطلق تعبیر کند. اگر مبنا را بر بارآور بودن نظریهٔ گونه قرار دهیم، طرح سؤال «چه» کمتر از سؤال «چرا» اهمیت دارد. ما چنان به گونه‌ها عادت کرده‌ایم که خودِ غرابت پدیده بسیار کم موردتوجه قرار گرفته است. تصوری که می خواهم مطرح کنم این است که رشد گونه‌ها ریشه در آن نوع تناقضات ایدئولوژیك دارد که فهرست مفاهیم مطرح شده از طرف من به آنها اشاره می کند.

یك حرکت ممکن است انکار چنین تناقضی، از طریق حذف یکی از اجزای مخالف یا حداقل از طریق فرایندی از ساده‌سازی، باشد.

در اینجا می توان مقاله‌های خلّاق رابرت وارشاو دربارهٔ قهرمانان فیلمهای گنگستری و وسترن را شاهد آورد (این مقاله‌ها، علی رغم ایراد آشکاری که وارشاو بسیار کم به آن اهمیت داد، هنوز هم به نحوی سودمندانه دلالت کننده‌اند). تضاد فیلمهای گنگستری و وسترن تنها یکی از امکانات متعدد است. تمامی گونه‌ها را می توان برحسب تضادهای ایدئولوژیك به نحوی سودمندانه مورد سنجش قرار داد تا طرح پیچیدهٔ متصل به همی شکل گیرد: کمدی خانوادگی شهر کوچك / کمدی شهری پیچیده؛ کمدی شهر / سینمای سیاه؛ سینمای سیاه / کمدی شهر کوچك، و غیره و غیره. احتمال «خالص» (بی خطر) بودن یك گونه از نظر ایدئولوژیك تنها درصورتی وجود دارد که گونهٔ مورد نظر ساده‌ترین شکل را داشته باشد، واجد بیشترین شباهت به نمونهٔ ازلی بوده، کمترین حد وابستگی به زیبایی شناسی را دربرداشته و از دیدگاه روشنفکرانه قابل تحقیر باشد ـ فیلمهای هوپالانگ کسیدی[۲۷] یا کمدیهای اندی هاردی[۲۸] نمونه‌هایی از این دست هستند.

فیلمهای هوپالانگ کسیدی برای تأمین امنیت ایدئولوژیك کامل به دو راهبرد[۲۹] متکی هستند: تقسیم اکید شخصیتها به خوب و بد بدون هیچ شخصیت «میانه»؛ و خنثی بودن هویی از نظر جنسی (او هرگز از نظر عاطفی گرفتار نمی شود)، ضمناً سرخپوستان که از نظر نمایشی و ایدئولوژیك همیشه نیرویی بالقوه شکننده هستند به طور کلی و به صورتی پرمعنی در این فیلمها غایب هستند. در نتیجه امکان طفره رفتن از تمامی تنشهای سرگردان کننده / سروسامان دهنده‌ای، که ساخت زیبایی شناسانهٔ تمام وسترنهای جذاب را تشکیل می دهند، به وجود می آید. (نمونهٔ فریبندهٔ دیگر: خانوادهٔ آرمانی امریکایی روی راجرز / دیل ایوانز / تریگر[۳۰] است). در این باره بویژه شین (جرج استیونس، ۱۹۵۳) نمونه‌ای جالب است. این فیلم که کوششی تعمدی برای خلق وسترنی به شکل «نمونهٔ ازلی» است برای برطرف کردن موزون تنشهای ایدئولوژیك اصلی نیز تلاش می کند.

تمایل به مطلق پنداشتن گونه‌ها یکی از بزرگترین موانع ثمربخش بودن هر نظریه‌ای دربارهٔ گونه است. با تحلیل ایدئولوژیك می توان نشان داد که چرا گونه‌ها نمی توانند واجد چنین کیفیتی باشند. گونه‌ها هرقدر هم که برای رسیدن به چنین کیفیتی پرتلاش به نظر آیند، در بهترین حالت، برای رسیدگی به تنشهای ایدئولوژیك یکسان، راهبردهای متفاوتی عرضه می کنند. برای مثال، فیلم شهر ـ کوچك با آرایش معاصرش هرگز نباید از جفت تاریخی خود یعنی وسترن جدا شود. همچنین با ذکر چند مثال می توان روشن کرد که نقشمایه‌ها در سینمای کلاسیك هالیوود، از گونه‌ای به گونهٔ دیگر مکرراً بر یکدیگر خط بطلان می کشند. تناقض خانه / سرگردانی که پیتر وولن به درستی آن را در مورد فورد تناقض اصلی قلمداد می کند[۴]، تناقض اصلی فورد و حتی وسترن نیست: این تناقض در ساخت شمار قابل توجهی از فیلمهای امریکایی، که تمامی گونه‌ها را از آن طرف گذشته[۳۱] (تورنور،

۱۹۴۷) تا هیچ کسب و کاری مثل کسب و کار نمایش نیست[۳۲] (والتر لانگ[۳۳]، ۱۹۵۴) دربرمی گیرد، وجود دارد. تشبیه صریح زنان به گربه‌ها، کمدی دیوانه‌وار[۳۴] (بزرگ کردن بچه[۳۵]، هاواردهاوکز، ۱۹۳۸) را با سینمای وحشت (آدمهای گربه‌ای)، ملودرام (جنجال[۳۶]، فیل کارلسون[۳۷] ۱۹۶۳) و نمایش هیجان انگیز روانی[۳۸] (مارنی[۳۹]، هیچکاک، ۱۹۶۴) مرتبط می سازد. مثال دیگر، ما را به موضوع ویژهٔ این مقاله می رساند: به شیوه‌ای که در هر دو فیلم جستجوگران و سایهٔ یك تردید طی آن مرد قدرتمند ماجراجو هنگام ورود به دایرهٔ خانواده بلافاصله سایهٔ خود یعنی شوهر / پدر ثابت را پس می زند، توجه کنید.

قبل از کوشش برای اطلاق این مفاهیم به فیلمهای خاص، لازم است بر یك نکتهٔ دیگر به صورت ویژه تأکید شود: حضور تنشهای ایدئولوژیك در یك فیلم با وجود اینکه می تواند جذابیتی بیش از هوپالانگ کسیدی به آن ببخشد، به خودی خود معیار قابل ارزیابی معتبری نیست. در نقش ویژهٔ هنر در جامعه‌ای خاص ـ هرچه باشد و حتی وقتی که دیگر کسی نمی داند که فرد هنرمند چه کسی بوده (چنان که نمی دانیم بانی کلیسای اسقفی چارتر چه کسی بوده است) ـ این امر محتمل است که ارزش هنری همیشه در گرو حضور یك هنرمند در جایی یا مرحله‌ای باشد. تنشهای ایدئولوژیك تنها از طریق رسانهٔ مربوط به فرد تمرکز ویژه را جلب می کنند و این امر در مورد جذبه‌های زیبایی شناسی و جامعه‌شناسی نیز صادق است. می توان این استدلال را مطرح کرد که وقتی توجه یك مؤلف به جزئیات معّین با

کاری که تاکنون بر روی گونه‌ها انجام شده به این امر متمایل بوده است که گونه‌های مختلف را با تعریف آنها برحسب نقشمایه‌ها، شمایل نگاری، قراردادها و مضامین، چون عناصری «معیّن» و مطلق تعبیر کند.

تنشهای ایدئولوژیك خاص برهم تأثیر کنند و فیلم با بیش از یك منبع گونه‌ای تغذیه شود، کار جذبه‌ای خاص می یابد.

در دو فیلم **زندگی شگفت انگیز** و **سایهٔ یك تردید**، تنشهای ایدئولوژیك عملکرد مشابهی دارند. دو فیلم مذکور یادآور می شوند که تناقض خانه / سرگردانی به‌هیچ وجه منحصر به وسترن نیست. بدفورد فالز[۲۰] و سانتارزا[۲۱] را می توان شهرهای مرزی هفتاد سال پیش یا در همین حدود تلقی کرد؛ این دو شهر گسترش آن نوع شهرنشینی را مجسم می کنند که تأسیس آن درحوالیِ زمانی مشابه در **کلمنتین عزیزمن** (۱۹۴۶) توسط فورد ذکر شده است. با چنین ارتباطی با وسترن در پس زمینه (که البته در فیلم کاپرا به صورت مختصر تصریح شده)، تنش اصلی در هر دو فیلم را می توان برحسب گونه شرح داد: هجوم مزاحم سینمای سیاه به دنیای کمدی خانگی شهر ـ کوچك. (این تنش، تنشی است که در **کلمنتین**... به وضوح حضوردارد همان طور که: میان تومستون روز و تومستون شب تضاد وجود دارد[۲۲]).

تضاد محکمی که توسط این دو فیلم ارائه می شود جلوهٔ قطعی دخالت شخصیت هنری مشخص شده‌ای را در ساختار گونه‌ای ـ ایدئولوژیك تصدیق می کند. هر دو فیلم تصدیق مجدد ارزشهای خانواده و شهر ـ کوچك را که عملاً مورد تردید قرار گرفته‌اند مانند یك طرح ایدئولوژیك اصلی دربردارند. این تصدیق مجدّد در فیلم کاپرا به شکل قابل توجهی غالب است (البته با تصدیق کامل وقفه‌هایی که فیلم به آن متکی است و در نتیجه با تصدیق تزلزل فیلم)؛ در فیلم هیچکاك، تصدیق مجدّد ارزشهای خانواده و شهر ـ کوچك کاملاً بدلی است. ریشهٔ تأثیرهای عاطفی بسیار متفاوت فیلمها ـ تزکیهٔ ارضا کننده و کمال عاطفی کاپرا، و «طعم تلخ» هیچکاك (که بسیاری به آنها اشاره کرده‌اند) ـ به نحو بسیار عمیقی نه تنها به واکنش ما در برابر دو دسته خصوصیات متضاد شخص کارگردان، که به ساخت ایدئولوژیکی خودمان مربوط می شود.

یکی از تضادهای اصلی ایدئولوژیك و مضمونی **زندگی شگفت انگیز** به شکلی زیبا و موجز در صحنه‌ای ارائه می شود که طی آن جرج بیلی (جیمز استوارت) و مری (دانا رید) به عنوان تمهیدی بر سرو سامان دادن آرزوها، پنجره‌ها را در خانه‌ای متروك درهم می شکنند. آرزوی جرج این است که پول به دست آورد تا بدفورد فالز را که یکنواخت و محدود کننده تلقی می کند ترك گفته و به سفر دور دنیا برود؛ آرزوی مری که از طریق کلمات بیان نمی شود، و با عمل بعدی او به نمایش در می آید (این شیوهٔ بیان تأییدی براین اعتقاد اوست که: اگر در مورد آرزوها صحبت کنی صورت واقعیت پیدا نمی کنند) این است که با جرج ازدواج کرده، سروسامان یابد و در خانهٔ متروکی مشابه آنکه می بینیم، در حفاظ ویرانی که ازدواج و خانواده برای زندگی برقرار می کنند، یك خانواده برپا کند.

این تضاد در خلال فصلی طولانی تکامل می یابد که طی آن جرج به نحوی زیرکانه به ازدواج با مری کشانده می شود. بازگشت برادرش با یك همسر به خانه و شغلی جدید،

زندگی شگفت انگیز: دنیای شاد کمدی شهر - کوچک

جرج را به تله می اندازد تا در بدفوردفالز بماند و مشغلهٔ خانواده را عهده‌دار شود. همراه با جشنهای ورود به خانه که در داخل خانه و در پس زمینه ادامه دارد، جرج با پریشانی در ایوان جلویی می نشیند؛ ما صدای خارج از صحنهٔ سوت یك قطار را می شنویم که جرج نسبت به آن واکنش نشان می دهد. مادر او (بیولا بوندی[۴۳]) بیرون می آید و به او پیشنهاد می کند که با مری ملاقات کند؛ جرج، که ظاهراً متوجه مسیر مورد نظر مادر شده، درحال بیرون رفتن به طرف مادر است، سپس او دوباره ظاهر شده، پس از مادر و در جهت مخالف، خارج می شود.

این حرکت، با منطق تمام عیارگونه‌ای / ایدئولوژیك، او را به طرف ویولت (گلوریا گراهام[۴۴]) سوق می دهد. تضاد میان ویولت / مری یك ارائهٔ واضح و ازلی از آن تضاد زنانهٔ اصلی هالیوودی است که تمامی مرزهای گونه‌ای را در می نوردد. این امر را میان سوزان (کاترین هپبورن) و آلیس (ویرجینیا واکر[۴۵]) در **بزرگ کردن بچه**، میان ایرنه[۴۶] (سیمون سیمون[۴۷]) و آلیس[۴۸] (جین راندلف[۴۹]) در **آدمهای گربه‌ای**، میان چی هوآهوآ[۵۰] (لیندا دارنل[۵۱]) و کلمنتین (کتی داونز[۵۲]) در **کلمنتین عزیزمن**، و میان دیی[۵۳] (گلوریا گراهام) و کتی[۵۴] (جوسلین براندو[۵۵]) در **گرمای بزرگ**[۵۶] (فریتس لانگ، ۱۹۵۳) نیز می بینیم. اما ویولت (در برابر تماشاگر متحیر) دعوت شاعرانهٔ جرج برای گردشی پابرهنه بر روی تپه‌ها در زیر مهتاب را رد می کند؛ دختر در دقایق خوش جشن جز ترکیب «همسر ـ مادر» هیچ راه‌حلی برای قهرمان علاقه‌مند به سیر و سیاحت ارائه نمی کند.

جرج در رجوع به مری، با زدن تهاجم آمیز تکه چوبی به نردهٔ پاکیزهٔ محصور کنندهٔ باغ جلویی او را به پشت پنجره می کشاند ـ این صحنه حالت ذهنی دوگانهٔ جرج را با زیبایی و به دقت به نمایش در می آورد: تمایل جرج به جلب توجه مری، با رنجش تلخ وی از گرفتاری رو به رشد در زندگی خانگی، در کشمکش است. مری منتظر اوست و مادر که می دانسته حرکت جرج سرانجام به خانهٔ مری ختم خواهد شد تلفنی او را مطلع کرده است. دو قضیهٔ ایدئولوژیك در اینجا ترکیب می شوند: این مفهوم که مادر خوب همیشه دقیقاً و با اطمینان مطلق نتایج کار ذهن پسرش را می داند و این مفهوم که حقیقت اساسی جنس مؤنث مسئله‌ای اصلی برای تداوم تمدن است، و «جنس ضعیف تر» بودن به وسیلهٔ حقیقتی با حرمت جبران می شود.

در صحنهٔ داخلی، مری نقاشی کارتونی را که از جرج، با لباس گاوچرانی و درحال گرفتن ماه با کمند، کشیده است به او نشان می دهد. این لحظه سرشار از اشاره‌های ضمنی تناقض آمیز است. این صحنه سیمای قهرمان ماجراجو و وسترن را، که جرج آرزویش را دارد، صریحاً حاضر می کند. پیش از این، به خاطر مری بود که جرج می خواست «ماه را با کمند بگیرد»، انگیزهٔ ماجراجو برای کارهای برجسته تمایل به خشنود ساختن زنی بود که سرانجام او را در دام زندگی خانوادگی گرفتار خواهد کرد. از دیدگاه مری، تصویر، هم محبت آمیز است (آرزوهای قهرمان را تصدیق می کند)، هم ریشخندآمیز (آرزوها

را تا سطح کاریکاتور تنزل می دهد)، و هم با تمایل به تملك همراه است (جرج را تا سطح تصویری تنزل می دهد که توسط مری خلق شده و در میان دستهایش نگهداری می شود).

تضاد میان دو چهرهٔ مهربان و خبیث سرمایه آیینی، از تضادهای ساختی فیلم است که با آشکارترین وجه عرضه شده است. در یك طرف بیلی ها (پدر و پسر)، ساختمان و شرکت وام دهندهٔ آنها قرار دارد که پیشهٔ تجاری شرکت برپایهٔ درك نیازهای انسان و اعتقاد به خوبی او استوار است؛ در طرف دیگر پاتر (لایونل باریمور[۵۷]) قرار دارد که صریحاً عنکبوتی توصیف شده که با طمع، خودپرستی، لئامت و بدون هیچ ایمانی به فطرت انسانی برانگیخته شده است. پاتر به سنتی عمیقاً ریشه‌دار تعلّق دارد. او به آشکارترین وجه از اسکروج[۵۸] دیکنز سرچشمه می گیرد (زمان فیلم در کریسمس تنظیم شده است) ـ اسکروجی که به نحوی مضطرب کننده بازگشت ناپذیر و چاره‌ناپذیر است ـ اما سوابق دورتر او به دیوهای افسانهٔ پریان باز می گردد.

فیلم تضاد دو گرایش در برابر پول و دارایی و نیز دو تصویر از پدر (بیلی بزرگتر و پاتر) را ارائه می کند که هر یك نام خود را بر سرزمین می گذارند (بیلی پسارك در شهر کوچك بدفوردفالز و پاترزویل که گزینهٔ تاریك شهر است). دو شکل شهر (که ارائه کنندهٔ انتخابها و گرایشهای امریکایی هستند) مصداقهای ایدئولوژیکی واضح خود را به جذابترین نحو در گونه‌های هالیوودی می یابند: دنیای سعادت آمیز و آفتابی کمدی شهر ـ کوچك (بدفورد فالز غالباً در زمان روز دیده می شود) و

منتقدان همواره باید این هدف را دنبال کنند که تا حدّ امکان کار را به شکل کلی و به شکلی که هست ببینند تا قادر باشند از هر فرضیه و موقعیتی، اکتشافات و ادراکهایی خاص فراهم کنند و خود را منحصراً گرفتار هیچ یك از این نظریات نسازند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

د یی چارلی درحال استراحت (سایهٔ یك تردید)

دنیای سینمای سیاه که جانب تاریك زیرین ایدئولوژی هالیوودی است.

پاترزویل ـ رؤیایی از شهر با شکلی که در صورت نبود جرج وجود می داشت و به صورتی که توسط فرشتهٔ نگهبانش (هنری تراورس) به وی نشان داده می شود ـ درست همان قدر «واقعی» است که بدفورد فالز (یا با سبکی متمایزتر از بدفوردفالز) پرداخت نشده است. شمایل نگاری کمدی شهر ـ کوچك با آژیرهای پلیس، تیراندازی در خیابانها، تاریکی، نهانگاههای پلید، اعتیاد به الکل، نمایشهای مسخره‌آمیز، کلوپهای استریپ تیز، وتلألؤها و تاریکیهای نورپردازی سینمای سیاه، به طرزی اشتباه نشدنی به شمایل نگاری این «گونه» تغییر یافته‌است. مادر جرج، که بدخلق و بدخواه شده، مهمانخانه‌ای بدمنظره را اداره می کند؛ تقابل مادر ـ همسر / دختر در روزگار رضایت بخش، در ترجمه به زبان سینمای سیاه به تقابلی میان فاحشه و پیر دختر سرکوب شدهٔ کتابدار بدل می شود. شهرها به شکل تصاویری با اعتبار برابر از امریکا پدیدار می شوند ـ و با آزادی عمل مربوط به گونهٔ خود اعتبار می یابند.

در برابر سایهٔ یك تردید، زندگی شگفت انگیز تأیید متقاعد کننده و مؤثر ارزشهای (و ارزش) زندگی خانوادهٔ طبقهٔ متوسط را به درستی مورد استفاده قرار می دهد. با وجود این، هنگامی که فاجعه باعث ترك هیجانهای پایمال شدهٔ جرج می شود، آنچه آشکار می گردد شدت خشم او از خانواده و تمایل به نابود کردن آن است و همراه آن، با مناسبتی پرمعنی، نابود کردن کار خویش است (اوج عمل او سرنگون کردن دیوانه‌وار میز طراحی و نقشه‌هایی است که برای خانه‌های شهر ـ کوچك طراحی کرده است). فیلم صریحاً این نکته را تصدیق می کند که در پشت هر بدفوردفالزی یك پاترزویل پنهان مانده است و تلویحاً این امر را مورد تصدیق قرار می دهد که در باطن هر جرج بیلی، یك اتان ادواردز جستجوگران درکمین نشسته است. امیال پایمال شدهٔ پاتر (کسی که جرج را وسوسه می کند) به بصیرتهای شیطانی بدل می شوند. این گفتهٔ او که «تو یك بار مرا مرد پیر بی مصرف منحرف خطاب کردی ـ اکنون تو یك مرد *جوان* بی مصرف منحرف هستی» به گواهی آنچه در فیلم موجود است به قدر کافی تقویت می شود. آنچه در خاتمه از نظر اظهار قطعی فیلم شگفت آور است فوق العاده مخاطره‌آمیز بودن اساس آن است؛ پاتر بدون پشیمانی خطر را از سر می گذراند و تبهکاری او آشکار نشده، بدون مجازات می ماند. این فیلم ممکن است شاهکار کاپرا شناخته شود، اما برتر از یك شاهکار است. این فیلم مثل تمامی بزرگترین فیلمهای امریکایی ـ که توسط یك سنت پیچیدهٔ گونه‌ای و، فراتر از آن، توسط ترسها و آرزوهای یك فرهنگ جامع تغذیه شده‌اند ـ به یکباره کارگردانش را برتر جلوه می دهد و بدون او غیرقابل تصور خواهد بود.

سایهٔ یك تردید همواره از دید منتقدین و مردم به تساوی، در میان مردم پسندانه‌ترین فیلمهای دورهٔ میانهٔ هیچکاك جای گرفته است. اما این فیلم به طرق بسیار متفاوت و در اغلب موارد کاملاً متضاد درك شده است. به هنگام

نمایش، از طرف منتقدان بریتانیایی، فیلمی که کنار آمدن هیچکاك با امریکا را مشخص می کند تلقی شد؛ فیلمهای بریتانیایی وی به خاطر شوخ طبعی و «انتقاد اجتماعی» بستایش شده و به‌همان میزان به خاطر تعلیق، مورد تجلیل قرار گرفته بودند، و فیلمهای اولیهٔ امریکایی او که برجسته‌ترینشان ربکا (۱۹۴۰) و سوءظن (۱۹۴۱) هستند همچون کوششهای تصنعی برای بازسازی انگلستان در هالیوود به نظر می آمدند. سرانجام هیچکاك در سایهٔ یك تردید (با کمك تورنتون وایلدر وسالی بنسون) نگاه خیرهٔ مهربان، هجوآمیز و زیرکانه‌ای را که قبلاً به انگلیسیها ارزانی می داشت برای طبقهٔ متوسط امریکایی به ارمغان آورد. نسل بعدی منتقدان فرانسوی (قابل توجه‌ترین آنها، اریك رومر و کلودشابرول، در کتاب هیچکاك) فیلم را به دلایلی بسیار متفاوت ستودند. آنان با اساس قرار دادن صورت گرایی[۴۹] اکید فیلم (تروفو un film fondé sur le chiffre 2) آن را یکی از کلیدهای تفسیری سازگار از هیچکاك با دیدگاه کاتولیکی تلقی کردند که نتیجه‌گیری سخت گیرانه از مضامین گناه نخستین، فقدان معصومیت، دنیای سقوط کرده و تغییر (یا قابلیت تغییر) گناهکاری[۵۰] است. فرانسویها کمدی خانوادگی محبوب منتقدان انگلیسی را در واقع به هر جهت، همچون نوعی آشفتگی که به‌طور ملایم آزار دهنده است ذکر کرده‌اند.

هر دو نظر با عناصر مهم فیلم رابطه دارند و جنبه‌های معینی از آن را که زیر سایهٔ تردید قرار دارند روشن می کنند؛ هرچند، اکنون آشکار شده است که هر دو نظر، به دلیل آنکه به مجزا کردن عناصر از کل فیلم متکی هستند، نادرست و ناتمام هستند. از یك جهت، اگر فیلم کاملاً تحت تسلط هیچکاك باشد (هیچ چیز آن عاری از نشان ویژهٔ شخصیت هنری وی نیست)، دیدن عناصر خانوادهٔ شهر ـ کوچك و عناصر کاتولیکی به مطالعه‌ای کامل نیازمند است. عناصر مذکور همچون تارهایی در سراسر ساختمانی پیچیده به هم بافته شده‌اند که در آن، باز هم، تعیین کننده‌های ایدئولوژیکی وگونه‌ای قاطع هستند.

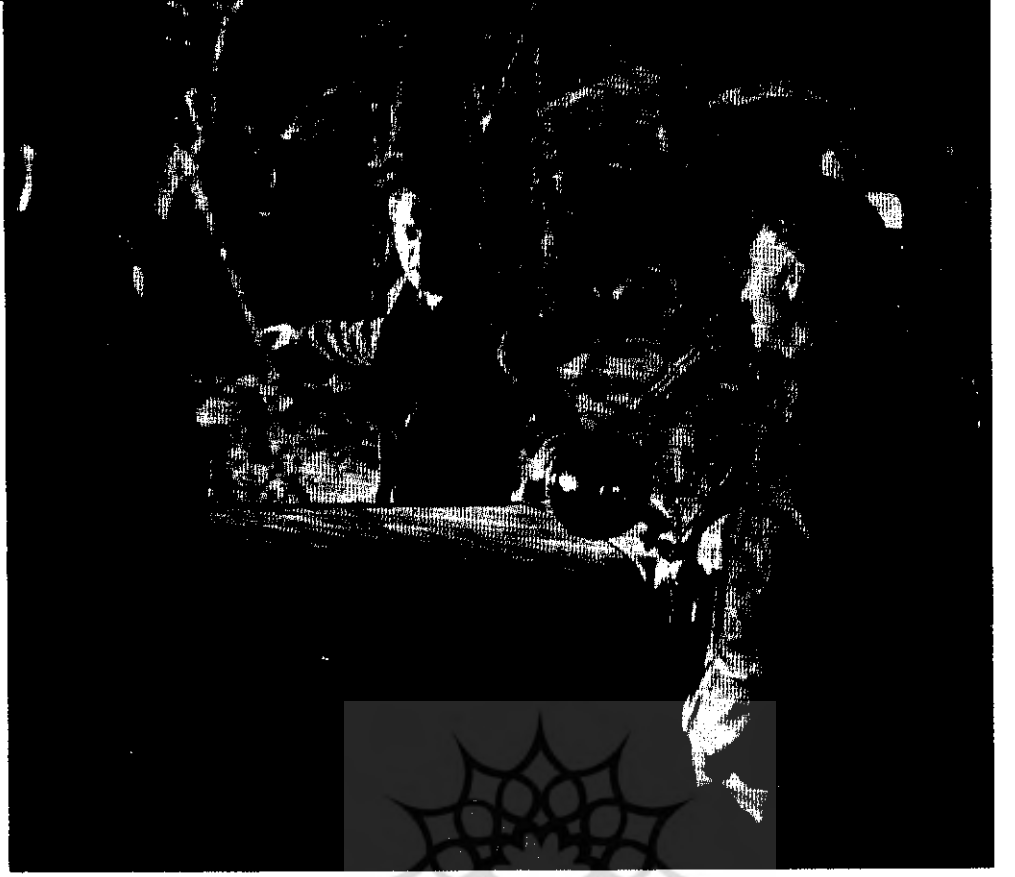
تحلیل از نوع «ترکیبی» که من پیشنهاد کرده‌ام (قدم فراتر نهادن از جلب شدن توجه به فرد مؤلف) زندگی شگفت انگیز را فیلمی معرفی می کند که به‌طور بالقوه، به مراتب بیشتر از آنکه معمولاً مورد قبول قرار گرفته براندازنده است؛ اما عناصر براندازندهٔ آن با موفقیت در فیلم گنجانده شده‌اند. ایدئولوژی هالیوودی که من مطرح کرده‌ام، در فیلم سایهٔ یك تردید، بیش از آنکه بهبود یافته باشد، خرد شده است؛ اگرچه می توان کوششهایی را که فیلم برای تحمیل خود و ارائهٔ «بی خطر» مسائل به عمل آورده، در سراسر آن دنبال کرد. خانواده بیش از هر چیز در معرض خطر است؛ اما به دلیل آنکه خانواده اهمیت ایدئولوژیکی اصلی را دارد، وقتی که در معرض خطر باشد همه چیز در معرض خطر است. شهر کوچك (که همچنان در رؤیای تقسیم اراضی به تساوی، و انگاره‌های زمین بکر به عنوان باغی از معصومیت ریشه دارد) و خانوادهٔ متفق خوشبخت همچون قلب سالم واقعی تمدن امریکایی درنظر گرفته شده‌اند؛ طرح ایدئولوژیك، اعتراف به وجود داشتن بیماری و شرارت؛ اما محفوظ نگهداشتن خانواده از

آلودگی است.

در اینجا می توان شماری از راهبردها را به وضوح مشاهده کرد: مبادرت به اصرار در جداسازی دایی چارلی از سانتارزا؛ مرگ دایی چارلی در پایان فیلم به مثابهٔ تطهیر قطعی از شرارت؛ ارائهٔ کارآگاه جوان (مرد تندرست و سالم شهر ـ کوچك) برای ازدواج با چارلی جوان، تا شاید خانواده جاودانی شود؛ و بالاتر از همه، نسبت دادن آسیب شناسی[۶۰] جنسی چارلی به سانحه‌ای در زمان کودکی، وسیله‌ای برای تبرئه کردن خانواده از اتهام به وجود آوردن یك هیولا، امکانی که اکنون احتمال دارد سینمای مردم پسند امریکایی، با واژگون شدن ارزشهای سنتی در دوران معاصر، با آن مواجه شود. این امر را در او زنده است[۶۱] (لاری کوهن، ۱۹۷۴) می بینیم.

آغاز معروف فیلم، با معرفی موازی دایی چارلی و چارلی جوان بر *تقابل* شهر بزرگ و کوچك، بر بیماری و هستی شرارت آمیز شهر بزرگ اصرار دارد. این فیلم نیز همچون استفادهٔ فیلم **زندگی شگفت انگیز** از بدفوردفالز / پاترزویل، به نحوی افراطی از شمایل نگاری گونه‌های غالباً مجرد سود می برد. شش نما (با تمامی حرکت و جهتی که پیوسته رو به طرف راست است ـ پل ها، چرخش افقی و تدوین) به اولین نمای داخلی اطاق دایی چارلی منتهی شده و تصاویر زیر را به ما ارائه می کنند: تکنولوژی شهری، مطرود ماندگی انسان (انسانهای تنها) و کالا (اتومبیلهایی که در انبار ماشین قراضه ریخته شده‌اند همراه با تابلوی «ریختن زباله ممنوع»)، بچه‌ها که در خیابان سرگرم بازی هستند و شمارهٔ ۱۳ بر روی خانه‌ای که اطاقهای کرایه‌ای دارد. شش نما (با حرکت و جهتی که پیوسته رو به طرف چپ است) به اولین نمای داخلی اطاق چارلی جوان منتهی شده و تصاویر زیر را ارائه می کنند: خیابانهای آفتابی بدون هیچ بازی خیابانی (ظاهراً سانتارزا پارکهایی برای بازی کودکان دارد)، شهر کوچك مرتب و منظمی با پلیس خندان پدر گونه‌ای که درحال جهت دادن به عبور و مرور و عابرین پیاده است.

این نماها برحسب مفاهیم کاتولیکی، جهان سقوط کرده هستند در برابر جهانی با معصومیت ظاهری قبل از سقوط آدم ابوالبشر، اما اعتبار تفسیری تصاویر، درست به اندازهٔ اعتبار تصاویر زندگی **شگفت انگیز** برحسب دو چهرهٔ سرمایه آیینی امریکایی است. دایی چارلی پول دارد (ثمرهٔ جنایات و انحراف جنسی او) که با بی نظمی برروی میز و کف اطاق پراکنده شده است؛ پلیس سانتارزا بانك امریکا را در پشت سر خویش دارد. نماهای موازی مفصل دایی و خواهرزاده را البته می توانیم تضاد و تقابل دو روی یك سکه بدانیم و با نوعی مقایسه مشاهده کنیم. این نکته با واضحترین شکل در صحنهٔ قاطع و به غایت مضطرب کننده‌ای وجود دارد که طی آن سینمای سیاه از خود سانتارزا بیرون می آید: صحنهٔ بار تیل تو[۶۲] که در آن چارلی جوان با خود تغییر یافته‌اش یعنی لوییس پیشخدمت که قبلاً همکلاسی وی بوده، مواجه می شود. این صحنه، مجموعهٔ نظریات کاتولیکی و مارکسیستی را به صورتی مساوی اقامه می کند؛ و قدرت آن از مکاشفه در جهان سقوط کرده / محرومیت و فساد سرمایه آیینی در قلب شهر کوچك امریکایی ناشی



زندگی شگفت انگیز: نفوذ مضطرب کنندهٔ سینمای سیاه

می شود. کنار هم گذاردن گونه‌ها پیامدهایی دارد که کل ساختار گونه‌ای سینمای کلاسیك هالیوود را از همه جهت دربرمی گیرند.

واژگون سازی ایدئولوژی در فیلم در همه جا قابل تعقیب است و این برحضور هیچکاك و فلسفهٔ شك و بدبینی[۶۳] و هیچ گرایی[۶۴] او که درست در پشت نمای ظاهری[۶۵] شوخی آمیز وی از تصویر عمومی پنهان مانده است مبتنی است. کاتولیك گرایی وی در واقع درنگ او در کار بر روی جنبه‌های تیره‌تر اسطورهٔ کاتولیك است: دوزخ بدون بهشت. نشانه‌ها به حد کافی روشن هستند. چارلی جوان خواهان یك «معجزه» است؛ او دایی را همچون «کسی که می تونه ما رو نجات بده» تصور می کند. (و مادرش بلافاصله می گوید، «مقصودت چیه، ما رو نجات بده؟»)؛ وقتی که درحین فرستادن تلگراف، تلگراف دایی را پیدا می کند، واکنش او واکنشی وجدآمیز است «اون حرفمو شنید، اون حرفمو شنید»[۶۶]. هیچکاك این نما را بلافاصله به‌نمایی از زاویهٔ پایین از قطار دایی چارلی که با شتاب به طرف سانتارزا می آید قطع می کند، درحالی که بر اثرِ صوتیِ صدای شکستگی شوم یکی از وترهای چرخ قطار برروی نوار صدا تأکید می نماید.

دایی چارلی که به شکلی ابهام آمیز دیوخو و بی عاطفه است یکی از تجسمهای عالی نمادسازی برجستهٔ هیچکاك است. هنگام رسیدن او به سانتارزا، تصویر با دود تیره شده است[۶۷]. چارلی از اولین حضور خود پیوسته با یك سیگار همراه است (که اشارات ضمنی فالیکی[۶۸] آن از آغاز کار، در صحنهٔ زن مهمانخانه‌دار، آشکار است) و مکرراً با حلقه‌ای از دود که دور سرش را احاطه کرده، نشان داده می شود (درطول فیلم غیر از جو، که

چارلی جوان (ترزا رایت)، دائی چارلی (جوزف کاتن) و لیپس پیشخدمت (زانت شان در سایهٔ یک تردید

جانشین پدر شده و صاحب پیپ پدری است که معمولاً خاموش است، هیچکس دخانیات استعمال نمی کند). رویدادهای متعدد او را دارای قدرتی ظاهراً فوق طبیعی نشان می دهد (مثلاً صحنهٔ فرار از افراد پلیس در آغاز، که طی آن درِ گاراژ، به صورتی که با کنترل از راه دور بسته شده باشد، با صدا بسته می شود). منطقی به نظر می آید که به جای آنکه فیلم را به استنباطی کاتولیکی محدود کنیم، این نشانه‌ها را با نشانه‌های دیگر مرتبط سازیم: رشتهٔ خرافات که در سراسر فیلم تنیده شده است (عدد ۱۳؛ کلاه بر روی رختخواب؛ «اگر سر میز آواز بخوانی با شوهری دیوانه ازدواج خواهی کرد»، ترس غیر منطقی، هر چند معصومانه، از بیان کلمات تحریم شدهٔ «بیوهٔ شاد») و نقشمایهٔ انتقال بدون گفتگوی فکر (تلگرافها، حالت «پرش از سر به سر») ـ کل مفهوم هیچکاکی زندگی دستخوش نیروهای خوفناک و غیرقابل پیش بینی که باید مطیع و منقادشان کرد.

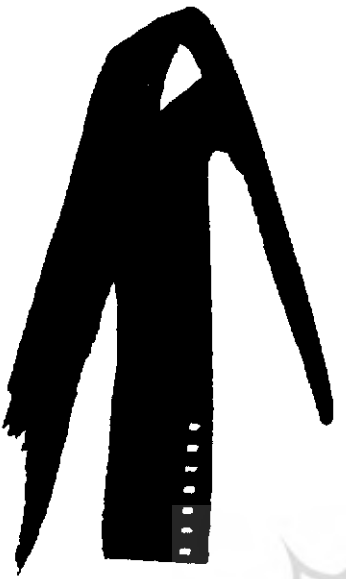
ترس هیچکاک از نیروهای محدود شده خصلتاً با مفهومی از خلأ جهان ظاهری که این نیروها را محدود می سازد همراه شده و این امر، ارائهٔ خانوادهٔ شهر کوچک امریکایی در سایهٔ یک تردید را به نحوی قاطع تحت تأثیر قرار می دهد. گرمی و صمیمیت، تأثیر و تأثیرپذیری متقابل که کاپرا با زیبایی بسیار در خانواده‌های بیلی بزرگ و کوچک در زندگی شگفت انگیز خلق می کند در سایهٔ یک تردید، به خودی خود فاقد جذبهٔ عمدهٔ ایدئولوژیکی است، با وجود اینکه شیوهٔ پرداخت خانواده در این فیلم، به طور کلی، توأم با مهربانی درک شده است (می توان حدس زد که حتی خود هیچکاک چنین

استنباطی داشته است).

قابل توجه‌ترین خصلت اسپنسرها مجزا بودن هر عضو است؛ نکتهٔ مکرر گفتگوهای معروفی که بر روی هم می افتند این است که هیچ کس هیچ وقت به آنچه دیگری می گوید، گوش نمی دهد. هر یك از افراد در دنیای تخیل آمیز جداگانه‌ای حبس شده است: امی در گذشته، جو در جنایت و «آن» در کتابهایی که ظاهراً بیش از آنکه برای لذت خوانده شوند برای اندوختن دانش، مطالعه می شوند که او ارتباط عاطفی اندکی با آن دارد (هر چند او در عین حال اعتقاد دارد که هرچه می خواند «واقعیت» دارد). والدین در دام یك مادی گرایی حقیر (که در مورد هر دو واکنشی در برابر نارضایتی چارلی جوان است، با این پیش فرض که وی دربارهٔ پول صحبت می کند) و در اعتماد به کار شرافتمندانه، وسیلهٔ به مصرف رساندن انرژی، گرفتارند. تصویر ایدئولوژیکی خانوادهٔ خوشبخت شهر کوچك در سایهٔ یك تردید به سست ترین نمای ظاهری مبدل می شود. این امر که بسیاری با همین نما فریب می خورند، تنها قدرت ایدئولوژی را به اثبات می رساند ـ که بدیهی است یکی از نقشهای ویژهٔ آن جلوگیری از به تصویر آوردن چاره‌های ریشه‌ای است.

من در جایی دیگر این بحث را مطرح کرده‌ام که کلید فیلمهای هیچکاك، بیشتر تمایلات جنسی است تا تعلیق (یا به عبارت دیگر، «تعلیق» همواره باری جنسی را از راههایی، که گاه آشکار و گاه مبهم هستند، بسه دوش می کشد)؛ و دیگر اینکه مناسبات جنسی در کار او حتماً برپایهٔ توانایی و وسوسهٔ ذهنی توانایی استوار هستند و بیم از ناتوانی در روش او همان قدر اصلی است که در مضامین او. در فیلم سایهٔ یك تردید این تمایلات جنسی است که بیش از هر چیز نمای ظاهری خانواده را پاره پاره می کند. مضمون مضاعفی از زنا با محارم تا آنجا که قانون هیز مجاز شمرده است، در سراسر فیلم جریان دارد: دایی چارلی و امی، دایی چارلی و چارلی جوان. این مضمون بناچار از طریق تصاویر و نقشمایه‌ها بیان شده و هرگز به صورت شفاهی و صریح مطرح نمی شود؛ برخی از تصاویر به خاطر اهمیتشان به یك بازی شفاهی محدود شده متکی هستند.

برای صحنهٔ تجدید دیدار خواهر و برادر، هیچکاك تصویری به ما ارائه می کند (اِمی در نیمهٔ حرکت در سمت چپ پرده متوقف شده است و چارلی در سمت راست زیر درختان و آفتاب قرار دارد) که از نظر شمایل نگاری، تجدید دیدار عشاق را می رساند (چارلی می خواهد اِمی را دوباره به شکل وقتی ببیند که او «زیباترین دختر محله بود») و نمای سقوط اِمی، در برابر دوستان و همسایگان دستپاچهٔ او، به خاطر خبرهای مربوط به مرگ قریب الوقوع چارلی به حد کافی رساست. دایی و خواهرزاده هم درحالی که به صورت قرینه برروی رختخواب هایشان دراز کشیده‌اند نشان داده می شوند. درحالی که دایی چارلی سیگارش را که نماد فالیك است نوازش می کند، چارلی جوان، دستها پشت سر، رو به زمین دراز کشیده است. وقتی که دایی چارلی از قطار پیاده می شود بر روی عصایی خم شده و وانمود می کند که بیمار است و به



محض اینکه چارلی جوان را می بیند قد راست می کند و عصا را پیچ و تاب می دهد. یکی از نخستین حرکتهای او هنگام تحویل گرفتن اطاق خواب چارلی جوان، چیدن گل سرخی برای جادکمهٔ خود است («ازالهٔ بکارت»[۴]). آشکارتر از اینها، ارتباط میان چارلی جوان و حلقه است که به عنوان نشانی نمادین تماس، نه تنها او را از نظر جنسی با داییش مربوط می سازد بلکه به خاطر مالکیت قبلی حلقه، او را با ارتباط دایی با بیوه‌های شاد نیز ربط می دهد. فیلم، آسیب شناسی جنسی و نتیجهٔ غیرقابل اجتناب فرونشانیها و تصفیه‌های آن را در قلب خانوادهٔ امریکایی، به نمایش در می آورد.

اگر آمادگی تصدیق اعتبار تفسیر روانکاوانهٔ فیلمها را داشته باشیم، سنگ لغزش قاطع و قدیمی «حادثه» نیز ابداً مشکلی به وجود نمی آورد. در حقیقت، حادثه نمونه‌ای عالی از شیوه‌ای را تأمین می کند که طی آن ایدئولوژی، که درپی تحمیل خود است، صرفاً به واژگون سازی خود منتهی می شود. چارلی نخستین بار «درحال دوچرخه‌سواری» بوده است که «تصادف» کرده و در نتیجه «حادثه» را می توان برای ضربهٔ روحیی که به بیداری جنسی زودرس وارد شده (و پس از آن چارلی هرگز به‌همان شکل سابق نبوده‌است) یك استعارهٔ مقدماتی فرویدی استنباط کرد. از آنجا که چارلی به پول علاقه‌مند نیست، فداکاری ملکی / جنسی خاموش یك خواهر واله و شیفتهٔ مسن تر را می توان سررشته‌ای تلقی کرد که انگیزهٔ جنسی را در پشت قتل بیوه‌های شاد تأمین می کند. در حقیقت، امی به وسیلهٔ زنجیری ارتباطی با بیوه‌های شاد مرتبط می شود که حلقه‌های مهم آن اینها هستند: بیوگی بالفعل خود او (شوهر ضعیف او تا حد زیادی نادیده انگاشته می شود)، باشگاه زنانه‌اش و نور هدایت کنندهٔ آن، و خانم پاتر که به صورت بالقوه بعد از دایی چارلی قرار می گیرد.

برای پرداختن به محدودیتهای بینش هیچکاك که بیشتر به هیچ گرایی نزدیك است تا تراژدی، و نیز پرداختن به عدم توانایی او در تصور نیروهای سرکوب شده به شکلی جز شرّوبدی، و عدم توانایی وی برای نگریستن غیرسطحی و بی کم و کاست به جهان خارجی که این نیروها را سرکوب می کند تحلیل کاملتری مورد نیاز است. این ناتوانی نشان می دهد که چرا در برابر جهنم هیچکاك هیچ

بهشتی نمی تواند وجود داشته باشد. زیرا هر ژرف نگری به بهشت که بر نفی محض استوار نباشد در تصوری از آزادی غرایز و احیای بدن ریشه دارد که هیچکاك همواره باید آن را انکار کند. اما تأکید نهایی من بیش از آنکه بر فیلم یا کارگردانی خاص استوار باشد بر پیامدهای نقد سینمای هالیوود و مفاهیم تأثیرات متقابل و کیفیات و شرایط متعدد و معینی که مورد استفاده قرار داده‌ام استوار است. ریشه‌های فیلم سایهٔ یك تردید در گونه‌های هالیوودی و در همان ساختار ایدئولوژیکی که فیلم به شکلی تکان دهنده واژگونش می کند، قرار دارد و آن را به کاری بسیار مهمتر و القا کننده‌تر از آنچه تماشاگران عضو طبقهٔ متوسط هیچکاك بتوانند حدس بزنند، تبدیل می کند.

پانویسهای مؤلف:

(۱) **مقالهٔ شراب کهنه، بطریهای نو، ساخت باوری یا انسان گرایی؟**، رابین وود، صفحهٔ ۲۲ـ۲۵، **فیلم کامنت ۱۲**، شمارهٔ ۶ (نوامبر ـ دسامبر ۱۹۷۶).

(۲) **مقالهٔ طلسم شدهٔ هیچکاك: متن و المثنی از** اندروبریتون، شمارهٔ ۳/۴، **Cine - Action** (ژانویهٔ ۱۹۸۶) صفحهٔ ۷۲ـ۸۳.

(۳) **نگاه کنید به سیرك دربارهٔ سیرك**، ویرایش جان هالیدی (لندن: سکر و واربرگ / انجمن فیلم بریتانیا، ۱۹۷۱).

(۴) **نشانه‌ها و معنا در سینما** از پیتر وولن. ویرایش سوم (بلومینگتون و لندن: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۷۲) صفحهٔ ۹۴ـ۱۰۱.

(۵) **نگاه کنید به هیچکاك: چهل و چهار فیلم نخستین**. از اریك رومر و کلودشابرول، ترجمهٔ استنلی هاکمن (نیویورك: اونگار، ۱۹۷۹) صفحهٔ ۷۲.

پانویسهای مترجم

1- Montage theory
2- Open text
3- Filmic text
4- It's a Wonderful Life

۵ـ Shadow a Doubt. در مورد فیلم کاپرا به هیچ منبعی برای ارائهٔ خلاصهٔ داستان فیلم دسترسی پیدا نشد اما خلاصهٔ داستان سایهٔ یك تردید را براساس آنچه در جلد اول **فرهنگ فیلمهای سینما** (ژرژ سادول، نشر آینه، ۱۳۶۷) و سینما به **روایت هیچکاك** (فرانسوا تروفو، ترجمهٔ پرویز دوایی، سروش، ۱۳۶۵) آمده ـ و به دلیل ناهمخوانیهای این دو منبع ـ با استنباطهای شخصی از نوشتهٔ وود نقل می کنم. در ترجمهٔ **فرهنگ فیلمهای سینما**، چارلی (جوزف کاتن)، عموی چارلی جوان (ترزارایت) و در ترجمهٔ سینما به روایت **هیچکاك** دایی وی عنوان شده است، به دلیل عدم دسترسی به منبعی دیگر و خود فیلم بناچار به روایت دوایی اتکا می کنم زیرا نوشتهٔ رابین وود نیز نشان می دهد این برداشت به واقعیت نزدیکتر است. البته تمام این اشکال، جدا از کمبود منابع بیشتر و عدم دسترسی به خود فیلم، از کاربرد تنها یك کلمهٔ Uncle در زبان انگلیسی برای دایی و عموست. حال خلاصهٔ داستان: چارلی (جوزف کاتن) که قاتل بیوه‌هاست از چنگ پلیس می گریزد و در شهر کوچکی در کالیفرنیا به اقوامش می پیوندد. در آنجا خواهر زاده‌اش که او نیز چارلی (ترزارایت) نام دارد به دایی چارلی علاقه‌مند می شود؛ اما سرانجام پی می برد که او همان قاتل است و به صورت تصادفی باعث مرگ وی می شود.

6- American capitalist ideology
7- Capitalism
8- The work ethic
9- Libido
10- Cat people
11- Jacques Tourneur
12- Agrarianism
13- Drums along the Mohawk
14- Wilderness
15- The Searchers

۱۶ـ The Rosebud syndrome: سندرم به مجموع علائم ناخوشی یا علائم مشخصهٔ ناخوشی اطلاق می شود. اما منشأ این ترکیب را پیدا نکردم شاید علت کاربرد آن، آخرین کلمهٔ بیان شده توسط کین قهرمان

فیلم پرسروصدای همشهری کین (اورسن ولز، ۱۹۴۱) هنگام مرگ باشد. برای اطلاعات بیشتر در این مورد می توانید به جلد دوم فرهنگ فیلمهای سینما (ژرژ سادول، ترجمهٔ هادی غبرائی، عباس خلیلی و سینا مجیرشیبانی، نشر آینه، چاپ اول، ۱۳۶۷) مراجعه کنید. م.

17- A Day at the Races

18- Andrew Britton

19- Spellbound

20- Freudian Psychoanalysis

21- Hilda Crane

22- Philip Dunne

23- The ideal male

24- The ideal Female

25- The erotic woman

۲۶- Black panther. عضو سازمان سیاهپوستان مبارز امریکا. م.

27- Hopalong Cassidy

28- Andy Hardy

29- Strategy

30- Roy Rogers/Dale Evans/Trigger

31- Out of the past

32- There's No Business Like Show Business

33- Walter Lang

34- Screwball Comedy

35- Bringing Up Baby

36- Rampage

37- Phil Karlson

38- Psychological thriller

39- Marnie

40- Bedford Falls

41- Santa Rosa

۴۲- My Darling Clementine (جان فورد، ۱۹۴۶). خلاصهٔ داستان فیلم: وایات ارپ (هنری فاندا) کلانتر تومستون می شود تا از قاتل کوچکترین برادرش انتقام گیرد. کلمنتین (کتی داونز)، «دلك» هالیدی (ویکتور مچور) و چی هوآهوآ (لیندادارنل) به او کمك می کنند و سرانجام پیرمرد، کلنتون (والتر برنان) و پسرانش (جان آیرلند و گرانت ویترز) را طی جدال مشهور اوکی کورال می کشد. (جلد دوم فرهنگ فیلمهای سینما، ژرژ سادول، نشر آینه). اما تنش یا تضاد مورد نظر وود که در صحبتهای بعدی وی در مورد زندگی شگفت انگیز بیشتر روشن می شود و در اینجا به صورت مختصر به وضعیتهای متفاوت تومستون در روز و شب اطلاق شده، به شیوه‌های پرداخت فضا مربوط می شود که در زمان روز، واجد شرایط یك گونهٔ مثلاً وسترن یا کمدی خانوادگی و در زمان شب، دربردارندهٔ ویژگیهای گونه‌ای دیگر مثلاً سینمای سیاه است. البته همان طور که اشاره شد این مسئله در خلال بحث وی در مورد فیلم زندگی شگفت انگیز کاپرا کاملاً روشن می شود. م.

43- Beulah Bondi

44- Gloria Grahame

45- Virginia Walker

46- Irene

47- Simone Simon

48- Alice

49- Jane Randolph

50- Chihuahua

51- Linda Darnell

52- Cathy Downs

53- Debby

54- Katie

55- Jocelyn Brando

56- The Big Heat

57- Lionel Barrymore

58- Scrooge

59- Formalism

60- Pathology

61- It's Alive

62- Til Two bar

63- Skepticism

64- Nihilism

65- Facade

66- «He heard me, he heard me!»

۶۷- خود هیچکاك در گفتگو با تروفو تأکید کرده است که برای فیلمبرداری این صحنه، محوطهٔ ایستگاه را پر از دود کرده است. وی استنباط تروفو که این نما را نشانهٔ ورود شیطان به شهر تلقی نموده تأیید می کند. (نگاه کنید به سینما به روایت هیچکاك، فرانسوا تروفو، ترجمهٔ پرویز دوایی، انتشارات سروش، ۱۳۶۵، صفحهٔ ۱۲۷)

۶۸- phallic connotation. که منشاء واژهٔ فالیك Phallus (آلت تناسلی مرد) است.

69- «Deflowering»