سینمای سیاه

پل شرایدر

مترجم: حسین کریمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منتقدان فرانسوی که طی جنگ نتوانسته بودند فیلمهای آمریکایی را ببینند، در سال ۱۹۴۶ با مشاهدهٔ آن فیلمها متوجه حالت جدیدی از کلبی مسلکی[۱]، بدبینی و تیرگی شدند که به سینمای آمریکا رخنه کرده بود، این سایه‌های تیره نه تنها در فیلمهای هیجان‌انگیز جنایی معمولی بلکه در ملودرامهای معتبر نیز به وضوح دیده می‌شد. چیزی نگذشت که سینماگران فرانسوی متوجه شدند آنچه دیده بودند تنها مشتی از خروار بود: با گذر زمان، فیلمبرداری با مایهٔ تیره (Low Key) در هالیوود رواج بیشتری یافت. شخصیتها تنزلی بیشتر یافتند، مضامین فیلمها جبرگرایانه‌تر و لحن فیلمها نومیدانه‌تر شدند. تا سال ۱۹۴۹، فیلمهای آمریکایی با عمیقترین و خلاقه‌ترین بیم و هراس خود در کشمکش بودند. پیش از این، این فیلمها دارای چنان جسارتی برای نگاه صریح به زندگی آمریکایی نبودند و پس از آن نیز به مدت بیست سال، دوباره فیلمها از چنین جسارتی عاری گشتند.

سینمای سیاه هالیوود در سالهای اخیر مجدداً مورد توجه سینماروها و منتقدان قرار گرفته است. جاذبه‌ای که فیلم سیاه برای سینماروهای جوان و دانشجویان سینما دارد، حاکی از گرایشهایی تازه در سینمای آمریکاست: فیلمهای آمریکایی نگاهی مجدد به درون شخصیت آمریکایی دارند؛ اما در مقایسه با نمونه‌های بسیار بدبینانهٔ سینمای سیاه از قبیل **مرا سخت ببوس** (رابرت آلدریچ، ۱۹۵۵) یا **با فردا خداحافظی کن** (گوردون داگلاس، ۱۹۵۹)، جدیدترین فیلمهای سینمای «انزجار از خود» مانند **ایزی رایدر** (دنیس هاپر، ۱۹۶۹) و **مدیوم کول** (هاکسل وکسلر، ۱۹۶۹) ساده و رمانتیک به نظر می‌رسند. بسا سخت‌تر شدن وضعیت سیاسی فعلی، سینماروها و فیلمسازان، فیلم سیاه اواخر دههٔ چهل را به طور فزاینده‌ای جالب توجه می‌یابند. نسبت فیلمهای سینمای سیاه سالهای چهل به سالهای هفتاد مانند فیلمهای سالهای سی به سالهای شصت است.

سینمای سیاه به همین میزان برای منتقدان جالب توجه است. این سینما گنجینه‌ای از فیلمهای بسیار عالی و در عین حال نامشهور را به نویسندگان سینمایی عرضه می‌کند (سینمای سیاه با وجود اینکه به بهترین دوران هالیوود تعلق دارد؛ از شهرت زیادی برخوردار نیست). این سینما به منتقدان خسته از سینمای مؤلف فرصتی می‌دهد که به مسائل جدید طبقه‌بندی و سبک ماورای کارگردانی بپردازند. با توجه به مسائل فوق، سینمای سیاه چگونه سینمایی است؟

سینمای سیاه به گفتهٔ ریموند دورنات، در پاسخ به ایراد هیگام و گرینبرگ در کتاب **هالیوود در دههٔ چهل**، یک گونهٔ سینمایی نیست[۲]. وجه مشخصهٔ آن برخلاف گونه‌های وسترن و گنگستری، دکور و کشمکش نیست بلکه کیفیتهای ظریف و دقیقی از لحن و رنگمایه است؛ یعنی سینمای «سیاه»، در مقابل انواع احتمالی سینمای «خاکستری» یا سینمای «ناسفید». فیلم سیاه، همانند سینمای اکسپرسیونیسم آلمان و موج نو فرانسه، دوران مشخصی از تاریخ سینماست. به طور کلی، سینمای سیاه، آن گروه از فیلمهای هالیوود است که در سالهای چهل و اوایل سالهای پنجاه، دنیای تیره، خیابانهای آلوده به فساد شهر، جنایت و فحشا را به تصویر می‌کشد.

سینمای سیاه، دوره‌ای بس آشفته است. این سینما در دوره‌های گذشته ریشه دارد: فیلمهای گنگستری سالهای سی وارنر، «رئالیسم شاعرانه» سینمای فرانسه همچون آثار کارنه و دووی ویه، ملودرامهای اشترنبرگی و سرانجام فیلمهای جنایی سینمای اکسپرسیونیست آلمان (فیلمهای دکتر مابوزه، اثر فریتزلانگ). سینمای سیاه را می‌توان از **شاهین مالت** (۱۹۴۱) اثر جان هیوستون تا **تماس شیطان**[۳] (۱۹۵۸) اثر اورسن ولز دانست؛ و اکثر فیلمهای داستانی هالیوود از ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۳ حاوی بعضی عناصر سینمای سیاه هستند. فیلمهای سیاه غیرآمریکایی نیز ساخته شده‌اند، مانند **مرد سوم** (کارول رید، ۱۹۴۹)، **از نفس افتاده**[۴] (ژان لوک گدار، ۱۹۵۹) و **کلاه**[۵] (ژان - پیرملویل، ۱۹۶۳).

تقریباً هر منتقدی، تعریف ویژه‌ای برای سینمای سیاه دارد، همراه با فهرست خودش از عناوین فیلمها و تاریخهای مختلف به عنوان شاهد مدعا. البته تعاریف شخصی و توصیفی می‌توانند تا حدودی احساساتی باشند. یک فیلم از زندگی شبانهٔ شهری، لزوماً یک فیلم سیاه نیست و فیلم سیاه نباید لزوماً مربوط به جنایت و فحشا باشد. از آنجا که سینمای سیاه با «لحن» مشخص می‌گردد و نه با «گونه»، تقریباً غیرممکن است تعریف توصیفی یک منتقد را علیه سخن منتقد دیگر به حساب آورد. در اینجا، این سؤال مطرح می‌شود که برای ساخت یک فیلم سیاه به کدام عناصر سیاه نیاز است؟ به جای بحث در مورد تعاریف، ترجیح می‌دهم فیلم سیاه را به رنگهای اصلیش (تمام درجات رنگ سیاه) و عناصر فرهنگی و سبکیش محدود کنم، که باید در هر تعریفی به آنها استناد کرد.

عوامل مؤثر در شکل‌گیری سینمای سیاه

شاید این سخن من همچون گفتهٔ آرتورنایت به نظر آید؛ اما من نیز معتقدم که چهار عامل در هالیوود سالهای چهل، سبب پیدایش سینمای سیاه بود. (اشکال روش آرتورنایت در کتاب **تاریخ سینما**[۶] این است که تاریخ سینما را بیشتر حاصل نیروهای هنری و اجتماعیی می‌داند که واجد پیوستگی و تأثیر متقابل سحرآمیز هستند و کمتر آن را مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهد.) به هر حال، هر یک از چهار عامل تسریع کنندهٔ ذیل می‌توانند معرف سینمای سیاه باشند؛ لحن و

خوّاب بزرگ

رنگمایهٔ سیاه را می‌توان در هر یک از این عوامل مشاهده نمود.

سرخوردگی دوران جنگ و بعد از جنگ

تأخیر در واکنش نسبت به بحران سالهای سی در واقع عامل بازدارندهٔ مهمی بود که ایالات متحده پس از جنگ جهانی دوم با آن مواجه گشت. در این دوران ناامیدی، سینما می‌بایست روحیهٔ مردم را تقویت می‌کرد و تا حد زیادی هم در این کار موفق شد. فیلمهای جنایی، واجد آگاهی اجتماعی و همچون داستان هوراشیو آلگر[7] بودند. در اواخر سالهای سی، سینمای جنایی تیره‌تری ظاهر شد (**شما فقط یک بار زندگی می‌کنید**[8]، اثر فریتزلانگ، ۱۹۳۷؛ **سالهای بیست پر جنب و جوش**[9] ساختهٔ راثول والش، ۱۹۳۹) و اگر پای جنگ در میان نبود، سینمای سیاه در اوایل سالهای چهل به اوج خود می‌رسید.

نیاز به تولید فیلم تبلیغاتی برای متفقین در خارج و لزوم افزایش روحیهٔ میهن‌پرستی در داخل موجب کندی حرکت به سوی سینمایی با مضامین یأس‌آمیز شد. در این زمان، چون سینمای سیاه در نظام استودیوهای فیلمسازی دست و پا می‌زد، دیگر به طور کامل نتوانست به برتری بلامعارض دست یابد. در دوران جنگ، نخستین نمونه‌های سیاه در فیلمهای **شاهین مالت**، **کلید شیشه‌ای**[10] (استوارت هایسلر[11]، ۱۹۴۲)، **تفنگی برای امانت**[12] (فرنک تونل[13]، ۱۹۴۲) و لورا (اتوپره‌مینگر، ۱۹۴۴) پا به عرصهٔ وجود گذاشتند؛ اما این فیلمها فاقد آن بخش از سینمای سیاه بودند که پایان جنگ با خود به همراه آورد.

با وجود این به محض خاتمهٔ جنگ، فیلمهای آمریکایی دارای مضامین جنایتکارانه شدند - و تولید فیلمهای جنایی افزایش چشمگیری یافت. سینمای اصلاح‌طلب آمریکا، طی پانزده سال مواجه با اعمال فشارهایی روزافزون بود و حال، تماشاگران و هنرمندان مایل بودند نگاهی نه چندان خوشبینانه به وقایع پیرامون خود داشته باشند. این سرخوردگی، که بسیاری از سربازان و تجار خرده‌پا و زنان خانه‌داری که در کارخانه‌ها هم کار می‌کردند در رجعت به وضع اقتصادی زمان صلح احساس می‌کردند، به صورت تیرگی و فساد در فیلمهای جنایی شهری انعکاس یافت.

این سرخوردگی آنی پس از جنگ در فیلمهایی از قبیل **گرفتار**[14] (ادوارد دیمیتریک[15]، ۱۹۴۵)، **کوکب آبی**[16] (جرج مارشال[17]، ۱۹۶۴)، شمارش مرگبار[18] (جان کرامول[19]، ۱۹۴۷) و **اسب چابک را بستازان**[20] (رابرت مونتگمری[21]، ۱۹۴۷) به نمایش درآمد. در این فیلمها، سربازی از جنگ بازمی‌گردد و نامزد خود را بی‌وفا یا مرده می‌یابد، یا درمی‌یابد شریکش او را فریب داده، یا جامعه را ناقابلتر از آن می‌بیند که ارزش جنگیدن را به خاطرش داشته باشد. جنگ ادامه می‌یابد؛ اما اکنون ضد قهرمان گرایی با شرارتی جدید متوجه خود جامعهٔ آمریکا می‌شود.

واقعگرایی پس از جنگ

کمی پس از جنگ، کلیهٔ کشورهای تولید کنندهٔ فیلم مجدداً به مضامین واقعگرا روی آوردند. در امریکا این مضامین رئالیستی اول‌بار در قالب فیلمهای تهیه کنندگانی مانند لویی دورشمون[22] (**خانهٔ خیابان ۲۳۹۲** به کارگردانی هنری هاتاوی[23]، ۱۹۴۵؛ تماس با نورث سایت ۲۵۷۷۷[24]، هاتاوی، ۱۹۴۸) و مارک هلینگر[25] (**قاتلین**[26]، رابرت سیودمک[27]، ۱۹۴۶؛ **قدرت خشن**[28] [در ایران: **شورش در زندان سن‌کوئنتین**] ژول داسن[29]، ۱۹۴۷) و کارگردانهایی مانند هاتاوی و داسن استفاده شد. در مورد فیلم **بوسهٔ مرگ**[30] (۱۹۴۷) به تهیه کنندگی دورشمون و کارگردانی هاتاوی با افتخار اعلام می‌شود که

«فیلمبرداری همهٔ صحنه‌ها در لوکیشن واقعی صورت گرفته است». حتی پس از «گذشت زمان» منحصر به فرد دورشمون، وثوق رویدادها از ابهام به درآمد و تصاویر خارجی واقعگرا جزء لاینفک سینمای سیاه باقی ماند.

این جنبش واقعگرا با حالت آمریکای پس از جنگ سازگار بود. اشتیاق مردم که گرایش به نگاهی صادقانه و تند به آمریکا داشتند با تماشای خیابانهای بازسازی شده در استودیو که طی سالیان دیده بودند، مرتفع نمی‌شد. گرایش واقعگرای پس از جنگ توانست سینمای سیاه را از قلمرو ملودرامهای سیاه عالی جدا سازد و آن را در خیابانها، میان مردم عادی، جایی که بیشتر به آنجا تعلق داشت، قرار دهد. در مرور سینمای سیاه، سینمای قبل از دورشمون، مشخصاً نسبت به فیلمهای واقعگرای پس از جنگ، ملایمتر به نظر می‌رسند. نگرش استودیویی فیلمهایی مانند **خواب بزرگ** (هاوارد هاوکز، ۱۹۴۶) و **نقاب دیمیتریوس**[۳۲] (ژان نگولسکو[۳۳]، ۱۹۴۴) با مضامین رایج و مبادی آداب، در مقایسه با فیلمهای شبه واقعگراتر بعدی، گزندگی کمتری دارند.

رانده شدگان آلمانی

هالیوود در سالهای بیست و سی میزبان انبوهی از رانده‌شدگان آلمانی بود. بیشتر این فیلمسازان و متخصصان به مؤسسات فیلمسازی آمریکا داخل شدند. اما هالیوود هرگز به آن نوع «آلمانی شدن» که موجب هراس تعدادی از آمریکاییهای شهرنشین شد، دست نزد. با وجود این، تأکید بیش از حد بر نفوذ روش آلمانی در هالیوود خالی از خطر نیست.

اما هنگامی که هالیوود در اواخر سالهای چهل به ارائهٔ موضوعات یأس‌آمیز گرایش یافت، هیچ کس در به کارگیری تمهید سایه و روشن

از آنجا که سینمای سیاه با «لحن» مشخص می‌گردد و نه با «گونه»، تقریباً غیرممکن است تعریف توصیفی یک منتقد را علیه سخن منتقد دیگر به حساب آورد.

شاهین مالت

استادتر از آلمانیها نبود. تأثیر نورپردازی اکسپرسیونیستی همواره در لایهٔ زیرین فیلمهای هالیوود مشهود بوده و بدین ترتیب، شکوفایی این نوع نورپردازی در سینمای سیاه عجیب نیست. همان طور که فعالیت تعداد بسیاری از آلمانیها و اهالی اروپای شرقی در این سینما مایهٔ شگفتی نیست: فریتز لانگ، رابرت سیودمک، بیلی وایلدر، فرنس واکسمن[۳۴]، اتوپره مینگر، جان برام، آناتول لیتواک، کارل فروند، ماکس افولس، جان آلتن، داگلاس سیرک، فرد زینه‌مان، ویلیام دیترله[۳۵]، ماکس اشتاینر[۳۶]، ادگارجی. المر[۳۷]، کرتیس برنهارت[۳۸]، رادولف ماته[۳۹].

به ظاهر، تأثیر اکسپرسیونیستی آلمان، که به نورپردازی مصنوعی در استودیو متکی است، با واقعگرایی پس از جنگ، که تمایل فراوانی به فضای خارجی دارد، سازگار نیست؛ اما ویژگی منحصر به فرد سینمای سیاه، فیلمساز را قادر می‌ساخت عناصر بظاهر متضاد را با یکدیگر ترکیب کرده و سبک یکدستی را به وجود آورد. بهترین تکنیسینهای سینمای سیاه، کل دنیا را فقط به صورت یک صحنهٔ کامل درمی‌آوردند و نورپردازیهای غیرطبیعی و اکسپرسیونیستی را در مورد دکورها و صحنه‌های واقعگرایانه اعمال می‌کردند. در فیلمهایی مانند **ایستگاه یونیون**[۴۰] (ماته، ۱۹۵۰)، **زندگی شبانه**[۴۱] (نیکلاس ری، ۱۹۴۸) و **قاتلین**، ترکیب اضطراب‌آور و نشاط‌انگیز واقعگرایی و اکسپرسیونیسم به چشم می‌خورد.

جان آلتن - فیلمبردار اکسپرسیونیست مجاری تبار - شاید بزرگترین استاد سینمای سیاه بود که در صورت لزوم، می‌توانست در وسط ظهر، میدان تایمز را نورپردازی مصنوعی کند. هیچ فیلمبرداری نتوانسته است بهتر از او تکنیکهای قدیمی اکسپرسیونیستی را با تمایلات جدید واقعگرایی هماهنگ کند. فیلمبرداری سیاه و سفید او در نمونه‌های جسورانه‌ای از سینمای سیاه مانند **مردان خزانه‌داری**[۴۲] (آنتونی مان، ۱۹۴۸)، **رفتار بد**[۴۳] (مان، ۱۹۴۸)، **من، هیئت**

منصفه[۴۴] (هری اسکس[۴۵]، ۱۹۵۳)، **اجتماع بزرگ**[۴۶] (جوزف اچ. لِویس[۴۷]، ۱۹۵۵)، با آثار استادان اکسپرسیونیست آلمانی مانند فریتز واگنر و کارل فروند برابری می‌کند.

ست پرهیز از احساسگرایی

عامل سبکی دیگر که در شکل‌گیری سینمای سیاه مؤثر بود، مکتب نویسندگان «فاقد احساسات» است. ارنست همینگوی[۴۸]، دشیل هَمِت[۴۹]، ریموند چندلر، جیمز. ام. کین[۵۰]، هوراس مک‌کوی[۵۱] و جان اوهارا[۵۲] نویسندگانی بودند که در سالهای سی شخصیت «کله‌شق خودسر» را آفریدند؛ یعنی نوعی روش کلبی در تفکر و عمل که فرد را از احساسهای زندگی روزمره - که رمانتیسیزم با حفاظ است - جدا می‌کرد. آثار این نویسندگان ریشه در ادبیات عامه پسند یا ژورنالیسم داشت و قهرمانان آنان نشان خودشیفتگی و شکست خوردگی را با خود داشتند. این قهرمانان در مقایسه با طرف مقابلشان، رقیق‌القلب‌تر بودند (دربارهٔ کامو گفته می‌شود وی داستان **بیگانه** را از مک‌کوی اقتباس کرده است) اما سرسخت‌تر از آنان در ادبیات داستانی آمریکا وجود نداشت.

سینما هنگامی که در سالهای چهل به موضوع «کله شق» با اخلاقی آمریکایی روی آورد، پیش روی خود مکتب داستان‌نویسی با مضامین تلخ و خشن را داشت که شامل مجموعه‌ای از قراردادهای قبلی مربوط به شخصیتهای اصلی، شخصیتهای فرعی، طرح کلی داستان، دیالوگ و مضامین بود. سبک نویسندگان این آثار نیز همچون سبک رانده شدگان آلمانی در پی‌ریزی سینمای سیاه مؤثر بود، این نویسندگان بر فیلمنامه‌نویسی سیاه همان تأثیری را داشتند که رانده‌شدگان آلمانی بر فیلمبرداری سیاه.

ریموند چندلر، بزرگترین نویسندهٔ این سبک در هالیوود بود که فیلمنامهٔ **غرامت مضاعف**[۵۳] به قلم او (اقتباس از داستان جیمز. ام. کین) بهترین و شاخصترین نمونهٔ سیاه آن دوره است. **غرامت**

مضاعف (بیلی وایلدر، ۱۹۴۴) اولین فیلمی بود که سینمای سیاه را آن‌گونه که باید باشد به تصویر می‌کشید: یعنی فاقد زرق و برق ظاهری، گریز ناپذیر، فاقد قهرمان. این فیلم نقطهٔ افتراقی از فیلمهای سیاه رمانتیک مانند **میلدرد پیرس**[۵۴] (مایکل کورتیز، ۱۹۴۵) و **خواب بزرگ** بود. با این همه، سینمای سیاه در آخرین مراحل، مکتب نویسندگان مزبور را اقتباس کرد و سپس از آن فراتر رفت. فیلمهای پس از سال ۱۹۴۸ با مضامین جنون‌آمیز و روان‌نژند از قبیل **با فردا خداحافظی کن**[۵۵]، **به محض ورود کشته شد**[۵۶] (ماته، ۱۹۵۰)، **انتهای پیاده‌رو**[۵۷] (پره‌مینگر، ۱۹۵۰)، **گرمای سفید**[۵۸] (رائول والش، ۱۹۴۹) و **التهاب بزرگ** (فریتز لانگ، ۱۹۵۳) همگی به دوران بعد از نویسندگان داستانهای تلخ و خشن تعلق دارند: در این سینما حتی برای کلبی مسلکهای قدیمی مانند چندلر نیز جایی باقی نبود.

سبک‌شناسی سینمای سیاه

سینمای سیاه، تاکنون از دریچهٔ سبک‌شناختی بررسی نشده است. مسلماً دامنهٔ این عمل آن قدر گسترده است که نمی‌توان در این مقال به آن پرداخت. در سینمای سیاه همانند دیگر جنبشهای سینمایی، مجموعه‌ای از تکنیکها ارائه شده است. در فرصتی دیگر می‌توان تکنیکها، مضامین و عناصر فرعی این سینما را در طرح سبک‌شناختی معینی با یکدیگر مرتبط کرد. اما در اینجا به بعضی از تکنیکهای مکرر سینمای سیاه اشاره می‌کنم:

۱ - نورپردازی اکثر صحنه‌ها شب را تداعی می‌کند. گنگسترها در اواسط روز در دفترهای خود با سایه‌های کشیده نشسته و چراغها خاموش‌اند. چراغهای سقفی در فاصلهٔ نسبتاً زیادی از سقف آویزان بوده و چراغهای پایه‌دار به ندرت بیش از پنج فوت ارتفاع دارند. تماشاگر همواره حس می‌کند اگر چراغهای صحنه همگی ناگهان روشن شوند، شخصیتهای حاضر در صحنه، همچون دراکولا به هنگام طلوع خورشید، محو و نابود خواهند شد.

۲ - در سینمای سیاه همانند اکسپرسیونیسم آلمان، خطوط اریب و عمودی به خطوط افقی ترجیح داده می‌شود. خطوط اریب با کرئوگرافی شهر سازگار است و کاملاً مخالف سنت آمریکایی استفاده از خطوط افقی متجلی در آثار گریفیث و فورد است. خطوط اریب پردهٔ فیلم را قاچ می‌کند و آن را بی‌ثبات و مشوش می‌سازد. نورپردازی اتاقهای تیره‌رنگ سینمای سیاه به طور نامعمول - ذوزنقهٔ مضرس، مثلثهایی با زاویهٔ منفرجه، شکافهای عمودی - صورت می‌گیرد، به نحوی که این گمان به وجود می‌آید که پنجره‌ها را با چاقو بریده‌اند. در این فضا که هر لحظه با نوارهای نور برش داده می‌شود، هیچ شخصیتی نمی‌تواند مقتدرانه صحبت کند. فیلم **مردان خزانه‌داری** اثر آنتونی مان و جان آلتن، دراماتیکترین نمونه از کرئوگرافی اریب در سینمای سیاه است؛ اما تنها نمونهٔ منحصر به فرد نیست.

۳ - در نورپردازی بر بازیگر و دکور به یک میزان تأکید می‌شود. بازیگر در اغلب موارد در زمینهٔ واقعگرایانهٔ شهر پنهان است و چهره‌اش به وضوح در هنگام صحبت، با سایه تاریک می‌گردد. این سایه‌ها با نورپردازی مشهور برادران وارنر در سالهای سی، که شخصیت اصلی با سایهٔ سنگین تأکید می‌شود، متفاوت است؛ در سینمای سیاه انگار شخصیت اصلی واقعاً در سایه قرار دارد. هنگامی که محیط در مقایسه با بازیگر از اهمیتی برابر یا بیشتر برخوردار می‌شود، موجب بروز حالتی ناامیدکننده و جبرگرایانه می‌گردد.

چیزی وجود ندارد که بازیگر اصلی بتواند انجام دهد؛ شهر دوام خواهد آورد و حتی بهترین تلاش آنها را نفی می‌کند.

۴ - سینماگران سینمای سیاه گرایش به استفاده از تنش تصویر به جای کنش جسمانی دارند. در فیلمهای سیاه ترجیح داده می‌شود صحنه با استفاده از دوربین فیلمبرداری به دور بازیگر بچرخد نه اینکه بازیگر با کنش جسمانی صحنه را کنترل کند. کتک خوردن رابرت رایان[۵۹] در فیلم **پیشنهاد**[۶۰] (رابرت وایز، ۱۹۴۹)، تیر خوردن فارلی گرانگر[۶۱] در فیلم **زندگی شبانه**، اعدام رانندهٔ تاکسی در فیلم **مجری قانون**[۶۲]، (برتین ویندامست[۶۳]، ۱۹۵۱) و اعدام برایان دونلوی[۶۴] در **اجتماع بزرگ** که با ضرباهنگ سنجیده، خشم فروخورده و ترکیب‌بندیهای مهاجم مشخص می‌شوند؛ به نظر می‌آید اینها به روح سینمای سیاه بسیار نزدیکترند تا ریتم تند و سرد صداهای چرخ اتومبیلها در فیلم صورت زخمی (هاوارد هاوکز، ۱۹۳۲) در بیست سال قبل یا رویدادهای خشن و عریان آمریکای تبهکاران[۶۵] (ساموئل فولر، ۱۹۶۰) در ده سال بعد.

۵ - به نظر می‌رسد تقریباً نوعی دلبستگی فرویدی به آب وجود دارد. خیابانهای خالی سیاه با باران لطیف شب (حتی در لس‌آنجلس) می‌درخشند. میزان ریزش باران نسبت مستقیمی با درام دارد. در فیلم سیاه، کوچه‌ها و در مرحلهٔ بعد اسکله‌ها و بارانداز‌ها، مرسومترین وعده‌گاهها هستند.

۶ - در این سینما علاقهٔ زیادی به داستان روایی رمانتیک وجود دارد. در فیلمهایی از قبیل **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند**[۶۶] (تی‌گارنت[۶۷]، ۱۹۴۶)، **لورا**، **غرامت مضاعف**، **بانویی از شانگهای** (اورسن ولز، ۱۹۴۹)، از گذشته می‌آید[۶۸] (ژاک ترنر، ۱۹۴۷) و سانست

هالیوود در سالهای بیست و سی میزبان انبوهی از رانده‌شدگان آلمانی بود. هنگامی که هالیوود در اواخر سالهای چهل به ارائهٔ موضوعات یأس‌آمیز گرایش یافت، هیچ کس در به کارگیری تمهید سایه و روشن استادتر از آلمانیها نبود. تأثیر نورپردازی اکسپرسیونیستی همواره در لایهٔ زیرین فیلمهای هالیوود مشهود بوده و بدین ترتیب، شکوفایی این نوع نورپردازی در سینمای سیاه عجیب نیست.

بلوار (بیلی وایلدر، ۱۹۵۰)، در داستان روایی حالتی از *زمان از دست رفته* خلق می‌شود: گذشته‌ای جبران ناپذیر، آینده‌ای از پیش تعیین شده و ناامیدی فراگیر. در فیلم **از گذشته می‌آید**، رابرت میچم گذشته‌اش را چنان رنگ و بوی رقت‌انگیزی می‌زند که دیگر هیچ امیدی برای آینده باقی نمی‌ماند: تنها با زندگی مجدد پس از گذشته‌ای منحوس، می‌توان به لذت و خوشی دست یافت.

۷ - در اغلب موارد برای تشدید احساس ناامیدی و زمان از دست رفته از ترتیب تاریخی پیچیده‌ای استفاده می‌شود. در فیلمهایی از قبیل **مجری قانون، قاتلین، میلدرد پیرس، گذشتهٔ تاریک**[۶۹] (ماته، ۱۹۴۸)، **ضرب‌الاجل شیکاگو**[۷۰] (لویس آلن، ۱۹۴۹) **از گذشته می‌آید** و **قتل** (استنلی کوبریک، ۱۹۵۶) از توالی درهم گره خوردهٔ زمان برای فروبردن تماشاگر در جهانی بدون زمان اما کاملاً سبکدار استفاده می‌شود. کاربرد زمان، به صورت ساده یا پیچیده، اغلب در جهت تقویت یکی از اصول سینمای سیاه است؛ اینکه همواره نحوهٔ رویداد بیش از خود رویداد اهمیت دارد.

مضامین سینمای سیاه

ریموند دورنات، در مقاله‌ای عالی که در مجلهٔ انگلیسی **سینما** چاپ شده، به تشریح مضامین سینمای سیاه پرداخته است[۷۱]. احمقانه است اگر بخواهم در این مقالهٔ مختصر، اثر جامع او را ارائه دهم. دورنات سینمای سیاه را به یازده مقولهٔ مضمونی تقسیم می‌کند و اگرچه ممکن است به دسته‌بندی ویژهٔ او انتقاداتی وارد باشد؛ شامل کل حیطهٔ تولید سینمای سیاه می‌شود که از لحاظ مضمونی بیش از ۳۰۰ فیلم است. در هر یک از مضامین سینمای سیاه که توسط دورنات تبیین شده (عنکبوت سیاه[۷۲]، آدمکشهای فراری[۷۳] *حریفهای ناپید*[۷۴]) اثری از نیروهای متعالی سالهای سی به چشم نمی‌خورد؛ این عقیده که انسان همواره باید در خط مقدم رویارویی با مشکلات باشد، مبدل به پارانویا و ترس از مکانهای بسته[۷۵] شده است. تبهکاران جزء از نفوذ خاصی برخوردار شده‌اند و بر مسند شهردار تکیه می‌زنند. کارآگاه با تنفر نیروی پلیس را ترک کرده و زن جوان که قهرمان داستان است، خسته از همراهی کردن دیگران، آنها را برای سواری با خود می‌برد.

با این حال، دورنات به آن چیزی که شاید مضمون مهم سینمای سیاه است نمی‌پردازد، یعنی اشتیاق و علاقهٔ شدید به گذشته و حال و در عین حال ترس از آینده. قهرمانان سینمای سیاه از نگاه به آینده می‌ترسند و تلاش آنها برای همان لحظه‌ای است که زندگی می‌کنند و اگر در این امر موفق نشوند برای گریز از آن به گذشته پناه می‌برند. بدین گونه تأکید تکنیکها در سینمای سیاه بر خسران، حسرت بر گذشته، فقدان الویتهای مشخص و عدم امنیت استوار شده است. این تردید به خود، در نوع رفتار و سبک متجلی می‌گردد. در چنین جهانی سبک بسیار با اهمیت می‌شود؛ این همهٔ آن چیزی است که شخص را از بی‌معنایی می‌رهاند. چندلر این مضمون اساسی سینمای سیاه را با تشریح جهان داستانیش، توصیف می‌کند: «این جهان مطبوعی نیست؛ اما جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم و بعضی از نویسندگان خودسر و خونسرد می‌توانند انگاره‌های بسیار جالبی از آن به وجود آورند.»[۷۶]

دوره‌های مختلف سینمای سیاه

سینمای سیاه را می‌توان به سه زیردورهٔ عمده

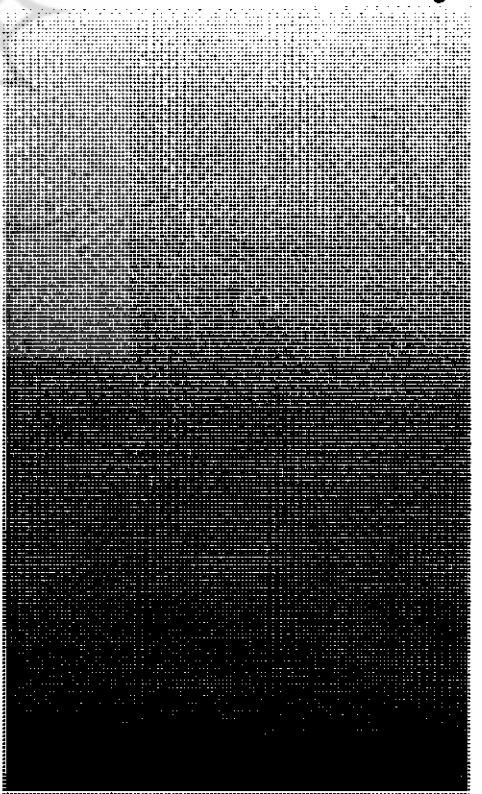
تقسیم کرد. دورهٔ اول مربوط به زمان جنگ است (تقریباً ۱۹۴۱ - ۱۹۴۶). این دوره، دورهٔ کارآگاه و گرگ تنها، دورهٔ چندلر و هَمت و گرین، دورهٔ بوگارت و باکال و لدولیک، دورهٔ کارگردانهای درجهٔ یک مانند کورتیز و گارنت، دورهٔ دکورهای استودیویی و به طور کلی دورهٔ گفتگو بیش از کنش است. ظاهر استودیویی این دوره در فیلمهای زیر نمایان است: **شاهین مالت، کازابلانکا** (مایکل کورتیز، ۱۹۴۲)، **چراغ گاز** (جورج کیوکر، ۱۹۴۴)، **تفنگی برای امانت، مهماندار**[۷۷] (برام، ۱۹۴۴)، **بانویی پشت پنجره**[۷۸] (لانگ، ۱۹۴۵)، **میلدرد پیرس، طلسم شده** (آلفرد هیچکاک، ۱۹۴۵)، **خواب بزرگ، لورا، تعطیلات از دست رفته**[۷۹] (وایلدر، ۱۹۴۵)، **عشق عجیب مارتا ایورس**[۸۰] (لویس مایل استون[۸۱]، ۱۹۴۶)، **داشتن و نداشتن**[۸۲] (هاوارد هاوکز، ۱۹۴۴)، **فرشتهٔ رانده شده**[۸۳] (پره مینگر، ۱۹۴۶)، **گیلدا**[۸۴] (چارلز ویدور[۸۵] ۱۹۴۶)، **بکش، محبوب من** (دیمیتریک، ۱۹۴۴)، **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند، آبهای سیاه**[۸۶] (آندره دوتوت[۸۷] ۱۹۴۴)، **خیابان سرخ**[۸۸] (فریتز لانگ، ۱۹۴۵)، **شب بسیار تاریک**[۸۹] (جوزف اچ. لویس، ۱۹۴۶)، **کلید شیشه‌ای، نقاب دیمیتریوس و آینهٔ تیره**[۹۰] (سیودمک، ۱۹۴۶).

فیلم **غرامت مضاعف** اثر وایلدر/چندلر پلی برای ورود سینمای سیاه به مرحلهٔ بعد از جنگ بود. دیدگاه سیاه و قاطع این فیلم مانند شوکی در سال ۱۹۴۴ بود. کمپانی پارامونت، ادارهٔ هیز و فردمک موری[۹۱] در یک اقدام مشترک تقریباً مانع نمایش آن شدند. اما سه سال بعد، خط تولید فیلمهایی مانند **غرامت مضاعف** به راه افتاد.

دومین مرحلهٔ سینمای سیاه،دورهٔ واقعگرایانهٔ پس از جنگ، از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۹ بود (دوره‌های سینمای سیاه و فیلمهای آن با هم تداخل دارند؛ این مرحله‌ها به طور کلی تقریبی است و در هر مورد استثناهایی نیز وجود دارد). گرایش در این فیلمها بیشتر به مسائلی مانند جنایت در خیابانها، فساد سیاسی و فعالیتهای عادی پلیس بود. قهرمانان غیر رمانتیکی همچون ریچارد کُنت[۹۲]، برت لنکستر[۹۳] و چارلزمک‌گراو[۹۴] و کارگردانهایی همچون هاتاوی، داسن و کازان که طرفدار کارگران بودند برای این دوره از سینمای سیاه بسیار مناسب بودند. ظاهر واقعگرای شهری این دوره را می‌توان در این فیلمها مشاهده کرد: **خیابان خیابان ۹۲، قاتلین، رفتار بد، عمل خشونت**[۹۵] (زینه‌مان، ۱۹۴۹)، **ایستگاه یونیون، بوسهٔ مرگ، جانی اُکلاک**[۹۶] (رابرت راسن[۹۷]، ۱۹۴۷)، **نیروی شیطان**[۹۸] (آبراهام پولونسکی[۹۹]، ۱۹۴۸)، **شمارش مرگبار، اسب چابک را بتازان، گذرگاه تاریک**[۱۰۰] (دلمردیوز، ۱۹۴۷)، **فریاد شهر**[۱۰۱] (سیودمک، ۱۹۴۸)، **پیشنهاد، مردان خزانه‌داری، تماس با نورث سایت ۷۷۷، قدرت خشن، ساعت بزرگ**[۱۰۲] (جان فارو[۱۰۳]، ۱۹۴۸)، **شاهراه دزدان**[۱۰۴] (داسن، ۱۹۴۹)، **بیرحم**[۱۰۵] (المر، ۱۹۴۸)، **دام**[۱۰۶] (دوتوت، ۱۹۴۸)، **بومرنگ!**[۱۰۷] (الیاکازان، ۱۹۴۷) و **شهر عریان**[۱۰۸] (داسن، ۱۹۴۸).

سومین و آخرین مرحلهٔ سینمای سیاه که از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۳ ادامه یافت، دورهٔ کنش روانی و گرایش به خودکشی بود. قهرمان سینمای سیاه در این دوره، به ظاهر زیر بار ده سال ناامیدی، سرانجام مشاعرش را از دست می‌دهد. قاتل روان پریش که در اولین دورهٔ سینمای سیاه صرفاً موضوع مناسبی برای مطالعه و بررسی بود (اولیوا دو هاویلند[۱۰۹] در فیلم **آینهٔ تیره**) و در دومین دوره، تهدیدی ضمنی به حساب می‌آمد (ریچارد ویدمارک در **بوسهٔ مرگ**)، در سومین دوره مبدل به قهرمان فعال می‌گردد (جیمز کاگنی در فیلم **با فردا خداحافظی کن**). هیچ توجیهی برای جامعه ستیزی قهرمان داستان در فیلم **دیوانهٔ**

کمی پس از جنگ جهانی، کشورهای تولیدکنندهٔ فیلم مجدداً به مضامین واقعگرا روی آوردند. این جنبش واقعگرای پس از جنگ توانست سینمای سیاه را از قلمرو ملودرامهای سیاه جدا سازد و آن را در خیابانها، میان مردم عادی جایی که بیشتر به آنجا تعلق داشت، قرار دهد.



تفنگ[۱۱۰] (جوزف اچ. لویس، ۱۹۴۹) ارائه نمی‌شد - فقط «دیوانه» بود. بازگشت جیمز کاگنی روان پریشانه بود و نااستواری او با همین ویژگی بازیگران جوانتر همچون رابرت رایان و لی‌ماروین سازگاری داشت. این مرحلهٔ سینمای سیاه، دورهٔ فیلمهای «درجهٔ دوم» و گرایشهای روان‌کاوانهٔ کارگردانهایی همچون ری و والش بود. نیروهای از هم پاشیدگی شخصیت در فیلمهای زیر مشخص است: **گرمای سفید، دیوانهٔ تفنگ، به محض ورود کشته شد، گرفتار**[۱۱۱] (ماکس افولس، ۱۹۴۹) **زندگی شبانه، انتهای پیاده‌رو، با فردا خداحافظی کن، داستان پلیسی**[۱۱۲] (ویلیام وایلر، ۱۹۵۱)، **در مکانی متروک**[۱۱۳] (ری، ۱۹۵۰)، **من، هیئت منصفه، تکخال در آستین**[۱۱۴] [نام دیگر: **کارناوال بزرگ**] (وایلدر، ۱۹۵۱)، **وحشت در خیابانها**[۱۱۵] (کازان، ۱۹۵۰)، **التهاب بزرگ، در سرزمین خطرناک**[۱۱۶] (ری، ۱۹۵۲) و **سانست بلوار**.

سومین مرحلهٔ سینمای سیاه، بهترین دورهٔ آن است. شاید بعضی از منتقدان، ملودرامهای اولیهٔ «خاکستری» و عده‌ای دیگر، فیلمهای «خیابانی» بعد از جنگ را ترجیح دهند؛ اما آخرین مرحلهٔ سینمای سیاه از لحاظ زیبایی شناختی و جامعه شناختی بسیار مؤثر و نافذ بود. سرانجام پس از گذشت ده سال از ترویج پیوستهٔ قراردادهای رمانتیک، در فیلمهای سیاه به علل بنیادی آن دوره پرداخته شد: یعنی به عدم احترام اجتماعی، نبود اصول قهرمانی، نبود ثبات شخصی و سرانجام، نااستواری روانی. سومین مرحلهٔ سینمای سیاه دارای فیلمهایی است که از ماهیت خود به طرزی رنج‌آور آگاه‌اند؛ به نظر می‌رسید این فیلمها آگاه‌اند در انتهای سنتی دیرپا قرار دارند که بر اساس ناامیدی و از هم پاشیدگی شکل گرفته و ابایی از واقعیت موجود نداشتند. بهترین و شاخصترین فیلمهای سیاه که ثمرهٔ همین آگاهی بودند، در

خاتمهٔ این دوره قرار دارند - یعنی فیلمهای **دیوانهٔ تفنگ**، **گرمای سفید**، **از گذشته می‌آید**، **با فردا خداحافظی کن**، **به محض ورود کشته شد**، **زندگی شبانه** و **التهاب بزرگ**. سومین مرحله، مملو از قهرمانانی است که در انتهای راه قرار دارند: **التهاب بزرگ** و **انتهای پیاده‌رو** آخرین گام پلیس شهری است، **تکخال در آستین** آخرین فرصت برای روزنامه‌نگار، سریال اسپیلین (تولید ویکتور ساویل[۱۱۷])**من، هیئت منصفه، انتظار طولانی**[۱۱۸] (ویکتور ساویل، ۱۹۵۴) و **مرا سخت ببوس** آخرین گام کارآگاه خصوصی، فیلم سانست بلوار آخرین گام عنکبوت سیاه، **گرمای سفید** و با **فردا خداحافظی کن** آخرین گام گنگسترها و به **محض ورود کشته شد** آخرین فرصت برای هر فرد آمریکایی محسوب می‌شود.

می‌توان گفت شاهکار سینمای سیاه فیلم **مرا سخت ببوس** (۱۹۵۵) بود که در آن به آوارگی و ولگردی توجه شده بود. این فیلم پس از دورهٔ سوم سینمای سیاه ساخته شده است و همین تأخیر زمانی، حسی از جدایی و انفکاک کامل را القا می‌کند - این فیلم در پایان سنتی دیرپا و متزلزل قرار دارد. کارآگاه قهرمان، مایک هامر[۱۱۹]، آخرین مراحل فروپاشی را سپری می‌کند. او یک «کارآگاه مخفی» جزء است و از این بابت هیچ گلایه‌ای ندارد زیرا جهان پیرامونش چندان بهتر از او نیست. رالف میکر[۱۲۰] در بهترین بازی خود به ایفای نقش هامر می‌پردازد، قد کوتاهی در میان کوتوله‌ها. کارگردانی تحریک کنندهٔ رابرت آلدریچ[۱۲۱]، فیلم سیاه را به نوعی اروتیک متزلزل و منحرف سوق می‌دهد. هامر در پی «یک چیز مهم»، دنیای تبهکاران را زیرورو می‌کند و هنگامی که سرانجام آن را می‌یابد - مسخره است - می‌بیند یک بمب اتم است. ناانسانی و بی معنایی این قهرمان در جایی که بمب آخرین حرف را می‌زند، مسئلهٔ مهمی نیست.

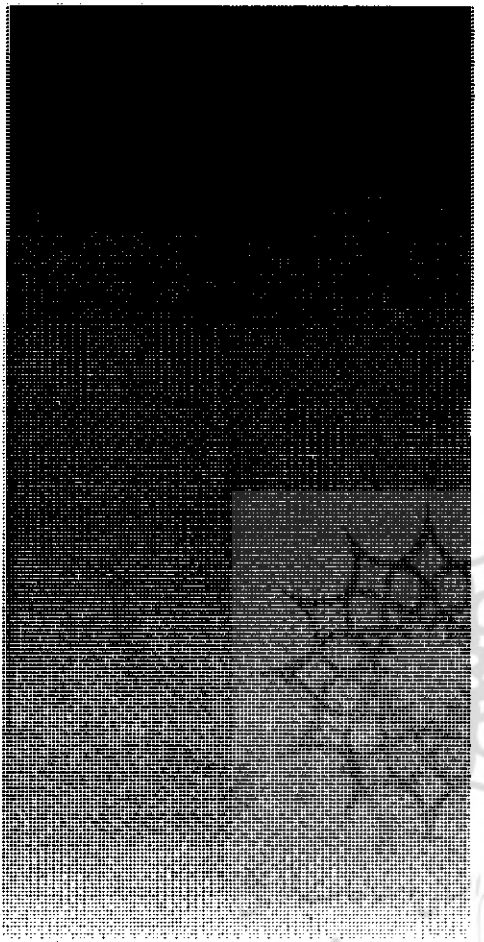
در اواسط سالهای پنجاه، سینمای سیاه تقریباً از حرکت بازایستاده بود. فیلمهای «ولگرد»ی برجسته‌ای - همچون **مرا سخت ببوس**، **اجتماع بزرگ** ساختهٔ لویس/ آلتن و فیلم **تماس شیطان** - وجود داشت اما بیشتر سبکی جدید از فیلم جنایی، با اقبال عمومی مواجه شده بود.

همزمان با دورهٔ ریاست جمهوری آیزنهاور و ظهور مک کارتی، اشتیاق آمریکاییها به داشتن دیدگاهی بورژوا از خودشان نمایان شد. بنابراین، جنایت باید به حومهٔ شهرها منتقل می‌شد. جنایتکاران، لباس پشمی خاکستری بر تن کرده و «واحد سیار» برای کنترل بزرگراه جایگزین افراد پیادهٔ پلیس شد. هرگونه تلاشی برای انتقاد اجتماعی می‌بایست در پوشش تصدیق روش زندگی آمریکایی به طرز مضحکی پنهان شود. از نظر فنی، تلویزیون از لحاظ نیاز به نورپردازی کامل و نمای درشت، به تدریج به نفوذ آلمانیها پایان داد و البته فیلمبرداری رنگی، آخرین ضربه‌ای بود که بر ظاهر فیلم سیاه وارد آمد.

کارگردانهای جدیدی همچون سیگل، فلیشر، کارلسن و فولر و نمایشهای تلویزیونی مانند **دام**[۱۲۲]، **گروه ام**[۱۲۳]، **صف متهمان**[۱۲۴] و **گشت بزرگراه**[۱۲۵]، در تولید فیلمهای جنایی جدید سهیم بودند. این انتقال را می‌توان در فیلم **جیب‌بر خیابان جنوبی**[۱۲۶] ساخته ساموئل فولر (۱۹۵۳) دید که در آن دیدگاه سیاه با ترس قرمز ترکیب می‌شود. صحنهٔ آب نما با حضور ریچارد ویدمارک و جین پیترز[۱۲۷] کاملاً براساس سبک فیلم سیاه است، اما در صحنهٔ دیگر یعنی زد و خورد پرتحرک در قطار زیرزمینی، فولر به عنوان کارگردانی بسیار مناسب برای مکتب جنایی اواسط و اواخر سالهای پنجاه مطرح می‌شود.

سینمای سیاه، دوره‌ای بسیار خلاق بود - احتمالاً خلاقه‌ترین دورهٔ تاریخ هالیوود-، البته اگر این خلاقیت با آثاری که نه در سطح هنری

عالی بلکه متوسط هستند، سنجیده شود. یک فیلم سیاه در مقایسه با فیلمهای کمدی صامت، موزیکال، وسترن و غیره که به طور اتفاقی برگزیده شده‌اند، احتمالاً فیلمی خوش ساخت‌تر است. (برای نمونه، هر یک از فیلمهای سیاه درجهٔ دوم جوزف اچ. لویس از فیلمهای وسترن درجهٔ دوم او بهتر است.) اگر سینمای سیاه را یک دورهٔ کامل درنظر بگیریم، این نوع سینما به سطح هنری بالا و فوق‌العاده‌ای دست یافت. به نظر می‌رسید درسینمای سیاه حداکثر توان کارگردان، فیلمبردار، فیلمنامه‌نویس و بازیگر به کار گرفته می‌شود. اغلب مشارکت در تولید فیلم سیاه در نمودار کاری هنرمند، از منزلت رفیعی برخوردار بود. برای مثال، برخی از کارگردانان بهترین فیلمهای خود را در دورهٔ فیلم سیاه ساخته‌اند (استوارت هایسلر، رابرت سیودمک، گوردون داگلاس، ادوارد دیمیتریک، جان برام، جان کرامول، رائول والش، هنری هاتاوی)؛ کارگردانان دیگری نیز به ساخت فیلم سیاه پرداختند که به نظر من، هیچ گاه نتوانستند مجدداً به عظمت اولیهٔ خود دست یابند (اتوپره مینگر، رادولف ماته، نیکلاس ری، رابرت وایز، ژول داسن، ریچارد فلیشر، جان هیوستن، آندره دوتوت و رابرت آلدریچ)؛ کارگردانانی نیز در انواع دیگر و هم در فیلم سیاه دارای آثار برجسته‌ای هستند (اورسن ولز، ماکس افولس، فریتز لانگ، الیا کازان، هاوارد هاوکز، رابرت راسن، آنتونی مان، جوزف لوزی، آلفرد هیچکاک و استنلی کوبریک). چه با این نمونهٔ کلی موافق باشید چه نباشید، مفهوم آن غیر قابل تکذیب است: همهٔ کارگردانان از لحاظ علمی با فیلم سیاه اعتبار به دست آورده‌اند. (دو استثنای جالب برای اثبات مدعا، کینگ ویدور و ژان رنوار هستند.) به نظر می‌رسد در سینمای سیاه برای کلیهٔ اشخاصی که در آن مشغول بوده‌اند، رهایی خلاقه‌ای رقم زده



«سینمای سیاه» دوره‌ای بس آشفته است. این سینما در دوره‌های گذشته ریشه دارد: فیلمهای گنگستری سالهای سی، رئالیسم شاعرانهٔ سینمای فرانسه، ملودرامهای اشترنبرگی و سرانجام فیلمهای جنایی سینمای اکسپرسیونیست آلمان.

شده است. با فیلم سیاه هنرمندان فرصت یافتند به مضامینی بپردازند که سابق بر این ممنوع بود؛ اما قواعدی کاملاً قوی نیز داشت تا حد اعتدال را حفظ کنند. سینماگران امکان یافتند تا به میزان زیادی از سبک ویژه‌ای برخوردار شوند و بازیگران در لوای آنها پناه گرفتند. منتقدان تا مدتها بعد نتوانستند کارگردانان بزرگ و کارگردانان بزرگ فیلم سیاه را متمایز کنند.

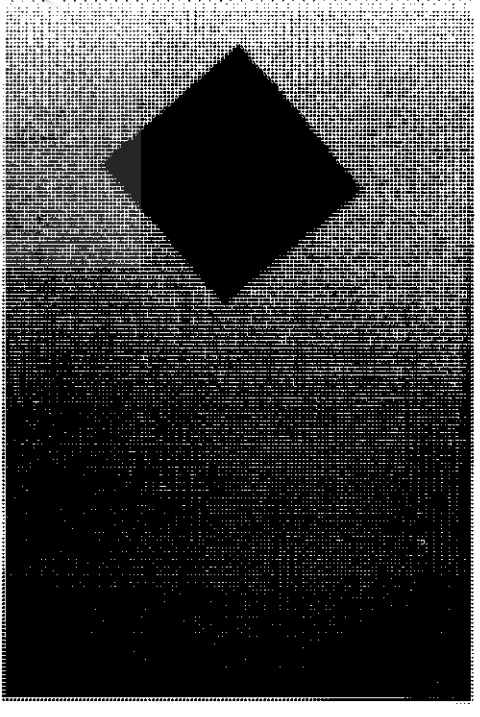
با توجه به هنر خلاق و فوق‌العادهٔ فیلم سیاه، فراموشی دراز مدت آن واقعاً مایهٔ غبن است. البته فرانسویها تا مدتی دانشجوی دوران فیلم سیاه بودند (کتاب **چشم‌انداز سینمای سیاه**[۱۲۸] نوشتهٔ بورد و شامتون در سال ۱۹۵۵ منتشر شد)؛ اما منتقدان آمریکایی تا همین اواخر فیلمهای وسترن، موزیکال یا گنگستری را به فیلم سیاه ترجیح می‌دادند.

بعضی از دلایل غفلت از فیلم سیاه، سطحی و برخی دیگر برخاسته از بطن سبک آن است. تا مدتی طولانی، از آنجا که در فیلم سیاه بر فساد و ناامیدی تأکید می‌شد، به عنوان تحریف شخصیت آمریکایی قلمداد می‌شد. فیلم وسترن با اخلاق‌گرایی سطحیش و فیلم گنگستری با ارزشهایی که موفقیت را مرهون اعتماد به نفس و انجام کار سخت می‌داند در مقایسه با فیلم سیاه، بیشتر آمریکایی محسوب می‌شدند.

این تبعیض با این نکته تقویت می‌شد که سینمای سیاه، کاملاً مناسب تولید فیلمهای کم‌هزینهٔ درجهٔ دو است و بسیاری از بهترین فیلمهای سیاه، فیلمهای درجهٔ دو بودند. این دیدگاه عجیب و غریب در مورد هزینهٔ ساخت فیلم هنوز در بسیاری از محافل انتقادی وجود دارد: یعنی فیلمهای پرهزینه بیشتر از فیلمهای کم‌هزینه سزاوار توجه هستند و ستایش از فیلم درجهٔ دو، نوعی کم‌ارزش کردن (اغلب عمدی)

فیلم درجهٔ یک محسوب می‌شود.

علت بنیادی غفلت از فیلم سیاه مربوط به این واقعیت است که فیلم سیاه بیشتر به کرئوگرافی وابسته است تا به جامعه‌شناسی و منتقدان آمریکایی هنگامی که پای سبک بصری در میان باشد، در فهم آن به مشکل برمی‌خورند. در فیلم سیاه نیز همچون بازیگران اصلی آن، بیشتر علاقه‌مندی به سبک مطرح است تا مضمون، در حالی که منتقدان آمریکایی به طور مرسوم به مضمون فیلم علاقه‌مند هستند تا به سبک آن. منتقدان آمریکایی معمولاً نخست جامعه‌شناس‌اند و در وهلهٔ بعد دانشمند: یعنی فیلم از آن نظر حایز اهمیت است که توده‌های وسیع مردم را مخاطب قرار می‌دهد و اگرفیلمی به این هدف نرسد اغلب به این علت است که مضمون آن به نحوی با سبک «نقض» شده است. در فیلم سیاه بر مبنای اصولی مغایر عمل



می‌شود: یعنی مضمون در سبک مستتر است و اغلب، مضامین جعلی نیز جلوه‌گر می‌شوند («ارزشهای طبقهٔ متوسط، بهترین ارزشهاست») که مغایر با سبک‌اند. هرچند من معتقدم در هر فیلمی، سبک تعیین کنندهٔ مضمون است، برای منتقدان جامعه‌شناس آسانتر بود که دربارهٔ مضامین فیلم وسترن و گنگستری بحث کنند؛ زیرا بحث دربارهٔ سینمای سیاه مستلزم تجزیه و تحلیل سبکی نیز بود.

شگفت‌آور نیست رابرت وارشو در مقالهٔ معروف «گنگستر به مثابهٔ قهرمان تراژیک» که در پارتیزان ریوو، ۱۹۴۸ منتشر شد، از فیلم گنگستری تحلیل کردنه‌از فیلم‌سیاه. گرچه وارشو را می‌توان منتقدی جامعه‌شناس و زیبایی‌شناس محسوب کرد؛ او به فیلم گنگستری و وسترن به عنوان هنری «عامه‌پسند» علاقه‌مند بود نه به سبک آن. این گرایش جامعه‌شناسانه، موجب عدم توجه وارشو و نیز بسیاری از منتقدان بعدی به پیشرفت مهمتر زیبایی شناختی در فیلم گنگستری شد - یعنی فیلم سیاه.

نکتهٔ کنایه‌آمیزی که در این بی‌توجهی به فیلم سیاه وجود دارد این است که به طور کلی فیلمهای گنگستری که وارشو از آنها یاد کرده، در مقایسه با فیلم سیاه، بی‌ارزش‌اند. در فیلمهای گنگستری سالهای سی عمدتاً آن چیزی انعکاس می‌یابد که در کشور اتفاق می‌افتاد و وارشو نیز به تحلیل همان پرداخته است. هرچند در فیلم سیاه نیز جامعه منعکس می‌شد؛ از فیلم گنگستری در این امر پیشی گرفت. فیلم سیاه در اواخر سالهای پنجاه با نکاتی که در آن ارائه شد، درگیر تنازع مرگ و زندگی گردید و تلاش شد تا آمریکا به پذیرش دیدگاهی اخلاقی از زندگی، مبتنی بر سبک، وادار شود. همین تناقض - یعنی ارج نهادن به سبک در فرهنگی که مضمون دارای ارزش بود - در فیلم سیاه به تغییر جهتهای حادّ

هنری منجر شد. در فیلم سیاه، شرایط اجتماعی مورد تهاجم قرار گرفته و به نقد کشیده می‌شد و در پایان دورهٔ سینمای سیاه، دنیای هنری جدیدی خلق گردید که بیش از انعکاس سادهٔ جامعه‌شناختی بود، این دنیای هنری جدید، دنیای کابوس‌وار سلوک و رفتار آمریکایی بود؛ دنیایی که بیشتر نوعی آفرینش بود تا بازتاب صرف.

از آنجاکه فیلم سیاه بیش از هر چیز یک سبک بود و از آنجاکه به شکل بصری به کشمکشهای آن پرداخته می‌شد نه به صورت مضمونی، خلق راه‌حلهای هنری برای مسائل جامعه‌شناختی در آن امکان‌پذیر بود. به همین دلیل فیلمهایی مانند **مرا سخت ببوس**، **با فردا خداحافظی کن** و **دیوانهٔ تفنگ** را می‌توان نوعی اثر هنری محسوب کرد که فیلمهای گنگستری همچون صورت **زخمی**، **دشمن مردم** و **سزار کوچک** هرگز نمی‌توانند آن‌گونه تصور شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 - Cynicism

2 - Raymond Durgnat, "Paint It Black: The Family Tree of Film Noir,"*Cinema* (U.K.), nos. 6-7 (August 1970): 49 - 56.

3 - Touch of Evil

4 - Breathless

5 - le Doulos

6 - Liveliest Art

ترجمهٔ فارسی این کتاب، با مشخصات زیر موجود است:

تاریخ سینما - آرتور نایت، ترجمهٔ نجف دریابندری - چاپ پنجم، ۱۳۷۱ - انتشارات شرکت سهامی کتابهای جیبی.

۷ - موفقیت در داستان هوراشیو آلگر، فقط با اتکای به نفس و سخت کوشی حاصل می‌آید - م.

8 - You Only Live Once

9 - The Roaring Twenties

10 - The Glass Key

11 - Stuart Heisler

12 - This Gun for Hire

13 - Frank Tuttle

14 - Cornered

15 - Edward Dmytryk

16 - The Blue Dahlia

17 - George Marshall

18 - Dead Reckoning

19 - John Cromwell

20 - Ride the Pink Horse

21 - Robert Montgomery

22 - Louis de Rochemont

23 - House on 92nd Street

24 - Henry Hathaway

25 - Call Northside 777

26 - Mark Hellinger

27 - The Killers

28 - Robert Siodmak

29 - Brute Force

30 - Jules Dassin

31 - Kiss of Death

32 - The Mask of Dimitrios

33 - Jean Negulesco

34 - Franz Waxman

35 - William Dieterle

36 - Max Steiner

37 - Edgar G. Ulmer

38 - Curtis Bernhardt

39 - Rudolph Maté

40 - Union Station

41 - They Live by Night

42 - T - Men

43 - Raw Deal

44 - I,the Jury

45 - Harry Essex

46 - The Big Combo

47 - Joseph H. Lewis
48 - Ernest Hemingway
49 - Dashiell Hammett
50 - James M. Cain
51 - Horace McCoy
52 - John O'Hara
53 - Double Indemnity
54 - Mildred Pierce
55 - Kiss Tomorrow Goodbye
56 - D.O.A.
57 - Where the Sidewalk Ends
58 - White Heat
59 - Robert Ryan
60 - The Set - Up
61 - Farley Granger
62 - The Enforcer
63 - Bretaigne Windust
64 - Brian Donlevy
65 - Underworld U.S.A.
66 - The Postman Always Rings Twice
67 - Tay Garnett
68 - Out of the Past
69 - The Dark Past
70 - Chicago Deadline

۷۱ - ر.ک. به پاورقی شمارهٔ ۲.

72 - Black Widow
73 - Killers - on - the - run
74 - doppelgangers
75 - claustrophobia
76 - Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder," in *Detective Fiction: Crime and Compromise*, edited by Dick Allen and David Chacko (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974), p. 398.
77 - The Lodger
78 - The Woman in the Window
79 - The Lost Weekend
80 - The Strange Love of Martha Ivers
81 - Lewis Milestone
82 - To Have and Have Not
83 - Fallen Angel
84 - Gilda
85 - Charles Vidor
86 - Dark Waters
87 - Andre de Toth
88 - Scarlet Street
89 - So Dark the Night
90 - The Dark Mirror
91 - Fred MacMurray
92 - Richard Conte
93 - Burt Lancaster
94 - Charles McGraw
95 - Act of Violence
96 - Johnny O'Clock
97 - Robert Rossen
98 - Force of Evil
99 - Abraham Polonsky
100 - Dark Passage
101 - Cry of the City
102 - The Big Clock
103 - John Farrow
104 - Thieves' Highway
105 - Ruthless
106 - The Pitfall
107 - Boomerang!
108 - The Naked City
109 - Olivia de Havilland
110 - Gun Crazy
111 - Caught
112 - Detective Story
113 - In a Lonely Place
114 - Ace in the Hole
115 - Panic in the Streets
116 - On Dangerous Ground
117 - Victor Saville
118 - The Long Wait
119 - Mike Hammer
120 - Ralph Meeker
121 - Robert Aldrich
122 - Dragnet
123 - M - Squad
124 - Lineup
125 - Highway Patrol
126 - Pickup on South Street
127 - Jean Peters
128 - Panorama du film noir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی