بررسی فیلم ماجرای نیمروز به همراه تحلیل ترانه‌ی شیرین رهایم نکن!

قهرمانان تنها

گری جانسون

حمید دهقان‌پور

در فهرست صد فیلم برتر آمریکا از سوی AFI، «ماجرای نیمروز» (۱۹۵۲) گوی سبقت را از سایر فیلم‌های وسترن ربود. با این حال ماجرای نیمروز در بین علاقه‌مندان آثار وسترن جایگاه ثابت و مشخصی ندارد. یکی از منتقدان معروف این فیلم «هوارد هاوکز»، فیلمساز آمریکایی است. او در مصاحبه‌یی با «ژوزف مک‌براید» با عنوان «هاوکز از هاوکز می‌گوید»، گفت: «فکر نمی‌کردم که یک کلانتر خوب، سرش را کج بگیرد و برای کمک گرفتن این‌ور و آن‌ور برود»؛ بنابراین هاوکز «ریو براوو» را در واکنش به ماجرای نیمروز ساخت، وسترنی که کلانترش از پذیرفتن کمک همشهریانش خودداری می‌کند. او تنها به کسانی اتکا می‌کند که مثل خودش بیرون از شهر هستند. هاوکز یک رابطه‌ی «ما علیه آن‌ها» را ایجاد کرد که مرد قانون را کاملاً از اهالی شهر حوزه‌ی استحفاظی‌اش جدا می‌کند، حال آن‌که در ماجرای نیمروز فیلمنامه‌ی «کارل فورمن» با متحد کردن قهرمانش با جامعه یکی از قواعد هاوکز را نقض می‌کند.

وقتی برای اولین مرتبه «ویل کین» (گری کوپر) را می‌بینیم، در حال ازدواج است. او تصمیم گرفته است اسلحه‌اش را برای همیشه غلاف کند و ستاره‌ی حلبی‌اش را دیگر به گوشه‌ی جلیقه‌اش آویزان نکند و برای بقیه‌ی عمرش مغازه‌یی دایر کند و با همسرش (گریس کلی) آن را اداره کند. او نمی‌تواند در همان شهری که خدمت کرده بماند و باید آن‌جا را ترک کند. کلانتر قبلی شهر (لون چانی) در شهر مانده، اما به دلیل ازدواج با یک زن هندی از اعتبارش کاسته شده است. «آرتریت» که دست‌های او را بدون استفاده کرده، ارمغان سال‌های خدمت اوست و علاوه بر این حالا او نگرش تمسخرآمیزی نسبت به این شغل پیدا کرده است. «زندگی جالبی است، همیشه جانت را به خاطر قاتلان به خطر می‌اندازی اما قاضی‌ها دستبند آن‌ها را باز می‌کنند و آن‌ها هم برمی‌گردند سراغت و دوباره به طرفت شلیک می‌کنند. اگر آدم صاف و ساده‌یی باشی کل زندگی‌ات بیچاره خواهی بود، آخرش هم یک وقت به خودت می‌آیی که توی خیابان دراز به دراز افتاده‌یی و داری جان می‌دهی؛ برای چه چیزی؟ هیچی، فقط برای یک ستاره‌ی حلبی»؛ این تضاد بین مسئولیت فردی و نیازهای جامعه، درست محور ماجرای نیمروز است و همان چیزی است که آن را به فیلمی عالی تبدیل می‌کند، یعنی درست برخلاف چیزی که هاوکز به آن اعتقاد داشت و سعی می‌کرد ما را وادار به پذیرفتن آن کند.

برخلاف قهرمان هاوکز، ویل کین به دلیل رابطه‌اش با لایه‌های مختلف جامعه به‌طور کلی و رابطه‌اش با همسرش به‌طور خصوصی، موقعیت ویژه‌یی پیدا کرده است. زمانی که کین می‌شنود «فرانک میلر»، مردی که توسط او زندانی شده بود حالا توسط سیاستمداران شمالی بخشیده شده، به راحتی علایم نگرانی را در چهره‌اش می‌بینیم؛ او از اتفاقی که با آمدن فرانک میلر با قطار ظهر و پیوستن به سه همدست کینه‌توزش ممکن است در شهر رخ دهد می‌ترسد و این ترس و دلشوره، حالت خاصی به ابروهای او داده است. ما ناامیدی و اندوه او را زمانی که نمی‌تواند برای خودش دار و دسته‌یی جور کند به خوبی تشخیص می‌دهیم؛ معلوم است که کین چندان بر اوضاع شهر کنترل ندارد. شاید مهم‌ترین ویژگی فیلم آن باشد که ویل کین، شخصیت تضعیف‌شده‌یی است. قبل از این که بازی در نقش کلانتر به «گری کوپر» پیشنهاد داده شود، با بازیگرانی چون «گریگوری پک»، «مارلون براندو» و «مونتگمری کلیفت» صحبت شده بود، اما هیچ کدام از آن‌ها حاضر به پذیرفتن چنین نقشی نشدند و می‌توان علت امتناع این بازیگران برجسته را حدس زد؛ ویل کین یک قهرمان وسترن مرسوم نیست. همان‌طور که یکی از شخصیت‌های فیلم می‌گوید کلانتر «نرم‌تر» شده است و این برمی‌گردد به سال گذشته و آشنایی او با همسرش «امی»؛ قبل از آن، وقتی که اوضاع شهر کاملاً به هم ریخته بود او شش معاون داشت و آن‌ها به کمک هم آرامش را به شهر برگردانده و محیط امنی برای زنان و کودکان شهر ایجاد کرده بودند، اما حالا که او زن اختیار کرده و به آداب و رسوم شهری پایبند شده اهالی دیگر به اندازه‌ی گذشته به او اطمینان ندارند و بعید می‌دانند که او بتواند از پس قضیه‌ی فرانک میلر بربیاید.

«فورمن» و «فرد زینه‌مان» غربی را به تصویر می‌کشند که در آن، جامعه برای مسئولیت‌های خود در قبال قهرمانان اهمیتی قایل نمی‌شود و قهرمانان می‌خواهند بخشی از جامعه‌یی که به آن خدمت کرده‌اند باشند

اهالی مدام از او می‌خواهند که شهر را ترک کند اما نمی‌تواند، او خوب می‌داند که حالا بهترین وقت برای درآمدن جلوی آن‌هاست: «آن چهار نفر دنبال ما خواهند آمد و ما در دشت با آن‌ها تنها خواهیم شد»؛ می‌داند که راه فرار ندارد، بنابراین نمی‌تواند به خواهش و تمنای همسرش گوش دهد. همسرش از او می‌خواهد که برای خود دردسر درست نکند و وقتی که از اشک و تمنا طرفه‌یی نمی‌بندد، با اوقات‌تلخی به او می‌گوید: «سعی نکن ادای قهرمان‌ها را دربیاوری» و کین در جواب می‌گوید: «اگر فکر می‌کنی دارم این کار را می‌کنم معلوم است که دیوانه شده‌یی».

با این حال برای مقابله با فرانک میلر، ویل معتقد است که مردم باید به کمک او بیایند؛ آن‌ها باید داوطلبانه معاون او شوند، اما از آن‌جایی که اهالی تهدیدات را یک امر شخصی و مربوط به کین می‌دانند قدم جلو نمی‌گذارند.

در حالی که کلانتر زمانی داوطلبانه جانش را سپر جان اهالی می‌کرد، حالا اهالی حاضر نیستند جواب جانفشانی‌های او را بدهند. این نکته که اهالی می‌خواهند مردی را که نظم و آرامش را در شهر آن‌ها حاکم کرد از خود طرد کنند یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی فیلمنامه‌ی فورمن است، اما فیلم دلایل متعددی را برای عدم همکاری اهالی با کلانتر مطرح می‌کند؛ «هاروی پل» (لوید بریجز) معاون کلانتر قصد داشت به عنوان مرد قانون جدید منصوب شود و همکاری‌اش را مشروط به موافقت کین برای استفاده از اعتبارش به نفع او برای تصدی این سمت می‌پذیرد، «سام» (هنری مورگان) مرد کاسب‌پیشه‌یی است که از گلوله خوردن و ناکاوت شدن سخت در هراس است، «یونانس هندرسون» (توماس میشل) یکی از موسفیدهای شهر معتقد است که این قضیه کاملاً جنبه‌ی اقتصادی دارد و اگر دیگران صدای گلوله را از این‌جا بشنوند دیگر کالاهایشان را به این سمت نمی‌آورند پس از کین می‌خواهد حتماً شهر را ترک کند و می‌گوید: «این‌جوری برای ما بهتر است» و «هرب» (جیمز میلیکان) که مایل به همکاری است اما وقتی می‌بیند تنها اوست که اعلام آمادگی کرده ترجیح می‌دهد همرنگ جماعت شود و بین بقیه بایستد: «من زن و بچه دارم، اگر اتفاقی برای من بیفتد تکلیف بچه‌هایم چه می‌شود»؟

روی بدتر را کسانی نشان می‌دهند که از فرانک میلر طرفداری می‌کنند. متصدی هتل به عنوان نماینده‌ی آن‌ها می‌گوید: «زمانی که فرانک میلر این دور و برها بود کار و بار این‌جا رونق داشت؛ فقط من نیستم که این حرف را می‌زنم، خیلی‌ها توی این شهر هستند که می‌گویند ویل کین باید چوبش را بخورد».

زمانی که برادر فرانک میلر به بار می‌آید، کسانی که در بار هستند از او مانند یک آدم معروف استقبال می‌کنند. فروشنده‌ی بار به نشانه‌ی تحسین، دستی به شانه‌ی او می‌زند و می‌گوید: «همیشه سالم باشی. امشب عجب شبی می‌شود»! بعد که کین وارد بار می‌شود تا داوطلب جمع کند تنها مورد ریشخند قرار می‌گیرد. این نحوه‌ی برخورد چندان عجیب نیست، چرا که آدم‌های توی بار آدم‌هایی حاشیه‌یی و بیش‌تر اهل خوشگذرانی هستند تا تفکر و تصمیم‌گیری؛ عجیب رفتار مردمی است که روز یک‌شنبه در کلیسا دور هم گرد آمده‌اند. زمانی که ویل وارد کلیسا می‌شود تا کمک بخواهد، چند نفر پا پیش می‌گذارند که به او کمک کنند، اما بعد از بحث و گفت‌وگویی که می‌شود نظرها عوض شده و توافق می‌شود که به نفع شهر است اگر کمکی به ویل نشود. زمانی بعد که زنان و مردان کلیسا یک چشم به کتاب و یک چشم به ساعت توی کلیسا دارند و منتظر هستند که قطار ظهر برسد و گلوله‌ها شلیک شود و سر و صداها که خوابید آن‌ها هم با خیال راحت بروند دنبال کارشان، یکی از بهترین نماهای فیلم را شاهد هستیم.

ویل کین به‌طور حتم آن قهرمان مورد علاقه‌ی هوارد هاوکز نیست، اما نمی‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که نباید شخصیت‌های وسترنی چون کین به کل وجود داشته باشند یا آن‌ها دوام چندانی نخواهند داشت. بله، درست که ویل کین جایی در دنیای هاوکز ندارد، اما فورمن و «فرد زینه‌مان» جنبه‌ی کاملاً متفاوتی از غرب را مطرح می‌کنند؛ آن‌ها غربی را به تصویر می‌کشند که در آن، جامعه برای مسئولیت‌های خود در قبال قهرمانان اهمیتی قایل نمی‌شود و قهرمانان می‌خواهند بخشی از جامعه‌یی که به آن خدمت کرده‌اند باشند. «جان فورد» چنین جامعه‌یی را در «جویندگان» و «مردی که لیبرتی والانس را کشت» به تصویر درمی‌آورد و قهرمانانی را نشان می‌دهد که هرگز نتوانستند در مناسبات و سنن نوین جامعه‌ی شهری جا بیفتند. در جویندگان، قهرمان فیلم در خارج از چارچوب خانواده به تصویر درمی‌آید و در مردی که ...، قهرمان در تنهایی و بدون خانواده می‌میرد.

فورمن و زینه‌مان قهرمان خود را آشکارا در آستانه‌ی ورود به جامعه به تصویر می‌کشند و سپس عواقب آن را نشان می‌دهند؛ سیمای نگران و آشفته‌ی گری کوپر، این ماجرای پیچیده را به خوبی نشان می‌دهد. او مثل جان وین، سربالا و سینه‌جلو نیست، او انسانی است جایزالخطا و بنابراین ملموس‌تر و قابل درک‌تر. آن عدم اطمینان و تردید و دلشوره‌ی ویل کین را جان وین بعید بود که بتواند دربیاورد (وین نیز لابد مثل هاوکز شخصیت ویل را جدی نمی‌گرفت).

با این تفاصیل، با این نگرش متفاوت به وسترن، ماجرای نیمروز توانسته به آن پیچیدگی‌ها و لایه‌های زیرین که به‌طور معمول از دسترس فیلم‌های وسترن رایج دور می‌ماند دست پیدا کند.

رهایم نکن
تصنیف ماجرای نیمروز

«دبورا آلیسون» در انگلستان است و به‌تازگی دوره‌ی دکترایش را در دانشگاه آنجلیای شرقی با عنوان «وعده‌هایی در تاریکی: سکانس‌های افتتاحی در فیلم‌های آمریکایی دوران ناطق» به پایان رسانده است.

عزیزم رهایم نکن
در این روز پیوندمان
عزیزم رهایم نکن
و پیشم بمان
قطار ظهر، فرانک میلر را با خود خواهد آورد
اگر مرد هستم باید شجاع باشم
و باید رو در روی آن آدمکش بایستم
یا مثل یک ترسوی نامرد
مقابلش تسلیم شوم
و گور خودم را با دست خودم بکنم
این یک انتخاب بین عشق و انجام وظیفه است
انگار دارم معشوقه‌ی زیبارویم را از دست می‌دهم
به آن عقربه‌ی ساعت نگاه کن که چگونه حرکت می‌کند
و آرام‌آرام به ظهر نزدیک می‌شود
وقتی که در زندان ایالتی بود سوگند خورد
که خودش یا مرا خواهد کشت
من از مرگ هراسی ندارم، اما عزیزم
چه کنم اگر تو رهایم کنی؟!
رهایم نکن عزیزم
روز ازدواجمان تو به من قول دادی
رهایم نکن عزیزم
هرچند تو سخت غمگینی
اما من نمی‌توانم این‌جا را ترک کنم
مگر این‌که فرانک میلر را از پا دربیاورم
پیشم بمان، پیشم بمان
پیشم بمان، پیشم بمان

تصنیف ماجرای نیمروز، شعر از «ند واشنگتن» و آهنگ از «دیمیتری تیومکین»؛ «رهایم نکن» یکی از ماندگارترین ترانه‌های شیرین است که شهرت خود را تنها مدیون آهنگ و شعرش نیست. این ترانه در خود فیلم و بعدها خارج از فیلم به روش‌های مختلفی مورد استفاده قرار گرفت و باعث شد که در سال‌های بعد استفاده از ترانه‌هایی که مضمون اصلی فیلم را روایت می‌کردند در ابتدای فیلم‌های متعدد وسترن رواج پیدا کند. از سوی دیگر تماشاگران نیز عادت کردند که به کمک ترانه‌ی آغازین فیلم تا حدودی با مضمون فیلم آشنا شوند. برای علاقه‌مندان به ژانر سینمای وسترن خیلی جالب بود که اشعار و غزل‌ها موضوع اصلی فیلم را مطرح کنند.

در ۱۹۵۲، زمانی که ماجرای نیمروز به نمایش عمومی درآمد، تنها در چند فیلم از ترانه استفاده شده بود و آن هم به صورت تزیینی و نه کاربردی. شروع فیلم با ترانه‌یی که همانند روایت عمل می‌کند نتایج جالب و متنوعی در پی داشت. این ترانه‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ بازاریابی همراه با جنبه‌های تجاری و روایت قصه.

بدون شک ماجرای نیمروز اولین فیلمی بود که با یک ترانه یا یک هسته‌ی موسیقایی موفقیت زیادی در گیشه کسب کرد. اگرچه اولین موسیقی متن، مربوط به فیلم «کتاب جنگل»، سال ۱۹۴۲ روانه شد، اما قبل از آن نیز از ترانه‌های فیلم برای کمک به فروش هرچه بیش‌تر فیلم استفاده می‌شد. در اوت ۱۹۲۹، نیویورک‌تایمز نوشت: «با ترانه‌ی مضمون، سینما با رادیو پیوند تازه‌یی یافته و تا به حال ترانه‌هایی چون «عشق کافرانه»، «اوانجلین»، «ملودی برادوی» و «جدایی» به این پیوند استحکام زیادی داده‌اند». نویسنده‌ی این مقاله خاطر نشان می‌کند که در اوایل دهه‌ی ۱۹۱۰، ترانه‌های مضمون در سینمای صامت افزایش پیدا کردند که با نمایش‌های فیلم و سایر بخش‌ها همراه بودند و ترانه‌های مضمون «میکی» (ریچارد جونز، ۱۹۱۸) و «پرنده‌ی آبی» (موریس تورنر، ۱۹۱۸) را از آن دوران مثال می‌زند. «راسل سانجک» معتقد است میکی نشان داد که یک موسیقی مشهور تا چه حد می‌تواند به فروش فیلم کمک کند. سال‌ها بعد ماجرای نیمروز درستی این نظر را به اثبات رساند و فیلم‌های زیادی راه تقلید را در پیش گرفتند. این فیلم برنده‌ی جایزه‌ی اسکار بهترین ترانه شد و بنا به نظر «جاناتان گرونکات» ماجرای نیمروز در دهه‌ی ۶۰ الگوی بسیاری از فیلم‌ها در استفاده از ترانه قرار گرفت.

بعد از موفقیت رهایم نکن، تعداد فیلم‌هایی که از ترانه‌های مضمون در ابتدای فیلم استفاده می‌کردند به‌شدت افزایش پیدا کرد. بین ۱۹۵۰ و ۱۹۵۴، تنها ۱۳ درصد از فیلم‌های آمریکایی از این روش استفاده می‌کردند که در ۵ سال بعدی این رقم به ۲۲ درصد رسید و در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به ۲۹ درصد رسید. از نظر «اد باسکومب» بیش‌ترین استفاده از ترانه‌ی مضمون در فیلم‌های ژانر وسترن صورت گرفت. باسکومب معتقد است که بعد از ۱۹۵۲ بیش‌تر فیلم‌های وسترن با یک ترانه‌ی مضمون آغاز می‌شدند. «تکس ریتر» خواننده‌ی ترانه‌ی رهایم نکن، شهرت زیادی کسب کرد و در دهه‌ی ۱۹۵۰ در فیلم‌های وسترن زیادی خوانندگی کرد. خبرنگار روزنامه‌یی در سال ۱۹۵۳ می‌نویسد: «رقابت برای استفاده از ترانه‌ی مضمون و تقلید از تکس ریتر که یادآور گری کوپر در ماجرای نیمروز است شدت گرفته و هر فیلم وسترن بدون چنین ترانه‌ی آغازین، در سالن نمایش با مشکل مواجه خواهد شد».

هرچند شهرت ترانه‌های مضمون را می‌توان تا حدی به موفقیت ماجرای نیمروز نسبت داد، اما نمی‌توان نقش سایر عوامل فنی این حرفه را نادیده گرفت. پخش ترانه‌های مضمون باعث شد شرکت‌های ضبط موسیقی فیلم که به‌واسطه‌ی بخشنامه‌ی ۱۹۴۸ اجازه‌ی تأسیس نداشتند شکل پیدا کنند. به دلیل زیان‌دهی شرکت‌های فیلمسازی به موجب وضع قوانین ضدانحصارگرایی، این شرکت‌ها درصدد یافتن راه‌های جبران دیگری برآمدند و تشکیل شرکت‌های ضبط موسیقی و بازاریابی فیلم و موسیقی یکی از این راه‌ها بود. در ۱۹۵۱، یک سال قبل از نمایش، یک مسئول اجرای ضبط موسیقی اظهار کرد: «یک شرکت فیلمسازی باید تشکیلات ضبط موسیقی هم داشته باشد؛ هرچند ممکن است پولی از این بابت زیان بدهد، اما می‌تواند محصول اولیه‌ی خود را ارتقا دهد».

«جف اسمیت» نحوه‌ی اثرگذاری این نقطه‌نظر بر روی نمایش ماجرای نیمروز را شرح می‌دهد: «UA بعدها از اجزای مختلف فیلم ماجرای نیمروز در جهت ارتقای فروش فیلم استفاده کرد؛ ضبط‌های ترانه‌ی مضمون و برنامه‌های هماهنگ رادیویی. شش سری پخش ترانه‌ی مضمون فیلم از جمله اقدامات محوری بود. فرانکی لاین و تکس ریتر برای کلمبیا و دکا از بقیه مهم‌تر بودند، اما بیلی کیت، لیتا رز، بیل هایز و فرد وارینگ هم ترانه را هر یک جداگانه ضبط کرده بودند. از آن‌جا که یک ضبط موسیقی می‌توانست به فروش فیلم

کمک کند، UA بیش‌ترین اعتبار را از این ترانه برای خود کسب کرد».

ماجرای نیمروز برای ایجاد تغییراتی در سبک فیلم و روش‌های بازاریابی بسیار اثرگذار بوده است. هرچند رهایم نکن توجه چشمگیری را به سوی خود جلب کرد، اما تقلیدهایی که پس از آن در سایر فیلم‌ها صورت گرفت مورد اعتراض برخی از آهنگسازان و منتقدان بود. برخی از آن‌ها معتقد بودند که میل به ارایه‌ی یک موسیقی جذاب ولو این‌که ربطی به مضمون و حال و هوای فیلم نداشته باشد رواج پیدا می‌کند. «المر برنستاین» موسیقیدان، معتقد بود رهایم نکن باعث سقوط ارزش‌های فیلم کلاسیک شده و مورخ فیلم «روی ام پرندرگاست» معتقد بود که با این فیلم، ناقوس مرگ استفاده‌ی هوشمندانه از موسیقی در فیلم‌ها به صدا درآمده است. «دوروتی هورستمن» ماجرای نیمروز را به دلیل محو کردن ژانر موسیقی کابویی و ظهور «وسترن بزرگسال» مورد شماتت قرار داد. این انتقادها شاید تا حدی درست باشند، اما ماجرای نیمروز تحولی شگرف را در به‌کارگیری ترانه‌های مضمون و آغازین به منظور روایت چارچوب کلی داستان ایجاد کرد.

قبل از پرداختن به جزییات مربوط به کلمات و مفاهیم رهایم نکن و نحوه‌ی ارتباط یافتن ترانه با ماجرای نیمروز و رابطه‌ی آن با ژانر وسترن، لازم است توجه شود که اشعار نسخه‌های مختلف تفاوت عمده‌یی با یکدیگر داشتند؛ مانند سایر ترانه‌ی فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ از قبیل «مردی از لارامی» (آنتونی مان، ۱۹۵۵) و «۳:۱۰ دقیقه به یوما» (دلمر دیویس، ۱۹۵۷). اصلاح و تغییراتی در ترانه‌های مضمون صورت گرفت که فیلم‌ها بتوانند قصه‌یی جهانی‌تر داشته باشند. اشعار فرانکی لاین در رهایم نکن طوری جرح و تعدیل شدند که اثری از اشارات مستقیم به قهرمان منفی فیلم فرانک میلر باقی نماند.

ند واشنگتن، اشعار هر سه ترانه‌ی مضمون وسترن را در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ نوشت. طی این دهه با ساخت ترانه‌مضمون‌هایی برای فیلم‌هایی چون «جدال در اکی کرال» (جان استرجس، ۱۹۵۷)، او نقش مهمی در موفقیت فرمول این ترانه‌ها ایفا نمود.

مهم‌ترین ویژگی استثنایی این اشعار در نسخه‌ی رهایم نکن در ابتدای ماجرای نیمروز، میزان خلاصه نمودن داستان فیلم و حتی بازگویی نحوه‌ی پایان یافتن فیلم بود. ارایه‌ی تعریفی از شخصیت‌های ویژه و رویدادها، تبدیل به یک فرمول در ژانر ترانه در ۱۹۵۲ شده بود. سالی که «Rancho Notorioul» به کارگردانی «فریتس لانگ» و ماجرای نیمروز به نمایش عمومی درآمدند، هرچند فیلم لانگ چند ماه زودتر از ماجرای نیمروز نمایش داده شده بود، اما ترانه‌ی مضمون آن نتوانست چندان اثرگذار باشد. رهایم نکن عناصر اصلی قصه را شامل رویدادها، پیشینه‌ی ماجراها و درگیری‌های اصلی که فیلم را به نقطه‌ی اوج می‌رسانند بازگو می‌کند؛ با این وجود، این استراتژی هم‌چنان تعلیق و ابهام را در فیلم حفظ می‌کرد. ما می‌دانیم که طبق ترانه قرار است شاهد یک درگیری باشیم، اما جزییات کار را به خوبی نمی‌دانیم.

ماجرای نیمروز با انتظار ورود فرانک میلرِ تبهکار با قطار ظهر شکل می‌گیرد. ترانه چند و چون ماجرا را سر و شکل می‌دهد و به دوئلی که قرار است بین میلر و کلانتر (گری کوپر) دربگیرد اشاره می‌کند؛ «باید رو در روی آن آدمکش بایستم» و اشاره‌یی نیز می‌کند به ابعاد عاطفی کلانتر که در اعمالش کم‌تر پیداست. شعر، تنش روانی مستمری در فیلم ایجاد می‌کند و در هر دقیقه، درام فیلم را تشدید می‌نماید:

«به آن عقربه‌ی ساعت نگاه کن که چگونه حرکت می‌کند

و آرام‌آرام به ظهر نزدیک می‌شود»

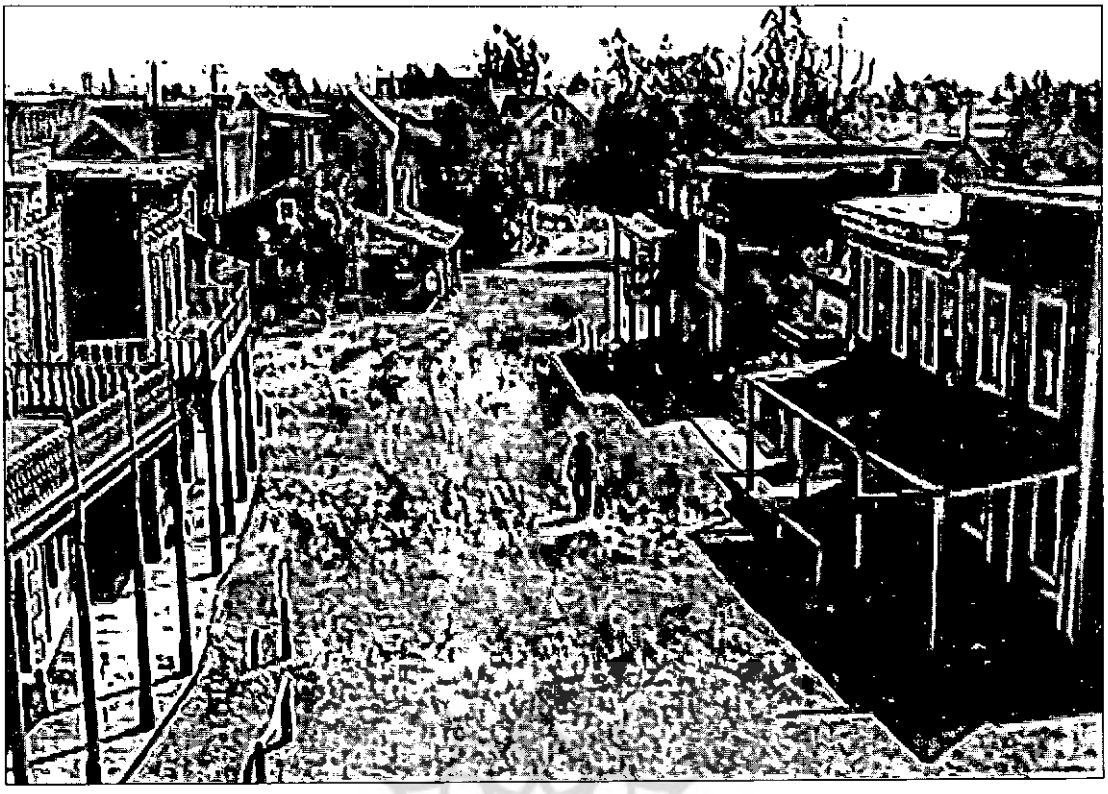
وبه‌این‌ترتیب‌به‌نقطه‌ی‌اوج‌ماجرااشاره‌می‌کند.

جدال مرگبار اجتناب‌ناپذیر با فرانک میلر که در شعر پیشگویی شده، یک نبرد فیزیکی است که قرار است به این ژانر جذابیت و کشش بدهد؛ با این حال با توجه به پیشینه‌یی که از فیلم یافته‌ایم و حال و هوای درونی گری کوپر و مصرع «انتخابی بین عشق و انجام وظیفه»، می‌توانیم حدس بزنیم که این نبرد کاملاً فیزیکی نیست و لایه‌های احساسی و درونی نیز در آن تنیده شده است. قطعاتی از ترانه در طول فیلم تکرار می‌شوند که یادآور اشعار مربوط به آن صحنه در ضمیر تماشاگر هستند. «گراهام فولر» در این رابطه می‌نویسد: «مصرع چه کنم اگر رهایم کنی، علت اصلی نگرانی که در سیمای گری کوپر موج می‌زند را بیان می‌کند».

در قسمت‌های مختلفی از فیلم یک خط از ترانه شنیده می‌شود که به‌طور نامحسوسی با اشعار کامل می‌شود؛ این تکنیک نسبت به اشعار Rancho Notorioul و یا جدال در اکی کرال، کم‌تر صریح و توی چشم است.

این ترانه در نگاه اول از لحاظ ساختاری و پیام بسیار ساده به نظر می‌رسد، اما در نگاه دقیق‌تر کاری قابل ملاحظه و پیچیده به نظر می‌آید. از ظاهر شعر این‌گونه برمی‌آید که مخاطب تماشاگر نیست بلکه همسر کین (گریس کلی) است. ترانه هم‌چنین در مسیر زمان، عقب و جلو می‌رود؛ به عنوان مثال به پیشینه‌ی اختلاف بین کین و میلر اشاره می‌کند و قسم خوردن میلر برای انتقام‌گیری از کین به دلیل به زندان فرستادن او را بازگو می‌کند:

«وقتی که در زندان ایالتی بود سوگند خورد



که خودش یا مرا خواهد کشت»

و بعد به گزینه‌ی سختی که کین برای انتخاب پیش رو دارد اشاره می‌کند:

«اگر مرد هستم باید شجاع باشم». او در این‌جا بین عشق و انجام وظیفه یکی را انتخاب می‌کند؛ این یکی از ویژگی‌های مشترک فیلم‌های وسترن است. «رابرت ورشو» معتقد است یک ویژگی عمومی روابط بین زن و مرد در فیلم‌های وسترن این است که: «اگر زنی وجود دارد که قهرمان فیلم عاشق اوست، قهرمان نمی‌تواند به معشوقه‌اش توضیح دهد که بین کشتن و کشته شدن باید یکی را انتخاب کرد؛ این‌ها از اصول و جزو دنیای قهرمان هستند. در فیلم‌های وسترن مردان عاقل‌تر هستند و زنان درست مثل کودکان می‌مانند».

در رهایم نکن، همانند اکی کرال، زن به عنوان نیرویی در پس‌زمینه برای حمایت برانگیخته می‌شود و بدون او قهرمان نمی‌تواند موفق باشد؛ از زن خواسته می‌شود که نیروی روانی مرد را تقویت کند و زمانی که قهرمان در برابر عشق به یک زن و انجام وظیفه قرار می‌گیرد، زن میدان را خالی می‌گذارد:

«هرچند تو سخت اندوهگینی
اما من نمی‌توانم این‌جا را ترک کنم
مگر این‌که فرانک میلر را از پا دربیاورم».

اشعار این ترانه هرچند از زبان اول شخص مفرد است و ظاهراً از زبان کین، اما این تکس ریتر است که آن‌ها را خوانده است. از همکاری او با این فیلم بهره‌برداری تبلیغاتی در نمایش‌های افتتاحیه به عمل آمد. گرچه این اطلاعات باعث می‌شود که بین کین و کلمات اشعار فاصله‌یی ایجاد شود، با این حال این تکنیک با تکنیکی که در راویِ همه جا حاضرِ Rancho Notorioul اثر لانگ استفاده شده فرق می‌کند.

رهایم نکن برای پیشگویی روایت نمی‌کند، اما با قصه‌یی که مطرح می‌کند به تماشاگر این اجازه را می‌دهد که رویدادهای روایتی بعد را از قبیل رویارویی نهایی تصور کند. ترانه با توجه به ذهنیتی که از قبل از فیلم‌های وسترن داریم جور درمی‌آید و ما را ترغیب می‌کند که انتظارات خود را از فیلم طبق رسوم و قواعد سنتی تنظیم نماییم.

طرح قصه‌ی کلی در ترانه‌ی آغازین فیلم تمهید بسیار جالبی است. یک توضیح احتمالی این استراتژی را می‌توان در کلام «ریچارد کامب» یافت که می‌گوید ماجرای نیمروز مرحله‌ی دقیقی را در توسعه و گسترش ژانر وسترن نشان می‌دهد: «شیوه و سنت فیلم، چیزی است که وسترن کلاسیک را تعریف می‌کند و مثل همه‌ی کلاسیک‌ها خودش نیز در این تعریف حل می‌شود».

به‌طورحتم فیلم نگاهها را متوجه ویژگی‌های رسمی خود می‌کند، با این حال «کلود موریس» معتقد است لذتی که ما در تماشای این ژانر به دنبال آن هستیم بسیار رضایت‌بخش‌تر است؛ او می‌نویسد: «ما عاشق فیلم‌های وسترن هستیم، به شرطی که آن‌ها برای ما غافلگیرکننده باشند و به ما این امکان را بدهند که لذت دیدن تصاویری که قبلاً صدها بار دیده‌ایم را دوباره تجربه کنیم».

به‌واسطه‌ی لذت آشکاری که در تماشای فیلم‌های وسترن برای تماشاگر وجود دارد و به مدد مفهوم مضاعفی که این ترانه به تماشای ماجرای نیمروز بخشیده، رهایم نکن توانسته جایگاه‌ویژه‌یی در ترانه‌های مضمون فیلم پیدا کند و نقشی که در ترانه‌های مضمون وسترنِ پس از خود داشته و مشارکت سودبخش و ارزنده‌یی که در بازاریابی چندجانبه‌ی فیلم در عصر حاضر ایفا نموده باید مورد توجه قرار گیرد؛ در واقع با رعایت مضامینی جهانی در قالب یک داستان ویژه، رهایم نکن یک قطعه‌ی نوشتاری ناب است که بازتاب‌های گسترده و ماندگاری داشته است ■