# از بازی تا زندگی

**مالی هسکل، ترجمه علی عامری مهابادی**

دلمشغولی اغلب فیلم‌های دهه ۱۹۴۰، خصوصاً آن‌هایی که در ژانرهای «مردانه» ساخته شده‌اند، روح مرد، رستگاری او و نه زن است. این حق انحصاری مرد است که مسیر از ظلمت تا نور را طی کند، مسیری که حرکت اصلی داستان را شکل می‌دهد. در فیلم‌هایی مانند *گیلدا* و *از بطن گذشته*، مرد است که به تباهی کشیده می‌شود و روحش در معرض آسیب قرار می‌گیرد. زن‌ها آن‌قدر قابل نیستند تا بتوانند با شیطان و فرشتگان دست و پنجه نرم کنند. آن‌ها موجودات ساده‌ای هستند که از پیش تعیین شده‌اند. دانا رید عاقبت از حضور در فیلم‌های مشترکش با آلن لد دست کشید، زیرا لَد در آثار مذکور (طبق قراردادش) صحنه‌ای داشت که طی آن بایستی زن را در دفتری دورافتاده یا چیزی شبیه به آن تنها می‌گذاشت و می‌رفت تا به مسأله‌ای بپردازد که صرفاً یک مرد می‌توانست از پس آن برآید. حتی فیلم‌های موزیکال دهه ۱۹۴۰ ـ آثار مشترک دانن ـ کلی بیش‌تر بر خواسته مرد یا عمدتاً داستان او تأکید دارند.

دنیای تیره روشن در داستان پلیسی، اساساً متکی بر حس مردانگی و تردید درونی نویسندگانی چون

همت، چندلر، کین و دیوید گودیس است (نویسندگانی که با فیلم‌هایی چون *گذرگاه تاریک*، *کوکب آبی*، *بدرود زیبای من*، *غرامت مضاعف*، *با جیغ کشیدن از خواب بیدار می‌شوم* و *خواب ابدی*، راه خود را به دنیای سینما گشودند).

**در فیلم‌های ماجراجویانه و اولیه هاکس، زنان همواره رفاقت‌های مردانه را به هم می‌زنند و مردان در مقابل آن‌چه رابین وود، منتقد «وسوسه بی‌مسؤولیتی» نامیده، چندان مقاومتی نشان نمی‌دهند**

در این دنیا افزایش حضور زنان ـ در قالب زنک‌ها، بانوان و خانم‌ها با شکل‌ها و ظواهر مختلف، با روحیه‌های جدی و ملایم، به شیوه وایتمن نمونه‌وار است. این شیوه اساساً به گونه‌ای عمل می‌کند که بر زنی خاص تأکید ندارد و مجدداً با انتقال خصوصیات شخصیتی زن در قالب زنانی مجزا، جایگاه وی را تنزل می‌دهد.

شاید به نظر آید که هاوارد هاکس در *خواب بزرگ*، در ورطه همان سنت غلتیده است. وی در این اثر عملاً تعداد شخصیت‌های زن در رمان چندلر را افزایش می‌دهد، در عین حال در وجود شخصیت‌های زن و مفهومی که هاکس از آن‌ها در ذهن دارد، حسی واقعی وگرچه نه کاملاً تبیین شده از نظرگاهی زنانه (یا دست‌کم نظرگاهی فاقد جنسیت) نمود می‌یابد، حسی که به نحوی فزاینده در آثار این «کارگردان مردانه» آشکار می‌شود. در تضاد با اغلب ملودرام‌های جنایی (که پیرنگ و نمایش آن همه چیز است)، پیرنگ *خواب ابدی* تقریباً غیرقابل درک است و مضمون بیش‌تر حول محور زنان می‌گردد: لورن باکال در نقش شخصیت زن اصلی که ظاهری خوش سر و پز و گربه‌وار دارد، مارتا ویکرز که نقش خواهر کوچک‌تر، معتاد و تباه شده او را بازی می‌کند، دوروتی مالون در هیئت کتاب‌فروش که به نحو اغواگرانه‌ای موقر است، پگی کنودسن در حکم دوست بد عنق مردی تبهکار و زنی که راننده تاکسی است و نامش در فهرست نمی‌آید. حالات هوس‌بازانه آن‌ها به اندازه پیرنگ فیلم سرگرم‌کننده است. آن‌ها شخصیت‌های کلیشه‌ای خوب و بد نیستند بلکه به نحو غافلگیرکننده‌ای چندوجهی و شفاف می‌نمایند. جالب آن‌که نقش بعضی از آن‌ها صرفاً چند لحظه بیش‌تر به طول نمی‌انجامد.

هاکس زنان را به محیط‌هایی آورد که به طور سنتی محیط‌هایی مردانه قلمداد می‌شوند (دفتر روزنامه در فیلم *دستیار همه کاره او*، جشن تله‌گذاری در *آسمان پهناور* شکارگاه‌های شکارچیان ماهر در *هاتاری!*)، بدین ترتیب او تنشی را نشان می‌دهد که سایر کارگردان‌ها با حذف زنان یا نشاندن آن‌ها در خانه، مخفی‌اش می‌کنند. بسیاری از فیلم‌های ساخته جان فورد در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، اصلاً شخصیت زنی ندارند. حال آن که حتی در مرد محورترین و پرجنگ و دعواترین فیلم‌های هاکس، مردان عموماً در رابطه با زنان دیده می‌شوند و زنان، محملی برای ارجاع و بیان هستند.

اندیشه هاکس نتیجه‌ی نوعی خشکه مقدسی جنسی و اعتقاد به برتری مرد است. او طی تکامل فیلم‌هایش و در جایگزینی تراژدی و کمدی، از این اندیشه انتقاد می‌کند. وی در تجربه فیلم‌سازی به صورت گروهی، عملاً مضامین (homoerotic) را در زندگی، ادبیات امریکایی و فیلم‌های خودش از سر می‌گذراند. پس شخصیت مسن‌تر جان وین در *ریو براوو* و رفقای گاو چرانش در جایی بالاخره به صورت مردانی «کامل» در می‌آیند، تا جایی که وین می‌تواند به تنهایی راه خودش را برود و به جای آن‌که رفقایش او را تحسین کنند، عزت نفس خود را به دست آورد. هم‌چنین با زنی «کامل» روبه‌رو شود و با توجه به شرایط، به او خوشامد بگوید. هاکس، فورد و اغلب قهرمان‌های آثارشان، مانند اغلب مردان امریکایی، هرچه بیش‌تر پا به سن می‌گذارند، با زن‌ها راحت‌تر می‌شوند. در فیلم‌های ماجراجویانه و اولیه هاکس، زنان همواره رفاقت‌های مردانه را به هم می‌زنند و مردان در مقابل آن‌چه رابین وود، منتقد «وسوسه بی‌مسؤولیتی» نامیده، چندان مقاومتی نشان نمی‌دهند. هاکس در آثار مذکور حسی از کارایی بزرگ سالانه

و مؤثر نشان می‌دهد. ترس او از زن دو جنبه دارد. ۱. به منزله وجهی عاطفی و «غیرمردانه» از سرشت انسانی، ۲. در حکم بانی این وجه خاص. او مانند پسر جوانی است که از بوسه مادرش روی می‌گرداند و اذعان نمی‌کند که تولدش را مدیون اوست، در عین حال می‌ترسد که احساس محبت و وابستگی خود را نسبت به مادر آشکار کند.

در *فقط فرشتگان بال دارند*، جین آرتور از یک طرف جانشینی برای دنیای رفاقت‌های مردانه و خویشتن‌دارانه می‌شود و از طرف دیگر جای نوعی زنانگی مخرب را می‌گیرد که ریتا هیورث آن را بازنمایی می‌کند. ولی چه جانشینی است! مرد خلبانی برای آن‌که سر موقع به قرار برسد، حین فرود سقوط می‌کند و آرتور در تلاش برای رد اخلاقی صبر و مقاومت ناکام می‌ماند. و هم‌چون توله‌سگی پرسه می‌زند تا کری گرانت بالاخره دلباخته‌اش می‌شود. از نظر مخاطبان زن هاکس، این فیلم را دشوارتر از سایر آثارش می‌توان پذیرفت، حتی دشوارتر از فیلم‌های اولیه‌ی او که در آن شخصیت‌های زن صرفاً شیاطینی یک بعدی هستند. به نظر می‌رسد رابطه‌ای که جین آرتور به گرانت پیشنهاد می‌کند، به منزله چیزی «متفاوت ولی برابر» تلقی می‌گردد. با وجود این زنان (هم‌چون خود هاکس) آن را دومین نوع رابطه مطلوب تلقی می‌کنند. در اجتماع خلبانان پروازهای داخلی که تماماً مردانه است،گرانت نقش برجسته‌تری دارد. رابطه اصلی، نوعی ایثار متقابل و پنهان بین گرانت و تامس میچل است. در محیطی که خطر همواره در کمین است و احساسات تصعید شده‌اند، عطوفت‌گرایی آرتور نوعی خطر قلمداد می‌شود ـ ولی در عین حال محملی برای راحتی و فرار مهیا می‌سازد. مشکل آن‌جاست که آرتور از حالت عصبی‌مزاج و هدف‌مندی که در سایر فیلم‌هایش طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ دیده می‌شود (یا شکوه ناموجهی که در *زندگی راحت* دارد) به دور است. او میان گروهی از خلبانان مذکر پروازهای داخلی هم‌چون سنگی ساییده می‌نماید، هم‌چنین فاقد نوعی اعتماد به نفس جنسی از نوع «بادآورده را باد می‌برد»، به سیاق لورن باکال در نقش اسلیم و انجی دیکنسن در نقش فدرز است که عنادآمیزترین شخصیت‌های زن و هوس‌انگیز در آثار هاکس هستند و بیش از سایرین به قهرمانان مؤنث به سبک اروپایی می‌مانند. با وجود این *فقط فرشتگان بال دارند*، از جنبه فنی، فیلمی انتقادی است. وقتی میچل می‌میرد، آرتور جایش را می‌گیرد پس نشان می‌دهد که زن از سطح دوم به سطح اول رابطه پیشرفت کرده است. *آتش پاره* نمایانگر تلفیقی کامل بین دیالکتیک‌های هاکس از یک سو و برکت و وایلدر فیلم‌نامه‌نویسان اثر از سوی دیگر است. باربارا استانویک در نقش دوست یک تبهکار که تند حرف می‌زند، به پناهگاه گروهی از زبان‌شناسان به سرپرستی گری کوپر نفوذ می‌کند، گویی هاکس به خطر عدم انعطاف در رفاقت‌های مردانه پی برده و در مقابل آن مقاومت می‌کند.اما شوگرپاس اُشی به همان اندازه مخلوق وایلدر ـ برکت است، زنی دنیوی با نوعی هوس بازی رمانتیک که گروهی از مردان اُمل امریکایی را به خود می‌آورد و آن‌ها را «از نو می‌سازد». استانویک به اندازه جین آرتور از نظر عاطفی حساس ولی خشن‌تر است. او دنیای جایو (نوعی موسیقی و رقص راک اندرول جایو) را با خود همراه می‌آورد و خلوص و پاکی این دانشمندان را (که از نوع برج عاج‌نشینانه است) «نابود» می‌سازد ـ در نتیجه بینش آن‌ها را گسترده‌تر می‌کند. تأثیر انسانی حضور او راه را برای نزدیکی مجدد بین زن و مرد هموار می‌سازد که در فیلم‌های بعدی هاکس، خصوصاً در ملودرام‌های بوگارت ـ باکال و رابطه جان وین ـ انجی دیکنسن در *ریو براوو* شکل می‌گیرد. بزرگ‌ترین افتخاری که هاکس می‌تواند به زنی بدهد آن است که به وی بگویند کارش را مثل یک مرد انجام داده است (بوگی «کارت را خوب انجام دادی، وحشتناک خوب انجام دادی») آیا این دست‌کم تا اندازه‌ای همان چیزی نیست که زن امریکایی همواره می‌خواهد بشنود؟ آیا او همواره نخواسته تا وارد عمل شود و بیش‌تر به خاطر دستاوردهایش و نه جنسیتش مورد تقدیر قرار گیرد؟ ولی به نظر می‌رسد که اغلب یکی از این‌ها به بهای دیگری به دست می‌آید: مهارت و پیشرفت در کار به قیمت آگاهی «زنانه» تمام می‌شود. حساسیت هاکس نسبت به اضطراب دختر امریکایی، احساس شرم وی از این بابت که «دختر است»، در

قالب شخصیت‌های زن وی در آثار دهه ۱۹۵۰ او نمود دارد. مثلاً شارلین هولت در خط قرمز ۷۰۰۰ و پولا پرنتیس در *ورزش محبوب مردان*. آن‌ها به منزله بازیگر زن و شخصیت فاقد «جذابیت جنسی» معمول هستند. قابلیت ورزشی و اضطرابشان حاکی از نوعی عدم اعتماد به نفس جنسی است که به نحو آزاردهنده‌ای واقعی می‌نماید.

**در بهترین فیلم‌های هاکس، حسی از واقعی نقش بازی کردن بین مردان و زنان دیده می‌شود. آن‌ها به نحو کنایه‌آمیزی بر یکدیگر تکیه می‌کنند، قصدشان این است که از سوی طرف دیگر پذیرفته شوند ولی طی این فرایند به خودشناسی می‌رسند.**

در *ورزش محبوب مردان* پولا پرنتیس است که راک هادسن را به ورزش ترغیب می‌کند (ماهی‌گیری که معنی تلویحی دیگری نیز دارد) در حالی که طبعاً هادسن باید بر این ورزش مسلط باشد. او کتابی با عنوان «چگونه ماهی‌گیری کنیم» نوشته بدون این‌که اصلاً پاهایش خیس شده باشد.

در بهترین فیلم‌های هاکس، حسی از واقعی نقش بازی کردن بین مردان و زنان دیده می‌شود. آن‌ها به نحو کنایه‌آمیزی بر یکدیگر تکیه می‌کنند، قصدشان این است که از سوی طرف دیگر پذیرفته شوند ولی طی این فرایند به خودشناسی می‌رسند. باکال در *داشتن و نداشتن* شخصیتی مرکب از هوشمندی و هوسبازی، غرور و تبعیت نشان می‌دهد. او جایگاه خود را دارد. باکال خواننده است و در محاصره «دنیای موسیقی» خود بسر می‌برد. همان‌طور که بوگارت در دنیای خلافکارانه خود محصور شده است. تلفیق این دو بازیگر یکی از کامل‌ترین و متوازن‌ترین زوج‌های سینمایی را شکل می‌دهد. چنان‌که مثلاً میلامان و میرابل در *مرام دنیا*، خیال‌پردازانه و هوشمند توصیف شده‌اند. یا مانند اما وودهاوس و آقای نایتلی در *اِما* وصف شده‌اند. از نظر قهرمان مؤنث در آثار هاکس کیفیت صدا، ایما و اشاره‌های چهره و بدن از حیث گویایی معادل باکلماتی هستند که وی بر زبان می‌آورد و همین موضوع است که وی را درگیر حالت «با دست پس زدن و با پا پیش کشیدن» می‌سازد، حالتی که به اندازه صحنه‌های بزرگ دوئل در آثار ادبی پیچیده است.

*قصه داشتن و نداشتن*، مانند بسیاری از ملودرام‌های اکشن در دهه ۱۹۴۰ (مثلاً *کازابلانکا*) داستان مرد خشنی است که به عمل وطن‌پرستانه اعتقادی ندارد یا نمی‌خواهد سرش را به خطر بیندازد. ولی عاقبت سرش را به خطر می‌اندازد و این کار را قهرمانانه‌تر از هرکس دیگری انجام می‌دهد. در *داشتن و نداشتن* بوگارت زندگی‌اش را به خطر می‌اندازد تا یکی از مبارزان ارتش مقاومت فرانسه را از زیر دیدرس دولت ویشی به جزیره مارتینیک برساند. ولی درگیری برای بوگارت معنایی دیگر و حتی مهم‌تر از درگیری به گمان هاکس دارد: درگیری یک مرد در رابطه عاطفی با یک زن که حتی خطرش شاید ترسناک‌تر و عمیق‌تر از مرگ باشد.

در آثار هاکس معمولاً مرد (در فیلم‌های *فقط فرشتگان بال دارند*، *داشتن و نداشتن* و *ریو براوو*) از زن هم‌چون طاعون پرهیز می‌کند. او قبلاً به شدت جریحه‌دار شده و نمی‌خواهد درگیر رابطه عاطفی شود. بدین ترتیب ظاهراً چنین استنباط می‌کنیم که او با چنین ارتباطی مخالفت دارد. هم‌چون فیلم‌های راجع به زنان که در آن وسوسه زن نسبت به فرزندش، پنهان‌کننده نوعی راز است که بر اساس آن زن می‌خواهد از شر فرزندش خلاص شود، خودداری مرد مجرد از ازدواج نیز درواقع اشتیاقی متضاد را پنهان می‌کند. در غیر این صورت چرا مرد باید شروط فراوانی بر سر راه زن بگذارد؟ (عملاً در فیلم‌های اکشن در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ «شروط» بسیار اندک و معنای بسیار کمی در نیاز به رابطه ناهمجنس خواهانه وجود دارد. این موضوع یکی از تفاوت‌های بین دوران قبل و معاصر و تفاوت بین هاکس، همکاران و جانشینانش را نشان می‌دهد) ولی این زن است که باید مرد را به مشاهده و قرار به وابستگی‌های رؤیت‌ناپذیرش وادارد (در *داشتن و نداشتن* باکال به بوگی می‌گوید «می‌بینی؟ هیچ شرط و شروطی درکار نیست» در حالی که بوگارت این موضوع را تشخیص نمی‌دهد). مرد

عقب می‌کشد و این عقب‌نشینی را به منزله دستاویزی برای انگیزه اصلی‌اش مطرح می‌سازد، دستاویزی که ریشه در وجود زنی دارد که در زندگی قبلی او بوده است. آن‌ها نقش‌هایشان را جابه‌جا می‌کنند: زن با عمل‌کردن به شیوه مورد علاقه مرد، با نشان دادن شجاعت یا قابلیتش «لیاقت خود را ثابت می‌کند». مرد نیز حس احترامی نسبت به زن می‌یابد که نخست مطابق با ارزش‌های خود و هم‌خوان با ارزش‌های اوست. در نتیجه به دیدگاهی «زنانه‌تر» می‌رسد.

در این‌جا اثبات خود برای دیگری به دلیل وجود اکشن اهمیت بنیادی دارد و به گمان قهرمانان مرد در آثار هاکس زنی که مانند مرد رفتار و فکر می‌کند، در مرحله‌ای انتقالی برای رسیدن به عشق ناهمجنس خواهانه است. این حس ادای دین نسبت به عشق بیش‌تر از دیدگاه «کارگردان مرد» معنی می‌یابد تا «کارگردان زن». *داشتن و نداشتن* بسیار از قالب مردانه و جاهل مسلک رمان همینگوی دور می‌ایستد که اساساً شجاعت قهرمان فرانسوی و عضو ارتش مقاومت در تمایل به مرگ نیست، بلکه در توجه به حضور زنی است که وی را «تضعیف» کرده است، زیرا مرد را واداشته تا نگران سلامتی او باشد. قهرمانی مرد (که به خاطرش هیچ مدالی نمی‌برد) در پذیرش عواقب عشق ناهمجنس خواهانه است. شخصیت مؤنث نیز که دختری تباه شده و ویرانگر است، با درک این موضوع خود را به رهایی می‌رساند. *داشتن و نداشتن*، کاملاً با اسطوره آن فیلم‌های دهه ۱۹۴۰ سازگار نیست. در فیلم‌های مذکور، اعمال قهرمانانه به ظاهر کم‌اهمیت‌تر می‌شود و اسطوره مردانه از طریق خود مردان نمود می‌یابد، داوری می‌شود و مورد علاقه قرار می‌گیرد. در پایان *کازابلانکا* بوگارت با کلود رینز در چشم‌انداز مه‌آلود مراکش قدم می‌زند و این تبدیل به معادلی برای صحنه آخری می‌شود که در آن عشاق کنار یکدیگر گام برمی‌دارند: در *داشتن و نداشتن* بوگارت با لورن باکال قدم می‌زند.

*کازابلانکا* از مرز افتخار قراردادی و دستاورد مخالفت مرد تخطی می‌کند ـ *داشتن و نداشتن*، عشقی را تصویر می‌کند که از جنبه اخلاق مردانه، کم‌تر قابل احترام است ولی حقیقتاً افتخارآمیزتر است.

**قهرمان زن در آثار شاو «منطق و ایدئولوژی» مردانه را به کار می‌گیرد تا بر مردم تأثیر بگذارد. در همین روند دوستانش را از دست می‌دهد و به نحو موفقیت‌آمیزتری برای خود دشمن می‌تراشد**

لورن باکال در نقش اسلیم، با کارگردانی هاکس (باکال در روند پیشرفت داستان مجبور می‌شود تا صدایش را تقویت کند و در بالای قله با تمام نفس فریاد بزند)، یکی از قهرمانان مؤنث و برتر در دنیای فیلم است، نمونه نادر زنی که خود را در دنیایی مردانه حفظ می‌کند. شخصیت‌های باکال در *خواب ابدی* و *داشتن و نداشتن*، نمونه‌هایی عالی از زن رمانتیک هستند. این دو شخصیت زن در دنیایی حضور یافته‌اند که اساساً «دنیایی مردانه» است. ولی طی دهه ۱۹۴۰ ستارگان زنی ظهور کردند که نظرگاه متمایز و بسیار هوشمندانه‌ای داشتند (زنان نیرومندی چون دیویس،کرافورد، هپبورن و راسل). آن‌ها بارها و به نحوی بی‌قید و بند چنین حضوری را در فیلم‌هایشان نمود دادند. آن‌ها چه در نقش ستاره فیلم یا نقش‌های کم‌اهمیت‌تر، دقیقاً مطابق با انواع خاصی از زنان نشان دادند که ادبیات طی سالیان از زندگی منتزع ساخته بود. چون جامعه قلمرویی مطلق و شدیداً محدود برای زنان حکم کرده بود، آن‌هایی که به قامت و اندازه «زن فوق‌العاده» نمی‌رسیدند شکنجه و سرخورده می‌شدند و طبعاً بدل به «زن عصبی» می‌گشتند. زن که جز در قالب همسر و مادر، هیچ محملی برای ارایه استعداد یا توانایی‌های ذهنی‌اش نمی‌یافت، دچار اضمحلال انرژی می‌شد، آن را منحرف می‌ساخت یا فراسوی جامعه می‌رفت. ادبیات دو نمونه اصلی از چنین زنانی به ما ارایه می‌دهد: زن اروپایی و زن انگلو ـ ساکسون.

نمونه اول که اساساً نمونه‌ای اروپایی به شمار می‌رود، «ابر مؤنث» (superfemale) است. زنی که از یک طرف به نحوی افراطی «زنانه» و عشوه‌گر است و از سوی دیگر جاه‌طلب‌تر و هوشمندتر از آن است که به حکم جامعه و نقش محدود خود تن دردهد. او ناراحت است ولی آن‌قدر ناراحت نیست که کاملاً دست به شورش بزند، روابط او بسیار لذت‌بخش هستند. او در چارچوب جامعه سنتی باقی می‌ماند ولی هیچ طرح ارزشمندی برای استفاده از انرژی‌های خلاقش ندارد و آن‌ها را صرف تنها دستمایه قابل ـ دسترس افراد پیرامون خود ـ می‌کند نتایج این امر بسیار شرورانه از کار درمی‌آید. هدا گابلر، اما بوواری و اما وودهاوس، عملاً ابر مؤنث‌هایی از نوع اول هستند.

نوع دیگر «ابر زن» (superwoman) است ـ زنی که هم‌چون «ابر مؤنث» هوشمندی و قدرت تخیل فراوانی دارد، ولی به جای آنکه از زنانگی‌اش استفاده افراطی کند، ویژگی‌های مردانه به خود می‌گیرد تا صاحب حق انحصاری مردان شود یا صرفاً به بقا ادامه دهد. بازیگران زن که خود را به ظاهر جنس مخالف درمی‌آورند، در این رده قرار می‌گیرند (مثلاً رزالین و ویولا در آثار شکسپیر) آن‌ها از طریق لباس‌هایشان، به ناحق دارای آزادی مردانه می‌شوند. هم‌چنین قهرمان زن در آثار شاو «منطق و ایدئولوژی» مردانه را به کار می‌گیرد تا بر مردم تأثیر بگذارد. در همین روند دوستانش را از دست می‌دهد و به نحو موفقیت‌آمیزتری برای خود دشمن می‌تراشد.

اسکارلت و جزبل، ویوین لی و بتی دیویس ابر مؤنث هستند. در حالی که سیلویا اسکارلت و وینا، جون کرافورد و (اغلب) کاترین هپبورن، ابر زن به شمار می‌روند. قهرمان مؤنث جنوبی به دلیل شرایط و پس‌زمینه زندگی‌اش، بالفطره ابر مؤنث است. مانند زن اروپایی، جامعه و مردان با حالتی نزدیک به احترام نسبت به وی برخورد می‌کنند، موقعیتی که او کاملاً نمی‌خواهد آن را از دست بدهد و در مقابل سنگر بگیرد. او بیش از آنکه بخواهد شورش کند و موقعیتش را از دست بدهد، با سرمایه‌اش کار می‌کند، تبدیل

به موجودی خود استثمارگر می‌شود، از جذابیت جنسی‌اش استفاده می‌کند (بدون آنکه هرگز تسلیم کسی شود) تا بر مردان سلطه یابد. قهرمان مؤنث جنوبی به نحوی رمانتیک جذاب و حتی مسحورکننده است، با وجود این هوسران نیست (گرچه بیش از همتای شمالی‌اش چنین حالتی را بروز می‌دهد، مثلاً عدم تجانس و حتی عصبیتی که دیویس در نقش زنی زیبا و جنوبی نشان می‌دهد). او بیش‌تر از اخلاق ویکتوریایی سرکوفته است تا از خشکه مقدسی. پس به طور غریزی از هر موقعیتی که در آن کنترلش را از دست می‌دهد، پرهیز می‌کند. (تمایز بین شمال و جنوب در قالب «ابر مؤنث‌های» واقعی نیز حفظ می‌شود؛ نمونه‌های «اروپای شمالی»، هدا گابلر و اما وود هاوس نوعی سردمزاجی و بی‌میلی را بروز می‌دهند. مادام بواری که مدیترانه‌ای‌تر است، بیش‌تردر صدد اقناع غرایز خود می‌نماید.)

بتی دیویس، شخصیت ابر مؤنث و گهگاه زیبای جنوبی، در جنوب متولد نشد. بلکه در لوول، ماساچوست در خانواده‌ای قدیمی، پروتستان و محترم به دنیا آمد. احساسات چندگانه خشونت و آسیب‌پذیری که در شخصیت سینمایی او نمود می‌یابد، ریشه در بحران زندگی‌اش داشته است. زیرا پدرش خانواده را زمانی که او کودکی بیش نبود، ترک کرد (این موضوع در خود زندگی‌نامه او منعکس شده است) مادرش روتی او را در پیشرفت بازیگری در تئاتری یاری داد. هم‌چنین دوست قدیمی وی نیز بود. این رابطه از زمانی که مادر به عنوان نگهبان دخترش در فعالیت حرفه‌ای عمل می‌کرد، تا زمانی که وی به مقام بازیگری موفق رسید، تداوم داشت. شاید تمام این موارد توضیح‌دهنده احساسات آنی و متضاد در شخصیت دیویس باشد، (که از فیلمی به فیلم دیگر ادامه می‌یافت) شاید هم نباشد: حالات او بین عدم اعتماد و وفاداری متغیر بود. چشمان نافذ و هراسان، لاف و گزاف و هوشمندی‌اش که در خراب کردن ناگهانی جمله‌هایش، بی‌دفاعی و اشتیاق‌های سرکوفته او نمود می‌یافت.

دیویس دختر شروری بود که گهگاه باطناً بد و گهگاه نه چندان بد به نظر می‌رسید. در حالی که کرافورد خانمی محترم و خودساخته بود که انگار به جای خون در رگ‌هایش آب خنک جریان داشت. در مواردی (مثلاً کرافورد در باران و **چهره یک زن**) هر یک از آن‌ها به دلیل اخلاق خشکه مقدس به دو حالت مطلق و منحصر به فرد خوب و بد تقسیم می‌شد. ولی دیویس حتی در نقش مضاعفی که در زندگی **ربوده شده** ایفا کرد، تمایزی اساسی را بین این دو شخصیت نشان نمی‌دهد (برخلاف دو هاویلند در *آیینه تیره*) دیویس در فیلم مذکور نقش کتی، دختر دوست‌داشتنی و منفعل را برعهده گرفته که خواهری دوقلو وهوسران دارد. بدین ترتیب دیویس نوعی استقلال درونی را بین این دوقلوها نشان می‌دهد.

دیویس در آغاز کار بازیگری‌اش، صرفاً همان شخصیت ساده کتی‌وار بود (شخصیتی مانند «کیک» چنان‌که فورد او را توصیف کرد و در تضاد با پت قرار می‌گیرد «بدون آنکه سرد باشد»). دیویس در اولین فیلمش *خواهر بد* که گفته می‌شود یکی از بدترین فیلم‌هایی است که تاکنون ساخته شده، حضور یافت. او در خود زندگی‌نامه‌اش می‌نویسد. «شرم همواره باعث می‌شد تا لبخندی نصفه نیمه بر لب داشته باشم». «چون همیشه جلوی دوربین شرمنده می‌شدم، همواره لبخندی نصفه و نیمه می‌زدم.»

او در سطح جهان به منزله بازیگری فاقد حس هوسرانی قلمداد شد. تا وقتی که قراردادش با شرکت وارنرز ادامه داشت، به همین نقش چسبانده شده بود. عدم موفقیت او در رسیدن به قله اوج یا حرفه بازیگری، تبدیل به سرمایه‌اش شد ـ زیرا او توانست نقش‌هایی را به عهده گیرد (مثلاً میلدرد در *پیوند انسانی*) که هیچ کس قبلاً آن‌ها را لمس نکرده بود. این اولین نقش او در مقام ضدقهرمان مؤنث بود، هم‌چنین علاقه‌اش به کارتا حد چهره‌آرایی نیز گسترش یافت، چنان‌که جان کرامول کارگردان را قانع کرد تا شخصاً چهره‌آرایی خود را انجام دهد. در این کار دست بالا را گرفت و هر گاه که توانست (هر چند همواره به نفعش نبود) خود چهره‌آرایی کرد.

او می‌خواست این نکته را کاملاً مشخص کند که بنا نیست

«میلدرد از ترس بمیرد و شبیه دختر جوانی به نظر آید که چرت بعدازظهرش را از دست داده است. من قصد داشتم حد آخر خستگی، فقر و بی‌توجهی را نشان دهم که موضوع‌های زیبایی نیستند، ولی می‌خواستم تصویر قانع‌کننده‌ای ارایه دهم. ما هیچ اغراقی در کار نمود ندادیم و میلدرد به منزله شخصیتی واقعی ساخته شد، مانند شخصیت‌های فیلم‌های خبری یا آن‌هایی که هم‌چون طاعون جدی و واقعی به نظر می‌رسند.» (درواقع مفاهیم مورد نظر دیویس از زنانگی، غرور و افراط، همان‌قدر که اغلب متهورانه می‌نمایند باعث شد تا وی هجویه‌ای از زنانگی ارایه دهد که بیش‌تر به نمایشگران ژینول شبیه است تا فیلم خبری. دنباله‌روهای دیویس، تصویر او را در نقشی که قدرت‌های واقعی خود را از دست می‌دهد، تقلید کردند.)

**بخشی از قدرت بازیگری دیویس در نیروی مطلق و کوبنده‌ای است که حین ایفای نقش‌های عصیانگرانه و نامتعارفش ایفا می‌کند، او نوعی انسجام به این نقش‌ها می‌بخشد.**

از آن به بعد او جزو معدود بازیگران زنی شد که مایل بود، همدلی بیننده را برانگیخته نکند و حتی با آن مخالفت کند. او در نقش‌هایش به منزله زیبای جنوبی، غرور «دخترانه» را با عادت رشوه‌خواری میلدرد تلفیق کرد. حتی جایی که نقش ابرمونث‌ها را برعهده دارد، جذابیتش محدود می‌ماند ـ مثلاً در *جزبل* که نقش جولی مارسدن را برعهده دارد (نقشی که برای تسلی از دست رفتن نقش اسکارلت به او دادند)؛ نقش جویس هیث، که از شخصیت واقعی جین ایگلز الگوبرداری شده بود (در فیلم *خطرناک* که به خاطر آن جایزه اسکار تسلی‌بخشی گرفت، جایزه‌ای که در *پیوند انسانی* از اودریغ شده بود) جودیت ترائرن در *پیروزی تیره* که شخصیتی اجتماعی دارد و به بیماری لاعلاجی دچار است. هم‌چنین نقش فانی ترلیس بی‌خیال در *آقای اسکفینگتون*.
ابر مؤنث بالفطره بازیگر است. زیرا بالاخره هرچه نباشد عشوه‌گری جز نقش بازی کردن چیست؟ طنازی به نوبه خود هنر است و دیویس از این هنرنمایی لذت می‌برد. او در *جزبل* محیط پیرامون خود را با شور و هیجانی کم‌تر طبیعی‌تر از اسکارلت تسخیر می‌کند. دیویس عصبی‌تر از ویوین لی است که خونسردتر از وی می‌نماید. وقتی که لازم است شخصیت زن از خود خونسردی نشان دهد، دیویس نوعی سردی ترسناک در مقابل چشم ما به نمایش می‌گذارد: وقتی که لازم است تا از خود صمیمیت بروز دهد، صرفاً اشتیاقی سرکوفته را به نمایش می‌گذارد. جذابیت او، هم‌چون زیبایی‌اش چیزی خودخواسته است. مسأله این نیست که آیا وی در نقش فرو رفته یا خارج از آن قرار دارد (زیرا هر دو حالت به نحو جالبی درباره او صدق می‌کند)، در واقع مسأله، شدت نیروی متقاعدکننده اوست. زیرا حسی از شخصیت زن به معنایی قدیمی از «رگه اخلاقی» ارایه می‌کند. او از طریق شجاعت مطلق و با انگیزه‌اش خود را تبدیل به شاخه گلی از جنوب قدیم می‌سازد. این همان ایما واشاره قاطعی است که زمینه خشونت در شخصیت ابرمؤنث را آشکار می‌کند، خشونتی که صرفاً آن را تا حدی در شخصیت اسکارلت کشف می‌کنیم.
شهرت دیویس بر اساس جایگاهی حرفه‌ای قرار دارد که مرکب از بخش‌های هنری گوناگونی است و گهگاه همه آن‌ها در آن واحد طی یک فیلم نمود می‌یابند ـ این موضوع تمایز انتقادی دقیق را بدل به امری دشوار می‌سازد. شرکت وارنرز با او خوب کنار نیامد و دیویس هم مقابله به مثل کرد. (حتی یک بار علیه آن‌ها اقامه دعوی کرد که البته شکست خورد، ولی با این کارش راه را برای اعمال مشابه دیگری از سوی بازیگران هموار ساخت.) ویلیام وایلر با سه فیلم *جزبل*، *نامه* و *روباه‌های کوچک* جدی‌ترین و بهترین کارگردانی بود که با وی کارکرد ـ ولی دیویس حین فیلم‌برداری *روباه کوچک*، از او جدا شد. دیویس رقابتی رؤیت‌ناپذیر با تالولا بنکهد داشت. بنکهد بازیگری بود که نقش رجینا را به نحوی درخشان بر صحنه تئاتر برادوی ایفا کرده بود و دیویس حین بازی در *جزبل* و *پیروزی غم‌انگیز* تحت تأثیر او قرار گرفت (و شاید احتمالاً تحت همین تأثیر کارش ارتقا یافته است). مسلماً

هیچ یک از این فیلم‌ها، از نمایش اصلی بر صحنه تخطی نکردند. صرفاً کسانی که هر دو نمایش را دیده‌اند، می‌توانند نظر بدهند که کدام یک از این دو بازیگر زن، دیگری را تحت‌الشعاع قرار داده است. و تازه نظر آن‌ها نیز، احتمالاً به دلیل وفاداریشان به یکی از دو بازیگر زن، کاملاً معتبر نیست.

دیویس به رغم وجود اکثر دشمنانش، حقیقتاً برای سایر بازیگران زن، دوست محسوب می‌شد. از این‌که نقش‌های کم اهمیت‌تر را به دیگران واگذارد، خشنود می‌شد. (درواقع بعضی از «نقش‌های کم‌اهمیت‌تر او» ـ دختر خوش‌رو ولی نیرومند در *دروغ بزرگ* ـ جزو جذاب‌ترین و قدر ندیده‌ترین نقش‌های او هستند.) مری استور تعریف کرده که چگونه او و دیویس با همکاری یکدیگر شخصیت مری در فیلم *دروغ بزرگ* را ساختند و آستور به خاطر بازی در این نقش برنده جایزه اسکار شد. آن دو هر روز پیش از شروع فیلم‌برداری،دستمایه لازم را به نمایش‌نامه می‌افزودند تا مری را خوب بنمایانند و به فیلم سرزندگی ببخشند. در نتیجه (با همکاری و همدلی ادمونک گلدینگ، کارگردان فیلم) آن‌ها یکی از پیچیده‌ترین روابط زنانه را در فیلمی راجع به زنان پدید آوردند. دو زن نقش‌هایی کلیشه‌ای دارند: استور نوازنده فرهیخته و در عین حال خودخواه پیانوست که جرج برنت را بیش از فرزند برنت می‌خواهد؛ دیویس عروس بالتیموری برنت است و موقعی که فکر می‌کنند برنت مرده است با آستور بر سر بچه به توافق می‌رسد. رابطه آن‌ها هنگام وضع حمل آستور بین محبت و کینه، عشق و نفرت نوسان دارد. نقش «پدر» را برای آستور که مادر شده است، ایفا می‌کند.

بخشی از قدرت بازیگری دیویس در نیروی مطلق و کوبنده‌ای است که هنگام ایفای نقش‌های عصیانگرانه و نامتعارفش ایفا می‌کند، او نوعی انسجام به این نقش‌ها می‌بخشد. حتی زمانی که او (به دلیل عدم تناسب با نقش) «خارج» از نقش به نظر می‌رسد، پویایی دارد. او در *فراسوی جنگل*، نقش زنی خانه‌دار و قدیمی مأب را ایفا می‌کند، قلمرو پادشاهی کشورش را کوچک می‌شمرد و می‌گوید «عجب زباله‌دانی!». ما نیز با او احساس همدلی می‌کنیم. این واقعیت وجود دارد که به دیویس صرفاً از یک جنبه می‌توانیم به عنوان زن مهلک (femme fatale) بنگریم، در حالتی که وی در فکر قتل کسی باشد یا واقعاً کسی را بکشد (*نامه*، *روباه‌های کوچک*)، ما را وا می‌دارد تا وی را به منزله دختری بپذیریم که مردان به خاطرش دوئل می‌کنند یا می‌میرند. او دایماً علیه تیپ‌سازی عمل می‌کرد، نقش زنی را برعهده می‌گرفت که دل محبوبی را می‌شکند و سپس زمانی که بینندگان ساده‌لوح‌تر جریحه‌دار می‌شدند، تا حدی کارش را جبران می‌ساخت. او به منزله بازیگران زن «جادوگر» (خطرناکی) بر صحنه حضور می‌یافت که حتی عده‌ای از بینندگانش خودکشی می‌کردند و یا از خود بی‌خود می‌شدند. او در بقیه سال‌های عمرش با احساس ندامت سعی در جبران این موضوع کرد. ولی اگر با دقت بازی‌های او را مورد مشاهده قرار دهیم درمی‌یابیم که نه وی بلکه سایرین در به کارگیری دیویس در نقش‌های شرورانه و مابعدالطبیعی پافشاری می‌کردند. زیرا او می‌توانست پرده سینما را در هاله‌ای از توهمات فرو ببرد، می‌توانست شعارهای عرفانی را برای توضیح «جادو» «نحوست» خود به ذهن متبادر سازد و این‌که چرا با سایر زنان «متفاوت» است. دیویس در فعالیت حرفه‌ای خود، نگاهی سرد داشت و به وفور کلمات روحیه خراب کن بر زبان می‌راند که مبنایشان احساسات‌گرایی بود. کلود رینز، در نقش آقای اسکفینگتون به وی می‌گوید «زن فقط موقعی زیباست که عاشق باشد» دیویس که درمی‌یابد باردار شده و احساس بدبختی می‌کند، پاسخ می‌دهد «زن موقعی زیباست که روزی هشت ساعت بخوابد و هر روز به سالن زیبایی برود، به علاوه اسکلت‌بندی هم خیلی تأثیر دارد.»

در *فراسوی جنگل*، وی خشن‌ترین و سازش‌ناپذیرترین نقش خود را بازی می‌کند. کارگردان اثر، کینگ ویدور است. دیویس نقش رزا مولین شرور را ایفا می‌کند که با جوزف کاتن، دکتری در شهری کوچک ازدواج کرده است. کاتن شخصیتی «خوب» قلمداد می‌شود، زیرا پول چندانی برای خود و همسرش در نمی‌آورد. بدین حیث بیماران فقیرش

اجباری به پرداخت هزینه‌هایشان ندارند و به جای آن به این دکتر «خوب» عشق می‌ورزند. «فضیلت»کاتن در این نکته نهفته است که زنش را بیش از پیش به شرارت سوق می‌دهد. دیویس در نقش یکی ازنخستین زنان خانه‌داری بر پرده ظاهر می‌شود که از زندگی‌اش ناراضی است: او در حالی که کلاه‌گیسی بلند و سیاه بر سر گذارده، با اطوار راه می‌رود و هم‌چون دانا دریک، خدمتکار خانه‌اش است که پوستی تیره و طبقه‌ای پایین‌تر از او دارد و عملاً هجویه‌ای بر اوست. دیویس سودای آن دارد تا به شیکاگو برسد و برای رسیدن به این هدف زندگی همه را خراب می‌کند. در یکی از مدرن‌ترین و اضطراب‌آورترین صحنه‌های فیلم، او در خیابان شیکاگو، زیر باران با گام‌هایی متزلزل پرسه می‌زند (پیش از آن می‌بینیم که از میخانه‌ای بیرون می‌آید و مطابق قوانین میخانه «زنان بدون همراه» اجازه ورود ندارند). در حالت فوق شبیه ستاره دیگری، ژان مورو در فیلم شب به نظر می‌آید که بعدها تحت تأثیر وی نقش خود را ایفا می‌کند.

رزا می‌گوید: «نمی‌خواهم مردم دوستم داشته باشند» ـ یکی از دشوارترین حرف‌هایی که زنی می‌تواند خود را وادار به گفتن آن کند (که البته یکی از مهم‌ترین گفته‌هایش نیز به شمار می‌رود). پس ابرمؤنث با در اختیار گرفتن زندگی و اداره آن به شیوه خود، تبدیل به ابرزن می‌شود.

بازی دیویس در *فراسوی جنگل*، به منزله شخصیت زنی از نوع آثار و. ک. فیلدز، همراه با حس تعهدی که ویدور نسبت به او داشته، شگفت‌انگیز از کار درآمده است. گرچه او در تضاد با «زن خوب» (روث رومن) قرار می‌گیرد تا نشان دهد که زنی استثنایی است و تمام زن‌ها مثل او نیستند (نوعی فشار اخلاقی که صرفاً از سوی هالیوود اعمال نمی‌شد ـ درواقع دولت فرانسه گدار را نیز وادار کرد تا عنوان فیلمش را از *زن متأهل* به *زنی متأهل* تغییر دهد). شخصیت روث رومن

چندان بار اخلاقی یا ارزشی ندارد. دیویس در نقش رزا مولین، شخصیتی را مطابق هنجارهای خود و با انگیزه‌هایی می‌سازد که در نظر بینندگان عادی جذاب نیست. او آماده و حتی علاقه‌مند است که شوهر، موقعیت، امنیت، فرزندان (از همه راحت‌تر، فرزندان) و حتی محبوب خود را ترک کند. برای چه؟ نه صرفاً برای کسب استقلال، حرفه یا شهرت بیش‌تر، بلکه برای آن‌که در شیکاگو ثروتمند و موفق شود! در این‌جا دیویس زیبا، جذاب یا حتی جوان نیست، ولی ما را متقاعد می‌سازد که چنین خصوصیاتی را دارد ـ این کار را از طریق تصویر ـ فردی و آشکار خود نشان می‌دهد، با بینشی نسبت به خود که چنان‌قدرتمندانه فرافکنی می‌شود که در مقام بیننده هیچ چاره‌ای جز پذیرش آن نداریم. با وجود این باهوش است، باهوش‌تر از هر کسی که اطراف اوست. وقتی دیوید برایان به او می‌گوید که دیگر دوستش ندارد و زن «پاک» رویاهایش را یافته است، دیویس پاسخی می‌دهد که شاید از زبان هر بانوی هوشمندی قابل شنیدن باشد. برایان می‌گوید، «آن زن کتابی است که هیچ یک از صفحاتش جدا نشده است.» دیویس پاسخ می‌دهد، «بله و البته هیچ چیز هم روی صفحاتش نوشته نشده است!»

او کارش را در مقام بازیگری خوش‌چهره آغاز کرد و سپس روحیه‌ای خشن از خود بروز داد (در *فراسوی جنگل* او تیرانداز و شکارچی مؤنث است). پس تکامل دیویس از مقام ابرمؤنث به ابرزن، دراماتیک‌ترین درنوع خود بود، ولی تنها بازیگر زنی نبود که در دهه ۱۹۴۰ چنین دچار دگردیسی می‌شد.[1] طی دوران جنگ، تعداد زنان کارگر افزایش یافت و تمایل آن‌ها به ارتقای شغلی افزایش یافت. شاید به همین علت سایر بازیگران نیز، شخصیت‌های مجازی خود را رها کردند و به قالب زنانی کاری‌تر درآمدند، زنانی که صاحب اقتدار شدند، بدون آن‌که حتماً زنانگی خود را از دست بدهند.

جنگ نقطه عطف اصلی در الگو و نگرش‌های مربوط به زنان شاغل بود. از ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ زنانی که جزو نیروی کار محسوب می‌شدند، عمدتاً جوان، ازدواج نکرده و در حدود بیست سال بودند که هنگام ازدواج اوقاتشان را وقف کار می‌کردند. ناگهان زنان متأهل و مسن‌تر نیز برای پر کردن جالی خالی مردان در جنگ، وارد صنایع شدند. از این زمان تا به حال (زن شاغل به طور نمونه‌ای متأهل و در حدود چهل سال است)، سن ازدواج متناسب با درصد بین زنان کارگر افزایش یافت. طی جنگ آماری گرفته شد که واقعیت تکان‌دهنده‌ای را نشان می‌داد: ۸۰٪ زنان شاغل می‌خواستند تا حتی بعد از جنگ نیز شغل خود را داشته باشند. پس از جنگ تعداد زیادی از زنان ـ بدون در نظر گرفتن تجربه کاریشان ـ از کار بر کنار شدند ولی زنان متأهل به سر کار برگشتند، گرچه این موضوع تا ۱۹۴۹ طول کشید. همین نکته، سرچشمه تنش‌های فراوانی است که در فیلم‌های آن زمان دیده می‌شود. آثار مذکور از طریق دست انداختن، تهدید یا حتی تشویق سعی داشتند تا زنان را از محل کار به خانه برگردانند، تا از شر ابر زن خلاص شوند و دوباره ابر مؤنث به عرصه بیاورند.

رزالیند راسل، تقریباً از اوایل دوران بازیگری‌اش از قالب ابر مؤنث به ابرزن درآمد. ولی در فیلم *همسر کریک* که اقتباسی از نمایش‌نامه جرج کلی بود، وی نه ابر زن بلکه ابرمؤنثی بارز و مشخص است: زنی خانه‌دار که نسبت به خانه‌اش وسواس دارد و نهایتاً هیچ چیز دیگری به جز خانه‌داری برایش دارای اهمیت نیست. تماشای فیلم احساس آرامشی در بیننده پدید می‌آورد. فیلم را دوروتی آرزنر، به منزله اعتراضی علیه بی‌فکری حاکم بر شخصیت زنان خانه‌دار ساخت. در *زنان* هم چنین ادعایی را مطرح کرد. ولی هر دو فیلم چیزی بیش از هجویه یا طولانی‌شدن دلمشغولی آرزنر را نشان نمی‌دهند: دلمشغولی وی نسبت به تنش‌ها و بحران‌های روشنفکرانه‌ای که به نوعی خاص امریکایی هستند. راسل در *زنان* نقش خانم فاولر شرور (در عین حال بامزه و با مرام) را برعهده دارد و طبعاً ابرمؤنث است. اما در *دستیار همه کاره* او نقش خبرنگار روزنامه، در *خواهرم ایلین* نقش نویسنده داستان کوتاه و در *عزیزم نامه‌ای بگیر*، نقش مدیر تجاری را برعهده دارد. او در دنیای مردان جایگاه خاص خود را به دست می‌آورد و بر سرش مبارزه می‌کند. مهم نیست که برای خودش دشمن بتراشد و عشاقش را از دست بدهد، در

نهایت می‌خواهد ابرزن بشود.
در *عزیزم، نامه‌ای بگیر*، راسل ابتدکارش را به عنوان منشی در یک شرکت تبلیغاتی شروع می‌کند، ولی هنگام آغاز فیلم وی دیگر جزو شرکاست. او فعالیت‌های شرکت را اداره می‌کند در حالی که رابرت بنچلی، مدیر اسمی شرکت در دفترش گلف کوچک می‌کند. او برای راسل حکم نوعی شخصیت پدرانه را دارد. مانند حالتی که چارلز کابرن نسبت به جین آرتور و ایرنه دون داشت. بنچلی کاملاً خوشحال است که با ارتقای شغلی راسل، از شرش خلاص شده است.

**مضمون آشکار فیلم‌های بزرگ کیوکر در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ توازن ظریفی است که بین مرد و زن وجود دارد و این ضرورت برای زن که خود و توقعات اجتماع را از هم متمایز کند**

هرگاه نیز که لازم باشد و دختر از او بخواهد، از حمایت و نصیحت دریغ نمی‌کند. در جایی از فیلم بنچلی گله دارد که رقبای راسل (که البته همه مرد هستند) او را درک نمی‌کنند: «آن‌ها فرق بین یک زن و یک ... را نمی‌فهمند.»
راسل می‌پرسد «یک چی»؟
بنچلی جواب می‌دهد «نمی‌دانم، نمی‌شود هیچ اسمی روی تو گذاشت.»
در *خواهرم آیلین* راسل نقش خواهر ـ نویسنده‌ای را ایفا می‌کند که می‌خواهد داستان‌هایش را به مجله‌ای معتبر در سطح ملی بفروشد. داستان‌های او بیش‌تر به ماجراجویی‌های خواهر زیبا ومحبوبش می‌پردازند، با وجود این راسل در نقش خواهر باهوش‌تر، عرصه را از آن خود می‌کند و برایان آهرن، دبیر تحریریه را نیز به دست می‌آورد. (تفاوت بین نگرش‌های دهه چهل و پنجاه را می‌توان در تغییر کانون توجه، در بازسازی موزیکال خواهرم آیلین، ۱۹۵۵ مشاهده کرد. جایی که بتی گرت در نقش خواهر روشنفکر، وقار اندکی دارد ولی تحت‌الشعاع محبوبیت خواهرش قرار می‌گیرد که نقش وی را جنت لی ایفا می‌کند و طبعاً شرمنده می‌شود.[۲]
کاترین هپبورن راحت‌تر و موفق‌تر از همه این بازیگران زن از مقام ابرمؤنث به مقام ابرزن رسید ـ شاید علت آن باشد که وی پیش از شروع بازیگری نیمی از راه را رفته بود. او در فیلم دومش، *کریستوفر استرانگ* ساخته دوروتی آرزنر نقش زن هوانوردی را ایفا می‌کند که بین حرفه و مرد مورد علاقه‌اش باید یکی را انتخاب کند. پرواز استعاره‌ای بسیار مناسب برای آزادی زن مجردی است که باید در مقابل ایده تشکیل خانواده (که واقعیتی عینی است) تسلیم شود. هپبورن که بین این علایق متضاد دو شقه شده است، عاقبت در سانحه هواپیما می‌میرد. او مانند زن *کفش‌های قرمز*، خود را به ورطه میان عشق و حرفه می‌اندازد. در هر دو مورد پایان فیلم صرفاً هشداری احتیاط‌آمیز به زنان در قبال شغل‌شان نیست، بلکه پویایی موقعیت را با شکلی حقیقی بازتاب می‌دهد: یک زن صرفاً تا حد فراوانی نیرو دارد، و می‌تواند شدیداً خود را وقف دیگران کند آیا این‌ها برای حرفه (خصوصاً اگر حرفه‌اش خطرناک و مهم باشد)، محبوب و فرزندانش کافی است؟ کریستوفر *استرانگ* این پرسش‌ها را مطرح می‌کند، ولی کاملاً آن‌ها را دنبال نمی‌کند، در نتیجه نسبت به آن چیزی که می‌توانست باشد؛ کم‌تر جالب از کار درآمده است. مثلاً نسبت به فیلم *برقص، دختر، برقص* ساخته خود آرزنر که فیلم «زنانه‌تری» است، کم‌تر جالب می‌نماید. اما کریستوفر *استرانگ*، باوجود تمام ضعف‌هایش، تصویری متفاوت، خیره‌کننده و گیراتر از هپبورن نسبت به فیلم‌های دیگرش ارایه می‌دهد: زنی در لباس چسبان که همه جای بدن به جز صورتش را می‌پوشاند و هم‌چون نوزاد ابر زن آینده می‌نماید.
هپبورن مانند اغلب بازیگران زن شلوغ و مذکر نما، در *زن کوچک* نقش جو را ایفا کرد و اندکی بعد نقش همنام *سیلویا اسکارلت* را (به عنوان زنی که لباس‌های پسرانه می‌پوشد) برعهده گرفت. *سیلویا اسکارلت* یکی از جذاب‌ترین و در عین حال ناشناخته‌ترین فیلم‌های کیوکر است. وی که خود را به هیئت پسربچه‌ای در آورده، پدر خلافکار و دزدش را هنگام

فرار از تپه‌های کورنوال، همراهی می‌کند. آن‌ها به گروهی از بازیگران سرگردان می‌پیوندند که سرپرستی‌شان را کری گرانت به عهده دارد. سپس وارد ماجرایی جادویی و آزاد می‌شوند و زیر نور ماه برنامه اجرا می‌کنند. کیوکر کارش را از تئاتر شروع کرده بود و احساس خاصی نسبت به قراردادهای آن داشت. این امر باعث شد تا او دنیایش را بین تئاتر و زندگی قسمت کند، دنیایی که در آن پشت نقاب‌های بازیگران، «صداقت» بیش‌تری نسبت به اهالی بومی وجود دارد. محیط و داستان *سیلویا اسکارلت*، حال و هوایی شکسپیری دارد، به دورانی برمی‌گردد که طبق قرارداد تئاتری، تغییر ظاهر از نظر جنسیت قابل قبول بود. این نخستین فیلم (و تا مدتی آخرین فیلم) کیوکر بود که در آن جرأت کرد تا با حالتی تغزلی، فرضیات سنتی ما را نسبت به نقش مؤنث ـ مذکر به چالش بطلبد.

مضمون آشکار فیلم‌های بزرگ کیوکر در اواخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه، توازن ظریفی است که بین مرد و زن وجود دارد و این ضرورت برای زن که خود و توقعات اجتماع را از هم متمایز کند. این مضمون خصوصاً در فیلم‌های جودی هالیدی و هپبورن ـ تریسی دیده می‌شود که فیلم‌نامه‌شان را روث گوردون و گارسون کانین، زن و شوهر فیلم‌نامه‌نویس به رشته تحریر درآوردند. گوردون و کانین مجموعه‌ای مرکب از هفت فیلم‌نامه برای کیوکر نوشتند، سه تای آن‌ها به نحوی کمیک و عالی به مسایل و پیوند میان این افراد می‌پردازد.

آلدوری و جودی هالیدی در *نوع متأهل* نقش زوجی متأهل، معمولی، از طبقه متوسط و دارای حسن نیت را برعهده دارند که تقریباً هجویه‌ای بر افراد فوق‌العاده‌ای است که هپبورن و تریسی در *دنده آدم* و *پت و مایک* نمایانگر آن‌ها هستند. *نوع متأهل* تقریباً ولی نه به تمامی هجوآمیز است. یکی از نکات ممتاز فیلم این است که دو شخصیت اصلی، شدیداً تأثیرگذار هستند بدون آن‌که از حد طبقه و کلیشه‌های اجتماعی بنیادین خود فراتر بروند یا مورد حمایت قرار بگیرند. ری و هالیدی در آستانه جدایی هستند و سراغ یک قاضی مؤنث می‌روند (زنی که در رابطه با دستیار مردش هم سلطه و هم صمیمیت نشان می‌دهد). از طریق یک سلسله نماهای بازگشت به گذشته که ازدواج آن‌ها را بازسازی می‌کند، آن‌ها و ما در می‌یابیم که زوج مذکور هرگز از هم جدا نبودند و یک کل واحد را تشکیل داده‌اند. این دو آدم معمولی تا جایی در کنار هم زندگی کرده‌اند که صرفاً می‌توان با واژه «زوج» آن‌ها را تعریف کرد. پس حق طلاق گرفتن ندارند. آن‌ها به صورت مجزا چیزی بیش‌تر از دو آدم گرفتار اسطوره امریکایی نیستند، دو قربانی رویایی که فرهنگ امریکایی جعل می‌کند: ولی آن دو در کنار فرزندانشان مجموعه‌ای کامل و متقاعدکننده شکل می‌دهند. وقتی فرزندشان را از دست می‌دهند، نخست احساس نابودی می‌کنند ـ گویی «معنای وجودی» آن‌ها محو می‌شود. ولی نقش‌های قدیمی آن‌ها در این نیستی بار دیگر تثبیت و درهم ادغام می‌شود. پس آن‌ها باید دوباره یکدیگر را بازیابند.

کیوکر، گوردون و کانین از حس نگرانی جنسی به خوبی آگاه هستند. این حس ناشی از مفهومی بسیار قاطع از نقش‌های مرد ـ زن است و با نقشمایه‌های بصری و کلامی این فیلم‌های مکمل، شاید حس حقیقی‌تری از فردیت پدید آید، حسی که با نوعی «تلفیق هویت‌ها»، از طریق تبادل بی‌قید و بند خصوصیات شخصیتی صورت می‌گیرد (مثلاً جایی که هالیدی از قانونی سرپیچی می‌کند، طبق این قانون مرد است که پس از دعوا حق دارد «با عصبانیت از خانه خارج شود»، ولی این بار هالیدی است که شبانه از خانه بیرون می‌رود.)

از دهه شصت که انزوای نخبگان فرهنگی نیویورک از سایر نقاط امریکا افزایش یافت، این وجه از ازدواج و طبقه متوسط دیگر در دوره ما محو شده است. به نظر می‌رسد که صرفاً از طریق ریشخند می‌توانیم به طبقه متوسط امریکا نزدیک شویم (مثلاً در *فارغ‌التحصیل*، *چوب‌دستی‌ها و استخوان‌ها*، «تماماً به خانواده ربط می‌یابند) جنبش آزادی زنان، زندگی زن خانه‌دار را به منزله شکلی پست‌تر از زندگی عادی قلمداد می‌کند و این اطمینان را می‌دهد که فاصله واقعی بیش از آن‌که جنبه جنسی داشته باشد، صبغه فرهنگی و اقتصادی دارد. کیوکر و همکارانش در *نوع متأهل* و *دنده آدم* تفاوت بین زن و مرد را نشان می‌دهند. در این روند

آن‌ها بنیادی‌ترین اختلافات روشنفکرانه، روحی و اقتصادی را بین نخبگان تحصیل‌کرده و اعضای طبقه ـ پایین‌تر از متوسط را نشان می‌دهند، افرادی که در امریکا امتیاز و قدرت تفکر کم‌تری دارند. البته هرگز آن‌ها را از وقار خود محروم نمی‌سازند، شادی‌ها و غم‌هایشان را رد نمی‌کنند و منکر نمی‌شوند که شاید احساس آن‌ها به عظمت شعرای زمین باشد. سرکوب عاطفی و واقعی ـ سرکوب سیاه‌پوستان به وسیله سفیدپوستان، زنان خانه‌دار به وسیله زنان شاغل، تأسف برمی‌انگیزد. درس‌هایی که از رنج آن‌ها می‌گیریم، ربطی به طبقه اجتماعی یا جنسیت‌شان ندارد.

**برای تریسی مهم است تا بتواند با مهربانی شکست خود را بپذیرد. اگر زن بتواند شرارت کند، مرد هم می‌تواند اشک قلابی بریزد**

عاقبت باید صادقانه گفت که هالیدی در نقش فلورنس و ری در نقش چت، بیش‌تر در جهان حکم گوسفند و نه چوپان را دارند: آن‌ها قربانی عواطفی هستند که برای بیانش واژه‌ای در چنته ندارند، جزو ابزارهای جامعه مکانیکی ـ صنعتی به شمار می‌روند که دانش مقابله با این نظام را ندارند. بزرگ‌ترین قدرت دفاعی آن‌ها علیه این سرکوب همه‌جانبه، علیه استیلای روزمرگی، فقدان انسانیت و هویت «کارگریشان»، هسویت مشترک آن‌ها به منزله زوج است.آن‌هادر نهایت نیرویی کاملاً ممتاز از خود نشان می‌دهند تا ما آن‌ها را به منزله زوج احساس و باور کنیم. آن‌ها نظریه‌ای را قطعیت می‌بخشند که به نظر می‌رسد کیوکر، گوردون و کانین قصد قبولاندن آن را به بیننده دارند: ازدواج نهادی است که به نحوی ایده‌آل برای هر دو دسته افراد، از طبقه پایین و بالای اجتماع مناسب است ـ آدم‌هایی حقیقتاً عادی و افراد حقیقتاً غیرعادی که ازدواج آن‌ها را حفظ و حمایت می‌کند، آن‌هایی که می‌توانند نهاد فوق را مطابق با خواست‌شان توأم انعطاف دهند.

هپبورن و تریسی حقیقتاً فوق‌العاده می‌نمایند. آن‌ها فردیت خود را حفظ می‌کنند، در عین حال به یکدیگر می‌پیوندند تا کلیت عظیم‌تری را شکل دهند. در *پت و مایک* تریسی جمله‌ای به هپبورن می‌گوید. شاید این جمله را کانین ـ گوردون، کیوکر یا خودتریسی گفته باشند. جمله‌ای که به بی‌نهایت ختم می‌شود.» هرچیز که برای تو خوبه برای منم خوبه، برای تو هم خوبه....».

این موضوع از نظر حرفه‌ای درباره هپبورن و تریسی نیز صدق می‌کرد. آن‌ها زمانی در کنار هم قرار گرفتند که موقعیت کاریشان تثبیت شده بود: چنان‌که حکم زوج ناهماهنگ در چارچوب هالیوود را داشتند، آن‌ها ابداً دو زوج طراز اول رمانتیک و نمونه‌وار به شمار نمی‌رفتند. هپبورن پیرتر شده بود، چهره‌اش که زمانی بر اثر نوعی زنانگی و غرور سرخ می‌شد، دیگر حال و هوایی نیوانگلندی یافته بود.تریسی هم برای ایفای نقش مرد رمانتیک بیش از حد کوتاه و چاق بود و زنی را ندیده بود که بتواند وی را از دنیای زمخت و مردانه‌اش بیرون بکشد. آن‌ها به دلیل عدم تجانس مکمل‌شان، یکی از رمانتیک‌ترین زوج‌های تاریخ سینما را پدید آوردند. مردانگی تریسی به منزله‌حفاظی برای ذکاوت هپبورن عمل می‌کند: تریسی هپبورن را متعادل می‌کند، همان‌طور که هپبورن به تریسی سرعت انتقال بیش‌تری می‌دهد. نیاز آن‌ها به یکدیگر باعث می‌شود تا اعتماد به نفس‌شان به جای آن‌که از بین برود، افزایش یابد.

*دنده آدم* که فیلمی «فمینیستی» و تجاری قلمداد می‌شود، در ۱۹۴۹ هنگام اکران، بسیار از زمان خود جلو بود و هنوز هم هست. حتی پایان خوش فیلم که اندکی مبهم می‌نماید، گواه این واقعیت است که فیلم ورای ظاهر کمدی‌اش، پرسش‌های عمیق‌تری را درباره نقش جنسیت مطرح می‌کند، اصولاً آن‌قدر پرسش برمی‌انگیزد که نمی‌توان برای آن‌ها پاسخ‌های محتملی یافت.

تریسی و هپبورن نقش زن و شوهری وکیل را بازی می‌کنند که هر کدام در یک طرف پرونده‌ای قرار می‌گیرند: تریسی دادستان است و هپبورن به دفاع از موکل خود و معانی تلویحی جرم او می‌پردازد. متهم که زنی جوان و سخیف (جودی هالیدی، در اولین نقش سینمایی مهمش است)، به

شوهرش (تام یول) برای رابطه با زنی دیگر شلیک کرده، ولی او را نکشته است. هپبورن قضیه را در روزنامه می‌خواند و عصبانی می‌شود. زیرا مطمئن است که زن با محکمه دشواری روبه‌رو خواهد شد، در حالی که اگر مرد به جای او این کار را کرده بود، از سوی دادگاه تبرئه می‌شد و جامعه نیز او را حق به جانب می‌دانست. هپبورن در زندان زنان برای ملاقات با هالیدی می‌رود و در صحنه‌ای طولانی ـ با یک برداشت ـ هالیدی سفره دلش را باز می‌کند، به نحوی کمیک و رقت‌بار، آگاهی اندک خود را نشان می‌دهد که حالتی منحصر به فرد دارد. یکی از پایدارترین و معتبرترین مایه‌های کمدی فیلم، عدم حسن تفاهم بین هپبورن در نقش وکیل مصمم و هالیدی است. هپبورن پرونده را بر مبنای اصول فمینیستی شکل می‌دهد و هالیدی که خانه‌دار است احساس تأسف و ندامت می‌کند و می‌خواهد جرم خود را بپذیرد. فیلم بن‌بستی را نشان می‌دهد که مدت‌ها سویه تفکر ما را درباره حقوق و خسارت‌های گروه‌های اقلیت شکل داده است. هپبورن قدرت عملکرد زنان را نشان می‌دهد تا برابری آن‌ها را با مردان ثابت کند. حتی تا جایی پیش می‌رود که یک خانم کشتی‌گیر را وا می‌دارد تا تریسی را روی شانه‌هایش بلند کند و از او اسباب خنده بسازد. هپبورن بیش از حد تند می‌رود و تریسی را تحقیر می‌کند، در حالی که شوهر هم‌چنان آقامنشی خود را حفظ می‌کند. هپبورن به شیوه‌های نابخردانه متوسل می‌شود، حال آن‌که تریسی شرف و متانت خود را حفظ می‌کند. ولی این موضوع چندان هم نابجا نیست، زیرا قانون به وسیله امثال تریسی و برای او نوشته شده است.

تریسی حتی وقتی به مرحله جاذبه غیرانسانی‌اش سقوط می‌کند، تصویر رضایت‌بخشی از مرد ارایه می‌دهد، ولی هپبورن که جاه‌طلب و باهوش است خود را از اضطراب سلطه مردانه می‌رهاند. در شیوه‌ای که استیلای مردانه نهادینه می‌شود، حس دقیقی از «بازی روزگار» وجود دارد که در دو موقعیت متضاد نمود می‌یابد: هپبورن از بابت پرونده‌ای که در اختیار گرفته عصبانی است و آن را پشت تلفن برای تریسی توصیف می‌کند: تریسی به شیوه آشنا پاسخ دندان‌شکنی به او می‌دهد، «وقتی از کوره درمیری، عاشقت می‌شم». و به نحوی مؤثر حرف‌های او را با تمسخر قطع می‌کند. مخاطبان این موضوع را با خرسندی می‌پذیرند، زیرا معمولاً نسبت به «تضعیف» تریسی در دادگاه از سوی هپبورن نظر نامساعدی دارند. کیوکر در فیلم همکاری را از تیپ کول پورتر آهنگ‌ساز در کنار هپبورن قرار می‌دهد، نقش وی را دیوید وین برعهده دارد، شخصیتی که به نظر می‌رسد حداقل تا جایی سخنگوی خود کیوکر است. مرد با هپبورن در کشمکش‌های زناشویی‌اش احساس همدلی می‌کند و در مقابل شوهر مرد صفت «صریح» هپبورن، طرف او را می‌گیرد. شاید این شخصیت از نظر جنسی خنثی یا همجنس‌گرا باشد ولی همدلی‌اش تا حدی موازنه را به نفع زن حفظ می‌کند. ولی به مجردی که کشمکش هپبورن ـ وین جنبه موذیانه پیدا می‌کند توازن به هم می‌خورد و همدلی ما چنان‌که باید، متوجه تریسی می‌شود.

فیلم به نحوی درخشان دو فرض اساسی را در تضاد و توافق نشان می‌دهد: ۱. کیفیات «مردانه» مشخصی از قبیل ثبات، ریاضت‌پیشگی، انصاف و ملال‌انگیز بودن وجود دارند که تریسی آن‌ها را ارایه می‌کند. هم‌چنین کیفیات مشخصاً زنانه‌ای از قبیل تلون مزاج، جلوه، شهود و نیرنگ‌بازی وجود دارد که هپبورن آن‌ها را دارد.

۲. هر یک از آن‌ها می‌تواند و باید این کیفیات را مانند کارت‌های بازی رد و بدل کند. برای هپبورن مهم است که اخلاق‌گرا باشد، درست همان‌طور که برای تریسی مهم است تا بتواند با مهربانی شکست خود را بپذیرد. اگر زن بتوانند شرارت کند، مرد هم می‌تواند اشک قلابی بریزد. اگر هر کاری که یکی از آن‌ها انجام می‌دهد، دیگری هم می‌توانند انجام دهد، سردرگم می‌مانیم که آیا واقعاً بین مرد و زن مرزی وجود دارد؟ این علامت سوال به نحو بارزتر و گیج‌کننده‌تری در فیلم تثبیت می‌شود. هنگام جلسات دادگاه، چهره‌های هالیدی و یول جابه‌جا می‌گردد و هر یک از آن‌ها تبدیل به دیگری می‌شود.

اما هپبورن و تریسی تا این حد نمی‌توانند جای خود را تغییر

دهند و موفقیت آن‌ها ناشی از حفظ فردیت‌شان است. آن‌ها متعصب نیستند بلکه گاه به تسلیم رضایت می‌دهند و گاه بر حرف خود پا می‌فشارند. تریسی تحقیر می‌شود ولی هم‌چنان می‌تواند بدون آن‌که خودبینی‌اش را (خیلی) از دست بدهد، خودش را کنترل کند. هپبورن گهگاه تسلیم او می‌شود ولی هم‌چنان هویت خود را حفظ می‌کند. منطق کاملاً سیاسی ـ فمینیستی ایجاب می‌کند که هپبورن با پیروزی ارزیابی نشده‌اش، از پس تریسی برآید (پایانی که شاید گروه اندکی از ما بخواهیم آن را ببینیم)، نه آن‌که (زنانگی) او در مقابل مردانگی شوهرش تسلیم شود. ولی طبق چنین منطقی، جایی برای شکوفایی عشق و ازدواج باقی نمی‌ماند. عشق آن‌ها درواقع نوعی اقرار به نقایص، نیاز و تمایل آن‌ها به شنیدن حرف‌های دیگری است. درواقع ازدواج آن‌ها بر این سازش گواهی می‌دهد و از آن تمجید می‌کند.

نهایتاً عظمت شخصیت هپبورن، دیویس و راسل در نقش ابر زن است که آن‌ها را قادر می‌سازد در دنیایی مردانه به خواسته‌های خود برسند، بر هوشمندی خود و استفاده از آن تأکید کنند و بدین ترتیب بتوانند مانند میلامان در *مرام دنیا* خود را در «چارچوب ازدواج» محدود سازند. ولی این امر صرفاً زمانی اتفاق می‌افتد که توافقی دوجانبه بر سر شرایط صورت گیرد. کانون توجه *پت و مایک* فیلم بزرگ کیوکر در دهه پنجاه با حضور تریسی ـ هپبورن صرفاً همین معامله و قرارداد است.

طی دهه پنجاه، ابر زن با شخصیت چندوجهی، دقیق و حتی خشن و باهوش خود کم‌کم محو می‌شود. دختر بد به نحوی سمبَل شده یا در قالب نوعی هجویه‌ای تکنی کالر و پفکی از خود در می‌آید.عنصر زنانه که عامل تثبیت روان‌شناسانه برای سربازان داوطلب در دوران جنگ بود طی دهه پنجاه بر پرده نمایش داده شد. (موج نمایش آن بر پرده سینما مجدداً بعد از بازگشت سال‌ها از اکران فیلم *یاغی* ساخته هاوارد هیوز و با شرکت جین راسل، راه افتاد.) ولی با وجود این استفاده‌های مبتذل از این عناصر هوس‌انگیز، کیوکر هم‌چنان فیلم‌هایش را می‌ساخت ـ (Bhowani junction) با شرکت آواگاردنر و (Heller in Pink Tights) با حضور سوفیا لورن ـ تا به این الهه‌های سینمایی نوعی وقار بدهد و در فیلم‌هایی چون *بازیگر زن* و *بی‌خبر از همه جا*، نسبت به زنانی که تن به کارهای خطیر می‌دهند، ادای دین کند. ❑

منبع:

Marshallcohn, Grald, Mast; *Film theory and criticism Oxford university press.*

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. آیدا لوپینو به شیوه‌ای که به‌طور مشخص انحراف‌آمیز بود، مسیر مخالفی را پیش گرفت و از مقام ابرزن مادر سالار در ***مردی که دوستش دارم*** و ***روش سخت*** (۱۹۴۲) به ***مرد دوزنه*** (۱۹۵۳) رسید که شخصاً آن را کارگردانی کرد. در ***روش سخت*** وی تمام جاه‌طلبی‌اش را صرف پیشرفت خواهر جوان‌ترش می‌کند. در ***مرد دوزنه*** نقش معشوقه بی‌سروزبان و تابع ادموند اُبراین را در مقابل جون فونتین برعهده دارد که زنی شاغل و پرخاشگر است.

۲. اگر شرکت کلمبیا از موسیقی برنستاین و بازی رزالیند راسل در نقش قبلی‌اش استفاده کرده بود، شاید نتیجه کار بهتر می‌شد.