فیلم سیاه، سینمای طغیان جوانی

رابرت. بی. ری، ترجمه مرتضی توحیدی

■ تفاوت بین هدف و نتیجه: فیلم سیاه، سینمای طغیان جوانی، موزیکال‌ها و وسترن‌ها

تلاش صنعت فیلم امریکا پس از جنگ به منظور احیای مجدد محصولاتش نتایج متناقضی را به دنبال داشت. چون، موضوع تمجید قراردادن مدل واره‌های[1] مضمونی و ساختاری خویش، پرده از الگوهایی که در صدد حفظ آن‌ها بود، برداشت. به‌طور اساسی بزرگنمایی سبک‌آورانه‌ی فیلم‌هایی از قبیل *ثین*[2] و *جدال در آفتاب*[3]، هدف اصلی این سامانه‌ی دنباله‌دار را که همانا امحای سبک بود، نقض کرد. درواقع، در مقایسه با سینمای کلاسیک هالیوود با فرم‌های موجز و ناپیدایشان، بسیاری از فیلم‌های پس از جنگ، که مایل به برجسته ساختن خویش در تلویزیون بودند، ـ آشکارا خود را به عنوان فیلم‌های سینمایی معرفی کردند. بنابراین موفقیت عمده‌ی گیشه در سال‌های ۱۹۵۵ یعنی ـ *سینه راما هالیدی*[4] نسخه‌ای از سینمای شیادانه‌ی خاص «ملی‌یس»[5] را عرضه کرد که درست خارج از چارچوب سنت‌های کلاسیک هالیوود قرار گرفت.

به همین صورت، کوشش هالیوود در جهت بسط مدل‌واره‌ی درونمایه‌ای خود به حیطه‌ی گسترده‌تری از موضوع‌ها، غالباً در آشکارسازی اساس ایدئولوژی یک آن، موفق بود. درواقع، هر اندازه که فیلم‌های انتقادی ـ اجتماعی، بحران‌های جامعه‌شناختی امریکای پس از جنگ را به تصویر کشیدند، به همان میزان بیننده را قادر ساختند تا وضعیت آشکارا اسطوره‌شناختی «سازگاری» خودشان را نیز تشخیص دهند.

کازابلانکا، با پیام آشکار خود در مورد بیهودگی انزواگرایی به نوعی به نخستین نمونه‌ی فیلم «بحرانی» پس از جنگ مبدل شده بود. اما درصد نتیجه‌گیری اخلاقی در کازابلانکا ناچیز باقی ماند، به‌گونه‌ای که مقصود فیلم بسیار متفاوت از نتیجه‌ی حاصل از آن بود

بیننده‌ای که صحنه‌های مجسم‌کننده و بی‌وقفه‌ی یهود آزاری، دسته‌بندی طبقاتی و اعتیاد را تا به آخر تحمل می‌کرد، نتیجه‌گیری ناگهانی از این موارد که با پایان‌های خوش‌بینانه‌ی فیلم‌های انتقادی، به طور سنتی ارایه می‌شد، به زحمت وی را قانع می‌کرد. هردوی این نتایج ـ برجستگی سبک‌آورانه و نتیجه‌گیری‌های افشاکننده ـ پیش از این در آثار اورسن ولز که شاخص‌ترین فیلم‌های وی، نخستین فیلم‌های انتقادی بودند، ظاهر شده بودند، به ویژه *همشهری کین*، بررسی روزنامه‌نگاری جنجالی و تبعات فاسدکننده‌ی ثروت که در سبکی پرآب و تاب و بسیار نمایان نهفته بود، تأثیری شگرف ولو دیررس بر روی سینمای دوران پس از جنگ بر جای گذاشت. همان‌گونه که خواهیم دید، *فیلم سیاه*، از شگردکین در به کارگیری یک سبک کاملاً درون‌نگرانه وام گرفت تا یک پایان کلیشه‌ای و از پیش تفهیم شده را زیر سؤال ببرد. استفاده‌ی ولز از زوایای کج،[6] چشم‌اندازهای تحمیل شده، نورپردازی حالت‌نمایانه و جابه‌جایی نماها با آهنگی موزون و کنایه‌آمیز، باعث شده بود که توضیح روان‌شناختی مطرح شده از سوی *رُز باد*[7] (کین به مثابه کودکی که از فقدان محبت رنج می‌برد) ناکام به نظر برسد. با اقتباس روش‌های ولز تا اندازه‌ای (و به طور ناخودآگاه) هالیوود پس از جنگ، ندانسته یک سبک فیلم‌سازی ـ یکه هنجارانه، کاملاً شخصی و به طور ذاتی متناقض را به عنوان الگویی برای سینمای سنتی، غاری از شگفت‌زدگی و به فرض تجاری به کار گرفت. از این رو به ناچار قوی‌ترین فیلم‌های این دوره حاکی از ناهمسازی‌های میان هدف و نتیجه‌ی اثر بودند. درواقع، قابل توجه‌ترین ویژگی بهترین فیلم‌های پس از جنگ، اشتیاق آن‌ها در انتقال یک آموزه‌ی اخلاقی بود که به‌روشی معین کانون‌های توجه فیلم را کم‌رنگ می‌ساخت.

گسست بین مقصود و حاصل اثر تنها گاهگاهی در سینمای انتقادی، حماسی و فیلم‌هایی از گونه‌ی سینمایی اغراق‌آمیز به چشم می‌خورد. به عنوان نمایندگان کوشش‌های انجام شده از سوی صنعت سینما در جهت آفرینش یک الگوی نوین برای سینمای تجاری، این سه گونه دال بر باورداشت، ماهرانه‌ای بودند مبنی بر الگوی «همسازگرانه» کلاسیک هالیوود که به وسیله جنبش‌های پس از جنگ مورد تردید واقع شده بودند. این فیلم‌های «بحرانی»[8] جنبش‌های پس از جنگ و یا نگرانی‌های ایجاد شده از سوی آن‌ها را بسیار کم به نمایش گذاشتند. و خود را به تعدادی موضوع‌های داخلی (به طور اخص نژاد) محدود ساخته و در زمینه‌های بی‌خطر و متداول که با یک خوش‌بینی مطالعه‌شده‌ی ایدئولوژیک پرورده شد به فعالیت پرداختند. این فیلم‌ها تقریباً هیچ‌گاه نگرانی اصلی امریکا را در آن زمان ـ ترس از این‌که جنگ جهانی دوم برای همیشه، جایگاه زندگی امریکایی را که اسطوره‌شناسی فرهنگ بر آن استوار بود، دستخوش تغییر قرار داده بود ـ به تصویر نکشیدند.

کازابلانکا با پیام آشکار خود در مورد بیهودگی انزواگرایی به نوعی به نخستین نمونه‌ی فیلم «بحرانی» پس از جنگ مبدل شده بود. اما درصد نتیجه‌گیری اخلاقی در *کازابلانکا* ناچیز باقی ماند، به‌گونه‌ای که مقصود فیلم بسیار متفاوت از نتیجه‌ی حاصل از آن بود. دستاورد آن صرفاً یک فراخوان

تکان‌دهنده برای پیوستن به ارتش بود تا به تصویر درآوردن اضطراب‌هایی که از سوی بسیاری از امریکاییان احساس می‌شد مبنی بر این‌که ،جنگ ممکن است برای امریکا به قیمت از دست دادن استقلالش تمام شود. شخص می‌تواند تجلی نقیض این پیام را در ناخودآگاه خویش نادیده بگیرد: جلوه‌ی شاعرانه‌ی خودبسندگی شخصیت انزواطلب. ولی در سینمای انتقادی، اخلاقیات مرسوم بر تمام فضای فیلم حاکم بوده و هیچ بخشی از آن را از تأثیر خود بی‌نصیب نگذاشت. هدف و نتیجه به زیان این نوع از سینما در یکدیگر ادغام شدند: در پاسخ به این رویکرد چیزی وجود نداشت مگر انتخاب عامدانه‌ی درونمایه. فیلم‌های «بحرانی» آشکارا با سرپوش گذاشتن بر نگرش‌های عمومی زمانه‌ی خود تنها موفق شدند بازتابی سطحی از خلق و خوی امریکایی فراهم کنند که یک احساس هراس حقیقی و نافذ نسبت به آینده در خود پرورانید. از آن‌جایی که شکاف بین خوش‌بینی مرسوم و واهمه‌های پنهان در خلالِ دوره‌ی جنگ به شکل خاصی عمیق بود، نباید تصویر واقعی امریکا در سینما به شکل غیرمستقیم و گاهی ناخودآگاه نمود می‌یافت. این «پیروان تئوری مؤلف» بودند که با تأکیدشان بر وجه مشترک فیلم‌سازان خاص و درونمایه‌های رایج خودشان، توجه مخاطبان را در سینمای عامه‌پسند این دوره به هر کجا که دلخواهشان بود جلب می‌کردند. اندرو ساریس[a] چنین می‌نویسد: مفهوم درونی از تنش موجود بین شخصیت یک کارگردان و ساختمایه‌ی وی قابل پیش‌بینی است. پیروان تئوری مؤلف این تنش را به جهت توانایی آن در آشکارسازی سبک‌های شخصی (و به جرأت می‌توان گفت یکه هنجارانه) مورد مطالعه قرار دادند. اما این تنش، هم‌چنین نشانگر یک دگرگونی فراگیر در سینمای عامه‌پسند امریکایی بود که بسیار بنیادی‌تر از تأثیری بود که با فیلم‌های «بحرانی» بر آن وارد آمد. گونه‌ی سینمایی این دوره با سعی وافر خود به منظور تصدیق دوباره‌ی اسطوره‌شناسی سنتی کنار گذاشته شده، بر این باور بود که پنداشت همگانی امریکاییان تا چه میزان به واسطه‌ی جنگ جهانی دوم و جنگ سرد تغییر کرده بود.

سایه یک شک

دستمایه‌ی سازندگان یک چنین فیلم‌هایی، ان‌چنان که مانی فابر بر آن اطلاق کرد، «هنر موریانه‌ای»[9][b] بود که در زیر خط عادی داستان، نقب زده تا از طریق خطرات ایجاد شده در الگوی آن، نگرانی‌های ضروری‌تر را فرا روی چشم قرار دهد. نتیجه‌ی گونه‌نمای آن یک شاهکار ریاکارانه بود که به موجب آن نشانه‌های الگوی قدیمی حفظ شده، در حالی که خود الگو آشکارا از اعتبار ساقط شد.

سایه یک شک (هیچکاک ـ ۱۹۴۳)[10] نمونه‌ی لازم را برای این روند تونل‌سازی تدارک دید. دوچهرگی فیلم در دو سطح صورت پذیرفت. جدایی عموچارلی از خواهرزاده خویش، خیال‌پروری‌های چارلی در مورد شهر کوچک آفتابی، باژگونه‌سازی شخصی هیچکاک را از داستانی با پایان شاد و امیدوارکننده نوشته‌ی تورنتُن وایلدر» و سالی بنسن که پیش از آن شهر کوچک را آفریده بودند، هم‌ردیف خوش‌بینی غرب‌زده‌ی (نوستالژیک) **شهر ما**[11] و داستان‌های اقتباس

شده در *مرا در سنت لوییس ملاقات کن* قرار داد. عمو چارلی به خواهرزاده‌ی خود گفت: «تو در یک دنیای خیالی زندگی می‌کنی و من برای تو کابوس‌ها به ارمغان آورده‌ام».

دیدگاه هیچکاک نسبت به جهان به غایت بدبینانه‌تر از آن‌چه بود که به فیلم‌های بحرانی تعلق داشت و روح مردگی ظاهری آن یک باور خوش‌بینانه نسبت به امکانات به‌سامانی را پنهان می‌داشت

درسی که در پایان فیلم باوجود خاتمه صوری در خود نگنجانید و پاسخ کاراگاه مؤید این نبود که دنیای مورد نظر اساساً واقعیت داشت «بایستی صرفاً با دقت بدان نگریست.» با تصویربرداری از این گفتار در مقابل کلیسا و ستایش پرشور کشیش از چارلی، هیچکاک این احساس را القا کرد که یک چنین «سازگاری»هایی تکیه بر ریاکاری داشت.

در عصری که بی‌میلی مفرط نسبت به رویارویی با تناقضاتی که برای نخستین بار تهدید به بی‌اعتبار ساختن نگرش‌های سنتی امریکایی، مؤسسه‌ها و ارزش‌ها می‌کرد، مشخصه آن بود، به ناچار هیچکاک فیلم‌سازی مشترک شد. درونمایه وی، همان‌گونه که اندروساریس اشاره کرد، خشنودی از وضع موجود بدون توجه به آسیب‌های احتمالی بود؛ روش وی ریاکارانه و چشم‌چرانه بود. او با فعالیت در شکل «مهیج»[12] توانست مبرم‌ترین نیازهای تجاری هالیوود را برآورد که نسبت به از دست دادن مخاطب خویش در هراس بود. اما طبق قواعد متداول سینمایی، وی دلهره و وحشت بسیاری به کار برد. همانند پاره‌ای از فیلم‌ها، عموچارلی بر آن بود تا رشته رویاهای شادمانه‌ی بیننده‌ی خویش را بدرد. عموماً ماجراهای وی با جدال بین سامان (نوعاً تعدادی اشکال سنتی از بی‌بصیرتی خود تحمیل کرده) و شوریدگی (ماهیت حقیقی جهان) آغازیدن می‌گرفت. در فیلم‌های هیچکاک شخصیت خَردستیز با تمام نیروهای سرمستانه‌ی (دیونوسوسی) خود در جهت برآشفتگی، گسست و نابودی صرفاً به سبب آن روی قضیه یعنی موانع حفاظتی سستی که شخصیت‌های فیلم بنا می‌کردند به خشم می‌آمد، بدبینی هیچکاک در مورد کارایی اصول متداول که در فیلم‌های وی به عنصر به راستی آشفته یاری می‌رساندند یعنی روش‌های تغییرناپذیر اجتناب و انکار، به صورت ابزاری در جهت گره‌گشایی آسیمگی درآمدند. طنز مسلط و یا ایده‌ی قهرمان داستان وی را از هر نوع ناباوری که ممکن بود باشد به زحمت می‌انداخت: ماجراجویی و انرژی (*سی‌ونه پله*: دعوت زن به طبقه بالا و تعقیب سرنخ‌ها از وی)؛ عشق به موسیقی و ساده‌اندیشی در مورد خطر (*بانو ناپدید می‌شود*): مهربانی و سلامت نفس (*بیگانگان در قطار*: رضایت خاطر ساده‌انگارانه‌ی گای از هم‌صحبتی با برونو در قطار، انفصال وی از خدمت که درواقع موجب سلامتی وی شده و یا ناچیز شمردن نقشه‌ی بیمارگونه‌ی برونو)؛ ملایمت و روزمرگی (*مرد عوضی و سایه یک شک*: نرم‌خویی‌ای که با اتهامات دروغین به مبارزه برنمی‌خیزد، یک روندی‌ای که انحرافات را تمیز نمی‌دهد مانند عموچارلی)؛ ثروت و خودستایی (*شمال از شمال غربی*: جایی که راجر تورنهیل توضیح می‌دهد که حرف () در رمز حروفی وی (ROT) نماینده هیچ چیز نیست.)؛ کنجکاوی فخرفروشانه (*پنجره‌ی عقبی*)؛ عشق و ازدواج (*ربکا*، *سوءظن*)؛ عشق و وظیفه (*بدنام*)؛ عشق و خانواده (*مردی که زیاد می‌دانست*)؛ عشق و پول (*بیمار روانی*)؛ عشقی که دغدغه خاطر می‌شود (*سرگیجه*). در هر یک از این فیلم‌ها روشی که از سوی قهرمان به منظور ابقای نظم استفاده شد؛ مبدل به راه‌های گوناگونی شد تا بدان وسیله آن سامان‌یافتگی ناتمام بماند.

دیدگاه هیچکاک نسبت به جهان به غایت بدبینانه‌تر از آن‌چه بود که به فیلم‌های بحرانی تعلق داشت و روح مردگی ظاهری آن یک باور خوش‌بینانه نسبت به امکانات به‌سامانی را پنهان می‌داشت. این بازشناخت موقعی آشکار می‌شود که شخص، *مرد عوضی* هیچکاک (۱۹۵۷) را با نمونه مشابه آن یعنی *سمت شمالی ۷۷۷*[13] ـ یک فیلم بحرانی

خیابانی ـ ساخته‌ی هنری هاتاوی مقایسه می‌کند، نقاط آشکار مقایسه‌ی خود را بروز می‌دهند. موضوع اصلی در هر دو فیلم پیرامون افراد بی‌گناهی دور می‌زند که متهم (مرد عوضی) و یا محکوم (سمت شمال) به قتل شده‌اند. هر دو از داستان‌های واقعی اقتباس شده‌اند. در هر دو از یک سبک سرسختانه، نیمه مستند که در محل فیلم‌برداری شدند، استفاده شد (سمت شمالی: شیکاگو؛ مرد عوضی: نیویورک). فیلم‌برداران، پروژکتورهای قابل حمل و فیلم خام با حساسیت بالا به منظور ارایه کیفیت درشت بافتِ فیلم‌های خبری با ظرفیت بالا به کار بردند. هیچکاک در مرد عوضی تا انتهای مرز واقع‌نگاری پیش رفت و تصمیم گرفت فیلم‌برداری در خانه‌ی قهرمان داستان در زندگی واقعی‌اش، دادگاه مسؤول پی‌گیری پرونده وی، زندانی که وی در انتظار آزادی به قید ضمانت در آن بسر برده بود و حتی موسسه‌ی امراض روحی‌ای که همسرش پس از فرو ریختگی کامل به آن‌جا منتقل شده بود، صورت پذیرد.

اما، باوجود این تشابهات، تفاوت‌های بین دو فیلم دلالت‌کننده‌تر از کار درآمدند. در حالی‌که نیمه مستند سمت شمالی سرنوشتَ فرانک ویچک را به فساد دستگاه پلیس نسبت داد، نگرانی متافیزیکی مرد عوضی تنها قادر بود در مورد آن‌چه که به سر مانی (هنری فوندا) آمده بود، بخت وی را نکوهش کند. سمت شمالی به مرور آشکار که در مورد فرانک به‌وسیله پلیس تبانی شده و برایش پرونده‌سازی صورت گرفته تا قربانی لازم برای مافوق‌های ناشکیبا فراهم شود. عمداً برای او یک وکیل ناآزموده (یک دایم‌الخمر) در نظر گرفته شد و به طور قطع با یک شاهد زن دروغگو شناسایی شد، ویچک مجبور بود تا بر روی تلاش یک خبرنگار جلسه‌ی بازجویی، مک نیل (جیمز استوارت) حساب کند که تمامی موانع ایجاد شده از سوی پلیس را از سر راه کنار گذاشت تا پرده از روی حقیقت بردارد.

ولی، در فیلم مرد عوضی، گرفتاری‌های مانی منحصراً به تصادفات پوچی بستگی داشت که یکی پس از دیگری بر روی هم انباشته شدند. برحسب اتفاق مانی با تبهکار واقعی شباهت داشت: بخت بد موجب شد تا او در نسخه‌ی دوم یادداشت سرقت مسلحانه که پلیس از وی خواسته بود بنویسد درست همان کلمه را با املای غلط یادداشت کند. در حالی که در سمت شمالی پلیس عمداً ویچک را به یک وکیل بی‌صلاحیت حواله داده بودند، در مرد عوضی مهارت کم وکیل مانی ضمن محاکمه تنها از بی‌تجربگی وی ناشی شد ـ او درواقع به وسیله شوهر خواهر مانی توصیه شده بود. در سمت شمالی شاهد اصلی عمداً پنهان شده بود. در مرد عوضی تمام شهودی که قادر به توضیح در جلسه‌ی دفاعیه‌ی وی بودند، برحسب اتفاق مرده بودند.

حتی رهایی مانی کاملاً برحسب تصادف بود: به دام افتادن معجزه‌آسای دزد واقعی. در سمت شمالی نه تصادف بلکه پی‌گیری مصرانه مک نیل در مورد حقایق جدید موجب آزادی ویچک شده بود. بنابراین برخلاف ظاهر سرد آن سمت شمالی به سوی وابستگی اسطوره‌شناختی به راه‌حل‌های انفرادی دست یازید. درواقع پیام اخلاقی امیدبخش فیلم دوباره اطمینان داد که کار سخت قادر به اصلاح بیدادگری‌های جامعه خواهد بود ـ ادعای اصلی در سخنوری مرسوم. با این وجود، نگرش مرد عوضی دال بر آن بود که در برابر سنگدلی اتفاق تنها رویدادی دیگر ممکن است ما را مصون بدارد.

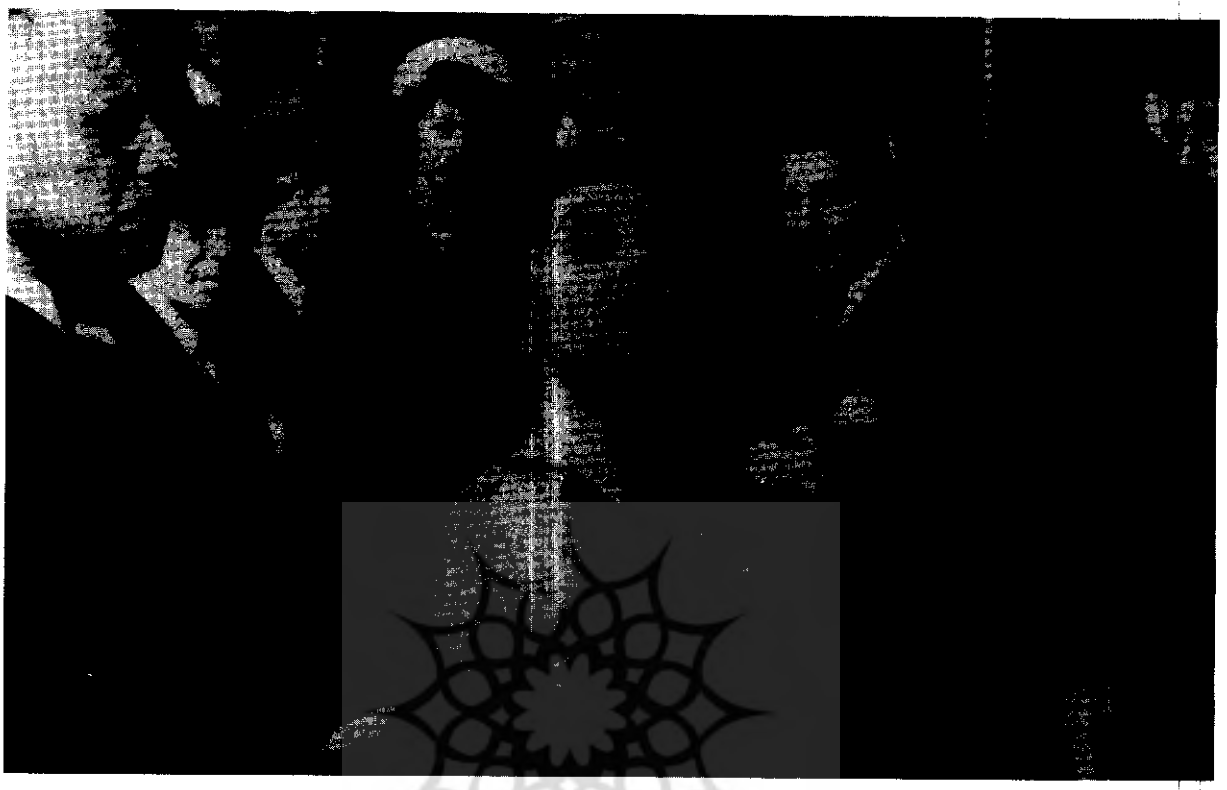
مرد عوضی با آن روح مردگی مبتلا به آن، حتی برای فردی مثل هیچکاک نیز یک حد و مرز معین، تعیین کرد. اما این فیلم به شکلی کوتاه دیدگاه خود را در مورد جهان مجسم ساخت. بدبینی هیچکاک یعنی جزء ثابت کار وی، به شکل قابل ملاحظه‌ای در دوره‌ی پس از جنگ به عنوان واکنشی نسبت به چهره‌ی متین و مطمئن امریکای سال‌های پنجاه عمق بیش‌تری داشت. ممتازترین آثار وی، شمال از شمال غربی و بیمار روانی، به طور خاص به نگرانی‌های سرپوش‌نهاده از سوی فرهنگ امریکایی، وسوسه آن نسبت به پول، مادران و پویایی پرداختند. از میان تمام سکانس‌های شگرف در فیلم‌های وی، به یادماندنی‌ترین آن‌ها سکانس بوجاری محصولات کشاورزی در فیلم شمال از شمال غربی است، تصویری که پایه و اساس بسیاری از رویاهای امریکایی را یعنی فضای باز و توانایی‌های پنهان

آن را برای ایجاد خطر و تنگنا هراسی[14] آشکار کرد.

در سینمای عامه‌پسند پس از جنگ، اهمیت هیچکاک در توانایی وی در تلفیق احساس شخصی از واقعیات جنگ سرد با سینمای سرگرم‌کننده بود. *سایه‌ی یک شک* با تصدیق مزورانه‌اش در مسیر پنهان‌کاری متداول واقعیات خشن بود، شاید نمونه‌ای‌ترین فیلم این دوران بود، زیرا روشی برای ائتلاف جدیت و سنت ارایه کرد؛ که قادر بود هم منتقدان را متقاعد کند و هم توده‌ی تماشاگران را، با این وجود غالب فیلم‌سازان هالیوود در ایفای این نقش دوگانه مهارت کم‌تری از خود نشان دادند. به طور فزاینده‌ای، تأثیرگذارترین فیلم‌های این دوره، تناقضاتی را به نمایش گذاردند که نمونه‌های درونمایه‌ای سنتی کلاسیک هالیوود به طور کامل قادر به پنهان ساختن آن نبود. بیش‌تر مواقع، این ناپیوستگی‌ها به صورت یک اختلاف بی‌سابقه میان مقصود آشکار فیلم و نتیجه‌ی واقعی آن، خود را جلوه‌گر ساختند. این تباین، به طور متناوب به عنوان مثال در فیلم‌های اورسن ولز به شکل یک گسست بین محتوا و سبک ظاهر شد. از این رو تصاویر بی‌روح و نارسای سینمای انتقادی به جدیت ملحوظ در برهان قاطع دو سویه آن‌ها لطمه وارد کرد. هرچند این آرایه دقیقاً در گونه‌ای سینمایی که سرانجام به عنوان فیلم سیاه معرفی شد، حفظ گردید. تا اندازه‌ای فیلم‌های سیاه بر روی سنت اصلی سینمای امریکا در مورد ارزش‌ها، عواطف، دلواپسی‌ها و رفتار سایه افکندند که به شیوه‌ای معین به‌وسیله‌ی هالیوود کلاسیک فرو نشانده شدند. تقریباً هر یک از گونه‌های سینمایی کلاسیک هالیوود، نسخه‌ی سیاه خود را داشت، که یک‌باره اساس ایدئولوژیک یک نسخه‌ی اصلی را به هجو کشانده و باژگون ساخت. کمدی خل بازی[15]های سیاه (*پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند*، *غدامت مضاعف*، *بانویی از شانگهای*) مثلث استاندارد عشق را به صورت اقتضای بدیهی برای قتل به نمایش گذاشتند. «وسترن»های سیاه (*جانی گیتار*، *ایالت دوردست*[16]) چنین القا کردند که اکراهِ قهرمان متمرد از ترس از استعداد شخص وی برای خشونت ناشی می‌شود. «فیلم‌های انتقادی» سیاه *آتش متقاطع*[17] تعصب‌نژادی را ناشی از جنون شخصی دانسته که با روش‌های معمول قابل درمان نیست. «موزیکال»های سیاه *همیشه هوای خوشی است*[18] نمایش رقص و آواز را برای امریکای پس از جنگ نامناسب تشخیص داده و آن را به بازی گرفتند و یا *ستاره‌ای متولد می‌شود* یک گام به عقب برداشته تا بهای موفقیت را آشکار سازد.

پاره‌ای از اوقات، شباهت‌های موجود بین یک فیلم سیاه و یک فیلم کلاسیک هالیوود نومیدکننده از آب درمی‌آید. به عنوان مثال (*گیلدا* ـ ۱۹۴۶) انگاره‌ی اصلی *کازابلانکا* را (یک امریکایی تبعیدشده به عنوان مدیر یک کازینو با عشق پیشین خود که اکنون همسر مرد دیگری است برخورد می‌کند.) تنها از این رو بازسازی کرد تا «سادومازوخیسم» از پیش فرونشانده‌ی این داستان را در معرض دید همگان قرار دهد. گلن فورد به ریتاهیورث گفت: «از تو متنفرم». تنها به این دلیل که پاسخ وی را که به پرشورترین صحنه‌ی در آغوش‌گیری فیلم تجسم بخشید، دریافت دارد: «من هم از تو متنفرم. اوه، چگونه من از تو متنفرم»

باوجود این برگشت‌های درونمایه‌ای سیاه، کیفیت مغشوش‌کننده‌ی این‌گونه‌ی سینمایی اصولاً بر یک تفاوت مشخص، میان عادی بودن ماجراهای آن (که تقریباً همگی دارای پایان خوشی بودند.) و بنیادگرایی پرآب و تاب سبک آن تکیه داشت. این گسست از یک اتفاق غریب، ناشی شد: در حالی‌که اغلب فیلم‌نامه‌نویسان سیاه امریکایی بودند. بسیاری از برجسته‌ترین کارگردان‌های سیاه اروپایی و بیش‌تر با ریشه‌هایی در «حالت نمایی»[19] آلمانی بودند (*وایلدر*، *کورتیز*، *لانگ*، *دیمیتریک*، *سیوداماک*، *ترنر*، *اولمر*). به عنوان یکی از نتایج این ائتلاف غریبانه اغلب به نظر می‌رسید که در یک فیلم سیاه آن‌چه به چشم دیده می‌شود، شدت و حدت کاملاً متفاوتی دارد و نگرانی‌های انتقال داده شده با خود داستان القا نمی‌شود. لحظات خاص و بی‌ارتباط با ماجرا به عنوان یک نماد بر آهنجیده‌ی (آبستره) تهدید خودنمایی می‌کرد: نمونه‌ی سنخ نمای این موضوع صحنه‌ی سایه روشن هذیان‌آلود الیشاکوک و سکانس طبل زنی جروم در فیلم *بانوی خیالی*[20] بود. (*ضربه‌ی شیطان* ـ



۱۹۵۸) ساخته اورسن ولز به عنوان فیلم سیاهی که بیش‌ترین توجه منتقدان را به خود جلب کرد، از یک ملودرام پرزرق و برق استفاده کرد و مانند هجویه‌ای از سینمای انتقادی‌ای که از لحاظ نژادی خودآگاه بود، همانند فرصتی برای آفرینش یک دنیای سبک‌مند که سایه‌های ژرف آن، نماهای درشت و تیره، زوایای کج دوربین، دوربین سرگردان و ترکیب‌بندی‌های شلوغ آن خبر از احساس گرفتار آمدن و زیان‌دیدگی‌ای داد که بسیار فراتر از رویدادهای محض آن ماجرا قرار گرفت.

فیلم‌های سیاه در بیان مستقیم داستان‌های خود دچار مشکلاتی بودند. بسیار وابسته به «گفتار خارج از قاب»[۲۱] و یا «بازگشت به گذشته» بودند (به طور مثال، ***غرامت مضاعف***، ***لورا***، ***بانویی از شانگهای***، ***فراتر از گذشته***، ***پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند***). این شیوه‌های روایتگرانه با یکدیگر، هراسی از گذشته به عنوان منشأ دردسرهای حال در برداشتند. جست‌وجوی سخت‌کوشانه‌ی قهرمان فیلم برای یافتن لحظه‌ای که از آن‌جا همه چیز شروع به تباه شدن کرده بود، تصویری از روحیه‌ی امریکایی پس از جنگ بود. به طور مبهمی سرخورده، مطمئن از این‌که در طول مسیر، در جایی چرخشی اشتباه صورت گرفته بود و به گونه‌ای شهودی آگاه از قدرت جبر تاریخی که شاید برای نخستین بار در تاریخ این ملت روی می‌داد. این نگاه به گذشته آن‌چنان فراگیر شد که این تکنیک به طور فزاینده‌ای رایج شده و از فیلم‌های سیاه حتی به روز جریان اصلی فیلم‌های هالیوود هم‌چون (***جاده‌ی آرمانشهر*** ـ ۱۹۴۵)[۲۲] با نقش‌آفرینی «کراسبی» و «هوپ» سرازیر شد. در این اثنا سینمای سیاه به نسخه‌های رو به افزایش نیرنگ روی آورد: (***وحشت صحنه*** ـ ۱۹۵۰) دارای یک بازگشت به گذشته‌ی دروغین بود؛ در (***سانست بولوار*** ـ ۱۹۵۰) کل داستان فیلم از سوی یک فرد مرده که در صحنه‌ی شروع فیلم، بدن بی‌جانش بر روی شکم، بر روی

آب استخر شنا، شناور بود، بازگو شد.

اگرچه استقلال سبک‌مند فیلم سیاه، اختلاف بازشناسانندهٔ دوران پس از جنگ، میان هدف و نتیجه را ارایه کرد، اما گسست شاخص‌تر در سطح درونمایه‌ای صورت پذیرفت. در آن‌جا، طرح غالباً مستلزم بازشناخت حضور نگرش‌های به‌شدت ناسازگار بود که بعدها به وسیلهٔ الگوی سنتی «همسازگری» احاطه و در آن گنجانده شدند.

فیلم‌های *طغیان جوانی*[۲۳] (*وحشی*، *شرق بهشت*، *جنگل تخته سیاه*، *شورش بی‌دلیل*) که به شدت تحت تأثیر فیلم سیاه قرار گرفتند، نمونه‌های آشکاری از این نقشه بودند. همگی این فیلم‌ها، قهرمان‌هایی داشتند که از خودبیگانگی، پوچ‌گرایی و گرایش آنان به سمت خشونت و آشوب عمیقاً جامعه‌ستیزانه بود. در نتیجه آن‌ها مبدل به نسخه‌های افراطی قهرمان قانون‌شکن شدند که به جای اسب از اتومبیل و موتورسیکلت استفاده می‌کردند. این فیلم‌ها در مورد روی‌گردانی قهرمان متمرد سنتی نسبت به شناخت نیازهای جامعه مبالغه کردند: در فیلم *وحشی* یک دختر ساده‌دل از براندو پرسید: «تو در برابر چه چیز سر به شورش زده‌ای؟» «هر چی که فکرش را بکنی؟» این پاسخی بود که مشهور شد.

ناگزیر، جوان به عنوان کسی که کم‌ترین سرمایه‌گذاری در جهت احترام به سنت‌ها و ارزش‌ها در مورد وی انجام گرفته بود و جزو نخستین کسانی بود که آسیب‌های ناشی ازجنگ دوم جهانی و جنگ سرد را بر بنیادی‌ترین انگارش‌های امریکایی، آشکار ساخت. درواقع سینمای «طغیان جوانی» بازتابی بود از روح واقعی سرخوردگی موجود میان جوانان این دوره که به شکل نهضت کم دامنه‌ی خشونت سال‌های پنجاه مجسم شد، پیش از آن‌که به سال‌های میانی شصت سرایت کند. اما سینما بر آن بود که دلایل درون یافتی این معترضان را برای سرکشی از هر نوع که بود انکار کند. هر یک از فیلم‌ها با اشتیاق تمام نشان دادند که قهرمان مورد نظر یک یاغی بدون دلیل است و توضیح دادند که مشکل یا در وجود تعداد محدودی دردسرآفرین نهفته است (*وحشی*، *جنگل تخته سیاه*) و یا زخم‌خوردگی‌های روان‌شناختی ناشی از تطبیق با دوره‌ی بزرگسالی (*وحشی*، *شرق بهشت*، *شورش بی‌دلیل*). *شورش بی‌دلیل*، مشخصاً رفتار بازیگر اول خود (جیمز دین) را در عدم وجود یک پدر قوی تشریح می‌کند. دین شکایت کرد: «اگه اون (پدر ـ م) جرأت داشت فقط یک بار جلوی مامان در بیاد؟... شاید اون خوشحال هم می‌شد و دیگه اونو تحقیر نمی‌کرد... من هیچ وقت دلم نمی‌خواد مثل اون باشم.. چطور آدم می‌تونه توی سیرکی مثل این بزرگ بشه؟». پایان فیلم همان‌گونه که پدر قول داد، «من سعی می‌کنم همان‌قدر که تو می‌خوای قوی باشم.» بر دو مورد مرگ (یکی در مسابقه اتومبیلرانی جوانک‌ها و دیگری تک تیرانداز پلیس)، یک مورد نزاع با چاقو و بالاتر از همه نگران‌کننده‌ترین تصویر فیلم از دلیل واقعی شورش سرپوش نهاده یعنی متن سخنان سخنرانِ ایستگاه مشاهده‌ی سیارات مبنی بر این‌که زمین (تلویحاً امریکا) بسیار کوچک است و با تصادفی در منظومه شمسی به آسانی نابود شده و ناپدید می‌شود و در این صورت کوچک‌ترین خدشه‌ای بر این جهان وارد نخواهد آمد.

ماهیت از کار افتاده این فیلم‌ها ناشی از تلاش برای تصدیق مجدد ارزش‌های کهن در رویارویی با یک نوع جدید و متفاوت تضاد بود. کوشش برای به تصویر کشیدن این قهرمان‌های جوان به عنوان پسران شرور مهار شده، آشکارا متقلبانه جلوه کرد: آرام شدن براندو در برابر دخترک محلی و دفاع از او در برابر (لی ماروین) در فیلم *وحشی* و موضوع آخرین دقیقه‌ی گفت‌وگوی (پویتیر)[۲۴] با معلم (گلن فورد) در فیلم *جنگل تخته‌سیاه* نمونه‌های آشکار «احساسات‌گرایی»[۲۵] بودند. بی‌تفاوتی پیشین این قهرمان‌های متمرد به‌غایت معتبر و مهم‌تر از آن بسیار جذاب بود. جاذبه‌ی نوعی از زندگی که تنها به تلقی «خود» از آن استوار بود هرگز در این فیلم‌ها باشکوه‌تر نبود و به‌طور آشکار کانون‌های توجه آن‌ها کاملاً در تعداد زیادی اعمال شورشگرانه نهفته بود که پایان این فیلم‌ها درصدد بی‌اعتبار ساختن آن‌ها به عنوان یک دوره‌ی گذرا بودند. هیچ جنون پرسشگرانه‌ای در تاریخ هالیوود با التهاب پیرامون شخصیت جیمز دین قابل مقایسه نبود. این هیجان حتی پس از (*غول* ـ آخرین فیلم

جیمز دین) نیز باقی ماند، گونه‌ای از فیلم‌های خوش‌ساخت «طغیان جوانی» که داستانی احتیاط‌آلود عرضه داشت مبنی بر این‌که هر کس که شورش دوران جوانی خود را تا به آخر طی نکرد حکم شکست، رسوایی و اندوه خویش را امضا کرد. تماشاگران، این آموزه‌ی اخلاقی را نادیده پنداشتند و به جایش تمام توجه را معطوف صحنه‌های نخست از اعتراض، دین در برابر خودخواهی تمام‌عیار تازه دامادهای گله‌دار کرد. بنابراین تأثیر *غول* دقیقاً همانند فیلم‌های *طغیان جوانی* بود. همان‌گونه که ژوان ملن توضیح می‌دهد:

> مارلون براندو و جیمز دین در آن فیلم‌های سال‌های پنجاه شورشیان محض و کاملی به نظر رسیدند ـ تأثیری که کم‌تر صحت داشت، زیرا با توجه به پایان بسیاری از این فیلم‌ها که قهرمان‌هایی زجرکشیده و از خودبیگانه ارایه دادند، ارزش‌های سنتی دوباره خودنمایی کردند. قهرمان موردنظر بر سر عقل آورده می‌شد و مجبور می‌شد که خود را با جامعه تطبیق دهد و یا او دلنشینی این پذیرش را به چشم خویش می‌دید. اما این نتیجه‌گیری‌ها هیچ کس را فریب نداد و مخاطبان در برابر براندو، دین و مونتگمری کلیفت واکنش نشان دادند، زیرا بدین وسیله مردم استقلال خود را بالنده ساخته و انرژی غیرقابل مهار خود را بیرون تراویدند.[c]

از بسیاری جنبه‌ها، مشکلات هالیوود در مورد جای دادن این قهرمان‌های متمرد در درون الگوهای سنتی پیرامون شخصیت آشکار ضدسنتی (الویس پریسلی) نمایان شد. نوای (راک اندرول) که در اوایل سال ۱۹۵۶ با پریسلی عنان آن گسیخته شد، بیانی موسیقایی به روحیه‌ی نسل جوان در *وحشی*، *جنگل تخته سیاه* و *شورش بی‌دلیل* بخشید و پریسلی با آن موهای آویخته از بناگوش، موتورسیکلت‌ها و تمایلات جنسی نمایان، آشکارا همردیف براندو و دین در موسیقی راک بود. سرانجام او مهم‌تر از هر دوی آن‌ها از آب درآمد. برای جوانان، چه سرخورده بودند و چه نبودند، راک اندرول به‌عنوان یک عامل وحدت اجتماعی که هم مایه‌ی تحریک و هم رهایش از عواطف سرکش را فراهم می‌آوردند، جایگزین فیلم‌های مورد نظر شدند. جنبش‌های دانش‌آموزی که سرانجام در سال‌های شصت پا به عرصه ظهور گذاشتند، بدون آن غیرقابل تصور بودند.

از سال ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۸، پریسلی در کانون هیجانات ناشی از ستیهش که آفریده‌ی «راک اندرول» بودند، واکنش‌های تحریک شده که شوریدگی عاطفی آن، به نفع و یا ضد، بسیار فراتر از آن چیزی بود که از سوی براندو و دین ارایه شد، قرار داشت. دختران در میان تماشاگران از حال رفتند و یا برای لمس کردن وی با یکدیگر زد و خورد کردند، رهبران مذهبی، زیان‌باریِ وی را اعلام کردند، فروشندگان که عاشق مشتری بودند آنان را تشویق کردند که کپی کارهای وی را بر زمین بکوبند و تهیه‌کنندگان تلویزیونی موافقت کردند که به منظور گریز از رقص شهوانی وی، از کمر به بالا از او فیلم تهیه کنند. در این هنگام، پریسلی بدون آن‌که هیچ گاه یک ستاره حقیقی سینما بشود، سود عمده‌ای از راه گیشه به دست آورد. در سال ۱۹۵۹، سه فیلم از وی در فهرست بیست فیلم پرفروش قرار گرفتند. (*مهربان، مرا دوست بدار*، *راک درزندان* و *دوست داشتن تو*) و در طی سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۶، هفت بار در فهرست ده هنرپیشه موفق از لحاظ مجله وارایتی قرار گرفت و تنها در خلال سال‌هایی که در خدمت ارتش بود، از این مقام محروم ماند، (۱۹۵۸ ـ ۱۹۶۰).

هالیوود، به عنوان جانشین جیمز دین با پریسلی رفتار کرد و نقش بیگانگان زودرنج را به وی سپرد: در *مهربان، مرا دوست بدار*، در نقش یک سرباز متفقین، در *دوست داشتن تو* در نقش پسر کشاورزی که خواننده‌ی پاپ شده است، در *راک در زندان*؛ یک محکوم و در *شاه کرئول*[۲۶] یک ولگرد خیابانی و از اوباش نئواورلئان ـ این فیلم درواقع نوعی *جنگل تخته سیاه* موزیکال بود که به وسیله کارگردان *کازابلانکا*، مایکل کورتیز ساخته شد. ناگریز، پریسلی در شخصیت‌های پسران بد مهار شده ظاهر شد که تمرد ظاهری وی نوعی وفاداری به ارزش‌های سنتی را در خود پنهان داشت. آوازهای وی او را قادر ساختند تا تقریباً هیچ‌گاه، هیجان صرف را که درواقع کار او با آن شروع شده بود، تجربه کند. البته هنگامی که وی به آواز جدیدی دست می‌یافت، مانند *دردسر* در *شاه کرئول* نتیجه تکان‌دهنده بود. او چنین خواند: «اگر دنبال دردسر

می‌گردید، راه را درست آمده‌اید. اگر دنبال دردسر می‌گردید، درست توی صورت من نگاه کنید.» اگرچه لحظاتی این‌چنینی بینندگان را به تماشای فیلم‌های پریسلی کشاند، اما تعداد آن‌ها انگشت‌شمار بود. به طور نمونه، او را می‌توان در حال خواندن ترانه‌های پاپ ملایم و بی‌سروصدایی مثل *خرس عروسکی*[۲۷]، *مهربان مرا دوست بدار* و یا *راک مخصوص ایالات جنوبی*[۲۸]، که درواقع تصور برخی از سالمندان از راک اندرول است، مشاهده کرد.

مشکل اساسی در فیلم‌های پریسلی از همان ابتدا روشن بود: این فیلم‌ها به وسیله ماجراهای نیمه مستند که حوادث به شکل خطی در آن‌ها دنبال می‌شوند، قسمت‌های نمایشی سراسر رقص‌آرایی شده و پس‌زمینه‌های سبک‌مند، نسخه‌های روزآمد شده‌ای از موزیکال‌های از مدافتاده‌ی هالیوود ارایه دادند که ساختار خود را طبق نوع خاصی از ترانه‌های محله‌ی تین‌پان[۲۹] شکل داده بودند که راک اندرول پریسلی در برابر آن قد برافراشت. این دو فرم، هیچ نقطه اشتراکی نداشتند. در حالی‌که ترانه‌های محله تین‌پان هنرمندانه، نکته‌سنجانه، تا اندازه‌ای مستقل از سلیقه‌ی عام، شهری، پالوده و به طور مبهمی غیرجنسی بودند، موسیقی راک ابتدایی، صریح، مردمی و دربرگیرنده، روستایی، آماتوری و به‌شدت شهوانی بود. با ورود شخص اول موسیقی راک به یکی از محبوب‌ترین فرم‌های موسیقایی محله تین‌پان، هالیوود شکست یکی از آن دو را قطعی ساخت.

و البته بازنده پریسلی بود، فیلم‌های وی حتی از براندو و دین بیش‌تر تقسیم‌بندی شد، آن دسته که نیم‌نگاهی به سرکشی محض داشتند کم‌تر و گروهی که مبین ارزش‌های «بی‌خطر» و سنتی بودند سریع‌تر خودنمایی کردند. در هیچ گروهی از فیلم‌های تاریخ هالیوود به تنهایی، فاصله‌ی میان آموزه‌ی اخلاقی فیلم و کانون‌های توجه آن، این‌چنین عمیق نبوده است. تماشاگران به انتظار آوازها می‌نشستند و باقی‌مانده وقت خود را بر روی نیمکت‌های سالن انتظار سپری می‌کردند. پس از سال ۱۹۶۱، هنگامی که پریسلی تا حد خواندن ترانه‌هایی از جمله: «جایی برای رقص رومبا[۳۰] در یک ماشین مسابقه نیست.»، «دهانت را چفت کن»، «یوگا همان چیزی است که یوگا می‌کند»، تنزل کرد، حتی این کمرنگ‌ترین ردپای یک کانون حقیقی مورد علاقه نیز به دست فراموشی سپرده شده بود. اما فیلم‌ها تقریباً تا روز آخر اکران، پیوسته پول می‌ساختند، شاید به خاطر آن‌که یادآور راهی بودند که پریسلی زمانی در آن گام برمی‌داشت. تا سال ۱۹۴۶ یعنی هنگامی که (ریچارد دلستر) فیلم *شب یک روز سخت* را روی پرده آورد، هنوز مشکل تهیه یک قالب خاص برای راک اندرول حل نشده بود.

از بسیاری جنبه‌ها، خط‌مشی فعالیت پریسلی برای هالیوود به براندو شباهت داشت: موفقیت زودهنگام در فیلم‌های سازش یافته‌ی *طغیان جوانی* که یک افول یکنواخت و ملایم‌شوندگی در پی داشت. آخر کار هر دو در محصولات کلیشه‌ای رقم زده شد، پریسلی در نسخه‌های بی‌پایان *هاوایی نیلگون*[۳۱] و براندو در فیلم‌های معمولی مانند *دزیره*، *جوانان و عروسک‌ها*، *شیرهای جوان*، و *آپالوسا* یا در اردوگاه *چای‌خانه‌ی ماه‌اوت*[۳۲]، *شورش در کشتی بونتی* و *کندی*[۳۳]. با نظری به گذشته تا قابلیت هالیوود برای شبیه‌سازی خطراتی که متوجه الگوی سنتی آن می‌شوند، از سوی براندو و پریسلی دال بر قدرت اقتصادی و عاطفی عظیم انگارش‌هایی است که این الگو بر آن‌ها استوار است. پذیرش براندو و پریسلی به همان صورت نخستین، ممکن بود آشکارا به قیمت بی‌اعتبار ساختن دست‌کم بخشی از این فرضیات تمام شود، به ویژه آن‌دسته که علایق جامعه را حمایت یکسانی کردند. از آن‌جایی که براندو و پریسلی تجسم نسخه‌های افراطی قهرمان نافرمانی بودند که این فیلم‌ها مجبور بودند با آن‌ها سر و کار داشته باشند، فیلم‌های بدی که با آن سر و کار یافتند به منزله‌ی یک‌نوع تنبیه برای آن افراط‌گرایی بود. فیلم‌های پریسلی موزیکال بودند، گونه‌ای سینمایی که از وقتی جولسون با فیلم *خواننده‌ی جاز* صدا را برای هالیوود به ارمغان آورد یعنی سال ۱۹۲۷، اهمیت یافت. اما موزیکال‌ها هیچ‌گاه به اندازه‌ی دوران پس از جنگ، برتری نیافتند. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۶۵، هر ساله دست‌کم یک موزیکال در زمره‌ی بیست فیلم پرفروش قرار گرفت مگر در

سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۱:

■ ۱۹۶۴: آسمان آبی (Blue skies)؛ از خود می‌پرسم که اکنون چه کسی او را می‌بوسد (I wonder who's kissing Her Now)؛ زمان، مکان و دختر (The Time, The Place, and The Girl).

■ ۱۹۴۷: داستان جولسون (The Jolson story)؛ تا وقتی ابرها می‌غرند (Till the clouds Roll By).

■ ۱۹۴۸: جلوه‌ی قیامت (Easter Parade)؛ هنگامی که فرزندم بر من لبخند می‌زند (When My Baby Smiles at me) والس امپراتوری (The Emperor Walz).

■ ۱۹۴۹: جولسون دوباره می‌خواند (Jolson Sings Again)؛ کلمات و موسیقی (Words and Music) در تابستان خوب گذشته (In the goodcld summer time)؛ مرا برای توپ‌بازی ببر بیرون (Take me out to Ballgame)؛ بارکلی‌های برادوی (The Barkleys of Broadway).

■ ۱۹۵۰: آنی، اسلحه‌ات را بردار (Annie get your gun)؛ سه کلمه‌ی کوتاه (Three Little words).

■ ۱۹۵۱: یک امریکایی در پاریس (An American in paris)؛ قایق نمایشی (Show Boat) کاروزوی بزرگ[۳۴] (The Great Caruso)؛ در خلیج مهتاب (On Moonlight Bay).

■ ۱۹۵۲: آواز در باران (Singin' in the Rain)؛ با ترانه‌ای در قلبم (with a song in my Heart).

تو را در رؤیاهایم خواهم دید (I'll see you in my dreams).

■ ۱۹۵۳: پیتر پن (Peter Pan).

■ ۱۹۵۴: هفت عروس برای هفت برادر (seven Brides for seven brothers)؛ کریسمس برفی (white christmas)؛ داستان گلن‌میر (The Glenn Miller story).

■ ۱۹۵۵: ستاره‌ای متولد می‌شود (A Star is Born)؛ هیچ شغلی مانند حرفه نمایش نیست (There's No Business like show Basiness).

■ ۱۹۵۶: جوانان و عروسک‌ها (Guys and Dolls)؛ شاه و من (The King and I)؛ داستان ادی دوچین (The Eddy Duehin Story)؛ جامعه‌ی اشراف (High Society)؛ فردا خواهم گریست (I'll Cry Tommarrow).

■ ۱۹۵۷: پال جوی (Pal Joey)؛ عشق در ماه آوریل (April Love)؛ مهربان مرا دوست بدار (Love me Tender)؛ دوست داشتن تو (Loving you)؛ راک در زندان (Jailhouse Rock).

■ ۱۹۵۸: اقیانوس آرام جنوبی (South Pacific).

■ ۱۹۶۰: کن کن (Can Can).

■ ۱۹۶۲: داستان وست سایید (West Side Story)؛ مرد موسیقی (The Music Man)؛ نغمه‌ی گل (Flower Drum song)؛ هاوایی نیلگون (Blue Hawaii) بچه‌ها در سرزمین اسباب‌بازی (Babies in Tayland).

■ ۱۹۶۳: خداحافظ پرنده کوچک (Bye Bye Birdie)؛ کولی (Gypsy).

■ ۱۹۶۴: شب یک روز سخت (A Hard day's Night).

■ ۱۹۶۵: بانوی محبوب من (My Fair Lady)؛ آوای موسیقی (The Sound of Music)؛ ماری پاپینز (mary Poppins)؛ کمک! (Help!).

همان‌گونه که در سال‌های سی در مورد شخص فِرد آستر پیش آمده بود، موزیکال به عنوان وسیله‌ای برای نمایش این‌که چگونه جنبش‌های آشکارا ناسازگار فردی و جامعه قادر خواهند بود با یکدیگر کنار بیایند، درآمده بود. به‌طور مشخص، این الگو به شکل کشمکشی بین خودانگیختگی و لاف‌زنی در رفتار آستر شکل گرفته بود؛ وی که بدون هیچ کوششی راه رفتن خود را به رقص و گفتار خویش را به آواز مبدل می‌کرد، ساده‌نمایی خارق‌العاده‌ای از خود ارایه کرد، هیچ وضعیتی قادر نبود تا برای مدتی بلند وی را در خود جای دهد، یک باشگاه مردانه با فضای گرفته که اعضای آن در پی سکوت بودند، موقعیتی شد برای یک رقص پای شادمانه (و البته پرسروصدا)، کلاه مردانه[۳۵]. سخن گفتن وی در پی کوچک‌ترین بهانه‌ای می‌گشت تا به آواز مبدل شود (ترانه «بیا همه چیزرو کنار بگذاریم» در فیلم ما باید برقصیم، یک ماجرای عاشقانه‌ی زیبا در فیلم زمان نوسان، «هیچ محدودیتی» در فیلم کلاه مردانه).

نقشه این بود که این انرژی شخصی سرشار در یک گروه بزرگ‌تر مستهلک شود.[d] الگوی این توافق بر دو تدبیر استوار بود: نخستین آن‌ها متضمن این خودبینی بود که به آستر و جینجر راجرز نقش‌هایی واگذار شود که با

شخصیت‌های نمایشی آن‌ها منافات داشت. از این رو آستر مودب و اشرافی‌مآب بارها خواسته شد تا در نقش شخصیت‌های موزیکال قهرمان نافرمان بازی کند. هاکلبری (هاک) هینز در فیلم *روبرتا*؛ قمارباز خوش‌شانس به نام گارنت در «زمان نوسان». راجرز گستاخ و واقع‌بین در بخش‌هایی ظاهر شد که از وی انتظار می‌رفت از نجیب‌زادگان تقلید کند (کنش «شارونکا» در فیلم *روبرتا* و بیوه‌ای موقر در *بیوه‌ی شادمان*[۳۶]). اما شخصیت‌های صحنه‌ای آستر و راجرز آن‌چنان محقق شده بود که بیننده تشخیص می‌داد که این تفاوت‌های افسانه‌ای موقتی هستند: آشکار بود که آسترزیون همان‌قدر باوقار و راجرز به همان میزان خنگ می‌توانستند باشند که نیاز بود. بنابراین ماجراهایی که آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کرد، تقریباً همیشه هویت‌های اشتباهی از آنان وارد صحنه می‌کرد و به مرور روشن می‌شد که این دو کاملاً با یکدیگر سازگارند.

تمهید دوم بر روی گونه‌های ذاتی (واریاسیون) وسترن کار کرد. هرچند آستر غالباً دنباله‌روی جینجرز بود، اما تا حد زیادی تکرو نموده و نسبت به از دست دادن آزادی عمل خویش احساس ناخرسندی داشت. در پاسخ به توصیه‌ی ادوارد، اورت. هورتون در *کلاه مردانه* مبنی بر این‌که زمان آن فرا رسیده که ازدواج کرده و سر و سامان بیابد، به اعتراض برخاست: «خیر، متشکرم. تو در من، جوانی را می‌بینی که کاملاً آزاد و رهاست. نه هوسی، نه آرزویی، نه محدودیتی. نه روابطی و نه هیچ‌گونه درگیری احساسی...» و در آواز «نه محدودیتی»[۳۷] در *دوشیزه‌ی پریشان*[۳۸]، او به همان اندازه «ریک» در *کازابلانکا* منزوی بود و می‌خواند:

خبرهای بدی می‌شنوید!
یک روز دیگر به سراغم بیایید.
در ماه مارس یا مه
نمی‌خواهم اکنون رنجیده خاطرشوم.

اسناد و سهام من
آن‌جا، آن پایین، ممکن است سقوط کند ـ
چه کسی اهمیت می‌دهد؟ چه کسی اهمیت می‌دهد؟
من دارم می‌رقصم و نمی‌خوام که الان ناراحت باشم.[e]

او هم‌چنان بر پاسخ «نه» پافشاری کرد: ***من نخواهم رقصید***. در *روبرتا*، ***هرگز نخواهم رقصید*** در ***زمان توسان*** البته در نهایت وی تسلیم شد و به راجرز پیوست. اما از آن‌جایی که این فیلم‌ها اولین پیوند آستر را با دنیای رقص و موسیقی فراهم کرد (تقریباً همیشه اولین ترانه از آن وی بود)، اتحاد این دو در نوع خاصی از رقص به تکامل رسید که به نظر می‌رسید متضمن خواسته‌های وی بود. آن دسته از سکانس‌های رقص این‌دو که بارها به صورت خودجوش آماده‌ی بهره‌برداری شد، بیش‌تر آن‌ها را با سادگی از پیش محرز شده‌ی آستر پیوند داد تا رفتار عاقلانه‌ی راجرز. نتیجه نوعی اشتراک بود که بهترین فردیت را با آغوش باز پذیرفت و از لزوم انتخاب یکی از آن دو صرفنظر کرد.

تقریباً تمام موزیکال‌های پس از جنگ در صدد حفظ الگویی بودند که با مجموعه‌ی آستر ـ راجرز به تکامل رسید. سه مورد از بهترین‌های آن‌ها ـ *یک امریکایی در پاریس*، ***آواز در باران*** و ***دسته نوازندگان***[39] ـ صریحاً با برخورد بین سادگی و تظاهر به فرهیختگی دست به گریبان بودند. در *یک امریکایی در پاریس*، جین کلی[40] کوشید تا از نیات یک بانوی میلیونر دوری جسته و به جای آن یک دختر ساده و بی‌پیرایه را برگزیند. داستان ***آواز در باران*** دگر گشت (استحاله) یک اُپرت هنرمندانه را به یک رقص ـ آواز پرجنب و جوش و گستاخانه به نمایش گذاشت. ***دسته نوازندگان*** درواقع موضوع مشابهی دارد: کارگردانی پرمدعا که سعی می‌کرد تا یک فاوست موزیکال بسازد، سرانجام متقاعد شد که به خواسته‌ی بینندگان که همانا «سرگرمی محض» بود تن در دهد.

اما در مورد بسیاری از فیلم‌های دهه‌ی پنجاه، مقصود آن‌ها به طور آشکار از نتیجه آن‌ها متفاوت بود. در حالی که نیت زوج آستر ـ راجرز سادگی کامل بود، همگی به‌سختی در تلاش بودند تا نشان دهند که درواقع گروه‌های باز شاید و فیلم‌ها به طور قطع، ادعای بسیار دارند. همه شامل سکانس‌های استادانه‌ی باله در برابر «پس آویز[41]»های سبک‌مند و «فراواقعی» بودند. همگی به‌غایت خودآگاه بودند. در فیلم‌های آستر ـ راجرز، هنرپیشه‌های اروپایی، مانند اریک بلور و اریک رودز تبدیل به شخصیت‌های فکاهی شدند؛ در سینمای دهه پنجاه، بذله‌گویی خسته‌کننده و اروپایی مآبانه‌ی اسکار لوانت منبع لطیفه شد. مخصوصاً جین کلی شخصیت نمایشی خاصی داشت و با آن دندان‌های به هم گروه خورده، هرگاه نیشخند می‌زند، به تعبیر مایکل وود به نظر می‌رسید که می‌خواهد بگوید: «دیوانه‌ای در پی شاد بودن است.» نیاز آشکار «کلی» برای این‌که سخت کار کند حاکی از یک ضعف در حال رشد در الگوی «سازگاری» بود. اگرچه در مجموعه کارهای آستر ـ جینجر راجرز، نتایج ساده و مسلم شده بودند، اما در مورد کلی آن‌ها حاصل تلاش آشکار بودند. همان‌طور که وود وی را توصیف کرده است:

جین مهارت‌های بسیاری دارد اما آرامش، آخرین چیزی است که خاطره‌ی وی را در ذهن ما بیدار می‌کند، او انواع سکانس‌های مشکل را بازی می‌کند. در حالی‌که، گمارده شده‌ایم تا ببینیم تا چه حد آن‌ها مشکل هستند. قابلت‌های وی در انجام وظیفه‌اش یعنی رانندگی و شنا که مستلزم صرف نیرو و انرژی بسیارند، گذشته از خودداری آستر از انجام آن‌ها، غالباً خالی از لطف به نظر می‌رسند، هرچند برای خودشان، مایه فخر و مباهات هستند. فرد آستر یک سبک است، اما جین کلی یک وضعیت ذهنی است، تقریباً یک ایدئولوژی ...او بر سر اطمینان به خودتان یا به امریکا پافشاری نمی‌کند بلکه نیت او اعتماد به اعتماد کردن است.[f]

«کلی» گونه‌ای از نومیدی را به نمایش گذاشت که هرگز در آستر ندیده بود، و در آن سرخوردگی، از دست دادن ایمان خود را نسبت به رؤیای امریکایی به تصویر کشید. در حریم فیلم‌های سیاه و سفید آستر ـ راجرز این رؤیا شکست‌ناپذیر به نظر می‌رسید؛ رنگ و پرده‌های پهن دهه‌ی پنجاه دست به دست هم داده تا نقایص آن را بنمایانند. پیترپن، ***هفت عروس برای هفت برادر***، ***عشق در ماه آوریل*** و ***ماری پاپینز***، حتی آن را به

شکل شیوه‌ای کودکانه از تجربه‌ی جهان ارایه دادند.
بنابراین تأثیر موزیکال‌های دهه‌ی پنجاه، هدف آن‌ها را نقض کرد. جدای از تصدیق ارزش ماندگار اسطوره‌ی «همخوان گری» آن‌ها دربردارنده‌ی چهره‌ای سرد از امریکا بودند، جایی که تنها تلاش و خویشتن باوری متکی بر اراده، قادر به حفظ شیوه‌های سنتی خواهد بود. لافزنی آن‌ها، آشکارترین نشانه‌ی این کوشش و مشهودترین تناقض موزیکال‌های کلاسیک هالیوود در این مورد بود که ایمان به انرژی فرد و همکاری جامعه با یکدیگر ناسازگاری نداشتند. دلالت پرمدعایی موزیکال‌های سال‌های پنجاه یک الویت بخشی نوظهور برای ارزش‌های قهرمان سنتی بود. این تقدم، در وسترن‌های این دوره تأیید شد و اغلب به شکل گفت‌وگو ظاهر شد ـ به شکل یک تنفر نوظهور از ارزش‌های قهرمان قانون‌شکن. همان‌گونه که لئوبراودی اشاره می‌کند روشن است که «حمله بر فردباوری نابودگر... در نتیجه‌ی جنگ جهانی دوم شکل گرفت.» و این موضوع بر لزوم همکاری جمعی تأکید ورزیده بود.[8] از آن مهم‌تر، ترقی وسترن به مثابه‌ی یک گونه سینمایی امریکایی که مفهوم تاریخی دارد، بازتاب نوعی آگاهی نوظهور در میان امریکایی‌ها بود مبنی بر این‌که گذشت زمان ممکن است نگرش‌ها و ارزش‌های خاصی را بی‌اعتبار ساخته که پیش از آن تغییرناپذیر فرض می‌شدند. درصد بالا و نامتناسب وسترن‌هایی که اکنون ممتاز در نظر گرفته می‌شوند و در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۶۷ ساخته شدند، حاکی از آن است که تاچه حد این آگاهی در دوران پس از جنگ به آحاد مردم سرایت کرده بود. تنها با ملاحظه‌ی یک فهرست، فرد احساس می‌کند که وسترن در این زمان چقدر اهمیت داشت:

- ۱۹۴۶: *کلمانتین عزیز من (My Darling clementine)*.
- ۱۹۴۷: *دوئل افتخارآمیز (Duel in the sun)*.
- ۱۹۴۸: *قلعه‌ی آپاچی (Fort Apache)*، *رودخانه‌ی سرخ (Red River)*
- ۱۹۴۹: *دختری با روبان زرد (She wore a yellow Ribban)*.
- ۱۹۵۰: *پیکان شکسته (Broken Arrow)*، *وینچستر ۷۳ (Winchester'73)*، *هفت تیرکش (The Gunfighter)*، *ریوگرانده (Rio grande)*، *رییس قطار (Wagon Master)*.
- ۱۹۵۱: *از میان میسوری پهناور (Across the Wide Missouri)*
- ۱۹۵۲: *ماجرای نیمروز (High Noon)*، *پیچ رودخانه (Bend of River)* *آسمان پهناور (The Big Sky)* *رانچو نوتوریوس (Rancho Notarious)*.
- ۱۹۵۳: شین، *(Shane)* *مهمیز برهنه (The Naked Spur)*.
- ۱۹۵۴: *هوندو (Hondo)*، *جانی گیتار (Johnny Guitar)*، *ایالت دوردست (The Far Countoy)*.
- ۱۹۵۵: *وراکروز (Vera Cruz)*، *روز سخت در صخره سیاه (Bad Day at Black rock)* *مردان بلندقد (The Tall Men)*، *مردی از لارامی (The Man From Laramie)*، *ویچیتا (Wichita)*.
- ۱۹۵۶: *جویندگان (The Searchers)*، *سفیرپیکان (Run of the Arrow)*
- ۱۹۵۷: *دوئل در او.کی. کرال (Gunfight at the o.k.corral)*، *سه و ده دقیقه: به‌سوی یوما (3:10 to yoma)* ، *ستاره‌ی حلبی (The Tin Star)*، *تی بلند (The Tall T)*.
- ۱۹۵۸: *کشور پهناور (The Big country)*، *مردی از غرب (Man of the Westr)*، *تیرانداز چپ‌دست (The left-Handed Gun)*، *از جهنم تا تگزاس (From Hell to Texas)*.
- ۱۹۵۹: *ریوبراوو (Rio Bravo)*، *سواره نظام (The Horse Soldiers)*
- ۱۹۶۰: *هفت دلاور (The Magnificent Seven)*، *ایستگاه کومانچی (Comanche Station)*.
- ۱۹۶۱: *سربازان یک چشم (One-eyed jacks)*، *آن دو با یکدیگر تاختند (The Misfits)* *ناجورها (Two Rode together)* ، *شمال آلاسکا (North to Alaska)*، *قلعه‌ی آلامو (The Alamo)*.
- ۱۹۶۲: *مردی که لیبرتی والانس را کشت (The man who shot liberty valance)*، *به سوی ایالت دوردست بتاز (Ride the High country)*
- ۱۹۶۳: *چگونه غرب موفق بود (How the west was won)*،

هاد (*Hud*).

- ۱۹۶۴: *سرگرد داندی* (*Major Dundee*).
- ۱۹۶۵: *کت بالو* (*Cat Balou*)، *پسران کتی الدر* (*The Sons of Katie Elder*)، *شناندوا* (*Shenandoah*).
- ۱۹۶۶: *حرفه‌ای‌ها* (*The Professionals*)، *نوادا اسمیت* (*Nevada Smith*).
- ۱۹۶۷: *ال دورادو* (*El dorado*)، *مرد* (*Hombre*)، *ساعت اسلحه* (*Hour of the Gun*)، *ویل پنی* (*Will Penny*).

این وسترن‌ها از پیشینیان خود متفاوت بودند از این بابت که همواره در یک دوره‌ی خاص از تاریخ امریکا به وقوع می‌پیوستند. ابهام عمدی فیلم‌های پیش از جنگ در مورد تاریخ، احساس ماندگاری اسطوره‌ی وسترن را منتقل کرده بود. (*دلیجان* و *دستری دوباره می‌تازد*،) نمونه‌های آشکار این تأثیر بودند. در مقابل، فیلم‌های جدید وابستگی شخصیت‌های وسترن را به مجموعه‌ی ویژه‌ای از شرایط که در حال ناپدید شدن بود تصدیق کردند.

رودخانه‌ی سرخ ساخته‌ی هاوارد هاکس نخستین نمونه این وسترن جدید و بدبینانه‌تر بود. داستان آن درباره‌ی نخستین گله‌رانی در مسیر چیزم تریل[۴۲] دقیقاً در سال ۱۸۶۵ اتفاق افتاد. در نیمه‌ی نخست فیلم، به نظر می‌رسد که هاوکز و فیلم‌نامه‌نویس آن بودرن چیس قصد دارند تا الگوی *کازابلانکا* را از نو تصدیق کنند، از این‌رو وابستگی متقابل قهرمان متمرد، توم دانسن (جان وین) و مأمور قانون ماتیوگارث (مونتگمری کلیف) را به تصویر می‌کشند و رشد گله از همان جهت‌گیری اولیه‌ی ورزاگاو دانسن با ماده‌گاو ماتیو کنایه‌ای از این ارتباط است. اما به مرور فیلم وفاداری عاطفی خود را از دانسن به سوی ماتیو متوجه کرد. نشانه‌هایی از شقاوت پیشین دانسن به جای مانده بود: نامزد وی پس از این‌که دانسن از به همراه بردن وی سرباز زد، در یک حمله‌ی سرخپوستان کشته شده بود؛ او زمین خود را از مکزیکی‌ها و سرخپوستان دزدیده بود. اکنون این نشانه‌ها تصدیق می‌شدند. دانسن به طور وحشیانه‌ای، مردان خود را در این راه به پیش می‌راند و آن‌ها را وادار می‌کرد تا از توقفگاه‌های مناسب بگذرند. او بر روی فراریان آتش می‌گشود و از پا افتادگان را شلاق می‌زد. او اصرار می‌ورزید که به جای مسیر کوتاه‌تر به مقصد انتهای خط آهن جدید در آبلین (کانزاس) راه طولانی به سوی میسوری را در پیش گیرد. و هر بار پس از این‌که یک‌چنین اقدام لجوجانه‌ای از وی سر می‌زد آشپز گروه یعنی گروت (والتر برنان) به وی می‌گفت: «آقای دانسن، شما اشتباه کردید»، عبارتی که هم‌چون یک همسرایش[۴۳] (کُر) یونانی طنین‌انداز می‌شد. سرانجام، هنگامی که دانسن قصد داشت تا دو تن از فراریان را به‌دار آویزد، ماتیو دخالت کرده و رهبری گله را از وی گرفت. دانسن در حالی که آماده می‌شد تا گروه را ترک کند سوگند یاد کرد که «مت، من تو را خواهم کشت.»

در انتهای کار، یک بار دیگر دانسن برای تصفیه حساب، در آبلین ظاهر شد. در حالی که ماتیو از کشانده شدن به مبارزه با وی پرهیز می‌کرد، دانسن با بی‌رحمی وی را به‌زیر کتک گرفت. مرد جوان نیز دعوا را شروع کرد تا این‌که این جنجال به وسیله دوست دختر ماتیو فروکش کرد؛ وی پیام اخلاقی عمدی این فیلم را صادر کرد: «هر کس یک ذره عقل توی کله‌اش باشد، می‌فهمه که شما دو تا عاشق همدیگه‌این.» لبخندها، کف زدن‌ها و پایان «درکم‌تر از یک دقیقه ورق برگشت.» بنابراین *رودخانه سرخ*، آشتی قهرمان سرکش و مأمور قانون را به شکلی سطحی دوباره تأیید کرد. تماشاگر بر این تصور بود که بایستی پیشبرد گله را کاری هم‌زمان در نظر گرفت که هم نیروی خشن دانسن و هم رهبری ملایم‌تر ماتیو را می‌طلبد. اما درواقع همان‌طور که در مورد بسیاری از فیلم‌های این دوره صدق می‌کند، تأثیر فیلم کاملاً هدف از ساخت آن را نقض می‌کرد. در تعداد محدودی از آثار تاریخ سینمای عامه‌پسند امریکایی تا به این اندازه، پایان داستان از این لحاظ که به آن‌چه پیش از آن روی داده بود، از نظر احساسی ناسازگارند، مورد انتقاد واقع شده‌اند. چراکه آشتی‌کنان نهایی، به سادگی این واقعیت را نادیده می‌انگاشت که باقی‌مانده‌ی *رودخانه سرخ* کاملاً ارزش‌های دانسن را بی‌اعتبار ساخته بود. همان‌طور که رابین وود بدان نگریست:

این فیلم راهی را دنبال می‌کند که در آن شقاوت دانسن برای

بقا در شرایط بدوی که فیلم از آن‌جا آغاز می‌شود، لازم می‌نماید و هنگامی که تمدن ظاهر می‌شود، بی‌مصرف می‌شود به گونه‌ای که دیدگاه لیبرال‌تر ماتیوگارث وفاداری مردان گروه را برای وی به ارمغان می‌آورد، همان‌طور که دانسون از آن دور می‌ماند.[h]

به عبارت دیگر همان‌طور که از مقصود آن تشخیص داده شد، تأثیر *رودخانه سرخ* این بود که دانسن (و تلویحاً ریک در *کازابلانکا*) یک جایگزین ناممکن به نظر برسد.

جویندگان جان فورد به‌سادگی تقسیم شد. در این‌جا قهرمان سرکش، *اتان ادواردز* (جان وین) ـ سرباز پیشین متفقین و راهزن احتمالی بانک ـ همان‌گونه که لیندزی اندرسن سقوط کرد، مبدل به یک روان نژند تمام‌عیار شده بود،[i] که به گونه‌ای وسوسه‌انگیز، ردپای سرخ پوستانی را که خواهرزاده‌ی وی را ربوده بودند دنبال می‌کرد، حال آنکه مدت زیادی از این واقعه گذشته و روشن بود که وی به فرهنگ آن‌ها خوی گرفته بود. بار دیگر، بازگشت ناگهانی، فیلم در انتها (هنگامی که اتان دخترک را در میان بازوان خویش گرفته و گفت: «بیا بریم خونه، دبی») قادر نبود آن‌چه را که قبل از آن اتفاق افتاده بود در خود بگنجاند، به‌ویژه تلاش اتان در ابتدا برای کشتن دختر مذکور. مجدداً نتیجه‌ی فیلم، بدنام ساختن قهرمان قانون‌شکن بود.

در *ایالت دوردست* ساخته آنتونی مان شبیه *رودخانه سرخ* و *جویندگان* بود، منتها از هر دوی آن‌ها زیرکانه‌تر بود. در نگاه نخست، فیلم صرفاً نسخه‌ی دیگری از داستان *کازابلانکا* به نظر می‌رسید که یک قهرمان دلزده در نهایت به مسؤولیت خویش در قبال جامعه‌ی بزرگ‌تر پی می‌برد. در جیمز *استوارت* در نقش جف وبستر بازی می‌کرد، گله‌داری که به همراه پال بن (والتر برنان) کله خود را به آلاسکا برده بودند تا در یک مزایده به بالاترین قیمت به فروش برسانند. هنگامی که از سوی جامعه‌ی زحمتکش دانسن از وی درخواست شد

تا به عنوان یک کلانتر موقت، حاکم محلی را بیرون براند، وبستر از این خواسته سرباز زده و با لحنی سرد پاسخ داد: «من هیچ علاقه‌ای به این کار ندارم.» بن که شهر را دوست داشت از جف خواهش کرد که بماند و اما وبستر تسلیم نشد و گفت: «آن‌چه که می‌خواستیم به دست آوردیم و حالا هم داریم می‌ریم» و بر سر پیرمرد فریاد زد: «به هر حال، من دارم می‌رم» اما سر راه در پایین دست ایالت، دونفر کمین کرده، بن را کشته و وبستر را به سختی زخمی کردند. دیگر وقت آن رسیده بود که دست به کار شود، به سوی شهر تاخت تا با چهره‌ی پلیدی که غرولندکنان زیر لب زمزمه می‌کرد، «می‌دونستم که آخرش، اون هم یک شهروند مردم دوست می‌شه» تصفیه حساب کند.

اگرچه به نظر می‌رسید که ایالت دوردست، باور داشت مجددی از الگوی کلاسیک هالیوود باشد، اما شخصیت جف آن را بر رد آشکار این اسطوره مبدل ساخت. فیلم، خودبسندگی قهرمان عادتاً سرکش را به شکل یک بی‌تفاوتی بی‌رحمانه نسبت به نیازهای دیگران معرفی کرد. در نتیجه، وبستر حتی نسخه‌ای جانور خوی‌تر از دانسن در *رودخانه‌ی سرخ* بود. در سکانس نخست فیلم، بن در انتهای سفر با وبستر احوالپرسی کرده و با لحنی متهم کننده از وی می‌پرسد. تو با چهار نفر شروع کردی». دو تا از اونا سعی کردن قرار کنن.» این پاسخی بود که وبستر با سردی به او داد و در حالی‌که نوک تپانچه را به سوی دو نفر باقی‌مانده برگردانده بود، یکی از آن‌دو سوگند خورد: «اون‌قدر زنده می‌مونم تا سر تو رو بالای دار ببینم.» جلوتر، خودخواهی جف آشکار شد. در پاسخ به دختری که از او پرسید: بن به من گفت که تو هیچ کجا را دوست نداری، و حتی از مردم خوشت نمی‌آد؟!» با اشاره‌ی سرگفته‌ی وی را تأکید کرده او را در اعتراض به بن گفت: «من به بقیه مردم احتیاجی ندارم. من کمک نمی‌خوام، من می‌توانم از خودم مواظبت کنم.» دخترک یک‌بار دیگر سعی خود را کرد: «تو مجبوری که به مردم کمک کنی، مگه نه؟» و پاسخ این بود: «نمی‌دونم من به خودم کمک می‌کنم.»

حتی آن‌چه که قهرمان مورد نظر را بر آن داشت تا خود را با نیازهای جامعه درگیر سازد، فتنه‌انگیزتر بود ـ قتل تنها دوستش و تیرخوردن و زخمی شدن خود وی. خشونت این انگیزه کار بسیار بیش‌تر از آن چیزی بود که ریک را در *کازابلانکا* وادار به عمل کرد و به نظر می‌رسید که در صدد ابراز نوع متفاوتی از نگرانی و خشم به صورت توأم است. همان‌گونه که جیم کیتسس درباره‌ی *ایالت دوردست* بیان می‌کند:

> ... شخصیت اصلی داستان با خود در کشمکش است تا این‌که نهایتاً به ظاهر به صورت جزیی از جامعه درمی‌آید. اما تناقض در این‌جاست که وی هم‌چنان از جامعه دور می‌شود و ما به‌ندرت شاهد روزی هستیم که بتوان آن را رشد در این شخصیت نامید. اگر لحن آموزنده‌ای بر فضای فیلم سایه افکنده... این در نتیجه آن است که قهرمان مذکور بدون اغراق به‌زور بر سر راه آورده شده و ما احساس می‌کنیم که «او درس خود را یاد گرفته است.» شریک کهنسال وی از پشت مورد اصابت گلوله قرار گرفته و خود او از چندین جا تیر خورده، بنابراین جف وبستر انتقام را برمی‌گزیند که بالطبع باعث نجات جامعه نیز می‌شود... بنابراین ورود به جامعه ممکن است، هم‌چون شکست تلقی شود؛ قهرمان مذکور آن‌قدر با جامعه در نمی‌آمیزد که وسوسه‌ی درونی خود را برای یک روش غیرمعمول در زندگی به دست فراموشی بسپارد، آن‌قدر از دردسری که کشیده درس نمی‌گیرد، مرارتی که به سبب نیروهای ژرفی که هم‌چون نوعی قانون تغییرناپذیر عمل می‌کنند، متحمل شده است.[1]

اما در صورت بسط این نظریه، می‌توان قهرمان سرسخت و زجردیده‌ی *ایالت دوردست* را هم‌چون تصویر تماشاگر از امریکای پس از جنگ بنگریم که به سبب شکست‌های وحشتناک در پرل هاربر مجبور به نوعی اعتراف به هم پشتی بین‌المللی شده بود که در بهترین حالت ناخواسته و در بدترین وضعیت یک شکست به نظر می‌رسید. این الویت بخشی نوظهور بر ارزش‌های قهرمان سنتی در دوران پس از جنگ حتی در آن دسته از فیلم‌هایی که به نظر می‌رسید داستان آن‌ها در جهت انتقاد از این ارزش‌هاست، به چشم می‌خورد؛ *قلعه‌ی آپاچی* جان فورد نمونه‌ی انگشت‌نمایی بود از تلاش‌های رایج این دوره به منظور عرضه‌ی این

ارزش‌های نوین به بیننده‌ای که همدردی وی با قانون‌شکنان، علناً به قوت خود باقی ماند. هنری فوندا در نقش کلنل اوون ترزدی نخستین نمونه از قهرمان سنتی مورد نظر بود. وی برای ایفای خدمت در پست سواره نظام از شرق (بوستن) به غرب عزیمت کرد. وی در اروپا زندگی کرده بود. او نسبت به اجرای تمام قوانین اجتماعی و نظامی پافشاری کرد، از این رو اجازه نداد تا فرزند یک گروهبان به خواستگاری دخترش بیاید. جزییات لباس و آداب معاشرت تمام ذهن وی را به خود اختصاص داده بودند. برتر از آن، او خود را وقف کسب افتخارات شخصی از طریق جنگ کلاسیک با آپاچی‌ها کرده بود. در میدان رزم، انعطاف‌ناپذیری محض وی منجر به فاجعه شد. وی بدون توجه به علایم خطر، نیروهای خود را به درون کمینی سوق داد که یک تن نیز زنده از آن خارج نشد.

اما پایان فیلم حاوی یک برگشت حیرت‌انگیز بود. در حالی‌که فیلم سعی داشت تا تصویری رمانتیک از وظیفه‌شناسی «ترزدی» ارایه دهد، فرمانده‌ی جدید دژ (جان وین) از فرصت پیش آمده به منظور تصحیح اسطوره‌ی قهرمانی ترزدی استفاده نکرد... وین گفت: «هیچ کس به اندازه‌ی آن‌ها با افتخار و شجاعت از دنیا نرفته است، ترزدی فرمانی صادر کرد که می‌توانست به آن افتخار کند. فورد در گفت‌وگویی با پیتر باگدانوویچ[K] موافقت خود را با دروغ وین تصدیق کرد:

بله ـ چون من فکر می‌کنم که این برای کشور خوب باشد. ما تعداد زیادی از افراد را داشته‌ایم که انتظار می‌رفت قهرمان‌های بزرگی باشند، اما شما می‌دانید که درواقع این‌طور نبوده است. اما این برای کشور مفید است که قهرمان‌هایی داشته باشد که به آن‌ها احترام بگذارد.

یک چنین پنهان‌کاری‌ای از عیب‌های قهرمان سنتی لجباز بر فضای فیلم‌های غیروسترن نظیر *شورش در کشتی کین*، *پلی بر روی رودخانه‌ی کوای* نیز حاکم بود به گونه‌ای که دلبستگی بی‌حد و مرز قهرمان‌های این فیلم‌ها به قوانین و آیین‌نامه‌های نظامی آشکارا حاکی از جنون آن‌ها بود. هم کاپیتان کوییگ و هم سرهنگ نیکلسن از لحاظ نظامی نالایق بودند، کوییگ به علت بزدلی و روحیه‌ی تخریب شده در حالی که از وقوع توفان به وحشت افتاده بود با دستپاچگی دستور عملیات ورود به خشکی را صادر کرد. به عبارت دیگر، نیکلسن با مخالفت یک‌جانبه خود از این‌که مبادا مجبور به انجام کار دستی بشوند (که سرانجام شخصاً دستور به انجام آن داد)، جان افسران خویش را به خطر انداخت. به علاوه، همان‌طور که وابسته‌ی پزشکی وی مقرر داشت، وی با ژاپنی‌ها در ساختن بهتر از آن‌چه که خود آن‌ها قادر به ساختنش بودند، همکاری کرد.

با این همه، هر دو فیلم سازش یافته بودند. در حالی که کوشش کوای به منظور جلب هم‌دردی برای نیکلسن در تمام فیلم مشهود بود، تغییر در نگرش *شورش در کشتی کین* به سود کوییک به طور ناگهانی در انتهای فیلم صورت پذیرفت، یعنی هنگامی که وکیل مدافع شورشیان، بی‌تفاوتی آنان را در قبال درخواست‌های ضمنی کوییک برای کمک، سرزنش کرد. به دلیل ناگهانی بودن، نتیجه‌گیری نهایی *شورش در کشتی کین* به اندازه‌ی *قلعه‌ی آپاچی* دروغین جلوه کرد. در هر دو مورد، آن‌ها به وسیله پیکره‌ی اصلی فیلم نقض شدند.

پس درواقع فیلم‌هایی از قبیل *قلعه‌ی آپاچی*، *شورش در کشتی کین* و *پلی بر روی رودخانه‌ی کوای* تصویر *رودخانه سرخ*، *جویندگان* و در ایالت دوردست در آینه بودند. هر دو مجموعه فیلم، نمونه‌های شاخصی بودند از گسست بارز میان هدف و تأثیر، در دوران پس از جنگ، گروه دوم عمداً نیاز به قهرمان طغیانگر را در داستان‌هایی که تلویحاً از وی، تصویری غیرانسانی، خودخواه، خشن و بی‌تفاوت در برابر نیازهای همگانی ترسیم می‌کردند، دوباره تأیید کردند. گروه اول به طور آشکار، قهرمان سنتی را در داستان‌هایی که وی را هم‌چون فردی انعطاف‌ناپذیر بدنام می‌ساخت، مورد ستایش قرار دادند. هر دو گروه قهرمان‌ها، در نهایت افراط‌گرایان روان نژندی از گزینه‌های سنتی بودند. و بدین‌سان بود که آن‌ها نگرانی نوپدید دورانی خاص را تبیین کردند، که هرچند پیش از آن امکان وقوع یافته بود؛ اما اکنون اثری از آن نبود. ظاهراً الگوی کهن‌سازش در حال صیانت بود. اما در شکاف این فیلم‌ها شخص می‌توانست احساس

کند که چیزی تغییر کرده بود. ❑

منبع:

B. Ray Robert, *A certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton university Press, 6th chapter.

پی‌نوشت‌ها:

1. paradigm
2. shane
3. Duel in the sun
4. cinerama Holiday

۵. George Mélies: ۱۸۶۱ ـ ۱۹۳۸ هنرمند و طراح مشهور فرانسوی که پس از معرفی صنعت سینما از سوی برادران لومیر به این حرفه روی آورد. ـ م

6. oblique angles

۷. Rose bud: رُز باد به معنی غنچه سرخ است. هم‌چنین یک نام دخترانه نیز محسوب می‌شود.

8. serious
9. Termite Art
10. Shadow of adaubt (Hitchcock)
11. Our Town
12. Thriller
13. Call Northside 777
14. Claustrophobia
15. Screwball comedies
16. The Far Country
17. Cross-Fire
18. It's always Fair Weather
19. Expressionism
20. Phantom Lady
21. voice-over narration
22. Road to Utopia
23. youth Rebellion
24. poitier
25. Sentimentalism
26. king creole
27. Teddy Bear
28. Dixieland Rock

۲۹. Tin-pan Alley: محله‌ی تین پان ـ نام محله‌ای در نیویورک که اکثر قطعات موسیقی پاپ در آن‌جا تکثیر می‌شود ـ مترجم.

۳۰. Rhumba: رومبا، رقص سیاه‌پوستان کوبا.

31. Blue Hawaii
32. The Teahouse of the August Moon
33. Candy

۳۴. Enrico Caruso (۱۸۷۳ ـ ۱۹۲۱): خواننده‌ی تنور در اپراهای ایتالیایی ـ مترجم.

35. Top hat
36. Gay Divorcée
37. No Strings
38. A Damsel in Distress
39. The Bandwagon
40. Operetta
41. Backdrop

۴۲. Chisholm Trail: یک جاده‌ی مالرو که در شمال از سن آنتونیو (تگزاس) تا آبیلنس (کانزاس) امتداد دارد و قابلیت سال بعد از جنگ داخلی مورد استفاده قرار می‌گرفت . ـ مترجم.

43. chorus

یادداشت‌ها:

a. ساریس، اندرو؛ ***یادداشت‌هایی پیرامون تئوری مولف در سال ۱۹۶۲***، در ***پرده‌ی اول: مقالاتی درباره‌ی فیلم و موضوع‌های مربوط به آن***، نیویورک، سایمون و شوستر، ۱۹۷۳، ص ۵۱.

b. فابر، مانی؛ ***هنر فیل سفید علیه هنر موریانه‌ای***، در ***فضای منفی***، نیویورک، بریجز، ۱۹۷۱، صص ۱۳۱ ـ ۱۴۴.

c. ساریس، اندرو؛ ***سینمای امریکا: کارگردانان و کارگردانی‌ها ۱۹۶۸ ـ ۱۹۲۹***، نیویورک، دائن، ۱۹۷۷، ص ۱۹۱.

d. ملن، جوان؛ ***گرگ‌های بدجوان: مردانگی در سینمای امریکا***، نیویورک، پنتیون، ۱۹۶۷، ص ۵۷.

e. به منظور بحث بیش‌تر در مورد موزیکال از این جنبه‌ها نگا:

جهان درون یک قاب: آن‌چه ما در فیلم‌ها می‌بینیم، گاردن سیتی، نیویورک، آنکر، دابل دی، ۱۹۷۶، صص ۱۳۹ ـ ۱۶۳.

f. جرج گرشوین و ایراگرشون: ***من الان نمی‌توانم ناراحت باشم***، انتشارات گرشوین، ۱۹۳۷.

g. وود، مایکل؛ ***آمیکا در فیلم‌ها***؛ نیویورک، کتاب‌های جیبی، ۱۹۷۵. صص ۱۴۹ ـ ۱۵۰ و ۱۵۵.

h. ***جهان درون یک قاب***، ص ۱۳۱.

i. وود، رابین؛ ***هاوارد هاکس***، ص ۱۲۴، گاردن سیتی، نیویورک، دابل دی، ۱۹۶۸، ص ۱۲۴.

J. نقل قول شده در کتابی از جوزف مک برایـد و مـایکل ویـلینگتن، ***جان فورد***، نیویورک، دی کاپو، ۱۹۷۳، ص ۱۴۸.

K. ***غرب افق‌ها***؛ بلمینگتن، انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۷۰، ص ۴۳.

L. باگدانوویچ، پیتر؛ ***جان فورد***، برکلی، انتشارات دانشگاه کـالیفرنیا، ۱۹۶۸، ص ۸۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی