امکان این هست که معانی ضمنی و آشکار یک فیلم را بتوان به عنوان حاملان علاماتی از نظام بخصوص از ارزشهای اجتماعی درک کرد. ما می‌توانیم این نوع معنا را معنای دلالتگر بنامیم و آن نظام ارزشها را که در فیلم نشان داده می‌شود، ایدئولوژی اجتماعی در نظر بگیریم. توجه به معانی دلالتگر به ما یادآوری می‌کند که تمامی معانی چه ارجاعی، چه آشکار، چه ضمنی، یک پدیدهٔ اجتماعی هستند. بسیاری از معانی در یک فیلم ایدئولوژیک هستند یعنی از یک سیستم اعتقادیِ به لحاظ فرهنگی خاصی درباره جهان، سرچشمه گرفته‌اند. اعتقادات مذهبی، عقاید سیاسی، تصورات درباره نژاد یا جنسیت یا طبقات اجتماعی، حتی عقایدِ ناخوداگاه و ریشه‌دار ما درباره زندگی ـ همه اینها چهارچوب ایدئولوژیک ما را می‌سازند. اگرچه ما طوری زندگی می‌کنیم که انگار عقاید ما تنها انعکاس درست و حقیقی جهان است، کافی است ایدئولوژی خود را با ایدئولوژی گروه دیگر، یا فرهنگ دیگر، یا دورهٔ تاریخی دیگر مقایسه کنیم تا ببینیم این نظرات تا چه حد شکل‌گرفته از تاریخ و اجتماع‌اند. «کانزاس»، «خانه»، «نوجوانی» در زمانی دیگر یا مکانی دیگر حامل همان معانی نخواهند بود که در امریکای قرن بیستم هستند... بیننده باید مثل موقعی که معانی ضمنی را تحلیل می‌کند بکوشد معانی دلالتگر را در پیکرهٔ ویژه فیلم توضیح دهد. یک فیلم، معانی ایدئولوژیک را از خلال سیستم ویژه و منحصربه‌فردِ فرمال خود وضع می‌کند.

بوردول همان صص ۵۸ و ۵۹.

۶. ژانرهای مختلف آزادانه در هم تداخل می‌کنند و این، انعطاف‌پذیریِ تعاریف مربوط به ژانرها را ثابت می‌کند. می‌توان از ژانر موزیکالِ وسترن [**کت بالو** (سیلور استاین ۱۹۶۵)] یا موزیکالِ گانگستری [**باگزی مالون** (پارکر ۱۹۷۶)] نام برد یک فیلم ملودرام می‌تواند در عین حال معمایی و جنایی هم باشد [**پلکان مارپیچ** (سیودماک ۱۹۴۵)]. فیلم علمی / تخیلی کارآگاهی [**بلید رانر** (ریدلی اسکات ۱۹۸۲)]، علمی/ تخیلی ترسناک [چهارگانهٔ **بیگانه**]، و حتی وسترنِ ترسناک [**بیلی کید دراکولا را ملاقات می کند**(ویلیام بلودین ۱۹۶۶)] هم وجود دارد. ولی ادغام ژانرها در هم به این معنا نیست که بین آنها تفاوتی نیست. بهترین روش برای تشخیص ژانرها این است که به جای تعریفهای انتزاعی به دنبال این باشیم که چطور بیننده‌ها و فیلمسازها در دوره‌های مختلف تاریخی و در کشورهای مختلف، یک نوع فیلم را از نوع دیگر به صورتی غریزی تمیز می‌داده‌اند. ترکیب ژانرها خود مؤید وجود ژانرهای مستقل از هم دارای قواعد متفاوتِ مورد توافق فیلمساز و بیننده است.

بوردول همانجا صص ۹۰ و ۹۱.

۷. بوردول و تامپسون در توضیح برخاستن ایدئولوژی از فرم فیلم و نه هیچ عنصر بیرونی دیگری معتقدند:

ما عادت کرده‌ایم که به دنبال انواع مختلف معنا در فرایندهای فرمال بگردیم، ولی آیا خود آن فرمی که یک فیلم به کارش می‌گیرد، آکنده از دلالتهای ایدئولوژیک نیست؟ آیا الگوبندی روایی، خود معنای ایدئولوژیک ندارد؟ مثلاً آیا مفهوم هالیوودی علیت، خود دربردارندهٔ اندیشه عمل فردی به عنوان تنها نوع کارآمد عمل نیست؟ چنین پرسشهایی در سالهای اخیر نخستین جایگاه را در مطالعهٔ فیلم به خود اختصاص داده‌اند. محققان زیادی شروع به بررسی این کرده‌اند که چگونه شیوه‌های ساختار دادن به روایتها در یک جامعه را می‌توان به مثابه حاملین معانی ایدئولوژیک به حساب آورد. مهمترین آثار را در بین آثار فمینیستها می‌توان سراغ کرد.

بوردول، همانجا، ص ۱۱۰.

نوابغ در لحظه‌های بی‌خودی جذاب ترند

داشتن و نداشتن (هاکس، ۱۹۴۴)

هاکس، **داشتن و نداشتن** را در واکنش به ملودرامی اجتماعی [**کازابلانکا** (کورتیس ۱۹۴۲)] و **ریوبراوو** (۱۹۵۹) را بر اساس وسترنی [**ماجرای نیمرو** (زینه‌مان، ۱۹۵۲)] می‌سازد. هر دو فیلم هاکس نمونه‌هایی معتبر از گونه‌های خود هستند و دومی حتی الگویی برای معرفی وسترن. بررسی تطبیقی این دو شاهکارِ تمامی دوران، نمایانگر وجه مقتدر و حاکم «زبان» بر خالق، مخاطب و متن است که سه‌وجه مثلث آفرینندهٔ سینما نیز هستند.

هر دو داستانِ مردی تکرو، تنها و گرفتار در دنیایی آشفته که سعی می‌کند امری مقدس را پاسداری کند و به هیاهوها بی‌توجه باشد. در لایهٔ دوم، هر دو فیلم بر مشخصه‌های سینمایی مشترکی استوارند. شخصیتی یکدنده داریم که فرد شاخصی از گروهی زیرزمینی را ـ در اولی به بهانه درمان و در دومی به بهانه دستگیری او ـ در جایی محبوس می‌کند. این یک هری و یک کلانتر ما متعلق به دنیایی خاص هستند (در اولی از دریا و در دومی از دنیای قانون). مکانی هم‌عرض هویت خود دارند: یکی قایقش و دیگری شهرش. هری و کلانتر هر دو به شکل بی‌منطقی مصرند که به همه‌چیز بی‌تفاوتند. اولی در مقابل عشق زن، مبارزین انقلابی و موارد این چنین بسیار، تنها و مکرراً به این اشاره دارد که برای پول کار می‌کند. کلانتر هم به این تأکید دارد که نیاز به کمک کسی ندارد و به تنهایی قادر به انجام هر کاری است. هر دو پیشکاری چالاق، یک دائم‌الخمر، زنی منفعل و بیگانه یا بیگانگانی را در کنار خود دارند. هر دو وضعیت سؤال‌برانگیزی به‌وجود می‌آورند که نیازی به آن نیست: کلانتر خیلی راحت‌تر از اینها می‌تواند گروه خلافکاران را متلاشی کند. هری هم اگر می‌خواست با لنجش و با دختر فرار کند که نیاز به خیلی کارها نبود، خصوصاً اگر می‌خواست به مبارزین بپیوندد.

موقعیتهای مشابهی که در آثار فیلمساز کشف می‌شود، انسجام کاری و تسلط او را در شبیه‌سازی مدلها آشکار می‌کند. خصوصاً که به دفرمه‌سازیهای او در گونه‌ها توجه کنیم. حذف عنصر سفر از وسترنِ **ریوبراوو** به شکل بی‌بدیلی تغییر شکل ایجاد می‌کند. **داشتن و نداشتن** هم همچون موارد مشابه در گونه نیست، قهرمان ما صاحب موقعیت اجتماعی نیست (برخلاف آنچه برای کشیش در **رم شهر بی‌دفاع** (روسلینی ۱۹۴۵) قائلیم، مورد مواخذه و محاکمه هم نیست (برخلاف **بینوایان** (بولسلاوسکی ۱۹۳۵)]. واقعهٔ اجتماعیِ بیرونی هم آنقدرها خطرناک، بزرگ و محسوس نیست [برخلاف **بر باد رفته** (فلمینگ ۱۹۳۸) که جنگ همه مسائل خانوادگی و عاطفی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد] و چیزی هم ندارد که از دست دادنش ما را نگران کند (برخلاف اهمیتی که کافه در **کازابلانکا** دارد).

هر دو اثر داستانِ یک مردند که نفر اول نیست و این آغاز بررسی حضورِ الگوهای زبانی در آثار ـ شاید بزرگترین ـ سینماگر مؤلف خواهد بود. نگاه دوربین سینما به شکل خارق‌العاده‌یی و گویی به گونه‌ای هدایت شونده از همان ابتدایی‌ترین فیلمها، نفرات به ظاهر فرعی و برای سینما، اصلی را نشانه گرفته است. مثالها بی‌نهایتند: اگر به دورهٔ آرتورشاه می‌رویم، لانسلو برایمان جالب‌تر است. بن هور و ال‌سید قهرمانان مایند و همیشه به بهانه‌ای پادشاه را تنها می‌گذاریم. دوربینْ و به تعبیر بهتر نگاه ما میل شدیدی به همراهی با کسانی دارد که به شکلی متناسب با حوزهٔ قدرت به تصویر کشیده شده در فیلم، محدود، مظلوم و تحت انقیاد هستند و در یک نگاه کلی همهٔ قهرمانان سینما نفر اول نیستند. هر چند سینماگرانی به‌قصد نشانه گرفتن دنیای اول ها پیش‌رفته‌اند. چیزی که شاید سینمای هاکس خیلی برای رسیدن به آن تلاش کرد. فیلمسازی بر اساس زندگی قهرمانانی که در دنیاهای بی‌سروسامان زندگی می‌کنند تا خود تنها حاکم آن باشند (**ریوبراوو و داشتن و نداشتن**)، در جهانی بدون زن (یا زنهایی با صفات مردانه) هستند تا به چیزی تسلیم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشوند به قلب صحراها (**رود سرخ** ۱۹۴۷)، به دنیای وحشی حیوانات (**هاتاری** ۱۹۶۲)، اوج آسمانها (**فقط فرشتگان بال دارند** ۱۹۳۹) و به دورترین مسیر رودخانه می‌روند (**آسمان بزرگ** ۱۹۵۲)، خداوندگار روی زمین می‌شوند (**سرزمین فراعنه** ۱۹۵۵) یا دوباره کودک می‌شوند تا از قیدوبندها بگریزند (**میمون بازی** ۱۹۵۲) و در جهانی مرموز به امید کشف رازها تلاش می‌کنند (**خواب ابدی** ۱۹۴۸)، که به تنهایی نفر اول باشند و نمی‌توانند، نیروی مقاومت‌ناپذیری جهانِ هاکس را از این امر دورنگه داشته است.

به تفاوتهای دو فیلم بپردازیم: یکی را بوگارت و دیگری را وین بازی می‌کند. هر دو شمایل، یکی سمبلِ Hero و دیگری سمبلprotagonist (۱). یکی مناسب وسترن و دومی مناسب noir. مناسب وسترن به دلیل قد بلندش که نگاه ـ دوربین ـ رو به‌بالا را هنگام ایستادن و سوار بر اسب بودن تأمین می‌کند. به دلیل جثهٔ بزرگش که امکان فیزیکی مناسب برای درگیری‌ها می‌دهد و بطور کلی تبلوری از تنهایی اوست و بدون آنکه برای ما واضح کند معتقد است که دوست داشتن زنها دردسر تازه‌ای است. مناسب noir، به دلیل جثهٔ ریزنقش و خنده‌هایی که از شخصیت تلخش گواهی می‌دهد، با گذشته‌ای احتمالاً دردناک که سرسختی و مصالحه‌ناپذیری‌اش را معنا می‌کند. و در دوست داشتن زنها پیشقدم است. هر دو انتخابی مناسب برای قهرمان هاکس هستند، کاراکتری اخلاقی (و البته شخصی و سنتی توامان) و آیینی (یکی متکی به ارزش اجتماعی و دیگری منفرد) دارند و به مراتب از کاری گرانت و گاری کوپر بهترند.

کلانتر سمبل شهر است، او تمامی آوارگیها، بی‌نظمی‌ها و سفرها را به شهر می‌کشاند. برخلاف او هری با شهر بیگانه است، و به بهانهٔ شغلش منتظر هر فرصتی است که به دریا برود و آخر سر همهٔ قهرمانانمان را به دریا می‌برد. کلانتر شاید کمتر نیاز به توضیح می‌بیند و کم حرف است و هری به معنایی وراج و متلک‌پران است.

در **داشتن و نداشتن** موسیقی محور است، در ریوبراوو سکوت. گویی در ادای دین به همهٔ پرسه‌زدنهای کابوییها در صحراها برای شنیدن صدایی. آنگونه که شلیک غیرمنتظرهٔ یک گلوله همه را به‌سمت خود می‌کشاند؛ و انبوه حرکتها در لانگ‌شات که فاقد هر نوع صدایی است.

در **داشتن و نداشتن** پیانو نواخته می‌شود، مری آواز می‌خواند، قهرمانان برای صدا کردن هم سوت می‌زنند و در سکانس فوق‌العادهٔ فیلم، درمان، که الگوی نحوه ارتباطگیری هری است، همه سکوت می‌کنند و لحظه‌ای قاعده را زیر پا می‌گذارند: آنجا که هری گلوله را خارج می‌کند. در سکانس فوق‌العاده **ریوبراوو**، گلدان، که الگوی نحوه ارتباطگیری کلانتر است، کلورادو، کلانتر و فدرز با سکوت (و با نگاههایشان) با هم ارتباط برقرار می‌کنند، فدرز گلدان را پرتاب می‌کند، کلورادو اسلحه را و کلانتر شلیک می‌کند. در سکانس **داشتن و نداشتن** مرد مجروح خوابیده است و همسرش، هلن، غش می‌کند و به زمین می‌افتد، به هر شکل همه بی‌حرکتند حتی ادی که غایب است. در سکانس **ریوبراوو** هم همه بی‌حرکتند از جمله دود که در جایی دیگر است، حتی تفنگ که به دیوار تکیه داده شده و گلدان، و در نهایت سه مرد بر اثر شلیک گلوله بر زمین می‌افتند.

هر نما یا به تعبیر بهتری قابِ ریوبراوو متشکل از اجزاء ثابت و غیرمتحرکی است: یعنی الگوی وسترن، که همه جا صحراست مگر به شهری برسیم؛ یک قاب که بر زمینه تپه‌ها و حرکت آرام مردی گرفته شده است، مگر آن که به تاخت برود؛ یا زمینهٔ انباشته‌ای از گلهٔ بوفالوها که آرامند، مگر آن که رم کنند ـ به یاد بیاوریم سکانس رم کردن گله‌ها را در **رود سرخ**؛ قهرمانانِ ما که گستاخ و پررو و در عین حال آرام است، مگر آنکه یک مشت در یک آن بزند، یا اسلحه‌اش را در دوئلی بکشد. در ریوبراوو صحنه آواز خوانی کلورادو را داریم و صحنه شلیک یا آتش بازیِ پایانی را که آنقدر هم با سکوت در سکانس گلدان تفاوتی نمی‌کند. یک همراهی گروهی در زمینه‌ای ثابت، گویی که چیزی تغییر نکرده است، و این دستاورد بی‌نظیر هاکس است که بزهکار را بالاخره تحویل می‌دهد، منحنّی قصه را کامل می‌کند اما همه چیز همانست و این پایان‌بندی بهتری از رفتن کابوی با آسیش به آرامی است که سنت وسترن است و هاکس به‌خاطر همین دفرمگی‌های ساده و استوار به قواعد گونه و هماهنگ با دنیای شخصی‌اش کم‌نظیر است.

در **داشتن و نداشتن** چه می‌گذرد؟ قابی شلوغ و متلاطم پر از آدم، اشیاء، صداها، آتش (کبریت)، آب و سیاهی داریم که در آخرین نما همانطور می‌ماند، فقط هیکل لاغر و کم‌تحرک مری را که بیشتر در حال ایستاده دیدیمش، کمی مواج می‌شود با همراهی همان موسیقی: گویی به دریا شبیه می‌شود. اینجا هم پیانو را در مقابل گیتار **ریوبراوو** داریم، که دوباره می‌زند و گروه را داریم که به مرد پیوسته است. شاید در ابتدای بررسی تصور اینکه دو فیلم از دوگونهٔ کاملاً متفاوت از همه لحاظ در کمال بهره‌گیری از الگوهای زبانی و انطباق و مشابهت با دنیای فیلمساز باشند، تا این حد غیرممکن به نظر می‌رسید.

قهرمان **داشتن و نداشتن**، بجز ادی (برنان)، دریاست و قهرمان **ریوبراوو**، بجز استامپی (برنان)، آسمان است. حالا می‌توانیم همه‌چیز را به این دو نسبت دهیم.

روز را به آسمان و شب را به دریا. ثبات و سکون و سکوت را به آسمان و تلاطم و مواج و متغیر را به دریا. نماها در **ریوبراوو** رو به‌بالا یا متکی به فضای بالای دوربین‌اند: دو ردیف موازی پیاده‌روها که گویی به افق ختم می‌شوند، قد بلند کلانتر و نگاههای از سر علاقه و همراه با احترام به قدرت او را از طرف فدرز (دیکینیون) به یاد بیاوریم و مقایسه کنیم با اهمیت نگاههای رو به‌پایین در **داشتن و نداشتن**: فقط مری / سلیم (باکال) نیست با آن نگاههای رو به پایین بی‌نظیرش در تمامی تاریخ سینما (و البته هری قدرتی ندارد، قد بلندی هم ندارد، انقدر هم مسامحه‌کار هست که بلیط بگیرد و مری با هواپیما نرود)، عناصر دیگر هم هستند آدم‌های زخمی که به بخش پایین قاب اهمیت می‌دهند، ادی که در قسمت پایین قایق پنهان شده است و اهمیت دریا که به ما فضای پایین دوربین را یادآوری می‌کند.

جان‌وین مناسب فضای باز و گشادهٔ **ریوبراوو** است، که امکان تحرک را به او می‌دهد و جالب است که در شهرش زندانی است. در مقابل قهرمانان **داشتن و نداشتن** گویی از تنگیِ جا رنج می‌برند، شاید به‌همین خاطر لاغر و تکیده‌اند، دریا را دارند اما در قایقند و بطور کلی کم تحرکند.

به یاد بیاوریم سکانسی را که هری و مری چند بار پیوسته به اتاق هم می‌روند و بازمی‌گردند، فرض کنیم که دیالوگها را نمی‌فهمیم (که حقیقتاً بی‌اهمیتند چون ماجرای سفر مری عملی نمی‌شود)، فقط بطری را برای هم می‌برند و سیگار روشن می‌کنند و جا عوض می‌کنند آیا اینها بهانه‌ای کافی برای علاقمند شدن یا از محیطشان خارج شدن هست؟ مری هرگز سوار قایق نمی‌شود، در بیرون کافه هم همدیگر را نمی‌بینند، فقط به دفتر پلیس می‌روند که البته شانس می‌آورند و زندانی نمی‌شوند. نکته جالب در این است که قهرمانان **ریوبراوو** هم با وجود آن همه فضای فراخ کم‌تحرکند: استامپی که بجز در سکانس آخر از زندان خارج نمی‌شود. فدرز که در کافه است. کلانتر هم حداقل برای آن که وضع دود دائم‌الخمر (دین مارتین) را ببیند حتی به او سر هم نمی‌زند (در مقدمه سکانس گلدان). شاید هم چلاق بودن و مغرور بودن و دائم‌الخمر بودنشان بهانه‌ای برای همین کم‌تحرکی است. با این حال برای هری امکانهای مختلفی وجود دارد. او مهربان است، دوست‌داشتنی است، رفیق‌باز و حامی پیشکار است، گروه گرا (هر چند که انکار می‌کند) و احساساتی است. می‌تواند کسی را دوست داشته باشد (حتی هلن، همسرِ مرد مجروح را)، با هواپیما برود یا به مبارزین بپیوندد. اما برای کلانتر هیچ امکانی نیست، او حتی در پایان هم قطعاً در شهر می‌ماند و جالب است که دشمنان او خیلی ناتوانند که از پس یک مرد قُد و یک چُلاق و یک دائم‌الخمر و یک مکزیکی برنیامدند. سرخپوستی هم که در کار نیست. مارشال هم که آمد.

به‌نظر می‌رسد موتیفها (عناصر تکرارشونده در درون فیلم نه الگوهای تکرار شونده‌ای که نگره مؤلف در کلیت آثار فیلمساز جستجو می‌کند) در **داشتن و نداشتن** نسبت به **ریوبراوو** متنوعترند و امکان بیشتری به سینماگر می‌دهند و در عین حال با جهان او همخوانی بیشتری دارند. جهانی متلاطم که قرار نیست هیچ اتفاقی در آن بیافتد و هیچ اتفاقی هم نمی‌افتد. اتفاقها مشخصند: راه رفتن لنگان ادی، آواز خواندن مری، روشن کردن سیگار، سوار قایق شدن، سرو کله زدن با پلیس، در کافه مشروب خوردن، دور میز نشستن، پیانو زدن، زخمی شدن مبارزین، و توجه برانگیز بودن دو زن، و این با شور و علاقه پی گرفتن زندگی‌یی که همچون دریای مجاورشان پر افت‌وخیر اما فاقد تنوع است، که هیچکدام «اتفاقی» نیستند. در **ریوبراوو** همه منتظر اتفاقی بزرگند و این عامل اصلی تحرک برای کسانی است که در زندگی بی‌تنوعشان اسیرند، اتفاقی که باز هم رخ نمی‌دهد. این نگاه آرام‌ناپذیر سینما، از هر قهرمان نقش اولی جدا می‌شود و اگر

در کنار هم به دو اثر **داشتن و نداشتن** و **ریوبراوو** بنگریم، مطمئناً شما هم، هم نظر خواهید بود که مهمترین این دو فیلم والتر برنان است. نقش دو جاودانهٔ سینما، مرد لنگان، نمکی بذله‌گو و مواخذه‌گر، غرغرو، پر حرف و وفادار که همراه دائمی قهرمان ماست.

کسی که او را گاه از سر ترحم، **ریوبراوو**، گاه از سر همدلی تحملش می‌کنند، **داشتن و نداشتن**، گاه زندانبان است و گاه زندانی شدن خطری است که تهدیدش می‌کند. آنجا که زندان برایش خطری است، بیشتر نشسته و خوابیده است، در گروهها شرکت می‌کند، با قایقها سفر می‌کند، بی‌پروا و خطرپذیر و بی‌باک و در عین حال ترسوست! (زندگی شبه‌انگلی). اما آنجا که زندانبان است (**ریوبراوو**) روحیات پدرانه‌اش بیشتر نمود می‌یابد و جالب است که در هر دو حالت زندانی است و نمی‌دانیم چرا اینقدر امیدوار و سرخوش است، تا آن حد بی‌بدیل که نگاه از چهره‌اش نمی‌توان برداشت. برنان در **ریوبراوو** نباید از جایش تکان بخورد: نقشی مناسب برای ویژگی چلاق بودنش؛ و در **داشتن و نداشتن** باید به سفر دریایی برود: نقشی مناسب مواج بودن حرکتهای لنگانش. او در این دو اثر هاکس خط پیوندی از حضور پررنگ کارگردان و گفتگوی درخشانش با زبان سینماست که چگونه عناصر آن را در تعامل با هم قرار می‌دهد و از چالش آنان به جهانی شخصی دست می‌یابد، ارائه می‌کند. اینجا (**داشتن و نداشتن**) است که هاکس از الگوهای فیلمهای دریایی، داستان همینگوی، فیلمهای وسترن و کمدی‌هایش برای ساختن فیلم استفاده کرده است و این فیلم را به نمونه‌ای مهم برای تمامی مباحث سینما تبدیل کرده است تا آنجا که فیلم را از ملودرام تا Noir تقسیم‌بندی کرده‌اند: سیاسی، بومی، اجتماعی، جنایی و به اعتقاد بسیاری بهترین فیلم هاکس؛ و البته بهترین همکاریِ او با برنان.

اما از تمامیِ آنچه به بحث گذاشته شد مهم‌تر، واقعه‌ای نادر در سینمای هاکس است که در **داشتن و نداشتن** روی می‌دهد.

قهرمانِ او در حد فاصل دو زن قرار می‌گیرد و در معرض دلباختن به دو زن است. البته نگاه دقیق‌تر و موشکافانه‌تر برای ما آشکار می‌کند که همان ایدهٔ همیشگی در جهانِ هاکس در تأثیر از عوامل گونه تغییر شکل داده است. هلن و مری دو وجه یک زن هستند. دلربایی، حیله‌گری، هوسرانی، حسادت، وفاداری، سرکش، خطرآفرین... همگی صفاتی هستند که در کنار هم زنِ هاکسی را می‌سازند. صفاتی که گویی بین این دو زن تقسیم شده‌اند. خُب روشن است که هلن نمی‌تواند زنی باشد که هری امیدواریی به او داشته باشد، مگر آن که همسرش بمیرد، پس چرا برای نجات شوهرش تلاش می‌کند؟

از سوی دیگر مری است که هری حتی برایش بلیط هواپیما تهیه می‌کند و نمی‌رود، حیله‌گری او را در سرقت کیف پول چطور از یاد می‌برد؟ بجز در **فقط فرشتگان بال دارند**، هیچگاه قهرمان هاکس در وسوسهٔ دو زن نیست، آنجا هم دو وجه متفاوت است که طبق معمول قهرمان هاکس به این نتیجه می‌رسد که این راه سنتی، متقاعدکننده‌تر است. در **داشتن و نداشتن** دو زن دو قطب نیستند، مری سرد و دوست داشتنی است، هلن، گرم حامی، پناهگاه اما دست‌نیافتنی. هلن وجهی از آن کشش درونی هری است به قهرمان شدن، کششی که شاید همیشه در هری سرکوب شد و نشانگر این که او بسیار دوست می‌داشت بجای مرد مبارز می‌بود و این سرپوشی برای بی‌اعتنایی‌اش به همهٔ آرمانهاست. اما مری سمبل میل قهرمان به مخفی شدن است، جایی که هیچکس او را نیابد. پس این اتاقهای تودرتوی هتل بی‌دلیل نیستند که نهایتاً دو زن را در یک جا مخفی می‌کنند و هری به پشتوانه همراهی این دو کشش متضاد است که دشمنان قلدر و چاق و مزاحم را از سر راه برمی‌دارد؛ و باز هم همچون کلانتر، چه دشمنان ناتوان و بی‌عرضه‌ای که حتی ارزش مقابله هم نداشتند و آن شلیک بی‌بدیل پایانی از سوی هری که در ردیف یکی از بهترین شلیکهای تاریخ سینماست (نگاه کنید به تحلیل رابین‌وود از فیلم) و باز مقایسه کنید با صحنهٔ آتش‌بازی پایانی **ریوبراوو** و این که در **داشتن و نداشتن** این لودگی، جمع آمدن در فضای داخلی هتل به جای فضای بیرونیِ شهر و تسلیم شدن تحمیلیِ

دشمن که اصلاً دشمن به حساب نمی‌آید چقدر بهتر است.

هیچ یک از دو زن **داشتن و نداشتن** همچون دو زن **فقط فرشتگان بال دارند** واجد صفات قالبی نیستند. نه آن برانگیزانندگی‌یی که در ریتاهیورث هست و نه آن معصومیتی که در جین آرتور، بطور متمرکز در هیچیک متبلور نشده است.

به گونه‌ای ناهمسان یک پیکرهٔ واحد را تقسیم کرده‌اند. شبیه به برشی که بر آن سمبل معروف و کهن هست، مواج خطی از میان یک دایره عبور کرده و آن را دوشقه (۲)کرده است.

تفکیکی که بیشتر حکایتِ همراهی و همزادیِ اجتناب‌ناپذیر این دو بخش و سازندگی آنان در شکلِ دایره است. به‌نحوی که این دو را اجزاء یک پیکره باید به‌شمار آورد. کاملاً شبیه به‌هم فقط یکی سیاه، یکی سفید. همچون مری و هلن و شاید در حسرت یکدیگر. و این حکایتی است که از اسطورهٔ کهن به بسیاری از مفاهیم هنری راه یافته، همراهیِ خیر و شر، زنانگی و مردانگی که در برخی نظرات فلسفی، مذهبی و روانشناسانه نیز بحث شده است و در بحث گونه‌های سینمایی یکی از مهمترین نشانه‌ها برای تحلیل کشش protagoist به زن مرگ آفرین (Vamp) و زن پناه‌دهنده است که در واقع پیکره‌ای واحدند و دوشقه شده‌اند.

در **داشتن و نداشتن** ما شاهد فضای منحصر بفردی از جهان هاکس هستیم، چیزی که در بررسی ایده‌های تکرار شونده و تکاملشان کاملاً ندیده گرفته شده است و نشانگر موقعیت برتر در شرایطی است که سینماگر در حداکثرِ فاصله از فضایی است که دنیای شخصی‌اش خوانده‌اند و همچنین در ایده‌آل‌ترین سطح از آفرینش هنری است؛ و نباید با شبیه کردن به مؤلفه‌های آثار دیگرش که با توجه به ارتباطگیری با الگوهای سینمایی باید آن را تحلیل شود.

داشتن و نداشتن بهترین اثر هاکس و بهترین نمونه برای آنانی است که بر اثبات این حکم اصرار می‌ورزند: زبان، هنرمند را با خود می‌برد.□

---

۱. Protagonist را ضد **قهرمان** معنی کرده‌اند که ترجمهٔ درستی نیست. Protagonist همان قهرمان ماست، با این تفاوت که قهرمانی اسطوره‌ای نیست. او اخلاقی است، و حتی همه‌فن‌حریف هم هست. البته هدف از انتخاب واژهٔ ضدقهرمان از سوی مترجمان، احتمالاً آشکار کردن بخشی از وجوه منفی ایشان و نبود یک ساخت استوار در شخصیت این قهرمانان است که به **هوس**آلود قابل توصیف است.

شکل حضور و جدالش با زمانه و نظام مقابلش متفاوت از Hero است، والا همچون زورو ممکن است، مخفی هم بشود، یا چون رابین‌هود دست به اعمال خلاف قانون بزند، همچون هملت محبوب قلبهاست، آرمان‌خواه است نظیر زیگفرید و نقطه‌ضعف دارد همچون آشیل.

پس کاملاً با اسطوره‌ها بیگانه نیست. اعمال خلاف قانون رابین‌هود، چون با هدف استقرار دوبارهٔ حکومت پادشاه صورت می‌گیرد، جنبهٔ غیراخلاقی صرف ندارد، رابین‌هود برای مظلومان تلاش می‌کند اما Ptotagonist برای زیستن. می‌توان به سادگی گفت که تفاوتش با قهرمانان اسطوره‌ای در این است که برای ارزشی گروهی تلاش نمی‌کند.

بر خلاف Hero سمبل گروهی نیست یا حافظ و مدافع منافع جمعی نیست و بر عکس جمع خراب‌کن است با اینکه در پایان ممکن است جمع جدید به‌دور او تشکیل شود. این تصور که Hero پیروز می‌شود و Protagonist باید شکست بخورد هم قالبی و تحمیلی است، Protagonist هم می‌تواند پیروز شود اما پیروزیهایش قاطع نیست. با این حال در اینکه Protagonist زیستنی در همسایگی غم‌واندوه دارد، تردیدی نیست. این غم و اندوه، تراژیک و الزاماً تقدیری از نوع محتومش نیست، که گونه‌ای حقانیت و اقتدار را به Hero می‌دهد. می‌تواند نوستالژیک یا حسرت‌بار تلقی شود. باید با انتخاب مثالهای مناسبی از وین و بوگارت در دو فیلم نمونه‌ای، این واژگان را به‌بحث کشید.

۲. شقه‌شدن در اسطوره‌های کهن به اشکال مختلف آمده است: یونانیان باستان معتقد بودند که انسان در ابتدا نه از جنس زن و مرد بلکه از نوع سومی بوده است که چون بسیار توانا و مقتدر بوده، زئوس آن را به دو پاره کرده است و به همین دلیل کششِ عشق در انسان برای میل به یکی شدن یا یافتن نیمه گمشده بروز کرده است. در اسطوره چینی و در نمادِ معروف یانگ وین گونه‌ای دو بخشیِ نامتعادل که هر یک از صفات دیگری بهره می‌برند داریم که صورتِ مشخص‌تری از همزادی قطبهای دوگانه است. البته این فکر که قطبهای زندگی نه در روبروی هم بلکه در همراهی باهمند در بسیاری از تفکرات کهن ثبت شده است.