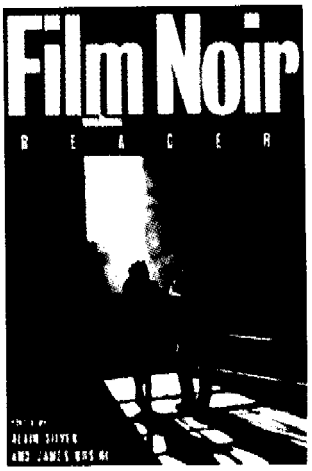
# فیلم‌نوآر (سینمای سیاه)

رابرت کالکر
ترجمهٔ علی عامری مهابادی

**ژانر فیلم نوآر**

در اواسط دهه ۱۹۴۰، ژانر جدیدی گسترش یافت، گرچه شاید صحیح‌تر باشد که بگوییم خود را ابداع کرد. این ژانر که سال‌ها پس از پیدایش «فیلم‌نوآر» نام گرفت، برخی از عناصر ملودرام را تغییر داد و برخی از کلیشه‌های هالیوود در مورد جنسیت و گریزناپذیربودن ایثار و رنج را دگرگون ساخت. هنگامی که عناصر نوآر وارد عرصه شد، هالیوود نمی‌دانست در حال ساختن ژانری جدید است. فیلم‌سازان و بینندگان حداقل به‌صورت آگاهانه و تبیین‌شده نمی‌دانستند که داستانی جدید با سبک بصری نوینی برایشان بیان می‌شود. بالاخره در دهه ۱۹۵۰ بود که فرانسوی‌ها فهمیدند اتفاقی در حال وقوع است و نامی برای آن تعیین کردند. به هر حال، منظور این نیست که فیلم‌نوآر از هیچ به‌وجود آمد، در واقع مانند هر ژانر دیگری به منزله پاسخی به نیازهای فرهنگی شکل گرفت و بر مبنای عناصر سینمایی از پیش موجود توسعه یافت.

طی دوران اشغال فرانسه توسط نازی‌ها (۱۹۴۴-۱۹۴۰) نمایش فیلم‌های آمریکایی ممنوع شد. همشهری کین تا ۱۹۴۶، پنج سال بعد از تولید آن در پاریس به نمایش درنیامد. پس از پایان جنگ فیلم‌های آمریکایی به فرانسه، هجوم آوردند، کشوری که از هنگام اختراع سینما عشقی ژرف و جدی نسبت به این هنر نشان داده بود. گروهی علاقه‌مند از روشنفکران جوان شامل فرانسوا تروفو و ژان ـ لوک گدار که بعدها فیلم‌سازان بسیار تأثیرگذاری شدند، با علاقه‌ای فراوان به تماشای این فیلم‌ها پرداختند. آنها برای این مقصود مکان مناسبی داشتند: سینماتک پاریس که به‌وسیله هانری لانگلوا اداره می‌شد. لانگلوا دوازده ساعت در روز هر فیلمی را که به دست




می‌آورد، نمایش می‌داد. تروفو، گدار و هم‌قطارانشان هرچه توانستند، فیلم دیدند و خصوصاً به فیلم‌های آمریکایی علاقه‌مند بودند، در حالی که زبان این آثار را درک نمی‌کردند. آنان هر چیز راکه لازم داشتند از روایت بصری، تصاویر و سازه فیلم‌ها آموختند، آنها در فیلم‌های اواسط دهه ۱۹۴۰ سبک بصری سیاه و گرایش به محتوای تماتیک سیاه و عبوس را مشاهده کردند. یکی از این منتقدان براساس مجموعه‌ای از داستان‌های پلیسی فرانسوی که سری نوآر نام داشت، این نوع جدید فیلم را «فیلم‌نوآر» نامید. اما نوآر بسیار فراتر از ژانر پلیسی رفت.

سه جریان فرهنگی ـ هنری منجر به گسترش نوآر شد: اکسپرسیونیسم آلمان، داستان‌های سخت‌دلانه (hard- boiled) پلیسی در دهه ۱۹۳۰ و آشوب فرهنگی جنگ جهانی دوم. سبک بصری نوآر به جنبش اکسپرسیونیسم در فیلم، ادبیات، تئاتر و نقاشی آلمان برمی‌گردد که پس از جنگ جهانی اول شکوفا شد. اکسپرسیونیسم ناشی از زخم‌های فرهنگی و روان‌شناسانه‌ای بود که جنگ جهانی اول بر مردم اروپا وارد آورد. همچنین متأثر از افزایش علاقه به روانکاوی و شوق به حساسیت هنر در قبال اضطراب‌های فردی و فرهنگی بود. یک فرض پایه در سینمای اکسپرسیونیسم این است که میزانسن فضای فیلم و داستان، تئاتر و نقاشی باید وضعیت روان‌شناسانه شخصیت اصلی یا کلی‌تر از آن فرهنگ رابیان کند. نقاشی جیغ (۱۸۹۳) اثر ادوارد مونش این تأثیر را به بهترین شکل نشان می‌دهد، گرچه عملاً پیش از جنبش اکسپرسیونیسم پدید آمده و بر آن تأثیر گذارده است. این نقاشی آدمی را روی پل نشان می‌دهد که در مقابل آسمانی رنگارنگ و خشن ایستاده و دست‌هایش را بر صورتش گذارده که آشفته و مملو از وحشت و اضطراب است. این تصویر حاکم بر قرن بیستم است و در واقع شوق اکسپرسیونیسم را به ساختن دنیایی نشان می‌دهد که بازتاب اضطراب‌های درونی است، اضطراب‌هایی که خود این دنیا مولد آن است.

دکتر کالیگاری

غرفه دکتر کالیگاری (۱۹۱۹) اثر کارل مه‌یر و روبرت وینه معروف‌ترین فیلم دوره اکسپرسیونیسم است. این اثر که داستان جنون، خوابگردی و فریب را بیان می‌کند، در دنیایی ساختگی شامل خانه‌های از شکل افتاده، پنجره‌های اریب، سایه‌های نقاشی‌شده روی کف می‌گذرد: مکانی رؤیایی، نامشخص که به سختی می‌توان آن را شناسایی کرد و آشفته و مملو از تیرگی است. تیرگی، عنصر مهم اکسپرسیونیسم سینمایی است. تیرگی بر نور چیره می‌شود و نور صرفاً در قسمت‌هایی نمود می‌یابد که سیاهی را نقطه‌گذاری کرده است. وحشت نیز یکی از میراث‌های ماندگار این جنبش است. اولین حضور اکسپرسیونیسم در هالیوود در سلسله فیلم‌های ترسناکی دیده می‌شود که شرکت یونیورسال در اوایل دهه ۱۹۳۰ تولید کرد. اولین نسخه‌های آمریکایی دراکولا به کارگردانی تاد براولینگ و فرانکنستاین (جیمز ویل) در ۱۹۳۱ به نمایش درآمد. پیش از این ف.و. مورناو در آلمان سال ۱۹۲۲ نسخه سینمایی دراکولا را ساخته بود. کالیگاری و گولم (پل وگنر، ۱۹۱۴) تجسم فرانکنستاین بودند و فیلم‌های ترسناک یونیورسال محبوبیت فراوانی کسب کردند. مخاطبان آمریکایی قبلاً هرگز چنین آثاری ندیده بودند. مناظر تاریک در دنیاهای اساطیری اروپایی که به اشغال شخصیت‌های هیولای ویرانگر درآمده بود، درست مانند نمونه‌های پیشین خودکه بر مخاطبان اروپایی در دوره پس از جنگ جهانی اول تأثیر گذاردند، تماشاگران امریکایی را تحت تأثیر قرار دادند. این فیلم‌ها اَبَر روایت دنیایی آرام و منظم

را تبیین کردند که در اثر هرج و مرج ناشناخته فرو می‌پاشد، همچنین طبیعتی که به علت مداخله انسان دچار ناهنجاری می‌شود. بدین‌ترتیب ژانری جدید در قسمت‌های بعدی آن را ساختند و این روند ادامه پیدا کرد.

میزانسن سایه‌دار هیولاهای ترسناکی که نمونه‌های از شکل‌افتاده جسم انسان هستند و متجاوزان جنی که هولناک‌ترین تمایلات بشری را نسبت به شر و پیروزی نشان می‌دهند، در مقولهٔ سبک بنیادین اکسپرسیونیسم در فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ آمریکا نبودند، جوزف فن استرنبرگ در فیلم‌هایی که طی این دهه ساخت، میزانسنی با سایه‌روشن فراوان پدید آورد، فیلم‌هایی چون مراکش (۱۹۳۰)، بی‌حیثیت (۱۹۳۱)، قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲)، ونوس مو طلایی (۱۹۳۲)، ملکه سرخ (۱۹۳۴) و شیطان یک زن است (۱۹۳۵) نمونه‌های بارز این گرایش هستند. استرنبرگ در وین به دنیا آمد، اما تربیت امریکایی داشت. او شدیداً تحت تأثیر سبک اکسپرسیونیسم بود و فیلم سنت‌شکن خود، فرشته آبی (۱۹۳۰) را در آلمان ساخت. طی این دوران فیلم‌سازان فراوان دیگری از آلمان گریختند تا در امریکا کار خود را دنبال کنند. کارل فروند در ۱۹۲۴، آخرین خنده ساخته مورنائو و در ۱۹۲۶ فیلم افسانه علمی متروپلیس اثر فریتس لانگ را فیلمبرداری کرد که از جمله کارهای فراوان او به‌شمار می‌رود. او به امریکا رفت و نخستین فیلم دراکولا را فیلمبرداری کرد. فروند در اواخر دوران حرفه‌ای خود فیلمبردار مجموعه تلویزیونی لوسی را دوست دارم! بود.

صحنه‌ای از همشهری کین

به‌رغم ساخته‌شدن فیلم‌های ترسناک و آثار استرنبرگ و مهاجران آلمانی، میزانسن تاریک و سایه‌دار (الگویی از سایه ـ روشن، اصطلاحی در تاریخ هنر به معنی نقاشی با نور و سایه) در دهه ۱۹۳۰ شیوه غالب نبود. نورپردازی با مایه روشن ـ که در آن کل صحنه به‌طور یکنواخت نورپردازی می‌شود ـ بر فیلم‌های سینمایی حاکم بود. برخی از فیلم‌های مربوط به بحران بزرگ اقتصادی آمریکا هم ظلمت فرهنگی آن دوره را بیان می‌کنند. ولی اکثر فیلم‌های این دوران حکم پادزهر را دارند. تصاویر نورانی و روایات کمیک و واضح آنها کارکردی اجتماعی دارد که در صورت نمایش ظلمت محزون و ترسناک شیوه اکسپرسیونیستی کمرنگ می‌شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

### همشهری کین

همشهری کین تمام این عناصر را تغییر داد. در ۱۹۳۹ اورسون ولز به هالیوود آمد. پیش از آن وی مرد عرصه تئاتر (و رادیو) بود. او تجربیات تئاتری فراوانی بر صحنه نیویورک داشت و با علاقه به ترجمه سبک‌های رادیکال نورپردازی، صدا و ترکیب‌بندی تئاتر به زبان سینما وارد کار فیلم‌سازی شد. ولز خصوصاً به استفاده اکسپرسیونیستی از سایه علاقه داشت. همشهری کین میزانسنی تیره دارد که در آن سایه به منزله وسیله‌ای تماتیک مورد استفاده قرار می‌گیرد.

همشهری کین فیلمی در مورد تلاش ناممکن برای تعریف یک شخصیت پیچیده است. این تعریف شخصیت به وسیله پنج نفر انجام می‌شود که فکر می‌کنند چارلز فاستر کین را می‌شناسند و داستان‌هایشان روایت فیلم را شکل می‌دهد. خود کین اغلب و عملاً در سایه قرار دارد. میزانسن فیلم تیره و ژرف است. تلفیق نورپردازی سایه‌روشن و فیلمبرداری با عمق میدان زیاد باعث شده تا همه‌چیز از جلوی پیش‌زمینه تا انتهای پس‌زمینه وضوح فراوانی داشته باشد. این حالت دنیایی مرموز پدید می‌آورد که فضایش در آن‌واحد توجه‌برانگیز و تهدیدکننده است.

فیلم نوآر

جایی که در آن همه‌چیز رؤیت‌پذیر می‌نماید، ولی کمتر چیزی می‌بینیم که به درک شخصیت اصلی کمک کند.

همشهری کین از نظر تجاری فیلم موفقی نبود، زیرا داستان آن الگویی از زندگی ویلیام راندلف هرست روزنامه‌نگار و میلیونر مشهور است و از همان ابتدا، دچار مشکل شد. حتی زمانی رسید که هرست با مترو گلدوین مه‌یر، استودیویی دیگر وارد مذاکره شد تا نگاتیو اصلی فیلم را بخرد و نابود کند. او مانع شد که بسیاری از روزنامه‌هایش آگهی تبلیغاتی را منتشر کنند. گرچه مدت‌ها طول کشید تا علاقه مردم به فیلم جلب شود ولی از همان ابتدا، نظر حرفه‌ای‌های سینما را جلب کرد. کارگردان‌ها، فیلمبرداران، طراحان صحنه تحت تأثیر سبک رادیکال آن قرار گرفتند، سبکی که به شدت متکی بر ساختارهای اکسپرسیونیسم بود. تأثیر ولز و مدیر فیلمبرداری‌اش، گرگ تولند بر سبک سینمای دهه ۱۹۴۰ بسیار چشمگیر می‌نمود. فضای تیره بر سینمای هالیوود در این دهه سایه افکنده بود.

**داستان**

همشهری کین مهمترین گذرگاه فیلم‌نوآر و وامدار سینمای اکسپرسیونیسم است. یکی دیگر از منابع تأثیرگذار از دنیای ادبیات آمد. در دهه ۱۹۳۰ مکتبی عامه‌پسند از نویسندگان داستان پلیسی ظهور کرد. معروف‌ترین آنها ریموند چندلر و دشیل همت بودند. آثار این نویسندگان به مکتب داستان‌های پلیسی سخت‌دلانه معروف شد و آنان در خلق چشم‌اندازهای عبوس از دنیای فاسد قاچاقچیان مواد مخدر، سارقان و استثمارگران اخلاق‌ستیز حاکم، استادانه عمل کردند، دنیایی که شخصیت‌های پلیس بدبین ولی اخلاق‌گرای آنها مانند سام اسپید همت و فیلیپ مارلو چندلر به آن نفوذ می‌کنند. پلیس‌های آنان قهرمان نیستند اما ثابت قدم‌اند، زیرک ولی دچار ضعف و آسیب‌پذیر هستند، در حالی که به اصول اخلاقی خود وفادار مانده‌اند، ماجراجویی‌های قهرمانانه خود را پشت سر می‌گذارند.

سومین شخصیت مرتبط با این مکتب داستان‌های پلیسی نمی‌نوشت، جیمز م. کین داستان‌هایی در مورد خانواده‌های منحط و پایین‌تر از طبقه متوسطی بیان کرد که زیر فشار جفاکاری، جنایت و فساد اخلاقی از هم می‌پاشند. تقریباً تمام رمان‌های او از جمله غرامت مضاعف، میلدرد پی پرس، پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند، طی دهه ۱۹۴۰ به فیلم برگردانده شدند.

آثار کین و مکتب داستان‌های سخت‌دلانه چندان با هالیوود دهه ۱۹۳۰ سازگار نبود. به هر صورت هالیوود از سانسوری که بر خود تحمیل کرده بود، رنج می‌برد و نیاز داشت که به فرهنگ دوره بحران بزرگ اقتصادی، روحیه ایدئولوژیک بدهد. شرکت برادران وارنر از همان ابتدای انتشار رمان شاهین مالت اثر همت، حق اقتباس رمان را به دست آورد و طی دهه ۱۹۳۰ دو نسخه سینمایی از آن ساخت که یکی از آنها بر مبنای شخصیت و بازی بتی دیویس شکل گرفت. به هر حال این نسخه‌ها چندان موفق نبودند تا آنکه در ۱۹۴۱ جان هیوستن فیلم را با شرکت همفری بوگارت در نقش سام اسپید کارگردانی کرد. طی دهه ۱۹۳۰، مترو گلدوین مه‌یر با ترکه مرد نوشته دشیل همت بسیار موفق‌تر بود. فیلم به عنوان بخشی از سلسله کمدی‌های اسکروبال (دیوانه‌وار)، پرشور، دارای روایاتی با ضرباهنگ سریع ساخته شد. آثاری در مورد زوج متأهلی از

طبقه بالای اجتماع که نوشخواره‌اند، با یکدیگر درگیری لفظی دارند و در عین حال قدری هم کار پلیسی انجام می‌دهند.

**شاهین مالت**

نسخه سال ۱۹۴۱ شاهین مالت، فیلمی کمدی نبود، با وجود این نسبت به نمونه‌های قبلی خود از لحن کنایی و شیطنت‌آمیزی برخوردار بود. در عین حال ضرباهنگ آرام‌تری داشت و نسبت به اغلب فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ از ترکیب‌بندی و تدوین منسجم‌تری برخوردار بود. شاهین مالت جان هیوستن بخش عمده دیالوگ‌های خشن همت را حفظ کرده و حسی از دنیای شدیداً فاسدی نشان می‌دهد که تجسم آن در فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ دشوار بود. از نظر بصری گرچه فیلم نسبت به آثار دهه ماقبل خود لحن و فضای سیاه‌تری دارد، از نورپردازی سایه روشن عمیقی که در فیلم‌های پس از همفری کین دیده می‌شود، استفاده نمی‌کند. این فضای سیاه از حدود سال ۱۹۴۴ بر سینمای هالیوود مستولی شد.

شاهین مالت

**غرامت مضاعف، خیابان اسکارلت**

سومین جریانی که فیلم‌نوآر را تحقق بخشید، خارج از دنیای فیلم بود. سیاهی فیلم‌نوآر تا حد زیادی متأثر از فضای سیاه فرهنگ در سال‌های پیش و پس از جنگ جهانی دوم است. مضامین نوآر و ضعف مرد، خیانت و جنایت‌پیشگی زن، از حس ناامنی چندگانه‌ای نشأت می‌گیرد که در روح امریکایی رخنه کرده است، مواردی که قبلاً راجع به آنها گفتیم، این مضامین هم در شکل و هم در محتوای فیلم‌نوآر جای گرفت. سیاهی بصری ژانر و مردان آسیب‌دیده و وسواسی آن نمایانگر وضعیت اضطراب‌آلود فرهنگ در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم است.

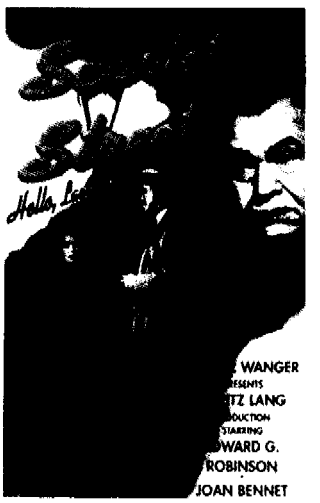
سه فیلم شاخص در سال ۱۹۴۴ و ۱۹۴۵ ظاهر و مضامین ژانر جدید را تغییر دادند. آر ک اُ، شرکتی که همفری کین را تهیه کرده بود، اقتباسی از رمان بدرود زیبای من نوشته ریموند چندلر به کارگردانی ادوارد دیمتریک ساخت.

این نسخه جنایت، زیبای من نام گرفت. شاید علت تغییر نام رمان این بود که فیلم به عنوان محملی برای بروز توانایی‌های دیک پاول، بازیگر نقش اصلی در فیلم‌های موزیکال در نظر گرفته شده بود. او می‌خواست ظرفیت بازیگری خود را افزایش دهد. شرکت نیز می‌ترسید که نکند استفاده از نام اصلی رمان باعث شود تا بینندگان فکر کنند که این هم یکی از موزیکال‌های دیک پاول است. جنایت، زیبای من یکی از بهترین اقتباس‌های سینما از رمان چندلر محسوب می‌شود. پاول صدای فیلیپ مارلو را در حکم راوی باکنایه‌ای هولناک بیان می‌کند. از سوی دیگر، دنیایی که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، غرق در نورپردازی دهه ۱۹۳۰ نیست، بلکه نور گهگاه تاریکی را کاهش می‌دهد. مارلو در جایی از فیلم می‌گوید: «من مردی کوچک با شغلی کثیف هستم.» این تفسیر نمایانگر شرایط وجودی شخصیت وجودی مرد نوآر در دنیایی است که نمی‌تواند آن را به خوبی ببیند و دقیقاً شناسایی کند.

فیلم نوآر...

در همان سال ۱۹۴۴، بیلی وایلدر کارگردان آلمانی غرامت مضاعف را برای پارامونت ساخت. فیلم براساس رمانی از جیمز م.کین با فیلمنامه ریموند چندلر ساخته شد. غرامت مضاعف عناصر

ژانری اساسی نوآر را ترکیب کرد. دیالوگ‌های کنایی، شخصیت مذکر ضعیفی که به دام شکارچی زن می‌افتد و میزانسنی که به اندازه جنایت، زیبای من سیاه نیست، بلکه خاکستری و تنگناهراسانه (claustrophobic) است. فیلم به شکلی نادر دارای صحنه‌های فضای باز خارجی است: خیابان‌های شهر در شب که در معرض نور بالای خودروها و مشعل جوشکاری کارگران قرار دارد، خیابان‌های خاکستری حومه لس‌آنجلس که شیارهای آن با آسفالت سیاه پوشانده شده و فضای محدود، زندگی‌های کثیف را برجسته‌تر می‌سازد. صحنه‌های داخلی غبارآلود و خاکستری هستند. اتاق نشیمن فیلیس دیتریشسون ـ زنی که والتر نِف، فروشندهٔ بیچاره بیمه را وادار می‌کند تا شوهرش را بکشد، بعد فروشنده را با تیر می‌زند و خودش هم به دست او کشته می‌شود ـ با نوری که از پشت کرکره‌ها می‌آید روشن می‌شود. این نور ذات غبار سرگردان در هوا را نمود می‌دهد. از این زمان به بعد تصویر رشته‌های نور از پشت کرکره تقریباً در کل فیلم‌های دههٔ ۱۹۴۰ دیده می‌شود.




غرامت مضاعف را می‌توان به دو روش خوانش کرد. از یک جنبه فیلمی زن‌ستیزانه درباره زنی ترسناک و مهلک است و از جنبهٔ دیگر شخصیت مؤنث را از قید موقعیت‌های ملودراماتیک محدودکننده و متضادی رها می‌کند که او را بی‌پناه می‌سازد. منتقدان فمینیست دیدگاه‌های متمایزی درباره این فیلم و کل ژانر نوآر دارند. در واقع فیلم به شخصیت مؤنث خود قدرت و قابلیت کنترل بیشتری می‌دهد و از طرفی دیگر او را نه به منزلهٔ محور امن خانواده بلکه ویرانگر خانواده درنظر می‌گیرد. در واقع موقعیت انفعالی زن در داستان‌های متعارف را دگرگون می‌سازد. به هر صورت این واقعیت که او و طعمهٔ مذکرش در انتها می‌میرند، لحن بالقوه تندرو فیلم را تضعیف می‌کند. نکته‌ای که جای ابهام ندارد، نگرش فیلم نسبت به این نهادهای فرهنگی مقدس و مبانی ژانر مانند خانواده و مرد شجاع، حامی و با اعتماد به نفس است.

والتر نِف در ابتدای فیلم زخمی است. او بر اثر گلولهٔ اسلحه فیلیس در حال مرگ است و این داستان غم‌انگیز را مقابل یک دستگاه ضبط‌صوت در دفترش تعریف می‌کند. نِف ابتدا خودملامتگر نیست، او در داستان شخصیتی سروزبان‌دار است که در داستانش خود را کوچک می‌کند. با وجود این مشخصاً بازنده‌ای محسوب می‌شود که گرایش او به فیلیس خرد و تسلطش را بر خویشتن از بین می‌برد. ما درمی‌یابیم که فیلیس خانواده‌هایی تشکیل می‌دهد که تا آنها را نابود کند. خانواده‌ای که والتر به عنوان مأمور بیمه در آن وارد می‌شود تا کاسبی کند، مرکب از آدم‌هایی است که خرخر و ناله می‌کنند و شوهر فیلیس کاملاً سزاوار مرگی است که زنش برای او تدارک می‌بیند. او نخست شوهر و سپس والتر را در دنیایی از خانه‌های محقر، ساختمان‌های اداری شلوغ، سوپرمارکت‌ها و ریل‌های تاریک راه‌آهن (جایی که والتر جسد شوهرش را دفن می‌کند) آلت دست قرار می‌دهد. در این روایت چندان نشانی از احساسات‌گرایی دیده نمی‌شود.

سال بعد فریتس لانگ، یکی دیگر از کارگردان‌های آلمانی که از برجسته‌ترین شخصیت‌های جنبش اکسپرسیونیسم به‌شمار می‌رود، فیلمی با نام خیابان اسکارلت ساخت. در این اثر کریستوفر کراس (ادوارد گ. رابینسون، بازیگری از دوران اولیهٔ سینمای گنگستری که در غرامت مضاعف نقش رئیس و متعاقباً دوست والتر نِف را بازی می‌کند) شوهری سربه‌زیر و مطیع است که مجذوب زن جوانی به نام کیتی می‌شود. شیفتگی او در نقطه اوج با نوعی تصویر نمود می‌یابد که

هالیوود آن را با علاقه برای اشاره به تحقیر مرد نشان می‌دهد: او ناخن‌های کیتی را لاک می‌زند. در این فیلم‌نوآر کلاسیک، نقاشی موضوع مهمی است. قدری بعد کریس کراس خود را نقاش جا می‌زند و کیتی دوستش جانی را وامی‌دارد تا آثار کریس را به عنوان نقاشی‌های کیتی معرفی کند. کریس از فرط عصبانیت کیتی را می‌کشد و جانی به جرم این جنایت به زندان می افتد. مرد سربه‌زیر، صرفاً از طریق واکنش خود به ایفای نقش احمق دارای قدرت می‌شود. گرچه جانی به دلایل فراوان سزاوار مرگ است، اعدام او باعث می‌شود تا کریس کراس (عنوانی کنایه‌آمیز) شدیداً دچار احساس گناه شود.

فریتس لانگ

این روایت کوچک و هولناک به دلیل توانایی لانگ برای ایجاد اشتیاق و پارانویا، نمایش شکست و پیروزی حقیر شخصیت اصلی مطیع و ناامید، قوام چشمگیری می‌یابد. روایت در نقطه اوج خود به بحرانی وجودی می‌انجامد. چنان‌که کریس تا ابد بار احساس گناه خود را بر دوش می‌کشد. او تبدیل به مردی خیابانگرد می‌شود و در شهری پرسه می‌زند که آدم‌های دیگری در آن دیده نمی‌شوند. او تنها انسان زنده است که ناامیدی خود را به تنهایی تحمل می‌کند.

خیابان اسکارلت اضطراب جهانی و تضعیف عاملیت فردی را بیان می‌کند، موردی که معمولاً جزئی از آثار ادبی و برجستهٔ مدرنیستی است. بعدها نکات ظریف فیلم بارها و بارها در ژانر فیلم‌نوآر تکرار می‌شود. دنیا تاریک و فاسد است. زنان شکارچی‌اند. مردان خشن و بی‌رحم یا منفعل. قربانیان ناآگاه خشونت یا جنسیت هستند. به‌هرصورت مشاهدهٔ این موارد دشوار است. مثلاً یکی از شخصیت‌های فیلم‌نوآر می‌گوید: «حس می‌کنم از درون مرده‌ام. در گوشهٔ تاریکی گیر افتاده‌ام و نمی‌دانم چه کسی مرا می‌زند.» تمام این نکات در سینمایی که معمولاً خود را وقف نمایش چیزهای درخشان و هماهنگ یا امنیت و پایان‌های متقاعدکننده ملودرام کرده است، جای تحسین دارد. هیچ‌یک از فیلم‌سازان اصطلاحی برای ژانری نداشتند که شدیداً استودیوها را به خود مشغول کرد، تاریکی غالب شد و در اواسط دههٔ ۱۹۴۰ اغلب فیلم‌های هالیوودی که کمدی نیستند، برخی از ویژگی‌های نوآر را دارند. حتی اگر این ویژگی منحصر به تصویر اتاقی با سایه‌روشن کرکره‌ها باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

### نقطه اوج نوآر

در مکانی دور افتاده در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ فیلم‌نوآر همچنان تداوم داشت. چهار فیلم که سازندگانشان کاملاً نسبت به کار خود آگاه بودند، این ژانر را به نقطه اوج رساندند. در مکانی دور افتاده (۱۹۵۰) ساخته نیکلاس ری عناصر نوآر را با ملودرام مردانه تلفیق می‌کند. همفری بوگارت شخصیتی مملو از خشمی فروخورده را تجسم می‌بخشد. فیلمنامه‌نویسی که در سایه خشونت تحمل‌ناپذیر خود زندگی می‌کند. بوگارت پیش از این در شاهین مالت و خواب ابدی (اقتباس هاوارد هاکس از رمان ریموند چندلر که فیلمنامه‌اش با همکاری ویلیام هاکنز نوشته شد) به تبیین شخصیت مذکر نوآر کمک کرده بود. او در آن واحد خوددار و ستیزه‌جو است، هنگامی که دلباخته می‌شود، خشم رشته‌های او را پنبه می‌کند. در مکانی دورافتاده درست به همان اندازه که در تحلیل خشم مردانه و آشفتگی‌های جنسیت پیچیده و تکان‌دهنده است، در مجموعه آثار برجستهٔ سینمای امریکا قرار می‌گیرد. این یکی از معدود فیلم‌های امریکایی است که این واقعیت را نشان

می‌دهد که شاید عشق عملاً بر همه‌چیز غلبه نکند. اینکه شاید تفاوت در واکنش‌های دو جنس مخالف لاینحل باشد و بالاخره ممکن است شخصیت‌های محوری و روایت آنها به گره‌گشایی نینجامد.

**مرد عوضی**

مرد عوضی (۱۹۵۷) ساختهٔ آلفرد هیچکاک «داستانی حقیقی» را دستمایه قرار داد و سبکی شبه‌مستند پدید آورد تا وقایع زندگی مردی معمولی و خانواده‌دوست را روایت کند که متهم، دستگیر و به جرم سرقت محاکمه می‌شود. این وقایع زن او را به ورطه جنون می‌کشاند. بخش عمده فیلم (که از جنبه بصری سیاه‌ترین و تنگناهراسانه‌ترین اثری است که هیچکاک ساخته است)، روند دستگیری و محاکمه شخصیت اصلی را دنبال می‌کند. فیلم ضرباهنگ آرام و تقریباً خلسه‌آوری را پی‌می‌گیرد و معضل پایدار شخصیت‌هایش را برطرف نمی‌سازد. فیلم حتی بیش از خیابان اسکارلت که یک دهه پیش ساخته شد، از ساختارهای نوآر استفاده می‌کند تا ناتوانی قدرت و هویت فردی را در دوران پس از جنگ‌جهانی دوم نشان دهد. گمگشتگی، ناتوانی و استیصال در رفع هرج‌ومرج‌های غالب (عناصر کابوسی که از ناخودآگاهی فرد به کل فرهنگ راه می‌یابد) از همان ابتدا یکی از شاخص‌های نوآر بوده است. اکنون این عناصر نوآر در انتهای چرخهٔ اول خود به نحو صریح‌تری با فضای سال‌های دهه ۱۹۵۰ ارتباط می‌یابند. مشخصهٔ آن دهه دخالت شدید دولتمردان در آزادی‌های روشنفکرانه کشور از طریق رشد شرکت‌های بزرگ و شکل‌دادن به اسطورهٔ ابردشمنی است که آماده نفوذ به هر یک از سازه‌های فرهنگ است. بدین ترتیب پارانویای دههٔ ۱۹۵۰ به‌شکلی ژرف در فیلم‌نوآر نمود می‌یابد. همان‌طور که به شکلی کم‌رنگ‌تر در فیلم‌های افسانه علمی، یکی از ژانرهای مهم دههٔ ۱۹۵۰ به‌صورت حملهٔ بیگانگان فضایی دیده می‌شود.

الفرد هیچکاک

**بوسهٔ مرگبار**

بوسهٔ مرگبار (۱۹۵۵) ساخته رابرت آلدریچ نسخهٔ کارآگاه خصوصی فیلم‌نوآر را دستمایه قرار می‌دهد تا مستقیماً به موضوعات جنگ سرد بپردازد. فیلم بر مبنای رمانی از میکی اسپیلین ساخته شد که داستان‌های پلیسی خشن و زن‌ستیزانه او در دهه ۱۹۵۰ بسیار محبوب بود. آلدریچ در فیلمی که بر مبنای شخصیت مایک همر، پلیس رمان‌های اسپیلین ساخت، بخش عمده‌ای از ابتذال فیلم را حذف و خشونت را به نوع غریبی تبدیل ساخت. بوسهٔ مرگبار درباره جست‌وجو برای یافتن جعبه‌ای اسرارآمیز است که محتوی مواد هسته‌ای است. وقتی جعبه باز می‌شود صدای غرش وجیغ‌مانندی درمی‌آورد و با نوری مرگبار می‌درخشد. کوینتین تارانتینو در داستان عامه‌پسند فکر چمدانی اسرارآمیز با نوری طلایی را از جعبه مرموز در بوسه مرگبار الهام گرفت. این جعبه توسط زنی کنجکاو کشف و باز می‌شود (فیلم با نوعی زن‌ستیزی خاص دههٔ ۱۹۵۰ به اسطورهٔ جعبه پاندورا می‌پردازد) و دنیا را منفجر می‌کند.

نوآر معمولاً دربارهٔ انفجار درونی و نه انفجار بیرونی است. اما چنان‌که تی.اس.الیوت در دهه ۱۹۲۰ خاطرنشان کرد، دنیا لزوماً با انفجار به آخر نمی‌رسد، احتمالاً کارش با ناله تمام می‌شود و

ناله همان چیزی است که در خیابان اسکارلت یا مرد عوضی یا در مکانی دورافتاده می‌شنویم. بوسهٔ مرگبار ناله را به انفجاری قراردادی‌تر تبدیل می‌سازد. وقتی نور به تاریکی نوآر نفوذ می‌کند، دنیا از هم می‌پاشد. وقتی پلیس رازی را کشف می‌کند که مدت‌ها در جست‌وجوی آن بوده است، کباب می‌شود. این همان پارانویای غریب و مبهم دههٔ ۱۹۵۰ است. انسان‌ها به انزوا کشانده می‌شوند، اگر آنها واقعاً به راز دنیا پی ببرند، خود و دیگران را نابود می‌کنند.

**نشانی از شر**

وضعیت دیگری هم بین انفجار درونی و نابودی بیرونی هم محتمل است: خلق دنیایی که به شکل کابوسی مستمر از پرسپکتیوهای گیج‌کننده، خیابان‌های تاریک طولانی، آدم‌های غریبی که در چشم‌انداز بی‌ثبات باشگاه‌های شبانه، متل‌های پنهان، چاه‌های نفت، تقاطع‌های خاکستری و عریان و فاضلاب‌ها باز نمود می‌یابد. به‌عبارت دیگر، همان به‌روز درآوردن بینش اکسپرسیونیستی برای اشاره به دنیای مدرن. این همان کاری است که اورسن ولز در نشانی از شر (۱۹۵۸)، آخرین فیلم‌نوآر در چرخه اول ژانر انجام می‌دهد. این نکته قابل تعمق است که چنین فیلمی باید به وسیله کارگردانی ساخته شود که هجده سال پیش‌تر این ژانر را به‌وجود آورد. تقریباً هشت سال بود که اورسون ولز خارج از ایالات متحده زندگی می‌کرد. او بازگشت و طرحی یافت که براساس رمانی درجه‌دو راجع به پلیسی فاسد شکل گرفت. در فیلم چارلتون هستون نقش مردی مکزیکی را برعهده دارد. ولز چالش‌های کار را پذیرفت و برجسته‌ترین و مبتکرانه‌ترین فیلم‌نوآر تاریخ سینما را ساخت. نشانی از شر عمدتاً در خیابان‌های محله ونیز. در لس‌آنجلس و درون ساختمان‌های واقعی فیلمبرداری شد. ولز «دنیای واقعی» را به کابوسی از شهری مرزی تبدیل ساخت که در فساد غوطه می‌خورد، جایی که پلیسی محلی مدرک جاسازی می‌کند تا مظنونین را بگیرد. (نقش پلیس را خود ولز بف کرده، لنگان و خرخر کنان ایفا می‌کند). از طرف دیگر بازرسی مکزیکی که شخصیتی پرشور و اخلاقی دارد، دست به کار می‌شود تا آبروی کشورش را حفظ و از عروس امریکایی‌اش حمایت کند.

نشانی از شر تا حدی نمایانگر دیدگاه فردی از خارج نسبت به امریکای دههٔ ۱۹۵۰ است که تازه از چنگال جوزف مک کارتی و شکارچیان ضدکمونیست خارج شده و ملغمه‌ای از فساد اخلاقی و سیاسی است. از سوی دیگر تلاشی کنایه‌آمیز برای ایجاد سمپاتی نسبت به شیطان است. ولز در نقش هنک کوینلن، پلیس فاسد (بدل جوزف مک کارتی) در واقع ضعیف و کینه‌توز است و قصد انتقام‌گیری از به قول خودش «حرفه کثیف خود» را دارد. از سوی دیگر دنیایی که ولز برای این شخصیت‌ها می‌سازد، صرفاً منحصر به تخیل او است و از طریق فیلمبرداری، حرکت‌های دوربین روی رل (تراک)، جرثقال (کرین) دوربینی که گاه پایین‌تر از سطح چشم می‌آید و سپس به سرعت با حرکت کرین بالای سر شخصیت‌ها می‌رود، نشان داده می‌شود. نمای بلند افتتاحیه نشانی از شر اتومبیلی را در حال گذر از هزارتوی تاریک مرز مکزیک - امریکا تصویر می‌کند. این نما تقریباً چهار دقیقه به طول می‌انجامد و یکی از معروف‌ترین برداشت‌های بلند در سینمای معاصر است. دوربین شخصیت‌ها و درک مخاطب را نسبت به آنها از طریق ترکیب‌بندی‌های گیج‌کننده خارج از محور تبیین می‌کند و آنها را در دنیایی تاریک و

کابوس‌مانند محصور می‌سازد. این تعریف همان چیزی است که میزانسن می‌تواند ایجاد کند.

**تولد دوباره نوآر**

تقریباً نمی‌توان چیزی فراتر از قدرت نشانی از شر در ایجاد میزانسنی تاریک، در حال فساد و اکسپرسیونیستی پدید آورد. ژانر نوآر به اوج کارایی خود رسید و فیلم‌هایش تدریجاً به روش‌هایی که قدرت آن را تضعیف می‌کرد، به تلویزیون واکنش نشان دادند. سایه روشن عمیق دههٔ ۱۹۴۰ جای خود را به طیف یک دستمایه‌های خاکستری در دهه‌های ۱۹۵۰ داد. سپس در دهه ۱۹۶۰ فیلم رنگی جای فیلم سیاه‌وسفید را گرفت. از آن‌جایی که فیلم‌نوآر اساساً و شدیداً متکی بر حد نهایی تیره در طیف سیاه و سفید بود، به نظر رسید که ورود رنگ پایان حیات تصویری آن را رقم خواهد زد. گرچه حداقل یک فیلم برجسته و رنگی نوآر، نیاگارا (۱۹۵۳) اثر هنری هاتاوی ساخته شد. ولی رنگ رسانه بسیار انعطاف‌پذیری نمود. برای درک این موضوع مروری کوتاه بر تاریخ رنگ ضرورت دارد.

در دوران سینمای صامت فیلم همواره رنگ‌آمیزی شده است. مثلاً با مایه قرمز که بر شور و احساس دلالت دارد، آبی نشان از شب و رنگ طلایی نشان از روز می‌دهد. تجربه با نگاتیو رنگی «واقع‌گرایانه‌تر» از اوایل دهه ۱۹۲۰ آغاز شد و ظهور سه رنگ تکنی‌کالر در اوایل دهه ۱۹۳۰ به عرصه آمد. رنگ تا اوایل دهه ۱۹۶۰ هنوز فرآیندی تخصصی محسوب می‌شد که عمدتاً در فیلم‌های موزیکال و تخیلی به‌کار می‌رفت (به همین علت است که بخش‌های شهر اُز در فیلم جادوگر شهر اُز (۱۹۳۹) به‌صورت تکنی‌کالر گرفته شده‌اند). لازمهٔ واقع‌گرایی، فیلم سیاه و سفید بود. این بحث همواره مطرح بوده که چگونه فیلم قراردادی بر الگوهای تکراری و ساختارهای قابل تشخیص تکیه دارد. این موضوع به‌بارزترین شکل در این واقعیت جلوه می‌یابد که پیش از دههٔ ۱۹۶۰ فیلمبرداری سیاه‌وسفید «واقعیت» قلمداد می‌شد. البته در فیلم رنگی یا سیاه‌وسفید هیچ چیز ذاتاً «واقع‌گرایانه‌ای» وجود ندارد. دومی صرفاً به این علت «واقعی» قلمداد می‌شود که شیوهٔ غالب بود و البته رنگ شیوه غالب نبود. ولی این وضعیت در دهه ۱۹۶۰ متحول شد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تلویزیون برنامه‌هایش را به‌صورت رنگی پخش کرد و چون نقطهٔ نهایی برای توزیع هر فیلم صفحه تلویزیون است، در اواخر این دهه تمام فیلم‌ها به‌صورت رنگی ساخته شد. تأثیر فیلم‌نوآر قوی بود و فیلم‌سازان جوان که بسیاری از آنها در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ از دانشکده‌های سینمایی فارغ‌التحصیل شده بودند، احساسی مشابه با روشنفکران فرانسوی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ را در خود احساس کردند: آنها می‌خواستند در سبک و محتوای فیلم‌های امریکایی دهه‌های ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ نکات خارق‌العاده‌ای کشف کنند. آنها شروع به احیای نوآر کردند. دوباره راجع به رنگ آن فکر کردند و نوآر را در حکم روشی برای فیلمبرداری رنگی، به منزله واکنشی نسبت به حوایج ذهنی خود مورد استفاده قرار دادند. آرتور پن با حرکت‌های شبانه فیلمی مهم ساخت که ژانر نوآر را احیا کرد و البته مارتین اسکورسیزی در این امر نقش محوری داشت. راننده تاکسی (۱۹۷۶) اکسپرسیونیسم تاریک فیلم‌نوآرهای اصلی را نمود می‌دهد. فیلم از حیث ایجاد چشم‌اندازی شهری که بازتاب پارانویایی شخصیت اصلی است، صرف‌نظر از نشانی از شر کامل‌ترین فیلم این ژانر محسوب می‌شود. این ژانر را فرانسوی‌ها

نامگذاری کردند و اغلب بسیاری از سینماروها آن راشناخته‌اند. در دههٔ ۱۹۸۰ نشریهٔ تی‌وی‌گاید در فهرست خود به فیلم‌نوآر اشاره کرد. در نابودگر (۱۹۸۴) سکانس باشگاه شبانه‌ای وجود دارد، نام این باشگاه «تک نوآر» است.

**انعطاف‌پذیری ژانر**

چرخه‌ای غریب شکل می‌گیرد. ژانر تجربه‌ای مشترک است. فیلم‌سازان آثار خود را درچارچوب مرزهای ژانری پدید می‌آورند، مرزهایی که مخاطبان در آنها به آسودگی خیال و اطمینان می‌رسند. نوآر آسودگی خیال ایجاد نمی‌کند، با این حال فوراً تبدیل به الگویی تشخیص‌پذیر، الگویی از اندوه و ناامیدی شد. علاوه بر این، نوآر به مفهوم متعارف ژانری شکل نگرفت، بلکه عمدتاً به‌طور ناخودآگاه با مجموعه عوامل گوناگونی پدید آمد که مستقیماً تحت کنترل روشنفکرانه فیلم‌سازان نبود. نوآر حتی بیش از وسترن، ملودرام رمانتیک، فیلم افسانه علمی یا بیشتر ساختارهای قراردادی با واکنش و تشخیص بیننده شکل گرفت. در وهله بعد، منتقدان و نه فیلم‌سازان، نخست در فرانسه و متعاقباً در امریکا آن را تعریف کردند. هنگامی که نوآر تعریف شد (نخست منتقدان دریافتند که چنین‌ژانری وجود دارد و سپس فیلم‌سازان جوان قدرت آن را به منزله شکلی تصویری و روایی درک کردند) این ژانر احیا و ساختاردهی مجدد شد و تدریجاً به ژانرهای دیگر نفوذ کرد. فیلم‌های گوناگونی شامل کلوت (۱۹۷۱) ساخته آلن ج. پاکولا، دو قسمت اول پدرخوانده (۱۹۷۲، ۱۹۷۴) محله چینی (۱۹۷۴) اثر رومن پولانسکی، همه مردان رئیس جمهور (۱۹۷۶) به کارگردانی پاکولا، بلید رانر (۱۹۸۲)، بیگانه ۳ (دیوید فینچر، ۱۹۹۲) از جمله فیلم‌های فراوانی هستند که شکل و ساختار نوآر را مورد بازاندیشی قرار دادند و آن را متناسب با نیازهای معاصر، روزآمد کردند. امروزه نوآر در فیلم‌هایی از دور ۱۸۰ درجه (۱۹۹۷) ساخته اُلیور استون و پرونده محرمانه لس‌آنجلس (۱۹۹۷) اثر کرتیس هنسون گرفته تا شهر تاریک (۱۹۹۸) ـ فیلمی افسانه علمی که عنوانش برگرفته از فیلم‌نوآری متعلق به سال ۱۹۵۰ است ـ تداوم دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منبع: Film, Form and Culture, Robert Kolker, 1999