نماهایی متفاوت از پرسونایی پیچیده

جان بلتُن، ترجمهٔ آذین مؤیدی

هر چند پدیدار شدن جیمز استیوارت به عنوان ستارهٔ محبوب سینما در اواخر دههٔ سی و اوایل چهل، بازتاب چیزی است که ادگارمورین آن را «بورژواگونه» می‌نامد، ولی شخصیت سینمایی استیوارت به هیچ وجه یک‌پارچه نیست بلکه به عکس، حول دخمهٔ پرپیچ وخم مغایرت‌ها بنا شده است. دیوید تامسن در *فرهنگ بیوگرافی سینمایی*‌اش خاطر نشان می‌کند که بهترین نقش‌های استیوارت به طور پیوسته در مقابل تصویر عامه‌پسندش، به صورت فردی خوش‌طینت ظاهر می‌شود؛ پسر جذاب و ناشی همسایه که با مادرش زندگی می‌کند یا زمانی که از او دور می‌شود، مرتباً برایش نامه می‌نویسد؛ عاشق دختر همسایه می‌شود و با او ازدواج می‌کند؛ صاحب دو فرزند می‌شود و از آن پس به خوشی زندگی می‌کند.

استیوارت را نمی‌توان به آسانی در گروهی دسته‌بندی کرد. نقش‌های او به این شرح تغییر می‌کنند: بین اصلاح‌طلب خواهان تقسیم اراضی، طرفدار عقاید سیاسی توماس جفرسن و اندیشه‌گرا (***آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود***، ۱۹۳۹) و مرد بدگمانی که از افکار واهی رهایی می‌یابد (***چه زندگی محشری***، ۱۹۴۶)؛ بین

عضو یک خانواده (*مردی که زیادمی‌دانست*، ۱۹۵۶ و *آقای هایز به مرخصی می‌رود*، ۱۹۶۲) یا گروه (*سرگذشت استراتن*، ۱۹۴۹، *سرگذشت گلن میلر*، ۱۹۵۴ و *فرماندهی استراتژیک نیروی هوایی*، ۱۹۵۵) و مردی مستقل و تنها (وسترن‌های آنتونی مان)؛ بین امریکایی معاصر جسور (مانتی استراتن، گلن میلر و چارلز لیندبرگ) و مردی کنجکاو و عصبی (عکاسی عاجز در *پنجرهٔ عقبی*، ۱۹۵۴ و کارآگاهی پریشان در *سرگیجه*، ۱۹۵۸)؛ بین مردی فاسد، با مزه و پولکی (*دوسوار*، ۱۹۶۱ و *پاییز قبیلهٔ شاین*، ۱۹۶۴) و وکیلی مبارز، جوان و جدی (*مردی که لیبرتی والانس را کشت*، ۱۹۶۲).

شخصیت سینمایی استیوارت مستقل از استودیو، ژانر و کارگردان است. این عوامل، هویتشان مراقبت از شکل دادن پرسونای بازیگری است که با آن‌ها پیوند یافته است؛ هر چند استیوارت هرگز حقیقتاً تصویر استودیویی خودش را ضمن قرارداد با متروگلدوین مه‌یر پیش از جنگ، حتی در شاهکارهایی همچون *دکان سرنبش* (لوبیچ، ۱۹۴۰) و *توفان مرگبار* (بورزیج، ۱۹۴۰) تثبیت نکرد.[۱] استیوارت که از مفهوم چشم‌انداز و فرهنگ امریکایی ریشه‌کن شده است و از این راه شخصیتش خود را مشخص می‌کند، نهایتاً در جایگاه اروپایی این فیلم‌ها نامتناسب است. با این حال لوبیچ رواج بورژوازی را، که از تصویر این بازیگر آگاهی بیش‌تری می‌دهد، با موفقیت کشف می‌کند و هر چند اندیشه‌گرایی ضد فاشیست پرشور شخصیت در فیلم بورزیج جنبه‌ای از پرسونای او را که قبلاً به وسیلهٔ کاپرا آشکار شده بود، تصدیق می‌کند. در نقش گزارشگر روزنامه در *داستان فیلادلفیا* (کیوکر، ۱۹۴۰) که برایش اسکاری به ارمغان آورد، استیوارت شیفتگی به تجربهٔ پنداری و توانایی آغشتن سینیسیزم حسد روزنامه‌نگاری بی‌عار را به احساسات شدید و رمانتیسیسم رویایی آشکار می‌کند و به نوبهٔ خود نوعی ژرفای منطقی ارایه می‌دهد که بزرگ‌ترین ایفای نقش خود را مشخصاً تعیین می‌کند.

شخصیت استیوارت، برخلاف بوگارت، هرگز فقط با یک استودیو پیوند نیافته است و از مسیر ژانرهای مختلف عبور می‌کند. از ملودرام‌های رمانتیک (*فرشتهٔ رنگ و رو رفته*، *زاده برای یکدیگر*) تا کمدی‌ها (فیلم‌های کاپرا، وقتی برای کمدی نیست، *هاروی*، *زنگ*، *کتاب و شمع*) تا تاریخچه‌های زندگی (*داستان استراتن*، *داستان گلن میلر*، *روح سن لویی*) تا مهیج‌ها (فیلم‌های هیچکاک) و تا وسترن‌ها (به‌ویژه فیلم‌های مان، فورد و مک لاگلن) گسترده می‌شود. حتی وسترن‌های استیوارت، به استثنای فیلم‌های مان، ژانرها را با یکدیگر مخلوط می‌کنند و مانند *دزتری دوباره می‌تازد*، به همان اندازه که وسترن‌اند کمدی هم هستند. به ویژه فورد توانایی‌های استیوارت را در نقش انسان‌گریزی کمیک در *دو سوار* و *پاییز قبیله شاین* پرورش می‌دهد و هدیهٔ استیوارت را برای ریشخند و هزلِ خود به طور استادانه‌ای ارایه می‌دهد. کمیک استیوارت با تلماریتر مبادله می‌شود. گریس کلی و وندل کری در *پنجرهٔ عقبی* همراه با باربارا بل گیدز در *سرگیجه* در اجرای نقش او برای هیچکاک امتیاز محسوب می‌شوند. فقدان حس طنز در *سرگیجه* به صورت نشانه‌ای از سرشت آزاردهندهٔ درگیری عصبی با مادلین کیم نوواک عمل می‌کند. همان گونه که استیوارت را به سادگی نمی‌توان به صورت پیشروِ رمانتیک، کمدین لجوج یا قهرمان وسترن دسته‌بندی کرد، شخصیت او نیز (برخلاف دیتریش یا اُسترنبرگ و هیبورن با کیوکر) از پیوند یافتن با رویای شخصی هر کارگردانی اجتناب می‌کند. کار اصلی استیوارت درکنار چهار کارگردان بسیار متفاوت انجام می‌شود: فرانک کاپرا، آنتونی مان، آلفرد هیچکاک و جان فورد. هر یک از آن‌ها از استیوارت به گونه‌ای متفاوت استفاده می‌کنند و همه یک چیز مشترک دارند: آن‌ها می‌دانند که شخصیت او ترکیبی است از تضادها و تناقض‌ها.

عملاً به نظر می‌رسد که *آقای اسمیتِ* کاپرا کامل بودن استیوارت را، طی مسیر گفتار، کشف می‌کند. کاپرا استیوارت رابه صورت کلیشه‌ای یکسان معرفی می‌کند. استیوارت بچه‌ای است که رشدکرده است و کاپرا این پسربچه را بزرگ می‌کند تا شخصیتی چندبعدی بشود.

کاپرا برخلاف قبلی‌ها، با شکل دادن استیوارت به صورت اسطورهٔ مردم‌گرایی درکنار مردی همچون جفرسن (هم اسم جفرسن اسمیت)، جکسن، لینکلن و بریان، از خصوصیات ظاهری او، شامل تودماغی و کشیده صحبت کردن، قد بلند، استخوان‌بندی لینکلنی، جوانی و معصومیت بچگانه، بهره

می‌گیرد. با این حال کاپرا همچنین با توجه کردن به ضعف جسمانی و آسیب‌پذیری روانی استیوارت، همان کاری که مان وهیچکاک بعداً انجام خواهند داد، شخصیت او را از اسطوره به حقیقت می‌آورد. توان و شور وشوق آغازین جف به زودی از بین می‌رود: کم کم صدایش را از دست می‌دهد (با کمک قطرهٔ بیکلراید جیوه) و در پایان به خاطر خستگی جسمانی سقوط می‌کند. در تصویر پایانی [فیلم] کاپرا او را می‌بینیم که بیهوش کف مجلس سنا افتاده است.

استیوارت آشکارا طی دوران خدمت در نیروی هوایی تصویر سینمایی پیش از جنگ خود را مرور می‌کند و خط سیر بازگشت به سینما را پس از جنگ، که مجرب‌تر (چه *زندگی محشری*، *طناب*، *هاروی*)، استوارتر (*Call Northside 777*، *طناب*، سینمای دههٔ پنجاه مان و هیچکاک) و به لحاظ روانی پیچیده‌تر (دوباره سینمای مان و هیچکاک) بود، انتخاب می‌کند.

نومیدی استیوارت در *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود*، که نتیجهٔ فقدان باور سناتورها به اوست، تا حد پارانویا[۲] در چه *زندگی محشری* رشد می‌کند و در فیلم‌های بعدی نظیر *هاروی* و *پنجرهٔ عقبی* به بخش مکمل شخصیت سینمایی‌اش تبدیل می‌شود. گرایش‌های متناقض در شخصیت استیوارت در نومیدی شخص سهیم می‌شوند. احساسات او در مورد مری (دنارید) مانند احساساتش در مورد مادلین / جودی در *سرگیجه*، جاذبه و دافعه را درهم می‌آمیزد. کاپرا این گرایش‌ها را در صحنه‌های اولیهٔ جرج با مری به نمایش درمی‌آورد. جرح و مری در مسیرشان از مجلس رقص به سوی خانه، جلوی خانه‌ای متروکه و قدیمی (خانه‌ای که بعداً در آن ساکن می‌شوند) می‌ایستند. خصومت جرج با خانه و خانواده، که آن‌ها را به صورت دستبند و پابند زندانی می‌بیند، در رفتار او منعکس می‌شود: او سنگی را به سوی خانه پرت می‌کند، آرزویی می‌کند و شیشه‌ای را می‌شکند. البته آرزوی او داشتن زندگی‌ای پرماجراست، زندگی‌ای که ممکن است او را از مری و بدفورد فانر دورکند. مری در بازتاب این کار او، پنجره‌ای را می‌شکند و آرزویی می‌کند، آرزویی که هرگز آن را ابراز نمی‌دارد (ولی بی‌تردید انعکاس تمایل او به ازدواج با جرج، نقل مکان به این خانه و تشکیل خانواده درکنار او در این خانه است). رفتار جرج، که خانه را هم به معنای واسطه و هم به معنای مانعی برای به دست آوردن تمایلاتش می‌داند، سرشت متناقض احساسات او را در یک محفظه قرار می‌دهد. مادرش بعداً، پس از جشن عروسی برادرش، مسیرخانهٔ مری را به او نشان می‌دهد. جرج در آن مسیر به راه می‌افتد، سپس برمی‌گردد و در جهت مخالف به حرکت خود ادامه می‌دهد. به طور تصادفی در پایان به خانهٔ مری می‌رسد. او می‌کوشد که احساساتش را در مورد او انکار کند و خودداری از دربند کردن خود را به وسیلهٔ ازدواج اعلام می‌کند. کاپرا نمای درشت دونفری زوج را به‌تدریج محو می‌کند، سپس فیلم در روز عروسی‌شان به‌تدریج روشن می‌شود.

عدم اعتماد به نفس زودگذر استیوارت در *آقای اسمیت*،

سرتاسر چه *زندگی محشری* ادامه می‌یابد و با خودکشی تشدید می‌شود. اگرچه بیلی می‌داند که چه می‌خواهد انجام دهد (سفر کردن، ساختن پل و داشتن ماجراهای خیال‌پردازانه)؛ ناکامی او در رسیدن به هدف‌هایش (که در درونشان فوق‌العاده خودپرستانه و مخالف اصول اجتماعی‌اند) نخست او را دچار تردید و سپس از صفات مردم‌گرایانهٔ خویش متنفر می‌کند.

ویژگی‌های جسمانی استیوارت، مانند دیگر قهرمانان مردم‌گرای کاپرا (گاری کوپر، والتر برنیان و هاری کاری)، از او بازیگری مطلوب برای وسترن می‌سازد. او به طور مکرر در دههٔ پنجاه به سوی ژانر وسترن می‌گراید.

با این حال، برخلاف کوپر و کاری که شدت کم حرفی و ظاهر جسمانی محکم‌شان مشابه تصویر کلیشه‌ای قهرمان شکست‌ناپذیر وسترن است، استیوارت با خطاهای جسمانی، روانی و اخلاقی خودش در نقش یکی از نخستین قهرمانان شکست‌پذیر ژانر پدیدار می‌شود. وسترن‌های روان شناسانهٔ آنتونی مان ضعف استیوارت را کشف می‌کنند.

مان استیوارت را به صورت فردی تنها، عصبی و زخم‌خورده از حادثه‌ای در گذشته (قتل غیرطبیعی یکی از والدین به وسیلهٔ پسرشان در *وینچستر ۷۳*، از دست دادن برادر در *مردی از لارامی* یا خیانت زنی در *مهمیز برهنه* ارایه می‌دهد. استیوارت، در تلاش برای انتقام‌گیری، همزادی را در میان چشم‌انداز غرب خشن تعقیب می‌کند؛ با او که برادرش (*وینچستر ۷۳*) یا مردی شبیه به خودش (*مهمیز برهنه*، *خم رودخانه*) است روبه‌رو می‌شود و حتی او را می‌کشد یا به طور غیرمستقیم مسؤول مرگ او می‌شود. استیوارت بخشی از وجودش را از نفرت آزاردهنده پاک می‌کند.

ولی این کار به قیمت وجودش تمام می‌شود. زیرا با کشتن همزاد روانی خود، بخشی از وجودش را ویران می‌کند. وسترن‌های مان پارانویا، خود نفرتی و عدم اعتماد به نفس *چه زندگی محشری* را به هم پیوند می‌دهند و با دادن بدگمانی، پستی، سنگدلی، وحشی صفتی، تندمزاجی و خشونت به شخصیت متزلزل استیوارت، حتی از این فیلم هم فراتر می‌روند. استیوارت که خشم انتقام درونی‌اش او را هدایت می‌کند، در فیلم‌هایی همچون *مهمیز برهنه* از صرف نظر کردن از اهدافش ـ با وجود این که از سرشت مبهم اخلاقی آن‌ها آگاه است ـ سرسختانه سر باز می‌زند. این اصرار در خود ویرانی زیربنایی است که آلفرد هیچکاک فیلم‌هایش را با استیوارت برپایهٔ آن بنا می‌کند.

هیچکاک کوشش مداوم استیوارت را برای کمال علم برمی‌انگیزد. او به صورت محققی در مقابل نقص‌های جسمانی، که بازتاب نقص‌های اخلاقی ناپیداست، عمل می‌کند.

در *طناب* می‌لنگد، در *پنجرهٔ عقبی* پایی ناقص دارد و در *سرگیجه* دچار بیماری ترس از بلندی است. برتری اخلاقی استیوارت نسبت به جنایت‌ها در *طناب* و *پنجرهٔ عقبی* به وسیلهٔ گناه خودش به مصالحه گذاشته می‌شود. در *طناب*، روپرت کادِل استیوارت، به صورت آموزگار براندن و فیلیپ، می‌خواهد گناه آن‌ها را تقسیم کند. اگر چه او نیت جامهٔ عمل پوشاندن به افکارش را انکار می‌کند و برای فاصله گرفتن از جنایت شاگردانش می‌کوشد، تکرار جنایت به مشارکت ناخواسته‌اش اشاره می‌کند. پس از کشمکش با براندن بر سر اسلحه و به چنگ آوردن آن خسته و افسرده در کنار تابوت محتوی جسد قربانی می‌نشیند. استیوارت هنگامی که منتظر ورود پلیس است بیش‌تر شبیه به قربانی است تا پیروز و رفتار و گفتارش بازتاب یادآوری گناه اوست.

ال.بی. جفریز استیوارت در *پنجرهٔ عقبی* تا حدودی به جرج بیلی فیلم کاپرا شباهت دارد. جفریز با نگرانی منتظر روزی است که از پیلهٔ گچی‌اش بیرون خواهد آمد و دورهٔ زندگی ماجراجویانه‌اش را در مقام عکاس مجله از سر خواهد گرفت. جفریز، مانند بیلی، تا حدودی خودخواهانه از ازدواج می‌هراسد و استدلال می‌کند که نامزدش لیزا او را محدود خواهد کرد. باز هم مانند بیلی، احساس می‌کند که به دام افتاده است. کنجکاوی دیداری جفریز او را برای گریز آماده می‌کند. هیچکاک، نظیر مان، با استفاده از تووالد، روح همزادی را به کار می‌برد تا باجنبه‌های شیزوفرنیایی پرسونای استیوارت سر و کار داشته باشد. باز هم نظیر مان، استفادهٔ هیچکاک از دوگانگی، استیوارت را به مقابله با احساسات خویش وامی‌دارد. بنابراین کشمکش پایانی میان

توروالد با جفریز به رویایی با خود تبدیل می‌شود. مسیری که هیچکاک در آن استیوارت را در **پنجرهٔ عقبی** به حرکت درمی‌آورد، براساس فریبندگی و زندگی بازیگر، حس برتری اخلاقی و شکست‌پذیری جسمانی‌اش، اعتماد و عدم اعتماد به نفس ترسیم می‌شود و سوای این خصوصیات، شخصیت مبهم اخلاقی‌ای بنا می‌کند.

فلسفهٔ فکری استیوارت، خود را در گوناگونی خط سیرهای او در تصاویر پس از جنگش پدیدار می‌کند. او اغلب خود را در نوعی ملاطفت غیرعقلانی می‌یابد. استیوارت در **هاروی** (۱۹۵۰) به خرگوش سفید بزرگی و در **زنگ، *کتاب و شمع*** (۱۹۵۸) به جادوگران اعتقاد دارد. کنار هم قرار دادن استیوارت و نوواک در **زنگ، *کتاب و شمع***، تقلیدی بارز از **سرگیجه** (۱۹۵۸) است که روی جدیِ غیرعقلانی بودن استیوارت راکشف می‌کند. استیوارت در **سرگیجه** پس از ترک کردن کار بازپرسی‌اش در سانفرانسیسکو به دلیل بیماری ترس از بلندی، قربانی توهم می‌شود. این توهم، مادلین (کیم نوواک) است.

سقوط استیوارت در دنیای خیال در نیمهٔ نخست فیلم، دنیایی که هیچکاک مشخص می‌کند، در پیوند باگذشته و نماهای تعقیبی از دیدگاه هیپنوتیزم در نیمهٔ دوم فیلم به وسیلهٔ تلاش عصبی استیوارت برای بازسازی آن دنیای خیال، نمایش دوبارهٔ مرگ مادلین و بدین ترتیب پاک کردن گناه ماندگار در وجود او، پاسخ داده می‌شود. تصویر آخر فیلم از خروج هیجان‌ها به دور است و در میان احساسات متناقض درون او پاره پاره می‌شود.

ایفای نقش استیوارت برای فورد، از کمدی پست تا دوام عالی متغیر است و هر یک شخصیت دوگانه‌ای را آشکار می‌کند. استیوارت تصویر لودهٔ سرگرم کننده و پولکی خود را در ***دوسوار*** (۱۹۶۱) رها می‌کند. مک کابِ استیوارت در بازگشتش به تاسکوسا، هویت پیشین خود را که معاونش وارد، در نبود او غصب کرده است، کنار می‌گذارد. بار هویت ***مردی که لیبرتی والانس را کشت*** بر دوش استیوارت جای می‌گیرد.

نقش استیوارت در ***لیبرتی والانس*** جف اسمیت را در ***آقای اسمیت*** به یاد می‌آورد. استیوارت همان فلسفه فکری را انتقال می‌دهد و با مبارزه با والانسِ قانون‌شکن امتیازهای عملی مشابهی را به منظور دستیابی به اهدافش به وجود می‌آورد.

بازیگری استیوارت در مقابل جان وین، قهرمان وسترن با سابقه‌تر، ضعیف و بی‌ثبات می‌نماید. مداخلهٔ وین برای جلوگیری از کشته شدنش به دست والانس ضروری است. استیوارت، بر خلاف وین، استعداد قابل ملاحظه‌ای در فن بیان دارد. گفتار شمرده و جدی او در مورد افکار غیرحقیقی و طرح‌های ویژه برای تبدیل زمین‌های بایر به باغ با کم حرفی در بیان احساسِ وین مغایرت دارد و به استیوارت در رابطه‌اش با هالی (ورا مایلز) جنبه‌ای نافذتر می‌دهد. روش گفتار دقیق و شیوهٔ بیان استیوارت در نقش سناتور استووارد در سکانس‌های تنظیم قاب فلاش بک، بین زبان و احساس سیاستمداری آگاه رخنه می‌کند. فریبندگی استیوارت نسبت به افکار غیرحقیقی سبب می‌شود که روابط و احساسات ضرورتی‌تر را نادیده بگیرد.

استیوارت به صورت یکی از فریبنده‌ترین شخصیت‌های سینمای امریکا باقی می‌ماند. او، در نقش معنویت‌گرا و ضد معنویت، نمایندهٔ مردم و مطرود از اجتماع، اصلاح طلب مصمم و عاجزی بی‌مصرف، پیروز و شکست خورده و مرد جوان سالم و مردی عصبی، تمامی تناقض‌های فرهنگ امریکایی و تفکراتش را نشان می‌دهد. مجموعهٔ کارهایش برای کاپرا، مان، هیچکاک و فورد نماهای متفاوتی را از پرسونایی حقیقتاً پیچیده را پدیدار می‌کنند. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ کار استیوارت با مترو گلدوین مه‌یر در ۱۹۳۵ آغاز می‌شود. او در ۱۹۴۱ مترو را ترک می‌کند تا به نیروی هوایی بپیوندد.

۲ـ Paranoia: جنون ایجاد سوءظن شدید و هذیان‌گویی و فقدان بصیرت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی