نقش‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی در فیلم نُوار

رابرت پُرفیوری، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی

فیلم نُوار که از محصولات مهم سینمای هالیوود در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ است، در مقام موضوعی برای پژوهش نقادانه اینک از میراث خاص خود برخوردار شده است. این سبک سینمایی دو خاستگاه متفاوت داشت که اینک به روشنی مشخص شده‌اند. از این دو خاستگاه، یکی غیر امریکایی بود و دیگری امریکایی. خاستگاه غیرامریکایی از اکسپرسیونیسم آلمانی و واقع‌گرایی شاعرانه فرانسوی تشکیل شده بود؛ و خاستگاه امریکایی را سینمای گنگستری و رمانِ غیرعاطفی شکل می‌داد. عواطف گزندهٔ مهاجران آلمانی و میل وافر آنان به سبکِ بصری‌ای که بر نورپردازی غیرعادی و زوایای اعجاب آور دوربین متکی بود، برای سینمای امریکا منبعی غنی فراهم آورد تا از امکانات تجاری داستان‌هایی غیرعاطفی سود جوید که در دهه ۱۹۳۰ محبوبیت بسیار یافته بودند. سبک و ذهنیت حاکم بر فیلم نُوار چنان بود که می‌توانست با ادبیاتی به رقابت برخیزد که به ماجراهای کارآگاهان خصوصی و به جرم و

جنایت در میان طبقه متوسط می‌پرداخت و نسبت به زندگی امریکایی رویکردی سخت‌گیرانه اختیار کرده بود. در سال ۱۹۴۴ دو فیلم ***غرامت مضاعف*** و ***بکش، محبوب من*** ساخته شدند و به موفقیتی عظیم دست یافتند. این مسأله موجب شد دیگران نیز از این سنت آلمانی تقلید کنند، و به این ترتیب عصر فیلم نُوار آغاز شد. فیلم نیمه مستندِ بعد از جنگ در شکوفاییِ فیلم نُوار نقش مهمی داشت و این سبک را از زندان «استودیو» رهایی بخشید و افق‌های تازه‌ای به روی آن گشود. از سوی دیگر، مستندهای پلیسی، مانند *مأموران خزانه‌داری* و ***خیابان بی‌نام*** و فیلم‌های پرزرق و برق، مانند ***شهر تسخیر شده*** و ***مجری***، و نیز فیلم‌های دلهره‌آورِ دارای جهت‌گیری اجتماعی، مانند ***شلیک متقابل*** و ***صدای خشم***، راه را برای فیلم‌هایی گشودند که دیگر در چارچوب سنت فیلم نُوار نمی‌گنجیدند؛ فیلم‌هایی مانند ***صف*** و ***قتل*** و ***متحد*** و ***در بارانداز***. چنان می‌نمود که سنت فیلم نُوار همچنان که پاره پاره می‌شد و نیروی اولیه خود را در جریان‌های تازه‌ای به ظهور می‌رساند، توان خود را نیز از دست می‌داد؛ تا این‌که در دهۀ ۱۹۵۰، هنگامی که شمار تماشاگران آن رو به کاهش نهاد و هالیوود به سبک‌ها و موضوع‌ها و فنون جدیدی روی آورد، یکسره از صحنه ناپدید شد.

من به دلایلی چند هیچ‌گاه فیلم نُوار را ژانر سینمایی به شمار نیاورده‌ام. البته اگر آن را نوعی ژانر تلقی کنیم به وسوسه دل‌مان پاسخ گفته‌ایم؛ زیرا بدین ترتیب روش برخورد با آن ساده خواهد بود. اما این کار موجب می‌شود که فیلم نُوار هیچ‌گاه در جایگاه معنا شناختی خاص خود قرار نگیرد. هرگاه بخواهیم از یک اصطلاح برای تحلیل و بررسی فیلم یا هر محصول فرهنگی دیگری بهره بگیریم، باید توصیفی جامع و مانع از آن به دست دهیم. در صورتی که از فیلم نُوار توصیفی ژانر ـ محور ارایه دهیم، هر چند مشکل معناشناختی را دور می‌زنیم، ولی مشکلات دیگری بر سر راه‌مان پدیدار می‌شوند. یکی از مشکلات این است که فیلم نُوار به تنهایی چند ژانر قدیمی‌تر را شامل می‌شود، مثلاً ژانر گنگستری (*التهاب*) و ژانر وسترن (***تحت تعقیب***) و ژانر کمدی (*نامهربان تو*). و این مسأله بدین معناست که ما باید با ژانرهای موجود ژانری تازه بیافرینیم.

هر چند فیلم‌های کلاسیک گنگستری از نظر زمان بر فیلم نُوار تقدم دارند، اما برخی از آن‌ها آشکارا نُوار بودند (***گنگستر***، ۱۹۴۷) و برخی دیگر چنین نبودند (***دیلینجر***، ۱۹۴۵). وضع فیلم‌های دلهره‌آور نیز به همین منوال است، مثلاً *بیگانگان در قطار* به سینمای نُوار تعلق دارد، حال آن‌که من *اعتراف می‌کنم* چنین نیست. فیلم‌های کارآگاهی و معماگونه و جنایی نیز برخی نُوارند و برخی نیستند. اگر کسی به معرفی این فیلم‌ها در نشریه‌های تجاری نگاهی بیندازد و یا با کسانی که در تولید آن‌ها دست داشته‌اند گفت‌وگو کند، بی‌درنگ درخواهد یافت که در آن زمان اصطلاح فیلم نُوار در امریکا ناشناخته بود و نزدیک‌ترین معادل آن «ملودرام روان‌شناختی» یا «فیلم دلهره‌آور» بود؛ و شاید نام درست آن نیز همان «ملودرام روان شناختی» باشد؛ زیرا در همه فیلم‌های نُواری که من دیده‌ام بُعدی روان‌شناختی و جنبه‌ای از جنایت (خواه واقعی و خواه موهوم) وجود دارد.

ریموند دورگنات در مقاله‌ای به نام «تبار نامه فیلم نُوار» هوشمندانه اثبات می‌کند که توصیف فیلم نُوار براساس «ژانر» نادرست است؛ زیرا این نوع فیلم، برخلاف ژانرهای دیگر، ما را به طبقه‌بندی بر مبنای نقشمایه و حال و هوا می‌کشاند. او سپس، عجولانه فیلم نُوار را بر مبنای درونمایه به یازده مقوله تقسیم می‌کند. این مقوله‌ها سیصد فیلم را در بر می‌گیرند و عناوین بسیار متنوعی را شامل می‌شوند؛ از ***کینگ کنگ*** گرفته تا ۲۰۰۱: ***یک ادیسهٔ فضایی***. ولی اگر مفهوم پردازی او را از منظر تبیینِ نقادانه بنگریم، در خواهیم یافت که نه تنها مشکلی را حل نمی‌کند، بلکه مشکلات جدیدی نیز پدید می‌آورد. پل شرایدر در مقاله‌ای با عنوان «نکاتی درباره فیلم نُوار» برای پاسخ به این مشکلات راه حلی می‌یابد. او می‌گوید باید فیلم نُوار را مجموعه‌ای از فیلم‌ها یا دوره‌ای از سینما تلقی کنیم؛ یعنی چیزی مانند سینمای «موج نو» در فرانسه یا سینمای «نئورئالیست» در ایتالیا. شرایدر در این باره می‌گوید: «به طور کلی فیلم نُوار به آن دسته از فیلم‌های هالیوود اطلاق می‌شود که در دهه ۱۹۴۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰ ساخته شده‌اند و جهانی تیره و تار و خیابان‌های کثیف و جنایت و فساد را به تصویر می‌کشند. دورهٔ فیلم نُوار بسیار نامشخص است و چندین دورهٔ قبل را

به یادمان می‌آورد.»

عمر فیلم نُوار حداکثر بیست سال است؛ از ۱۹۴۰ و ساخته شدن فیلم *غریبه‌ای در طبقه سوم* تا حدود ۱۹۶۰، یعنی زمان تولید فیلم *ناجورها علیه فردا*. این دوره از آن‌جا نامشخص است که دست اندرکاران تولید فیلم نُوار نسبت به کارشان آگاه نبودند و ویژگی‌های این نوع فیلم مشخص نشده بود و برخلاف سینمای نئورئالیست ایتالیا، تلقی‌ای که از این فیلم وجود داشت فاقد دقت بود.

تجاری بودن این سینما؛ به ویژه در دهه ۱۹۴۰ یعنی پیش از این که شمار تماشاگرانش کاهش یابد، بدین معنا بود که فیلم نُوار بسیاری از فیلم‌های ردهٔ «ب» را در بر می‌گرفت؛ و چنان که می‌دانیم غالب اندیشمندان عرصه سینما هیچ‌گاه فیلم‌های رده «ب» را جدی نگرفتند.

فیلم نُوار بنا به ماهیت خود به دوره زمانیِ خاصی تعلق داشت و به همین دلیل احیای آن، خواه در موقعیتی مناسب صورت گرفته باشد (مانند *محلهٔ چینی‌ها*) و یا در موقعیتی نامناسب (مانند *وداع طولانی*) در هر حال مفهومش با آنچه از ظواهر برمی‌آید، متفاوت است. اما صرف قرار دادن این فیلم‌ها در یک دورهٔ زمانی خاص، مسأله‌ای را حل نمی‌کند. شرایدر حق داشت که برسبک بصری و حال و هوای این فیلم‌ها تأکید می‌کرد و معیاری برای بازشناسی آن‌ها به شمارشان می‌آورد. سبک به اصطلاح اکسپرسیونیستی آن‌ها تلفیقی بود از تکنیک‌های امپرسیونیستی (یعنی جلوه‌های فنی) و تکنیک‌های اکسپرسیونیستی (یعنی میزانسن) که می‌توان تأثیر اکسپرسیونیسم آلمانی را در آن به وضوح مشاهده کرد. تأثیر این سبک بر شیوهٔ فیلم‌سازی هالیوود به دو علت بود: یکی وجود هنرمندان با استعدادی که از اروپا به امریکا مهاجرت کرده بودند؛ دیگری رشد گونه‌های کلاسیک گنگستری و ترسناک در دهه ۱۹۳۰ که زمینه را برای رشد فیلم نُوار مهیا کرد. اما تکامل بی‌نظیر این سبک در فیلم نُوار بیش از هر چیز مرهون فیلم *همشهری کین* اثر اُرسن ولز بود. این فیلم نه تنها سبک بصری باروک را که بعداً به وجه مشخص این دوره تبدیل شد، توانی فوق‌العاده بخشید؛ بلکه عناصر تازه‌ای را نیز به کار گرفت: نوعی بُعد روان‌شناختیِ جدید، قهرمانی که حقانیت اخلاقی‌اش در برده ابهام بود، ساختار زمانیِ تو در تو، استفاده از رجعت به گذشته و سود جستن از روایتِ اول شخص. همه این عناصر به تدریج به قراردادهای متداولِ فیلم نُوار تبدیل شدند. پس شگفت آور نیست که ولز بعدها چند فیلم نُوار ساخت (*بیگانه*، *بانویی از شانگهای*، *نشانی از شر*). افزون براین‌ها، دو فیلم دیگر ولز، *سفر به درون ترس* و *آقای آرکادین*، به فیلم‌های نُوار بسیار شبیه بودند. از همهٔ این‌ها گذشته، ولز بر نوعی فیلم نُوار، که حالا می‌توانیم آن را نُوار آر.ک.ئو بنامیم، تأثیری ماندگار بر جای گذاشت. (ادوارد دمیتریک که فیلم‌های *وداع* و *لعبت من* را ساخته است، تأثیر ولز را بر نگرش آر.ک. ئو تأیید کرده است. در ضمن، ولز و دمیتریک هر دو خود را مدیون مورناو دانسته‌اند.) این سبک بصری

بسیاری از فیلم‌هایی را که اگر از سبک دیگری استفاده می‌کردند با ناکامی رو به رو می‌شدند، از شکست نجات داد. اما کاری که از این سبک برآمد تنها این نبود؛ و وجود جنایت به صورت‌های مختلف نیز تنها نقشمایهٔ بنیادین فیلم نُوار نبود. در دهه ۱۹۴۰ فیلم‌های پلیسی زیادی ساخته شدند که سبک بصری‌شان به فیلم نُوار شباهت داشت؛ اما به معنای دقیق کلمه فیلم نُوار نبودند. چیزی که امروز فیلم نُوار را در نظر ما زنده جلوه می‌دهد، حسرت بی‌معنا برای گذشته نیست؛ بلکه توجه به حالت بدبینانه‌ای است که تلاش برای پایان خوش را بی‌مقدار جلوه می‌دهد؛ و این فیلم‌ها را از این که به روش رایج هالیوود در دام واقع گریزی گرفتار آیند به دور می‌دارد؛ هر چند که در آغاز، در بسیاری از فیلم‌های نُوار نیز تمایل به واقع گریزی به چشم می‌خورد. این کیفیت است که فیلم‌های نُوار را در نظر ما سیاه جلوه می‌دهد، نه روش نورپردازی و فیلم‌برداری آن‌ها.

آلفرد اَپل در کتاب ***سینمای نُوار ناباکف*** به همین نکته اشاره می‌کند: «چیزی که نمونه‌های به ظاهر متفاوت فیلم نُوار را وحدت می‌بخشد، سبک بصری تیره و تارشان است؛ و نیز بینش سیاه‌شان که از یأس و تنهایی و وحشت حکایت دارد؛ این بینش بر تماشاگران سخت تأثیر می‌گذارد؛ زیرا بدان‌ها اطمینان می‌دهد که امیال سرکوب شده و ترس‌های‌شان مشترک میان همه انسان‌هاست.» این «بینش سیاه» از نگرش وجودی نسبت به زندگی چیزی کم ندارد؛ و چنان که اَپل نشان داده است همین بینش است که فیلم‌های متفاوتی مانند ***شاهین مالت*** (کارآگاهی) و ***بیراهه*** (جنایی) و ***مستأجر*** (دوران نما) و ***نیروی حیوانی*** (مربوط به حوادث درون زندان) و ***زنی در پنجره*** (ملودرام روان شناختی) و ***تحت تعقیب*** (وسترن) را تحت یک مقوله قرار می‌دهد.

من برای بحث دربارهٔ برخی نقشمایه‌های وجودی در فیلم نُوار امریکایی، نمی‌خواهم خودم را چندان به فلسفه‌ای وابسته کنم که در آثار چند نسل از اندیشمندان رشد و کمال یافت. اگزیستانسیالیسم در مقام جنبشی فلسفی تا بعد از جنگ جهانی دوم، در امریکا تقریباً به کلی ناشناخته بود؛ حال آن‌که در همان زمان نوع فرانسوی این فلسفه به همت نویسندگان برجسته‌ای مانند ژان پل سارتر و آلبرکامو در فرانسه قبول عام یافته بود. ویلیام بارِت در اثر درخشان خود به نام ***انسان غیر منطقی*** (۱۹۶۲) ادعا می‌کند که فلسفهٔ وجودی در آغاز با گرایش تحققیِ فرهنگ انگلو ـ امریکایی در تعارض بود. «امریکایی هنوز به لحاظ روان شناختی ناپدید شدن مرزهای جغرافیایی خود را درک نکرده است؛ افق معنوی او همان اعتقاد به توانایی‌های بی حد و مرز انسان است؛ او هنوز تجربهٔ سرنوشت ساز محدودیت انسان را با عمق وجود خود در نیافته است.» اگر فلسفه وجودی در امریکای پس از جنگ جای پایی به دست آورد، صرفاً بعد از خوش‌بینی‌ای بود که در نتیجهٔ بحران اقتصادی و ظهور نظام‌های تک حزبی و ترس از کمونیسم و احساس عدم امنیت و سرانجام رنگ باختن آرمان خلاقیت فردی (به خاطر گسترش حکومت فن سالاران) از کف رفته بود. حتی فلسفه وجودی فرانسه که با جنبش مقاومت و مبارزه زیرزمینی و اردوگاه‌های کار اجباری پیوندی عمیق داشت، در حقیقت واکنشی بود زود هنگام در مقابل اوضاع و احوالی که وحدت شخصیتی فرد را تهدید می‌کرد.

اگزیستانسیالیسم از آن اصطلاحاتی است که نمی‌توان از آن تعریفی دقیق به دست داد.این جنبش فکری در مقام مکتبی فلسفی گرایش‌های متضادی را در بر گرفته است: مسیحی، الحادی، محافظه کارانه، مارکسیستی. با توجه به هدف‌هایی که ما در نظر داریم بهتر است اگزیستانسیالیسم را رویکردی در نظر بگیریم که وجه مشخص روح عصر مدرن است؛ یعنی جنبشی قدرتمند و پیچیده در عرصه فرهنگ که برحاشیه‌های سنت رمانتیک سربرآورده است و از همین رو حاصل برخی از همان نیروهای فرهنگی‌ای است که به سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم و ناتورالیسم ادبی انجامید. اگزیستانسیالیسم نگرشی است که محور آن انسان سردرگمی است که با جهانی آشفته روبه‌رو است و نمی‌تواند آن را بپذیرد. این فلسفه تأکید می‌کند که وجود انسان تصادفی است و او در جهانی بسر می‌برد که از ارزش‌های متعالی و مطلق‌های اخلاقی تهی است، جهانی عاری از هر معنایی به جز آنچه انسان خود خلق می‌کند. جنبهٔ اثباتی‌تر این فلسفه در عبارت‌هایی مانند «آزادی» و «مسؤولیت» و «درستی» و «جهش به سوی ایمان» (یا پوچی) تجلی می‌یابد. بُعد سلبی

این فلسفه که نمایندگانِ ادبی آن ترسیمش کرده‌اند، بر بی‌معنایی زندگی و از خود بیگانگیِ انسان تأکید می‌کند. کلمات آشنای اینان «پوچی» و «تهوع» و «تنهایی» و «ترس» و «انزجار» است. قرابت سینمای نُوار با این جنبه از فلسفه وجودی را می‌توان به بهترین وجه در نام فیلم‌های نُوار دید. نام‌هایی که در ادامه می‌آوریم برحسب تصادف انتخاب کرده‌ایم: *به دام افتاده*، *خیابان یک طرفه*، *بن بست*، *در قفس افتاده*، *گوشهٔ تاریک*، *در مکانی پرت*.

آلبرکامو در *اسطورهٔ سیزیف* بدین نکته می‌پردازد که رو به رو شدن با پوچی، خودکشی را به گریزگاهی خطرناک و وسوسه انگیز تبدیل می‌کند. کامو و سارتر برای مقابله با این وسوسه چند راه حل پیشنهاد کرده‌اند: پشتکار و استقامت، علی‌رغم بی‌معنا بودن وجود؛ احساس وظیفه و حق شناسی نسبت به جامعه؛ عشق به برقراری عدالت اجتماعی؛ تعهد به مارکسیسم. در یکی از نخستین فیلم‌های نُوار به نام *فریاد زنان از خواب می‌پرم* (۱۹۴۱)، افسر پلیس، اِد کورنل، که ظاهراً شخصیت منفی فیلم است این نوع پشتکار را به نمایش می‌گذارد. در این فیلم صحنه‌ای را شاهدیم که او از بتی گریبل، خواهر دختر مقتول (دختری که وی دورادور به او عشق می‌ورزید) بازجویی می‌کند. بتی از او می‌پرسد: «فایده زندگی بدون امید چیست؟» او پاسخی می‌دهد که گویای نکته بالاست: «بدون امید هم می‌شود زندگی کرد.» کورنل، که نقش او را لیرد کرگار با ظرافت بسیار بازی می‌کند، مردی بی سر و پا نیست؛ او کارآگاهی کارکشته و فردی با ذوق و هوشمند است. وی قربانی خیانت دختری می‌شود که شایسته عشق او نیست. افزون بر این، او قربانی اشتیاق فراوانی می‌شود که برای دست یافتن به کمال حرفه‌ای از خود بروز می‌دهد؛ حرفه‌ای که دستگاه پلیس برعهده او گذاشته است. کورنل، برخلاف بیش‌تر قهرمانان کامو، در مقابل وسوسه خودکشی تسلیم می‌شود؛ اما شخصیتی است ناکام که می‌تواند در ما ایجاد ترحم کند.

اگر بگوییم فیلم نُوار امریکایی مستقیماً از نوشته‌های اگزیستانسیالیست‌های اروپا تأثیر پذیرفته است، بی‌تردید ادعایی سست بنیاد اقامه کرده‌ایم؛ هر چند که پس از جنگ، فیلم‌هایی مانند *نیروی حیوانی* ساخته شدند که از زندان در مقام جهانی کوچک و نیز از طبیعت فاشیستیِ شخصیت اصلیِ منفی چنان استفاده می‌کردند که از آشناییِ فیلم‌سازان با رمان‌های اگزیستانسیالیستی فرانسه حکایت داشت. به هر حال، بسیار بعید است که هالیوود از این سنت اروپایی مستقیماً وام گرفته باشد؛ آن هم در دههٔ ۱۹۴۰؛ محتمل‌تر این است که گرایش به اگزیستانسیالیسم از منبعی بسیار نزدیک‌تر اخذ شده باشد، یعنی از مکتب داستان‌های غیرعاطفی که بدون آن، فیلم نُوار چه بسا اصلاً پدید نمی‌آمد. متأسفانه نام این مکتب از جمله اصطلاحات رایجی است که معنایش چندان مشخص نیست؛ و نه تنها نویسندگان مکتب «نقاب سیاه» را در بر می‌گیرد، بلکه شمار کثیری از نویسندگان بزرگ و کوچک و بسیار متفاوت را نیز شامل می‌شود: از همینگوی که بسیاری او را پدر واقعی این سنت تلقی می‌کنند گرفته تا نویسندگانی مانند جیمز کین و هوراس مک کوی و حتی نویسندگانی مانند تراون و آلبرت مالتس و دانیل فوکس که سرسختانه از آرمان‌های طبقه کارگر حمایت می‌کردند.[1] تاکنون منتقدان به نویسندگانِ ادبیات خشونت‌آمیز کمتر توجه کرده‌اند، نویسندگانی که ناگزیر شده‌اند به دیگر طراحان پشت صحنه، (اصطلاحی که ادموند ویلسن برای تحقیر آنان به کار می‌برد) بپیوندند. از آن‌جا که اینان در چارچوب ژانرهای محدودی کار می‌کردند، اهداف‌شان بلندپروازانه نبود و صرفاً برای جلب نظر تودهٔ خوانندگان می‌نوشتند و طبیعتاً از نخبه‌گراییِ پیشینیان خود در عصر جاز به دور بودند. هر چند معدودی از آنان بعدها برای خود اعتباری کسب کرده‌اند، اما درگذشته تنها به خاطر ارتباط‌شان با شخصیتی برجسته مانند همینگوی و نیز رابطه بی‌نظیر و همزیستانه‌شان با نویسندگان اگزیستانسیالیستِ فرانسه جدی گرفته می‌شدند. همین اصطلاح فیلم نُوار را سینماگری به نام نینو فرانک با الهام از یک مجموعهٔ کتاب به نام *مجموعهٔ سیاه* اثر مارسل دوامل وضع کرد.

آندره ژید در زمان جنگ جهانی دوم در یک میهمانی به چند تن از مقامات عالی‌رتبه امریکا گفته بود که دشیل هَمِت از جمله رمان نویسان امریکایی است که سزاوار توجه فراوان است؛ زیرا او تنها کسی است که آثار خود را از آلودگی به قضاوت‌های اخلاقی یکسره زدوده است. ژید که این

اظهاراتش مقامات امریکایی را سخت شگفت زده کرده بود، چه بسا در آن هنگام نمی‌خواست کاملاً بی‌پرده سخن بگوید. در هر حال، فضیلتی که ژید به هَمِت نسبت می‌داد در داستان‌های او وجود دارد؛ و جامعه روشنفکری امریکا دیگر چندان مایل نیست به خاطر چنین نویسندگانی که در نظر آن‌ها با نابهنجاری عجیبی دست به گریبان‌اند، در ستایش همتایان فرانسوی خود قلمفرسایی کند.

دیگر لازم نیست بیش از این به پیوند میان اگزیستانسیالیست‌های اروپایی و ادبیات غیرعاطفی بپردازیم. اگر اگزیستانسیالیسم، چنان که ویلیام بارت می‌گوید، با نگرش خوش‌بینانه و اطمینان بخش امریکایی بیگانه باشد، در این صورت محبوبیتِ گستردهٔ نویسندگان داستان‌های غیرعاطفی در دههٔ ۱۹۳۰ برای کاستن از این اعتماد به نفس و آماده کردن مخاطبان برای نوع جدیدی از سینمای مبتنی بر بدبینی که در دههٔ ۱۹۴۰ ظهور کرد، بسیار مؤثر بوده است. اینک با به خاطر داشتن دِین فیلم نُوار به این سنت ادبی، برخی از نقشمایه‌های وجودی این نوع فیلم را برمی‌شمریم.

قهرمانِ ناقهرمان

کلمهٔ قهرمان برای توصیف شخصیت اصلی نُوار به هیچ وجه مناسب نمی‌نماید؛ زیرا دنیای او فاقد معیارهای اخلاقی‌ای است که برای آفریدن قهرمان سنتی لازم‌اند. او دستاویز مطمئنی در اختیار ندارد که بدان چنگ زند؛ قهرمان است، اما به معنای مدرن کلمه، معنایی که چنان تغییر یافته است که با گرایش اگزیستانسیالیستی داستان معاصر تناسب یابد. ما در پنجاه سال گذشته همواره در پی یافتن واژه‌ای بوده‌ایم که برای چنین شخصیتی مناسب باشد و تاکنون برای اشاره بدان از چنین اصطلاحاتی سود جسته‌ایم: قهرمان به سبک همینگوی، ضدقهرمان، قهرمان شورشی، ناقهرمان.

سام اسپید در فیلم *شاهین مالت* (۱۹۴۱، هیوستن)، که همفری بوگارت نقش او را ایفا کرده است، به یک معنا کمترین شباهت را به قهرمان متداولِ فیلم نُوار دارد؛ زیرا او از همهٔ آنان کمتر ضربه پذیر است. این فیلم، برخلاف دو تلاش نخستین برادران وارنر در ساختن فیلمی بر اساس رمان هَمِت (در سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۶) به متن و روح اثر اصلی وفادار است؛ اما به ناچار بخش‌هایی از رمان را حذف کرده است. یکی از موارد تأسف انگیز حذف، موردی است که ما را با روحیات اسپید آشنا می‌سازد؛ آن‌جا که اسپید برای بریجیت داستان فلیتکرافت را تعریف می‌کند. از این داستان درمی‌یابیم که اسپید بنا به سرشت خود اگزیستانسیالیست است و به تصادفی بودن هستی سخت اعتقاد دارد. رابرت اِدنباوم می‌گوید که اسپید نمایندهٔ شخصیتی سرسخت با قدرتی شیطانی است: «... او عاری از احساس و عاطفه است؛ از مرگ نمی‌ترسد؛ زن و پول او را وسوسه نمی‌کنند. او همان است که آلبرکامو او را «مرد بدون حافظه» می‌نامد؛ مردی که بار گذشته را بر دوش ندارد. او می‌تواند به هرکاری دست بزند بی‌آن‌که به اخلاقیات متداول اندک توجهی داشته باشد؛ از همین رو، مانند دشمنانش آشکارا موجودی ضد اخلاق است. امتناع او از تسلیم شدن در مقابل موانعی که افراد عادی را از حرکت باز می‌دارند، به او استقلال و مصونیتی خداگونه می‌بخشد و او را از ید قدرت دشمنانش به دور می‌دارد...، اما بهایی که او برای این توانایی عظیم می‌پردازد، این است که در پشت نقاب‌هایی که خود بر چهره خویش زده است، از همه مردم جدا می‌ماند و در چنان انزوایی بسر می‌برد که هیچ جنایتکاری در جهان جنایتکاران هم با آن روبه‌رو نیست.»

هر چند تنهایی یأس‌آور اسپید در پایان فیلم، در مقایسه با رمان هَمِت اندکی کمتر است؛ اما ویژگی‌های شیطانیِ سرشت او در شخصیت شریرانه بوگارت که به ویژه در رویارویی نهایی او با بریجیت کاملاً آشکارند، به روشنی به تصویر درمی‌آیند. پایان فیلم هیوستن، چنان است که توانایی اسپید در دست کشیدن از شاهین، یعنی شیئی که شخصیت‌های داستان بدان عشق می‌ورزند و خواب آن را می‌بینند، او را از هر قهرمانی در داستان‌های همینگوی، تنهاتر نشان می‌دهد. بازیگران بسیاری، از جمله خود بوگارت که در این دوره نفوذ و اعتباری داشتند، با تمام توان کوشیدند بار دیگر شخصیتی را به نمایش بگذارند که در خویشتن‌داری با اسپید برابری کند، اما کمتر به این هدف

نایل آمدند؛ از جملهٔ اینان می‌توان از بازیگران زیر نام برد: همفری بوگارت (در فیلم‌های *تسویه حساب مرگبار* و *گذرگاه تاریک*) آلن لَد که در تقلید از او لحظه‌ای درنگ نکرد (در فیلم‌های *اسلحهٔ کرایه‌ای* و *کلید شیشه‌ای*) و نیز لشکری تمام عیار از بازیگران خشن مانند ادموند اُبراین، رابرت میچم، رابرت رایان، ریچارد ویدمارک، برت لنکستر و کرک داگلاس. این بازیگران با ویژگی‌های جسمانی و طنین صدا و لباس‌های خاص خود و نیز با گفت‌وگوهایی که برای آن‌ها منظور می‌شد، شخصیتی خشن را به نمایش می‌گذاشتند؛ خواه نقش کارآگاه را ایفا می‌کردند، خواه جنایتکار را. هر یک از اینان درجه‌ای از آسیب‌پذیری را به نمایش می‌گذاشتند که با دیگران متفاوت بود.

منتقدان به ما آموخته‌اند که قهرمان همینگوی شخصی است که بر او ستمی رفته‌است یا برایش اتفاقی افتاده است. از میان همه پیوندهایی که فرد با جامعه پیرامون خود دارد، خسران و آگاهی از خسران در نظر این شخصیت، مهم‌ترین چیز است. اگر از قهرمان فیلم نُوار نیز چنین توصیفی به دست دهیم، خطا نرفته‌ایم؛ و قدرت واقعی نظام سینمای هالیوود در این بود که برای چنین شخصیتی بازیگرانی مناسب در نظر گرفت. آسیب‌پذیری و احساس خسران در خطوط چهره و قامت اندکی خمیدهٔ بوگارت، و نیز در قامت کوتاه و زنانگی خاصی که در چهره آلن لَد به چشم می‌خورد، کاملاً هویداست. چشمان بی‌حالت و پلک‌های سنگین رابرت میچم، جنون و هیجان زدگی ریچارد ویدمارک که در بسیاری از بازی‌هایش به نحوی نه چندان آشکار به چشم می‌خورد؛ و رفتار عصبی رابرت رایان همگی همان آسیب‌پذیری‌ای را به نمایش می‌گذارند که در بالا از آن سخن رفت. اما این آسیب‌پذیری شاید به بهترین وجه در نخستین نقش‌های برت لنکستر تجسم می‌یابد. او بازیگری بود که به خاطر ویژگی‌های جسمی‌اش که به او جذابیت و قدرت خاصی می‌بخشید، قاب فیلم را یکسره در اختیار خود می‌گرفت. در فیلم‌های نُواری که لنکستر بازی می‌کرد، سطوح توانِ او تحت نظارت دقیق بود و بعید می‌نمود او از ابعاد خود فراتر برود و سپس همچون حیوانی تیر خورده عقب بنشیند. اما در سال‌های بعد، سازندگان فیلم‌های نُوار در شخصیت پردازی راه افراط پیمودند. رابرت سیودماک در سال ۱۹۴۶ فیلم *قاتلان* را ساخت که اقتباسی بود از داستانی از همینگوی. لنکستر در این فیلم با مهارت فراوان نقش اُل اندرسن را بازی می‌کرد، که در داستان همینگوی در مقابل آدمکشان حرفه‌ای، منفعلانه انتظار مرگ را می‌کشید. لنکستر در سراسر دهه ۱۹۴۰ با مهارت فراوان نقش شخصیتی را ایفا می‌کرد که یا قربانی جامعه می‌شد (*نیروی حیوانی*، *با بوسه خون را از دست‌هایم بشوی*) یا قربانیِ زن (*قاتلان*، *ببخشید شماره را اشتباه گرفته‌اید* و *هرج و مرج*).

هر چه زمان می‌گذشت، قهرمانان فیلم نُوار آسیب‌پذیرتر می‌شدند و در معرض فشارهایی قرار می‌گرفتند که کمتر توان رویارویی با آن‌ها را داشتند. در نقش‌هایی که بوگارت ایفا می‌کرد، این تحول را به روشنی می‌بینیم. چنان‌که دیدیم، او در آغاز نقش اسپید را بازی کرد که فردی تنها ولی بسیار سرسخت بود؛ اما او بعدها در فیلم *در مکانی پرت* نقش دیکسن استیل را ایفا کرد که فردی بود به همان اندازه تنها، اما بسیار سست‌تر. نقش کارآگاهان نیز همین مسیر را پیمود و آنان اغلب در مقابل فساد سر تسلیم فرود می‌آوردند و خود به جنایتکار تبدیل می‌شدند (مانند فرد مک ـ موری در *سست عنصر*). این رخوت و تسلیم‌طلبی به بهترین وجه در *گوشهٔ تاریک* (۱۹۴۰) به نمایش درمی‌آید. در این فیلم کارآگاه براد فوردگالت (مارک استیونس) می‌کوشد ثبات شخصیت و روش سرسختانه خود را با بر زبان آوردن سخنان خشن حفظ کند (مثلاً با گفتن این جمله: «من پاک پاکم، مثل یک تخم مرغ آب پز»). اما چنین رویه‌ای، در واقع چندان کارساز نیست و اضطراب روحی گالت در این سخن دردآور او انعکاس می‌یابد: «احساس می‌کنم روحم مرده است... احساس می‌کنم در گوشهٔ تاریکی گیر افتاده‌ام و نمی‌دانم چه کسی مرا می‌زند!» ولی قهرمان فیلم نُوار معمولاً با خستگی و دلمردگی به زندگی ادامه می‌دهد و به ندرت آه و ناله سر می‌دهد و ترحم جویی می‌کند؛ ترحم جویی از آن نوعی که در فیلم *فرشتهٔ سرنگون* (۱۹۴۵) دان اندروز به نمایش می‌گذارد؛ یا در *جایی که پیاده رو تمام می‌شود* (۱۹۵۰) از پلیس نافرمان سرمی‌زند.

میزانسن فیلم نُوار نیز به گونه‌ای است که آسیب‌پذیری

قهرمان را برجسته می‌سازد. در فیلم‌های جنایی دههٔ ۱۹۳۰ محل سکونت گنگسترها شهری تاریک و غم‌انگیز بود و همواره محیطِ پیرامونِ قهرمانِ گنگستر در تاریکی فرو رفته بود؛ ولی معمولاً نور اصلی بر او می‌تابید و به او درخشش خاصی می‌بخشید. اما در فیلم نُوار وضع چنین نبود. قهرمان این فیلم به درون سایه‌هایی چنان تاریک فرو می‌رفت که گاه یکسره ناپدید می‌شد؛ خطوط مورب و افقی بدنش را می‌شکافت؛ مکان‌های کوچک و محصور (مثلاً دفتر کارآگاه یا آپارتمانی دور افتاده و یا اتاق گنگستر در هتل) و نقشمایهٔ میله‌ها (میله‌های زندان، سایهٔ میله‌ها، پایه‌های تختخواب و دیگر اثاثیه خانه) همگی به وضوح به دام افتادن او را به تصویر می‌کشیدند. از همین رو، جای چندان تعجبی نیست که چرا برای او دشوار بود که به نیروی عقل و اراده ایمان داشته باشد.

از خودبیگانگی و تنهایی

مفهوم از خودبیگانگی برای همه وجودگرایان، از کرکگور گرفته تا سارتر، اهمیتی بنیادین دارد. در نظر این فیلسوفان انسان تنهاست و با هر نوع نظم اجتماعی و عقلانی بیگانه است و یکسره به خود وانهاده شده است. ما می‌دانیم که این تنهایی و انزوا چگونه در خدمت کارآگاه خصوصی درمی‌آید. کارآگاه تأثیر عواطف را بر خودش به حداقل می‌رساند و از این طریق، تا حدی بر دیگران تسلط می‌یابد؛ و بهای این تفوق او همانا تنهایی و انزواست.

همه قهرمانان نُوار تا حد زیادی از خودبیگانه‌اند. حتی اعضای نیروی پلیس یا اف. بی. آی در فیلم‌های نیمه مستند نیز از رفاقت همقطاران خود محروم می‌شوند؛ زیرا ناچارند مخفیانه کار کنند. قهرمان فیلم نُوار در غالب موارد «غریبه‌ای است در جهانی پر از خصومت.» در فیلم *اسب صورتی را بتازان* گیگن (رابرت مونتگمری) که سربازی است قدیمی، این طور توصیف می‌شود: «مرد بی‌خانمان.» و او خودش به یکی از روستاییان محلی می‌گوید: «من دوست کسی نیستم.» حتی مردان ظاهراً خوشبختی که ازدواج کرده‌اند (مثلاً ادوارد رابینسن در *زنی در پنجره* و دیک پاول در *تله*) معمولاً به خاطر زنی زیبا از کانون گرم زندگی خانوادگی محروم می‌مانند. بی‌خانمانی در شخصیت‌هایی مانند هاری فابیان در فیلم *شب و شهر* یا اُل اندرسن در *قاتلان*، مانند بی‌خانمانیِ ساکنان غم‌آلودترین سرزمین‌های سرد است و ابعادی کیهانی به خود می‌گیرد. میزانسن، این تنهایی و انزوا را تقویت نیز می‌کند: اتاق‌های لخت و خالی، کافه‌های نیمه تاریک، خیابان‌های تاریک و باران خورده. در فصل پایانیِ فیلم *خیابان بدکاری*، که فصلی بسیار تکان دهنده است، تنهاییِ مطلق کریس کراس (رابینسن) از طریق ترفندی نورشناختی برجستگی خاصی می‌یابد: همه مردمی که در خیابانی شلوغ در رفت و آمدند ناپدید می‌شوند و ما درمی‌یابیم که در نظر کراس آن‌ها وجود ندارند.

گاهی این بیگانگی و انزوای قهرمان به قلمروهای تاریک‌تری نیز وارد می‌شود. مثلاً شابانکا (باری سولیوان)، شخصیت اصلی فیلم گنگستر، در تحقیر همقطاران خود و ناامید بودن از آنان تا آن‌جا پیش می‌رود که یادآور آن دسته از قهرمانان داستایوسکی است که به مبارزهٔ مخفیانه روی آورده‌اند. شابانکا در آغاز فیلم به حاضران می‌گوید: «می‌دانستم که هر چه می‌کنم، عین فساد است. چه اهمیتی دارد که مردم دربارهٔ من چه فکر می‌کنند. من برای آن‌ها پشیزی ارزش قایل نیستم.» در طول فیلم درمی‌یابیم که او برای خودش هم پشیزی ارزش قایل نیست. در پایان فیلم، بلیتا، زن محبوبش، به او خیانت می‌کند، و عضو سندیکا که از زیر و بم کار او سر درآورده است، به او شلیک می‌کند و او بر روی خیابانِ باران خورده در خون خود می‌غلتد. اما پیش از این که بمیرد سخنانی بر زبان می‌آورد که از جملهٔ تلخ‌ترین سخنان در همه فیلم‌های نُوار است. «گناه من این است که به اندازه کافی خشن نبودم؛ به اندازه کافی کثیف و فرومایه نبودم. هرگز نمی‌بایست به کسی اعتماد کنم؛ هرگز نمی‌بایست به دختری دل ببندم. باید همه را زیر پایم له می‌کردم. دنیا این طور است.»

روی مارتین (ریچارد بیس هارت)، که در فیلم *او شبانه پیاده رفت* قاتلی است با انگیزه‌ای نامشخص، حتی از آنچه در بالا آمد نیز مردم‌گریزتر است. او که متخصصی برجسته است با متخصصان ادارهٔ پلیس به رقابت برمی‌خیزد؛ اما در نهایت با یک آلت دست صِرف، چندان تفاوتی ندارد و انگیزه‌هایش

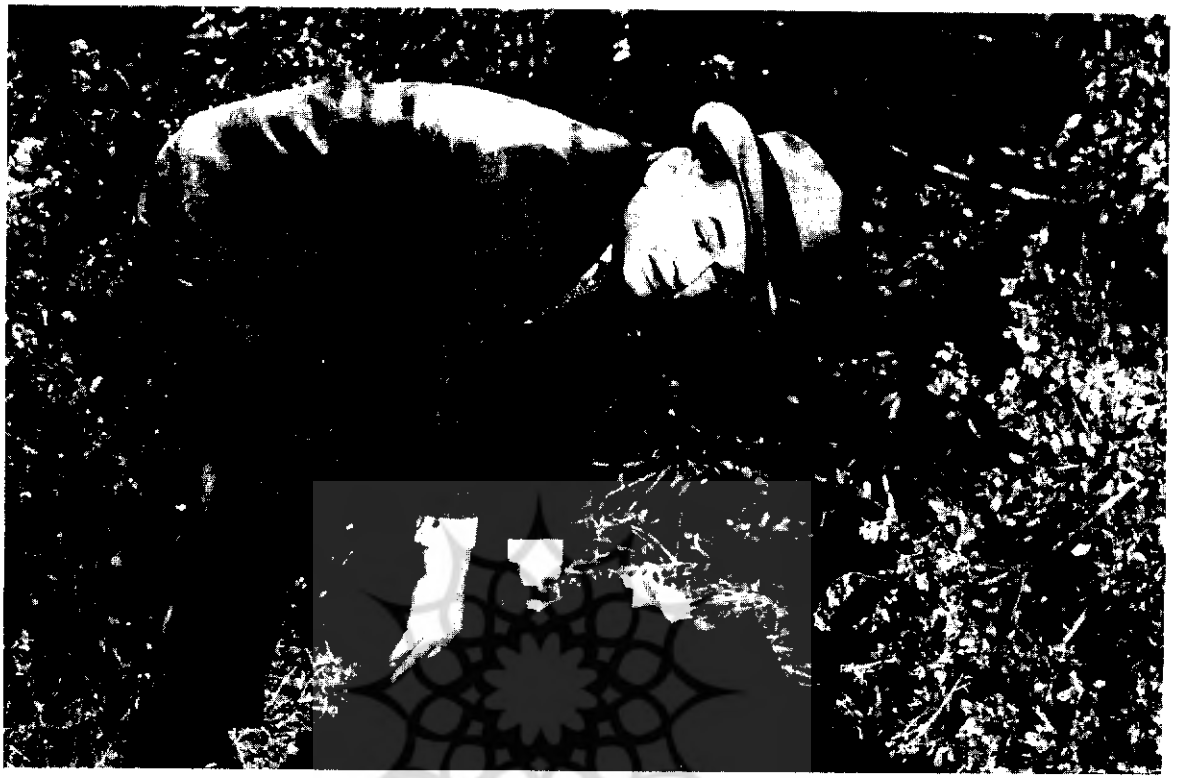
برای سرقت و آدمکشی مبهم باقی می‌مانند. بازیِ بی‌پیرایه و به دور از اطناب بیس هارت (و چه بسا نارسایی‌های فیلم‌نامه و کمبود بودجه) نیز در خدمت این ابهام قرار می‌گیرند. مارتین در اتاقی تنگ و تاریک در خانه‌ای در هالیوود تنها زندگی می‌کند و تنها همدمش سگی کوچک است. اوکه نمونهٔ کاملِ انسانِ خوگرفته به زندگی مخفی است، برای فرار، از مجاری فاضلاب استفاده می‌کند. مردان باهوشی مانند مارتین و شابانکا صرفاً قربانیان محلات فقیرنشین نیستند. گرایش آنان به جنایت، بیش‌تر محصول انتخاب آگاهانه خودشان است؛ انتخابی که جهانِ پیرامون آنان آن را معقول جلوه می‌دهد. برای آن‌ها نیز مانند قهرمانان سارتر در بن بست «جهنم، همانا انسان‌های دیگرند.»

در فیلم نُوار شخصیت‌های اصلی زن نیز کمتر از مردان به مردم‌گریزی تمایل ندارند. قهرمان نُوار زن نیز معمولاً از قتل نمی‌هراسد؛ و ظاهراً زنان سلطه‌جو و روسپیان دارای رفتار مردانه و زنان بی‌وفا و بیوگانی که خود همسرشان را کشته‌اند، بیش از هر زن دیگری بر آتش میلِ جنسی مرد دامن می‌زنند. ایفای نقش این زنان، که معمولاً حال و هوایی سرشار از شگفتی و ناباوری ایجاد می‌کردند، برعهدهٔ این بازیگران بود: اِوا گاردنر، ریتا هیورث و جین تی‌یرنی؛ و شاید باربارا استانویک و کلرتره‌ور بهترین نمونه‌ها بودند. حتی هنگامی که قهرمان زن مهربان و دوست‌داشتنی بود (مثلاً آیدا لوپینو در فیلم *بر زمین خطرناک* و جُوان بِنت در *لحظه بی‌پروایی*) باز هم عمدتاً منزوی و جدای از دیگران است و نمی‌خواهد یا نمی‌تواند خود را در خدمت جامعه قرار دهد.

انتخاب اگزیستانسیالیستی

تنها چیزی که از فرو غلتیدن اگزیستانسیالیسم به پرتگاه خوفناک نهیلیسم جلوگیری می‌کند، تأکید شدید این فلسفه بر آزادی انسان است. فرد باید به ازای برخورداری از آزادی، خود را از بار سنگین عقاید کهن برهاند و با همه توان، بی‌معنا بودن هستی را درک کند. به بیان دیگر، او باید میان «بودن و نبودن» و نیز میان «زندگی واقعی و زندگی ناواقعی» یکی را انتخاب کند. زندگی ناواقعی زندگی‌ای است که فرد در آن گرفتار شک و تردید نمی‌شود و منطقِ آن از پذیرش ظاهری ارزش‌هایی مایه می‌گیرد که با خودبودگی فرد بیگانه‌اند. انسان برای این که زندگی واقعی را تجربه کند، باید از پذیرش ارزش‌های رایج بپرهیزد و در خود توانایی خلق ارزش‌های خاص خود را کشف کند. هر فردی با انتخاب یکی از دو بدیل بالا مسؤولیت زندگی خویش را خود برعهده می‌گیرد؛ و از آن‌جا که انسان خود داور خویش است، نیکی و بدی را نیز خود می‌آفریند.

این انتخاب‌گری را کار آمدترین قهرمانان فیلم نُوار آشکارا از خود بروز می‌دهند. کارآگاه خصوصی این انتخاب را با اشتیاق به روبه‌رو شدن با مرگ تجربه می‌کند و آن را تنها با حس انجام وظیفه در قبال موکلان خود و نیز با تصوری رنگ‌باخته از وجدان فردی توجیه می‌کند. اما در مورد قربانیان بی‌گناه و قانون گریزان و جنایتکارانی که اغلب شخصیت اصلی داستان‌اند چه می‌توان گفت؟ برای آنان، آزادی وجودی چندان آشکار نیست. اما در زندگیِ اینان هم، حتی آن دسته‌ای که بیش از همه مظلوم واقع شده‌اند (مثلاً ادموند اُبراین در *مرده در مقصد* یا تام نیل در *بیراهه*)، لحظاتی وجود دارد که ناگزیرند دست به انتخاب بزنند و زندگی‌شان از این انتخاب عمیقاً تأثیر می‌پذیرد. اینان در مقایسه با قانون گریزان (مثلاً جان دال و پگی کامبیز در *دیوانهٔ اسلحه*) و جنایتکاران طبقه متوسط (مانند مک موری در *غرامت مضاعف*) انتخاب‌های‌شان مادی‌تر است و اعمال‌شان کمتر با سنت‌های دیرپا در تعارض قرار دارد. اما همهٔ اینان از وجود این سنت‌ها آگاه‌اند و تصمیم‌شان به سرپیچی از آن‌ها از اشتیاق به زندگیِ فارغ از هنجارهای اخلاقی حکایت دارد. آنان در جهان متحولی بسر می‌برند که آزادی در آن در قالب سکس و پول و قدرت و ماجراجویی تجسم می‌یابد. از همین‌رو، جای تعجب نیست که فردی زندگی خطرناک را ستایش کند (*دیوانهٔ اسلحه*) دیگری آرزویش این باشد که به نظام موجود ضربه بزند (*غرامت مضاعف*) و دیگران بخواهند از مسیر روزمره و کسالت بار زندگی انحراف جویند (رابینسن در *زنی در پنجره*، دیک پاول در *تله*، وان هفلین در *سارق*). آنان نیز مانند فلیتکرافتِ اسپید یا باید به همان نقش‌های بی‌خطر سابق‌شان بازگردند یا دست به عملی



نامعقول بزنند و در قماری شرکت کنند که داوِ آن زندگی‌شان است.

انسان محکوم به مرگ

هر چند بسیاری از اگزیستانسیالیست‌ها اعتقاد دارند که هر عمل و رفتاری که از انسان سر می‌زند باید نوعی انتخاب تلقی شود؛ اما خود وضعیت اگزیستانسی آن‌گاه که فرا رسید چندان به انتخاب فرد بستگی ندارد. شاید به همین دلیل است که قهرمانان داستان‌های اگزیستانسی همواره در خطر مرگ قریب‌الوقوع‌اند.

تردیدی نیست که چنین تهدیدی فرد را وا می‌دارد که در زندگی خود بازنگری کند. داستان فرد محکوم به مرگ که از سلول زندان یا از زندان تنهاییِ خود شرح حال خود را برای ما تعریف می‌کند یکی از سنت‌های بزرگ ادبی است. جولیس کارول اُتس در مقاله‌ای هوشمندانه می‌کوشد ارتباط این موقعیت اگزیستانسی را با داستان‌های جیمز ام. کِین روشن سازد؛ و البته ارتباط این موقعیت با فیلم نُوار نیز به همان اندازه آشکار است. در فیلم قهرمان به جای این‌که داستانش را برای ما بنویسد آن را مستقیماً برای ما باز می‌گوید؛ و روایت اول شخص و رجعت به گذشته از جمله روش‌هایی‌اند که سرنوشت محتوم او را به بهترین وجه به تصویر می‌کشند. راوی از رویدادهایی سخن می‌گوید که او را در بحرانی که هم اکنون در آن دست و پا می‌زند، گرفتار ساخته‌اند؛ و چنین می‌نماید که او با تعریف داستان خود و بزرگ جلوه دادن آن در لذتی نامعقول غرق می‌شود. تأثیر داستان او به خاطر محیطی که او در آن قرار گرفته است، دو چندان می‌شود: مثلاً مردی زخمی در دفتری تاریک به نقل داستان می‌پردازد (*غرامت مضاعف*)؛ کارآگاه خصوصیِ سابق در اتومبیلی تاریک گذشته شرم آور خود را برای نامزدش باز می‌گوید (رابرت میچم در *از درون گذشته*)؛ زندانی‌ای که در

شرف اعدام است داستان زندگی خود را تعریف می‌کند (جان گارفیلد در **پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند**) حسابداری که سمی مهلک او را به حال مرگ انداخته است، می‌کوشد داستان قتل خود را شرح دهد و بگوید برای سروان پلیسی که به این کار دست زده چه انتقامی تدارک دیده است (ادموند اُبراین در *مرده در مقصد*). جوگیلس (ویلیام هولدن) قهرمان فیلم *سانست بلوار* حتی می‌تواند مانند یکی از شخصیت‌های داستان *بن بست* اثر سارتر، به زندگی خود که اینک به پایان رسیده است نگاهی بیفکند و داستان خود را در حالی آغاز کند که جنازه‌اش در استخر شنا بر روی آب آرام گرفته است.

قهرمانان فیلم نُوار نیز مانند قهرمانان همینگوی اغلب از مرگ می‌هراسند؛ اما در هنگام رو به رو شدن با مرگ بر ترس خود غلبه می‌کنند. در حقیقت بخش اعظم اعتبار آن‌ها در گرو واکنشی است که در مقابل خطر مرگ از خود بروز می‌دهند. این که نحوهٔ مردن اهمیت بسیار دارد در فیلم *خواب طولانی* به وضوح مشاهده می‌شود: فیلیپ مارلو، هاری جونز را که کلاه‌برداری حقیر است، سخت تحسین می‌کند؛ فقط به این دلیل که او با خنده‌ای تلخ سمی را که به او می‌دهند، سر می‌کشد و حاضر نمی‌شود به زن محبوبش خیانت کند. در *التهاب* نیز همین نکته آشکارا نشان داده می‌شود: کُدی جَرِت (جیمز کاگنی) درست پیش از این‌که تانک بنزینی را آتش بزند که خودش بر روی آن نشسته است، می‌گوید: «کار را تمام کردم، حالا در عرش سیر می‌کنم.» در *قاتلان* نیز همین مسأله را شاهدیم: سوئدی پس از این‌که حاضر نمی‌شود فرار کند، آخرین لحظات زندگی خود را با آرامش در اتاق کوچکش در هتل می‌گذراند. در جسم و روح پذیرفتن شجاعانه مرگ به بهترین وجه در سخنان مشت زن (جان گارفیلد) متجلی می‌شود. او هنگامی که با باج‌گیر روبه‌رو می‌شود می‌گوید: «پس می‌خواهید چه کار کنید، مرا بکشید؟ همه می‌میرند.»

بی‌معنایی، بی‌هدفی، بیهودگی

بی‌معنابودن هستی انسان در اگزیستانسیالیسم از تأکید این فلسفه بر آگاهی فرد و انکار هر نوع طرح ماورایی یا هدف اخلاقی منشأ می‌گیرد. کامو در جهان نوعی بی‌تفاوتی خوشایند باز می‌شناسد و نهایتاً در آن معیاری برای شرافت قایل می‌شود که همانا تلاش خستگی‌ناپذیر برای استمرار زندگی، علی‌رغم پوچی آن است. این نوع بی‌معنایی در فیلم نُوار نیز وجود دارد، اما در این فیلم بی‌معنایی حاصل استدلال منطقی نیست، بلکه از رهگذر میزانسن و پرداختِ پیرنگ حاصل می‌آید. شخصیت‌ها که در جهان رخنه‌ناپذیر فیلم گرفتار آمده‌اند در صحنه‌ای دست به عمل می‌زنند که خاستگاه نیروی پیش برندهٔ آن سرنوشت محتوم تراژیک یا نیروهای قدرتمند طبیعی نیست، بلکه از نوعی تغییر و تحول محض، چنان‌که در فلسفه هراکلیتوس مطرح بود، سرچشمه می‌گیرد. اگر به پیرنگ فیلم‌های نُوار نگاهی بیندازیم، تقریباً در همه آن‌ها نقش تعیین کنندهٔ تصادف کور را به چشم می‌بینیم: مثلاً در *او شبانه پیاده رفت* اتومبیلی که بر روی دریچهٔ ورود به مجرای فاضلاب پارک شده است از فرار شخصیت اول فیلم جلوگیری می‌کند و او در مجرای فاضلاب به ضرب گلوله پلیس از پای درمی‌آید؛ در *مرده در مقصد* حسابداری یک برگه فروش را امضا می‌کند و به خاطر همین کار، بی‌گناه به زندان می‌افتد؛ در *ترس در شب* (۱۹۴۷) و نیز در *کابوس* (۱۹۵۶) یک جوان لاابالی فقط به این دلیل که در یک آسانسور شلوغ از یک نفر یک شربت سرفه می‌گیرد، هیپنوتیزم می‌شود و آلت دست قاتلی قرار می‌گیرد که نقشه‌های بسیار مرموزی می‌کشد. در *متهم* یک پیر دختر که استاد روان‌شناسی است دعوت به شام یکی از دانشجویانش را می‌پذیرد و همین دیدار موجب می‌شود که او دانشجو را به قتل برساند. بر این فهرست می‌توان مثال‌های متعدد دیگری نیز افزود؛ اما همین نمونه‌ها نشان می‌دهند که تصادف چه نقش مهمی در فیلم نُوار ایفا می‌کند. قهرمان فیلم *بیراهه* به ما می‌گوید: «بالاخره سرنوشت یا نیرویی مرموز ممکن است بی‌هیچ دلیلی به سر من یا تو انگشت بگذارد.»

هرج و مرج، خشونت، پارانویا

جهانِ کسارآگاهانِ کلاسیک، پیش از حاکمیت اگزیستانسیالیسم، جهانی با نظم و معنادار بود؛ کجروی‌ها

موقتی بودند و در اندک زمانی خردورزی کارآگاه همه چیز را در مسیر درست قرار می‌داد. چنین جهانی که ثمرهٔ جامعهٔ نسبتاً خشنود غرب بود، نظم به معنای ویکتوریایی و اعتقاد به علم را منعکس می‌ساخت. اما نویسندگان داستان‌های پرخشونت به جای این جهان، عالمی را نشاندند که از فساد و تباهی و هرج و مرج سرشار بود و بزرگ‌ترین هنر کارآگاه این بود که در این عالم ادامهٔ حیات بدهد و اندکی از شرافت خود را حفظ کند. ریموند چندلر این عالم را چنین توصیف کرده است: «شهری سرشار از پوچی و آلودگی که خیابان‌هایش با چیزی فراتر از شب در تاریکی فرو رفته بود.» در نظر بسیاری از اگزیستانسیالیست‌ها جهان واقعی نیز به همان اندازه ابتدایی و بی‌معنا بود. سارتر جهان مادی را جهان «اشیای فی‌نفسه»[۲] می‌دانست و آن را اندکی نفرت انگیز به شمار می‌آورد و با تصوراتی از نرمی و چسبندگی و لزج بودن و توخالی بودن پیوند می‌داد. برای مثال، هنگامی که در داستان *تهوع* روکونتین وجود را با تجربه کردنِ تنفر کشف می‌کند، این تنفر به خاطر زیادت جهان مادی پدید آمده است: زیادتی که در یک درخت شاه بلوط با ریشه‌های ستبر و درهم تنیده تجلی می‌یابد. این جهان در نظر سارتر تنفرانگیز بود؛ و علت آن هم این بود که بیش از حد پرمایه و لطیف و احساساتی بود و در پس آن کهن الگوی طبیعت یا مادینهٔ بازور قرار داشت.

فیلم نُوار در عرصهٔ بصری این ویژگی‌ها را از طریق تدابیر فنی متنوع به بهترین وجه به تصویر می‌کشید. مهم‌ترین این تدابیر استفاده از حالت کانونی عمیق بود (که شاید متأثر از روش ارسن ولز بود). همان طور که آندره بازن اشاره کرده است، استفاده از این روش، (که با حالت کانونی کم عمق و تدوین نامرئی هالیوود در دههٔ ۱۹۳۰ در تقابل بود) به سینما امکان می‌داد برای تماشاگر این فرصت را فراهم آورد که از میان انبوهی از محرک‌ها به انتخاب دست بزند؛ بدین ترتیب سینما به واقعیت نزدیک‌تر می‌شد. حالت کانونی عمیق در سبک بصریِ فیلم نُوار عنصر مهمی باقی ماند، تا این‌که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ وضعیت عمومی و نیز تکنیک‌های سینمایی تحول یافتند دورهٔ فیلم نُوار به پایان رسید. حالت کانونی عمیق همراه با نورپردازی سیاه قلم (chiaroscuro) و دیگر فنون رایج در سینمای اکسپرسیونیستی به خلقِ جهان سینماییِ خاصی مدد رساند؛ جهانی که به روش خاص خود همان کیفیت‌هایی را تجسم می‌بخشید که سارتر به خاطر آن‌ها جهان مادی را مشمئز کننده می‌یافت؛ کیفیت‌هایی مانند تباهی و فربهی و چسبندگی. این جهان سینمایی، جهانی بود تیره و تار و سرکوب‌گر و بی‌نظم و تباه و فاسد که ویژگی‌های مشخص آن خیابان‌های باران خورده و آپارتمان‌های خفه و عمارت‌های پر از اثاثیه بود؛ ولی مهم‌تر از همه این‌ها فضایی بود که خشونتِ بالقوه آن را تیره و تار می‌ساخت. برای مثال، در فیلم *مأموران خزانه‌داری* مأموری مخفی (دنیس اُکیف) در اتاق هتلی با زوج جنایت کاری زندگی می‌کند و در حقیقت اسیر آن‌هاست. در صحنه‌ای از این فیلم، حالت کانونیِ عمیق به ما امکان می‌دهد که در پس‌زمینه چهرهٔ خطرناک و خشن موکسی (چارلز مک گرو) را در حال تراشیدن ریش ببینیم و در همان حال در پیش‌زمینه مأمور مخفی را مشاهده کنیم که در اتاق دیگر می‌کوشد دور از چشم موکسی یادداشتی را بخواند که به او می‌گوید برای نجات جانش فرار کند. در همین سکانس، جهانِ ناپایدار و سرشار از خطر فیلم نُوار به وضوح تمام به نمایش درمی‌آید. آلبرکامو می‌گفت: «پوچی ممکن است درهر گوشه خیابانی انسان را غافل‌گیر کند.» با توجه به حال و هوای خاص فیلم نُوار، پوچی در این سینما اغلب هیئت نوعی خشونت ناپیدا را به خود می‌گیرد که به معنای واقعی کلمه ممکن است در هر لحظه‌ای انسان را غافل‌گیر کند: مثلاً در هیئت مردی که بارانی پوشیده و زیر تیر چراغ برق خیابان ایستاده است؛ یا در هیئت اتومبیلی که در گوشهٔ تاریک خیابان پارک کرده است؛ یا در هیئت سایه‌ای که در پس پرده‌ای پنهان شده است. حال و هوای فیلم نُوار چنان است که در آن اشیای آشنا با خطر و تهدید انباشته می‌شوند و طنین وجودی «ترس» و «نگرانی» با ما قرین می‌شود؛ تا چه رسد به احساس «دلهره» که معنایش ترس فراگیر از چیزی نامتعین است. درست همان طور که اگزیستانسیالیسم به یک معنا پاسخی بود به اروپای جنگ زده، امریکای بعد از جنگ (که ترس از کمونیسم و بمب اتم آرامشش را برهم زده بود) نیز

در فضای سرشار از ترس فیلم نُوار انعکاس می‌یافت. سرانجام این‌که اگر کهن الگوی زن، به مفهوم یونگی، در پَسِ تصور سارتر از جهان طبیعی نهفته است، همین زن در تصویری که فیلم نُوار از شهر به دست می‌دهد نیز حضور دارد؛ شهری که یونگ شخصاً آن را «روسپی» خوانده است. در نظر شخصیت اصلیِ فیلم نُوار، شهر هم مادر است و هم روسپی؛ و محلِ سبک پرداختهٔ فیلم‌برداری در نیمه مستندهایی مانند *فریاد شهر* و *شهر برهنه* به وضوح تباهی و سرکوب‌گری شهر را به نمایش می‌گذارد.

پناهگاه، شعایر، نظم

قهرمان فیلم نُوار که در جهانی سرشار از خشونت و بی‌نظمی گرفتار شده است، می‌کوشد تا آن‌جا که می‌تواند آن‌را اصلاح کند و از درون بی‌نظمی نوعی نظم پدید آورد و به جهان خود معنا بخشد. البته برای کاراگاه، این تلاش فوریت بسیار دارد؛ اما دیگر قهرمانان نیز با همان جدیت و شور برای ایجاد نظم می‌کوشند؛ مثلاً قهرمان روان پریش فیلم *جایی در شب*، یا متهم دروغین در *کوکب آبی* یا قربانی بی‌گناه در *مرده در مقصد*، و یا همسر یا نامزد وفادار در *زن فراری* و *خانم شبح*. با توجه به سرشت جهان نُوار، این تلاش به ندرت به پیروزی کامل می‌انجامد؛ و ساختار درهم ریخته زمان و بازگشت به گذشته و پیرنگ که رویداد را بر سیر منطقی حوادث تحمیل می‌سازند، در این عرصه به قهرمان کمترین کمکی نمی‌کنند. قهرمان همینگوی می‌تواند به گوشه‌ای دنج در یک روستا یا به کافه‌ای پناه ببرد و نیز می‌تواند، بر ابعاد آیینی ورزش یا هنر سخت تأکید کند و از این رهگذر رنج خود را تسکین دهد و در زندگی خود به نوعی نظم راه ببرد. قهرمان نُوار نیز می‌تواند چنین کند؛ اما مکان‌هایی که او می‌تواند در آن‌ها پناه جوید تعدادشان به مراتب کمتر است. هیچ روستایی در دسترس او نیست[۳]؛ هر چه هست برهوت‌های مدرنی

ست. مانند نیویورک و سانفرانسیسکو و لُس آنجلس؛ و هنر هم دیگر رهایی بخش نیست، بلکه از تباهی یا حرص قهرمانان حکایت دارد (*لورا* و *گوشهٔ تاریک*) یا وسیلهٔ تظاهر سیان سندیکاست (*تعقیب* و *ضربهٔ سخت*) یا نشانهٔ دیوانگی جنایت نیز است (*مبرا از سوءظن* و *جنون*). در هر حال قدرت شفابخش هنر دیگر در اختیار هنرمند نیست (*خانم شیع* و در *خانم کارول*) و در اختیار کارآگاه هم قرار ندارد (*خواب طولانی* و *مرا با بوسه بکش*). با این هم باز هم معدودی شعایر نیرویخش در دسترس قهرمان فیلم نُوار و به ویژه کارآگاه خصوصی، قرار دارد. این شعایر گاهی کارهای بسیار کوچکی مانند پیچیدن سیگار یا ریختن مشروب را شامل می‌شود (چنان که اولی در مورد اسپید و دومی در مورد مارلو صادق است) و گاهی نیز کارهای بزرگ‌تری مانند مبارزه تا پای جان و رویارویی با مرگ را در بر می‌گیرد. سیگار کشیدن و مشروب خوردن در مقام مراسمی آیینی در دستان بازیگران هنرمندی مانند همفری بوگارت و دیک پاول هاله‌ای از تقدس به خود می‌گیرند.

تنها پناهگاهی که برای قهرمان فیلم نُوار باقی مانده است، دفتر کار یا آپارتمان ساده و بی‌پیرایه‌اش است؛ و او برای تجدید قوا بدان‌جا پناه می‌برد؛ درست همان‌طور که نیک دامز در حومهٔ شهر پناه می‌جوید. به همین دلیل است که مثلاً سام اسپید وقتی در محل زندگی خود با پلیس روبه‌رو می‌شود؛ دست و پای خود را گم می‌کند. وقتی مردان محکوم به شکست، مانند والتر نف در فیلم *غرامت مضاعف* یا آن رابرتس در *بیراهه* به دفتر تاریک خود یا به رستورانی کوچک پناه می‌برند، ما را به یاد پیشخدمت پیر در مکان محبوب همینگوی، یعنی جایی تمیز وروشن، می‌اندازند. قهرمانان به این مکان‌های آرام و دور افتاده می‌روند تا به زندگی خود نظم و ترتیب بدهند (این نکته شایان توجه است که مثلاً رابرتس نمی‌خواهد در آن‌جا با کسی گفت‌وگو کند یا به صفحه گرام‌گوش دهد) آن‌ها مانند هنرمندانی‌اند که می‌کوشند در مواد بی‌شکل و پراکندهٔ وجود نظمی زیباشناختی بیافرینند. اما آنچه می‌آفرینند بسیار گذراست و در مقابل اشفتگی همه جانبه از آرامشی کوتاه فراتر نمی‌رود. با توجه به دامنهٔ گستردهٔ قهرمانان و موقعیت‌ها در فیلم نُوار البته دست به تعمیم زدن کار خطرناکی است. من در این مقاله کوشیده‌ام از تعمیم‌های سطحی بپرهیزم و از استثناها، اگر واقعاً وجود داشته باشند، نیز غافل نمانم؛ از همه مهم‌تر کوشیده‌ام به جوهر فیلم نُوار وفادار بمانم. دورهٔ فیلم نُوار دورهٔ بی‌نهایت مهمی در تاریخ سینمای امریکا بود و بر تکامل بعدی این کشور تأثیری شگرف داشت. بدیهی است که نمی‌توان در یک مقاله حق مطلب را دربارهٔ چنین پدیده مهمی بیان کرد. هدف من عمدتاً این بوده است که ضرورت بازنگری نقادانه فیلم نُوار را نشان دهم. من در تحلیل خود از الگویی پیروی کرده‌ام که پل شرایدر چند سال پیش مطرح کرده است. امیدوارم بتوانیم راه را برای رویکردی به این موضوع بگشاییم که ما را از برخی تنگناهای معنا شناختی گذشته رهایی بخشد. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ در کنار نویسندگان داستان‌های غیرعاطفی مانند همت، چندلر، مک کوی و کین، برخی نویسندگان طبقه کارگر، مانند فوکس و مالتس و بزرید شماری از نویسندگانی را تشکیل می‌دهند که در دو دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بر هالیوود تأثیر گذاشتند. بسیاری از اینان دوستان و یا عضو یک جماعت تندرو در هالیوود بودند. اما فیلم‌هایی که تحت تأثیر این نویسندگان ساخته شدند، در مجموعه نگاهی اگزیستانسیالیستی داشتند نه چپ‌گرا (*شاهراه دزدان* در این زمینه نمونهٔ خوبی است). این نگاه بی‌تردید حاصل جو سیاسی حاکم بر امریکا در آن زمان بود.

۲ ـ نظام دوگانهٔ سارتر جهان را به دو سپهر تقسیم می‌کند: یکی سپهر عینی (objective) یا «وجود به ذات خود» که مستقل از ذهن ما وجود دارد؛ دیگری سپهر ذهنی (subjective) یا «وجود برای خود» که با وجدان آدمی عرصه‌ای مشترک دارد. سارتر سپهر نخست را اندکی نفرت انگیز می‌داند.

۳ ـ فیلم‌های سیاهی که داستان آن‌ها در شهر روی نمی‌دهد انگشت شمارند. اما حتی در همین فیلم‌ها نیز مکان وقوع داستان ذره‌ای امیدبخش نیست؛ مثلا در *دیوانهٔ اسلحه* مکان وقوع داستان یک باتلاق است؛ در *شبی چنین تاریک* محل وقوع یکی از شهرستان‌های فرانسه است که مردمش انباشته از امیال سرکوب شده‌اند؛ و محل وقوع داستان در فیلم‌های *اسب صورتی را بتازان* و *نشانی از شر* شهرهای اصلاح ناپذیر و سرشار از ستمگری مکزیک است.