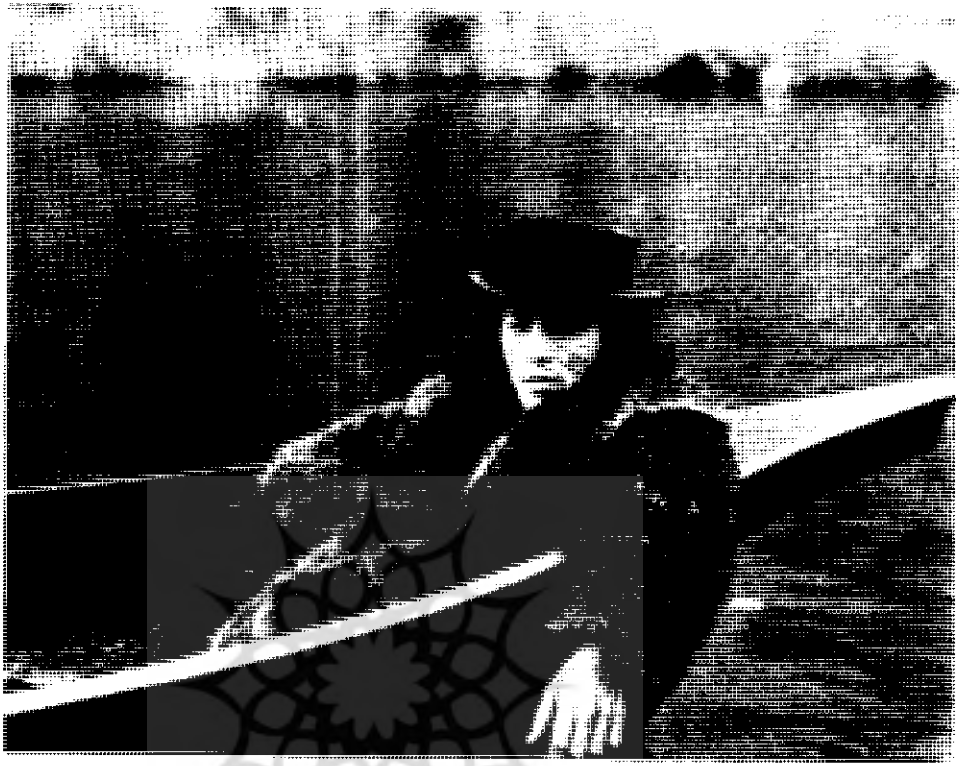
مرد مرده



بررسی تطبیقی فیلم مرد مرده جیم‌جارموش و فیلم جویندگان وسترن کلاسیک جان فورد

وسترن معکوس

رسول نظرزاده

در میان وسترن‌های جان فورد *جویندگان* که بعد از جنگ جهانی دوم ساخته شده کمی متفاوت است، آن خوش‌بینی و روشن‌بینی نسبت به زندگی به نوعی تلخی و سرخوردگی بدل شده است چنان‌که اتان و اعمال به ظاهر قهرمانانه‌اش در نهایت به دلیل ماهیت تنفر و انتقام، جز تناقض و سرخوردگی نیست و دیگر از آن تغزل و شاعرانگی که در آثار پیشین فورد وجود داشت و به «پایان خوش» ختم می‌شد خبری نیست. هرچند هم‌چنان می‌توان فیلم را اثری از فورد دانست. *مرد مرده* نیز علاوه بر این‌که نشانه‌های سینمای وسترن را دارد، اما حرف و سخن دیگری است و اثری است مربوط به سینمای امروز جهان.

قهرمان و ضدقهرمان

اتان یک قهرمان به نظر می‌رسد. وقتی یک عضو از اجتماع یا خانواده می‌خواهد به هر دلیل پا به جهان بیرون بگذارد و به درون فرهنگ بیگانه می‌رود از سوی فرهنگ خودی به تعصب دچار می‌شود، و از دو سوی مورد فشار قرار می‌گیرد. فرهنگ خودی و فرهنگ بیگانه. در چنین شرایطی حضور «قهرمان» برای

میانجیگری میان شرهای دوگانه ـ آشفتگی و نظم ـ لزوم پیدا می‌کند. وظیفه‌ی قهرمان همواره بازگشت یک گمشده به‌عنوان قربانی تعصب است. قهرمان در این معنا ترکیبی از سرباز ـ قاضی ـ کشیش می‌شود که پا از قلمرو شرافت بیرون نمی‌گذارد.

اتان در جویندگان اگرچه در ظاهر وظیفه یک قهرمان را بر دوش احساس می‌کند، اما در نهایت به نوعی ضدقهرمان نزدیک می‌شود. او ناخواسته خشونت را متوجه‌ی خانواده‌ی خود می‌کند

این الگو در معنای پراپی آن‌چنان‌که بازن گفته است چنین است:

۱. شوالیه یا کابوی خوب با شاهزاده یا دختری جوان ملاقات می‌کند و به او دل می‌بازد، باوجود نجابتی که فیلم نشان می‌دهد می‌توانیم حدس بزنیم این عشق دوجانبه است.

۲. موانعی برطرف‌ناشدنی سر راه آن‌ها قرار دارد که مهم‌ترین و مرسوم‌ترین آن خانواده‌ی دختر است.

۳. برادر دختر شخص بدذاتی است که کابوی باید در نبردی تن به تن شر او را کم کند.

۴. کابوی یا شوالیه برای این‌که دوباره نظر محبوب را جلب کند و سزاوار بخشش شود باید از آزمون‌های خطرناکِ دیگری سربلند بیرون آید.

۵. او عروسش را از خطری که می‌تواند جان یا آبرو یا سعادتش یا هر سه را بر باد دهد می‌رهاند.

۶. شوالیه و شاهزاده سرانجام به هم می‌رسند و تشکیل خانه و خانواده می‌دهند.

۷. معمولاً یک رقاصه یا روسپی میخانه هم که عاشق کابوی است در فیلم وجود دارد که پیش از پایان فیلم مرد محبوبش را از خطر می‌رهاند و خود و عشق بی‌فرجامش را فدای خوشبختی کابوی می‌کند و با این‌کار تماشاگران نیز او را می‌بخشند و به دیده‌ی احترام به او می‌نگرند.

اما اتان در *جویندگان* اگرچه در ظاهر وظیفه یک قهرمان را بر دوش احساس می‌کند، اما در نهایت به نوعی ضدقهرمان نزدیک می‌شود. او ناخواسته خشونت را متوجه‌ی خانواده‌ی خود می‌کند و قصد کشتن دبی دختر مارتا را دارد. چنین کسی ترکیبی است از عواطف شعله‌ور وسوسه‌ی انتقام. همین انتقام سبب انزوای او می‌شود و هرچه به گرایشش به‌سوی انتقام میدان می‌دهد از اجتماع دورتر و دورتر می‌شود و سرگردانی‌اش در دل سرزمین‌های ناشناخته بیش‌تر. چنان‌که با خشونت به چشمان سرخپوست مرده شلیک می‌کند ـ کاری که به نظر سرخپوست‌ها عامل آن تمام عمر سرگردان خواهد ماند.

در نهایت هم این مارتین است که اسکار را می‌کشد. فیلم مهم‌ترین عمل قهرمانانه‌ی فیلم یعنی کشتن اسکار را به مارتین و یافتن دبی را به ماس واگذار می‌کند تا اسطوره‌ی قهرمان تک‌رو را ویران کند. اما ویلیام بلیک در *مرد مرده* اساساً آدمی معمولی است، او برای نجات یا حل و میانجیگری نیامده است. شاهزاده خانمی را هم قرار نیست نجات دهد و خیلی اتفاقی رقیب عشقی یک شبه‌ی خود را نابود می‌کند چون تقدیری شوم که تا ابد به‌دنبالش می‌آید. آدمی معمولی که در جریان فیلم آدم هم می‌کشد. او در آغاز می‌میرد تا بعد او را در جهانی ذهنی درکنار نشانه‌های حیات ببینیم. این مرگ امکان ارایه «وسترنی معکوس» را فراهم می‌سازد. به‌جای این‌که قهرمان ما به دنبال افراد شرور اقدام کند افراد شرور به دنبال او هستند. او چون کرم پیله ابتدا یک‌بار می‌میرد تا بار دیگر به پرواز درآید. ویلیام بلیک در جهان مرگ آن‌قدر زخمی دست و پا می‌زند تا جایی که دیگر نمی‌دانیم و نمی‌داند که مرده است. اسلحه برای او جز اسباب‌بازی نیست. تعلیق و هیجانی بر روی صحنه‌های کشتار وجود ندارد و کم‌ترین راست‌نمایی و هیجان بر روی همین صحنه‌هاست، در حالی‌که در یک وسترن و اعمال یک قهرمان، این صحنه‌ها، صحنه‌های مهمی است که مهارت و قدرت او را نشان می‌دهد.

از دیدگاه روان‌شناختی در *جویندگان شر* ـ سرخپوست‌ها ـ این‌جا همان لیبیدوی در تاریکی هستند که تهدیدکننده و در کمین‌اند و باید با آن روبه‌رو شد، از این‌رو وقتی خوب‌ها ـ سفیدها را ـ مورد حمله قرار می‌دهند، دیده نمی‌شوند؛ مانند صحنه‌ی کشتار خانواده ـ یا هنگامی که براد جُرجنسن می‌فهمد لوسی ادوارز محبوبش پس از تعدی، سرخپوست‌ها به قتل رسیده است و دیوانه‌وار به سمت آن‌ها یورش می‌برد و با واکنش اتان و صدای گلوله‌ها، می‌فهمیم کشته شده است بار دیگر این لیبیدوی دیده نشده در شخصیت او رخ می‌نمایاند.

شخصیت اسکار از طرفی به راحتی مشابه اتان قرار می‌گیرد. هر دو در *جویندگان* در جایگاه انتقام‌اند. اسکار می‌گوید به‌خاطر قتل‌عام خانواده‌اش به‌وسیله سفیدپوست‌ها یک خانواده‌ی سفید را قتل‌عام کرده است. اسکار و اتان در تعصب‌شان برای عدالت بدوی مشترک‌اند و به نوعی خود را قربانی کرده‌اند تا برپایی تمدن امکان‌پذیر شود.

اتان چهره‌ی اسطوره‌ای امریکایی ـ شوالیه‌ی خوشبخت سوپرمن‌وار را ندارد، گرچه حاوی نشانه‌هایی از آن است. مرد مرده ویلیام بلیک نقیض آن است. آدم معمولی که بی‌انگیزه آدمکش می‌شود و در کنار جسد آهوی مرده دراز می‌کشد و مدام می‌گریزد تا به دریا سپرده شود.

نژادپرستی

نژادپرستی در فرهنگ امریکا ریشه‌های عمیقی دارد. چه در برخورد با سرخ‌پوست‌ها چه سیاه‌پوست‌ها، به‌خصوص این‌که *جویندگان* پس از جنگ جهانی دوم ساخته شده که خود ریشه‌ی نژادپرستی داشته است و مقارن بوده است با مبارزه علیه نژادپرستی سیاهان در امریکا.

نژادپرستی انگیزه‌ی حرکت اتان به‌سوی نجات دبی است تا ثبات خانه‌ی سفیدها پابرجا بماند، اما همان میزان که عمل او پوچ به نظر می‌رسد در تقبیح نژادپرستی هم هست؛ به‌خصوص این‌که مارتین در میان سفیدها دورگه است و مدام مورد طعن اتان قرار می‌گیرد. غیرسفیدها نمی‌توانند نسبت به معشوق سفیدها حالت تهاجمی نشان دهند، به‌فرض مارتین میل و کششی را به لوری نشان نمی‌دهد. او لذت را به معنای فردی به تعویق می‌اندازد. لوری خود و زندگی آرام در خانه را بارها و بارها عرضه می‌کند، ولی مارتین امتناع می‌کند تا مأموریتش را به انجام برساند.

آشفتگی و توحش موجود در *جویندگان* و سینمای وسترن شامل سرخپوست‌ها نمی‌شود، بلکه بدویت و توحش محیطی است که هیچ‌گونه عطوفت و حسی در دامانش نسبت به عواطف و احساسات آدم‌ها نشان نمی‌دهد

این را می‌توان در زمانی (به سبک پراپ) خوانش کرد و گفت مارتین وقتی می‌تواند با لوری ازدواج کند که چون یک بزرگسال وارد جامعه شود و خود را به عنوان یک سفید کامل ـ درواقع سفیدتر از سفیدها ـ از طریق کارهای بی‌شماری که انجام می‌دهد ثابت کند یا این‌که هم‌زمانی (به سبک لوی استروس و لکان) مارتین بی‌درنگ از مزایای شهروندی و خویشاوندی سفیدها بهره‌مند می‌شود، ولی این یک وظیفه را شامل می‌شود. دین غیرسفیدها آشکارا بیش‌تر از سفیدهاست.

از دیدگاهی فرامتنی با توجه به بحران میان سفیدها و سیاه‌ها در دهه‌ی پنجاه در زمان ساخت فیلم *جویندگان* این بحران هم‌چنان ادامه دارد و مورد بررسی فیلم قرار می‌گیرد. نژادآمیزی چشم‌گیرترین شکل برخورد فرهنگ‌هاست و فیلم بررسی واکنش یک جامعه نسبت به نژادآمیزی، اندازه‌ی تنش درونی آن را ـ می‌آزماید. انسان رنگین‌پوست در جایگاه شریر قرار می‌گیرد و در فیلم وسترن سرخ‌پوستان این جایگاه را دارند تا بیانگر معضل واقعی امریکا باشند. اتان نژادپرست ازدواج مارتین با لوک (زن سرخ‌پوست) را بامزه می‌یابد، اما برعکس، ازدواج یک سرخ‌پوست با سفیدپوست را غیرقابل بخشایش می‌داند. صحنه‌ی برخورد

اتان با زنان سفیدپوست شوریده‌ی دیوانه شده سخت ناخوشایند ترسیم می‌شود و حرکات سوبژکتیو دوربین ـ بر روی کلوزآپِ اتان که وحشت او را نشان می‌دهد ـ سعی در القای ترس به ما را دارد. اما در چهره‌ی دبی می‌بینیم که نژادآمیزی نه تنها باعث فراموشی نیاکان و اصل او نشده، هویت او را نابود نکرده بلکه ریشه‌دارتر هم کرده است. او به مارتین می‌گوید خاطرات خانه و کودکی را ـ همه را ـ به یاد دارد.

در سینمای وسترن زنان بیش‌تر نقش فرعی و برده برعهده دارند که وجودشان برای مردها به خاطر خدمت و بقای نسل ضروری است. دراین نوع سینما، شرایط زن‌ها دست‌کمی از شرایط دام‌ها نداشت

در پایان، وصال نمادین این فرهنگ سرخ و سفید به وقوع می‌پیوندد. مارتین لاری را می‌پذیرد و خانواده نیز در آستانه‌ی خانه‌شان دبی را می‌پذیرد که هم‌چنان در لباس سرخ‌پوستی است.

در **مرد مرده** سفیدها نسبت به سرخ‌پوست‌ها همان نگرش نژادپرستانه و دشمنی را دارند، از این‌رو آن‌ها با فاصله و دور از هم زندگی می‌کنند؛ اما ویلیام بلیک سرسپرده‌ی فرهنگِ آن‌ها می‌شود و نوعی درهم‌آمیزی فرهنگ‌ها مواج می‌شود، و چون مریدی همراه «هیچکس» می‌شود. برای رسیدن به او باید «هیچکس» بود.

آنان که وحشی، منفی و در بربریت بسر می‌برند سفیدها هستند با چهره‌ای در میانه‌ی حیوان و انسان. حرص و ولع و تشنج آدم‌های غریب کارخانه‌ی دیکنسن تا مزدوران و شهر صنعتی‌شان در مقابل طبیعت بکر و فرهنگ غنی سرخپوست‌ها قرار داده شده است و این نوعی بازگشت است، پس از ۲۰۰ سال تسخیر و کشتار نژادی اکنون در مقابل فرهنگ آن‌ها سر فرود می‌آورند.

طبیعت ـ عرفان

آشفتگی و توحش موجود در **جویندگان** و سینمای وسترن شامل سرخپوست‌ها نمی‌شود، بلکه بدویت و توحش محیطی است که هیچ‌گونه عطوفت و حسی در دامانش نسبت به عواطف و احساسات آدم‌ها نشان نمی‌دهد. گویی زمین شخصیت اصلی است و دشت و کوه و صحرا و رودخانه و صخره‌های دره «مانیومنت» هم‌چون معابد یونانی و خرابه‌های باستانی شکل نمادین استحکام حقایق جاودانی هستند. آسمان و زمین ویژگی‌های دنیای قهرمان‌هایش را گواهی می‌دهد. ارتباط میان طبیعت و انسان به شکل «بازی» نمایان می‌شود که باید در دل آن رفت و با آن خطر کرد و آزمودگی و پختگی یافت و هم باید مانند کودکان در توانایی آنان برای هماهنگ کردن خویش با ابزارها و روش‌ها سنجیده شود.

زمان دراز تعقیب و جست‌وجو در **جویندگان** در مقابل انتقام مورد تأکید قرار می‌گیرد، در مقابل این چشم‌انداز بی‌رحم است که محیط اَمنِ خانه و خانواده به عنوان پایگاه ثبات جلوه‌ی بیش‌تری می‌یابد.

چشم‌انداز محیط در **مرد مرده** دو نوع است، ابتدا محیط صنعتی شهری سفیدپوست‌ها و راه‌آهن و کارخانه سپس محیط باز و گسترده‌ی جنگل و طبیعت و رودخانه و نور میان شاخه‌ها و سپس دریا، سکون و آرامش و خودیابی، خلوت در خود، خلود و گذشتن از ساحل و چون شاعری به‌سوی وسعت بیکران پناه بردن.

حماسه، اسطوره، تراژدی

آندره‌بازن می‌گوید: «وسترن از آن‌رو در مقوله‌ی حماسه قرار می‌گیرد که قهرمانانش در سطحی فوق انسانی هستند، شوالیه‌ای هفت‌تیر به دست که شکوهی افسانه‌ای دارد. مکان تصویر شده در نماها نوعی انتقال در قلمرو حماسه است. زیرا این نماها با افق‌های گسترده، نماهای بسیار وسیع و بسیار دور که دایماً کشمکش میان انسان و طبیعت را به یاد

می‌آورد. این سبک حماسی معنای واقعی خود را از اخلاقیاتی می‌گیرد که بنیان آن است و آن را موجه می‌سازد. منظور از اخلاقیات جهانی است که در آن خیر و شر در عین سادگی دو عنصر بنیادین هستند. نیکی در حالت نوزادیش باعث می‌شود قانون با خشونتی بدوی پا بگیرد.» ـ از نظر زمانی و مکانی، زمان و مکان و ابعاد آن نه طبیعی، نه تاریخی و نه روان‌شناختی که به ضرباهنگ و شیوه‌ی روایتی داستانی حماسی مربوط است. این ابعاد به نوعی غیرانسانی است، پس انسان غربی هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل با طبیعت و تاریخ و افراد همانند خود آشتی کند؛ زیرا بنا به تعریف او شخص ماجراجویی است که در سرزمین دشمن تنها مانده است.

سینمای وسترن (و از جمله جان فورد) از این نظر «اسطوره»‌ای است که نگاه و حس بهتری در نهایت نسبت به زندگی می‌یابیم. نگاهمان به زندگی و مرگ به واقعیت و اسطوره پالایش یافته است و اسطوره با واقعیت مربوط می‌شوند. اسطوره واقعیت را ملموس می‌کند و تعالی می‌بخشد. قهرمان وسترن با ادراک به این‌که اسطوره‌ها برای بقا ضروری‌اند می‌کوشد میان اسطوره (نظم سرکوبگر) و واقعیت (آشفتگی) میانجی شده و با تطهیر اسطوره به جامعه جان تازه‌ای ببخشد، پس دست به عمل می‌زند؛ مداخله می‌کند و بر دیگران تفوق می‌جوید با این دعوی که حقیقت متعالی را می‌شناسد. در میان اسطوره‌ی عشق و عدالت و وظیفه، از صلح و بقا به واسطه‌ی وحدت یک خانواده در مرکز آن پشتیبانی می‌کند. اما همواره آزاد، مجرد و زخمی است و از لذت معمولی زندگی، بهره‌ای ندارد.

ـ از نظر زمانی، ساختارهای زمانی اسطوره با تاریخ واقعی تطابق ندارد و از تاریخ‌ها و رویدادهای واقعی در آن خبری نیست یا عموماً در حاشیه و با اشاره و نامشخص بیان می‌شود. حتی وقتی فیلم دارای ویژگی‌های تاریخی مشخصی است میزانسن هرچیزی را که بتواند به عنوان اساس یک تحلیل علمی از رویدادها قرار گیرد حذف می‌کند. بنابراین طول و ساخت واقعی زمان سینمایی با هم همخوانی ندارند و متناسب با زمان و فضای داستانی می‌شوند. از این‌رو فیلم وسترن چه رمانتیک و چه حماسی اساساً اسطوره‌ای است که سبب می‌شود بخش تیره‌ی واقعیت‌ها پنهان بماند.

و وسترن از این‌رو با «تراژدی» در ارتباط می‌شود که «نخستین کشمکش میان عدالت اجتماعی و فردیت عدالت اخلاقی، میان تحکم قانون که ضامن نظم و نظام شهر آینده است و نظام تزلزل‌ناپذیر خودآگاه فردی رخ می‌نماید.» و این تحلیلی دقیق به گفته‌ی بازن است. از طرفی در قریب‌الوقوع بودن فاجعه، مبارزه برای زنده ماندن در سادگی ابتدایی‌اش رفتاری تراژیک است. این رفتار یادآور هماهنگی مطلوب و تغزلی انسان و طبیعت نیست، بلکه ناممکن بودن قطعی این هماهنگی است. فیلم مرد مرده اما به نوعی یک ضدوسترن و بنابراین یک ضداسطوره است. دیوار کجی که پس از دویست سال فرو می‌ریزد و در حل شدن در فرهنگی ریشه‌دار ـ سرخپوست‌ها ـ به بازگشت می‌رسد، و کمال این ضدیت را در حرکات کمیک و هجو جایزه‌بگیرها می‌توان یافت. آنان دیگر نه قهرمان شجاع و بی‌باک وسترن اسطوره‌ای امریکا بلکه کاریکاتورهایی از آن قهرمانان هستند. ویلیام بلیک شاعری است که در سرزمین هفت تیر به‌دست‌ها، به گریز از این دنیا و نگرش به ظاهر متمدن می‌رسد و به دنیایی دیگر پناه می‌برد. در اواخر فیلم ویلیام خود تقریباً به قهرمان‌های متعارف شباهت یافته، اما او بی‌انگیزه شلیک می‌کند و پاسخ آدم‌خوارهای اسطوره‌ای را با گلوله می‌دهد و تنها سفیدها را می‌کشد. بنابراین، وجه حماسی که وجود ندارد، اما در تناقض میان قانون سفیدها و نیروی درونی فردی شخصیت که در تضاد با هم قرار دارند؛ که به گونه‌ای تقدیری دامن‌گیر ویلیام می‌شود، به نوعی تراژدی می‌رسد. او از مرگ معادل قانون و قرارداد انسان‌ها می‌گریزد و به مرگی از نوعی دیگر در دریا پناه می‌برد که از نیرویی درونی و نیازش برمی‌آید.

زن و خانواده

در سینمای وسترن زنان بیش‌تر نقش فرعی و برده برعهده

دارند که وجودشان برای مردها به خاطر خدمت و بقای نسل ضروری است. دراین نوع سینما، شرایط زنها دست‌کمی از شرایط دام‌ها نداشت. به گفته‌ی جون کرافورد بازیگر زن فیلم *جانی گیتار* ساخته‌ی نیکلاس ری «در غرب بهتر است آدم مرد باشد.» حضور زن در دنیایی که در برابر اوست و برای او ساخته نشده طبیعی نیست و یک عنصر مزاحم محسوب می‌شود و به شکل گریزناپذیری میان مردان، آشوب و نفاق و خشونت ایجاد می‌کند. در سنت پیوریتنیسم انگلوساکسون‌ها، زن‌ها باید نگهبان و ضامن بقای خانه و خانواده باشند. زن نماد ثبات است و این نقش بُعد خاصی در مضمون جریان بزرگ مهاجرنشینی در حماسه‌ی فتح غرب داشت. تشکیل خانواده به زندگی سخت و پرماجرای مرد معنا می‌داد.

جست‌وجوی بی‌وقفه‌ی اتان،
جست‌وجوی چیزی است که نمی‌تواند آن‌را
هرگز بیابد. مارتا مرده است.
در این جست‌وجوی درونی که ده سال
ادامه می‌یابد به پوچی تعصب و انتقام
و نژادپرستی پی می‌بریم

به نقل از آندره‌بازن، «زن همواره مورد احترام و ستایش قرار می‌گیرد، زیرا در آن سرزمین توحش، ضامن بقا و ادامه‌ی نسل است و چون شیء‌ای ارزشمند مورد محافظت و توجه است». زنان نمی‌توانند دست به عمل بزنند و همواره ناظر، مراقب و نگران باقی می‌مانند. نمی‌توانند خویش را از طریق عمل به اثبات برسانند یا خلاص کنند. زن نمی‌تواند هم‌چنین مریدی کند و به این ترتیب به پختگی برسد. زن همواره در خویش و تنها به سبب حضورش ارزشمند است. او نمی‌تواند به دلخواه خویش تعهدات اجتماعی یا نژادی خود را تغییر دهد، آن‌ها از آنِ او نیستند تا تغییرشان دهد.

خانواده در آثار فورد و از جمله در *جویندگان* همواره پناهگاه است. هویت، درون خانه شکل می‌گیرد و همواره از بیرون مورد تهدید قرار می‌گیرد و شخصیت «مادر» در مرکز خانواده مظهر ایده‌آل قانون ایده‌آل است. به‌خاطر اوست که مردان امیال خویش را فدا می‌کنند و تحت رهبری اوست که آیین برگزار می‌شود. این آیین درواقع یک رابطه‌ی غیرمستقیم است که امیال مؤثر آن حذف شده است.

اتان به جست‌وجوی دبی که یادگار مارتا، نماد نظم و قانون و ثبات است می‌رود. بازگرداندن او، بازگرداندنِ خاطرات و جبران گذشته است. حالت بلند کردن دبی در سکانس پایانی یادآور کودکی اوست، لحظه‌ای که اتان در خانه دبی کوچک را در آغوش می‌گرفت.

صحنه‌ی قتل خانواده نشان داده نمی‌شود و در معنای یک مفهوم قرار می‌گیرد و از طرفی صحنه‌ی کندن پوست سر اسکار هم نشان داده نمی‌شود و واکنش را در چهره‌ی اتان می‌بینیم که باز در معنایی نیروی مهاجم بر لیبیدو گسترش می‌یابد. چهره‌ای که از هر شور و شوق خالی است.

اما به دلیل عدم توازن رابطه‌ی میان اتان و هم‌چنین مارتین با جامعه، ازدواج‌ها در *جویندگان* متغیر و بی‌منطق نمایان می‌شود، یا چون خانواده‌های ادوارز و جُرجنسن زن بر مرد مسلط است، یا چون اسکار و زن‌هایش، زن بنده‌ی بی‌چون و چرای مرد است یا این‌که زوج‌ها سخت بی‌تناسب‌اند، چون لاری و کابوی قلچماقی که در نبود مارتین به او رو می‌آورد و مارتین دلوک، زن سرخ‌پوست فریبی که مارتین ندانسته او را در یک معامله می‌خرد.

اگر مارتین و اتان را در این مورد مشابه بدانیم می‌توان به علت عدم ازدواج مارتا و اتان پی برد و آن را همانند عدم علاقه به تشکیل خانواده در مارتین و لاری دید. لاری با ناامید شدن از مارتین به کابوی بی‌خطر رو می‌آورد. مارتا نیز با انگیزه‌ی سامان گرفتن به برادر اتان روی آورده است.

در مرد مرده نیز زنان حضور فیزیکی کمرنگی دارند. بلیک، از جسم شروع می‌کند و به دامانِ طبیعت، بزرگ بانوی روح حاکم بر آن پناه می‌برد. به نگرشی زنانه و پذیرا نسبت به مرگ و زندگی. بلیک چون آهوی مرده پاهایش را در سینه جمع می‌کند و به نوعی بازگشت جنین‌وار به آن نقطه‌ی ثبات اولیه با نگاه کردن به آسمان و نور میان شاخه‌های

درخت می‌رسد و آن رفتن در آغوش دریایی وسیع و گسترده در فصل پایانی است.

جست‌وجو و سفر

نام فیلم جویندگان پیش‌تر تأکیدی بر این الگوست. در وجهی درونی و بیرونی. سفر در سینمای وسترن الگویی آشناست. قهرمان نمونه‌ی آدمی است که همواره در سفر است و به‌ندرت در جایی سکونت می‌کند. این بهانه‌ای ایجاد می‌کند که اصول ساختاری سینمای کلاسیک، گره‌افکنی، گره‌گشایی، کشمکش‌های دراماتیک، و نقش محوری «ماجرا» به قوت خود باقی بماند. سفر عملاً چه در جست‌وجوی کسی یا رسیدن به چیزی باشد، به شکل‌گیری ماجراها، ایجاد گره‌ها و شدت گرفتن کشمکش‌ها کمک می‌کند. جست‌وجوی بی‌وقفه‌ی اتان، جست‌وجوی چیزی است که نمی‌تواند آن‌را هرگز بیابد. مارتا مرده است. در این جست‌وجوی درونی که ده سال ادامه می‌یابد به پوچی تعصب و انتقام و نژادپرستی پی می‌بریم. عشقی که پایمال شده است و دیگر نیست؛ از این رو است که اتان تنها در چارچوب در باقی می‌ماند.

اگر در الگوی کلاسیک سفر و جست‌وجو حتماً مقصد و هدفی دارد و ما هر لحظه در ماجراجویی شخصیت به آن نزدیک یا دور می‌شویم، در مرد مرده سفر ویلیام پس از گریز، مقصدی ندارد. جایی یا کسی منتظر او نیست. «وقتی نمی‌دانی کجا می‌روی مشکل گم می‌شوی!» این گفته‌ی جیم جارموش نگرش فیلم است بنابراین، اصول ساختاری سینمای کلاسیک نیز به طبع جابه‌جا می‌شود. نقش محوری ماجرا و اهمیت کشمکش در روایت کمرنگ‌تر می‌شود و سفر عملاً دلیلی می‌شود برای طفره رفتن از اصل گره‌افکنی و گره‌گشایی و بدین ترتیب به الگوی روایت شرقی - عرفانی. سفر درونی نزدیک می‌شود و طرح، ناخودآگاه به‌صورت اپیزودیک جلوه می‌کند و فاصله‌ی میان آن‌ها، رخنه‌های زمانی‌ای می‌شود که تماشاگر باید پر کند، پس تماشاگر در متن فیلم فعال می‌شود. نوعی ابهام که در زیرساخت فیلم جریان می‌یابد و از غیرمنطقی بودن ظاهری اعمال و تخطی از هیجان فیلم ناشی می‌شود و بیننده را به جست‌وجوی دیگری ورای اتفاق‌های فیلم رهنمون می‌کند.

مرگ در سینمای وسترن بیش‌تر وسیله‌ای است که افراد در آن بتوانند با هم روبه‌رو شوند. هیچ‌توجه وجودگرایانه‌ای نسبت به آن وجود ندارد. این لحظه‌ای تراژیک است که به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد حرفشان را بزنند و شخصیت‌های خود را بشناسند

رخنه‌ها، صرفاً از نوعی بازی پازل‌گونه و جابه‌جایی غریب در روایت ایجاد نشده ـ از دیر یا زود ارایه دادن اطلاعات به تماشاگر ـ و اگر بخواهد کشش ایجاد کند؛ چنان‌که در سینمای کلاسیک ایجاد می‌شود. مسیر خودشناسی بلیک در سفر شکل می‌گیرد تا سرانجام او به قالب ویلیام بلیک شاعر درمی‌آید. کسی که در دریای مرگ رها شد و شعرش را با اسلحه بر روی خشونت و پوچی می‌سرود. این تغییر در شناخت به‌گونه‌ای اگرچه تماشاگر آن را حس می‌کند در اتان رخ نمی‌دهد. در الگوی کلاسیک تعقیب‌کننده ـ تعقیب‌شونده با هم برابرند و به یک اندازه شانس دارند. مسیر تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده با سیر داستان فیلم برابر است و تا در لحظه‌ای که دو حریف، مبارزه‌ی مرگباری را رودرروی هم انجام می‌دهند که «هیجان» به اوج می‌رسد. مسیر «تعقیب و گریز» اغلب مسافت بسیار گسترده و نمایشی‌ای است که در عین حال با شیوه‌ای دراماتیک و تجسمی تضاد چشم‌اندازها و فصل را دربر می‌گیرد. مکان‌های جغرافیایی در این سیر مراحلی هستند که ما را به سرانجام تراژیک یک داستان که ریتمی اوج‌گیرنده دارد نزدیک می‌کند. این الگو در جویندگان کمابیش حفظ شده است. هرچند هنگامی که باید دو حریف با هم مبارزه کنند این مارتین است که اسکار را در خواب

می‌کشد. فریبکاری در رخنه‌های منطقی فیلم *جویندگان* آن‌جاست که مارتین یک‌جا کارکرد یک دو رگه را می‌یابد و یک‌جا کارکرد سفید خالص را. در حالی‌که نمادگرایی ناخودآگاه فیلم او کارکرد یک سفیدپوست خالص را دارد. این چندگانگی در چند سطح فیلم باقی می‌ماند.

موضع سینمای فورد همواره کمی فاصله‌ی خود را با موضوع و شخصیت‌ها حفظ می‌کند، ما با آن‌ها یکی نمی‌شویم و همذات نمی‌شویم، وحدت عاطفی بالایی از خود بروز نمی‌دهیم؛ ولی ما به آن‌ها خیره می‌مانیم و به آن‌ها منتسب می‌شویم

مرگ

مرگ در سینمای وسترن بیش‌تر وسیله‌ای است که افراد در آن بتوانند با هم روبه‌رو شوند. هیچ‌توجه وجودگرایانه‌ای نسبت به آن وجود ندارد. این لحظه‌ای تراژیک است که به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد حرفشان را بزنند و شخصیت‌های خود را بشناسند و از بی‌تفاوتی، سکون و قراردادی بودن خارج شوند. مرگ معادل کشتن، شیوه‌ای دراماتیک است که استثنا را میان موارد عادی (شخصیت‌ها و موقعیت‌ها) نمایان‌تر می‌کند. از این‌رو مرگ بیش‌تر به‌خاطر جذابیت شکارگری و جنبه‌های تصویری‌اش مورد توجه قرار می‌گیرد. آن‌چه در سینمای وسترن جذابیت دارد به خاک و خون کشیده شدن است با رعایت قواعد هنری. در این جغرافیا مرگ نشان قراردادی قتل است و قتل به نوبه‌ی خود نشانه‌ی قراردادی پایان زندگی.

فیلم مرد مرده اما اصولاً درباره‌ی مرگ است، از این‌رو جایی در فیلم بلیک به چشم «هیچکس» چون اسکلت مرده نمایان می‌شود و در ابتدای فیلم می‌آید: «بهتر است از همسفر شدن با مرد مرده پرهیز کنید.» چراکه این سفر، سفرِ مرگ است و انگار هیچکس [No bady] به این توصیه عمل نمی‌کند و به دلیل همسفر شدن با او، در یک دوئل مسخره می‌میرد. حتی باجگیران نیز که به نوعی با تعقیب او، با او همسفر شده‌اند همگی می‌میرند. درحالی که سفر مرگ ویلیام در شکلی شاعرانه و استعاری به روی دریا به سوی دنیای آرامش ادامه دارد. حتی نام او ویلیام بلیک نام یک شاعر مرده است، از این رو گلوله‌ای که در سینه دارد از سوی «هیچکس» بیرون نمی‌آید. قهرمان در ابتدا می‌میرد تا او را بار دیگر در کنار نشانه‌های حیات ذهنی باز یابیم. فیلم آن‌قدر در این جهان پرسه می‌زند تا مرز میان مرگ و زندگی مخدوش می‌شود.

مرگ‌های دیگر فیلم مرد مرده به نوعی دهن‌کجی به اسطوره‌ی کشتار در فیلم‌های وسترن است. نوعی هجو. تمام صحنه‌های اکشن حالت کمیک دارند و بیش‌تر از همه این هجو بر روی جایزه‌بگیرها اعمال می‌شود. آن‌ها درواقع قهرمانان اسطوره‌ای تاریخ امریکا هستند. یکی از آن‌ها به گونه‌ای مسخره پدر و مادرش را کشته و خورده است! و در طول داستان هم هر دو هم‌قطارش را می‌کشد و یکی‌شان را می‌خورد!

اسطوره‌ها آدم‌خوار می‌شوند و آدم‌های بی‌دست و پا و شاعرمسلک اسطوره و قهرمان. از این‌جا فیلم هجو تاریخ امریکا و اسطوره‌ی وسترن می‌شود.

زمان و تکرار

زمان در سینمای وسترن نه زمان تاریخی و نه زمان تحلیلی روان‌شناختی به عبارت ساده‌تر زمان جاری است که داستان فیلم در آن اتفاق می‌افتد. این موضوع هنگامی چشم‌گیرتر می‌شود که تداوم فضای مسیر قهرمان (دنبال کردن رد پای راهزنان ـ مسیرهای اکتشافی ـ مسیر کاروان مهاجران ـ جابه‌جایی گله و ...) با تداوم جریان زمان همراه می‌شود، به‌عنوان مثال از مسیر رودخانه در چارچوب جغرافیایی ـ تاریخی استفاده می‌شود. ارایه‌ی رویدادهای هم‌زمان، دو رویداد که هم‌زمان پی‌گیری می‌شود، با برش موازی میان دو رویداد نمایان می‌شود؛ و از الگوهای آشنای روایت در سینمای وسترن است، از این‌رو ترتیب زمانی آن‌ها پشت سر هم و همراه تقدم و تأخر و با ترتیب زمانی است و معمولاً از بازگشت به گذشته، وقفه در حرکت رو به جلوی فیلم

استفاده نمی‌شود. **مرد مرده** پس از گریز جوان از شهر و همراه شدن با هیچکس و اجیرشدن باجیگران الگوی نمایش رویدادهای هم‌زمان در دو سطح تعقیب‌کنندگان و تعقیب‌شوندگان استفاده می‌شود و فاصله‌ی میان سکانس‌های میان این دو رویداد با ترجیع‌بند موسیقی و فیدها به «تکرار» می‌رسد. در این میان یک‌جا زمان تناوبی با روایت «هیچکس» از گذشته‌ی خود به فلاش‌بک روبه‌رو می‌شویم که حالتی خواب‌گونه دارد و با فیلتر برداشت شده است.

الگوی «تکرار» در **جویندگان** در ماجرا و روایت، در تکرار ماجرای مارتین و اتان با نامزدهایشان متجلی می‌شود. آن‌ها قادر به پشت سر نهادن فردیت و حل‌شدن در جامعه و خانواده نیستند. تکرار ماجرای مارتین که دو رگه است با دبی که به نوعی دو رگه می‌شود و با لباس سرخپوستی به خانه بازمی‌گردد، تکرار ماجرای اسکار و اتان است که با یک نگرش، دست به انتقام می‌زنند و هر دو به نوعی قربانی هستند.

سیستم «دایره‌ای» روایت **جویندگان** که به نوعی تکرار در گرافیک نقش دری که در پس‌زمینه مردی از دور در بیابان دیده می‌شود. در ابتدا و انتهای فیلم، به گونه‌ای مشابه تکرار می‌شود. غریبه‌ای که می‌آید و تنها هم می‌رود و در این میان از نظر خود، آشفتگی را به نظم پیشین تبدیل کرده است. هم‌چنین است تکرار بخش دیده نشدن سرخپوست‌ها در هنگام قتل خانواده‌ی سفیدها، قتل برادجُرجنسن تا دیده نشدن شلیک به چشم‌های سرخپوست مرده و کنده‌شدن پوست سر جسد اسکار. در فیلم **مرد مرده** الگوی تکرار آمدن ویلیام به شهر غریب و صنعتی در ابتدا، در انتها با پای گذاردن در شهر غریب سرخپوست‌ها تکرار می‌شود.

ویلیام با قطار می‌آید و با قایق می‌رود و همواره در حال رفتن است.

مهم‌ترین تکرارها در موسیقی و فیدهای فیلم نمایان می‌شود که تا «حد نقشمایه» نوعی نقطه‌گذاری فرمی ایجاد می‌کنند و به ایجاز فیلم مدد می‌رسانند، هرجا فیلم لازم دانسته فید می‌کند و موسیقی آن‌را هموار و همراه می‌شود.

ساختار سینمایی

موضع سینمای فورد همواره کمی فاصله‌ی خود را با موضوع و شخصیت‌ها حفظ می‌کند، ما با آن‌ها یکی نمی‌شویم و همذات نمی‌شویم، وحدت عاطفی بالایی از خود بروز نمی‌دهیم؛ ولی ما به آن‌ها خیره می‌مانیم و به آن‌ها منتسب می‌شویم. ما همواره شاهدانی انتقادی و قضاوت‌کننده می‌مانیم. همراهی با بی‌شفقتی محیط در همین راستا طنز وکمدی در آثار فورد و از جمله *جویندگان* فضای یک بعدی را شکسته و آن را قابل تحمل می‌کند.

نکته‌ی مهم در مرد مرده استفاده‌ی مکرر از فید است. علاوه بر این‌که فیدها در خدمت گذشت زمان است خود حایلی است که به مکانی تازه وصل شویم و به نوعی توازن میان فصل‌ها را هم حفظ می‌کند و نمایانگر زمان معکوسی‌اند که به طرف مرگ پیش می‌روند

دعوای میان دو رقیب عشقی بر سر لاری با حس سرشار طنز خود، نوعی نگاه عاقل‌منشانه و پخته به این رقابت‌های زندگی است، از این رو آن‌را جدی نمی‌گیرد و آن را لزوم جفت‌یابی می‌داند؛ هم‌چنین نماهای حرص خوردن لاری که هیچکس او را جدی نمی‌گیرد، در طبیعت جوانی‌اش نهفته است. ما با نماهای هیچکاکی پرتعلیق روبه‌رو نمی‌شویم، بلکه با برداشت‌های بلند و طولانی و حرکت اندک دوربین و تدوین نامریی روبه‌روییم. الگوی سه نمایی در همین راستا در دستور کار قرار می‌گیرد. کلید درک سینمای فورد دیالکتیک میان‌برش و شخصیت‌پردازی موجز است. شخصیت‌ها می‌توانند در یک نما با هم برخورد کنند، اما فورد ترجیح می‌دهد به روی نگاه‌های خیره‌ی آن‌ها تأکید کند. در *جویندگان* دلبستگی به خطوط، سطوح و زوایای داخلی، معبرهای عمق میدان وجود دارد که در رابطه با سکانس و مکانی که حدودش تعیین شده به اعمال سلطه می‌پردازد و با ترکیب‌بندی خود به سطوح کانونی به این امر تأکید می‌کند.

در سینمای فورد مونتاژ فعال و متناسب، حرکات پرشاخ و برگ دوربین را رد می‌کند نه به این دلیل که توهم واقعیت را تهدید می‌کند بلکه از آن‌رو که میل ندارد مزیت‌های نمای خودمختار را قربانی کند و می‌خواهد بر رابطه‌ی هماهنگ میان شخصیت و محیط تأکید کند. دشت‌ها، صحراها، صخره‌ها و خانه‌ها یا بیابان.

سینمای او همواره راوی و داستانگو باقی می‌ماند تنها در موارد کمی، ذهنی است. هیچ‌گاه از روایت غیرخطی استفاده نمی‌کند و فلاش‌بک در آثارش نمود کمی دارد.

انعکاس طلوع آفتاب با روشنایی اندک غروب بر روی یک در، یا یک پل در حالی‌که نقطه مورد نظر روی پرده کاملاً روشن و سایر نقاط تاریک است.

استفاده از فیلتر و تصحیح‌کننده‌ها برای تأکید به وجود ابرهای سنگین و سرانجام سبک متفاوت دوربین که روی صحنه‌های خارجی تأکید دارد او را استاد دوربین قلمداد می‌کند.

نماهای نقطه‌نظر در *جویندگان* به‌ندرت یافت می‌شود، چون ما به شخصیت‌ها چندان نزدیک نمی‌شویم مگر در نماهای گفت‌وگو، که به‌ندرت اتفاق می‌افتد.

حرکات دوربین در *جویندگان* به‌ندرت اتفاق می‌افتد و یا بسیار معمولی و دیده نشده است، پن کردن همراه سواره‌نظام اسب‌ها و آمد و شدها ـ تیلت از روی صخره به محلی که مارتین آب می‌خورد. زوم نرم برای تصحیح کادر در هنگامی که کسی کنار میز می‌نشیند.

نکته‌ی مهم این است که در *جویندگان* هیچ چیز خارج از کادر وجود ندارد، همه‌ی صداها و حرکات دیده می‌شود یا در خدمت جلو بردن روایت فیلم است و با فضای خالی و تهی روبه‌رو نمی‌شویم. در حالی‌که این فضا در مرد مرده در چند

جا دیده می‌شود. کسی از کادر خارج می‌شود، اما هنوز در حالی که دوربین ثابت ایستاده از طریق صدا و دیالوگ به فضای خارج از کادر متصل می‌شویم. این در هنگام گفت‌وگو در جنگل با سرخ‌پوست و پس‌زمینه‌ی صداهای جنگل اتفاق می‌افتد. یا آقای دیکنسُن از کادر خارج می‌شود دوربین ثابت ایستاده اما صدای او می‌آید وقتی او را می‌بینیم که کنار میز روی صندلی نشسته است، یا صحنه‌های شلیک به بوفالوها در قطار، سکانس افتتاحیه که تنها با صدا و گفت‌وگو القا می‌شود. عمده‌ترین تمهید بصری مرد مرده سیاه و سفید ساخته شدن فیلم است که ضمن قدمت و بینامتن با سینمای کلاسیک به نوعی بر خط‌کشی آدم‌ها به سفید و سیاه و موضوع ضدماشینی آن اشاره دارد. ای کاش در بخش رسیدن به سرسبزی و دریا به نوعی رنگ در فیلم روبه‌رو می‌شویم تا به بازگشت و آرامش آغوش طبیعت وصل می‌شویم.

نمای معرف که شاخصه‌ی سینمای کلاسیک است برای معرفی و مقدمه‌چینی، سپس تقطیع به نماهای جزیی‌تر. در فیلم مرد مرده از همان ابتدا به نماهای درشت و بسته روبه‌رو می‌شویم و اصولاً نمای معرف وجود ندارد. نماهای روبه پایین در کارخانه به کوچک و خوارشدن بلیک در این محیط اشاره دارد.

نمای نقطه‌نظر، نماهای عینی دوربین روی شانه اطراف اسب‌ها یا شخصیت دیگر می‌چرخد که روایت به نوعی روایت اول‌شخص می‌شود که در مرد مرده چندجا دیده می‌شود، هنگامی که بلیک روی زمین کنار آهوی مرده دراز می‌کشد و چون جنین در خویش فرو می‌رود نمای نقطه نظر او به نوعی با نمای دید آهوی مرده یکی می‌شود، آسمان را می‌بیند و شاخه‌ها و نوری که از میان آن‌ها می‌تابد؛ یا نمای نقطه‌نظر او از روی قایق و دیدن دوئل سرخپوست با آخرین باجگیر که هر دو بر زمین می‌افتند و سپس به آسمان می‌نگرند. بهترین نماهای نقطه‌نظر دیزالو چندنمای ذهنی از دید بلیک در حال ضعف و مرگ است در سرزمین سرخپوست‌ها که بر روی چهره‌های متعجب و فضای غریب، با حرکات دوربین سرگردان، تأکید می‌شود که یکی از فصل‌های کاملاً تصویری با همراهی موسیقی است.

می‌توان گفت ترکیب‌بندی نماهای بخش اولیه‌ی فیلم مرد مرده در شهر و کارخانه بیش‌تر عمودی است و در بخش دوم همراهی با هیچکس و در دل طبیعت رفتن به نوعی همه چیز به‌طرف *افقی* بودن می‌رود تا با افق گسترده‌ی دریا در نهایت پیوند بخورد.

در جویندگان اما در نگاهی کلی نماهای رو به پایین بسیار وجود دارد، زیرا بیش‌تر داستان و ماجرا در بلندی و ارتفاعات می‌گذرد. سبک فورد در این فیلم و دیگر آثارش استفاده از فضا و عمق میدان است.

نکته‌ی مهم در مرد مرده استفاده‌ی مکرر از فید است. علاوه بر این‌که فیدها در خدمت گذشت زمان است خود حایلی است که به مکانی تازه وصل شویم و به نوعی توازن میان فصل‌ها را هم حفظ می‌کند و نمایانگر زمان معکوسی‌اند که به طرف مرگ پیش می‌روند. در فصل نخست در قطار فیدها تماشاگر را به مکان یا رویداد موازی در جایی دیگر نمی‌برند، بلکه در همان‌جا فید از چهره‌ها به چرخ‌ها و ریل راه‌آهن وصل می‌شود و نوعی فاصله‌گذاری ایجاد می‌کند.

موسیقی نیز در مرد مرده با ضربه‌های سیم گیتار چندگانگی لحن فیلم را وحدت می‌بخشند و نیز اعلام پیشگویانه‌ی نوعی سرنوشت هم هست که به تکرار می‌انجامد و خشونت مستتر در محیط را هم نشان می‌دهند و به نوعی نقشمایه تبدل می‌شود.

موسیقی در فیلم جویندگان دراماتیک و در خدمت دراماتیزه کردن داستان است. صحنه‌های گریز، موسیقی هم می‌دود و صحنه‌های هیجانی، هیجان‌زده می‌شود و آن‌قدر در خدمت است که شنیده نمی‌شود، دو آواز ابتدا و انتهای فیلم سرگذشت اتان و سایر قهرمانان تنهای اسطوره‌ی غرب را بیان می‌کنند از این‌رو بیانگرا محسوب می‌شوند و انگار دارند گذشته‌ی قهرمان را به زبان می‌آورند.

در مرد مرده چند جا بر روی تاریکی فیدها صدای دیالوگ‌های صحنه‌ی قبل یا بعد ادامه می‌یابد که به نوعی به فضای ذهنی فیلم یاری می‌رساند. فیلم تا آن‌جا پیش می‌رود