آر. بارتن پالمر

ترجمه‌ی شهناز پاشایی نژاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پس از نخستین موفقیت آرتور میلر در برادوی، فیلم‌سازان تجاری علاقه‌ی زیادی به آثار و به‌ویژه نمایش‌نامه‌های او نشان داده‌اند. از آن زمان، اَشکال سینمایی بسیاری، چه برای اکران عمومی و چه برای نمایش تلویزیونی، تهیه شده‌اند.

در همین زمان که من این مقاله را می‌نویسم، فیلم دومی از *بوته‌ی آزمایش* که خود میلر فیلم‌نامه‌اش را نوشته، در دست تولید است و نشان‌گر جاذبه‌ی متداوم نمایش‌نامه‌های اولیه‌ی او برای فیلم‌سازان است. این شیفتگی نه شگفت‌انگیز و نه استثنایی‌ست. سینما براساس نیازش به مصالح باکیفیت که محبوبیت عام‌شان هم اثبات‌شده باشد، مشتاق به تولید نسخه‌های سینمایی از آثار نویسندگان موفقی‌ست که میلر یکی از برجسته‌ترین معاصران آن‌هاست.

فیلم‌های حاصل، مسأله‌ای جذاب و دشوار را برای نقد مطرح می‌کنند. از سویی، این فیلم‌ها به‌طور غیرمستقیم به خط سیرکلی آثار نویسنده‌ی اصلی تعلق دارند؛ نسخه‌هایی از آثار او هستند و بنابراین، شایسته‌ی توجه. از سوی دیگر، فیلم‌های مقتبس از آثار میلر، اساساً به رسانه‌ای دیگر تعلق دارند که این آثار را با هدف خودش بازتولید و اصلاً بازسازی می‌کند. در نتیجه، ارتباط فیلم با منبعش، گاهی برای فیلم‌ساز یا تماشاچیانش بی‌اهمیت می‌شود. خود میلر نیز اشتیاق چندانی ندارد که این فیلم‌ها را از آن خود بداند. اگرچه او در دوران اوجش، به نوشتن برای سینما علاقه‌مند شد، اما در سال‌های اولیه‌ی کاری‌اش، به‌جز استثنای برجسته‌ی *ناجورها*، نسبت به آن‌چه هالیوود یا دیگر فیلم‌سازان با اثرش می‌کردند، تقریباً بی‌تفاوت بوده است.

◄ آرتور میلر و سینما

این بی‌تفاوتی، تا حدودی، توجه نسبتاً کم میلر به سینما را، طی موفق‌ترین سال‌هایش در برادوی توضیح می‌دهد. در این مقاله، ما به سینما، و به‌ویژه تاریخ هالیوود نظر می‌کنیم، تا به درک جامع‌تری از این مسأله برسیم که چرا یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویس‌های دوران پس از جنگ، چنین تأثیر کمی بر فیلم‌سازی پس از جنگ داشته است.

هالیوود با بهره‌گیری از گرایشی که به‌طور جدی در طول جنگ پا گرفت، در دهه‌ی پنجاه به‌نمایش‌های برادوی به عنوان ماده‌ی اصلی [فیلم‌هایش] رو آورد. تهیه‌کننده‌هایی که نتوانسته بودند مشکلات مالی‌شان را حل کنند، امیدوار بودند تا موفقیت تجاری و انتقادی فیلم‌های پیشینی همچون *روباه‌های کوچک* (ویلیام وایر، ۱۹۴۱) و *نگهبان راین* (هرمن شاملین، ۱۹۴۳) را تکرار کنند، فیلم‌هایی که هر دو براساس نمایش‌های موفقی در برادوی نوشته‌ی لیلیان هلمن ساخته شده بودند. پس چرا آرتور میلر، که محتملاً بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویس پس از جنگ است، با موفقیت چندانی در سینما روبه‌رو نشد؟ چرا مثلاً نمایش‌نامه‌های تنسی ویلیامز، این‌قدر بیش‌تر در هالیوود تهیه شد ـ و معمولاً با نقدهای مثبت و سود اقتصادی هم همراه گشت؟ چرا یکی از تحسین‌شده‌ترین آثار میلر ـ *بوته‌ی آزمایش* ـ از سوی هالیوود نادیده گرفته و در فرانسه به فیلم تبدیل شد؟ چرا حتی این فیلم هم به‌لحاظ منتقدان و نیز به‌لحاظ تجاری شکست خورد، *چشم‌اندازی از پل* هم که در فرانسه تولید شد (جایی که اجرای صحنه‌ای از آن محبوبیت خارق‌العاده‌ای کسب کرده بود)، علی‌رغم حضور کارگردانی ـ سیدنی لومت ـ که به‌نظر بهترین گزینه برای فیلم بود، حداقل سود را به‌دست آورد؟ حتی *ناجورها*، تنها عرض‌اندام مهم میلر در سینمای سرگرمی‌ساز هالیوود، که با همکاری نزدیک نویسنده هم با کارگردانی همدل با حساسیت‌های او و هم با هنرپیشه‌ای (مرلین مونرو، که بعدتر خانم میلر شد) که

دوستش می‌داشت، در گیشه ناکام ماند، نقدهای منفی دریافت کرد، و سپس از سوی فیلم‌پژوهان نادیده گرفته شد؟

پاسخ تمام این سؤالات آن نیست که رویکردهای نغز ادبی و نمایشی میلر، نمایش‌نامه‌های او را برای تولید سینمایی نامناسب کرده است. هالیوود در دهه‌ی پنجاه، بی‌شک علاقه‌مند و قادر به تغییر شکل حتی نمایش‌نامه‌های جدی هالیوود به شاهکارهای سینمایی بود. بیش‌ترین موفقیت‌های میلر در برادوی، در تاریخی از سینما به‌دست آمد که نویسندگانی چون تنسی ویلیامز و ویلیام اینگ متن‌هایی را برای سینما تنظیم می‌کردند که در میان پرفروش‌ترین و برجسته‌ترین آثار زمان قرار می‌گرفتند: ***اتوبوسی به نام هوس*** (الیا کازان، ۱۹۵۱)، ***Babu Dou*** (الیا کازان، ۱۹۵۶)، ***گربه روی شیروانی داغ*** (ریچارد بروکس، ۱۹۵۸)، ***پیک‌نیک*** (جاشو آلوگان، ۱۹۵۵) و ***ایستگاه اتوبوس*** (جاشو آلوگان، ۱۹۵۶)، تنها چند نمونه از مشهورترین مثال‌ها هستند. دهه‌ی پنجاه، بیش از هر دهه‌ی دیگری در تاریخ هالیوود، شاهد تولید اقتباس‌های سینمایی موفق از آثار موفق ادبی برادوی بود. آثاری که با مصالح «بزرگسالانه»شان، به دلیل قوانین سرسختانه‌ی تولید در دوره‌های گذشته هرگز امکان انجامش نمی‌رفت، ولی حال تهیه‌کنندگان و کارگردان‌های جسوری به مصاف‌شان رفته بودند. تغییر تدریجی فیلم بزرگسال در طول این دوره، شدیداً تحت تأثیر برادوی بود؛ در واقع، نسخه‌ی سینمایی ***اتوبوسی به نام هوس*** آغازگر راهی شد که بعدها بسیاری از فیلم‌های مهم مقتبس از نمایش‌نامه، ادامه‌اش دادند، همچون ***ساعت بچه‌ها*** (ویلیام وایلر، ۱۹۶۱، همراه با لیلیان هلمن که نمایش‌نامه‌ی خودش را اقتباس کرد) و A Hatful of Rain (فردزینه‌مان، ۱۹۵۷، همراه با آلفرد هیس که در اقتباس نمایش‌نامه‌ی خودش همکاری داشت.)

سینمای دهه‌ی پنجاه هالیوود، همچنین اگر نه تحت سلطه، که دست‌کم شدیداً تحت تأثیر چراغ‌های خلاق روشن‌تر برادوی بود؛ که نتیجه‌اش حداقل به ایجاد نوعی سینمای ادبی جذاب انجامید. از میان پنج فیلم فوق‌الذکر، چهارتایشان را کسانی کارگردانی کردند که در هر دو رسانه به‌کار مشغول بودند، و دقیقاً به‌خاطر اشتغال دوگانه‌شان در هالیوود و برادوی بود که به اوج شهرت حرفه‌ای‌شان رسیدند. طراحی صحنه‌ی ***پیک‌نیک*** بر عهده‌ی جو میلزایز بود که مهارت و ابتکارهایش در این کار، و همکاری پربارش با الیا کازان درهر دو پروژه‌ی مربوط به ویلیامز و میلر، نگاه مؤثر و ابتکارانه‌ی سینما به تئاتر امریکا در دهه‌ی پنجاه را غنی‌تر کرد. تنها کارگردان خارج از برادوی گروه اول، ریچارد بروکس، کمابیش شهرت خود را مدیون اقتباس‌های سینمایی‌اش از آثار مشهور ادبی نویسندگانی همچون تنسی ویلیامز، فیودور داستایفسکی، جوزف کنراد، ترومن کاپوتی، و سینکلر لوئیس است. همان‌طور که دو فیلم آخر فوق‌الذکر نشان می‌دهند، حتی حرفه‌ای‌های اسبق هالیوود همچون ویلیام وایلر و فرد زینه‌مان هم غالباً برای یافتن مصالح کار خود به صحنه‌ی تئاتر امریکا مراجعه می‌کردند.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت که هالیوود در این زمان مشتاق تولید نسخه‌های سینمایی از نمایش‌نامه‌های برادوی بود و در هر فرصت مناسبی قوای کاری خلاق، آگاه و متخصص تئاتر را برای ارتقای فکری کارهایش به خدمت می‌گرفت. موفقیت کمینه‌ی میلر در فیلم‌سازی تجاری را با هرگونه ناسازگاری میان تئاتر و سینما نمی‌توان توضیح داد. و همچنان که خواهیم دید، دلیلش این هم نیست که غالب آثار میلر، به‌لحاظ فرم یا مضمون برای سینما نامناسب بوده‌اند.

باقی این مقاله به نمونه‌های نسبتاً ناموفق اقتباس‌های سینمایی از آثار میلر می‌پردازد: ***همه، پسران من*** (ایروینگ ریس، ۱۹۴۸)، ***مرگ فروشنده*** (لاسلو بندک، ۱۹۵۱)، ***ناجورها*** (جان هیوستن، ۱۹۶۱)، و Vu du Pont (***چشم‌اندازی از پل***) (سیدنی لومت، ۱۹۶۱) و گوشه‌ی چشمی هم به Les Sorcie'res de Salem (ریموند رولیو، ۱۹۵۷) شده است که همان‌طور که میلر اشاره کرده ***بوته‌ی آزمایش*** نیست، بلکه نسخه‌ای از آن است.[1]

به دلیل حوصله‌ی مطلب، آن دسته از ابعاد حرفه‌ای میلر را که کمابیش با چنین پژوهشی مرتبط‌اند نادیده خواهم گرفت. حرفه‌ی او در مقام فیلم‌نامه‌نویس در پروژه‌هایی غیر

از *ناجورها*، به‌ویژه به عنوان همکار ذکرنشده در تیتراژ فیلم *داستان جی.آی.جو* (ویلیام هلمن، ۱۹۴۵) و اقتباس‌گر *بازی کردن برای زمان* (دنیل مان، ۱۹۸۰) که فیلم تلویزیونی ستایش‌شده‌ای است که به فاینا فنلون، از بازماندگان یهودی‌سوزی اهدا شده؛ نمایش‌نامه‌های بسیار زیاد رادیویی که او در دوره‌ی آغازین کارش نوشته و تولید کرد (که اثبات‌گر آن‌اند که او می‌توانسته محبوبیت عامی هم در میان مخاطبان داشته باشد)؛ تولیدات تلویزیونی متعدد از نمایش‌نامه‌هایش، در ایالات متحد و خارج از آن، که میلر بعضاً مستقیماً درگیر آن می‌شد؛ فیلم تلویزیونی درخشان *فروشنده*، که براساس اجرای بسیار موفق نیویورک، به کارگردانی فولکر شلوندروف تهیه شد و پخش ویدیویی‌اش مخاطبین بسیار زیادی یافت. امید است این حذفیات، با بررسی دقیق نسخه‌های سینمایی اولیه‌ی ساخته‌شده براساس نمایش‌نامه‌های مهم میلر، که وی شهرتش را دست‌کم در ایالات متحد مدیون آن‌هاست، به نوعی جبران شود.

◀ همه، پسران من و فیلم نوآر

صنعت فیلم هالیوود در طول دوران کلاسیکش (۶۵-۱۹۳۰) متعهد به اجرای برنامه‌ی شدیدی بود که با هدف پر کردن صندلی‌های سالن‌های سینماهای ملی طراحی شده بود. این سالن‌ها که دو بار در هفته برنامه‌های‌شان را عوض می‌کردند، به‌ویژه سالن‌های واقع در مراکز شهر که صنعت سینما شدیداً به آن‌ها وابسته بود، به حدود صدوچهار فیلم بلند در سال برای نمایش نیاز داشتند. در این شرایط، قابل درک است که تهیه‌کننده‌ها به خرید مصالح «پیش‌فروش» مشتاق بودند: رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و نمایش‌نامه‌هایی با محبوبیتی ثابت‌شده که به آسانی آن را با خود به پرده‌ی سینما بیاورند. با این مصالح معمولاً به این شیوه رفتار می‌شد: یا آن‌ها جذب یک مجموعه یا ژانر از پیش‌موجود می‌شدند، که محبوبیتش احتمال موفقیت فیلم را باز هم بالاتر ببرد؛ یا که به عنوان «خودشان» تولید می‌شدند، به عنوان فیلم‌های آبروخری که توجه هالیوود به هنر را تأیید می‌کردند و تماشاچیان علاقه‌مند به بازسازی آثار جاویدان ادبی را جلب می‌نمودند. جای تعجب نیست که *مرگ فروشنده*، که به تعبیری شناخته‌شده‌ترین نمایش‌نامه‌ای است که از برادوی پس از جنگ بیرون می‌آید، به عنوان محصولی قائم‌به‌ذات تهیه شد، حتی با وجود آن‌که آبروی چندانی را هم برای هالیوود نخرید.

در مقابل، *همه، پسران من* علی‌رغم مدت طولانی اجرایش در برادوی و جوایز متعددی که کسب کرد، هرگز به اندازه‌ی *مرگ فروشنده* مورد استقبال عموم مردم امریکا قرار نگرفت. خود میلر نیز در آن زمان تا حد زیادی، دست‌کم در خارج از محافل تئاتری، ناشناخته باقی ماند. در واقع، در تبلیغات اصلی فیلم هم هرگز ذکری از نمایش‌نامه‌های میلر به‌میان نیامد و در عوض به حضور ستاره‌هایی چون ادوارد جی.رابینسون و برت لنکستر در نقش پدر و پسری مخالف و دچار کشمکشی وحشیانه تأکید شد. همین‌طور در تیتراژ هم نام رابینسون و لنکستر ابتدا و با حروف درشت آمد و بعدتر با حروفی بسیار کوچک‌تر نوشته شد که فیلم براساس نمایش‌نامه‌ای جایزه‌گرفته به قلم آرتور میلر ساخته شده است.

این مثال به روشنی رابطه‌ی میان فیلم و فرابافت تولیدش را مشخص می‌کند. *همه، پسران من* به عنوان فیلمی در قالب ژانر و محملی برای ستاره‌نمایی برت لنکستر و به‌خصوص ادوارد جی. رابینسون ساخته شده بود و به‌طور جالب توجه ـ و سودآوری ـ شخصیت‌پردازی‌هایی که آن‌ها را محبوب کرده بود، تکرار می‌کرد. در واقع، رابینسون یکی از بزرگ‌ترین عوامل جلب گیشه در دوره‌ی بلافاصله پس از جنگ بود؛ دوره‌ای که به مثابه رنسانسی در محبوبیت سینما محسوب می‌شد و رد پایش را می‌توان در تغییر خودآگاهانه‌ی تصاویر سینمایی تعقیب کرد. رابینسون در اوان کارش، با ایفای نقش یک تبهکار بی‌وجدان به نام ریکو باندلو در *سزار کوچک* (مروین لروی، ۱۹۳۱) به شهرت رسید، و پس از آن بازی‌های مشابهی را به نقش جنایتکارها انجام داد که شاید به‌یادماندنی‌ترین‌شان ولف لارسن در *گرگ*

دریا (مایکل کورتیز، ۱۹۴۱) باشد. اما در طول سال‌های جنگ، رابینسون تجسم‌گر کاراکتر جدیدی شد: بورژوای محترمی که یا پایبند به اصول اخلاقی‌ست، به عنوان مثال نقش به‌یادماندنی بارتون کیس، مأمور بیمه‌ی خستگی‌ناپذیر در **غرامت مضاعف** (بیلی وایلدر، ۱۹۴۴) یا آن‌که تحت غریزه‌ای اصلی‌تر یا نقصانی اخلاقی که ظاهر محافظه‌کارش را درهم می‌شکند، به جنایت روی می‌آورد.

با همین نقش بورژوای محترمِ راه‌غلط‌رفته است که رابینسون به‌یادماندنی‌ترین و ستایش شده‌ترین بازی‌هایش را در اواسط و اواخر دهه‌ی چهل ارائه می‌دهد. شاید بهترین این‌ها، نقش مأمور بزدل بانک باشد که همسر غیرقابل‌تحملش را ترک می‌کند و فریب زن دغل‌کاری را می‌خورد که بعدتر، از سر استیصال به قتلش می‌رساند (***خیابان بدنامی*** [فریتز لانگ، ۱۹۴۵]). این کاراکترها تشابهات زیادی با جو کِلرِ نمایش‌نامه‌ی میلر دارند، به‌ویژه به آن صورتی که رابینسون این نقش را بازی می‌کند. رابینسون حتی این شخصیت‌پردازی از کلر را یک سال پس از کار کردن روی پروژه‌ی میلر، در ارائه‌ی تصویر جینو مانتی، بانکدار متنفذ ***خانه‌ی بیگانگان*** (جوزف ال. منکیه ویتز ۱۹۴۹) تکرار می‌کند. فیلمی براساس یک رمان عقده‌ای‌ادیپ‌محور نوشته‌ی ژروم ویدمن، با عنوانی که به سادگی می‌توان برای نمایش‌نامه‌ی میلر هم به‌کارش برد: ***هرگز دوباره آن‌جا نخواهم رفت***. فیلم شباهت چشمگیری به ***همه، پسران‌من*** دارد. مانتی سال‌ها کار کرده تا بتواند کسب و کارش را به عنوان میراث خود به سه پسرش ببخشد، اما بعد آشکار می‌شود که موفقیت تجاری او بر پایه‌ی مجموعه‌ای از کارهای غیرقانونی بوده است. جینو پس از سپردن امور بانک به پسرانش، مورد خیانت واقع می‌شود. تنها مکس، بزرگ‌ترین پسرش، به دفاع از او برمی‌خیزد، که او هم با اتهامات جعلی یکی از برادرانش، روانه‌ی زندان می‌شود.

به دلایل فرهنگی، پدر خطاکاری که نهایت تلاشش را برای دستیابی به رویای امریکایی کرده و سپس از سوی پسر یا پسرانش که امیدوار بوده وارث یا وراثش باشند، مورد انکار قرار می‌گیرد، تصویر محبوبی در فیلم‌های کل این دوره ازجمله فیلم‌های با حضور رابینسون است. به عنوان مثال، رویکرد ملودراماتیک‌تری از همین کاراکتر را می‌توان در ***پسرم، ادوارد*** (جرج کیوکر، ۱۹۴۹) یافت که براساس نمایش‌نامه‌ای از رابرت مورلی ساخته شد؛ روایت این فیلم اخلاق‌گرایانه‌تر و اعترافی‌تر و کم‌تر نوآر است. ساختار این روایت بر پایه‌ی خاطرات پدری (اسپنسر تریسی) استوار است که با قساوت در کسب و کارش موفق شده و پسری، حالا دیگر مرده، که پدر او را نفهمید و با وی خوب رفتار نکرد.

هم‌چون رابینسون، برت لنکستر نیز پرسونای سینمایی‌اش در دوران پس از جنگ را با ایفای مجموعه‌ای از نقش‌ها در فیلم‌های با محور شکست، و نه کامیابی رویای امریکایی، تثبیت کرد. لنکستر در آغاز حرفه‌اش ایفاگر نقش‌هایی بود که به طرزی کنایی حضور جسمانی خیره‌کننده‌ای را (با دلالت آن بر خشونت سرکوب‌شده) با ناتوانی کاراکتر در فرار از آن‌هایی که از او سوءاستفاده می‌کنند، کنار هم قرار داده بود. نمونه‌ی تیپیکال این کاراکتر را در اولین حضور سینمایی لنکستر به نقش ال اندرسن در نسخه‌ی ۱۹۴۶ رابرت سیودوماک از ***قاتلین*** همینگوی شاهدیم. لنکستر نقش بوکسوری را بازی می‌کند که توسط یک گانگستر و یک ***زن افسونگر*** استثمار و بعد طرد می‌شود؛ مشهورترین سکانس فیلم، لنکستر تسلیم و عاجز را تصویر می‌کند که در سکوت، قاتلین مزدوری را انتظار می‌کشد که به قصد کشتنش می‌آیند.

بنابراین پرسوناهای سینمایی رابینسون و لنکستر در زمان تولید ***همه، پسران‌من*** بهترین گزینه‌ها برای بازنگری چستر ارسکین فیلم‌نامه‌نویس از نمایش میلر بود: مواجهه‌ی بسیار عاطفی و شدید میان پدری که میلش به موفقیت مالی او را به انجام جنایت هولناکی سوق داد و پسری که اشتیاقش به استقلال همواره به دلیل وابستگی غیرارادی‌اش به رویه‌ی محترم و فریبکارانه‌ی عشق به خانواده، مورد مخالفت واقع می‌شد.

فیلم‌های ذکرشده در بالا، قسمت مهمی از جریان بزرگ‌تری در تولیدات پس از جنگ هالیوود را شکل

می‌دهند که شایسته‌ی همان نامی‌اند که منتقدان فرانسوی آن دوران، لقبش دادند: فیلم نوآر، یا «فیلم سیاه». فیلم نوآر در دهه‌ی چهل با اقتباس‌های سرکش و غالباً غیراخلاقی از ادبیات مربوط به داستان‌های کاراگاه‌های سخت‌جوش شروع می‌شود (به عنوان مثال، ***شاهین مالت*** [جان هیوستن، ۱۹۴۹]، ***خواب بزرگ*** [هاوارد هاوکز، ۱۹۴۶] و ***پست‌چی همیشه دو بار زنگ می‌زند*** [تی گارنت، ۱۹۴۶]، به ترتیب نسخه‌های سینمایی رمان‌های محبوبی از دشیل همت، ریموند چندلر، و جیمز ام.کین) ولی سال‌های پایانی دهه‌ی چهل شاهد تغییر کانون این مجموعه شد. بسیاری از فیلم نوآرهای بعدی از دنیای زیرزمینی جنایتکاران حرفه‌ای و آدم‌های حاشیه‌ای جامعه دست کشیدند و متوجه بحران در خانواده‌های طبقه‌ی متوسط شدند، یعنی صحنه‌ای که به‌طور سنتی در اختیار نوع دیگری از فیلم‌های هالیوودی، ملودرام، بود. در شیوه‌ی ملودرام، این فیلم‌ها معمولاً از محیطی راحت و محترم برخوردار بودند و دورنمایی از آینده‌ی شاد نسل جوان ارائه می‌دادند. اما این فیلم‌ها در افشای مشکلات غیرقابل حل یک خانواده‌ی هسته‌ای (خانواده‌ی شامل پدر و مادر و فرزندان ـ م.) که به‌خاطر کشمکش‌های بینانسلی، نیرنگ‌های انجام‌شده در گذشته و مخفی‌مانده، امیال سرکوب‌شده، یا خصومت‌های اعتراف‌نشده پایه‌هایش سست‌شده است؛ اساساً کمتر ملودراماتیک و بیش‌تر نوآر عمل می‌کنند.

همچون نمایش‌نامه‌ی میلر، این تولیدات نوآر متأخر عموماً کشمکشی میان ارزش‌های جمعی خانواده و میل فردی را تصویر می‌کردند که به فاجعه منتهی می‌شود. به عنوان مثال، در ***تله*** (آندره دتوث، ۱۹۴۸)، مرد خانواده‌ی سخت‌کوش، که از کار توان‌فرسا در خانه و اداره به تنگ آمده، فریفته‌ی دوست‌دختر یک کلاهبردار زندانی می‌شود، و به این ترتیب ابتدا ازدواجش را و بعد امنیت همسر و فرزندش را به‌خطر می‌اندازد. گاهی فیلم‌های نوآر اهداف مشخص سیاسی دارند: ***سارق*** (جوزف لوزی، ۱۹۵۰)، به عنوان مثال، توطئه‌ی موقتاً موفقیت‌آمیز پلیس روبه‌ترقی‌ای را دنبال می‌کند که همسر و دارایی یک مرد ثروتمند را سرقت می‌کند. نمایش‌نامه‌ی میلر نیز، به‌دلیل کارکرد همزمان در سطوح خانوادگی و سیاسی، موضوعی ایده‌آل برای تولید در چنین مجموعه‌ای به‌حساب می‌آمد.

چستر ارسکین، تهیه‌کننده و نویسنده، آشکارا قصد داشت تا از ***همه، پسران من*** فیلم نوآری با مایه‌های سیاسی بسازد. توضیح انتخاب ایروینگ ریس به عنوان کارگردان از سوی او، به طریق دیگری سخت است. ریس، کارگردان معمولی، پرکار و نسبتاً ناشناخته‌ای بود که مهم‌ترین موفقیتش پیش از کار بر روی نسخه‌ی سینمایی نمایش‌نامه‌ی میلر، ***درهم‌شکسته*** (۱۹۴۶، Crack up) بود. این فیلم نوآر، طرح شریرانه‌ای برای بی‌اعتبار کردن یک متخصص آثار هنری جعلی را دنبال می‌کند که پرده از دسیسه‌ی جانشین کردن مهم‌ترین نقاشی‌های موزه‌ی متروپلتن نیویورک با آثار جعلی برداشته است. خود ارسکین به ادبیات و سینمای نوآر تعلق‌خاطر داشت. یکی از داستان کوتاه‌های منتشرنشده‌ی او بعدها پایه‌ی فیلم ***فرشته صورت*** (اتو پرمینجر، ۱۹۵۳) شد. داستانی درباره‌ی عاشق تیره‌بختی که سرانجام قتل‌هایش، خودکشی کاملاً اخلاقی و خیراندیشانه‌اش می‌شود؛ او همچنین نوشتن و تهیه‌کنندگی ***شاهد جنایت*** (روی رولند، ۱۹۵۴) را به عهده داشت، که در آن زنی که به دروغ متهم به آزار جنایی شده است، به بیمارستان روانی فرستاده می‌شود و پس از مرخص شدن، با شاکی‌اش روبه‌رو شده و او را به دادگاه می‌کشاند. این روایت‌ها، مضامین و رویدادهایی مشابه با هر دو نسخه‌ی میلر و ارسکین از ***همه، پسران من*** ارائه می‌دهند.

همان‌طور که متن نمایش‌نامه‌ی ***همه، پسران من*** مصالح موردنیاز برای تهیه‌ی یک فیلم نوآر را در اختیار فیلم‌نامه‌نویس/تهیه‌کننده و کارگردان می‌گذاشت، الزام تجاری ساختن فیلم را هم درپی داشت. رئالیسم اجتماعی میلر موقعیت دراماتیکی عرضه می‌کند که مشابه شیوه‌ی ایبسن، به کندی و غیرمستقیم ولی به طرزی اجتناب‌ناپذیر مواجهه‌ی پایانی و محتوم میان کلر و پسرش را طرح می‌ریزد. به علاوه، این کشمکش در یک چارچوب پیچیده‌ی خانوادگی و اجتماعی بنا شده که آن را صرف و به

شکلی نمادین غنی می‌کند. به عبارت دیگر، شخصیت‌های کوچک‌تر صرفاً «جلوه‌های واقعیت» را تدارک نمی‌بینند، تا کشمکش دراماتیک اصلی را با هاله‌ای از واقع‌نمایی احاطه کنند. حتی مثال سرسری زندگی‌های آن‌ها که نمایش‌نامه بروز می‌دهد، توازی‌ها و تقابل‌های جالب‌توجهی با کنش اصلی را نشان می‌دهد.

به عنوان مثل، دوستی میان جیم بیلیس و کیت کلر ـ که خصوصاً در آغاز پرده‌ی سوم بر آن تأکید می‌شود ـ عدم ثبات میل درپس ظاهر پر ارج و قرب بورژوازی را نشان می‌دهد، عدم ثباتی که حضورش با اعتراف جیم مبنی بر آن‌که در گذشته یک‌بار همسرش را ترک کرده، عمیق‌تر می‌شود. این قسمت باعث می‌شود تا او با از دست دادن «ستاره‌ی صداقت»اش، روبه‌رو شود. او معتقد است کریس هم در حال سپری کردن همان تجربه است و در نهایت سقوط به ورطه‌ی دنیای بزرگسالی را خواهد پذیرفت. هرچند که پیش‌گویی جیم درست ازآب درنمی‌آید؛ کریس پدرش را هم مجبور به اتخاذ موضع اخلاقی خودش می‌کند. به علاوه، حضور جیم در محوطه‌ی خانه‌ی کلر در طول شب طولانی غیبت خشم‌آلود کریس، به شکلی دراماتیک بیانگر از دست رفتن قدرت و مقام رئیس خانواده است. جو بلافاصله پس از یافتن جیم به همراه همسرش در آشپزخانه، او را بیرون می‌فرستد.

میلر از جرج دیور هم به شکل بسیار مشابهی استفاده می‌کند. پسر دلخور شریک سابق و حالا زندانی کلر به محله‌ی قدیمی‌اش و خانه‌ی کلر برمی‌گردد تا از ازدواج آن با کریس جلوگیری کند، چراکه این ازدواج را پیروزی دیگری می‌داند که شرارت ـ و فقدان اخلاقیات ـ کلر بر خاندان او کسب می‌کند. گرمای مادرانه‌ی کیت کلر، که با او همچون پسرش رفتار می‌کند و حتی با دورنمای داشتن دوستی زیبا فریبش داده، خشم جرج را فرو می‌خواباند. کیت، مرد جوان را به خانواده‌ی خودش باز می‌آورد، پیوندی که کمی بعد ناگهان مورد امتناع جرج قرار می‌گیرد چراکه جو بیماری‌اش راکه موجب غیبتش از دفتر در روز بارگیری قطعات معیوب شد، «فراموش می‌کند». این مینی‌درام، همان کنش‌هایی را قطع و معوق می‌کند که کمی بعد قرار است کریس را هم در نقطه‌نظر جرج شریک کند ـ فرآیندی که از رازگشایی بیانگر تشخیص جرج خبر می‌دهد؛ انعکاسی یقیناً کنایی چراکه «حقیقت» برای جرج این معنی را می‌دهد که پدرش بی‌گناه است و او باید از پیرمرد طلب بخشش کند، ولاغیر.

به این ترتیب، تصادفی بودن آشکار [رویدادها]، عدم صراحت، و پیچیدگی «رئالیستی» چارچوب دراماتیک، هسته‌ی درونی ملودراماتیک را از نظر پنهان می‌کند؛ یعنی حوزه‌ای از معانی والاکه انگیرش‌گر و توجیه‌کننده‌ی حضور هر کاراکتر و تمام جزئیات است. در قضاوت بوطیقایی، عامل اصلی روایت ملودراماتیک، آن‌چه را به‌نظر تصادف و عدم احتمال می‌رود، تغییر شکل می‌دهد. تمهیدِ نامه، که غالباً به‌عنوان عنصری ملودراماتیک نقد می‌شود، واقعاً و عمیقاً هم ملودراماتیک است. حضور و دریافت آن از سوی تمام کاراکترها در یک لحظه‌ی مشخص، حس دراماتیک خوبی را منتقل می‌کند؛ و همچنین به‌لحاظ متافیزیک هم حضور شایسته‌ای دارد و مهر تأییدی بر همان اصول والای مسؤلیت جمعی می‌زند که کریس رنج بیانش را به خود هموار می‌کند.

ولی برخلاف ملودرام، در این‌جا کشف حقیقت به احیای خانواده نمی‌انجامد. بازشناسی کریس و لری که جامعه‌ی ملت بر پیوندها و وفاداری‌های خانوادگی ارجحیت دارد، با خواندن نامه به کلر تحمیل می‌شود. نامه حقیقتی را دربر دارد که مرگ را به او تحمیل می‌کند و این به نوبه‌ی خود کریس را از اسارت در دنیای والدینش رها می‌کند. از منظری گسترده‌تر، خودکشی کلر، تفسیری منفی از اخلاقیات موفق امریکایی با جست‌وجوی بی‌امانش برای [ارضای] خودمحوری‌ست. همه، پسران من میلر، همچون اسلاف فیلم نوآر و ادبیات کاراگاهی، از نیمه‌ی تاریک فرهنگ امریکایی پرده برداشته و شقاوت و جنایت پنهان در زیر ظاهر محترمش را ترسیم می‌کند.

فیلم‌نامه‌ی ارسکین در همنوایی با اصول روایی هالیوود، از همان ابتدا، بافت دراماتیک نمایش‌نامه را با تمرکز بیش‌تر بر کشمکش اصلی و تأکید بر عناصر زیرین

ملودراماتیک، ساده می‌کند. در نتیجه فیلم فاقد ظرافت و تونالیته‌ی پیچیده‌ی ساختار نمایش‌نامه است (به‌ویژه به‌لحاظ شخصیت‌های ثانوی)، اما به غیر از آن کلاً به فکر اصلی میلر وفادار است. به عنوان مثال، نقش جالب‌توجه جیم بیلیس کم و ساده شده است. دو مثال دیگر، فرآیند اقتباس را واضح‌تر ترسیم می‌کند.

در فیلم، تنش‌های میان جو و کریس ـ همچون عشق آن‌ها به یکدیگر ـ سریع و روشن نمایانده می‌شود. ارسکین، به‌جای صحنه‌ی پیچیده‌ای که تعامل میان پدر و پسر تنها بخشی از آن باشد، مسائل دراماتیک اصلی را خشک و بدون ابهام پیش می‌برد. سکانس افتتاحیه‌ی فیلم کریس را نشان می‌دهد که از پس جو که در حال جمع کردن برگ‌هاست، از خانه خارج می‌شود. مکالمه‌ی پدر و پسر، میل کریس به تشکیل زندگی جدید، در صورت عدم قبول ازدواج مورد نظر او با آن از سوی والدینش را آشکار می‌کند و شوق کریس به استقلال خود را در عمل می‌نمایاند؛ او به سمت ماشینش می‌رود تا آن را بیاورد که دائماً از سوی پدرش متوقف می‌شود. جو میل پسر برای رفتن از پی زندگی خودش را دریافته و در این صورت باید اعتراف کند که او را خیلی هم خوب نمی‌شناسد. صحنه با رفتن کریس به دنبال آتی تمام می‌شود، تصویری که با پایان‌بندی فیلم متقارن می‌شود؛ جایی که کیت، زوج حالا به‌هم‌پیوسته و در شرف ازدواج را به «زندگی کردن» تشویق می‌کند. برداشت ارسکین و ریس در این‌جا چارچوب اجتماعی تعریف‌کننده‌ی رابطه‌ی کلر و پسرش را ساده می‌کند. اما این صحنه‌ی دونفره*، نه فقط به‌طور کامل بلکه حتی به شکلی نمادین با نیّات وسیع‌تر میلر تطابق دارد، چرا که فیلم قرینه‌ای بصری و اکیداً سینمایی برای میل کریس به جدا شدن از خانواده‌اش کشف می‌کند. ارسکین و ریس همچنین در این‌جا به الزامات روایی فیلم هالیوودی گردن می‌نهند و از محرک متن فرهنگ عامه برای هویت‌بخشی سریع و بدون ابهام به هدف داستان‌گویی‌شان بهره می‌برند. به‌طور خلاصه، آن‌چه روی صحنه عمل می‌کند در فیلم هم عمل می‌کند.

نسخه‌ی فیلمی بازشناسی جرج نیز به همین اندازه موفق است. جرج که گرمای خوش‌آمدگویی کیت متقاعدش کرده و تا اندازه‌ای هم تحت تأثیر استدلال‌های کلر قرار گرفته بر این مبنا که پدرش هرگز مسؤلیت اشتباهات یا داوری‌های غلطش را نمی‌پذیرفت، تصمیم می‌گیرد برای شام بماند. صحنه از خارج خانه به داخل تغییر می‌کند. یک بار دیگر یک قرینه‌ی بصری گویا از پیوند دوباره‌ی جرج با خانواده‌ی کلر. صندلی‌های دور یک میز بزرگ، با هم بودن احیاشده‌ی شخصیت‌های مختلف را تصویر می‌کند؛ وجه کنایی آن در حین شام است که «فراموش‌کاری» جو درباره‌ی بیماری‌اش در آن روز سرنوشت‌ساز آشکار می‌شود. جرج حقیقت را درمی‌یابد، به ایوان می‌رود و از آن می‌خواهد تا همراه او برود. آن می‌پذیرد و همراه جرج از پله‌ها پایین می‌رود، و در نتیجه در کریس انگیزه‌ی دیدار با آقای دیور را برای کشف حقیقت به‌وجود می‌آورد. این‌جا نیز شاهد خروج دیگری از محیط خانواده هستیم که بیانگر ورشکستگی اخلاقی و معرفت‌شناسانه‌ی آن است. کریس باید در پی پدر دیگری برود، که به دلیل مغضوبیتش، به‌لحاظ جسمانی ضعیف و به‌لحاظ روحانی قدرتمند شده است، چرا که از اوست که کریس می‌تواند حقیقت را کشف کند.

◀ مرگ فروشنده و فیلم‌های مربوط به مشکلات اجتماعی پس از جنگ

زمان قابل‌ملاحظه‌ای را صرف بحث درباره‌ی *همه، پسران من* ریس کرده‌ام، چرا که این فیلم بی‌تردید موفق‌ترین فیلم ساخته‌شده از روی یک اثر میلر است. دلایل آن موفقیت، تقریباً به سادگی قابل تشخیص‌اند: (۱) مضمون، ساختار دراماتیک، و سبک رئالیست اجتماعی نمایش‌نامه‌ی میلر صرفاً با هالیوود انطباق نیافت، بلکه درون الگوی بافتی بزرگ‌تر ـ مجموعه‌ی فیلم نوآر ـ جای گرفت که در آن زمان این ژانر سینمایی، بسیار محبوب بود (اتفاقاً سلیقه‌ی سطوح میانی و سطوح عالی جامعه آن را

*. Sce'ne a' deux

می‌پسندید)؛ (۲) کاراکترهای اصلی میلر نقش‌های طبیعی برای دو تن از درخشان‌ترین ستاره‌های هالیوود بودند، و بازیگران حرفه‌ای خوبی آن‌ها را همراهی می‌کردند، (۳) عناصر ملودراماتیک نهفته در متن نمایش‌نامه می‌توانست در نسخه‌ی سینمایی مورد تأکید سودآوری قرار بگیرد.

همه، پسران من اگر در میان منتقدان و تماشاچیان جوش و خروشی برنیانگیخت، ولی به‌هرحال کار موفقی بود. فیلم نسبتاً به متن میلر وفادار ماند، حتی با وجود آن‌که به شکلی کنایی، وفاداری در تولید و تبلیغ فیلم مسأله‌ی مهمی نبود.

مرگ فروشنده نمایش‌نامه‌ی موفق‌تری با همان مصالح در اختیار هالیوود به شمار می‌آمد. یک کشمکش نسلی میان پدر و پسر، یک نقد اگر نگوییم شدیداً مؤثر، تلویحی از رویای امریکایی، و مواجهه‌های دراماتیک روشن و مؤثری که تجربیات میلر در عینی کردن زندگی درونی کاراکتر اصلی مختلش نکرده بود. همچون جو کلر، ویلی لومان سرانجام در دست‌یابی به موفقیتی که نویدش به رئیس خانواده‌ی طبقه متوسط صنعتی داده شده بود که زندگی‌اش را وقف حمایت از خانواده‌اش می‌کند، شکست می‌خورد. همچون جو کلر، ویلی لومان به دلیل گناه و کوری خودش، تا اندازه‌ای در نابود کردن باارزش‌ترین ارتباط انسانی‌اش ـ رابطه‌اش با پسر محبوب و ستایش‌شده‌اش ـ مسؤول است. مصالح نهفته در این اثر، قابل‌انطباق با دو مجموعه فیلم محبوب است: فیلم نوآر بورژوازی و فیلم معضلات اجتماعی، که دومی تعاملی رو به گسترش در هالیوود بود که شدیداً تحت تأثیر موفقیت‌های نمایش فیلم‌های کلیدی نئورئالیسم ایتالیا همچون **دزد دوچرخه** (ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۸) در امریکا بود. فیلم‌های معضلات اجتماعی اوایل دهه‌ی پنجاه، فیلم‌هایی جدی، رئالیستی، و «متفاوت» از مجموعه‌ی غالب آن دوره بودند. آثار جنجال‌برانگیز باشکوه هزاران هنرپیشه داشتند، صحنه‌های خارق‌العاده‌ای داشتند که با تکنی‌کالر و با یکی از انواع نوپای پرده‌ی عریض، همچون سینماسکوپ، فیلم‌برداری شده بودند و در نتیجه به‌جای برخورد با نارضایتی‌های زمانه، به گریز و خیال روی می‌آوردند.

با این وجود فیلم‌های معضلات اجتماعی هم سرگرمی‌هایی تجاری بودند. در واقع، شرایط حاکم بر صنعت فیلم، استودیوها را ناگزیر کرد تا برای سود خود، با تهیه‌کننده‌هایی قرارداد ببندند که پیش از آن به‌طور مستقل کار می‌کردند و با تهیه‌ی فیلم‌های کم‌هزینه‌ی سیاه‌وسفید با موضوعات «مربوط» به جامعه، شهرتی برای خود کسب کرده بودند.

اوج این گرایش با **مارتی** (دلبرت مان، ۱۹۵۴) به‌دست آمد که براساس یک نمایش تلویزیونی، نوشته‌ی پدی چایفسکی نوشته شد. چایفسکی یکی از اعضای گروه نویسندگانی بود که از متن‌های تلویزیونی ستایش شده‌شان، فیلم‌های رئالیستی ساخته شد؛ شاید راد سرلینگ مشهورترین عضو این گروه باشد. **مارتی** گرچه با بودجه‌ای اندک و بدون زرق و برق‌های معمول هالیوود ساخته شد، هم به‌لحاظ تجاری و هم نزد منتقدان موفقیت فراوانی کسب کرد. از سویی چند برابر هزینه‌اش را برگرداند و سوی دیگر جایزه‌ی بزرگ جشنواره‌ی کن و اسکار بهترین فیلم آن سال را به‌دست آورد. مارتی تنها فیلم سیاه‌وسفید کوچک آن زمان بود که به این درجه از محبوبیت رسید، ولی این‌طور فیلم‌ها عموماً حتی در سال‌های اول دهه‌ی پنجاه، سودآور بودند.

شاید مشهورترین تهیه‌کننده‌ی مستقلی که در این حوزه‌ی سلیقه‌ی عمومی کار کرد، استنلی کریمر باشد، مرد تحصیل‌کرده‌ای (در دانشگاه نیویورک) با گرایش‌های سیاسی چپ که در اواخر دهه‌ی چهل با مجموعه‌ای از فیلم‌های کوچک سیاه‌وسفید به‌لحاظ تجاری موفق، نام خود را مطرح کرد. کریمر با همکاری چندی از هم‌مسلکان سیاسی‌اش، همچون سم‌کاتز و کارل فورمن (که در نهایت به‌خاطر اقدامات چپش نامش وارد فهرست سیاه شد)، با **خانه‌ی شجاعان** (مارک رابسون، ۱۹۴۹) به موفقیت مهمی نائل شد. این فیلم براساس نمایش‌نامه‌ی برجسته‌ای نوشته‌ی آرتور لورنتس درباره‌ی ضدسامی‌گری در نیروهای مسلح ساخته شد. کریمر که در نوشتن فیلم‌نامه با فورمن همکاری داشت، با جسارت تمرکز فیلم را متوجه نژادپرستی کرد و یهودی نمایش‌نامه را با یک سرباز سیاه‌پوست جانشین ساخت.

همچون دیگر فیلم‌های معضلات اجتماعی اواخر دهه‌ی چهل، ***خانه‌ی شجاعان*** محبوب مخاطبانی واقع شد که تحت‌تأثیر فیلم‌سازی زمان جنگ، از فیلم‌های دارای «پیام» استقبال می‌کردند. فیلم پول بسیاری عاید سازندگانش کرد، آغازگر رشته‌ای از فیلم‌های طرفدار «آزادی نژادی» شد، و [کمپانی فیلم‌سازی] کلمبیا را متقاعد کرد تا قرارداد عجیبی با کریمر امضا کند: او باید ظرف پنج سال، سی فیلم کم‌هزینه به‌شرط سودبخش بودن، تولید می‌کرد.

کریمر، مشخصاً با کارگردان‌هایی همکاری می‌کرد که با حس تعهد اجتماعی، فیلم‌های معناداری می‌ساختند و به‌لحاظ سیاسی چپ محسوب می‌شدند. او چند فیلم با ادوارد دمیتریک تهیه کرد، که به دلیل علایق کمونیستی‌اش وارد لیست سیاه، و مدت کوتاهی تبعید شده بود، و سرانجام پس از توبه کردنش دوباره پا به عرصه‌ی فیلم‌سازی گذاشته بود. کریمر و فورمن همچنین با فرد زینه‌مان، همکاری‌های نسبتاً موفق‌تری در ساخت فیلم‌های کوچک رئالیستی هم‌چون ***مردان*** (۱۹۵۰) داشتند.

کریمر که از مدت‌ها قبل حقوق برگردان سینمایی ***مرگ فروشنده*** را خریده بود، ظاهراً در مورد چگونگی تولید آن تردید داشت، یا دست‌کم از نحوه‌ی برخوردش با مصالح فیلم می‌توان چنین استنباطی کرد. نمایش‌نامه‌ی میلر، حتی در ۱۹۵۰ و پیش از کلاسیک شدنش، مشهورتر و ستایش‌شده‌تر از آن بود که بتوان در نسخه‌ی سینمایی‌اش تغییرات چندانی وارد کرد، نیز علی‌رغم درام‌پردازی مدرنیستی میلر از خودآگاهی ویلی لومان، به صحنه‌آوردن «عینی» بازگشت غیرداوطلبانه‌ی ویلی به گذشته، یادآور شیوه‌پردازی اکسپرسیونیستی و تئاتریکالیته‌ای بود که در نقطه‌ی مقابل حساسیت رئالیستی انعطاف‌پذیر کریمر قرار می‌گرفت.

در واقع، کریمر احتمالاً در ابتدا مجذوب مضامین سیاسی فرعی در ***مرگ فروشنده*** شده بود؛ گرچه این پیچیدگی برداشت میلر را تغییر می‌دهد، اما به‌هرحال نسخه‌ی سینمایی می‌توانست از ویلی یک قربانی ناب شرایط اجتماعی بسازد که او را درهم می‌شکند، اما اجازه‌ی ژست خودویرانگری نهایی را هم به او می‌دهد، که می‌تواند چون نوعی پیروزی برای آن انسان نوعی ارائه شود. در آن صورت ویلی بیش از آن‌که گمراه و فنا شده باشد انسانی تیپیکال است، و عامل نابودی‌اش را به‌جای آسیب‌شناسی روانی، باید در آن سیستم اقتصادی جست‌وجو کرد که او را مصرف می‌کند و بعد بی‌رحمانه دور می‌اندازدش. این برخورد با مصالح متن، نمایش میلر را به شکلی رئالیستی با شرایط آن روز امریکا وفق می‌داد و کریمر احتمالاً ترجیح می‌داد تا چنین اقتباسی داشته باشد. هر دو موفقیت بزرگ کریمر پیش از کار بر پروژه‌ی میلر، یعنی ***خانه‌ی شجاعان*** و ***مردان***، پروتاگونیست‌هایی از این نوع عرضه می‌کردند: یک سرباز سیاه‌پوست (جیمز ادواردز) که به شکلی کنایی نه از آتش دشمن، که از تعصبات «مجروح» شده و می‌آموزد تا با اذعان و ابراز خشمش علیه سفیدها به زندگی‌اش ادامه دهد؛ و یک سرباز سفیدپوست (مارلون براندو) و فلج شده در جنگ که با عشق یک زن نیک می‌آموزد تا بر ناتوانی عارض‌شده به‌خاطر جراحتش و بی‌عاطفگی نه همواره امیدوارکننده‌ی سیستمی که می‌کوشد از او مراقبت کند، چیره شود.

با این وجود در هر دو مورد، مشکلات شخصی پروتاگونیست در فرایافتی اجتماعی بروز یافته و حل می‌شوند. این فیلم‌ها به‌شکلی برجسته اشخاص روان‌پزشک/درمان‌گری را تصویر می‌کنند که به مردان مجروح در پذیرفتن گذشته و ادامه دادن زندگی‌شان کمک می‌کنند، محورکنایی نمایش میلر مسلماً تا حد زیادی درام واقعی خودآگاهی ویلی است که نمی‌تواند با طبیعتی که دارد، خودش را به اطرافیانش بروز دهد، که به‌هرحال عمیقاً تحت تأثیر[ش] قرار می‌گیرند. زندگی درونی فروشنده، «بسته نشدنش در زمان» هم‌چون بیلی پیل‌گریم* کورت وانه‌گات، تنها برای تماشاچی قابل‌دیدن است. باکنار هم قرار دادن صحنه‌هایی که نمایش‌گر واقعیتی هستند که تمام شخصیت‌ها در آن سهیم‌اند و صحنه‌هایی که تنها نمایش‌گر

*. شخصیت رمان مشهور سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج - م.

دریافت ویلی از واقعیت هستند، نمایش‌نامه پیچیدگی‌های ساختاری و تماتیکی عرضه می‌کند که کریمر، که اصلاً یک تهیه‌کننده‌ی «ادبی» نیست، در برخورد با آن بی‌تجربه بوده، و احتمالاً علاقه‌ی چندانی هم به آن نداشته است. با این وجود کریمر به سختی می‌توانست در سیمای خاص یکی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌های آن زمان دست ببرد. کریمر که با انتخابی میان دو رویکرد رئالیستی و مدرن رودررو شده بود، تلاش کرد از هر دو بهره ببرد. او درام ویلی را با مجموعه‌ای از صحنه‌پردازی‌های دقیق و اصیل ارائه کرد. در فیلم هیچ چیز از صحنه‌پردازی مبتکرانه و اکسپرسیونیستی و میلزاینر باقی نماند. خانه‌ای که رابط عینی حضور ویلی در گذشته و حال بود، فضای نمایشی‌ای که ارجاع زمانی‌اش به سرعت می‌توانست تغییر کند. همان‌طور که بسیاری از منتقدان نوشته‌اند، نتیجه‌ی نه چندان رضایت‌بخش آن شد که حرکت ویلی به سمت بازشناسی بیش از آن‌که به دلیل خودآگاهی زیاده از حد باشد، از روی دیوانگی به‌نظر آمد.

از سوی دیگر مشکلاتی که این اقتباس سینمایی تحمیل می‌کرد، برای تیم خلاقه‌ی اصلی کریمر، زیادی دشوار بود. استنلی رابرتس پیش از کار در این پروژه، تنها معدودی فیلم‌نامه نوشته بود. او در طول دوره‌ی کاری کوتاه‌مدتش در هالیوود تنها به یک موفقیت واقعی دست یافته بود: اقتباس از *شورش در کشتی کین* نوشته‌ی هرمان ووک برای کریمر و ادوارد دمیتریک. همین‌طور، لاسلو بندک کارگردان، پیش از کار بر روی *فروشنده* اساساً ناشناس بود؛ مهم‌ترین پروژه‌اش یک تریلر نوآر/رئالیستی کم‌بودجه به نام *نیویورک* (۱۹۴۸) بود که نگاه نیمه‌مستند و جالب‌توجه کارگردان را در خود داشت. اگر او هم اساساً می‌خواست تا از ویلی یک «مشکل اجتماعی» بسازد، با وجود کریمر علایق چپ و گرایش‌های رئالیست اجتماعی کارگردان تقویت شد. بندک به قول خودش در نهایت به‌خاطر تمایلات سیاسی‌اش وارد «فهرست خاکستری» شد و به اروپایی بازگشت که در آن چندان موفق نبود.

به‌جز کارگردان موسیقی، موریس دبلیو. استالاف. تنها حرفه‌ای مجربی که در ساخت فیلم *مرگ فروشنده* شرکت داشت، فرانتز پلانر فیلم‌بردار بود که با شیوه‌ی دلفریب نورپردازی‌اش در شماری از فیلم‌های نوآر و نوآر/رئالیستی چهره شده بود. کار او در *مرگ فروشنده* عموماً گیراست؛ بیش‌تر صحنه‌ها نوری ثابت و مهارشده، و گهگاه سایه‌ها و نقاط نورانی بیانگری دارند. اما عیب کار او هم آن‌جاست که لحظات ذهنی خیلی هم به شیوه‌ی اکسپرسیونیستی فیلم‌برداری نشده‌اند، و در نتیجه تغییرات نمایشی در تقابل شیوه‌پردازانه‌ای مورد تأکید قرار نمی‌گیرند. هرچند که احتمال دارد این ایده‌ی بندک بوده باشد؛ او تا حدودی با هدایت نادرستش، بر طبیعت رئالیستی بازبه‌صحنه‌آوردن تجربه‌ی ویلی تأکید داشت. همچون رابرتس و بندک، بیش‌تر تجربیات پلانر در تولیدات درجه دو بوده است؛ هیچ کدام از اعضای این گروه هرگز درگیر ساخت اقتباس ادبی معتبری نبوده‌اند.

مشکلات سیاسی هم به این پروژه صدمه زدند. در میانه‌ی تولید، کارل فورمن، همکار کریمر، به کمیته‌ی فعالیت‌های ضدامریکایی احضار شد. کریمر در تلاش برای حفظ شغلش، سهم فورمن را خرید، اما تحقیقات بعدی گروه‌های جناح راست شدیداً بر او و پروژه‌هایش متمرکز شد. گرایش‌های چپ معروف میلر هم اوضاع را بدتر کرد. هرازگاه فیلم‌برداری توسط اعضای لژیون امریکایی قطع می‌شد، چراکه آن‌ها به *مرگ فروشنده* به عنوان یک اثر ضدامریکایی ظنین بودند. کلمبیا تصمیم گرفت جلوی دردسر بیش‌تر را با ساخت مقدمه‌ای در فیلم به عنوان توضیح بگیرد. مقدمه‌ای که به قول میلر «شامل مصاحبه‌هایی با اساتیدی بود که سرخوشانه توضیح می‌دادند ویل لومان تماماً نابهنجار است، بازگشتی به گذشته‌ای‌ست که فروشندگان حقیقتاً روزگار بدی داشتند.»[۲] میلر کلمبیا را تهدید کرد در صورت ادامه‌ی آن‌چه خود لطمه‌ای به تمامیت هنری اثرش می‌نامید، دست به اقدام قانونی خواهد زد و در نتیجه کلمبیا هم ایده‌ی تکذیب سینمایی‌اش را رها کرد. با این وجود، آن‌چنان که خود میلر باور دارد، نقد اجتماعی نمایش‌نامه و پرده‌برداری‌اش از نویدهای دروغین، رویای امریکایی، به‌خاطر فشار وارده از

سوی کلمبیا بر کریمر، کند شد.

انتخاب فردریک مارچ به نقش دیلی لومان هم به این وجوه فیلم کمکی نکرد. پیچیدگی خود "Self" ویلی، که باعث می‌شود حافظه‌اش به نحو غریبی حاضر و به شکلی نمایشی دوباره فعال شود، به تفسیری ذهنی و چندلایه نیاز دارد. ویلی به‌خاطر موهبت (یا شاید هم مصیبت) زیاده خودآگاهی‌اش، مجبور به تولید مجموعه‌ای از مواجهه‌های دراماتیک در تماشاگه ذهن خودش می‌شود که بررسی منتقدانه‌ای از زندگی‌اش می‌کنند؛ شرایط مستعدی که موجد این وضعیت ذهنی می‌شود، از دست دادن قریب‌الوقوع کارش، و توسعاً، نقشش به عنوان روزی‌رسان خانواده است. در همه، *پسران من*، گذشته به شکل متفاوتی برای جو زنده می‌شود چراکه دیگران، همچون جرج و کریس آن را برایش زنده می‌کنند و چراکه حتی در صورت مرگ هم، همان‌طور که نامه‌ی لری نشان می‌دهد، پاک‌شدنی نیست. برای ویلی حضور روابط خانوادگی بیش‌تر سوءتفاهم، و گاهی شاید ناتوانی عامدانه در تفاهم، را دربر دارد. نمایش‌نامه در زمان حالش، مجموعه‌ای از سوءروابط را نمایش می‌دهد، که نمونه‌اش جشن بدطرح‌ریزی‌شده‌ی هیپ و بیف برای پدرشان در رستوران است. تنها تماشاچی که اجازه‌ی دخول به غیبت خواب و خیال‌های ویلی را دارد، پیشرفت پیچیده‌ی این شخصیت به سمت خودویرانگری را درک می‌کند. به‌طور خلاصه، ویلی لومان یک شخصیت محوری‌ست که تفاوت بسیار زیادی با [نقش] جو کلر دارد، که بازیگری عینی همچون ادوارد جی.رابینسون بتواند به خوبی بازی‌اش کند.

مارچ گرچه نگاه‌های مثبت چندی را در آن زمان به خود جلب کرده بود، بی‌شک برای این نقش نامناسب است. حرفه‌ی او براساس نمایش‌های عینی، و نه ذهنی، قوام‌یافته بود: ابتدا به نقش مرد جوانی در فیلم‌های رمانتیک، همچون قهرمان فیلم *آنتونی ادورس* (مروین لروی، ۱۹۳۶)؛ سپس در نقش‌هایی چون: خدمتکار سابق شنگول که به شغل ملالت‌آورش به عنوان مدیر بانک بازمی‌گردد، در *بهترین سال‌های زندگی ما* (ویلیام وایلر، ۱۹۴۶). در برادوی و در نمایش‌هایی چون سیر *دراز روز در شب* و "A Bell From Adano"، مارچ نقش‌های فرعی بااحساس و توان‌مند را بازی می‌کرد، اما همچنان که منتقدی درباره‌اش نوشته، «او هرگز ستاره‌ای نبود که مخاطبان را تسخیر کند. عمده‌ی کارهای او ادعای چندانی ندارند»[۳].

مارچ توانایی بازی در نقش یک مرد پوست‌کلفت، اما حساس از طبقه‌ی متوسط رو به بالا را داشت، مردی با غلیان عواطف در لحظات بحرانی؛ گواهش موفقیت مارچ، در میان نقش‌های مشابهش در دهه‌ی پنجاه، به عنوان تاجر محترمی است که گروگان همفری بوگارت در *ساعات ناامیدی* (ویلیام وایلر، ۱۹۵۵) می‌شود. اما ویلی لومان نقش پرزحمت‌تری‌ست. ویلیِ مارچ به‌جای آنکه در لحظات بلوغش حیران و درمانده باشد، صرفاً با تصاویر گذشته گیج شده است. حالا چه مارچ ناتوان از ارائه‌ی پیچیدگی برگسون‌ای این کاراکتر و وفاداری منقسم او به گذشته و حال بوده، چه بندک او را تشویق کرده باشد تا ویلی را چون یک وصله‌ی ناجور* رقت‌انگیز بازی کند.

به هر صورت، بازی او نه همدلی‌برانگیز است و نه دلپذیر. علی‌رغم بازیگران فرعی توانا ـ کوین مک‌کارتی در نقش بیف به‌خصوص خوب است ـ و تلاش‌های غالباً موفق بندک در سازماندهی نمایش پیچیده‌ی میلر، فیلم نمی‌تواند نسخه‌ی شایسته‌ای از نمایش‌نامه ارائه دهد. هنگامی که ویلی در صحنه‌ی پایانی فیلم دیوانه‌وار به سوی مرگ خود روانه می‌شود، تماشاچی تنها احساس ترحم، و نه ترس، می‌کند. بن با حالتی تأییدآمیز کنار ویلی نشسته، وقتی که ماشین در آسمانی اکسپرسیونیستی و سرشار از ستاره‌های استحاله‌یافته به الماس ناپدید می‌شود. آخرین فروش ویلی، مبادله‌ی زندگی‌اش با پول بیمه‌ی لازم برای حمایت از خانواده‌اش، از انتخابی عملی و تلخ، به ژستی فریب‌خورده از مردی دیوانه که هنوز شوریده‌ی آرزوی ثروتمند شدن است، تغییر شکل پیدا می‌کند.

---

*. Misfit؛ معنی «فردی که برای شغلش نامناسب است» را هم می‌دهد. (م)

◄ ناجورها: یک فیلم شخصی

تنسی ویلیامز اقبالش بلند بود که بهترین نمایش‌نامه‌اش ـ *اتوبوسی به نام هوس* ـ توسط الیا کازان به فیلم برگردانده شد. کازان اصل متن را در برادوی کارگردانی کرده بود، با نمایش‌نامه‌نویس در نوشتن فیلم‌نامه همکاری کرد، و تجربیات ارزشمندی پیش از شروع پروژه داشت. کازان همچنین از گروه بازیگران برجسته‌ای بهره برد، از جمله مارلون براندو، کیم هانتر، کارل مالدن، و ویوین لی، که اغلب‌شان تجربه‌ی بازی این متن را روی صحنه‌ی تئاترهای نیویورک یا لندن داشتند.

علاوه بر این، نسخه‌ی سینمایی *اتوبوس* با جریان‌های نهفته‌ی جنسی‌اش، در یک برهه‌ی فرهنگی سودمند به سالن‌های سینما رفت، یعنی درست زمانی که مفهوم صنعت سرگرمی‌های خانوادگی سالم در حال ورود به حوزه‌ی پرسود و احساساتی دیگری از تولید بود: فیلم بزرگسالان، ژانری براساس مضامین به‌هم پیوندخورده‌ی جنسیت و خشونت که قرار بود علامت تجاری ویلیامز در آن دوره شود.

اقبال میلر در نسخه‌ی سینمایی *فروشنده* تقریباً از آن بدتر نمی‌توانست باشد. اثر او توسط تهیه‌کننده‌ای با ذهنیت رئالیست و بسیار «گرفتار» خریداری شد که تا پنج سال باید سالی شش فیلم ارزان تهیه می‌کرد. میلر شاهد آن بود که شاهکارش به نویسنده و کارگردانی باتجربه‌ی کم و استعداد کم‌تر محول شده است. گرچه آدم‌های آن فیلم در ابتدا با نقد اجتماعی نمایش‌نامه همدل بودند، همچنین مجبور بودند تم‌های سیاسی آن را کم‌اهمیت جلوه دهند یا آن‌که در ارائه‌ی آن‌ها به نحو مؤثّر ناکارآمد بودند.

فروشنده به‌خاطر سرشتی که داشت، نیازمند انتخاب دقیق بازیگر در نقش اصلی بود، که بار فیلم را بر دوش بگیرد. فردریک مارچ در پایان یک دوره‌ی کاری شاخص، نتوانست (یا این‌گونه هدایت نشد که) ویلی لومان را آن‌چنان که میلر تصویر کرده بود، بازی کند. در قیاس با احساسات‌گرایی خام مضامین ویلیامز، مکاشفات میلر در باب نارضایتی‌های طبقه‌ی متوسط فرودست نسبتاً تمام‌عیار به‌نظر می‌آمد. هیچ مشکلی در گذر این متن از تیغ سانسور اداره‌ی قوانین تولید* وجود نداشت.

به تمام این دلایل، نسخه‌ی سینمایی *فروشنده* تأثیر اندکی بر سینمای امریکا گذاشت؛ هیچ جدل یا شور و هیجانی به‌پا نشد، و کمی بعد از حافظه‌ی مردم و منتقدان محو شد. در حالی که فیلم‌هایی که در این دوره از نمایش‌نامه‌ی ویلیامز ساخته شد، زندگی جدید و مردم‌پسندی را در شکل نوارهای ویدیویی آغاز کردند، از *فروشنده* هنوز هم نسخه‌ی ویدیویی وجود ندارد. کلمبیا در حال حاضر هم ظاهراً هیچ اعتمادی به فیلم، و در نتیجه برنامه‌ای برای پخش ویدیویی آن ندارد، حتی با وجود آن‌که بازار فیلم‌های کلاسیک پیوسته سودآور است. آن‌چنان که به من گفته شده، آن‌ها پرینت‌های ۱۶میلی‌متری فیلم را هم اجاره نمی‌دهند. اگر برای نگهداری در آرشیو نبود، نسخه‌ی سینمایی اصلی مشهورترین نمایش‌نامه‌ی میلر ـ شاید بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌ی امریکایی که تا به حال نوشته شده ـ نه تنها برای عموم، بلکه برای پژوهش‌گران هم دست‌نیافتنی می‌شد.

میلر گرچه فیلم را دوست نداشت، خیلی هم بابت شکست آن نگران نبود. او کماکان سینما را رسانه‌ای پایین‌تر از تئاتر می‌دانست و تنها اندکی از انرژی و توجهش را معطوف آن می‌کرد، هرچند که در پذیرش آن تردید نداشت که جریان سیال زمان در *فروشنده* تا اندازه‌ی زیادی سینمایی بوده است. بعد از آن تجربه‌ای که وی با استنلی کریمر و هری کوهن، رئیس کلمبیا داشت، دشوار است که از او به‌خاطر مادون شأن خودشمردن هالیوود، خرده بگیریم. در مقابل ویلیامز هیچ‌گاه پیوندهای خلاق خود با فیلم‌سازی را قطع نکرد. *باغ‌وحش شیشه‌ای*، اولین موفقیت تئاتری او، در واقع به هنگام کار ویلیامز در هالیوود به عنوان فیلم نوشته شده بود. موفقیت نسخه‌ی سینمایی *اتوبوس* تا اندازه‌ی زیادی به درگیر شدن مستقیم نمایش‌نامه‌نویس در پروژه مربوط می‌شد. *فروشنده‌ی* هالیوود، که لیاقت سرنوشت

*. Production Code Administration

بهتری را هم داشت، دست‌کم تا حدی به آن دلیل نسخه‌ی سطح پایین‌تری از شاهکار میلر ارائه داد که مؤلف نسبت به آن بی‌تفاوت بود و خود در جریان کار نبود. در طول دهه‌ی پنجاه، که دوره‌ی بزرگ‌ترین و محبوب‌ترین موفقیت‌های تئاتری آرتور میلر بود، وی راه ویلیامز و دیگر درام‌پردازان معاصرش را در جهت یک همکاری خلاق با گروه‌های ادبی هالیوود در پیش نگرفت. در نتیجه دوره‌ی اولیه‌ی کاری میلر هیچ شباهتی با همکاری ویلیامز و کازان در بازنویسی پروژه‌ای نداشت که نهایتاً به عنوان فیلم بدنام و تحسین شده‌ی Babu Poll به روی پرده آمد. همچنین میلر هیچ‌وقت به صرافت آن نیفتاد که مانند ویلیامز بگوید نسخه‌ی سینمایی یکی از نمایش‌نامه‌هایش (در این‌جا ***پرنده‌ی شیرین جوانی*** مدنظر است) واقعاً از نمایش صحنه‌ی اصلی‌اش بهتر بود.

با این وجود، میلر آن‌چه را به دلایل حرفه‌ای سراغش نمی‌رفت، به دلایل شخصی انجام داد. میلر که در پایان دهه[ی پنجاه] خود را وقف نگارش فیلم‌نامه‌ای براساس داستان کوتاه «*ناجورها*» نوشته‌ی خودش، و همکاری با کارگردان پرآوازه‌ای چون جان هیوستن کرده بود، اصلاً در پی آن نبود که همکاری موفقیت‌آمیز ویلیامز و کازان در Babu Poll را تقلید کند. برعکس، میلر این پژوه را جدا از حرفه‌ی هنری حقیقی‌اش، و چون هدیه‌ی عاشقانه و پرزحمتی برای همسر آن موقعش، مریلین مونرو، می‌دانست و امید داشت تا با این تلاش مذبوحانه، زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش را از فروپاشی قریب‌الوقوع نجات دهد. میلر در اوج محبوبیتش، با [استفاده از] نامی که می‌توانست حضور همکاران خلاق و حامیان مالی را تضمین کند، تصمیم به توسعه‌ی انرژی‌های هنری و سرمایه‌ی شخصی‌اش برای نوشتن فیلمی گرفت که بیش از آن‌که برایش یک اثر هنری باشد، نوعی کاردرمانی بود. جای تعجب هم نیست که نتیجه اصلاً رضایت‌بخش نبود.

ناجورها هم نزد منتقدان و هم در گیشه شکست خورد و تنها به آن دلیل جای مهمی در تاریخ هالیوود اشغال کرد که آخرین فیلم ستارگان مشهوری چون کلارک گیبل، مریلین مونرو، و مانتگمری کلیفت بود، و نیز به‌خاطر آن‌که میلر هم اساساً درگیر این کار بود. فیلم قطعاً برای بهبود روابط این نمایش‌نامه‌نویس با صنعت فیلم تجاری هالیوود ثمری نداشت، و اصلاً میلر هم تمایلی به چنین چیزی نداشت. لزلی هالیول منتقد و پژوهش‌گر سینما در مورد ***ناجورها*** می‌گوید: «فیلمی غمناک... این فیلم‌نامه‌های پول‌نساز روشنفکرنما معمولاً در ایام قدیم از سوی مدیران استودیوها رد می‌شدند؛ شکست‌هایی نظیر این هزینه‌ی استقلال است.»[۴]

نسخه‌های سینمایی ***همه، پسران من*** و ***مرگ فروشنده*** با عدم مشارکت یا همکاری ناچیز مؤلف‌شان تهیه شدند (این دو فیلم به‌ندرت در اتوبیوگرافی بلند میلر Timebends[۵] یا در پیکره‌ی کلی نوشته‌های انتقادی‌اش ذکر می‌شوند) و در نتیجه موفقیت یکی و شکست دیگری را باید با دلایل مربوط به سینما، و نه میلر، بررسی کرد. او که متونش را در اختیار اهداف تجاری تهیه‌کننده‌ها قرار داده بود، هربار تنها به نظاره‌ی نتیجه‌ی کار نشست که توجهش را به ندرت به خود جلب کرد. در مقابل، ***ناجورها*** شاید زیادی شخصی‌ست، ساختارها و محتوای آن ـ بدون ذکر تیم خلاقی که میلر می‌توانست انتخاب کند ـ تماماً براساس علایق، عدم علایق، ترس‌ها، و توانایی‌های بازیگر اصلی فیلم، مریلین مونرو، (آن‌چنان که شوهرش تفسیرشان کرده بود) تحمیل شده بودند.

از آن‌جایی که فیلم حقیقتاً پروژه‌ی میلر بود، Timebends قابل اعتمادترین گزارش قبض و بسط یافته‌ی آن را عرضه می‌کند. میلر فاش می‌کند که او به‌جای نگرانی در مورد موفقیت فیلم، صرفاً علاقه‌مند بود تا ببیند ***ناجورها*** چه‌طور می‌تواند ازدواج ازهم‌پاشیده‌اش را ترمیم کند. این پروژه از سوی دوست عکاس میلر، سم شاو پیشنهاد شده بود، که معتقد بود «این فیلم خوبی خواهد شد... و این نقش زن برای مریلین مونرو ساخته شده» (Timebends. ص ۴۵۸). گفته‌ی شاو چندان قابل‌درک نیست، چرا که رزلین در داستان، کاراکتر درک‌شده‌ای نیست؛ تنها جایی که او اجازه‌ی حضور در آن را دارد، در ذهن گی و پرس است، در زمانی که آن‌ها

عازم شکار اسب‌های وحشی شده‌اند. عدم تناسب آشکار داستان به عنوان وسیله‌ای برای ابراز وجود مریلین، میلر را از تصمیمش منصرف نکرد. مریلین تازه سقط کرده بود و دچار افسردگی و «غمگین‌تر از غم» شده بود؛ این‌چنین شد که شوهرش ضرورتی را حس کرد که «برایش کاری بکند» (ص.۴۵۸).

هم‌چنان که میلر خودش اعتراف می‌کند، هدفش تا حدی آن بود که «آرمانی‌سازی اصیلی» از خودش، به عنوان یک روشنفکر و نویسنده ارائه کند وگرنه او «هرگز خواب نوشتن یک فیلم‌نامه را هم» نمی‌دید (ص. ۴۶۰).

و با وجود آنکه او داشت «هدیه‌ای برای همسر» می‌ساخت، پیام عشق آن‌ها را از دنیای خصوصی رابطه‌شان فراتر برد: «...او بود که باید این نقش را بازی می‌کرد، و این به ناچار باعث سوق دادن پروژه به فضای حرفه‌ای متفاوت، و سردی شد» (ص۴۵۹). نتیجه آن شد که ساخت این فیلم، به‌جای نزدیک کردن میلرها به همدیگر، عملاً فاصله‌شان را بیش‌تر کرد.

داستان اصلی که ابتدا در نشریه‌ی مردانه‌ی اسکوایر چاپ شده بود، برای نیّت میلر مبنی بر خلق ویترینی جهت نمایش تجربیات تازه‌کسب‌شده‌ی مریلین به عنوان بازیگری جدید، نامناسب می‌نمود (این تجربیات در اثر کوشش فراوان لی و پائولا استراسبرگ در اکتورز استودیو به‌دست آمده بود؛ پائولا حتی به عنوان مربی همراه مریلین برای فیلم‌برداری به نوادا رفت). همچون اکثر آثار میلر، «*ناجورها*» دنیای مردانه با مشکلات خاص خود را تصویر می‌کند؛ گیدو، پرس، و گی سه ساکن بی‌ریشه‌ی غرب معاصرند که در اجتناب از کار کردن برای «دستمزد»، موستانگ*های وحشی را شکار می‌کنند تا به عنوان غذای سگ بفروشند. حال‌وهوای داستان تا حدی وابسته است به ترسیم دقیق روابط ظریف و پیچیده‌ی مردان با هم؛ و تا حدی هم داستان اکشن/پرماجرایی‌ست که با عشق به جزئیات همینگوی‌وار، دقیقاً به توصیف شکار موفقیت‌آمیز می‌پردازد و آن را هم با رمانتیسیزم شکست‌خورده و هم با تسلیم قهرمانانه سرشار می‌کند. این سه مرد، همچون اسب‌هایی که شکار می‌کنند، نسل در حال انقراضی هستند که برای زندگی در جامعه‌ی پیشرفته و مدرن نامناسب‌اند؛ موفقیت آن‌ها در شکار حیوانات وحشی صرفاً سازگاری آن‌ها با دنیایی را که اصرار دارد آن‌ها کارگرانش باشند، به تعویق می‌اندازد. حرکت آغازین داستان، شخصیت‌پردازی‌هایی را نمایش می‌دهد که با عمل متعاقب معنادار می‌شوند. ساختار اثر آزاد و گیراست، و بیش از تخیل درام‌نویس در دیالوگ‌های جذاب و رودررویی‌های بامعنا، به نقشی که داستان‌گو** بر صحنه می‌زند، وابسته است. «*ناجورها*» مدرک مستدلی از توانایی میلر به عنوان نویسنده‌ی داستان کوتاه به‌دست می‌دهد، ژانری وابسته به جلوه‌های ساده اما پرتنش.

داستان میلر، برای تبدیل به یک «داستان سینمایی***» با نقش محوری برای مریلین، احتمالاً با دو مشکل غیرقابل حل روبه‌رو بود. ابتدا آنکه، نطفه‌ی این داستان نه به‌لحاظ دراماتیک، بل با وجهی روایتی بسته شده بود؛ شخصیت‌ها تا حد زیادی فاقد قدرت بیان ـ یا تابع یک قانون مردانه‌ی مشترک در باب سکوت ـ هستند و در نتیجه به یک راوی**** محتاج‌اند تا روابط و افکارشان را نمایان کند. میلر از بازساماندهی داستان به شکل سنتی فیلم‌نامه اجتناب کرد، شکلی که مجموعه‌ای از صحنه‌های دراماتیک تقسیم‌شده در نماها را برای کارگردان مهیا می‌کرد. فیلم‌نامه [در شکل سنتی‌اش] بایستی چگونگی دراماتیزه کردن پاساژهایی همچون توصیف به یادماندنی و اولیه‌ی داستان از گی را کشف می‌نمود:

وقتی در جایی کاری برای انجام دادن بود او آن‌جا می‌ماند، و وقتی هیچ‌کاری برای انجام دادن نبود از آن‌جا می‌رفت. کم‌تر از صد مایل دورتر از این‌جا او همسر و دو فرزند داشت که بیش از سه سال ندیده بودشان. زن به او خیانت کرده بود و [دیگر] نمی‌خواستش، اما طبیعتاً بهتر بود که بچه‌ها نزد مادرشان باشند. وقتی دلش برای‌شان تنگ

---

*. Mustang اسب کوچک‌اندام و وحشی بومی امریکا.(م)

**. Story tellen

***. Cinema novel

****. Norrator

می‌شد با حسرت به‌شان فکر می‌کرد، و وقتی این حس می‌گذشت دیگر این پرسش برایش باقی نمی‌ماند که چه کند تا دوباره همه را دور هم جمع کند. او در دشت به دنیا آمده و بزرگ شده بود، و نمی‌دانست که هر چیز تمام‌شده‌ای می‌تواند باز هم ادامه یابد، قطرات باران می‌توانند در میان هوا متوقف شوند.[۶]

داستان سینمایی با وجود آن‌که نسبتاً دراماتیک‌تر است، کماکان به‌شدت به یک صدای روایی وابسته است، آن چنان که میلر در مقدمه‌ی نسخه‌ی منتشرشده می‌گوید: «این داستان برای فیلم نوشته شده، و هر کلمه‌اش به قصد آن است که به دوربین بگوید چه را ببیند و به بازیگران بگوید چه را بگویند» میلر که بیش از آن هنرمند است که مشکلات کار را نداند، بر آن بود که «منطق» این داستان «همان‌قدر که به پیرنگ، به ریزه‌کاری‌های شخصیت و مکان نیز استوار است»[۷].

اما چگونه یک کارگردان می‌تواند قطعه‌ای همچون معرفی ایزابل را به صحنه برده یا فیلم‌برداری کند در حالی که [این قطعه] بیش از آن‌که نمایشی و واجد عناصر فتوگرافیک باشد، به همدلی غیرعادی راوی با موضوعش وابسته است؟ «بینی و گونه‌هایش کمی ارغوانی‌اند، صدایش زیر و دو رگه است، و با بی‌نظمی سرخوشانه به جهان می‌نگرد که هوشی هدررفته و فناشده را یادآور می‌شود... او کلاً از آدم‌ها نومید است، و با این وجود هیچ‌گاه با کسی ملاقات نکرده که نتواند ببخشدش» («*ناجورها*»، ص.۵).

نسخه‌ای سینمایی از این نوشته می‌تواند بهره‌ی مؤثری از یک راوی حاضر در صحنه ببرد، مشابه همانی که میلر در ***چشم‌اندازی از پل*** به‌کار گرفت تا مشکل مشابهی را حل کند. روایت‌گویی* خارج از تصویر تمهید سینمایی مشابهی‌ست و گرچه کارکرد فراوانی هم در هالیوود داشته، میلر از آن اجتناب کرد.

به‌جای آن، مقدمه‌چینی** در دیالوگ گنجانده شده، و دومین شکل با منبع اصلی فیلم ـ فقدان کاراکتر زن شناخته‌شده‌ای که مریلین مونرو تصویرش کند ـ با گفت‌وگوهای کاراکترها با هم، و عمدتاً رزلین حل می‌شود.

از آن‌جایی که داستان سینمایی دو کاراکتر مؤنث را معرفی می‌کند ـ روزلی اخیراً طلاق گرفته و دوست قدیمی و مسن‌ترش ایزابل ـ که سه مرد قصه را نمی‌شناسند، غالب بخش آغازینش و قسمت مربوط به آن در فیلم نهایی، شامل صحنه‌های نسبتاً ساکنی‌ست که دیالوگ‌ها در آن طرحی*** برای پیش رفتن ندارند. مختصر آن‌که، میلر در این‌جا اصول ایبسن‌ی ساختمان دراماتیک را که همواره بسیار خوب به خدمت می‌گرفت، رها می‌کند؛**** شرایطی که این کاراکترها در آن خودشان را پیدا می‌کنند، خام است. در نتیجه توجیه و تبیین گذشته‌ی کاراکترها، منجر به خلق مجموعه کنش‌هایی نمی‌شود که میل‌شان به حل و فصل، پیش از نقطه‌ی شروع با احتمال و ضرورت قطع شده باشد. به‌جای آن، یک ساعت اول کُند *ناجورها* شرایط و کاراکترهایی را جان می‌بخشد که می‌خواهد با کنش موجود در یک ساعت دوم حل و فصلش کند. تأکید میلر بر شخصیت‌پردازی قابل درک است؛ شکل تعدیل‌شده‌ی داستان غالباً به‌شدت موجب هدایت غلط و تصادفی شدن زندگی کاراکترها می‌شود، از جمله برخوردهای تصادفی که می‌توانند تفاوت‌های سرنوشت‌سازی را رقم بزنند. پنج ناجور میلر مانند اتومبیل کروکی رزلین هستند که گرچه تقریباً نو و جدید است، جای تصادف‌های متعددی با مردانی را بر خود دارد، که مثل سه پروتاگونیست مذکر داستان، مشتاق آشنایی با او هستند. اما چنین ساختار روایی بی‌قیدوبندی با اصول داستان‌گویی هالیوود منطبق نبود. برای مخاطبان و نیز منتقدان، فیلم فاقد فرم و سازماندهی به‌نظر می‌رسید.

جان هیوستن، توانایی‌های خود را در همکاری عالی با گروه بازیگران در فیلم‌هایی که به اندازه‌ی پیرنگ (طرح) بر اتسمفر و کاراکتر هم تأکید داشتند، اثبات کرده بود. *شاهین‌مالت* (۱۹۴۱، که هیوستن در نوشتن فیلم‌نامه‌اش هم دخیل بود) برای پیش‌برد پیرنگ پیچیده‌ای شامل پنج

*. Narration
**. Exposition
***. Plot
****. Circumstances

شخصیت اصلی، از صحنه‌های قویاً متکی به دیالوگ سود می‌برد؛ اما علاقه‌ی هیوستن به تحرک در کنش‌ها و نیز تدوین سرعت‌یافته‌ی فیلم، حرکت روبه‌جلوی ضروری فیلم‌های جذاب هالیوودی را به داستان می‌دهد. این تا حد زیادی در مورد *جنگل آسفالت* (۱۹۵۰) هم صدق می‌کند، فیلم سرزنده‌ای (فیلمی که جزئیات نقشه کشیدن و انجام جنایت را ترسیم می‌کند) با هدف رئالیسم اجتماعی؛ هیوستن زمان زیادی را صرف جزئیات‌پردازی در مورد زندگی تک‌تک گانگسترهایی می‌کند که خود را برای انجام یک سرقت پیچیده آماده می‌کنند و همچون *ناجورهای* میلر، عمدتاً برای اولین‌بار با هم ملاقات کرده‌اند. اما اگر این دو فیلم موفق‌اند، دلیلش آن است که شخصیت‌پردازی جزیی‌شده و توجیه و تبیین حال و هوا و محیط اجتماعی با پیرنگی تکمیل می‌شوند که کاراکترها را درون زنجیره‌ی ارسطویی شرایط قرار می‌دهد. این در مورد *ناجورها* صدق نمی‌کند، چراکه معمای اصلی پیرنگ این فیلم ـ اگر رزلین بخواهد با کسی برود، او که خواهد بود؟ ـ دیر مطرح می‌شود و ارتباطش هم با شکار موستانگ ناکافی‌ست. شیوه‌پردازی بصری هیوستن برای تبدیل ریزه‌کاری‌های داستان سینمایی به تصاویری که بتوانند توجه مخاطبان را جلب کرده و منطقی از احساسات و حال و هواهای پیچیده را منتقل کنند، کافی نبود. شکست آخرین پروژه‌اش، نسخه‌ای از مرده (۱۹۸۷) اثر جیمز جویس را به یاد آورید، تا ببینید آیا از میهمانی و غروبی که چنان معنایی برای پروتاگونیستش داشت، چیزی بیش از پوچی سطحی دریافت می‌کنید.

شکار که در مرکز داستان قرار دارد، هنگامی که رزلین، پرس و گی را متقاعد می‌کند حیوانات به‌دام‌افتاده را آزاد کنند، بی‌معنا می‌شود. رزلین، دنیای مردانه‌ی کابوهای ناجور را با طرح امکان وجود یک نگاه نرم‌تر و احساساتی‌تر به زندگی، مختل می‌کند. اما او با آزادکردن مردها و اسب‌ها از اسارت، چه چیزی به‌دست می‌آورد؟ اگر آن‌ها از شکار صرف‌نظر کنند، به کجا می‌روند و چه کاری خواهند کرد؟

فقدان فرجام مؤثر در فیلم ناشی از عدم قطعیت میلر در مورد حل و فصل در داستان تعدیل شده بود؛ همچنان که فیلم‌برداری جلو می‌رفت، او هم می‌نوشت و باز می‌نوشت. نهایتاً پروژه به‌خاطر بستری شدن مریلین به دلیل اعتیاد به مواد مخدر متوقف، به گمان همه فیلم محکوم به شکست شد. اما بعد مریلین و میلر انرژی به پایان رساندن فیلم را پیدا کردند. عجیب نیست که نمایش‌نامه‌نویس در پایان رزلین را با گی (کلارک گیبل) جفت می‌کند، که سنش از سه کابوی دیگر بیش‌تر است و مفتون جذابیت جسمانی و شور و طراوت رزلین می‌شود. حضور رزلین/مریلین مشکلی برای زندگی شخصی و نیز *ناجورهای* میلر به‌وجود آورد که وی هرگز توان حل کردنش را نداشت. او به عنوان شوهر و ملهم از عشقش به مریلین، قصد داشت درامی بنویسد که استعدادهای تازه‌کسب‌شده‌ی همسرش را به‌نمایش بگذارد. طرفه آن‌که فیلم حاصل، به طرز چشمگیری غیردراماتیک است. گرچه، آن‌طور که یکی از ستایشگران هیوستن اظهار می‌کند، «اسطوره‌ی *ناجورها* کار میلر و هیوستن را تعالی بخشید و فیلم عملاً از خلاء رنج می‌برد. کاریزمای بازیگر آن‌چنان بر داستانی که آن‌ها قرار بود اجرایش کنند سایه می‌اندازد که تماشاچی همواره در انتظار لحظات خارق‌العاده‌ای می‌ماند که هیچ‌گاه اتفاق نمی‌افتند.»[۸]

◄ چشم‌اندازی از پل، بوته‌ی آزمایش: نسخه‌های اروپایی؟

برخلاف *مرگ فروشنده* و *همه، پسران من*، *چشم‌اندازی از پل* ابتدائاً در برادوی موفقیتی کسب نکرده بود. نسخه‌ی اصلی تک‌پرده‌ای بود و درامی مفهومی و بی‌روح، با بررسی کم‌عمقی از کاراکتر یا انگیزه، به شیفتگی محکوم به شکست ادی کربون، کارگر بندرگاه، نسبت به خواهرزاده[ی همسرش] می‌پردازد. به‌رغم مضمون محوری وسوسه‌ی جنسی، میلر تأکید داشت *چشم‌اندازی از پل* با آن‌چه به قول خودش «رمانتیسیزم روان ـ جنسی» بود و صحنه‌ی برادوی ۱۹۵۵ را عمدتاً به خود اختصاص داده بود، تفاوت داشت. اصطلاح میلر اشاره‌ی نه چندان غیرمستقیمی به تنسی ویلیامز است.[۹] شخصیت اصلی این نمایش‌نامه تصویر در آینه‌ی

ویلی لومان است، مردی نسبتاً کم‌هوش از طبقه‌ی کارگر که از بیان یا عیان کردن آشفتگی درونی‌اش حذر می‌کند یا ناتوان است. میلر نسخه‌ای دو پرده‌ای از این نمایش‌نامه برای اجرا در لندن و پاریس نوشت، اجراهایی که بسیار موفق بودند و تا مدت‌ها بر صحنه ماندند. نسخه‌ی دو پرده‌ای ابعاد انسانی مصیبت ادی را عمیق‌تر می‌کند اما کماکان به حضور راهنمای یک گزارشگر روی صحنه نیاز دارد؛ الفیری وکیل که نمی‌تواند جلوی اعمال خودویران‌گرانه‌ی ادی را بگیرد و خطاب به تماشاچیان به وقایع‌نگاری سقوط نهایی مرد نگون‌بخت می‌پردازد.

اجرای موفق دو ساله‌ی نمایش در فرانسه، پل گرتس تهیه‌کننده و کمپانی پخش کنتینتال را ترغیب کرد تا فیلم سودآوری از این نمایش تهیه کنند. گرتس با جمع‌آوری یک گروه بازیگران بین‌المللی که در ایالات متحد چندان شناخته شده نبودند، دریافته بود که در اکران عمومی [در امریکا] شانس چندانی نخواهد داشت و بهتر است آن را در خانه‌های هنر، که در آن زمان نقش مهمی در سیستم نمایش فیلم در امریکا بازی می‌کردند، به‌نمایش بگذارد. نام میلر و رئالیسم خشک و خشن داستان احتمالاً موفقیت آن را تضمین می‌کرد؛ اکران‌های اروپایی مشابه بسیاری هم این احتمال را تقویت می‌کرد، هرچند که مُد حاکم بر آن زمانه فیلم‌های هنری مدرنی بود که نقاط عطف سبک‌پردازی و دغدغه‌های تماتیک کارگردان‌هاشان را بروز می‌دادند. اوایل دهه‌ی شصت، دوران اوج محبوبیت اینگمار برگمان، فدریکو فلینی، و تجربه‌گرایان جسور و جوان موج‌نوی فرانسه همچون فرانسوا تروفو و ژان لوک‌گدار بود. در همین زمان بود که نسخه‌ی فرانسوی‌زبانی از ***چشم‌اندازی از پل*** برای پخش در اروپا ساخته شد.

گرتس در انتخاب کارگردان هوشمندانه عمل کرد و سیدنی لومت امریکایی را برگزید تا صحنه‌های بیرونی را در خیابان‌های شهر محل اقامتش نیویورک بگیرد و صحنه‌های داخلی را در استودیویی در پاریس فیلم‌برداری کند. لومت با کارگردانی تئاترهای تلویزیونی زنده و تولید فیلم کم‌هزینه‌ی سیاه‌وسفیدی از یکی از مشهورترین نمایش‌های زنده‌ی تلویزیونی آن دوران، یعنی ***دوازده مرد خشمگین*** (۱۹۵۷) به شهرت رسیده بود.

چشم‌اندازی از پل تبدیل به اولین فیلم از مجموعه‌ای شد که لومت در آن‌ها جنبه‌های کم‌تر دلفریب زندگی نیویورکی را ارائه داد: ***سماور*** (۱۹۶۵)، ***سرپیکو*** (۱۹۷۳) و ***بعدازظهر سگی*** (۱۹۸۵) معروف‌ترین‌های این دسته‌اند. رالف والون، که در اجرای صحنه‌ای پاریس هم بازیگر بود، علی‌رغم ناآشنایی‌اش به زبان انگلیسی، در فیلم هم نقش ادی را بازی کرد و دو بازیگر اروپایی دیگر، ژان سارل و ریموند پلگرین نقش رودولفو و مارکو را ایفا نمودند. مورین استاپلتون، بازیگری با سابقه‌ی کار در برادوی به نقش بئاتریچه، و کارول لورنس، که شهرتش را مدیون بازی در اجرای صحنه‌ای ***داستان وست‌ساید*** در برادوی است، در نقش کاترین بازی کردند. افتخار لومت در آن است که وی توانایی بیرون کشیدن اجراهایی شایسته از گروهی از بازیگران با پیشینه و مهارت‌های اساساً متفاوت را داراست.

چشم‌اندازی از پل بیش از نمایش‌نامه‌های قبلی میلر، وام‌دار سنت Kammerspiel یا «نمایش مجلسی» درام اکسپرسیونیست متأخر آلمان است. ناتورالیسم بدبینانه‌ی نمایش‌نامه‌نویس، که صدایش را روی صحنه به الفیری منفی‌باف و بیزار از زندگی بخشیده، بسیار شایسته‌ی یک صحنه‌ی تئاتری تنگناهراسانه است.

ولی لومت و نورمن استن نویسنده، ترجیح دادند نمایش‌نامه را به درون طیف متنوعی از لنگرگاه‌های رئالیستی نیویورک ببرند. ناتورالیسم رویکرد آن‌ها در سکانس تیتراژ قابل‌مشاهده است، که هنرمندانه نماهای تدوین‌شده‌ای از کارگران بندر را نشان می‌دهد که با وقار تمام در حال بارگیری وسایلی هستند. این محیط گرچه به آدم‌هایش توان و قدرت خاصی می‌دهد، آن‌ها را سرکوب هم می‌کند. ادی که به قصد کمک به یکی از همکاران آسیب‌دیده‌اش می‌شتابد، مقابل نماینده‌ی بی‌مهر کمپانی قد علم می‌کند؛ ادی مورد احترام و پروای دیگران است، مردی است که به اندازه‌ی زور بازویش زیرکی دارد، سخاوتمند است. هنگامی که مخفیانه به انبار کشتی می‌رود، برای

اولین‌بار «زیرآبی»* هایی که قرار است به خانه‌اش بیایند را می‌بیند. خوش‌آمد گرمی به مارکو و ردولفو می‌گوید و به‌نظر از ورودشان حقیقتاً خوشحال است.

اما تأکید فیلم بر محیط و کنترل آن توسط ادی، در جای نادرستی قرار داده شده است. ***چشم‌اندازی از پل***، به‌رغم عنوانی که آشکارا نوید رویکردی جامعه ـ فرهنگی با موضوعش را می‌دهد، محور خود را متوجه محیط نمی‌کند چرا که وسوسه‌ی ادی در مورد کاترین به شکلی روان ـ فرهنگی تجزیه و تحلیل نمی‌شود و به‌جای آن، همچون امری تراژیک، غیرقابل توضیح و تغییر، ارائه می‌شود. علاوه بر این، باوجود آن‌که میلر به تباین قوانین موجود در کتاب‌ها با قوانین تنها نوشته‌شده بر قلب آدمی می‌پردازد، مقصودش تبیین یک آرمان اجتماعی ـ رمزگانی رفتاری در جهانی از وفاداری‌های متضادهم ـ نیست. نمایش‌نامه‌ی میلر با آن [درون‌مایه‌ی] تقبیح خبرچینی‌اش می‌تواند چون واکنش سریعی به ***در بارانداز*** (۱۹۵۴) الیا کازان تلقی شود، فیلمی که موضوعش تشویق یک کارگر بندر از سوی کشیش و دوست‌دخترش برای لو دادن قاچاق‌چی‌های بارانداز به یک کمیته‌ی دولتی‌ست. میلر و کازان که سابقاً با هم دوست و همکار بودند، پس از ماجرای محاکمات بی‌دلیل کنگره راه‌شان از هم سوا شد؛ کازان نام‌هایی را یادکرد، اما میلر امتناع کرد و حیثیت و آزادی‌اش را به خطر انداخت. در هر صورت، ***چشم‌اندازی از پل***، علی‌رغم ژست محتمل سیاسی‌اش، موضوعی سیاسی ندارد. ادی دو مرد ساکن خانه‌اش را بدان دلیل لو می‌دهد که رودولفو در اظهار عشقش به کاترین کامیاب شده و در صدد جدا کردن دختر جوان از دایی‌اش** است که او را بزرگ کرده. خیانت فردی و گروهی او موجب ترس و حسادت می‌شود، در حالی که در مورد تری مالوی کازان مسأله به وجدان مربوط می‌شود، ادی نه به فشارهای محیط، بلکه به عاملی درونی که هیچ‌گاه درکش نکرده واکنش می‌دهد. جامعه تراژدی خلق نمی‌کند، آن را ثبت می‌کند.

در ***بارانداز*** مقبولیت خاص و عام یافت، در گیشه بسیار موفق عمل کرد و هشت جایزه‌ی اسکار کسب کرد و در چهار رشته نامزد شد. ***چشم‌اندازی از پل*** که هفت سال بعد اکران شد در داخل و خارج امریکا نزد مخاطبان شکست خورد؛ آن‌طور که ***وارایتی*** به درستی پیش‌بینی کرده بود «این فیلم ریسک هنری‌نمایانه‌ای با ارزش‌های اندک سرگرمی‌ساز» بود. با این وجود متن میلر از بسیاری جهات نسبت به آن‌چه باد شولبرگ براساس رمان خودش برای کازان اقتباس کرده بود، برتری داشت. تصویر شولبرگ از زندگی و سیاست‌های ***بارانداز***، فیلمی درباره‌ی مشکل‌معضلات اجتماعی، در روند کلی سنت هالیوودی به‌وجود می‌آورد، که در آن آدم‌های خوب و بد به آسانی تمییز داده می‌شوند و مقوله‌ای پیچیده به شکلی مجاب‌نکننده با صبر و ایمان پروتاگونیست‌اش حل می‌شود. میلر، به شیوه‌ی تراژدی‌های یونانی، و به‌طور مجاب‌کننده‌تری نتایج خانوادگی و اجتماعی فشاری را ترسیم می‌کند که شخصیت محوری از درک و کنترلش عاجز است.

با این وجود، دلایل موفقیت کازان و شکست میلر به سهولت قابل‌تشخیص است. کازان، با داشتن بودجه‌ای عظیم و تهیه‌کننده‌ای چون سم اسپیگل که به پروژه ایمان داشت، توانایی به‌خدمت گرفت هنرپیشگانی چون مارلون براندو، کارل مالدن، رد استایگر، لی جی. کاب، و اوا مری‌سنت را داشت، یعنی مجموعه‌ای از فارغ‌التحصیلان اکتورز استودیو که توانایی ایجاد آموزشگاهی براساس متد اکتینگ را داشتند، شیوه‌ای که پس از موفقیت فیلم ***اتوبوس***، به‌شدت موردپسند تماشاچیان واقع شده بود. لئونارد برنستاین، یکی از بهترین آهنگسازان معاصر امریکایی، موسیقی برجسته‌ای برای این فیلم تصنیف کرد. فیلم در سالن‌های درجه یک به‌نمایش درآمد و در نتیجه موقعیت خوبی برای اقبال عامه یافت، که دلیل آن هم عمدتاً به‌خاطر ارزش‌های تولید آن بود، نه داستان نسبتاً سست و غیرموجه آن. هم‌چون مورد ***فروشنده***، نمایش‌نامه‌ی میلر امکان

---

*. Submarines: مسافرین قاچاقی که در انبار کشتی [که پایین‌تر از سطح آب است] پنهان می‌شوند.(م)

**. این اشتباه دومین بار است که در این مقاله تکرار می‌شود. ادی کربون در نمایش‌نامه، شوهرخاله‌ی کاترین است؛ و نه دایی او.(م)

اقتباس ادبی را از خود سلب می‌کرد. باوجود آن‌که بازیگران بین‌المللی اجراهای معتبری برای لومت ارائه دادند، فقدان تمامیت سبک‌پردازانه در *چشم‌اندازی از پل* آشکار است و از سوی چند نقدنویس نیز موردتوجه قرار گرفته است. لومت در تنظیم درست بعضی از صحنه‌های طولانی نمایش‌نامه ناتوان بود و این به نگاهی کند و تئاتری در فیلم منجر شد. این صحنه‌ها و این طرز نگاه در صحنه‌ی تئاتر به‌خوبی جواب می‌داد اما رویکرد رئالیستی لومت به نمایش‌نامه موجب تباین بدفرجامی میان صحنه‌های کند داخلی و صحنه‌های بیرونی غالباً پویا شد. لومت احتمالاً فریب موفقیت در *بارانداز* در این شیوه‌ی پیش‌روی را خورده بود. نمایش فیلم او، که از فقدان ستاره‌ها و شاخصه‌ی محبوب «تضمین‌شده» رنج می‌برد ـ اکثر امریکایی‌ها از نمایش‌نامه‌ی میلر چیزی نشنیده بودند ـ به سالن‌های خانه‌های هنر و برای بینندگان محدود شد که رئالیسم زمخت آن، برای‌شان ازمدافتاده بود. از آن جایی که تولید از همان ابتدا با بودجه‌ی اندک و تفسیر نادرست کارگردان محکوم به شکست شده بود، به‌نظر مناسب می‌رسید که نورمن رستن کاری کند تا ادی در پایان فیلم با قلاب حمالی‌اش، خود را بکشد. ژست خودکشی احتمالاً برای فیلم‌نامه‌نویس هم شایسته بود؛ این اولین و آخرین پروژه‌ی مهم وی لقب گرفت.

چشم‌اندازی از پل، هم‌چون الگویش در تراژدی‌های یونانی، به تم‌هایی ازلی ـ ابدی می‌پردازد، که برای پردازش به طنین‌های فرهنگی خاصی وابسته نیستند؛ به همین دلیل است که رویکرد رئالیست اجتماعی لومت در نسخه‌ی سینمایی اشتباه محسوب می‌شد. در مقابل، *بوته‌ی آزمایش* مانند *فروشنده*، اسطوره‌ای را مضمون خود قرار می‌دهد که برای شخصیت امریکایی نقشی اساسی دارد؛ اگر دومی نارضایتی‌هایی را نشان می‌دهد که از حق تضمین‌شده‌ای از سوی قانون اساسی برای کسب خوشبختی مشتق می‌شود، اولی شکست تجربه‌ی امریکایی در زندگی براساس آزادی اندیشه‌ی تضمین‌شده‌ی مشابه را نقل می‌کند، که بر این پیش‌فرض استوار است که هر شهروندی حق بیان حقیقت، آن‌چنان که می‌بیندش را داراست. اما *بوته‌ی آزمایش*، در مقایسه با *فروشنده*، کاراکترها، رویدادها و محیطی اجتماعی‌ای را نشان می‌دهد که قابلیت تعمیم جهانی کم‌تری دارد؛ این نمایش‌نامه تاریخی را باز خلق می‌کند که تنها در حصارهای خشکه مقدس فرهنگ امریکایی به‌درستی فهم می‌شود. این نمایش‌نامه به دلیل حقیقت‌گرایی و ساختار دراماتیک پیچیده‌ی ملزومش، در سطح شمولش در ارتباط با تاریخ سیاسی امریکا، به سهولت برای تماشاچیان قابل ادراک نبود؛ با این وجود ابعاد جهانی این دراماتیزه کردن وجدان فردی در تقابل با حاکمیت جبار و غیرعادل، آن را در سطح جهانی هم محبوب ساخت. در هر صورت، اجرای اولیه‌ی نمایش در نیویورک موفقیت‌آمیز نبود؛ میلر ناگزیر بود تا برای تماشای اجرای درست و فهم‌شده‌ی این شاهکار، چشم‌به‌راه اجرای دومی باشد.

گرچه *بوته‌ی آزمایش* به محاکمات جادوگران [شهر] سیلم در قرن هفدهم می‌پردازد، سوژه و بسط آن در متن از نگاه بسیاری، تفسیری توسعه‌یافته از جریان مهمی در تاریخ اخیر امریکا بود، یعنی «واهمه‌ی سرخ» و جست‌وجویی برای یافتن کمونیست‌ها زیر هر بوته‌ی مهمی که ذهن امریکایی‌ها را از ۱۹۴۷ اشغال کرده بود. صنعت فیلم‌سازی که خود آماج تحقیقات کنگره قرار گرفته بود، تا اوایل دهه‌ی پنجاه از هر موضوعی که حتی نسیم اندکی از بحث سیاسی از آن استشمام می‌شد، پرهیز می‌کرد. نمایش‌نامه‌ی میلر قطعاً یکی از همین آثار بود. علی‌رغم اعتبار فزاینده‌ی میلر به عنوان یکی از مهم‌ترین صداهای درون فرهنگ ادبی امریکا، هیچ استودیویی به تولید بوته‌ی آزمایش راغب نبود. ساخت این فیلم به عهده‌ی یک تهیه‌کننده‌ی فرانسوی گذاشته شد و نتیجه هم رضایت‌بخش نبود.

مانند نسخه‌ی سینمایی *چشم‌اندازی از پل*، *جادوگران سیلم* پس از اجرای صحنه‌ای موفقی، به فیلم برگردانده شد واز حضور بازیگران آن نمایش، یعنی ایو مونتان و سیمون سینیوره در همان نقش خانواده‌ی پراکتور بهره جست. مونتان و سینیوره که برای اولین بار در یک فیلم سینمایی همبازی می‌شدند، در آن زمان محبوب‌ترین ستاره‌های

سینمای فرانسه بودند. هرچند که نمایش‌نامه‌ی میلر به سختی می‌تواند محملی برای یک ستاره باشد. درست است که جان پراکتور کاراکتر اصلی‌ست، اما کنش متن چنان درهم‌پیچیده و پراکنده است که نیازمند کار گروهی هنرپیشگان است. تهیه‌کننده‌ی بسیار تجاری فرانسوی، Pathe' Cinema-Films Borderie مصمم بود نهایت استفاده را از جذابیت مونتان ببرد و فیلم‌نامه‌نویس‌اش یعنی ژان‌پل سارتر را ترغیب کرد ساختار نمایش‌نامه را براساس این مورد، سازماندهی مجدد کند. در نتیجه، شروع فیلم نه معطوف به بهت‌زدگی پدر روحانی پاریس به دلیل مشاهده‌ی دختر آشکارا جادوشده‌اش، که براساس رابطه‌ی نامشروع میان جان و ابیگیل، که میلن دومونژه چون دختری گستاخ و هیستریک تصویرش می‌کند، پیش می‌رود. با هم بودن آن‌ها که در نمایش‌نامه تنها مورد اشاره‌ای ضمنی واقع می‌شود، در این‌جا آشکارا اجرا می‌گردد؛ جان که زنش را ـ که اعتقادات مذهبی‌اش مانع می‌شود چون یک زن واقعی رفتار کند ـ ترک کرده، به‌سراغ ابیگیل می‌رود، و بعد الیزابت خشمگین دستش را رو می‌کند. این مثلث هنگامی سرنوشت‌ساز می‌شود که ابیگیل، در طلب انتقام، دوستانش را تحریک می‌کند تا علیه الیزابت دست به عمل بزنند. نیازی به گفتن نیست که محور اخلاقی برداشت میلر براساس این تفسیر، تغییر کرد. برای آن‌که اوضاع بدتر شود، فیلم‌نامه‌ی سارتر آن کشمکش طبقاتی را که میلر تنها اشاره‌ی گذرایی در متن به آن داشت، مورد تأکید قرار داد و پراکتور را تبدیل به قهرمان مدافع حقوق فردی در مقابل استبداد گروه‌سالارانه* کرد؛ اواخر قرن هفدهم امریکا بیش‌تر شبیه به اواخر قرن هجدهم فرانسه شد. کارگردانی خودنمایانه و غیرخلاقانه‌ی ریمون رولیو، مانند تصمیم بدشگون تدوین فیلم با طول زمانی ۱۴۳ دقیقه، فاجعه را تکمیل کرد. فیلم که تنها مدتی کوتاه در خانه‌های هنر امریکا نمایش داده شده بود، نقدهای مثبت چندی هم دریافت کرد ـ به‌ویژه از سوی باسلی کراوثر در *نیویورک تایمز* ـ که به‌هرحال در ترغیب بینندگان به این‌که فیلم ارزش صرف پول و وقت‌شان را دارد، ناتوان بودند. میلر قصد داشت با *بوته‌ی آزمایش* تاریخی مرتبط با رویدادهای اخیر در فرهنگ امریکا را احیا کند. فیلم ریمون رولیو، در مقابل، ملودرام کم‌ارزشی بود که اشاراتی بسیار فرانسوی درباره‌ی ارتباط میان ناتوانی و ایمان نیک به تنازع طبقاتی داشت. باید امیدوار بود که نسخه‌ای که اینک در حال تولید است، با متن درخشان و پراهمیت میلر، بهتر از این‌ها برخورد کند.

◀ مؤخره

فیلم‌های تجاری ساخته شده براساس آثاری از آرتور میلر که در دوره‌ی اوج محبوبیت این نویسنده در دهه‌ی پنجاه و اوایل دهه‌ی شصت خلق شده بودند، مسلماً در ارتقای نام او هیچ تأثیری نداشتند. به‌جز مورد استثنایی *همه، پسران من* همه‌ی این فیلم‌ها کمابیش نزد مردم و منتقدان شکست خوردند. همچنین هیچ‌کدام تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر پیشرفت سینما نگذاشتند؛ هیچ‌کدام‌شان از سوی فیلم‌پژوهان مورد بحث قرار نمی‌گیرند و علی‌رغم محبوبیت روبه‌رشد فیلم‌های کلاسیک هالیوود و حضورشان بر نوارهای ویدیویی و در برنامه‌های خاص تلویزیونی، حتی هنردوستان هم تمایل چندانی به تماشاچیان نشان نمی‌دهند. *ناجورها* در این میان استثناء است، هرچند توجه به آن نه به‌خاطر داستانش، که به دلیل ستاره‌هایش است. تقصیر، اگر تقصیری در میان باشد، تا اندازه‌ای به گردن میلر است. او در آن دوران برخلاف تنسی ویلیامز علاقه‌ی چندانی به سینما نداشت، حتی هنگامی که به‌خاطر شهرت و جایگاهش فرصتی را به‌دست آورد که هرگز به ویلیامز داده نشد: نوشتن فیلم‌نامه‌ای اصل و کمابیش مشارکت در تولید آن فیلم. اما تقصیر هم‌چنین متوجه سینمای تجاری‌ست، که نتوانست سرچشمه‌های روشنفکرانه را طوری نظم و ترتیب دهد که بتواند نسخه‌ی قابل‌قبولی از یکی از بهترین نمایش‌نامه‌های امریکایی (*فروشنده*) ارائه دهد و شجاعت آن را نداشت که یکی از روشنفکرانه‌ترین و متعهدترین آثار ادبیات نمایشی امریکا

*. Oligarchictyranny

را تولید کند (**بوته‌ی آزمایش**).

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱.«***بوته‌ی آزمایش*** از زبان آرتور میلر»، مجله‌ی Audience، شماره‌ی ۲، (۱۹۷۲): ۴۷.

۲.به نقل از برندا مرفی، ***میلز: مرگ فروشنده*** (کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۹۵)، ص.۱۳۷.

۳.دیوید تامسن، ***فرهنگ خودنوشت فیلم***، ویراست سوم،(نیویورک: آلفرد ای.ناف، ۱۹۹۴)، ص.۴۸۰.

۴. ***راهنمای فیلم هالیول***، ویراست هفتم (نیویورک: پسران چارلز اسکریبنر، ۱۹۸۰)، ص. ۵۵۸.

۵.آرتور میلر، Timebends (نیویورک: نشر گراو، ۱۹۸۷)

۶.آرتور میلر، «***ناجورها***»، در هرولد کلرمن (ویراستار)، ***آرتور میلر در سفر*** (نیویورک: نشر وایکینگ، ۱۹۷۱)، ص. ۴۴۸.

۷.آرتور میلر، ***ناجورها*** (نیویورک: نشر وایکینگ، ۱۹۶۱)، ص.۱۱.

۸.اسکات هامن، ***جان هیوستن*** (بوستون: انتشارات پورایین، ۱۹۸۵)، ص.۹۸.

۹.به نقل از مقدمه‌ی آرتور میلر، ***چشم‌اندازی از پل*** (نیویورک: نشر وایکینگ، ۱۹۶۰)، ص.۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی