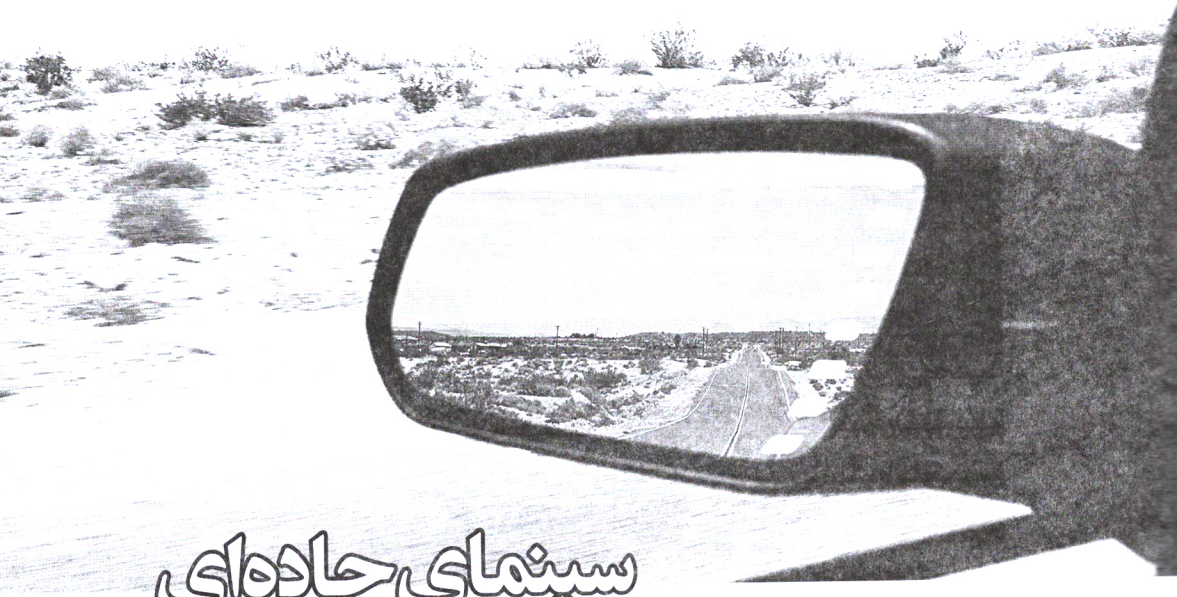


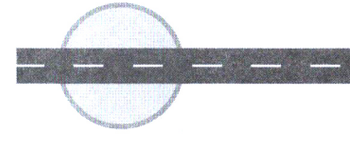
سینمای جاده‌ای

به کوشش احسان نوروزی
مجموعه مقالات از نویسندگان مختلف

مترجمان (به ترتیب حروف الفبا):
آزیتا افراشی، فرهاد ساسانی، نیاز ساغری، سیمون سیمونیان، علی عامری، نیما ملک‌محمدی، احسان نوروزی، امید نیک‌فرجام، شهریار وقفی‌پور

فهرست

مقدمه ۸
درآمد ۱۱
هیتلر نمی‌تونه این‌قدر نگه‌شون داره:
جاده، مردم ۲۹
وسترن به ملاقات ایستوود می‌رود:
ژانر و جنسیت در فیلم‌های جاده‌ای ۷۱
عشق جنون‌آمیز، خانه‌های سیار و آدم‌های ناکارآمد:
در جاده همراه با بانی و کلاید ۱۰۹
در گریز، در راه:
شهرت و زوج‌های یاغی در سینمای امریکا ۱۳۹
تقریباً به راحتی خانه:
فرهنگ نمایش و سفرهای جاده‌ای هالیوود در دهه‌های چهل و پنجاه ۱۶۳
اشتیاق سفر و رینگ‌های سیمی:
جست‌وجوی اگزیستانسیال در جاده ۶۶ ۲۰۹
جاده‌ای به ناکجا آباد:
منظره‌نمایی کشور در ایزی رایدر ۲۳۹
ترس از پرواز:
انتقاد از فرهنگ نوکیسه‌ها در فیلم‌های جاده‌ای رفاقتیِ دهه‌ی هشتاد ۲۷۳
پایان راه:
نگاهی به رمان و سلوک جک کرواک ۳۰۹
مردانگی‌های از هم گسیخته و جغرافیای جاده ۳۱۷
منابع ۳۵۰



هم‌آمیزیِ جاده و سینما به اندازه‌ی هر کدام از زوج‌های مشهور هالیوود، ماندگار و ظاهراً گریزناپذیر است. جاده همواره مضمونی مؤکد در فرهنگ امریکایی بوده است. دلالت و اهمیت جاده هم در اسطوره‌شناسی عامه و هم در تاریخ اجتماعی ریشه دارد و به خلقیات و روحیه‌ی ملت امریکا برمی‌گردد، ولی به‌واسطه‌ی تقاطع تکنولوژیک تصاویر متحرک و اتومبیل در قرن بیستم دگرگون شده است. ژان بودریار که فرهنگ امریکایی را با «فضا، سرعت، سینما و تکنولوژی» یکی می‌گیرد، می‌توانست با همین مفاهیم، خصایل خاص سینمای جاده‌ای را نیز توصیف کند. فیلم‌های جاده‌ای با جعل روایت سفری از هم‌آیی ویژه پیرنگ و فضای وقوع فیلم، آزادی جاده را در برابر سرکوب هنجارهای هژمونیک قرار می‌دهند و این‌چنین اسطوره‌شناسی غربی امریکایی را به‌سوی چشم‌اندازی معطوف می‌کند که در گذر و محصول شاهراه‌های ملی است: «جاده فضای میان شهر و روستا را تعریف می‌کند، فضایی که گستره‌ای خالی است، «لوحی سفید» و آخرین مرز حقیقی.» (مانولادارگیس) آگهی تبلیغاتی ایزی

رایدر جمله‌ای هیجان‌انگیز بود: «مردی به جست‌وجوی امریکا رفت و نتوانست پیدایش کند»، و این احساس بسیار آشنا آن‌چه را به‌طور فشرده بیان می‌کند که نوعاً به‌عنوان طرح ایدئولوژیک سینمای جاده‌ای بدیهی فرض می‌شود، حال روایت سفری که فیلم به‌طور ویژه نقل می‌کند هر چه می‌خواهد باشد.

محبوبیت جاری جاده برای تماشاگران سینما در ایالات متحده تا حد زیادی مدیون استعداد آشکار آن برای رمانتیزه کردن «از خودبیگانگی» و مسئله‌ساز کردن «هویت فرهنگی» یکسان این ملت است. به‌قول مایکل اتکینسون:

> فیلم‌های جاده‌ای بیش از آن مفرح‌اند که به مقولات اجتماعی و سیاسی با جدیت اشاره کنند؛ در عوض، حد اعلاهای عصبیت و رنج در زندگی متمدنانه را بیان می‌کنند و به قهرمانان ناآرام این‌گونه فیلم‌ها امید کاذب بلیتی یک‌سره به «ناکجا»[1] را می‌دهند... فیلم‌های جاده‌ای مشحون از دردسر نهان، بلای تصادفی و تقدیرگرایی کورند، و هیچ‌گاه بیش از چند ایستگاه دورتر از قانون‌گریزیِ شرارت‌بار و خونریزیِ آشوبناک نبوده‌اند. فیلم‌هایِ جاده‌ای همیشه ترانه‌های ویرانی بوده‌اند، هشدارهایی مبنی بر آن‌که اگر به پس‌کرانه‌های میان شهرها وارد شوید، دیگر به خود واگذار می‌شوید...

اما آن‌چه در این میان بسیار مهم‌تر است آن‌که فیلم‌های جاده‌ای عرصه‌ای آماده را مهیا می‌کنند برای کشف تنش‌ها و بحران‌های لحظه تاریخی‌ای که فیلم در آن تولید شده است. لحظات کلیدی در تاریخ فیلم‌های جاده‌ای در دوره‌های آشوب و نابسامانی، مثل دوران رکود بزرگ، به منصه‌ی ظهور می‌رسند، یا در دوره‌هایی که ایدئولوژی‌های غالب خیال‌پردازی‌هایی در باب گریز و تضاد ایجاد می‌کردند، مثلاً در اواخر دهه‌ی شصت به همین منوال، سه چرخه‌ی عمده‌ی فیلم‌های جاده‌ایِ [مبتنی بر شخصیت] مطرود/طاغی در فضاهایی رخ داده‌اند که در آن‌ها فرهنگ در کار ارزیابی دوباره دوره‌ای محدود از [استیلای] وحدت ملی‌ای بوده که بر اهداف مثبت و منش کاری تمرکز داشته است: این ژانر فرعی اگزیستانسیالیسم احساساتی نهفته در نقل قول بالا را به یاد می‌آورد. چرخه‌های مذکور عبارتند از: فیلم نوآر

1. Nowhere

پس از جنگ [جهانی دوم] (**مسیر انحرافی**، **آن‌ها شب زنده‌اند**)؛ کشمکش اواخر دهه‌ی شصت با ادغام و ضدکمونیسم‌گرایی عصر آیزنهاور و شدت یافتن درگیری در ویتنام در دهه بعدی (**بانی و کلاید**، **ایزی رایدر** و متأخر همه، اوایل دهه‌ی نود که یورش احیا شده علیه کمونیست‌ها در عصر ریگان از اولویت اول کنار گذاشته شد و قهرمان‌گرایی مردپرستانه‌ی جنگ خلیج [فارس] مورد مداقه‌ی دقیق‌تر قرار گرفت (**آیداهوی خصوصی من**، **تلما و لوئیز** و **قاتلین بالفطره**).

خلاصه آن‌که، از سیستم‌های استودیویی قدیمی تا هالیوود امروزی، سینمای جاده‌ای از خلال مظاهر اقتصادی متنوع‌اش، تداوم صنعت فیلم ایالات متحده را محک زده است. از این منظر، سینمای جاده‌ای، نظیر سینمای موزیکال یا وسترن، ژانری هالیوودی است که به‌طور ویژه رویاها، تنش‌ها و اضطراب‌های امریکایی را ثبت می‌کند، حتی وقتی‌که توسط صنایع فیلم‌سازی دیگر ملل ارائه شده باشد. با این‌حال، به‌رغم محبوبیت، دلالت و اهمیت روشن فیلم‌های جاده‌ای هنوز پژوهشی محکم و مستدل در باب خصایل ویژه فیلم جاده‌ای صورت نگرفته است، در باب این‌که چگونه ژانر مذکور به تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایالات متحده مرتبط می‌شود، یا این‌که چگونه نحو آن تغییر می‌کند وقتی به چشم‌اندازی غیرامریکایی مثلاً استرالیا منتقل می‌شود. چنان‌که تیموتی کوریگن اشاره می‌کند: «برخی از بهترین مطالعات با موضوع ژانر، فیلم‌های جاده‌ای را به‌عنوان ژانر قلمداد نکرده‌اند».

بنا به نظر کوریگن «فیلم جاده‌ای، پیش از هر چیز، پدیده‌ای مربوط به دوران پس از جنگ است». او در ادامه توضیح می‌دهد که فیلم جاده‌ای انسجام ژانری‌اش را از به هم پیوستن چهار ویژگی مرتبط کسب می‌کند، ویژگی‌هایی که این ژانر را به تاریخ فرهنگ ایالات متحده در دوران پس از جنگ وصل می‌کند. روایت جاده‌ای، اول از همه، واکنشی‌ست به فروپاشی وحدت خانواده، به امری که «هسته اُدیپی روایت سنتی است.» و از این رو شاهد از سکه افتادن ناگزیر ذهنیت مذکر و قدرت مردانه است. دوم آن‌که، «در سینمای جاده‌ای وقایع بر شخصیت استیلا دارند: جهان تاریخی چیزی بیش از زمینه و بافت

است، ابژه‌ها یا اشیای جاده اغلب آزارنده و از نظر مادی قرص و محکم‌اند.» سوم آن‌که، قهرمان جاده‌ای، به شیوه‌ای حاضر و آماده، با ابزار مکانیکی حمل و نقل، ماشین یا موتورسیکلتی همسان و هم‌هویت می‌شود که «به تنها سهم نفس در فرهنگ بازتولید مکانیکی بدل شده است.» و چهارم، فیلم جاده‌ای به عنوان «ژانر، از لحاظ سنتی، تقریباً منحصراً بر مردان و غیبت زنان متمرکز است»، و خیال‌پردازی واقع‌گریز مردانه را برجسته می‌کند، درحالی‌که مردانگی را به تکنولوژی پیوند می‌دهد و جاده را در مقام فضایی تعریف می‌کند که در وهله‌ی اول سدی مقاوم است در برابر زمانه‌ای سرشار از مسئولیت‌های خانوادگی: زندگی خانوادگی ازدواج و اشتغال.

به هر حال، گزارش کوریگن از سینمای جاده‌ای تنها بخشی از معنای پیوستار ژانری آن را شکل می‌دهد، در حالی‌که پیشینه‌ی ژانر مذکور به پیش از جنگ و دهه‌ی سی برمی‌گردد. همان‌طور که کوریگن نشان می‌دهد بنا به تعریف «فیلم جاده‌ای، فیلم‌هایی درباره اتومبیل، کامیون و موتورسیکلت، یا هرگونه فرزند قطارهای قرن نوزدهمی‌اند». دلالت و اهمیت تکنولوژی در فیلم جاده‌ای روایات جست‌وجو و قهرمان‌های آواره‌اش را از روایات و قهرمان‌های فیلم وسترن متمایز می‌سازد، اگرچه فیلم وسترن هم مدرنیته را نشان می‌دهد و با تکرار خیال‌پردازی‌های مردانه‌ی گریز و رهایی سروکار دارد، با این حال موفقیت‌های تاریخی و مسائل اجتماعی مختص خود را داراست. در یکی از اولین نماهای **ایزی رایدر**، پیتر فاندا و دنیس هاپر در پس‌زمینه قرار می‌گیرند، در حالی‌که چرخ جلوی موتورسیکلت در حال ایستادن است، و کشاورزی اسبش را هی می‌کند. این صحنه به طرزی درخشان توجه ما را به این موضوع جلب می‌کند که چگونه این ژانر مرتباً مدرنیته‌ی حمل‌ونقل در جاده‌های قرن بیستم را در کنار سنت‌های (از لحاظ تاریخی موجود) تقاطع جاده‌ها قرار می‌دهد.

رابطه‌ی روشنگر مدرنیته و سنت که همواره روایات جاده‌ای فیلم‌ها را سامان می‌دهد، دیوید لدرمن را در یکی از مقالات راهگشایش به این نتیجه رساند که این ژانر با مستقر ساختن ارزش‌های محافظه‌کارانه و هوس‌های طغیانگرانه در