

سیاستمدارانی بانفوذ و تبهکار باشند و یا روزنامه‌نگارانی جاه‌طلب و دروغگو همگی به دست قهرمانانی که ذره‌ای از آرمان‌هایشان عقب‌نشینی نمی‌کنند، کنار گذاشته می‌شوند. این افراد برخلاف وسترن‌ها که هفت تیرکش‌هایی ماهر بوده و از رویارویی با خلافکاران هراسی نداشتند و حتی مخاطبان نیز از سرنوشت منتهی به پیروزی آنها به شکلی ناخودآگاه باخبر بودند، نه تنها وجهه‌ای قدرتمندانه و هیبتی روبین‌تن نداشتند، بلکه به شدت نیز شکننده و پریشان بودند. اما تفاوت در اینجاست که همواره سپری نامرئی از آنها محافظت می‌کرد و در سختی‌ها به کمکشان می‌آمد و تنهاشان نمی‌گذاشت. این محافظ همیشگی «اشتیاق خودجوش و بی حد و مرز اطرافیان در کمک کردن به قهرمان» بود که بر اثر محبوبیت اجتماعی بالای او پدید می‌آمد که خود این محبوبیت نیز ریشه در سادگی و صدق و صفای او داشت. همین مسئله باعث می‌شد که فیلم‌های کاپرا برخلاف وسترن‌ها به سمتی نرود که تماشاگر انتظار داشته باشد در انتهای آن دولتی میان قطب خوب و بد شکل بگیرد. چرا که قهرمانان آثار او آشکارا ضعیف‌تر از آدم بدهای داستان بودند و در صورت مواجهه و شکل‌گیری نبرد به راحتی شکست می‌خوردند. (همچنانکه قهرمان چه زندگی شگفت‌انگیزی که در اوج دوران پختگی کاپرا ساخته شده، پیش از فرا رسیدن پایان فیلم شکست را می‌پذیرفت.) اما درست در زمانی که همه درها بسته می‌شد و ناامیدی همه جا را فرا می‌گرفت، مردم عادی کوچه و خیابان که در وسترن‌ها «هیچ کاره» و منفعل بودند، با قیامی دسته‌جمعی برای یاری‌رسانی به او برمی‌خاستند. به همین دلیل اگر قهرمان وسترن پس از شکست دادن خلافکارها و بازگرداندن آرامش و تعادل از دست رفته، به سبب جایگاه پست اجتماعی‌اش از روی ناچاری یا بی‌مهری تنها می‌ماند و مجبور به ترک منزل و خانواده موقتی‌اش می‌گشت، شخصیت‌های فیلم‌های کاپرا از چنان جایگاه اجتماعی بالایی برخوردار می‌شدند که پایان فیلم برای آنها آغاز زندگی اجتماعی جدیدی می‌شد. تنها نکته مشترک میان آثار کاپرا و وسترن‌ها در بی‌نقصی عملکرد قهرمان‌هایشان است. همچنانکه تیر قهرمان وسترن به خطا نمی‌رود، در آثار کاپرا نیز (که سه‌گانه «آقای دیدز»، «آقای اسمیت» و «جان دو» چکیده درونمایه‌شان است) درستکاری قهرمان با وجود آن که بر اثر بروز سوءتفاهم‌ها و کارشکنی‌ها زیر سؤال برده می‌شود، اما هرگز لکه‌دار نمی‌گردد. شاید همین موضوع باعث شده که با گذشت زمان آن منظوری که کاپرا به دنبالش بود، تعبیر به یک جور «از آن ور بام افتادن» شود. آرمان‌خواهی بی‌انعطاف کاپرای که با انواع پیام‌ها و نصایح رو و مستقیم بیان می‌شد، در عصر حاضر که هیچ، حتی در زمانه خودش نیز منتقدان مخالف زیادی داشت که نقدهای تند و تیزی هم بر آثارش می‌نوشتند و حتی خود او نیز در جایی اعتراف کرد که فیلم‌هایش در پاره‌های موارد ایده‌آل‌گرایی ناپخته‌ای را عرضه می‌کنند. هیچ شکلی وجود ندارد که درستکاری و نجابت ارزش‌هایی ابدی هستند، اما کارایی آنها در رسیدن به مقصود مسلماً محدود است و نمی‌توان تنها به داشتن آنها اکتفا کرد. به ویژه در درام‌های کاپرا که همواره سعی کرده‌اند وجهه رئالیستی خود را حفظ

بررسی جهان‌بینی میهن‌پرستانه
کاپرا در آثارش

زندگی شگفت‌انگیز
آقای کاپرا

سپهر ماکان

sepehrrmakan@yahoo.com

از میان فرانک کاپرا، جان فورد و هاوارد هاکس که سه کارگردان بزرگ آمریکایی هالیوود در دهه ۳۰ و اوایل دهه ۴۰ (دوران پیش از وقوع جنگ جهانی دوم) بودند و با کمی تأخیر جان هیوستون را نیز در جمع خود دیدند و همواره دنیایی مردانه با قهرمانانی اصول‌گرا را دستمایه آثارشان قرار می‌دادند، تنها کاپرا بود که هیچ‌گاه وسترنی نساخت. او اصولاً با اسطوره‌محوری افراطی به شکلی که هیچ تکیه‌گاه تاریخی و فرهنگی در پس آن دیده نشود، مشکل داشت. با این وجود همان هدفی را که خالقان متفکر و هنرمند وسترن با آفرینش پدیده نبوغ‌آمیز خود در پی‌اش بودند، با درام‌های واقعیت‌گرای خود دنبال می‌کرد.

آمریکاییان فاقد هرگونه تاریخچه تمدن غنی و باستانی به شکلی که دیگر ملل از آن برخوردارند، هستند و به سبب کشف دیر هنگام کشورشان زمانی پذیرای تمدن شدند که مردمان دیگر نقاط جهان به مدت چندین هزار سال، آمد و شد سلسله‌ها و اقوام مختلف را تجربه کرده و سلاطین و مشاهیر زیادی را در سرزمین خود دیده بودند. بنابراین زمانی که آنها به جهت فقر برخوردارند تاریخی و فرهنگی‌شان، که موجب می‌شد در زمان وقوع بحران‌های اقتصادی و سیاسی دستاویزی در راستای تهییج افکار عمومی و برانگیختن شور ملی نداشته باشند، در صد جبران این عقده بی‌تاریخی برآمدند، به منظور ترفیع خلأ دردآوری که مدت‌ها آزارشان می‌داد، در ابتدا به شکلی تقریباً ناخواسته و در ادامه طی جریانی کاملاً هدفمند و با صرف بودجه‌های کلان، پیشینه‌ای مجهول برای میهن خود ساختند که تنها از منظر موقعیت زمانی نزدیک به واقعیت بود و هیچ جنبه مستند دیگری نداشت. آنها با دعوت از ملتشان به جانب‌داری از قهرمانانی جعلی که در واقعیت تاریخی حضور نداشتند و در عین حال به شدت همدلی برانگیز بودند، آیین ناسیونالیستی و توهم برتری نژادی مزمونی را شایع کردند که با گذر از نسل‌های مختلف ارتقا نیز پیدا کرد و در نهایت با یک کلاغ و چهل کلاغ کردن‌های بی‌شمار موفق به خلق چنان قهرمانانی شدند که علاوه بر داشتن مهارت‌های بی‌شمار، کاملاً بی‌عیب و ایراد بوده و حتی نقطه ضعف‌های فیزیکی و جنبه‌های آسیب‌پذیر اسطوره‌های دیگر ملت‌ها نظیر پشت زیگفرید و چشم اسفندیار و غیره را نیز نداشتند و تبدیل به الگوهایی تمام‌عیار برای مردم خود گشتند. اینها گذشته این شاعران جعل‌پرداز حماسه‌سرا وجود سرنوشتی تراژیک را از تقدیر قهرمانان خود زدودند و داستان‌هایی سرودند که تمامی‌شان با پیروزی گریزناپذیر وسترن و هلاک دشمنان او به سرانجام می‌رسید. کاپرا نیز به دلیل وجود همین فلسفه غیرحقیقی هرگز به سراغ وسترن نرفت. او قهرمان گمنامی را که به شکلی سرزده از یک ناکجاآباد بیاید و پس از سر و سامان دادن به اوضاع به هم ریخته مجدداً به مبدأ حرکتی‌اش بازگشته و گم و گور شود، نمی‌پسندید و به عبارت بهتر قبول نداشت، اما با خلق ملودرام‌های شورانگیز و عامه‌پسند خود، روحیه پایبندی به اصول اخلاقی را به همان نحوی که وسترن‌سازان در پی القایش بودند، به جامعه خود تزریق کرد تا جایی که دولت آمریکا هنگام فراخوان عمومی به جهت شرکت در جنگ، کولازی از فیلم‌های او را مرتب به مردم نشان می‌داد تا حس میهن‌پرستی و ملی‌گرایی‌شان را تحریک کند و البته این ترفند به شدت هم مؤثر واقع شد.

از بین فیلم‌های کاپرا سه تایشان که با فاصله کوتاهی از یکدیگر ساخته شده‌اند، بیش از سایرین متأثر از نوع نگاه ایده‌آل‌گرای او و نویسنده‌گانش قرار دارند: آقای دیدز به شهر می‌رود، آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود و با جان دو ملاقات کن. در این فیلم‌ها مبارزه یا لاقال ایستادگی فردی ایده‌آلیست در برابر یک بنیاد فاسد تصویر می‌شود و آدم بدها چه

پسر از معجزه‌ها در سال ۱۹۶۱ و به عنوان آخرین فیلمش عرضه کرد، به کار بردند. این دو در بیش از ۱۰ پروژه با یکدیگر کار کرده و فیلم‌های مطرحی ساختند و به همین سبب سینمایی‌نویسان آن دوران لقب «فرمول کاپریسکین» را بر شیوه همکاری آن دو نهادند که در این میان تمامی پنج نامزدی اسکار ریسکین و همان یک دانه‌ای که برده، نتیجه این مشارکت است و در نقطه مقابل، کاپرا نیز همه ۱۲ مرتبه‌ای که نامزد اسکار شده و آن چهار باری را که جایزه را از آن خود کرده (سه بار برای کارگردانی و یک بار هم برای تهیه‌کنندگی) مرهون همین همکاری است.

مهم‌ترین ویژگی فیلمنامه‌های حاصل از این فرمول که تأثیر زیادی نیز بر نوشته‌های دیگر نویسندگان فیلم‌های کاپرا داشت، مواجهه مثلث سه‌گانه قهرمان، ضدقهرمان و گناهکار بود. در رأس هر سه ضلع این مثلث شخصیت‌هایی کاملاً سفید یا سیاه قرار داشتند که شرح زندگی‌شان با یک منحنی سینوسی یا کسینوسی نمایش داده می‌شد. از یک سو قهرمان قصه با شروع داستان صاحب موقعیت ناخواسته‌ای می‌شد که مال، جاه یا منصب بزرگی را به او اعطا می‌کرد و بلندپروازی‌های نوع‌دوستانه او باعث می‌شد بخواهد از آن در جهت کمک به دیگران بهره‌گیری، اما در ادامه با طیف گسترده و فراگیری از کارشکنی‌ها و تهمت‌ها از ناحیه ضدقهرمان و فرد خودفروخته روبه‌رو می‌شد که او را به بن‌بست می‌کشاند و از هدفش دور می‌کرد. ولی با پیشرفت سریع قصه به سمت گره‌گشایی نهایی و بیدار شدن وجدان‌های گناهکاران و کمک شبه معجزه‌ای که از سوی مردمی که تا آن لحظه ناچیز شمرده می‌شدند، او موفق به دستیابی نهایی می‌شد.

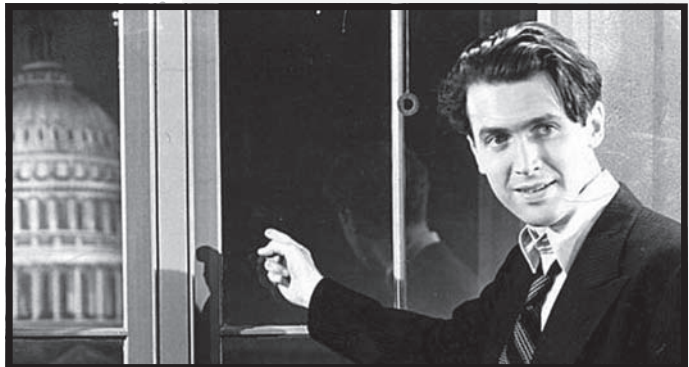
نکته‌ای که شاید بتوان آن را دلیل تختی و بی‌لایگی فیلم‌های کاپرا و همکاری‌اش نامید، این است که طی داستان هیچ عنصر پربهایی فدا نمی‌شود. البته یک سری موقعیت‌ها به خطر می‌افتند، اما هرگز چیزی از دست نمی‌رود و این برخلاف روال «قصه‌های کامل» است که در آنها قهرمان با ایثار و گذشتن از خود رویه متمایز و برتر خودش را نشان می‌دهد. اصولاً آرمان «قربانی طلب» است و قهرمان در راه رسیدن به مقصد خود می‌بایست از جان، مال، فرزند، عشق، آبرو، خوشبختی، مقام یا یک دارایی گرانبهای دیگر بگذرد و آن را فدای رسیدن به یک ارزش معنوی نظیر میهن، ایمان، عهد و پیمان، وظیفه و غیره کند، اما کاپرا با وجود تمامی داعیه‌هایش در آثار خود که همواره با پایانی خوش و پاپ همراه‌اند، تنها به قرار دادن مک‌گافین‌هایی کم‌اهمیت در مسیر شخصیت‌ها و ایجاد کمی مانع‌تراشی برای آنها بسنده کرده و از پرداختن به آزمون‌های سخت‌تر که او را در دوراهی انتخاب‌های دشوارتر قرار دهد، پرهیز می‌کند.

آنتونی رابینز در جایی گفته: «بدترین نوع ائتلاف وقت، انجام دادن یک کار به بهترین نحو ممکن است که هرگز به انجام آن نیازی نیست.» این دقیقاً همان کاری است که در آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود برای جف اسمیت (جیمز استیوارت) در کنگره سنای آمریکا در نظر گرفته شده و مقابله با این وضعیت و بیرون آمدن از حالت یک طفیلی که اختیاری از خود ندارد، نهایت امتحانی است که کاپرا بر سر راه قهرمان خود قرار داده که دست آخر نیز او با انجام سخنرانی‌ای تأثیرگذار و برانگیختن حس همدلی عمومی موفق می‌شود با کمترین تلفات و تنها با تحمل مقداری استرس بر آن فائق آید. خلاصه آن که تشکیل کمپین جوانان در آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود، درخواست‌ها و التماس دعاهای کشاورزان فقیر محتاج کمک در آقای دینز به شهر می‌رود، پریدن از بالای ساختمان شهرداری و خودکشی به نیابت از جانب همه فقراى آمریکایی در با جان دو ملاقات کن و همچنین آن هشت هزار دلار از دست رفته در چه زندگی شگفت‌انگیزی از این قبیل مک‌گافین‌هاست که قناعت بیش از حد کاپرا به آنها و عدم افزودن پیچیدگی‌ها و طرح‌های فرعی دیگر که باعث پنهان ماندن ابعاد دیگر شخصیت شده، از ارزش‌های هنری فیلم‌های او کاسته و آنها را محدود به داشتن اعتبار تاریخی می‌کند.

کنند، با وجود آن که به لحاظ ساختار کلاسیک فیلمنامه‌ای نمی‌توان ایرادهای چندانی را متوجه آنها دانست، اما به لحاظ فلسفه فرامتنی‌شان مسلماً قابل باور نخواهد بود که آدمی ساده‌دل و ناپخته در موقعیتی بحرانی، خطیر و پرمسئولیت قرار گیرد و تنها با تکیه بر راستی و صداقت و نیز ایمان خلل‌ناپذیر خود بتواند بر همه موارد غلبه کند و همگان را نیز تحت تأثیر قرار دهد. چنین چیزی در فضای واقعی اجتماعی پذیرفتنی نیست یا دست کم می‌توان گفت نادر است، اما کاپرا و تیم نویسنده او و به خصوص رابرت راسکین تعلق خاطر



با جان دو ملاقات کن



آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود



آقای دینز به شهر می‌رود

عجیبی به این تم داشتند. آنها از همان اولین همکاری‌شان، جنون آمریکایی (۱۹۳۲)، قهرمان ایده‌آل‌گرای خود را (با بازی والتر هیوستون) در برابر بانکداران رذل و نفرت‌انگیز که فاقد خصوصیت‌های اخلاقی و انسانی بودند، قرار دادند و همین موقعیت نمایشی را با انواع داستان‌ها و میزانشن‌های مختلف تا زمان آخرین فیلم مشترکشان که بازسازی مجدد یکی از نخستین کارهایشان با نام بانویی برای یک روز (۱۹۳۳) بود و کاپرا آن را با عنوان معجزه سیب یا جیبی