

# The Analysis of Preston Sturges' Comedy Romantics Based on Stanley Cavell's Theory of Comedy of Remarriage

## Abstract

In his influential book, *The Pursuit of Happiness*, Stanley Cavell classifies a group of Hollywood films from the early 1930s to the late 1940s as Comedies of Remarriage, which are considered a subgenre of Romantic Comedy. Cavell has selected seven exemplary films to develop and analyze his ideas, which are: *The Lady Eve* (1940; Preston Sturges); *It Happened One Night* (1934; Frank Capra); *Bringing Up Baby* (1938; Howard Hawks); *The Philadelphia Story* (1940; George Cukor); *His Girl Friday* (1940; Howard Hawks); *The Adam's Rib* (1949; George Cukor); and *The Awful Truth* (1937; Leo McCarey). Cavell's main thesis is that the Comedy of Remarriage has its roots in Shakespeare's comedies or his later romances (i.e., *The Tempest*; *The Winter's Tale*; *Cymbeline*; *Pericles, Prince of Tyre*). Cavell believes that the genre is based on a general plot around the return of the central couple, rather than the surprising union of a strange duo. According to Northrop Frye's suggestions about the general division of the Old and New Comedy (both of which are considered a kind of romantic comedy), there is a dominant plot for comedy: the story of a young couple who, despite all the personal and social obstacles, achieve happiness, and this happiness is embodied in the form of marriage. The difference is that the focus of New Comedy is often on male hero and Old Comedy on female hero. Comparing the plots of the films he has mentioned, Cavell concludes that the Comedy of Remarriage is more similar to Old Comedy, because most of the time it is the female hero who has the first and last words in the story. Meanwhile, married couples in The Comedy of Remarriage has become a departure from both the rules of Old and New Comedy.

In case of Preston Sturges, three other works by him are known to be labeled as Romantic Comedy: *The Palm Beach Story* (1942), *The Miracle of Morgan's Creek* (1944), and *Unfaithfully Yours* (1948). The aim of the present study is to investigate the generalizability of Cavell's theory to these three films and to identify the characteristics and qualities that the films reveal in this process. To this end, a descriptive-analytical method based on the foundations of genre theory and a combination of the views of Cavell and Frye has been used. The main themes of discussion were: the agency of the female protagonist, the green world, and the ending from an individual/social perspective. In the end, the results confirmed that the films in question are all largely consistent with the Comedy of Remarriage pattern and represent Sturges' ironic and antagonistic approach to genre, cinema, and society. This soon ended his prolific career. In fact, his worldview was the result of a close examination of the genre he had chosen as his subject, and the changing socio-political conditions after World War II besides his then shaky position in the film industry limited and threatened it, as its continued existence seemed impossible at the dawn of the McCarthyism era and the rise of the conservative right.

**Keywords:** Comedy of Remarriage, Comedy Romantic, Perston Sturges, Genre, Irony

# واکاوی کمدی رمانتیک‌های پرستون استرجس بر مبنای نظریه‌ی کمدی از دواج مجدد استنلی

## کاؤل

**چکیده:** استنلی کاؤل، فیلسوف و نظریه‌پرداز سینمایی، در کتاب تأثیرگذار *جست‌وجوهایی برای خوشبختی*، دسته‌ای از فیلم‌های هالیوودی محصول اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ را با نام «کمدی ازدواج مجدد» طبقه‌بندی می‌کند که زیرژانری از «کمدی رمانتیک» تلقی می‌شوند. کاؤل برای طرح و بسط نظراتش هفت فیلم الگووار را برگزیده که یکی از آنها *بانو/یو* (۱۹۴۰) ساخته‌ی پرستون استرجس است. از طرفی، بر اساس شواهد مختلف، سه اثر دیگر از این فیلم‌ساز بزرگ و جنجالی عصر طلایی هالیوود با برجسب ژانری «کمدی رمانتیک» شناخته می‌شوند: *داستان پالم بیچ* (۱۹۴۲)، *معجزه‌ی مورگانز کریک* (۱۹۴۴)، و *نارادتمند شما* (۱۹۴۸). هدف از پژوهش حاضر تحقیق در قابلیت تعمیم نظریه‌ی کاؤل به این سه فیلم است و شناسایی ویژگی‌ها و کیفیاتی که فیلم‌ها در این فرآیند از خود بروز می‌دهند. بدین منظور، از روشی توصیفی-تحلیلی بر اساس مبانی نظریه‌ی ژانر در سینما و ترکیبی از آرای کاؤل و نورتروپ فرای، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی، استفاده شده است. در پایان، نتایج به‌دست‌آمده مؤید این بود که فیلم‌های مورد نظر همگی تا حدود زیادی با الگوی «کمدی ازدواج مجدد» همخوانی دارند و نمایان‌گر رویکرد آبرونیک و مخالف‌خوان استرجس نسبت به ژانر، سینما و جامعه هستند. امری که خیلی زود به کارنامه‌ی پرربار او خاتمه داد.

کلیدواژه‌ها: کمدی ازدواج مجدد، کمدی رمانتیک، پرستون استرجس، ژانر، آبرونی

## مقدمه

پرستون استرجس (۱۸۹۸-۱۹۵۹)، چه در دوران فعالیت خود و چه بعدتر، همیشه یکی از بزرگترین و جنجالی‌ترین سینماگران عصر طلایی هالیوود قلمداد شده است. فیلم‌سازی که به نبوغ و رفتارهای منحصربه‌فردش شهره بود (Curtis, 1991, p. ix; Rozgonyi, 1994, p. 1). او ابتدا کار خود را به عنوان نمایشنامه‌نویس در ساحل شرقی آمریکا شروع کرد. پس از موفقیت در قله‌ی تئاتر آمریکا برادوی، از ابتدای دهه‌ی ۱۹۳۰ همزمان با سال‌های اولیه‌ی سینمای ناطق رفته‌رفته به سینما روی آورد (Spoto, 1990, pp. 61-106). سیر صعودی او در حوزه‌ی فعالیت جدید با کارگردانی اولین فیلمش *مک‌گینتی بزرگ* (۱۹۴۰)<sup>۱</sup> و تصاحب نخستین جایزه‌ی اسکار بهترین فیلمنامه‌ی اورجینال برای همین فیلم به اوج رسید<sup>۲</sup> (Academy Award for Best Original Screenplay, 2026). آثارش در گیشه نیز موفق عمل می‌کردند اما بیش از آن، استعداد و شخصیت کاریزماتیک و متنوع‌المشربش<sup>۳</sup> بود که در اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰، او را به یکی از معدود فیلم‌نامه‌نویس-کارگردان-تهیه‌کنندگان هالیوود بدل کرد (Jacobs, 1992, p. 291). با این حال، دوران اوج او به زودی پایان یافت و در نیمه‌ی دوم دهه چهار افولی تدریجی شد. عملکرد تجاری و انتقادی نامطلوب *بلوند خوشگل* بیشه‌ی خم رودخانه (۱۹۴۹)<sup>۴</sup> آخرین فعالیت سینمایی او را در آمریکا رقم زد.

همان‌طور که از شخصیتی جلوه‌گر و پرشور و شور چون استرجس انتظار می‌رود، تنوع قابل توجهی، چه به لحاظ سبکی و چه به لحاظ روایی، در کارنامه‌ی نسبتاً کوتاهش به چشم می‌خورد. آن‌قدر متنوع که منتقدان بزرگ معاصرش منی فاربر<sup>۵</sup> و جیمز ایجی را با یک چالش تحلیلی جدی روبه‌رو ساخته بود (Jacobs, 1992, pp. 316-317). با این همه، دست‌کم می‌توان ادعا کرد که درونمایه‌های کمیک و رمانتیک پر تکرارترین درونمایه‌ها در سینمای استرجس به شمار می‌آیند، البته با ذکر این نکته که نسبت به آنها نیز رویکردهای متنوعی اتخاذ کرده است. یعنی کمدی را با لحن‌های گوناگونی از اسلپ‌استیک گرفته تا ساتیر، بورلسک (مضحکه)، فارس، پارودی،

پانتومیم، و کمدی رفتاری به کار بسته است - از سبک‌ترین تا سنگین‌ترین و از کلامی‌ترین تا جسمانی‌ترین گونه. و به همین شکل، رمانس را هم در پس‌زمینه‌های طبقاتی مختلف از اشرافیت انگلیسی تا بورژوازی سرمایه‌دار و طبقات متوسط و کارگر آمریکایی، در شهرستان و کلانشهر و میان خرده‌فرهنگ‌های متفاوت، و در انواع قالب‌ها از زوج‌های با جنسیت مخالف تا مثلث - و مربع و مسدس - عشقی و برومانس‌گه کار گرفته است. این «تشتت سبکی»<sup>۸</sup> به قول ایچی (2008)، منطقاً راه را بر هر نوع تلاشی برای طبقه‌بندی، به‌ویژه از نوع ژانری، بسی دشوار می‌کند. با وجود این، می‌دانیم استنلی کاول در کتاب *جست‌وجوهایی برای خوشبختی: کمدی هالیوودی ازدواج مجدد* (1981) از *بانو/ایو* (۱۹۴۰)<sup>۹</sup> به عنوان یکی از آثار نمونه‌ای «کمدی ازدواج مجدد» نام برده است که آن را گونه‌ی خاصی از ژانر مشهور «کمدی رمانتیک»<sup>۱۰</sup> به شمار می‌آورد. از طرف دیگر، با پیگیری ترکیب درونمایه‌های یادشده در کار استرجس و اشارات موجود در ادبیات مربوطه، مانند کتاب *کمدی رمانتیک هالیوودی: قراردادها، تاریخ، مناقشات* (Grindon, 2011) که در یکی از فصول خود به فیلم *معجزه‌ی مورگانز کریک* (۱۹۴۴)<sup>۱۱</sup> می‌پردازد، می‌توان برچسب ژانری «کمدی رمانتیک» را به برخی از دیگر آثار این فیلم‌ساز هم تسری داد، به طور مشخص: *داستان پالم بیچ* (۱۹۴۲)<sup>۱۲</sup>؛ *معجزه‌ی مورگانز کریک*، و *نارادتمند شما* (۱۹۴۸)<sup>۱۳</sup>. حال این پرسش‌ها پیش می‌آید که آیا فیلم‌های مذکور نیز همانند *بانو/ایو* در قالب «کمدی ازدواج مجدد» می‌گنجد؟ کدام ویژگی‌ها باعث می‌شوند در چنین قالبی قرار بگیرند؟ و در مواجهه با نظریه‌ی کاول چه کیفیتی از خود بروز می‌دهند؟

## روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و از لحاظ هدف در زمره‌ی پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. پیاده‌سازی آن به روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه‌ی ژانر در سینما، خاصه نظریه‌ی «کمدی ازدواج مجدد» استنلی کاول، و با بهره‌گیری از آرای نورتروپ فرای در مورد کمدی انجام گرفته است. همچنین، گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از اسناد مکتوب و سمعی-بصری (اعم از فیلم‌های پرستون استرجس و دیگر آثار سمعی-بصری مربوط به این سینماگر) صورت پذیرفته است.

## پیشینه پژوهش

همان‌طور که در بخش مقدمه بدان اشاره شد، پرستون استرجس از جایگاه ویژه‌ای در سینمای آمریکا برخوردار است و قاعدتاً موضوع پژوهش‌های پرشماری به زبان‌های مختلف بوده است؛ جالب آن‌که تا کنون هیچ تحقیق علمی مستقلی درباره‌ی استرجس به زبان فارسی صورت نپذیرفته است. در کل، این پژوهش‌ها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

- زندگی‌نامه: از خودزندگی‌نامه‌ای (1990) که سه دهه پس از مرگ سینماگر - در سال ۱۹۵۹ - به چاپ رسید و آغازگر موج جدیدی از اقبال به او در ابتدای دهه‌ی ۱۹۹۰ بود تا مطالعه‌ی مفصل و همه‌جانبه‌ی دایان جیکوبز (1992) و جدیدترین آنها با همکاری تامس جوان‌ترین پسر استرجس (Smedley & Sturges, 2019) که روی هم‌رفته تعدادشان دست‌کم به شش عنوان می‌رسد؛
- مطالعه‌ی انتقادی (غالباً شامل نقد و تحلیل جامعی از فیلم‌ها): از مطالعه‌ی نسبتاً مختصر روزگونی (1995) تا مجموعه مقاله‌ی مبسوطی به همت جیکل و کوزلوف (2015) و اخیراً کتاب استوارت کلوانز (2023)؛

• پژوهش‌های جزئی‌تر (در قالب جستارها، فصول کتاب‌ها، و مقالات علمی و تخصصی): از مطالبی به قلم آندره بازن (1975/1982) - که تاریخ انتشار قدیمی‌ترین آنها مربوط به سال ۱۹۴۸ است - و زیگفرد کراکوئر (1950) تا فصولی که کاول (1981) و گریندون (2011) و گرفت (2017) هر کدام به یکی از «کمدی رمانتیک»‌های استرجس اختصاص داده‌اند و دو مقاله‌ی متأخر، یکی از گیز و دیگران (2025) به انگلیسی و دیگری از ویدال تورمو (2025) به اسپانیایی.

جدای از اینها، تک‌نگاری الساندرو پیرولینی با عنوان *سینمای پرستون استرجس: یک مطالعه‌ی موردی* (2010) جایگاه یگانه‌ای دارد، زیرا تنها اثری است که کلیت سینمای استرجس را بدون تمرکز بر فیلم‌ها یا زندگی شخصی و کاری او مورد بررسی قرار داده. علاوه بر آن، پیرولینی تز جدید و جالب توجهی را در کتاب خود مطرح کرده است، مبنی بر این که سینمای استرجس به سبب تنوع دیدگاه‌ها و ابهام در موضع‌گیری نسبت به مسائل مختلف، علی‌رغم عدم تطابق زمانی، خصلتی پست‌مدرن دارد. در نتیجه، آن را در چارچوب ایده‌های مربوط به این حوزه بازخوانی می‌کند. با این همه، چنان که پیداست کتاب کاول برای پژوهش حاضر اهمیتی محوری دارد. از آنجا که در بخش مبانی نظری مفصل به آن پرداخته‌ایم اینجا لزومی به ادای توضیحات بیشتر نیست.

### مبانی نظری پژوهش: کمدی ازدواج مجدد

کاول در جست‌وجوهایی برای خوشبختی (1981, pp. 1-8) دسته‌ای از فیلم‌های هالیوودی در حد فاصل اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ را با نام «کمدی ازدواج مجدد» طبقه‌بندی می‌کند. او برای طرح و بسط و واکاوی نظراتش هفت فیلم الگووار را برگزیده است که با رعایت ترتیب زمانی عبارتند از: *بانو/یو؛ یک شب/اتفاق/افتاد* (۱۹۳۴؛ فرانک کاپرا)؛ *بزرگ‌کردن بیبی* (۱۹۳۸؛ هاوارد هاکس)؛ *داستان فیلادلفیا* (۱۹۴۰؛ جورج کیوکر)؛ *منشی همه‌کاره‌ی او* (۱۹۴۰؛ هاوارد هاکس)؛ *دنده‌ی آدم* (۱۹۴۹؛ جورج کیوکر)؛ *و حقیقت تلخ* (۱۹۳۷؛ لئو مک‌کری)؛ *تاز اصلی کاول این است که ریشه‌ی «کمدی ازدواج مجدد» به کمدی‌ها یا به بیان دقیق‌تر رمانس‌های متأخر شکسپیر (طوفان، حکایت زمستان، سیمبلین، پریکلکس شاهزاده‌ی تاپیر) بازمی‌گردد. کاول اعتقاد دارد که ژانر مذکور بر پیرنگی کلی پیرامون رجوع یا آشتی زوج محوری داستان استوار است، نه وصال شگفت‌انگیز زوجی بیگانه. کما این که در اغلب نمونه‌های آن شاهد کشمکش زوج‌های متأهلی هستیم که در نهایت به یکدیگر رجوع می‌کنند. او با نگاهی به آرای نورترپ فرای، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی کانادایی، در مقاله‌ی *بحث از کمدی* (1964) با توجه به تقسیم‌بندی کلی کمدی کهن و نو در تئاتر یونان باستان (که هردو خود به نوعی کمدی رمانتیک به شمار می‌آیند) پیرنگ غالب کمدی را این‌گونه توصیف می‌کند: داستان زوجی جوان که علی‌رغم همه‌ی مشکلات و موانع شخصی و اجتماعی به خوشبختی می‌رسند و این خوشبختی در قالب «ازدواج» تجسم می‌یابد. با این تفاوت که محوریت کمدی نو اغلب با قهرمان مرد و کمدی کهن با قهرمان زن است. کاول از قیاس پیرنگ فیلم‌های مورد نظرش با گزاره‌های فوق به این نتیجه می‌رسد که «کمدی ازدواج مجدد» به کمدی کهن شباهت بیشتری دارد، زیرا اغلب اوقات این قهرمان زن است که حرف اول و آخر داستان را می‌زند. ضمن آن که که تأهل زوج داستان در «کمدی ازدواج مجدد» توأمان مایه‌ی عدولش از قواعد کمدی کهن و نو شده است.*

اما با نظری به اصل آرای فرای به چشم‌انداز روشن‌تری از قضیه خواهیم رسید. فرای (1964, pp. 456-460) در جمع‌بندی تحلیل‌هایش بر مبانی تاریخ تحولات درام تا پایان دوره‌ی رنسانس به چهار گونه از کمدی اشاره می‌کند: کمدی نو ارسطویی، کمدی کهن افلاطونی، کمدیای تومیستی<sup>۹</sup> دانته و کمدی دنیای سبز<sup>۱۰</sup> که شکسپیر در همین دسته‌ی آخر جای می‌گیرد. به عقیده‌ی فرای،

شکسپیر و برخی از معاصرانش با تأثیرپذیری از میراث فولکلوریک و رمانس‌های قرون وسطایی از سوئی و درام یونانی-رومی از سوی دیگر موفق به خلق نوع جدیدی از کمدی شدند که تا آن روزگار سابقه نداشت. آنها خصلت آیینی باززایی و رستاخیز قهرمان (خدا-انسان) را از کمدی کهن، پیرنگ تفوق قهرمان را از کمدی نو، و سرشت شاعرانه و پریانی را از ادب فولکلور و قرون وسطایی وام گرفته بودند. تمام اینها در قالب مفهومی به نام «دنیای سبز» تجلی پیدا می‌کرد. این قلمرو یا به عبارت دیگر سرزمین پریان دنیای دگرگونه‌ای بود که نویسنده به کمک آن سرنوشت شخصیت‌ها را تغییر می‌داد و امر واقع را قلب می‌کرد. چیزی شبیه تغییرات مرسوم در مراسم ساتورنالیای رومی - یا میر نوروزی در ایران - که اساس آن بر وارونگی نقش‌ها و ایجاد وقفه در سیر زندگی واقعی بود. مراسمی که در پاسداشت دوران زرین حکومت ساتورن (معادل کروئوس، خدای زمان در اسطوره‌های یونان باستان) برگزار می‌شد، دوران فراوانی و آزادی مطلق انسان. در کار شکسپیر، «دنیای سبز» صورت نمادین همچو چیزی است. برزخی که کلید حل گره‌های درام را در خود دارد و غالباً اما نه همیشه به شکل جنگلی تصویر می‌شود که قهرمان مطرود را در دامانش پناه می‌دهد. طبیعت وهمی و ضدواقعی این دنیا زمینه را برای گره‌کشایی‌های سریع و معجزه‌آسا هموار می‌سازد؛ ناگفته نماند که اساساً گره‌کشایی یا حل و فصل اختلافات در چارچوب کمدی معنایی جز پایان خوش ندارد، امری که شاید یکی از معدود نقاط اشتراک کمدی‌های امروزی و کلاسیک باشد. اما کیفیت این پایان خوش به بیان فرای (1964, p. 452) عبارت است از «رهایی فردی و توأمان مصالحه‌ای اجتماعی» که به یکپارچگی جامعه و برقراری نظم جدید می‌انجامد که معمولاً در قالب ازدواج نمایندگان نیروهای متضاد تجلی می‌یابد.

اما کاول (1981, pp. 20-24) به منظور ایجاد پیوندی میان «کمدی ازدواج مجدد» و کمدی‌های شکسپیری و نیز جست‌وجوی پیشینه‌ای دراماتیک برای عنصر جدایی یا طلاق در فیلم‌های مد نظرش به سراغ هنریک ایبسن و نمایش‌نامه‌ی مشهورش *خانه‌ی عروسک* می‌رود. گرچه *خانه‌ی عروسک* کمدی نیست، اما او با تکیه بر این نکته که موضوع اصلی اینجا جنس نگاه به ازدواج است، نظر ما را به تقدس‌زدایی ایبسن از این پدیده جلب می‌کند. در واقع، کاول چنین تعبیری از مسئله به دست می‌دهد: الزاماً هنجار اجتماعی (ازدواج) عین اخلاق و اخلاق عین عدالت نیست. از قضا فرای در همان مقاله‌ی نامبرده (1964, p. 451) مثالی درباره‌ی ایبسن می‌آورد که به نظر گویند است. او می‌گوید وقتی ایبسن در فرمول تثبیت‌شده‌ی کمدی نو (به مثابه‌ی فرمول مسلط درام به طور عام و یحتمل پایه‌ی اصلی ملودرام) دست بُرد و چرخش‌های آبرونیکی در آن پدید آورد، تماشاگران وحشت‌زده چنین عملی را نویدبخش انقلابی اجتماعی تلقی کردند. اگر بخشی از این چرخش را به مثابه‌ی بازنگری در نقش زن و ماهیت ازدواج بگیریم، آن‌گاه معما حل خواهد شد و به یقین می‌توان ایبسن را پدر معنوی «کمدی ازدواج مجدد» نامید. بی‌جهت نیست که کمدی رمانتیک‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را بیشتر با پرسونای زن متکی به نفس، مستقل، سرکش و جذابی به یاد می‌آورند که امثال کلودت کولبر، کاترین هپبورن، باربارا استنویک، روزالیند راسل و آیرین دان روی پرده و حتی فراتر از آن نماد تمام و کمال آن بودند. اگر به این جمع هم‌عصرانی مثل گرتا گاربو، مارلنه دیترایش، جون کرافورد، بتی دیویس، ویوین لی، جین هارلو، هدی لامار و اولیویا دهاویلند را نیز اضافه کنیم متوجه می‌شویم که از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ به این سو با ظهور نسلی از ستارگان زن مواجهیم که بر خلاف محدودیت‌های راست و دروغ نظام استودیویی، کلیشه‌های مستقر هالیوود را به انحای مختلف شکستند و تصویر نوینی از زن در سینما ارائه دادند. در کنار بنیادهای تئوریک، کاول (1981, pp. 16-18) به حق عامل اصلی پیدایش «کمدی ازدواج مجدد» را بروز و ظهور این ستارگان زن می‌داند؛ نه آن‌چنان که معمول است سودازدگی و رؤیاطلبی مردم آمریکا در عنفوان نکبت دوران رکود بزرگ اقتصادی. به قول کرفت (2017, pp. 24-25) این تلاشی بود برای تصویرسازی موقعیت برابر زن و مرد در ازدواج. امری که از برخورد جنبش‌های حق‌خواهی زنان با زیربنای

مردسالارانه‌ی جامعه آمریکا نشأت گرفته بود. البته چنان که خواهیم دید این طرح کلی در آثار استرجس دامنه‌ای گسترده‌تر از اینها به خود گرفته است.

## یافته‌های پژوهش

### بانو ایو

نخستین چیزی که درخصوص بانو/ایو جلب توجه می‌کند خود عنوان فیلم است. از همان ابتدا با ارجاعی به کتاب مقدس و داستان هبوط انسان روبه‌رویم که بعدتر در قامت یک تمثیل تمام ساختار فیلم را دربر می‌گیرد. از نمادپردازی‌های آشکاری چون عنوان‌بندی انیمیشنی فیلم که در آن ماری بامزه در بین حروف اسامی دست‌اندرکاران می‌لولد تا مطالعات مارشناسی چارلز/هایپسی (هنری فوندا) و مار کوچکش اما و سیب گاززده‌ای که جین/ایو (باربارا استنویک) در برخورد اول از بالای کشتی روی سر چارلز می‌اندازد تا شخصیت کلاهدردار جین و فریب‌های مداومی که چارلز از او می‌خورد و تغییر هویت جین به ایو (در قیاس با تبدیل شیطان به مار) همه و همه مؤید این ادعا هستند. اگرچه داستان از نقطه‌ای پیش از شروع فرضی پیرنگ آرمانی کاول می‌آغازد (یعنی وقتی که زمزمه‌ی جدایی زوج عاشق به گوش برسد)، اما خصلت تمثیلی فیلم راه را برای هدایت آن به مسیر درست هموار می‌سازد. هنگامی که جین (شیطان) در تلافی جواب رد چارلز ساده‌لوح تصمیم می‌گیرد او را از بهشت خودساخته‌اش پایین بکشد، به هیئت بانو ایو اشراف‌زاده‌ی انگلیسی (ماری خوش‌خط‌وخال) درمی‌آید تا در سفر به کانتیکات (ایالتی سرسبز و جنگلی در آمریکا، محل خانه‌ی پدری چارلز، بهشت یا همان دنیای سبز) کار ناتمامش را به سرانجام برساند. اینجاست که با بلاهت چارلز، در چرخشی غیرقابل‌باور، سرنوشت داستان به کلی عوض می‌شود. او به خود می‌قبولاند که ایو همان جین نیست و این بار بازی عشق و عاشقی به ازدواج می‌انجامد. متعاقباً وقتی ایو در سکناس سفر ماه عسل با قطار به آن شیوه‌ی هجوم‌آمیز موجب جدایی و در واقع هبوط قطعی چارلز می‌شود (به صحنه‌ی فرورفتن او در گل‌وشل توجه کنید) کمی بعد بازگشت برق‌آسای آنها به همدیگر روی عرشه‌ی کشتی تفریحی با علم به این که حالا هردو موجوداتی زمینی هستند قابل درک خواهد بود؛ توأمان که می‌تواند پیام‌آور مصالحه‌ای بر سر اختلافات طبقاتی و فرهنگی باشد. در واقع، منطق گره‌گشایی ناگهانی در بانو/ایو با جنبه‌ی تمثیلی آن تقویت شده است. اما ورای آنچه گفته شد نکته‌ی جالب توجه دامنه‌ی فعلیت و نفوذ جین در دنیای داستان است. او شخصیت‌های دیگر را همچون ورق‌های بازی در دست گرفته است و به میل خود با آنها توطئه می‌چیند و نقشه‌هایش را جلو می‌برد - از پدرخوانده‌اش هری (شمه‌هایی از یک رابطه‌ی ادیبی/الکتروایی بین هری و جین به چشم می‌خورد) و دستیارش جرالده و ویلیام/سر آلفرد مک‌گلنن متقلب گرفته تا چارلز و پدر سرمایه‌دارش (وقتی ایو ظاهر می‌شود، در غیاب مادر مرحوم خانواده، رابطه‌ی او با پسرش هم رنگی ادیبی به خود می‌گیرد). در همان ابتدای فیلم، در صحنه‌ای پیچیده و خلاقانه، جین که دارد غیرمستقیم چارلز را در رستوران کشتی می‌باید، آینه‌ی دستی‌اش را به سمت او می‌گیرد تا رقبای بالقوه‌اش را در حین تلاش برای جلب توجه چارلز ببیند. در همین حین، ناگهان جین شروع می‌کند به نقل و تفسیر وقایعی که درون آینه‌اش می‌بینیم، گویی جادوگری است که در گوی سحرآمیز خود می‌نگرد (تصویر ۱). این قدرت خارق‌العاده یادآور توانایی‌های جادویی شخصیت پروسپرو در نمایشنامه‌ی طوفان و تدبیر زنانه‌ی هلنا در هرچه عاقبتش خیر است، خوب است شکسپیر است، قدرتی که به‌وسیله‌ی آن پایان دلخواه خود را برای نمایش رقم می‌زند. استرجس با اعطای جایگاهی مؤلف‌گونه به جین دست به بدعت چشمگیری در سینمای کلاسیک زده است و اعجاب این اقدام زمانی بر ما روشن خواهد شد که بدانیم او با زن غالباً منفعل کلاسیک در ژانری داستان‌محور (در نقطه‌ی مقابل

شخصیت‌محوری) چنین کرده است. و آبرونیک‌تر از آن ترکیب خصایل جادوگرانه و نتیجتاً پاگانی با درونمایه‌های آشکارا مسیحی در قامت شخصیت جین/ایو است، اگرچه شخصیت حوا خود در کتاب مقدس نقشی دوگانه و البته متضاد دارد: عامل فریب آدم و هبوط؛ مادر بنی آدم و خاصه مؤمنان. در نتیجه، گره‌گشایی نهایی بانو/ایو، یعنی رجوع، ورای بُعد فردی‌اش در سه سطح اجتماعی متفاوت روی می‌دهد:

- آشتی طبقاتی میان سرمایه‌داری اشراف‌منش آمریکایی و طبقات پایین‌تر: نکته‌ی ریشخندآمیز و حقارت‌بار این است که چند کلاهدردار اصالتاً آمریکایی می‌توانند با تقلید لهجه و اطوار اشراف انگلیسی سرمایه‌داران نوکیسه‌ی هموطن خود را به بازی بگیرند و خود را به خانواده‌ی چارلز و جامعه‌ی اطرافیان‌شان تحمیل کنند. این حس حقارت فرهنگی طبقات بالا در مقابل اشرافیت ریشه‌دار انگلیسی به‌ویژه در ایالات شمال شرق آمریکا که از قضا ستون اصلی پیدایش کشورشان بوده‌اند با ظرافت تمام در کار استرجس به تمسخر گرفته شده است؛ مثلاً وقتی ایو عمداً برای تأکید بر بیگانه‌بودنش با آمریکا کانتیکات را به اشتباه کانتیکات تلفظ می‌کند کسی به خود اجازه نمی‌دهد اشتباهش را تصحیح کند. این چنین، فرادست و فرودست مرتبه‌ای یکسان پیدا می‌کنند؛
- آشتی جنسیتی میان زن و مرد: در نهایت، وقتی نقاب فریبکاری جین/ایو و جایگاه پوشالی چارلز/هاپسی فرو می‌افتد، بی‌واسطه با کاستی‌های یکدیگر مواجه می‌شوند و با درک جدیدی که از آنها پیدا کرده‌اند چاره‌ای جز تسلیم در برابر واقعیت وجودشان نمی‌بینند. نکته‌ی شایان ذکر این است که در بانو/ایو ما عملاً با دو طلاق/جدایی روبه‌رو می‌شویم و نه یکی. ابتدا جین و «هاپسی» به همدیگر علاقه‌مند می‌شوند و بعد از افشای هویت حقیقی «ایو» به جدایی می‌انجامد. و بالاخره، جین و چارلزی ازدواج «ایو» و چارلز پیش می‌آید و دوباره بعد از افشای هویت حقیقی «ایو» به جدایی می‌انجامد. و بالاخره، جین و چارلزی که حالا به «هاپسی» بودن خود رضایت داده است در موقعیتی برابر، آن‌گونه که هستند، به یکدیگر می‌پیوندند؛
- و آشتی ایدئولوژیک میان وجوه سکولار و مذهبی جامعه‌ی آمریکایی که به صورت ضمنی بروز می‌یابد.

البته که این انباشت آشتی‌های نامحتمل به روشن‌ترین وجهی رندی و آبرونیسیم استرجس را می‌رساند.

تصویر ۱. آینه‌ی بانو ایو به مثابه‌ی گوی سحرآمیز (Sturges, 1940).

## داستان پالم بیچ

داستان پالم بیچ یکی از شکسپیری‌ترین آثار استرجس است. اساس فیلم بر پایه‌ی کمدی/اقتضایات، نمایشنامه‌ی مشهور شکسپیر و همچنین از پیرنگ‌های معمول در دنیای کمدی، بنا شده است. فیلم درست از نقطه‌ی جدایی تام (جوئل مک‌گری) و جری (کلودت کولیر) شروع می‌شود. البته نه دقیقاً از آنجا چون عنوان‌بندی خلاقانه‌ی فیلم، که بریده‌هایی صامت همراه با موسیقی از ماجرای عجیب و گیج‌کننده‌ی عروسی آنها را نمایش می‌دهد، در پایان با طعنه‌ی جالبی به عبارت کلیشه‌ای «و آنها تا پایان عمر به خوبی و خوشی زندگی کردند» و طرح سؤال «واقعاً؟» پیشاپیش ناقوس جدایی را به صدا درمی‌آورد. بازی موش و گریه‌ی این دو با دخالت و هدایت شخصیت‌های اغزوتیکی مانند وینی کینگ، اعضای خل‌وضع باشگاه شکار ایل آند کوئل، و بالاخره هکنسکر پولدار معروف (رودی ولی) و خواهر بوالهوسش (مری آستور)، که می‌توانند معادلی برای پریان و ابلهان رؤیای شب نیمه‌ی تابستان شکسپیر باشند، کم‌کم راه را برای تغییر لحن و فضای داستان از رئال به فانتزی هموار می‌کند تا بالاخره به دنیای سبز پالم بیچ، تفریحگاه معروف ایالت فلوریدا،

می‌رسد. شایان ذکر است که اینجا رد یکی از ترفندهای استرجس برای القای حال و هوای آن‌جهانی، یعنی استفاده از اسامی عجیب و من‌درآوردی به روشنی، دیده می‌شود. در پالم بیچ، بر خلاف سیر طبیعی داستان، همه‌چیز وارونه می‌شود و جری علی‌رغم این که به خاطر مشکلات مالی تام را ترک کرده بود بین عشق تام و ثروت افسانه‌ای هکنسکر اولی را برمی‌گزیند. در *داستان پالم بیچ*، باز هم شاهد این هستیم که موتور محرکه و علت‌العلل ماجراها شخصیت اصلی زن است. به واقع این جری است که ماجرای طلاق یعنی گره‌افکنی اولیه را کلید می‌زند و خود اوست که با انتخابش گره‌گشایی نهایی را به سرانجام می‌رساند. هرچند این پایان‌بندی به غایت خوش‌خیالانه و فارسیکال هیچ مشکلی را لاینحل باقی نمی‌گذارد و هکنسکر به واسطه‌ی امضای یک قرارداد کاری بزرگ با تام دغدغه‌ی مالی زوج رجوع کرده را هم برطرف می‌سازد. با چنین اوصافی، در نظر اول شاید بیراه نباشد اگر ادعا کنیم با فیلمی ارتجاعی طرفیم که به هر طریق ممکن می‌خواهد زشتی‌ها را زیبا و مشکلات عمیق را سطحی جلوه دهد. خاصه این که با فیلمی ژانری سروکار داریم و می‌دانیم که اساساً یکی از وجوه کارکردی ژانر، دست‌کم در سینما، پشتیبانی از اهداف ایدئولوژیک نظم حاکم است (Altman, 1987, p. 94). اما این با توصیفات که پیشتر از عقاید پرستون استرجس به عمل آمد خوانایی ندارد. در حقیقت، باید پرسید آیا پایان‌بندی *داستان پالم بیچ*، که نمونه‌ی تمسخرآمیزی از بکارگیری تکنیک «دخالته‌ی الهی»<sup>۳۳</sup> است، در کنار دیگر نشانه‌هایی که در سرتاسر فیلم پراکنده شده‌اند و به برخی از آنها اشاره شد، نشان‌دهنده‌ی ادعایی خلاف سطور پیشین نیست؟ باید گفت استرجس اگر از ابزارهای ژانری استفاده می‌کند، در مقابل به بار ایدئولوژیک آن نیز آگاه است و حيله‌گری او در آنجا نهفته که ژانر را به چیزی عکس خودش بدل می‌سازد، یعنی ریشخند ایدئولوژی - و نیز هر تفکر و عقیده‌ی فراگیر و جزمی‌نگرانه‌ای. به بیان فرای، حاصل حقیقی فرآیند منتج به «رهایی فردی» و «مصلحه‌ی اجتماعی» در کمدی الگویی از یک جامعه‌ی آزادتر است که قوانین کهنه و دست‌وپاگیر پیشین را دور می‌ریزد و پیروان لجوج آن را طرد می‌کند. شکسپیر و عموماً کمدی دنیای سبز این ماترک اصلاح‌طلبانه را به دست «کمدی ازدواج مجدد» رسانده است تا استرجس سنگر مقاومت خود را با آن بنا کند. در حقیقت، او در *داستان پالم بیچ* با حذف عامدانه‌ی امر اجتماعی به چنین میراثی ادای دین کرده است. بدین معنا که گرچه در بُعد فردی همه‌ی موانع رفع می‌شوند اما در بُعد اجتماعی همه‌چیز دست‌نخورده باقی می‌ماند تا کلیت ماجرا بیشتر همچون مضحکه‌ای توخالی جلوه کند که محافظه‌کاری جامعه‌ی آمریکایی را به سخره می‌گیرد. این البته خلاف ادعای برخی از منتقدان (Schocket, 1998) و همراهی ضمنی برخی دیگر (Kraft, 2017, p. 99) است که با نگاهی محدود و متمرکز بر فیلم‌هایی چون *سفرهای سالیوان* (۱۹۴۱) و *بانو ایو سینمای استرجس* را در نهایت نسبت به تضاد طبقاتی بی‌تفاوت می‌دانند. بعدتر، در بحث از *نارادتمند شما*، جنبه‌های دیگری از این موضوع بررسی خواهد شد.

### معجزه‌ی مورگانز کریک

سازش‌ناپذیری استرجس با افکار قالبی به عریان‌ترین و گزنده‌ترین وجهی در *معجزه‌ی مورگانز کریک*<sup>۵</sup> بازتاب یافته است. او در زمان ساخت این فیلم در اوج خلاقیت بود به طوری که نقل می‌کنند کار را با تنها ده صفحه سناریوی آماده شروع کرد و در ایام فیلم‌برداری شب‌به‌شب آن را جلو می‌برد (Spoto, 1990, p. 188). حرکتی جنون‌آمیز بر ضد جریان فیلم‌سازی شدیداً مهندسی‌شده‌ی هالیوود در آن زمان که تأثیرش در اکثر صحنه‌ها احساس می‌شود. اگر در *داستان پالم بیچ* شرایط محیطی آشتی زوج فیلم را مسخره جلوه می‌داد، اینجا استرجس خود نهاد ازدواج را زیر سؤال می‌برد، یعنی در اصل موجودیت «کمدی ازدواج مجدد» را به خطر می‌اندازد. تقابل بی‌پروایی جنسی تروودی (بتی هاتن) دختر شهرستانی سربه‌هوا و عشق پاک نروال (ادی برکن) پسری یتیم و ساده‌دل یکی از سیاه‌ترین چشم‌اندازهای ممکنه از ازدواج را به تصویر می‌کشد. طرفه این که تروودی بدون گرفتن طلاق به عقد دو مرد درمی‌آید؛ سربازی

ناشناس که از آن با عنوان رتسکی و تسکی نام می‌برند و نُروال. شوخی با تابوی چندهمسری، آن هم در مورد یک زن، فرسنگ‌ها از روحيات تنزه‌طلبانه‌ی حاکم بر زمانه‌ی خود به دور بود. جسارتی که البته از تیغ سانسور بی‌نصیب نماند ولی محصول نهایی باز هم آن قدر شگفت‌آور بود که جیمز ایچی (2008) <sup>۶</sup>علت وقوع آن را از دو حال خارج نمی‌بیند: هیپنوتیزم کردن مسئول دفتر هیز یا یک کلاهدرداری بی‌نقص. گذشته از درونمایه‌ی شدیداً جنسی اما غیرمستقیم فیلم شاید اشاره به نمادپردازی‌های فالیکی چون لوستر کلوب شبانه‌ای که ترویدی هنگام رقص با سربازها و پیش از بارداری سرش با آن برخورد می‌کند (تصویر ۲) یا حتی اسم خانوادگی پدرش کاکنلاکر بتواند بخشی از شگفتی ایچی را برای تماشاگر امروزی توضیح دهد. اسم کاکنلاکر و رفتار قلدرمآبانه‌اش همچنین می‌تواند تداعی‌گر روابط ادیبی حاکم بر پیرنگ تفوق قهرمان در کمدی نو باشد. جایی که معمولاً مانع اصلی شخصیت مرد برای وصال به محبوبش نه یک غریبه که پدر خودش است (Frye, 1964, p. 450). استرجس که طرح کمرنگی از این ایده را در *بانو/یو* پیاده کرده بود، آن را در *معجزه وارونه* کرده است؛ یعنی پدر دختر در مقام مانع قرار دارد. فقدان شخصیت مادر در هر دو نمونه دلیل دیگری بر این مدعاست. جالب آن که چنین شخصیت‌ها نیز در این دو فیلم شباهت زیادی به هم دارند: جین احتمالاً یتیم در برابر چارلز بی‌مادر و پدرش در *بانو/یو*، نُروال یتیم در برابر ترویدی بی‌مادر و پدرش در *معجزه*.

تصویر ۲. لوستر کلوبی که سر ترویدی با آن برخورد می‌کند (Sturges, 1944).

با این حال، مضحک‌های افسارگسیخته‌ی استرجس به همین‌ها محدود نمی‌شود و در سطحی کلان‌تر از طرفی جامعه‌ی آمریکا را به سبب قهرمان‌پروری کورکورانه و ساده‌لوحی‌اش و از طرف دیگر، به طور ضمنی نهادهای سیاسی و فرهنگی و رسانه‌ها را برای به‌راه‌انداختن پروپاگاندای جنگی به باد انتقاد و فراتر از آن استهزا می‌گیرد. صورت مجسم این بلاهت همگانی ظهور مجدد فرماندار مک‌گینتی (برایان دانلوی) و رئیس (آکیم تمیروف) سیاستمدار و سرمایه‌دار فاسدی است که نقش‌های اصلی مک‌گینتی بزرگ را برعهده داشتند. حضور آنها، سوای خصلت بینامتنی‌اش، از این بابت حائز اهمیت است که در پایان فیلم قبلی رسوا شده و پا به فرار گذاشته بودند. و از قضا همین دو نفر هستند که به سرعت برق و باد تمام گره‌های کور داستان را می‌گشایند. گرچه ممکن است وقایع *معجزه* از لحاظ زمانی پیش از ماجرای رسوایی فرماندار و معاونش رخ داده باشد، اما قاعده‌تاً این در شناخت ما از ماهیت فاسد آنها تغییری ایجاد نمی‌کند. چه بسا حدس ما درباره‌ی تقدم و تأخر وقایع درست نباشد. اینجا آمریکا یا همان «سرزمین فرصت‌ها» به مثابه‌ی «سرزمین سبز» و «رؤیای آمریکایی» همچون جادوی این مکان افسانه‌ای تصویر شده است. ماجرای واقعی برآمدن، فروافتادن و سپس برآمدن دوباره‌ی دانلد ترامپ را در زمانه‌ی ما می‌توان نمونه‌ی عینی این ماجرا دانست. ایده‌ی تعمیم سرزمین سبز به کل کشور آمریکا با لوکیشن‌های محدود فیلم نیز همخوانی دارد، چرا که تقریباً تمام آن در یک شهرستان کوچک - به مثابه‌ی مثنی نمونه‌ی خروار - می‌گذرد و خبری از مکان‌های رؤیایی یا خاصی مانند کانتیکات یا پالم بیچ نیست. اما همزمان تلاشی هم برای اسطوره‌سازی در جریان است. کاول (1981, p. 49) در نکته‌ای کلیدی راجع به جغرافیای دنیای سبز در «کمدی‌های ازدواج مجدد» اشاره‌ی روشنگری به این قضیه دارد: «در بزرگ‌کردن بیبی، حقیقت تلخ، و دنده‌ی آدم، به اضافه‌ی *بانو/یو* ... این مکان کانتیکات نام دارد. دقیق‌تر اگر بگوییم، در *بانو/یو* آنجا را «کانتیکات» می‌نامند و به شیوه‌ای تقریباً صریح مکانی اسطوره‌ای خطابش می‌کنند، چرا که هیچ‌کس نمی‌داند چطور باید به آنجا رسید یا چطور یک بانوی اشرافی از آنجا سر درآورده است.» در سایه‌ی رویکرد مخالف‌خوان استرجس است که کاول (1981, p. 49) در ادامه از نکته‌اش چنین نتیجه‌ای می‌گیرد: «در دنیای سبز استرجس، نه تنها ذهن از آشفتگی درنمی‌آید یا پیرنگ به حالت پایدار برنمی‌گردد، بلکه [ذهن] تیره می‌شود و [پیرنگ] به بن‌بست می‌خورد.» اما این یعنی سیاهه‌ی آشتی‌هایی که برای *بانو/یو*

و داستان پالم بیچ برشمردیم همه بیهوده بوده‌اند؟ کاول در پاسخ به این مسئله آن را همچون یک پارودی تفسیر می‌کند، پارودی کمدی رماتیک شکسپیری. بدین معنا که استرجس با دانشی پیشینی نسبت به فرمول‌های مورد بحث آنها را برعکس به کار می‌برد و دست می‌اندازد. این در حالی است که دستمایه‌ی پارودی‌ها معمولاً آثار جدی یا غیرکمدیک هستند و اقدام استرجس گوشه‌ی دیگری از آیرونیسم و شناخت عمیقش از هنر درام را به نمایش می‌گذارد. اکنون باید از علت رویکرد پارودیک استرجس بپرسیم تا زوایای دیگری از قضیه بر ما آشکار شود. با رجوع به نقل قول دوم کاول شاید اولین چیزی که به ذهن برسد نوعی جهان‌بینی تلخ و تیره است که البته سنخیت چندانی با دنیای شاد استرجس ندارد. احتمالاً بدبینی واژه‌ی مناسب‌تری باشد، بدبینی‌ای حاصل از واقع‌گرایی، این که قرار نیست هیچ تغییر بنیادینی در زندگی حقیقی اتفاق بیفتد. در واقع، دنیای سبز استرجس به جای این که مخاطب را به رؤیابافی مشغول کند و به خواب فرو برد، با افراط‌کاری در رؤیابرداری او را نهیب می‌زند و بیدار می‌کند. پس بیراه نیست اگر بگوییم استرجس گونه‌ای رئالیسم منفی به وجود آورده است که از رهرو نفی اسطوره‌ها (باورهای برساخته‌ی رایج) خود را پدیدار می‌سازد.

اما پایان‌بندی معجزه، دست کم در میان «کمدی‌های ازدواج مجدد» سازنده‌اش، نمایان‌گر قوی‌ترین پیوند امر فردی و اجتماعی است. ازدواج تروودی و نروال نه تنها به یک مسئله‌ی اجتماعی بلکه ملی و حتی بین‌المللی بدل می‌شود. خبر تولد شش قلوی آنها در صدر اخبار جهان قرار می‌گیرد و در میانه‌ی جنگ جهانی دوم اردوی متفقین را به لرزه درمی‌آورد. لرزه‌ای چنان شدید که حتی موسولینی را وادار به استعفا می‌کند! هجویه‌ای بر سیاست تشویق ازدیاد جمعیت از سوی دولت‌ها در هنگام جنگ که فیلم آن را با صراحت و ظرافت در این تیترو روزنامه خلاصه می‌کند: «یک جوخه در غرب میانه به دنیا آمد» (Sturges, 1944, 1:32:20). راهبرد روایی منحصر به فرد استرجس این بار هم اجازه نمی‌دهد خوانش‌های از پیش تعریف‌شده بر کارش مسلط شوند. نتیجتاً در راستای همان رئالیسم منفی، با رساندن مضحکه به اوج دیوانگی، ذات پوشالی ساخت و پاخت ژانر و ایدئولوژی را برملا می‌کند و اصلاح‌طلبی کمدی را وارونه می‌سازد، تا جایی که در عوض دادن امید بهبود بر طبل بی‌عاری می‌زند. نقل قول پایانی از شکسپیر متتهالیه این بی‌عاری و عین لغز‌گویی است (تصویر ۳).

تصویر ۳. نقل قول شکسپیر در لوحه‌ی پایان معجزه‌ی مورگانز کریک:

«بعضی‌ها بزرگ زاده می‌شوند، بعضی‌ها به بزرگی می‌رسند، و بر بعضی‌ها بزرگی را تحمیل می‌کنند» (Sturges, 1944, 1:32:16).

ساتورنالیایی که اینجا در دنیای سبز برپاست، یعنی در سرتاسر قلمرو معجزه، به کارناوالی می‌ماند که در عین ایجاد فضایی برای چندصدایی، شخصیت‌ها را با امواج پرهیاهوی خود به جلو می‌راند. آنها گرچه به ظاهر صاحب اراده هستند و بر عاملیت خود اصرار می‌ورزند اما در نهایت، ساختارهای جامعه (خانواده، نیروی پلیس، دستگاه قضایی، دولت، رسانه‌ها) سرنوشت‌شان را رقم می‌زنند: «بر بعضی‌ها بزرگی را تحمیل می‌کنند.» پس حوزه‌ی نفوذ آنها از دو سو (واقعیت-جامعه، خیال-کارناوال) محدود شده است و انفعال نسبی تروودی، شخصیت اصلی زن، را باید در این چارچوب درک کرد. تو گویی نروال همان شاه یک‌روزه‌ی کارناوال‌هاست و تروودی ملکه‌ی او. شاه و ملکه‌ای که نه به اختیار خود تاج بر سر می‌گذارند و نه به اختیار خود تاج از سر برمی‌دارند.

**نارادتمند شما**

مضمون اصلی *نارادتمند شما* مشابه حکایت *زمستان شکسپیر* است. مردی خوشبخت که بیهوده به پاکدامنی همسرش شک می‌کند و خود و خانواده‌اش را تا آستانه‌ی نابودی پیش می‌برد. این خط روایی ساده با بدعتی فرمی از جنس روایت سوپرکتیو شکسته می‌شود و در حرکتی مشابه *رمان پست‌مدرن*، *سر آلفرد دی کارتر* (رکس هریسن) در جریان رهبری کنسرت، حین اجرای سه قطعه با احساسات گوناگون، سه برخورد متفاوت با همسر ظاهراً بی‌وفایش دافنه (لیندا دارنل) را در ذهن خود تصویرسازی می‌کند. دنیای سبز در *نارادتمند شما* همان تالار موسیقی است که به خیالات *سر پروبال* می‌دهد. خیالاتی با مختصات مختلف که هر کدام جلوه‌ای از دوزخ (مجازات)، برزخ (تردید) یا بهشت (بخشش) موعود را به نمایش می‌گذارند. با وجود این، پایان واقعی کاریکاتوری از همه‌ی اینها از آب درمی‌آید. مخصوصاً در صحنه‌ی تقریباً بی‌دیالوگی که *سر آلفرد* با بی‌کفایتی تمام سعی دارد از دستگاه ضبط صفحه‌ی گرامافون استفاده کند. تقابل سکوت صحنه‌ی مذکور با دیالوگ‌های پشت‌سرهم نماهای پایانی که خیلی ساده منجر به افشای بی‌گناهی زن می‌شود این اشراف‌زاده‌ی انگلیسی و رهبر ارکستر مغرور و مشهور را در حد یک دلکچ کم‌هوش پایین می‌آورد. این را اگر بگذاریم کنار واکنش‌های مضحک مسئول دفتر کارآگاهی و همسایه‌ی خیاطش در کنسرت (دو فرد عامی که مذبوحانه می‌کوشند مثل اشراف‌زاده‌ها به نظر برسند)، بلاهت باجناق پولدار *سر (رودی ولی)* و شکل و شمایل زمخت و لهجه‌ی نخراشیده‌ی تهیه‌کننده‌اش، به طرحی کلی از یک کم‌دی رفتاری می‌رسیم که طبقات بالای اجتماع را نشانه گرفته است. گرایشی که نمونه‌هایی از آن در *بانو ایو* و *داستان پالم بیچ* هم به چشم می‌خورد و می‌توان گفت میراث نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های استرجس در ابتدای دهه‌ی ۱۹۳۰ پیرامون رکود بزرگ اقتصادی و تضاد طبقاتی است (Beach, 2015, p. 134). هرچند درونمایه‌ی طبقاتی - و به‌ویژه مسئله‌ی عبور از مرزهای طبقه - کمابیش در آثار دیگر او نیز مشاهده می‌شود و به صریح‌ترین وجهی در *سفرهای سالیوان* خودنمایی می‌کند. البته باید این را هم مد نظر داشت که اصل فیلم‌نامه‌ی *نارادتمند شما* با عنوان *داستان سمفونی* در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده است - درست پس از نوشتن فیلم‌نامه‌ی مک‌گینتی بزرگ در سال ۱۹۳۳ (Jacobs, 1992, p. 362). از طرف دیگر، با مقایسه‌ی تعبیری که استرجس از دنیای سبز در فیلم حاضر و آثار قبلی ارائه داده است به اختلالی در سیر تحولی آن برمی‌خوریم که می‌بایست از همین تقدم تاریخی نشأت گرفته باشد. در حقیقت، هرچه پیش می‌آییم تعبیر یادشده فراگیرتر و عینی‌تر می‌شود تا این‌که در معجزه از بعد زمانی تمام فیلم و از بعد مکانی تمام آمریکا را دربر می‌گیرد. فرآیندی که در *نارادتمند شما* برعکس شده است. این در خصوص نحوه‌ی پرداخت شخصیت اصلی زن فیلم هم صدق می‌کند. اگر در معجزه گسترش توجه به امر اجتماعی و بروز چندصدایی باعث شده بود همه‌ی شخصیت‌ها از جمله قهرمان زن از اهمیت روایی کمتری نسبت به دو فیلم قبلی برخوردار باشند، در *نارادتمند شما* دافنه حتی در غیاب پویایی‌های اجتماعی عملاً نقشی جز همسر *سر آلفرد* یعنی ابژه‌ی عشق و نفرت او ندارد. وانگهی، خود نقش هم به حدی کوچک بود که جین تیرنی ستاره‌ی آن زمان هالیوود از پذیرش *سر باز زد* و دارنل هم صرفاً به انگیزه‌ی کار با کارگردان بزرگی چون استرجس به پروژه پیوست (Jacobs, 1992, pp. 372-373). ضمناً این را نباید نادیده انگاشت که اگر غیاب مزبور در *داستان پالم بیچ* کارکردی آبرونیک دارد، در مورد اخیر بیشتر از محدودیت جهان‌بینی فیلم سرچشمه می‌گیرد. جهان‌بینی‌ای حاصل از مذاقه‌ی استرجس بر ژانری که دستمایه‌ی خود قرار داده بود و تعبیر شرایط سیاسی-اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم و جایگاه اینک لرزان‌ش در صنعت سینما آن را تحدید و تهدید می‌کرد. چنان‌که ادامه‌ی حیات آن در طلیعه‌ی عصر مک‌کارتیسم و عروج راست‌گرایی محافظه‌کار ناممکن می‌نمود.

## نتیجه‌گیری

محورهای اصلی بحث، آن گونه که در جدول ۱ آمده است، عبارتند از: عاملیت قهرمان زن، دنیای سبز، و پایان‌بندی از جنبه‌ی فردی/اجتماعی. اما پیش از آن باید گوشزد کرد که هر چهار فیلم مورد مطالعه کمابیش از شاه‌پیرنگ ازدواج مجدد پیروی می‌کنند: زوجی دچار اختلاف هستند، از هم جدا می‌شوند یا طلاق می‌گیرند، سپس به یکدیگر رجوع می‌کنند. فقط بانو/ایو از جایی پیش از آشنایی زوج داستان می‌آغازد و معجزه صرفاً پیش از ازدواج آنها شروع می‌شود. اما اینها نکاتی قابل چشم‌پوشی هستند، کما این که خود کاول هم – در مورد بانو/ایو – از آن چشم پوشیده است. حال اگر به سراغ جدول برویم، درخواهیم یافت که درخصوص عاملیت قهرمان زن در معجزه و نا/ارادتمند شما با ناهماهنگی‌هایی مواجهیم. پیشتر گفتیم که دلیل این امر در معجزه خصلت کارناوالی فیلم است و در نا/ارادتمند شما از قدمت فیلم‌نامه‌ی آن ریشه می‌گیرد. اما نکته قابل توجه در این حوزه اصل ماهیت فعال بودن است. بله جین/ایو و جری چهره‌ی قدرتمندی از شخصیت‌های زن به نمایش می‌گذارند، اما به واقع هیچ کدام نمونه‌ی کاملی از زن مستقل و متکی به نفس مدرن نیستند. جین/ایو کلاهدردار تیغ‌زنی است که رؤیای یک زندگی اشرافی را در ذهن می‌پروراند و دست‌آخر به آن می‌رسد. جری هم زن خانه‌داری است که آرزوی یک زندگی مرفه و عاشقانه را دارد. این خواسته‌ها فقط در قالب ازدواج برای آنها معنا پیدا می‌کند و به واقعیت می‌پیوندد. گرچه آنها علی‌الظاهر قوی می‌نمایند و روایت و انتخاب بازیگرها بر این امر صحنه می‌گذارد اما توأمان تهی از عزت نفس و دغدغه‌ی استقلال فردی هستند، دست‌کم به معنای مدرن آن. در مقابل، ترویدی معجزه دختری پرشور و لجوج از نسل جدید است که بیرون از خانه کار می‌کند و انفعال نسبی‌اش در بافتار خاص روایت و هیمنه‌ی ساختارها ریشه دارد نه تصمیمی خودخواسته. حتی دافنه‌ی نا/ارادتمند شما که در نظر اول جز جوانی و زیبایی و عشوه‌گری امتیازی به همسر مسن‌تر و نامدار و نابغه‌ی موسیقی‌اش ندارد، در میانه‌ی دعوی زن و شوهری شمه‌هایی از برتری اخلاقی و هوش هیجانی خود را به رخ می‌کشد. نباید از یاد برد که لیندا دارنل ایفاگر نقش دافنه بازیگر منعطفی بود که علی‌رغم چهره‌ی شیرین و معصومش می‌توانست به راحتی در قالب یک فم فاتال فرو برود و استرجس هم به خوبی از این قابلیت بهره برد؛ برای مثال بنگرید به نقش خیانت‌پیشه و سوءاستفاده‌گرش در هنگوئر/اسکوئر (۱۹۴۵):<sup>۸</sup> بنابراین، می‌توان ادعا کرد بر خلاف ظواهر امر هر چهار قهرمان زن به شیوه‌ی خاص خود دارای عاملیت هستند. جین/ایو و جری نبض روایت را در دست دارند اما از دغدغه‌های مترقی جامعه‌ی زنان عقب‌اند. ترویدی و خاصه دافنه مقهور روایت‌اند اما اولی نمونه‌ای از دختران جوان مدرن و دومی زنی است با خطوط قرمز و معیارهایی مخصوص به خود. اما نقدی که به شخصیت‌های جین/ایو و جری وارد کردیم می‌تواند بر آرای کاول هم روا باشد. زیرا گرچه ازدواج را به منزله‌ی هنجاری اجتماعی امری لزوماً اخلاقی و عادلانه تلقی نمی‌کند اما آن را پیشفرضی برای وجود اجتماعی زنان در نظر می‌گیرد. البته با نظری به مشی لیبرالی و دیدگاه اصلاح‌طلبانه‌ی کاول، که در قالب مفهوم متناقض‌نمای «کمال‌گرایی دموکراتیک»<sup>۹</sup> و آری‌گویی به ذات ناکامل دموکراسی تعریف شده است (Havercroft, 2023)، این مسئله چندان عجیب نخواهد بود.

جدول ۱. خلاصه‌ی محورهای اصلی بحث (نگارنده).

پایان‌بندی از جنبه‌ی فردی/اجتماعی	دنیای سبز	عاملیت قهرمان زن	محورها
			فیلم‌ها (سال نوشتن فیلم‌نامه – سال انتشار فیلم)
دارد/ندارد	«کانکتیکات»	فعال	بانو ایو (۱۹۳۸–۱۹۴۰)
دارد/ندارد	پالم بیچ	فعال	داستان پالم بیچ (هر دو ۱۹۴۲)

دارد/ندارد	آمریکا	نیمه فعال	معجزه‌ی مورگانز کریک (۱۹۴۲-۱۹۴۴)
دارد/ندارد	تالار موسیقی	منفعل	نارادتمند شما (احتمالاً ۱۹۳۳- ۱۹۴۸)

در محور دنیای سبز هم برای همه‌ی فیلم‌ها مکانی با مشخصات متناظر شناسایی شد. تفاوت در دلالت‌های اسطوره‌ای یا واقعی این مکان‌ها و نیز زمانی بود که هر فیلم بدان‌ها اختصاص می‌داد. در *بانو/یو*، مشخصاً «کانکتیکات» هم‌زمان مکانی اسطوره‌ای بود که در دیگر «کمدی‌های ازدواج مجدد» هم ظاهر می‌شد و هم به ایالت کانکتیکات در آمریکا ارجاع می‌داد. هرچند ما چیزی جز عمارت خانوادگی چارلز و طبیعت مصفای اطرافش را نمی‌دیدیم. بنابراین، کفه‌ی ترازو به نفع وجه اسطوره‌ای سنگینی می‌کند. جمع زمانی که صرف نمایش مکان نامبرده می‌شود حدود ۲۴ دقیقه معادل ۲۶/۶٪ از کل زمان ۹۰ دقیقه‌ای فیلم است. در *داستان پالم بیچ*، مرز دنیای سبز و غیر از آن با ابهام روبه‌روست، چرا که کارکردهای آن پیش از رسیدن جری به پالم بیچ بروز می‌کنند. در راه سفر به آنجاست که هکنسکر با او آشنا می‌شود و مانند غول چراغ جادو مدام آرزوهای پیدا و پنهانش را برآورده می‌سازد. با این حال، اگر توجه خود را صرفاً به منطقه‌ی پالم بیچ معطوف کنیم باز هم تنوع مکان‌هایی که می‌بینیم بیش از *بانو/یو* است: از ایستگاه قطار و اسکله و کانال آبی گرفته تا عمارت هکنسکرها و مناظر طبیعی. اینجا هرچند خود مکان تا حدود زیادی عاری از ارجاعات اسطوره‌ای است اما شخصیت‌های عجیب و غریبش، که پیشتر هم به ریشه‌های شکسپیری‌شان اشاره کردیم، بخشی از این فقدان را جبران می‌کند. مشخصاً حداقل مدت زمانی که فیلم در دنیای سبز می‌گذرد ۳۰ دقیقه است که تقریباً ۳۴٪ از کل زمان ۸۸ دقیقه‌ای آن را دربر می‌گیرد. معجزه نیازی به تفکیک مکان‌ها و محاسبه‌ی زمانی ندارد، چرا که دنیای سبز را به کل آمریکا تعمیم داده است و فلذا ابعاد زمان-مکانی فیلم هم تماماً در این عرصه جای می‌گیرد. در این بین، اگرچه شهر کوچک مورگانز کریک تمثیلی از خود آمریکاست و روایت فیلم بر پایه‌ی اسطوره‌های پیرامون این کشور شکل گرفته، اما تفاوت در آنجاست که خاستگاه این اسطوره‌ها نه همچون *بانو/یو* و *داستان پالم بیچ* در ادبیات و مذهب و گذشته‌های دور بلکه در میدان سیاسی-اجتماعی معاصر است. پس می‌توان گفت در معجزه تعادلی نسبی میان دو وجه دنیای سبز وجود دارد. قضیه در مورد *نارادتمند شما* کمی پیچیده‌تر از بقیه است، چون مرزهای دنیای سبز چه از حیث مکان و چه از حیث زمان قاطعیتی ندارند. بله، تالار موسیقی مکان مد نظر ماست، ولی روایت سوئزکتیو فیلم تفاوتی آشکار میان دو سکانس مربوط به تالار پدید آورده است. در اولی تمرین کنسرت به رهبری سر آلفرد را می‌بینیم که هیچ عنصر خارق‌عادتی در آن به چشم نمی‌آید. اما در دومی که ساختاری تودرتو و بسیار پیچیده دارد مرتباً بین خیالات سر و کنسرت در رفت‌وآمدیم. در نتیجه، دقیقاً نمی‌توان دلالت‌های مکانی این خیالات را از محل تالار تفکیک کرد و به تبع، نحوه‌ی محاسبه‌ی زمان هم تردیدبرانگیز می‌شود، تازه این در حالی است که سرعت گذر زمان در دنیای خیال و واقعیت را یکسان در نظر بگیریم. از سوی دیگر، تالارهای موسیقی نه به اندازه‌ی عمارت‌های اشرافی و شکارگاه‌ها، نه تفریح‌گاه‌های لوکس استوایی و نه حتی کشوری مثل آمریکا خاص نیستند، در عین این که از تمام آنها خیال‌انگیزترند. با این همه، اصل قضیه محفوظ است و کل فیلم‌ها در محور حاضر با الگوهای ژانر سازگاری دارند.

بنا بر اطلاعات جدول ۱، جنبه‌ی فردی پایان‌بندی در «کمدی‌های ازدواج مجدد»، که عبارت است از وصال زوج داستان، در هر چهار فیلم تحقق یافته است. اما وضعیت *داستان پالم بیچ* و *نارادتمند شما* از جنبه‌ی اجتماعی چالش‌برانگیز می‌نماید. درخصوص اولی گفتیم که فقدان مذکور اشاره‌ای ضمنی/آیرونیک است به مصالحه‌ی ایدئولوژیک سینما و قدرت سیاسی، ولی برای دومی توجیهی جز تقدم زمانی نوشته‌شدن فیلم‌نامه و تغییر شرایط سیاسی-اجتماعی نمی‌توان ارائه داد. پس با توجه به جمیع جهات، اعتباراً حداقل شرایط

مورد نیاز برقرار است و می‌توان گفت فیلم‌ها در هر سه محور نمره‌ی قبولی به دست می‌آورند و جملگی در زمره‌ی «کمدی‌های ازدواج مجدد» قرار می‌گیرند.

## فهرست منابع

Academy Award for Best Original Screenplay. (2026, February 1). In *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Academy\\_Award\\_for\\_Best\\_Original\\_Screenplay](https://en.wikipedia.org/wiki/Academy_Award_for_Best_Original_Screenplay)

Agee, J. (2008, December 18). The Miracle of Morgan's Creek. *The Nation*. <https://www.thenation.com/article/archive/miracle-morgans-creek/> (Original work published 1944, February 5)

Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.

Bazin, A. (1982). Preston Sturges. In F. Truffaut (ed.), *The Cinema of Cruelty: from Bunuel to Hitchcock* (S. d'Estree & T. Fliss, Trans.; pp. 31–47). Seaver Books. (Original work published 1975)

Beach, C. (2015). "These Are Troublous Times": Social Class in the Comedies of Preston Sturges. In J. Jaeckle & S. Kozloff (eds.), *ReFocus: The Films of Preston Sturges* (pp. 133-154). Edinburgh University Press.

Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press.

Curtis, J. (1991). *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*. Limelight Editions.

Frye, N. (1964). The Argument of Comedy. In P. Lauter (ed.), *Theories of Comedy* (pp. 450-460). Anchor Books. (Original work published 1948)

Gibbs, J., Glitre, K., & Pye, D. (2025). The Miracle of Morgan's Creek (1944): Three Perspectives on Preston Sturges and the Production Code. *Quarterly Review of Film and Video*, 42(1), 157–184. <https://doi.org/10.1080/10509208.2024.2410530>

Grindon, L. (2011). The Miracle of Morgan's Creek (1944): The Home Front Romantic Comedy. In *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* (pp. 106-116). Wiley-Blackwell.

Havercroft, J. (2023). *Stanley Cavell's Democratic Perfectionism: Community, Individuality, and Post-Truth Politics*. Cambridge University Press.

Jacobs, D. (1992). *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*. University of California Press.

Jaeckle, J. & Kozloff, S. (eds.) (2015). *ReFocus: The Films of Preston Sturges*. Edinburgh University Press.

Klawans, S. (2023). *Crooked, but Never Common: The Films of Preston Sturges*. Columbia University Press.

Kracauer, S. (1950). Preston Sturges or Laughter Betrayed. *Films in Review*, 1(1), 11–13, 43–47.

Kraft, E. (2017). *Restoration Stage Comedies and Hollywood Remarriage Films: In conversation with Stanley Cavell*. Routledge.

Pirolini, A. (2010). *The Cinema of Preston Sturges: A Critical Study*. McFarland.

Rozgonyi, J. (1995). *Preston Sturges's Vision of America: Critical Analyses of Fourteen Films*. McFarland.

Schocket, E. (1998). Undercover Explorations of the 'Other Half,' or the Writer as Class Transvestite. *Representations* 64, 109–33.

Smedley, N., & Sturges, T. (2019). *Preston Sturges: The Last Years of Hollywood's First Writer-Director*. Intellect.

Spoto, D. (1990). *Madcap: The Life of Preston Sturges*. Little, Brown.

Sturges, P. (Director). (1940). *The Lady Eve* [Film]. Paramount Pictures.

Sturges, P. (Director). (1944). *The Miracle of Morgan's Creek* [Film]. Paramount Pictures.

Sturges, P. & Sturges, S. (adapt. & ed.) (1990). *Preston Sturges by Preston Sturges: His Life in His Words*. Simon and Schuster.

Vidal Tormo, S. E. (2025). El reconocimiento del otro en *Las tres noches de Eva*, de Preston Sturges. *Quién. Revista De filosofía Personalista*, 22, 219-245. <https://doi.org/10.69873/aep.i22.327>

## پی‌نوشت‌ها

<sup>۱</sup>The Great McGinty

<sup>۲</sup> این جایزه برای اولین بار در سال ۱۹۴۰ اهدا شد. تا پیش از آن تمام فیلم‌نامه‌ها چه اورجینال و چه اقتباسی در یک رده قرار می‌گرفتند.

<sup>۳</sup> به غیر از فعالیت‌های گوناگون در عرصه‌ی هنرهای نمایشی، در مهندسی و اختراع ماشین‌های مختلف هم دستی داشت، رستوران‌داری می‌کرد و به تجارت هم بی‌علاقه نبود.

<sup>۴</sup>The Beautiful Blonde from Bashful Bend

<sup>۵</sup> Manny Farber؛ جهت رعایت اختصار، فقط برای آن دسته از اسامی و اصطلاحات پانوشت لاتین ارائه شده است که با جست‌وجوی اینترنتی به فارسی قابل دسترس نیستند یا معادل لاتین آنها در فهرست منابع و دیگر بخش‌های لاتین مقاله نیامده است.

<sup>۶</sup> Bromance: داستانی که به عشق برادرانه‌ی دوستان مذکر می‌پردازد.

<sup>۷</sup>Shiftiness in Style

<sup>۸</sup>The Lady Eve

<sup>۹</sup> هرچا «کمدی رمانتیک» داخل گیومه قرار گرفته، منظور آن ژانر معروف هالیوودی است. ضمن این‌که در موارد دیگر سعی شده با افزودن کسره به انتهای کمدی تأکیدی مضاعف بر تفکیک مذکور صورت گیرد.

<sup>۱۰</sup>The Miracle of Morgan's Creek

<sup>۱۱</sup>The Palm Beach Story

<sup>۱۲</sup> Unfaithfully Yours: اسم این فیلم بازی با عبارت Yours Faithfully به معنی «ارادتمند شما» است که در انتهای نامه‌های رسمی با مطلع Dear

Dear Sir یا Madam به کار می‌رود.

<sup>۱۳</sup>It Happened One Night

---

Bringing Up Baby  
The Philadelphia Story  
His Girl Friday  
Adam's Rib  
The Awful Truth

<sup>۱۹</sup> منظور از تومیسسم پیروی از آرای سن توماس آکویناس فیلسوف و متأله قرن سیزدهمی است.

Green World

<sup>۲۱</sup> باید به این هم اشاره کرد که ایو (Eve) همان صورت انگلیسی حوا است.

And they lived happily ever after

Deus ex machine

Sullivan's Travels

<sup>۲۵</sup> از اینجا به بعد، برای رعایت اختصار، اسم فیلم را به صورت معجزه خواهیم نوشت.  
<sup>۲۶</sup> نسخه‌ی اصلی این مطلب در سال ۱۹۴۴ و در زمان اکران فیلم منتشر شده است.

Symphony Story

Hangover Square

Democratic Perfectionism

فهرده انتشارات هنرهای زیبا