اسطوره دنیا

سینمای نیکلاس ری

ویکتور پرکینز

ترجمه: علاء محسنی

عموم منتقدان، بین سینمای تجاری و سینمای شخصی، تقسیم‌بندی‌هایی قایل شده‌اند. چنین محدوده‌بندی‌هایی در بعضی موارد معتبر، اغلب بی‌فایده، و اما همیشه خطرناک است. برای مثال این که «نیکلاس ری» خیلی اوقات مجبور به کارگردانی فیلمنامه‌هایی بوده که به آنان علاقه‌ای نداشته کاملاً صحیح است: فیلم‌های **در جست‌وجوی پناهگاه، خون گرم و دختر محفل** از جملهٔ این‌ها بوده‌اند. بعضی از فیلم‌های او نیز به صورت جرح و تعدیل شده به نمایش گذاشته شده‌اند مثل **برادران جیمز، پیروزی تلخ، باد برفراز اورگلدز [باد بر فراز مرداب‌ها]، بی‌گناهان وحشی و شاه شاهان**. و همچنین داستان فیلم‌های **مردان جسور، جانی گیتار** و **بزرگتر از زندگی** احتمالاً از همان روی کاغذ در جهت نامطلوب «ری» تغییر کرده‌اند. اما فیلم بر روی کاغذ شکل نمی‌گیرد و به این راحتی که منتقد نوشته‌اش را می‌نویسد ساخته نمی‌شود. منتقد انتظاراتی دارد که بدون توجه به مراحل سخت تولید، فیلم را تجزیه و تحلیل و قضاوت نهایی می‌کند. جدایی میان سینمای شخصی و تجاری نیز در دست او تبدیل به سلاحی برای استفاده علیه فیلم تبدیل شده است. در این میان فیلم‌هایی که از هر نظر لنگ بزنند مورد هدف قرار می‌گیرند.

اما کارگردان سینما عوامل بسیار زیادی را در نظر می‌گیرد که در تخیل منتقد نیز نمی‌گنجد. اگر فیلم‌های **آنها در شب زندگی می‌کنند، یاغی بی‌هدف (شورش بی‌دلیل)** نظر منتقدان را جلب می‌کنند، سعی کارگردان در این مورد به همان اندازه ناچیز است که عدم استقبال منتقدان از فیلم‌های **باد بر فراز اورگلدز، بزرگتر از زندگی** و **جانی گیتار**.

گفتن این که در فیلم **دختر محفل** استعداد و توانایی «ری» «به صورتی ابلهانه بر باد رفته است» کاملاً بی‌معنی است (لوئیس مارکورل، در مقالهٔ «از همهٔ مکان‌ها»، کایه دو سینما). نتیجهٔ کار ممکن است موفقیت‌آمیز باشد یا نباشد اما علت ناموفق بودن یک کار به چنین تعبیرهایی برنمی‌گردد. خود «ری» از پیش زمینه‌های ادبی بعضی فیلمنامه‌نویسان انتقاد می‌کند: «یک نویسندهٔ ناموفق به شما می‌گوید، همه‌چیز در فیلمنامه به صورت کامل وجود دارد، اما هرگز این طور نیست، اگر همه‌چیز وجود دارد پس دیگر چه نیازی به فیلم ساختن هست؟»

این نویسندگان ناموفق و منتقدان با حساسیت کم در پایین‌آوردن ارزش‌های یک فیلم مانند هم عمل می‌کنند. آنها به سادگی پژواک شگفت‌انگیز توانایی‌های یک کارگردان را در بازی بازیگران، دکور، حرکت، رنگ، اندازه و خلاصه هر آنچه بشود در فیلمی دید یا شنید، نادیده می‌انگارند.

به هنگام تماشای فیلم پیش از هر چیز بازیگران دیده می‌شوند و فیلم‌های «ری» با وجود شخصیت‌پردازی‌های عالی که دارند بازی‌های بی‌نظیری ارائه کرده‌اند: بوگارت در فیلم در مکانی خلوت میچم در فیلم **مردان جسور**، جمیز دین و ناتالی وود و باکس در فیلم **یاغی بی‌هدف**، برتون در فیلم **پیروزی تلخ**، کریستوفر پلامر در فیلم **باد بر فراز اورگلدز** و شمار زیاد دیگری که شاید در وهلهٔ اول به ذهن نمی‌آیند. اما آنچه تسلط کامل کارگردانی «ری» را نشان می‌دهد مجموعهٔ دیگر عوامل فیلم است که در خدمت بازی‌های هنرپیشگان و شخصیت‌پردازی فیلم **قرار** می‌گیرد.

«ری» در کار با بازیگران شیوه‌هایی منحصر به فرد را به کار می‌گرفته است. او قادر بوده است از آنچه ما عادت کرده‌ایم نقص بعضی هنرپیشگان بدانیم استفادهٔ مطلوب ببرد. روحیهٔ تهاجمی سوزان هیوارد در فیلم **مردان جسور**، تکبر رابرت واگنر در فیلم **برادران جیمز**، خونسردی سید چریس و خودخواهی رابرت تیلور در فیلم **دختر محفل**. البته این ویژگی «ری» در استفاده از ضعف‌های بازیگران به همان اندازهٔ توانایی‌هایشان تنها استثنای سینما نبود اما می‌توان او را به همراه **آلفرد هیچکاک** و **کیوکر** از استادان این فن دانست.

خیلی از حرکات سادهٔ بازیگران «ری» پیش از آن چیزی که در ظاهر به نظر می‌رسند - مثل حالتی تردید آمیز و یا حتی پریدن پلک چشم - دارای مفهوم می‌باشند و این به مهارت کامل کارگردان برمی‌گردد. در فیلم **شاه شاهان** حالات مختلف نگاه، بار مفاهیم فیلم را بردوش می‌کشند. در اولین صحنهٔ فیلم **یاغی بی‌هدف**، تنها با یک حرکت حقیقت جیمز دین (موقعی که روزنامه را از بالای سر خرس اسباب بازی بیرون می‌کشد) تمام آشوب واغتشاش و حساسیت‌های خارج از معمول او منتقل می‌گردد. در فیلم **باد بر فراز اورگلدز** با تقسیم یک سیگار توسط قهرمان فیلم، همهٔ درک و تعهد متقابل بین دو تمدن نشان داده می‌شود. البته بار تأکید می‌شود وجود این نکات ظریف در فیلم‌های «ری» و تأکید بر اینکه نبوغ او به معنی استثنایی بودن کارش نیست، اما او را به عنوان یک سازنده واقعی فیلم از کارگردان‌های مکانیکی که تنها قادرند از انسان‌هایی در حال صحبت فیلم بردارند، متمایز می‌سازند.

ویژگی‌های کارگردانی «ری» نه فقط در مورد بازی بازیگران

بلکه در استفادهٔ از بقیه عوامل فیلم نیز به کار گرفته شده‌اند.

زمان و مکان

برای مثال، کارگردان‌های بسیار معدودی به لوکیشن و دکور اهمیت می‌دهند، تأثیر آن را بر فیلم می‌شناسند و در این زمینه قوی هستند. از نظر انتقادی، لوکیشن فیلم باید با فضا و طرح فیلم رابطه‌ای اصولی داشته باشد اما تا زمانی که لوکیشن مناسبی در فیلم وجود نداشته باشد انسان متوجه تأثیر عظیم آن نمی‌گردد. در فیلم‌های «ری» دکور تمام آن چیزهای قابل دیدن است که شامل ساعات شبانه روز نیز می‌شود (او در این زمینه واقعاً استثنائی است). حساسیت ویژهٔ «ری» بر زمان بیننده را وامی‌دارد که فی‌المثل شب را به عنوان چیزی بیش از نبود نور خورشید حس کند. اولین سکانس فیلم **یاغی بی هدف** مثال‌های فراوانی از این حساسیت ویژه داراست. در اینجا «ری» به هنگام بعد از ظهر شبی مصنوعی را به نمایش می‌گذارد. این حس غریب از زمان که مخصوصاً برای تقویت مفهوم این سکانس ایجاد شده در حقیقت نمایشگر کلیت ساختار فیلم می‌باشد. شب زمانی است که والدین در خواب هستند و زمان شورش و در عین حال ناامنی است. خود

به هر دری بزن

فیلم نیز در شب شروع می‌شود موقعی که مردی جوان و مست وسط خیابانی تاریک برزمین می‌افتد. ما او را در دو شب متفاوت می‌بینیم، اولی مصنوعی در سکانس «افلاک نما» و دومی واقعی، زمانی که جیمز دین درگیر «جنگ خروس‌ها»ست که خود آن نیز ناخودآگاه شورش و اغتشاش را به ذهن می‌آورد: دویدنی کور و خطرناک در طول راهی که به مرگ منتهی می‌شود. اما در منظری متضاد، صبح، شروعی جدید و تازه پیش‌رو قرار می‌دهد: سفری به روشنایی و سعادت. در اولین صبح جیمز دین امیدی تازه پیدا می‌کند چراکه زندگی جدیدی را آغاز خواهد کرد اما امید او در شب بعدی به یأس مبدل می‌شود اما باز در صبح بعدی یأس در مقابل قاطعیت او عقب می‌نشیند. فیلم در ساعتی حدود ۹ صبح با تصویر مردی در حال رفتن به سمت «افلاک نما» برای شروع کار روزانه‌اش پایان می‌پذیرد.

استفاده‌های «ری» از دکور نیز برای تزئین موقعیت‌های خاص فیلم‌هایش قابل توجه است. چشمگیرترین مورد استفادهٔاو «طبقهٔ‌بالا»ی خانه‌های دوبلکس است. در فیلم **جانی گیتار** طبقهٔ بالا نمایندهٔ تنهایی و انزواست. صاحب سالون مشروب فروشی یعنی «وینا» (جون کرافورد) زندگی خصوصی و عمومی‌اش را کاملاً از هم جدا می‌کند. قبلاً او در طبقهٔ همکف با نوشیدن مشروب و قمار سر می‌کرد ولی بعد به «طبقهٔ بالا» می‌رود و زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. هماهنگ با این تغییر وضعیت دکور نیز ظریف‌تر و زنانه‌تر می‌گردد. به این طریق این تفاوت میان دو زندگی به صورتی کاملاً بارز به نمایش در می‌آید.

در آخرین نماهای فیلم، جانی گیتار در حال کمک به «وینا» نشان داده می‌شود. او دستش را می‌گیرد و از پله‌ها پائینش می‌آورد تا از انزوایش خارج شود و به مردم ملحق گردد.

«طبقهٔ بالا» در فیلم **بزرگتر از زندگی** مانند فیلم **برادران جیمز** نشانهٔ زندگی معمولی خانوادگی وخلاصی موقت از مسؤولیت‌های کاری گوناگون است. پوسترهای مسافرتی روی دیوار نیز هر چه بیش‌تر این حس فرار از مسئوولیت را تشدید می‌کنند. آنها از پوستر «گراند کانیون» روبروی در ورودی شروع می‌شوند و تا «بولوگنا» مرحله به مرحله پیشرفت می‌کنند. یعنی آرزوی ساکنین خانه برای خلاصی از روزمرگی به این صورت به نمایش گذاشته می‌شود.

در فیلم **یاغی بی‌هدف**، «طبقهٔ بالا» به نشانهٔ شکست جیم باکس به عنوان یک شوهر و یک پدر است. پسر از رفتار پدر رنجیده و زانو زده بر کف زمین هر چه بیش‌تر و بیش‌تر از او دور می‌شود و خود پدر نیز با پرت کردن سینی شامی که برای همسرش آورده در خشم و عصبانیت به سر می‌برد. اما طراحی صحنه چنان چیده شده که ما را وامی‌دارد به جای محکوم کردن جیمز دین او را درک کنیم و خشم و دلتنگی‌اش را احترام بگذاریم.

ساختار

اشیاء و مکان‌های فیلم‌های «ری» علاوه بر ارزش‌های نمادین که دارند از نظر ساختاری نیز مهمند. او از ویژگی‌های آنان در ساخت معماری تصویری که ارائه می‌دهد بسیار سود برده است. در فیلم **مردان جسور**، آرتور کندی خلاف نظر همسرش، امنیت شغلش را به عنوان پرورش دهندهٔ گنه به خطر می‌اندازد و آن را ترک می‌کند تا راننده شود. به این ترتیب زندگی او تمامش را در دست می‌دهد و او پس از این مجبور است در پارکینگ‌ها بخوابد.

در سکانس سوم فیلم با دو سکانس پشت سر یکدیگر مواجه می‌بینیم. «ری» او را نشسته کنار پرده‌ای نشان می‌دهد و فضای پشتش را پر از حرکت می‌کند. این نشان دهندهٔ عدم رضایت او از نحوهٔ جدید زندگی و شغل شوهرش و نیز آرزوی داشتن یک چهار دیواری امن برای خودش می‌باشد. پرده در اینجا هم سمبل خانه به عنوان یکی از اشیاء لازم داخل خانه است و هم صحنه را به طور عمودی تقسیم می‌کند تا او را از محیطی که آرزو دارد از آن کناره بگیرد جدا سازد.

«ری» در فیلم‌هایش به طور ثابت از حجم‌ها و شکل‌هایی با خطوط درشت استفاده می‌برد - دیوارها، راه‌پله‌ها، درها، تخته سنگ‌ها که در فریم‌هایش مرتباً پدیدار می‌شوند، علاوه بر انتقال مفاهیم نمادین صحنه، تصویرهای او را از نظر ظاهری نیز تقسیم‌بندی می‌کنند و عمق می‌بخشند. هر فریم داخل همان فریم ساختار بخشیده می‌شود و همزمان درون شخصیت‌ها نیز بر ملا می‌گردد. در فیلم **بزرگتر از زندگی** جیمز میسون داروی کرتیزون را که برای قلب بیمارش تجویز شده بیش‌تر از حد معمول استعمال می‌کند. اما جدای از تأثیر قرص‌ها او بیش‌تر قربانی خیالات و توهمات روشنفکرانه ایست که دارند خانوادهٔ او را از هم پاشند. «ری» به درون کادر تحرکی دائمی می‌بخشد در عین حال دوربین نیز مرتباً حرکت می‌کند. مثلاً میسون را در حال دعوایی با همسرش می‌گیرد که ناگهان یکی از حملات قلبی‌اش آغاز می‌شود و یا سمجی پسرش را نشان می‌دهد که می‌خواهد میسون را به حل مسائل مشکل ریاضی وادارد و به این طریق تنش داخل خانهٔ آنها منتقل می‌گردد. «ری با استفادهٔ به جا از خطوط و ساختار، انشاهایی با مفاهیمی ملموس بوجود آورد که در عین حال به اندازهٔ مفاهیم آزادی و سرنوشت انتزاعی نیز بودند.» (ژان گوک گدار در مورد فیلم **برادران جیمز**).

تحرک یکی نمای نتیجهٔ سه گونه سکانس سینمایی است. حرکت بازیگران حرکت دوربین و مونتاژ نماها. اگر تنها یک نظر معرف تکنیک «ری» وجود داشته باشد (و در نتیجه فلسفهٔ سینمایی او را که بعداً خواهد آمد شرح دهد) آن را به این صورت می‌توان گفت که او هارمونی معمول را شکسته و در خلاف جهت آن عمل می‌کرده است. فیلم‌های «ری» از نظر تدوین تشخص ویژه‌ای دارند. خیلی از حرکت‌های دوربین او شکسته و ناتمام هستند. یک اصل ابتدایی در ساخت فیلم می‌گوید هر تراولینگ باید آغاز، میان و پایان داشته باشد. اما «ری» اغلب از قسمت میانی سود می‌برد به این معنی که دوربین در لحظه‌ای که ما ندیده‌ایم حرکتش را آغاز نموده و تا قبل از کامل شدن حرکتش نیز نمای بعدی ظاهر می‌شود. ویا موقعی که حرکت کامل شد هدفی جز آنچه اول به نظر می‌رسید حاصل می‌گردد. بیش‌تر سکانس‌های «ری» بر پایهٔ این نماهای شکسته ساخته می‌شوند و مونتاژ که به صورت انقطاع حرکت نماها عمل می‌کند به نظر می‌آید خود را بر تصویر و در نتیجه روی ذهن مخاطب تحمیل می‌کند و هر نما در ترکیب با نماهای قبل و بعد از خود مفهوم مورد نظر کارگردان را القا می‌کند. (برای مثال نمای معرفی گروه اسکات برادی در فیلم **جانی گیتار**). ری شاید ذهنی‌ترین (سوبژکتیوترین) کارگردان دنیا باشد. جهانی که او به صورت تصویر می‌آفریند همان جهانی است که شخصیت‌هایش می‌بینند و درک می‌کنند و سبک شکستهٔ مونتاژ او نیز بازتابی است از زندگی مغشوش و درون ناآرام شخصیت‌هایش. حتی سکانس‌هایی که بر پایهٔ نماهای ساکن به وجود آمده‌اند بارها با قطعه‌های ناگهانی به کلوزآپ شخصیتی از فیلم مواجه می‌شوند. برای مثال «جانی گیتار» در اولین برخورد با «وینا» و «اما»، «ویوکالیند فورد» در برخورد با جروبحث «جان درک» و «جیمز کاگنی» در فیلم **درجست‌وجوی پناهگاه**. چنین تکنیکی دارای

دوگانگی قابل توجهی است و ضمن آنکه حس اغتشاش و آشوب را تشدید می‌کند در نهایت با کامل شدن سکانس به صورت یک واحد منسجم به چشم می‌آید.

«ری» در استفادهٔ از رنگ‌ها نیز مانند دیگر عوامل، به تقویت حس صحنه وفضای فیلم‌هایش می‌پردازد. کار او با رنگ‌ها استادی کازان و کیوکر را در به کارگیری آنها در انتقال تأثیرات هیجان به خاطر می‌آورد. خاکستری غالب صحنه‌ای که میسون مدرسه را ترک می‌کند به زرد درخشان تاکسی‌های پارک شده دیزالو می‌شود و به این ترتیب تمام فشار روانی میسون را که ناشی از داشتن دو شغل در روز می‌شود به ما منتقل می‌سازد. اما آنچه سبک استادانهٔ «ری» را بیش‌تر نمایان می‌سازد انتخاب آگاهانهٔ او از رنگ‌هایی است که با ترکیب با رنگ‌های پیش‌زمینه و پس زمینه تأثیرات عمیق‌تری برجا می‌نهند: رنگ قرمزی که سید چریس در فیلم **دختر محفل** پوشیده به طور سنتی رنگ هیجان و شهوت محسوب می‌شود اما تأثیر این رنگ در ارتباط با رنگ‌های محیط پیرامونی چریس مفاهیم دیگر به خود گرفته و یا حس قبلی را تشدید می‌کنند: متمایز ساختن او از قهوه‌های اتاق دادگاه و نیز ترکیب و جذب او در قرمز تیره‌تر کاناپه‌ای که بر آن می‌خوابد. شورش «کرنل واید» علیه سنت‌های خانوادهٔ کولی‌اش با تضاد میان لباس رسمی و رنگ سادهٔ ژاکتی که پوشیده، با پرده‌ها و مبل‌های زرق و برق کولی‌ها مشخص شده مخصوصاً تقابل بین لباس و مبلی که رویش نشسته بسیار چشمگیر و تأثیرگذار است.

بیان مستقیم

«ری» اعتقاد دارد سینما رسانه‌ای ارتباطی است و شفافیت و صراحت آن در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد. به همین علت بی‌ابهامی و روشنی موضوع در فیلم‌های او معمول است.

این نگاه «ری» شاید بازتابی باشد از ساختار فیلمنامه‌هایش. شخصیت‌های اصلی فیلم‌های او تا حد ممکن سریع معرفی و شناخته می‌شوند. اولین نما معمولاً قهرمان اول را معرفی می‌کند و تا پایان اولین نقطهٔ عطف همهٔ روابط مهم ارائه شده‌اند. اما برای این حکم استثنائاتی نیز وجود دارد. برای مثال فیلم‌های

یاغی بی هدف

بی‌گناهان وحشی و **شاه‌شاهان** بنابه طبیعت داستانی‌شان در حکم استثناء عمل می‌کنند. در فیلم **یاغی بی هدف** شاهد بسط و گسترش حیرت‌انگیز و بی‌نظیری هستیم. اولین نما - قبل از تیتراژ - کلوز آبی است از جیمز دین که بر جاده دراز کشیده است. دومین نما او را در حالی که به طرف پاسگاه پلیس برده می‌شود نشان می‌دهد و سومین نما سال مینو و ناتالی وود را به ما معرفی می‌کند. کمتر از ده دقیقهٔ بعد از همهٔ پیش‌زمینه‌های زندگی خانوادگی مینو وورد مطلع شده‌ایم وحتی با والدین «دین» و مادربزرگش ملاقات کرده‌ایم. اعتقاد به بیان مستقیم، استفادهٔ «ری» از نماد گیرایی را نیز تشخصی ویژه می‌بخشد. صحنه‌های او هیچ‌گاه تیره و تار یا مصنوعی نیست و تا حد امکان فیلم‌برداری در خود طبیعت واقعی صورت گرفته است. بازگشت به آتش و آب در فیلم **شاه شاهان** و یا سنگ و باد در فیلم **جانی گیتار**. اولین بار که «اما» را می‌بینیم چنان ایستاده و نگاه می‌کند انگار سوار برباد آورده شده باشد. و برای بقیهٔ فیلم نیز او کاملاً هماهنگ با چنین حسی بازی می‌کند. این نمادها بیش‌تر از آن که مورد توجه قرار بگیرند حس می‌شوند. به عبارت دیگر توی چشم زننده نیستند. اما اگر «ری»مناسب ببیند از صحنه‌های اغراق آمیز نیز رویگردان نیست. اما از قتل برادرش به عنوان بهانه‌ای برای سرهم وینا بهره می‌برد، موقعی که او به جمعیتی که می‌خواهند حکم اعدام را اجرا کنند می‌رسد، باد تور سوگواری روی سرش را با خود می‌برد و در میان گرد و غبار محوطهٔ اسب‌ها گم می‌کند و به این ترتیب او رسوا می‌شود. گاهی نیز حرکت دوربین چنین نقشی را به عهده می‌گیرد. مثلا در فیلم **یاغی بی هدف**، جمیز دین بدنش را تاب می‌دهد تا برود بالا بنشیند و در همین حال دوربین چرخشی ۱۸۰ درجه‌ای پیدا می‌کند. در فیلم **جانی گیتار** و در موارد متعدد دیگر شاهد موقعیت‌ها و اعمال اغراق‌آمیزی هستیم که در جهت انتقال مفاهیم و شخصیت‌پردازی‌های مورد نظر کارگردان می‌باشند. لی جی. کاب رئیس گانگستر فیلم **دختر محفل** وقتی که از ازدواج جین هارلو اطلاع حاصل می‌کند، تصویرش را با شنیک گلوله سوراخ سوراخ می‌کند. یکی از عشاق مشروب فروشی «وینا» که در کادر مدیوم شات قدم می‌زند، مستقیم به دوربین نگاه می‌کند و به ما می‌گوید: «هرگز زنی راندیده‌ام که بیش‌تر شبیه یک مرد باشد!» هوارد دوسیلوا رؤیای خوش فارنی گرینجر را خراب می‌کند و او نیز وسایل تزئینی درخت کریسمس را درب و داغان می‌کند (در فیلم آنها در شب زندگی می‌کنند).

تلاش کور

اگر چنین اغراق‌هایی در بیان سینمایی با تصویرهای به غایت کامل و نگرش صحیح کارگردانی اجرا نگردد در بهترین حالت نتیجه‌ای مسخره در پی خواهد داشت. اما زمینهٔ مطلوب و مناسبی که «ری» برای حضور آنها فراهم می‌آورد، دلیلی است بر شجاعت و صراحت یک فیلمساز که با تصاویری مملو از شاعرانگی که با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. فیلم‌های «ری» شاید در ظاهر این حس را به آدم بدهند که انگار فیلمنامه‌ای خوب را دارد می‌خواند. اما انسان باید حساسیت‌هایش را تقویت کند تا ظرایف کارگردانی او را دریابد و پویایی نماهایش را ستایش کند وتأثیرگذاری آشوب‌ها و شورش‌هایش را دریابد. تصویر شاعرانه واخلاقی که او

نیکلاس ری

از جهان و انسان ساکن آن بدست می‌دهد بی‌نظیر است. در فیلم **یاغی بی‌هدف**، «ری» از افلاک نما استفاده می‌برد تا شباهت حیرت‌انگیز بین انزوا و ناپایداری وضعیت شخصیت‌های فیلم‌هایش را با تمامی‌نژاد بشریت به نمایش بگذارد. اعضای شرکت کننده در سخنرانی نیز می‌توانند به عنوان تصویری از جهان در حال پایان خوانده شوند و صحبت‌های مفسر نیز می‌تواند معانی ضد اجتماع و یا حداقل ضد خانواده‌ای که جیمز دین علیه‌اش شورش می‌کند به خود بگیرد. تلاش و تقلای کور عنوان اولین «ری» برای فیلم **یاغی بی‌هدف** بود. بازتابی از زندگی تیره و تار و سفری بی‌راهنما و بی‌جهت و هدف. اعمال شخصیت‌های «ری» همگی نمایانگر گوشه‌ای از این مفاهیم است. بعضی از آنها (مانند خود کارگردان) انگار که تعهد داده‌اند چاره‌ای برای این دنیای در ظاهر هرج و مرج و بی‌ثبات باشند. بقیه، زندگی را همان طور پذیرفته‌اند اما خیلی اوقات متانت خودشان را از دست می‌دهند. برتون در فیلم **پیروزی تلخ** چنین به زبان می‌راند: «من زندگی را می‌کشم و مرگ را نجات می‌دهم!» «مات دوو» (کاگنی) در فیلم **در جست‌وجوی پناهگاه** شخصیتی است که در این جهان پرآشوب می‌تواند خودش باشد و با ثبات درونی که پیدا کرده است با مشکلات دست و پنجه نرم کند. شخصیتی که در فیلم‌های ری نظیرش کم پیدا می‌شود.

در فیلم **مردان جسور**، رابرت میچم، یک راننده بازنشسته، به کلبه خرابه‌ای باز می‌گردد که دوران کودکی‌اش را در آن سپری کرده است «در جستجوی چیزی که گم کرده بودم» . در قفل است. در نقطهٔ اوج فیلم او دوباره به این مکان باز می‌گردد چرا که احتیاج مبرم دارد به نوعی خود را ثابت کند: «من یه دنیا مشروب می‌خریدم، یه یارویی می‌خواست بدونه اون هم می‌تونه یا نه». او

در سکانس قبلی قرارداد استخدامی‌اش را فسخ کرده و در سکانس بعدی به علت جراحتی که به او وارد می‌شود می‌میرد.

شکست و در نهایت مرگ جسی جیمز نتیجهٔ دور شدن تدریجی‌اش از زندگی واقعی و رفتن به سمت یک دنیای رؤیایی. او در تلاش است تا هم شخصیت جسی و هم شخصیت دیگر را به عنوان مردی خانواده‌دار در شهری کوچک از خود دور سازد. از هم پاشیدن گروه گانگستریش در جریان دستبرد به یک بانک اتفاق می‌افتد. عملیات دزدی نیز شکست می‌خورد چراکه بیش از اندازه دور از خانه باید برود.

میسون نیز بر اثر توهمات ناشی از استعمال زیاد کورتیزون به حالی می‌رسد که پسرش رامی‌کشد. در پایان او تنها در صورتی سلامت عقلش را به دست خواهد آورد که زندگی‌اش را نه بر پایه رؤیاها و توهمات بلکه براساس واقعیت بنا نهد: «اگر همهٔ آن چیزی را که اتفاق افتاده به یاد بیاورد، خوب خواهد شد.»

پذیرش زندگی شامل پذیرش ناآرامی‌ها و سختی‌های آن نیز می‌باشد. شخصیت‌های «ری» حساسیت‌های او را نسبت به زمان گذشته نیز بازگو می‌کنند. وینا چنین می‌گوید: «من در این جا حاضر شده‌ام که زنده‌زنده بسوزانندم، آن هم در قرن بیستم!» «اما» در جهت مخالف آرزوی تغییر و بازگشت به گذشته را دارد: «تو هیچ قطاری که بگذرد، صدا کند و سوت بکشد، نخواهی دید!» کریستوفر پلامر دعوت جمع‌آوری اعانه برای گسترش شهر میامی را رد می‌کند «پیشرفت، چیزی که هرگز با آن موافق نیستم». ریچارد

در جست و جوی پناهگاه

برتون شهری وحشی در قرن دهم میلادی را «بیش از اندازه مدرن برای من» می‌خواند.

پیشرفت زندگی ما را متحول می‌کند و این مطلوب شخصیت‌های «ری» نیست. «اما» با گسترش خط آهن مخالفت می‌کند چراکه انزوایی راکه او پشتش پناه گرفته نابود می‌سازد. در یکی از دیالوگ‌ها او تندخو یا نه چنین می‌گوید: «قطار، اون کشاورزهای کثافت لعنتی را به اینجا میاره، اون‌ها مارو می‌اندازن بیرون، زن و بچه‌هاتون باید برن بین سیم خاردارها و نرده‌های پستخونه زندگی کنن، این چیزیه که می‌خواین؟!» حتی «اما» که خیلی زود نیتش را برای کشتن وینا ابراز می‌کند، قضاوت خودش را دارد.

در فیلم‌های «ری» شرارت مطلق وجود ندارد. آنچه هست عدم موفقیت در برقراری ارتباط و درک متقابل شخصیت‌هاست. در فیلم **درجست‌وجوی پناهگاه** «ویوکا لیند فوردز» می‌گوید زنی که از جیمز کاگنی طلاق گرفته باید خیلی بد باشد. کاگنی جواب می‌دهد «نه، او فقط از قیافهٔ من بدش می‌اومد!» شخصیت‌های مرد فیلم‌های «ری» حاضرند برای حفظ تشخص تا حد مرگ پیش بروند. در فیلم **پیروزی تلخ** «کوردیورگنز» به عنوان یک فرماندهٔ آلمانی در لحظه‌ای حیاتی قادر به انجام هیچ عملی نیست. ریچارد برتون به او می‌گوید :«اون چیزی که برای تو امشب اتفاق افتاده به من هیچ ربطی نداره، این مسأله بین تو و تو!» اما همین یورگنز جایی دیگر برای آنکه شجاعتش را ابراز کند از چاهی می‌نوشد که گفته‌اند آبش مسموم است و به این طریق زندگی‌اش را در خطر می‌اندازد.

شخصیت‌های بسیاری در فیلم‌های «ری» هستند که از زندگی در انزوا و هیجان‌آور خود ابراز رضایت می‌کنند. در فیلم **دختر محفل** رابرت تیلور به عنوان وکیل مدافع گانگستر (جان ایرلند) موفق می‌شود در مقابل شهود متعدد، هیأت منصفه را وادارد حکم برائت او را صادر کنند. در یک موقعیت مشابه «جان درک» با بهانهٔ جلب نظر همدردی دیگران، اقدام به خودکشی دروغین می‌کند. اوشل هم هست و در صحنه‌ای دیگر برای جلب دلسوزی جیمز کاگنی از طرفی به او و از طرفی به میز تکیه می‌کند انگار که برای اولین بار می‌خواهد از چوب زیر بغل استفاده کند. اینوک (آنتونی کویین) نقش اول اسکیموی فیلم **بی گناهان وحشی** با ترس درونی انسانی مثبت برخورد می‌کند و از آن برای نجات زندگی‌اش استفاده می‌برد. او خجالت می‌کشد دست‌های یخزدهٔ افسر سواره نظام را در پوستین گرم بپوشاند و از او می‌پرسد آیا سفید پوستان در مقابل سرما مقاومند.

نیاز به پذیرش جامعه و از طرفی دیگر فشارهایی که در جهت همسان‌سازی وارد می‌کند به ناچار انسان را به موضع‌گیری می‌کشاند.قهرمان فیلم‌های **جانی گیتار** ، **باد برفراز اورگلدز** و **بی گناهان وحشی** در جریان این موضع‌گیری قربانی می‌شوند. این ماجراجویان «ری» مانند قهرمانان هاوکس و والش ماجرا جویانی تفریحی نیستند. آنها انسان‌هایی جدا افتاده‌اند که انزوایشان با مشارکت‌شان در گروه‌های ضد جامعه و اغلب خلاف کار ضد قانون تشدید می‌شود. عدم تمایل آنها به زد و خورد وماجراجویی بیانگر این حقیقت است که حتی در گروه‌های مذکور نیز منزویند: «جیمز دین» با گروهی از جوانان کم سن و سال درگیر می‌شود که

سلاح‌شان تیغه‌های فلزی و رئیس‌شان کسی است که با یک میلهٔ جک آنها را وادار به ماشین دزدی می‌کند.

اما برای فرار از فشار جامعه، انسان حتی اگر انزوا را نیز برگزیند خوشبخت و سعادتمند نمی‌شود. در فیلم‌های **جانی گیتار** و **دختر محفل** مرد و زن مزوی و تنهایی را می‌بینیم که احساس بدبختی می‌کنند و هر دو در صدد فرار از انزوا و با کسب احترام از طرف دیگران در تلاش ارضای حس خودخواهی هستند. در **جانی گیتار** سکانس فوق‌العاده‌ای هست که در آن جانی و وینا بعد از مدت طولانی جدایی، با یکدیگر تنها می‌مانند. هرکدام از آنها می‌خواهد با حرف‌های بی‌ربط هیجانش را پنهان کند و نیز بدون اینکه خود را درگیر کند میزان احساس طرف مقابلش را بسنجد. جانی به وینا می‌گوید: «حداقل به من دروغ بگو. ... بگو که منتظرم بوده‌ای» وینا حرف‌های او را در ذهن مرور می‌کند و به خود او می‌گوید و تمام سعی‌اش بر این است که احساس را پنهان کند. در موقعیت مشابه رابرت تیلور و سید چریس را در فیلم **دختر محفل** داریم. در اینجا نیز رابطهٔ بین این دو با غرور و رنجشی متقابل آغاز می‌شود. اما به تدریج و بعد از چند بار آزمایش و پرسش و پاسخ هر دو طرف موفق می‌شوند اعتماد و احترام یکدیگر را جلب کنند. در خلال چنین گفت‌وگوهایی، شخصیت‌های «ری» را می‌بینیم که چگونه در تلاش فرار از انزوا و دنیای ذهنیت‌هایشان هستند. آفریدن ظرایف و نکته‌هایی از این قبیل، ساده و کم مخاطره نیز نیست. نتیجهٔ چنین هیجانات روحی و اخلاقی، فرو ریزش دردناک شخصیتی است. سرهایی که انسان به دور خود می‌سازد به قصد محافظت هستند اما، هر چه بیش‌تر و بیش‌تر او را در تنهایی فرو می‌برند و احساس بدبختی‌اش را می‌افزایند. در فیلم **یاغی بی هدف** جمیز دین به پدر نگاه می‌کند واز او طلب راهنمایی و پشتیبانی دارد، پدری که فاقد چنین خصیصه‌هایی است. نهایتاً در فضایی عصبی و خشمگین، زور حاکم می‌شود و تنها بعد از این است که روابط مفیدتری بین این دو آغاز می‌گردد.

یک بیگانه این جا

«برل آیوز» در فیلم **باد بر فراز اورگلدز** می‌گوید: «اغلب طولانی‌ترین راه دایره‌ای، کوتاه‌ترین فاصله‌است.» اغلب شخصیت‌های «ری» در تلاش برای بیرون کشیدن خویش از دایره نامحدود مشکلاتشان هستند. اما مثل مبسون فیلم **بزرگتر از زندگی** هیچ‌گاه داروی مناسب شفای بیماریشان را به دست نمی‌آورند و یا مثل آرتور کندی فیلم **مردان جسور** از هدف زندگی‌شان دور می‌افتند. او و همسرش در آرزوی «مکانی برای خودمان» هستند. برای رسیدن به این هدف کندی میانبر می‌زند و وارد رقابت کسب جوایز کشاورزی می‌شود. تشخصی که اینجا کسب می‌کند او را از هدف اولیه‌اش دور می‌کند. او به جای خرید خانه، تریلری می‌خرد که نمادی است از ثباتی پایدار.

سرسختی انسان‌ها در برابر زندگی‌شان، عکس‌العمل‌هایی است که در مقابل تنهایی و ناامنی بروز می‌دهند. فیلم‌های «ری» انسان را به عنوان یک مزاحم، یک یاغی و در معنی کامل‌تر یک مستخاصم با دنیای پیرامون نشان می‌دهند. قهرمانان او در جست‌وجوی ارتباط از دست رفته بشر و طبیعت اغلب در تدارک سفر به مناطقی بکر و ابتدایی نظیر اورگلدز هستند. اما کشمکش درونی این قهرمانان، این ارتباط را غیر قابل حصول می‌سازد. برت آیوز و کریستوفر پلامر عکس‌العمل متفاوتی نسبت به طبیعت از خود بروز می‌دهند. اولی می‌خواهد ارباب و دومی نوکر آن باشد.

اما ارتباط واقعی با طبیعت تنها موقعی به دست می‌آید که انسان خودش و دلیل زنده بودن و زندگی کردنش را نه در طبیعت، نه در یک همراه دیگر بلکه در خودش بیابد. تنها چنین ارتباطی است که قربانی ندارد و تلفاتی نمی‌دهد. در فیلم **شاه شاهان**، «ری» در تصویری به غایت عریض، چهرهٔ عیسی را به کرهٔ زمین دیزالو می‌کند. تنها درک چنین مفهومی است که می‌تواند انسان را با محیط اطرافش هماهنگ نماید.

اما اغلب شخصیت‌های «ری» در دستیابی بر ثبات درونی ناموفقند. و مثل قهرمانان فیلم‌های **پیروزی تلخ** و **باد بر فراز اورگلدز** قربانیان اصول اولیه زندگی هستند. اما «ری» آنها را محکوم نمی‌کند و طوری همدردیش را با آنان نشان می‌دهد که ما مجبور می‌شویم در جمع خودمان ببینیم‌شان و یا ما به از ایشان را در جامعه بیابیم.

موفق‌ترین فیلم‌های «ری» آنهایی هستند که از بقیه بدبینانه‌ترند و برای همین نیز هست که اغلب فکر می‌کنند «ری» اعتقاد دارد هیچ وقت ثبات واقعی به دست نخواهد آمد. او از دادن هر گونه تضمینی در مورد آینده شخصیت‌هایش طفره می‌رود. در آخر فیلم **جانی گیتار** یا **یاغی بی هدف** یا **بزرگتر از زندگی**، شخصیت اول فیلم به جایی می‌رسد که بعد از آن می‌تواند با پیش‌رفت درونیش در جهت ثبات و آرامش، زندگی‌اش را تحولی دیگر بخشد. اما بنا به یک حس ناشناخته عجیب که هیچ گاه نیز اظهار نمی‌شود ما این را باور نمی‌کنیم. حتی در نقطهٔ اوج فیلم **یاغی بی‌هدف** یعنی بعد از مرگ سال مینو با فریاد جیمز دین که: «من گلوله‌ها را با خود دارم» ناخودآگاه در خاطرمان می‌نشیند که کشمکش درونی او ادامه پیدا خواهد کرد. این خطر همیشه برای قهرمانان «ری» وجود دارد که به هرج و مرج و طغیان و خودکشی بازگردند. در پایان فیلم **دختر محفل** نیز چنین حسی هست اما کمتر ظالمانه است و برای بار نخست انسان احساس می‌کند قهرمان «فیلم خطر را متوجه شده و در نتیجه با تجهیز بهتری می‌تواند با آن روبرو شود.

سینمای «نیکلاس ری» با از سر نهادن قاضی زمان همچنان جایگاه خود را حفظ کرده و این دستاورد کمی نیست. در همهٔ فیلم‌های «ری» جدای از خشم و طغیان و هیجان، همزمان می‌توان ملایمت و ظرافتی حساس را نیز مشاهده کرد.

در واقع فیلم‌های «ری» میان این دو جبههٔ کاملاً متضاد تعادلی عمیق برقرار ساخته و در نهایت شکلی که او در ذهن ما به جا می‌گذارد جایی است پر از همدلی و اتحاد برای انسان.

از مجله «موری»