

سیاہ تر از شب

زمینہ و زمانہ فیلم نوآر

جیمز نورمور • ترجمہ محمد جواد مظفریان



سیاہ ترا از شب

زمینه و زمانه فیلم نوآر

جیمز نورمور
ترجمه محمد جواد مظفریان

سرشناسه: نرمور، جیمز - Naremore, James
عنوان و نام پدیدآور: سیاه‌تراز شب زمینه و زمانه فیلم نوآر/ جیمز نرمور
[ترجمه] محمدجواد مظفریان.

مشخصات نشر: تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۳.

مشخصات ظاهری: ۴۸۴ ص.: مصور

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۳۹-۰

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: More than night: film noir in its contexts, ©1998

یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: نمایه.

موضوع: فیلم نوآر - تاریخ و نقد.

موضوع: فیلم نوآر - ایالات متحده - تاریخ و نقد

موضوع: سینما - ایالات متحده

شناسه افزوده: مظفریان، محمدجواد

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ن۹ ف ۹ / ۱۹۹۵ / ۹ PN

رده‌بندی دیوبی: ۷۹۱ / ۴۳۶۵۵

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۲۸۰۷۲۸



انتشارات مینوی خرد

سیاه‌تراز شب
زمینه و زمانه فیلم نوآر

جیمز نرمور

این کتاب ترجمه‌ای است از:

More than night: film noir in its contexts, 1998,

James Naremore, University of California Press

ترجمه محمدجواد مظفریان

ویراسته علیرضا سیداحمدیان

تولید و ویرایش: کارگاه مینوی خرد

طراح جلد: مهران زمانی

چاپ: جبجاری، صحافی: حبیب

۷۰۰ نسخه، چاپ اول ۱۳۹۵

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه نظری

خیابان دوم، شماره ۲۲ / واحد ۲۲

تلفن: ۲۲۹۲۲۰۱۱ و ۲۲۲۵۶۹۴۲ و ۲۲۲۵۷۷۱۶

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۳۹-۰

www.minooyekherad.com

تقدیم به دارلن، که نوشتن کتاب را امکان پذیر ساخت؛
به آکس و پاتریک، که شاید زمانی آن را بخوانند؛
و به یاد و خاطرهٔ برنارد بنستاک،
دوست و آموزگارم،
که غرامت مضاعف را از بر بود.

چیزی سیاه‌تر از شب خیابان‌ها را تاریک کرده بود.
ریموند چندلر، «هنر سادهٔ قتل»، ۱۹۴۴

ترجمهٔ این کتاب را به برادرم تقدیم می‌کنم.
— ج ۴۰

فهرست مطالب

یادداشت مترجم	۸
فهرست تصاویر	۱۲
سپاسگزاری	۱۴
پیشگفتار مؤلف برویراست ۲۰۰۸	۱۸
مقدمه: از این جای فیلم رسیدم	۲۲
فصل اول. تاریخ یک ایده	۳۳
نوار متولد می شود: پاریس، ۱۹۴۶-۱۹۵۹	۴۱
همه جا تاریکی	۶۵
فصل دوم. مدرنیسم و ملودرام خونین: سه مورد مطالعاتی	۸۱
باور به هیچ	۹۷
همدردی با شیطان	۱۱۵
اتاق گاز	۱۳۹
فصل سوم. از فیلم های نوار تا لیست های سیاه: سانسور و سیاست	۱۵۷
بورژن و طعم گس آن	۱۷۵
مارها آزادند	۱۸۵
سال های پس از ۱۹۴۷	۱۹۷

فصل چهارم. کم همان زیاد است: بودجه‌ها و تمایز انتقادی	۲۱۵
بی مووی‌ها در برابر میان بودجه‌ها	۲۲۵
دوران پس از فیلم‌های رده B	۲۴۵
فصل پنجم. کهنه همان نواست: سبک‌های نوآر	۲۵۹
سیاه و سفید و قرمز	۲۶۵
هجویه، تقلید، مد	۲۹۷
فصل ششم. آن سوی دیگر خیابان	۳۲۵
آسیا	۳۳۲
آمریکای لاتین	۳۳۷
آفریقا	۳۴۲
فصل هفتم. مدیاسکیپ نوآر	۳۶۹
فصل هشتم. نوآر در قرن بیست و یکم	۳۹۹
افسانه‌ها و فهرست‌ها	۴۰۱
پژوهش‌های بیشتر	۴۱۰
سبک‌های دیگر نوآر	۴۱۶
نوآر هرگز نمی‌میرد	۴۲۳
یادداشت‌های مترجم	۴۴۲
کتابشناسی	۴۴۸
نمایه فیلم‌ها	۴۶۲
نمایه اشخاص	۴۸۰

این پرسش که «فیلم نوآر چیست؟» — سبک است؟ ژانر است؟ دوره‌ای در تاریخ سینما و فیلمسازی است؟ ویژگی‌هایش چیست؟ چگونه تعریف می‌شود؟، و پرسش‌هایی از این دست — پرسشی‌ست که از همان اولین مقالاتی که در اواسط دهه ۱۹۴۰ به اصطلاح «نوآر» اشاره شد، و در نخستین کتابی که در میانه دهه ۱۹۵۰ درباره موضوع نوآر نگاشته شد، «کتابی که آن را معیار تمام آثار بعدی ناظر به این موضوع دانسته‌اند»، پاسخ‌های گوناگون و متفاوتی دریافت کرده است. جیمز نرمور، نویسنده، منتقد، و استاد بازنشسته دانشگاه ایندیانا، به یمن دانش و احاطه مثال‌زدنی خود از تاریخ سینما و بر تاریخ سینما، و نیز تاریخ سیاسی و اجتماعی و ادبی و هنری آمریکا، با قرار دادن این اصطلاح در «زمینه‌ها و زمانه‌های گوناگون، آن را «مسئله‌دار» و به نوعی «پدیدارشناسی» می‌کند، و با این کار توفیق می‌یابد که موفق‌ترین کتاب خویش را به منبعی مهم برای مطالعه این ژانر و مطالعات بعدی در این زمینه تبدیل کند.

نرمور تحصیلات ادبی دارد، با گرایش و علاقه به ادبیات مدرن؛ نویسنده محبوبش جیمز جویس است، و اولین کتابی هم که منتشر کرده در مورد ویرجینیا وولف است. از کودکی به سینما علاقه داشته و حتی در دبیرستان فیلمی شانزده میلیمتری هم ساخته است. علاقه‌اش به هنر و ادبیات و مسائل سیاسی که در دهه ۱۹۶۰ در اوج فعالیت‌های حقوق

مدنی و دانشجویی و در اوج محبوبیت سینمای هنری در آمریکا رشد کرده بود، باعث شده‌اند حرفه نویسندگیش را در سینما، «که مضامین آشکار اجتماعی و مخاطبی انبوه دارد»، پی بگیرد. علاقه به مسائل اجتماعی در تار و پود نوشته‌هایش تنیده شده است، و در کنار علاقه به همان اندازه مهم او به مسائل زیبایی‌شناختی هنر سینما، به آن‌ها کیفیتی خاص بخشیده و او را به نویسنده‌ای جذاب — هرچند کمیاب در این عصر، به قول خودش، «از رده خارج» — می‌سازد. به قولی، او متخصصی متعهد است. تعجب‌آور نیست که یکی از قهرمان‌های فرهنگیش آرسن ولز است، یکی از معترض‌ترین چهره‌های تاریخ هالیوود که در نهایت به اروپا تبعید شد؛ و در عین حال از مهم‌ترین کارگردانان سینمای «هنری»، و کتابی هم درباره او نگاشته است: دنیای جادویی آرسن ولز، که به گفته دیگر ولزشناس برجسته، جانانان رزنیام، مهم‌ترین کتاب درباره این فیلمساز شورشی است. از نرمور پیشتر کتابی به فارسی ترجمه شده است: بازی در سینما، به ترجمه حمیدرضا منتظری؛ بخش‌هایی از فصل اول این کتاب هم پیشتر ترجمه شده است.

ایده ترجمه این کتاب از مازیار اسلامی است، که زمانی که مشغول کار روی کتاب دیگری بودم، آن را پیشنهاد کردند. ایشان با گشاده‌رویی متن ترجمه را با متن اصلی مطابقت دادند و نکاتی ارزشمند را گوشزد کردند. مدیون و سپاسگزار ایشان هستم، هرچند ناگفته پیداست مسئولیت هرگونه لغزشی در ترجمه متوجه مترجم است.

- تصاویر شماره ۱ تا ۳. لورا، زنی در پنجره، و آخر هفته از دست رفته.
- تصویر شماره ۴. کهنه سرباز روان پریش در راننده تاکسی.
- تصویر شماره ۵. تصویری پُست مدرن از فیلم نوآر.
- تصویر شماره ۶. نوآر در مقام مُد.
- تصاویر شماره ۷ تا ۹. خیابان‌های شهر، شاهین مالت، و شیطان بایک بانو ملاقات کرد.
- تصویر شماره ۱۰. پوستر شاهین مالت.
- تصویر شماره ۱۱. آلن لد در این اسلحه برای کرایه است.
- تصویر شماره ۱۲. ریچارد آتنبرو در برایتن راک.
- تصویر شماره ۱۳. اُرسن ولز در مرد سوم.
- تصویر شماره ۱۴. هری لایم (اُرسن ولز)، «مصلوب» در فاضلاب در مرد سوم.
- تصویر شماره ۱۵. فرد مک ماری و باربارا استنویک در «فروشگاه جری» در غرامت مضاعف.
- تصاویر شماره ۱۶ و ۱۷. عکس‌هایی از پایان حذف شده غرامت مضاعف.
- تصاویر شماره ۱۸ و ۱۹. آلن لد و ویل رایت در پایان تجدید نظر شده کوکب آبی.
- تصویر شماره ۲۰. پُل کلی در شلیک متقابل.
- تصویر شماره ۲۱. رابرت رایان در شلیک متقابل.
- تصویر شماره ۲۲. مرگ دیکس هندلی در جنگل آسفالت.
- تصویر شماره ۲۳. آغوش مادر در کاندیدای منچوری.
- تصویر شماره ۲۴. تام نیل در بیراهه.
- تصویر شماره ۲۵. نمایی نزدیک از چشم‌ها در بیراهه.
- تصویر شماره ۲۶. فنجان قهوه شب‌زده در بیراهه.
- تصویر شماره ۲۷. مایک هم‌در نقش یک دُن ژوآن در بوسه مرگبار.
- تصویر شماره ۲۸. وارونه کردن میکی اسپیلین.
- تصویر شماره ۲۹. بوسه قاتل.
- تصویر شماره ۳۰. جنایت طبق قرارداد.
- تصویر شماره ۳۱. تامی لی جونز در گاتام.
- تصاویر شماره ۳۲ تا ۳۷. نور پردازی پرکنتراست (رابرت میچام و جین گریر در از دل گذشته‌ها).

- تصاویر شماره ۳۸ و ۳۹. لباس برای ایجاد کنتراست در از دل گذشته‌ها.
- تصاویر شماره ۴۰ تا ۴۲. نور تلطیف‌کننده و «خطی» در از دل گذشته‌ها.
- تصاویر شماره ۴۳ و ۴۴. نورپردازی دکورهای «خارجی» در از دل گذشته‌ها.
- تصاویر شماره ۴۵ و ۴۶. نورپردازی «جیمی و لنتاینی» در از دل گذشته‌ها.
- تصاویر شماره ۴۷ تا ۵۰. اروتیسم و «نورپردازی معمایی» در از دل گذشته‌ها.
- تصویر شماره ۵۱. قرار گرفتن هنرپیشه‌ها در لوکیشنی خالی در شب خارجی.
- تصویر شماره ۵۲. سبک گذشته‌گرا در محله چینی‌ها.
- تصویر شماره ۵۳. «سکانس رؤیا همیشه دوبار زنگ می‌زند».
- تصویر شماره ۵۴. قاتلینی به سبک گذشته در پالپ فیکشن.
- تصویر شماره ۵۵. ترزا هریس و کیلب پترسون در از دل گذشته‌ها.
- تصویر شماره ۵۶. کارآگاه خصوصی در نقش «کاکاسیاه سفیدپوست» در بوسه مرگبار.
- تصویر شماره ۵۷. هری بلافونته در به فردا امیدی نیست.
- تصویر شماره ۵۸. ریچارد راندتری در شفت.
- تصویر شماره ۵۹. دنزل واشینگتن در شیطان آبی پوش.
- تصویر شماره ۶۰. نوآر بازسازی شده: مادون ساخته استیون سودربرگ.
- تصویر شماره ۶۱. فیلم هنری یا نئونوآر؟ بیلی باب تورنتون در تیغ چمن زنی.
- تصویر شماره ۶۲. نوآر به مثابه یک رؤیا: پاتریشیا آرکت در بزرگراه گمشده.
- تصویر شماره ۶۳. تام کروز و جیمی فاکس در وثیقه.
- تصاویر شماره ۶۴ و ۶۵. طراحی گرافیکی در سین سیتی.
- تصویر شماره ۶۶. کلایو آئین در میزنگهدار.

کار من در این پروژه با همراهی و پشتیبانی بنیاد جان سایمن گوگنهایم، مرکز مطالعات عالی هنرهای بصری در گالری ملی هنر، و دفتر پژوهش و مدرسه عالی دانشگاه ایندیانا صورت انجام پذیرفت. بخش‌هایی از این متن به صورتی حدوداً متفاوت - ابتدا در فیلم کامنت، فیلم کوارترلی، و آیریس: مجله نظری در باب تصویر و صدا منتشر شده بود. سپاسگزار ویراستاران این مجلات ریچارد تی. جیمسون، آن مارتین، جنیس مورگان، و دادلی آندرو به خاطر تشویق‌ها و پیشنهادهای هوشمندانه‌شان هستم. چندین کتابخانه نیز یاری‌رسان من بوده‌اند. به ویژه مدیون سم گیل و کارمندان کتابخانه مارگارت هریک در آکادمی تصاویر متحرک هنرها و علوم، و متخصصینی چند در دانشگاه کالیفرنیا، لس آنجلس، دپارتمان مجموعه‌های ویژه، کتابخانه کنگره، موزه آرشیو تصویری هنر مدرن، و کتابخانه لیلی هستم.

پنج نفر به طور خاصی به من یاری رسانده‌اند که در اینجا به ترتیب حروف الفبا آن‌ها را فهرست می‌کنم. لئو برادی از همان ابتدا به من اطمینان داد که در مسیر درستی گام برمی‌دارم و مرا با خود به سفری به‌داماندنی در لوکیشن‌های نوآرلس آنجلس برد. دانا پولن طرح پیشنهادیم را با اشتیاق و سخاوت خاص خویش حمایت کرد و پیشنهادهای مهم بسیاری برای بهبود نسخه نهایی عرضه داشت. اریک رینچلر گزارشی دقیق و هوشمندانه

روی اولین پیش‌نویس من نوشت و کمک کرد تا بخش‌هایی از آن را آشکارتر ببینم. جان‌اتان رزنبام هم قهرمان فرهنگی و هم دوست من بود و بخش‌هایی از کار را حین نوشتن می‌خواند و مرا از مزایای درک نقادانه دقیق و دانش بی‌پایان خویش بهره‌مند می‌ساخت. رابرت استم در تمام این مدت کار من راستایش می‌کرد و انگار همیشه مایل بود برایم معرفی‌نامه بنویسد. در میان همکارانم در دانشگاه ایندیانا، کاترین برنتلینگر و باریارا کلینگر تأثیر ذهنی زیادی بر من گذاشتند و امیدوارم بدانند که چه قدر مدیونشان هستم. چند تن نیز اطلاعاتی به من عرضه داشتند یا از طریق صحبت و نامه مرا تشویق کردند، به‌ویژه کریستوفر آندرسون، دیوید آنقم، اوا چرنیافسکی، جان دایسن، جان‌اتان المر، تام فاستر، تری هارتنت، جوآن هاوکینز، دی. کی. هولم، کیمبرلی کزنز، مایکل مورگان، جاستیس جان نیلند، مارک راباپورت، رابرت ری، تیلر، فرانسوا توما، آلن تراکتنبرگ، و پیترو لِن.

حضور ادوارد دایمندبرگ به عنوان ویراستار کتابم در انتشارات دانشگاه کالیفرنیا بخت فوق‌العاده مساعدی برای من بود. اِد درباره فیلم نوآر بسیار نوشته و به‌زودی نیز کتابی درباره این موضوع منتشر خواهد کرد. من هیچ‌گاه ویراستاری به این درجه از حساسیت و آگاه نسبت به یک موضوع خاص نداشته‌ام؛ در تمام مدت نگارش کتاب مبهوت دانش گسترده او درباره فرهنگ قرن بیستم، علاقه او به تهیه اطلاعات کتاب‌ها، و توجه دقیقش به جزئیات بودم. مسلماً او مسئول لغزش‌ها یا قضاوت‌های نادرست احتمالی من نخواهد بود، اما بدون او نیز کارم را به اتمام نمی‌رساندم. هم‌چنین در انتشار اثر مدیون کارولین هیل و اسکات نورتون هستم که کتاب را در زمان چاپ از نظر گذراندند.

در پایان، هم‌چون همیشه، سپاسی به دارلین جی. سدلیر بدهکارم، کسی که حمایت اخلاقی، همراهی، و نقد هوشمندانه خود را از من دریغ نکرد، و تمام مراحل نگارش کتاب را با لطفی مثال‌زدنی تحمل کرد — بدون شک، تا حدی بدین دلیل که او نیز به اندازه من عاشق فیلم نوآر است.

پیشگفتار مؤلف برویراست ۲۰۰۸

نگارش کتاب سیاه‌تراز شب تجربه‌ای فوق‌العاده لذت‌بخش بود و زمانی پس از حدود ده سال که برای تدارک ویراستی جدید به آن نگاه کردم، از این‌که متوجه شدم تغییری که می‌خواهم در متن اعمال کنم چه قدر اندک هستند تعجب کردم. شاید نوشتن مطالب بیشتر درباره فیلم‌های بیشتر لذت‌بخش‌تر بود، اما مجال کتاب فرصت بحث درباره بسیاری از فیلم‌های محبوبم را تحدید می‌کرد. در عوض، ترجیح دادم از طریق مجموعه‌ای متشکل از هفت زاویه دید وسیع به نوآر نگاه کنم و در این راه با اصرار بر این‌که نمی‌توان تعریفی شسته و رفته از «نوآر» به دست داد، منحصر به آمریکا نیست، و گفتمان شکل‌گرفته پیرامون آن عمدتاً گفتمانی پُست‌مُدرن است، مرزهای متعارف اصطلاح «نوآر» را وسعت بخشیدم. هم‌چنان اعتقاد دارم که این، بهترین روش برای درک فیلم نوآر است، اما باید تصدیق کنم که در اندک مواردی رویکرد مرا ملزم ساخت تا بر حاشیه‌های مقوله نوآر بیش از متن آن متمرکز شوم. شاید باید تأکید کنم که هرچند پیش‌فرض‌های بسیاری از نوشته‌های قبلی درباره نوآر را به پرسش کشیده‌ام، معذالک با همه مفسران پیشین در این زمینه که می‌توان قلب تپنده فیلم نوآر را در هالیوود دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ قرار داد هم‌نظرم. در این دوره بود که صنعت فیلم‌سازی بی‌وقفه تریلرهای بی‌ادعا و نسبتاً ستایش‌نشده‌ای تولید می‌کرد که اغلب با توجه به فرمول‌ها تولید و بدون هیاهو و بازار گرمی اکران می‌شدند،

و تقریباً همگی شان ارزش دیدن داشتند. برخی از کمتر شناخته شده ترین فیلم های این ژانر — تنها با اشاره به دو نمونه، فرشته سیاه (۱۹۴۶) روی ویلیام نیل، و تنش (۱۹۴۹) جان بری — حتی امروز هم در سبک و داستانگویی تمرین هایی عمیقاً جذاب باقی می مانند. چنین فیلم هایی حقیقی ترین نوع نوآر هستند، و خوشبختانه در تلویزیون کابلی و دی وی دی ها به تعداد فزاینده ای از آن ها دسترسی داریم. من تعداد زیادی از عناوین آن ها را در صفحات آتی فهرست کرده ام.

ویراست جدید سیاه تر از شب در بردارنده تغییرات اساسی در متن اصلی نیست، اما مرا قادر می سازد چند اشتباه مسلم را که دوستان و خوانندگان وجود آن ها را تذکر داده اند تصحیح کنم. هم چنین مرا قادر ساخته تا فصلی جدید بنویسم و در آن برخی مباحث اساسی را بسط دهم، چندین مقاله متأخر را مرور و درباره نمونه هایی از فیلم نوآر دهه اول قرن بیست و یک بحث کنم. در این کار تشکری ویژه را به جان اتان ژزبام و افرادی دیگر به خاطر کمک و مشورت ایشان بدهکارم: دادلی آندرو، باریبارا کلینگر، ورونیکا پراوادللی، رابرت رهاک، فرانسوا توما، و، هم چون همیشه، دارلن جی. سدلیر. در انتشارات دانشگاه کالیفرنیا از جوآبوت، لیندزی پر، مری کُتس، مری فرانسیس، و کرولائی نپ تشکر می کنم. هم چنین از نسلی از دانشجویان و فارغ التحصیلان دانشگاه ایندیانا و دانشگاه شیکاگو، که مرا از لذت آشنا کردن آن ها با نمونه های مشهور فیلم نوآر بهره مند ساختند و درباره این فیلم ها نظرات هوشمندانه بسیاری ارائه کردند، فایده ها بردم. علی الخصوص، بدین خاطر قدردان این دانشجویان هستم که این حس غریزی مرا که نوآر هم چنان موضوعی حیاتی و در خور مطالعه باقی خواهد ماند، تأیید کردند.

مقدمه
از این جای فیلم رسیدم

وقتی که در «سن و سال سینما رفتن» بودم (باید تصدیق کرد که این سن و سال در زندگی همه وجود دارد و برای همه هم سپری می‌شود) هیچ‌گاه از صفحه سرگرمی مجلات یاری نمی‌جستم تا دریابم چه فیلمی ممکن است بهترین فیلم در حال اکران باشد و هیچ‌گاه نمی‌فهمیدم که فیلم قرار است کی شروع شود. آندره برتون، «هم‌چون در یک جنگل».

نزد بیشتر مردم اصطلاح فیلم نوآر مجموعه‌ای از ویژگی‌های ژانری، سبکی، یا قراردادی فیلم‌های هالیوود در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را به ذهن متبادر می‌کند. به عنوان مثال، شخصیت‌ها و داستان‌های نوآر (مردان آواره‌ای که جذب زنان زیبا می‌شوند، کارآگاهان خصوصی که به استخدام زنان اثیری و افسونگر در می‌آیند، گنگسترهایی که دست به سرقت مسلحانه می‌زنند)؛ ساختارهای داستانی نوآر (فلش‌بک، روایت ذهنی)؛ محیط‌های نوآر (غذاخوری‌های کوچک، دفاتر کار کثیف، کلوب‌های شبانه پرزرق و برق)؛ دکوراسیون‌های نوآر (پرده‌کرکره‌ها، چراغ‌های نشون، هنر «مدرن»؛ لباس‌های نوآر (کلاه‌های لبه‌دار، بارانی‌های بلند، اِپُل زیر کت)؛ و ادوات نوآر (سیگار، مشروب، هفت‌تیرهای کوچک). و نیز بازی‌های نوآر که اغلب با «صدای رادیویی» هنرپیشگانی چون آلن لد و دیک پاول گره خورده بود؛ سبک‌های موسیقی نوآر، که نه فقط قطعات ارکستری مکس استاینر، برنارد هرمان، و دیوید راکسین، بلکه نغمه‌های غمگین جاز را نیز شامل می‌شود، که متمایزترین آن‌ها را کوارتت چارلی هیدن در اوایل دهه ۱۹۸۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰ در دو آلبوم ضبط کرد؛ و زبان نوآر، که عمدتاً از گفتار سرد و خشن زمان‌های دشیل همیت و ریمنوند چندلر گرفته شده بود. (جین گریر در از دل گذشته‌ها از رابرت میچام می‌پرسد: «راهی برای بُردن وجود داره؟». میچام در پاسخ می‌گوید: «فقط به راه هست که

بشه دیرتر باخت.»). برای توریستی آگاه، مکان‌هایی واقعی به‌ویژه در لس‌آنجلس هم وجود دارد که به نظر می‌رسد هاله‌ی نوآر آن‌ها را فراگرفته است: هتل آلتونیدو در خیابان فرانکلین و آیوار، درست بالای خیابانی که ناتانائیل وست روز ملخ را نوشت؛ ساختمان بزدری، که در فیلم‌های بسیاری نشان داده شده و بعدها به عنوان محل برگزاری مراسم P.E.N. برای تجلیل از بیلی وایلدر در نظر گرفته شد؛ و از همه مهم‌تر، ایستگاه قطار گلندیل در شب، که بیش از آنچه که در غرامت مضاعف به خاطر محدودیت‌های کاربرد نور در زمان جنگ تیره نشان داده شده رنگارنگ و جذاب است.

نشانه‌های فیلم نوآر بر بسیاری از کارگردانان هالیوود در دوره‌ی فروپاشی نظام استودیویی تأثیر گذاشت، کارگردانانی که یا این نشانه‌ها را دوباره به کار می‌بردند و یا از آنها به مثابه فرهنگ لغاتی برای هجو و تقلید سود می‌جستند. در این بین، در ادبیات سینمایی گفتمانی اندکی پیچیده‌تر در باب نوآر در سه دهه‌ی گذشته به‌آرامی سر برآورده است. کتاب‌ها و مقالات بسیاری درباره‌ی نوآر نوشته شده است که معمولاً فیلم‌های جنایی یا تریلرهای دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را بر اساس دیدگاه کلی‌شان به رؤیای آمریکایی، نقش پیچیده‌ی جنسیت و امیال جنسی در آن‌ها، و نیز اهمیت یافتن سبک سینمایی‌شان تحلیل می‌کنند. در حقیقت می‌توان گفت فیلم نوآر به یکی از مقولات مسلط در روشنفکری اواخر قرن بیستم بدل شده و در تمام عرصه‌های فرهنگی هنر، حافظه‌ی عمومی و نقد حضور فراگیر یافته است.

من در این کتاب اهمیت یا اعتبار ایده‌های فراگیر فرهنگی درباره‌ی «نوآر وارگی» را انکار نمی‌کنم، بلکه با این اصطلاح محوری هم‌چون نوعی اسطوره‌شناسی برخورد کرده، و آن را با قرار دادن فیلم‌ها، خاطرات و ادبیات انتقادی در مجموعه‌ای از قاب‌ها یا زمینه‌های تاریخی مسئله‌دار می‌کنم. یکی از مهم‌ترین این زمینه‌ها که در کتاب نسبتاً به‌طور موجز بدان خواهم پرداخت، بی‌هیچ تردیدی، تاریخچه‌ی شخصی خودم است، و شاید بهتر باشد تعیین‌کننده بودن آن را همین‌جا در آغاز و پیش از آن‌که دغدغه‌های پژوهشی و انتقادی خود را پیش‌تر ببرم نشان دهم. بهترین مکان برای شروع از اواسط تا اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ است، یعنی اندکی پیش از و در طول دوره‌ی نوجوانیم، زمانی که سینما هنوز تفریح نسبتاً ارزانی به شمار می‌آمد. تلویزیون هنوز عضوی از خانواده‌ها نشده بود (پدرم اولین تلویزیون‌مان را در حوالی سال ۱۹۵۵ خرید)، و اکثر محله‌ها سینماهای اکران مجدد داشتند که هرچند روز یک بار فیلم‌ها در آن‌ها عوض می‌شدند. در این قبیل مکان‌ها، سینما رفتن احساسی از دُوران و سِتِلان را به همراه داشت؛ کسی که اغلب هنگام پخش فیلم می‌رسید، پس از

پایان فیلم می‌نشست تا فیلم‌های کوتاه خبری یا آموزشی، آنونس فیلم‌ها، و افتتاحیه فیلم را که از دست داده بود ببیند. حتی در سینماهای اکران اول در مرکز شهر، چندان غیر معمول نبود که فیلم به صورت غیرخطی و فلش بک دیده شود. از این رو، «از این جای فیلم رسیدم» عبارتی متداول بود.

من همیشه به فیلم‌های مربوط به ماجراهای شهری علاقه داشتم. بچه که بودم در نمایش‌های بعد از ظهر شنبه، باوری بویز یا بوستون بلکی را به روی راجرز ترجیح می‌دادم. در شهرداری‌ترین سطح، در مورد فیلم‌های شهری بی‌تجربه و بیشتر عاشق مکان تاریک و هوای مطبوع و تصویر نقره‌فام خود سالن سینما بودم، سالن‌هایی که نوعی رهایی موقت از هوای شرجی شهرهای جنوبی که من در آن‌ها زندگی می‌کردم به شمار می‌آمدند. در ابتدای نوجوانی‌ام، اغلب در وضعیت جنینی می‌نشستم، زانوانم را به پشت صندلی ردیف جلویی تکیه می‌دادم، و به اندازه‌ای که جذب تصاویر، بازی‌ها و صدای روی پرده می‌شدم، در داستان فیلم‌ها غرق نمی‌شدم. آن‌چه بهتر از همه به یاد می‌آورم جزئیاتی فنیستی است: موهای طلایی مصنوعی و صدای خش‌دار لیزابث اسکات در شهر تاریک، یا پیراهن چروکیده ادموند اُبراین در حالی که نومیدانه در خیابانی شلوغ در فیلم مرده در مقصد می‌دود.

بعدها در همان دهه، پس از آنکه رفته رفته علاقه‌ای هنری به فیلم‌ها در من به وجود آمد، ذهنم از فیلمبرداری سیاه و سفید و خطرات ملودراماتیک رهایی یافت. اکنون عصرالویس و سینماسکوپ بود، اما من مبهوت بوسه قاتل، تریلری ارزان که چیزی از آن نمی‌دانستم، شده بودم. (به یاد می‌آورم که از سینما خارج شدم و به دنبال پوستر فیلم گشتم تا اینکه فهمیدم نام کارگردان فیلم استنلی کوبریک است.) به‌ویژه فیلم‌هایی را دوست داشتم که مخالف‌خوانی فلسفی یا نقد اجتماعی ارائه می‌کردند و پایانی کمتر شاد داشتند. در میان فیلم‌های مورد علاقه‌ام می‌توان به اکران مجدد داستان کارآگاهی (پرونده‌ای جنایی درباره پلیسی خشن که پی می‌برد همسرش زمانی سقط جنین کرده)، جنگل آسفالت (روایتی پر از جزئیات از یک فقره دزدی، که در آن جنایتکاران بیشترین همدردی را برمی‌انگیزند)، و بی‌رحم (داستان موفقیت یک قهرمان که او را به عنوان انسانی رذل نشان می‌دهد) اشاره کرد. به همان میزان تحت تاثیر فیلم‌های اکران اولی قرار گرفته بودم چون مرد عوضی (داستانی واقعی در مورد مردی بی‌گناه که به قتل متهم می‌شود)، هم چون یک مرد بمیر (تصویری ترسناک از یک جوان کاریزماتیک سادیستی در یک مدرسه نظامی جنوبی)، بوی خوش موفقیت (هجویه‌ای تاریک در مورد مقاله‌نویس با نفوذ برادوی و یک مأمور تبلیغات سست‌عنصر)، و حمله! (فیلمی ضد جنگ که در آن بیشتر فرماندهان

یا دیوانه‌اند یا فاسد). به دلایلی مشابه، مجذوب ترکیب خطر و شمایل شکنی در دو فیلم رویایی درباره عشق و تعلیق بودم: زن مناسب او و بیگانگان در ترن. در آن سال‌ها، چاپ مجدد جلد شومیز هنر ساده قتل ریچارد چنلر را خریدم و در ذهنم مرد خشنی را که با عنوان مقاله هماهنگ بود به خاطر سپردم. و نیز برای اولین بار بخشی از یکی از فیلم‌های آرسن ولز و سکانس افتتاحیه عجیب و غریب سفر به اعماق ترس را در پاسی از شب در یک تلویزیون برفکی دیدم.

بعدها چقدر جالب بود که متوجه شدم در آخرین دهه فیلم نوآر تاریخی می‌زیسته‌ام. از این جهت می‌گویم «تاریخی» که این اصطلاح بنیادین می‌تواند هم به سینمای معاصر و هم به ژانری منسوخ اشاره داشته باشد. این تمایز زمانی مهم به نظر می‌آید، با این حال ساده و گمراه‌کننده نیز هست. اکثر نوشته‌ها و تولیدات سینمایی معاصر در باب نوآر در دامن زدن به یک ماتم و مالیخولیا نسبت به گذشته شریک و باعث بیشترین ناراحتی‌ها هستند، چرا که آبه‌هایی که بر آن‌ها سوگواری می‌شود هنوز در کنار ما در تلویزیون حضور دارند. با به‌کارگیری یک زبان فرویدی دقیق (که بسیاری از فیلم‌های قدیمی ما را بدین کار فرامی‌خوانند) می‌توان گفت شیفتگی فعلی ما نسبت به نوآر احتمالاً متضمن نوعی آزردن خاطری، و یا تعیین‌کننده نحوه طرز تعامل با حال به میانجی خیال‌پردازی یک صحنه آغازین است. خاطراتی که من در اینجا ذکر کردم مستثنا نیستند؛ این خاطرات را اتفاقات بعدی تحت تأثیر قرار دادند، و بسیاری از خصایص فرهنگ عامه پیچیده‌ای را که من زمانی تجربه کرده بودم از قلم می‌اندازند.

اصطلاح «فیلم نوآر» زمانی که من به قول آندره برتون در «سن و سال سینما رفتن» بودم به ندرت در آمریکا شناخته شده بود. هرچند کاملاً ناشناخته نیز نبود. در مجموعه اخیری که پیرامون این موضوع گردآوری شده، آلن سیلور و جیمز آرسینی عکسی از رابرت آلد ریچ سر صحنه فیلم حمله! (۱۹۵۶) منتشر کرده‌اند، در حالی که وی یک نسخه از کتاب ریچمون بورد و آتین شومتون، چشم‌اندازی بر فیلم نوآر آمریکا، را در دست دارد. شاید آلد ریچ می‌خواسته چیزی در مورد اثرش به ما بگوید و یا شاید صرفاً این حقیقت را تصدیق کرده که بورد و شومتون فیلم قبلی وی، بوسه مرگبار، را بسیار تحسین کرده‌اند. در هر حال، سال‌ها پیش از آن‌که استودیوهای هالیوود کلاسیک کاملاً از نوسامان یابند، پیش از آن‌که موج نوی سینمای اروپا قدم به بازار آمریکا گذارد، و پیش از آن‌که خود من اصطلاح فیلم نوآر را بشنوم، فیلم‌های متعددی که منتقدان امروزی اغلب آن‌ها را نوآر توصیف می‌کنند در ذهن من جای گرفته بودند و کمک می‌کردند تا به درکی از فیلم به عنوان هنر برسم.

سیاه تراز شب به این فیلم‌ها و فیلم‌های مشابه آن، ستایشی غیرمستقیم نثار می‌کند، و توصیفی وسیع و موجز درباره فیلم نوآر آمریکا بین سال ۱۹۴۱ تا زمان حال را پیش می‌نهد. موضوع مورد مطالعه من گسترده است، و در پوشش دادن به چنین گستره زمانی‌ای ضرورتاً بعضی از اسامی مهم را از قلم انداخته‌ام. برای نمونه، تصمیم گرفتم که فیلمسازان تأثیرگذاری چون آلفرد هیچکاک و آرسن ولز — که درباره آنان در جای دیگری نوشته‌ام — را اندکی در حاشیه مطالعه‌ام قرار دهم، علیرغم این حقیقت که «R» سوزان در آخرربکا و «رُزباد» در حال سوختن در آخرهمشهری کین هریک بازتابی از یکدیگرند، و علیرغم این حقیقت که هر دو فیلم نقشی مهم در درک ما از هالیوود دهه ۱۹۴۰ دارند. با این حال، در مورد فیلم‌های اروپایی و بریتانیایی که بر هالیوود تأثیر گذاشته‌اند، بحث می‌کنم، و توجهی ویژه به بافت روشنفکری فرانسوی که در آن برای اولین بار نطفه ایده نوآر منعقد شد نشان می‌دهم. در ضمن از فیلم‌های نوآر نادیده گرفته شده یاد می‌کنم، یا دستکم غیاب آنان در نوشته‌های پیشین را مورد پرسش قرار می‌دهم، و تا حدی نیز عناصر نوآر دیگر رسانه‌ها را بررسی می‌کنم.

به منظور برخورد منصفانه با تناقض‌های تاریخ، در زمان به جلو و عقب حرکت می‌کنم. خواننده پی خواهد برد که فصل‌های ابتدایی کتاب سرو کار بیشتری با دوران کلاسیک هالیوود دارند و فصل‌های بعدی به نحوی فزاینده به مسائل دوران معاصر خواهند پرداخت. با این حال، کتاب دارای یک ترتیب دقیق تاریخی نیست، و (تا حدی شبیه به شخصیت‌های بانفوذ در هالیوود کلاسیک) انتظار ندارم همگان آن‌چه را من به روش خطی تولید کرده‌ام، به همان شیوه مصرف کنند. تنها می‌توانم به کسانی که می‌خواهند مفروضات کلی مرا متوجه شوند پیشنهاد دهم که بهتر است یک‌راست به سراغ فصل اول بروند که مقدمه واقعی من است، تا با بیشتر موضوعات مطرح شده‌ام به اجمال آشنا شوند. در فصل اول ادعا می‌کنم فیلم نوآر نه هیچ ویژگی ذاتی‌ای دارد، و نه یک فرم منحصرأ آمریکایی است. هم‌چنین می‌گویم درستی ادعای اخیر جی. پی. تِلوت را تصدیق کنم که می‌گوید تمامی بحث‌ها در مورد ماهیت نوآر «به همان اندازه با خود نقد، به‌ویژه با شیوه‌های گوناگونی که ژانرهای سینما را تعریف می‌کنیم سرو کار دارند» که با موضوعات پیش‌فرض مطالعه ما^۱ دیدگاه تِلوت برای من کمی پس از آن‌که اولین پیش‌نویس فصل اول را نوشتم و پالپ فیکشن کوئنتین تارانتینو را دیدم یک قوت قلب بود. در ابتدای این فیلم دو گنگستر در مورد تفاوت بین چیزبرگرهای پاریس و چیزبرگرهای آمریکا صحبت می‌کنند. یکی از آن دو اشاره می‌کند که «چیزبرگر رویال» بهتر از «بیگ مک» به نظر می‌رسد. به همین ترتیب

نشان خواهیم داد از آن جا که «فیلم نوآر» بهتر از هر اصطلاح آمریکایی دیگری که ممکن است مورد استفاده قرار گیرد به نظر می‌رسد، بر نحوه نگاه ما به برخی کالاهای تولید انبوه تأثیر گذاشته است.

تقریباً هم چون هر منتقد دیگری، من نیز با جلب توجه به این حقیقت آغاز می‌کنم که فیلم نوآر یک مفهوم فوق‌العاده گل و گشاد است و عمدتاً پس از ساخت خود فیلم‌ها ساخته و پرداخته شده است. با این حال شک دارم توجه انتقادی اغلب بیان‌شده نسبت به معنا و کاربرد این اصطلاح می‌تواند حاصل نوعی سوء برداشت نسبت به مفاهیم ژانری و تاریخی باشد. منطق ساختار ژانر علاقه اصلی من نبوده است، اما نگاهی مختصر به زنان، آتش، و چیزهای خطرناک (۱۹۸۷) جرج لاکف، دانشمند شناخت‌گرا، در مورد این قبیل مسائل می‌تواند آموزنده باشد، کتابی که بیشتر به یک فیلم نوآر می‌ماند. (جالب توجه آن‌که اقتباس سال ۱۹۳۲ از شاهین مالت را «زن خطرناک» نامیده بودند، و عنوان موقت اقتباس بیلی وایلدر-ریموند چندلر از غرامت مضاعف را بلوند آتش‌پاره.) لاکف منتقدی توانا در این مفهوم ارسطویی است که مقولات از عناصری با صفات و عوارض معمولی ساخته شده‌اند، مفهومی که در عین حال در نتیجه تحقیق تجربی و نیز از سوی نظریه‌پردازان متعددی چون لودویگ ویتگنشتاین، جی. آر. آستین و ژاک دریدا رد شده است. تقریباً تمام فلاسفه زبان معاصر متفق‌القول‌اند که انسان‌ها مفاهیم را با قرار دادن چیزهای مشابه در کنار هم شکل نمی‌بخشند. در عوض آن‌ها با استفاده از استعاره، مجاز مرسَل، و شکل‌های تداعی تخیلی که در طول زمان پرورش می‌یابند شبکه‌هایی از خویشاوندی خلق می‌کنند. در نتیجه، هر اصطلاح مهمی در نقد هنری به چیزی چون «شجره‌نامه»‌ای که رمون دورنیا - منتقد بریتانیایی - زمانی از آن برای توضیح فیلم نوآر استفاده می‌کرد اشاره دارد.

مطالعات شناختی به رد تشبیه آرگانیسم دورنیا گرایش دارند؛ این مطالعات استدلال می‌کنند که مقولات ساختارهای رادیکال پیچیده‌ای با مرزهای مبهم، و هسته‌ای از اعضای اصلی در مرکز را تشکیل می‌دهند. اما بیشتر مورخان فیلم - که در محدوده‌ای که لاکف «معناشناسی عینی» می‌نامد به فعالیت مشغولند و در آرزوی طبقه‌بندی فیلم‌ها بر اساس ویژگی‌های لازم و کافی آنها هستند - نه از نمودارهای درختی بهره می‌گیرند و نه از ساختارهای مرکزگرا. شاید خود واژه ژانر یا گونه، به خاطر پیوندهای ریشه‌شناسی‌اش به بیولوژی و زایش، مروج نوعی ذات‌گرایی است؛ اما حتی هنگامی که کسانی که در مورد فیلم نوآر می‌نویسند ادعا می‌کنند که دارند در مورد چیزی سیوای ژانر حرف می‌زنند، باز هم سعی می‌کنند تا فهرستی از ویژگی‌های مشخص فیلم نوآر ارائه کنند. به منظور احتراز از

بی‌قاعدگی‌های دردسرساز، گاه استدلال می‌کنند که نوآر فرمی «فرا-ژانری» است. مشکلی که در این‌جا پیش می‌آید این است که چنین استدلالی از قرار معلوم شامل ژانرهای تثبیت‌شده نیز می‌شود: می‌توان به موزیکال‌های وسترن (اکلاهما)، ملودرام‌های وسترن (دوئل در آفتاب)، علمی-تخیلی‌های وسترن (وست وُردل)، و نوآرهای وسترن (تحت تعقیب) اشاره کرد. واقعیت این است که هر فیلمی «فرا-ژانری» و یا چند ژانری است. نه صنعت فیلمسازی و نه مخاطبان کاری به قواعد ساختارگرایان ندارند، و قراردادهای فیلم همیشه به شیوه‌های چندگانه با یکدیگر در هم آمیخته‌اند. به همین نحو، هر مقوله مهمی براساس آنچه لاکف تکنیک «زنجیره‌ای کردن» توصیف می‌کند شکل گرفته است — تکنیکی که به شکل تاریخی و اجتماعی بسط می‌یابد. هر عنصر خاصی به شیوه‌های متمایزی به زنجیره متصل می‌گردد، که مطلقاً بی‌شبهات به دیگر شیوه‌هاست. (برخورد در شب هیچ نسبت خاصی با لور ندارد، حال آنکه هر دو را نوآر نامیده‌اند.) بدین‌سان اهمیت‌ی ندارد که چه تعدیل‌کننده‌ای را به یک مقوله الصاق کنیم، ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم مرزهای روشن و ویژگی‌های یکسانی برپا داریم. و نه می‌توانیم به معنای «صحیح» دسترسی داشته باشیم — صرفاً مجموعه‌ای از کاربردهای کم و بیش جالب توجه در اختیار ماست. همان‌گونه که خواهیم دید، رویکرد خود من در مقایسه با تاریخ اجتماعی و فرهنگی تمایل کمتری به نظریه‌شناختی دارد. گرچه ممکن است عجیب به نظر برسد، اما پس از بررسی اکثر کلیت‌بخشی‌های مرسوم در مورد فیلم نوآر در فصل اول، در ادامه اصطلاح فیلم نوآر را به شیوه‌ای متعارف به کار برده و یک تاریخ‌نگاری کم و بیش قراردادی را به کار بسته‌ام. این تناقض آشکار را با اشاره به این‌که فیلم نوآر تا حدی شبیه به واژگان کلی‌تری چون ژمانتیک یا کلاسیک عمل می‌کند توضیح خواهم داد. نوآر در مقام یک مفهوم ایدئولوژیک با تاریخی تماماً متعلق به خود، می‌تواند برای توضیح یک دوره، یک جنبش و یک سبک تکرارشونده به کار رود. این مفهوم هم‌چون تمامی مصطلحات انتقادی به تقلیل‌گرایی دارد، و گاهی نیز به تبعیت از دستورکارهای ناگفته و نانوشته عمل می‌کند. بنا به این دلایل و از آن‌جا که معنای آن در طی زمان تغییر می‌کند، باید در مقام یک ساختار گفتمانی مورد بررسی قرار گیرد. با این حال، این مفهوم شأنی پژوهشی داشته و موضوعات خاصی را که ارزش تأمل بیشتری دارند فرامی‌خواند. در فصل‌های بعدی کتاب به این موضوعات خواهم پرداخت، و اغلب آن‌چه را معمولاً درباره‌ی آنها گفته شده تعدیل کرده یا به چالش خواهم کشید. در فصل دوم، به ریشه‌های ادبی تریلرهای سیاه‌و‌سفید اوایل دهه ۱۹۴۰ خواهم پرداخت و استدلال می‌کنم که دیدگاه تبیینی ما در مورد ادبیات عامه‌پسند بیش از حد ساده‌انگارانه است و این‌که فیلم نوآرهای

«آغازین» را می‌توان بر حسب یک نوع یکسان‌انگاری شدید و متناقض با مدرنیسم والا در درون کلیت صنعت فرهنگ آمریکا توضیح داد. فصل سوم به مسئله مقاومت مشهور نوآر در برابر هنرهای هالیوود می‌پردازد. گرچه ادعا می‌کنم که فیلم نوآر به طور کلی هیچ سیاست ذاتی‌ای ندارد، در این فصل روی گروه خاصی از فیلم‌های نوآرگونه که بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم ساخته شدند تمرکز کرده و نشان می‌دهم چگونه یک جنبش سیاسی یا صورت‌بندی فرهنگی در هالیوود با به‌کارگیری تریلرهای سیاه با اهدافی انتقادی علیه سانسور و سرکوب سیاسی مبارزه کرد.

فصل‌های باقیمانده کتاب به نحوی فزاینده به رابطه میان فیلم نوآر تاریخی و سینمای معاصر می‌پردازند. در فصل چهارم، درباره عوامل اقتصادی تأثیرگذار بر فیلم‌های هالیوود و گرایش قابل تأمل همه‌جانبه به بهنجارسازی «بی‌مویی»ها یا «فیلم‌های رده B» بحث می‌کنم. استدلال خواهم کرد که بسیاری از فیلم نوآرهای کلاسیک اصطلاحاً کم‌بودجه در واقع تولیداتی میان‌بودجه یا با بودجه متوسط بودند، که قرار بود وارد قلمروهای مهم و جالب توچه بازار در دوره‌ای شوند که خود «بی‌مویی» رو به زوال بود. با این حال، سعی می‌کنم جذابیت خاص «بی‌مویی» را ترسیم کنم و نشان دهم چگونه سنتی از ملودرام‌های جنایی کم‌بودجه به فیلم‌های ساخته‌شده برای تلویزیون و «تریلرهای اروتیک» ویدئوکلوب‌ها قلب ماهیت یافت.

فصل پنجم به سبک فیلم‌ها می‌پردازد، اما سعی نمی‌کنم درباره این موضوع به شیوه‌ای جامع بحث کنم. چنین کاری احتمالاً غیرممکن خواهد بود؛ همان‌گونه که در ابتدای این فصل نشان خواهم داد هیچ‌گاه یک سبک نوآر واحد وجود نداشته، بلکه مجموعه پیچیده‌ای از موتیف‌ها و شیوه‌های نامرتبط در کار بوده است. با این حال نوآر معمولاً با ویژگی‌های بصری و روایی خاصی گره خورده است. من دلبسته برخی از این ویژگی‌ها که برای تقویت یک سنت پیوسته نوآر به کار رفته‌اند هستم، و این مسئله را از دو جنبه تحلیل می‌کنم: اولاً، گذار تاریخی از صنعتی که سیاه و سفید در آن حاکم بود به صنعتی تحت حاکمیت رنگ؛ در ثانی، نقش رو به رشد هجو، تقلید و مد در گسترش ژانری که به شکلی خودآگاه پست‌مدرن است.

در فصل ششم درباره استعاره مرکزی تاریکی در خود اصطلاح فیلم نوآر بحث می‌کنم و استدلال می‌کنم که نژاد یکی از بی‌شمار دلالت‌های این اصطلاح است. همان‌گونه که بسیاری از منتقدان اشاره کرده‌اند، فیلم نوآرهای کلاسیک آکنده از اروتیسم و فسادند و اغلب مواجهه بین مردان سفیدپوست دگرجنس‌گرا با همجنس‌گرایان یا زنان به لحاظ جنسی مستقل

را نشان می‌دهند؛ اما بسیاری از این فیلم‌ها در عین حال دربردارندهٔ مواجهه با «غیریت»‌های نژادی نیز هستند. برای جلب توجه به بحث نژاد، تاریخچه‌ای از شیوه‌هایی که در آن‌ها فیلم نوآرها هویت‌های آسیایی-آمریکایی، لاتین-آمریکایی، و آفریقایی-آمریکایی را نشان داده‌اند ارائه می‌کنم. بخش عمدهٔ این فصل کمی بیش از یک بررسی اجمالی است، اما با توجهی ویژه به فیلم‌های متأخر کارگردانان آفریقایی-آمریکایی در زمینه‌هایی که ادبیاتِ اعتراضِ اجتماعی سیاهان همیشه نسبتی مهم با نوآر داشته به پایان می‌رسد.

فصل هفتم و پایانی این کتاب نیز یک بررسی است، اما گستره‌ای بی‌شک وسیع‌تر و ساختار استدلالی آزادتری دارد. در این فصل نوآر را در وسیع‌ترین زمینهٔ ممکن بررسی کرده و نشان می‌دهم چگونه درک ما از این اصطلاح نه تنها به میانجی فیلم‌ها و نوشته‌های انتقادی، بلکه در عین حال به میانجی تمام آن رسانه‌هایی که عصر اطلاعات را برمی‌سازند شکل گرفته است. این فصل با ارائهٔ نقشه‌ای از بازارِ نمایشی معاصر و جلب توجه به دیگر حوزه‌های بازار که نوآر خواهان فتح آن‌هاست پایان می‌یابد. با این حال هدف عمدهٔ این فصل نمایش این حقیقت است که چگونه ایدهٔ فراگیر و وفق‌پذیر نوآر نمونه‌هایی فراهم آورده که نشان می‌دهد نوآر بر چیزهایی سوای فیلم‌ها نیز تأثیر می‌گذارد.

شاید عنوان دیگر پروژهٔ این کتاب می‌توانست «هفت شیوهٔ نگرستن به فیلم نوآر آمریکا» باشد، چرا که هریک از فصل‌های این کتاب موضع اندک متفاوتی نسبت به موضوع اتخاذ می‌کنند. در هر مورد می‌کوشم تا به جامعیت دست یابم؛ اما هریک از فصل‌های کتاب قابلیت آن را دارند تا در حد و اندازهٔ کتابی مستقل بسط یابند، و هیچ توهمی ندارم که این فصل‌ها سخن آخر در مبحثی که طرح می‌کنند محسوب شوند. حداقل توانسته‌ام داده‌های تاریخی‌ای را که ممکن نبود جای دیگری یکجا پیدا شوند کنار هم گرد آورم، و تفاسیری جدید بر چندین فیلم آشنا ارائه کنم. امیدوارم دین من به دیگر نویسندگان آشکار باشد و مسیرهایی برای کشف و بررسی توسط منتقدان بعدی گشوده باشم. مسلماً در آینده نوشته‌های بیشتری دربارهٔ فیلم نوآر پدید خواهد آمد. همان‌گونه که به زودی پی خواهیم برد، فیلم نوآر هم پدیده‌ای متعلق به گذشته است که تا زمانی پیش از آن که من به دنیا بیایم گسترش می‌یابد، و هم نشانهٔ پاتولوژیکِ زمانهٔ فعلی تسخیر شده توسط رسانه است. فیلم نوآر در اروپا کلید خورد، اما اکنون به مشخصهٔ پابرجای فرهنگ آمریکا تبدیل شده و در آینده نیز همین‌طور باقی خواهد ماند.