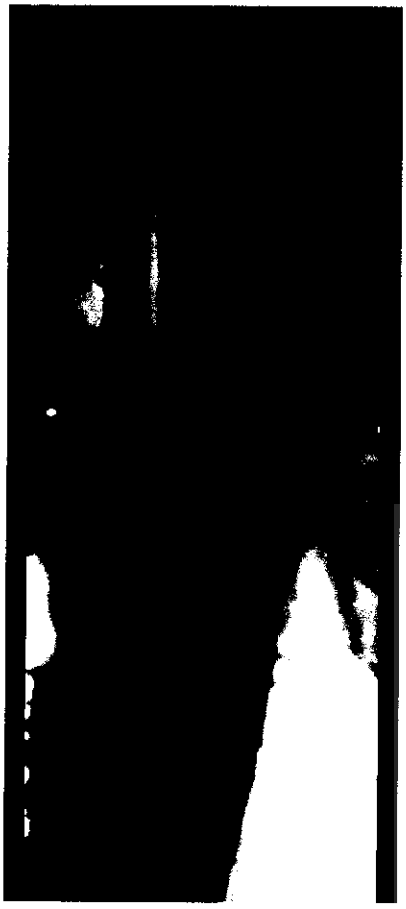
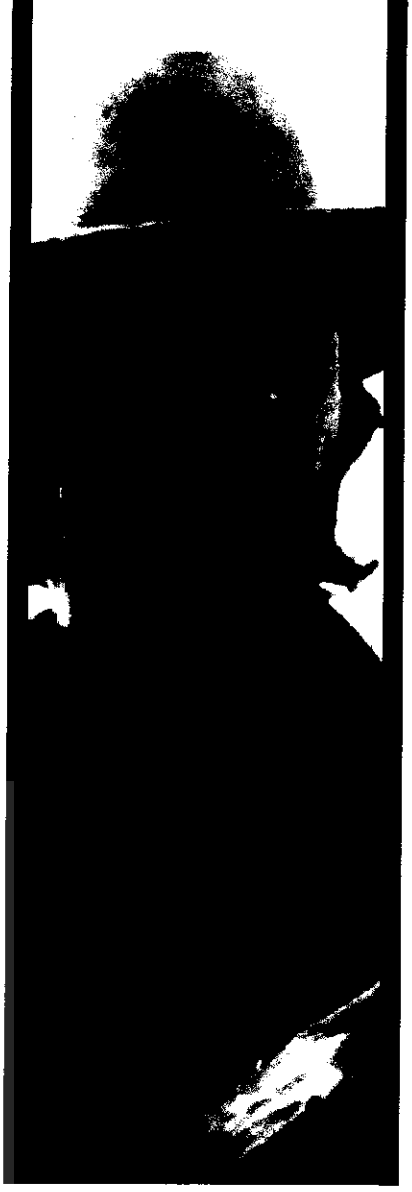
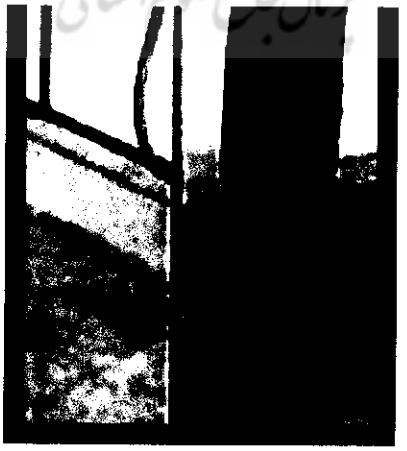
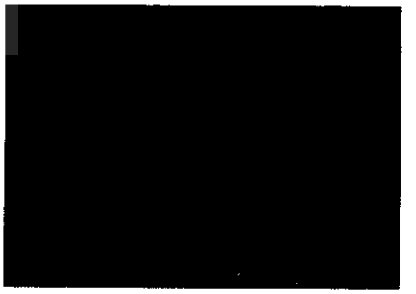
سه ژانر





Film GENRES





فصلی از کتاب «هنر فیلم»
چاپ هفتم

دیوید بوردول /کریستین تامپسن
ترجمهٔ م.ا.

وسترن در اوایل تاریخ سینما به‌وجود آمد، و در اوایل دهۀ ۱۹۱۰ تثبیت شد. این ژانر تا حدی بر واقعیت تاریخی متکی‌ست، چراکه در غرب آمریکا گاوچران و یاغی و مهاجر و قبیلۀ سرخ‌پوست وجود داشته است. این فیلم‌ها همچنین بر تصویری که آوازها، قصه‌های عامه‌پسند و نمایش‌های صحنه‌ای «غرب وحشی» از پیشگامان غرب نشان می‌دهند، متکی‌اند؛ بازیگران اولیۀ این فیلم‌ها گاهی این آمیزۀ واقع‌گرایی و اسطوره را بازتاب داده‌اند: تام میکس، ستارۀ نقش گاوچران، پیش‌تر در تگزاس رنجر بوده، بعد در نمایش‌های «غرب وحشی» حضور داشته و در نمایش‌های گاوچرانی مقام قهرمانی کسب کرده.

در همان اوایل پیدایش این ژانر، جدال میان نظم متمدنانه و مرزنشینی بی‌قانون، به مضمون محوری فیلم‌ها بدل شد. از شرق و شَهر مهاجران از راه رسیدند تا خانواده‌شان را آن‌جا مستقر کنند، و معلم‌هایی که هدف‌شان آموزش‌دادن بود، و بانکدارها و کارمندان دولت. در تقابل با این‌ها، در آن طبیعت گسترده، کسانی مستقر بودند خارج از حیطۀ تمدن - نه‌فقط سرخ‌پوستان بلکه یاغیان، شکارچیان و دلالان، و گله‌داران طمع‌کار.

شمایل‌نگاری، این دوگانگی را تشدید می‌کند. واگن‌های سرپوشیده و خط آهن در تقابل با اسب و قایق قرار می‌گیرد؛ مدرسه و کلیسا در تقابل با تک آتش روی تپه‌ها. همچون اغلب ژانرها، لباس‌ها نیز به شکل شمایل‌نگارانه اهمیت دارد. لباس‌های رسمی و اتوکشیدۀ مهاجران در مقابل لباس‌های محلی سرخ‌پوستان و شلوارهای جین و کلاه‌های لبه‌دار گاوچران‌ها.

قهرمان نمونه‌ای وسترن به‌طرز جالبی میان دو قطب تماتیک قرار می‌گیرد. در خانه، در میان بدویت، اما طبیعتاً متمایل به قانون و مهربانی، گاوچران اغلب میان وحشی‌گری و تمدن معلق است. ویلیام س. هارت، یکی از محبوب‌ترین ستاره‌های اولیۀ وسترن، شخصیت «مرد بد خوب» را تجسم بخشیده است. در **لولاهای جهنم** (۱۹۱۶)، خواهر یک کشیش می‌کوشد او را به راه بیاورد: یکی از نماهای فیلم نمایانگر دو شیوۀ مختلف زندگی اوست.

درمیانه‌بودن قهرمان، پیرنگ‌های معمول در وسترن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. او می‌تواند در ابتدا در سمت یاغیان قرار داشته باشد، یا می‌تواند صرفاً از کشمکش کناره بگیرد. در هر دو حالت، او به شکل بی‌ثباتی به‌سمت زندگی پیشنهادی از سوی ازراه‌رسیدگان به سرحد جذب می‌شود. قهرمان درنهایت تصمیم می‌گیرد به نیروهای قانون بپیوندد، و در جنگ با هفت‌تیرکشان اجیرشده، راهزن‌ها، یا هر چیزی که فیلم به‌عنوان تهدید ثبات و پیشرفت مطرح می‌کند، کمک کند.

همچنان که ژانر گسترش پیدا کرد، به ایدئولوژی اجتماعی‌ای که در قراردادهایش به شکل تلویحی وجود داشت، پیوند پیدا کرد. پیشروی جمعیت سفیدپوست به‌سمت غرب مأموریتی تاریخی قلمداد شد، و فرهنگ‌های بومی مغلوب معمولاً بدوی و وحشی تلقی شدند.

ژانر وحشت اغلب با احساسی که در تماشاگر ایجاد می‌کند شناخته می‌شود. هدفش ایجاد شوک، نفرت و انزجار - خلاصه، ترس است. این انگیزه باقی قراردادهای ژانر را شکل می‌دهد.

فیلم‌های وسترن پر از کلیشه‌های نژادپرستانه دربارۀ آمریکایی‌ها و اسپانیایی‌های بومی‌ست. اما در موارد معدودی فیلمسازان، آمریکایی‌های بومی را به‌عنوان شخصیت‌هایی تراژیک نمایش دادند، که نه‌فقط به علت نزدیکی‌شان به طبیعت، بلکه به دلیل انقراض نحوۀ زندگی‌شان مورد ستایش قرار گرفتند. بهترین نمونۀ اولیه شاید فیلم **آخرین بازماندۀ موهیکان** (۱۹۲۰) باشد.

علاوه بر این، این ژانر دربارۀ رام‌کردن وحشی‌گری نیز چندان خوشبینانه نبود. تسلیم‌شدن نهایی قهرمان فیلم به ارزش‌های تمدن اغلب با حسرت به ازدست‌دادن آزادی همراه است. در **تیراندازی مستقیم** جان فورد (۱۹۱۷)، چیان هری (با بازی هری کاری) توسط گله‌دار شروری اجیر می‌شود تا کشاورزی را از زمینی بیرون کند، اما او عاشق دختر کشاورز می‌شود و عهد می‌کند که اصلاح شود. کشاورزان را دور هم جمع می‌کند و کمک می‌کند که گله‌دار را شکست دهند. اما او میل چندانی به سروسامان‌گرفتن در کنار مالی [دختر] ندارد.

در این مجموعه ارزش‌ها، بسیاری صحنه‌های قراردادی حالت استاندارد پیدا می‌کند - حملۀ سرخ‌پوستان به قلعه‌ها یا قطارهای باری، همراهی شرم‌گنانۀ یک قهرمان زمخت با یک زن، آگاهی قهرمان از سوزانده‌شدن کلبۀ مهاجران، سرقت یاغیان از بانک یا دلیجان، تیراندازی اوج‌گیرنده در خیابان‌های غبارآلود شهر. نویسندگان و

کارگردان‌ها می‌توانند با بداعتی که در ارائهٔ این عناصر به خرج می‌دهند مشخص شوند. در وسترن‌های اسپاگتی پرطمطراق سرجو لئونه، هر قراردادی با جزئیات تمام کش پیدا می‌کند یا در گسترهٔ بزرگی بسط می‌یابد، طوری که تیراندازی نهایی فیلم **به‌خاطر یک مشت دلار** (۱۹۶۶) قرار بوده به صحنهٔ گاوبازی شبیه شود.

بداعت‌های روایی و تماتیک هم در این ژانر وجود دارد. پس از وسترن‌های لیبرالی نظیر **پیکان شکسته** (۱۹۵۰) در دههٔ پنجاه، به فرهنگ‌های بومی احترام بیش‌تری گذاشته شد. در **بزرگ‌مرد کوچک** (۱۹۷۰) و **سرباز آبی** (۱۹۷۰)، ارزش‌های تماتیک قراردادی معکوس شد، زندگی سرخ‌پوستان متمدن و جامعهٔ سفیدپوست چپاول‌گر نشان داده شد. برخی فیلم‌ها وجه غیرمتمدن قهرمان را در معرض نمایش گذاشتند، نشان دادند که او به‌طرز خطرناکی غیرقابل‌کنترل (**وینچستر ۷۳**، ۱۹۵۰)، حتی روان‌پریش است (**تیرانداز چپ‌دست**، ۱۹۵۸). قهرمانان **این گروه خشن** (۱۹۶۹) را می‌شد در وسترن‌های اولیه، ضدقهرمان‌هایی ناب درنظر گرفت.

نوع تازه‌ای از پیچیدگی قهرمان در **جویندگان** جان فورد (۱۹۵۶) به چشم می‌خورد. پس از حملهٔ کومانچی‌ها به خانهٔ برادر ایتن ادواردز، او در جست‌وجوی برادرزادهٔ دزدیده‌شده‌اش دبی برمی‌آید. انگیزهٔ او در ابتدا علایق خانوادگی‌ست، اما عشق نهانی او به زن‌برادرش نیز، که توسط مهاجمان مورد تجاوز قرار گرفته و کشته شده، در این قضیه دخیل است. وردست ایتن، مرد جوانی که یک رگش چروکی‌ست، درمی‌یابد که هدف ایتن نه نجات دبی، بلکه قتل اوست، به این جهت که او زن یک کومانچی شده. نژادپرستی خشن ایتن و انتقام خشمگنانهٔ او درنهایت منتهی می‌شود به شبیخون به دهکدهٔ سرخ‌پوستان. در پایان فیلم، ایتن به‌سوی تمدن بازمی‌گردد، اما در آستانهٔ در می‌ایستد و به‌سوی صحرا می‌رود.

این نما به‌طرز هراس‌آوری یادآور **تیراندازی مستقیم** است؛ فورد حتی جان وین را واداشته که عادت رفتاری هری کاری را که آرنج‌هایش را در دست می‌گرفت، تکرار کند. اما اکنون به‌نظر می‌رسد که گاوچران بی‌هدف محکوم است به این که خارج از تمدن زندگی کند، چراکه قادر نیست اندوه و نفرتش را رام کند. او که بیش‌تر وحشی‌ست تا متمدن، هنگامی که از ارواح مردهٔ کومانچی‌ها سخن می‌گوید، لعنت‌شده به‌نظر می‌رسد، تا «همیشه در میان بادها سرگردان باشد». این پیرنگ تلخ از این مضمون ابدی نشان‌گر این است که چگونه قراردادهای یک ژانر می‌تواند در طول تاریخ دگرگون شود.

[redacted]

درحالی که وسترن آشکارا توسط موضوع، مضمون، و شمایل‌نگاری تعریف می‌شود، ژانر وحشت اغلب با احساسی که در تماشاگر ایجاد می‌کند شناخته می‌شود. فیلم وحشت هدفش ایجاد شوک، نفرت و انزجار - خلاصه، ترس است. این انگیزه باقی قراردادهای ژانر را شکل می‌دهد.

چه چیزی می‌تواند ما را بترساند؟ نمونه‌ای‌ترین مورد، یک هیولاست. در فیلم وحشت، هیولا یک نقض قانون طبیعت است، نوعی انحراف از منطق معمول احتمالات. هیولا می‌تواند به‌شکلی غیرطبیعی بزرگ باشد، مثل کینگ‌کنگ. هیولا می‌تواند عبور از مرز میان مرگ و زندگی باشد، نظیر کاری که خون‌آشام‌ها و مرده‌های متحرک می‌کنند. هیولا می‌تواند یک انسان معمولی باشد که تغییرشکل می‌دهد، نظیر دکتر جکیل که محلولی را می‌خورد و به مستر هاید شرور بدل می‌شود. یا هیولا می‌تواند تجسم نوعی بیولوژی ناشناخته برای علم باشد، نظیر موجودات فیلم‌های **بیگانه**. احساس ترس موجود در این ژانر معمولا از یک قرارداد شخصیتی خلق می‌شود: یک هیولای تهدیدگر و غیرطبیعی.

باقی قراردادها از این یکی تبعیت می‌کنند. واکنش ما به هیولا می‌تواند توسط شخصیت‌های دیگر هدایت شود که با وحشت به آن واکنش نشان می‌دهند. در **آدم‌های گربه‌ای** (۱۹۴۲)، یک زن مرموز می‌تواند، ظاهراً، به یک پلنگ بدل شود. انزجار و وحشت ما با واکنش شوهر زن و همکارش تأیید می‌شود. برعکس، می‌دانیم **تی‌تی فیلم** وحشت نیست، چراکه، با این‌که آن موجود غیرطبیعی‌ست، تهدیدگر نیست و بچه‌ها همچون تهدید با او برخورد نمی‌کنند.

پیرنگ فیلم وحشت اغلب با حملهٔ هیولا به زندگی معمولی آغاز می‌شود. در واکنش به آن، شخصیت‌های دیگر بایستی کشف کنند که هیولا آزاد است و بکوشند او را نابود کنند. (در برخی موارد، مثل مواقعی که شخصیتی توسط دیوها تسخیر شده، دیگران می‌کوشند او را نجات بدهند.) این پیرنگ می‌تواند به شیوه‌های مختلفی گسترش پیدا کند - این که هیولا به حمله‌های متعددی دست بزند، یا مردم از باور این که هیولا وجود دارد سر باز بزنند، یا سر راه شخصیت‌هایی که می‌خواهند آن را نابود کنند موانعی

ایجاد شود. مثلاً در **جن گیر**، شخصیت‌ها به‌تدریج کشف می‌کنند که ریگن تسخیر شده است؛ حتی پس از این‌که به این مسئله پی می‌برند، تازه باید بکوشند جن را بیرون کنند.

مضامین خاص این ژانر نیز از واکنش مورد نظر نشأت می‌گیرند. اگر هیولا ما را می‌ترساند، دلیلش این است که قانون طبیعت آشنای ما را نقض می‌کند، ژانر مناسب است برای اشاره به محدودیت‌های دانش بشری. شاید مهم باشد که مسئولان ناباوری که بایستی متقاعد شوند که هیولا وجود دارد، اغلب دانشمند هستند. در موارد دیگر، خود دانشمندان سهوا با آزمایش‌های خطرناک‌شان باعث به‌وجودآمدن هیولاها می‌شوند. یک قرارداد معمول از این نوع پیرنگ، شخصیت‌هایی را شامل می‌شود که نتیجه می‌گیرند چیزهایی هست که انسان از آن‌ها آگاه نیست. دیگر الگوی تماتیک معمول در سینمای وحشت، برترس از محیط متکی‌ست، مثل موقعی که حوادث هسته‌ای و دیگر فجایعی که انسان محور آن است، هیولاهای عجیب‌الخلقه‌ای را پدید می‌آورد نظیر مورچه‌های غول‌پیکر فیلم **آن‌ها!**

عجیب نیست که شمایل‌نگاری فیلم وحشت شامل دکورهایی‌ست که هیولاها ممکن است در آن‌ها مخفی شوند. خانه‌های تاریک قدیمی که گروهی قربانی بالقوه در آن جمع شده‌اند در سال ۱۹۲۷ در **گربه و قناری** به‌کار گرفته شد و اخیراً در **The Hunting** (۱۹۹۹) و **دیگران** (۲۰۰۱) از نو مورد استفاده قرار گرفت. گورستان‌ها می‌توانند پر از مرده‌های متحرک باشند، آزمایشگاه‌های دانشمندان محل آدم‌های مصنوعی (همچون **فرانکنشتاین**)، فیلمسازان با این قراردادها بازی کرده‌اند، همچون موقعی که هیچکاک در **روانی** یک متل معمولی را در کنار یک عمارت منحوس و رو به‌زوال همجوار می‌کند یا جرج رومرو در **Dawn of the Dead** نبرد انسان و مرده‌های متحرک را به بازار خرید منتقل کرده است. ژانر فرعی **اره‌برقی** قاتلانی مافوق انسان را وامی‌دارد که دکورهای روزمره‌ای نظیر کمپ‌های تابستانی و محله‌های حومه‌نشین را به خاک و خون بکشند.

گریم غلیظ به شکل نامعمولی در شمایل‌نگاری فیلم وحشت رواج دارد. چهره و دست‌های پرمو می‌تواند نشانه‌ای باشد از تغییرحالت به یک انسان گرگ‌نما، درحالی‌که پوست خشک و چروکیده نشانه‌ای‌ست از مومیایی. برخی بازیگران متخصص تغییرشکل‌دادن به بسیاری موجودات ترسناک هستند. لون چانی، که نقش شبح اصلی را در **شبح اپرا** (۱۹۲۵) بازی کرد، به «مرد هزارچهره» معروف بود. گریم بوریس کارلوف در نقش هیولای فرانکنشتاین در **فرانکنشتاین ۱۹۳۰** او را چنان غیرقابل‌تشخیص کرد که عنوان‌بندی فیلم بعدی‌اش بود که تماشاگران را آگاه کرد که او بازیگر آن نقش بوده. اخیراً جلوه‌های ویژهٔ کامپیوتری در تغییر شکل بازیگران به هیولا به گریم یاری می‌رساند. فیلم وحشت نیز همچون وسترن در دوران صامت شکل گرفت. بسیاری از مهم‌ترین آثار اولیهٔ این ژانر آلمانی بودند - برجسته‌تر از همه **مطب دکتر کالیگاری** (۱۹۲۰) و **نوسفراتو** (۱۹۲۲)، نخستین اقتباس از رمان **دراکولا**. بازی‌های پرتکلف، گریم غلیظ، و دکورهای دفرمه ویژگی‌های شاخص سینمای اکسپرسیونیسم آلمان بود که فضایی دهشت‌زا و مافوق طبیعی را به نمایش می‌گذاشت.

بازیگران این موزیکال‌ها نیز با لباس‌های صحنه‌ای‌شان قابل‌تشخیص‌اند. طی دههٔ ۱۹۳۰، فرد آستر مشهورترین کلاه بلند تاریخ سینما را به سر می‌کرد. کلاهی تداعی‌گر موزیکال‌ها

از آن‌جا که فیلم وحشت می‌تواند تأثیر عاطفی‌اش را از گریم و جلوه‌های ویژهٔ ارزان به‌دست آورد، ژانر وحشت مدت‌های مدیدی ژانر محبوب فیلمسازان کم‌هزینه بوده است. طی دههٔ ۱۹۳۰ یک استودیوی هالیوودی درجهٔ دوم، یونیورسال، مجموعه‌ای فیلم وحشت تولید کرد. **دراکولا** (۱۹۳۱)، **فرانکنشتاین** (۱۹۳۱)، و **مومیایی** (۱۹۳۲) بسیار پرتماشاگر از آب درآمدند و به این استودیو کمک کردند که به یک کمپانی مهم بدل شود. یک دهه بعد، واحد تولید فیلم‌های ردهٔ ب آر.کا.او. زیر نظر وال لیوتن مجموعه‌ای فیلم فرهیخته و تیره و تار با بودجهٔ ناچیز ساخت. کارگردان‌های لیوتن با اشارات، گذاشتن هیولاها در خارج قاب و غرق‌کردن فضا در تاریکی کارشان را پیش می‌بردند. مثلاً در **آدم‌های گربه‌ای**، ما هرگز تغییر شکل قهرمان زن فیلم را به پلنگ نمی‌بینیم، و خود جانور را هم در برخی صحنه‌ها به شکل لحظه‌ای می‌بینیم. فیلم تأثیرش را از سایه‌ها، صدای خارج از قاب، و واکنش شخصیت‌ها به‌دست می‌آورد.

در دهه‌های بعدی، فیلمسازان کم‌هزینهٔ دیگری نیز به این ژانر روی آوردند. فیلم وحشت به محصول اصلی تولیدات مستقل آمریکایی در دههٔ ۱۹۶۰ بدل شد، و بسیاری از این فیلم‌ها مخاطب نوجوان را هدف قرار می‌دادند. به همین نحو، **شب مردهٔ جرج رومرو** (۱۹۶۸) با بودجه‌ای معادل ۱۱۴۰۰۰ دلار ساخته شد، اما موفقیتش در نمایش‌های دانشگاهی به احیای این ژانر کمک کرد.

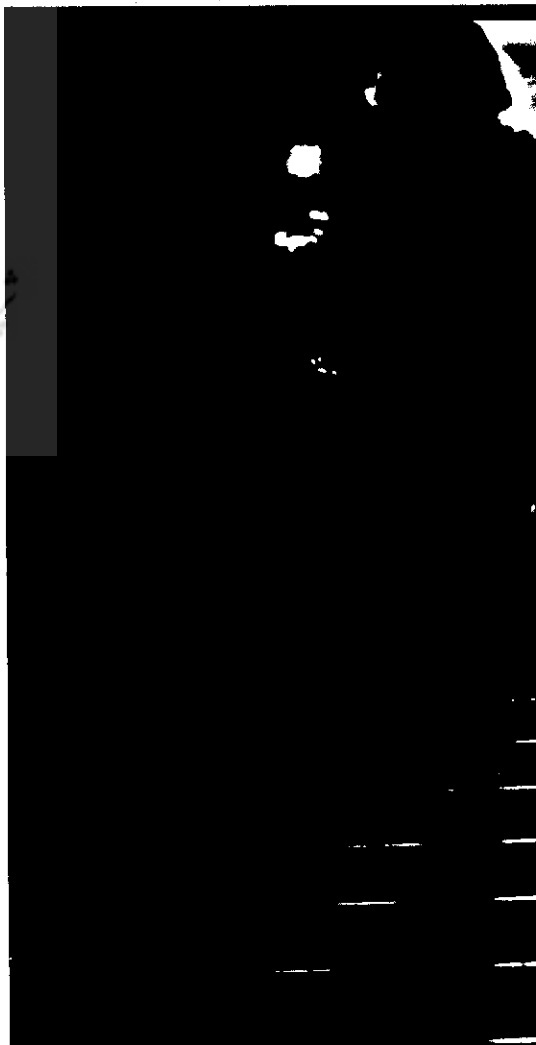
پروژهٔ جادوگر بلر (۱۹۹۹) که با بودجهٔ مشهور ۳۵۰۰۰ دلاری ساخته شد، تماشاگر بین‌المللی زیادتری نیز به‌دست آورد. امروزه فیلم وحشت به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین ژانرهای فیلمسازی تجاری باقی مانده است.

طی دههٔ ۱۹۷۰ این ژانر احترام جدیدی کسب کرد، صرفاً به دلیل اعتبار **بچهٔ رزماری** (۱۹۶۸) و **جن گیر** (۱۹۷۳). این فیلم‌ها با عرضهٔ خشونت و اکشن انزجارآمیز با عریانی بی‌سابقه بدعت‌گذار شدند. وقتی ریگنِ تسخیرشده روی صورت کشیش که روی او خم شده بود استفراغ کرد، استانداردی جدید برای تصویر وحشت‌آور شکل گرفت.

فیلم‌های وحشت پرهزینه در دورانی محبوبیت کسب کردند که هنوز به پایان نرسیده. بسیاری از کارگردان‌های مهم هالیوود در این ژانر کار کرده‌اند، و بسیاری از فیلم‌های این ژانر - از **آرواره‌ها** (۱۹۷۵) و **کاری** (۱۹۷۶) گرفته تا **حس ششم** (۱۹۹۹) و **مومیایی** (۱۹۹۹) - به فروش‌های بالا دست یافته‌اند. شمایل‌نگاری این ژانر به فرهنگ معاصر تسری پیدا کرده، به طراحی ظرف‌های ناهار و پارک‌های تفریحی، فیلم‌های کلاسیک وحشت بازسازی شده‌اند (**آدم‌های گربه‌ای**، **دراکولا**) و قراردادهای ژانر مورد هجو قرار گرفته (**فرانکنشتاین جوان**، **Beetlejuice**).

درحالی‌که وسترن طی دههٔ ۱۹۷۰ رو به زوال گذاشت، فیلم وحشت سی سالی هست که تماشاگرش را حفظ کرده است. این دوام کارشناسان سینما را به تلاش برای یافتن توجیه فرهنگی واداشته. بسیاری از منتقدان معتقدند که ژانر فرعی فیلم وحشت خانوادگی در دههٔ ۱۹۷۰، نظیر **جن گیر** و **Poltergeist**، انعکاسی‌ست از دغدغه‌های اجتماعی نسبت به فروپاشی خانواده‌های آمریکایی. دیگران معتقدند پرستگری این ژانر از مسئلهٔ معمولی‌بودن و گروه‌بندی سنتی اجتماع هماهنگ است با دوران پس از جنگ ویتنام و پس از جنگ سرد: تماشاگران شاید از اعتقادات بنیادی‌شان دربارهٔ جهان و جایگاه‌شان در آن دچار تردید هستند. محبوبیت پردوام مجموعه‌های اره‌برقی نوجوان محور طی دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شاید ارضاگر شیفتگی جوانان و همزمان با آن تشویش آنان است نسبت به مقولهٔ سکس و خشونت - که جلوه‌های ویژهٔ پیچیده نیز که می‌تواند صحنه‌های خشن و گروتسک بیافریند، به جذابیت آن افزوده. تا اواخر دههٔ ۱۹۹۰، قراردادهای فیلم وحشت چنان آشنا شده که هجویه‌های این فیلم‌ها نیز پرفروش از آب درآمده‌اند: **مردان سیاه‌پوش** (۱۹۹۷)، **مردان سیاه‌پوش دو** (۲۰۰۲)، و مجموعه‌های «**Scary Movie**» و «**جیغ**». دلیلش هر چه باشد، فیلمسازانی که در ژانر وحشت کار می‌کنند توانسته‌اند میان قرارداد و بداعت نوعی دینامیزم ایجاد کنند که لازمهٔ هر ژانر سینمایی‌ست.

اگر وسترن تا حد زیادی بر مبنای موضوع پیشگامان آمریکایی شکل گرفت و سینمای وحشت بر مبنای تأثیر عاطفی تماشاگر، موزیکال در واکنش به ابداعات فنی به‌وجود آمد. گرچه در دوران صامت نیز تلاش‌های



گاه‌گاهی برای هماهنگ‌کردن صدای زنده و موسیقی همراهش در صحنه‌های آوازخوانی و رقص صورت گرفته بود، این مفهوم که فیلم تشکیل شده باشد از مجموعهٔ آوازهای پی‌درپی، تا اواخر دههٔ ۱۹۲۰ که صدای ضبط‌شده به سینما معرفی شد، به‌عمل درنیامد. یکی از اولین فیلم‌هایی که صدای انسانی را به‌شکل مشخص در خود گنجاند، **خوانندهٔ جاز** (۱۹۲۷) بود، که تقریباً هیچ دیالوگ ضبط‌شده‌ای نداشت ولی چندین ترانه داشت.

در ابتدا بسیاری از موزیکال‌ها حالت جُنگ داشتند، برنامه‌هایی پر از ترانه با اتصال داستانی اندک یا بدون داستان. چنین جُنگ‌هایی به فروش این فیلم‌های ناطق اولیه در بازارهای خارجی کمک کردند، چون در این بازارها تماشاگران حتی اگر دیالوگ و شعرها را نمی‌فهمیدند، باز هم از اجرا لذت می‌بردند. وقتی زیرنویس و دوبله مشکلات زبان را حل کردند، موزیکال‌ها به داستان‌های پیچیده‌تری روی آوردند. فیلمسازان پیرنگ‌هایی طراحی کردند که زمینهٔ لازم را برای ترانه‌ها فراهم کند.

دو الگوی پیرنگ تیپیک موزیکال‌ها طی دههٔ ۱۹۳۰ به‌وجود آمد. یکی پشت صحنهٔ موزیکال بود، با روایتی که تمرکزش روی خواننده‌ها و رقصنده‌هایی‌ست که داخل داستان فیلم برای مردم برنامه اجرا می‌کنند. موزیکال موفق اولیهٔ کمپانی برادران وارنر، **خیابان ۴۲ام** (۱۹۳۳)، از الگوی پشت صحنهٔ موزیکال استفاده کرد تا رقصنده‌ای همچون روبی کیلر را جایگزین ستارهٔ بزرگی کند که درست پیش از افتتاح نمایش پایش شکسته. کارگردان به کیلر می‌گوید: «وقتی می‌روی بالای سن یک نوجوانی، وقتی بیایی پایین یک ستاره‌ای!» و درواقع هم او دل تماشاگران را به‌دست می‌آورد. در طی آن دهه موزیکال‌های با رقص‌های پرجزئیات بازبی برکلی برادران وارنر، فیلم‌های متروگلدوین مه‌یر که متکی بود به زوج جوان جودی گارلند و میکی رونی در مجموعهٔ فیلم‌های «بیا یک نمایش راه بیندازیم!»، و مجموعهٔ فیلم‌های باشکوه آر.کا.او. با تیم رقص فرد آستر و جینجر راجرز، همگی قراردادهای موزیکال پشت صحنه‌ای را تثبیت کردند. نمونه‌های بعدی شامل موزیکال‌هایی‌ست که شخصیت‌هایش بازیگر فیلم‌اند، نظیر **آواز در باران** (۱۹۵۲). نمونه‌های متأخرتر موزیکال‌های پشت صحنه‌ای عبارتند از **میثاق‌ها، That Thing You Do!**، و **به عشق چه ربطی دارد**.

اما این‌طور نیست که همهٔ موزیکال‌ها در موقعیت حرفهٔ نمایش شکل بگیرند. موزیکال سرراست هم وجود دارد، که در آن آدم‌ها در موقعیت‌های روزمره هم می‌خوانند و می‌رقصند. حتی در موزیکال‌های پشت صحنه‌ای نیز شخصیت‌ها گهگاه در دکورهای روزمره می‌زنند زیر آواز. موزیکال‌های سرراست اغلب کمدی‌های رمانتیک‌اند، و در آن‌ها شخصیت‌ها عموماً پیشروی رابطه‌شان را با بیان ترس‌ها، فراق و شادی‌ها به آواز نشان می‌دهند. ما یکی از این موزیکال‌ها، **در سنت‌لویس به دیدنم بیا**، را در فصل دهم تحلیل خواهیم کرد. در سال ۱۹۶۸، یک کارگردان فرانسوی یک موزیکال رمانتیک را به حد اعلا رساند، شخصیت‌های **فیلم دختران جوان روشفور** اغلب دیالوگ‌های فیلم را به آواز بیان کردند، و بسیاری از رهگذران نیز همراه با آن در خیابان‌های شهر به رقص مشغول شدند.

در هر دو نمونهٔ موزیکال پشت صحنه‌ای و سرراست، آوازها اغلب با قصهٔ عاشقانه همراه است. اغلب قهرمان مرد و زن درمی‌یابند که زوج رمانتیک کاملی هستند، زیرا با هم اجرای زیبایی را شکل می‌دهند. این در **بیا برقصیم** وقتی اتفاق می‌افتد که شخصیت جینجر راجرز در آواز «امروز روز فوق‌العاده‌ای نیست؟» دلخوری اولیه‌اش را از فرد آستر کنار می‌گذارد و در پایان کاملاً عاشق هم می‌شوند. این شگرد پیرنگ، برچسب همیشگی این ژانر باقی مانده است. در **واگن موسیقی** (۱۹۵۳)، آستر باز هم هم‌رقص بی‌میلش، این‌بار سید چریس، را در آواز «رقصنده در تاریکی» جذب می‌کند، و جان تراولتا در **تب شنبه‌شب** (۱۹۷۷) در سن رقص دیسکو با هم‌رقص رمانتیکش آشنا می‌شود.

جدا از الگوهای پشت صحنه‌ای و رمانتیک، موزیکال اغلب با داستان‌های مخصوص بچه‌ها پیوند دارد. **جادوگر شهر زمرد** نمونهٔ اولیه‌ای‌ست برای این مورد. نمونهٔ دیگر موزیکال بیوگرافی **هانس کریستین آندرسن** (۱۹۵۲) است. کارتون‌های سینمایی اغلب موزیکال‌اند، سنتی که آن را والت دیزنی در سال ۱۹۳۷ با **سفیدبرفی و هفت کوتوله** بنا کرد و با فیلم‌هایی چون **شیرشاه** و **Lilo and Stitch** تا امروز دوام داشته است. درواقع، در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ موزیکال زنده دیگر به نمونه‌های نادر بدل شد و فیلم‌های انیمیشن تا حد زیادی ارضای سلیقه‌هایی را که آواز را می‌پسندیدند در تسخیر خود گرفت.

گرچه موزیکال را اغلب با داستان‌های عاشقانهٔ سبک و کمدی تداعی می‌کنیم، روایت‌های جدی‌تر و حتی تراژیک نیز به‌صورت موزیکال ساخته شده‌اند. **داستان وست‌ساید** رمانسی‌ست دربارهٔ تداخل فرهنگ‌ها و با مرگ قهرمان فیلم به پایان می‌رسد. **Pennies from Heaven** فضای تیره و تار دوران بحران اقتصادی را با شخصیت‌هایی که روی آوازهای آن دوران لب می‌زنند بازمی‌نماید. اما حتی در این نمونه‌ها نیز یک ماجرای عاشقانه - گرچه با پایان ناشاد - اساس کنش داستانی را تشکیل می‌دهد. اما درحالی‌که وسترن و فیلم وحشت اغلب وجه تیرهٔ طبیعت انسان را مکاشفه می‌کنند، موزیکال‌های هالیوود اغلب تمایل دارند به تحلیل از

آرمان‌های آمریکایی: جاه‌طلبی به نتیجه می‌رسد (نمایش قهرمان فیلم موفق می‌شود!)، ماجرای عاشقانه معمولاً به خیر و خوشی تمام می‌شود، و آرمان‌های بزرگ توجیه می‌شود. حتی یک اعتصاب کارگری نیز در انتها با اتحاد رمانتیک رؤسا و جناح‌های کارگری به پایان می‌رسد، مثل **بازی پیژاما**.

طیف موضوع در موزیکال چنان گسترده است که مشخص کردن شمایل‌نگاری مربوط به ژانر بسیار دشوار است. اما موزیکال پشت صحنه‌ای دست‌کم دکورهای خاص خودش را دارد: اتاق‌های رختکن و گوشه‌های صحنهٔ تئاتر، اتاق‌های پشت صحنه، کلوب‌های شبانه با سن ارکستر و رقص. به همین ترتیب، بازیگران این موزیکال‌ها نیز با لباس‌های صحنه‌ای‌شان قابل تشخیص‌اند. طی دههٔ ۱۹۳۰، فرد آستر مشهورترین کلاه بلند تاریخ سینما را به سر می‌کرد، کلاهی چنان تداعی‌گر موزیکال‌های او که در ابتدای **واگن موسیقی** - که آستر در نقش یک بازیگر از کارافتادهٔ سینما ظاهر می‌شود - می‌تواند با این پدیده شوخی کند. کت و شلوار سفید تراولتا در **تب شنبه‌شب** به شمایل دوران دیسکو بدل شد. اما فرصت بداعت در موزیکال فراوان است، مثل آوازهای داخل کارخانه (**بازی پیژاما**) یا داخل یک خیابان مرتفع (**داستان وست‌ساید**).

تکنیک‌های خاص موزیکال‌ها نیز به همین ترتیب متنوع است. موزیکال‌ها تمایل دارند به روشن‌بودن، و طراحی لباس‌ها و دکورهای مفرح، تا رقص‌ها واضح در معرض دید باشند. به دلیل مشابه، فیلم رنگی خیلی زود در موزیکال‌ها به‌کار گرفته شد، از جمله در **وویی!** ادی کانتور، و **جادوگر شهر زمرد**. برای نمایش الگوهایی که رقصنده‌ها شکل می‌دهند، دوربین اغلب به شکل غیرطبیعی متحرک است و می‌تواند حتی روی کرینی قرار گیرد که به پرواز درآید. یکی از تکنیک‌هایی که در موزیکال‌ها رواج دارد چندان به چشم تماشاگر نمی‌آید: لب‌زدن روی آوازهای ضبط‌شده. در طول تاریخ سینما، متداول‌ترین برخورد برای آوازخوان‌ها این بوده که ترانه‌های‌شان را از پیش ضبط کنند. سر صحنه، لب‌های‌شان را هماهنگ با آواز تکان می‌دهند. این تکنیک به خواننده‌ها این امکان را می‌دهد که آزادانه حرکت کنند و بر حرکات‌شان متمرکز باشند. این نوع ضبط صدا در سینما جز در این موارد نادر است.

موزیکال آستر - راجرز آر.کی.او. در سال ۱۹۳۵، **Swing Time**، یکی از نمونه‌های بارز موزیکال پشت صحنه‌ای‌ست. در اوایل فیلم قهرمان، قمارباز و رقصنده‌ای با نام کوچک لاکی، می‌کوشد صحنهٔ نمایش را کنار بگذارد و ازدواج کند. درجا متوجه می‌شویم که نامزدش با او جور نیست؛ او رقصنده نیست (و حتی در صحنه‌های اولیهٔ فیلم که دوستان مرد می‌کوشند او را فریب دهند تا به عروسی نرسد حضور ندارد). صحنه‌های افتتاحیه در دکورهای قراردادی صحنهٔ نمایش، گوشه‌های صحنه، رختکن، اتفاق می‌افتد. بعدتر، وقتی لاکی به شهر می‌رود و با قهرمان زن فیلم، پنی (نامی که یادآور «لاکی کورتر» است)، زن فوری از او بدش می‌آید. صحنهٔ مفرحی در مدرسهٔ رقص هست که زن در آن کار می‌کند که در آن لاکی وانمود می‌کند که در رقص دست‌وپاچلفتی‌ست. اما وقتی صاحب مدرسه پنی را اخراج می‌کند، لاکی با رقصی ناگهانی، زیبا، ماهرانه و تمرین‌نشده شغل او را نجات می‌دهد. در پایان خصومت ناپدید می‌شود و صاحب مدرسه آن دو را به یک کلوب آبرومند برای آزمون صدا معرفی می‌کند.

در میانه‌بودن قهرمان، پیرنگ‌های معمول در وسترن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. او می‌تواند در ابتدا در سمت یاغیان قرار داشته باشد، یا می‌تواند صرفاً از کشمکش کناره بگیرد.

موانع از راه می‌رسد، در ابتدا به شکل رقابت میان لاکی و رهبر ارکستر در کلوب و نیز اعتقاد اشتباه پنی مبنی بر این‌که لاکی می‌خواهد به‌سراغ نامزدش برگردد. نزدیک پایان فیلم، این طور به‌نظر می‌رسد که پنی می‌خواهد لاکی را رها و با رهبر ارکستر ازدواج کند. او و لاکی با هم ملاقات می‌کنند، ظاهراً برای بار آخر، و گفت‌وگوی‌شان با اهداف متفاوت رابطهٔ میان بازی و رابطهٔ عاشقانه را آشکار می‌کند:

پنی: او [دختر] خوشگل می‌رقصه؟

لاکی: کی؟

پنی: دختری که دوستش داری؟

لاکی: آره - خیلی.

پنی: دختری که می‌خوای باهاش عروسی کنی.

لاکی: آه، نمی‌دونم. من با تو رقصیدم. دیگه دلم نمی‌خواد برقصم.

این‌که فرد آستر دیگر دلش نخواهد برقصد تهدید غایی‌ست، و ترانهٔ «دیگر نمی‌خوام برقصم» منتهی می‌شود به آوازی دوصدایی که تأیید دوباره‌ای‌ست بر این‌که آن‌ها برای هم ساخته شده‌اند. در پایان، لاکی و پنی به هم می‌پیوندند.

فیلم به قراردادهای تازه تثبیت‌شدهٔ ژانر ارجاع می‌دهد. لاکی کلاه‌بلند و لباس‌های رسمی فرد آستر را در صحنه‌های متوالی می‌پوشد. آستر و راجرز در دکورهایی می‌رقصند که شکل تیپیک طراحی موزیکال‌های دههٔ ۱۹۳۰ را دارد. اما فیلم در ترانهٔ فوق‌العاده‌ای به‌نام «Bojangles of Harlem» به‌زیبایی از قرارداد جدا می‌شود، جایی که آستر از رقصنده‌های سیاه‌پوستی که طی فعالیت صحنه‌ای او در دههٔ ۱۹۲۰ بر او تأثیر گذاشته بودند ستایش می‌کند. وقتی

این جا با چهرهٔ سیاه ظاهر می‌شود، این یک کلیشهٔ توهین‌آمیز نیست، بلکه تقلید بیل «بوژانگل» رابینسن، بزرگ‌ترین رقصندهٔ استپ سیاه‌پوست در تمام آن دوران است. (این ستایش بسیار غیرمعمول است چراکه رابینسن آن‌موقع در استخدام کمپانی رقیب، فاکس قرن بیستم، در همراهی با موزیکال‌های شرلی تمپل بود.)

Swing Time به‌رغم دکورهای پشت صحنه‌ای و پیرنگ حرفهٔ نمایش‌اش، چند آواز نیز در دکورهای روزمره دارد. وقتی لاکی به دیدن آپارتمان پنی می‌رود، هنگامی که زن مشغول شامپوزدن به موهایش است، مرد آواز «The Way You Look Tonight» را می‌خواند - از پیانوی مناسبی در آپارتمان استفاده می‌کند تا آواز را همراهی کند (گرچه صدای موسیقی غیرداستانی ارکستر نیز شنیده می‌شود). اما وقتی این زوج به چشم‌انداز برفی حومهٔ شهر می‌روند، هنگام خواندن «یک رمانس خوب» دیگر هیچ سازی در محل نیست - فقط ارکستر ناپیدا هست. همچنان که بارها و بارها در موزیکال‌ها به ما یادآوری می‌شود، این دنیا برای آدم‌ها این امکان را فراهم می‌کند که در هر زمان و هر مکانی، خودشان را با آواز و رقص بیان کنند.

در بررسی فیلم اغلب لازم است برخی چیزها را که به‌طور معمول بدیهی فرض کرده‌ایم آشکار کنیم - پیش‌فرض‌هایی که چنان بنیادین است که دیگر حتی به آن‌ها توجه نمی‌کنیم. ژانرها، در کنار انواع اساسی فیلم نظیر داستانی و مستندبودن، انیمیشن، زنده، سینمای بدنه‌ای یا فیلم تجربی، جزو گروه‌های بدیهی فرض شده است. در ته ذهن‌هامان هر فیلمی را که می‌بینیم، این گروه‌بندی‌ها شکل می‌دهند به این که انتظار داریم چه ببینیم و چه بشنویم. واکنش‌مان را هدایت می‌کنند. وادارمان می‌کنند که فیلم را به‌گونه‌ای خاص به منطق درآوریم. این گروه‌بندی‌ها که میان فیلمسازان و تماشاگران مشترک است، شرطی‌ست برای هنر سینما آن‌طور که اغلب مواقع آن را تجربه می‌کنیم.

اما فیلم‌های دیگری نیز جز فیلم بلند داستانی زنده وجود دارد. گونه‌های دیگری از فیلمسازی نیز وجود دارد، که همچنان که در فصل اول دیدیم، به شیوهٔ تولید بستگی دارد و اهداف فیلمسازان. متداول‌ترین دستهٔ این نوع فیلمسازی، مستند، تجربی، و انیمیشن است، که در فصل بعد به آن خواهیم پرداخت. ▶

ژانرها و جامعه

مفهوم کارکرد اجتماعی ژانر به‌عنوان یک آیین از تئوری مردم‌شناسانهٔ کارکردگرایی استروس نشأت می‌گیرد. یک ورسیون از مدل آیینی کتاب **ژانرهای هالیوودی** تامس شاتز (نیویورک: رندوم‌هاوس، ۱۹۸۱) است. نیز نگاه کنید به **موزیکال هالیوود** جین فولر (لندن: انستیتوی فیلم بریتانیا، ۱۹۸۲) و **موزیکال آمریکایی** ریچارد دیک آلتمن (بلومینگتن: نشر دانشگاه ایندیانا، ۱۹۸۷). آلتمن بعدها نگرش بدگمانه‌اش را در کتاب **فیلم/ژانر** (لندن: انستیتوی فیلم بریتانیا، ۱۹۹۹) اصلاح کرده و شرح و بسط داده که بسیاری مسائل مربوط به ژانر را مطرح کرده است.

مفهوم دیگر کارکرد اجتماعی ژانر معتقد است که فیلم‌های ژانری به‌شکل ضمنی به گروه‌های اجتماعی می‌پردازند - تا حدی زنان و اقلیت‌های نژادی - که در جامعه سرکوب و ارعاب می‌شوند. داستان‌ها و شمایل‌نگاری ژانر این گروه‌ها را همچون تهدیدی برای مدل زندگی اکثریت به تصویر می‌کشند. در نتیجه، کنش فیلم در جهت کنترل و شکست این عناصر عمل می‌کند. یکی از نوشته‌ها در این بحث را می‌توانید در مقالهٔ رابین وود، «مقدمه‌ای بر فیلم وسترن آمریکایی» در کتاب **سینما، ایدئولوژی، فیلم‌ها و فرهنگ** جلد اول (گردآوری، نشر دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۸۵) بیابید. ص ۱۹۵ - ۲۲۰. نقد نیز، نوروی، سیکرد و را نیز می‌توانید در کتاب **فلسفه و سینما: به دنبالهٔ جایی فلیپ برول کارول** (نیویورک: راتلج، ۱۹۹۰) ص ۲۹۸ - ۳۱۶ بیابید.

برای نگاهی به رویکردها به ژانر، همچنین تحلیل بسیاری از ژانرهای هالیوودی، نگاه کنید به کتاب **استیو نیل، ژانر و هالیوود** (لندن: راتلج، ۲۰۰۰). مجموعهٔ متنوعی از رویکردها نیز در کتاب تدوین شده توسط ویلیام ویستن دیکس موجود است، **Film Genre 2000: New Critical Essays** (آلبانی: نشر دانشگاه ایالتی نیویورک، ۲۰۰۰).

[redacted]

طیف وسیعی از قراردادهای ژانر وسترن، در کنار فیلم‌ها و شخصیت‌های مهم، در دو کتاب مرجع یافتنی‌ست: **وسترن**، تدوین شده توسط فیل هاردی (لندن: Aurum، ۱۹۹۱) و **فرهنگ وسترن انسیکلوپدیای فیلم بریتانیا**، تدوین ادوارد بوسکومب (نیویورک: Allanson، ۱۹۸۸). بحث مادوران قراردادهای وسترن توسط کتاب **The Six - Gun Mystique** جان کاوالتی (بولینگ گرین، اوهایو: Bowling Green Popular Press، ۱۹۷۵) شکل گرفته است. هاوارد هیوز یک ژانر فرعی وسترن را در این کتاب خلاصه کرده است: **وسترن اسپاگتی** (لندن: I.B. Tauris، انگلستان، پاکت اسپشیال، ۲۰۰۱).

نوئل کارول به جنبه‌های زیبایی‌شناسی فیلم وحشت در کتاب **فلسفه وحشت** می‌پردازد: تحلیل کارول، که بعدهای بحث ژانر را برده، توسط سیمون آ. فریز تکمیل شده: **The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror** (2000, Boulder, Colo.: Westview). و جنبهٔ اجتماعی بحث در کتاب **کالتور تودور** موجود است: هیولاهای دانشمندان دیوانه، ماشین‌های فرهنگی از سینمای وحشت (آکسفورد: بلک‌ول، ۱۹۸۹). کتاب تدوین شده توسط نیل هاردی نیز یک کتاب مرجع فشرده است: **وحشت** (لندن: Aurum، ۱۹۸۵).

برای یک تاریخ عمومی مردم‌نگارهای آمریکایی نگاه کنید به کتاب **آیین مردم: موزیکال آمریکایی** (نیویورک: سنت مارتین، ۱۹۸۱). مقاله‌هایی نیز در مورد این مباحث در کتاب تدوین شده توسط ریک آلتمن، **ژانر: موزیکال** (لندن: راتلج و کگان پاول، ۱۹۸۱) موجود است.

کتاب رجوعاره باربوس، **آوازی در تاریکی: پیدایش فیلم موزیکال** (نیویورک: نشر دانشگاه آکسفورد، ۱۹۹۵) نگاهی انداخته به موزیکال‌های اولیهٔ آمریکایی و به موزیکال‌های جنگ، مانند و فیلم‌های داستانی دههٔ ۱۹۳۰ می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین راهنماهای تولیدی متمرکز بر موزیکال، توسط آرتور فرید اداره می‌شود که بحث مربوط به آن در کتاب هیو فوردین موجود است: **صفهای سرگرمی: واعظ فرید در متروگلدوین‌مایر** (نیویورک: دابل دی، ۱۹۷۵). ◀