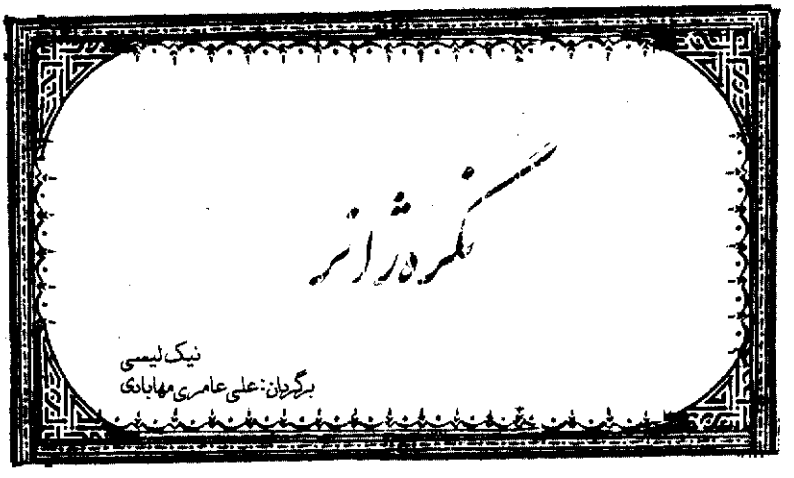
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



درآمد

احتمالاً در برخی از مراحل بررسی و تحصیل رساله‌ها، به مطالعهٔ ژانر پرداخته‌اید و گرچه شاید اصطلاح مذکور هنوز کاملاً وارد گفتمان یا زبان رایج نشده باشد، تقریباً همه با این نظر که متون مشابه به صورت گروهی کنار هم قرار گیرند، آشنا هستند. در واقع یکی از موفق‌ترین سلسله‌کتاب‌ها برای نوجوانان، *نقطهٔ وحشت* (که نامش از ژانر وحشت می‌آید) عنوان خود را از یک ژانر گرفته است؛ پس ژانر از جنبهٔ ظاهری، مفهوم صریحی است که به نوعی از متون خاص ارجاع می‌دهد:

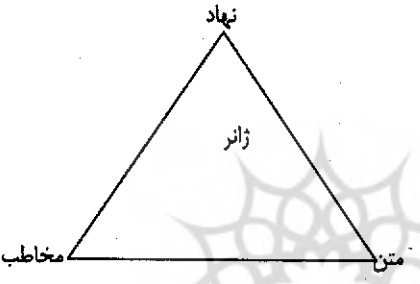
> ژانرها را می‌توان به منزلهٔ الگوها/فرم‌ها/سبک‌ها/ساختارهایی تعریف کرد که از چهارچوب محصولات هنری منفرد فراتر می‌روند و بر سازه‌ای که هنرمند برای پدیدآوردن آن‌ها به کار گرفته است، هم‌چنین خوانش مخاطبان تأثیر می‌گذارند. (رایال. ۱۹۷۵. ص ۲۸)

در این فصل ما تعریف الگوها/فرم‌ها/سبک‌ها/ساختارهای ژانرهای خاصی را در کانون توجه قرار خواهیم داد. این کار را با بررسی مجموعه‌عناصری انجام خواهیم داد که اساساً مرکب از شخصیت‌ها، دکورها، شمایل‌نگاری، روایت و سبک متن هستند. این عناصر طرح کلی و پایهٔ ژانر را ارایه می‌دهند. به هر حال پیش از آن‌که موارد مطالعاتی فراوان را بررسی کنیم، لازم است تا به رابطهٔ بین متون ژانری، مخاطبان آن‌ها، هنرمندان و نهادهایی بنگریم که آن‌ها را تولید می‌کنند.

تعریف بالا حاکی از آن است که ژانر در فضایی بین هنرمندان، مخاطبان و خود متن قرار دارد. به هرحال تمام متون رسانه‌ای، به استثنای آن‌هایی که در اینترنت توزیع شده‌اند، نیاز به نهادی رسانه‌ای دارند که متن را تولید کند، نهادی که در عمل واسطهٔ بین هنرمند و مخاطب شود. حتی رمان‌نویس‌هایی که جزو مستقل‌ترین هنرمندان هستند، در غالب موارد ناشری دارند و برای چاپ

و توزیع آثارشان نیازمند مؤسسهٔ انتشاراتی هستند. به همین روال، نقاشان برای به نمایش‌گذاردن هنر خود نیاز به نمایشگاه دارند. بیشتر شکل‌های متون دیگرمحصولات گروه‌هایی از افراد هستند که با یکدیگر همکاری می‌کنند، البته باید اذعان کرد که افراد خاص مانند کارگردان فیلم یا نمایش‌نامه یا خوانندهٔ موسیقی پاپ غالباً نظارتی کنترل‌کننده بر تولید دارند.

تعیین محصولات تولیدکنندگان متون به عنوان نهادها و نه به صورتی که رایال در بالا اشاره می‌کند، بر این موضوع صحه می‌گذارد که عملکردهای تکنولوژیک که در تولید رسانه‌ها دخیل هستند، بر آفرینش متن تأثیر می‌گذارند؛ برای نمونه نحوهٔ استقرار سه دوربین که در شیوهٔ استودیویی تولید تلویزیونی به کار می‌رود، جلوه‌ای متمایز به اغلب کمدی‌های تلویزیونی و مجموعه‌های خانوادگی می‌بخشد. هم‌چنین نهادها مسئول بازاریابی و توزیع متن نیز هستند.



نیت مؤلف می‌تواند کانون توجه نقد هنری شود. به عبارت دیگر، هدف تلاش و جست‌وجو برای یافتن چیزی است که مؤلف می‌گوید. نقد ژانری کانون توجه گسترده‌تری دارد و هیچ یک از اجزای سه‌گانهٔ بالا را بر دیگری ترجیح نمی‌دهد. نقد ژانر نگاهی گسترده به سه عرصهٔ متمایز دارد:

۱. تأیید می‌کند که هنرمندان ضمن کار بر زمینهٔ نهاد، یک متن رسانه‌ای ژانری پدید می‌آورند که در آن دانش مربوط به قواعد و قراردادهای ژانر به چشم می‌خورد و آشنایی مخاطبان با این دانش نیز مورد توجه قرار گرفته است.

۲. مخاطبان می‌توانند ژانر را برای رده‌بندی متون مورد استفاده قرار دهند.

۳ . نهادها می‌توانند ژانر را برای دسته‌بندی متون و فروش آن‌ها به مخاطبان به کار ببرند.

گرچه ژانر مفهومی مهم و مستقل است، به دو و سه وسیله‌ای اشاره دارد که در نهادهای رسانه‌ای و مخاطبان دیده می‌شوند. کانون توجه این متن بر ژانر به منزلهٔ سازمان‌دهندهٔ اجزای متنی است. این سازمان بخشی مهم از روند پویای خوانش را تشکیل می‌دهد. در حالی که متون به خودی خود در حکم آثار مصنوع وجود دارند، صرفاً می‌توانند با کنش خواندن زنده شوند. متنِ بدون مخاطب به منزلهٔ متن بی‌فایده است گرچه شاید کاغذ آن برای پراندن و زدن حشرات مفید باشد!

متن، مجموعه‌ای از طرح‌های کلی یا مسیرهای عمومی است که خواننده باید آن‌ها را گویا کند. خواننده برای انجام این کار پیش‌ـاستنباط‌های مشخصی را در کنش خوانش می‌آورد، زمینه‌ای مبهم از باورها و انتظاراتی که مؤلفه‌های گوناگون اثر را می‌توان در چهارچوب آن‌ها ارزیابی کرد. در حالی که روند خوانش ادامه می‌یابد، به هر حال چنین انتظاراتی از طریق آن‌چه می‌آموزیم، تغییر می‌یابد. (ایگلتن. ۱۹۸۳. ص ۷۷)

چون هدف این فصل بررسی ژانر در متون است، در ادامه اساساً ژانر را به صورت پدیده‌ای تقریباً ایستا مورد بحث قرار می‌دهیم. به هر حال باید به یاد داشته باشیم که ژانرها دائماً تغییر می‌یابند، جرح و تعدیل می‌شوند و خود را ازنو تعریف می‌کنند.

قواعد ژانری

دنی پشت به در ایستاد و درست به زاویه‌ای نگریست که در آن راهروها به هم متصل می‌شدند. صدای ممتد و نامنظم پتکی که بر دیوار کوبیده می‌شد، پرطنین بود و لحظه به لحظه شدیدتر می‌شد. آن موجود با جیغ و زوزه و دشنام‌هایی که بر زبان می‌آورد، او را تعقیب می‌کرد. رویا و واقعیت بدون هیچ خدشه‌ای درهم آمیخته بود.

آن موجود به گوشهٔ دیوار رسید.

دنی از جنبه‌ای احساس آرامش کرد. آن موجود پدرش نبود. نقاب چهره و بدن او پاره‌پاره و ریزریز شده و تبدیل به یک شوخی ترسناک شده بود. آن چیز پدرش نبود، هم‌چنین موجود نمایش ترسناک وحشت *شنبه‌شب‌ها* نبود که با چشم‌های چرخنده، شانه‌های بزرگ، خمیده و پیراهن خونی نمایش داده می‌شد. آن موجود پدرش نبود.

(کینگ. ۱۹۷۷. ص ۳۹۶ تا ۷)

ارجاع به *استیون کینگ* (نویسندهٔ معروف رمان‌های وحشت) سرنخی آشکار به ژانری می‌دهد که در آن رمان استیون کینگ به روشنی با وحشت مرتبط می‌شود. به هر حال در این بخش از رمان درخشش خوانندگان به راحتی می‌توانند آن را با ژانر وحشت مرتبط سازند؛ آن موجود با جیغ و زوزه و دشنام‌هایی که بر زبان می‌آورد، او را تعقیب می‌کرد. رویا و واقعیت بدون هیچ خدشه‌ای درهم آمیخته بود.

استفاده از واژهٔ موجود دلالت‌های ضمنی‌ای را به همراه دارد که نشان می‌دهد آن‌چه در پی دنی آمده انسان نبوده است؛ هم‌چنین هر نوع توصیف از واژه‌هایی را که می‌توان ارایه داد، نفی می‌کند. چهرهٔ *پاره‌پاره و ریزریز*، نمایان‌گر خشونتی افراطی است. این موضوع که رویا و واقعیت در هم می‌آمیزد، حاکی از دنیایی روایی است که در آن قواعد معمول به کار نمی‌رود. هم‌چنین جیغ و زوزه‌کشیدن نشانه‌های صوتی ژانر وحشت هستند.

این اطلاعات چه کاربردی برای خوانندگان دارد؟ وقتی مشخص می‌شود که اثری به ژانر خاصی تعلق دارد، خواننده انتظارات خاصی نسبت به آن‌چه در ادامه خواهد آمد، پیدا می‌کند.

همچنین نسبت به قواعدی که در این دنیای خاص روایی (داستان) مورد استفاده قرار می‌گیرد.

البته لازم نیست تا متون ژانر وحشت تمام انتظارات را برآورده سازند ولی اگر نتوانند شمار قابل قبولی از آن‌ها را دنبال کنند، دیگر متن ژانر ترسناک محسوب نخواهند شد. اگر متنی تعداد فراوانی از قواعد ژانری را بشکند، خطر بیگانه‌شدن با خواننده را درپی خواهد داشت؛ زیرا وی متن را به گونه‌ای می‌خواند که انتظار دارد ژانری باشد.

روایت اساساً طرحی کلی است که برای معنی بخشیدن به متون و کل جهان مورد استفاده قرار می‌گیرد. ژانر هم طرحی کلی است، گرچه صرفاً برای آن به کار می‌رود که به متون معنی ببخشد. تنها در موارد بسیار نامعمول می‌توان زندگی را ژانر قلمداد کرد. تصور اساسی *ارسطو* از ژانر به منزلهٔ ابزاری مورد اقتباس قرار گرفت که با آن می‌شد متون عامه‌پسند را تحلیل کرد. آثار کلاسیک نقد ژانر شامل آثار جیم *کیتسز* (۱۹۶۹) *رابرت وارشو* (۱۹۷۰) و *کالین مک‌آرتور* (۱۹۷۲) می‌شود. در این نوشتار به سوی تشریح ژانر پیش می‌رویم و به شناسایی قواعد ژانرهای مختلفی می‌پردازیم. همچنین متونی را بررسی خواهیم کرد که شاید بتوان آن‌ها را ژانری دانست، از جمله مسابقات تلویزیونی و روزنامه‌های قطع کوچک (جنجالی)؛ ولی شاید بهتر باشد که چنین آثاری را به منزلهٔ قالب (فرمت) تعریف کنیم. به هر حال یکی از مسائل اصلی پیرامون ژانر در حکم مفهوم، به صورت نوعی معما مطرح می‌شود؛ این‌که ژانر زودتر می‌آید یا متن؟ از یک سو می‌توان گفت که ژانر به وسیلهٔ متن تعریف می‌شود، از سوی دیگر ما شخصیت‌های متن، مکان، شمایل‌نگاری، روایت و سبک را به این خاطر درک می‌کنیم که آن‌ها را متعلق به ژانر خاصی می‌دانیم.

طرح کلی و پایهٔ ژانر

هنگام تلاش برای دریافتن این موضوع که آیا متنی به ژانر خاصی تعلق دارد یا نه، بهترین نقطهٔ شروع تهیهٔ فهرستی از موارد زیر است: انواع شخصیت‌ها، مکان، شمایل‌نگاری، روایت، سبک متن و سپس بررسی این‌که آیا موارد مذکور در هر ژانری به کار می‌روند یا نه.

به هر حال با این روش نمی‌توان تمام متون ژانری را به نحو مناسبی رده‌بندی کرد؛ برای نمونه لازم نیست که موسیقی مکانی داشته باشد (برای یک لحظه اجرای آن را در نظر نگیرید) و تمام ژانرها نیز از ستاره‌های خاص خود برخوردار نیستند. همچنین برخی از متون ژانری بیش از یک ژانر را دربر می‌گیرند. در این بخش به توصیف عوامل تشکیل‌دهندهٔ طرح کلی ژانر می‌پردازیم و مثال‌هایی از ژانرهای جنایی و وسترن می‌آوریم.

شخصیت‌ها

شخصیت‌ها را می‌توان به شکلی مناسب در حکم *عرصه‌های رویداد*[1] قلمداد کرد. به هر حال از جنبهٔ ژانر ما به نوع قهرمان مرد، قهرمان زن یاغی و غیره علاقه‌مندیم. بسیاری از ژانرها

1. action

۲. در این‌جا نویسنده به افکار *ولادیمیر پراپ*، نظریه‌پرداز بزرگ ادبی و روسی و مشخصاً کتاب *ریخت‌شناسی حکایت‌های عامیانه* وی نظر دارد که نخستین بار در ۱۹۲۸ منتشر شد ولی در سال ۱۹۵۸ بود که ترجمهٔ انگلیسی آن در دسترس قرار گرفت و در دنیای غرب به اهمیت کتاب او پی بردند. منطق پراپ این بود که کوشش برای رده‌بندی تمام حکایات عامیانه یا در واقع روایات از طریق محتوای آن‌ها نادرست است؛ زیرا این کار گستردگی بسیار بیشتری دارد. او کوشش کرد تا نشان دهد که چگونه حکایت‌های عامیانه از طریق ساختاری مشترک با هم پیوند دارند و این ساختار را می‌توان دربارهٔ هر حکایت عامیانهٔ قدیمی یا از جنبه نظری، جدیدی به کار گرفت. چنان‌که آکادمیسین‌های دههٔ ۱۹۶۰ دریافتند، استفاده از افکار پراپ نه فقط هنگام تعمق در دنیای اسرارآمیز حکایت‌های عامیانه روسی مفید است، دربارهٔ بسیاری (و به گفتهٔ برخی تمام) از متون روایی هم کاربرد دارد.

پروپ می‌گوید که هفت عرصهٔ رویداد یا کارکردهای روایی وجود دارد: ضد قهرمان، اهداگر، یاور، شاهدخت، اعزام‌کننده، قهرمان (جوینده یا قربانی)، قهرمان دروغین. هر یک از این شخصیت‌ها نقش مشخصی در پیشبرد روایت دارند؛ برای نمونه نقش ضدقهرمان ایجاد اختلال در

شخصیت‌هایی دارند که می‌توان آن‌ها را به منزلهٔ تیپ‌های ژانری طبقه‌بندی کرد. شاید این تیپ‌ها کلیشه‌ای یا مختص ژانر خاصی باشند؛ برای نمونه می‌توان یک روسپی کلیشه‌ای را به شخصیت‌های درون متن یا آدم‌های دنیای واقعی مرتبط ساخت. از سوی دیگر شخصیت (معمولاً مذکر) سروان یا ستوان در فیلم‌های پلیسی و مجموعه‌های تلویزیونی، شخصیتی ژانری است. این شخصیت ژانری، رییس (مرد اول سازمان) قهرمان اصلی است و سعی دارد وی را که جنایتکاران تعقیب را می‌کند، تحت کنترل داشته باشد. این شخصیت کلیشه‌ای نیست؛ زیرا با او در زندگی واقعی یا دست‌کم متون غیر داستانی مواجه نمی‌شویم. به طور خلاصه کلیشه‌ها هم می‌توانند تیپ‌های ژانری باشند و در زندگی واقعی هم دیده شوند ولی تیپ‌های ژانری فقط در متون وجود دارند. در آثار جنایی ژانری، قهرمان (قهرمانِ پرایی[۲]) معمولاً پلیس یا کارآگاه خصوصی است و در فیلم‌های وسترن معمولاً یک کابوی خوب است به جز در *چهل تفنگ* (۱۹۵۷) و *جانی گیتار* (۱۹۵۴) که این شخصیت زن است. در آثار جنایی ضدقهرمان معمولاً قهرمان را تأیید می‌کند. در فیلم‌های وسترن که شخصیت‌های مؤنثشان معمولاً در حاشیه قرار دارند، قهرمان زن معمولاً در خانه می‌ماند و به امور خانوادگی و تربیت فرزندان می‌پردازد. ضدقهرمان‌ها معمولاً شامل تبهکاران آثار جنایی یا سرخ‌پوستان (بومیان آمریکایی شمالی) یا کابوی‌های بد (مثلاً گله‌دزدها) در فیلم‌های وسترن هستند.

محل وقوع رویداد

محل وقوع رویداد به لوکیشن از جنبهٔ مکانی (فضایی) و زمانی مرتبط می‌شود. آثار جنایی معمولاً در محیط شهری معاصر می‌گذرند؛ برای نمونه در سینما، شیکاگو طی سال‌های ممنوعیت تولید و فروش مشروبات الکلی (۱۹۳۳تا۱۹۲۰) در آمریکا جزو این مکان‌ها است. فیلم‌های وسترن مکان (سرحدات آمریکایی) و زمان بسیار خاصی (۱۸۹۰ تا ۱۸۶۵) دارند. وسترن به کشمکش میان فضای باز طبیعی و تمدن (تقابلی مضاعف) می‌پردازد، کشمکشی که در پایان جنگ داخلی آمریکا آغاز شد و تا زمانی ادامه یافت که هر دو طرف آمریکای شمالی از طریق راه‌آهن سراسری با هم متحد شدند.

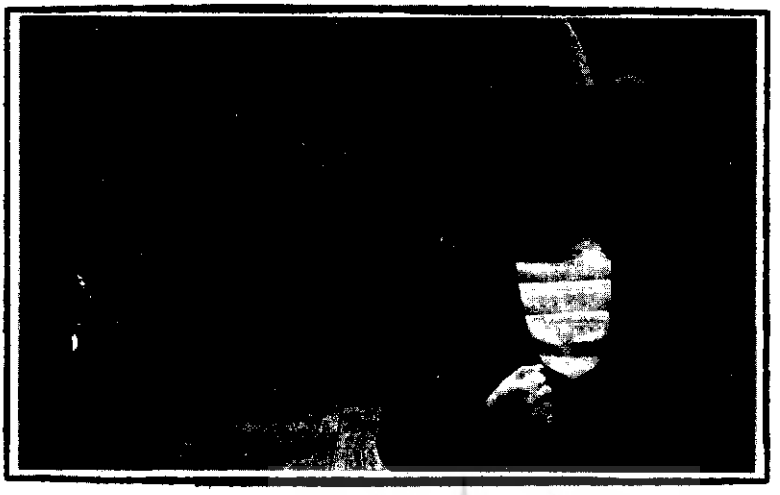
شمایل‌نگاری[۳]

شمایل‌نگاری مربوط به اشیاء یا صداهایی می‌شود که اجزای یک ژانر به شمار می‌روند. اصطلاح شمایل‌نگاری از نقدهای هنری *اروین پانوفسکی* برگرفته شد که صرفاً مربوط به نشانه‌های بصری بود. به هر صورت در حالی که نشانه‌های صوتی را با ژانرهای خاص مرتبط می‌سازیم، این موضوع بدیهی است که از نظر ما شمایل‌نگاری هم تصویر و هم صدا است. ما تفنگ‌ها و خیابان‌های متروک شهر را جزو مختصات ژانر جنایی می‌دانیم، در وسترن شمایل‌نگاری بسیار دقیق است، شاید به این علت که بر دوران بسیار خاصی تأکید می‌ورزد: کلاه

روایت و نقش قهرمان، گره‌گشایی است. هفت عرصه رویداد از این قرارند:

- ضدقهرمان پیچیدگی روایت را به وجود می‌آورد.
- اهداگر چیزی به قهرمان می‌دهد، شاید شیء، اطلاعات یا وسیله‌ای باشد که به گره‌گشایی روایت کمک می‌کند.
- یاور برای برقراری تعادل به قهرمان کمک می‌کند.
- شاهدخت معمولاً شخصیتی است که بیش از همه از سوی ضدقهرمان تهدید می‌شود و در نقطهٔ اوج روایت باید به وسیلهٔ قهرمان نجات یابد. نقش پدر که (در قصه های پریان غالباً پادشاه است) معمولاً قرار دادن دست شاهدخت در دست قهرمان است که در مرحلهٔ تعدیل روایت انجام می‌شود.
- قهرمان که معمولاً مذکر است، مامور ایجاد تعادل دوباره در روایت می‌شود. او غالباً خواسته‌ای دارد (یا به جست‌وجو می‌پردازد)، شاهدخت را نجات می‌دهد و دست در دست او می‌گذارد.
- قهرمان دروغین ظاهراً شخصیت خوبی به نظر می‌رسد ولی در پایان روایت رسوا و معلوم می‌شود که آدم بدی است. شخصیت‌ها می‌توانند بیش از یک عرصه از رویداد و عرصه‌هایی از رویداد را درنوردند که بیش از یک شخصیت دارد. بدین ترتیب شاهدخت می‌تواند یاور هم باشد و شاید یک متن، ضدقهرمانان متعددی داشته باشد. (م.)

←



کابویی، شش‌لول، اسب‌ها، گیاه تاج‌خروس سفید و غیره.

صداهای شمایل‌نگارانه هم به نشانه‌های روایی و هم غیرروایی مرتبط می‌شوند. در متون جنایی صدای آژیر خودروی پلیس (روایی) معمولاً درست مانند تِم اصلی موسیقی وسترن (غیرروایی) برخوردار از نوای سازهای فراوان زهی، سازهای برنجی استاکاتو (مقطع) و ریتم تندی است که صدای بم طبل نقاط تأکید آن را مشخص می‌کند.

> در فیلم گنگستری شمایل‌نگاری صوتی برای نمونه صدای شلیک مسلسل، صدای جیغ‌مانند ترمزها و صدای غژغژ لاستیک‌ها تا اندازهٔ فراوانی بر تأثیر فیزیکی فیلم گنگستری می‌افزاید. (گریفیث، ۱۹۷۶، ص ۱۱۲)

می‌توان استدلال کرد که شاید شمایل‌نگاری به چیزی بیش از اشیاء و اصوات مرتبط شود؛ برای نمونه فیلم‌های اکشن معمولاً به دلیل سبک بازیگری بدون شرح خود قابل ذکرند.

روایت و مضمون

گرچه تقریباً بیشتر متون ژانری و شاید تقریباً همه‌شان از ساختاری روایی و قراردادی به صورتی‌که تودورف و پراپ گفته‌اند، برخوردارند، داستان‌های‌شان را به روش‌های مختلفی بیان می‌کنند. چنان‌که در فصل یک دیدیم، یک داستان جنایی متعارف به صورتی است که در آن قهرمان برای دستگیری ضدقهرمان باید معمایی جنایی را حل کند. *ادگار آلن پو* که با نوشتن آثاری چون *نامهٔ پرلون* و *قتل‌های خیابان مورگ*، داستان پلیسی را ابداع کرد، ژانر را چنین تعریف می‌کند:

3. Iconography

فرمول داستان پلیسی بر محور تحقیقات پلیس و حل معمای جنایت قرار دارد. *نامهٔ پرلون* و *قتل‌های خیابان مورگ* نمایان‌گر شش مرحلهٔ اصلی این الگو هستند: (الف) معرفی پلیس (ب) جنایت و سرنخ‌ها (پ) تحقیقات (ت) حل معمای جنایت (ث) توضیح معمای حل شده (ج) گره‌گشایی. (کاولتی.۱۹۷۶. ص ۸۱ تا ۲)

گرچه فیلم‌های وسترن هم الگوی تودورف را دنبال می‌کنند، داستان‌های متعارف وسترن معمولاً ساختار روایی را به طور آشکار بازتاب نمی‌دهند.

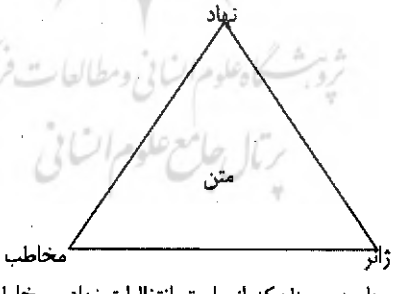
یکی از روش‌های استفاده از ژانرها بررسی این موضوع است که در دورانی خاص چه داستان‌هایی رواج بیشتری دارند. *ویل رایت* (۱۹۷۵) نوع‌شناسی[4] چهارگانه را به وجود آورد که کمک می‌کند نشان دهیم چگونه ژانر در گذر زمان تکامل یافته است.

روایات زمانه با تواریخ مرتبط می‌شوند:

- کلاسیک: ۵۵ ـ ۱۹۳۰ تیراندازِ تنها، شهر یا کشاورزان را نجات می‌دهد (*شین*، ۱۹۵۳)
- مرحلهٔ انتقالی: ۵۳ ـ ۱۹۵۰: قهرمان مرد و قهرمان زن از عدالت دفاع می‌کنند ولی جامعه آن‌ها را طرد می‌کند (*نیمروز*، ۱۹۵۲)
- انتقام: ۶۰ ـ ۱۹۵۰: .قهرمان که آلت دست قرار گرفته می‌خواهد از ضد قهرمان انتقام بگیرد (*رانجوی بدنام*، ۱۹۵۲)
- حرفه‌ای: ۷۰ ـ ۱۹۵۸ تیراندازان حرفه‌ای در برابر پول، کار قبول می‌کنند (*ریو براوو*، ۱۹۵۹)

من رده‌بندی دیگری را پیشنهاد می‌دهم:

منسجمی براساس قواعدِ آن ارایه دهند. احتمالاً به نحوی تصادفی یا عمدی با روح زمانهٔ خاصی مرتبط می‌شوند. اگر آن‌ها با روح زمانه مرتبط نشوند، بعید است که مخاطبان به شکلی که ارایه داده‌اند، واکنش نشان دهند.



متون ژانری هم محصول جامعه ـ چنان‌که از طریق انتظارات نهاد و مخاطب بیان می‌شود ـ و تاریخ ژانر هستند. این موضوع نشان می‌دهد که چرا در هر دوره‌ای روایات و مضامین خاصی محبوبیت دارند؛ برای نمونه در مجموعه‌های تلویزیونی پلیسی انگلستان می‌توان سرخوردگی

4. typology

عمومی جامعه از نیروی پلیس را از طریق مقایسهٔ *دیکسن از واحد داک گرین* در دههٔ ۱۹۵۰ با مجموعهٔ *مابین خطوط* در دههٔ ۱۹۹۰ ملاحظه کرد. در مجموعهٔ نخست خلاف‌کاران به وسیلهٔ دیکسن مهربان دستگیر می‌شوند که آن‌ها را از ارتکاب جرم برحذر می‌دارد ولی در مجموعهٔ دوم به تحقیقات دربارهٔ فساد در ادارهٔ پلیس می‌پردازد.

شاید دوران وسترن‌های تجدیدنظرطلبانه، از جمله *سرباز آبی* (۱۹۷۰) و *با گرگ‌ها می‌رقصد* (۱۹۹۰) به نوعی تحت تأثیر جنگ ویتنام که شباهت‌هایی با سرحدات غرب دارد، پدید آمده باشد: ویتنامی‌ها به نحوی نمادین سرخ‌پوستانی هستند که برخلاف تصویر وسترن سنتی که آن‌ها را وحشی نشان می‌دهد، قربانی نسل‌کُشی شده‌اند. کشتار سرخ‌پوستان بومی آمریکا با قتل‌عام روستاییان ویتنامی به وسیلهٔ نیروهای آمریکای شمالی مقایسه می‌شود.

در ادامهٔ این فصل شماری از موارد مطالعاتی را بررسی خواهیم کرد. هدف ارایهٔ روش‌های متفاوتی برای نگرش به ژانرها است. نخست، داستان پلیسی خشن و بدبینانه و فیلم نوآر را با استفاده از مجموعه عناصر مقایسه خواهیم کرد. سپس ژانر مجموعهٔ تلویزیونی پلیسی را بررسی خواهیم کرد و نشان خواهیم داد که چگونه تقابل‌ها می‌توانند متن ژانری پدید آورند.

فیلم نوآر و رُمان‌های جنایی خشن و بدبینانه: مجموعهٔ عناصر

ژانر مفهومی است که به شکل‌های بسیار متفاوتی هم‌چون آثار تلویزیونی، ادبی و فیلم ظاهر می‌شود. توجه به این موضوع در تحلیل خودِ رسانه‌ها مفید است؛ برای نمونه اگر ادبیات علمی‌ـ تخیلی متفاوت با فیلم علمی‌ـ تخیلی باشد، احتمالاً چنین تفاوتی به وسیلهٔ رسانه و/یا متن نهادینه ایجاد می‌شود. بدین ترتیب می‌توان مشخصهٔ اصلی رسانه‌ای خاص و وسیلهٔ ایجاد آن را با ملاحظهٔ روش‌هایی که متن از طریق آن‌ها تبیین می‌شود، تشخیص داد. پس گرچه فیلم نوآر و داستان‌های پلیسی خشن و بدبینانه معمولاً ژانرهای مشابه‌ای قلمداد نمی‌شوند، تفاوت‌های بین آن‌ها نتیجهٔ تفاوت رسانه‌های فیلم و ادبیات است؛ زیرا چنان‌که خواهیم دید آفار فوق ماهیتاً مشابه هستند.

تاریخ

ریشهٔ سینمایی فیلم نوآر در سینمای اکسپرسیونیست آلمان و بذرهای ادبی آن در داستان‌های عامه‌پسند خشن و بدبینانه در آمریکای شمالی دههٔ ۱۹۳۰ آثار نویسندگانی چون *جیمز م. کین*، *داشیل هَمِت*، *جیم تامپسن*، *چستر هایمز* و *ریموند چندلر* است. نویسندگان معاصر نیز که این ژانر را به کار گرفته‌اند شامل *والتر موزلی*، *سارا پَرتسکی*، *المور لِنرد* و *جیمز اِلروی* می‌شوند. روایات جنایی خشن و بدبینانه اساساً در مجلهٔ عامه‌پسند *بلک ماسک* مطرح شدند. ادبیات عامه‌پسند از ژانر پدید آمد و شامل داستان علمی تخیلی، داستان‌های جنگی، آثار وسترن و داستان‌های ورزشی بود. هَمِت که احتمالاً تأثیرگذارترین نویسندهٔ داستان‌های خشن و بدبینانه است، نخستین

داستان اروپایی خود را در ۱۹۲۳ در بلک ماسک منتشر ساخت. وی به دلیل واقع‌گرایی سبک آزاد خود، هم‌چنین عدم پرهیز از ترسیم خشونت، جنسیت و وجه کریه زندگی، تحسین شده است (کروتنیک، ۱۹۹۱، ص. ۳۵)

کروتنیک سبک نوین خشن و بدبینانه را با داستان‌های جنایی و قراردادی آن زمان مقایسه کرد. متون متعارف جنایی بر نیروی استدلال تکیه دارند ولی در متون خشن و بدبینانه جای خود را به اکشن می‌دهند:

> عنصر راز به نفع تعلیق کنار گذارده می‌شود. تیراندازی، روابط غیرمجاز یا با افراد بیگانه، فساد نیروهای اجتماعی قانون و خطری که شخص قهرمان مرد را تهدید می‌کند، در معرض توجه قرار می‌گیرد. قهرمان مرد خشن و بدبین حکم واسطه‌ای بین دنیای زیرزمینی جنایی و دنیای جامعهٔ محترم را پیدا می‌کند. وی می‌تواند آزادانه بین این دو دنیا بگردد، بدون آن‌که واقعاً بخشی از هر کدام باشد. (کروتنیک، ۱۹۹۱، ص ۳۹).

طی حدود دو دهه هالیوود از ادبیات خشن و بدبینانه عقب بود؛ زیرا نظام خودگردان سانسور که به وسیلهٔ دفتر هیز اعمال می‌شد، نظر مساعدی نسبت به چنین روایاتی نداشت. با وجود سنت‌شکنی فیلم *شاهین مالت* (۱۹۴۱) به کارگردانی *جان هیوستن*، دو سال دیگر طول کشید تا چرخهٔ فیلم نوآر ایجاد شد. غالباً از شاهین مالت به عنوان نخستین فیلم نوآر یاد می‌شود ولی فرانک کروتنیک می‌گوید که نخستین فیلم نوآر دههٔ ۱۹۴۰ *بیگانه‌ای در طبقهٔ سوم* است. از سوی دیگر کروتنیک اشاره می‌کند که علت این تأخیر وقوع جنگ جهانی دوم و اعمال فشار بر هالیوود برای پرداختن به موضوعات مرتبط با جنگ بود.

هم‌چنین دههٔ ۱۹۴۰ دورانی بود که کتاب‌های جلد مقوایی در ایالات متحد رواج یافتند و بسیاری از داستان‌های مجلات عامه‌پسند تجدید چاپ و تبدیل به فیلم شدند:

> طرح روی جلد این آثار عامل مهمی در فروش آن‌ها بود، بسیاری از این طرح‌ها تکان‌دهنده و نمایان‌گر خشونت و جنسیت بودند. یکی از موضوعات جالب آن‌ها زنی با اسلحه‌ای در دستش بود که معمولاً مردی را تهدید می‌کرد. احتمالاً می‌توان چنین تصویری را در حکم شمایل‌نگاری نوآر در نظر گرفت (واکر. ۱۹۹۴. ص ۳۱)

مانولا دارجیس (۱۹۹۷) خاطرنشان کرده است که شماری از فیلم‌سازان تأثیرگذار نوآر در فیلم آلمانی مستندی به نام *مردم در یکشنبه* (۱۹۲۹) کار کرده بودند. *رابرت سیودماک* فیلم‌نامه کلاسیک *قاتلین* (۱۹۴۶) را نوشت. دو فیلم‌نامه‌نویس، *بیلی وایلدر* و *کورت سیودماک* دست به کار شدند: اولی فیلم *سانست بلوار* (۱۹۵۰) را کارگردانی کرد و دومی فیلم‌نامهٔ *من با یک زامبی قدم زدم* (۱۹۴۳) را نوشت. به همین ترتیب *ادگارد گ. اولمر*، دستیار کارگردان، فیلم *ورطه* (۱۹۴۵) را کارگردانی کرد و *اویگن شوفتان* فیلمبردار، مشاور فیلم *آینهٔ کدر* (به کارگردانی رابرت سیودماک، ۱۹۴۶) بود هم‌چنین *فرد زینه‌مان*، دستیار فیلمبردار، فیلم *عمل خشونت* (۱۹۴۸) را کارگردانی

کرد. این هنرمندان نخستین کسانی نبودند که ژانر نوآر را پدید آوردند ولی پس‌زمینهٔ آلمانی‌شان مهم بود. *فریتس لانگ* یکی دیگر از مهاجران آلمانی بود که نقش مهمی در پیشرفت فیلم نوآر ایفا کرد. همهٔ آن‌ها طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ در آمریکا به سر می‌بردند؛ زیرا از چنگال نازی‌ها گریخته بودند.

گرچه اکنون این ژانر با فیلم‌هایی چون *هفت* و *مقلد* (هر دو ۱۹۹۵) احیا شده است، دورهٔ کلاسیک آن بین سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۸ بود. در این مورد که آیا فیلم نوآر یک ژانر است یا سبک بصری، بحث‌هایی وجود دارد که در ادامهٔ فصل به آن‌ها خواهیم پرداخت.

شخصیت‌ها

قهرمان‌ها

گرچه شخصیت‌های محوری متون خشن و بدبینانه معمولاً مرد هستند (موارد استثنایی اخیر شامل فیلم *آخرین وسوسه*، ۱۹۹۴ و آثار *سارا پِرِتسکی* با کارآگاه خصوصی زنی به نام *وی. آی. وارشاوسکی* هستند که نخست در *فقط غرامت*، ۱۹۸۲ ظاهر شد). آن‌ها با قهرمان سنتی واضح تفاوت دارند. *پل شریدر* (۱۹۷۲) سه نوع قهرمان مرد را در دورهٔ کلاسیک فیلم نوآر تشریح می‌کند که می‌توان آن‌ها را جزو شخصیت‌های ادبیات خشن و بدبینانه هم قلمداد کرد.

۱. کارآگاه خصوصی / آدم منزوی (۴۶ ـ ۱۹۴۱)

در این دوره فیلم نوآر وفادارانه‌ترین تصویر از قهرمان خشن و بدبین را ارایه می‌دهد، تصویری که پیش‌تر در داستان‌های عامه‌پسند پلیسی طرح شده بود. قهرمان اصلی معمولاً کارآگاه خصوصی، مردی (با تأکید بر مردانگی او) یا شخصیت منزوی دیگری است که هیچ نوع پیوند خانوادگی ندارد و غالباً در دنیای بین جنایت و قانون به سرمی‌برد. هم‌چنین شخصیت مذکور به تمام طبقات اجتماعی دسترسی دارد: او به نحوی گریزناپذیر با زندگی‌های پایین شهری در دنیای فرودست سروکار می‌یابد ولی غالباً با ثروتمندان (که در عمارت‌های مجلل به سر می‌برند و شاید در معرض باج‌خواهی و تهدید باشند) کار می‌کند. قهرمان فیلم شاهین مالت (۱۹۴۱)، *سام اسپید* (با بازی *همفری بوگارت*) است که اصلاً از داستان‌های داشیل همت می‌آید. وی کارآگاه خصوصی‌ای است که برای پیدا کردن مجسمهٔ گرانبهای شاهین مالت استخدام شده است.

ریموند چندلر که رُمان‌هایش به وفور در سینما اقتباس شده‌اند ـ در *خواب ابدی* (۱۹۴۶ و ۱۹۷۸)، *مارلو* (۱۹۶۹) و *خداحافظی طولانی* (۱۹۷۳) ـ شخصیت کارآگاه خصوصی *فیلیپ مارلو* را پدید آورد که نمونهٔ قهرمان منزوی است. چنان‌که خود نویسنده وی را چنین توصیف می‌کند:

> در پایین این خیابان‌های مرکزی، یک مرد باید چنان بشود که خودش نمی‌خواهد. او نه باید آلوده شود و نه بترسد. کارآگاه پلیس باید چنین آدمی باشد. او قهرمان و همه چیز است. او باید مردی کامل، مردی عادی و در عین حال غیر عادی باشد. به عبارتی او باید مردی شریف باشد. (کاولتی، ۱۹۷۶، ص ۱ ـ ۱۵۰)

● جلد کتاب نگره ژانر اثر نیک لیسی

در حالی که این شخصیت مانند اغلب قهرمانان روایی آدم خوبی است، دیدگاه خوش‌بینانه‌ای نسبت به جهان ندارد. شاید او در برابر مخاطرات و پیشنهاد رشوه از هر دو طرف قانونی و فشار سیاسی برای دست‌برداشتن از تحقیقات مقاومت کند. خواستهٔ او برای دستگیری طرف خلافکار تابع اشتیاق او نسبت به عدالت است که وی از طریق انتخاب شخصی خود به آن می‌رسد (قانون غالباً غریب‌تر یا فاسدتر از آن است که بتواند عدالت را تحقق بخشد) پس گرچه شاید آن‌ها در جست‌وجوی عدالت به نحوی تغییرناپذیر موفق شوند، خواستهٔ آن‌ها غالباً چیزی نیست که در ابتدا به نظر می‌رسد:

> تحقیقات معمول کارآگاه معمولاً شامل جمعی از مظنونان همیشگی می‌شود تا جایی‌که حتی نامتحمل‌ترین شخص را هم در برمی‌گیرد ولی همتای خشن و بدبین از نظر عاطفی درگیر فرآیند پیچیده‌ای می‌شود که در آن حقایق جدیدی بروز می‌یابد، معنی هر چیزی تغییر می‌کند: معلوم می‌شود که مأموریت اولیه صرفاً سرپوشی برای مأموریت دیگری است. هرچه پیرنگ شاخ و برگ بیشتری پیدا می‌کند، معلوم می‌شود که قربانی، خود ضدقهرمان (خلافکار) است. معلوم می‌شود که معشوق، قاتل و دوست وفادار خائنی فاسد است. پلیس، دادستان و حتی مشتری سعی دارند که تحقیقات را متوقف کنند. مشخص می‌شود که تمام این افراد ظاهراً محترم و موفق جزو اعضای گروه خلافکاران هستند. (همان منبع. ص ۱۴۶)

یکی از جذابیت‌های مهم این متون خشن و بدبینانه، امکان بالقوه‌ای است که برای دگرگونی شرایط مطرح می‌شود. در این ژانر ما از دنیای قصهٔ پریان با پایان خوش بیرون می‌آییم. البته ضدقهرمان‌ها قطعاً مجازات می‌شوند ولی دنیا چنان‌که در پایان *هفت* می‌بینیم، هم‌چنان مکانی شریرانه و بیمارگون باقی می‌ماند.

۲. قهرمانان کمتر رُمانتیک (۴۹ ـ ۱۹۴۵)

در برخی از این آثار ابهام شخصیتی کمتر دارد و روایت بر جنایت در خیابان‌ها و فساد سیاسی متمرکز است. در *پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند* اثر جیمز م. کین (۱۹۳۴) ـ که اولین نسخهٔ سینمایی آن سال ۱۹۴۲ در ایتالیا ساخته شده و هالیوود هم دو فیلم سینمایی براساس آن در سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۸۱ ساخته است ـ *فرانک چمبرز*، شخصیت سرگردان تبدیل به قاتل می‌شود و در فیلم *نورا پرنتیس* (۱۹۴۷)، *دکتر ریچارد تالبوت* که مردی محترم و خانواده‌دار است (نقش او را *کنت اسمیت* ایفا می‌کند) در مخفی‌گاه خودکشی می‌کند و بعد به خاطر قتل خودش اعدام می‌شود.

کین داستان‌های پلیسی نوشت ولی مسلماً شخصیت‌ها او خشن و بدبین هستند. چمبرز ـ که راوی اول شخص پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند است ـ و کُرا برای سرپوش‌گذاشتن بر جنایت خود، سانحه‌ای را بازسازی و جعل می‌کنند:

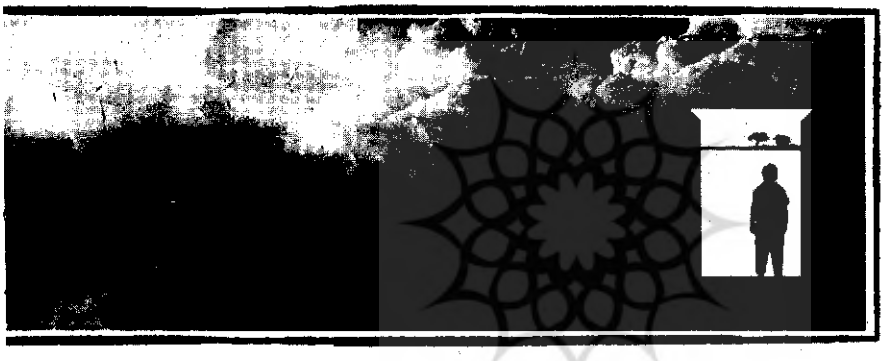
نیک‌لیسی
۱۸۲-۱۸۳

من با شدت تمام در چشمش کوبیدم. کُرا به زمین خورد. او درست جلوی پاهای من افتاد. چشمانش می‌درخشید و بدنش می‌لرزید. او اسلحه‌اش را به طرف من نشانه رفت. درست مانند حیوانی نفسم در پس گلویم حبس شده بود و زبانم در دهانم باد کرده بود و خون در آن می‌تپید... انگار دوزخ درهایش را به رویم باز کرده بود و البته فرقی هم نمی‌کرد، به هرحال باید اگر واقعاً او را می‌خواستم، باید برای خودم نگهش می‌داشتم. (کین. ۱۹۸۵. ص ۵ ـ ۳۴)

مسلماً در این‌جا راوی سعی دارد تا وجه مثبتی به اعمالش بدهد. شاید قید و بندهای آن زمان کین را واداشته بود که منظور خود را با ایما و اشاره بیان کند.

۳. قهرمان روانی با تمایل آنی به خودکشی (۵۳ ـ ۱۹۴۹)

قهرمان اصلی معمولاً قاتل است و روایت به نومیدی و فروپاشی روحی او می‌پردازد. احتمالاً این مرحله از فیلم نوآر آشفتگی اخلاقی و سرخوردگی‌های ناشی از کشتار یهودیان در جنگ



جهانی دوم و بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی را بازتاب می‌دهد. قهرمان فیلم *مرا دیوانه‌وار ببوس* (۱۹۵۵) کارآگاه خصوصی *مایک همر* (رالف میکل) است که برای به دست آوردن اطلاعات از اعمال خشونت ابایی ندارد.

شخصیت همر را میکی *اسپیلنس* خلق کرد که به گفتهٔ کاولتی اساساً دیدگاهی راست‌گرا داشت، برخلاف چندلر که لیبرال‌باور بود:

من همیشه نگران بودم که نکند با بعضی از این خبرچین‌ها که جزو شکارچی‌های انسان هستند، سروکار پیدا کنم. بعضی آدم‌ها چقدر می‌توانند احمق باشند. قانون قاتلین را به محاکمه می‌کشد، با این همه یکی از تبصره‌های قانونی به او اجازه می‌دهد تا از زیر مجازات در برود ولی بالاخره مردم عدالت را به چشم خواهند دید. هر چند وقت یک‌بار آدمی مانند من عدالت را برقرار می‌کند. جنایتکارها جامعه را از بین می‌برند و من آن‌ها را

از بین می‌برم. من آن‌ها را مثل سگ‌های هار با تیر می‌زنم و قانون مرا به دادگاه می‌کشد تا توضیح بدهم که برای چه نابودشان کردم.

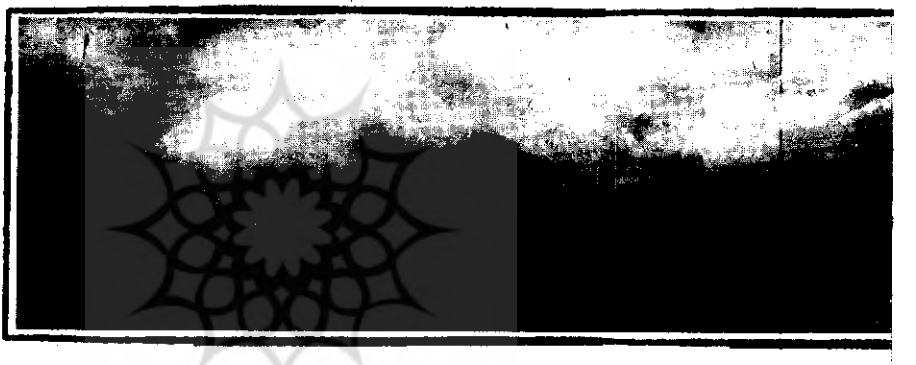
(من، *در مقام هیئت منصفه*. به نقل از کاولتی. ۱۹۷۶. ص ۲ ـ ۱۵۱)

کیتسز، موقعیت را از دیدگاه گنگسترها تشریح می‌کند:

قهرمان نوآر لازم می‌بیند که خود را از سطح زندگی حقیر و معمولی بالا بکشد و برای خودش کسی بشود. این موضوع بخشی از روحیهٔ آمریکایی است. بیشتر آمریکایی‌ها نمی‌دانند که تأکید جامعه‌شان بر جست‌وجوی خوشبختی، ارضاء شخصی و فردگرایی، دیدگاهی متعلق به اقلیت است که در تضاد با دیگر نقاط جهان قرار دارد.

(کیتسز. ۱۹۹۶. ص ۳۲)

تاوانی که آمریکای شمالی و به طور کلی غرب برای موفقیت اقتصادی خود می‌پردازد، از جمله افزایش آمار جرم، جنایت، خودکشی، طلاق، بزهکاری جوانان، اعتیاد به مشروبات الکلی کودکان



سنگین‌تر از دیگر نقاط جهان است. شاید غرب از نظر مالی ثروتمندتر باشد، ولی این موضوع به بهای پایین آمدن کیفیت زندگی تمام شده است. قهرمان نوآر با چنین تناقضی روبه‌رو می‌شود و معمولاً برای رسیدن به موفقیت تاوان سنگینی را در روایت می‌پردازد.

بسیاری از قهرمان فیلم نوآر جزو کهنه‌سربازان هستند. مردانی که برای کشتن، آموزش دیدند و سال‌هایی را در ترس و موقعیت‌های ناراحت‌کننده گذراندند. این فیلم‌ها در عمل با اختلالات دوران پس از بحران سروکار دارند. این موضوع تعجب‌انگیز نیست که اخلاقیات قهرمان مذکور غالباً مشکوک است و این موضوع همراه با جذابیت‌های نامتعارف شخصیت مونثی که قهرمان با وی مواجه می‌شود، غالباً پرسش‌هایی را دربارهٔ تعاریف غیرقراردادی از مردانگی و زنانگی مطرح می‌سازد. مردهای تیپ‌های قراردادی منزه و قهرمان(سپرهای استوار) نیستند و زنان هم دقیقاً شاهدخت عفیف و معصوم نیستند.

قهرمانان مؤنث

در اغلب متون ژانری، کارکرد شخصیت زن اصلی این است که شاهدخت باشد، زنی که باید به نجات او شتافت و پاداش نجات هم برای قهرمان مرد معمولاً رسیدن به وصال اوست. این پاداش در سلسله‌فیلم‌های جیمز *باند* تبدیل به لطیفه‌ای ژانری شده که بر طبق آن، باند ضد قهرمان را گیر می‌اندازد، ریبسش را دست به سر می‌کند و با زنی که می‌توان برای او نقش شاهدخت داستان را قائل شد، برای نمونه *پوسی گلدر*، تنها می‌ماند. چون قهرمانان زن بیشتر کارکرد روایی شاهدخت را برعهده می‌گیرند، جای تعجب ندارد که شخصیت‌های اصلی زن اساساً باید با جنسیت‌گرایی منفعلانه خود بازنمایی شوند. به هرحال فیلم نوآر و رمان خشن و بدبینانه از طریق شخصیت زن مرموز و افسون‌گر، این بازنمایی را دگرگون می‌کنند:

> زنان نمادهایی فعال و نه خنثی هستند. آن‌ها ولو به نحوی مخرب باهوش و قدرتمندند و از جنسیت خود نه ضعف بلکه نیرو بروز می‌دهند. (پلیس. ۱۹۸۰. ص ۳۵)

گرچه زن مرموز و افسون‌گر حکم خیال خوشی را دارد که در ذهن مردان می‌گذرد، می‌تواند بفریبد، نه آن‌که به وسیلهٔ قهرمان مرد فریفته شود و این موضوع غالباً وی را به سوی پایانی شوم سوق می‌دهد. مسئلهٔ شخصیت زن همین است که غالباً با مرگ و نابودی مواجه می‌شود. زن مرموز و افسون‌گر در اثر ایجاد خلأیی در رمان خشن و بدبینانه به وجود نیامده، بلکه ریشه‌های او در شخصیت ملودرماتیک زن عشوه‌گر نهفته است.

به هرحال زنان مهلک صرفاً به دلیل ابراز جنسیت خود جذاب نیستند، آن‌ها آرزوهایی دارند که معمولاً مردانه است: برای نمونه پول در *عشق تفنگ* (۱۹۴۹)، استقلال در *لورا* (۱۹۴۴)، آزادی در *ائتلاف بزرگ* (۱۹۵۵)، تملک یک باشگاه شبانه در *شب و شهر* (۱۹۵۰).

احتمالاً تغییر در نقش جنسیت‌های مردانه و زنانه که در اثر جنگ جهانی دوم رخ داد، به پیشرفت و تکامل شخصیت زن مرموز و افسون‌گر کمک کرد. طی دورهٔ جنگ زنان در کارخانه‌ها کارهای مردانه انجام می‌دادند و مردان می‌جنگیدند و با نگرانی دربارهٔ همسران خود در خانه خیال‌پردازی می‌کردند. اضطرابی که از سوءظن‌های مردان ناشی می‌شد، در قالب شخصیت زن مرموز و افسون‌گر تجسم یافت. این شخصیت از جذابیت جنسی فراوانی برخوردار بود، در تضاد با دوشیزگان وفادار و عفیفی که در بسیار از ژانرها حضور داشتند. استدلال کرده‌اند (ریچ، ۱۹۹۵) که ظهور دوبارهٔ ژانر در دههٔ ۱۹۹۰ ریشه در بحران کنونی هویت مردانه دارد.

زنان مهلک کلاسیک در سینما از این قرارند: *فیلیس دیتریچسن* (*غرامت مضاعف*، ۱۹۴۴)؛ *السا بَنیستر* (*خانمی از شانگهای*، ۱۹۴۸)؛ *مَتی واکر* (*گرمای تن*، *بازسازی غرامت مضاعف* در ۱۹۸۱)؛ *بریجیت گریگوری* (*آخرین اغوا*، ۱۹۹۴)

صرفاً مدرسان مذکر رشتهٔ مطالعات رسانه‌ها نیستندکه زنان مهلک را اغواگر می‌دانند، منتقدان

زن، این شخصیت را برای خوانش‌های متفاوت از متون هالیوودی مورد استفاده قرار دادند (نگاه کنید به کاپلان ۱۹۸۰). گرچه زن مرموز و افسون‌گر مانند اغلب زنان در متون قراردادی از طریق جنسیت خود معرفی می‌شود، کارکرد او در حکم شاهدخت عملاً مبهم‌تر است. در فیلم *از دل گذشته‌ها* (۱۹۴۷) *کتی مافت* مورد تهدید ضدقهرمان، *ویت استرلینگ* (*کرک داگلاس*) قرار گرفته و شدیداً به کمک نیاز دارد ولی خیلی زود روشن می‌شود که وی از هر مردی که برای نجاتش بیاید، سوءاستفاده می‌کند. کتی در تضاد با *آن*، شخصیت زن خوب و عفیف است:

> شخصیت *آن* عمیقاً در محیط روستایی، ایستا، ساده، کم‌توقع و ملال‌آور ریشه دارد، در حالی که دیگری (کتی) هیجان‌انگیز، خلافکار، بسیار فعال و وسوسه‌انگیز است. در فیلم شخصیت زن قابل اعتماد، زندگی بی‌هیجانی را نمود می‌دهد. این موقعیت آشکارا در تضاد با جذابیت نفسانی و هیجان‌انگیز شخصیت کتی است که زمینهٔ نابودی مرد پلیس را فراهم می‌آورد. (پلیس. ۱۹۸۰. ص ۵۰)

زن مرموز و افسون‌گر نوعی اغواگری هیجان‌انگیز دارد که مردان خشن و بدبین غالباً آن را به هر بهایی می‌پذیرند. قهرمان *غرامت مضاعف* که او هم از رمانی نوشتهٔ جیمز م. کین می‌آید، فروشندهٔ بیمه است و شغلی کاملاً مطمئن دارد تا آن‌که خانم *نیردلینگر* را می‌بیند:

> خانم نیردلینگر در اتاق قدم می‌زد و من چیزی را دیدم که پیش‌تر به آن توجه نکرده بودم. آن‌جا، زیر پیژامه‌های آبی چیزی قرار داشت... ناگهان وی به من نگریست و من خزش سردی را پشت سرم و در ریشه‌های مویم احساس کردم. او از من پرسید: کار شما بیمهٔ سوانحه؟ (کین. ۱۹۸۵. ص ۲۳۴)

در این‌جا جسم وسوسه‌انگیز زنانه تبدیل به محرک و مجوزی برای جنایت می‌شود. پس جای تعجب نیست که قهرمان زن در این ژانر به ندرت کارکرد روایی شاهدخت را دارد و قهرمان مرد غالباً قهرمان قربانی است. مسلماً این موضوع دربارهٔ نسخهٔ قدیمی‌تر فیلم *پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند* (۱۹۴۶) هم صدق می‌کند. در این فیلم *جان گارفیلد* که پرسونای سینمایی او همواره نمایانگر مردی سالم و شریف بود، به نوعی دگرگونی دچار می‌گردد. عنصر خیر در وجود او فاسد و تبدیل به شر می‌شود ولی در صحنهٔ افتتاحیه نسخهٔ بعدی فیلم که سال ۱۹۸۱ ساخته شد، کارگردان به مدد بازی جک *نیکلسون* از همان ابتدا نشان می‌دهد که فرانک چمبرز، شخصیت اصلی فیلم پیش‌تر فاسد شده است.

به هر صورت زن مرموز و افسون‌گر گاهی کارکرد روایی شاهدخت را هم می‌یابد. در فیلم‌های *لورا* (۱۹۴۴)، *گیلدا* (۱۹۴۶) و *نورا پرنتیس* (۱۹۴۷) وی ابداً قصد اغوا و نابودکردن قهرمان مرد را ندارد؛ در واقع دلبستگی مرد به او باعث اختلال روایی می‌شود. این موضوع به نحو درخشانی در فیلم نوآر کمتر شناخته شدهٔ *نورا پرنتیس* (۱۹۴۷) ترسیم می‌شود، جایی که پزشکی محترم به نورا دل می‌بازد.

نیک‌لیسی
۱۸۶-۱۸۷

دوشیزهٔ وفادار و عفیف که در بسیاری از ژانرهای قراردادی دیده می‌شود در فیلم نوآر و رمان خشن و بدبینانه هم حضور می‌یابد و غالباً در تضاد با زن مرموز و افسون‌گر قرار می‌گیرد. در از دل گذشته‌ها (قهرمان زن فیلم) *جف بیلی (رابرت میچم)* به آن تعلق خاطر دارد ولی *آن* در پایان متوجه می‌شود که بیلی با زن مرموز و افسون‌گر (کتی مافت) گریخته و به آن خیانت کرده است. *آن* می‌بیند که وصال، پایان خوش قراردادی می‌تواند با حضور جو، شخصیت پلیس که مردی قابل اعتماد و قدری مهربان است، تحقق بیابد. این صحنه هم غم‌انگیز است.

قهرمان خشن و بدبین و شریف نمی‌تواند زن مرموز و افسون‌گر شریر را نجات دهد. در شاهین مالت سام اسپید، بریجیت اُشانسی را دوست می‌دارد. او به اسپید التماس می‌کند که ترکش نگوید:

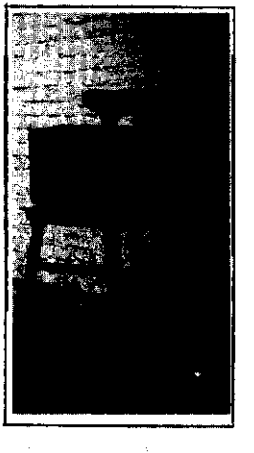
> بریجیت با او چهره به چهره شد. دهانش اندکی باز و لبانش بیرون افتاده بود. او نجوا کرد: اگر منو دوست داشته باشی، دنبال چیز دیگری نمی‌گردی.
> اسپید گفت: من نقش هالو را برات بازی نمی‌کنم.
> ناگهان صدای زنگ در بلند شد. (هَمِت. ۱۹۸۲. ص ۲۰۰ ـ ۱۹۹)

اسپید او را به پلیس‌ها تحویل می‌دهد. سارا پَرتسکی شخصیت کارآگاه زن، ورشوسکی را در آثارش ارائه داد که می‌تواند از کارهای معمول زنانه از جمله تدارک غذا در حکم بخشی از نیروی بازی با نقش پلیس استفاده کند:

> من با روش خاصی سیب زمینی، فلفل سبز و پیازها را بریدم آن‌ها را در یک نان چاودار ریختم و این ساندویچ باز را زیر کباب‌پز گذاشتم. وقتی منتظر بودم که پنیرها مخلوط شوند، پشتم به بابی و گروهبان بود. بعد همه چیز را داخل بشقاب گذاشتم و یک فنجان قهوه برای خودم ریختم. می‌توانستم از حالت نفس‌کشیدن بابی بفهمم که دارد جوش می‌آورد. وقتی غذا را روی میز گذاشت، روی صندلی نشستم و پاهایم را در دو طرف آن قرار دادم، صورتش قرمز شده بود. (پَرتسکی.۱۹۹۳. ص ۳۱)

بدون شک نشستن بر صندلی به صورتی که پاها در دو طرف آن قرار بگیرد، ژستی مردانه است که باعث شده تا خون بابی به جوش بیاید. به هرحال این نوع شخصیت‌پردازی از زن مرموز و افسون‌گر قطعاً ریشه در خیالات مردانه دارد، چنان که *کریستین گلندهیل* خاطرنشان می‌کند:

> در فیلم نوآر به جای آن‌که به درکی منسجم از زن بی‌ثبات و خیانت‌پیشه برسیم، مجموعه‌ای از شخصیت‌پردازی‌های مقطعی را می‌بینیم که کنار هم قرار می‌گیرند... پس در *پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند*، کُرا مجموعه‌ای از تغییرات و نقش‌های مختلف را نشان می‌دهد: ۱.بسیار اغواگر ۲. زن پرکار و جاه‌طلب ۳. هم‌بازی محبوب در نوعی رابطهٔ خیانت‌کارانه ۴. دختری وحشت‌زده که نیاز به حمایت دارد ۵. قربانی نیروی مردانه ۶.



قاتلی خشن و بی‌رحم ۷. زنی که در آینده مادر می‌شود ۸. کسی که برای قانون، ایثار می‌کند.

لازم به گفتن نیست که این نوع شخصیت‌پردازی در تضاد با اصول ثابت در اخلاقیات مردانه است. (گلندهیل. ۱۹۸۰. ص ۱۸)

روش دیگر برای شخصیت‌پردازی زن مرموز و افسون‌گر این است که وی زنی عنکبوتی تصور می‌شود که قربانیان خود را به دام می‌اندازد ولی خودش هم به دام می‌افتد:

در *سانست بلوار*، نُرما دزموند سبک‌مدارترین زن عنکبوتی در تمام فیلم نوآرها است، چنان‌که برای به دام انداختن و بالاخره نابودکردن قربانی جوان خود تاری می‌تند ولی حتی در حالی که از نظر بصری بر قربانی‌اش تسلط دارد، چنان نمایانده می‌شود که انگار خودش هم گیر افتاده است... خانهٔ بزرگی که در آن دوربین همواره وی را دنبال می‌کند و در مرکز قاب قرار می‌دهد، تله‌ای پنهان است که باید در آن اسطورهٔ خود را در مقام ستاره حفظ کند: تضاد بین واقعیت و اسطوره او را دو شقه می‌کند و عاقبت کارش را به جنون می‌کشاند. (پلیس. ۱۹۸۰. ص ۴۳)

جا دارد اشاره کنیم که در فیلم نوآر راز جنایت غالباً تحت الشعاع راز شخصیت زن قرار می‌گیرد و روایت نمی‌تواند پاسخی مناسب برای مسئلهٔ زن بیابد. (کوهن. ۱۹۸۲. ص ۳۵) در این موقعیت، امکان شناخت شخصیت زن وجود ندارد. به اصطلاح روایی نمی‌توان ابهام شخصیتی او را برطرف کرد.

ضدقهرمان‌ها

پیش‌تر دیده‌ایم که قهرمان مرد خشن و بدبین ممکن است روانی باشد و قهرمان زن غالباً شریر. آیا ضدقهرمان‌ها می‌توانند بدتر از این باشند؟ هالیوود که بشرهراس و بیگانه‌ستیز است، با خشنودی ضدقهرمانان شاهین مالت (۱۹۴۱، سومین فیلم براساس این رمان)، *جوئل کایرو* و *کاسپار گوتمن* را در غالب افرادی هم‌جنس‌گرا و خارجی تثبیت کرد. این نکته به خوبی در میزانسن صحنه‌ای که کایرو معرفی می‌شود، نمود می‌یابد: نقش او را *پیتر لوره*، بازیگر مرموز آلمانی با مهارتی فوق‌العاده بازی می‌کند. وی دائماً بر عصایش که نماد قضیب است، دست می‌کشد. *وینس استون*، مرد قلچماق در *تعقیب بزرگ* از پاشیدن قهوهٔ داغ به چهرهٔ زن مرموز و افسون‌گر ابایی ندارد. ضدقهرمانان نوآر، هم فاسد و هم شریرند.

محل وقوع رویداد

کرچه روایات جنایی همواره در شهر می‌گذرند، در رمان خشن و بدبینانه شهر، بسیار متفاوت است. در داستان‌های قرن نوزدهم شهر غالباً مکانی برای ماجراهای غریب و بیگانه است:

ولی وقتی از دنیای فرمول‌های پلیسی کلاسیک به محیط داستان خشن و بدبینانهٔ آمریکایی می‌رسیم، منظر شهر دگرگون می‌شود. به جای فضای جدید هزار و یک شب‌وار،

شاهد نوگرایی پوچ، فساد و مرگ می‌شویم. (کاولتی. ۱۹۷۶. ص ۱۴۱)

در ژانر خشن و بدبینانه شهر الگوی خود را از ملودرام‌های قرن نوزدهمی می‌گیرد و در حکم مکانی خطرناک، به ویژه در تضاد با روستا تصویر می‌شود. درست مانند فیلم‌های گنگستری، محل وقوع رویدادها جایی است که آدم‌های فرودست زندگی می‌کنند از جمله می‌خانه‌ها و باشگاه‌های شبانهٔ شلوغ، اتاق‌های هتل‌های ارزان قیمت و ایستگاه‌های ناحیه‌ای. گرچه این ژانر پیوندهایی با فیلم‌های گنگستری دارد، چنان‌که *یان کامرون* می‌گوید، تمایزهایی هم دارد:

> فیلم گنگستری در نقاط مجلل شهر می‌گذرد و جاذبه‌های وسوسه‌انگیز آن‌ها را به تصویر می‌کشد ولی در فیلم نوآر کانون توجه، محیط شلوغ مرکز و پایین شهر و قربانیان یا دزدان جامعهٔ سرمایه‌داری هستند وقتی تجمل و جذابیت به نمایش در می‌آید، معمولاً حسی از بیگانگی هم نشان داده می‌شود (واکر. ۱۹۹۴. ص ۳۰)

البته تمام این فیلم نوآرها در شهر نمی‌گذرند: پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند در وسط ناکجا آباد می‌گذرد و فیلم بلندپروازانهٔ *در جای مرگبار* (۱۹۵۲) به نحوی قراردادی از شهر آغاز می‌شود ولی قهرمان فیلم که نقش او را *رابرت رایان* ایفا می‌کند، به روستا فرستاده می‌شود تا برای تحقیق دربارهٔ یک جنایت همکاری کند و تمام اضطراب‌های شهری را با خود می‌برد. ری بخش روستایی فیلم را بر چشم‌اندازی برفی، سفید نشان می‌دهد تا بر تفاوت میان شهر و روستا تأکید کند! در فیلم نوآر نیز گرایشی به پرهیز از محیط روستایی برای توجه بیشتر به جامعه دیده می‌شود:

> برای قهرمان فیلم یک آیین عادی محلی هم‌چون غذاخوردن، به جای حضور در خانواده به رستوران‌های عمومی منتقل می‌شود. در واقع پیش‌خوان رستوران تبدیل به یکی از شمایل‌های حقیقی این فرم سینمایی می‌گردد (دایر. ۱۹۹۳. ص ۵۷)

در صحنهٔ افتتاحیه فیلم *بیراهه* نیز چنین مکانی دیده می‌شود. هم‌چنین بر شوق نومیدانهٔ قهرمان مرد نسبت به محبت روستایی تأکید می‌شود که البته سرنوشت این قهرمان به وی امکان نمی‌دهد تا از آن برخوردار شود.

نویسندگان داستان‌های خشن و بدبینانهٔ معاصر از جمله *والتر موزلی* و *جیمز الری* که رمان‌هایش از *جمله شیطان در لباس آبی رنگ* (۱۹۹۵) و *محرمانه‌لس‌آنجلس* (۱۹۹۷) به فیلم تبدیل شده‌اند، روایات خود را به زمان گذشته برده‌اند. موزلی دیدگاهی سیاه را در این ژانر نمود داده و الری برای تفسیر دربارهٔ موقعیت ایدئولوژیک دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در ایالات متحده از پرونده‌های جنایی واقعی استفاده کرده است.

در قرن نوزدهم، مشخصهٔ داستان‌های جنایی چیزی بود که *جان کاولتی* (۱۹۷۶) آن را داستان پلیسی کلاسیک می‌نامد؛ به شیوه‌ای که ادگار آلن پو توصیف کرده است. در این ژانر شخصیت معروف کارآگاه مرد (و زن دربارهٔ *دوشیزه مارپل*، شخصیتی که *آگاتا کریستی* در تداوم این ژانر

● سریال خانم مایل

عرضه کرد) به یُمن ذکاوت خود داستان را بازسازی می‌کند. می‌توان احتمال داد که پیشرفت داستان جنایی از نوع خشن و بدبینانه در دهۀ ۱۹۲۰ واکنشی نسبت به تغییرات اجتماعی آن زمان بوده باشد که منجر به گسترش مدرنیسم هم شد. *دیوید گلور* نشان داده است که این پیشرفت بیشتر مرتبط با فرم‌های مردانه‌ای که از پیش وجود داشت از جمله وسترن بوده است تا شخصیت‌های سنتی داستان‌های جنایی از قبیل *شرلوک هلمز*:

> در این‌جا مردانگی مترادف با اکشن، سرعت، نبرد، برخورد و تعقیب است. از سوی دیگر هوش هم اساساً نوعی هوشیاری عملی و ذهنی و نه روشنفکرگرایی قلمداد می‌شود (گلاور، ۱۹۸۹، ص ۷۳)

این موضوع نشان می‌دهد که داستان خشن و بدبینانه ژانری مشخصاً قرن بیستمی است و البته فیلم نوآر نمی‌توانسته پیش از قرن بیستم وجود داشته باشد. این ژانری مدرن است که به بیگانگی در جامعۀ معاصر می‌پردازد.

شمایل‌نگاری

در شرایطی که همۀ رسانه‌ها می‌توانند از شمایل‌نگاری ژانری استفاده کنند، تأثیر این رویکرد برای ایجاد معنی در متونِ متکی بر تصویر بیشتر است. رمان پلیسی خشن و بدبینانه به مفهوم قراردادی از عناصر شمایل‌نگاری مثلاً باران، هفت‌تیرها و غیره استفاده می‌کند:

> از جنبۀ شمایل‌نگاری، متمایزترین دو شکل بصری نوآر یکی شامل زن مرموز و افسون‌گر می‌شود که جامه‌های بسیار معنی‌داری می‌پوشد. هم‌چنین شخصیت مرموز و خونسرد کارگاه خصوصی که متناسب با نقش خشن و بدبینانه بارانی و کلاه‌شاپو می‌پوشد (کامرون، ۱۹۹۴، ص ۳۲).

به هرحال از جنبهٔ بصری روشن‌ترین مشخصهٔ فیلم نوآر، سبک اکسپرسیونیستی آن شامل نورپردازی سایه‌روشن (درجات متفاوت و مطلق نور و تاریکی در یک نما) و زوایای نامتعارف دوربین می‌شود. سبک نورپردازی قراردادی شامل نور مکمل و نور از پشت غالباً در فیلم نوآر تغییر می‌کند، چنان‌که نور مکمل برای ایجاد کانون‌های ژرف سایه‌دار حذف می‌شود. این نوع نورپردازی، *مایه ـ تیره*[5] نام دارد:

> نورپردازی غریب غالباً برای تصویرکردن چهره‌های شریر یا نفرین‌شده به کار می‌رود. شاید نورپردازی مایه ـ روشن در پشت و یک طرف از بدن بازیگر انجام شود که در این حالت نور یک طرفه نامیده می‌شود یا می‌توان آن را به بالا و پایین پیکر شخصیت‌ها منتقل کرد تا سایه‌های غیرطبیعی و حالات بیانی غریب در چهره ایجاد شود (پلیس، ۱۹۷۶، ص ۳۲۸).

سبک نورپردازی به تعریف شخصیت‌ها و مکان وقوع داستان کمک می‌کند. در فیلم‌های مرسوم، نورپردازی شخصیت اصلی زن با استفاده از فیلتری برای پراکنده‌کردن نور و ایجاد زیبایی ملایم انجام می‌شود. به نحوی متضاد، نورپردازی نوآر سطوحی خشن و مجسمه‌وار ایجاد می‌کند که غریب‌تر ولی در عین حال کمتر ملموس است. ایجاد کانون‌ها و سایه و تاریکی باعث محو شدن صحنه و ایجاد حسی مرموز و ترسناک می‌شود.

مشخصهٔ دیگر فیلم نوآر میزانسن ضد سنتی است که به جای ایجاد توازن سعی دارد تا مختل‌کننده و اضطراب‌آور باشد. وسایل ترکیب‌بندی در قاب از جمله درها، پنجره‌ها، پلکان‌ها، چهارچوب فلزی تختخواب‌ها و سایه‌ها جلوهای تنگناهراسانه و پارانویایی ایجاد می‌کند که می‌توان از طریق آن پوچ‌باوری و نومیدی حاکم بر روایت نوآر را بازنمایی کرد. کارگردان‌ها معمولاً برای تأکید بر سرکوب شخصیت‌ها در قاب از نماهای با زاویهٔ شدیداً رو به پایین استفاده می‌کنند. نمای قراردادی که در سطح چشم قرار دارد، به نفع زوایای غریب و حرکات تیلت کنار گذارده می‌شود. هم‌چنین برای افزایش احساس سردرگمی بیننده، کمتر از نماهای معرف استفاده می‌شود. آینه‌ها نیز برای ایجاد ترکیب‌بندی تشویش‌انگیز مورد استفاده قرار می‌شود. (متعاقباً در بحث روایت و مضمون به آن خواهیم پرداخت).

هم‌چنین عدسی‌های زاویه‌باز برای ایجاد میزانسنی اضطراب‌آور به کار می‌روند:

> این عدسی‌ها ویژگی‌های مخدوش‌کنندهٔ خاصی دارند... در شرایطی که چهره یا اشیاء به عدسی زاویه‌باز نزدیک‌تر می‌شوند، انگار که می‌خواهند بیرون بزنند... این جلوه غالباً در فیلم‌های نوآر برای نمایش تصاویر درشت از گنگسترها یا سیاستمداران خوک‌چهره مورد استفاده قرار می‌گیرد، هم‌چنین برای تشدید احساس وحشت بر چهرهٔ قهرمان، جایی که نیروهای تقدیر وی را احاطه کرده‌اند (همان، ص ۳۳۱).

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، بخش عمدهٔ تأثیر سبک اکسپرسیونیسم به وسیلهٔ کارگردان‌های آلمانی

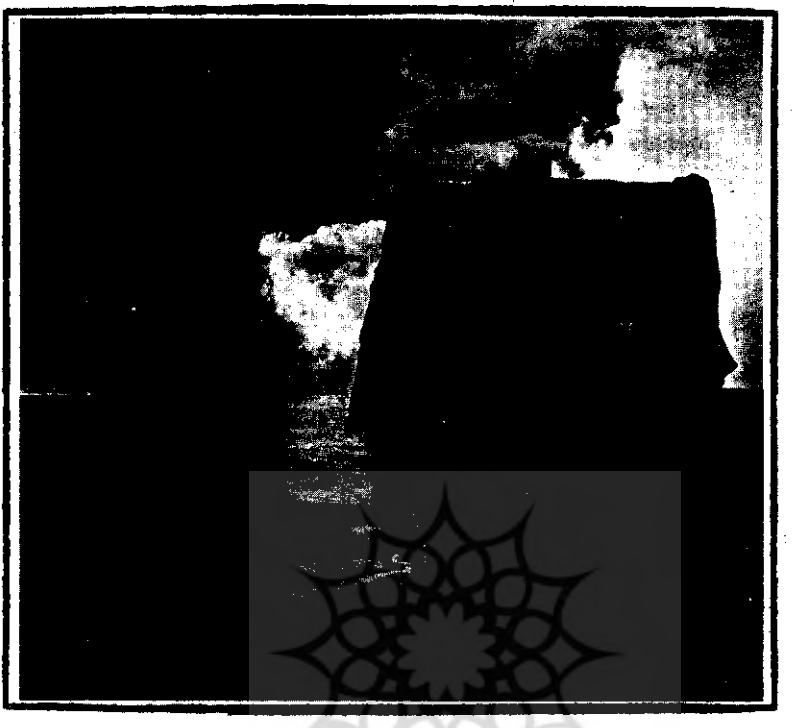
5. Low-Key lighting

وارد شد که از چنگال نازیسم گریخته بودند. آن‌ها و دیگران توانستند قواعد هالیوود را بشکنند، زیرا فیلم‌های نوآر معمولاً آثار ردهٔ ب قلمداد می‌شدند و تهیه‌کننده کنترل کمتری بر آن‌ها داشت. (کر. ۱۹۷۹) لازم بود تا این آثار به سرعت فیلم‌برداری شوند و این یکی دیگر از نتایج موقعیت آن‌ها در ردهٔ ب بود، بدین معنی که کارگردان‌ها فرصت کمی برای تعیین جاهای فراوان دوربین داشتند و به تجربه‌گرایی، به ویژه با فیلم‌برداری با عمق میدان فراوان روی آوردند، چنان‌که می‌شد به روشنی پیش‌زمینه و پس‌زمینه را با هم دید. به نحوی متضاد استفاده از مکان‌های واقعی به بسیاری از فیلم‌های نوآر حسی مستندگونه داد. احتمالاً این امر نتیجهٔ تجربیات بسیاری از این کارگردان‌ها بود که طی جنگ فیلم‌های تبلیغاتی ساخته بودند. سکانس سرقت از بانک در *جنون اسلحه* نمونه‌ای کلاسیک از استفاده زیبایی‌شناسی واقع‌گرا (سکانس مذکور در یک برداشت و به صورت فی‌البداهه فیلم‌برداری شد) در ژانری بسیار سبک‌مدارانه است.

فیلم نوآرهای امروزی به ناچار به صورت رنگی ساخته می‌شوند ولی رنگ فیلم نوآر چگونه باید باشد؟ اسکورسیزی در *رانندهٔ تاکسی* (۱۹۷۶) از رنگ قرمز استفاده کرد، *کاترین بیگلو* در *فولاد آبی* (۱۹۸۹) و *دیوید فینچر* در هفت رنگ قهوه‌ای را به کار بردند.

در حالی که سبک بصری نوآر غالب بود، برخی از مفسران نظر دادند که فیلم نوآر نه یک ژانر بلکه سبکی بصری یا جنبشی سینمایی (مانند رئالیسم سوسیالیستی در شوروی سابق یا نئورئالیسم ایتالیا) است. این استدلال نشان می‌دهد که چون دیگر ژانرها نیز از سبک بصری نوآر استفاده می‌کنند، فیلم نوآر ژانر نیست؛ زیرا مشخصه‌های اصلی آن مختص به خودش نیست. ژانرهای دیگری که از سبک فیلم نوآر استفاده می‌کنند، شامل وسترن‌هایی چون *مزرعهٔ بیغام* (به کارگردانی فریتس لانگ) و جانی گیتار (به کارگردانی *نیکلاس ری* که پیش‌تر فیلم نوآر کلاسیک *در مکانی دورافتاده*، ۱۹۵۰ را ساخته بود) و فیلم‌های دارای شخصیت‌های زن‌محور یا ملودرام‌هایی چون *میلدرد پی‌یرس* (۱۹۴۵) می‌شود. یکی دیگر از استدلال‌های پلیس این است که فیلم نوآر نه یک ژانر بلکه جنبشی سینمایی است؛ زیرا در دورهٔ تاریخی خاصی می‌گذرد... و ژانرها در همهٔ زمان‌ها وجود دارند (پلیس. ۱۹۸۰. ص ۳۷). اشارهٔ پلیس به دورهٔ کلاسیک نوآر در سال‌های ۵۸ ـ ۱۹۴۱ است. به هرحال این استدلال طی سال‌های اخیر تضعیف شده است؛ زیرا به نظر می‌آید که فیلم‌های نئونوآر در دورهٔ جدید به این جنبش، حیاتی دوباره بخشیده‌اند.

یکی دیگر از مواردی مطالعاتی برای بررسی این موضوع که آیا فیلم نوآر سبکی بصری است یا نه، فیلم *خواب ابدی* (۱۹۴۶) است. فیلم در حکم یک نوآر کلاسیک طبقه‌بندی شده است و شخصیتی منزوی به نام فیلیپ مالرو دارد که نقش او را همفری بوگارت برعهده دارد. او با فساد (باج‌گیری، قتل و هرزه‌نگاری) مبارزه می‌کند. فیلم پیرنگی پیچیده (حتی شایع است که ریموند چندلر نویسنده هم نمی‌دانست که چه کسی راننده را کشته است) و شخصیتی با ویژگی‌های زن



مرموز و افسون‌گر (*کارمن استرنوود*) دارد. به هرحال قهرمان به وسیلهٔ زن مرموز و افسون‌گر وسوسه نمی‌شود و نتیجه‌گیری فیلم همراه با تجدید حالت هنجار و ارتباط ناهم‌جنس‌خواهانه است (مالرو به دختر مورد علاقه‌اش، *ویوین راتلج* که نقش او را *لورن باکال* ایفا می‌کند، می‌رسد) و آدم‌های بد سزای اعمال خود را می‌بینند. نکتهٔ بارز فیلم این است که مطابق با سبک بصری معمولاً ناشناختهٔ *هاوارد هاکس* ساخته شده است:

> سبکی سرد، عینی و کلاسیک که در آن حرکات دوربین و تدوین به شدت کارکردی هستند. (وود. ۱۹۸۱. ص ۱۷۰)

نورپردازی صرفاً برای روشن‌کردن صحنه به کار رفته، میزانسن و حرکت دوربین اصولاً واسطهٔ وقوع رویداد هستند. هیچ یک از آن‌ها به نحو بیان‌گرانهٔ خاصی مورد استفاده قرار نمی‌گیرند. پس آیا چنین اثری فیلم نوار است؟

از نظر من فیلم نوار اثری است که از سبک نورپردازی ژانر استفاده می‌کند، به هر حال

نمی‌خواهیم فیلم نوآر را صرفاً در حد یک سبک یا جنبش محدود کنیم. از نظر من فیلم‌هایی که در ژانرهای دیگر از سبک اکسپرسیونیستی استفاده می‌کنند، مانند وسترن‌هایی که در بالا به آن‌ها اشاره کردیم، فیلم‌هایی هستند که به سبک نوآر فیلم‌برداری شده‌اند؛ برای نمونه وسترن‌هایی که در آن‌ها این سبک مورد استفاده قرار گرفته است. سبک بصری مکمل فیلم نوآر است، ولی آن را تعیین نمی‌کند. انواع روایت، مکان‌های وقوع رویدادها و شخصیت‌ها مهم هستند. پس نوآر مانند ملودرام است: هم سبک است و هم ژانر.

روایت و مضمون

پیش‌تر ضمن بررسی نقش قهرمان در اثر اشاره کردیم که بین مضامین فیلم نوآر و مادهٔ کار خشن و بدبینانهٔ آن نوعی اخلاقیات نامعین در دنیای مدرن وجود دارد: شاید شخصیت‌های اصلی کارکرد قهرمان پراپ را داشته باشند ولی معنایش این نیست که آدم‌های خوبی هستند. ژانر در حکم قصهٔ پریانی که در دنیای شهری می‌گذرد، صرفاً دیدگاهی پوچ‌باورانه نشان می‌دهد. ابهام هویت غالباً با وسایل روایی از جمله هویت اجتماعی و استفاده از آینه در میزانسن عینیت می‌یابد. *کالین مک آرتور* اشاره می‌کند که چگونه آینه به نحوی شمایل‌نگارانه در *تعقیب بزرگ* مورد استفاده قرار می‌گیرد و وسوسه‌گری زن مرموز و افسون‌گر به شکل بصری بیان می‌شود:

> دبی از وینس استون دور و به بانیون نزدیک می‌شود. این واقعیت که وی دوچهره می‌شود در صحنهٔ بعدی نمود می‌یابد که طی آن استون از وی دربارهٔ ارتباطش با بانیون می‌پرسد و به صورت او قهوهٔ داغ می‌پاشد. (مک آرتور. ۱۹۹۲. ص ۶۹)

آینه، دورویی و خود شیفتگی زن مرموز و افسون‌گر را نشان می‌دهد. سکانس معروف تیراندازی در تالار آینه‌ها در فیلم *خانمی از شانگهای* هم نابودی ضدقهرمان و هم نابودی توهم قهرمان را نسبت به زن مرموز و افسون‌گر، *السا بنیستر* تصویر می‌کند.

دو منبعی که بیننده را دچار سردرگمی می‌کنند، شامل وسایل روایی صحنه‌های بازگشت به گذشته (فلش‌بک) و راوی هستند. صحنه‌های بازگشت به گذشته کم و بیش بی‌رنگ را تجزیه می‌کنند. در برخی از فیلم‌ها مانند *قاتلان* (۱۹۴۶) شخصیت‌های مختلفی صحنه‌های بازگشت به گذشتهٔ فراوانی را مطرح می‌کنند (البته یکی از این صحنه‌ها به وسیلهٔ خبری در روزنامه بازگو می‌شود) و ساختاری روایی و هزارتووار پدید می‌آورد. این یکی از روش‌هایی است که نوآر برای ایجاد روایات پیچیدهٔ خود به کار می‌گیرد. می‌توان انتظار داشت که راوی‌ها معانی متفاوتی به روایت بدهند. به هرحال همواره مسائلی دربارهٔ قابل اعتماد بودن راوی مطرح می‌شود:

> شاید به نظر آید که راوی‌ها ما را درگیر تجربهٔ قهرمان فیلم می‌کنند ولی این تجربه و شرح به نحوی گریزناپذیر ما را از خود رویدادها دور می‌کند. دسترسی ما به رویدادها از صافی داستان‌گویی می‌گذرد... صحنه‌های بازگشت به گذشته بر فاصلهٔ ما از رویدادها

تأکید می‌کنند. هم‌چنین در این فیلم‌ها تمایل می‌یابیم که از ابتدا دست‌کم تا حدی دربارهٔ نتایج رویدادهای گذشته و تأثیر آن‌ها بر قهرمان فیلم بدانیم. (پای. ۱۹۹۴. ص ۹۹)

از همان آغاز پی‌رنگ، آگاهی مخاطب نسبت به فرجام (غالباً بد) قهرمان باعث تشدید حس تقدیرگرایی‌ای می‌شود که دنیای نوآر را در برمی‌گیرد. در موارد افراطی، برای نمونه سانست بلوار (۱۹۵۰) فیلم با صدای راوی آغاز می‌شود که می‌گوید جسدی که در آب استخر شناور است، متعلق به خود اوست! استفاده از راوی نامطمئن، ریشه‌های آلمانی دارد:

به نظر محتمل می‌رسد که روایت داستان از زبان آل در *بیراهه* با مفهوم بازبینی ثانوی شکل گرفته باشد. *ریگموند فروید* استدلال می‌کند که خاطرات ما از گذشته با نوعی ساز و کار سانسور ناخودآگاه کنترل می‌شود، از جمله خاطرات رویدادهایی که برای ما بسیار ناراحت کننده‌اند یا کاملاً سرکوب می‌شوند یا برای آن‌که عناصر بالقوه ناراحت‌کننده حذف شوند، به صورت خیال در می‌آیند (بریتن. ۱۹۹۲. ص ۱۷۷)

دیگر روایات معمولی شامل تعقیب شئ گمشده (شاهین مالت و مرا دیوانه‌وار ببوس) می‌شود که زن مرموز و افسون‌گر گمراه‌کننده (*اورا گیلدا* و از دل گذشته‌ها) یا گنگسترها را کانون توجه خود قرار می‌دهند (تعقیب بزرگ و *ائتلاف بزرگ*، ۱۹۵۴). یکی دیگر از مشخصه‌ها، تکثر قربانیان در پی‌رنگ است. وقتی چندلر استدلال کرد که داشیل همت داستان ژانر جنایی را به طبقهٔ کارگر مرتبط ساخته است، همین موضوع را مد نظر داشت:

همت جنایت را دوباره در بین آدم‌هایی ترسیم کرد که دلیلی برای ارتکاب آن دارند، نه آن‌که صرفاً بخواهند جسدی روی دست خود بگذارند... وی این مردم را به همان صورتی که بودند، روی کاغذ آورد و کاری کرد که با زبان معمول برای چنین اهدافی سخن بگویند و بیندیشند (چندلر به نقل از کاولتی. ۱۹۷۶. ص ۱۶۳)

این نوع زیبایی‌شناسی که نمایان‌گر موقعیت افراد طبقهٔ کارگر و آشنا به چم و خم زندگی شهری است، در سبک رمان خشن و بدبینانه آشکار است.

یکی از نمونه‌های بعدی این روایات ژانری معمول که جا دارد آن را متمایز کنیم، داستان پلیسی است، جایی که پی‌رنگ به آشکارسازی داستان در چهارچوب روایت پلیسی خشن و بدبینانه می‌پردازد:

هیچ داستانی نیست که بتوان آن را حدس زد، هیچ رازی وجود ندارد، دست‌کم به صورتی که در داستان پلیسی آشکار باشد ولی علاقهٔ خواننده محدود نشده است. در این‌جا متوجه می‌شویم که دو شکل کاملاً متفاوت از علاقه وجود دارد. اولی را می‌توان کنجکاوی نامید که از علت به معلول می‌رسد: برای نمونه ما براساس جلوه‌ای خاص (یک جسد و سرنخ‌های مشخص) باید علت (خلافکار و انگیزه‌اش) را دریابیم. شکل دوم تعلیق است و در این‌جا جنبش از علت به معلول می‌رسد. ما نخست علت‌ها، انگیزه‌های اولیه را

(گنگسترها خود را برای سرقت آماده می‌کنند) می‌بینیم و علاقهٔ ما با انتظار نسبت به چیزهایی که خواهد آمد از جمله جلوه‌های خاص (اجساد، جنایات، درگیری‌ها) تداوم می‌یابد. (تودورُف. ص ۱۶۱)

تعریف اصلی ما از روایت همان زنجیرهٔ علت و معلولی است و دیده‌ایم که چگونه داستان پلیسی این زنجیره را آشکار می‌سازد. تودورُف نشان می‌دهد که رمان خشن و بدبینانه در این زنجیره به هردو طرف پیش می‌رود.

سبک

سبک فیلم نوآر پیش‌تر در بحث شمایل‌نگاری بررسی شده و در حالی‌که سبک نثر رمان خشن و بدبینانه متنوع است، از طریق چاشنی آشنایی با چم و خم زندگی شهری که خود را به طرق مختلف تجلی می‌دهد، وحدت می‌یابد. برای نمونه هَمت از سبک صریح و عینی استفاده می‌کند:

دو تاس سبز روی میز سبز چرخید، به لبهٔ آن خورد و برگشت. یکی از آن‌ها با نقطه‌های سفید روی شش ایستاد. دیگری به طرف لبهٔ گوشهٔ وسط میز خورد و روی نقطهٔ سفید یک ایستاد (*کلید شیشه‌ای*. هَمت. ۱۹۸۲. ص ۱۱)

در نوشتهٔ هَمت خیابان در مضمونی که وی به کار می‌گیرد، آشکار می‌شود. توجه دقیق به جزییات که افتادن تاس را توضیح می‌دهند، به این حرکت دلالت خاصی می‌بخشند صرف افتادن تاس‌ها مهم نیست، مهم این است که کجا می‌افتند. چنان‌که کاولتی می‌گوید:

تأثیر آن نه از زبان مجازی و عاطفی بلکه از برخورد بین نثر صریح، بی‌احساس و در عین حال بسیار واضح و فصیح، هم‌چنین رویدادها و شخصیت‌های تأثیرگذاری می‌آید که توصیف می‌کند (کاولتی. ۱۹۷۶. ص ۱۷۴)

از طرف دیگر چندلر لحنی بسیار شاعرانه‌تر دارد:

مرد هم به تابلوی مغازه نگاه کرد. او با وجد به پنجره‌های خاک‌گرفته نگاه می‌کرد، درست مانند مهاجر تازه‌وارد و خوش‌تیپی که برای نخستین بار چشمش به مجسمهٔ آزادی می‌افتد. او مرد درشت‌اندامی بود ولی بیش از صد و هشتاد و سه سانتیمتر قد نداشت و شانه‌هایش هم عریض‌تر از کامیون نوشابه نبود. او حدود سه متر از من فاصله داشت. (*بدرود، زیبای من*. چندلر. ۱۹۷۵. ص ۱۴۵)

چندلر می‌خواست که از قید و بندهای عامه‌پسند این ژانر بپرهیزد و وجههٔ روشنفکرانه به دست آورد، به هرحال استفاده از اصطلاح کامیون نوشابه که برای اشاره به ابعاد جسمانی شخصیت، موز مالوی به کار می‌رود، بر پرسپکتیو خیابان تأکید می‌کند. نثر او صدای راوی مارلو را بازتاب می‌دهد که تمسخرآمیز، بدبینانه و تلخ است؛ در واقع نمونه‌ای از بیان اغراق‌آمیز است که خواندن کتاب‌هایش را لذت‌بخش می‌سازد.

نویسندگان امروز داستان‌های خشن و بدبینانه، برای نمونه جیمز الرُی در ناکجا آباد بزرگ

هم‌چنان این روند را ادامه می‌دهند:

دنی ایستاد. او به خیابانی که مرد مرده در آن افتاده بود نگاه کرد و متوجه شد که نمی‌تواند رد لاستیک‌ها را بگیرد؛ زیرا اثر آن‌ها پاک شده بود (الرُی. ۱۹۹۴. ص ۲)

استفاده از زبان پلیس‌ها خواننده را آگاه می‌کند که راوی یکی از آن آدم‌های آشنا به چم و خم زندگی شهری است، هم‌چنین اشاره‌ای به زبان تمسخرآمیز چندلر دارد.

مسلماً قصدم این نبوده که به نحو خسته‌کننده‌ای بخواهم این ژانر را مرور کنم. البته این موضوع جای بحث دارد که آیا می‌توان فیلم نوآر و داستان پلیسی خشن و بدبینانه را با هم برابر دانست یا نه، هر چند آشکارا شبیه یکدیگرند. نکتهٔ پایانی استفاده از واژه‌های فرانسوی در گفتمان انتقادی است. اصطلاح فرانسوی زن مرموز و افسون‌گر[6] مسلماً نسبت به معادل انگلیسی آن[7] لحن بهتری دارد ولی علت استفاده از اصطلاحات فرانسوی این است که منتقدان فرانسوی اشاره کرده‌اند که چگونه شمار قابل توجه‌ای از فیلم‌های پراکندهٔ ردهٔ ب که در دههٔ ۱۹۴۰ ساخته شده‌اند، عناصر مشترکی دارند.

این استنباط در سال‌های پایانی جنگ جهانی دوم شکل گرفت، زمانی که تعداد فراوانی از فیلم‌های هالیوود در پاریس به نمایش درآمد. یکی از روشن‌ترین شباهت‌های بین این فیلم‌ها سبک بصری اکسپرسیونیستی و استفاده از دستمایهٔ داستان‌های خشن و بدبینانه بود که در فرانسه تحت عنوان سری نوآر به چاپ رسید.

ژانر مجموعه‌های پلیسی تلویزیونی؛ تقابل در ژانر

ژانر مجموعه‌های پلیسی یکی از محبوب‌ترین ژانرها در تلویزیون است. هربار معمولاً تعداد قابل توجه‌ای از این برنامه‌ها از تلویزیون پخش و با استقبال خوب بینندگان مواجه می‌شود، چنان‌که آمار بینندگان این برنامه‌ها رقم قابل توجهی را نشان می‌دهد. مسلماً بخشی از این جذابیت مرتبط با فرصتی است که برای تماشای سکانس‌های اکشن به وجود می‌آید و در عین حال لذتی روایی را هم در بردارد که ناشی از حل معمای جنایات است. احتمالاً مجموعهٔ پلیسی تلویزیونی برای بسیاری از مخاطبان اطلاعات فراوانی در این مورد ارائه می‌دهد که نیروی پلیس چگونه وارد عمل می‌شود، به ویژه با توجه به این موضوع که زیبایی‌شناسی واقع‌گرا غالباً در این نوع بازنمایی اهمیت اساسی دارد. بخشی از این واقع‌گرایی مرهون تصویربرداری در مکان‌های واقعی است که بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی و معاصر پلیسی آن را به کار می‌گیرنددر این بخش بررسی می‌کنیم که چگونه ژانرها از طریق تقابل، ساختار می‌یابند. جفری هرد (۱۹۸۱) هفت تقابل را توصیف می‌کند که چهارچوب مجموعه‌های پلیسی تلویزیونی را شکل می‌دهند.

پلیس علیه جنایت

برنامه‌های تلویزیونی بر نقش پلیس در تعقیب جنایتکاران تأکید دارند، در حالی که به نقش

6. femme fatale
7. fatal female

سرکوب‌گرانهٔ نیروی پلیس در جامعه بی‌توجه می‌مانند؛ برای نمونه نقش آن‌ها در کنترل و ایجاد فشار بر گروه‌هایی چون جنبش صلح سبز و دوستان زمین.

قانون علیه قواعد

قانون همواره در حکم تجلی اخلاقی عدالت طبیعی در نظر گرفته می‌شود (این‌که آدم‌های بد(ضدقهرمانان) باید تاوان خلافکاری‌های خود را بپردازند و شر باید مجازات شود) محدودیت‌ها، قواعدی که پلیس را در تعقیب عدالت محدود می‌سازند، باید شکسته شود. این نتیجه بیش از هر چیز اهمیت می‌یابد. در همین راستا، *کلینت ایستوود* در *هری کثیف* معمولاً قواعد را می‌شکند تا خلافکار را بگیرد.

حرفه‌ای‌گری در برابر سازمان

قهرمان مجموعه همواره به صورت پلیسی حرفه‌ای شخصیت‌پردازی می‌شود که کارش در حضور مرد سازمان (رییس) به مشکلات بیشتری برمی‌خورد. مرد سازمان کمتر به یافتن جنایتکاران و بیشتر به حفظ موقعیت خود در سلسله‌مراتب علاقه‌مند است.

اقتدار علیه بوروکراسی

اقتدار قهرمان از طریق حرفه‌ای‌گری او و نه موقعیتش در سلسله‌مراتب به دست می‌آید. در بسیار از متون جنایی، زیر دست‌ها بهتر از ارشدهای خود به نظر می‌رسند.

شهود در برابر تکنولوژی

در این مجموعه‌ها حدس و گمان بسیار مؤثرتر از دانش عینی تصویر می‌شود. گرچه شواهد عینی می‌توانند سرنخ‌های مناسب ارائه دهند، روش شهودی قهرمان مجموعه است که منجر به دستگیری ضدقهرمان می‌شود.

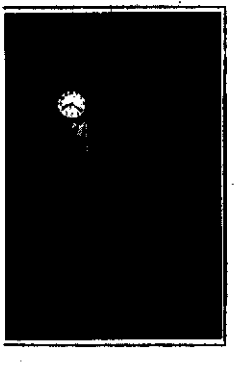
مردم در برابر روشنفکران

پلیس در حکم فردی نشان داده می‌شود که چندان حال و هوای روشنفکرانه ندارد ولی نیروی شهودی او برتر از مثلاً روان‌شناسی جنایتکاران است. البته مجموعهٔ *کراکر* (که در آمریکای شمالی با عنوان *فیتز* پخش شد) نوشتهٔ جیمی مک‌گاورن به دلیل حضور قهرمانی روشنفکر قابل توجه است، هرچند این استثناء باز هم قاعده را ثابت می‌کند.

رفاقت در برابر جایگاه طبقاتی

از نظر قهرمان مجموعه، جایگاه حرفه‌ای یا طبقاتی اهمیتی ندارد. مهم‌ترین روابط بر اساس احترام متقابل تعیین می‌شود، برخلاف مرد سازمان که مدام جایگاه حرفه‌ای خود را در سلسله مراتب به رخ می‌کشد.

به هرحال تقابل‌های هرد از حیث تعریف و ارزیابی این موضوع که چگونه یک متن خاص ژانری تا چه حد قراردادی است، مفید واقع می‌شود.



نیک‌لیسی
۱۹۹-۱۹۸

نهایت آن‌که

بیایید نگاهی کلی به ژانر بیندازیم؛ تأثیر برترشمردن یکی از این تقابل‌ها بر دیگری چیست؟ تصریح برتری یکی از تقابل‌های بالا بر دیگری متکی بر ملاحظات ایدئولوژیک است. این موضوع دربارهٔ ژانر هم صدق می‌کند. سلسله‌مراتب تقابل‌های مجموعهٔ پلیسی تلویزیونی خصوصیات زیر را مورد تحسین قرار می‌دهند: پلیس، قانون، حرفه‌ای‌گری، اقتدار، شهود، مردم و رفاقت. به هرحال پلیس‌ها صرفاً مأموران درگیر حل معماهای جنایی در پیشگیری از جنایت نیستند؛ آن‌ها در سرکوبی گروهایی که دولت‌ها آن‌ها را گروه‌های براندازنده می‌نامند، نقش دارند. چون این نوع فعالیت‌ها در رسانه‌ها بازنمایی نمی‌شوند، جامعه از آن‌ها اطلاع ندارد. علاوه بر این معمولاً ضدقهرمان در دنیای مجموعه‌های پلیسی دستگیر و مجرم شناخته می‌شود. البته در یکی از قسمت‌های مجموعهٔ کراکر، پلیس از مردی دربارهٔ قتل یک کودک اعتراف می‌گیرد ولی درمی‌یابد که آن مرد بی‌گناه و جنایتکار واقعی هم‌چنان آزاد است. به هر حال اخیراً در انگلستان موارد فراوانی برملا شده (و شاید موارد فراوانی برملا نشده) است که پلیس برای متهم‌ساختن افراد بی‌گناه قوانین را شکسته است، از جمله پدر و پسری که اشتباهاً متهم به بمب‌گذاری برای ارتش آزادی‌بخش ایرلند (IRA) شدند. مسلماً ژانر بر عدالت طبیعی که قانون را بر قواعد ارجح می‌شمرد، تأکید می‌ورزد ولی نتایج شکستن قواعد همواره بررسی نشده است. اگر نتایج منفی شکستن قواعد به نمایش درآید، آن‌گاه وضعیت چگونه خواهد شد؟

•این نوشتار برگزیده‌ای از فصل چهارم کتاب *روایت و ژانر*(Key Concepts in Media (Narrative and Genre: Studies نوشتهٔ *نیک لیسی* (Nick Lacey) از انتشارات مک‌میلان سال ۲۰۰۰ است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی