پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی تطبیقی سینمای گانگستری

علیرضا ریسیان

مقدمه

هدف کلی در این مقاله، ارائهٔ راههایی است که شاید از طریق آنها بتوان به مسائل عمده و ویژگیهای[1] فیلمهای پلیسی - جنایی به نحوی ثمربخش نزدیک شد. این امر با توجه به این نکته است که بررسی فیلم نباید الزاماً در یک دنیای منحصر به خود صورت گیرد که تمام مفاهیم و روشهای بیگانه، از آن بیرون رانده شده‌اند. بررسی فیلم باید با تغییرات و پیشرفتهای رسانه‌های دیگر، هنرهای دیگر و روشهای دیگر ارتباط و بیان همگامی کند و از آنها تأثیر بپذیرد. هر چه باشد، سینما یک هنر کاملاً جدید است و در آن مسئلهٔ رابطهٔ میان هنرهای مختلف، تشابهات و اختلافات آنها و امکانات تبدیل و انتقال آنها به شدیدترین شکل مطرح است: مسائلی که با مفهوم واگنری ترکیب موسیقی، متن نمایشی و نمایش، به صورت یک کل به هم پیوسته، مطرح می‌شود. در این مقاله کوشش شده است فیلم گنگستری / جنایی و آثار برخی از کارگردانان در این قالب بررسی شود.

نمونه‌های هر دو گونه فیلم گنگستری و جنایی به آسانی قابل تشخیص است: **دشمن مردم، دیلینجر، گرمای بزرگ**[2]، **کشتار روزسن والتاین**، فیلمهایی گنگستری؛ و **شاهین مالت، تسویه حساب مرگبار**[3]، **انتظار طولانی** و **چهره‌های تازه‌ای در جهنم** فیلمهایی جنایی هستند. ویژگیهای بسیار مشابه دو قالب، اغلب از دیدگاه ساختاری در فیلمهایی جنایی دیده می‌شود که بیشتر خصوصیات افراد فیلم گنگستری را حمل می‌کنند (**جایی که پیاده‌رو تمام می‌شود**[4]، **از گذشته**[5]، **درست به هدف**[6]). البته فیلمهایی نیز وجود دارند، مثل **گیلدا، غرامت مضاعف، تعطیلی از دست رفته**[7] و **بوی خوش موفقیت** که نه گنگستری است و نه جنایی؛ اما از راههای مختلفی مثل حالت، ویژگی یا مایه[8]

به هردوی آنها مربوط است.

سینمای گنگستری / جنایی زمینهٔ عظیمی برای پژوهشهای هنری جامعه شناسان، مورخان، منتقدان فیلم و حتی فیلمسازان است.

نوع[9] (گونه - طبقه)

ظهور نوعها در سینمای آمریکا تا اندازه‌ای متعلق به طبیعت تجاری هالیوود است. احساسی وجود دارد که تمام فیلمهای هالیوودی پاره‌هایی از «نوع» هستند و در هالیوود محرکی ذاتی برای اجرای دوبارهٔ دستورالعملی موفقیت آمیز وجود دارد.

فیلمهای هالیوودی را می‌توان به صورت کمدیهای احساساتی، برملاکننده‌های اجتماعی، جناییهای محلی و غیره طبقه بندی کرد؛ اما فقط دو «نوع» خاص اهمیت ویژه‌ای در گسترش هالیوود داشتند: گنگستری / جنایی و وسترن. هر «نوع»، ویژگیهای تکرار شونده و مایه‌های خاص را، در مقابل هنرمندانی فرداگرا که بینش شخصیشان را رودرروی آن قرار داده و باعث گسترش آن شده‌اند، محفوظ نگاه داشته است.

وسترن و فیلم گنگستری رابطهٔ ویژه‌ای با جامعهٔ آمریکا دارند. این آثار به مراحل بحرانی تاریخ آمریکا مربوط است. به عبارتی، نمایشگر گفتگوی آمریکا با خود است، که در وسترن، دربارهٔ گذشتهٔ روستایی و در گنگستری / جنایی دربارهٔ فن‌شناسیِ شهریِ حاضر صحبت می‌کند. برای بیان مفصلتر این نکته، توصیف ویژگیهای فیلم گنگستری / جنایی لازم به نظر می‌رسد:

در فیلم **سزار کوچک**[10] (۱۹۳۰) یک ستوان پلیس و دو مأمور پلیس از یک باشگاه شبانه، که به وسیلهٔ گنگسترها اداره می‌شود، بازدید می‌کنند. هر سه کلاهی بزرگ به سر دارند و پالتو پوشیده‌اند. ترسناک و طنز آلود هستند و به شکل مثلث ایستاده‌اند؛ ستوان در جلو و دو مأمور در دو پهلو و عقب. تماشاگر با توجه به حالت ظاهری، لباس و رفتار آنان، به سرعت درمی‌یابد چه انتظاری باید از آنها داشته باشد و همچنین، از نحوهٔ قرار گرفتن پیکرها در می‌یابد، کدام مسلط است و کدام تابع.

در فیلم **سرسختها به شدت سقوط می‌کنند**[11] یک قاچاقچی و دو نفر از افرادش برای ملاقاتی به مرکز نیویورک می‌روند. در حالی که در انتظار باز شدنِ درِ ساختمان هستند، همان شکل قرار گرفتن پیکرها در فیلم قبلی را می‌سازند و همان اطلاعات را از همان طریق به تماشاگر می‌دهند. (این امر که آنها، در موردِ اول، پلیس و در مورد دوم، قاچاقچی هستند، ابهام جالبی است که بعد بررسی خواهد شد).

در فیلم در **بارانداز**[12] و در **تونی رم** (۱۹۶۷) صحنه‌ای وجود دارد که در آن شخصیت مرکزی در خیابانی تاریک و خلوت قدم می‌زند. در هر دو مورد، ماشینی به سرعت به سوی او می‌راند؛ و تماشاگر، با استفاده از تجربه‌های به دست آورده از «نوع»، در می‌یابد که ماشین به عنوان سلاحی کشنده علیه قهرمان به کار گرفته خواهد شد.

در این گونه آثار در طول چندین دهه، تداومی در انگارهٔ تصویر پردازی بصری و در اشیا و شخصیتهای تکرار شونده، که در رابطه‌ای پویا هستند، دیده می‌شود. این انگاره‌های تکرارشونده امکان دارد ویژگیهای «نوع» نامیده شود که با شیوهٔ بصری، از انواع دیگر فیلم متمایز می‌شود و وسیله‌هایی که از طریق آنها تعریفهای نخستین به وجود آمده است.

انگاره‌های تکرار شوندهٔ تصویر پردازی به

سزار کوچک

نحوی سودمند می‌تواند در سه قالب تقسیم شود: گروهی به حضور جسمانی، حالتها و لباسهای بازیگران و نقشهایی که بازی می‌کنند اختصاص دارد؛ گروه دیگر، برگرفته از محیطی که شخصیتها در آن عمل می‌کنند؛ و سوم، آنها که به فن‌شناسی در دسترس شخصیتها مربوط می‌شود. در میان مردمان پیشقدم هالیوود، ادوارد جی. رابینسون و جیمز کاگنی، در فیلمهای گنگستری سالهای سی؛ هامفری بوگارت، در آثار جنایی و ریچارد ویدمارک در فیلمهای گنگستری سالهای چهل شاخص هستند؛ و هر چند، نه به طریقی چنین مشخص، ریچارد کانتی، حق خوبی نسبت به این مقام در فیلمهای گنگستری سالهای پنجاه دارد.

علاوه بر اینها، بازیگران دیگری در ردیفِ دوم وجود دارند؛ مثل جورج بنکرافت، بارتن مک‌لین، جو سایر، پل کلی، باب استیل، تد دوکورسیا، چارلز مک‌گراو و جک لمبرت که به نحوی جدانشدنی همراه فیلم گنگستری / جنایی بودند.

تأثیرات سینمای آمریکا به صریحترین شکل به دست آمده است و این صراحت، در بیشترین حد خود، در انتخاب هنرپیشه برای فیلم گنگستری و جنایی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد مردانی مثل کاگنی، رابینسون و بوگارت، کیفیتهای «نوع»هایی را که در آنها ظاهر می‌شوند در خود جمع می‌کنند به طوری که خشونت؛ تحمل و «بدبینی» فیلمها در چهره‌ها، حضور جسمانی، حرکت و مکالمه‌شان نمایشگر می‌شود. در سینما، با هر ظهور متوالی در نوع، شخصیت سینمای هنرپیشه بیشتر مستحکم می‌شود تا جایی که او دیگر نقش بازی نمی‌کند و آن را با وجود جامعی که از پیکر و شخصیت خود و نقشهای پرده‌ای قبل‌ترش به وجود آمده، یکی

می‌کند. مثلاً چهرهٔ سرد و گرم چشیده، چشمهای خسته و صدایی خشن که از طریق آن، هامفری بوگارت را می‌شناسیم تا اندازه‌ای انتخابهای او از شخصیتهایی مثل سم اسپید[13]، فیلیپ مارلو[14] و دیگر نقشهایش است.

البته، علاوه بر هنرپیشه‌ها، نقشها نیز بازمی‌گردند؛ زیرا «نوع»ها از طریق تکرار، تا وقتی قراردادهای نسبتاً معینی تثبیت شوند، قابل تعریف هستند. این امر به ویژه در طیف شخصیتها در فیلم گنگستری / جنایی پدیدار است؛ قاچاقچیهای بافکری که به اوج می‌رسند، گنگسترهای کودن که به عنوان گردن کلفت باقی می‌مانند، زنهای گنگسترها، خبرچینها، پلیسهای فاسد، دادستانهای مبارز و سخنگویان حقوقی برای گنگسترها، کارآگاه خصوصی و قهرمانهایی که بنابر مقتضیاتی مجبورند چنین باشند، صاحبان اتاق بازی و ورزشگاهها، خبرفروشها و غیره.

تفسیر این نقشها نیز می‌توان گسترش یابد، مثلاً: تحرک جسمانی ویژهٔ جیمز کاگنی، در فیلمهای گنگستری سالهای سی، به عنوان بی‌رحمی لازم برای ترقی تفسیر شد؛ اما در فیلمهای گنگستری که او در دورهٔ بعد از جنگ ساخت، به ویژه **گرمای سفید** (۱۹۴۹) و **با فردا خداحافظی کن**[15] (۱۹۵۱)، این تحرک جسمانی به عنوان روانپریش[16] تفسیر شد: معمولاً معیاری از بهنجاری روانی نمایشگر می‌شود که اغلب بر شخصیت مادر گنگستر تمرکز یافته است. این نکته در ابتداییترین نمونه‌های «نوع» مثل **سزار کوچک** (۱۹۳۰)، **دشمن مردم** (۱۹۳۱) و **صورت زخمی**[17] (۱۹۳۲) آشکار است. همین نکته به صورت نشانه‌ای در **گرمای بزرگ** (۱۹۵۴) وجود دارد و تقریباً به بیان دوبارهٔ پیشین در **برادران ریکو** (۱۹۵۷) می‌رسد. اما شخصیتها در فیلم گنگستری / جنایی نه تنها با حالت جسمانی و نقش بلکه از طریق لباس نیز خود را نمایشگر می‌کنند.

تشخص ویژهٔ پیکرهای کلاه به سر و کت پوشیده گسترشی است از حضور جسمانی آنها، یک تندنویس بصری برای خشونت بالقوه. لباس همیشه در فیلم گنگستری اهمیت داشته است، نه تنها به عنوان حامل مفهومی از ویژگیها بلکه به عنوان چیزهایی که ترقی گنگستر را نیز نمایشگر می‌کند. صحنه‌های داخل مغازه‌های خیاطی زیاد است. (**دشمن مردم، آل کاپون**) هم ریکو (**سزار کوچک**) و هم تونی کامونت (**صورت زخمی**) دربارهٔ لباسهایشان نظر می‌خواهند («خوشت میاد؟ گرونه، نه؟»). در **خیابان بی‌نام** (۱۹۴۸) رهبر دار و دسته به یکی از اعضای گروه می‌گوید: «یک کمد پر از لباس برا خودت بخر. می‌خوام بچه‌هام باهوش به نظر بیان» یا جملاتی نظیر «از اون گونی خلاص شو» که نشان دهندهٔ آن است که عوض کردن لباس جلوه‌ای از ترقی آنهاست.

به دنبال **شهر برهنه** (۱۹۴۸)، چندین فیلم گنگستری / جنایی تولید شدند که در عنوانهایشان واژهٔ «شهر» بود: **شهر تاریک، فریاد شهر، شهر در امتداد رودخانه، وقتی شهر به خواب می‌رود، شهر خفته، شهر اسیر** و غیره. در کنار این فیلمها، آثاری دیگر واژهٔ «خیابان» را در عنوان داشت: **خیابانی بی‌نام، خیابان ریس**[18]، **خیابان کناری**[19]، **در طول سه خیابان تاریک، خیابان برهنه** (بدون ذکر **جایی که پیاده‌رو تمام می‌شود و جنگل آسفالت**). این گسترش، عنصری مهم و همیشگی در فیلم گنگستری / جنایی

در بارانداز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یعنی، محیط شهری را کاملاً نمایشگر می‌کند.

رابرت ورشو در مقالهٔ «گنگستر به مثابه قهرمانی در فاجعه» می‌نویسد: «گنگستر مرد شهر است، با زبان و دانش شهر، بامهارت غریب و نادرست و جرئت وحشتناکش، زندگیش را همچون پلاکاردی، همچون باتونی در دست حمل می‌کند. برای گنگستر فقط شهر وجود دارد، او باید برای شخصیت دادن به آن در آنجا ساکن شود، نه یک شهر واقعی، بلکه آن شهر خطرناک و غمگینِ خیال که خیلی مهمتر است، که دنیای جدید است.»

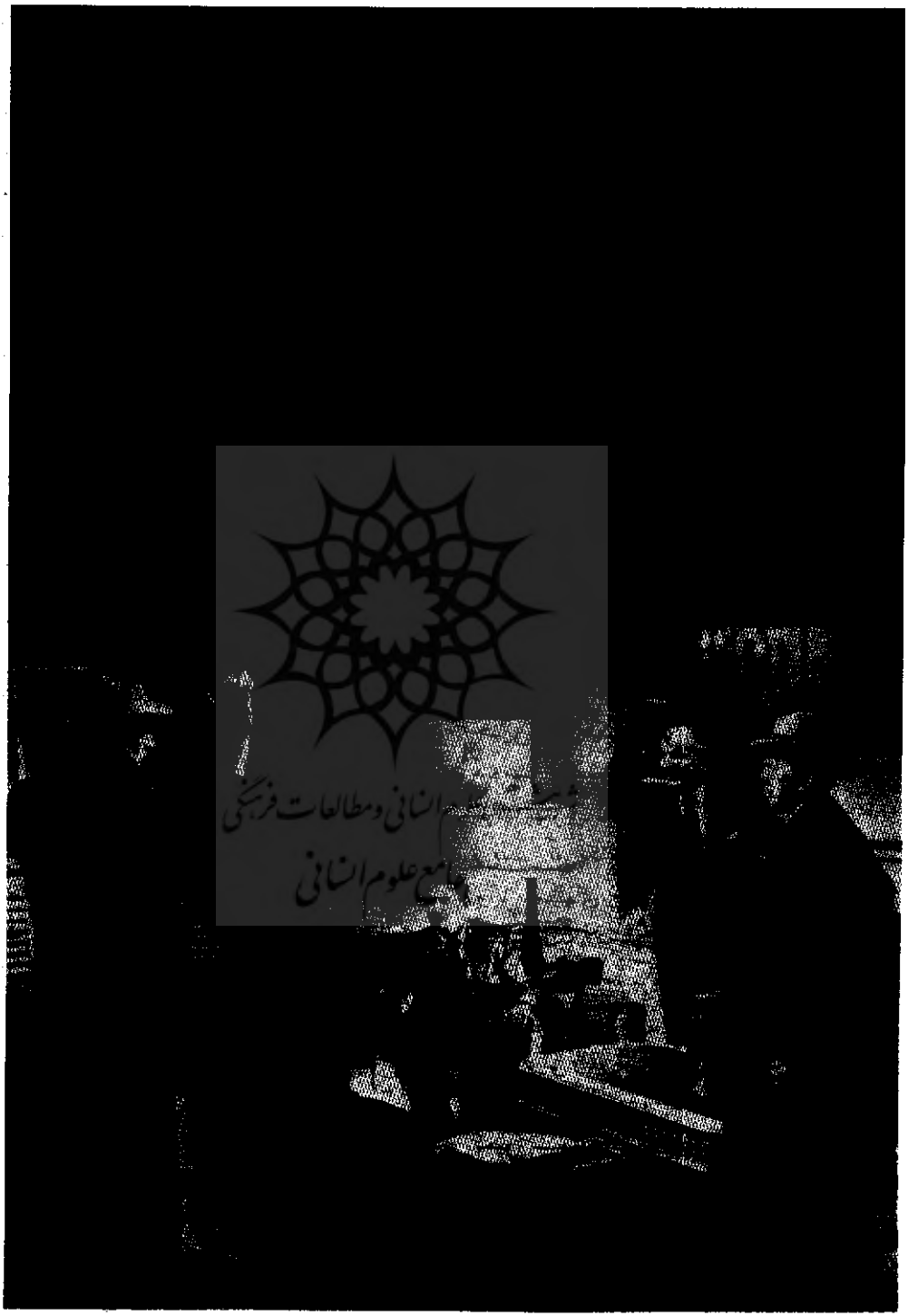
بنابراین محیط شهر هم زمینهٔ فعالیت گنگستر و قهرمان جنایی و هم نوعی گسترش گونه‌ایگرایی خشونت و درنده خویی دنیای آنهاست. محیط کوچک فیلم گنگستری / جنایی، در واقع گزینشهایی تکرار شونده از مکانهای واقعی شهر است. خیابانهای تاریک، خانه‌ها و ساختمانهای اداری کدر، میخانه‌ها، باشگاههای شبانه، آپارتمانهای کوچک، ایستگاههای حومه و به ویژه در فیلم جنایی، خانه‌های مجلل.

این محیط نیرو گرفته از تنش خشونت و راز درون آن، اغلب در شب دیده می‌شود که با چراغهای کم نور خیابان یا علامتهای نئون، روشن شده است. زرق و برق دارتر، مثل علامتهای سوسوزننده که سایه‌هایی تهدید کننده پدید می‌آورد و ملاقات کننده‌های اسرار آمیز نیمه آشنا در دفترهای سم اسپید (**شاهین مالت**) و فیلیپ مارلو (**خداحافظ عشق من**). فریتز لانگ در فیلم آلمانیش (**متروپولیس**)، شهر عظیمی که توهمهای گونه‌ایگرایش را تجسم می‌داد خلق کرد. او وقتی به آمریکا آمد هیچ نیازی به خلق دوبارهٔ آن شهر نداشت، زیرا شهر از پیش وجود داشت.

ماشین، دیگر عنصر فیلم گنگستری / جنایی است. در این نوع فیلم، ماشین دو نوع کارکرد دارد. اول آنکه، وسیله‌ای است که قهرمان کارش را با آن انجام می‌دهد؛ آنها همچون کارکنان یک تانک که می‌خواهند وارد عمل شوند در کنار ماشین ایستاده‌اند و ماشین همچون لباس، به نشانهٔ عینی موفقیت قهرمان بدل می‌شود. دوم، ماشین نماد تهاجم مهار نشده است و کاملاً هم منطقی به نظر می‌رسد که وسیله‌ای کشنده در فیلمهای جنایی و گنگستری باشد. (در فیلمهای **گوشه تاریک، دنیای تبهکاران، هدف متحرک**) ماشین نمادی آنچنان قوی است که بدل به حضور گنگستر می‌شود. به طوری که بدون دیدن مردان درون آن، واکنشی همراه با ترس نسبت به آن نشان داده می‌شود. (فیلمهایی همچون: **بوسهٔ مرگ، جنگل لباس، مأموریت قتل**).

تلفن در فیلم گنگستری / جنایی به هنگام لزوم، سلاح قتل است. تلفن در محیط مادی و در نمایشی اکسپرسیونیستی از خشونت بالقوهٔ «نوع»ها بدل به ابراز خشونت می‌شود. البته تلفن، اغلب برای خبر دادن به جنس ضعیف استفاده می‌شود، مثل تهدیدهای تلفنی به خانم رناتو در **جنگل لباس** و خانم بانیون در **گرمای بزرگ**.

بحث دربارهٔ عناصر فردی این ویژگیها، وقتی آنها در رابطه‌ای پویا با ساختار فیلمهای مخصوصی هستند، کوششی ساختگی است. هر- از گاهی چندین عنصر مربوط به این ویژگیها در پاکی زیادی ترکیب می‌شود که در ویژه‌ترین فصلهای نوع وجود دارد. برای مثال، فصل آغازین **سرسختها بشدت سقوط می‌کنند** نمایشگر چند شخصیت است (بوگارت، قاچاقچیها و دیگران) که برای ملاقاتی در صبح زود سوار بر چند ماشین



جنگل آسفالت

در خیابانهای خالی نیویورک پخش می‌شوند. این امر به گونه‌ای چشمگیر زشتی محیط و بی‌رحمی قاچاقچیها را قبل از نمایش عمل کثیفی که مرتکب می‌شوند، آشکار می‌کند. همچنین در **سزار کوچک** وقتی ریکو با ماشینی که به سرعت می‌گذرد، تونی، راننده دار و دسته را در روی پله‌های کلیسا به قتل می‌رساند، به گونه‌ای پویا عنصر مربوط به این ویژگیها را با هم می‌بینیم. در فیلم گنگستری فرانسوی **دومین نفس** نیز همین عناصر به شکلی مجذوب کننده استفاده می‌شوند، که در آن علامت شخصیت اصلی، کشتن قربانیها در ماشینی است که خودش آن را می‌راند. شاید ویژگیهای فیلم گنگستری به برجسته‌ترین شکل (و کیفیت غیرواقعیتگرای «نوع» ارائه شده به روشنترین شکل) در تدوین ویژهٔ فصلهای فیلم گنگستری سالهای سی که پیدایش ناگهانی جنگ گنگستری را ثبت کرده، نمایشگر شده باشد. ارزش فیلمها در این نقاط در آزاد شدن از ساختارهای روایتی محدود کننده دانسته می‌شود و در آن تصویر پردازی خالص تهاجم نمایشگر می‌شود. ماشینهای سریع، صدای جیغ برخاسته از لاستیکها، شخصیتهایی که یکدیگر را با ششلولها و مسلسلهای دستی نابود می‌کنند. قابی منجمد از چنین فصلی، چون دیوار کوب هنر محبوب، نمایشی از جوهر فیلم گنگستری است.

فیلم سیاه[۲۰]

بعد از جنگ جهانی دوم، فضا در فیلمهای گنگستری رو به تاریکی می‌رود. در این فیلمها، به تصویر کشیده شدن فضای جنایتبار شهرهای آمریکا، مشخص کنندهٔ از بین رفتن اشتغالهای ذهنی سالهای سی است.

ترس از محبوس شدن در محیطی بسته و ناامیدی و نیهیلیسم که می‌توانست حاکی از تأثیرات جنگ باشد - نه بادیالوگ یا پلانهای پیچیده که از طریق سبک فوق‌العاده و خاص تصویری بیان می‌شود. بدین خاطر، ما در بررسی فیلم سیاه، به سبک آن می‌پردازیم.

در این مقاله، تحلیلی از شیوهٔ صحنه پردازی و نورپردازی و کارگردانی فیلم سیاه داده می‌شود که وجه تمایز این «نوع» یا «گونه» فیلم با فیلم گنگستری است.

کارگردانی سبک سیاه (میزانسن غیرسنتی)

در فیلمهای سیاه، جنایتکاران خشن و خودخواه با پلیسهایی بدتر از خودشان روبه رو می‌شوند. (فیلم **صورت زخمی**)

این فیلمها، مخلوطی است از بیماری روانی - جنایی هموسکسوالیتی - شاید اسمی که جان هیوستن در سال ۱۹۴۸ برای فیلمش انتخاب کرده، بهترین تمثیل از دنیای مخوف جنایتکاران و پلیس آمریکا باشد: «جنگل آسفالت». اما در اوایل سالهای ۱۹۵۰ فیلمهایی چون **شورش بی‌دلیل** (نیکلاس ری)، هرچند خشونت را هنوز در فیلم داشت، مسیر این «نوع» فیلمها را تغییر داد.

برای کارگردانهای برتر این سبک، میزانسن نقش اصلی را در غیر عادی کردن صحنه‌ها و ایجاد دلهره از نادانسته‌ها و یا حالات روانی داشت. کمپوزیسیون هر فریم، اغلب به وسیلهٔ شخص یا اشیا به گونه‌ای غیرمتعارف به هم می‌خورد و آنچه بیننده سعی در دیدنش داشت، با مخفی شدن در پشت حرکتی یا شیئی، در سایه‌ای خشن می‌ماند. شاتهای متعارف که از نقاشیهای رنسانس

گرفته شده بود مانند سه شات مثلثی و دو شات بالانس در اکثر مواقع مورد استفاده نداشت. شاتهای معمول این سینما، شاتهای غیر بالانس[۲۱] نامتعادل بود که از زاویه‌های غیرمتعارف گرفته می‌شد. اشخاص به شکلی در فریم جای می‌گرفتند که تقارن و توازن از بین برود و دنیای نامتعادل و متزلزل تصویر شود.

درها و پنجره‌ها، نردهٔ راه‌پله‌ها، کنارهٔ فلزی تخت خواب یا سایه‌ها، شخصیتها را از هم و از احساس خویش و یا از دنیای عادی جدا می‌کرد.

اشیا را به گونه‌ای در جلوی کادر[۲۲] می‌گذاشتند تا قدرتشان از انسانهای داخل شات بیشتر نشان داده شود و به عبارتی، شخصیت جداگانه‌ای بیابند.

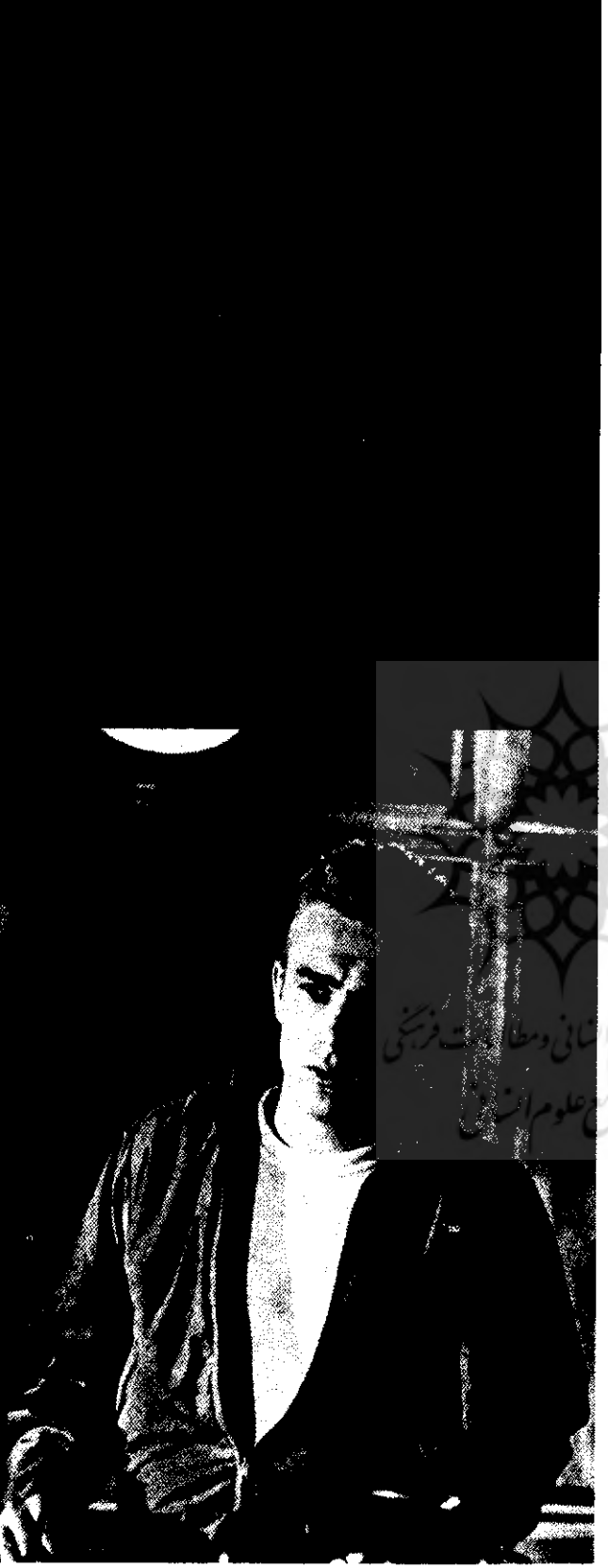
از تصاویر داخل قاب عکسها و آیینه‌ها، شیشهٔ پنجره‌ها و اشیای صیقلی استفاده‌های خوبی به عمل می‌آمد. این تصاویر و اشیا معمولاً نمادی از شخصیت ایده‌آل کاراکتر اصلی بود. گرفتن یکی دو شات از شخصیت فیلم و سایه یا تصاویر خودش در آیینه، امری عادی بود.

در مورد روند تصویری فیلم معمولاً لانگ‌شاتی که مکان را نشان دهد مدت زمان زیادی طول داده می‌شد تا تماشاگر در هاله‌ای از ابهام و ندانستن فرو رود.

گاه چانه یا بالای سر شخصیت جنایتکار در کادر بریده می‌شد که نوعی حالت نگرانی و غیرطبیعی به بیننده القا شود.

در زاویهٔ دوربین علاوه بر نمای خیلی دور زاویهٔ بالا که بیچارگی و ضعفِ افراد تحت تهاجم را می‌رساند از نمای خیلی نزدیک زاویهٔ پایین استفاده می‌شد.

حرکت دوربین به ندرت در این فیلمها به



شورش بی دلیل

چشم می‌خورد. چون قطع، بیشتر به دلهره و خشونت کمک می‌کند تا نرم کردن تغییر در کمپوزیسیون. وقتی هم که حرکتی انجام می‌شد برای ایجاد حالتی در شخصیت فیلم بود تا تغییر در کمپوزیسیون. مثلاً، یکی از حرکات، با دوربین روی دست و به دنبال طعمهٔ جنایتکار یا پلیس رفتن بود که ایجاد دلهره و هیجان می‌کرد. مانند صحنه‌هایی از فیلمهای لورا از اتو پره مینجر (۱۹۴۴) و غرامت مضاعف از بیلی وایلدر.

نورپردازی فیلم سیاه

برای اینکه از یک شخص یا شیء فیلمبرداری کنیم، به طور معمول به سه نور نیاز داریم: نور اصلی[۲۳]، نور پرکننده (مکمل)[۲۴] و نور پشت[۲۵].

نور اصلی: معمولاً از بالا و یک سمت دوربین بر سوژه تابیده می‌شود. این نور سخت و مستقیم برای ایجاد سایهٔ مشخص و قابل رؤیت است.

نور پرکننده: از جهت دوربین و نزدیک به آن، به سوژه تابیده می‌شود. نرم و غیر مستقیم می‌باشد و با آن، سایه‌های حاصل از نور اصلی را از بین می‌برند.

نور پشت: نوری مستقیم که از پشت بر سوژه می‌تابد و باعث تمایز سوژه از زمینهٔ خودش می‌شود.

فرم غالب نورپردازی ابتدای سالهای ۱۹۴۰ «نور بیشتر از معمول» بود که در این سبک نورپردازی، نسبت نور اصلی به نور پرکننده کم است. در نتیجه، قدرت نور پرکننده به اندازهٔ کافی بالاست تا سایه‌های سخت را که با نور اصلی به وجود آمده است، از بین ببرد. این فرم، بدون اغراق یا غیر طبیعی کردن قسمتهای تاریک، مدل جذابی از صورت هنرپیشه ارائه می‌داد.

نورپردازی فیلم سیاه از نوع «نور با مایهٔ تیره[۲۶]» است که در آن نسبت نوراصلی و نور پرکننده زیاد است، به طوری که کنتراست زیادی را سبب می‌شود و سایه‌های سخت ایجاد می‌کند - برخلاف نورپردازی «بیشتر از معمول» که سعی در مناسب‌کردن محیط و شخصیتهاست و با نور زیاد تمام محیط صحنه را به طور جذابی قابل رؤیت می‌کنند.

با نورپردازی از نوع «نور با مایهٔ تیره» فیلم سیاه، فضای کادر در تاریک و روشن فرو برده می‌شود. صورتها ناگهان از تاریکی به روشنایی وارد و تقریباً ظاهر می‌شوند و بعد دوباره در تاریکی طرف دیگر کم می‌شوند. اتاقها و فضای پرحجم تقسیم شده در تاریک و روشنها با نسبتهای نوری شدید و سایه‌های سخت، گاه نیمی از صورت شخصیتها را در تاریکی محیط و نیمی دیگر را در نور نگه می‌دارند که حاصل آن، انتقال حالتی ترس آور و اسرار آمیز به تماشاگر است.

نورپردازی مستقیم و سخت، حتی برای ستارگان زن نقش اول نیز به کار می‌رفت. زیرا معمول بوده که کلوزآپ زنها بشدت با فیلتر تلطیف کننده[۲۷] (صافی پخش نور) نرم شود. این فیلتر یا به صورت قطعه‌ای شیشه‌ای یا گاز (باند) روی دوربین سوار می‌شد و یا جلوی نور اصلی قرار می‌گرفت تا ستارهٔ زن را زیباتر و به عبارت دیگر، رمانتیک‌تر جلوه دهد. نورپردازی خشن و غیر رمانتیک و سایه‌های تیره در فیلم سیاه بر روی صورت زنان، نشانگر حالات درونی آنان بود.

از فیلترهای تلطیف کننده فقط در مواردی که قرار بود معصومیت زنی را نمایانگر سازد،

استفاده می‌شد. مثلاً در فیلم ضربه بزرگ[۲۸]، در یک کادر در سمت چپ، زنِ گلن‌فورد را در فیلم به شکل یک زن عادی با فیلتر تلطیف کننده و با نورپردازی بیشتر از معمول نشان داده است، در حالی که زنی که در سمت راست کادر قرار دارد، با نور مستقیم و خشن بدون فیلتر مزبور نورپردازی شده که افکار پنهانی و گناه آلود زن را نمایانگر است.

در نورپردازی سبک فیلم سیاه، نورپردازی سه رخ[۲۹] بیشتر استفاده شده است که در آن نوراصلی از بالا و با زاویهٔ ۴۵ درجه به یک طرف از سمت جلو و نور پرکننده از زاویهٔ پایین و نزدیک دوربین به هنرپیشه تابیده می‌شود؛ زیرا سایه روشنهای ایجاد شده بر صورت، خصوصیت غیرعادی، هذیان گونه، انتقامجو و مرموزی را ایجاد می‌کرد.

در نورپردازی فیلم سیاه، سه نور اصلی، پرکننده و پشت را در انواع فرمهای غیرطبیعی قرار می‌دادند تا سایه روشنهای غیرعادی تولید شود. گاه نور پرکننده را حذف می‌کردند، تا یک قسمت صورت به کلی در تاریکی فرو رود. گاه نورهای موضعی با شدت بر صورت گناهکاران یا جنایتکاران، به خصوص در هنگام ارتکاب جرم یا پس از رسوایی تابانده می‌شد تا بدین گونه شخصیت آنان را برملا کنند.

بعضی از نورپردازان، نور اصلی را به پشت و به یک طرف هنرپیشه منتقل کردند و نام «نور پرت[۳۰]» را به آن دادند. گاه آن را از زاویهٔ بالا و گاه از زاویهٔ پایین و غیرعادی می‌تاباندند، تا سایه‌های غیرطبیعی و عجیب ایجاد کنند. گاه نیز یک شخصیت را مطلقاً در سایه یا ضدنور بر یک زمینهٔ نوری نگاه می‌داشتند تا کنجکاوی تماشاگر و پنهان بودن شخصیت فیلم را القا کنند. مهمتر از هر چیز، سایه روشنهای با نسبتهای زیاد شخصیت اصلی است که خاص این سبک سینما محسوب می‌شود.

معمولاً نورهایی را از روزنه‌هایی باریک در تاریکی می‌تاباندند تا حالت تهدید آمیز را از هر سو بیشتر القا کند. صورتها با نور با مایهٔ تیره و صحنه‌های داخلی فرو رفته در تاریکی، با سایه‌های خشن که به صورت خطوط گرافیکی بر دیوار نقش بسته بود.

برخلاف فیلمهای ماقبل و بیشتر فیلمهای مابعد این دوره در هالیوود که روز برای شب فیلمبرداری می‌کردند، در فیلم سیاه، شب برای شب فیلمبرداری می‌شد. به این ترتیب آسمان چون مخمل سیاه می‌نمود و بجز مکانهای نورپردازی شده که در آن معمولاً نور به بدن هنرپیشگان و چند جسم دیگر تابیده می‌شد تا عمق را نشان دهد، بقیهٔ فضا در سیاهی تهدید آمیزی فرو رفته بود. در حالی که آسمان در فیلمهای سیاه و سفید، رنگی خاکستری به خود می‌گیرد.

هرچند فیلمبرداری در شب، بودجه زیادی را طلب می‌کرد؛ اکثر قریب به اتفاق این فیلمها، شب برای شب فیلمبرداری می‌شد. حتی در فیلمهای کم خرج این سبک که به فیلمهای «B» مشهور است، سکانسهای شب در شب فیلمبرداری شده است.

یکی دیگر از مشخصات فیلم سیاه، عمق میدان فوکوس بود. برای کلوزآپها و مدیوم شاتها واجب بود که عمق میدان فوکوس به زمینهٔ پشتی نیز کشیده شود، به طوری که تمام اجسام اطراف در فوکوس کامل قرار بگیرند. زیرا از کلوزآپ هنرپیشه گرفته تا اجسام زمینهٔ پشتی، همه ارزشی

خواب بزرگ

واحد در کلیت فیلم داشتند. به این ترتیب دنیای فیلم، یک دنیای بسته را با شخصیتها و اجسام مشخص می‌کرد که انسان و اجسام یک ارزش را در القای مفاهیم داشتند و گاه اجسام، مهمتر از خود شخصیت محسوب می‌شدند.

رابطهٔ انسان گناهکار با قدرتهای شیطانی در اطراف او، در تاریک روشنهای زمینهٔ پشتی به تماشاگر داده می‌شد. محیط در فیلم سیاه معمولاً عمق بسیار داشت.

دو شیوه برای ایجاد عمق میدان وجود دارد: یکی، باشدت بخشیدن به میزان نور وارده به لنز و دیگر، استفاده از لنزهایی با فاصلهٔ کانونی کوتاه. چون در فیلم سیاه، استفاده از نور شدید غیرممکن است، اکثر قریب به اتفاق فیلمهای این سبک با لنزهایی با فاصلهٔ کوتاه[۳۱] فیلمبرداری می‌شد تا کارگردان بتواند غیرعادی بودن آن را بهتر به بیننده نشان دهد.

کارگردانها، فیلمها و خصوصیاتشان در فیلم سیاه

پنج سال آخر سالهای چهل ناظر چند تحول مشابه بود: فیلم جنایی سیاه استوار شد، فیلم گنگستری در شکلهای تازه‌ای دوباره پدیدار شد، و یک «نوع» فرعی نیمه مستند به وجود آمد. این تحولهای همزمان و از جنبه‌های معینی جداشدنی، به میزان قابل توجهی در یکدیگر نفوذ کرده‌اند و تقریباً تمامی آنها، به‌گونه‌ای مبین تأثیر «فیلم سیاه» هستند. بدین خاطر، بحث دربارهٔ گسترش «فیلم سیاه» با مراجعه به فیلمها از طریق تمامی این قالبها امکان پذیر است.

قهرمانِ، اخلاقاً مشکوک، فیلم جنایی به نحوی منظم مراجعانی را در دفترِ کارش می‌پذیرد

که او را دعوت به کشف چیزهایی با ارزش یا افراد گمشده می‌کنند. (**خداحافظ عشق من**) و گاه، به نحوی غیرقابل توجیه، او را تهدید می‌کنند (**گوشهٔ تاریک**). همچون شبحی در کابوسی «پاراتویا» برای انصرافش از جستجوی بیشتر، آزار دیده؛ با خشونت با او برخورد می‌شود و اغلب آنهایی را که به او کمک کرده‌اند مرده می‌یابد (**خواب بزرگ، تسویه حساب مرگبار**). مبهمترین نکته در این فیلمها تعهد شخصیت اصلی زن است، که ممکن است برایش درست (**خواب بزرگ، گذرگاه تاریک**) یا غلط (**تسویه حساب مرگبار**) از کار درآید؛ اما در هر حال، از نظر جنسی او را اسیر می‌کند. این عنصر تا اندازه‌ای زن گریز «فیلم سیاه»، در فیلمهای گنگستری این دوره (**قاتلین، تقاطع**[۳۲]) و در فیلمهای مربوط به تبهکاری خانوادگی (**غرامتِ مضاعف**) راه می‌یابد. شخصیتی شیرین گونه که اغلب با آوایش (**تسویه حساب مرگبار، قاتلین**)، یا با رقصش (**تقاطع**) قهرمان را اغوا می‌کند. معمولاً این نقش را هنرپیشه‌های زنی بازی می‌کنند که حالت غیر واقعی نفسانی شگفتی انگیزی دارند. (لورن باکال، الیزابت اسکات، بابارا استنویک) شهوت پنهان شدهٔ «زن مردکش» از ویژگیهای «فیلم سیاه» است. بی‌رحمی فیلم سیاه، همان قدر در فیلم جنایی وجود دارد که در فیلمهای گنگستری این دوره. قتلهای زیادی در فیلمهای گنگستری سالهای سی وجود دارد؛ اما خشونت همراه آن زودگذر است، معمولاً با تیراندازی اتفاق می‌افتند و کاملاً غیر آیینی هستند. فیلم سیاه، خشونت را آیینی و ظریف کرد. قربانیان وسیلهٔ زهر (**خواب بزرگ**)، پرتاب کردن (**گوشهٔ تاریک**) و یک مخزنِ بخار (**نیروی خشن**) که قربانی با چراغهای گازی روشن به درونش رانده می‌شود، به قتل می‌رسند.

فیلم گنگستری در دورهٔ بعد از جنگ در دو قالب دوباره پدیدار شد. **دیلینجر** (۱۹۴۵) **محیط شهری و قاچاقچی کاتولیک مهاجر** را رها کرد. شخصیت اصلی آن، جان دیلینجر، از دودمان پروتستان آمریکا، محصولی از بحران اقتصادی، به عنوان یک سارق بانک در غرب میانهٔ نیمه روستایی عمل کرد. این نمونه از فیلم گنگستری به طور وسیعی در این دوره ساخته نشد (یکی از چند نمونهٔ آن، **آنها در شب زندگی می‌کنند** اثر نیکلاس ری، فیلمی است به مراتب سازمان یافته‌تر) اما در میانهٔ سالهای پنجاه و بعد در میانهٔ سالهای شصت دوباره پدیدار شد. نمونهٔ جالبتر فیلم گنگستری، قالبی است که با **بوسهٔ مرگ** (۱۹۴۷) و **نیروی پلیدی** (۱۹۴۹) به نمایش در آمد و دربارهٔ رابطهٔ مردی با جهان تبهکار بود. در هر دو مورد، قهرمان باید دربارهٔ چگونگی رابطه‌اش تصمیمی اخلاقی بگیرد. **نیروی پلیدی** اولین فیلم آبراهام پولانسکی به عنوان کارگردان، به ویژه جالب است. در فیلم، افزون بر نمایش دو راهی اخلاقی رو در روی قهرمان، تبهکاری با مخاطرهٔ سرمایه‌داری یکسان گرفته می‌شود و بیانی گسترده‌تر دربارهٔ گرایش انسان به پلیدی به دست داده می‌شود.

فیلم جنایی و فیلم گنگستری با ریشهٔ اخلاقی و نیمه مستند، ساخته شده بر اساس حضور پریای جیمز کاگنی و همفری بوگارت، از نشانه‌های مشخص سالهای چهل است. برجسته‌ترین این نوع فیلمها **گرمای سفید** (۱۹۴۹) و به نسبت کمتری **با فردا خداحافظی کن** (۱۹۵۱) است.

از کارگردانان معروف سبک فیلم سیاه و فیلمهایشان می‌توان رابرت راسن (**تن و جان**)، آبراهام پولانسکی (**نیروی پلیدی**)، ادوارد دمیتریک (**عبور از آتش**)، رائول والش (**گرمای سفید**)، فریتز لانگ (**از گذشته**)، دلمر دیوز، جوزف فن اشترنبرگ، اتوپره مینجر (**لورا**)، کلیفتون وب، نیکلاس ری (**آنها در شب زندگی می‌کنند**) را نام برد که به همراه تعدادی دیگر از کارگردانان در پیشبرد این سبک فیلم سهم بسزایی را ایفا کردند.

نتیجه‌گیری

راز موفقیت در سینما، شناخت رمزهای موجود در این هنر است. هر فیلمسازی باید هالیوود را به حساب بیاورد. در هالیوود رمزهای مسلطی وجود دارد که فیلمها با آن خوانده می‌شوند و این امر تا آینده‌ای قابل پیش‌بینی ادامه خواهد یافت. هیچ نگره پرداز یا کارگردان پیشتازی نمی‌تواند به سادگی به هالیوود پشت کند. فقط در مقابله با هالیوود است که هر چیز تازه‌ای می‌تواند تهیه شود. به علاوه، در همان حال که هالیوود یک دشمن آشتی‌ناپذیر است، یکپارچه نیست. در درون آن انواع مختلف تضادها، ستیزه‌ها و شکافها وجود دارد. هالیوود را از نقطه نظر نشانه‌شناسی نمی‌توان یک روزه متلاشی کرد؛ زیرا رمزهای به کار گرفته شده در آن، ریشه در عمق مسائل اجتماعی روز دارد. برای مقابله با آن، باید سبکهای سینمایی را با دیدی کاوشگر مشاهده کرد و رمزهای موجود در آن را شناخت و به درستی از آن استفاده نمود.

منابع

1- Some Visual Motifs of Film Noir, by J.A. Place and L.S.Peterson

۲- **دنیای تبهکاران** از کالین مک آرتور (ترجمه حسین مجتهدزاده)

۳- **نگاهی به سینمای پلیسی** از پیژن خرسند

پاورقیها

1- iconography
2- Big Heat
3- Dead Reckoning
4- Where the Sidewalk Ends
5- Out of the Past
6- Point Blank
7- Lost Weekend
8- theme

۹- genre فیلمهایی با قالب یکسان و در محدوده‌ای از پیش مشخص شده مثل فیلمهای موزیکال.

10- Little Cesar
11- The Harder They Fall
12- On the Waterfront
13- Sam Spade
14- Philip Marlowe
15- Kiss Tomorrow Good Bye
16- psychotic
17- Scarface
18- Race Street
19- Side Street
20- film noir
21- off balance
22- foreground
23- Key light
24- Fill light
25- back light
26- low key
27- diffuser
28- Big Hit
29- three - quarter light
30- kich(er) light
31- wide angle
32- Crisscross