فیلم گونه‌ای: تجربه‌ای کلاسیک

توماس سابچک
مترجم: فؤاد نجف‌زاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هاری ام. گدولد[2] و رونالد گوتزمن[3] در **فرهنگ مصور اصطلاحات فیلم**، گونه را به این شکل تعریف می‌کنند: «مقوله، نوع یا صورتی از فیلم که با مادهٔ مضمونی اولیه[4]، مضمون یا شیوه‌ها متمایز می‌شود.»* آنها بیش از هفتاد و پنج گونهٔ فیلم قصه‌ای و غیرقصه‌ای را فهرست کرده‌اند. برخی مقوله‌ها در مقوله‌های دیگر قرار می‌گیرد و مقوله‌هایی نیز در بعضی صفات با یکدیگر مشترک بوده و خلاصه، هیچ یک منحصر به فرد نیست. چون تعریف دقیق تک تک گونه‌ها دشوار است، فیلم گونه‌ای قصه‌ای را مقولهٔ واحدی در نظر می‌گیریم که دربردارندهٔ تمام آن چیزهایی است که معمولاً شرط گونه‌ای بودن فیلم قلمداد می‌شود ـ نمونهٔ این مقوله‌ها فیلمهای وسترن، سینمای وحشت، موزیکال، فیلمهای افسانهٔ علمی و فیلمهای ماجراجویانه[5] است ـ در این حال می‌توان نشان داد که در تمام این فیلمها یک خاستگاه مشترک و شکل اساسی وجود دارد. با مجموعهٔ دقیقی از قراردادهای محدود شده میان فیلمساز و تماشاگر، در فیلم گونه‌ای تجربهٔ دنیایی سامان یافته ارائه می‌شود، ساختاری کلاسیک که به طورکلی براساس اصول جهان‌بینی کلاسیک بنیاد نهاده شده و به طور اخص مرهون **فن شعر** ارسطوست؛ در فیلم گونه‌ای، طرح کلی تثبیت شده، شخصیتها مشخص و روشن بوده و خاتمه به شکل رضایت‌بخشی قابل پیش‌بینی است.

فیلم گونه‌ای به دلیل عدم واقعگرایی، به شکل غلو آمیزی نمایشی است و به خاطر کوتاهی در برقراری ارتباط با مسائل روز، فلسفه و زیبایی‌شناسی، موضوع بحث بسیاری از منتقدان بوده است. با وجود این، حقیقت امر این است که حیات فیلم گونه‌ای براساس اصل مشخص خاستگاه کلاسیکش ادامه می‌یابد. «زیر آسمان نیلگون، هیچ چیزی تازه نیست»؛ و حقیقت در

تقلید از گذشته یافت می‌شود. معاصران وافرادی خاص با این تصور غالب در اندیشهٔ کلاسیک مخالف‌اند که دانش از نتیجه‌گیریهایی کلی به دست می‌آید که در گذر زمان آزموده شده است. بنابراین در شرایطی که هماهنگی، تبعیت از الگوهای پیشین وشیفتگی به مواد سبکی و صوری، معیارهایی برای برتری هنری دانسته می‌شود، اصالت مادهٔ مضمونی اولیهٔ یگانه و همانندی با زندگی واقعی به عنوان ارزش لکه‌دار می‌شود.

مادهٔ مضمونی اولیهٔ یک فیلم گونه‌ای، یک داستان است. این داستان دربارهٔ چیزی که در خارج از فیلم اهمیت دارد نیست، حتی اگر سهواً چیزی دربارهٔ زمان و مکان آفرینشش برای ما گفته شود. تنها توجیه وجود فیلم گونه‌ای، مجسم ساختن و قابل درک کردن پیکر بندیهایی است که از شکل آرمانی آن جدایی ناپذیر است. اینکه گونه‌های متعدد تغییر یافته یا دوره‌های رونق سپری شده، این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که عناصر همپایهٔ اصولی و اساسی یک گونه به طور مکرر ابقا می‌شود. از **سرقت بزرگ قطار** (ادوین اس.پورتر، ۱۹۰۲) تا **گاوچرانها**[۶] (مارک ریدل[۷]، ۱۹۷۲) یا **جرئت واقعی**[۸] (هنری هاتاوی، ۱۹۶۸)، در گونهٔ وسترن یک هماهنگی در مضمون اساسی حفظ شده است: نقشمایه‌ها، طرحهای کلی، مجموعهٔ عوامل زمانی و مکانی و نمایشی و، شخصیتها یکسان باقی مانده است. آنچه در فیلم وسترن، واقعی است در فیلم ماجراجویانه، تخیلی، جنایی و موزیکال یا هر گونه قصهٔ قابل تشخیصی نیز واقعی است. هر فیلم خاص در هر گروه قابل تعریف تنها در صورتی به عنوان جزئی از آن گروه قابل شناسایی است که، در حقیقت، تقلیدی باشد از آنچه در گذشته وجود داشته است. فقط به دلیل مشاهدهٔ فیلمهایی دیگر که شباهت زیادی با فیلم موجود دارد می‌توان گفت که آن یک فیلم وابسته به سینمای وحشت یا حادثه‌ای یا ماجراجویانه است. هم فیلمساز فیلم گونه‌ای و هم تماشاگر فیلم گونه‌ای، آگاهانه یا ناآگاهانه به فیلمهای پیشین و به شیوه‌ای که براساس آن هر یک از این مثالهای عینی، کوششی برای تجسم دوبارهٔ ذات یک داستان معروف است توجه دارند.

استفاده از داستانهای معروف، عادتی کلاسیک است. هومر[۹]، نمایشنامه‌نویسان یونانی، راسین[۱۰]، پوپ[۱۱]، ساموئل جانسون[۱۲] و تمامی دیگر شخصیتهای دوره‌های کلاسیک و کلاسیک نو، از منابع پیشین در داستانهای خود استفاده کرده‌اند. اصل شکل‌گیری آفرینش هنر کلاسیک، همواره شناخته شده و مأنوس بوده است. یونانیها از داستانهای خدایان و جنگ تروژان[۱۳] [همان نبرد تروای معروف است] به همان طریقی آگاه می‌شدند که ما در مورد اوباش و گنگسترها و اعضای ادارهٔ مرکزی تحقیقات و کنترل مرزها و مبارزه و مخالفت بی‌وقفهٔ روشنایی خرد با نیروهای تاریکی، اطلاعات به دست می‌آوریم، این آگاهی نه از طریق تجربه‌ای دست اول بلکه از طریق رسانه‌ها حاصل می‌شد. رسانه‌هایی که برای یونانیان، افسانه‌های گفته شده در اطراف آتشگاه و آیین سالانهٔ نمایشها بود؛ و برای ما، روزنامه‌ها، تلویزیون و فیلمها.

متن داستانها، براساس اصطلاحات بالاژ، «ماده‌ای» است که می‌توان «مضمون» یک فیلم گونه‌ای را براساس آن ساخت و این قلمرو، قلمروی بسیار محدود است: در فیلمهای دیگر

ممکن است کل تجربهٔ زندگی برای انتخاب در اختیار باشد؛ اما فیلم گونه‌ای باید با طرحهای کلی معین و معروفی ساخته شود که مستقیماً قابل شناسایی است. در این طرحهای کلی معمولاً به حوادث ملودرامی پرداخته می‌شود که طی آنها تبهکاران و قهرمانان مشخص، تضاد اساسی خیر و شر را به نمایش درمی‌آورند. صرف نظر از چگونگی پیچیدگی طرح کلی یک فیلم گونه‌ای، همواره می‌توان تشخیص داد که آدمهای خوب و بد کدامهایند؛ همواره می‌دانیم که هر یک را با چه کسی و برای چه مدتی می‌توان همذات پنداشت. سام اسپید را، براساس معیارهای زندگی واقعی، می‌توان مردی با شخصیت اخلاقی مشکوک در نظرگرفت، اما در دنیای شاهین مالت (جان هیوستون، ۱۹۴۱) او به وضوح، قهرمانی همجنس با اودیسوس[۱۴] است که راهش را از میان موانع جهانی خصومت‌آمیز به سختی طی می‌کند و در صورت لزوم، برای انجام وظیفه، از فریب و دروغ سود می‌برد.

ارسطو برای شرح اینکه یک نمایش دربارهٔ چیست، واژهٔ یونانی mimesis را به کار برده است. این واژه به معنی تقلید است. ارسطو می‌گوید که یک طرح کلی، تقلیدی از یک عمل انسانی است و برخی اشخاص در این تعریف، دستورالعمل نوعی واقعگرایی دقیق را می‌بینند که نمایش آیینه‌وار زندگی را دربردارد. اما درام یونانی که ارسطو نتیجه‌گیریهایش را از طریق آن انجام داد، هرگز و به هیچ وجه چنین چیزی نبود. آتنیها در قرن پنجم، پدران تعداد بسیار کمی از آدمها راکشتند و با مادران آنها همخوابگی کردند. داستان ادیپوس[۱۵]، صرف نظر از اینکه امروز تا چه حد برای ما مملو از تضمنهای فرویدی است،

داستان ادیپوس صرف نظر از اینکه امروز تا چه حد برای ما مملو از تضمنهای فرویدی است، روی هم رفته و همانند غالب داستانهایی که اساس نوشته‌های یونانی را تشکیل داده است، فقط یک داستان است.

فیلمهای گونه‌ای را به تقلید از فیلمهای دیگر می‌سازند نه به تقلید از زندگی. در اولین نمونه‌های گونه‌های سینمایی مختلف می‌توان اثر منابع ادبی و ادبیات عامیانهٔ ابتدایی را پیدا کرد.

روی هم رفته و همانند غالب داستانهایی که اساس نوشته‌های یونانی را تشکیل داده است، فقط یک داستان است، ولو اینکه نوعی افسانهٔ وحشت مربوط به زمان خود باشد. نوشته‌های یونانی در عمل، تقلیدهایی از داستانهای پیشین است که دوباره نوشته شده و شکل گرفته و برحسب مورد به آنها شکل نمایشی یا حماسی داده‌اند، اما با این همه تقلید از افسانه‌هاست.

در فیلمهای گونه‌ای براساس اصلی مشابه عمل می‌شود. این فیلمها را به تقلید از فیلمهای دیگر می‌سازند نه به تقلید از زندگی. حقیقت، باید در اولین نمونهٔ هر مجموعه یا دوره باشد، یا این وجود در اولین نمونه‌های گونه‌های سینمایی مختلف می‌توان اثر منابع ادبی وادبیات عامیانهٔ ابتدایی را پیدا کرد. حتی فیلمهای گنگستری سالهای سی، نه از خود زندگی بلکه از داستانهای روزنامه‌ای سرچشمه گرفته است؛ منشأ فیلمهای موزیکال، صحنهٔ موزیکال است. پس از ساخته شدن فیلم آغازین، آبگیر دانش مشترکی به وجود می‌آید که فیلمساز و تماشاگر فیلم به تساوی از آن آگاهی دارند. تقلیدها و اخلاف[16] ـ خط طولانی «پسرهای»، «عروسهای» و «بازگشت» ـ شروع می‌شود.

یکی از معماهای برخورد کلاسیک با شکل، در تقلید پیوسته و مدام فیلم گونه‌ای به نمایش درآمده است. در نظریهٔ کلاسیک، اصرار بر رجحان [نسخهٔ] آغازین است. از این نسخه باید تقلید کرد و عناصر اساسی و بنیادین نباید تغییر یابد. بنابراین، برای پرهیز از یک نسخهٔ بدل دقیق، تقلیدهای بصری را صرفاً برای ایجاد نقش و تزیین می‌توان به کار برد که در اکثر موارد به تلف شدن ظرافت و سادگی طرح آغازین می‌انجامد.

ستون دوریسی[17] اولین ستونی بود که ساخته شد؛ ساده، متوازن، متناسب و مستقیم. با گذشت سالیان، ستون دوریسی با ستون یونیایی[18] و ستون یونیایی با ستون قرنطی[19] جایگزین شد؛ آخرین ستون به حدی شلوغ و پیچیده بود که اندیشهٔ آغازین را تضعیف کرد. نقاشی و معماری کلاسیک نیز به نفع معماری روکوکو[20] و باروک[21] کنار گذاشته شد. تزیینات افزایش یافت؛ قدرت و خلوص آغازین بر باد رفت.

در کاری که در فیلم گونه‌ای انجام شده است می‌توان روندی مشابه را دید و این امر روشن می‌کند که چرا غالباً نسخهٔ آغازین یا «کلاسیک» تا این حد بهتر از هر یک از نسخه‌های پیرو به نظر می‌آید. دراکولاهای آغازین، صامت و ناطق، **سزار کوچک**[22] (مروین لروی[23]، ۱۹۳۰)، **دشمن مردم**[24] (ویلیام ولمن[25]، ۱۹۳۱)، اسب **آهنین**[26] (جان فورد، ۱۹۲۴) و **ارابهٔ سرپوشیده**[27] (جیمز کروز[28]، ۱۹۲۳)، فیلمهای موزیکال بازبی برکلی[29]، **شاهین مالت** ـ نه تنها پیشروان نوع خود بود و به عنوان نمونه‌هایی از عصر طلایی ستایش می‌شد، بلکه امروز به نظر می‌آید که تنوع و نوعی صرفه‌جویی در امکانات موجود در این فیلمها، سازندگان غالب فیلمهای بازسازی شدهٔ اخیر را خجلت زده می‌کند. کریستوفر لی[30] را نمی‌توان با بلا لوگوسی[31] مقایسه کرد وخون تمام رنگین نمی‌تواند مرموز بودن روح وار **نوسفراتوی** اف.دبلیو.مورناتو را تداعی کند.

یک فیلم گونه‌ای، صرف نظر از عجیب و غریب[32] بودن سبک، کماکان به اتکای پشتگرمی به شکلهای از پیش تعیین شده، طرحهای کلی شناخته شده، شخصیتهای قابل تصدیق و شمایل‌نگاری واضح، با دیگر فیلمها تفاوت

بنیادین دارد؛ در این نوع فیلم به خاطر اصرار بر [استفاده از اشکال] آشنا، کماکان آفرینش تجربهٔ کلاسیک امکان‌پذیر است. این همان چیزی است که از یک فیلم گونه‌ای توقع داریم و از طریق آن به دست می‌آوریم. فیلمهای دیگر، فیلم گونه‌ای نیست، زیرا در آنها به شکل مخالف عمل می‌شود؛ این فیلمها به بیراهه می‌رود تا اصیل و ابتکاری، بی‌همتا و نوظهور باشد. آنها واقعگرایانه‌تر و نسبت به زندگی وفادارانه‌تر است. شخصیتهای آنها بسیار متمایز و اعمال جسمانی و روانیشان قابل باورتر است و رویدادهای طرح کلی، که با به کارگیری رویدادهای بدون ترتیب و جزئیات بی‌اهمیت تنظیم شده، برای حیطهٔ امکان مناسب است.

البته، فیلمهای میانه نیز وجود دارد ـ فیلمهایی که براساس جلوهٔ کلی فیلم، روشی که برای اهمیت بخشیدن به یا بی‌اهمیت کردن عناصر واقعگرایانه در آنها اتخاذ شده، روشی که برای استفاده یا سوء استفاده از عناصر گونه به‌کار گرفته شده، به فیلمهای گونه‌ای نزدیکتر از فیلمهای دیگر به نظر می‌آید. با این وجود، مسئله برای غالب فیلمها روشنتر است. مفاهیم و گرایشهای شکل دهندهٔ فیلمهای گونه‌ای درست در نقطهٔ مقابل نوع دیگر فیلم قصه‌ای قرار دارد. در فیلم **همشهری کین** (اورسون ولز، ۱۹۴۱) یک کارآگاه (خبرنگار) و یک راز وجود دارد (غنچهٔ رز چیست؟) ولی اعلام آن به عنوان فیلم گونه‌ای کارآگاهی یا رازآمیز دشوار است. در این فیلم برخی عناصر گونه‌ای وجود دارد؛ اما این عناصر نه برجسته است و نه مجوز انحصاری آفرینش فیلم. از طرف دیگر، با فیلمهای شرلوک هلمز[۳۳]، مجموعه فیلمهای مرد لاغر[۳۴]، فیلمهای چارلی چان[۳۵] و فیلمهای دیگر اصولاً تصور داستان کارآگاهی در فیلم مجسم می‌شود. این فیلمها اشکال متغیر نقشمایهٔ کارآگاهی است. پرسش عمده‌ای که با این فیلمها پاسخگویی می‌شود آن است که «چه کسی پافشاری کرد؟» صرف نظر از یافتن ذخیرهٔ گرانبهایی از تفسیر در **شاهین مالت**، پرسش اساسی فیلم همان پرسش «چه کسی پافشاری کرد؟» است و نه اینکه «من چه کسی هستم؟» یا «اختلاف میان آنچه یک مرد به نظر می‌آید و آنچه در واقع هست چیست؟» این به آن معنا نیست که چیزی از پرسش دوم با شخصیت سام اسپید مطرح نشده بلکه مسلماً با این فیلم همهٔ تماشاگران به جدی گرفتن این پرسش دعوت نمی‌شوند، حتی اگر منتقدان چنین برخوردی داشته باشند.

یکی از مهمترین خصلتهای ترکیب کلاسیک، ارتباط آن با شکل است. در فیلمهای گونه‌ای، همان‌طور که اشاره شد، به تقلید از موضوعات صوری دیگر می‌پردازند و نه تقلید از زندگی؛ و از این جهت هم از نظر مضمون و هم از نظر سبک ناگزیر با مواد صوری سر و کار پیدا می‌کنند. شکل یک فیلم گونه‌ای، متناسب با مفهوم فوق، احترامی عمیق به ارزشهای نمایشی ارسطویی را آشکار می‌سازد. همواره مفهوم معینی از آغاز، وسط و پایان، از خاتمه و از یک چارچوب وجود دارد. فیلم با «روزی، روزگاری...» شروع می‌شود و تنها وقتی به پایان می‌رسد که تمامی رشته‌ها با پاکیزگی به هم بسته شده و تمامی تضادها برطرف شده باشد. در هر یک از اجزای فیلم گونه‌ای ـ در شخصیتها، طرحهای کلی یا شمایل نگاریها ـ مجال اندکی برای ابهام وجود دارد. به هنگام بروز ابهامهای ظاهری در فیلم، باید از

اهمیت آنها کاست یا در انتهای فیلم به آنها توجه کرد.

با اهمیت‌ترین جنبهٔ فیلم گونه‌ای که مفهوم فشردهٔ شکل را مطرح می‌کند، طرح کلی است. مهمترین مسئله عبارت است از آنچه اتفاق می‌افتد و نه اینکه چرا اتفاق می‌افتد. [هر] رویدادی، رویداد بعدی را به پیش می‌برد. واژگونی پس از واژگونی، همهٔ وقایع شبیه دانه‌های تسبیح بر روی یک نخ پشت سر هم، هر یک در جای خود تا پیش آمدن رویداد نهایی با ارزشی ویژه، سوختن قلعه، هلاکت دیو، تأدیهٔ گرو در قلهٔ بزرگ، یا بازگشت فضانورد به زمین. آنچه در آغاز هر طرح کلی گونه‌ای به صورت ضمنی و لاینفک وجود دارد پایان است؛ همهٔ عناصری که در آغاز نمایش ارائه شده، به نحوی آشکار، گرفتار نتیجهٔ اجتناب ناپذیر است. هیچ عنصری را که نسبت به طرح کلی نامربوط باشد نمی‌توان به صورت اتفاقی، در جایی در وسط طرح مطرح کرد. بهترین فیلمهای گونه‌ای، همیشه کوتاهتر از آنچه در واقع است به نظر می‌آید. به خاطر بودجهٔ اندک تولید در فیلمهای گونه‌ای، ممکن است خاصیت کلاسیک صرفه‌جویی در تواناییها به این فیلمها تحمیل شده باشد، اما این امر نقص احتمالی را به حداکثر رسانده است. تنها صحنه‌هایی مجاز است که طرح کلی را پیش ببرد. تنها گفتگوهایی مجاز شمرده می‌شود که تحرک همه چیز را حفظ کند. وقتی که می‌توانی چیزی را از طریق تصاویر نشان دهی هرگز نباید از گفتگو استفاده کنی، این ضرب‌المثل که به نحوی مشکوک به هیچکاک نسبت داده شده، غالباً در فیلمهای گونه‌ای ـ حتی در فیلمهای هیچکاک ـ نقض می‌شود. در عوض این جایش را می‌گیرد که هر جا که نشان دادن چیزی خیلی طول می‌کشد، آن را بگو. هر چیزی را در هر جایی انجام بده تا تحرک طرح کلی حفظ شده یا مفهوم نیروی حرکت آنی و علّیت غیرقابل اجتناب به وجود آید.

در فیلمهای گونه‌ای از قالب‌بندیهای دیداری[۳۶] استفاده می‌شود، که شمایل نگاری نامیده شده است، تا نیاز افراط‌آمیز به نمایش لفظی یا تصویری حذف شده و سرعت احاطه‌یابی طرح کلی افزایش یابد. به بیان دقیقتر، بیش از کاربرد صورتکها، در نمایش یونانی چیزی وجود ندارد که با شمایل نگاری فیلم گونه‌ای قابل مقایسه باشد، زیرا چنانکه ارسطو خاطرنشان کرده است «چشم انداز»[۳۷] ـ آنچه می‌بینیم ـ کم اهمیت‌ترین رکن یک نمایش است، در حالی که همین رکن یکی از جنبه‌های اصلی فیلم است. قیاس مناسبتر را می‌توان در هنر روایی یونان یافت ـ اشعار حماسی. هومر، یک شاعر استثنائاً بصری است، به ویژه هنگامی که به توصیف سلاح وزره پوشش قهرمانانش در ایلیاد می‌پردازد. در **اودیسه** نیز، لباسها، دگردیسیها، هیولاها و صحنه‌ها را به شیوه‌ای به تصویر درآورده است که طراوت معادل جدید ـ فیلم گونه‌ای ـ را یادآوری می‌کند.

شمایل نگاری مرکب از اشیای فیلمبرداری شدهٔ معین، لباسها و مکانهای تشکیل دهندهٔ ترکیب رویهٔ قابل رؤیت یک فیلم گونه‌ای است که از نظر اقتصادی، متن، قلمرو یا حوزهٔ عملی را به وجود می‌آورد که طرح کلی براساس آن شرح داده می‌شود. این عناصر دیداری در طی یک دوره کاربرد در بسیاری از فیلمها با پوسته‌ای از معانی مشترک پوشانده شده است، به صورتی که گفتگو

و دوربین را می‌توان بر روی آشکارسازی پیچ و خمهای طرح کلی متمرکز کرد. شمایل نگاری نیز همانند اوضاع و احوال طرح کلی و شخصیتهای قالبی، علائم اختصاری قابل تشخیص ارتباط را تأمین می‌کند که نه فیلمساز و نه تماشاگر، هیچ یک نیازی به تفکر در مورد آنها ندارند: جنگل غیرقابل اطمینان، قلعهٔ شوم که با تیرگی بر روی دهکده قد برافراشته، افق یکدست صحرا که سخت و سرکش است. با شنلها و لباسهای شب، پیکره‌هایی تهدیدکننده به وجود می‌آید مگر آنکه در فیلمی موزیکال باشد؛ آزمایشگاههای مایعات جوشان را مردانی خاص اشغال کرده‌اند که به دستکاری موادی می‌پردازند که هیچ انسانی نباید با آنها سر و کار پیدا کند.

همانند عبارات توصیفی[۳۸] ـ سطرهای ضمیمهٔ توصیفی که در اشعار حماسی برای وصف کردن به کار می‌روند («دریای تیرهٔ شرابی رنگ»، «پیکانهای مفرغی»، «ادیسوس زیرک») ـ شمایلهای موجود در فیلمهای گونه‌ای نیز برای یادآوری هماهنگی درونی و آشنایی شخصیتها و مکانهای فیلم به بیننده استفاده می‌شود. این مکانها و شخصیتها در طی یک فیلم تغییر نمی‌کند و تغییرشان از فیلمی به فیلم دیگر بسیار اندک است. ظاهر دیداری یک شهر وسترن در یک فیلم، درست همانند فیلمهای دیگر است. تصویر چشم انداز یک فیلم افسانهٔ علمی، می‌توانند تصویری متناسب با اوضاع و احوال این نوع فیلم باشد. دنیای فیلم موزیکال، چه در پشت صحنهٔ تئاتر برادوی تنظیم شده باشد و چه بر فراز قلهٔ آلپ در سویس، همواره یک دنیای غیرواقعی پر تلألؤ در جایی میان دنیای دلیرانهٔ قدیم و آسمان متوازن شده است.

همان طورکه اشاره شد، در یک فیلم گونه‌ای، توصیف غالباً با استفاده از علائم اختصاری شمایل نگاری انجام می‌شود. ما فرد را براساس آنچه می‌گوید، انجام می‌دهد و می‌پوشد می‌شناسیم؛ و یک بارکه این شناسایی انجام شد این شخصیت نمی‌تواند تغییرکند مگر آنکه تغییر آن با محدودترین روشها صورت گیرد. واژهٔ زبان یونانی برای شخصیت[۳۹]، که در انتخاب آن ابتکار و مهارت کافی به کار رفته، همانند اطلاق یک کلمه به یکی از حروف الفبا، به موجودی انسانی اطلاق می‌شده است. به این معنا، معنی کلمهٔ ریشه‌ای، «مُهر»ی[۴۰] است که حرف را بر روی کاغذ نقش می‌کند، یا مُهری که شخصیت را بر روی شخص نقش می‌کند. درست تا پایان دورهٔ کلاسیک ـ و کلاسیک نو ـ در قرن هیجدهم، ظن غالب این بود که شخصیت انسانی در هنگام تولد شکل گرفته و بدین معنا، تحول یا تغییر پیدا نمی‌کند. تحولات فکری در قرون نوزده و بیست این پندار را تقریباً زدوده است، در فیلم گونه‌ای به کار برد این تصور فوق‌العاده کلاسیک ادامه داده شده است.

شخصیتهای گونه‌ای که بارها تحت قانون کلی درآمده و شناخته شده‌اند، از طریق ابزارهای شمایل نگارانه ـ لباسها، ابزارها، دکورها و مانند آنها ـ نقل می‌شوند. مردی که ستاره‌ای بر روی لباس خویش دارد، خواه چهره‌ای در میان جمعیت باشد خواه شخصیتی اصلی، گسترهٔ محدودی از واکنشها را در برابر اوضاع و احوال دارد. همین وضعیت در مورد مردانی که لباسهای آزمایشگاهی می‌پوشند، تفنگهای شکاری حمل می‌کنند یا ویسکی خود را خالص می‌نوشند صدق می‌کند. این افراد با نقش ویژه‌شان در طرح

قهرمان، نه تنها در فیلم جنگی که در تمامی فیلمهای گونه‌ای، همواره در خدمت گروه، قانون و نظم، پایداری و بقاست، صرف نظر از اینکه فعالیتهای قهرمان تا چه حد فردی باشد او به هر حال در خدمت خویشتن نیست، بلکه در خدمت سازمان یا نهاد است، در حالی که یک تبهکار، فردی است که به نحوی بی‌رحمانه در پی نیازهای خویشتن است.

کلی تعیین شده‌اند. از طریق لباس، گفتگو یا سیماشناسی برای ما معرفی می‌شوند؛ آنها کلانترها، کارآگاههای خصوصی و دانشمندان دیوانهٔ دیگر فیلمهایی را که دیده‌ایم به یاد ما می‌آورند. تیپ‌سازی[۴۱] در فیلم گونه‌ای یک انعام است نه یک بدهی. این کار، روشی دیگر برای برقراری سریع و کارامد شخصیت است. جان وین، شخصیت نوع جان وین است، صورت وی نمایشی‌تر از صورتکهای نقاشی شده‌ای نیست که در دوران قدیم یونانیها به کار می‌بردند. بازیگران دیگر مثل بلا لوگوسی، پیترلوره[۴۲] وویینسنت پرایس نیز بدون تأمل به عنوان سیماهای گونه‌ای قابل شناخت‌اند.

علاوه‌بر ارائهٔ سریع و صریح شخصیت، کاربرد شخصیتهایی که کمتر تصریح شده‌اند، پایه‌ای برای پالایش ارسطویی است، این کار با افزایش همدلی تماشاگر انجام می‌شود. در این حد از اتکای به صورت ظاهر، شخصیتهای گونه‌ای امکان پذیرش آسان نقشها را به وجود می‌آورند. ما می‌دانیم که آنها واقعگرایانه نیستند و بخشی از دنیای واقعی ما را تشکیل نمی‌دهند به همین دلیل به سهولت خود را در بارانیها و چکمه‌هایشان شریک حس می‌کنیم.[۴۳] ما آن قدر سخت و با اطمینان با نقشهای این بازیگران همذات پنداری می‌کنیم که هنگام ترک سالن سینما پاهایمان را اندکی کج برمی‌داریم یا لبهٔ بارانی را، که وجود ندارد، برای محفوظ ماندن در برابر باد بالا می‌کشیم. شخصیتهای گونه‌ای، به دلیل غیر واقعگرا بودن و عدم عمق، به دلیل اینکه در هدفشان آنچنان محکم و تردیدناپذیر هستند و به خاطر اینکه هرگز به سازگاری با خودشان وادار نمی‌شوند ـ این شخصیتها از

جهتی فاقد «خود» یا خویشتن هستند ـ همذات پنداری با نقش یا نوع را ایجاب می‌کنند؛ همذات پنداری فوق ما را از واقعگرایی عادی و دنیوی زندگی رها می‌کند. می‌توان گفت «ای کاش من هم مثل او بودم» ـ تا آن حد پرطاقت، سرسخت، بی‌رحم، خوشبخت، خالص، یک بعدی شگفت‌آور، در پی ویرانی یا انتقام، یا نجات دادن دنیا که خوردن و خوابیدن و دیگر رویدادها و مسئولیتهای معمولی هرگز نمی‌توانست در تزاحم با آن باشد. ممکن است همهٔ زندگی ما سرشار از نومیدی باشد، ولی شخصیتهای گونه‌ای چنین نیستند. همهٔ ما والتر میتی[۴۴] هستیم و برای ساعتهای کوتاه اندکی می‌توانیم از وجود بی‌اهمیت خود به دنیایی قهرمانانه صعود داده شویم.

این تفاوت سطح میان دنیای ما و دنیای فیلم گونه‌ای را من اجرای این حکم ارسطو می‌دانم که شخیصتهای نمایش باید عالی و بلند مرتبه باشند. شخصیتهای گونه‌ای در مورد آنچه توانایی انجامش را دارند، به مراتب برتر از ما هستند؛ آنها ممکن است مانند افرادی عادی محدود شده باشند، اما در مورد عمل نامحدود هستند. آنها می‌توانند آنچه را ما آرزوی توانایی انجامش را داریم، انجام دهند. آنها می‌توانند شر و بدی را دقیقاً به شکلی که در یک هیولا یا یک تبهکار وجود دارد با زندگیهایشان همذات ساخته، از آنها دور شده و بر آن پیروز شوند. از طرف دیگر، ما در یک سر درگمی به سر می‌بریم. در حالی که می‌دانیم امور کاملاً درست نیستند، مطمئن هم نیستیم که آیا این حاصل توطئه‌ای میان اصناف است، به اوضاع و احوال دنیا مربوط می‌شود، به سیاستمداران، به همسایگانمان در پایین خیابان، به رییس، به همسرمان؛ اما هر چه هست نمی‌توان در خارج از سالن سینما روستاییان را برای یاری رساندن جمع کرد و آن [مسبب این نادرستی امور] را گرفتار ساخت. شخصیتهای گونه‌ای در دنیایی سکونت دارند که از دنیای ما بهتر است، دنیایی که در آن، مشکلات را می‌توان در عمل، به نحو مستقیم و از طریق عاطفی حل کرد. این دنیا از جهتی، یک سطح مثالی و یک ناکجا آباد است که فاصلهٔ آن با زندگیهای ما به اندازهٔ فاصلهٔ دنیای شاهان، اشراف و خدایان المپ[۴۵] از آتنی‌هایی است که برای تماشای نمایش جمع شده و حماسه‌ها را می‌شنیدند.

اشتیاق ما به دیدن این دنیاها و تجربهٔ تزکیهٔ کلاسیک از طریق توجه پدیداری جاری در فیلمهای هنرهای رزمی، جدیدترین گونهٔ سینمایی، به نمایش درآمده است؛ شمارش افرادی که از طریق گونه‌های قدیمیتر، که بر پردهٔ تلویزیونها به نمایش درآمده‌اند، در چنین تجاربی سهیم شده‌اند غیرممکن است، چه آنچه در تلویزیون دیده شده پخش مجدد فیلمهای سینمایی باشد و چه نمایش فیلمهای گوناگون ساخته شده برای تلویزیون. تضمن عاطفی و رهایی بعدی که ارسطو تزکیه می‌نامید، داروی مطلوبی برای دنیای مدرن پس از احساس‌گرایی[۴۶] ماست. منتقدان، جامعه‌شناسان، روان شناسان و سیاستمداران ممکن است در مورد برخورد اجتماعی فیلم و ادبیات که به شرح عمل خشونت‌آمیز اختصاص یافته به بحث بپردازند ـ آیا این برخوردها تنها بازتابی از دوران ماست یا به علت وجود خشونت در فرهنگ ما شکل گرفته؟ ـ اما موضع ارسطو کاملاً روشن است: منفعتی اجتماعی

نیروی هوایی

وجود دارد، مرحله‌ای که طی آن هنر و خیر اجتماع در کنار هم قرار می‌گیرد. اگر تماشاگر قویاً با سیماهای نمایش همذات پنداری داشته و ترحم و وحشت ناشی از فعالیتهایی راکه در برابر چشمها و گوشهایش جریان دارد حس کند و سپس، هنگامی که با ارائهٔ پایان مناسب به نحو صحیح نتیجه‌گیری کند، این عواطف دور شده، تماشاگر در حالتی از آرامش و تعادل باقی می‌ماند، وضعیتی که طی آن می‌توان به نحو منطقی و روشن، فکر کرد. با تصور و اجرای درست فیلم گونه‌ای می‌توان این تأثیر را به وجود آورد.

تواناییهای بالقوه پالایندهٔ فیلم گونه‌ای را نیز می‌توان در روش بر طرف کردن کشاکش معماهای فرهنگی و اجتماعی در یک تجربهٔ انسانی دید. فروید در **تمدن و ناخشنودیهای آن**[47] و نیچه در **تولد تراژدی**[48] و **مرگ تراژدی**[49] این مسئله را به تفصیل مورد بحث قرار داده‌اند. نیچه هویت دو قطب رفتار انسان را تحت عناوین رفتار آپولونی[50] و دیونوسوسی[51] بیان می‌کند. رفتار آپولونی، تمایل مفرط به مجزاکردن خود از دیگران و رفتار دیونوسوسی، تمایل مفرط به غوطه‌ور شدن خود در یک گروه، انبوه غیرمتشکل، دسته، خانواده یا گروه همسرایان[52] است.

چون تضاد میان فرد و گروه، میان تحقق خود[53] و هماهنگی گروهی[54]، میان اضطراب و تنهایی که با رها ساختن خود و تأمین همذات‌سازی انفعالی[55] با جمعیت به وجود می‌آید، عنصری تا این حد همه‌گیر در زندگی انسانی است، یافتن این کشاکش میان نیازهای فرد و نیازهای اجتماع که به شکلی استعاری در فیلمهای گونه‌ای ارائه شده، نه تنها در فیلمهای گنگستری ـ براساس سخن وارشو ـ یا در فیلمهای وسترن، ـ به بیان کاولتی ـ ، شگفت‌انگیز نیست بلکه در تمامی فیلمهای گونه‌ای می‌توان آن را تشخیص داد. این کشاکش، که تا این اندازه عمومی است، ممکن است در فیلمهای دیگر نیز به نمایش درآید، اما به خاطر سرشت کلاسیک فیلم گونه‌ای، حل کشاکش میان این دو قطب همواره به نفع اجتماع است. سرانجام، انسان، جانوری اجتماعی است. بنابراین، در اندیشهٔ کلاسیک، تنها آنچه بتواند عواطف متضاد را تسکین دهد یا پراکنده سازد و فرد را از این عواطف تطهیر کند، می‌توان به عنوان خیر اجتماع در نظر گرفت. ارزشهای گروه باید دائماً در فرد تقویت شود؛ در روزگار گذشته این کار را دین انجام می‌داد، اما در دوران پس از نهضت اصلاح دین[56] این مسئولیت به نهاد دیگری منتقل شده است. ملت‌گرایی وطن‌پرستانه و کمونیسم جهانی درصدد حصول استانداردهایی در زندگی واقعی برآمده، اما تنها هنر قرن بیستمی که پیوسته در آیین احیای مجدد ارزشهای گروهی ایفای نقش کرده، فیلم گونه‌ای است. شکل فیلم گونه‌ای، کیفیت تکراری آن، مأنوس بودن و طرح‌ریزی قدرتمندانهٔ آن به سادگی برای انجام این کار کافی است. در جریان یک فیلم گونه‌ای می‌توان به صورت نیابتی، از طریق همذات پنداری با شخصیت اصلی آزاد از اضطراب سرزنش گروهی، اشتیاق خود را به شکوفایی فردی، تحلیل برد. ترسهای شخصی از به اجرا درآمدن بالفعل تخیلات در مورد جنسیت[57] و قدرت، محو می‌شوند زیرا می‌دانیم که آن تنها یک فیلم است. نه در مورد قهرمان بودن و نه در مورد تبهکار

بودن، پرداخت جریمه به شکلی که در زندگی واقعی وجود دارد لازم نیست. بررسی کوتاه ساختارهای متعدد طرح کلی که در گونه‌های متنوع یافت می‌شود این نکته را روشن می‌سازد که طرحهای کلی گونه‌ای چگونه راه حلی برای پراکنده سازی کشاکش میان فرد و گروه است.

در فیلم جنگی، برای مثال، مردم پسندترین طرح کلی شامل گروهی از مردان است که با پسزمینه‌های مختلف و به صورت شتاب زده در کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند، کسانی که باید با هم جوش بخورند تا به ماشین جنگی نرم و روان شده‌ای تبدیل شوند. در جریان فیلم، لبه‌های ناهموار کج خلقی و فتنه‌جویی، تکروها و تنهایان، نظیر جان گارفیلد[58] در **نیروی هوایی**[59] هاوکز (۱۹۴۳)، برای متناسب شدن باید هموار شوند. آنها یا باید همگی با هم متحد شوند یا به صورت جداگانه مردد و سرگردان بمانند. در این فیلمها تکیه بر گروه است. هدف نهایی نبرد برای فیلم جنگی، همواره گروه بزرگتر، ملت است. یا صلح جهانی است تا همهٔ ما در برابر برخی افراد موفق عجیب و غریب ـ هیتلر یا هیروهیتو یا قیصر ـ محافظت شویم. نقش ویژهٔ ابتدایی قهرمان این است که گروه را شکل دهد و در برابر اندیشهٔ فردگرایی و در مواردی که این اندیشه به جای قرار گرفتن در خدمت کوشش گروهی در خدمت حل مشکل خود فرد قرار گیرد ایستادگی کند. در این مورد هیچ استعاره‌ای بهتر از آدم ترسو نیست ـ فردی که تنها می‌خواهد سلامت خود را حفظ کند؛ نگرش این فرد را باید به طریقی تغییر داد و یا در صورت عدم تغییر او را قبل از مبتلا کردن دیگر اعضای گروه به این طرز فکر نابود کرد. قهرمان، نه تنها در فیلم جنگی که در تمامی فیلمهای گونه‌ای، همواره در خدمت گروه، قانون و نظم، پایداری و بقاست، صرف نظر از اینکه فعالیتهای قهرمان تا چه حد فردی باشد او به هر حال در خدمت خویشتن نیست بلکه درخدمت سازمان یا نهاد است، در حالی که یک تبهکار، فردی است که به نحوی بیرحمانه، ابتدا در پی نیازهای خویشتن است و به خاطر این نیازها تلاش می‌کند و خود را برای هیچ کس و هیچ چیز غیر از خودش قربانی نخواهد کرد.

در گونهٔ ماجراجویی، شخصیت ارول فلین[60] باید در خدمت برقراری مجدد نظم اجتماعی واقعی باشد و اگر چه ممکن است او به شکل یک متمرد ظاهر شود (که این امر اجازه می‌دهد به انجام هرگونه عمل ضداجتماعی مثل کشتن و غارت دست بزند)، در انتهای فیلم، همهٔ جنایاتی که او علیه پادشاه مرتکب شده بخشیده می‌شود، زیرا این جنایات به خاطر خیر صورت گرفته است. او در برابر ارباب شایستهٔ خویش زانو می‌زند و با دختر فیلم ازدواج می‌کند (ازدواج به طور سنتی دلالتهای مفهومی مسئولیت در برابر نظم اجتماعی را دارد).

در فیلم پلیسی یا کارآگاهی نیز طرح کلی مشابهی دنبال می‌شود. پلیسها می‌توانند با مصونیت دست به اعمال خشونت‌آمیز ضداجتماعی بزنند (اعمالی که ممکن است همهٔ ما به انجام آنها علاقه‌مند باشیم)، زیرا آنها در پی اجرای نقش ویژهٔ ابتدایی خود برای به چنگ آوردن دستهٔ گناهکار و برقراری مجدد نظم هستند. در اولین نگاه، فیلم مربوط به شخصیت کارآگاه خصوصی با این طرح متناسب به نظر نمی‌آید؛ اما در حقیقت با آن متناسب است. سام اسپید و پلیس در واقع در یک طرف قرار دارند و

توده‌های بی‌فکر را (کسانی که به ندرت نقش اصلی در فیلمها دارند) در برابر شر حفاظت می‌کنند. در حقیقت، پلیس ممکن است فاسد یا کودن یا در تصور امور کند باشد، اما با این حال، هدف نهایی یکسان است. کمال مطلوب تعهد به معاملهٔ منصفانه و از قرار معلوم، در برابر اجتماعی از معامله‌گران منصف، در همبستگی اخلاقی کارآگاه خصوصی، به نمایش درآمده است، کسی که قابل خریداری نیست. از اینرو ممکن است دریابیم که در نظم اجتماعی به نمایش درآمده، پلیس ممکن است کودن یا حتی فاسد باشد اما در یک جایی یک نظم اخلاقی اجتماعی و منفعت گروهی به عنوان نقطهٔ مقابل منافع مادی و شخصی وجود دارد، کمال مطلوبی که با روانهٔ زندان کردن دختر مورد علاقهٔ کارآگاه خصوصی مورد توجه قرار می‌گیرد.

سینمای وحشت و فیلمهای هیولایی و همین‌طور سینمای افسانهٔ علمی در این مورد به هیچ توضیح دقیق و جزء به جزئی نیاز ندارند. اگرچه در سینمای افسانهٔ علمی ممکن است ما با اندکی شگفتی در این مورد باقی بمانیم که اگر اجتماع به نمایش درآمده در فیلم در آینده وجود داشته باشد، این تأکید ضمنی وجود دارد که خارج از این گروه هیچ چیز باقی نخواهد ماند. اگر چیزی باشد که بتواند ما را نجات دهد آن چیز علم خواهد بود که کوشش تحلیلی را گرد می‌آورد ـ نه یک فرد. فیلمهای وسترن نیز حتی در صورتی که اندکی رنگ و طعم افسردگی برای فقدان آزادی فردی داشته باشد، متضمن پیروزی نیروهای تمدن، قانون و نظم در عاقبت کار است.

غالب فیلمهای موزیکال، هنگامی که دختر و پسر پس از غلبه بر موانع به یکدیگر می‌رسند با یک ازدواج یا وعدهٔ آن به پایان می‌رسد ـ و این همان طور که نورتروپ فرای در بحث در مورد کمدی نو در **کالبد شکافی نقد**[۶۱] خاطرنشان کرده نمونهٔ کاملی از یک عمل آگاهانهٔ تولد تازهٔ اجتماعی است. در آن دسته از فیلمهای موزیکال که طی آنها ستاره‌ای متولد می‌شود و به نظر می‌آید که یک فرد در حال صعود به قلهٔ دستاوردهای فردی است، معمولاً فیلم به این نتیجه منتهی می‌شود که ستاره باید در جهت عکس تراژدی شخصی حرکت کند، تأکیدی مجدد بر گروه ـ نمایش برادوی و فرآوردهٔ آن به عنوان استعاره‌ای برای جامعه.

هر گونه ایجاز طرحهای کلی اساسی باید در خدمت اثبات این امر باشد که تزکیهٔ ناشی از فیلمهای گونه‌ای عنصری اساسی در ساختار این فیلمهاست. کشاکش درونی میان انگیزه‌های متقابل شکوفایی فردی شخصی و تسلیم در برابر گروه که معمولاً در اثر فشارهای واقعی زندگی روزمره فرونشانده می‌شود، در جریان فیلم گونه‌ای، هنگامی که تماشاگر رؤیاهای فردی افتخار یا وحشت را به صورت نیابتی سپری می‌کند و هنگامی که با شخصیتهای قالبی زندگی تخیلی به همذات پنداری می‌پردازد، رها می‌شود. اما در خاتمه، آن انگیزه‌های متمایل به رفتار ضد اجتماعی (اعمال آگاهانهٔ متمایل به شکوفایی فردی که صرف نظر از اینکه تا چه حد بی‌ضرر یا جایز باشند همواره به رنگ و طعم عنصری ضد اجتماعی آلوده است) به هنگامی که عدل اجتناب ناپذیر نظم اجتماعی را می‌پذیریم تخلیه می‌شوند: همیشه حق با گروه است و دلمان گواهی می‌دهد که فکر کردن به صورتی دیگر اشتباه است.

در سالهای اخیر، این پدیده به روش کار برخی از فیلمسازان تبدیل شده که با استفاده از عناصر فیلم گونه‌ای ـ طرحهای کلی، شخصیتها و شمایل نگاریها ـ به خلق فیلم ضدگونه‌ای بپردازند. به این معنی که آنها همه چیز را برحسب طرح عادی به کار می‌برند اما فقط خاتمه را به صورتی تغییر می‌دهند که توقعات تماشاگر را در مورد نتیجهٔ قراردادی متمایل به گروه ارضا نمی‌کند. اگر کارآگاه در خاتمه تسلیم می‌شود و پول و دختر را می‌پذیرد، اگر دزد فراری می‌شود، اگر فرد مشکلاتش را به شکلی حل می‌کند که گویی برای موقعیت خود بیش از دنیا ارزش قایل است؛ این بدان معناست که برفاصلهٔ میان ارزشهای خود و ارزشهای گروه می‌افزاید ـ بنابراین فیلم به اندیشهٔ گونه بی‌اعتنایی کرده است. این پدیده، اصل اساسی فیلم گونه‌ای یعنی اعادهٔ نظم اجتماعی را بی‌حرمت می‌کند. به جای توجیه وضعیت موجود، این فیلمها به وضعیت مخالف متمایل است. در آنها این نکته مطرح می‌شود که افراد می‌توانند در طرحهای فردی موفق باشند و می‌توان بدون نتایج بعدی از گروه جدا شد. از این جهت، این فیلمها کلاسیک نیست بلکه از نظر مفاد کلی احساس‌گرا یا رمانتیک است.

فیلم گونه‌ای، ساختاری است که مفهوم شکل و جانبداری اکید از شکل را مجسم می‌کند که در نقطهٔ مقابل آزمایشگری[۶۲]، تازگی[۶۳]، یا تحریف نظم موجود امور قرار دارد. فیلم گونه‌ای، مثل تمامی هنر کلاسیک، اساساً و در هر دو جنبهٔ زیبایی شناسانه و سیاسی، **محافظه‌کار** است. تجسم نیتی ریشه‌ای یا خلق و خویی احساس‌گرا در شکلی کلاسیک، بی‌حرمت کردن باطن این شکل است. می‌توان از قراردادها تقلید کرد، می‌توان علیه قراردادها کار کرد، می‌توان قراردادها را با زیرکی و استهزای بسیار به کار برد؛ اما مقدم شمردن آرمانهای فردی در برابر آرمانهای گروهی، کل چارچوب مرجع را تغییر می‌دهد. هنگامی که در یک فیلم ظاهراً گونه‌ای، صرفاً پایان به خاتمه‌ای واژگون تغییر می‌یابد، تزکیه محدود می‌شود. تماشاگر آمادگی آنچه را در برابرش می‌گذرد ندارد. هیچ‌گونه رهایی از کشاکشها وجود ندارد، زیرا پایان مسلمی که تماشاگر به خاطر آن به سینما آمده و او را خندان و خشنود به دنیای واقعی باز خواهد گرداند به وقوع نپیوسته است. به جای حالت تعادل، این پایانها، آشفتگی، ناراحتی و دلواپسی مبهم به وجود می‌آورد. گناه همذات پنداری با آدم رذل یا قهرمان هرگز از میان نمی‌رود و تماشاگر باید مسئولیت تمامی امیال فردی آنها را به تنهایی تحمل کند.

در **چارلی واریک**[۶۴] **(دان سیگل، ۱۹۷۳)**، یک فیلم ضدقراردادی، شخصیت اصلی در پایان فیلم با یک میلیون دلار و بدون مجازات می‌گریزد، در چنین پایانی تماشاگر فرصت نمی‌یابد که بگوید: «راه حل همین است. هیچ کس نمی‌تواند پس از جنگیدن با جمع یا سندیکا بگریزد». شخصیت اصلی فیلم که به خاطر جرئت در گرفتن قهرآمیز جزئی از ارزش خدایان امروزی[۶۵]، بانکها، شرکتها و مافیا مستوجب مجازاتی مقتضی است با فرار از این مجازات به شبه پرومته‌ای[۶۶] مبدل می‌شود که گرفتار نخواهد شد. این پایان، نوعی تندروی غیرعاقلانه[۶۷] را در تماشاگر برمی‌انگیزد که در نقطهٔ مقابل همنواگری عاقلانه[۶۸] قرار دارد: «اگر او می‌تواند، پس ممکن است من هم بتوانم با نظام و نهادهای آن بجنگم و

پیروز شوم». اما این نتیجه نه آن چیزی است که مردم عادی بخواهند از طریق آن خود را تسلی دهند ـ مردمی که فاقد توانایی نسبی برای تغییر جریان امور در جامعهٔ خود هستند ـ و نه آن چیزی که با یک فیلم گونه‌ای اصیل تأمین می‌شود.

در طول مدتی که شخصیتهای گونه، زندگی خود را بر روی پرده سپری می‌کنند می‌توان با اطمینان با آنها همذات پنداری کرد و یقین داشت که در پایان، قدرت طاقت فرسای گروه به اثبات خواهد رسید ـ مثل همسرایان در نمایش یونانی که همیشه حرف آخر را می‌زنند و به یادمان می‌آورند که «راه این است. اگر به آنچه فراتر از توست چنگ بیندازی، سقوط خواهی کرد.» نیازی نیست که ما احساس‌گناه کنیم؛ جانشینان ما سرزنش را خواهند پذیرفت. ما در پایان بیعت خویش را اعلام و به عضوی از همسرایان تبدیل می‌شویم. شخصیت دو نیم شدهٔ ما بیش از این به همین شکل باقی نمی‌ماند. تبهکاری مقرون به صرفه نیست. عشق راستین پیروز می‌شود. هیولا از بین می‌رود. خرد و ایمان بر نیروهای شر و تاریکی پیروز می‌شود. در این بهترین دنیای ممکن، همه چیز برای بهترینها مهیا شده است. ما حالت تعادل ـ آرامشی کامل ـ را که ارسطو آن را محصول تزکیه می‌داند به دست آورده‌ایم. این بدان معنا نیست که بگوییم چنین احساسی پس از ترک سالن سینما، مدت زیادی دوام خواهد آورد، اما دست کم این نتیجه را دارد که با اقامت موقت و کوتاه در قلمروی از گیتی و انتظام آن و نه در آشوب و هرج ومرج، از نظر درونی نیرویی تازه یافته‌ایم. گونهٔ فیلم یک نمونهٔ آیینی است، اگر چیز دیگری نباشد.

فیلم گونه‌ای، روشی کلاسیک است که تقلید از قراردادها در آن بسیار مهم است نه تقلید از زندگی. داستانهای گونه‌ای به اندازهٔ نمایشهای کلاسیک یونان معروف هستند. در آرایش ویژهٔ متغیرها در رایجترین نمونهٔ یک گونه، احتمالاً افسونی اندک وجود دارد ولی تماشاگر در پی اشاره‌های آشنا و یکپارچهٔ آن گونه است، او در نقطهٔ مخالف برخورد با داستان توقع مقیاس وسیعی از شناخته‌ها را دارد و معمولاً همین مقیاس را دریافت می‌کند. فیلمهای گونه‌ای که شکل ترفیع یافتهٔ زندگی روزمره، متفاوت با این زندگی و عاری از محدودیت نمایشگرایی[۶۹] محض است، تبیین عاطفی خالص و ساختهای قصه‌ای تخیل است که اساساً از رشد جذبه‌ها و ارزشهای گروه ساخته شده است. برطبق توصیف ارسطو از نمایش، شخصیت در جایگاهی بعد از طرح کلی قرار دارد. همین تکیه بر طرح کلی باعث می‌شود فیلمهای گونه‌ای در میان تمامی فیلمها، سینمایی‌ترین آنها باشد، زیرا آنچه در آنها اتفاق می‌افتد و اعمالی که در برابر چشمهای ما رخ می‌دهد مهمترین چیزهاست. در این فیلمها حرکت وجود دارد؛ تصاویر متحرک است[۷۰].

پانویس مؤلف:

* Harry M. Geduld and Ronald Gottesman, *An Illustrated Glossary of Film Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973), P.73.

پانویس‌های مترجم:

1- Thomas Sobchack

2- Harry M. Geduld

3- Ronald Gottesman

4- subject matter

5- Swashbuckler

6- The Cowboys

7- Mark Rydell

8- True Grit

۹ـ Homer: ۸۵۰ قبل از میلاد. حماسه‌سرای یونانی خالق **ایلیاد** و **اودیسه**.

۱۰ـ Jean Babtiste Racine: ۱۶۳۹ ـ ۱۶۹۹، نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۱۱ـ Alexander Pope: ۱۶۸۸ ـ ۱۷۴۴، شاعر و هجونویس انگلیسی.

۱۲ـ Samuel Johnson: ۱۷۰۹ ـ ۱۷۸۴، مؤلف و فرهنگ‌نویس انگلیسی.

13- Trojan War

۱۴ـ Odysseus: از اساطیر یونان. پادشاه ایتاکا و رهبر یونانیان در جنگ تروژان بوده است و پس از ده سال سرگردانی به وطن رسیده.

۱۵ـ Oedipus: از اساطیر یونان. پسر لایوس و ژوکاستا که هنگام تولد ترکش کردند. او ندانسته پدرش را کشت و با مادر خویش ازدواج کرد.

16- descendants

۱۷ـ Doric column: وابسته به معماری دوریسی (دوریس یکی از سه بخش عمدهٔ یونان باستان واقع در مرکز آن سرزمین). **واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی**. پرویز مرزبان، حبیب معروف.

۱۸ـ Ionic column: شیوه‌ای از ستونسازی یونان باستان با سرستون توماری. (همان مرجع).

۱۹ـ Corinthian column: [قرنط یا کورنت بخشی از یونان باستان]: یکی از سه نوع اصلی ستونسازی در یونان باستان، قرن چهارم ق.م؛ مشخص به سرستونی با تزیینات برگ کنگری و میله ستونی قاشقی‌دار و نسبتاً باریک و بلند. (همان مرجع)

۲۰ـ rococo نام شیوهٔ هنری اروپا در میانهٔ سدهٔ هیجدهم که انباشته بود از عناصر تزیینی با خطوط خمیده و رنگهای تابناک و نیز انواع ریزه‌کاریهای صدفی و مرجانی شکل در هم آمیخته که جنبهٔ انحطاطی داشت و در فرانسه به اوج خود رسید، به خصوص در زمینهٔ معماری و مبلسازی و اثاثهٔ تجملی. (همان مرجع)

۲۱ـ baroque: شیوهٔ هنری فاخر و پر تجمل که به حمایت از بازگشت قدرت کلیسا و فرمانروایان در روم پایه‌گذاری شد [حدود ۱۵۹۰ تا ۱۷۳۰ بعد از میلاد] و با تأکید بر ایجاد تقارن و تلفیق تزیینات و خطوط خمیده و ترکیب اشکال و هیاکل در هم تابیده آثاری خیره کننده در معماری و نقاشی و پیکرسازی به وجود آورد. (همان مرجع)

22- Little Caesar

23- Mervyn LeRoy

24- The Public Enemy

25- William Wellman

26- The Iron Horse

27- The Covered Wagon

28- James Cruze

29- Busby Berkeley

30- Christopher Lee

31- Bela Lugosi

۳۲ـ baroque: منظور پیچیدگی و غرابت عناصر درونی فیلم و نحوهٔ پرداخت است. زیرا معماری باروک نیز نسبت به سبکهای پیشین پیچیده‌تر و پر تجمل‌تر است.

33- Sherlock Holmes

34- The Thin Man series

35- Charlie Chan

36- visual codes

37- spectacle

38- epithet

39- character

40- stamp

41- Typecasting

42- Peter Lorre

۴۳ـ ...slip into their که سریدن به درون چکمه‌ها و بارانیها معنی می‌دهد و جملهٔ متن ترجمه به مسامحه به جایش آمده است.

44- Walter Mitty

45- Olympian gods

46- Postromantic

47- Civilization and Its Discontents

48- The Birth of Tragedy

49- The Death of Tragedy

50- Apollonian

51- Dionysian

52- Chorus

53- self - realization

54- communal conformity

55- passive identification

۵۶ـ Post - Reformation times: نهضت قرن شانزدهم که نتیجه‌اش جدایی کلیساهای پروتستان از کلیساهای کاتولیک رمی بود.

57- Sex

58- John Garfield

59- Air Force

60- Errol Flynn

61- The Anatomy of Criticism

62- experimentation

63- novelty

64- Charlie Varrick

65- Olympians of today

۶۶ـ Prometheus: از اساطیر یونان. غولی که آتش را از خدایان سرقت کرد و به انسان بخشید.

67- irrational radicalism

68- reasonable conformism

69- Representationalism

۷۰ـ They move, they are the movies: همان طور که می‌بینید مؤلف از نوعی جناس لفظی استفاده کرده که متأسفانه در ترجمه به همان شکل قابل بازسازی نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی