رقص در «موزیکال کلاسیک» هالیوودی

کامبیز کاهه

دامنه ی شیوه های رقص در فیلم های موزیکال هالیوودی دهه ۳۰ تا ۶۰ گسترده تر از آن است که در ابتدا تصور می شود. این موزیکال ها، فرصتی برای ثبت جاودانی شمار فراوانی از صحنه های رقص، طراحی های ابتکاری و مهارت های رقصندگی فراهم آورند و در رواج کاربرد رقص در سینمای تمام دنیا و نیز در ایجاد یک دستور زبان سینمایی برای رقص، تأثیر به سزایی داشتندو رقص در فرهنگ واژگان این فیلم ها، توأم با معانی فراوان و بیانگر مایه های متعددی بود؛ عشق، لذت، پیوند، موفقیت، تلاش، هارمونی و ... .

تنوع رقص ها در فیلم های موزیکال، نافی این واقعیت نیست که ریشه های این رقص ها به فرهنگ عامّه امریکایی برمی گردد؛ هرچند سخن گفتن از رقص محلی یا عامیانه (Folk) در موزیکال امریکایی باید توأم با ملاحظاتی باشد.

سبک اصلی رقص در موزیکال های دهه ۳۰ رقص تَپ (Hoofing یا Tap dancing) بود؛ متکی بر حرکات دقیق پاها، برای زدن ضربه به کف صحنه و ایجاد هماهنگی با ریتم موسیقی و نیز رقص دونفره ی کلاسیک مجلسی (هم خانواده ی والس، تانگو و ...). هر دوی این رقص ها، تأثیراتی از خارج از فرهنگ محلی و غالب امریکایی گرفته بودند؛ از خرده فرهنگ ها (به ویژه خرده فرهنگ سیاهان) و نیز از قالب های رقص مرسوم اروپایی.

در موزیکال های این دوره، ترکیبی از این دو نوع رقص، شیوه ی اصلی را تشکیل می دهد. با این حال، حاصل کار را نمی توان تماماً «خاص» نامید. فردآستر (Fred Astaire) از باله کلاسیک به عنوان الگو و مرجع استفاده می کرد، ولی حرکاتش طبیعی تر، خودانگیخته تر و فارغ البال تر از آن بود که در قاموس باله جای بگیرد. درنتیجه رقص او بین باله کلاسیک و رقص عامیانه، نوسان سریعی داشت، طوری که می شد گفت، کار او هم زمان، امریکایی کردن و سینمایی کردن باله بود (در پیچ ها، پرش ها و شیوه ی سلوک با جنت خود، آستر، مرتب به باله نزدیک می شد.

رقص های آستر و راجرز، یعنی مشهورترین رقص های دهه ۱۹۳۰، رویای مردم بود، ولی همچنان اروپایی تر از آن بودند که مخاطب بتواند آنها را کاملاً خودمانی و محلی تصور کند. عناصر بیگانه و فاخر رقص ها، ضمناً باعث می شد آن حالت رومانتیک «فراتر از واقع» مورد نیاز فیلم ها نیز تأمین شود. رقص آستر - راجرز برای دقایق وجد، خلسه و یکی شدن، موهبتی خاص بود.

تحولاتی که در هنر باله، در اواخر دهه ۳۰ و سال های جنگ رخ داد و به آزاد شدن آن از قواعد اکید قرن نوزدهمی و اوایل قرن بیستم انجامید، باعث شد سنخیت بیشتری میان باله و فرم های مطلوب هالیوودی ایجاد شود. در دهه ۳۰، موزیکال ها، یا باله را از برنامه خود حذف کرده بودند و یا به تقلید مسخره ی آن دست می زدند.

در «برقصیم» (۱۹۳۷)، آستر، خود یک بالرین روس، به نام پتروف است و راجرز یک ستاره نمایش های کمدی موزیکال. در نتیجه به راحتی ترکیب باله و رقص محلی توجیه می شود؛ در عین حال که آستر در طول تلاش همیشگی اش برای به دست آوردن راجرز، نشان می دهد که خیلی راحت می تواند باله را با اشکال راحت و پرجنب و جوش تر عوض کند. پایان فیلم، هم نمونه ای از یک شروع باله وار است که در ادامه به هجو می انجامد.

طراحان رقص چون یوجین لورینگ (Eugene Loring)، اگنس دمیل (Agnes De Mille) و جروم رابینز (Jerome Robbins) کوشیدند از دستمایه های محلی امریکایی به یک باله با رنگ و بوی بومی برسند و برای این منظور، رقصنده هایشان را از تیپ های متداول امریکایی، کابوی ها و ملوان ها برگزیدند. سبک غیرطبیعی و آکادمیک باله در کار آنها، جایش را به سبکی سرزنده، متکی بر حالت ها و اطوار خاص امریکایی داد. این گونه طراحان، از یک سو تحت تأثیر حرکات دشوار ولی آزاد و بی قاعده ی رقص مدرن بودند و از سوی دیگر، به باله های پانتومیم روانشناختی آنتونی تودور (Anthony Tudor) نظر داشتند. برآیند این تأثیرها، ظهور نوعی باله نزدیک تر به «بازیگری» و ریتم های طبیعی بدن بود، طوری که فاصله میان رقص و حرکت آزاد بدن کمتر و کمتر می شد. نقطه اوجی در این روند، طراحی رقص دمیل، برای اجرای نمایش «اوکلاهما»

در برادوی، به سال ۱۹۴۳ بود، که راه این نوع رقص را به عرصه کمدی موزیکال گشود.

ام.جی.ام.استودیوی متخصص ژانر موزیکال، در دهه ۴۰ از این رقص جدید و ابداعی استقبال کرد. در رقص های جمعی، استفاده از آیین های محلی و مایه های رقص دوران گذشته، سال های نوزایی تمدن امریکایی، باب شد. اینک قطعات رقص، تبدیل به نوعی بازیگری شدند که در آن احساس بازیگر در تکان هایی که به بدنش می داد، متجلی می شد. پیام اصلی این بود: رقصیدن یعنی همان زندگی و در فیلم های ام جی ام. رقص ها هرچه بیشتر روایتی و طبیعت گرا می شدند. موزیکال ها می کوشیدند تا تمام کوشش به عمل آمده برای ساخت یک قطعه رقص را امری طبیعی و عادی جلوه دهند.

بنابراین اگر دهه ی ۳۰، دوره ی دوئت های شیرین آستر ـ راجرز و نمایش های جمعی بازی برکلی بود، دهه ۴۰ و ۵۰ دوره ی تلفیق رقص با زندگی و عادات روزمره بود. اگر پیش از آن، طراحی نمایان یا قابل حدس بود، حالا گاه طراحی پنهان می شد و به نظر می رسید که اصلاً وجود ندارد. یعنی، رقص به طور خودجوش از دل فعالیت انسانی متولد می شود. رقص به مثابه ی یک اجرای صحنه ای همچنان حاضر بود، ولی نوع دیگری از رقص، خارج از صحنه یا مکان های رومانتیک، روی می داد که سعی می شد هرچه بی مقدمه، تصادفی و فی البداهه تر به نظر بیاید و به طور کلی «اجرا» بودنش، انکار شود. نتیجه این بود که رقص آسان و همگانی به نظر می رسید، نه موهبتی خاص و انحصاری. حالا می شد از رقص محلی سخن به میان آورد. رقص هایی که هم از حرکات نامنظم و هم از رسوم عامیانه مایه می گرفت، و همچنین رقص با اشیا (Prop Numbers)، که در آنها رقصنده ی ظاهراً بدون نیت قبلی اشیای حاضر در صحنه را به کار می گرفت و یا فضای عادی صحنه را دیگرگونه می ساخت، مرسوم شد که هر دو باعث تعمیم امکان رقص به هر شخصیت و هر موقعیتی می شوند. به نظر می رسید فاصله میان راه رفتن و رقصیدن حذف شده است؛ مثل قطعه ی مشهور «آواز در باران» در فیلم «آواز در باران» که جین کلی (Gene Kelly) از حرکات یک عابر شنگول چتر به دست، در خیابان خیس و آب گرفته، رقص می آفرید، یا نمونه افراطی اش، قطعه طولانی بابی ون (Bobby Van) در فیلم «دختر شهرستانی» (۱۹۵۳) که صرفاً از جهیدن های جفت پای بازیگر در طول مسیرش در خیابان ها تشکیل شده است.

موزیکال های ام. جی. ام گاه هر گونه جست و خیز و دست افشانی و پایکوبی را به دیده ی رقص می نگریست و به این ترتیب نیاز نبود که یک قطعه حتماً به رقصنده های حرفه ای متکی باشد.

این به اصطلاح عدم طراحی (Non- Choreography)، توهم نیرومندی بود که باعث ایجاد هم ذات پنداری شدیدی میان بیننده و رقصنده می شد. تکنیک و طراحی به پس پرده می رفت تا در جلوی پرده همه چیز بی برنامه برسد. «همیشه هوای خوش است» حاوی قطعات مختلفی است که این رویکرد را در اوج خود نشان می دهد. رقص اولیه سه سرباز در حالی که درپوش سطل های زباله را به پایشان بسته اند، تلاشی است برای توأم کردن رقص؛ از جمله رقص تپ، با غیرعادی ترین شرایط و «کفش» ها. این قطعه، نشانگر تمایلی بی پرواست به یک کیفیت آزاد و رها و بی قاعده که مشخصه ی رقص محلی ست و بیننده را دعوت می کند تا آن را نه حاصل کار یک طراح، بلکه نتیجه ی سیاه مست شدن و بندگسیختن سه سرباز بداند. صدای زبر و گوش خراش درپوش ها هم فاصله ی بعیدی با صدای خوش آهنگ کفش های ویژه ی تپ دارد. جایی دیگر از همین فیلم، جین کلی با رولر اسکیت، در پیاده رو و خیابان می رقصند و حتی با اسکیت ها، تپ اجرا می کنند. رهگذران و مردم عادی، کم کم جلب حرکات او می شوند و به تدریج، تماشاگران درون فیلمی به دورش گرد می آیند. یک اجرا شکل می گیرد، ولی بدون نیاز به صحنه یا تمرین. بیننده ناگهان به این صرافت می افتد که اسکیت ها به راحتی می توانند جای کفش های باله را بگیرند، که اگر به سادگی به احساسات و اشتیاق های خویش مجال بروز دهیم، رقص پدید می آید، که حرکات رقصنده، امتداد بی واسطه ی عاشق شدن او هستند. «می رقصم، پس هستم» و این آموزه ی بزرگ موزیکال کلاسیک هالیوودی بود.

گفت و گو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ **ارتباط فرهنگ ها مقوله ای یک بعدی نیست**/ با دکتر لادن نوشین
■ **رقص را همه ی انسان ها بلدند** / گفت و گو با نادر رجب پور