ژانرهای سینمایی
از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی

بری کیت گرانت
شیوا مقانلو

FILM GENRE
From Iconography to Ideology

Barry Keith Grant
Shiva Moghanloo

نوری کیت گرانت یکی از چهره‌های صاحب‌نظر در زمینه‌ی نقد ژانر در حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم است. او دکترای خود را از دانشگاه ایالتی نیویورک دریافت کرده است و اینک استاد رشته‌ی فیلم و فرهنگ نوده در دانشگاه برُک واقع در اُنتاریوی کانادا است. پروفسور گرانت در رشته‌ی مطالعات سینمایی، سینمای مستند و تاریخ فیلم تدریس می‌کند؛ همچنین، پژوهش‌های متعددی در زمینه‌ی سینمای وحشت و علمی-تخیلی انجام داده است و تألیفات متعددی نیز در این حوزه‌ها دارد.

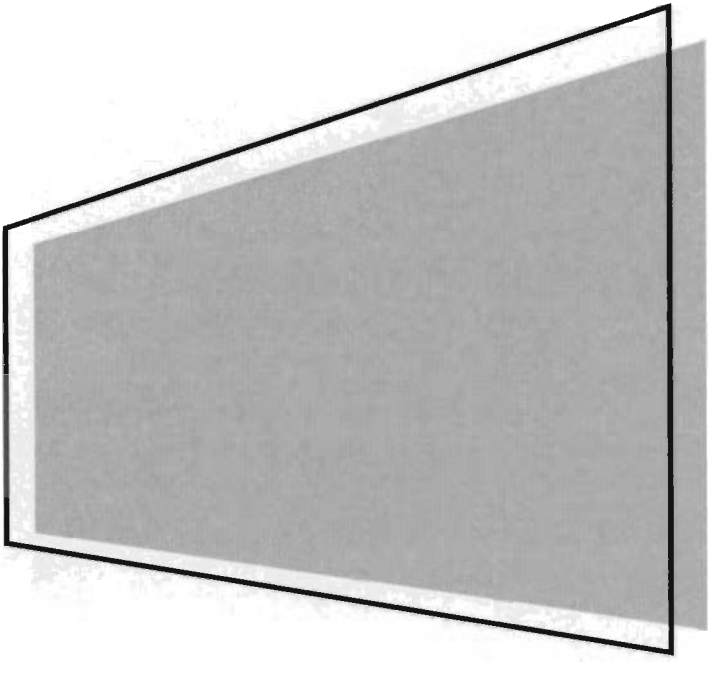
کتاب حاضر تألیفی شایان توجه در زمینه‌ی فیلم‌های ژانری (سینمای ژانرمحور) به شمار می‌رود. نویسنده پس از ذکر مقدمه‌ای جامع و مفید درباره‌ی مفهوم ژانر و نظریه‌ی ژانر، مباحث مورد نظر خود را در چهار فصل اصلی ارائه و ارتباط ژانر را با جامعه، نظریه‌ی مؤلف و مقوله‌ی بازنمایی سینمایی بیان می‌کند. هر یک از بخش‌های مورد اشاره با مثال‌های موردی از فیلم‌های مطرح و مختلف در ژانرهای وسترن، علمی-تخیلی، وحشت و حادثه‌ای همراهی می‌شوند تا خواننده به درکی روشن و ملموس از مباحث طرح‌شده دست یابد. شیوه‌ی بیان سرراست نویسنده باعث می‌شود کتاب حاضر نه فقط برای دانشجویان و علاقه‌مندان حوزه‌ی سینما و تئاتر، بلکه برای دوستداران ادبیات ژانری و نیز کل مخاطبان هنری جذاب و راهگشا باشد.

کتاب ژانرهای سینمایی تلاشی است ارزشمند در زمینه‌ی مطالعه‌ی همه‌جانبه، هرچند مقدماتی، ژانرهای سینمایی و رابطه‌ی این ژانرها با دغدغه‌های کلان‌تر سیاسی-اجتماعی. در این بین فصل پایانی کتاب، آنجا که به نسبت «سینمای ملی» با سینمای ژانر و با الگوی هالیوودی تولید فیلم می‌پردازد، می‌تواند بویژه برای خواننده‌ی ایرانی جالب توجه باشد.

نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.
ISBN:978-600-5193-64-0
قیمت: ۸۰۰۰ تومان

ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی
قیمت: ۸۰،۰۰۰ ریال
۷۹/۳
۲۴۱۰ (۱)
خوارزمی ۶۶۴۰۷۰۶

کتابفارسی
www.ketabfarsi.ir



نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.

ژانرهای سینمایی

از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی

| بری کیت گرانت |
| شیوا مقانلو |

FILM GENRE

From Iconography to Ideology

| Barry Keith Grant |
| Shiva Moghanloo |

| www.bidgol.ir |
| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |

| ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی |
بری کیت گرانت	ترجمه‌ی شیوا مقانلو	ویراستار: مرتضی حسین‌زاده
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان	تنظیم صفحات: آلا شویز
مدیر تولید: مصطفی شریفی	چاپ: دالاهو	صحافی: کیمیا
چاپ اول	۱۳۹۲ تهران	۱۱۰۰ نسخه
شابک: ۰-۶۴-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸

| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین فروردین و فخررازی | پلاک ۱۳۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶ ۹۶ ۳۶ ۱۷ | ۶۶ ۴۶ ۳۵ ۴۵ | تلفکس: ۶۶ ۹۶ ۳۶ ۱۶ |

| انتشارات بیدگل | Bidgol Publishing co. |

سرشناسه: گرانت، بری کیت، ۱۹۴۷ - م. Grant, Barry Keith
عنوان و نام پدیدآور: ژانرهای سینمایی: از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی
نویسنده‌ی بری کیت گرانت؛ ترجمه‌ی شیوا مقانلو.
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۱۶۷ ص.: مصور.
شابک: ۰-۶۴-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت:
عنوان اصلی: Film Genre From Iconography to Ideology . ۲۰۰۷
یادداشت: نمایه.
موضوع: فیلم - انواع
شناسه افزوده: مقانلو، شیوا، ۱۳۵۴ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۱ ۲ز۳۷ک/PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳
شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۲۷۴۲۷۱۲

ترجمه‌ای برای ترانه برومند و مریم شاپوریان
و محبت‌های همیشگی‌شان

فهرست

مقدمه..... ۹

رویکرد به ژانرهای سینمایی..... ۱۳

ژانر و جامعه..... ۶۱

ژانر و مقوله‌ی تألیف سینمایی..... ۹۱

ژانر و بازنمایی..... ۱۲۹

مؤخره: خارج از مرزهای هالیوود..... ۱۶۳

نمایه..... ۱۷۴

مقدمه

فیلم‌های ژانر(ی)، به زبان ساده، فیلم‌های تجاری بلندی‌اند که از راه تکرار و تنوع‌بخشی، داستان‌هایی آشنا را با شخصیت‌هایی آشنا و در موقعیت‌هایی آشنا تعریف می‌کنند. سینمای مردم‌پسند اغلب از فیلم‌های ژانری تشکیل شده است؛ همان نوع فیلم‌هایی که بیشترمان تماشا می‌کنیم، چه درسالن‌های سینما و چه در منزل بر روی دی‌وی‌دی و نوارهای ویدیویی. فیلم‌های ژانری در طول تاریخ سینما بدنه‌ی اصلی کنش فیلم‌سازی را تشکیل داده‌اند، چه در هالیوود و چه در سینماهای ملی سراسر جهان. اگرچه ژانرهای مختلفی در کشورهای مختلف وجود دارند، اما فیلم‌های تجاری‌ای که در همه‌جا تولید، توزیع و پخش می‌شوند بیشتر فیلم‌های ژانری اند.

با این همه گرچه فیلم‌های ژانری را معادل «سینمای عامه پسند»، و متضاد با سینمای هنری و سینمای تجربی، می‌دانند اما این تمایز در حقیقت اینقدر هم روشن نیست. فیلم‌های مهم اما متفاوتِ کارگردانانِ سینمای هنری چون ژان‌لوک گدار[1]، اینگمار برگمن[2]، و راینر ورنر فاسبیندر[3] با برخی عناصر ژانری درآمیخته‌اند. دیوید بوردول[4] به شکلی متقاعد کننده نشان داده است که سینمای هنری خود نوعی ژانر است، با قرارداها و شیوه‌های بیانیِ خاص خود، و فیلم‌های ژانریِ امریکایی مثل آثار رابرت آلتمَن[5] و فرانسیس فورد کاپولا[6]، این عناصر را در خود جذب کرده‌اند (Bordwell 1979).

سینمای عامه‌پسند تقریباً به طور کامل بر طبق طبقه‌بندی‌های ژانری مرتب شده است:

1.Jean.luc Godard
2.Ingmar Bergman
3.Rainer Werner Fassbinder
4.David Bordwell
5.Robert Altman
6.Francis Ford Coppola

علمی‌ـتخیلی، وحشت، حادثه‌ای، هرزه‌نگاری، کمدی‌های عاشقانه، و از این قبیل. ایده‌ی ژانر برتمام جنبه‌های سینمایِ عامه‌پسند از تولید تا مصرف تأثیر می‌گذارد؛ از جزئیات تبلیغات سینمایی در رسانه‌های جمعیِ مختلف گرفته تا جدول پخش برنامه‌های تلویزیونی یا دسته‌بندی نوارها و دی.وی.دی‌ها در بازارهای کرایه‌ی فیلم. حضور فراگیر ژانرها در فرهنگ عامه‌پسند وقتی روشن می‌شود که در نظر بگیریم خود این کلمه هم‌زمان به حالتی خاص از تولید فیلم نیز اشاره می‌کند که اغلب با نظام استودیویی سینمای کلاسیک هالیوود برابر گرفته می‌شود؛ راهنمای مصرف ساده که آن نوع حس لذتی را به مخاطبان می‌دهد که از فیلم مفروض انتظار می‌رود؛ و نیز مفهومی نقادانه، ابزاری برای ایجاد نوعی طبقه‌بندیِ فیلم‌های عامه‌ـ پسند و درک روابط پیچیده میان سینمای عامه‌پسند و فرهنگ توده.

تام رایال[1] سه سطح را تعیین کرده که می‌توانیم بر اساس آن‌ها ژانرها را در سینما شناسایی کنیم: نظام ژانری (ارتباط ژانرهای جداگانه با یکدیگر و با تولیدات هالیوودی در کل)، ژانرهای تکی (ژانرهای مشخص و منحصربه‌فرد و عناصر مشترک آن‌ها)، و فیلم‌های تکی (خوانش تک فیلم‌ها در بستر ژانری آن‌ها). (1998b:329). این کتاب به بررسی ژانرهای سینمایی و فیلم‌های ژانری در هر سه سطح می‌پردازد، و تمرکز آن ـگرچه نه منحصراًـ بر سینمای امریکا به عنوان موفق‌ترین هسته تولیدیِ فیلم‌های ژانری در سراسر جهان است. کتاب حاضر ترکیبی از نظریه و نقادیِ عملی به دست می‌دهد، و ایده‌های پیرامون مباحث ژانری را با خوانش‌های انجام‌شده از فیلم‌های خاص هماهنگ می‌سازد.

مجموعه‌مطالعات موردی، مثال‌های بی‌انضمامی از مفاهیم نظری به دست می‌دهند و این مفاهیم را در متونی خاص تثبیت می‌کنند. فیلم‌های مورد بررسی ما طیف متنوعی از ژانرها را در طول تاریخ سینمای ناطق معرفی می‌کنند؛ و هر بحث، تحلیلی از فیلم به عنوان یک فیلم ژانری ارائه می‌کند. تحلیل ژانری هم طبقه‌بندی و هم ارزیابی فیلم‌های ژانری را میسر می‌سازد. این دو، دو وظیفه‌ی بسیار متفاوت‌اند و نباید با هم اشتباه گرفته شوند، گرچه اغلب این اتفاق می‌افتد. ژانرها امکان مقایسه‌ی آثار منفردی با خصوصیات مشابه را فراهم می‌کنند و از این طریق کمکمان می‌کنند خصوصیات منحصربه‌فرد آثار خاص را ببینیم. فیلم‌ها را نیز همچون تمام آثار هنری تنها می‌توان در پیوند با دیگر آثار داوری کرد.

فصل یک با نهادن ژانرهای سینمایی در بستر وسیع‌تری از فرهنگ توده و عام که خود متشکل

1.Tom Ryall

از گفتمان‌های ژانریِ بی‌شماری در رسانه‌های گوناگون است، آغاز می‌شود. تأکید فصل یک بر توضیح‌دادن عناصر مختلف فیلم‌های ژانری است، از جمله قراردادها، شمایل‌نگاری، صحنه، روایت، شخصیت‌پردازی و بازیگران. این فصل با بررسی مشکلات موجود در تعریف ژانر، و با تمرکز بر فیلم نوآر به عنوان نمونه‌ای خاص، به پایان می‌رسد. فصل دو به چگونگی ارتباط فیلم‌های ژانری با فرهنگی که آن‌ها را تولید کرده است، می‌پردازد. فیلم‌های ژانری به عنوان معادلی برای «تولیدات رسانه‌های جمعی امروزی» برای آیین‌ها و اسطوره‌هایی مورد بحث قرار می‌گیرند که هم به مسائلی خاص و موردی که در لحظات تاریخی خاصی بروز یافته می‌پردازند و هم به بحث‌هایی جهانی‌تر. درون چنین بستری، مسائل مربوط به ایدئولوژی و تاریخ، در حین مطالعه‌ی موردیِ ژانرهای موزیکال و وحشت مورد بررسی قرار می‌گیرند. فصل سه مباحث مربوط به تألیف سینمایی را در بستری ژانری بررسی می‌کند، و با معرفی چند نمونه مطالعه‌ی موردی از مؤلفان شناخته‌شده نشان می‌دهد که چه‌طور کارگردانانی با حساسیت‌های مختلف، توانسته‌اند در عین حضور درون سنتهای ژانری، دیدگاه خاص خودشان را نیز بیان کنند. فصل چهار پرسش‌هایی کلان‌تر در مورد بازنمایی را مطرح می‌کند و با تمرکز بر این‌که چه‌طور فیلم‌های ژانری جنسیت، نژاد، رویکرد جنسی، و طبقه را تصویر می‌کنند، دوباره با چند نمونه‌ی موردی همراه می‌شود. این کتاب با گذر به خارج از هالیوود و سینمای امریکا به پایان می‌رسد تا دیگر سینماهای ملی و مشارکت آن‌ها در فیلم‌سازی ژانری را هم بررسی کند.

به این ترتیب هدف کتابِ حاضر هماهنگ‌کردن ادعاهای کلی با مثال‌های خاص و موردی، و تحلیل متنی در بستر و بافتاری تاریخی و فرهنگی است. در اینجا رویکردهای نظری همچون فمینیسم، روان‌کاوی، ساختارگرایی، و پسامدرنیسم نیز به کار گرفته می‌شوند، اما تأکید اصلیِ ما بر فهم‌پذیری و ارتباط آن‌ها برای مطالعه‌ی ژانرهای سینمایی و فیلم‌های ژانری است. بنابراین این کتاب نه تاریخ ژانر است و نه تاریخ نظریه و نقادی ژانر، بلکه بیشتر مقدمه‌ای کلی است بر مبحث ژانر که ابزارها و الگوهای لازم برای درک و ارج‌نهادن به فیلم‌های ژانری را به دست می‌دهد.

| ۱ | رویکرد به ژانرهای سینمایی |

ژانر و فرهنگ توده

ژانرها گرچه در سینما نقشی مرکزی دارند اما مرزهایشان از سینما بسی فراتر می‌رود؛ همانطور که ریک آلتمن[1] خاطرنشان کرده است: «از میان تمام مفاهیم بنیادی در نظریه‌ی ادبی، هیچ‌یک تباری طولانی‌تر و برجسته‌تر از مسأله‌ی گونه‌های ادبی یا همان ژانرها نداشته‌اند» (1999:1). وسترن‌ها از قبل و پیش از اختراع سینما، در ادبیات پایه‌ریزی شده بودند. در عین حال موزیکالها هم از اشکال و قواعد تآتریِ از پیش موجود می‌آمدند. آلتمن با ارائه‌ی شرح مفید و مختصری از بحث‌های تاریخی پیرامون ژانرهای ادبی، معتقد است ارسطو، نخستین نظریه‌پرداز ژانر، مبدع گرایش زیان‌بار به تحلیل ژانر است که بحث را به تحلیل متنی منحصر می‌کند. با این همه ارسطو در **بوطیقایش** دو مبحث عمده در مطالعه‌ی ژانرهای سینمایی را پیش‌بینی می‌کند. اول، او با رد تمییز و تشخیص انواع بسیار متفاوت پایان‌بندی در کمدی و تراژدی، کوششهای توصیفیِ انجام‌شده در حوزه‌ی مطالعات فیلم- ژانری برای شمردن یکایک خصایص فرمیِ ژانرها یا همان عناصر مشترکی را پیش‌بینی می‌کند و این خصایص فرمی هستند که اجازه می‌دهند شماری از فیلم‌ها کنار هم جمع و یک شاخه یا مقوله‌ی متمایز محسوب شوند . دوم، این نگاهِ ارسطو که تراژدی از راه تأثیری روانی حاصل می‌شود (کاتارسیس یا پالوده‌شدن از حس ترس و شفقتی که ناشی از هم‌ذات‌پنداری با کنشهای قهرمان تراژیک است) نشانه‌ی توجه نقادانه‌ای است که هم مبذول روشهای مخاطب‌قرارگرفتن تماشاگران از سوی فیلم‌های ژانری می‌شوند، و هم مبذول لذات و تجارب خاصی که ژانرهای مختلف برای بینندگانشان فراهم می‌کنند. ارسطو پیشاپیش این پرسش اساسی را نیز مد نظر قرار می‌دهد که چرا مردم آثار ژانری را دوست دارند؛ یک پرسش

1.Rick Altman

بسیار مشکل‌آفرین با توجه به‌خصوصیات کلیشه‌ای و تکرارشونده‌ی آثار ژانری.

نظریه‌ی ادبیِ کلاسیک تفاوتهایی بین ادبیات و آثار ادبی عامه‌پسند قائل بود. پایه‌ی چنین قضاوتهایی در مفروضات زیربنایی در مورد ارزش زیباشناختی نهفته بود. این تقسیم تا دوران مدرن و در قالب بحث میان هنر «واقعی» و فرهنگ توده، هنر و آشغال، و هنر سطح بالا و سطح پایین نیز ادامه داشته‌است. اگر هنرِ خوب اصیل و متمایز و پیچیده بود، یا به گفته‌ی ماتیو آرنولد[1] «بهترین چیزهایی که تاکنون اندیشیده و بیان شده است» (1960:6)، اما هنرِ توده کلیشه‌ای و قالبی و بدون پیچیدگی بود. فرهنگ توده ـ و صدالبته سینما به عنوان جزئی از آن ـ اغلب به سبب فقدان اصالت مورد انتقاد قرار گرفته است. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، نظریه‌پردازان فرهنگیِ متعلق به انستیتوی مطالعات اجتماعیِ مکتب فرانکفورت، هنر عامه‌پسند را به عنوان محصولات صنعتی اقتصاد سرمایه‌داری که آگاهی کاذبی را القا می‌کند، به کل رد کردند. تئودور آدورنو[2] و ماکس هورکهایمر[3] (۱۹۹۷) که بیشترین تأثیر را در این حوزه داشتند، معتقد بودند فرهنگ عامه‌پسند ـ یا به اصطلاح آن‌ها صنعت فرهنگ ـ هنر عامه را به کالاهای مصرفی فرهنگ توده تبدیل کرده است، و فورمولهایی ژانری به‌سادگی و با گروه‌بندی و برچسب‌زدن به توده‌های مصرف‌کننده مثل خود فیلم‌ها، مردم را کنترل می‌کردند. بعدها و در ایالات متحده، دوئایت مکدونالد[4] اظهار داشت که صنعتی‌شدن مدرن، تمایز قبلی میان هنر والا و هنر توده را کمرنگ کرده و نتیجه‌اش ظهور فرهنگ توده‌ای است که او آن را به عنوان فرهنگی سراپا قالبی مسخره می‌کند (1964:14). تفکر انتقادی سنتی ، هنر ژانر را در هر شکل به حوزه‌ی فرهنگ توده سپرد و تا حد زیادی از حوزه‌ی آثار معتبر خارج کرد.

گرچه هنوز خیلی‌ها چنین تمایزات فرهنگی را قبول دارند اما فرهنگِ والا و فرهنگ عامه‌پسند در حقیقت سالها قبل از مصالحه‌ی میکی ماوس[5] با رهبر ارکستر لئوپولد شوستاکوویچ[6] در فانتازیای[7] والت دیزنی[8]،محصول ۱۹۴۰، در هم ادغام شده بودند. وان وایک بروکز[9]، منتقد ادبی، در سال ۱۹۱۵ در مورد شکاف میان آثار سطح بالا و سطح پایین در فرهنگ امریکایی مطلبی نوشت و پیشنهاد کرد که «هیچ اشتراک، و هیچ حد وسط دوستانه‌ای وجود ندارد»

1.Matthen Arnold
2.Theodor Adorno
3.Max Horkheimer
4.Dwight Macdonald
5.Mickey Mouse
6.Leopold Stokowski
7.**Fantasia**
8.Walt Disney
9.Van Wyck Brooks

(1970:18). اما او هم احتمالاً به سینما رفته بود؛ جایی که تصاویر متحرک عامه‌پسند و قالب‌خورده‌ی توده‌های بزرگ و پرشور و وفادار مخاطبان را در سراسر ایالات متحده دور خود جمع می‌کرد. فیلم عنصری اساسی در آش شله‌قلمکارِ آرمان امریکایی بود؛ چون سرگرمی ارزانی بود که با داستانهای تصویری‌ای که مرزهای زبان را پشت سر می‌گذاشتند، مهاجران تازه‌وارد را به شیوه‌ی زندگی امریکایی رهنمون می‌شد.

درواقع به دلیل اهمیت فیلم‌های ژانری در فرهنگ، و این‌که فیلم تلاشی جمعی و نیازمند کار افراد بسیار است، فیلم‌های ژانری عموماً به عنوان جلوه‌ی گریزناپذیری از روح زمانه‌ی روزگار ما دانسته می‌شوند. این مسأله نه‌تنها در مورد تک‌تک فیلم‌های ژانری، بلکه در مورد الگوهای متغیر و نیز عامه‌پسندی و محبوبیت ژانرهای مختلف و نیز روابط چرخشی بین آن‌ها نیز صادق است؛ چرا که فیلم‌های ژانری چه در گذشته رخ دهند و چه در آینده، و چه در خیابانهای محقر نیویورک معاصر بگذرند و چه در سالها پیش در کهکشانی دوردست، همیشه در مورد همان زمان و مکانی‌اند که در آن ساخته شده‌اند.

امروزه که [صنعت] سرگرمی در اَشکال بی‌شمار خود توسط تعداد پیوسته در حال کاهش شرکتهای فرا ملی کنترل می‌شود، فرهنگ عامه‌پسند بیشتر همان فرهنگ توده و جمعی است و همان معنای تحقیرآمیزی را دارد که مکدونالد اظهار کرده بود. اما خیلی از منتقدان سیاسی‌نگر نیز اهمیت مطالعه‌ی فرهنگ توده را دریافته‌اند، حتی اگر هیچ دلیلی جز افشای ایدئولوژی مصنوعات آن نداشته باشد. اما ایشان همچنین بر این باورند که آثار متعلق به فرهنگ توده، به گروه‌های فرهنگی مختلف قدرت می‌بخشند و بیش از صرفاً فربه‌کردن وضع موجود، جایگاه‌هایی برای مبارزات ایدئولوژیک‌اند. جان کاولتی[10] با اخذ چشم‌اندازی انضمامی‌تر به تولیدات فرهنگی و اجتناب از قضاوتهای ارزشیِ منتقدان بالانگری همچون مکدونالد، می‌گوید به کل هنر باید به عنوان امری قرار گرفته روی یک پیوستار و زنجیره نگریست؛ زنجیره‌ای که یک‌سر آن عرف است و سر دیگرش ابداع (1985: 29-27). چنین دورنمایی، درک و فهمی بهتر را از متون ژانری و چگونگی عملکرد آن‌ها میسر می‌کند.

فیلم‌های ژانری، با هر سیاستی، درنهایت و به همان اندازه‌ی گفتمانهای سیاسی، در لابلای گفتمانهای فرهنگی بزرگ‌تر قرار گرفته‌اند. همانطور که استیو نیل خاطرنشان می‌کند، درون

10.John Cawelti

ژانرهای فرهنگ توده همیشه گروهی از فیلم‌ها یا دیگر متون وجود دارند که از قوانین تخطی می‌کنند. نیل بر اهمیت تبلیغات و عکسهای مطبوعاتی و شگردهای بازارگرمی استودیویی و مرورهای نشریات در جهت‌دهی و شکل‌دهی انتظارات بیننده، که با تبلیغ «تصویر ژانری» آن فیلم حتی پیش از دیده‌شدن خود فیلم انجام می‌شود، تأکید می‌کند (2003:164). این مثالها از گفتمانهای «نهادی» و «صنعتی» نشان می‌دهد که هنگام پخش یک فیلم مخاطبان چه‌طور آن را درک و دریافت می‌کنند، و نیز کمک می‌کند تا بفهمیم ژانرها در طول زمان چگونه تغییر کرده‌اند. نیل به عنوان مثال اشاره می‌کند که بیشتر تاریخهای سینمایی تأکید دارند که سینمای وسترن با **سرقت بزرگ قطار**[1] (۱۹۰۳) شروع می‌شود که در زمان پخش خود به عنوان فیلم وسترن تبلیغ نشد، بلکه برحسب ارتباطش با ژانرهای محبوب تعقیبی، راه‌آهنی، و جنایی بازارش را گرم کردند. در آن زمان، ژانری به عنوان وسترن در هیچ طبقه‌بندی‌ای شناخته نشده بود.

1.The Great Train Robbery

نظام استودیویی کلاسیک

فیلم‌سازی اولیه‌ی امریکا در شهر نیویورک، در کرانه‌ی شرقی و حوالی آن، و نزدیک مراکز شهری و صنعتی کشور تمرکز یافته بود، اما خیلی زود معلوم شد کالیفورنیای جنوبی جایی جذاب‌تر است و پیش‌گام سینما دیوید وارک گریفیت و خیلی‌های دیگر به آن‌جا نقل مکان کردند. منطقه‌ی اطراف لس‌آنجلس به چند دلیل برای شرکت‌های فلیمسازی جذاب بود. به لحاظ جغرافیایی از قدرت کنترل‌کننده‌ی کمپانی انحصارگر موشن پیکچرز پاتنت[1] دور بود که در سال ۱۹۰۸ در شرق بنا شده بود؛ همچنین آب و هوای مطبوع‌تر این منطقه اجازه‌ی اجرای نقشه‌های متنوع‌تری را می‌داد و فرصت‌های بزرگی برای داشتن لوکیشن‌های فیلم‌برداری ایجاد می‌کرد. زمین و کارگر نیز ارزان‌تر از شرق بود و شرکت‌های فیلم‌سازیِ از راه رسیده می‌توانستند قطعه‌زمین‌های بزرگی بخرند و استودیوی‌های فیلم‌برداری داخلی خود را آن‌جا بنا نهند. به این ترتیب صنعت فیلم امریکا در منطقه‌ای به‌نسبت کوچک یعنی هالیوود متمرکز گشت. هالیوود که توسط هورتنس پودرمیکر[2]، انسان‌شناس، در سال ۱۹۵۰ «کارخانه‌ی رؤیاسازی» نام گرفت، در بستری صنعتی فانتزی‌های دلنشینی تولید کرده است که میلیون‌ها نفر با حسی همچون رؤیاهای بیداری، تماشایشان کرده‌اند.

نمایش فیلم به شکل مستمر و مرتب نتیجه‌ی محبوبیت و رشد سریع نیکل ادئون‌ها[3] بود؛ نخستین مکان‌هایی که صرفاً به نمایش فیلم‌های سینمایی اختصاص یافته بودند. تقاضای ثابت برای فیلم‌های جدید، وجود تقویم‌های تولید سالانه را الزامی کرد و برای رشد و توسعه‌ی یک سیستم تولیدی کارخانه‌محور (فوردی شکل) انگیزه‌های خوبی ایجاد نمود. هم‌زمان با ساخته‌شدن فیلم‌ها

1.Motion Picture Patent
2.Hortense Powdermaker
3.Nickel Odeons

در بستری رقابتی و سودمحور، استودیوهای هالیوودی نوعی نظام تولیدی را شکل بخشیدند که «محصول» را تأمین می‌کرد. در عصر استودیویی (تقریباً دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰) تمام عوامل و اعضای فیلم، کارگران تحت قرارداد استودیوها بودند و بخش‌های مختلف کار (مثلاً: فیلمنامه، تدوین، موسیقی) میان واحدهای مختلف تقسیم و به آن‌ها سپرده شده بودند. تنها معدودی از کارگردانان می‌توانستند خودشان پروژه‌شان را انتخاب کنند، وگرنه از آن‌ها خواسته می‌شد فیلم‌هایی را کارگردانی کنند که رؤسا و تهیه‌کنندگانِ آن استودیو تعیین می‌کردند.

فیلم‌های هالیوودی چنان بر جهان غالب شده‌اند که اصطلاح «سبک هالیوودی» یا «سبک داستانی کلاسیک» اغلب به شکلی یک‌سان برای اشاره به سبک ساخت آثار داستانی به کار می‌روند که بر جریان‌یافتن داستانی یک‌دست و بی‌وقفه همراه با ارزش‌های تولیدیِ والا تأکید دارد. مورخان سینمایی به شکلی قانع‌کننده از سینمای هالیوود به مثابه شیوه‌ای متمایز و مشخص از کنش و تجربه‌ی فیلمی که ریشه‌هایش به سال ۱۹۱۷ برمی‌گردد، دفاع کرده‌اند (Bordwell, Staiger & Thompson 1985:xiii). در بستر شیوه‌ی تولید صنعتی هالیوود، فیلم‌های ژانری تولیداتی تضمین‌شده و قابل اطمینان خواهند بود.

فیلم‌سازی ژانری خیلی زود، با تلاش تهیه‌کنندگانی که در پی نهایت فروش گیشه از طریق تکرار و تنوع‌بخشی به فورمول‌های تجاری موفق بودند، شکوفا شد. فیلم‌سازان برای ایجاد تعادل میان حفظ استانداردهای موجود و نیز ایجاد تفاوت، همانندی و تفاوت را با هم ترکیب کردند. معنای ویژگی‌های قالبی فیلم‌های ژانری این بود که هم استودیوها می‌توانستند آن‌ها را به‌سرعت بیرون بدهند و هم مخاطبان می‌توانستند آن‌ها را با سرعت دریابند. حالا تهیه‌کنندگان در کاتالوگ‌هایشان فیلم‌ها را به شکلی سرسری در طبقه‌بندی‌های ژانری قرار می‌دادند.

فیلم‌های ژانری از طریق قراردادها و شمایل‌شناسی، نوعی صرفه‌جوییِ بیانی را میسر می‌کنند. کالین مک‌آرتور[1] با مقایسه‌ی میان نماهای خاص از دو فیلم گنگستریِ متعلق به دو دوره‌ی مختلف، **سزار کوچک**[2] (۱۹۳۱)، و **هرچه سخت‌تر سقوط می‌کنند**[3] (۱۹۵۶)، مثالی زنده و روشن از شیوه‌ی بیان اختصاری ژانر به دست می‌دهد. هر دو فیلم تصویر سه مرد در درگاهی را به دست می‌دهند که «کلاه های بزرگ و پالتوهای سنگین» به تن دارند و در یک ترکیب‌بندی مثلثی ایستاده‌اند، شخصیت اصلی در جلوست و دو نفر دیگر در دو طرف

1.Colin McArthur
2.**Little Caesar**
3.**The Harder They Fall**

و پشت او ایستاده‌اند. همانطور که مک‌آرتور اشاره می‌کند، تکرار الگوهای بصریِ مشخص در فیلم‌های ژانری به مخاطب اجازه می‌دهد تا «با توجه به ویژگی‌های فیزیکی و لباس و طرز رفتار آن‌ها، بی‌درنگ چیزی را که از او انتظار می‌رود دریابد؛ همچنین با توجه به وضع قرارگرفتن شخصیت‌ها می‌توان فهمید کدامشان سرکرده است و کدام‌ها زیردست.» (1972:23). این نظام دلالتی که در طول زمان و با تکرار شکوفا شده، به‌خوبی در خدمت ضرباهنگ سریع روایت کلاسیک در فیلم‌هایی بود که مراد از ساختن آن‌ها، نمایششان به عنوان بخشی از برنامه‌ی پیوسته متغیر «نمایش‌های دو فیلم با یک بلیط» بود.

در نظام استودیویی کلاسیک، فیلم‌های ژانری شبیه خط مونتاژ اتوموبیل‌های فورد با قسمت‌های قابل جابه‌جایی‌اند. سری فیلم‌های جیمز باند به دلیل فورمول‌های مشخصشان (مقدار زیادی اکشن، ابزار و وسائل تخیلی جالب، زنان زیبا و شرورهای جورواجور) و به رغم تغییر کارگردان‌ها و نویسندگان و حتی بازیگر نقش اصلی جیمز باند، همچنان ادامه دارند. برخی فیلم‌های ژانری، عناصری از یک ژانر را برمی‌دارند و در ژانری دیگر می‌گذارند، چنان‌که **واگن گروه موسیقی**[۴] (۱۹۵۳) در نقطه‌ی اوج فیلم یعنی مجلس جشن «شکار دوشیزه»، فیلم نوآر را با فیلم کارآگاهی ترکیب می‌کند. در وسترن **رود سرخ**[۵] (۱۹۴۸) گاوچرانی جوان و آرام در حین حرکت آرام گله، اذعان می‌کند که اگر سفرشان موفق باشد، قصد دارد کفش‌هایی نو برای همسرش بخرد. اما او نخستین تلفات رم‌کردن ناگهانی گله است، و مخاطب قاعده‌ی پشت این مرگ را که از فیلم‌های جنگی بیشمار قرض شده است، تشخیص می‌دهد. درهم آمیزی مجدد فیلم‌های ژانری نظیر **آبوت و کاستلو فرانکنشتین را ملاقات می‌کنند**[۶] (۹۴۸) و **بیلی کید علیه دراکولا**[۷] (۱۹۶۶) عناصری از ژانرهای ظاهراً نامتجانس را با هم ادغام می‌کند. فیلم‌های جدیدتری چون **فردی علیه جیسون**[۸] (۲۰۰۳) و **بیگانه علیه غارتگر**[۹] (۲۰۰۴) که هر دو هم‌زمان فیلم و سریال را با هم ترکیب می‌کنند، به رغم پایان عصر استودیویی، همان روند کاریِ مشابه را نشان می‌دهند.

در دهه‌ی ۱۹۳۰ استودیوهای هالیوود به ادغامی عمودی رسیدند، که توزیع و پخش را به همان اندازه‌ی تولید کنترل می‌کرد. در واکنش به این امر، حکومت فدرال دعاوی حقوقی

4.The Band Wagon
5.Red River
6.Abbott and Castello Meet Frankenstin
7.Billy the kid vs. Dracula
8.Freddy vs. Jason
9.Alien vs. Predator

ضدانحصاری را علیه استودیوهای بزرگ (MGM، پرامارنت[1]، RKO، فاکس قرن بیستم، و برادران وارنر) آغاز کرد که در سال ۱۹۴۸ و با رای دادگاه عالی مشهور به نام «مصوبه‌ی پَراماونت» فرمان داد که این استودیوها در روش‌های انحصارطلبانه دست دارند و باید از زنجیره‌های نمایششان محروم شوند. عاقبت استودیوها با تمرکز بر رسانه‌ی جدید تلویزیون به همان اندازه‌ی تولید فیلم، و نیز با تثبیت خودشان به عنوان صادرکنندگان ملی عمده‌ی فیلم به سراسر جهان، نقش‌های خود را هرچه متنوع‌تر کردند؛ اما روش فروش اجباری یک دسته فیلم با هم، و صدور مستمر فیلم‌های رده ب با تضمین فروش، به زودی به پایان رسید. با سقوط نظام استودیویی که نتیجه‌ی غایی پرونده‌ی پَراماونت بود، در سال ۱۹۳۰ به عنوان پاسخی به انتقادهای فزاینده از سوی نیروهای محافظه‌کار درون جامعه‌ی امریکایی، نظام خودکنترلی سانسور اتحادیه‌ی تصاویر متحرک امریکا پایه‌ریزی شد، که در سال ۱۹۶۸ جای خود را به سیستم درجه‌بندی داد.

اما نظام استودیویی به رغم ایجاد محدودیت‌هایش، بستری ثابت و محکم برای فیلم‌سازان به وجود آورد تا با تداوم کار کنند و خود را بیان نمایند. به نوشته‌ی رابین وود[2]، هالیوود یکی از معدود نمونه‌های تاریخی یک هنر تجاری واقعی است، «یک کارگاه بزرگ خلاق، قابل مقایسه با لندن دوران الیزابتی یا وین دوران موتزارت، جایی که صدها استعداد گرد هم می‌آیند تا زبانی مشترک را بپرورانند» (1968:9). صحنه‌ی افتتاحیه‌ی معروف **ریو براوو**[3] (۱۹۵۹) اثر هوارد هاوکز[4]، و درست قبل از به‌زبان‌آمدن نخستین کلمه‌ی گفت‌وگوها، تقریباً هرچه را که باید در مورد قهرمانانی بدانیم که نقششان توسط جان وین[5] و دین مارتین[6] بازی می‌شود، می‌گوید. هاوکز از قواعد مرسوم وسترن استفاده می‌کند تا حس حرفه‌ای‌گری، قهرمان‌پروری، و احترام به خویش را نشان دهد، که البته بدون قواعد تثبیت‌شده‌ی ژانری و به همان اندازه مواد خام در دسترسش ممکن نمی‌بود (Pye 2003:213). همانطور که آندره بازن[7] سال‌ها پیش گفته است «سینمای امریکا یک هنر کلاسیک است، اما چرا آن‌چه را که در آن بیش از همه تحسین‌آمیز است تحسین نکنیم ... نبوغ این سیستم، و غنای سنت همیشه نیرومندش»، چیزی که بازن جدا از موفقیت‌های تک فیلم‌ها و تک کارگردانان، تحسینشان می‌کرد (1968:154).

1.Paramount
2.Robin Wood
3.**Rio Bravo**
4.Howard Hawkes
5.John Wayne
6.Dean Martin
7.André Bazin

| عناصر ژانری |

فیلم‌های ژانری چه حماسی‌های پرخرج باشند و چه فیلم‌های کاملاً سودجویانه، از عناصر مشترک مشخصی تشکیل شده‌اند. هر تعریفی برای ژانرهای خاص داشته باشیم، یک نکته مشخص است که همه‌ی فیلم‌هایی که برای نهادن در طبقه‌بندی‌های ژانری انتخاب می‌کنیم آن عناصر مشخص را لزوماً دارند. اما توصیفات ژانری همیشه باید مراقب باشند که با تثبیت الگوهای ژانریِ یک دوران تاریخی به عنوان هنجار، به دام ارزش‌گذاری نیفتند. «کلاسیک» به انواع خاصی از فیلم وسترن اشاره دارد اما به شکلی گیج‌کننده، در عرف عام یادآور عظمت و شکوه هم هست که نوعی بار ارزشی دارد. آلتمن[1] به‌درستی متذکر می‌شود نقد ژانرهای سنتی متأسفانه تأکید بر «تثبیت ژانر» است، یعنی درنظر گرفتن ژانرها به عنوان چیزی ثابت و همیشگی (1999:50). هم بازن و هم رابرت وارشاو[2] با نوشتن از وسترن‌های کلاسیک، در این مورد مقصرند؛ و گرچه می‌توان این گناه آن دو را بخشید چون فاقد سنت نقادی و نظرگاه تاریخیِ برتری‌اند که ما امروزه داریم، اما خیلی از منتقدان دیگر نیز به همین دام افتاده‌اند.

1.Altman

2.Robert Warshow

قراردادها

قراردادها، در هر شکل یا رسانه‌ی هنری، تکنیک‌های سَبکی یا ابزارهای روایی دائماً مورد استفاده‌ای‌اند مخصوص ـ اما نه لزوماً منحصر به ـ سنت‌های ژانری مشخص. بخش‌هایی از گفت‌وگوها، حرکات موزیکال، یا سبک‌ها و الگوهای میزانسنی همگی جنبه‌هایی از فیلم‌هایند که با تکرارشدن درون یک ژانر از فیلمی به فیلم دیگر به عنوان یک قاعده و عرف جا می‌افتند. در کمدیِ پرهرج و مرجی مثل **سوپ اردک**[1] (۱۹۳۳) گروچو مارکس[2] مستقیم به سوی دوربین اشاره می‌کند و «دیوار چهارم» یا معادل سینمایی پیش‌صحنه را می‌شکند. چنین صحنه‌هایی قاعده‌شکنی‌هایی‌اند مشابه با ارزش‌های هنجارینی که در روایت‌های سینمایی این فیلم‌ها هجو می‌شوند. به رغم نقض آشکار واقعگرایی در چنین قراردادی، این عمل درون بستر ژانری‌اش از سوی تماشاگران پذیرفته می‌شود و در ایجاد لذتی که از فیلم‌های ژانری می‌بریم نقش دارد.

قراردادها به عنوان نوعی توافق ضمنی میان سازندگان و مصرف‌کنندگان برای قبول برخی صناعات خاص کارکرد دارند، اما خودِ چنین صناعاتی صرفاً در بسترها و بافتارهای مشخصی عمل می‌کنند. در موزیکال‌ها، هرجا شخصیت‌ها شروع به آواز خواندن می‌کنند، روایت برای اجرای تصنیف‌ها می‌ایستد. اغلب شخصیت‌ها رو به و برای دوربین (و نه برای مخاطبان درون فیلم) اجرا می‌کنند و با موسیقی غیردایجتیکی[3] همراهی می‌شوند که ظاهراً ناگهان و از ناکجا نواخته و حی و حاضر می‌شود. مثل اشاره‌ی مستقیم به دوربین در کمدی‌ها، این

1.**Duck Soup**
2.Groucho Marx

۳. خارج از جهان فیلم م

رسم موزیکالی نیز اساساً غیررئالیستی است؛ به همین دلیل در متن و بستر فیلم‌های ژانریِ دراماتیک که نوعاً از تماشاگران می‌خواهند تا ناباوری‌شان را به حال تعلیق درآورند و روی توهم هیجان‌انگیزی انرژی بگیرند که آن فیلم‌ها می‌سازند، به‌سادگی پذیرفتنی نیست. به این ترتیب فصل افتتاحیه‌ی **داستان وست ساید**[1] (۱۹۶۱) و جایی که راس تامبلین[2] و دار و دسته‌اش، ظاهراً در یک فیلم جوان‌پسند در مورد بزهکاری جوانان، شروع به چرخیدن در خیابان‌های آسفالته‌ی نیویورک می‌کنند، ولو برای لحظه‌ای، ناجور و بی‌ربط به نظر می‌رسد.

قراردادها همچنین جنبه‌هایی از سَبک را نیز در بر می‌گیرند که با ژانرهای خاصی مربوط می‌شوند؛ مثلاً خصوصیت بارز ملودرام‌ها میزانسن بسیار سبک‌زده‌ی آن‌هاست، درحالی که فیلم‌های نوآر عموماً نورپردازی مایه تیره و فلاش‌بک‌های روایی را به خدمت می‌گیرند. فیلم‌های وحشت نیز اغلب بر قاب‌بندی تنگ متکی‌اند و تماشاگر را برای دستی که ناگهان و به قصد گرفتن شانه‌ی کسی به درون قاب دراز می‌شود، آماده می‌کنند. حتی سبک گرافیکی تیتراژ اسامی نیز می‌تواند بر اساس همین قواعد باشد: قلم موسوم به «غرب وحشی» اغلب در تیتراژ آغازین وسترن‌ها دیده می‌شود و یادآور چوب‌های زبر و نتراشیده‌ی خانه‌های نخستین مرزعه‌نشینان امریکایی‌است. یا سبک پرتحرک و پر تنش و خط ناموزون و کج و کوله‌ی تیتراژ فیلم‌های مربوط به قاتل‌های زنجیره‌ای، مثلاً **هفت**[3] (۱۹۹۵)، نشان اختلالی روانی‌است که شخص قاتل را اسیر خود کرده.

سینمای جریان اصلی نیز قراردادهای صوتی بسیاری در مورد حاشیه‌ی صوتی فیلم‌ها از جمله گفت‌وگو، موسیقی، و جلوه‌های صوتی دارد. در تمام ژانرها موسیقی فیلم که اغلب اجرایی از موتیف‌های تکراری واگنری‌است که شخصیت یا مکان خاصی را همراهی می‌کند، عموماً برای ارتقا تأثیر حسی موردنظر در حمایت و همراهی داستان فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما این قرارداد در **زین‌های سوزان**[4] (۱۹۷۴) اثر مل بروکس[5] هجو می‌شود، جایی که کلانتر سیاه (کلیون[6] کوچولو) در صحرا می‌تازد و حرکتش با نوای نامتجانس آهنگ «آوریل در پاریس» همراهی می‌شود، و سپس کنت بیسی و ارکسترش بی‌مقدمه وارد گود می‌شوند و یکی از آهنگ‌های جَز بسیار معروفشان در وسط بیابان به گوش می‌رسد. نمونه‌های مختلف از

1.West Side Story
2.Russ Tamblyn
3.Se7en
4.Blazing Saddles
5.Mel Brooks

این همراهی‌های موسیقایی، در ژانرهای مختلف به شکل قراردادی اجرا می‌شوند. سازهای زهی مختلف در ملودرام‌های رمانتیک بسیار رایج‌اند، درحالی که از موسیقی الکترونیک در فیلم‌های علمی‌ـتخیلی و برای اشارات ضمنی به جهان آینده استفاده می‌شود.

آشنابودن این قراردادها راه را برای هجو باز می‌کند، که صرفاً هنگامی ممکن است که قرارداد برای مخاطبان آشنا باشد. چنان که در فصل دو بحث خواهیم کرد، بیشتر طنزهای فیلم‌های هجویه‌ی مل بروکس، به آشنابودن مخاطب به فیلم‌های ژانری مشخص تکیه دارند. همچنین فیلم‌سازان می‌توانند از قراردادها برای نقض اغراضی که بینندگان انتظارشان را می‌کشند، استفاده کنند. کاری که جرج ای. رومرو[۶] در **شب مردگان زنده**[۷] (۱۹۶۸) با زیرورو کردن بسیاری از قواعد فیلم‌های وحشت کلاسیک انجام داد ـکه و بعداً مفصل درباره‌اش بحث خواهیم کردـ یکی از اصلی‌ترین دلایلی است که این فیلم در نخستین اکران خود چنان تأثیر قدرتمندی بر مخاطبانش گذاشت.

6.George A.Romero

7.**Night of the Living**

شمایل‌شناسی

ریشه‌ی اصطلاح «شمایل‌شناسی» به بحث تاریخی اروین پانوفسکی[1] در مورد هنر رنسانس برمی‌گردد، همان بحثی که او از بیان مضامین یا مفاهیم به وسیله‌ی چیزها و رخدادهای دارای بار نمادینی سخن می‌گوید. منتقدان حوزه‌ی ژانر، نظیر لارنس آلوی[2]، ایده‌ی شمایل‌شناسی را (این‌که نمادهای آشنای آثار هنری، در ورای بستر و بافتار اثر هنری خاصی که در قالب آن ظاهر شده‌اند، معنای فرهنگی دارند) در سینما نیز اخذ کرده‌اند. شمایل‌ها، نمادهای درجه دوم‌اند: یعنی معنای نمادینشان لزوماً در ارتباط با بستر و بافتار منفردشان ایجاد نشده، بلکه در عینِ و به دلیل استفاده‌شدنشان در شماری از متون مشابه قبلی پیشاپیش نمادین‌اند. درحالی‌که بحث آلوی در مورد فیلم‌های جنایی خشن امریکایی بیشتر روی قصه و مضمون و سبک سینمایی متمرکز است تا چیزهای مربوط درون میزانسن، اد بوسکامب[3] (۲۰۰۳) با ایجاد خط فاصلی میان فورم‌های درونی و بیرونی فیلم، روی شمایل‌شناسی فیلم‌های وسترن تمرکز می‌کند. به نظر بوسکامب، فرم درونی به مضامین یک فیلم ارجاع دارد، درحالی که فرم بیرونی به چیزهای گوناگونی ارجاع می‌کند که به طور پیاپی در فیلم‌های ژانری پیدا می‌شوند؛ مثلاً اسب‌ها و واگن‌ها و ساختمان‌ها و لباس‌ها و سلاح‌ها در فیلم‌های وسترن.

در فیلم‌های ژانری، شمایل‌شناسی بحثی است مربوط به اشیا و امورهای خاص و شخصیت‌های کهن‌الگویی و حتی بازیگران به‌خصوص واقعی. در وسترن‌ها، گاوچران سراپا مشکی‌پوشی که دو

1.Erwin Panofsky
2.Lawrence Alloway
3.Ed Buscombe

شش‌لول می‌بندد و جلدهای چرمی سلاح‌هایش روی هر دو رانش بسته شده، همیشه تیرانداز شرور داستان است. این مثالی از گنجه‌ی شمایل‌شناسانه‌ی یک گونه‌ی ژانری است، که البته با واقعیت تاریخی رابطه‌ی اندکی دارد. درست همانطور که نمادهای مذهبی همیشه و پیشاپیش با معنای نمادین درهم آمیخته‌اند، در فیلم‌های وحشت، وقتی قهرمان با یک صلیب خون‌آشام را می‌کشد، شمایل‌شناسی مذهبی در حمایت از شمایل‌شناسی سینمایی وارد کار می‌شود: چنین صحنه‌ایی به لحاظ نمادین اعلام می‌کند که ارزش‌های سنتی متجسم در مسیحیت- و در ادامه در فرهنگ غربی به طور عام- قدرتمندترند، و بر تمام ارزش‌های تهدیدکننده‌ای که سرشته در همه‌ی فیلم‌های خون‌آشامی‌اند، غلبه می‌کنند.

شمایل‌شناسی می‌تواند به نوع میزانسن کلی و رایج در یک ژانر نیز مربوط باشد؛ مثلاً نورپردازی مایه‌تیره و طراحی گوتیک فیلم‌های وحشت، یا افراط‌های بصری ملودرام‌ها. فانوسقه‌ها، کلاه‌های کابویی و مهمیزها نیز نمادهای وسترن‌اند، درست همانطور که نورپردازی سیاه‌قلمی نشانه‌ی شمایل‌شناسانه‌ی فیلم نوآر است. همچون قراردادها، شمایل‌شناسی نیز به ژانرها نوعی اختصار بصری می‌بخشد که به کار انتقال اطلاعات و معانی می‌آید. در فیلم‌های گانگستری لباس‌های راه‌راه، بلوزهای تیره و کراوات‌های روشن مشخص می‌کنند که کدام طرف ماجرا به لحاظ الگویی طرف قانون است، همانطور که کلاه‌های تیره و روشن نیز در وسترن‌ها قهرمان و شرور را از هم متمایز می‌کنند.

هرچند ممکن است شمایل‌های فیلم‌های ژانری به لحاظ فرهنگی معانی تعریف‌شده و مشخصی داشته باشند، اما تفسیر یا بار ارزشی همراه آن‌ها همیشه یک‌سان نیست. به علاوه جزئیات بازنمایی آن‌ها در هر فیلم ژانری، رابطه‌ی میان فرم بیرونی با فرم درونی را مشخص می‌کنند، و نشانگر مضمون و رویکرد فیلم‌اند؛ مثلاً گرچه صلیب در فیلم‌های وحشت شمایل مسیحیت و ایدئولوژی غالب است، اما خود فیلم می‌تواند یا ناقد و یا تأییدکننده‌ی این ایدئولوژی باشد. در وسترن‌ها شهر همیشه نشان‌دهنده‌ی تمدن است، اما هر فیلم چشم‌اندازی خاص از شهر ارائه می‌دهد؛ به عنوان مثال، شهر در فیلم **تیرانداز**[1] (۱۹۵۰) فضایی محلی و پر از بچه دارد که نمایانگر ثباتی آشناست که تیرانداز سالخورده (گریگوری پک[2]) تنها می‌تواند آرزویش را داشته باشد؛ درحالی که شهر فیلم **مک‌کیب و خانم میلر**[3] (۱۹۷۱) اطراف مهمان‌سرای

1.**The Gun fighter**
2.Gergory Peck
3.McCabe and Mrs.Miller

موقتی و کثیفی سر برآورده که حاکی از وجود آن میل حیوانی در کانون تمدن است. حتی در نمونه‌ای کنایی‌تر، سام‌پکین پا[۴] در **پت گرت و بیلی دِکید**[۵] (۱۹۷۳) چوبه‌ی داری در مرکز شهر قرار می‌دهد که حاکی از میلی قلبی و شدید نسبت به خشونت در قلب تمدن است.

بوسکامب آشکارا نشان می‌دهد پکین‌پا با دستکاری دقیق شمایل‌نگاری شهر در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی **تفنگ‌ها در عصر**[۶] (۱۹۶۲)، چه‌طور جامعه‌ی مدرن را نقد می‌کند. فیلم که آغاز می‌شود، جوئل مک‌کرایی[۷] که سالخوردگی از تمام وجناتش پیداست (ستاره‌ی بیش از دهدوازده وسترن قبلی، از جمله نسخه‌ی سال ۱۹۴۶ از فیلم ویرجینیایی) هم‌زمان با جشن چهارم جولای به‌تاخت وارد شهر می‌شود. تمدن امریکایی در مرزهای این کشور شکوفا شده‌است. ساختمان‌های آجری بیش از سقف‌های توفالی مرسوم در شهرهای سینمایی وسترن‌های نوعی به چشم می‌خورند. به جای کلاتر تکوتنها نشان به سینه، حالا یک پلیس اُنیفرم‌پوش نشانگر قانون نهادینه شده است؛ و در همین حال چراغ‌های خیابانی و خودروهای در حال حرکت به ما می‌گویند دوران غرب وحشی به لحاظ تاریخی به سر آمده است. مردم مشغول هلهله‌اند و مک‌کرا فکر می‌کند این هلهله‌ها به خاطر اوست، اما در حقیقت مردم برای سوارکاران یک مسابقه‌ی بین اسب‌ها و شترها هلهله می‌کنند. همانطور که بوسکامب خاطرنشان می‌کند «یک اسب در یک فیلم وسترن تنها یک حیوان نیست، بلکه نمادی از کرامت، منزلت و قدرت است. این ویژگی‌ها در رقابت اسب با شتر مورد استهزا قرار می‌گیرند، و به عنوان تیر خلاص این توهین، شتر برنده هم می‌شود!» (2003:23).

این نگرش هجوآمیز به اسب‌ها به عنوان یک نماد، نشانی است از روگردانی کلی این فیلم از نگاه نوعاً مثبت ژانر وسترن به تمدن. شاید شهر یادبودی از تولد این ملت باشد، اما پکین‌پا کیش پیشرفتی را که آشکارا در آن‌جا موجود است، به پرسش می‌کشد. در این فیلم، مراسم تجلیل از ظهور ملت امریکا به شکل یک کارناوال به تصویر کشیده می‌شود؛ تصویری منحط که با حضور دختران عجیب و غریب روی صحنه کامل می‌شود و به زحمت بتوان آن را بیانگر علقه‌های اجتماعی و معنوی‌ای دانست که چنین جشن‌هایی در آثار جان فورد دارند. نزدیک است ماشینی هنگام عبور مک‌کرا از عرض خیابان او را زیر بگیرد («کالسکه‌ای بدون اسب»)، اما پلیس که او را پیری می‌نامد سرش داد می‌کشد که چرا وسط خیابان است. در شروع فیلم، قهرمان وسترن عنصری نابه‌هنگام و نامناسب است (بعداً و در نمایی بسته می‌بینیم که دکمه

4.Sam Peckinpah
5.**Pat Garrett and Billy the Kid**
6.aka Guns in the Afternoon
7.Doel McCrea

های سردست پیراهنش ساییده‌اند). گرچه تمدن در این فیلم لاف پیشرفت تکنولوژیک می‌زند، اما پکین‌پا به شکلی کنایی پیشرفت را به صورت انحطاطی اخلاقی تصویر می‌کند. او کارناوال را از زاویه دوربینی سرپایین نشان می‌دهد، انگار از منظری بالا قضاوت می‌کند و با عدم تأیید و از سطح اخلاقی بالاتری به پایین می‌نگرد، از همان «خطه‌ی بالا[1]».

۱. اشاره به اسم اول فیلم که تاختن در خطه‌ی بالا بوده. م

صحنه

زمان و مکان فیزیکی (این‌که داستان یک فیلم کی و کجا می‌گذرد) در برخی ژانرها بیش از بقیه مشخص و تعریف‌شده است؛ مثلاً موزیکال‌ها می‌توانند هرجایی رخ دهند، از خیابان‌ها و باراندازهای واقعی نیویورک در **داستان وست ساید و در شهر**[1] (۱۹۴۹) گرفته تا روستای فراطبیعی فیلم **بریگادون**[2] (۱۹۵۴). محل وقوع کمدی‌های رمانتیک و درام‌ها، و مثلاً برخی علمی‌ـتخیلی ها، می‌تواند دوره‌های مختلفی باشد، چنان‌که در **جایی در زمان**[3] (۱۹۸۰) و **کیت و لئوپولد**[4](۲۰۰۱). در فیلم‌های گنگستری وزن شهر روی قهرمان سوار است؛ به گفته وارشاو «نه فقط شهر واقعی بلکه آن شهر خطرناک و غمگین تخیلی که بسیار هم مهم‌تر است، شهری که جهان مدرن است»(131:1971a). وارشاو اظهار می‌کند مأوای گنگسترها صرفاً شهرهاست؛ با این حال گرچه اکثر فیلم‌های گنگستری در مکان‌های شهری رخ می‌دهند، اما فیلم‌های گنگستری مهم دیگری چون **جنگل آسفالت**[5] (۱۹۳۶)، **بلندی‌های سی‌یرا**[6](۱۹۴۱)، و **کی لارگو**[7] (۱۹۴۸) این قاعده نیستند.

وقتی فیلم‌های علمی‌ـتخیلی‌ای که در آینده می‌گذرند بیش از دکورهای ساخته‌شده در استودیو یا تصویرسازی کامپیوتری از معماری معاصر استفاده کنند، القاگر نوعی تداوم پریشان‌کننده‌تر میان حال و آینده می‌شود؛ مثلاً THX1138 (۱۹۷۱) که از سیستم متروی

1.West Side Story and the Town
2.Brigadoon
3.Some Where in Time
4.Kate and Leopdd
5.The Petrified Forest
6.High Sierra
7.Key Largo

سن فرانسیسکو استفاده می‌کند، و یا ساختمان واقعی مرکز خرید در **فرار لوگان**[1] (۱۹۷۶). به همین شکل، فیلم‌های وحشت اغلب از صحنه‌ای متروک و دورافتاده و خانه‌های قدیمی و تاریک با زیرزمین‌های اسرارآمیز برای ایجاد تأثیرات روانی استفاده می‌کنند. اما فیلم‌هایی نظیر **بچه‌ی رزمری**[2] (۱۹۶۸) و **آب سیاه**[3] (۲۰۰۵) از نقض قرارداد استفاده می‌کنند و داستانشان بیشتر در لوکیشن‌های آشنا و واقعی دنیای معاصر می‌گذرد تا فضاهای عجیب و بیگانه‌ای نظیر ترانسیلوانیا یا هائیتی.

اما در مقابل و بر اساس تعریف، وسترن‌ها به لحاظ زمانی به دورانی از غرب وحشی (تقریباً ۱۸۶۵-۱۸۹۰) و به لحاظ جغرافیایی هم به مناطق مرزی امریکا (نهایتاً میان رود می‌سی‌سی‌پی و کرانه‌ی غربی) محدود می‌شوند. فیلم‌هایی که چنین صحنه‌ای را به زمان حال بیاورند، مثلاً **شجاعان تنهایند** (۱۹۶۲) و **هود**[4] (۱۹۶۳)، یا «شرقی» کنند مثل **طبل‌های موهاوک**[5] (۱۹۳۹) و **آخرین بازمانده‌ی موهیکان**[6] (۱۹۳۶، ۱۹۹۲) استثنائاتی در قاعده حساب می‌شوند؛ وسترن‌هایی برای برخی مخاطبان، اما نه برای همه. اما فیلم‌هایی نظیر **بلوف کوگان**[7] (۱۹۶۸) و **شکارچی کروکودیل ۲**[8] (۱۹۸۸) که عناصری از وسترن را به دنیای شرق معاصر وارد می‌کنند، عموماً وسترن در نظر گرفته نمی‌شوند.

ثبات نسبی مکان‌های وقوع داستان وسترن این امکان را فراهم می‌کند که چشم‌انداز در این ژانر اعتباری مضمونی پیدا کند. این چشم‌انداز می‌تواند به عنوان هم‌بسته‌ی عینی وضعیت روحی شخصیت‌ها، مثلاً در وسترن‌های آنتونی مان، یا حتی هم‌بسته‌ی خود جامعه در حالتی کلی‌تر، مثلاً استفاده‌ی مکرر فورد از مانیومنت ولی، عمل کند. فیلم **دو قاطر برای خواهر سارا**[9] (۱۹۷۰) با برش‌های تدوینی میان یک گاوچران (کلینت ایستوود[10]) در حال تاخت و حیوانات وحشی گوناگون حیات وحش شروع می‌شود: یک جغد، یک مار زنگی، یک گربه وحشی و یک رطیل که این آخری توسط سم اسب ایستوود که از رویش می‌تازد، له می‌شود. این حیوانات درندگانی‌اند نشانگر دیدگاه خشن فیلم نسبت به زندگی مرزی، و تأییدی‌اند بر پیرنگی که با سه مرد در کمین یک زن و نیز یک ارتش بومی فرانسوی که با مکزیکی‌ها رودرروست، شروع می‌شود.

1.**Logan's Run**
2.**Rosemary's Baby**
3.**Dark Water**
4.**Hud**
5.**Mohawk**
6.**The Last of the Mohicans**
7.**Coogan's Bluff**
8.**Crocodile Dundee II**
9.**Two Mules for Sister Sarah**
10.Clint Eastwood

کلمانتین محبوب من[11] (۱۹۴۶) اثر فورد صحنه معروفی دارد که در آن وایات ارپ[12] (هنری فوندا[13]) و کلمانتین کارتر[14] (کتی داونز[15]) در مراسم اهدای کلیسای نیمه‌ساز به مردم تامبستون می‌پیوندند. این صحنه به‌سرعت از یک شمایل‌شناسی ژانری برای نمایش چیزی که جان کاوالتی[16] «لحظه حماسی» تاریخ امریکا می‌نامد، استفاده می‌کند؛ همان لحظه‌ی سرنوشت‌سازی که تمدن به صحرای وحشی می‌آید (1985:39). همانطور که داگلاس پای[17] خاطرنشان می‌کند، ارپ و کلمانتین در خیابان اصلی تامبستون قدم می‌زنند و بازوهای در هم چفت‌شان در مرکز قاب قرار گرفته، انگار از محراب کلیسای عروسی پایین آمده‌اند، و زنگ‌های کلیسا هم طنین‌اندازند. پشت سر ارپ طبیعت وحشی منیومنت ولی[18] خوابیده است، درحالی که پشت سر کلمانتین ساختمان‌های شهری دیده می‌شوند که نمایانگر اجتماعی‌شدن، تجارت، و تمدن‌اند (2003:210-13). زوج‌بودن آن‌ها نشانی‌است از ادغام قهرمان تکروی وسترن در درون جامعه. مسیحیت و ملیت‌گرایی شالوده‌ی واقعی جامعه‌ی امریکایی اسطوره‌ای فورد را بنا می‌کند، چراکه پرچم‌های دوقلوی امریکا در یک سمت و برج کلیسا در سمت دیگر سقف کلیسا قرار گرفته‌اند. فیلم در ظاهر می‌گوید با این ارزش‌ها هم می‌توان کلیسا را کامل کرد و هم ملت را به نحوی شایسته ساخت.

11.**My Darling Clementine**
12.Wyatt Earp
13.Henry Fonda
14.Clementine Carter
15.Cathy Downs
16.John Cawelti
17.Douglas Pye
18.Monument Valley

داستان‌ها و مضامین

ساختار اکثر فیلم‌های ژانری، به عنوان مصادیقی از سینمای داستانی کلاسیک، با اصول ترسیمی دیوید بوردول در بحثش از شیوه‌ی عمل متعارف در هالیوود مطابقت دارند (Bordwell 1985 Staiger & Thompson). آن‌ها ترسیم‌گر یک ساختار دراماتیک مشترک‌اند، و متمرکزند بر قهرمانی یکه که باید برای رسیدن به هدفش بر موانع فائق آید. مشکل موجود در جهان داستان نوعی اختلال یا «بی توازنی» ایجاد می‌کند و باید در پایان داستان حل شود. مطابق نظر بوردول، این اوج دراماتیک اولیه در فیلم داستانی کلاسیک، با صحنه‌های فراز و فرودش، با اوج دومی درهم می‌آمیزد که بر رابطه‌ی عشقی میان زن و مرد تمرکز دارد. چنین داستان‌هایی یک فصل نتیجه‌گیری روایتی دارند که طی آن تمام رشته‌های پیرنگ حل و فصل می‌شوند؛ برای مثال، در خیلی از فیلم‌های داستانی علمی-تخیلی دهه ۱۹۵۰، مثلاً **گاگ**[1] (۱۹۵۴) یا **مخلوقی از مرداب سیاه**[2] (۱۹۵۴)، قهرمان مرد ما برای شکست‌دادن هیولا دلاوری زوربازویش را با تکنولوژی ترکیب می‌کند، و بعد از آن دستیار دوست‌داشتنی دانشمند یا دختر او را همراه با دعای خیر پدرانه دانشمند پیر داستان، برنده می‌شد.

فیلم‌های ژانری تنش‌ها و منازعات اجتماعی را می‌گیرند و به داستان‌هایی قالبی تبدیل می‌کنند، و به گره‌هایی دراماتیک میان شخصیت‌های یکه و جامعه، یا قهرمانان و شرورها، خلاصه‌شان می‌کنند. به گفته‌ی توماس شاتز[3] «تمام فیلم‌های ژانری به اشکال مختلف تهدید-خشونت

1.**Gog**
2.**The Creature from the Black Lagoon**
3.Thomas Schatz

یا چیزهای دیگر- علیه نظم اجتماعی می‌پردازند» (1981:26). گنگستر، هیولا، قهرمان زن، یا آدم‌های خل‌وضع فیلم‌های کمدی همگی جامعه‌ی هنجار را به طرق مختلف تهدید می‌کنند. به نظر برخی نظریه‌پردازان ژانری، مضمون اصلی در فیلم‌های ژانری فرد در تعارض با جامعه است، و این تنش نمایانگر مشاجرات موجود میان میل و محدویت‌ها در درون خود ماست (آن‌چه فروید «تمدن و ناخرسندی‌هایش» می‌نامد). این کشاکش واقعیت دارد، و بنابراین دلیلی است هم برای محبوبیت و هم تکرارشدن فیلم‌های ژانری. شاتز میان آن‌چه ژانرهای فضای «معین» و «نامعین» می‌نامد، تفاوت قائل می‌شود: اولی شامل کشمکشی فیزیکی در یک محدوده‌ی کشمکشی قراردادی است (خیابان اصلی شهر در اوج ظهر در فیلم‌های وسترن، خیابان‌های محقر شهر در فیلم‌های گنگستری) و به موضوع اختلاط لایه‌های اجتماعی می‌پردازد؛ این اختلاط وقتی به‌دست می‌آید که تهدید فیزیکی علیه جامعه با قدرت تمام ریشه کن شده باشد؛ درحالی که مورد دوم (موزیکال‌ها، ملودرام‌ها و کمدی‌های رمانتیک) بیشتر بر نظم اجتماعی تمرکز دارند، و کشمکش موجود در مشکلات ارتباطی میان دوجنس مخالف را رمزگذاری می‌کنند.

میزان موفقیت یک فیلم ژانر در رسیدن به اختتام روایی، عنصری مهم در خوانش مضامین ضمنی سیاسی آن اثر است. اختتام و نتیجه‌گیری- معمولاً به شکل یک اتفاق خجسته یا پایان خوش- مثل باقی قراردادها ساختگی‌است، چون زندگی - که شبیه قصه‌ها نیست - ادامه دارد. به همین دلیل فقدان اختتام و نتیجه‌گیری یا پایان باز که نشان می‌دهد زندگی شخصیت‌ها پس از پایان فیلم هم ادامه دارد معمولاً بیشتر با فیلم‌های واقعگرایی چون **توهم بزرگ**[1] (۱۹۳۷) و **دزدان دوچرخه**[2] (۱۹۴۷) مرتبط است تا با فیلم‌های ژانری. از آن‌جا که که فیلم‌های خاتمه‌دار هیچ سؤال بی‌جوابی در مورد سرنوشت شخصیت‌های اصلی یا نتایج رفتار آن‌ها برای بیننده باقی نمی‌گذارند، مردم آن‌ها را به چشم فیلم‌های ارائه‌دهنده‌ی راه‌حل‌هایی قاطع اما ناواقعی برای مشکلات واقعی‌شان نگاه می‌کنند. اما به رغم وجود اختتام و نتیجه در یک فیلم، این اختتام می‌تواند کنایی باشد و به این ترتیب از زیر بار ادعای خودش به عنوان یک اختتام هم فرار کند. این می‌تواند مصداق حال فیلم **روانی**[3] (۱۹۶۶) باشد؛ جایی که توضیح نهایی روان‌شناس در مورد بیماری ذهنی نورمن بیتز او را در حد یک «پرونده پزشکی» صرف تقلیل می‌دهد، اما احتمالاً نمی‌تواند جوابی باشد بر تمایلات همه‌گیر و تاریکی که فیلم در سراسر جهان در تماشاگرانش برانگیخت (Wood 1989:149-150).

1.**La Grande Illusion**
2.**Bicycle Thieves**
3.**Psycho**

با ظهور سینمای هنری اروپا، در هالیوود امروز نیز اختتام و نتیجه‌ی مشخص و معین کمتر از گذشته رایج است، اما دلایل این امر همانقدر که تاریخی‌اند زیباشناختی نیز هستند. در فیلم‌های وحشت دوران استودیویی، هیولاها تقریباً همیشه در انتها شکست می‌خوردند که پیامی دل‌گرم‌ـکننده و قاطع برای تماشاگر به همراه داشت، درست همانطور که در وسترن‌های آن دوران هرجا لازم می‌شد سواره‌نظام ناگهان به نجات می‌آمد. اما فیلم نادری مثل **حباب**[۴] (۱۹۵۸) پایان‌اش را به شکلی آزاردهنده مبهم باقی می‌گذارد چرا که مخلوق ژلاتینی‌اش که ظاهراً مغلوب‌نشدنی است، یخزده در قطب رها می‌شود؛ اما ظاهراً این پایان بیشتر برای ادامه‌دادن قسمت‌های بعدی این فیلم است تا این که نقدی اجتماعی باشد. با این همه در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، و با وحشت ناشی از جنگ ویتنام و افزایش خشونت‌های داخلی، خیلی از فیلم‌های وحشت نیز به پایان‌های باز متمایل شدند، از جمله **شب مردگان زنده**، **بچه رزمری**، و **زنده است**[۵] (۱۹۷۴). در آن زمان سینمای عامه‌ـپسند از اشاره‌ی مستقیم به ویتنام اجتناب، و در عوض اضطراب ناشی از یک پیروزی نامطمئن و نیز تفرقه‌ی رو به رشد داخلی را که در بستری ژانری رمزگذاری می‌شد بیان می‌کرد.

4.The Blob

5.It' Alive

| شخصیت‌ها، بازیگرها و ستاره‌ها |

ای.ام فورستر[1] رمان‌نویس هنگام بحث از شخصیت‌های ادبی، میان دو نوع شخصیت داستانی فرق می‌گذارد: مسطح و مدور. شخصیت‌های مسطح که شاید همان «تیپ‌ها»یا «کاریکاتورها» باشند، حول یک ایده یا ویژگی ساخته می‌شوند، و تنها با اضافه شدن دیگر ویژگی‌ها («عمق») است که شخصیت‌ها «مدور می‌شوند» (1927:67). کاراکترهای فیلم‌های ژانری اغلب تیپ‌هایی ملموس‌اند تا شخصیت‌های پیچیده‌ی روان‌شناسانه؛ مثلاً کلاه‌سیاه‌ها و کلاه‌سفیدهای وسترن‌ها، گرچه همین شخصیت‌ها نیز می‌توانند به‌خوبی مدور شوند. زن اغواگر نیز یک شخصیت متعارف در فیلم نوار است، مثل شخصیت نوچه درکمدی، یا تیرانداز و خانم معلم در وسترن‌ها. قومیت‌های دیگر نیز اغلب کلیشه‌هایی تک‌بعدی در فیلم‌های ژانری‌اند: تبهکار ایتالیایی، فروشنده‌ی سیاه‌پوست مواد مخدر، و تصویر سربازان رسته‌های مختلف در فیلم‌های جنگی. وجود شخصیت‌های تخت در آثار مدعی اصالت و نوآوری اشتباه محسوب می‌شود، اما در آثار ژانری چنین شخصیت‌هایی به خاطر کارکرد مخصر و مفیدشان لزوماً عیب محسوب نمی‌شوند.

در فیلم‌های ژانری، تیپ‌های شخصیتی اغلب انواع مشابهی از کنش و عمل و قصد را در داستان نشان می‌دهند. ولادیمیر پراپ[2]، منتقد ساختارگرا، از این ظاهرشدن‌های مکرر در داستان‌های ژانری با عنوان «کارکرد» یاد می‌کند و آن را اعمال هر شخصیت در ارتباط با «دلالت و اهمیتش برای منظور داستان تعریف می‌کند» (1968:21). بنابراین مثلاً هم یودا[3] در **جنگ ستارگان**[4]، هم کسوکه

1.E.M.Forster
2.Vladimir propp
3.Yoda
4.**Star Wars**

میاگی[1] در **بچه‌ی کاراته باز**[2] (۱۹۸۴) «حامی»هایی‌اند که قهرمان را هم امتحان، و هم در رسیدن به طلبش کمک می‌کنند. راه دیگر بررسی شخصیت‌ها در بستر ژانری را نورتروپ فرای[3] با تعریفش از شیوه‌ها در اختیارمان می‌نهد. مطابق تعریف فرای، پنج شیوه‌ی روایت داستانی وجود دارد: اسطوره (قهرمان برتر از دیگر انسان‌ها و محیط اطرافش است: یک ابرقهرمان یا خدا)، رمانس (قهرمان به لحاظ مرتبه برتر و عالی‌است اما نامیرا نیست، مثل بتمن)، محاکات عالی (قهرمان از دیگر افراد بلندمرتبه‌تر است اما از محیط اش خیر، مثل قهرمانان داستان‌های تراژیک)، محاکات دانی (قهرمان نه از دیگرانسان‌ها برتر است ونه از جهان واقعی، بلکه یکی از آن‌هاست)، و کنایی (پروتاگونیست یک ضدقهرمان است، و به لحاظ هوش یا قدرت پست‌تر از ما). در **مهاجمان صندوقچه‌ی گمشده**[4] (۱۹۸۱) ایندیانا جونز[5] (هریسون فورد[6]) قهرمانی رمانتیک است چون در حین جست‌وجو، در مقابل تمام موانع عجیب و غریب موفق بیرون می‌آید (هرچند گاهی تا مرز رسیدن به مرتبه‌ی اسطوره‌ای هم پیش می‌رود، مثل وقتی که موفق می‌شود با چسبیدن به یک زیردریایی آلمانی کل پهنه‌ی اقیانوس اطلس را بپیماید). درمقابل، پروتاگونیست بدشانس فیلم **میان‌بر**[7] (۱۹۴۵) یک ضدقهرمان کنایی است که در دام جریاناتی خارج از کنترلش می‌افتد و ناگهان می‌بیند به یک قاتل لعنت‌شده تبدیل شده است.

البته شخصیت‌ها توسط بازیگرانی مجسم و زنده می‌شوند که همگی خصوصیات فیزیکی مشخص و معینی دارند. فیلیپ مارلو[8] یا کارآگاهی جوشی که نقشش را دیک پاول[9] بازی می‌کند (**بکش، محبوب من**[10]، ۱۹۴۴) با همفری بوگارت[11] (**خواب بزرگ**[12]، ۱۹۴۶) یا الیوت گولد[13] (**خداحافظی طولانی**[14]، ۱۹۷۳) فرق می‌کند. برخی بازیگران (مثلاً پل مونی[15] و جانی دپ[16]) به سبب اجراهای متنوع و رنگارنگشان معروف‌اند؛ اما بسیاری، چه ستاره‌های مطرح و چه بازیگران نقش دوم، اغلب نسخه‌های مختلفی از یک تیپ را بازی می‌کنند. به همین دلیل، اغلبشان بازیگر فیلم‌هایی مشابه در همان ژانراند و به نوعی به چنان نقشی وصل شده‌اند. فرد

1.kesuke Miyagi
2.**The Karate Kid**
3.Northrop Frye
4.**Raiders of the lost Ark**
5.Indiana Jones
6.Harrison Ford
7.**Detour**
8.Philip Marlows
9.Dick Powell
10.**Murder, My Sweet**
11.Humphrey Bogart
12.***The Big Sleep***
13.Elliott Gould
14.**The Long Goodbye**
15.Paul Muni
16.Johnny Depp

آستر[۱۷] همیشه کنار موزیکال‌ها دیده می‌شود، کری گرانت[۱۸] با کمدی‌های خل‌بازی، و البته جان وین با وسترن، گرچه همه‌ی این بازیگران در فیلم‌هایی از انواع دیگر نیز ظاهر شده‌اند. همراهی طولانی‌مدت کلینت ایستوود با وسترن، غنایی مضاعف به نقش‌های غیروسترنی او (مثلاً کارآگاه خشن هری کالاهان[۱۹] در **هری کثیف**[۲۰] (۱۹۷۱) و دنباله‌های آن فیلم) می‌بخشد.

بازیگران در ساخت چهره‌ی ژانرهای مختلف سهیم‌اند، جهان‌های فیلم‌های ژانری را قابل سکونت می‌کنند و بخشی از شمایل‌شناسی آن‌ها می‌شوند. بازیگران، اغلب، بیشتر با چهره‌ی آشنایشان برای بیننده شناخته‌شده‌اند تا با اسمشان. ریچارد جکل[۲۱]، جک الم[۲۲]، چیل ویلز[۲۳]، پل فیکس[۲۴]، و اسلیم پیکنز[۲۵] همگی در بیشماری فیلم وسترن ظاهر شده‌اند؛ پس وقتی کنار هم در پت گرت[۲۶] و بیلی کید[۲۷] ظاهر می‌شوند و خیلی‌هایشان هم می‌میرند، می‌توان نتیجه‌گیری کرد این فیلم همانقدر که در مورد مرگ ژانرهاست، داستانی در مورد تک‌تک شخصیت‌ها هم هست. سرگئی آیزنشتاین[۲۸]، فیلم‌ساز اهل شوروی، در ادامه‌ی سنت تأثری کمدیا دل‌آرته که در آن بازیگران بیشتر ایفاگر تیپ‌اند تا شخصیت‌های مشخص، رویکردی نسبت به بازیگردانی را شکل بخشید که آن را تیپاژ نامید. آیزنشتاین بازیگران را مطابق خصوصیات فیزیکی‌شان که به تماشاگر سرنخ‌هایی بصری در مورد شخصیت می‌داد، به بازی می‌گرفت؛ مثلاً در فیلم‌های او سرمایه‌داران همیشه گربه‌هایی چاق با اضافه وزن‌اند که نشانی از طمع و شهوت مادی آن‌هاست. بازیگردانی شمایل‌شناسانه در فیلم‌های ژانری جریان اصلی سینما، بی‌شباهت به تیپ‌سازی نیست، چون بازیگران به علت صفات فیزیکی‌شان اغلب در طیف متنوعی از نقش‌ها بازی می‌کنند. بدن آرنولد شوارتزنگر[۲۹] تعیین کرد که او ستاره‌ی فیلم‌های اکشن باشد؛ در عین حال نامتجانس‌بودن حضور بازیگری عضلانی که در یک بستر ژانری متفاوت ظاهر شده، پیش‌زمینه‌ی کمیکی برای فیلم‌های **پلیس کودکستان**[۳۰] (۱۹۹۰) و **جونیور**[۳۱] (۱۹۹۴) می‌سازد.

17.Fred Astaire
18.Cary Grant
19.Harry Callahan
20.**Dirty Harry**
21.Richard Jaeckel
22.Jack Elam
23.Chill Wills
24.Paul Fix
25.Slim Pick*ens*
26.Pat Garrett
27.Billy the Kid
28.Sergei Eisenstein
29.Arnold Schwartzenegger
30.**Kindegarten**
31.**Junior**

ستاره‌ها به شکلی کاملاً انضمامی و قاطع، ارزش‌های جامعه را در برهه‌های تاریخی خاص تعیین می‌بخشند. ریموند دورگنات[1] می‌نویسد «ستاره‌ها آینه‌ای‌اند که جامعه به وسیله‌ی آن‌ها تصویری را که از خودش دارد، بررسی و تعدیل می‌کند... تاریخ اجتماعی یک ملت می‌تواند بر اساس ستاره‌های سینمایش نوشته شود»(137:1967-8). البته همین حرف را در مورد فیلم‌های ژانری که ستاره‌ها در آن‌ها ظاهر می‌شوند نیز می‌شود گفت. در واقع ستاره‌ها و ژانرها یکدیگر را تقویت و تشدید می‌کنند.

بازیگران گاهی بازی‌های تعیین‌کننده‌ای از خود نشان می‌دهند که برای همیشه آن‌ها را با آن نقش خاص همراه می‌کند؛ مثلاً می‌توانیم آنتونی پرکینز[2] را با نورمن بیتس[3] مترادف بدانیم، صرف نظر از این‌که او در ادامه در چه فیلم‌هایی ظاهر شد. گاهی هم این نقش‌ها مرتبتی شمایل‌شناسانه پیدا می‌کنند؛ مثلاً تصویری که بلا لاگوزی[4] از دراکولا ساخت. بازیگران موفق در ارائه‌ی یک تیپ ژانری خاص اغلب در چنگ آن نقش گرفتار می‌مانند، و سرنوشتشان این است که مدام نقش‌های مشابه به آنان پیشنهاد شود. دیک پاول[5] کارش را با نقش اول رمانتیک («نوجوان») در موزیکال‌های برادران وارنر در دهه‌ی ۱۹۳۰ آغاز کرد، اما بر آن شد تا در دهه‌های بعدی تصویرش را کاملاً تغییر دهد و نقش مردهای خشن را در فیلم‌های نوآری چون **بکش، محبوب من، در مخمصه**[6] (۱۹۴۵) و **دام**[7] (۱۹۴۸) بازی کند.

برخی بازیگران به خاطر اجراهایشان در فیلم‌های ژانری به شمایل تبدیل می‌شوند، و چهره و پیکرشان به عناصر به سرعت قابل شناسایی در فرهنگ تبدیل می‌شود. جان وین چنین حضور شمایل‌شناسانه‌ای داشت: یک امریکایی تکرو و تنومند و قهرمان وسترنی که مرگ شخصیتی که نقشش را بازی می‌کرد، ویل آندرسون[8]، به دست بروس دِرن[9] شرور در فیلم **گاوچران‌ها**[10] (۱۹۷۲) همانقدر شوک نامنتظری است که مرگ ماریون کرین[11] در فیلم **روانی**. به‌علاوه، چون آندرسون بدون قربانی کردن نام نیکش جلوی چشم گروهی پسر نوجوان تحت امرش کشته می‌شود، مرگ او به یک حکم در مورد مرگ قهرمان وسترن‌های کلاسیک نیز

1.Reymond Durgnat
2.Anthony Perkins
3.Norman Bates
4.Bela Lugosi
5.Dick Powell
6.**Cornered**
7.**Pitfall**
8.Will Anderson
9.Bruce Dern
10.**The Cowboys**
11.Marion Crane

تبدیل می‌شود. این مضمون در آخرین فیلم جان وین یعنی **تیرانداز**[12] (۱۹۷۶) هرچه صریح‌تر بیان می‌شود، جایی که وین در نقش قهرمان تیراندازی به علت سرطان در حال مرگ است، عینا خود وین در آن زمان.

چون ممکن است بازیگران اسیر تیپ‌سازی شوند، می‌توانند در فیلم‌های ژانری ضدتیپ نیز بازی کنند؛ چنان‌که ویلیام هولدن[13] نقش اول **این گروه خشن**[14] (۱۹۶۹) را بازی می‌کند، یا تام کروز[15] نقش آدمکش حرفه‌ای فیلم **وثیقه**[16] را (۲۰۰۴). در صحنه‌ی افتتاحیه معروف **روزی روزگاری در غرب**[17] (۱۹۶۸) اثر سرجیو لئونه[18]، یک خانواده‌ی مکزیکی در ملکشان شاد و سرحال از غذا و پیک‌نیک‌اند که ناگهان و به شکلی مرگبار توسط آدمکش‌های نادیده گلوله‌باران می‌شوند. در نمایی طولانی، آدمکش‌ها از دور به جلو می‌تازند تا عاقبت می‌توانیم تشخیص دهیم که رهبرشان هنری فوندای[19] عبوس و چشم آبی است؛ همان مرد نرم‌خویی که نقش آبراهام لینکلن در **آقای لینکلن جوان**[20] (۱۹۳۹)، و نقش تام جاد[21] در **خوشه های خشم**[22] (۱۹۴۰) را بازی کرده است. اگر ایفاگر این نقش یک بازیگر قلدر و آشنای هالیوودی بود، این لحظه چنین تأثیر عاطفی قدرتمندی را نمی‌داشت.

12.**Shootist**
13.William Holden
14.**The Wild Bunch**
15.Tom Cruise
16.**Collateral**
17.Sergio Leone
18.**Once Upon a Time in the West**
19.Henry Fonda
20.**Young Mr. Lincoln**
21.Tom Joad
22.**The Grapes of Wrath**

| تماشاگران و مخاطبان |

ژانرها هم از نظر وجود و هم از نظر معنایشان به مخاطبان وابسته‌اند. درست قبل از نخستین نوشته‌ی علمی در مورد ژانر سینمایی، ایده‌ی ژانر در تفکر عام مردم نیز رواج داشت. تقریباً از آغاز، فیلم‌های ژانری در رسانه‌ها و بدواً به خاطر وابستگی‌های ژانری‌شان مورد تبلیغ قرار گرفته‌اند. آن‌ها به سوی بینندگانشان پیام‌هایی می‌فرستند تا به ایشان هم در مورد نوع داستان و هم نوع لذتی که برایشان فراهم می‌آوردند، پیش‌زمینه دهند، و کمکشان کنند تا برای تماشای این یا آن فیلم خاص تصمیم بگیرند؛ مثلاً برخی تماشاگران فیلم‌های وحشت را دوست ندارند چون از ترسیدن خوششان نمی‌آید یا چون از خشونت روگردان‌اند؛ برخی مردم ژانرهای خاصی را در زمان‌های خاصی ترجیح می‌دهند و به عبارتی اگر روز بدی داشته باشند ترجیح می‌دهند کمدی ببینند. طرفداران ژانرهای خاص چیزی را تشکیل می‌دهند که ریک التمن[1] «جماعت فلکی» خوانندگان می‌نامد (1999:161ff)؛ مثلاً طرفداران فیلم‌های وحشت خرده‌فرهنگی خاص را تشکیل می‌دهند که نشریات ویژه‌ی طرفداران، یادگاری‌ها، وب‌سایت‌ها و حلقه‌های بحث و نظر خاص خودشان را دارند.

آثار ژانری تأثیر خود را از درگیر کردن تماشاگران در قراردادی ضمنی می‌گیرند. آن‌ها انتظارات خاصی را در طرف مخاطب زنده می‌کنند که خود به طور متقابل بر آشنایی تماشاگر با قراردادها استوارند. همانطور که رابرت وارشاو می‌گوید، آشنابودن تماشاگران با قراردادهای ژانری «محدوده ارجاع خاص خودش» را خلق می‌کند (1971a:130). تماشاگران **وحشت در تگزاس**[2] (۱۹۵۸)،

1.Rick Altman

2.**Terror In a Texas Town**

و فقط بر اساس وسترن‌هایی که قبلا دیده‌اند، نبرد نقطه‌ی اوج داستان را تحسین می‌کنند که در آن قهرمان، شکارچی نهنگ سابق، در صلات ظهر و در مرکز شهر، به جای اسلحه با زوبین صیادی‌اش با تیرانداز شریر روبرو می‌شود. آشنابودن با یک حوزه‌ی ارجاع ژانری به مخاطب اجازه می‌دهد از تغییراتِ هرچند اندک موجود در یک فیلم جدید لذت ببرد. وارشاو همچنین می‌نویسد که برای بینندگان فیلم‌های ژانری «اصیل‌بودن تنها تا درجه‌ای مطلوب است که تجربه‌ی مورد نظر را تشدید کند، بی‌این‌که آن را از اساس با چیز دیگری جانشین سازد» (همان). البته این گفته دلیل محبوب‌بودن فیلم‌های «ضد ژانری» یا تجدیدنظرطلب را به‌روشنی توضیح نمی‌دهد. کنش خواندن فیلم‌های ژانری مستلزم خوانندگان فعال و اهل مشارکتی است که هنگام تماشای فیلم دانش ژانری خودشان را به میدان بیاورند. یک فیلم وحشت تقلیدی و پست‌مدرن مثل **جیغ**[1](۱۹۹۶) به تماشاگرانی متکی است که از نظر ژانری آدم‌هایی آموخته باشند.

فصل افتتاحیه‌ی **سر آلفردو گارسیا را برایم بیاور**[2](۱۹۷۴) اثر سام پکین‌پا مثالی آموزنده به دست می‌دهد از این‌که چگونه یک فیلم ژانری می‌تواند دانش مخاطب را بسیج کند تا معانی پیچیده‌ای خلق کند. این فیلم که در مکزیک می‌گذرد با صحنه‌ای شاعرانه از زن جوانی شروع می‌شود که در آرامش کنار دریاچه‌ای آرام و پر از قو نشسته است. اما همین که دختر می‌فهمد پدرش خواهان دیدن اوست، آرامش این صحنه یک‌باره برهم می‌خورد. دختر نزد پدرش می‌رود، و پدر عبوس و مستبد که توسط مردان مسلح و زنان ناظر احاطه شده، می‌خواهد بداند چه کسی دختر را گمراه کرده است. وقتی دختر از جواب امتناع می‌کند، پدر به یکی از مردانش دستور می‌دهد دست او را بشکنند، و پس از آن دختر هویت مردی به نام آلفردو گارسیا را آشکار می‌کند. بعد پدر انتقامی را طلب می‌کند که عنوان فیلم هم هست. پکین‌پا تا این لحظه با دقت نمادهای زیادی از فیلم‌های وسترن (چکمه، اسب، تفنگ، مهمیز) را نشان داده و چیزی که آشکارا زمان معاصر را برساند، درکار نیآورده است؛ پس ما ترغیب می‌شویم که فیلم را یک وسترن بدانیم؛ خوانشی که به دلیل آشنایی‌مان با آثار قبلی پکین‌پا که تقریباً همه‌شان وسترن بودند، قوت می‌گیرد. بعد و بلافاصله پس از خواسته‌ی غضبناک پدر، پکین‌پا به نماهایی از اتوموبیل‌ها و موتورسیکلت‌هایی که خارج مزرعه می‌غرند و جتی که در دوردست زوزوه می‌کشد، کات می‌زند؛ و بعد از آن روشن می‌شود که داستان زمان و مکانی معاصر دارد.

این فیلم به سبب عناصر وسترنی‌اش ما را به این برداشت می‌رساند که جهان در گذشته

1.Scream 2.Bring Me the Head of Alfredo Garcia

به چه نحو بی‌رحمانه‌ای پدرسالار بوده است؛ اما ناگهان درگیر مداخلات تکنولوژی می‌شویم و می‌فهمیم که این داستان در حقیقت در زمان معاصر رخ می‌دهد و بنابراین مطابق نظر فیلم، چنین تعدی و ظلمی امروز هم همچنان وجود دارد.

معضلات تعریف ژانر

مسأله‌ی اساسی در تعریف هر ژانر، پرسش از بدنه است، از مجموعه فیلم‌هایی که در حقیقت تاریخ آن ژانر را تشکیل می‌دهند. جانت استایگر[1] چهار روش برای رسیدن به تعریف ژانر پیشنهاد می‌کند که البته هرکدام محدودیت‌های خاص خودشان را دارند: شیوه‌ی آرمانی که فیلم‌ها را بر اساس یک استانداردِ از پیش معلوم داوری می‌کند، اما محدودیتش این است که برخی فیلم‌ها و تا جایی که به الگویی انتخابی نزدیک‌تر باشند بر بقیه رجحان داده می‌شوند؛ روش تجربه‌گرا منطقی دورانی دارد که طی آن فیلم‌های انتخاب‌شده، پیشاپیش به عنوان بازنماینده‌ی آن ژانر برگزیده شده‌اند؛ روش پیشینی‌نگر که در آن عناصر ژانری از پیش انتخاب شده‌اند. و بالاخره روش قرارداد اجتماعی که مشکلش بر سر چگونگی تعریف اجماع فرهنگی است.

روش تجربه‌گرا شاید از همه رایج‌تر باشد. آندرو تودور[2] مشکلی بزرگ در تعریف ژانری را توضیح می‌دهد که از آن به نام «چیستان تجربه‌گرایی» نام می‌برد:

> انتخاب و تحلیل و فهرست‌کردن خاصه‌های اساسی ژانری مثل «وسترن» این پرسش را ایجاد می‌کند که باید ابتدا پیکره‌ی فیلم‌های وسترن را از بقیه مجزا کنیم. اما این فیلم‌ها تنها می‌توانند بر پایه «خاصه‌های اساسی و اولیه»ای مجزا شوند که صرفاً می‌توان آن‌ها را از خود فیلم‌ها و بعد از مجزاشدنشان کشف کرد! (1973:135)

راه حل تودور برای این معضل تعریف، اتکا بر چیزی است که یک «اجماع فرهنگی رایج» می‌نامد: یعنی تحلیل آثاری که تقریباً همه موافق‌اند به ژانری خاص تعلق دارند، و سپس

1.Janet Staiger 2.Andrew Tudor

عمومیت‌بخشیدن و نتیجه‌گیری بر اساس آن‌ها. او نتیجه می‌گیرد این روش پذیرفتنی است چون «ژانر چیزی است که به شکل جمعی باور داریم هست» (1973:139). راه حل تودور رویکرد عملاً مفیدِ در دسترسی است که توسط خیلی از منتقدان ژانری اتخاذ شده.

با این همه، و چنان‌که چندین محقق اشاره کرده‌اند، مشکل روش اجماع فرهنگی در ژانرهای گوناگون این است که ژانرهای مختلف مطابق معیارها و ضوابط مختلف تخصیص یافته‌اند. ژانرهایی از قبیل جنایی، علمی‌ـتخیلی، و وسترن با صحنه و محتوای داستانی‌شان تعریف می‌شوند. اما ژانرهای وحشت، کمدی و هرزه‌نگار بر اساس تأثیر حسی مورد نظر فیلم بر روی بیننده، تعریف یا درک می‌شوند. لیندا ویلیامز[1] (۲۰۰۳) به فیلم‌های وحشت، ملودرام و هرزه‌نگار به عنوان «ژانرهای تنانه» اشاره می‌کند: به سبب پاسخ‌های فیزیکی قدرتمند - ترس، اشک و برانگیختگی‌ـکه از هر یک حاصل می‌شود. دامنه‌ی ایجاد واکنش مورد نظر در مخاطب، عموماً به عنوان عاملی تعیین‌کننده در میزان خوب‌بودن فیلم‌های این ژانرها مورد استفاده قرار می‌گیرند.

اما تقسیم‌بندی‌های ژانری هر طور هم که تعریف بشوند، باید کارآمد باشند. شاخه‌هایی چون داستانی، مستند، انتزاعی و تجربی، در عین پوشش‌دادن طیفی از انواع محتمل فیلم‌سازی، گسترده‌تر از آن‌اند که در نقادی ژانری کارآمد باشند. هم استوارت کامینسکی[2] (1974:9) و هم تام لیتخ[3] (2002:1-18) از دشواری تعریف ژانریِ فیلم‌های جنایی آگاهند چون این ژانر، فیلم‌های گنگستری، کارآگاهی، معمایی، اکشن، پلیسی و سرقتی را دربرمی‌گیرد. اما کامینسکی جلو رفته و کمدی را به عنوان یک ژانر مورد بحث قرار می‌دهد، گرچه شاید بگوییم این شاخه دربرگیرنده‌ی اشکالی گوناگون ـ از کمدی‌های خل‌بازی گرفته تا رمانتیک، بزن‌بکوب، سیاه و هجو ـ است.

طبق بحث جیم کالینز، از دهه‌ی ۱۹۸۰ به این‌سو مشخصه‌ی فیلم‌های هالیوودی «ادغامی کنایی» است که می‌خواهد عناصری از ژانرهای قبلا ناب یا مجزا را با هم ترکیب کند. کالینز برای مثال از **بازگشت به آینده۳**[4] (۱۹۹۰)، فیلمی وسترن و علمی‌ـتخیلی، **بلید رانر**[5] (۱۹۸۲)، **مخمل آبی**[6] (۱۹۸۶)، و **چه کسی برای راجر خرگوشه پاپوش دوخت**[7] (۱۹۸۸) نام می‌برد. اما جانت استایگر[8] به شکلی قانع‌کننده با نظر خلوص ژانری مخالفت می‌کند و می‌گوید «فیلم‌های هالیوودی هرگز «ناب» نبوده‌اند، بلکه صرفاً به زیرشاخه‌هایی مرتب

1.Linda Williams
2.Stuart Kaminsky
3.Tom Leitch
4.Back to the Future
5.**Blade Runner**
6.**Blue Velvet**
7.**Who Framed Roger Robbit** 8.**Janet Staiger**
8.Janet Staiger

شده‌اند. همه‌ی چیزهای واقعاً ناب، کوشش‌های جدی و صادقانه‌ی افراد برای یافتن نظم در میان تنوع بوده است»(2003:185). او **آبوت و کاستلو فرانکنشتین را ملاقات می‌کنند**[9] (۱۹۴۸) را نقل می‌کند: مثال بارزی از روال استودیویی هالیوود که طی آن کمپانی یونیورسال قراردادهای فیلم‌های ژانری قبلی خود را بازیابی می‌کرد تا با ستاره‌های جدیدش هم‌خوانشان سازد (2003:192). استایگر همچون در کتاب قبلی‌اش با بوردول و تامسون (1985:16-17)، نتیجه می‌گیرد که تقریباً تمام فیلم‌های هالیوودی، تا جایی که مایل به ترکیب یک پیرنگ عام و کلی-مثلاً رمانس- با پیرنگ‌های کلی دیگرند، دورگه محسوب می‌شوند نظری که استیو نیل[10] شدیداً با آن هم‌رأی است.

آشکارا فیلم‌های ژانری همیشه عملاً دورگه و ترکیبی بوده‌اند. **دلیجان**[11] (۱۹۳۹)، یکی از معروف‌ترین و مهم‌ترین وسترن‌های کل تاریخ که هنگام اکرانش به عنوان «گراند هتلی چرخ‌دار» توصیف شد، دارای عناصری از فیلم‌های جاده‌ای و فاجعه نیز هست. ویوین سوبچاک[12] معتقد است که فیلم‌های هیولایی به شکلی ناپایدار میان فیلم‌های وحشت و فیلم‌های علمی-تخیلی در حرکت‌اند (1980:47). فیلم‌هایی چون **چیز**[13] (۱۹۵۱)، **وحشت از آن‌سوی فضا**[14] (۱۹۵۸)، و فیلمی که تا حدی متأثر از آن بود یعنی **بیگانه**[15] (۱۹۷۹) همگی عناصر علمی-تخیلی را با وحشت ترکیب می‌کنند؛ و کشتی‌های فضایی و آزمایشگاه‌ها را به معادلی بصری برای خانه‌های جن‌زده تبدیل می‌کنند.

9.**Abbott and Costello Meet Frankenstein**
10.Steve Neale
11.Stagecoach
12.Vivian Sobchack
13.**The Thing**
14.**It! The Terror from Beyond Space**
15.**Allen**

مطالعه‌ی موردی: مورد عجیب فیلم نوآر

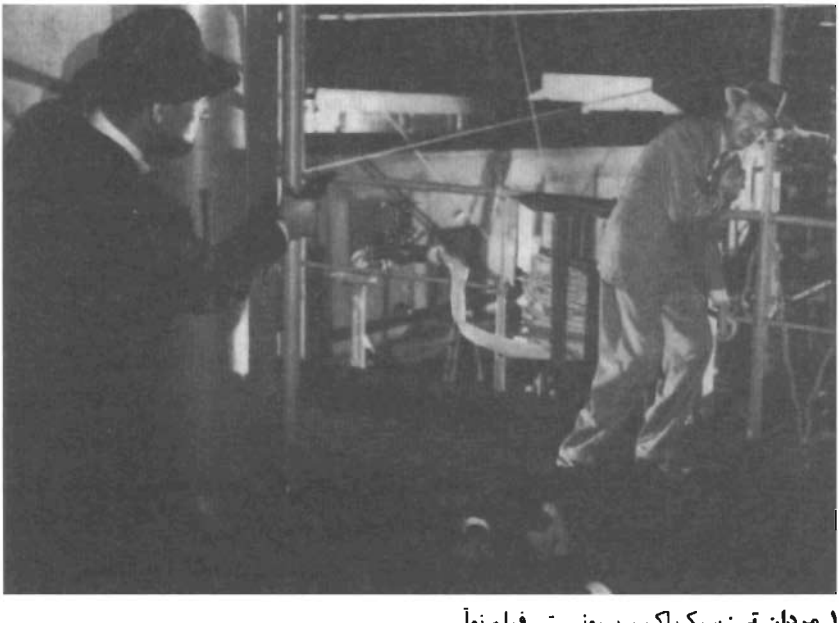
فیلم نوآر (یا همان «فیلم سیاه») یک شاخه‌ی ژانری است که در اصل بیشتر توسط منتقدان گسترش یافت تا خود صنعت سینما. منتقدان فرانسوی بودند که ابتدا چنین اصطلاحی را در توصیف شماری از فیلم‌های تاریک و سبک‌زده‌ی هالیوود که پس از جنگ جهانی دوم و تا دهه‌ی ۱۹۵۰ به تدریج ظهور کردند، به‌کار بردند. این فیلم‌ها شخصیت‌های منحط را در جهانی بی‌رحم و مقدر تصویر می‌کردند. خیلی از فیلم‌های نوآر درجه ب بودند، که این درجه به شکلی کنایی نه فقط از قدرت بیانگریِ آن‌ها نمی‌کاست بلکه بر آن می‌افزود، چرا که فقدان ارزش‌های تولیدی والا در این فیلم‌ها اغلب سبب برجسته‌شدن تجانس و تناسب جهان‌های داستانی آن‌ها می‌شد. ظاهرِ گرفته و سبک‌زدگیِ اکسپرسیونیستی فیلم‌های نوآر، در روگردانیِ چشم‌گیر از خوش‌بینی و شکوه سنتی هالیوود نقش داشت.

قراردادهای بصری فیلم نوآر شامل عناصر اکسپرسیونیستی میزانسنی همچون نورپردازی سیاه‌قلمی، تضاد شدید سایه روشن در تصویر، ترکیب‌بندی نامتعادل و نشانگر ضعف، و ترکیب‌بندی هندسی حاکی از اسارت در چنگال بخت شوم است. بیشتر نوآرها در شهر می‌گذرند، و خاصه‌های سرد و بی‌روح و بیگانه‌ی شهر انعکاسی است از جهان رو به انحطاط و کلبی‌مسلکی که در فیلم تصویر می‌شود. در نوآرهایی چون **شهر برهنه**[1] (۱۹۴۸)، شهر حضوری ملموس و نیز خاصیتی شوم دارد که تهدیدی است برای سرکوب فرد فرد افرادی که در آن ساکن‌اند. نمای افتتاحیه‌ی **قدرت شیطان**[2] (۱۹۴۸) کلیسایی را نشان می‌دهد که در کنار آسمان‌خراش‌ها قدکوتاه جلوه می‌کند: تصویری که در تضاد شدید با صحنه‌ی کلیسا

1.The Naked City 2.Force of Evil

در **کلمانتین محبوب من**[1]، پیشاپیش نشانگر انگیزه‌های دنیوی و حرص و طمعی است که ارزش‌های مذهبی یا معنوی را در جهان نوآر تحلیل برده‌اند. شمایل‌شناسی فیلم نوآر، از جمله گودال‌های آب، بارش باران، آینه‌ها، پنجره‌ها، و چراغ‌های نئون چشمک‌زن، سیاهی ارواح درون این جنگل اسفالت را منعکس می‌کند. همانطور که پل شریدر[2] خاطرنشان می‌کند شیوه‌ی فیلم‌برداری در محل واقعیِ بسیاری از نوآرها برای این شیوه‌ی سبک‌زده کمی نامربوط به نظر می‌رسد، اما «تکنیسین‌های خبره‌ی نوآر توانستند به‌سادگی از کل جهان یک استودیو بسازند، و نورپردازی غیرطبیعی و اکسپرسیونیستی را به درون صحنه و دکوری واقعگرا هدایت کنند» (2003:233)

پیرنگ فیلم نوآر همیشه شامل نسخه‌های جورواجور از مضمون ثابت مردی است که با فریب و اشتباه، توسط زنی جذاب اما خطرناک، به ماجرایی جنایی - اغلب قتل - کشانده



۱. مردان تی: سبک اکسپرسیونیستی فیلم نوآر.

1.My Darling Clementine 2.Paul Schrader

می‌شود که درنهایت به یک خودویرانگریِ متقابل منتهی می‌شود (Damico 1978:54). ساختار روایی نوآر همیشه پیچیده است: مثلاً در **خواب بزرگ**[3] که خط داستانی و قتل‌هایی چندگانه راتصویر می‌کند. درهم تنیدگیِ شخصیت‌ها و انگیزه‌هایشان آنقدر چندلایه است که کارگردان فیلم، هوارد هاوکز[4]، اقرار کرده بود نمی‌توانست گناه‌کار را تعیین کند. روایت فیلم‌های نوآر که اغلب به شکل صدای خارج متن و روی تصاویر فلاش‌بک گفته می‌شود، حاکی از جهانی مقدر و اسارت‌آفرین است که در آن هر کنشی از قبل تعیین شده است: مثلاً در **فرار از گذشته**[5] (۱۹۴۷). شخصیت‌های اصلی نوآر اغلب در شبکه‌ای از جریانات خارج از کنترل گرفتارند، که مثال مشخص آدم بی‌هدف و بدشانس فیلم **میان‌بر** است که ناخواسته درگیر قتل می‌شود. در **سانست بولوار**[6] (۱۹۵۰)، در آغاز قصه راویِ اول‌شخص که پروتاگونیست هم هست و پیشاپیش مرده، قصه‌اش را از توی گور روایت می‌کند. دست‌فروش فقیر فیلم **زنده یا مرده**[7] (۱۹۵۰) نیز پس از این که به شکلی مرگبار با یک ایزوتوپ رادیواکتیو مسموم می‌شود، درصدد برمی‌آید تا پیش از سر آمدن عمرش در صحنه‌ی آخر، قاتلش را دستگیر کند.

قهرمانان نوآر تقریباً همگی به طور انحصاری مذکرند، که به اعتقاد بسیاری از منتقدان انعکاسی است از آشفتگی‌های به وجود آمده در دیدگاه‌های سنتی نسبت به مردانگی و نقش‌های جنسیتی که ناشی از اصلاحات دوران جنگ و پس از جنگ بود. زمان، زمان چنین دیدگاه‌هایی بود چرا که فرهنگ توده می‌خواست جای مناسب زنان در فضای خانگی را از نو مشخص کند، یعنی همان فضایی که زنان قبلا تشویق به ترکش شده بودند تا به نیروی کار خط پشت جبهه بپیوندند. این قدرت‌گیری تازه‌ی زنان در دوقطبی نامنعطف بازنمایی زن در فیلم‌های نوآر تصویر شده است: زنان یا شیرین و خانگی‌اند و یا اغواگرانی غیرقابل اعتماد. مثلاً فرانک کراتنیک[8] (۱۹۹۱) معتقد است فیلم نوآر بیانگر بحرانی در مردانگی، و آشکارکننده‌ی اضطراب مردانه به ازدست‌دادن قدرتش در جامعه‌ی پساجنگ است؛ درحالی که منتقدان فمینیست برخی زنان فیلم‌های نوآر را شخصیت‌هایی باهوش و قدرتمند و فعال می‌بینند که به دلیل استقلالشان ناگزیر در جریان روایت فیلم تنبیه می‌شوند.

نوآر عموماً به عنوان نتیجه یا برایند چند [نیروی] تأثیرگذار همگرا توضیح داده می‌شود

3.**Big Sleep**
4.Howard Hawks
5.**Out of the Past**
6.**Sunset Boulevard**
7.**D.O.A.**
8.Frank Krutink

که مهم‌ترینشان مهاجرت بسیاری از کارگردانان، بازیگران، فیلم‌برداران و دیگر افراد حاضر در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان به هالیوود در قبل و طی به‌قدرت‌رسیدن نازی‌ها در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ بود. همچنین در خلال و بعد از جنگ جهانی دوم، گرایشی مجدد به رئالیسم وجود داشت که از گزارش‌های جنگی و نئورئالیسم ایتالیا ملهم بود. این تأثیر در شیوه‌ی فیلم‌برداری در لوکیشن واقعی نوآرهایی چون **خانه‌ی خیابان نود و دوم**[1] (۱۹۴۵)، **بوسه‌ی مرگ**[2] (۱۹۴۷)، و **شهر برهنه** کاملاً مشخص است. سبک امریکایی یا «تودار» داستان‌های جنایی نویسندگانی چون دشیل همت[3]، ریموند چندلر[4]، و جیمز ام.کین[5] داستان‌های زیادی برای اقتباس‌های هالیوودی فراهم کرد. نیز گفته شده که فیلم نوآر حسی از یأس و نومیدی بعد از جنگ را تصویر می‌کند که واکنشی دیرهنگام به خوش‌بینی تحمیلی فرهنگ توده در دوران

۲.تعقیب: سبک نوآر در وسترن.

1.**House on 92nd Street**
2.**Kiss of Death**
3.Dashiell Hammett
4.Raymond Chandler
5.James M.Cain

رکود بزرگ و سال‌های جنگ بود؛ و این حس در فیلم‌های نوآر مربوط به سربازان برگشته از جنگ که با همسران ناوفادار مواجه شده یا از آسیب‌های جنگی رنج می‌برند، مثلاً **در مخمصه**[6]، **کوکب آبی**[7] (۱۹۴۶)، و **اسب صورتی را بتازان**[8] (۱۹۴۷) (شریدر ۲۰۰۳)، دیده می‌شود.

دیوید بوردول معتقد است نوآر ژانر نبود چون این اصطلاح در گفتمان توده وجود نداشت: «هم تهیه‌کننده‌ها و هم مصرف‌کننده‌ها یک ژانر را موجودیتی مشخص می‌دانستند؛ و هیچکس بنا نداشت به آن شکلی که آدم‌ها عامدانه تصمیم به ساختن یک وسترن یا کمدی یا موزیکال می‌گرفتند، یک نوآر بسازد یا تماشا کند» (Bordwell, Staiger & Thompson1985:74). افزون بر این، بوردول نوآر را یک سبک می‌داند و نه یک ژانر. همچون شاخه‌ی گسترده‌ی کمدی، سبک نوآر نیز به بسیاری ژانرهای دیگر رسوخ می‌کند، از جمله وسترن (**تعقیب**[9]، ۱۹۴۷؛ **رانچوی بدنام**[10]، ۱۹۵۲) و حتی کمدی: معروف‌ترین مثال جایی است که جرج بیلی[11] (جیمز استوارت[12]) تصور می‌کند اگر هرگز در فیلم **چه زندگی فوق‌العاده‌ای!**[13] اثر فرانک کاپرا[14] (۱۹۴۶) متولد نشده بود، شهر بدفورد فالز چگونه شهری می‌شد. قراردادهای اکسپرسیونیستی سبک نوآر را می‌توان در چندین ژانر دیگر نیز یافت، از جمله فیلم‌های سرقتی طنزآمیز، فیلم‌های کارآگاهی، و فیلم‌های حادثه‌ای.

دیگر استدلال علیه ژانربودن فیلم نوآر این است که نوآرها محدوده زمانی مشخصی دارند که طبق تعریف از **شاهین مالت**[15] جان هیوستون[16] در سال ۱۹۴۱ تا **ضربه‌ی شیطان**[17] اورسون ولز[18] در سال ۱۹۵۸ طول کشیده است. قطعاً شکوفایی ارزش‌های تولیدی در سینمای هالیوود در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، سبک نوآر را تضعیف و چهره‌ی فیلم‌های هالیوودی را عوض کرد. محبوبیت روزافزون تلویزیون موجب کاهش تماشاگران سینما شده بود، و ابداع تکنیک‌هایی نظیر پرده‌ی عریض و رنگ، مبارزه‌ای علیه این روند بود؛ اما این تکنیک‌ها جلوه‌ای خلق می‌کردند که قطب مخالف ظاهر نوآر بود: سرزندگی فوق‌العاده‌ی تمهیدات رنگی‌ای چون تکنی‌کالر (فرآیند عکس برداری رنگی در سینما) در تضاد با نورپردازی سایه‌روشنی و سیاه‌وسفید نوآر قرار داشت، درحالی

6.**Cornered**
7.**The Blue Dahlia**
8.**Ride the Pink Horse**
9.**Pursued**
10.**Rancho Notorious**
11.George Bailey
12.James Stewart
13.**It's Wonderful Life**
14.Frank Capra
15.**Maltese Falcon**
16.John Huston
17.**Touch of Evil**
18.Orson Welles

که تصاویر پرده‌عریض نیز میزانسن خفقان‌آور نوآر را بازتر و فراخ می‌کرد. به‌علاوه، یک عامل صنعتی دخیل در این ماجرا این بود که نه‌فقط دیگر تضمینی برای توزیع فیلم‌های رده‌ی ب در قالب فیلم کم‌اهمیت‌تر بسته‌های دو فیلمی وجود نداشت، بلکه گرایش آن زمان هالیوود به فیلم‌های تکی حماسی یا پرخرج و پرفروش حیات این گروه را به خطر انداخته بود.

اما در سال ۱۹۷۴، موفقیت‌های تجاری و هنری فیلم **محله‌ی چینی‌ها**[1] رومن پولانسکی[2] باعث بروز علاقه‌ای مجدد نسبت به فیلم نوآر شد و چرخه‌ای از نئونوآرها به راه انداخت که آغازگرش نسخه‌های بریتانیایی **بدرود محبوبم**[3] (۱۹۷۵، برداشتی از **بکش، محبوب من**) و **خواب بزرگ** (۱۹۷۸، نسخه‌ی اصلی ۱۹۴۶) بودند که هر دویشان نماد و مظهر نوآر یعنی رابرت میچم[4] را در نقش کارآگاه خصوصی فیلیپ مارلو[5] در خدمت داشتند؛ و نیز **گرمای تن**[6] (۱۹۸۱) که داستان عشق پرشور اما محکوم به فنایش وامدار **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند**[7] (۱۹۴۶) بود. بعدها نیز بازسازی از فیلم‌هایی چون **زنده یا مرده** (۱۹۸۸) و **ساعت‌بزرگ**[8] (۱۹۴۸، که در سال ۱۹۸۷ با نام **خروج ممنوع**[9] بازسازی شد) و نیز نوآرهای علمی-تخیلی (تکنونوآر[10]) **بلیدرانر و شهر تاریک**[11] (۱۹۹۸) که در آن‌ها یک جهان نوآری برای انسان‌هایی ناآگاه روی سیارکی ساخته‌شده، نشان داد که نوآر همچنان یک سنت ژانری پرطراوت باقی مانده است. کارگردانانی چون جوئل و اتان کوئن[12] (**کشتن مثل آب خوردن**[13]، ۱۹۸۴؛ **فارگو**[14]، ۱۹۹۶؛ **مردی که آن‌جا نبود**[15]، ۲۰۰۱) و جان دال (**رِد راک وِست**[16]، ۱۹۹۲؛ **آخرین وسوسه**[17]، ۱۹۹۴) نیز با نئونوآر همراه شده‌اند. به‌علاوه مجموعه‌فیلم‌های حادثه‌ای اروتیک در دهه‌ی ۱۹۹۰ که با فیلم‌های موفق پرفروشی چون **جذابیت مرگبار**[18] (۱۹۸۷) آغاز شد، عناصر نوآر را در سنت **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند** (بازسازی در ۱۹۸۱) به کار می‌گیرد. بازگشت فیلم نوآر پس از بیشتر از یک دهه نشان می‌دهد که نوآر به زمان محدود نیست؛ و برخی منتقدان برای تعریف نوآر به عنوان ژانری با روایت و قراردادهای بصری مشخص، دلایلی قانع‌کننده ارائه کرده‌اند.

1. **Chinatown**
2. Romen Polanski
3. **Farwell, My lovely**
4. Robert Mitchum
5. Philip Marlowe
6. **Body Heat**
7. **The Postman Always Rings Twice**
8. **Big Clock**
9. **No Way Out**
10. techno-noir
11. **Blade Runner and Dark City**
12. Joel and Ethan Coen
13. **Blood Simple**
14. **Fargo**
15. **The Man Who wasn't There**
16. **Red Rock West**
17. **The Last Seduction**
18. **Fatal Attraction**

| ۲ | ژانر و جامعه |

اسطوره و آیین

اصطلاح «اسطوره»، بنا به سنت، اشاره دارد به داستان‌های مشترک در یک جامعه، معمولاً با خدایان و قهرمانانی اسطوره‌ای که ذات جهان و رابطه‌ی فرد انسان را با آن توضیح می‌دهد. این‌گونه روایات اسطوره‌ای، مناسک، نهادها و ارزش‌های اجتماعی را متجسم و بیان می‌کنند. اسطوره‌ها در فرهنگ غرب، که ابتدا به شکل شفاهی و سپس به شکل مکتوب نسل‌به‌نسل گشته‌اند، از اواخر قرن نوزدهم به این‌سو توسط فرهنگ توده در جامعه پخش و منتشر شده‌اند. در قرن بیستم نیز فیلم‌های ژانری با تکرار و تنوع‌بخشی معدودی پیرنگ اصلی، مثال‌هایی عالی از اسطوره‌های معاصر و ساخته‌ی رسانه‌های جمعی‌شده به شمار می‌روند. همانطور که توماس سوبچاک[1] می‌نویسد:

> یونانیان درست همانطور از داستان‌های خدایان و جنگ تروا مطلع بودند که ما با خلاف‌کارها و گنگسترها و هفت‌تیرکش‌ها و آرام‌کردن سرزمین‌های مرزی و منازعات پایان‌ناپذیر بین نور خرد و صلیب با قدرت‌های اهریمنی، نه با تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی خودمان بلکه از طریق رسانه‌ها، آشنا هستیم. (2003:103)

در جامعه‌ی متأثر از رسانه‌های جمعی، به جای این‌که برای شنیدن قصه‌های اسطوره‌ای خودمان دور آتش بنشینیم، جلو پرده‌های سینما جمع می‌شویم. فیلم‌های ژانری را می‌توان، نظیر اسطوره، داستان‌های عرفی‌ای دانست که می‌خواهند مشکلات و دوراهی‌های ما را، که برخی به طور خاص تاریخی‌اند و مابقی عمیقاً ریشه در روح جمعی‌مان دارند، بیان و گاهی به ظاهر حل کنند.

1.Thomas Sobchack

جنبه‌های آیینی سینمارفتن شاید بیش از همه در پدیده‌ی تعامل جمع تماشاگران با فیلم‌های کالت[1] هویدا باشد؛ مثلاً در مورد ماجرای اکران مداوم فیلم **نمایش وحشت راکی**[2] (۱۹۷۵) در سینمای ویورلی[3] که طی آن تماشاگران با اظهار نظرها و کنش‌های از پیش معلوم، به دیالوگ‌های آشنای فیلم واکنش نشان می‌دادند. اما این پدیده در مورد همه‌ی فیلم‌های ژانری اینقدر حاد عمل نمی‌کند، چون این فیلم‌ها انتظارات تماشاگر را تحریک و راهبردهای خوانشی‌ای را در کار می‌آورند که به چارچوب‌های ژانری وابسته‌اند. این امر در تجربه‌ی [تماشای] هر فیلم ژانری صحت دارد، خواه قواعد ژانری را اجرا، نقض، یا از آن تخطی کند. فیلم‌های ژانری با قابلیت اسطوره‌ای‌شان، ابزاری برای گفت‌وگوهای فرهنگی به دست می‌دهند و مخاطبانشان را در گفتمانی مشترک درگیر می‌کنند که ارزش‌ها و هویت فرهنگی را بازتأیید می‌کنند، به چالش می‌کشند، و محک می‌زنند.

از فیلم **شین**[4](۱۹۵۳) اغلب به عنوان بازنمایی اسطوره‌ای و آگاهانه‌ای از قهرمانان وسترن یاد می‌شود. در آغاز فیلم، شین (آلن لد[5]) از طبیعت وحشی کوهستان به سوی شهر می‌تازد و همچون خدایی نورانی و ملبس به پوست گوزن به قلمرو فانی‌ها نزول می‌کند. شین در هفت‌تیرکشی از همه سریعتر است: یا چنان‌که فرای می‌گوید «نوعاً برتر» از دیگر انسان‌هاست (1970:33). به عنوان مهر تأییدی بر خاصه‌های اسطوره‌ای شین، داستان از زاویه دید جوئی نوجوان (براندون دو وایلد[6]) حکایت می‌شود، و ما همراه او از زاویه‌ای رو به بالا (که البته در خدمت پوشاندن کوتاهی قد لد نیز هست) به شین نگاه می‌کنیم و او را در مقام یک مجسمه یادبود قرار می‌دهیم. وقتی در پایان فیلم شین سواره دور می‌شود و همچون بسیاری قهرمانان وسترن‌های قبلی دوباره به سوی بیابان وحشی می‌تازد، از کوه بالا می‌رود و انگار که به سوی آسمان می‌تازد، و درنهایت سواره از قاب خارج و گویی رهسپار قلمرویی غیرزمینی در آن‌سوی جهان فانیان می‌شود. در دوران تشدید جنگ سرد پس از جنگ جهانی دوم و پاگرفتن بحث ممنوعیت نظامی-صنعتی، **شین** اسطوره‌ای دل‌گرم‌کننده از قهرمانی وسترن (امریکایی) به دست می‌دهد که آمده است تا عدالت را به نفع کشاورزان خرده‌پا و شهروندان طبقه‌ی متوسط برقرار کند. شین همچون خدایی فارغ

1.Cult
2.**The Rocky Horror Picture Show**
3.Waverly
4.**Shane**
5.Alan Ladd
6.Brandon de Wilde

۳.شین: نگاه رو به بالای دوربین و جوئی به طرف شین.

از دغدغه‌های زمینی، کوتاه‌مدتی به جهان انسانی می‌پیوندد تا موازنه‌ی نظم اجتماعی را برقرار نماید؛ مثالی روشن از ابعاد اسطوره‌ای فیلم‌های ژانری.

همانطور که **شین** نشان می‌دهد، فیلم‌های ژانری در عین کارکرد اسطوره‌ای و آیینی، به شکلی گزیرناپذیر، داستانی از زمانه‌ی ساختشان و نه زمان رخدادن داستانشان نیز هستند.

کار فیلم‌های علمی-تخیلی مقایسه‌ی ابعادی از جامعه‌ی معاصر با یک جامعه‌ی موازی یا بیگانه در آینده‌ای فرضی است؛ و بنابراین این ژانر همیشه امروز را به آینده، و اینجا را

به آن‌جا، تحمیل می‌کند. اما حتی ژانرهایی مثل وسترن و فیلم‌های گنگستری نیز به رغم تمرکز ظاهری بر دوره‌های خاصی از تاریخ امریکا، دقیقاً همین‌کار را می‌کنند. قهرمانان داستان‌های ژانری تجسم ارزش‌هایی‌اند که جامعه آن‌ها را فضیلت می‌شمرد؛ شرورها هم به نوعی تجسم شیطان‌اند. چنان‌که بعداً و در مطالعه‌ی موردی جداگانه بحث خواهیم کرد، **دلیجان** همانقدر در مورد اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و سیاست‌های اقتصادی امریکا در زمان روزولت است که فیلم **بزرگ‌مرد کوچک**[1] (۱۹۷۰) غرق در عصر [جنگ] ویتنام.

کلود لوی استرواس، مردم‌شناس ساختارگرا (۱۹۷۷)، گفته است که تمام اسطوره‌های فرهنگی بر طبق جفت‌های دوقطبی مفاهیم متضاد ساختار یافته‌اند. چنین رویکردی دعوتی است برای تحلیل فیلم‌های ژانری که می‌خواهند کارشان را با تقلیل کشمکش‌های پیچیده به جنگ کلاه‌سیاه ها و کلاه‌سفیدها پیش ببرند. جیم کیتسِس[2] در مطالعه‌ی مهم‌اش روی وسترن (۱۹۷۰) ابتدا نقشه‌ی کلی مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی را رسم می‌کند که همگی نمونه‌هایی متنوع از کشمکش میان طبیعت وحشی و تمدن‌اند، و بعد به تحلیل آثار چند کارگردان مطرح این ژانر می‌رسد. تحقیق کیتسس بر تمام مطالعات بعدی بر روی وسترن تأثیر گذاشته است؛ با این همه منتقدان، بدون هیچگونه بررسی جزءنگارانه‌ی قابل مقایسه با شیوه‌ی بررسی وسترن، این ساختارهای دوقطبی را در ژانرهای دیگر مشخص نکرده‌اند: به‌جز تنها مورد مورد انتظار، یعنی فیلم‌های وحشت.

1.Little Big Man

2.Jim Kitses

تاریخ و ایدئولوژی

سرگرمی به شکلی گزیرناپذیر حاوی، منعکس‌کننده، و مروج ایدئولوژی است. در همین معنای سرگرمی به مثابه ایدئولوژی است که رولان بارت[1] اصطلاح اسطوره را به کار می‌برد. بارت با نشان‌دادن این‌که دلالت‌های ضمنیِ اسطوره‌ای چه‌طور در دامنه‌ای گسترده از مصنوعات فرهنگی و رخدادها، از محصولات مصرفیِ روزمره گرفته تا رخدادهای ورزشی، حاضرند و منتقل می‌شوند، می‌گوید که «اصل اساسی اسطوره [این است که] تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند»(1972:129)؛ یعنی اسطوره‌های فرهنگی صحه می‌گذارند بر ارزش‌های غالبِ جامعه‌ای که آن‌ها را به عنوان چیزی درست و طبیعی تولید کرده اما جایگزین‌های ایشان و کلاً دیگری‌ها را به حاشیه رانده و نهی کرده است. با ظهور نشانه‌شناسی در دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوج‌گرفتن آن در خلال دهه‌ی ۱۹۸۰ مباحث نقادانه نیز از مدلول فیلم‌ها به کارکردها یا عملکردهای دلالت تغییر جهت یافت؛ از یک فیلم «چه معنایی دارد» به این‌که فیلم چه‌طور معنا را تولید می‌کند. کوشش بارت در ساختارزدایی از رمزگان اسطوره‌ای متونِ فرهنگی هم خوشایند مدرسینی بود که می‌خواستند اثبات کنند ژانرها فراتر از توهم‌زدگی بورژوایی تبلیغی محافظه‌کارانه برای ناظران منفعل‌اند، و هم مطلوب کسانی که رمزگان ژانری را ایجاد زمینه‌ای برای رقابت و توانمندسازی ایدئولوژیکی می‌دانستند. ثابت شد که ژانرهای ملودرام و وحشت به‌ویژه ژانرهایی مناسب برای چنین تحلیلی‌اند، گرچه کارهای نظری متأخر در باب بازنمایی، فضا را برای تحلیل ژانر و جنسیت، نژاد، طبقه و هویت ملی نیز گشوده است.

1.Roland Barthes

گرچه بارت روی هم رفته چندان به سینما نمی‌پردازد، اما ایده‌هایش در مورد اسطوره‌ی فرهنگی، بیشتر نوشته‌های فیلم‌محور پس از او را متأثر کرده است. توصیف بارت از اسطوره‌ی فرهنگی کاملاً مناسب فیلم‌های ژانری است: «اسطوره چیزی را انکار نمی‌کند، برعکس، کارش صحبت‌کردن در مورد آن‌هاست. به زبان ساده، آن‌ها را پالایش، بی‌خطر و معصومشان می‌کند، به آن‌ها شفافیتی می‌دهد که شفافیت خاص توضیح و تفسیر نیست، بلکه شفافیت خاص بیان واقعیت است» (1972:143). عناصر اسطوره‌ی فرهنگی که بارت تعریفشان می‌کند را می‌توان به تمامی در فیلم‌های ژانری یافت: خالی‌کردن تاریخ از داستان، تمایل به امثال و حکم، و ناتوانی از تصویرکردن دیگری. سینمای داستانی کلاسیک هم مثل اسطوره فرهنگ را به طبیعت تبدیل می‌کند: فیلم‌ها به طرقی تعریف شده‌اند که نشانه‌های روایتشان را محو می‌کنند، انگار بیشتر پنجره‌ای بوده‌اند رو به جهان و واقعیاتش تا قابی ساخته شده که همانا یک بازنمود است. فیلم‌های ژانری ضرب‌المثل‌ها را نیز در قراردادهایشان به کار می‌برند: زوج‌های فیلم‌های رمانتیک به هم می‌رسند تا ازدواج و تا آخر عمر به‌خوبی و خوشی زندگی کنند؛ جنایت تاوانی ندارد؛ و چیزهایی در دنیا هست که قرار نیست انسان بداند. در فیلم‌های ژانری، چنان که بارت به شکل کلی در مورد اسطوره‌ی فرهنگی می‌گوید، دیگری تبدیل به هیولا می‌شود، مثلاً در فیلم‌های وحشت؛ یا بیگانه و غریبه می‌شود مثلاً در فیلم‌های ماجرایی. در وسترن‌ها، سرخ‌پوست‌ها هم به عنوان لامذهبانی وحشی نماد شیطان می‌شوند، و هم به عنوان وحشی‌های نجیب و با نگاهی رمانتیک مورد تماشا قرار می‌گیرند، اما به ندرت با ایشان به عنوان شخصیت‌هایی چندبعدی که فرهنگ خاص خودشان را دارد، برخورد می‌شود.

از این منظر، فیلم‌های ژانری تمایل دارند به مثابه‌تأییدات آیینی‌شده‌ی ایدئولوژی غالب خوانده شوند. بنابراین وسترن‌ها واقعاً در مورد دوره‌ای خاص از تاریخ امریکا نیستند بلکه ذکر و وردی‌اند از «سرنوشت غایی» و «پیروزی» غرب. (سرنوشت غایی: اعتقادی میان امریکاییان قرن نوزدهم مبنی بر این‌که تقدیر ایالات متحده آن است که سراسر قاره امریکا را فرا گیرد. م) بدین ترتیب، ژانر مجموعه‌ای از تأییدات اسطوره‌ای در باب فردگرایی، استعمارگرایی و نژادپرستی امریکایی به دست می‌دهد. تمدنی که به درون «طبیعت وحشی» (این کلمه خودش اصطلاحی اسطوره‌ایست که می‌گوید تا قبل از جامعه‌ی آنگلوامریکایی هیچ تمدنی آن‌جا وجود نداشته) نفوذ کرده همیشه تمدن جامعه‌ی امریکایی سفیدپوست طبقه بورژواست. به همین ترتیب، «دیگری» هیولایی در فیلم‌های وحشت عموماً هر آن چیزی است که

وضعیت موجود را تهدید می‌کند، درحالی‌که موزیکال‌ها و کمدی‌رمانتیک‌ها با ارزش‌نهادن به زوج‌های رمانتیک، از ارزش‌های خانوادگی تجلیل می‌کنند.

رابطه‌ی پیچیده‌ی فیلم‌های ژانری با ایدئولوژی محل بحث است. از یکسو فیلم‌های ژانری فانتزی‌های پرهزینه‌ی صنعتی فرهنگی‌اند که آگاهی دروغینی را در ما القا می‌کنند. از این منظر، تکیه‌ی این آثار به قراردادها و پیرنگ‌های ساده، ما را از آگاهی نسبت به مشکلات واقعی جامعه در دنیای حقیقی غافل می‌کند (نگاه کنید به جودیت هس رایت[1] ۲۰۰۳). اما بی‌شک وجود اَشکال کاملاً قراردادی راه را برای بازی‌های ظریف کنایه و هجو و دخل و تصرف نیز باز می‌کند. همانطور که ژان لوپ بورژه[2] اشاره می‌کند، «قراردادی‌بودن فیلم‌های ژانری دلیلی بسیار متناقض برای خلاقه‌بودن آن‌هاست» (2003:51).

فرهنگ توده تمایل دارد تا به ایدئولوژی غالب وفادار بماند، گرچه همیشه مسأله این نیست. خیلی از فیلم‌های وحشت و ملودرام‌ها و نوآرها، در کنار سایر ژانرها، اگر هم ارزش‌های پذیرفته‌شده را واژگون نکنند اما آن‌ها را به پرسش می‌کشند. ژان کومولی[3] و ژان ناربونی[4] در تحلیلی معروف در نشریه‌ی فرانسوی سینمایی کایه دو سینما[5] که پس از وقایع سیاسی جنجالی ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه منتشر شد، هفت رابطه‌ی محتمل میان یک فیلم و «سیاست متنی» آن را مشخص کردند. باربارا کلینگر[6] نیز با تأیید طبقه‌بندی کومولی و ناربونی در مورد فیلم‌های ژانری، تمرکزش را بر دو گروه می‌گذارد: فیلم‌های «الف» که «چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا تنها به عنوان مجراهایی برای هنجارهای ایدئولوژیک موجود» و نیز به عنوان عامل تداوم‌بخش آن‌ها عمل می‌کنند؛ و فیلم‌های «د» که تنشی میان سبک و محتوا را آشکار می‌کنند و بنابراین از پیام ایدئولوژیکشان یک مسأله ساخته و بدین طریق «عامدانه سیستم را از درون اوراق می‌کنند» (2003:78). پم کوک[7](۱۹۷۶) با نگاهی مشابه به فیلم‌های رده ب و فیلم‌های بهره‌بردارانه از سیاهان، معتقد است که ارزش‌های تولیدی این آثار که به پیچیدگی فیلم‌های جریان اصلی هالیوود هم نیست، به‌راحتی از سوی مخاطبان به عنوان بازنمایی [و نه واقعیت] دریافت می‌شود و بنابراین اجازه‌ی جایگاه تماشای نقادانه‌تری را هم می‌دهند.

1.Judith Hess Wright
2.Jean-Loup Bourget
3.Jean Comolli
4.Jean Narboni
5.Cahiers du Cinéma
6.Barbara Klinger
7.Pam Cook

فیلم‌های ژانری اغلب از نظر بینش ایدئولوژیک، و آرمان‌های نقادانه‌شان، در تعارض با محدودیت‌های قراردادهای ژانری قرار می‌گیرند. فیلم **آن‌ها زنده‌اند**[1] (۱۹۸۸) اثر جان کارپنتر[2]، مثال خوبی است. این فیلم علمی-تخیلی در مورد بیگانگانی که با نفوذ به زمین به هیأت انسان درآمدند و میان ما زندگی می‌کنند، درنهایت از همان نمونه‌های سرگرم‌کننده‌ی عامه‌پسندی می‌شود که خودش با انتقاد از آن‌ها آغاز می‌شود. بیگانگان که می‌خواهند منابع زمین را استثمار کنند و در عین حال نژاد بشر را هم آرام نگه دارند، به درون جامعه‌ی انسانی نفوذ و کنترل رسانه‌ها را به دست می‌گیرند، و چیزی را خلق می‌کنند که منتقدان مکتب فرانکفورت آن را حالتی از آگاهی کاذب رمزگذاری‌شده در پیام‌های تلویزیونی می‌نامیدند که به «یک وضعیت هشیاری مصنوعاً ایجادشده و معادل خواب» میدان می‌دهد. مردم باید عینک‌های آفتابی مخصوصی بزنند تا از پیام‌های زیرمتنی رسانه‌ها که ما را به شادبودن و تولید مثل و مصرف ترغیب می‌کنند، آگاه شوند؛ یعنی باید فریب ظاهر متون فرهنگی را نخورند تا بتوانند پیام‌های ایدئولوژیک آن‌ها را رمزگشایی کنند. اما فیلم در نیمه‌راه این دیدگاه را رها می‌کند تا در عوض به یک فیلم اکشن غیرمحتمل تبدیل شود، با قهرمانی به نام نادا (رودی پایپر[3]) که دست‌تنها ایستگاه منحصربه‌فرد خبرپراکنی بیگانگان را تخریب و به این ترتیب جهان را نجات می‌دهد. این فیلم که ابتدا رسانه‌های جمعی را به خاطر فانتزی‌های دروغین و گول‌زننده‌شان مورد حمله قرار می‌دهد، درنهایت تبدیل به یکی از فیلم‌های پایه‌ماجرایی و ابرقهرمانی می‌شود که بسیار وامدار فرهنگ عامه‌پسند است. **آن‌ها زنده‌اند** همچون فیلم **دونده**[4] (۱۹۸۷) درنهایت نیاز به اکشن‌های غیرواقعی را برآورده می‌سازد، حتی اگر رسانه‌ها را به جرم تأمین این نیاز محکوم کرده باشد.

1.**They Live**
2.John Carpenter
3.Roddy Piper
4.**The Runnig Man**

| پویش‌شناسی ژانرها |

ژانرها نه ایستایند نه ثابت. جدا از مشکلات تعریف و مرزبندی، ژانرها فرآیندهایی‌اند که پیش می‌روند. آن‌ها در خلال زمان دچار تغییر می‌شوند، هر فیلم و حلقه‌ی جدید به سنت موجود اضافه می‌شوند و آن را پیرایش می‌کند. برخی منتقدان چنین تغییراتی را انقلاب تعریف کرده‌اند، و بقیه آن را بسط و گسترش دانسته اند، اما هر دوی این اصطلاحات واجد اشارات ارزیابانه‌اند. طبق نظریه‌ی ریک آلتمن[1] تغییرات ژانری را می‌توان بر اساس الگوهای زبان‌شناختی دنبال کرد که در آن تعاریف صفت‌محور اسامی ژانری تکامل می‌یابند و با دورشدن از حالت تثبیت‌شده [اولیه]، به اسامی خودمختار تبدیل می‌شوند. او از ژانر فیلم حماسی مثال می‌زند که فراتر از مرزهای شعر حماسی شکوفا شد؛ و نیز از فیلم‌های موزیکال که از کمدی‌های موزیکال بسط و گسترش یافتند (3-50:1999).

یکی از نخستین نقادانی که «حیات» اَشکال هنری را مطرح کرد هنری فوسیون[2] بود که اظهار کرد خط سیر مشخصی وجود دارد که از «عصر تجربی به عصر کلاسیک، عصر اصلاح، و عصر باروک کشیده شده» (10:1942). برخی منتقدین ژانری نیز وجود یک الگوی تغییر کلی را پذیرفته‌اند که مسیر حرکتش از یک مرحله‌ی ابتدایی تکوینی آغاز شده و با عبور از یک دوره‌ی کلاسیک بیان کهن‌الگویی به مرحله‌ای نظری‌تر رسیده که طی آن قراردادها به جای ارائه‌ی صرف، امتحان شده و مورد پرسش قرار گرفته‌اند، و درنهایت به حالتی کنایی و خودآگاه ختم شده که نوعاً از راه هجو بیان شده است. مثلاً توماس شاتز[3] می‌گوید ژانرها طی فرآیندی بطئ از

1.Rick Altman
2.Henri Focillo
3.Thomas Schatz

«داستانگویی صاف و ساده به فرمالیسم خودآگاهانه» استحاله می‌یابند (1981:38).

هجو نیازمند تماشاگرانی آموخته به قواعد ژانری است، چون فقط وقتی می‌توان مخاطبان را به شکلی مؤثر دست انداخت که از قبل با قراردادهای آثار خاص یا یک ژانر آشنا باشند. در فیلم **فرانکنشتین جوان** (۱۹۷۴) اثر مل بروکس که هجوی است از مجموعه‌فیلم‌های وحشت متعلق به دهه ۱۹۳۰ کمپانی یونیورسال[1]، هیولا (پیتر بویل[2]) نزد دختر کوچکی می‌آید که کنار دریاچه مشغول بازی است، و همراه او مشغول پرت‌کردن گل به داخل آب می‌شود. وقتی دیگر گلی نمانده، دختر معصومانه می‌پرسد حالا باید چه را پرت کنند. سؤال او به تصویری از این موجود پیوند می‌خورد که با حالتی شیطنت‌آمیز به دوربین می‌نگرد. نگاه رابط میان این بازیگر و بیننده‌ی فیلم بر پایه‌ی این آگاهی مشترک شکل می‌گیرد که در معروف‌ترین نسخه از **فرانکنشتین** (۱۹۳۱) هیولا به طور تصادفی دختری را به درون آب می‌اندازد و درحالی‌که معصومانه انتظار دارد شناور بماند، غرقش می‌کند و به این ترتیب خشم روستاییان را بیدار می‌کند. بنابراین شوخی در فرانکنشتین جوان، در ناهمخوان‌بودن معصومیت پرسش دختر با آگاهی ژانری بیننده و هیولا ـ که البته عجیب هم هست ـ ریشه دارد.

اما مراحل ژانری به‌سهولت در دوره‌های تقویمی و پیش‌رونده‌ی مرسوم نمی‌گنجند، گرچه اغلب به طور مشخص با آن‌ها هم‌پوشی دارند. به نظر برخی، دوران شکوفایی وسترن از کلاسیسیسم ادعایی **دلیجان** تا پایان مسیر نظری آن در **این گروه خشن** (۱۹۶۹) در سی سال بعد، و سپس **زین‌های سوزان**[3] مل بروکس[4] که نشانگر پایان وسترن کلاسیک و آغاز مرحله‌ی هجو یا باروک بود. اما وسترن پیشتر و قبل از این دوره‌ی نظری نیز در فیلم‌هایی چون **به غرب برو**[5] (۱۹۲۵) اثر باستر کیتون[6]، **دستری دوباره می‌تازد**[7] (۱۹۳۲، ۱۹۳۹) ؛ و **به غرب برو** (۱۹۴۰) اثر برادران مارکس[8]، مورد هجو قرار گرفته بود. تاگ گالاگر[9] با نگاهی دقیق به وسترن‌های دوران صامت و فرضیات تلویحی چند تن از منتقدان ژانری سرشناس نتیجه می‌گیرد که بر خلاف نگاه مشترکشان، هیچ شاهدی وجود ندارد که تکامل ژانرهای سینمایی به سوی پیچیده‌ترشدن و کامل‌ترشدن صورت گرفته

1.Universal
2.Peter Boyle
3.**Blazing Saddles**
4.Brooks
5.**Go West**
6.**Buster Keaton**
7.**Destry Rides Again**
8.Marx Brothers
9.**Tag Gallagher**

است. مثلاً او صحنه‌ای در **ریو براوو**[10] را نقل می‌کند که در آن مخفیگاه شرور زخمی در طبقه‌ی بالای ساختمان، با قطرات خونی که پایین می‌چکند لو می‌رود، و خاطرنشان می‌کند یک دهه قبل تمهید مشابهی توسط جان فورد در **قطره‌ی سرخ**[11] (۱۹۱۸) به کار رفته و حتی پس از آن به عنوان «تمهید عهد بوقی» از سوی منتقدان رد شده بود (2003:266). گالاگر اصرار می‌ورزد که حتی «یک نگاه اجمالی و سرسری به تاریخ فیلم، بیشتر دورخود چرخیدن را نشان می‌دهد تا رشد و تکامل را» (2003:268).

به نظر می‌رسد تاریخ ژانر، دست‌کم، تا حدی مشخص توسط چرخه‌هایی شکل یافته باشد؛ دوره‌هایی به‌نسبت کوتاه اما قدرتمند که مجموعه‌هایی مشابه از آثار ژانری در خلال آن‌ها تولید شده‌اند. مثلاً در خلال موج تولید فیلم‌های علمی‌ـتخیلی در دهه‌ی ۱۹۵۰، و پس از موفقیت **مرد کوچک‌شونده‌ی شگفت‌انگیز**[12] (۱۹۵۷)، آثاری چون **مرد غول آسای حیرت‌انگیز**[13] (۱۹۵۷)، **حمله‌ی زن پانزده‌متری**[14] (۱۹۵۸) و **حمله‌ی آدم‌های عروسکی**[15] (۱۹۵۸) نیز به دنبالش آمدند: فیلم‌هایی که همگی از جلوه‌های ویژه استفاده کردند تا تفاوت‌های قد و اندازه در انسان‌ها را به رخ بکشند.

فیلم‌های کارآگاهی دهه‌ی ۱۹۳۰ نیز تحت نفوذ چرخه‌ای از فیلم‌های کارآگاهی شرقی و نیز سریال‌ها قرار داشت، که محبوبیت سریال **چارلی چان**[16] در سال ۱۹۳۱ و **چارلی چان ادامه می‌دهد**[17] در پی آن، نقشی تعیین‌کننده در آن داشت. تعدادی بازیگر ـکه هیچکدام هم چینی نبودندـ در بیش از بیست فیلم این مجموعه که ابتدا توسط استودیو فاکس[18] و سپس توسط مونوگرام[19] ساخته شد در نقش چارلی چان بازی کردند، تا این که نهایتاً این مجموعه در سال ۱۹۴۷ به پایان رسید. فاکس قرن بیستم تصمیم گرفت با ساخت سریال **آقای موتو**[20] با شرکت پیتر لوره[21] درنقش کارآگاه ژاپنی‌ـکه نامش در عنوان سریال هم بودـ از موفقیت فیلم‌های چان سود ببرد؛ و مونوگرام هم با مجموعه‌فیلم‌های **آقای وانگ**[22] با بازی بوریس کارلوف[23] پاسخ او

10.**Rio Bravo**
11.**The Scarlet Drop**
12.**The Incredible Shrinking Man**
13.**The Amazing Colossal Man**
14.**Attack of The 50 Foot Woman**
15.**Attack of The Puppet People**
16.**Charlie Chan**
17.**Charlie Chan Carrieson**
18.Fox
19.Monogram
20. **Mr.Moto**
21.Peter Lorre
22.**Mr. Wong**
23.Boris Karloff

را داد. این چرخه که شخصیت‌های کلیشه‌ای شرقی را با ساختاری کارآگاهی و معمایی ترکیب می‌کرد، با شروع جنگ جهانی دوم و بازتعریف شخصیت‌های کلیشه‌ای آسیایی به عنوان دشمن در فیلم‌های جنگی، به پایان رسید. به نظر آلتمن[1] (۱۹۹۹) این چرخه‌ها از زیرشاخه‌های ژانری قابل تفکیک‌اند چراکه استودیوهای مختلف می‌توانند در یک زیرژانر شریک باشند، اما چرخه‌ها تمایل دارند که «انحصاری» باشند، و تحت نام و سلطه‌ی یک استودیوی مشخص؛ مثلاً فیلم‌های زندگینامه‌ای[2] دهه‌ی ۱۹۳۰ برادران وارنر[3] که با **دیزرائیلی**[4] (۱۹۲۹) شروع شد. اما این ادعا نیز محل پرسش است، به‌خصوص پس از افول نظام استودیویی. در سال‌های اخیر موفقیت اکشن پرفروشی چون **سرعت**[5] (۱۹۹۴، فاکس قرن بیستم) با پیرنگی مهیج در مورد بمبی کارگذاشته‌شده در اتوبوسی که با توقف آن منفجر می‌شود، با فیلم **قطار پول**[6] (۱۹۹۵، کلمبیا) و **تیر شکسته**[7] (۱۹۹۶، فاکس قرن بیستم) دنبال شد که قطارهای دزدیده شده داشتند؛ و نیز با فیلم **اره‌ماهی**[8] (۲۰۰۱، برادران ورانر) که در آن یک هلیکوپتر اتوبوسی را به هوا بلند می‌کرد. **غوغا در برونکس**[9] (۱۹۹۶، گلدن هاروست/ نیو لاین سینما[10]) نیز با آن هاورکرافت[11] گریزپایش که با بودجه‌ی کانادا و هنگ‌کنگ ساخته و تولید شد، قدرت عمل این چرخه‌ها را نه‌تنها بین استودیوها بلکه در سراسر جهان نشان می‌دهد.

به نظر جان کاولتی[12] تغییرات بنیادی عمیقی در فیلم‌های ژانری امریکایی در دهه‌ی ۱۹۷۰ و در تمام ژانرها رخ داده است. فیلم‌های ژانری آن دوره که از اسطوره‌بودن خود آگاه بودند، به چهار روش به این امر واکنش نشان دادند: مضحکه‌های طنزآمیز، نوستالژی، اسطوره‌زدایی، و بازتأیید (2003:243). این رشد و گسترش تا حدی نتیجه‌ی مرگ «اداره‌ی سانسور» در سال ۱۹۷۶ و تداوم ازهم‌گسیختگی نظام سنتی استودیوها بود و به کارگردانان اجازه‌ی آزادی عمل بیشتری در دوره‌ای بدبینانه‌تر و مأیوس‌تر را می‌داد. همچنین عمومیت‌یافتن نظریه‌ی مؤلف ـ که در فصل بعد مورد بحث قرار می‌گیرد ـ به نسل «بچه‌های لوس سینما» (کارگردانان جوان‌تری

1.Altman
2.biopics
3.Warner Bros
4.**Disraeli**
5.**Speed**
6.**Money Train**
7.**Broken Arrow**
8.**Swordfish**
9.**Rumble in the Bronx**
10.Golden Harvest/New line Cinema
11.Hovercraft
12.John Cawelti

نظیر مارتین اسکورسیزی[۱۳]، استیون اسپیلبرگ[۱۴]، رابرت آلتمن[۱۵]، فرانسیس فورد کاپولا، برایان دی پالما[۱۶]، و جان کارپنتر) اجازه داد تا به جای قراردادهای اجباری، به دل‌خواهشان فیلم‌های ژانری بسازند. فیلم‌هایی نظیر **پدرخوانده**[۱۷] (۱۹۷۲) و **اینک آخرالزمان**[۱۸] (۱۹۷۹) اثر کاپولا؛ **خیابان‌های پایین شهر**[۱۹] (۱۹۷۳) و **نیویورک،نیویورک**[۲۰] (۱۹۷۷) اسکورسیزی؛ **مک‌کیب و خانم میلر**[۲۱]، **خداحافظی طولانی**[۲۲]، و **نشویل**[۲۳] (۱۹۷۵) اثر آلتمن؛ و **خواهران**[۲۴](۱۹۷۳)، **شبح پارادایز**[۲۵] (۱۹۷۵)، و **وسواس**[۲۶] (۱۹۷۶) اثر دی پالما همگی فیلم‌هایی ژانری از کارگردانانی‌اند که با تماشای فیلم‌های ژانری در تلویزیون و بررسی آن‌ها در برنامه‌های سینمایی آکادمیک بزرگ شده بودند. این فیلم‌سازان با داشتن هوش و قریحه‌ای به‌روزتر، بی‌شک فیلم‌هایی ژانری ساختند که از اسطوره‌ی ژانری هم‌زمان سرشار و رها بودند.

به نظر کاولتی تغییرات در فیلم‌های ژانری این دوره چنان عمیق بودند که از خود می‌پرسیم آیا ژانرهای سینمایی سنتی خود را مضمحل نکرده‌اند؟ و سپس به این فرضیه می‌رسد که «آن اسطوره‌های فرهنگی که این فیلم‌ها زمانی متجسم‌شان می‌کردند، دیگر کاملاً جوابگو و مناسب نیازهای خیال‌پردازانه‌ی زمانه ما نبودند»(2003:260). مطمئنا در لحظات تاریخی مختلف، ژانرهای مختلف درجات مختلفی از محبوبیت را به شکلی مختلف دریافت کرده‌اند. چنان که لئو براودی[۲۷] توضیح می‌دهد:

فیلم‌های ژانری اساساً از مخاطب می‌پرسند «هنوز هم می‌خواهی این را باور کنی؟» محبوبیت یعنی این‌که مخاطب بگوید «بله». اما تغییر در ژانر وقتی رخ می‌دهد که مخاطب بگوید «این شکلی که قبولش کرده‌ایم خیلی کودکانه است. چیز پیچیده‌تری نشانمان بدهید.» (1977:179)

سرگذشت پرفراز و نشیب وسترن‌ها شاید دراماتیک‌ترین مثال از تغییرات مورد قبول مخاطبان باشد. این ژانر که زمانی ستون اصلی تولیدات استودیویی هالیوود بود، پس از وسترن‌های هجوگونه و تجدید نظرطلب دهه ۱۹۷۰ به‌شدت افول کرد. در دوران پساویتنام به نظر می‌رسید

13.Martin Scorsese
14.Steven Spilberg
15.Brian de Palma
16.John Carpenter
17.**The Godfather**
18.**Apocalypse Now**
19.**Mean Streets**
20.**New York, New York**
21.**Mc abe and Mrs.Miller**
22.**The long Goodbye**
23.**Nashville**
24.**Sisters**
25.**Phantom of the Paradise**
26.**Obsession**
27.Leo Braudy

که وسترن‌ها دیگر نمی‌توانند آن رضایت خاطر پیشین را ایجاد کنند. مثلاً با توجه به جنگ‌های مفتضح و عملیات نظامی نخ‌نمایی که از جنگ کره به بعد وجه مشخصه‌ی ارتش امریکا شده بود، تماشاگران در مورد کارایی نیروهای ارتشی‌شان به شک افتاده، و بنابراین قبول بی‌چون‌وچرای قراردادهای ژانری، از جمله سواره‌نظامی را که [لحظه‌ی آخر] قاطعانه به نجات می‌آید سخت میافتند؛ مثل وقتی که در **دلیجان**، جوخه‌ای درست سربزنگاه از راه می‌رسد تا همه را نجات دهد.

اگرچه جرج بوش توانست برای افزایش پشتیبانی‌های داخلی در جنگ علیه تروریسم به فصاحت و بلاغت وسترن استناد کند، اما تماشاگران معاصر ترجیح می‌دهند ظهور یک‌باره‌ی سواره‌نظام در **دلیجان** را مسخره کنند. اما اساساً همان قرارداد است که تماشاگر را می‌فریبد تا هان سولو[1] (هریسون فورد[2])ی **جنگ ستارگان**[3] (۱۹۷۷) را تماشا کنند که برای آخرین مرحله‌ی مبارزه با «ستاره‌ی مرگ»، برمی‌گردد. وام‌گیری جرج لوکاس[4] از قراردادهای ژانری در فیلم ماجرایی فضایی و پرفروشش، نقطه‌ی آغاز غصب جایگاه وسترن در خیال‌پردازی‌های مردم‌پسند توسط فیلم‌های علمی-تخیلی است. در واقع خیلی از فیلم‌های علمی-تخیلی شبیه وسترن‌هایند؛ با فضایی که به قول گفتار معروف صدای خارج از متن در آغاز سفر ستاره‌ای، تبدیل به «آخرین مرز» شده است. در گستره‌ی بی‌قانون فضا، قهرمانان و شرورها به جای ششلول تفنگ‌های لیزری‌شان را می‌چرخانند، کابوهای چابک‌سوار فضایی به جای سواری بر اسب‌ها روی جت و موشک نشسته‌اند، و بیگانه‌ها-چنان که فیلمی مثل **ملت بیگانه**[5] (۱۹۸۸) به صراحت بیان می‌کند- به جای سرخ‌پوست‌ها نقش دیگری رنگین‌پوست را عهده‌دار شده‌اند. لوکاس در جنگ ستارگان صحنه‌ای را که لوک اسکای واکر[6] (مارک هامیل[7]) می‌بیند عمه و عموخوانده‌اش کشته شده و خانه‌ی زادگاهشان توسط سپاه طوفان نابود شده است، به عنوان تجلیلی از صحنه‌ای مشابه در فیلم **جویندگان**[8] (۱۹۵۶) طراحی کرد که طی آن اتان ادوارد[9] (جان وین) جسدهای هتک‌حرمت‌شده و سوخته‌ی خانواده‌ی برادرش را بعد از حمله‌ی سرخ‌پوست‌ها پیدا می‌کند. در ادامه چرخه‌ای از اقتباس‌های علمی-تخیلی از وسترن‌های معروف به راه افتاد؛ از جمله **معدن دشمن**[10] (۱۹۸۵) که

1.Han Solo
2.Harrison Ford
3.**Star Wars**
4.George Lucas
5.**Alien Nation**
6.Luke Skywalker
7.Mark Hamill
8.**The Searchers**
9.Ethan Edwards
10.**Enemy Mine**

بازسازی **تیر شکسته** (۱۹۵۰) بود، **سرزمین دورافتاده**[11] (۱۹۸۱) یا نسخه‌ای از **صلاة ظهر**[12] که به جای شهری مرزی در یک معدن می‌گذشت، و نبرد **ماوراء ستاره‌ها**[13] (۱۹۸۰) که بازسازی **هفت دلاور**[14] (۱۹۶۰) ی بود که خودش بازسازی **هفت سامورایی**[15] (۱۹۵۴) آکیرا کوروساوا[16] به شمار می‌رفت.

اسطوره‌ی وسترن در ژانری متفاوت همچنان به حیاتش ادامه می‌دهد، البته ژانری که شمایل‌شناسی‌اش بیشتر تکنولوژیک است تا روستایی، شاید چون به تجربیات امروزه‌ی ما نزدیک‌تر است. وسترن‌ها اساساً زمانی به مخاطب معرفی شدند که مدرنیته مرزهای غرب را درنوردیده بود. اما امروزه چون با کامپیوترها بیشتر آشناییم تا با اسب‌ها، و بیشتر مایلیم مرزهای جدید فضای مجازی را کشف کنیم تا طبیعت وحشی را، پس وسترن‌های کلاسیک هم عمدتاً با فیلم‌های علمی-تخیلی جانشین شده‌اند. آلتمن معتقد است ژانرها هم از عناصر معنایی و هم از عناصر نحوی ترکیب یافته‌اند (شکل نامشخصی از تمایز میان شمایل‌شناسی و قراردادها با مضامین و ساختارهای روایی، یا همان تمایز فرم‌های بیرونی و درونی) و از وسترن‌ها به عنوان یکی از ژانرهایی یاد می‌کند که «ماندگار»بودنش ثابت شده چون «نحو بسیار منسجم و فصیحی را ایجاد کرده است» (1999:225). ظاهراً دگرگونی موفقیت‌آمیز وسترن‌ها به تصاویر خیالی فیلم‌های علمی-تخیلی، شاهد این مدعاست.

11.**Outland**
12.**High Noon**
13.**Battle Beyond the Stars**
14.**Magnificent Seven**
15.**The Seven Samurai**
16.Akira Kurosawa

| مطالعه‌ی موردی: فیلم‌های وحشت_هجوم ربایندگان بدن، و شب مردگان زنده |

جدا از وسترن، در مورد فیلم‌های وحشت بیشتر از هر ژانر دیگر نوشته‌اند. و از میان تمام این کارها، بی‌شک تأثیرگذارترینشان آثار رابین وود[1] بوده‌اند. وود با ترکیب جنبه‌هایی از تحلیل‌های مارکسیستی، روان‌کاوانه، فمینیستی، و ساختارگرا، ساختاری دراماتیک و ساده را به عنوان هسته‌ی مرکزی این ژانر معرفی می‌کند: آن‌ها «کابوس‌های جمعی ما هستند... که در آن یک هیولا بهنجاربودن را تهدید می‌کند» (1979b:10). او این ژانر را تجلی دیدگاه فروید مبنی بر بازگشت امیال سرکوب‌شده می‌داند: یعنی فیلم وحشت آن تناقضات فرهنگی و ایدئولوژیکی را که به طرق دیگر انکار می‌کنیم، بیان می‌کند. به نظر وود سوژه‌ی فیلم وحشت «کشمکش بر سر به‌رسمیت شناختن تمام چیزهایی است که تمدن ما در خود سرکوب یا با آن‌ها مبارز کرده است». بنابراین منشأ وحشت، یعنی هیولا، «دیگری» است در معنایی که بارت به کار برده: آن‌چه از خودمان که نمی‌توانیم بپذیریمش و بنابراین با فرافکنی آن به بیرون و به چیزی دیگر، انکارش می‌کنیم. وود فهرستی از «دیگری»های خاص ژانر وحشت ارائه می‌دهد: زنان، طبقه‌ی پرولتاریا، فرهنگ‌های دیگر، گروه‌های قومیتی، ایدئولوژی‌ها یا نظام‌های سیاسی بدیل، کودکان، و منحرفان از هنجارهای جنسی (1979b:9-11). تمام این موارد توسط منتقدان این ژانر و طی سه دهه‌ی اخیر مرور شده‌اند، اما آخرین تقسیم‌بندی یکی از مکررترین حوزه‌های کاوش بوده است.

تعریف موجز و مفید وود به او اجازه می‌دهد تقابل دوتایی و اساسی در فیلم‌های وحشت

1.Robin Wood

را تقابل میان [امر] هیولایی و [امر] بهنجار بداند و بگوید که وضعیت ایدئولوژیک در هر فیلم مفروض وحشت، با رابطه‌ی میان این دو اصطلاح بیان می‌شود؛ و بر مبنای چنین رابطه‌ایست که یک فیلم وحشت از آن‌چه «بهنجار» است و آن‌چه که «هیولایی»، تعریفی به دست می‌دهد. به طور عام، فیلم‌های محافظه‌کارانه از وضعیت موجود ایدئولوژیکی حمایت می‌کنند، و عملاً انحراف از بهنجار به هیولایی را شیطانی‌شدن می‌دانند. در مقابل، نمونه‌های تجددطلب‌تر این ژانر که این ارزش‌ها را به چالش می‌کشند، چه با همدلی با مخلوقات هیولایی و چه با نمایش جامعه‌ی بهنجاری که خودش به نوعی ترسناک است، هر نوع تمایز ساده میان [امر] بهنجار و [امر] هیولایی را به پرسش می‌گیرند.

اکثر فیلم‌های وحشت در تعریف «بهنجاری» به عنوان زوج تک‌همسر و غیرهمجنسگرا، خانواده، و نهادهای اجتماعی (پلیس،کلیسا،ارتش) که از آن‌ها دفاع و حمایت می‌کنند، متفق‌القول‌اند. هیولای این فیلم‌ها بازتابی است از اضطراب ایدئولوژی حاکم در مورد خودش و تداومش، اما ملبس به جامه‌ی بدل یک دیگری عجیب و غریب؛ آن‌چه وود آن را «بازگشت محتوم میل سرکوب‌شده» می‌نامد. خیلی از فیلم‌های وحشت دوست دارند بگذارند مخاطبشان با مقام هیولا به عنوان یک غریبه همذات‌پنداری کنند، اما نهایتاً و با شکست‌دادن هیولا به دست شخصیت‌هایی که بازنمایی اقتدار اجتماعی‌اند، هر پاسخ بالقوه‌ی براندازی را عقیم نگه می‌دارند. بر طبق یکی از مهم‌ترین قراردادهای ژانری در بیان این نیروی ایدئولوژیک، قهرمانان پیروز به بقایای معدوم هیولا خیره می‌شوند، و عمیقا در فکر فرو می‌روند که چیزهای خاصی وجود دارند که قرار نیست انسان بداندشان.

در رمان **دراکولا**[1] (۱۸۹۷) اثر برام استوکر[2]، کنت[3] خون‌آشام آشکارا معرف جنسیت‌ای از بندرها شده است که در دوران ویکتوریایی یعنی زمان انتشار این اثر به‌شدت سرکوب می‌شد. نسخه‌های سینمایی که متعاقباً در مورد خون‌آشامان ساخته شده‌اند، با طیف وسیعی از تفاسیر گوناگون همساز بوده‌اند، از جمله فاشیسم (**نشان خون‌آشام**[4]، ۱۹۴۴)، مارکسیسم (**دراکولای اندی وارهول**[5]، با نام بین‌المللی **خون برای دراکولا**[6]، ۱۹۷۴)، و

1.**Dracula**
2.Bram Stoker
3.Count
4.**Mark of the Vampire**
5.**Andy Warhol's Dracula**
6.**Blood for Dracula**
7.**Blacula**
8.**Vampire in Brooklyn**

نژاد (**بلاکولا**[۷]، ۱۹۷۲؛ **خون‌آشام در بروکلین**[۸]). اما این جنبه‌ی جنسی ماجراست که همیشه دل‌مشغولی غالب فیلم‌های خون‌آشامی بوده است، خواه در قربانیان سرحال فیلم استودیو همر[۹] با عنوان **وحشت دراکولا**[۱۰] (۱۹۵۸)، خواه در رمانتیسیسم اغواگرایانه‌ی فیلم دراکولا (۱۹۷۹) اثر فرانک لانگلا[۱۱]، و خواه در فیلم‌های خون‌آشامی لزبینی نظیر **دختران تاریکی**[۱۲] (۱۹۷۱) و **خون‌آشام مخملی**[۱۳] (۱۹۷۱).

مثلاً همین جنبه، نکته‌ی مؤکد مشهورترین فیلم خون‌آشامی یعنی **دراکولا** (۱۹۳۱) اثر تاد براونینگ[۱۴] است. این فیلم که پایه‌ی آن نمایشی (۱۹۲۷) بود که خودش هم از روی رمان (۱۸۹۷) اجرا شده بود، امروزه بیشتر تأتری به نظر می‌رسد، جلوه‌های ویژه‌اش قانع‌کننده نیستند (دراکولا، وقتی خفاش می‌شود، چیزی بیش از یک اسباب‌بازی پلاستیکی آویزان روی سیم به نظر نمی‌رسد)، و بیشتر کنش‌ها از جمله مرگ خون‌آشام در نقطه‌ی اوج هم خارج از صحنه رخ می‌دهند. نگاه فیلم بهنجار، هیولایی و رابطه‌ی بینشان تقریباً اجمالی است اما تجسدی که بلا لوگوژی[۱۵] ـ ابتدا روی صحنه‌ی تأتر و بعد در فیلم کلاسیک کمپانی یونیورسال ـ به کنت مرده/زنده‌ی این فیلم می‌بخشد، به نماد آشنای خون‌آشامان سینمایی تبدیل شده است. لهجه‌ی خارجی دراکولا، همراه سلوک و عنوان اشرافی‌اش، او را به عنوان یک «دیگری» ارائه می‌دهند: نسخه‌ای هیولایی‌تر از اشراف‌زاده‌های شهوتران که در ادبیات انگلیسی و از رمان **پاملا**[۱۶] (۱۷۴۰)ی ساموئل ریچاردسون[۱۷] به بعد برایمان آشنا بوده‌اند.

در داستان مورد نظر، رینفیلد[۱۸] (دوایت فرای[۱۹]) پس از سواری خوف‌آوری در کوه‌های کارپاتیان در اروپای شرقی، به قلعه‌ی دراکولا می‌رسد تا انعقاد یک قرارداد ملکی لندنی را با دراکولا تمام کند. رینفیلد به یکی از غلامان دراکولا تبدیل می‌شود و از او در خلال سفر دریایی‌اش تا لندن محافظت می‌کند. دراکولا به محض ورود به لندن به لوسی وستون[۲۰] جوان (فرانسیس دِید[۲۱]) حمله می‌کند و او را به خون‌آشام تبدیل می‌کند. وقتی در ادامه دراکولا

9.Hammer Studio
10.**Horror of Dracula**
11.Frank Langella
12.**Doughters of Darkness**
13.**The Velvet Vampire**
14.Tod Browning
15.Bela Lugosi
16.Pamela
17. Samuel Richardson
18.Renfield
19.Dwight Frye
20.Lucy Weston
21.Frances Dade
22.Mina
23.Helen Chandler

سروقت دوست لوسی یعنی مینا[۲۲] (هلن چندلر[۲۳]) می‌رود، پدر مینا متخصصی به نام دکتر آبراهام ون هلسینگ[۱] (ادوارد ون سالون[۲]) را خبر می‌کند، و او هم درمی‌یابد این کنت اسرارآمیز در حقیقت خون‌آشام است. در نقطه‌ی اوج فیلم، ون هلسینگ با کمک نامزد مینا یعنی جان هارکر[۳] (دیوید منرز[۴]) دراکولا را تا کنامش تعقیب می‌کند و او را از بین می‌برد.

ون هلسینگ در دراکولا، بی هیچ شباهتی به ابرقهرمانی که بعداً و در فیلم **ون هلسینگ** (۲۰۰۴) به آن تبدیل شد، انسانی است نیک‌خواه با حمایتی پدرسالارانه؛ مردی اهل علم که برای تشخیص این‌که پای خون‌آشام در کار است از منطق استقرایی بهره می‌برد، و علمش را با عملش در هم می‌آمیزد و قهرمان جوان یعنی هارکر را هم وارد گود می‌کند تا در محو تهدید خون‌آشام به او کمک کند و دراکولا را تا کنامش تعقیب نماید. این مخلوق نابود می‌شود و بنیاد خانوادهٔ تک‌همسری مستحکم. آخرین نمای فیلم، در کنار دراکولایی که اینک بالاخره می‌تواند در آرامش بیاساید و زوج جوان که از پلکانی بلند به سمت نور آسمانی روز بالا می‌روند، با نوای دل‌گرم‌کننده‌ی ناقوس عروسی در موسیقی متن فیلم همراهی می‌شود و در همان حال فیداوت پایانی هم می‌گوید که آن‌ها تا ابد به‌خوبی و خوشی زندگی خواهند کرد.

***

هجوم ربایندگان بدن[۵] (۱۹۵۶) هم مثل **دراکولا** بحث‌هایی پیرامون مسائل زنان و استقلال روبه‌رشد آنان به راه انداخت، اما این فیلم بیشتر روی علایق اجتماعی و سیاسی معاصرش تمرکز داشت. در خلال دهه‌ی ۱۹۵۰ ترس واقعی و بالقوه‌ی ناشی از اضطراب عصر اتم و جنگ سرد، باعث شد کنت قرون وسطایی برام استوکر از جهاتی به‌روز به نظر برسد. وود با یادآوری بحث کاولتی درباره‌ی فیلم‌های ژانری دهه‌ی ۱۹۷۰ می‌گوید در جامعه‌ی به لحاظ جنسی آزادمنش‌تر امروز، دیگر باید به خون‌آشام سنتی به چشم یک نابه‌هنگامی نگریست و آن را کنار گذاشت (1996:378). خون‌آشامان سینمایی بسیاری از سال ۱۹۸۳ به این‌سو ظهور کردند، یعنی از همان زمانی که وود پیش از همه و مصرانه گفته بود دیگر کنت نامرده را باید به حال خود گذاشت در آرامش بیاساید، اما دیدگاه‌های آخرالزمانی لشکر نامرده‌ها، بیشتر مناسب حال ترس ناشی از نابودی بالقوه‌ی اتمی و بیولوژیکی است؛ از جمله فیلم‌های **هجوم ربایندگان بدن** و **شب مردگان زنده**. این فیلم‌های

1.Dr Abraham Van Helsing
2.Edwrd Van Sloan
3.John Harker
4.David Manners
5.**Invasion of the Body Snatchers**
6.**Nosferatu**

وحشت از [مضمون] همراهی دراکولای برام استوکر با بلا و ابتلا (نمایش مستقیم در **نوسفراتو**[۶] (۱۹۲۲) اما نه در **دراکولا**) بهره می‌جویند اما بلا را بیشتر در مقیاسی ملی مجسم می‌کنند تا در مقیاسی فردی. در **هجوم ربایندگان بدن**، جامعه از سوی المثناهای بی‌احساسی تهدید می‌شود که زامبی‌هایی نسخه‌برداری‌شده‌اند و مثل خون‌آشام‌ها ذهن و روح و بدن ما را می‌خورند. در دورانی که امریکایی‌ها خود را هم از داخل و هم از خارج مورد تهدید می‌دیدند، این فیلم، استعاره‌ای ترسناک اما مبهم از هیولا به عنوان نفوذ کمونیست‌ها و همسانی خزنده به دست می‌داد.

داستان طی فلاش‌بک و توسط پزشکی بسیار آشفته‌حال به نام مایلز بِنِل[۷] (کوین مک‌کارتی[۸]) برای دکتر و روان‌کاو دیگری در اتاق اورژانس بیمارستانی روایت می‌شود. دکتر بنل توضیح می‌دهد که پس از برگشت از یک کنفرانس به منزلش در شهر کوچک سانتامیرا با پدیده‌ای روبرو شده است که در بدو امر به نظر می‌رسیده توهم جمعی هم‌شهری‌هایش باشد که دچار ذهنیت پارانویید شده‌اند و اعضای خانواده یا دوستانشان را قلابی می‌پندارند. همسر سابق او یعنی بکی[۹] (دانا وینتر[۱۰]) به شهر برمی‌گردد و آن‌ها برای شام بیرون می‌روند، اما برنامه‌شان به هم می‌خورد چون دوستانشان جک[۱۱] (کینگ دوناوان[۱۲]) و تدی[۱۳] (کارولین جونز[۱۴]) تلفن می‌زنند و به مایلز اصرار می‌کنند به منزل آن‌ها برود. آن‌ها در منزل جک پیکری جسدگونه و اسرارآمیز را پیدا می‌کنند که گرچه هنوز شکلش کامل نشده است اما شباهت غریبی با جک دارد. صبح روز بعد هر دو زوج بدن‌های همسان‌سازی‌شده‌ی خودشان را کشف می‌کنند که در گلخانه مایلز از غلاف‌های سبز بزرگی – مثل غلاف لوبیا سبز- بیرون زده‌اند. زوج‌ها از هم جدا می‌شوند و سعی می‌کنند بگریزند، و نهایتاً مایلز و بکی پشت به پشت هم می‌دهند و در دفتر مایلز پنهان می‌شوند. روز بعد جک که حالا به انسانی غلافی تبدیل شده همراه دیگر نسخه‌های غلافی پیدایش می‌شود تا حواس مایلز و بکی را پرت کنند و آن‌ها به خواب بروند. اما آن دو موفق به فرار می‌شوند و برای پنهان‌شدن از دست اهالی شهر که در تعقیبشان‌اند، به معدنی متروک پناه می‌برند. بکی بالاخره خوابش می‌برد و به یک انسان غلافی تبدیل می‌شود، و سپس کل شهر را از مکان اختفای مایلز آگاه می‌کند. مایلز به بزرگ‌راهی در آن نزدیکی می‌گریزد، آن‌جا

7.Miles Bennell
8.kevin McCarthy
9.Becky
10. Dana Wynter
11.Jack
12.King Donovan
13.Teddy
14.Carolyn

۶.هجوم ربایندگان بدن: بیگانه‌های غلافدار امنیت خانه‌ها را تهدید می‌کنند.

وسط خطوط بزرگ‌راه شلوغ و پرترافیک می‌ایستد، و رو به دوربین خطاب به رانندگان بی‌اعتنا فریادی اخطارآمیز می‌کشد («شما نفر بعدی هستین!»)؛ و درنهایت یک فیداوت ما را به زمان حال برمی‌گرداند که مایلز مشغول بازگویی داستانش در بیمارستان است.

دان سیگل[1] کارگردان می‌خواست فیلمش را همین‌جا تمام کند، اما کمپانی آلاید آرتیستز[2] مجبورش کرد نمایی روایتی به انتهای کار اضافه کند که قصه را به فلاش‌بک تبدیل می‌کرد. در این پایان جدید، مایلز داستانش را تمام می‌کند و مخاطبانش مطمئن شده‌اند که او دیوانه شده است، اما در آخرین دقیقه راننده‌ی کامیونی مجروح را روی برانکار برای جراحی می‌آورند و در همان حال امدادگران توضیح می‌دهند او را در سانتاماریا پیدا کرده‌اند که زیر غلاف‌های عجیب و غریبی مدفون

1.Don Siegel
2.Allied Artists
3.Whit Bissell

شده بوده. دکتر روان‌کاو (ویت بیسل[۳]) که حالا حرف مایلز را باور کرده است به کارمندان دستور می‌دهد تا با تلفن FBI و رییس‌جمهور را خبر کنند. این پایان تحمیلی شاید پایانی خوش به نظر بیاید اما در حقیقت پایان مناسبی را که فیلم وحشتی مثل **دراکولا** داشت، ایجاد نمی‌کند. چون FBI یا هرکس دیگر چه‌طور می‌تواند حمله‌ای غلافی را که اینک دامنه‌اش از شهر سانتاماریا بسیار فراتر رفته است، مهار کند؟ پایان این فیلم از پایان رمان جک فینی[۴]، منبع ساخت فیلم، خیلی مبهم‌تر باقی می‌ماند چون در کتاب، مایلز مزرعه‌ی غلاف‌های در حال رشد را به آتش می‌کشد و آن‌هایی را هم که نسوخته‌اند مجبور به صعود به آسمان و عقب‌نشینی از زمین می‌کند.

ابهام پایانی فیلم حاکی از نامشخص بودن موضع آن نسبت به [مفاهیم] بهنجار و هیولایی است. انسان‌های غلافی دیگری‌های ترسناک و بدون احساسی‌اند که می‌خواهند بشریت را نابود سازند. همچون مورچه‌های غول‌اسای فیلم **آن‌ها!** [۵] (۱۹۵۴)، انسان‌های بدون احساس غلافی («دیگر نه عشق، نه زیبایی، نه رنج») هم در خدمت ذهنیتی سوسیالیستی‌اند که تهدید به سرنگونی امریکا دارد. آدم‌های غلافی در میدان شهر جمع می‌شوند، با علامتی در سکوت گردهم می‌آیند تا با غلافدارشدن آلودگی را به شهرهای اطراف هم منتشر کنند. در عین حال این آدم‌ها اغراقی هولناک از ازخودبیگانگی زندگی مدرن امریکایی هم هستند: همانطور که مایلز در حین پنهان‌شدن در دفترش می‌دید، «من عملاً دیدم که مردم چه‌طور گذاشته‌اند تا انسانیتشان از وجودشان پاک شود... ما قلب‌هایمان را بسته‌ایم. سنگدل شده‌ایم.» درنقطه‌ی اوج داستان، تمام مردم شهر مایلز و بکی را تا بالای پلکانی طولانی در روی تپه‌ها تعقیب می‌کنند، و زنگ‌های خطر شهر هم با حالتی شوم به صدا درآمده‌اند. این جماعت دنبال مخالفانی چون مایلزند، و آدم را یاد کمیته‌ی بررسی فعالیت‌های ضدامریکایی می‌اندازند که چندسال قبل مخالفان را شکار می‌کرد. نزدیک‌بودن نسبی بزرگ‌راهی که مایلز نهایتاً به آن می‌رسد، باری بسیار ترسناک به داستان می‌دهد چون تأکیدی است که این حمله‌ی کابوس‌گونه چه‌قدر به مسیر تمدن نزدیک است. اتوموبیل‌ها سپر به سپرند و راننده‌ها به آن‌چه در اطرافشان می‌گذرد بی‌توجه؛ و با این شتابی که به سمت ناکجا دارند، هم‌اینک نیز بیگانه شده‌اند.

فیلم کاری می‌کند تا چیزهای پیش‌پاافتاده و عادی، تهدیدآمیز به نظر برسند؛ مثلاً

4.Jack Finney
5.**Them!**
6.Wilma
7.Virginia Christine

صحنه‌ای که مایلز و بکی به دیدن دخترعموی بکی یعنی ویلما[۶] (ویرجینیا کریستاین[۷]) می‌روند که به این نتیجه رسیده است که عمویش آیرا[۱] دیگر عمویش آیرا نیست. هیچ اتفاق دراماتیکی نمی‌افتد جز این که آیرا در تصویری کمی اریب نشان داده می‌شود، انگار کار پیش‌پاافتاده‌ای مثل چمن‌زنی یا وراجی در مورد هوا از سمت او مصداق ِ بودن ِ کاسه‌ای زیر نیمکاسه است. این فیلم، حتی پیش از **روانی**، وحشت‌های موجود در جهان روزمره را نشان داد. فیلم با کالیفورنیای جنوبی آفتابی آغاز می‌شود اما تدریجاً تاریک‌تر و تهدیدآمیزتر می‌شود؛ روندی موازی با فضاهای تنگ و کوچکی که شخصیت‌ها در آن پناه می‌گیرند، از زیرزمین بکی گرفته تا کمد دفتر مایلز و حفره‌ی توی زمین در معدن. تصویر مایلز و بکی که در تاریکی شب و در جست‌وجوی جایی برای مخفی‌شدن در میان کوچه می‌دوند، نوآرهای کلاسیک مبتنی بر «زوج خلاف‌کار»، مثلاً **تنها یک‌بار زندگی می‌کنید**[۲] (۱۹۳۷) یا **شب آن‌ها را حرکت می‌دهد**[۳] (۱۹۴۹) را به یاد می‌آورد. همچون در فیلم **چه زندگی فوق‌العاده‌ای!**، این شهر هم از یک شهر امریکایی شاعرانه‌ی کوچک در نقاشی‌های نورمن راکولی[۴] به کابوسی هولناک تبدیل می‌شود.

***

دریک داگلاس[۵] در توضیح سرچشمه و نیروی منحصربه‌فرد زامبی‌ها ـ تنها هیولای سینمایی مهم با ابعادی افسانه‌ای که از دنیای جدید (امریکا. م) برخاسته ـ آن را تصویری هولناک از بردگان سیاه در امریکا و بی‌ارادگی ابدی آن‌ها می‌داند (Douglas 1969:158-71). این معنا از نخستین فیلم زامبی‌محور مهم یعنی **زامبی سفید**[۶] (۱۹۳۲) مستفاد می‌شود، که طی آن یکی از کارگران مُرده/زنده‌ی یک کارخانه شکر داخل دستگاه خردکن خرد می‌شود در حالی که بقیه خیلی مصمم به کارشان ادامه می‌دهند و همچنان چرخ استثمارگر کاپیتالیستی را می‌چرخانند. زامبی‌های معاصرتر به عنوان استعاره‌هایی از رفتارهای گروهی مدرن تصویر شده‌اند (Waller 1986:279)؛ رویکردی که بدواً با **شب مردگان زنده** اثر سال ۱۹۶۸ جرج ای. رومرو[۷] آغاز شد، و سپس

1.Ira
2.**You Only Live Once**
3.**They Drive by Night**
4.Norman Rockwell، نقاش و تصویرگر موضوعات مردم‌پسند. م
5.Drake Douglas
6.**White Zombie**
7.**George A.Romero**
8.**Shaun of the Dead**
9.**Fido**

در **شانِ مرده‌ها**[۸] (۲۰۰۴) و **فیدو**[۹] (۲۰۰۶) به مرزهایی کمدی رسید. **شب مردگان زنده** بسیاری از قواعد ژانری را زیر و رو می‌کند، و شاید چون مستقل و خارج از هالیوود ساخته شد، با جسارت تمام، خودِ بهنجار بودن را به عنوان هیولامانندی آشکار معرفی می‌کند. فیلم مستقل تولیدشده‌ی رومرو تأثیری فوق‌العاده بر ژانر وحشت داشت و سه دنباله (**سپیده‌دم مردگان**[۱۰]، ۱۹۷۸؛ **روز مرده‌ها**[۱۱]، ۱۹۸۵؛ و **زمین مرده‌ها**[۱۲]، ۲۰۰۵) و بسیاری فیلم‌های تقلیدی دیگر به دنبالش آمدند، و اسطوره‌شناسی نوینی از هیولا آفرید.

شب مردگان زنده با برادری به نام جانی[۱۳] (راسل استرینر[۱۴]) و خواهری موسوم به بارابارا[۱۵] (جویت دیا[۱۶]) شروع می‌شود که سوار بر با ماشینشان عازم بازدیدی اجباری از قبر پدرشان در گورستانی روستایی‌اند. در گورستان ناگهان پیکری غول‌آسا به آن‌ها حمله می‌کند. مهاجم جانی را از پا درمی‌آورد اما بارابارا در عین شوک‌زدگی موفق به فرار به درون خانه‌ای روستایی در آن نزدیکی می‌شود. کمی بعد بن[۱۷] (دوآن جونز[۱۸]) به او ملحق می‌شود و سپس هیولاهای دیگری هم به دنبالشان می‌آیند. پس از جنگ با چند زامبی و تخته‌کوب کردن در و پنجره‌های آن منزل، درمی‌یابند چند نفر دیگر هم در زیرزمین منزل پنهان شده‌اند: هری کوپر[۱۹] (کارل هاردمن[۲۰])، همسرش هلن[۲۱] (ماریلین ایستمن[۲۲])، و دختر جوانشان کارن[۲۳] (کی شان[۲۴])ـکه یک زامبی گازش گرفته‌ـ و دو نوجوان عاشق یعنی تام[۲۵] (کیت واین[۲۶]) و جودی[۲۷] (جودیت ریدلی[۲۸]). هری و بن بر سر فرار یا سنگر گرفتن در زیرزمین اختلاف نظر پیدا می‌کنند. عاقبت نقشه‌ی بن قبول می‌شود، اما تام و جودی با انفجار کامیونی که می‌خواستند با گاز پرش کنند، کشته می‌شوند و زامبی‌ها بقایای سوخته‌شان را می‌خورند. هری فقط در فکر خانواده‌ی خودش است و بنابراین دیگران را به مخاطره می‌اندازد، اما هنگام مشاجره‌ای شدید بر سر یک تفنگ، بن او را می‌کشد.

10.**Dawn of the Dead**
11.**Day of the Dead**
12.**Land of the Dead**
13.Johnny
14.Russell Streiner
15.Barbara
16.Judith O'Dea
17.Ben
18.Duane James
19.Harry Cooper
20.Karl Hardman
21.Helen
22.Marilyn Eastman
23.Karen
24.Kyra Schon
25.Tom
26.Keith Wayne
27.Judy
28.Judith Ridley

کارن به زامبی تبدیل می‌شود و مادرش را می‌کشد، و بن هم به او شلیک می‌کند. سپس بن در زیرزمین را مهروموم می‌کند و مانع ورود زامبی‌های بیرون می‌شود. در نور صبح فردا، بن از زیرزمین بیرون می‌اید اما یکی از روستاییانی که در این منطقه کشیک می‌دهند و سعی دارند آن‌جا را از زامبی‌ها پاک کنند، به او شلیک می‌کند و می‌کشدش.

این فیلم قواعد ژانری را پیوسته نقض می‌کند. بر خلاف اکثر فیلم‌های وحشت قبلی، اینجا وحشت بی‌درنگ شروع می‌شود و در نور روز حتی بیشتر از شب است. مرگ زوج دوست‌داشتنی نوجوان هم قواعد بسیاری از فیلم‌های هیولایی قبلی نظیر **حباب** را مخدوش می‌کند که در آن‌ها زوج جوان زنده می‌ماندند تا به تمدن بزرگ‌سالان هشدارهای لازم را بدهند. طرفه آن‌که زیرزمین هم بیش از این‌که استعاره‌ی قلمروی ناخودآگاه باشد که هیولاها معمولاً از آن‌جا می‌ایند، مثل مورد فیلم **روانی**، امن‌ترین جا از آب درمی‌آید. این فیلم البته صحنه‌های قراردادی مرسوم از اتحاد میان مردان ارتشی و دانشمندان-هنگامی که تمدن نیروهایش را علیه تهدید هیولاها بسیج می‌کند- را هم دارد اما این مراجع قدرت که دوربین‌های خبری به امید کسب اطلاعات بیهوده تعقیبشان می‌کنند، سردرگم و گریزان و آشفته به نظر می‌رسند. به شکلی غیرکلیشه‌ای، قهرمان فیلم سیاه‌پوستی است که همین مسأله تنش میان هری و بن را تشدید می‌کند. گرچه اخبار تلویزیون منزل روستایی توضیحی محتمل برای پدیده زامبی‌شدن به دست می‌دهد (تشعشعاتی که از کاوشگری فضایی به زمین برگردانده شده است، اجساد کسانی را که تازه مرده‌اند، زنده می‌کند)، اما هیچ توضیح قاطع و روشنی ارائه نمی‌شود؛ و بالاخره نهادهای مختلف (اجتماعی، مذهبی، نظامی) که در فیلم‌های وحشت قبلی هیولا را شکست می‌دادند اینجا مایه‌ی نجات نمی‌شوند.

رابین وود معتقد است که آدم‌خواری «غایت تملک و انحصار را نشان می‌دهد، و بنابراین پایان منطقی ارتباطات انسانی زیر لوای سرمایه‌داری را» (1979b:21). از همان آغاز فیلم تهدیدی مشخص نسبت به جامعه‌ی امریکایی وجود دارد: در نخستین صحنه، جانی و باربارا در میان گورستان می‌رانند و پرچم امریکا از دور دیده می‌شود که در تعبیری بعید، تصویری موحش از همه‌گیرشدن مرگ در فرهنگ امریکایی است. چنین تصویری به‌ویژه در سال ۱۹۶۸ و اوج جنگ ویتنام رایج بود. به جای حس وحدت ملی و تعصب نسبت به پرچم که در فیلم **طبل‌های موهاوک**[1] وجود داشت (در فصل بعد توضیح داده می‌شود) امریکای فیلم

1.Drums Along the Mohawk

شب مردگان زنده با مرگ مشخص می‌شود. به‌وضوح، زامبی‌ها مثل آدم‌های میانه‌حال اقشار گوناگون لباس پوشیده‌اند، یعنی امریکای طبقه متوسط. همچنان‌که در رفتار هاری کوپر ستیزه‌خو هم می‌بینیم، این فیلم به نهاد خانواده هم حمله می‌کند، یعنی نهادی که در پایان خوش فیلم **دراکولا** از ارزش‌هایش تمجید شده بود.

در پایان که یکی از تفنگچی‌های کلانتر به بن شلیک می‌کند، به نظر می‌رسد که آن‌ها هنوز از زنده بودن یا نبودن جسد داخل منزل مطمئن نیستند. با توجه به سیاه‌پوست‌بودن بن و گروه حمله‌ای که شبیه گردن‌کلفت‌های سفیدپوست کلیشه‌ای‌اند، این یک ابهام دوپهلوی دردسرساز است. فیلم حاضر در دوران تنش‌های نژادی خشن امریکا و در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ ساخته شد. تصاویر سیاه و سفید و ناصاف آن می‌تواند نتیجه‌ی بودجه‌ی تولید کم فیلم ـ در مقایسه با فیلم‌های بلند و کلیشه‌ای هالیوودی ـ باشد؛ اما همین ویژگی با ایجاد حسی از رئالیسم خاص سینماحقیقت، شبیه گزارش‌های خبری تلویزیونی آن زمان از جنگ در ویتنام و دعواهای حقوق بشری در خانه، به قدرت **شب مردگان زنده** اضافه کرد. از آن‌جا که قهرمان اصلی سیاه‌پوست است، تدوین نهایی فیلم، تصاویر ثابت بدن بن که او را روی تل مرده‌سوزی بزرگی می‌اندازند و بدنش را با چنگک به زمین می‌کشند، تداعی‌کننده‌ی عکس‌های خبری کتک‌خوردن و به‌دارآویخته شدن غیرقانونی سیاهان در جنوب امریکا و در اوج جنبش حقوق بشر است. جمله‌ی کلانتر، «یکی دیگه واسه سوزوندن»، آکنده از ترس از خشونت نژادی است که در بسیاری از شهرهای امریکا در زمان اکران فیلم فوران کرده بود. درحالی‌که فیلم‌های وحشت قدیمی‌تری مثل **دراکولا** بهنجار را به عنوان خوب مطلق، و خون‌آشام را به عنوان اهریمن محض معرفی می‌کنند، **شب مردگان زنده** اما جامعه‌ی بهنجار (افراد «درونی و خودی») را به عنوان هیولا و به اندازه‌ی زامبی‌های بیرونی خطرناک و تهدیدآمیز معرفی می‌کند.

۳ | ژانر و مقوله‌ی تألیف سینمایی

| نظریه‌ی مؤلف |

در دوران استودیویی، کارگردان‌ها هم مثل سایر عوامل فیلم استخدام و به کار گمارده می‌شدند. حتی آن معدود کارگردانی که جایگاهشان تاحدی در هالیوود محکم بود، مثل فرانک کاپرا [1] و آلفرد هیچکاک[2]، باید بر اساس ضوابط سبک یا ژانر غالب استودیوهای تولیدی کار می‌کردند. در نظام استودیویی هالیوود، کارگردان‌ها هم مثل بازیگران و متصدیان برق تحت قرارداد بودند و به‌ندرت حق نظارت بر تدوین نهایی را داشتند. با این حال گرچه برخی از کارگردان‌ها زیر فشار فشارهای نظام استودیویی خرد شدند اما بسیاری نیز پروبال گرفتند، و توانستند همان قوانین ژانری را به عنوان عوامل تسهیل‌کننده و نه بازدارنده، و به عنوان خطوط راهنمایی برای گسستن و برجسته‌کردن و نه کلیشه‌هایی قابل تکرار، به کار بندند.

هالیوود با ارائه‌ی چارچوب ژانر، سنت منعطفی را به فیلم‌سازان معرفی کرد تا درونش کار کنند. برخی کارگردانان نظرهای شخصی‌اشان را در ژانرهایی خاص بسط وگسترش دادند، از جمله ساموئل فولر[3] در فیلم‌های جنگی، جان فورد در وسترن‌ها، و داگلاس سیرک[4] در ملودرام‌ها. رویکرد مؤلف راهی بود برای بررسی سبک شخصی که کارگردان در متن پس‌زمینه‌ی ژانری که او در آن کار می‌کرد. به قول لارنس آلوی[5] «مهر و امضای فردی بسیاری از کارگردان‌ها تنها پس از تعریف و تشخیص عناصر شمایل‌شناسانه‌ی تیپیکال دیده می‌شود.» (1971:41)

مؤلف‌گرایی، بررسی فیلم‌های یک کارگردان برای [یافتن] نگاه شخصی منسجم، در

1.Frank Capra
2.Alfred Hitchcock
3.Samuel Fuller
4.Douglas Sirk
5.Lawrence Alloway

نیمه‌ی دهه ۱۹۵۰ و با نشریه‌ی سینمایی **کایه دو سینما**[1] آغاز شد. نقدنویسان آن مجله که خیلی‌هایشان تشویق شدند تا شخصاً فیلم بسازند، به دیدن فیلم‌هایی رغبت داشتند و فیلم‌هایی را ترجیح می‌دادند که می‌شد آن‌ها را ابراز دیدگاه‌های مؤلفانه‌ی کارگردانشان دانست. سرجمع نظرهای ایشان در مقالات نوشته‌شده توسط فرانسوا تروفو[2] که آن موقع نقدنویس جوانی در مجلات بود، ارائه می‌شد. تروفو با تدارک حمله‌ای علیه «سنت مفخم» فرانسوی یعنی فیلم‌های استودیویی بزرگی که نویسندگان از روی آثار ادبی مردم‌پسند آن دوره اقتباس می‌کردند، اظهار کرد که چنین فیلم‌هایی به علت جای کار کمی که برای کارگردانشان باقی می‌گذاشتند کاملاً غیرشخصی بودند. تروفو در مقاله‌ی جدل‌انگیز سال ۱۹۵۴ با عنوان «سیاست مؤلف»، گفت که می‌توان با هزینه‌ای کمتر و رویکردی شخصی‌تر در تولید، به سبکی هنری‌تر و واقعاً سینمایی در فیلم‌سازی دست یافت. برای خیلی از نویسندگان **کایه**، رویکرد مؤلف به کنشی نقادانه برای کشف بینشی همه‌گیر و یک فلسفه‌ای در میان تعدادی از آثار کارگردان، از طریق جست‌وجوی ارتباطات سبکی و مضمونی از یک فیلم به فیلم دیگر، تبدیل شد. کارگردان‌های مؤلف را با یک الگوی جامع از مضامین و موتیف‌های تکراری‌شان درک می‌کردند و می‌شناختند (Nowell_Smith1968:10).

گرچه نویسندگان **کایه** به کارگردانان سینمای هنری اروپا هم توجه می‌کردند اما عمدتاً بر هالیوود متمرکز بودند؛ ژستی که با توجه به نظام استودیویی هالیوود و تأکیدش بر سرگرمی‌سازی بیش از هنر، تحریک‌کننده به نظر می‌رسید. تعجبی ندارد که عاقبت بسیاری از همین نویسندگان خودشان فیلم‌ساز شدند، و غالبا هم فیلم‌هایی ساختند که در میان فیلم‌های ژانری جا می‌گیرند: **به پیانیست شلیک کنید**[3](۱۹۶۰) اثر تروفو گوشه چشمی به فیلم‌های حادثه‌ای و جنایی داشت، و **پوست نرم**[4] (۱۹۶۴) او یک ملودرام خانگی بود. خیلی از فیلم‌های حادثه‌ای کلود شابرول[5] از جمله **شبکه‌ی عنکبوتی احساس**[6] (۱۹۵۹)، **قتل‌های شامپاین**[7] (۱۹۶۷) و **قصاب**[8] (۱۹۷۰)، و نیز **ازنفس‌افتاده**[9] (۱۹۵۹)ی گدار که تأملی درباره‌ی فیلم‌های گنگستری و همفری بوگارت[10]؛ و **تفنگ‌ها**[11] (۱۹۶۳)ی او که در

1.Cahiers du Cinéma
2.Francois Truffaut
3.**Shoot the Piano Player**
4.**The Soft Skine**
5.Claude Chabrol
6.**Web of Passion**
7.**The Champayne Murders**
8.**The Butcher**
9.**Breathless**
10.Humphrey Bogart
11.**Les Carabiniers**

مورد ایدئولوژی جنگ و فیلم جنگی بود. هم گدار و هم تروفو به ساخت آثار علمی‌ـتخیلی نیز مبادرت ورزیدند؛ اولی با **آلفاویل**[12] (۱۹۶۵) و دومی با **فارنهایت ۴۵۱**[13] (۱۹۶۶).

مؤلف‌گرایی با مجله‌ی انگلیسی **مووی**[14] که انتشارش در سال ۱۹۶۲ آغاز شد، به فرهنگ فیلم انگلیسی‌زبان نیز وارد شد؛ و به ایالات متحده‌ی امریکا نیز به وسیله‌ی آندرو ساریس[15] که از همان اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌خواست بنیانی نظری به مؤلف‌گرایی ببخشد، معرفی شد. ساریس آن‌چه را نظریه‌ی مؤلف نامید سه دایره‌ی متحدالمرکز ـ قابلیت تکنیکی، فردیت مشخص و آشکار، و پیام درونی ـ فرض کرد، و اظهار نمود که مورد گنگ سوم یا پیام درونی «برآورد تنش میان ویژگی‌های فردی یک کارگردان با مواد خام موجود است» (1973:51). ساریس چیز بیشتری از این تنش نمی‌گوید، اما می‌شود آن را روشی دانست ـ دست کم در بافتار سینمای کلاسیک هالیوود ـ که کارگردان عناصر ژانری‌ای را که مجبور به استفاده از آن‌هاست بسیج می‌کند، یا تغییرشان می‌دهد، یا به کارشان می‌گیرد. ژانر چارچوبی به دست می‌دهد که مؤلف می‌تواند در آن چارچوب و مطابق نیّات و مقاصد خودش، به عناصر ژانری جان ببخشد. عملاً تمام فیلم‌های ژانری به‌جز آن‌ها که کلشان بر اساس فرمول ساخته شده‌اند (یعنی آن فیلم‌های ژانری «خالص» که رابین وود به عنوان «ساده ترین، کلیشه‌ای‌ترین، به لحاظ زیباشناختی نومیدکننده ترین و به لحاظ فکری دون‌پایه‌ترین آثار سینمایی» (2003:63) ردشان می‌کند) چیزی از سازنده‌شان را آشکار می‌کنند.

رویکرد مؤلف بحث‌هایی گسترده را به دنبال داشت، به‌ویژه به‌دلیل اظهارات افراطی مبلغان آن. مثلاً شابرول اظهار می‌کرد هرچه داستان فیلمی کم‌اهمیت‌تر باشد کارگردان فضای بیشتری برای ابراز نقطه‌نظرهای خودش خواهد داشت (1968:77). مؤلف‌گرایی، رویکردی رمانتیک و غیرسیاسی، بار دیگر در دهه‌ی ۱۹۸۰ مورد حمله قرار گرفت؛ یعنی وقتی نظریه‌ی فیلم بیشتر روی ایدئولوژی تمرکز یافت، و نیروهای اجتماعی و سیاسی و اقتصادی نیز هم تک‌تک فیلم‌ها و هم سینما را به عنوان نهادی تحت تأثیر قرار داده بودند. مطابق صورت‌بندی معروف پیتر وولن[16] (۱۹۷۲)، اینک منتقدان به «هوارد هاوکز[17]» (برساخته‌ی انتقادی که گیومه بر آن تأکید می‌کند) بیش از هوارد هاوکز (فرد بیولوژیکی) علاقه نشان می‌دادند. نام کارگردان دیگر نه نام هنرمند بلکه مفهومی بود در

12.**Alphaville**
13.**Farenheit 451**
14.Movie
15.Andrew Sarris
16.Peter Wollen
17.Howard Hawks

پیوند با مجموعه‌ای از متون سینمایی؛ و دیگر نه منشأ متن بلکه راهکاری برای خوانش بود. رولان بارت و دیگران ادعا کردند که مؤلف مرده و دیگر هیچ استیلایی بر معنای متن ندارد، و بنابراین خود خوانندگان می‌توانستند معنای متن را به آن اختصاص دهند (8-1972:142). نظریه‌ی انتقادی سیاست‌گرا می‌گفت که فردیت مؤلف خودش توسط ایدئولوژی شکل گرفته است، و صرفاً یکی از بیشمار رمزهایی بود که متن مفروض را شکل می‌دادند. در فرانسه و با ظهور رخدادهای ماه مه ۱۹۶۸، هیأت سردبیری جدید **کایه دوسینما** هرچه بیشتر جهت‌گیری‌های سیاسی و نظری یافتند. آن‌ها با اخذ جایگاهی مخالف مؤلف‌گرایی کلاسیک، به شکل جمعی مقالاتی تألیفی در مورد **آقای لینکلن جوان**[1] فورد منتشر کردند: تحلیلی دقیق که نشان می‌داد این فیلم چه‌قدر تحت تأثیر سیاست‌های استودیویی، دوران رکود بزرگ بود، و رمزگان فرهنگی تصویر است، و نفوذ تمامی آن‌ها به همان اندازه‌ی هنرمندی و صناعت شخصی کارگردان در فیلم محسوس است.

درنهایت، انکار کارگردان به عنوان شخصی گوشت و خون‌دار، به همان اندازه‌ی اظهارات اغراق‌آمیز قبلی مؤلف‌گرایان دوآتشه در مورد اهمیت خیلی از کارگردانان درجه دوم، افراطی بود. منتقدان امروزی که به ذات جمعی فرآیند فیلم‌سازی آگاهند، هنوز در مورد مقام کارگردان ـ و گاه تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس، فیلم‌بردار و بازیگر ـ به عنوان مؤلف بحث دارند؛ گرچه چنین مباحثاتی بیشتر در بافتارهای تاریخی و صنعتی و ایدئولوژی ریشه دارند تا در گذشته. رویکرد مؤلف در سایر اَشکال فرهنگ توده از جمله تلویزیون و موسیقی پاپ نیز به کار گرفته شده است. مؤلف‌گرایی گرچه تغییر کرده، اما زنده مانده است چون به قول بروس کاوین[2] «مزیت خاص نظریه‌ی مؤلف، توانایی آن در فهم ساختار جمعی کار سینمایی و شناخت شواهد وجود الگوهای وحدتی است که انسجام عمل تألیف را تضمین می‌کنند» (1987:293).

مؤلف‌گرایی بیش از یک نظریه، مفهومی بود برای نزدیک‌شدن به برخی فیلم‌ها و فهم روابط بین آن‌ها: کمی شبیه به ایده‌ی ژانر. مؤلف‌گرایی هر ضعفی هم داشت، در تغییر جهت علایق نقادانه از مضمون فیلم ـ سنت مفخم مورد اشاره‌ی تروفو ـ به کیفیات بصری و شکلی آن‌ها موفق بود. در بستری هالیوودی، این به معنای فیلم‌های ژانری بود. در روزهای اوج استقبال **کایه دو سینما** از مؤلف‌گرایی، آندره بازن سردبیر این نشریه با مقاله‌ی «خط مشی» خود وارد میدان شد و مقاله‌اش را با این هشدار به پایان رساند «مؤلف، بله، اما مؤلفِ چه؟» (1968:155). همانطور که بازن فهمیده بود، مؤلف و ژانر به هم گره خورده‌اند.

1.Young Mr. Lincoln 2.Bruce Kawin

| مطالعه‌ی موردی: جان فورد و دلیجان |

جان فورد در عمر کاری طولانی خود که از عصر صامت تا دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه داشت بالغ بر صد فیلم ساخت که اغلب به دوره‌ها و رخدادهای مختلف تاریخ امریکا می‌پرداختند. در فیلم‌های او این تاریخ به شکل نوعی نمایش پرزرق وبرق ارائه می‌شود، مثل سواره‌نظامی خیالی که در انتهای فیلم **قلعه‌ی آپاچی**[1] (۱۹۴۸) پشت پنجره می‌تازد و بازنمودی از درخشش غرور و سنت ملی است. ساریس فیلم‌های فورد را یک «تصویر دوتایی» توصیف می‌کند، که «از نماهای نزدیک سرشار از غلیانات احساسی به نماهای دور آکنده از حس حماسی تغییر می‌کند و به این ترتیب هم تکانه‌های حیات و هم سایه‌روشن افسانه را به تسخیر خود درمی‌آورد» (1967:85). این امر به‌ویژه در **دلیجان** قابل تشخیص است که مکرر میان نماهای تک‌تک یا گروه مسافران سواره و نماهای خیلی باز و دور از دلیجان در حین سفر مخاطره‌آمیزش در میان دشت وحشی، جابه‌جا می‌شود. در این فیلم، نماهای دور دلیجانی که در عمق قاب و در مانیومنت ولی در حرکت است، به لحاظ بصری گویای جاپای سست تمدن درون طبیعت وحشی است.

پیتر وولن[2] اذعان می‌کند که فورد را از هاوکز برتر می‌داند چون دیدگاه هاوکز در طول سال‌های بسیار طولانی کارش ثابت ماند اما دیدگاه فورد در طی زمان تکامل یافت و تقابل‌های مضمونی در آثارش هرچه پیچیده‌تر شد. نگاه فورد به دموکراسی امریکا با گذشت زمان بدبینانه‌تر شد و به گفته‌ی وولن نه‌فقط به فیلم‌های او غنای مضمونی بیشتری بخشید، بلکه تغییرات دراماتیک درون جامعه امریکا را نیز منعکس ساخت. تا پیش از این که

1.**Fort Apache** 2.Peter Wollen

فورد را مؤلف بدانند، شهرت هنری او مرهون فیلم‌هایی بود که در مورد مشکلات اجتماعی (**خوشه‌های خشم**) و یا فیلم‌های بلندپروازانه‌ی هنری می‌ساخت (**خبرچین**[1]، ۱۹۳۵)؛ اما از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این‌سو وسترن‌هایش بودند که بیشترین توجه را به خود جلب کردند. به نظر مؤلف‌گرایان، فورد از وسترن و تاریخ امریکا به عنوان ابزاری برای بیان دریغش نسبت به گذشته‌ی این ملت استفاده کرده است.

اسب آهنی[2] (۱۹۲۴) به ماجرای تکمیل موفقیت‌آمیز نخستین خط آهن قاره ای در سال ۱۸۶۹ می‌پردازد؛ لحظه‌ای افسانه‌ای در تاریخ امریکا که نمادی از پیروزی تمدن بر حیات وحش بود. در **کلمانتین محبوب من** که قبلا ذکر شد، بزرگداشت پی‌ریزی کلیسای ناتمام شهر تامبستون تجسمی شاعرانه از وجود توان بالقوه برای ساخت اجتماع اصیل است. **مسئول واگن**[3] (۱۹۵۰)همچون دلیجان، سفری وسترن را به تصویر می‌کشد که طی آن یک جامعه‌ی دموکراتیک ایده‌آل نیز تأسیس می‌شود. فورد در همان سال **دلیجان**، **آقای لینکلن جوان** و **طبل‌های موهاوک** را نیز ساخت. فیلم اول گرچه وسترن نبود اما همان خوش‌بینی را در تصویر لینکلن جوان در مقام رهبری خردمند نشان می‌داد که در صحنه‌ی پایانی با عزمی راسخ به درون طوفانی در راه قدم می‌گذارد که استعاره‌ای از جنگ داخلی قریب‌الوقوع است. فیلم دوم، وسترنی مربوط به جنگ‌های انقلاب، با افراشتن پرچم جدید امریکا به پایان می‌رسد و در آخر برش‌هایی کوتاه از چهره‌ی تک‌تک امریکایی‌های حاضر در قلعه نشان می‌دهد که با بهت آمیخته به ترس به پرچم می‌نگرند، از جمله آهنگری عضلانی (کارگر)، زنی سیاه‌پوست، و حتی امریکایی بومی‌ای که به آن سلام می‌دهد. قهرمان فیلم، گیل مارتین[4] (هنری فوندا[5] که نقش لینکلن را هم در فیلم قبلی بازی می‌کرد) **طبل‌های موهاک** را با جمله‌ی پرطمطراق مشابهی تمام می‌کند: «از حالا به بعد کلی کار واسه انجام‌دادن داریم».

اما وسترن‌های پساجنگ فورد تیره‌ترند. جویندگان که پیرنگش جست‌وجویی افسانه‌ای به دنبال دختری ربوده‌شده توسط آپاچی‌هاست، نشان‌دهنده‌ی ایدئولوژی نژادپرستانه‌ی تمدن سفید است که غرب را فتح کرده. **گروهبان راتلج**[6] (۱۹۶۰)، داستانی در مورد افسر

1.**The Informer**
2.**The Iron Horse**
3.**Wagon Master**
4.Gil Martin
5.Henry Fonda
6.**Sergeant Rutledge**

سواره‌نظام سیاه‌پوستی است که به جرم تجاوز و قتل دادگاهی می‌شود، تأثیر جنبش حقوق مدنی در این کشور را نشان می‌دهد. این فیلم، در تقابل با وسترن‌های ارتشی فورد در دهه‌ی ۱۹۴۰ نظیر **قلعه‌ی آپاچی** و **دختری با روبان زرد**[7] (۱۹۴۰) که سواره‌نظام را به عنوان استعاره‌ای از جامعه‌ای همگن تصویر می‌کند، دست‌خوش تنش‌های نژادپرستانه‌ی بیشتری است. آخرین وسترن فورد، **پاییز قبیله‌ی شاین**[8](۱۹۶۴) نیز سرخ‌پوست‌ها را به جای شرور، بیشتر به عنوان قربانیانی تصویر می‌کند که در مناطق حفاظت‌شده‌ی سرخ‌پوستی و تحت نظر سواره‌نظامی نالایق، در میان کاغذبازی‌های حکومتی از یاد رفته‌اند.

در یکی از آخرین وسترن‌های فورد، فیلم مرثیه‌وار **چه کسی لیبرتی والانس را کشت**[9](۱۹۶۲) جان وین نقش قهرمانی وسترن، تام دانیفان[10] را بازی می‌کند که به راهزن بدنام لیبرتی والانس (لی ماروین[11]) شلیک می‌کند. دانیفان پنهانی و از کوچه‌ای تاریک به والانس شلیک می‌کند، درحالی‌که رنس استودارد[12] وکیل (جیمز استوارت[13]) که چیزی هم از تفنگ سرش نمی‌شود، ناگهان برای رویارویی با راهزن پیدایش می‌شود و تفنگش را به سمت او شلیک می‌کند اما تیرش به خطا می‌رود. پس از پاکسازی قلمرو شیطان، دانیفان می‌فهمد که باید عقب بکشد و به سایه برود و راه را برای حکم‌رانی قانون که توسط استودارد ِ وکیل عرضه می‌شود، باز کند. سال‌ها بعد استودارد که حالا سناتور شده است به شهر برمی‌گردد و می‌فهمد دانیفان گمنام در تابوتی ساده از چوب کاج و بدون چکمه‌هایش به خاک سپرده شده؛ پایانی خفت‌بار برای قهرمان گاوچران افسانه‌ای. داستان اصلی فیلم به شکل فلش‌بک روایت می‌شود، و همچون فیلم‌های نوآر کنش فیلم را غرق حسی از گذشت محتوم عمر می‌کند. در اتاق پشتی ایستگاه قطار هم دلیجانی کهنه و تارعنکبوت‌بسته جاخوش کرده است؛ یادگاری از عصری تمام‌شده.

دلیجان که در اوج خوش‌بینی فورد ساخته شد، تعادل صحیحی میان لذات بصری خاص این ژانر ـ اکشن و میزانسنی که تماشاگران از یک وسترن انتظار داشتند ـ با ابداعات ژانری و قدرت بیان مؤلف برقرار کرد. داستان **دلیجان** که همیشه از آن به عنوان احیاگر تولید و توجه به وسترن‌هایی یاد می‌شود که تحت سیطره‌ی کلیشه‌های فیلم‌های رده ب و فیلم‌های سریالی

7.**She Wore a Yellow Ribbon**
8.**Cheyenne Autumn**
9.**The Man Who Shot Liberty Valance**
10.Tom Doniphon
11.Lee Marvin
12.Rance Stoddard
13.James Stewart

کابوهای آوازخوان دهه‌ی ۱۹۳۰ بودند، ماجرای هفت مسافر نامتجانس است، همراه سورچی و مارشال هفت‌تیرکش، که در دهه‌ی ۱۸۸۰ و سوار بر یک دلیجان کنکورد عازم سفری مخاطره‌آمیز در نواحی جنوب غرب امریکایند. مسافران شامل خانم مالوری[1]، همسر باردار افسر نیروی دریایی (لوئیز پلات[2])، قماربازی اهل جنوب (جان کاراداین[3]) که محافظت از مالوری را وظیفه‌ی خود می‌داند؛ آقای پیکاک[4]، نوشیدنی‌فروشی دوره‌گرد (دونالد میک[5])، بانکداری مختلس (برتون چرچیل[6])، یک فاسد (کلر تروِر[7])، و دکتری الکلی (توماس میچل[8]) هستند که همگی توسط ضابطان اخلاقی و خودخوانده از شهر رانده شده‌اند. دلیجان سر راهش رینگو

۷.دلیجان: رینگو و دالاس رانده‌شدگان جامعه‌اند.

1.Mrs Mallory
2.Louise Platt
3.John Carradine
4.Mr Peacock
5.Donald Meek
6.Claire Trevor
7.Thomas Mitchell
8.Rindo Kid

کید[۹] (جان وین) را هم سوار می‌کند که تازه از زندان گریخته است تا انتقام مرگ پدر و برادرش را بگیرد. چنین پیرنگی که بر یک وسیله‌ی نقلیه بزرگ و عمومی متمرکز است، به فورد اجازه می‌دهد تا در بستری وسترن، به کندوکاو در مضامینی چون طبقه و پیش‌داوری‌های اجتماعی و گروه‌های اجتماعی و دموکراسی بپردازد. این حقیقت که شخصیت‌هایی بسیار متفاوت، انگار برشی مقطعی از تیپ‌های امریکایی، گرد هم آمده‌اند بیش از هرچیز حاکی از وعده‌ی ایجاد آینده‌ای دموکراتیک در مرزهای غربی است.

افراد حاضر در دلیجان سفری حماسی را میان سرزمینی پر از آپاچی‌های دشمن انجام می‌دهند، و همین امر مسافران را وادار می‌کند تا برای صحیح و سالم رسیدن به مقصد نهایی، با یکدیگر همکاری کنند و قابلیت‌های خود را نشان دهند. گرچه نماهای پانورامیک سحرانگیز از دلیجان مینیاتوری که در کف قاب و میان کوه‌های مانیومنت ولی حرکت می‌کند اشاره‌ای است از ظرافت شکننده‌ی تمدن نوشکفته در دل بیابان وحشی، اما این تمدن است که نهایتاً پیروز خواهد شد، چرا که فیلم تأسیس موفق‌آمیز جامعه‌ای بافضیلت را در میان عالم صغیر دلیجان‌نشینان تصویر می‌کند. در انتهای این سفر دلیجانی، گیت‌وود[۱۰]، بانکدار ورشکسته، دستگیر می‌شود، و فاصله‌ی طبقاتی هم حذف می‌شود: با کشته شدن قمارباز جنوبی یا هتفیلد[۱۱]، و احترام متقابل حریفان قبلی یعنی خانم پیکاک و دوشیزه ماوری (که حالا از دالاس فاسد خیلی فاصله گرفته است) به ارزش‌های اجتماعی یکدیگر.

دلیجان به‌شدت متکی به قراردادهای ژانری است. صحنه‌های نظیر صحنه‌ی سالن و پیش از رسیدن به نقطه‌ی اوج رویارویی حریفان، نوازنده‌ی پیانویی که با حرکت ناگهانی دراماتیکی دست از نواختن می‌کشد و مسئول کافه‌ای که هم‌زمان آینه را از روی دیوار برمی‌دارد و موقتاً زیر پیش‌خوان قایم می‌کند، در وسترن‌ها بسیار رایج‌اند. شخصیت‌های فیلم هم تیپ‌های آشنای این ژانرند: نوچه‌ی بانمک، زن منفور اما خوش‌قلب، و از این دست. آن‌ها بامهارت با هم جفت، و مجموعه‌ای از تضادهای دراماتیک را سبب می‌شوند که نمونه‌هایی‌اند از تقابل دوقطبی ذاتی این ژانر میان طبیعت و فرهنگ، یا طبیعت وحشی و تمدن، که معمولاً مساوی با هسته‌ی مضمونی وسترن دانسته می‌شود.

9.Ringo Kid
10.Gatewood
11.Hatfield

پس مثلاً پیکاک محجوب، فروشنده‌ی دوره‌گرد نوشیدنی، از جهتی نقطه مقابل گیت‌وود پررو است؛ درحالی‌که همسر محترم افسر یا خانم مالوری نیز متضاد زن سقوط‌کرده یعنی دالاس است. در عوض دالاس با رینگو جفت می‌شود که هردو مطرودان اجتماعی‌اند، و این پیوند چنان‌که دالاس با حیرت اشاره می‌کند «شانسی بود دیگه.» هم‌زمان، نماد عدالت وسترنی رینگو درتقابل با نماد ازمدافتاده‌ی فتوت هتفیلد قرار می‌گیرد. به همین ترتیب، هتفیلد و دکتر بون[1] هر دو در کار خود مردانی حرفه‌ای‌اند و هر دو در حال فرار از چنگال خانم گیت‌وود (برندا فاولر[2]) که تجسم برخی از «مواهب تمدن» مشکوکی است که مارشال در انتهای فیلم گوشزد می‌کند. بانکدار فیلم نیز به لحاظ اجتماعی آدمی آبرومند اما از درون فاسد و بزدل است، برعکس دکتر بدنام که، مثل دالاس و رینگو، از درون فردی متشخص است و شجاعت واقعی‌اش را ابتدا هنگام حمله‌ی سرخ‌پوست‌ها، و بعداً که پیش از نبرد نهایی در کنار رینگو تفنگ را از لوک پلامر[3] (تام تایلر[4]) می‌گیرد، نشان می‌دهد.

فورد دائماً از تیپ‌ها و استعارات وسترن در دلیجان استفاده می‌کند اما به آن‌ها عمق و شاخ و برگ می‌دهد؛ مثلاً در بخشی از سفر که راه داغ و پرغبار می‌شود،

هتفیلد به لوسی مالوری لیوانی آب تعارف می‌کند. قمقمه‌ی او نماد آشنای وسترن‌هاست، اما فورد ظرافت قابل ملاحظه‌ای به این صحنه اضافه می‌کند: هتفیلد آب را از قمقمه‌ی معمولی‌اش درون فنجانی نقره می‌ریزد که از جیب داخل کتش درمی‌آورد، و بعد به خانم مالوری تعارف می‌کند. فنجان نقره اطلاعات پس‌زمینه‌ای مهمی در مورد گذشته‌ی اشرافی هتفیلد به دست می‌دهد، و در عین حال هم در تقابل با بطری نوشیدنی قرار می‌گیرد که دکتر بون آن را سرمی‌کشد، و هم در تقابل با قهرمان مساوات‌طلب و بی‌طبقه‌ی وسترن یعنی رینگو. پس از این‌که هتفیلد فنجان نقره را به جیبش برمی‌گرداند، عملی که در آن شرایط نوعی تحقیر اجتماعی آشکار دالاس محسوب می‌شود، رینگو کار او را با تعارف آب به «آن خانم دیگر» دنبال می‌کند (رینگو با لبخندی بی‌ریا می‌گوید «ببخشین، فنجون نقره نداشتیم»). فنجان نقره به عنوان بخشی از شبکه‌ی وسیع و نمادین آب در سراسر وسترن‌های فوردی نیز کارکرد دارد و **دلیجان** را با **سه پدرخوانده**[5] (۱۹۴۸) پیوند می‌دهد که در آن آب نقشی

1.Doc Boone
2.Brenda Fowler
3.Luke Plummer
4.Tom Tyler
5.**3 Godfather**

حیاتی در زنده‌ماندن چند مرد و نوزاد سپرده‌شده به دست آن‌ها دارد؛ همینطور با **قلعه‌ی آپاچی** که در صحنه‌ای سرهنگ کربی یورک[۶] (جان وین) سربازان را به عنوان تجسم غایی سنت و خانواده تحسین می‌کند، چون آن‌ها «آخرین قطره‌ی آب درون قمقمه‌شان را هم با هم تقسیم می‌کنند»؛ و نیز با **پاییز قبیله‌ی شاین** که سرخ‌پوست‌هایش خشک و بی‌حرکت زیر آفتاب به انتظار نمایندگان واشنگتون ایستاداند (که به خاطر کاغذبازی و سیاست هرگز هم نخواهد آمد)، درحالی‌که آب روی میز و برای مهمانان غایب قرار داده شده است.

به همین شکل، وقتی نوزاد **دلیجان** متولد می‌شود، همگی جمع می‌شوند و با اصوات تحسین‌آمیز دورش حلقه می‌زنند؛ یک جامعه‌ی متحد کوچک اما واقعی. نوزادان برای فورد مهم‌اند؛ بخشی از خانواده‌ای که او [در آثارش] گرامی می‌دارد، و قولی موافق برای وجود آینده‌ای که در حفظ تمدن اهمیتی حیاتی دارد. نوزادها و بچه‌ها در بسیاری از فیلم‌های فورد ظاهر می‌شوند، شاید مؤکدانه‌تر از همه در **سه پدرخوانده** که در آن جمع سه‌نفره‌ی دزدان بانک، با تلاش برای بازگرداندن صحیح و سالم یک نوزاد به آغوش تمدن به جای فرار از ترس دستگیری، تولدی معنوی می‌یابند. فورد در **دلیجان** نیز با گذاشتن نمایی از نوزاد بی‌دفاع در میان بازوان دالاس در اوج دراماتیک حمله‌ی سرخ‌پوستان، بر اهمیت بچه تأکید می‌کند. شخصیت‌های متشخص‌تر فیلم نیز نهایتاً دالاس را می‌پذیرند چون او در زایمان و مراقبت‌های بعدی نوزاد به مادر رنجورش کمک کرده است.

انتقام‌جویی رینگو، یکی از قراردادهای رایج وسترن، بر خلاف وسترن روان‌شناختی متأخرتری مثل **رانچوی بدنام**[۷] فریتز لانگ[۸]، یا **مردی از لارامی**[۹] (۱۹۵۵) آنتونی مان[۱۰]، هیچ‌گاه محل شک قرار نمی‌گیرد. طبق نظر رولان بارت که در فصل پیش اشاره شد، «اصل اساسی اسطوره» این است که «تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند» (1972:129). **دلیجان** نیز به همین شیوه عمل می‌کند چرا که می‌گوید انتقام‌جویی رینگو بیشتر مقوله‌ای از جنس دست عدالت است تا امری شخصی، و بازگشت آسمانی یک نظم طبیعی محتوم (نظمی که تا حدی و به شکل تلویحی در جلال و جبروت مانیومنت ولی که هرکسی را به فکر فرو می‌برد، نیز دیده می‌شود). در خاتمه، دلیجان تأکید می‌کند که میان افراد اخلاق‌گرا

6.Kirby York
7.**Rancho Notoirous**
8.Fritz Lang
9.**The Man From Laramie**
10.Anthony Mann

و نیازهای جامعه منافاتی وجود ندارد، چرا که اقتدار اخلاقی طبیعتاً جلوتر از قانون حرکت می‌کند. مارشال کرلی[1] (جرج بنکرافت[2])، نزد باک[3] سورچی (اندی دیواین[4]) تصدیق می‌کند که این قلمرو بدون خانواده‌ی پلامر قطعاً جای بهتری خواهد بود؛ قضاوتی که وقتی بالاخره لوک پلامر را می‌بینیم تماما درست از آب درمی‌آید؛ گاوچرانی زمخت و بی نزاکت که به همه دستور می‌دهد، و قصد دارد در درگیری نهایی تفنگ به دست بگیرد.

رینگو در پایان همراه دالاس، و دعای خیر دکتر بون ومارشال که با دادن اجازه‌ی خروج به رینگو قانون‌شکنی کرده است، بقیه را ترک می‌کند. رینگو در انتهای فیلم سواره از شهر خارج می‌شود، اما همراه یک زن، نه مثل شین تنها. گاوچران بی‌اسب اول فیلم، حالا سوار یک درشکه‌ی بی‌کروک است که نمادی از خانه و خانواده در وسترن به شمار می‌رود. درحالی‌که دکتر بون وکرلی، رینگو و دالاس را خارج می‌کنند، دکتر می‌گوید «آن‌ها از مواهب تمدن خلاص شدند». شاید این گفته حاکی از این باشد که نگاه فورد از همان سال ۱۹۳۹هم نگاه تاریکی بوده است، به‌علاوه که تصویر لُردزبرگ پر از سالن و زن، با آن نام کنایه‌آمیزش (شهر نجبا. م) از وجود چنین نگاهی حمایت می‌کند. با این همه، فیلم با فراردادن رینگو و دالاس از جامعه و عدالت اجتماعی، نوعی حل‌وفصل پایانی آشکار را هم نشان می‌دهد. همچنین پیامی خوش‌بینانه از امریکای پیش از جنگ را به گوش می‌رساند که در آن گروه شیاطین تنبیه می‌شوند، و ارزش‌های فردی قهرمانانه و جامعه‌ی دموکراتیک متجسم در این جهان صغیر به پیروزی می‌رسند. درست در همان زمان که هیتلر در حال یورش به کشورهای اروپایی و تصرف آن‌ها بود، **دلیجان** بخشی از امریکاییانی را به تصویر می‌کشید که تجربه‌ی عظیم مواجهه با بیگانگان مهاجم آنان را وادار به تأسیس اجتماعی بی‌طبقه و برتر به لحاظ اخلاقی می‌کرد؛ مردمی که برای شکست دادن جرونیمو[5]، «قصابی که به منطقه‌ی حفاظت‌شده‌ی سرخ‌پوستان حمله کرده بود»، با هم متحد می‌شدند .

1.Curly
2.George Bancroft
3.Buck
4.Andy Devine
5.Geronimo

| مطالعه‌ی موردی: هاوارد هاوکز و رود سرخ |

نشریه‌ی انگلیسی و مؤلف‌گرای مووی در مهم‌ترین مطلب سال ۱۹۶۲ خود کارگردانان را طبقه‌بندی کرد، و تنها دو نفر در صدر («درخشان») قرار گرفتند: هیچکاک و هاوکز. اگرچه هیچکاک سبک‌گرایی فراموش‌نشدنی بود (در واقع او خودش یک کارگردان خوب را به عنوان «شخصی که دلخورتان نمی‌کند» تعریف کرده بود)، هاوکز اما از سوی مؤلف‌گراها به علت توانایی‌اش در کار با ژانرهای مختلف و در عین حال بیان دغدغه‌های شخصی و متمایزش به شکل حرفه‌ای، نفر اول شد. هاوکز کارگردانی بود که در طول عمر حرفه‌ای درازمدتش از کارکردن با اجبار و الزام‌های ژانری خوشش می‌آمد، و به قلب اکثر ژانرهای مهم هالیوودی نیز زده بود. او درکنار فرانک کاپرا مهم‌ترین کارگردان کمدی‌های سبک خل‌بازی بود؛ ژانری که هاوکز همراه با کمپانی **قرن بیستم** در سال ۱۹۳۴ به ظهورش کمک کرد، و در ساخت بسیاری از بهترین فیلم‌های آن از جمله **بزرگ‌کردن بِی‌بی**[1] (۱۹۳۸)، و **منشی همه‌کاره‌ی او**[2] (۱۹۴۰) شرکت داشت. او همچنین نوآرهای کارآگاهی (**خواب بزرگ**[3]، فیلم‌های گنگستری (**صورت زخمی**[4]، ۱۹۳۲)، فیلم‌های ماجرایی (**هاتاری**[5]، ۱۹۶۲)، فیلم‌های مسابقه‌ای (**جمعیت می‌غرد**[6]، ۱۹۳۲- **خط قرمز ۷۰۰۰**[7]، ۱۹۶۵)، فیلم‌های جنگی

1.Bringing Up Baby
2.His Girl Friday
3.The Big Sleep
4.Scarface
5.Hatari
6.The Crowd Roas
7.Red Line 7000

(**سرجوخه یورک**[1]، ۱۹۴۱- **نیروی هوایی**[2]، ۱۹۴۳)، فیلم‌های حماسه‌ای تاریخی (**سرزمین فراعنه**[3]، ۱۹۵۵)، موزیکال، و وسترن (**رود سرخ**[4]- **ریوبراوو**[5]- **آسمان بزرگ**[6]، ۱۹۵۲) نیز ساخت. به نظر وولن دقیقاً به همین علت است که « آثار هاوارد هاوکز برای نظریه مؤلف در حکم معیار و الگوی قضاوت‌اند» (1972:80).

فیلم‌های هاوکز به رغم ناهمگونی ژانری، به دو طبقه‌ی عمده تقسیم می‌شوند: فیلم‌های ماجرایی و کمدی‌ها. تمرکز فیلم‌های ماجرایی بیشتر بر داستان‌های مردانی حرفه‌ای است که می‌کوشند وظیفه یا شغلی خاص را به انجام برسانند. قهرمان مرد گروهی از مردان دیگر را دور خودش جمع می‌کند، حرفه‌ای‌هایی که می‌دانند چه‌طور با کار گروهی وظیفه‌شان را به نحو احسن تمام کنند. این گروه اغلب به دلیلی از باقی جامعه جدا شده است، و باید طبق قوانین خودش عمل کند. همیشه نیز پای زنی به میان می‌آید که هم انسجام حرفه‌ای تیم را تهدید و هم قهرمان را درگیر رابطه‌ای عاطفی با خودش می‌کند. این الگو با آثاری از هاوکز مطابقت دارد که به لحاظ ژانری بسیار متفاوت‌اند: فیلم ماجرایی **تنها فرشته‌ها بال دارند**[7] (۱۹۳۹)، و فیلم علمی-تخیلی **چیزی از جهان دیگر**[8] (۱۹۵۱، فیلم به نام کریستیان نایبی[9] تمام شد، اما تمام کارهایش را هاوکز - بدون ذکر نام- انجام داد)، و حتی فیلمی کمدی چون **گلوله‌ی آتش**[10] (۱۹۴۱).

در تجلیل از مقام هاوکز به عنوان مؤلف، این تفسیر رابین وود جایگاهی اساسی دارد که کمدی‌های هاوکز روی دیگر یا معکوس فیلم‌های ماجرایی اویند: در فیلم‌های ماجرایی زن‌ها عموماً خصوصیاتی عاطفی یا جنسیتی را بروز می‌دهند که مشخصاً خصوصیاتی غیرحرفه‌ای‌اند، یا به اصطلاح وود «تله‌ی بی‌مسئولیتی» که تهدیدی است برای پرت‌کردن حواس مردان از کار اصلی‌شان. اما در کمدی‌های او همین خصوصیات نوعی خلاصی و رهایی دل‌چسب از قیودات حرفه‌ای‌بودن، و نه تهدیدی برای آن، دانسته و تجلیل می‌شوند. وود در مثال از واژگونی کمیک حرفه-ای‌گری، از پایان فیلم **بزرگ‌کردن بی‌بی** نقل می‌کند. در این فیلم دکتر دیوید هاکسلی[11] (کری گرانت[12])، دیرین‌شناسی که سال‌ها را به سرهم‌کردن

1.**Sergeant York**
2.**Air Force**
3.**Land of the Pharaohs**
4.**Red River**
5.**Rio Bravo**
6.**The Big Sky**
7.**Only Angels Have Wings**
8.**Thing from Another World**
9.Chirstian Nyby
10.**Ball of Fire**
11.Dr David Huxley
12.Cary Grant

اسکلت دایناسوری گذرانده، مجبور است ماجراهایی عجیب و غریب را همراه سوزان ونس[۱۳] مجلس‌آرا (کاترین هپبورن[۱۴]) از سر بگذراند که سگش توانسته است آخرین تکه‌استخوان از اسکلت دایناسور او را بردارد و آن را در شهر زن یعنی کانتیکت زیر خاک پنهان کند. دکتر هاکسلی در راه تصاحب دوباره‌ی استخوان، گرفتار مجموعه‌ای اتفاقات خفت‌بار و خنده‌دار می‌شود که سوزان به راه می‌اندازد. در صحنه‌ی پایانی او به شهر و موزه‌اش بازگشته و بالای یک داربست در حال اتمام سرهم‌سازی اسکلت دایناسور است که سوزان وارد می‌شود و با صعود از داربست نزد او می‌رود. درست وقتی هاکسلی تصدیق می‌کند که از ماجراهای پر از بدشانسی‌شان لذت می‌برد، اسکلت فرو می‌ریزد و روی هم آوار می‌شود، اما او سوزان را نجات می‌دهد و تا امن‌ترین نقطه‌ی داربست بالا می‌کشد. همانطور که وود توضیح می‌دهد «استخوان‌های کهنه‌ای که بیانگر زندگی کاری او و تصویری از شیوه‌ی زیست‌اش‌اند، بالاخره و با فوران «نهاد/ اید» نابود می‌شوند»(1968:71).

اگر در کمدی‌های خل‌بازی چسبیدن به حرفه‌ای‌گری نشانگر تحجر و تعصب و سرکوب است، در فیلم‌های ماجرایی خوب‌به‌انجام‌رساندن کار (چه شکست‌دادن بیگانه‌ای باشد در **چیز**، چه محافظت از زندان در **ریوبراوو**، و چه راندن گله به سوی بازار در **رود سرخ**) در اولویت قرار دارد. گروه‌های مردانه‌ی هاوکز پویایی و جنبش درونی خاص خودشان را دارند، و اخلاق و ارزش‌ها با انجام‌یافتن کار دردست‌اقدام گروه تعریف می‌شوند. در فیلم **چیز** وقتی خدمه‌ی کاپیتان هندری[۱۵] (کنت تابی[۱۶]) کشتی فضایی فرودآمده در یخ را کشف می‌کنند، از هم جدا می‌شوند و با بازوهای گشاده قطر سفینه را اندازه می‌گیرند و درمی‌یابند که به شکل حلقه‌ای منظم است: این رفاقت حلقه‌ای یک تصویر هاوکزی اساسی است که در آن هم استحکام گروه مردانه و اتحاد مردانه بیان می‌شود، و هم طرد «دیگری» از سوی چنین گروهی، چه یک وجود مؤنث باشد، و چه یک «اَبَر هویج» بیگانه.

نخستین وسترن هاوکز، **رود سرخ**، نیز همین الگو را دنبال می‌کند، اما نگاه هاوکز آخر سر با اقتضائات وسترن در تعارض قرار می‌گیرد که نتیجه‌اش تنشی ناخوشایند میان مؤلف و ژانر است. فیلم، داستان نخستین سفر یک گله در طول چیشولم تریل[۱۷] است، مسیری

13.Susan Vance
14.Katherine Hepburn
15.Hendry
16.Kenneth Tobey
17.Chisholm Trail

که در دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ برای عبوردادن گله‌ها از تگزاس تا آبیلین در کانزاس مورد استفاده قرار می‌گرفت. داستان فراگیر فیلم، نخستین کوشش‌های ساماندهی غرب برای آرام‌کردن مرزها، و توسعه‌ی اقتصادی بازارمحور در دوران بعد از جنگ را بازگو می‌کند. در آغاز فیلم، تام دانسون[1] (جان وین) قطاری را که با آن رو به سوی غرب دارد و همینطور نامزدش را ترک می‌کند تا مرزعه‌ی دامداری خودش را در مرز تگزاس و در سال ۱۸۵۱ بنا نهد. کمی پس از رفتن او، قطار از سوی سرخ‌پوستان مورد حمله قرار می‌گیرد و همه کشته می‌شوند مگر پسری به نام متیو گَرت[2] که دانسون و دوستش نادین گروت[3] (والتر برنان[4]) روز بعد او را که شوکه شده است و بی‌هدف پرسه می‌زند، پیدا می‌کنند. دانسون زمین مورد نظرش را از نجیب‌زاده‌ای مکزیکی که این اواخر صاحبش بوده است، می‌گیرد و گله‌ی خودش را به راه می‌اندازد. پانزده سال بعد دانسون با کمک پسرخوانده‌ی اینک نوجوانش یعنی مت[5] (مونتگمری کلیفت[6]) سفر افسانه‌ای رمه‌اش را به سمت شمال و ویچیتا آغاز می‌کند. دانسون در این مسیر مدام خودرأی‌تر می‌شود، و این وضع تهدیدی است برای موفقیت سفرشان که عاقبت مت را مجبور می‌کند تا پا پیش گذارد و کنترل اوضاع را به دست بگیرد. بر خلاف خواسته‌های دانسون که طی درگیری‌ای با چند کابوی مزدور زخمی می‌شود، مت تصمیم می‌گیرد دل به دریا بزند و گله را به آبیلین براند چون شنیده راه‌آهن اینک به این دورترین نقطه‌ی غرب نیز رسیده است. دانسون قسم می‌خورد که مت را برای کاری که به نظرش خیانت است، بکشد. مت این سفر را با موفقیت به پایان می‌رساند، و عاشق زنی به نام تس مالوی[7] (جوان درو[8]) می‌شود که در واگن قطار و در طول راه ملاقات کرده است. دانسون که ظاهراً مصمم به کشتن مت است به سوی شهر می‌راند، اما در نقطه‌ی اوج مواجه‌شان و در آخرین دقیقه کوتاه می‌آید. دو مرد آشتی می‌کنند و مت دعای خیر دانسون را برای ازدواج با مری کسب می‌کند.

رود سرخ در تناقض آشکارش با **دلیجان** و بانکدار مختلس‌اش، آشکارا توجیهی سرراست از سرمایه‌داری است. لکوموتیو فیلم که نماد تمدن و صنعتی‌شدن در مرزهاست،

1.Tom Dunson
2.Matthew Gareth
3.Nadine Groot
4.Walter Brennan
5.Matt
6.Montgomery Clift
7.Tess Malloy
8.Joanne Dru

بی‌شک به عنوان نیرویی مثبت ارائه می‌شود. دود سیاه و مواج و سوت کرکننده‌ی لکوموتیو چشم‌اندازهای **رود سرخ** را تسخیر نکرده‌اند مگر به عنوان اعلام رسمی پیشرفت پیروزمندانه‌ی صنعت. شهر در حاشیه‌ی خط آهن شکوفا شده است که به کارآفرینانی چون دانسون و مت اجازه می‌دهد محصولاتشان را به بازار ببرند. ملویل[۹] (هری کری[۱۰])، خریدار گله و نماینده‌ی کمپانی تجاری گرین وود[۱۱]، مردی روراست و صادق است که می‌خواهد برای گله‌ی مت دلارهای زیادی بپردازد، چون او «شایسته آن» است؛ حرکتی همسو با استدلال دانسون در افزودن نام مت به «علامت تجاری رود سرخ» در پایان فیلم. حرکت دراماتیک گله را می‌توان جهان صغیر اقتصاد و سرمایه‌داری امریکایی دانست؛ تفسیری که که در نطق آتشین دانسون در مورد اهمیت گوساله برای ملت («گوشت گوساله‌ی خوب برای مردم گشنه. گوشت برای قوی‌کردن مردم، برای رشد مردم») به‌روشنی تفهیم می‌شود. گوشت گوساله برای ملت در **رود سرخ** بازنمایی نظم نوین جهانی در توسعه‌ی وسیع بازارهای بین‌المللی کالاهای امریکایی ـ از جمله فیلم ـ نیز هست، آن هم در دورانی که این کشور به عنوان یکی از ابرقدرت‌های دنیای بعد از جنگ قدرت می‌گرفت.

از زاویه‌ای مؤلف‌گرا، حرکت گله بیانگر یک موقعیت هاوکزی نمونه‌وار است، چرا که مردها باید گله را به سفری حماسی در میان سرزمینی پرخطر ببرند. درست همانطور که ماجرای سفر در **دلیجان** گروهی از افراد ناهمگون را دور هم می‌آورد که یک اتحاد دموکراتیک نوین را ایجاد می‌کنند، در **رود سرخ** هم گروهی از مردان مختلف به منظور مشترک‌راندن گله دور هم جمع می‌شوند. اما بر خلاف گروه دلیجان، گروه رود سرخ تماما مذکر است؛ مسأله‌ای حاکی از وجود تفاوت‌های مهم در نگاه کارگردانان خاص هر کدام از این فیلم‌ها. درحالی‌که فورد و قهرمانان مذکرش از ارزش‌های «زنانه» در خانه و خانواده تجلیل می‌کنند، اما در سرزمین مرزی هاوکز که بیشتر مثل میدان اسب‌دوانی، کوهستان آند یا قطب جنوب فضای دیگری برای سنجش قابلیت‌های مردانه است تا بیابانی برای متمدن‌شدن، زنان جایگاه کوچکی دارند.

در **رود سرخ** نه‌تنها تس بلکه بنک کنلی[۱۲] (ایوان پری[۱۳])، یعنی آشپز و دستیار گروت هم

9.Melville
10.Harry Carey Sr
11.Greenwood
12.Bunk Keneally
13.Ivan Parry

۸.رود سرخ: مسأله‌ی فیلم، قهرمانی مردانه است.

باعث روبرویی این گروه هاوکزی با تله‌ی بی‌مسئولیتی می‌شود. تس زن ایده‌ال هاوکزی است، سرسخت و آگاه از جایگاهش در گروه. ابتدا او را می‌بینیم که هنگام حمله‌ی سرخ‌پوست‌ها تیراندازی می‌کند، اما وقتی مت وارد گود می‌شود، تس سریعاً می‌فهمد که در تیراندازی مهارتی ندارد و بی‌درنگ کارش را به پرکردن اسلحه‌ها تغییر می‌دهد. در **رود سرخ**، بی‌مسئولیتی بیش از این که نشان تهدید خصایل مردانه از سوی زنانگی باشد، به عنوان عدم بلوغ تصویر می‌شود؛ استعاره‌ای که هاوکز بعدها در فیلم **دغل‌بازی**[1] (۱۹۵۲) و در شکل نوعی معجون جوانی که باعث می‌شود مردم ذهناً به زمان کودکی برگردند، بدان عینیت کامل می‌بخشد. در **رود سرخ**، دله‌دزدی‌های شکمی و کودکانه‌ی بنک و عدم توانایی‌اش در کنترل آن، باعث می‌شود هنگام ناخنک‌زدن به شکرها تصادفاً چند کاسه و قابلمه را با سروصدا به زمین بیندازد

1.Monkey Business

و موجب رَم فاجعه‌آمیز گله شود. گله رم می‌کند و یکی از مردان در این حین کشته می‌شود. دانسون با خشم بنک را متهم می‌کند که «مثل یک بچه شکر می‌دزدد» و می‌خواهد او را به چرخ واگن قطار ببندد و شلاق (درکونی) بزند.

با نمایش واکنش‌های متفاوت دانسون و مت به عنوان رهبران گروه در مقابل چنین مشکلی، **رود سرخ** کندوکاوی است در آن‌چه ووِلن مضمون اصلی هاوکز می‌نامدش: «مسأله‌ی قهرمان‌گرایی» (1972:81). فیلم پر از گفت‌وگوهای کلیشه‌ای هاوکزی در مورد حرفه‌ای‌بودن، رهبری، و قهرمان‌گرایی، و نیز مسأله‌ی «به حد کافی خوب» بودن است. در آغاز فیلم دانسون پیش‌قراولی بسیار شجاع است؛ خصلتی واجب برای این‌که در غرب جایی برای خود دست‌وپا، و به تأسیس تمدن کمک نماید. او قطار را ترک می‌کند، و قدم به راه خودش می‌گذارد تا مزرعه و دامداری شخصی‌اش را بنا بگذارد. یک نفر باید راه را برای حرکت قطار [پیشرفت] باز کند، و اگر کسی قادر به انجام این باشد او دانسون سرسخت و سرکش است.

طبیعت وحشی **رود سرخ** فاقد آن زیبایی ناب مرزهای فوردی با تپه‌های نمادین مانیومنت ولی است که شاهوارانه به سوی آسمان قد کشیده‌اند. به‌علاوه، سرزمین مرزی هاوکز در **رود سرخ** فضایی خشن و جایگاه جنگ است؛ فضایی که وجه مشخصش تنازعی داروینی از نوع اجتماعی است که در آن تنها انطباق‌یافته‌ترین‌ها و سریع‌ترین‌ها زنده می‌مانند. وقتی دانسون مردان دون دیه‌گو[2] را به مبارزه می‌طلبد و آن‌ها هم فوراً پیدایشان می‌شود تا با ادعای دانسون بر زمین مخالفت کنند، در آن گستره‌ی صاف بیابان‌های تگزاس هیچ جایی برای مخفی‌شدن وجود ندارد. تنها حرفه‌ای‌ترین آدم آنقدر خوب هست تا این زمین را برنده شود، حفظ کند، و برای سیرکردن ملت آن را به کار ببندد. دانسون یکی از مردهای دون دیه‌گو را می‌کشد و فردا صبح اولین چیزی که می‌بینیم کرکس‌هایی اند که در آسمان بالای سر چرخ می‌زنند. بعد که با فید این صحنه زمان پانزده سال به جلو می‌رود، گذشت زمان نه‌تنها با راه‌رفتن قوزکرده‌ی دانسون با عضلات گرفته‌ی پیری و شقیقه‌های آشکارا خاکستری، بلکه با چشم‌انداز گورهای هفت مردی که طی این سال‌ها کوشیده بودند زمین را از چنگش درآورند، علامت‌گذاری شده است.

با گذشت زمان، دانسون بیشتر یک دیکتاتور از آب درمی‌آید تا یک قهرمان. در بافتاری

2.Don Diego

متمدنانه، به نظر می‌رسد دانسون تدریجاً به دیکتاتور تبدیل شده است و خودش را قانون می‌پندارد. در حین راندن گله، تیلر[1] (پل فیکس[2]) به دانسون می‌گوید او دیوانه است چون «این گله که مال تو نیست. مال تمام گاودارهای فقیر و پر از امید و آرزو و دست به دعا در تمام غرب وحشی است.» دانسون که طی این حرکت یک پایش مجروح شده است، مثل کاپیتان آهاب[3] رمان **نهنگ سفید**[4] هرمان ملویل[5]، یعنی ناخدای یک‌پای وسواسی که در سفر تعقیبی انتقام‌جویانه‌اش باعث غرق کشتی تحت فرماندهی‌اش می‌شود، دچار وسواس می‌شود. متیو گرت، در تضاد آشکار با دانسون، شیوه‌ی دموکراتیک‌تری از فرماندهی را امتحان می‌کند، و بیشتر به فکر گروه است تا خودش؛ و به روشی بیشتر متکی بر آراء جمعی رهبری‌شان می‌کند.

کشمکش میان دانسون و مت به ما وعده‌ی دیدن درگیری نهایی در نقطه‌ی اوج را می‌دهد، یعنی یکی از آشناترین قراردادهای ژانر وسترن. اما اگر در منطق ژانری گره‌گشایی باید طی یک تیراندازی انجام شود، نگاه سنتی هاوکز به خصلت‌های حرفه‌ای مردانه آن را سرکوب می‌کند. **رود سرخ** با حاضرخدمتی چنین نقطه اوجی را پیش‌بینی، و انتظارات تماشاگر را برای دیدن آن تشجیع می‌کند؛ اما در انتها هاوکز بیشتر به ما صلح و آشتی را نشان می‌دهد تا مواجهه و و رودررویی را. درحقیقت در این فیلم انتظار دو درگیری نهایی می‌رود که که هر دو هم به انجام نمی‌رسند. اولی میان مت و تفنگچی اجیر یعنی چری[6] (جان ایرلند[7]) که دانسون هم آن را پیش‌بینی می‌کند- اونا «تا چند وقت دیگه به هم چنگ ودندون نشون می‌دن»، و سپس رویارویی محتوم. اما به نظر می‌رسد بین مت و چری چیزی نیست مگر احترامی متقابل از همان آغاز، و حتی چری (بیهوده) می‌کوشد تا از مت در مقابل دانسون دفاع کند. دومین درگیری نهایی، میان دانسون و مت، طبق قرارداد وقتی آغاز می‌شود که مت در خیابان اصلی منتظر دانسون است. اما این مواجهه تا حد یک بازی خرکی میان دو مرد تقلیل می‌یابد و بالاخره هم تس مداخله می‌کند. پس از آن دانسون قول می‌دهد تا نام مت را هم به علامت تجاری‌شان اضافه کند و نصیحتش می‌کند تا با تس ازدواج کند. در داستان اصلی که فیلم از روی آن ساخته شده است، دانسون به طرزی مرگبار

1.Teeler
2.Paul Fix
3.Ahab
4.**Moby Dick**
5.Herman Melville
6.Cherry
7.John Ireland

توسط چری زخمی، و سپس به خانه‌اش در مزرعه برده می‌شود تا آن‌جا بمیرد. اما در پایان **رود سرخ**، منطق کلی داستان، و این ژانر، به نفع پایانی خوشی کنار می‌رود.

از منظری هاوکزی، این حل‌وفصل نهایی داستان باعث تداوم حرفه‌ای‌گری مردانه و نیز استمرار اقتدار مذکر می‌شود؛ زیرمتنی که با تأکید فیلم بر تفنگ به عنوان نماد قدرت بدنی مردانه برجسته می‌شود، به‌ویژه در صحنه‌ای پرسروصدا که مت و چری ششلول‌هایشان را با هم معاوضه، و از مال آن یکی تعریف می‌کنند. جالب این‌که هیچکس در **رود سرخ**، از جمله مت، حق مالکیت دانسون بر چرآگاه را مورد سؤال قرار نمی‌دهد؛ یا نیاز به اثبات «شایستگی» مت برای افزودن حرف نخست اسمش به «علامت تجاری رود سرخ»، حتی اگر این گله بدون وجود گاو او اصلا وجود خارجی نمی‌داشته است. دانسون شاید مستبدی متکبر باشد اما کارفرمایی قلدر با نشانه‌های حرفه‌ای نیز هست، مردی که هاوکز نمی‌تواند بگذارد او بمیرد.

مطالعه‌ی موردی: فریتز لانگ و خیابان اسکارلت

گستره‌ی آثار فریتز لانگ[1] عصر صامت، تقریباً از آغاز تا دوران طلایی اکسپرسیونیسم آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰و نظام استودیویی کلاسیک هالیوود تا پیدایش تولیدات مشترک بین‌المللی، را در بر می‌گیرد. لانگ در طول عمر کاری خود بیش از هر کارگردان دیگری کلاسیک‌های به‌یادماندنی سینمای صامت آلمان را کارگردانی کرد، نخستین فیلم ناطق و مهم سینمای آلمان (*M*، ۱۹۳۲) را ساخت، و برخی از مهم‌ترین آثار جنایی و نوآر امریکایی در عصر استودیویی را نیز کارگردانی کرد، از جمله **تنها یک‌بار زندگی می‌کنید**[2] (۱۹۳۷)، **خیابان اسکارلت**[3] (۱۹۴۵)، و **تعقیب بزرگ**[4] (۱۹۵۳). منتقدان عموماً فیلم‌شناسی گسترده‌ی لانگ را به دو دوره‌ی عمده تقسیم می‌کنند: فیلم‌های صامت آلمانی، و فیلم‌های استودیویی امریکایی. او در گروه اول آزادی هنری قابل ملاحظه‌ای داشت، درحالی‌که در هالیوود مجبور بود با محدودیت‌های نظام استودیویی، تهیه‌کنندگان ناخن‌خشک و بودجه‌های مخصوص فیلم‌های رده ب کار کند؛ با این همه ثبات هنری و سَبکی آثار لانگ در طول دهه‌ها، کشورها و بسترهای تولیدی مختلف به‌راستی چشم‌گیر است.

آثار لانگ پیوسته جهانی اسارت‌آفرین و تقدیرگرا را به تصویر می‌کشد که ساکنان آن هم توسط نیروهای غالب بیرونی و هم توسط تمایلات درونی خارج از درکشان کنترل می‌شوند. در این جهانی که به شکلی سبعانه بی‌تفاوت است، مردم بیهوده با تقدیر و خشونت‌طلبی سرکوب‌شده‌شان در جنگ‌اند. آثار لانگ همچون آثار هیچکاک، اغلب به خشونت بالقوه‌ی

1.Fritz Lang

2.**You Only Live Once**

نهفته‌ی درون شهروندان محترم می‌پردازند و می‌گویند که نظم اجتماعی نیازمند کنترل کردن این هیولای درون است. **ام** داستان یک قاتل سریالی کودکان (پیتر لوره[1]) است که خطاب به شرکت‌کنندگان دادگاه صحرایی‌ای که می‌خواهند محکومش کنند توضیح می‌دهد در تسخیر میل افسارگسیخته و کشنده گرفتار است که در مقابلش هیچ‌کاری نمی‌تواند بکند. در **خشم**[2] (۱۹۳۶)، نخستین فیلم امریکایی لانگ، آرایشگری حین اصلاح صورت مشتری‌اش و با تیغی بر گلوی او می‌گوید «مردم انگیزه‌های نهانی جالبی دارند: اگر در مقابلشون مقاومت کنی یعنی عقل سلیم داری، اگر نکنی عازم تیمارستان یا محبسی». در **تعقیب بزرگ** قهوه‌ی جوشان به صورت معشوقه‌ی خوش‌قلب یک گنگستر یعنی دبی مارش[3] (گلوریا گراهامز[4]) می‌پاشد. بر یک طرف صورتش جای زخمی زننده می‌ماند، اما سمت دیگر صورتش هنوز زیباست، و این سیما ابراز بیرونی دیدگاه لانگ نسبت به دوگانگی طبیعت بشر است.

مفهوم انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر تقدیر سنگدل نیز در آثار لانگ دیده می‌شود، از جمله در **تقدیر**[5] (۱۹۲۱) که قهرمانش می‌کوشد مرگ را مغلوب کند. مفهوم لانگی تقدیر به شکل کامل در میزانسنی تاریک و از نظر هندسی سخت و خشک مشخص است که از قاب به عنوان فضایی بسته و محصور استفاده می‌کند. فیلم لانگ آنقدر با سماجت بسته و محصور است که به نظر لئو برادی[6] این مؤلف نماینده‌ی واقعی چیزی است که برادی «سبک بسته»ی سینما می‌نامد: فیلم‌هایی که در آن‌ها «چارچوب پرده جهان درونش را دقیقاً تعریف می‌کند، همان‌کاری که چارچوب نما نیز می‌کند» (1977:48). تقدیر شوم، پارانویا، و خشونتی که نگاه لانگ را اشباع کرده، کاملاً مناسب روحیه‌ی ناشاد آثار نوآر است. این نگاه تیره‌ی ژانری به زندگی در وجود کارآگاه (دین جگر[7]) **شهر تاریک**[8] (۱۹۵۰) سرجمع شده که به نظرش «مردم مثل گوسفندهایی‌اند که در سلاخی از بوی مرگ ترسیده باشند: به خیال رسیدن به آزادی همراه گوسفندهای دیگر توی معبر می‌دوند، اما آن پایین مردی ساطور به دست منتظرشان ایستاده است». لانگ در پایان فیلم **خیابان اسکارلت**، کاملاً به کنه جهان بی‌ترحم نوآر می‌رسد: جانی پرایس[9] (دان دوریا[10]) که دارد به جرم قتلی

1.Peter Lorre
2.**Fury**
3.Debby Marsh
4.Gloria Grahame
5.**Destiny**
6.Leo Braudy
7.Dean Jagger
8.**Dark City**
9.Johnny Prince
10.Dan Duryea

مرتکب‌نشده با صندلی الکتریکی اعدام می‌شود، فریاد می‌زند «یک ثانیه بهم وقت بدین» اما تنها در آهنی و بزرگ سلول اعدام که به رویش بسته می‌شود جوابش را می‌دهد، و دوربین بی هیچ احساسی از دور به او نگاه می‌کند.

خیابان اسکارلت داستان کریستوفر کراس[11] (ادوارد جی. رابینسون[12])، صندوق‌دار صادق و فروتن شرکتی را بازمی‌گوید که نقاشی آماتور هم هست. او یک شب دیروقت و در خیابانی پرت زنی،کیتی مارچ[13] (جوآن بنت[14]) را می‌بیند و او را از چنگ مردی که به گمانش مهاجم است نجات می‌دهد، اما آن مرد در واقع نامزد زن یعنی جانی پرینس است که با زن به خشونت رفتار می‌کند. کیتی و کریس درگیر رابطه‌ای می‌شوند که در آن هر یک به دیگری دروغ می‌گویند. کیتی به طمع گرفتن پول کریس می‌آید و فکر می‌کند او هنرمندی ثروتمند و مشهور است، و کریس هم فکر می‌کند او هنرپیشه‌ای سخت‌کوش است که برای شروع کارش نیاز به کمک دارد. کریس در جست‌وجوی راه فراری از دست زن غرغرویش، زیر پروبال کیتی را برای اجاره‌ی آپارتمانی می‌گیرد و برای نقاشی‌کردن به آن‌جا می‌رود. وقتی کریس حقیقت را در مورد کیتی می‌فهمد، زن او را مسخره می‌کند، و مرد در اوج خشم قندشکنی را برمی‌دارد و با آن دختر را می‌کشد. شواهد و قرائن جزئی به‌جامانده در صحنه‌ی جنایت موجب می‌شود که جانی دستگیر، محکوم و اعدام شود، اما کریس در تمام این مدت سکوت می‌کند. پس از اعدام، کریس دچار عذاب وجدانی می‌شود که به شکل صدای طعنه‌زن کیتی به سراغش می‌آید. او در پایان فیلم در خیابان‌های شلوغ شهر سرگردان است، ولگردی تنها و بی‌خانمان و دچار عذاب وجدان.

خیابان اسکارلت با جشنی آغاز می‌شود که شرکت به مناسبت ۲۵ سال خدمت جانی برایش ترتیب داده است. به سبب حضور شمایل‌شناسانه و دائمی رابینسونِ بازیگر در فیلم‌های گنگستری، ما اولش گول می‌خوریم تا این افتتاحیه را هم صحنه‌ی جشنی شبیه فیلم **سزار کوچک**[15] و کریس را هم جنایتکار بدانیم. به‌خصوص که رابینسون در وسط میز شام طویلی نشان داده می‌شود که مثل معروف‌ترین شخصیتی که نقشش را بازی کرده است یعنی سزار انریکو باندلو[16]، سیگار می‌کشد. اما به‌سرعت درمی‌یابیم که کریس یک شهروند ترسو، درواقع

11.Christopher Cross
12.Edward G. Robinson
13.Kitty March
14.Joan Bennett
15.Little Caesar
16.Caesar Enrico Bandello

سرکوب‌شده، و وفادار به قانون است. کنایه‌ی پنهان لانگی فقط در بازنگری آشکار می‌شود؛ وقتی کریس عملاً مبدل به قاتل می‌شود و جنایتکار پشت چهره‌ی یک مرد عادی را آشکار می‌کند. در آغاز فیلم، او شاهد است که رییس‌اش همراه زنی جوان و جذاب که آشکارا همسرش هم نیست مهمانی را ترک می‌کند. کریس اظهار می‌کند که همیشه دلش می‌خواسته برای او هم از این موقعیت‌ها پیش بیاید، اما هرگز نیامده است. کوتاه زمانی بعد از آن، شب و در راه برگشت به خانه، و در شهری که لانگ به شکل یک تصویر ذهنی اکسپرسیونیستی عرضه‌اش می‌کند (یک قطار هوایی با سرعت می‌گذرد اما هیچ صدایی از آن درنمی‌آید) میل پنهان کریس در مقابل چشمش برآورده می‌شود. همچون در یک رؤیا (به پلیسی می‌گوید «فقط داشته چرخی میزده») ناگهان کیتی ملبس به بارانی شفافی مثل طلق کادو، و با جذابیتی آشکار، مقابلش ظاهر می‌شود که توسط جانی پرینس به این‌سو و آن‌سو کشیده می‌شود. کریس که از چترش به عنوان نیزه استفاده می‌کند، و فانتزی شوالیه‌ی دلاوری را زنده می‌کند که به نجات بانویی پریشان می‌آید، و ظاهراً پرینس شیطان‌صفت را که از صحنه می‌گریزد، شکست می‌دهد.

کریس، مردی اخته و در خود مرده، در دفتری محصور و پارتیشن‌بندی‌شده کار، و پول را میان دیگران توزیع می‌کند. در خانه، همسرش آدل[1] (روزالیند ایوان[2]) هجویه‌ی غریبی از غرغروهایی سلطه‌جوست. زندگی خانوادگی وحشتناک کریس وقتی مورد تأکید قرار می‌گیرد که لانگ او را در آپارتمانش نشان می‌دهد: نرده‌های حائل پلکان اضطراری شبیه میله‌های زندان به نظر می‌رسند، درحالی‌که تبلیغ برنامه‌ی «نوبت خانواده‌ی شاد» هم به شکلی طعنه‌آمیز از رادیویی خارج صحنه و از منزل همسایه به گوش می‌رسد. کریس نقاشی می‌کند تا از زندگی ماتم‌زایش بگریزد، و به همین دلیل با کیتی رابطه می‌گیرد (او برای کیتی نقاشی را به مثابه «داشتن رابطه‌ی عشقی» تعریف می‌کند). وقتی کریس و کیتی نخستین ملاقات را در رستورانی انجام می‌دهند، دوربین با حرکت کرین از بالای درختانی که پرندگان رویش آواز می‌خوانند، و از فراز یک خوش‌بینی آفتابی پایین می‌آید تا نمای ابری‌تر روابط را نشان دهد، چرا که کریس و کیتی در همین لحظه مشغول گول‌زدن یکدیگر در مورد هویتشان‌اند. همانطور که دوربین پایین می‌آید صدای ترانه‌ی «عزیز محزون» نیز وارد صحنه می‌شود، و صدای رمانتیک ویولن در موسیقی متن نیز که طبق قرارداد باری

1.Adele 2.Rosalind Ivan

عاشقانه دارد کنار رفته و راه را برای صدای شوم‌تر ویولنسل فیلم باز می‌کند. حرکت دوربین شبیه افتتاحیه‌ی **سکه‌هایی از آسمان** است که اولش آسمانی آفتابی و روشن را نشان می‌دهد اما در ادامه دوربین از میان لایه‌ابری ضخیم و تیره به سمت جهانی خاکستری پایین می‌آید. در **خیابان اسکارلت**، همچون **سکه‌هایی از آسمان**، هیچ آسمان آبی‌ای وجود ندارد و دیدگاه رمانتیک نیز صرفاً خودفریبی است.

نام کریس کراس به‌درستی بر او نهاده شده است[۳] چون فیلم نشان می‌دهد مردی که ذاتا محجوب و میانه‌حال است، به خشونت و کینه می‌گرود؛ همچون تغییر وِرن[۴] (آرتور کندی[۵]) در وسترن عظیم **رانچوی بدنام**[۶] که نامزدش مورد تجاوز قرار می‌گیرد و کشته می‌شود. در نمایی

۹.خیابان اسکارلت: خشونتِ کمین‌کرده در وجود مردی متمدن.

۳. یعنی مسیح دروغین. م

Vern.4

Arthur Kennedy.5

Rancho Notorious.6

جانی را می‌بینیم که زیر پلکانی مخفی شده است، و این تصویر فید می‌شود به نمای نزدیکی از یکی از نقاشی‌های کریس که تصویر یکی از خیابان‌های شهر است که ماری عظیم دور یکی از ستون‌های قطار هوایی چنبره زده. مار به شکلی شایسته همان جایگاهی را درون چارچوبش اشغال کرده است که جانی در نمای قبلی داشت. جانی نام کریس را هم می‌دزدد و می‌کوشد یکی از نقاشی‌های کریس را که توسط یک دلال هنری محلی فروخته شده است، پس بگیرد. اما این کریس است که هرچه به پایان فیلم نزدیک می‌شویم به ماری کثیف تبدیل می‌شود و جایش را به شکل ضربدری با جانی عوض می‌کند[1]. پس از قتل، کریس زیر پله‌ها مخفی می‌شود و جانی به ساختمان می‌آید؛ اما قبلا و وقتی کریس به ملاقات کیتی می‌آمد، جانی اینجا پنهان شده بود. مثل فیلم‌های وحشت، جانی همچون بازگشت [میل] سرکوب‌شده‌ی کریس است.

نقاشی‌های کریس، چنان‌که بر همه معلوم است، فاقد پرسپکتیو است: حاکی از این‌که او عمق ذات خودش را نمی‌بیند. دیوید جین‌وی[2] (جس بارکر[3])، منتقد هنری، تابلوهای او را دارای «قدرتی مردانه» توصیف می‌کند؛ خصوصیتی که عاقبت و وقتی کریس کیتی را می‌کشد، درست از آب درمی‌آید.

پایان‌بندی **خیابان اسکارلت**، همچون پایان **هجوم ربایندگان بدن**، پایان داستانی را متزلزل می‌کند. این حقیقت که کریس «آزاد» می‌ماند فی‌نفسه و آنقدر که در نگاه اول به نظر می‌رسد، ویرانگر و عجیب‌کننده نیست چون آیین‌نامه‌ی تولید[4] به‌صراحت اعلام می‌کرد که تا وقتی یک جرم به شکل کاری زشت و خطا تصویر می‌شد، لزومی نداشت که مورد مجازات هم قرار بگیرد. کریس در تار خطاهای خودش به دام می‌افتد، درست همانطور که یکی از روزنامه‌فروش‌هایی که مرگ جانی را پوشش می‌دهند به کریس می‌گوید ما همه درون خودمان قاضی، هیأت منصفه، و جلاد داریم. کریس خودش را ذهناً محکوم می‌کند و می‌کوشد با خودکشی به زندگی‌اش پایان دهد، اما توسط همسایگان کاملاً هشیاری که او را صرفاً برای تحمل عذابی طویل زنده نگه می‌دارند، «نجات» داده می‌شود. از این هم مهم‌تر،

۱. در زبان انگلیسی اصطلاح crisscross که تلفظش با نام قهرمان ما یعنی Chris Cross یکی است، به معنای ضربدر و خطوط متقاطع است. م

2.David Janeway

3.Jess Barker

۴. آیین نامه ی ضوابط اخلاقی لازم‌الاجرا یا پروداکشن کُد. م

پایان‌بندی فیلم یکی از اصول آیین‌نامه‌ی فوق، یعنی این‌که نباید قوانین زمینی را ناعادلانه تصویر کرد، نقض می‌کند. قانون در **خیابان اسکارلت** با محکوم و اعدام کردن جانی مسئول عقیم‌ماندن عدالت می‌شود؛ البته این امر از یک نظر عادلانه است چون جانی مسئول ایجاد و سپس کنترل موقعیت است و بنابراین کریس را به سوی رفتاری خارج از منطق سوق می‌دهد. جانی دست‌کم به اندازه‌ی کریس در مرگ کیتی گناه‌کار است، حتی اگر خودش چاقو را فرو نکرده باشد. درنهایت این‌که، لانگ استادانه از ژانر تیره و تار نوآر برای نمایش مضمون تکراری خودش در مورد ذات گناه، و دیدگاهش نسبت به جهانی کینه‌توز که به هیچ‌کس اجازه‌ی یک نفس هم نمی‌دهد، استفاده می‌کند.

مطالعه‌ی موردی: ملودرام، داگلاس سیرک و هر آن چه آسمان روا دارد

ملودرام ژانری مبهم است که به فیلم‌هایی در مورد تنش‌های خانگی و خانوادگی ارجاع دارد. ریشه‌ی این اصطلاح واژه‌ی مرکبی است که از ترکیب موسیقی و درام مشتق می‌شود، و به نمایش‌های صحنه‌ای اشاره دارد که در اواخر قرن هجدهم آغاز شدند و از موسیقی برای تأکید بر لحظات عاطفی خاص و دراماتیک استفاده می‌کردند. در سال‌های اخیر، این اصطلاح به داستان‌هایی با اَشکال مردم‌پسند اشاره دارد که: از نظر نمایش احساسات و عواطف، ساختگی و اغراق‌آمیز به نظر می‌رسند، در آن‌ها کشمکش‌های دراماتیک و پیرنگ بر شخصیت و انگیزش تقدم دارند، و تمایز روشنی هم میان قهرمان و شخصیت‌های شرور وجود دارد.

در ملودرام عموماً تاریخ تا حد مشکلات احساسی افراد تقلیل می‌یابد؛ اتفاقی که در ملودرام‌های تاریخی‌ای همچون **بربادرفته**[1] (۱۹۳۹) یا **امپراتوری بهشت**[2] (۲۰۰۵) می‌افتد. توماس السیسر[3] با به‌کاربستن توامان نظریات روان‌کاوانه و مارکسیستی، اظهار می‌کند که سبکِ همیشه اغراق‌آمیز این ژانر نشانه‌ی احساسات سرکوب‌شده‌ی شخصیت‌هایی است که به شکلی استعاری تناقضات ایدئولوژی بورژوازی را که در میزانسن پخش می‌شود، مجسم می‌کنند. هسته‌ی خانواده، مثلاً در فیلم **هر آن‌چه آسمان روا دارد**[4] و **بزرگ‌تر از زندگی**[5] (۱۹۵۶) همیشه کانون این تنش‌ها قرار می‌گیرد. منتقدان فمینیست به‌ویژه به ملودرام‌های زنان مثلاً **استلا دالاس**[6] (۱۹۲۵ و ۱۹۳۷) و

1.Gone with the Wind
2.Kingdom of Heaven
3.Thomas Elsaesser
4.All That Heaven Allows
5.Bigger Than Life
6.Stella Dallas

میلدرد پیرس[1] (۱۹۴۵) علاقمند بوده‌اند، و تحلیل کرده‌اند که چگونه بازنمایی زنان این فیلم‌ها به فضاهای خانگی و ایدئولوژی پدرسالار محدود شده است. این محققان به ملودرام کشش دارند چون تنها ژانری است (به‌جز موزیکال) که پروتاگونیست‌های مؤنث را مکررا به تصویر می‌کشد، و اغلب از نقطه‌دید آن‌ها روایت می‌شود.

دتلف سیرک[2] ابتدا در تآتر پس از جنگ جهانی اول در آلمان به موفقیت‌هایی رسید، و آثاری بر اساس نمایش‌نامه‌های کلاسیک ایبسن، شاو، و شکسپیر کارگردانی کرد. سیرک با داشتن شغلی موفق در UFA یا قدرتمندترین استودیوی فیلم‌سازی آلمان پس از به‌قدرت‌رسیدن هیتلر، در سال ۱۹۳۷ و به عنوان یکی از مهاجران آلمانیِ فراری از دست نازی‌ها، به امریکا رفت. او هم مثل داگلاس سیرک در دهه‌ی ۱۹۴۰ چند فیلم استودیویی آبرومند ساخت، اما بزرگ‌ترین اثرش یک دهه بعد عرضه شد. او طی همکاری با آلبرت تسوگ‌اشمیت[3] و راس هانتر[4] تهیه‌کننده در استودیوهای بین‌المللی یونیورسال که از سال ۱۹۵۱ آغاز شد، مجموعه‌ای ملودرام کارگردانی کرد، از جمله **هر آن چه بهشت روا دارد، جذابیت جادویی**[5] (۱۹۵۴)، **نوشته بر باد**[6] (۱۹۵۶) **زمانی برای عشق و زمانی برای مرگ**[7] (۱۹۵۸) و **تقلید زندگی**[8] (۱۹۵۹).

در یک دوره، سیرک فیلم‌سازی قلمداد می‌شد که صرفاً قوانین نحوی قراردادی هالیوود را به کار می‌بست، اما اینک سبک او به عنوان شکلی از فاصله‌گذاری برشتی برای معطوف‌کردن توجه مخاطب به شیوه و اهداف پندارباقی‌های هالیوودی، مورد توجه قرار گرفته بود. به این ترتیب، ملودرام‌های او بیش از این‌که صرفاً بازتاب یا تأیید ایدئولوژی حاکم دانسته شوند (زیرشاخه «الف»)، به عنوان نقد عامدانه و زیرکانه‌ی هنرمندِ به لحاظ اجتماعی آگاهی خوانده می‌شوند که در دل صنعت فیلم‌سازی موج اصلی (زیرشاخه «ه») امریکای آیزنهاور[9] را به نقد می‌کشد. سبک سیرک بر محور یک حس کنایی بسیار پرورده می‌چرخد، و از هجو و کلیشه و سبک‌گرایی زیرکانه‌ای استفاده می‌کند. جهان ملودرم‌های سیرک بی‌نهایت باشکوه و آشکارا تصنعی است. در میزانسن‌های او رنگ دیوارها، ماشین‌ها، لباس‌ها و گل‌ها با هم و در یک وحدت ساختاری زیباشناختی هماهنگ شده‌اند که به شکلی قابل ملاحظه با شلختگی رنگ‌ها در

1. **Mildred Pierce**
2. Detlef Sirerck
3. Albert Zugsmith
4. Ross Hunter
5. **Magnificent Obsession**
6. **Written on the Wind**
7. **A Time to Love and a Time to Die**
8. **Imitation of Life**
9. Eisenhower

زندگی واقعی فرق دارد، اما تأییدی است بر جهان منضبط و اندوه‌زای طبقه‌ی متوسط امریکا.

در فیلم **هرآن‌چه آسمان روا دارد**، کری اسکات[۱۰] (جین ویمن[۱۱]) بیوه میان‌سالی است که عاشق باغبان جوانش ران کربی[۱۲] (راک هودسون[۱۳]) می‌شود. این زوج صادقانه هم را دوست، و تصمیم به ازدواج دارند اما مردم شهر استونینگهام ـ محل زندگی زن ـ حومه‌نشینانی خشک و سرد و قراردادی‌اند ـ مثل اسم خود شهر ـ که دوست دارند با غیبت و شایعه‌سازی در مورد این رابطه، نخستین سنگ را به زن بزنند. فرزندان زن یعنی ند[۱۴] (ویلیام رینولدز[۱۵]) و کِی[۱۶] (گلوریا تالبوت[۱۷]) هم به همین نحو رابطه‌ی مادرشان را با ران تأیید نمی‌کنند و از او می‌خواهند درعوض با یک دوست خانوادگی مسن‌تر یعنی هاروی[۱۸] (کُناد نایجل[۱۹]) که حالتی پدربزرگانه دارد و به عنوان «شهروندی متشخص» ستایشش می‌کنند، ازدواج کند. کری که از هرسو تحت فشار است نهایتاً فرومی‌ریزد و عروسی را فسخ می‌کند. با گذشت زمان، کری دچار سردردی مزمن می‌شود، و دکترش به او توصیه می‌کند تا بیش از آداب‌دانی اجتماعی از ندای قلبش پیروی کند و به ران بازگردد. کری به منزل ران در خارج شهر می‌رود اما ران به شکار رفته است. درحالی‌که کری با ماشین دور می‌شود، ران او را می‌بیند و صدایش می‌زند اما از فرط دست‌پاچگی از روی صخره‌ای برفی پایین می‌افتد و دچار جراحاتی جدی اما نه کشنده می‌شود. کری که خبر را می‌شنود به خانه‌ی ران برمی‌گردد تا از او مراقبت کند و متعهد می‌شود که با او بماند.

جهان بورژوایی **هرآن‌چه آسمان روا دارد** جهانی ظالم است و همانطور که رولان بارت متذکر شده، طبیعت را به فرهنگ تبدیل کرده است. اینجا نه اراده‌ی خدا بلکه اراده‌ی جامعه است که تحریم‌های اخلاقی را وضع، و تعیین می‌کند آیا رابطه کری قابل قبول هست یا خیر. بر این نکته آشکارا و در آغاز فیلم تصریح می‌شود: دوربین ابتدا از بالای برج کلیسا به پایین نگاه می‌کند و سپس با حرکت کرین تا سطح خیابان پایین می‌آید، کنار مردمی که

10.Carrie Scott
11.Jane Wyman
12.Ron Kirby
13.Rock Hudson . این اسم در انگلیسی کمابیش «شهر سنگی» معنا می‌دهد. م
14.Ned
15.William Reynolds
16.Key
17.Gloria Talbott
18.Harvey
19.Conad Nagel

در حال گذران زندگی اند. جایی دیگر هم، وقتی کی به مادرش می‌گوید اگر با ران ازدواج کند زندگی‌اش تباه می‌شود، نور از پشت شیشه‌ی ویترایی یک پنجره که یادآور پنجره‌های کلیسایی است، تابیده و اتاق را روشن می‌کند.

رابطه‌ی کری به صحنه‌ی نبردهای ایدئولوژیکی تبدیل می‌شودکه در فیلم به عنوان تضاد بین مردم کوته‌فکر شهر و ران «طبیعی‌تر» جان یافته‌اند. ران با پیروی از ثورو[1] و گفته‌ی ملهم از **هملت** او، به این ایده معتقد است که «خودت باش که درست این است»، درحالی‌که مردم شهر همگی نقاب تشخص و احترام اجتماعی را بر چهره دارند. سیرک با تمایل به تصویرکردن شهر با رنگ سرد آبی و تاش‌های رنگی خشن، و درمقابل همراه‌کردن ران و فضای منزلش با رنگ‌های گرم زمینی مثل سبز و قهوه‌ای، بر تفاوت میان این دو دنیا تأکید می‌کند. ران که باغبان است در یک گلخانه زندگی می‌کند تا بتواند شب‌ها آسمان را ببیند. پیوند او با طبیعت و چند اشاره‌ای که به «کاج سر نقره‌ای» او می‌شود دلالت‌هایی مبنی بر قدرت جنسی نیز می‌یابد. در هر دوی این دنیاها مهمانی‌هایی نیز برگزار می‌شود که در تضاد شدیدی تصویر می‌شوند: مهمانی عصرانه‌ی خشک و رسمی در باشگاه شهر، که کری ران را هم به آن‌جا می‌آورد تا مورد قضاوت آیینی و قبول مردم قرار گیرد اما ماجرا به پایانی فاجعه‌آمیز ختم می‌شود؛ و مهمانی خودجوش و صمیمانه‌ی راحت ران و دوستانش با آن میز الکی و سرخوشی ملموس و مسری.

سیرک به دلیل استفاده‌ی مضمونی‌اش از آینه‌ها، سایه‌ها، شیشه‌ها، و دیگر عناصر میزانسنی برای ایجاد اهداف دراماتیک و کنایی معروف است. در این فیلم نیز صحنه‌ای که بچه‌های کری به خانه می‌آیند و از رابطه‌ی او با ران خبردار می‌شوند، با تصویر صورت کری در یک آینه‌ی دستی کوچک شروع می‌شود؛ بازتاب چهره‌ی مثبتی که کری می‌خواهد منعکسش کند، اما قاب سفت و سخت آینه هم پیش‌بینی پاسخ منفی فرزندان و فشاری است که آن‌ها به او و رابطه‌اش وارد خواهند کرد. مهمانان مهمانی عصرانه دور پنجره جمع می‌شوند و کری و ران را با نگاه‌های خیره‌شان قاب می‌گیرند؛ یعنی، رابطه‌ی این زوج خیلی زود و به خاطر رفتار محکوم‌کننده‌ی مردم از هم می‌پاشد. شایعه‌پراکنی وقتی آغاز می‌شود که مونای[2] نخود هر آش (ژاکلین دو ویت[3]) زاغ‌سیاه کاری را چوب می‌زند که همراه ران

1.Thoreau.هانری دیوید ثورو، نویسنده‌ی تعالی‌گرا و طبیعت‌گرای امریکایی.م.

2.Mona

3.Jacqueline De Witt

می‌رود. سیرک با نمایش علامت «قصابی» در پشت سر مونا که از داخل مغازه‌ی قصابی‌اش آن‌ها را تماشا می‌کند، رنگی از کنایه را نیز به این صحنه اضافه می‌کند.

طعن تصویری مشابهی را هم بعداً می‌بینیم، وقتی ند پسر کری خشمش را نسبت به رابطه‌ی او ابراز می‌کند. در حین صحبت در اتاق نشیمنشان و وقتی کری به ند می‌گوید که ران بین آن‌ها قرار نخواهد گرفت، پارتیشن توی اتاق مثل برشی گرافیکی برای جداکردن آن‌ها درون یک قاب عمل می‌کند. امتناع فرزندان کری از قبول رابطه‌ی او و ران جدی می‌شود، و فشارآوردن به مادرشان برای ازدواج با هاروی به جای ران، نهایتاً منزل فامیلی را به تله‌ای تبدیل می‌کند. در جایی دیگر، کی رسم مصریان باستان در مورد زنده‌به‌گورکردن بیوه‌ها در مقبره‌های شوهران مرده را برای کری تعریف می‌کند، و وقتی نتیجه می‌گیرد که چه خوب که این رسم بربری دیگر وجود ندارد، کری که خاکستر شوهر مرحومش روی پیش‌بخاری قرار دارد، با کنایه‌ای تلخ می‌پرسد «واقعاً وجود ندارد؟». در صحنه‌ای دیگر، بچه‌ها برای کریسمس به خانه نیامده‌اند، و دوربین از پشت پنجره به کری در داخل می‌نگرد که مشغول تماشای بیرون است و در این تعطیلات در تنهایی خانه‌نشین شده است. بچه‌ها به عنوان هدیه‌ی کریسمس برای کری تلویزیون می‌خرند. فروشنده هنگام تحویل تلویزیون می‌گوید کری می‌تواند [دستش را دراز، و کانال‌ها را عوض کند] «رژه‌ی زندگی را روی نوک انگشتان ببیند»، و در همان حال دوربین با حرکت دالی آنقدر جلو می‌آید که صفحه‌ی تلویزیون بیشتر قاب را می‌گیرد و بازتاب صورت کری رویش دیده می‌شود. فرزندان کری می‌خواهند او به جای زندگی واقعی، با قبول این سرگرمی زندگی مجازی داشته باشد؛ اما کری در صفحه‌ی تلویزیون تنها می‌تواند رژه‌ی زندگی را ببیند که ازکنارش رد می‌شود.

هرآن‌چه آسمان روا دارد نوعی حل‌وفصل داستانی ارائه می‌کند که وجه مشخصه‌ی فیلم‌های سنتی ژانری است، اما درعین حال همراه با طعن و کنایه، و متزلزل‌کردن اصول آن. راینر ورنر فاسبیندر[1]، کارگردان آلمانی، با تحسین روش سیرک در بیان نقدی ایدئولوژیک در بستر سرگرمی ای مردم‌پسند، بعدها این فیلم را بازسازی کرد با نام **ترس روح را می‌خورد**[2] (۱۹۷۴)، و دو عنصر نژاد و سن را نیز به آن افزود. در فیلم سیرک، وقتی کری به بالین ران مجروح می‌آید که دمر روی کاناپه دراز شده است، ران بیدار می‌شود و او را به جا می‌آورد

1.Rainer Werner Fassbinder 2.Fear Eats the Soul

و کری هم تصریح می‌کند که کنارش می‌ماند و از او پرستاری خواهد کرد. درست پیش از بیدارشدن ران و مثل یک سرنخ، در پنجره‌ی پشت سرشان گوزنی یورتمه‌کنان به معرض دید می‌آید (توصیفی عالی برای فیلم‌های متعلق به موج اصلی سینما) که نشان‌دهنده‌ی پیوند غایی میان ران و طبیعت است. قبل‌تر، وقتی کری و ران برای نخستین‌بار آسیای کهنه‌ی نزدیک گلخانه را کشف می‌کنند و کری رؤیای زندگی با ران در آن‌جا را در سر می‌بافد، متوجه اجاقی خاموش می‌شود که به گفته‌ی خودش اگر روشن شود صحنه را «کامل» خواهد کرد. در صحنه‌ی پایانی و در کنار گوزن حاضر در صحنه، البته آتشی نیز در شومینه روشن است که در حقیقت صحنه را کامل کرده. البته کری واقعاً به آن‌چه مدنظر دارد نمی‌رسد، چون حالا در نقش پرستار گیر افتاده است. سیرک خود در این‌باره گفته بود «البته من باید مطابق قوانین رفتار می‌کردم، از تجربه‌های جدید دوری می‌کردم و به خانواده می‌چسبیدم، و «پایان خوش» و از این چیزها نشان می‌دادم» (quoted in Halliday 1971:86). این فیلم بیش از این‌که مثل **هجوم ربایندگان بدن** و **خیابان اسکارلت** از ارائه‌ی حل‌وفصل پایانی اجتناب کند، آن را چنان تام و تمام و با چنان «تصویر کامل»‌ی ارئه می‌دهد که به نظر تصنعی می‌رسد، و لب تیغ قرار می‌گیرد–تفسیری کنایی و نهایی بر ارزش‌های جامعه‌ای که به هر حال شامل همان مخاطبانی است که فیلم برایشان ساخته شده.

۴ | ژانر و بازنمایی

جنسیت و ژانر

فیلم‌های ژانری در کنار قراردادهایشان، روش‌هایی معمول و ثابت برای بازنمایی جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، نژاد و قومیت دارند. در خلال دهه‌ی ۱۹۸۰ ژانرها و فیلم‌های ژانری منحصراً مایملک فرهنگی یک آگاهی سفید مذکر باقی ماندند؛ مرکزی که هر تفاوتی در زمینه‌ی نژاد، جنسیت، و رویکرد جنسی نسبت به آن تعریف، و حاشیه‌ای محسوب می‌شد. در تمام ژانرهای اکشن، این مردان سفیدند که عملیات قهرمانی را انجام می‌دهند و روایت را پیش می‌برند. فیلم‌هایی نظیر **زنان وست وارد**[1] (۱۹۵۱) که در آن یک قطار زنان با موفقیت عرض کشور را می‌پیماید و به کالیفورنیا می‌رسد و سرپرست زن‌ستیزشان (رابرت تایلور[2]) می‌آموزد که برخی زنان نیز قابلیت‌های لازم برای دوام‌آوردن در مرز را دارند، تنها استثنائات نادری بر این قاعده‌ی تثبیت‌شده‌اند. در انواع فیلم‌های اکشن، زنان و اقلیت‌ها نقش‌های فرعی و کلیشه‌ای می‌پذیرند، و کارکرد داستانی‌شان در حد مستخدم یا همراهی بامزه برای قهرمان مذکر سفیدپوست است.

به طور سنتی، تماشاگر فرضی فیلم‌های ژانری هالیوود ـ شبیه تقریباً تمام فیلم‌سازانی که این فیلم‌ها را ساختند ـ سفید و مذکر و عادی فرض می‌شد. این نظرگاه مردانه‌ی سفیدپوستانه بخش نازدودنی سیستم ژانری بود، که خود بر اساس مفروضات جنسیتی خاصی بنا شده بود. عموماً ژانرهای اکشن(ماجرایی، جنگی، گنگستری، کارآگاهی، وحشت، علمی‌ـتخیلی و البته وسترن) مخصوص مخاطب مذکر در نظر گرفته می‌شدند؛ درحالی که موزیکال‌ها

1.**Wesward the Women** 2.Robert Taylor

و ملودرام‌های رمانتیک (که به عنوان فیلم‌های گریه‌دار هم شناخته می‌شوند) به عنوان «فیلم‌های زنان» به بازار می‌آمدند. این تمایز پیشاپیش حاکی از مفروضات پدرسالارانه‌ی گسترده‌تری در مورد تفاوت‌های جنسی در سراسر دنیاست. همانطور که مالی هاسکل[1] اشاره می‌کند « در مورد روابط میان مردان و زنان در امریکا، دیگر چه نظری بهتر از نفس ایده‌ای به نام «فیلم‌های زنان» وجود دارد؟» (1974:153)

در دهه‌ی ۱۹۹۰ خیلی از فیلم‌های ژانری کوشیدند درهای ژانرها را به روی بازنمایی‌های مترقی‌تری از نژاد و جنسیت باز کنند، و آگاهانه گروه‌هایی را که قبلا در سینمای جریان اصلی به حاشیه رانده شده بودند، به رسمیت شناختند و صدایشان را شنیدند. در هم‌آوایی با دیدگاه‌های معاصر در مورد درست‌کاری سیاسی، هالیوود به استقبال از فیلمی [استرالیایی] نظیر **ماجراهای پریسیلا، ملکه‌ی صحرا**[2] (۱۹۹۴) رفت و آثاری چون **به وانگ فو، با تشکر بخاطر همه‌چیز**[3]، **جولی نیومار**[4] (۱۹۹۵)، **نسل تباه**[5] (۱۹۹۵) و **گروه**[6] (۱۹۹۶) را به تأسی از آن ساخت؛ فیلم‌هایی که همگی مرزهای بازنمایی ژانری سنتی را عقب راندند. اما فیلمی که عزم لازم برای این دگرگونی ژانری تازه را جزم کرد، **تلما و لوییز**[7] (۱۹۹۱) بود؛ فیلمی در مورد دو زن که وقتی می‌بینند در مقابل قانون قرار گرفته‌اند، پلیس را دنبال خود به تعقیب و گریزی در بیابان‌های جنوب غرب می‌کشانند. این فیلم که گیشه را هم تکان داد، ادغامی از وسترن، فیلم‌های رفاقتی، و فیلم‌های جاده(ای) ـ که هر سه‌شان به طور سنتی مردانه در نظر گرفته می‌شدند ـ و فیلم‌های مربوط به زوجی راهزن، مثلاً **شما فقط یک‌بار زندگی می‌کنید**[8]، **آن‌ها شب را دنبال می‌کنند**[9] (۱۹۴۹) و **بانی وکلاید**[10] (۱۹۶۷) است. **تلما و لوییز** تعاریف قراردادی هالیوودی از جایگاه زن به عنوان ساحت خانه وخانواده را واژگون کرد و فیلمی رفاقتی را در شکل ماجرایی زنانه از نو به تصویر کشید. در پایان مناقشه‌برانگیز فیلم، تلما و لوییز به جای تسلیم‌شدن به پلیس، ماشین‌شان را به لبه‌ی پرتگاه گراند کانیون می‌رانند. آخرین تصویر، نمای ثابت‌شده‌ای از ماشین در وسط هواست، که درست در نقطه‌ی اوج پرواز بلندش به فیدی سفید پیوند می‌خورد.

1.Molly Haskell
2.**The Advebtures of Priscilla, Queen of the Desert**
3.**To Wong Foo Thanks for Everything**
4.**Julie Newmar**
5.**The Doom Generation**
6.**Bound**
7.**Telma & Louise**
8.**You Only Live Once**
9.**They Live By Night**
10.**Bonnie and Clyde**

البته این پایان ارجاعی مستقیم به یکی از مشهورترین فیلم‌های رفاقتی یعنی **بوچ کسیدی و ساندنس کید**[11] (۱۹۶۹) است، و با توجه به ارزش سیاسی تلما و لوییز بحث‌های مهمی به راه انداخت. آیا این پایان دالی بود بر اعتراف به شکست و خودکشی، یا نشان عروج و استعلایی پیروزمندانه؟ برداشت مورد مناقشه اما عام از این پایان‌بندی نشان می‌دهد که **تلما و لوییز** در زمان خودش به خاطر این جابه‌جایی جنسیتی چه‌قدر بدیع بود، چرا که هیچ بحث مشابهی در مورد پایان‌بندی اسطوره‌ای **بوچ کسیدی و ساندنس کید** به راه نیفتاده بود. اما پایان این فیلم را هر طور ببینیم، این حقیقت که **تلما و لوئیز** محمل چنین تناقضاتی است نشان‌دهنده‌ی سختی یافتن مکانی برای زنان در فیلم‌های اکشن، و در وجهی گسترده‌تر، سخت‌بودن بازنمایی‌های جنسیتی در سینما به طور کلی است. پس از **تلما و لوییز**، به نظر می‌رسید خیلی از فیلم‌های ژانری با صرفاً قرار دادن زنان و دیگری‌ها در نقش‌هایی سنتاً متعلق به مردان سفید، «ترفند» جنسیتی آن را عاریه گرفتند. اما این فیلم‌ها برای واژگون‌کردن بازنمایی‌های قراردادی، در خطر افتادن به دام تکرار همان ارزش‌های ناخوشایندند. این پرسش که آیا قهرمانان مؤنث اکشن‌ها، مثلاً سیگورنی ویور[12] به نقش ریپلی[13] در **بیگانه**[14] (۱۹۷۹) و دنباله‌هایش، لیندا همیلتون[15] به نقش سارا اوکانر[16] در **ترمیناتور ۲: روز داوری**[17] (۱۹۹۱)، جینا دیویس[18] به نقش آدمکش **بوسه‌ی شب به خیر طولانی**[19] (۱۹۹۶)، اما تورمن[20] در فیلم‌های **بیل را بکش**[21] (۲۰۰۳و ۲۰۰۴)، و مثلث بازیگران **فرشتگان چارلی**[22] (۲۰۰۲، ۲۰۰۳)، بازنمایی‌های مترقی و دل‌گرم‌کننده از زنان‌اند، یا صرفاً محدود به ذوق و قریحه‌ای مذکر، محمل بحث‌های قابل ملاحظه‌ای بوده است.

یکی از فیلم‌هایی که با موفقیت از این مسأله اجتناب می‌کند، وسترن **آواز جو کوچولو**[23] (۱۹۹۳) اثر مگی گرین‌والد[24] است. فیلم بر اساس داستان واقعی جوزفین موناهان[25] ساخته

11.**Butch Cassidy and Sundance Kid**
12.Sigourney Weaver
13.Ripley
14.**Alien**
15.Linda Hamilton
16.Sarah Connor
17.Terminator 2: Judgment Day
18.Geena Davis
19.**The Long Kiss Goodnight**
20.Uma Thurman
21.**Kill Bill**
22.**Charlie's Angels**
23.**The Ballad of Little Jo**
24.Maggie Greenwald
25.Josephine Monaghan

شده است، زنی که در دهه‌ی ۱۸۸۰ و وقتی بدون ازدواج بچه‌دار شد، از جامعه‌ی نیویورک اخراج شد، به غرب رفت، باقی عمرش را به عنوان یک مرد گذراند، و در آیداهو برای خودش شغلی موفق به عنوان گله‌دار دست‌وپا کرد. گرین‌والد نمی‌گذارد جو کوچولو، با بازی یک مانکن سابق یعنی سوزی آمیس[1]، به ابژه‌ی نگاه خیره‌ی سنتی و مردانه‌ی دوربین تبدیل شود که لورا مالوی[2] (۱۹۸۹) در موردش نظریه‌پردازی کرده بود. جوزفین[3] پس از فرار از دست اسیرکنندگانش، از فروشگاهی عمومی چند دست لباس مردانه تهیه می‌کند و سپس در میان حیرت مخاطب، صورتش را با چاقو از چانه تا گونه می‌برد. زخم او به نشان مشخصه‌ی مردانگی‌اش نزد دیگر مردان فیلم تبدیل می‌شود، و نمی‌گذارد بیننده به‌راحتی جوزفین را به عنوان ابژه‌ی لذت بصری در نظر بگیرد. به همین نحو، فیلم خیلی هم اکشن هفت‌تیرکشی ـ یکی از محبوب‌ترین اکشن‌های وسترن سنتی ـ ارائه نمی‌کند بلکه درعوض بر جنبه‌های خانگی‌تری نظیر رفتارهای خوددرمان‌گرانه و آشپزی تأکید می‌ورزد.

آواز جو کوچولو با تصویر یک زن، جو، در لباس شرقی شروع می‌شود که به شکل نامتناسبی در جاده‌ای در غرب راه می‌رود، برعکس قهرمان کابوی سنتی که همیشه سواره به شهر می‌رود. مردها سوار اسب از کنار جوزفین رد می‌شوند، و یکی از آن‌ها او را «مادیون خوشگل» صدا می‌زند. بعد یک گاری پر از کالا در پیش‌زمینه‌ی قاب نمایان می‌شود و یک لحظه جوزفین را از دید ما پنهان می‌کند؛ درست مثل مردانی که عملاً و به دلیل جنسیتش وجود او را با سرکوب نفی می‌کنند. بالاخره دست‌فروشی گذری به او تعارف می‌کند که سوارش کند، اما در ادامه درمی‌یابیم او پنهانی جوزفین را به عنوان طعمه‌ی جنسی به چند سرباز می‌فروشد. بنابراین فیلم با استفاده از همان تصویرسازی‌های وسترن آغاز می‌شود تا این نگاه فمنیستی را ابراز کند که سرمایه‌داری و پدرسالاری درهم تنیده شده‌اند و جایگاه زنان در این اقتصاد صرفاً ابژه‌هایی برای مبادله است. به‌علاوه این فیلم با نمایش این‌که با نقش‌بازی‌کردن و تعویض لباس می‌توان به هویتی جنسیتی دست یافت، ایده‌ی پسامدرن جنسیت به مثابه یک اجرا و نمایش و نه چیزی تغییرناپذیر را به کانون توجه می‌آورد.

1.Suzy Amis
2.Laura Mulvey
3.Josephine Monaghan

مطالعه‌ی موردی: جان سخت و فیلم‌های اکشن

فیلم‌های اکشن و ماجرایی روایت‌هایی پرشتاب را ارائه می‌دهند که بر اکشن‌های فیزیکی نظیر تعقیب و گریز، مبارزه، هنرنمایی، تصادف و انفجار که اغلب بر دیالوگ و بسط شخصیت غلبه دارند، تأکید می‌کنند؛ مثلاً فیلم‌هایی نظیر **سرعت و صخره**[1] (۱۹۹۶). درحالی که وجود اکشن در فیلم از زمان قطار لومیرها در یکی از نخستین فیلم‌های تاریخ سینما یعنی **ورود قطار به ایستگاه**[2] (۱۸۹۵) محبوب تماشاگران بوده است، اما فیلم اکشن در مقام ژانری مشخص در تبیین و نمایش قدرت و دلاوری مردانه، ریشه در ظهور جلوه‌فروشان پرزرق و برقی چون داگلاس فربنکس[3] (**نشان زورو**[4]، ۱۹۲۰؛ **دزد دریایی سیاه**[5]، ۱۹۲۲)، و ارول فلین[6] (**ناخدا خون**[7]، ۱۹۳۵؛ **ماجراهای رابین هود**[8]، ۱۹۴۰) دارد. پس از موفقیت گیشه‌ای فیلم‌هایی نظیر **مهاجمان صندوقچه‌ی گمشده**[9] (۱۹۸۱) و دو دنباله‌اش، فیلم اکشن به شکل ژانری قابل تعریف و تمییز شکوفا شد. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، شماری از فیلم‌های اکشن نوآر کارگردانانی چون جان کارپنتر[10] و والتر هیل[11]، با تقلید سبک هاوارد هاوکز و نحوه‌ی استفاده‌ی او از اکشن و ژست‌های بدنی به عنوان ضمیمه‌ی فیزیکی حرفه‌ای‌گری، سنت او را ادامه دادند. فیلم **حمله به محدوده‌ی ۱۳**[12] (۱۹۸۱) کارپنتر در مورد یک ایستگاه پلیس لس‌آنجلس است

1.**Speed and The Rock**
2.**L' Arrivée d'un train á la Ciotat**
3.Douglas Fairbanks
4.**The Mark of Zorro**
5.**The Black Pirate**
6.Errol Flynn
7.**Captain Blood**
8.**The Adventures of Robin Hood**
9.**Raiders of the Lost Ark**
10.John Carpenter
11.Walter Hill
12.**Assault on Precinet 13**

که توسط گروه‌های خلاف‌کار جوان محاصره می‌شود، بر اساس **ریو براووی** هاوکز ساخته شد؛ درحالی‌که **چیز** (۱۹۸۲) او نیز بازسازی فیلم علمی‌ـتخیلی کلاسیکی به همان نام و اثر هاوکز به شمار می‌آید. دو اثر هیل یعنی **راننده**[۱] (۱۹۷۸) و **آخرین مرد مقاوم**[۲] (۱۹۹۶) که دومی بازسازی فیلم سامورایی **یوجیمبو**[۳] (۱۹۶۱) بود، دارای کم‌ترین گفت‌وگوی ممکن‌اند و برای انتقال روایت‌شان تقریباً به شکل کامل بر اکشن تکیه دارند.

گرچه قهرمانان اکشن‌های قدیمی‌تر از جمله ویکتور ماتور[۴] و برت لنکستر[۵] نیز به خاطر بدن عضلانی و پهنشان شهرت داشتند، به نظر می‌رسد از **راکی**[۶] (۱۹۷۶) سیلوستر استالونه[۷] به بعد بود که ملاک ستارگان اکشن بیشتر بر عضلانیت قرار گرفت تا سبک بازیگری متد اکتینگ. ستارگان مذکر عضلانی‌ای مثل استالونه (**اولین خون**[۸]، ۱۹۸۲؛ **صخره‌نورد**[۹]، ۱۹۹۳)، ژان کلود ون‌دم[۱۰] (**کیک بوکسور**[۱۱]، ۱۹۸۹؛ **هدف سخت**[۱۲]، ۱۹۹۳)، استیون سیگال[۱۳] (**سخت‌کش**[۱۴]، ۱۹۹۰؛ **آتش زیر خاکستر**[۱۵]، ۱۹۹۷)، چاک نوریس[۱۶] (**گمشدگان عملیات**[۱۷]، ۱۹۸۴؛ **تصرف امریکا**[۱۸] ۱۹۸۵) و بروس ویلیس[۱۹] (مجموعه‌ی **جان‌سخت**[۲۰]؛ **آخرین مرد مقاوم**؛ **گروگان**[۲۱]، ۲۰۰۵) بدن‌های چشم‌گیرشان را برای نمایش بصری و نیز به عنوان بوته‌ی آزمایشاتی که باید برای شکست‌دادن شرورها از سر بگذرانند، در معرض تماشا قرار می‌دهند. چندین منتقد، عضلانیت اغراق‌آمیز این فیلم‌ها را نمودی از ایدئولوژی امریکایی در مورد سیاست و جنسیت دانسته‌اند که بر قدرت و تفوق مردانه در خلال و بعد از حکومت ریگان تأکیدی دوباره داشت (مثلاً نگاه کنید به تاسکر[۲۲]

1.**The Driver**
2.**Last Man Standing**
3.**Yojimbo**
4.Victor Mature
5.Burt Lancaster
6.**Rocky**
7.Sylvester Stallone
8.**First Blood**
9.**Cliffhanger**
10.Jean_claude Van Damme
11.**Kickboxer**
12.**Hard Target**
13.Steven Seagal
14.**Hard to Kill**
15.**Fire Down Below**
16.Chuck Norris
17.**Missing in Action**
18.**Invasion USA**
19.Bruce Willis
20.**Die Hard**
21.**Hostage**
22.Tasker
23.Jeffords

۱۹۹۳؛ جفوردز۱۹۹۴[۲۳]). تجسم کامل این جسمانیت اغراق‌شده، بدنساز سابق یعنی آرنولد شوارتزنگر[۲۴] است در فیلم‌هایی نظیر **مرد فراری**[۲۵]، **غارتگر**[۲۶] (۱۹۸۷)، **یادآوری کامل**[۲۷] (۱۹۹۰)، و البته **ترمیناتور**[۲۸](۱۹۸۴) که در آن‌ها نقش یک ربات بی‌احساس قاتل را بازی می‌کند. جوهره‌ی این قهرمان جدید اکشن در صحنه‌ای از **کونان بربر**[۲۹] (۱۹۸۲) خلاصه شده است که در آن آرنولد همراه بیست نفر از دیگر غلامان را می‌بینیم که چرخ آسیاب غول‌آسایی را می‌چرخانند. با گذشت سال‌ها مردان دیگر کم‌کم ناپدید می‌شوند و تنها کونان به جا می‌ماند که به تنهایی سنگ آسیاب را هل می‌دهد.

جان‌سخت (۱۹۸۸) یکی از پرسروصداترین‌های این مجموعه فیلم‌های اکشن بود، و دو دنباله‌ی **جان‌سخت ۲**[۳۰] (۱۹۹۰)و **انتقام جان‌سخت**[۳۱] (۱۹۹۵) را نیز به دنبال داشت.[۳۲] پیرنگ فیلم داستان یک پلیس قلدر نیویورکی یعنی جان مک‌کلین[۳۳] (بروس ویلیس) است که برای ملاقات همسر قهرکرده‌اش هالی گنارو[۳۴] (بانی بدلیا[۳۵]) برای نخستین‌بار به لس‌آنجلس و ساختمانی اداری می‌آید و شرکتی که هالی در آن کار می‌کند مهمانی سال نویش را برگزار می‌کند. مک‌کلین امیدوار است هالی را به بازگشت به نیویورک و همراه خودش قانع کند، اما پیش از این‌که بتوانند کاملاً در مورد مسأله بحث کنند گروهی جنایتکار که تظاهر می‌کنند تروریست‌های سیاسی هستند ساختمان را اشغال، و تمام افراد حاضر در مهمانی را گروگان می‌گیرند و تهدید به مرگ می‌کنند تا فرصت دسترسی به اوراق قرضه‌ی ذخیره‌شده درگاوصندوق شرکت را داشته باشند. مک‌کلین که بدون شناخته‌شدن فرار و پنهانی در ساختمان حرکت می‌کند، موفق می‌شود دست‌تنها رهبر باهوش وخشن گروه یعنی هانس گروبر[۳۶](آلن ریکمن[۳۷]) را گول بزند و تمام افراد گروه را بکشد، درحالی‌که هم LAPD و هم FBI بیرون ساختمان منتظر ایستاده‌اند و از ترس به‌خطر افتادن جان گروگان‌ها نمی‌توانند اقدامی بکنند. با تبدیل‌شدن مک‌کلین به ناجی، هالی هم با شوهرش دوباره آشتی می‌کند.

24.Arnoldd Schwarzenegger
25.**The Runnig Man**
26.**Predator**
27.**Total Recall**
28.**Terminator**
29.**Conan the Barbarian**
30.**Die Hard 2**
31.**Die hard with a Vengeance**
۳۲. چهارمین قسمت جان‌سخت نیز در سال ۲۰۰۷، یعنی پس از نوشته‌شدن این کتاب، و با نام **آزاد زندگی کن یا بمیر**، به بازار آمد. م
33.John McClane
34.Holly Gennaro
35.Bonnie Bedelia
36.Hans Gruber
37.Alan Rickman

فیلم نشان می‌دهد قهرمانش، مثل کونان، چند خربزه را با یک دست برمی‌دارد و نهایتاً هم پیروز می‌شود، اما در پیونددادن قهرمان و دلاوری‌های او با مردانگی، پدرسالاری، و بازنمایی‌های اسطوره‌ای این مفاهیم نیز صراحت به خرج می‌دهد. این داستان یک مرد امریکایی قلدر را به تصویر می‌کشد که حس مردانگی‌اش مورد تهدید و تعرض قرار گرفته است: یک پلیس طبقه‌ی کارگری، در برج پرشکوه و جلال ناکاتومی و جهان یقه‌سفیدهای آن احساس راحتی نمی‌کند. از همه مهم‌تر، زنش او را ترک کرده تا شغل خودش را دنبال کند و دوباره نام دوران دوشیزگی‌اش را برگزیده. اما درنهایت مک‌کلین در مقام قهرمانی منحصربه‌فرد و تنومند قدرت عمل را به دست می‌گیرد و در فرآیند شکست‌دادن شرورها هم توان بدنی مردانه و هم همسرش را پس می‌گیرد.

این فیلم فردگرایی خشن و اعمال قهرمانی مک‌کلین را عمدتاً به وسیله‌ی ارجاعات ژانری‌اش به تصویر می‌کشد. مثلاً اسم او یادآور **جیم مک‌لین گندهه**[1] (۱۹۵۲) با شرکت جان وین در نقش یک شکارچی قلدر کمونیست‌ها در هاوایی است. پیرنگ **جان‌سخت** نیز با دیگر ژانرهای اکشن نظیر فیلم‌های سرقتی و فیلم‌های فاجعه هم‌پوشی دارد، و در چند جا هم به مک‌کلین به عنوان قهرمان وسترن اشاره می‌شود. در آغاز مک‌کلین هم مثل شین سواره وارد شهر می‌شود (البته به جای اسب با یک لیموزین)، و در پایان هم همانطور و همراه هالی، شبیه رینگو کید و دالاس در پایان **دلیجان**، از شهر خارج می‌شود. گروبر که هویت واقعی مک‌کلین را نمی‌داند، با استهزا او را «آقای کابوی» می‌نامد. مک‌کلین وقتی در نقطه‌ی اوج داستان سقوط می‌کند ولی دوباره از درون دریاچه‌ی مصنوعی واقع در سرسرای ساختمان اداری سر بلند می‌کند، برای لحظه‌ای شبیه استالونه در رمبوی جنگل‌های ویتنام به نظر می‌رسد. (یکی از مأموران FBI که با هلیکوپتر به برج ناکاتومی نزدیک می‌شوند، فریاد می‌زند: «عین سایگون[2] لعنتی می‌مونه».) چنین ارجاعات ژانری به‌ویژه مناسب فیلمی چون **جان‌سخت** است که می‌خواهد توان اسطوره‌ای رجولیت امریکایی را احیا کند.

در عصر توافقات تجارت آزاد، این فیلم از ترس از دیگری‌های خارجی به عنوان تهدیدی برای اقتصاد امریکا، بهره‌برداری می‌کند. برج ناکاتومی ساختمانی چهار طبقه است که بر فراز دیگر ساختمان‌های منطقه افراشته شده، و شاخصی بصری است از این که معجزه‌ی اقتصادی

1.Big Jim Mclain 2.Saigon

ژاپن چگونه تا حد غلبه بر اقتصاد امریکا در این کشور رسوخ کرده است. رییس شرکت، جوزف تاکاگی[3] (جیمز شیگتا[4]) یک آسیایی است که رؤیای امریکایی را تحقق بخشیده، و به قله‌ی تجارتی موفق صعود کرده است. رهبران گروه جنایتکار هم آلمانی هستند و اغلب با یکدیگر به زبان آلمانی من‌درآوردی هالیوودی حرف می‌زنند: کاریکاتوری از شرارت. این دو دشمن اصلی امریکا در جنگ جهانی دوم، همان بازگشت [دیگری] سرکوب‌شده در فیلم‌های وحشت‌اند که موفقیت‌های اقتصادی پساجنگ آن‌ها بازگشته است تا امریکا را شکار کند، چرا که ژاپنی‌ها و آلمانی‌ها بر سر تهی‌کردن این کشور از پول و قدرت اقتصادی‌اش با هم رقابت دارند.

در نقشه‌ی اکشن این فیلم، برج ناکاتومی یک نقش استعاری بدنی نیز دارد، با مردانی عضلانی در رقابت بر سر قدرت و کنترل. زنان در نزدیک‌ترین ساختمان به چشم می‌خورند، و تصویر تبلیغاتی زنی نیز از بالای برج آویزان است. این برج در نقطه‌ی اوج فیلم منفجر می‌شود، و فوران ارجیستیک این آتشفشان با مؤخره‌ای دنبال می‌شود که در آن مک‌کلین دوباره به عنوان رییس خانواده مستقر، و هالی نام متاهلی‌اش را دوباره می‌پذیرد. مک‌کلین آن‌چنان که شایسته و بایسته است، با بازکردن بند ساعت رولکس هالی، نمادی از موفقیت هالی به عنوان یک زن تاجر موفق، او را نجات می‌دهد: وقتی ساعت را از مچش باز می‌کند، گروبر که با چسبیدن به آن از لبه‌ی برج آویزان شده است، به کام مرگ سقوط می‌کند.

این فیلم فانتزی اکشنی در تأیید مجدد جایگاه مرد امریکایی سفید به عنوان رییسِ بازی است. در پایان فیلم، آلمانی‌های شیطان‌صفت و ژاپنی‌های صنعت‌زده کشته شده‌اند، و ظاهراً مردان افریقایی/امریکایی نیز به عنوان کمک‌کار به نحوی صریح اما با رضایت خاطر جای آن‌ها را گرفته‌اند: سرجوخه آل پاول[5] (رجینالد ویلاتسون[6]) در پایین ساختمان دستورهایش را بیشتر از مک‌کلین می‌گیرد تا از مافوقش؛ و آرجیل[7] (دوور وایت[8]) هم راننده‌ی سرخوش مک‌کلین است. گروبر مک‌کلین را دست‌کم می‌گیرد: «فقط یه امریکایی دیگه که عین بچه‌ها کلی فیلم دیده. بچه یتیم یه فرهنگ ورشکسته که فکر می‌کنه جان وین، رمبو، و مارشال دیلونه»؛ اما **جان‌سخت** به این‌ها و به سایر نمادها و فیلم‌های اکشن ارجاع می‌دهد تا توان مردانه‌ی آن‌ها را بازتأیید کند.

3.Joseph Takagi
4.James Shigeta
5.Sgt Al Pawell
6.Reginald Veljohnson
7.Argyle
8.De'voreaux White

| مطالعه‌ی موردی: فولاد آبی |

اگر **جان‌سخت** نشان می‌دهد رجولیت در فیلم اکشن چه‌قدر مرکزیت دارد، آثار کاترین بیگلو[1] نیز در جایگاهی مهم در زمینه‌ی عملکرد قراردادهای ژانری نشسته است. بیگلو با فیلم‌های **تهی از عشق**[2] (کارگردانی مشترک با مونتی مونتگمری[3]، ۱۹۸۳)، **تقریباً تاریک**[4](۱۹۸۷)، **فولاد آبی**[5] (۱۹۹۰)، **نقطه شکست موج**[6] (۱۹۹۱)، **روزهای غریبه**[7] (۱۹۹۵)، و **ک-۱۹: بیوه‌ساز**[8] (۲۰۰۲) خود را به عنوان تنها فیلم‌ساز مؤنث کاملاً متخصص در حوزه‌ی اکشن تثبیت کرده و توانسته است ادعای مقام مؤلف بکند. فیلم‌های اکشن او طیف متنوعی از روش‌های سبکی را به خدمت می‌گیرند تا ارزش‌های مردانه‌ی گرداننده‌ی ژانرهای اکشن را به پرسش بکشند. آن‌ها انواع هیجانات کور و غریزی، خشونت شهوانی و اکشن فیزیکی، و تمام لذاتی را که بیننده‌ها از فیلم‌های اکشن انتظار دارند، تأمین می‌کنند؛ اما هم‌زمان مفروضات ایدئولوژیک مشترک و سنتی ژانری در مورد جنسیت و خشونت و تماشاگری[9] را نیز به پرسش می‌کشند (رجوع کنید به جرمی و ردموند ۲۰۰۳؛گرنت ۲۰۰۴).

ژانر اکشن کاملاً مناسب مضامین بیگلو است. بازنمایی خشونت بی‌شک دراین ژانر مرکزیت دارد، و همانطور که استیو نیل[10] اشاره می‌کند محور ایدئولوژی رجولیت در سینمای عامه‌پسند «دیدگاه‌ها و رویکردهایی است که با پرخاشگری، قدرت و کنترل در ارتباط اند»

1.Kathryn Bigelow
2.**With The Loveless**
3.Monty Montgomery
4.**Near Dark**
5.**Blue Steel**
6.**Point Break**
7.**Strange Days**
8.**The Widowmaker**
9.spectatorship

(1993:11). فیلم‌های بیگلو ذات رجولیت و رابطه‌ی آن با خشونت، به‌خصوص در بافتار تماشاگری، را کشف می‌کنند: اغلب با بازی‌کردن با نگاه خیره‌ی دوربین که با انتظارات و قراردادهای ژانری فیلم‌های اکشن سنتی عجین و مشروط شده است. درست مانند رویکرد داگلاس سیرک به ملودرام که در عین نقد ایدئولوژی زیربنای ملودرام‌ها لذت آن‌ها را هم می‌چشاند، بیگلو هم همین کار را با فیلم‌های اکشن می‌کند و گستره‌ای از ژانرها را که به طورسنتی مردانه در نظر گرفته می‌شدند، زیرورو می‌کند و از این طریق سیاست‌ها و لذات [موجود در] بازنمایی‌های جنسیتی آن‌ها را به پرسش می‌کشد.

فولاد آبی داستان یک پلیس مؤنث تازه‌کار، مگان ترنز[1] (جیمی لی کرتیس[2])، است که به محض پوشیدن اُنیفُرمش، جنسیت‌اش همه‌ی مردان فیلم را به دردسر می‌ندازد. مگان هنگام مداخله در دزدی یک سوپرمارکت شلیک می‌کند و سارق مسلح را می‌کشد، ولی یکی از مشتری‌ها، اوژن هانت[3] (ران سیلور[4]) که گوشه‌ای در مغازه قوز کرده است، پنهانی اسلحه‌ی دزد را در جیب خودش می‌ندازد. با جلورفتن فیلم، اوژن خودش را به زحمت وارد زندگی مگان می‌کند؛ ابتدا رفتاری رمانتیک دارد، اما تدریجاً روان‌نژند می‌شود و مدام تصویری از مگان جلوی نظرش است که اسلحه‌اش را به دست گرفته و قدرت مردانگی را تصاحب کرده است. بی‌شک مواجهه‌ای نهایی و خشن بین این دو درمی‌گیرد و مگان موفق می‌شود اوژن ظاهراً مهارناپذیر را بکشد.

کشمکش خشن بین آن‌ها بر سر کنترل اسلحه بی‌شباهت به نبرد بر سر ساختمان در **جان‌سخت** نیست. اسلحه در **فولاد آبی** به عنوان نمادی از نیروی مردانه که اکشن حول آن تمرکز یافته است، عمل می‌کند. **فولاد آبی** از سکانس تیتراژ آغازین که در آن دوربین به شکلی اغراق‌آمیز سطح داخلی تفنگ مارک اسمیت و وسون[5] را نشان می‌دهد، شیءپرستی [فتیشیسم] شمایل‌شناسانه‌ی ژانر اکشن نسبت به اسلحه را نشان می‌دهد. در فیلم‌های بیگلو خشونت با حیوانیتی مذکر همپاست، چون به عنوان یک ویژگی ذاتا مردانه نمایش داده می‌شود. **فولاد آبی** با تأکید بر بافت و جذابیت بساوایی تفنگ (دست‌ها چگونه نوازش‌کنان تفنگ را لمس می‌کند، تفنگ‌ها چه‌طور روی میز سر می‌خورند، یا دکمه‌ی جلد تپانچه‌ها با چه حالت تحریک‌آمیزی باز می‌شود) این نگاه را به شکلی بصری، و به همان

1.Megan Turner
2.Qamie Lee Curtis
3.Eugene Hunt
4.Ron Silver
5.Smith and Wesson

اندازه شنیداری ارائه می‌دهد، به‌خصوص با کار دقیق متصدی صدا روی حاشیه‌ی صوتی فیلم که طیف متنوعی از صداهای تفنگ‌ها را تولید می‌کند.

برخی منتقدان، **فولاد آبی** را فیلمی می‌دانند که به زنان قدرت می‌بخشد: مگان شبیه قهرمانان فیلم‌های انتقام از متجاوز است، و از جایگاه قربانی یک مرد مزاحم به جایگاه نابودگر او تغییر موقعیت می‌دهد. از این نظر، حضور جیمی لی کرتیس[۶] (دختر جانت لی[۷] بازیگرنقش ماریون کرین[۸] فیلم **روانی**) به‌ویژه چشم‌گیر است، چون او در چند فیلم وحشت از جمله فیلم چاقوزنی **هالووین**[۹] (۱۹۷۸)، **شب کنسرت**[۱۰] (۱۹۸۰)، و **قطار وحشت**[۱۱] (۱۹۸۰) نقش تنها دختری را که سرآخر زنده می‌ماند ایفا نموده بود (Clover 1992:35FF). این مگان است که اوژن را در جنگ شکست می‌دهد، نه مافوق او کارآگاه نیک من[۱۲] با بازی کلانسی براون[۱۳]. * قرارداد دیگری که از فیلم‌های وحشت به عاریت گرفته شده، همتابودن پدر آزاررسان مگان (فیلیپ بوسکو[۱۴]) با اوژن است که تأکیدی بر ارتباط مداوم میان هنجارهای ظاهراً مذکر و روان‌نژندی‌های وحشتناک است. این فیلم دیگر قراردادهای فیلم‌های وحشت را هم به‌خوبی به کار می‌بندد، به‌خصوص فیلم‌های گرگ‌نماها را: اوژن مردی پرموست، با ریشی سیاه، و یک جغد شب. در جایی او را می‌بینیم که در زیر نور ماه کامل و در سنترال پارک نیویورک، همچون حیوانی روی زمین برای اسلحه‌اش چاله می‌کند (نام مستعار او، به شکلی گویا، هانت یا شکار است).

اما **فولاد آبی**، به این نکته نیز اشاره دارد که پیروزی مگان و زنانگی‌ای که او معرف آن است، به علت قدرت متجاوزانه‌ی پدرسالاری محدود باقی می‌ماند، چون این گونه نشان داده می‌شود که جهان مردانه‌ی اوژن صرفاً گسترشی هیولاوارانه از همان مردانگی معمول است. اوژن دلال سهام است، و جایگاهش در [سلسله‌مراتب] تفوق اقتصادی ظاهراً به او قدرت ارتکاب اعمال جنایی وحشتناک، از جمله قتل، را به شکلی معاف از مجازات می‌دهد. در این فیلم، جنون اوژن به سرمایه‌داری، رقابت، هویت مردانه و خشونت مرتبط می‌شود. تعجبی ندارد که اوژن صداهایی را در سرش می‌شنود: در دو موقعیت خاص او را می‌بینیم که فریاد

6.Curtis
7.Jonet leigh
8.Marion Crane
9.**Halloween**
10.**Prom Night**
11.**Terror Train**
12.Nick Mann
13.Clancy Brown
14.Philip Bosco

* (برعکس نهند نام زنگی کافور!) [اشاره نویسنده به این است که در زبان انگلیسی، معنای اسم این کارآگاه می‌شود «مرد عمل». م]

می‌کشد و در میان دریایی از دلالان سهام، همگی مرد، در تالار مبادلات سهام وحشیانه با سر و دست اشاراتی می‌کند. در همین فضاست که اوژن نخستین بار رؤیای شلیک‌کردن با تفنگی که در فروشگاه برداشته است را در سر می‌پروراند. وقتی نیک من از مگان می‌پرسد چرا پلیس شده است، او با تردید پاسخ می‌دهد «به خاطر اون مرد» که چنان‌که ایوون تاسکر[1] گفته است می‌تواند هم اشاره‌ای خاص باشد به پدر آزارگر مگان و هم اشاره‌ای عام به «یک مرد»، به مردان، و به اوژن‌های بالقوه (1993:161).

این همراهی رجولیت با خشونت و حیوانیت در تمام آثار بیگلو ظاهر می‌شوند: دیویس[2] دوچرخه‌سوارِ جوشی (رابرت گوردون[3]) در تهی از عشق به معنای واقعی کلمه به سوی دوستانش واق‌واق می‌کند و در نقطه‌ی اوج خشن فیلم که تفنگش را در کافه‌ای آتش می‌کند، صداهایی خشن از خودش درمی‌آورد. در **تقریباً تاریک**[4] وقتی کالِب[5] (آدرین پاسدَر[6]) فکرمی‌کند با وانت ـ نماد دیگری از قدرت خاص مردانه ـ از روی رهبر خون‌آشامان رد شده و او را کشته است، به همان شکل و با رضایت فریاد می‌کشد. بنابراین تمایل مگان به پلیس‌شدن تبدیل می‌شود به میل به ورود به محدوده‌ی خاص مردانه، که در نبردش با اوژن بر سر تصاحب تفنگ عینیت می‌یابد. اُنیفُرم او نمادی از تخطی است چرا که مگان به جهان به طور سنتی مردانه دست یازیده است. این طرز تفکر خیلی زود و جایی آشکار می‌شود که به کمک تدوین مگان را در حال آماده‌شدن برای مراسم فارغ‌التحصیلی می‌بینیم. چند تک‌نما بخش‌هایی از اُنیفُرم او را با حالتی شیءواره نشان می‌دهند که یادآور نماهای لباس‌های دوچرخه‌سواران تهی از عشق هستند. جنسیت شخصیت بدواً نامشخص است، اما در ادامه و همانطور که مگان دکمه‌های بلوزش را می‌بندد، یک لحظه چشم‌مان به بدن او می‌افتد. انگار لحظه‌ای حرف خود را پس می‌گیریم، و «خلع سلاح» می‌شویم؛ شبیه مردان فیلم که او را برای نخستین‌بار در اُنیفُرمش می‌بینند یا می‌فهمند شغلش چیست. این‌که مگان چیزی را می‌پوشد که به طور سنتی اُنیفُرم مردانه است، به قراردادهای ژانر استناد می‌کند تا نشان دهد این ژانرها تا چه حد توسط میل مردانه به خشونت شکل یافته‌اند.

1.Yuonne Tasker
2.Davis
3.Robert Gordon
4.**Near Dark**
5.Caleb
6.Adrian Pasdar

نژاد و جنسیت

نژاد، قومیت و ملیت، گاهی هر سه با هم، عموماً در فیلم‌های ژانری به شکل کلیشه درآمده‌اند. افریقایی/امریکایی‌ها، چنان‌که در **جان‌سخت**، به طور سنتی همیشه در نقش‌های مکمل دیده می‌شوند، و به کلیشه‌های گربه‌نره، دورگه، کاکاسیاه، دده‌زنگی و غول‌سیاهه تبدیل شده‌اند (V. Bogle 1973). مسائل نژادی تنها در معدودی فیلم اجتماعی نظیر **خانه‌ی‌شجاعان**[1] (۱۹۴۹) در مورد سربازان سیاه‌پوست ارتش، و **صورتی**[2] (۱۹۴۹) در مورد زن سیاه‌پوست سفیدچهره‌ای که به عنوان سفید جازده می‌شود (مضمون مورد کاوش داگلاس سیرک در فیلم **تقلید زندگی**[3]) بیان شدند. از دهه‌ی ۱۹۹۰ به این‌سو عرب‌ها، به شکل کلی، در فیلم‌های اکشن به عنوان تروریست تصویر شده‌اند؛ مثلاً در **دروغ‌های حقیقی**[4] (۱۹۹۴)، **تصمیم اجرایی**[5] (۱۹۹۶)، و **محاصره**[6] (۱۹۹۸). در مقابل، به دنبال فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و پایان جنگ سرد، از روس‌ها در فیلم‌های هالیوودی تصاویری دوستانه‌تر ارائه شده است؛ مثلاً در **شکار اکتبر سرخ**[7] (۱۹۹۰) و **دشمن پشت دروازه‌ها**[8] (۲۰۰۱).

آسیایی/امریکایی‌ها نیز عموماً در فیلم‌های ژانری غایب بوده‌اند، همینطور لاتین‌تبارها تا زمان داستان **وست ساید**. خارج از هالیوود، سینماهای مجزا اما موازی یهودی و سیاه یا سینمای «نژاد» نیز وجود داشته است. «عصر طلایی» فیلم‌های یهودی دهه‌های ۱۹۲۰ تا

1. Home of the Brave
2. Pinky
3. Limitation
4. True Lies
5. Executive Decision
6. The Siege
7. The Hunt for Redd October
8. Enemy at the Gates

۱۹۳۰، و عصر طلایی سینمای سیاه از دهه‌ی ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ بود. هر دوی این سینماها شکل‌های سینمایی نهادینه و تثبیت‌شده‌ای بودند با ستاره‌ها، کارگردان‌ها، چرخه‌های توزیع و تماشاگران خاص خودشان؛ و هردو در امتداد خطوطی ژانری شبیه خطوط ژانری سینمای هالیوود سازمان یافته بودند. مثلاً ملودرام‌ها و وسترن‌های موزیکال سیاه‌پوستی نظیر **هاله‌لویا**[1](۱۹۲۹)، **کلبه‌ای در آسمان**[2] (۱۹۴۳) و **کارمن جونز**[3] (۱۹۵۴) ساخته شدند؛ و به همان اندازه فیلم‌هایی دراماتیک چون **چراگاه‌های سرسبز**[4] (۱۹۳۷) که [در کنار داستان] تجربه‌ی جداسازی بازیگران بر اساس نژادشان نیز بود؛ واکنشی به شیوه‌های تبعیض‌آمیز رایج در دوران ساخت آن فیلم‌ها. حتی در موزیکال‌های سفیدپوستی هالیوود نیز تمایل بر این بود که افریقایی/امریکایی‌ها را از روند داستان جدا کنند، خواه لوئی آرمسترانگ[5] **مرد جوان با شیپور**[6] (۱۹۵۰) و **جامعه‌ی سطح بالا**[7] (۱۹۵۶) بود، خواه چاک بری[8] در **برو جانی، برو**[9] (۱۹۵۹) و **موم داغ امریکایی**[10] (۱۹۷۸). این بازیگران در نقش خودشان ظاهر می‌شدند، درموقعیتی که به نوعی «خارج ازداستان» بود.

سیاهان، به‌جز نقش‌های فرعی و دست دومی چون مستخدم مؤنث، عموماً از فیلم‌های هالیوودی غایب بودند. نمایش مسائل نژادی، همچون بازگشت [دیگری] سرکوب‌شده، با خیال راحت درون قراردادهای ژانری رمزبندی شده بودند، به‌خصوص در وسترن که ظاهراً و با خیالی راحت این مبحث را بیشتر به گذشته‌ی این ملت منتسب می‌کرد تا به حال آن‌ها. از آن‌جا که بومیان امریکا قربانی سیاست نسل‌کشی توسعه‌ی غرب شده بودند، تصویرشان کاملاً مناسب سوءاستفاده‌های اسطوره‌ای بود. به‌خصوص این مسأله توضیحی است بر رسم بازی‌کردنِ مردان سفید در نقش سرخ‌پوست‌ها، که هر نقشی بود بیشتر اصلی بود تا سیاهی‌لشکر. بازنمایی سرخ‌پوستان در مقام تهدید جنسی را نیز می‌توان در فیلم‌هایی نظیر **نبرد الدربوش**[11] اثر دیوید وارک گریفیث[12] (۱۹۱۳)، و **دلیجان** فورد مشاهده کرد. هر دوی این فیلم‌ها مردان

1.**Hallelujah**
2.**Cabin in the Sky**
3.**Carmen Jones**
4.**Green Pastures**
5.Louis Armstrong
6.**Young Man with a Horn**
7.**High Society**
8.**Go,Johnny,Go**
9.Chuck Berry
10. **American Hot Wax**
11.**Elderbush Gulch**
12.D.W.Griffith

سفید و مصممی را نشان می‌دهند که آماده‌اند یک زن جوان سفید را بکشند تا او را از سرنوشتی بدتر از مرگ، یعنی موردتجاوز واقع‌شدن توسط یک دیگری رنگین‌پوست نجات بخشند. ترس از اختلاط نژادی در وسترن‌ها قراردادی است که ریشه‌هایش به داستان‌های قرن هفدهمی مربوط به زنان دربند برمی‌گردد، و نیز با وحشت سفیدپوستان از رفتارهای جنسی سیاهان هماهنگ است. موفقیت **تیر شکسته**[13] در سال ۱۹۵۰ که مضمونی آزاداندیشانه در مورد انعطاف نژادی میان امریکایی‌های سرخ‌پوست و سفیدپوست داشت، آغازگر مجموعه‌ای از وسترن‌های سرخ‌پوستان دوست‌داشتنی بود، از جمله **وحشی**[14] (۱۹۵۲)، **سمینول**[15] (۱۹۵۳)، **آپاچی**[16] (۱۹۵۴) و **جنگجوی سرخ‌پوست**[17] (۱۹۵۵) که نسبت به زمان قبل از ظهور جنبش حقوق مدنی، به شکل مستقیم‌تری به مسائل نژادی می‌پرداختند.

فیلم‌های دیگر، مثلاً **جویندگان**[18] و **آخرین شکار**[19] (۱۹۵۶) بیشتر تصویرگر نژادپرستی سفیدها بودند تا سبعیت و محرومیت جنسی سرخ‌پوست‌ها. **جویندگان** پروتاگونیست خودش، یعنی جان وین نماد وسترن، را به عنوان نژادپرستی افراطی تصویر می‌کند. در آغاز این فیلم، اتان ادواردز[20] (وین) چند سال پس از پایان جنگ‌های داخلی به تکزاس و خانه‌ی برادرش آرون[21] برمی‌گردد. او که در ارتش جنوب جنگیده است هنوز بخشی از اُنیفُرم کنفدراسیون جنوب را به تن دارد. نفرت اتان از سرخ‌پوست‌ها شدید است و با بددهنی‌اش به مارتین پاولی[22] (جفری هانتر[23]) دورگه و نیز توهینش به جسد سرخ‌پوستانی مشخص می‌شود که پوست سرشان را می‌کند و طوری در تخم چشمشان شلیک می‌کند که این جنگجویان مرده نتوانند به بهشت بروند. کمی پس از رسیدن اتان، کمانچی‌ها او را به ترفندی از مرتع احشام دور می‌کنند و بعد آرون و زنش مارتا را می‌کشند، اما دو دختر جوان آن‌ها را با خودشان می‌برند. جسد دختر جوانتر خیلی زود پیدا می‌شود، اما اتان و مارتین سال‌ها را به جست‌وجوی دختر بزرگ‌تر، دبی[24]، می‌گذرانند، گرچه به دلایلی متفاوت: مارتین

13.**Broken Arrow**
14.**The Savage**
15.**Seminole**
16.**Apache**
17.**The Indian Fighter**
18.**The Searchers**
19.**The Last Hunt**
20.Ethan Edwards
21.Aaron
22.Martin Pawley
23.Jeffrey Hunter
24.Debbie

می‌خواهد دبی را نجات دهد اما نه از دست کمانچی‌ها بلکه از دست اتان که قصد دارد دبی را بکشد چون به باورش اختلاط نژادی آنقدر دبی را آلوده کرده است که هیچ راه نجاتی باقی نمانده است. وقتی دبی را پیدا می‌کنند، درمی‌یابند که او «همسر» یکی از رؤسای کمانچی به نام اِسکار[1]/ زخم (هنری براندون[2]) شده، و ظاهراً صحیح و سالم است. اتان در آخرین لحظه قلبش نرم می‌شود و به جای کشتن دبی، او را در آغوش می‌گیرد تا به خانه ببردش. این پایان‌بندی الزامی، بخشی به علت دستورهای سیستم ستاره‌سازی و بخشی به دلیل اهمیت خانه و خانواده برای کارگردان، سخت بتواند نژادپرستی کینه‌جویانه‌ای را که در سراسر فیلم مشخصه‌ی اصلی این قهرمان وسترن است، خنثی کند.

به دنبال موفقیت فیلم پلیسی **کتان به هارلم می‌آید**[3] در سال ۱۹۷۰ که دو کارآگاه سیاه‌پوست (گادفری کمبریج[4] و ریموند سنت ژاک[5]) را به تصویر می‌کشید، موجی از فیلم‌های «بهره‌برداری از تصویر سیاهان» به راه افتاد. اصطلاح فوق توسط نشریه‌ی تجاری ورایتی[6] و در توصیف چنین فیلم‌هایی که از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ گل کردند، وضع شد. این‌ها، فیلم‌های اکشنی‌اند با پیرنگی احساسی که داستان‌هایی از جنایت و خشونت در لایه‌های زیرین شهر را بازگو می‌کنند، بازیگران نقش‌های اصلی سیاه‌پوست‌اند، و گروه هدف اصلی هم مخاطبان سیاه در نظر گرفته می‌شوند.

با شتاب‌گرفتن و مبارزاتی‌شدن جنبش حقوق مدنی، خیلی از بینندگان سیاه با بی‌اعتنایی به تصاویر خوشایندتر ستارگان سیاه تثبیت‌شده‌ای چون سیدنی پواتیه[7] و هری بلافونته[8]، به فیلم‌های اکشن جدیدتری با ستارگان سیاه قلچماق‌تر روی خوش نشان دادند؛ مثلاً حضور ستاره‌ی سابق فوتبال و عضو تالار افتخارات یعنی جیم براون[9] در فیلم‌هایی نظیر **تفنگ سیاه**[10] (۱۹۷۲) و **سلاخ**[11] (۱۹۷۲). افریقایی/امریکایی‌ها به این تغییر بازنمایی «از زنگی به سیاه قهرمان» (leab1976) پاسخ دادند، و ریچارد راندتری[12] در نقش کارآگاه سیاه

1.Scar
2.Henry Brandon
3.**Cotton Comes to Harlem**
4.Godfery Cambridge
5.Raymond St. Jacques
6.Variety
7.Sidney Poitier
8.Harry Belafonte
9.Jim Brown
10.**Black Gunn**
11.**Slaughter**
12.Richard Roundtree

مبادی آداب یعنی جان شفت[۱۳] در فیلم **شفت**[۱۴] (۱۹۷۱) که به گفته‌ی تبلیغات «جیمز باند جدیدی» بود، خوش درخشید؛ همچنان‌که ران اونیل[۱۵] در نقش **ابرمگس**[۱۶] (۱۹۷۲). پم گریر[۱۷] در **کافی**[۱۸](۱۹۷۳) و **فاکسی براون**[۱۹] (۱۹۷۴)؛ و تامارا دابسون[۲۰] در **کلئوپاترا جونز**[۲۱] (۱۹۷۳) نیز با خلق زنان «ابَرقلچماق» همین فورمول را در مورد شخصیت‌های مؤنث به کار بردند (Guerrero1993:4).

گرچه برخی از فیلم‌های بهره‌بردارانه از تصویر سیاهان توسط فیلم‌سازان سیاه ساخته شدند، اما بسیاری‌شان تهیه‌کنندگان و کارگردان‌های سفید داشتند و به قصد سودبردن از این روند تولید شدند؛ در نتیجه، بسیاری از شخصیت‌های سیاه‌پوست این فیلم‌ها نیز کلیشه شدند. این محدودبودن شخصیت‌پردازی در **بُر هالیوودی**[۲۲] (۱۹۸۷) اثر رابرت تاون سند[۲۳] به هجو کشیده می‌شود؛ فیلمی کمدی در مورد بازیگر سیاه پرشوری (که خودکارگردان نقش‌اش را بازی می‌کند) که به مدرسه‌ی بازیگران سیاه می‌رود، و آن‌جا مربیان سفید تعلیمش می‌دهند که چه‌طور به زبان عامیانه و لمپنی سیاهان حرف بزند. او درمی‌یابدکه تنها نقش‌های موجود برای سیاهان در هالیوود نقش پاانداز‌ها، موادفروش‌ها، یا زامبی‌ها و مرده‌های زنده‌شده هستند.

ماهیت قالبی این فیلم‌ها، در فیلم **سنترال ساوت رو تهدید نکن و تو محله‌ی سیاها آبمیوه‌ات رو بخور**[۲۴] (۱۹۹۶) نیز هجو شده است. جای پرسش دارد که این فیلم‌ها واقعاً و به لحاظ سیاسی چه‌قدر مترقی بودند، اما بی‌تردید راه را برای ظهور مجموعه‌ای از فیلم‌های رفاقتیِ «فلفل نمکی» (درون‌نژادی) که با **۴۸ ساعت**[۲۵] (۱۹۸۲) شروع شد، و نیز برای پذیرش بهتر ستارگان سیاه‌پوست اکشن نظیر وزلی اسنایپس[۲۶] و دنزل واشنگتن[۲۷]، هموارکردند.

13.John Shaft
14.**Shaft**
15.Ron O'Neal
16.**Superfly**
17.Pam Grier
18.**Coffy**
19.**Foxy Brown**
20.Tamara Dobson
21.**Cleopatra Jones**
22.**Hollywood Shuffle**
23.Robert Townsend
24.**Don't Be a Menace to South Central and Drink Your Juice in the Hood**
25.48 Hrs
26.Wesley Snipes
27.Denzel Washington

| مطالعه‌ی موردی: کار درست را انجام بده |

کار درست را انجام بده[1] (۱۹۸۹) که شماری از بازیگران افریقایی/امریکایی جدیدالورود را به پرده آورد و در دهه‌ی ۱۹۹۰موجی از فیلم‌های ژانر سیاه به راه انداخت، از قراردادهای بسیاری از ژانرها استفاده می‌کند بی‌این‌که به طور کامل در قالب هیچ‌کدامشان بگنجد. فیلم‌ساز افریقایی/امریکایی‌ای چون اسپایک لی[2]، کارگردان این فیلم، به سراغ خیلی از ژانرها رفته است و آن‌ها را طوری دستکاری می‌کند که یادآور کارهای رابرت آلتمن در دهه ۱۹۷۰ است. **گیجی مدرسه**[3] (۱۹۸۸) موزیکالی دانشکده‌ای است، **مالکوم ایکس**[4] (۱۹۹۲) فیلم حماسی زندگینامه‌ای، و **سوار اتوبوس شو**[5] (۱۹۹۶) فیلمی جاده‌ای در مورد مردان سیاه و نامتجانسی که با یکدیگر سوار اتوبوسی کرایه‌ای از لس‌آنجلس به مقصد واشنگتن شده‌اند تا در رژه‌ی مردان میلیونی شرکت کنند.[6] **سردرگم**[7] (۲۰۰۲) در مورد شمایل‌شناسی و بازنمایی نژادپرستانه‌ی فرهنگ توده است. داستان این فیلم، (شو جدید تلویزیونی‌ای است که عامدانه تصویری منحط از آوازه‌خوانانی را نشان می‌دهد که کارهایشان به فروشی نامنتظر دست یافته) نسخه‌ی دیگری از **تهیه‌کنندگان**[8] (۱۹۶۸) است و شمایل‌شناسی نژادپرستانه‌ی فرهنگ توده را در کل مورد بررسی قرار می‌دهد.

داستان **کار درست را انجام بده** طی یک روز تابستانی بسیار گرم در محله‌ی سیاه‌نشین

1.**Do the Right Thing**
2.Spike Lee
3.School Daze
4.Malcolm X
5.Get on the Bus
گردهمایی فعالان اجتماعی در سال ۱۹۹۵ درواشنگتن. م.۶
7.Bamboozled
8.The Producers

بدفورد استوی‌وسانت در بروکلین، نیویورک رخ می‌دهد، و شامل گروهی از شخصیت‌های محلی است. بار اکشن فیلم حول محور پیتزافروشی معروف سال میچرخد، که موکی[1] (لی) به عنوان پیتزابر در آن‌جا و برای سال[2] (دنی آیلو[3]) و دو پسرش کار می‌کند. تنش وقتی بالا می‌گیرد که رادیو رحیم[4] (بیل نان[5]) و باگینگ اوت[6] (جیانکارلو اسپوزیتو[7]) می‌خواهند تا عکسهای بعضی از بروبچه‌های سیاه‌پوست هم روی «دیوار مشاهیر» پیتزافروشی که با تصاویر ایتالیایی/امریکاییهای مشهوری چون فرانک سیناترا[8] تزیین شده است، قرار داده شود. عاقبت خون آن‌ها، مثل دمای هوا، به جوش می‌رسد و موجب رویارویی سرشار از بار نژادی با پلیس می‌شود: پلیس رادیو رحیم را می‌کشد و سبب ایجاد آشوبی نژادی می‌شود. سبک دیوارنوشته‌ای فیلم با خیسی/اشباع رنگی شدید، یادآور ظاهر اغراق‌آمیز ملودرام است؛ رویکردی مناسب با توجه به احساسات زیادی داغ شخصیت‌ها.

اهمیت شمایل‌شناسی ستاره‌محوری که در «دیوار مشاهیر» سال می‌بینیم، خط‌مشی کل فیلم را نشان می‌دهد. این فیلم، با همان شدت و حدت سبک دیوارنوشته‌ای‌اش، سرشار از شمایل‌شناسی فرهنگ توده‌ی سیاه‌پوستان است: پیراهن موکی مزیّن به تصویر جکی رابینسون[9]، موهای وزوزی، مایک تایسون[10]، بازی‌گرفتن از اوسی دیویس[11] و رابی دی[12] (ستارگان دوران قبل از سینمای سیاه‌پوستی همبستگی‌طلب)، سرودهای دل‌پذیر هنرمندان سیاه‌پوست سبک جَز و R&B که دی.جی رادیویی یعنی سنیور لاو دَدی[13] (ساموئل ال.جکسون[14]) بازخوانی‌شان می‌کند، و از این قبیل. همراه با تیتراژ آغازین، گروه رپ «دشمن مردم» با تمرکز بر موسیقی عامه‌پسند «با [نیروهای] قدرت بجنگ» که در ترانه‌اش جار می‌زند الویس «خر کی باشه»، به شمایل‌شناسی سفید صنعت سرگرمی حمله می‌کند. تمایل رحیم و باگینگ اوت برای جادادن افریقایی/امریکاییها روی «دیوار مشاهیر» سفید شاید معادلی باشد از جایگاه خود لی که فیلم‌هایی با مضامین سیاه‌پوستی و به

1.Mookie
2.Sal
3.Danny Aiello
4.Radio Raheem
5.Bill Naan
6.Buggin'Out
7.Giancarol Esposito
8.Frank Sinatra
9. Jackie Robinson ورزش‌کار سیاه‌م.
10.Mike Tyson
11.Ossie Davis
12.Ruby Dee
13.Señor Love Daddy
14.Samuel L. Jackson

هدف مخاطبان سیاه را درون سیستمی می‌سازد که معمولاً سفید است: او که می‌خواهد فیلم‌هایش در سالنهای سینما نمایش داده شوند، شمایل‌شناسی و قراردادهای فیلم‌های ژانری کلاسیک هالیوودی را از آنِ خود می‌کند، درست همان‌کاری که فرهنگ توده‌ی سفیدپوستان در گذشته با سبکهای سیاه کرده بود. این تخصیص دوباره در صحنه‌ای کاملاً آشکار است که رحیم تک‌گویی معروف هری پاول[۱۵] (روبرت میچم[۱۶]) کلاهبردار در **شب شکارچی**[۱۷] (۱۹۵۵) را که خودش را یک کشیش جا زده است، به شکلی متفاوت تکرار می‌کند و لهجه‌ی جنوبی کشدار میچم را به لهجه‌ی خیابانی شهری، و گفتمان عشق و نفرت را از [مبحثی] متافیزیکی به مقوله‌ای نژادی تبدیل می‌کند.

مطابق نظر هنری لوئیس گیتس جونیور[۱۸] (۱۹۸۸) مشخصه‌ی ادبیات سیاه‌پوستی بازنگری، یا «دست بردن» در، متون موجود در سنت (سفید) غربی است. به گفته‌ی او، دقیقاً در این بازی با متون سفید است که آثار سیاه تفاوت و تمایزشان را به‌روشنی بیان می‌کنند. همانطور که صحنه‌ی معروف «شب شکارچی» نشان می‌دهد، **کار درست را انجام بده** دلالت دارد بر وجود قراردادهای سینمای سفیدپوستی غالب. مثلاً در این داستان بر خلاف سینمای کلاسیک هالیوودی قهرمانی وجود ندارند، فقط پروتاگونیستها حضور دارند. تمام شخصیت‌ها به این یا آن دلیل عیبی دارند، و فیلم بر خلاف تمایل اکثر فیلم‌های هالیوودی هیچ موقعیت مناسبی برای همذات‌پنداری مخاطب به دست نمی‌دهد. همه‌ی شخصیت‌ها رو به دوربین نگاه می‌کنند که قراردادی از سینمای کمدی است، اما تکیه‌کلامهای نژادی نامفهوم و نامناسبی را رو به تماشاگر فریاد می‌زنند. این فیلم حل‌وفصل نهایی نیز ندارد، چرا که پس از آشوب نقطه‌ی اوج، هیچ چیز حل نمی‌شود و هیچ یک از شخصیت‌ها به بینش یا مکاشفه‌ای نمی‌رسند. برای بیننده هیچ پالایش یا گره‌گشایی ارضاکننده‌ای اتفاق نمی‌افتد، و فیلم باابهام و با ارائه‌ی‌دادن دو چشم‌انداز در مورد خشونت نژادی‌ای که شاهدش بودیم، تمام می‌شود: پیام صلح‌آمیز و همبستگی‌طلب مارتین لوترکینگ[۱۹]، و پیام جدایی‌طلبانه و جنگ طلبانه‌تر مالکوم ایکس.

پس از **کار درست را انجام بده**، شماری از کارگردانان افریقایی/امریکایی به عرصه آمدند

15.Harry Powell
16.Robert Mitchum
17.Night of the Hunter
18.Henry Louis Gates Jr
19.Martin Luther King

که می‌خواستند به پیروی از لی و با دست‌بردن در قواعد ژانرها و شمایل‌شناسی هالیوودی، در سینمای جریان اصلی رسوخ کنند. **پنج ضربان قلب**[1] (۱۹۹۱) رابرت تاون‌سند حماسه‌ی زندگی‌نامه‌ای موزیکال در مورد فراز و فرود یک گروه موسیقی سیاه‌پوست تخیلی است؛ و **مرد شهابی**[2] (۱۹۹۳) که فیلمی علمی-تخیلی در مورد مردی سیاه است که از شهاب ثاقبی که در محله‌شان به زمین خورده، نیرویی حیرت‌انگیز کسب می‌کند؛ **پسرهای محله**(۱۹۹۱) اثر جان سینگلتون[3] یک فیلم جنایی و نوجوانانه است؛ **عدالت شاعرانه**[4](۱۹۹۳) فیلمی جاده‌ای با شرکت جانت جکسون[5] در سفری خودشناسانه؛ و **تحصیلات عالی**[6] (۱۹۹۵) هم فیلمی دانشکده‌ای است همچون **گیجی مدرسه**؛ **حفظِ بازی**[7] (۱۹۹۴) با کارگردانی فیلم‌بردار همیشگی لی یعنی ارنست دیکرسون[8]، بر اساس سیاست‌های نژادی و طبقاتی تغییراتی در فیلم حادثه‌ای و کلاسیک **خطرناک‌ترین بازی** (۱۹۳۲) انجام می‌دهد، چرا که در این نسخه انسان‌های طعمه‌ی ورزش شکار انسان مشخصاً سیاهان شهرنشین فقیری‌اند که به باور همگان هیچکس یادشان نمی‌افتد. موج مشخص دیگری که در این دوران ظهور کرد فیلم‌های خلاف‌کارانه‌ی ملهم از **کار درست را انجام بده** بودند، از جمله **پسرهای محله، شهر نیوجک**[9] (۱۹۹۱)، **آبمیوه**[10] (۱۹۹۲)، **منِ امریکایی**[11](۱۹۹۲)، و **جامعه‌ی پرخطر**[12](۱۹۹۳) که با به‌روزکردن قراردادهای فیلم‌های گنگستری و جنایی کلاسیک، در پی ترسیم واقعیات خشن زندگی در لایه‌های زیرین شهر بودند.

1.**The Five Heart Beats**
2.**The Meteor Man**
3.John Singleton
4.**Poetic Justice**
5.Janet Jackson
6.**Higher Learning**
7.**Surviving the Game**
8.Ernest Dickerson
9.**New Jack City**
10.**Juice**
11.**American Me**
12.**Menace II Society**

| مطالعه‌ی موردی: بزرگ‌مرد کوچک و مردان اجیر |

آرتور پنِ کارگردان قبل از ساخت **بزرگ‌مرد کوچک** به سال ۱۹۷۰ با فیلم **تیرانداز چپ‌دست**[1] (۱۹۵۸) که مطالعه‌ای روان‌کاوانه بر شخصیت بیلی کید[2] بود، وسترن را به‌روز کرد. درست مانند **بانی و کلاید**[3] که بازنگری‌ای ضدفرهنگی در مورد فیلم‌های مربوط به زوج‌های تبهکار بود، **بزرگ‌مرد کوچک** هم می‌کوشد وسترن را از زاویه دید سرخ‌پوستان امریکا بازنویسی کند. در این فیلم سرخ‌پوستان شاین با مرکززدایی از زاویه دید سفید حاکم بر وسترن، خود را «موجودات انسانی» خطاب می‌کنند.

داستان در مورد جک کراب[4] (داستین هافمن[5]) است، مردی چروکیده و تقریباً ۱۲۱ ساله که ادعا می‌کند در سال ۱۸۷۶ و رودرروی سرخ‌پوستان در جنگهای پلینز[6] جنگیده است؛ جنگی که ژنرال جرج آرمسترانگ کاستر[7] (ریچارد مولیگان[8]) و گردان دویست نفری او از هنگ هفتم توسط نیروهای متحد جنگجویان سو و شاین کشته می‌شوند. حالا جک داستانش را برای مورّخی (ویلیام هیکی[9]) تعریف می‌کند که مصاحبه را ضبط می‌کند، و داستان کراب به شکل فلاش‌بک روایت می‌شود. به گفته‌ی کراب، خانواده‌اش در کودکی او و هنگام حمله‌ی گروهی از شاین‌ها به قطارشان کشته می‌شوند. فقط او و خواهرش کارولین[10] (کارول اندروسکی[11])

1.**The Left-Handed Gun**
2.Billy the Kid
3.**Bonnie and Clyde**
4.Jack Crabbe
5.Dustin Hoffman
6.**Plains Wars**
7.Armstrong Custer
8.Richard Mulligan
9.William Hickey
10.Caroline
11.Carole Androsky

نجات می‌یابند، اما خواهرش خیلی زود فرار می‌کند و جک نوجوان را تنها می‌گذارد تا مثل یک جنگجوی شاین بزرگ شود. وقتی جک در جریان جنگی میان هم‌قبیله‌های شاینش و سربازان سفید اسیر می‌شود، به تمدن سفید برمی‌گردد و در شهر همراه کشیشی عبوس (تایر دیوید[1]) و همسرش (فی داناوی[2]) زندگی می‌کند. در طول داستان، جک کراب با این اسم بامسما[3] چندین بار میان جامعه‌ی سفید و شاینها دست به دست می‌شود و همیشه هم به مشاور فرزانه الدلاج اسکینز[4] (رییس دن جورج[5]) یا «پدر بزرگش» رجوع می‌کند. او در مسیر تبدیل به جنگجویی تفنگ‌به‌دست، جایگاه خود به عنوان یک شاین شجاع را پیدا می‌کند، با بیل هیکاک وحشی[6] (جف کوری[7]) دوستی برقرار می‌کند، و می‌کوشد کاستر را بکشد.

ساختار **بزرگ‌مرد کوچک** که روایتش میان جامعه‌ی سفیدها و شاینها در رفت و آمد است، بر مجموعه‌ای از تقابلهای دوقطبی استوار است که بر تضاد میان دو دنیا اشاره دارد- و به قول جیم کیتسِس[8]، نه‌چندان بی شباهت به خود وسترن. در این فیلم شخصیت‌های سرخ‌پوست به اندازه‌ی شخصیت‌های سفید کاملاً بسط یافته‌اند و به همان اندازه در روایت اهمیت دارند. از آن‌جا که جک بعد از آشنایی با هر فرهنگ وارد فرهنگ دیگر می‌شود، پس هم جامعه‌ی سفید را از دیدگاه یک سرخ‌پوست می‌بیند و هم جامعه‌ی شاین را از منظر یک سفیدپوست. در **دلیجان** و خیلی از وسترن‌های سنتی دیگر، سرخ‌پوستها یک‌باره در دل طبیعت وحشی سبز می‌شدند، بی هیچ فرهنگ یا منظور مشخصی مگر تهدید تمدن سفید. در **رود سرخ**، وقتی گروت[9] واگن قطار را می‌بینند که در دوردست می‌سوزد، از خودش می‌پرسد «چرا سرخ‌پوستها همیشه دلشون می‌خواد واگنها رو بسوزونند؟» گرچه اکثر وسترن‌ها از پاسخ به این سؤال اجتناب می‌کنند اما بزرگ‌مرد کوچک فرضیات نژادپرستانه‌ی پشت آن را آشکار می‌کند.

از آن‌جا که تمام مقایسه‌های بین دو فرهنگ به نفع جامعه‌ی شاین است، تمدن مسلم فرض‌شده‌ی وسترن‌های کلاسیک اینجا مکررا به پرسش گرفته می‌شود. مثلاً جنگجوی شاین، خرس جوان‌تر (کال بلینی[10])، از بزرگ‌مرد کوچک متنفر است چون او با نجات‌دادن

1.Thayer David
2.Faye Dunaway
3. کراب در انگلیسی یعنی خرچنگ، و احتمالاً منظور نویسنده اشاره به راه رفتن معوج و معکوس خرچنگهاست. م.
4.Old Lodge Skins
5.Cheif Dan George
6.Bill Hickok
7.Jeff Corey
8.Jim Kitses
9.Groot
10.Cal Bellini

جانش تحقیرش کرده، اما بعداً و با نجات بزرگ‌مرد کوچک دینش را به او می‌پردازد، درحالی‌که جوانی سفید دزدکی به سمت هیکاک[11] حرکت کرده است و برای انتقام از پشت به او شلیک می‌کند. از نظر رویکرد جنسی، تمایل آفتاب (ایمی اکلس[12]) به تقسیم‌کردن شوهرش با خواهر بیوه‌اش (در صحنه‌ای از «عشق آزاد» که مخاطب معاصر و ضدفرهنگ می‌تواند به‌راحتی با آن همذات‌پنداری کند) و پذیرش شاینها از اسب کوچولوی آشکارا همجنسگرا (رابرت لیتل استار[13]) که بیشتر زندگی خانگی را برگزیده است تا شکار و جنگ همراه دیگر شجاعان را، آشکارا بر زندگی ریاکارانه و سرکوب‌شده‌ای که مشخصه‌ی روِرند پندریک[14] و همسرش است، رجحان دارد. آقای مری واتر[15] (مارتین بالسمن[16])، فروشنده‌ی دوره‌گرد روغن مار، می‌گوید که جهان پوچ است و بی‌معنا، و بنابراین او به خاطر شیادی و کلاهبرداری‌اش اصلا بی‌اخلاق‌تر از سایرین نیست. در مقابل، به قول خودشان «موجودات انسانی»می‌دانند مرکز زمین کجاست، و می‌توانند تمامیت حیات را بپذیرند حتی اگر نتوانند درکش کنند («گاهی جادو جواب می‌دهد و گاهی نه»، چنان‌که الدلاج درمی‌یابد).

این فیلم با معکوس‌کردن توصیف سرخ‌پوستها در ارتباط با سفیدها، قراردادها و تیپهای شخصیتی دیگر را نیز معکوس می‌کند. مثلاً وقتی شاینها دلیجانی را تعقیب می‌کنند این دلیجان چیزی بیش از یک وسیله‌ی نقلیه‌ی عظیم نیست که بی هیچ تشریفاتی سقوط می‌کند، درست بر خلاف دلیجان اسطوره‌ای فورد که در حین فرار همچنان سرعت می‌گرفت، حتی وقتی راننده زخمی شده و افسار را رها کرده بود و رینگو باید روی اسب جلویی می‌پیرید تا آن‌ها را دوباره مهار کند. کارولین[17]، خواهر جک، که خودش را قهرمان یکی از داستانهای زنان در بند می‌پندارد، منتظر است تا رباینده‌ی شاینش به او حمله کند، اما وقتی می‌فهمد آن‌ها با احترام با او رفتار می‌کنند ، تقریباً سرخورده می‌شود. در این فیلم، باز بر خلاف **دلیجان**، سروکله‌ی سواره‌نظام ناجی پیدا نمی‌شود، مگر به قصد نابودی. صحنه‌ی تأثیرگذار قتل عام واشیتا[18] که طی آن سواره‌نظام می‌تازد و روستایی سرخ‌پوستی را با زنها و بچه‌هایش نابود می‌کند، به شکلی اجتناب‌ناپذیر یادآور تصاویر جنگ ویتنام، و به‌خصوص

11.Hickok
12.Amy Eccles
13.Robert Little Star
14.Reverend Pandrrake
15.Merriweather
16.Martin Balsam
17.Caroline
18.Washita

افشای تکان‌دهنده‌ی قتل عام «می لی[1]» برای بینندگان معاصر سال ۱۹۷۰ (سال اکران فیلم) است. بازیگر نقشِ زن سرخ‌پوستِ جک یعنی آفتاب، همانقدر به نظر آسیایی می‌رسد که سرخ‌پوست. **بزرگ‌مرد کوچک**، با همراهی نوای بلوز گیتار و سازدهنی جان هاموند[2]که موسیقی متن فیلم را تشکیل می‌دهند، سرخ‌پوستان را به عنوان قربانیان سرکوب نژادی به تصویر می‌کشد.

بزرگ‌مرد کوچک به آگاهی‌اش از سنت ژانری واقف است و می‌کوشد آن را بازنویسی کند؛ مثلاً وقتی جک پا به مرحله‌ی به قول خودش «تفنگچی‌شدن»ش می‌گذارد، لباسهایی سراپا سیاه می‌پوشد که یادآور لباسهای پوشیده‌شده توسط بیشمار کابوهای سینماست. عناصر ژانری در این فیلم معکوس یا واژگون شده‌اند، چون فیلم اسطوره‌ی سرنوشت غایی امریکایی را که ژانر همیشه به آن روی خوش نشان داده است، به پرسش می‌کشد. ژنرال کاستر، که نقشش را ریچارد مولیگان[3] بازی می‌کند، بیشتر نژادپرستی خودشیفته است که بر مرز روان‌پریشی و جنون قراردارد تا آن نظامی خوش‌ظاهر ریزنقش اما شجاعی که توسط ارول فلین[4] جلوه‌فروش در فیلم **آن‌ها چکمه‌به‌پا می‌میرند**[5] (۱۹۴۱)، ساخته شده در خلال جنگ جهانی دوم، به تصویر کشیده شده بود. تفاوت فاحش میان این دو نوع بازنمایی از یک شخصیت نظامی و مجادله‌انگیز، در زمان دو جنگ مختلف امریکا، حاکی از اجماع فرهنگی نسبی در زمان فیلم اول و برعکسش شکاف و دودستگی بزرگی است که ویژگی بارز جامعه‌ی امریکا در خلال جنگ بعدی [ویتنام] بود.

***

گرچه کابوهای سیاه هم در مرزها وجود داشتند، اما تاریخ آن‌ها در زیر تاریخ شمایل‌شناسی غالب کابوهای سفید وسترن پنهان شده است. یکی از محبوب‌ترین ژانرهای در فیلم‌های نژادمحور، چنان‌که در بالا ذکر شد، وسترن بود که نخستین ظهورش **سپاهی هنگ ک**[6] (۱۹۱۷) با حضور ستاره سیاه نوبل جانسون[7] بود. در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ نیز هرب جفریز[8]

1.Mai Lai
2.John Hammond
3.Richard Mulligan
4.Erroll Flynn
5.**They Died with Their Boots On**
6.**The Trooper of Troop**
7.Johnson
8.Herbert Jefferies
9.**The Bronze Buckaroo**

در تعدادی از فیلم‌های وسترن مستقل و موزیکال تماما سیاه از جمله **گاوچران برنزی**[۹] (۱۹۳۹) و **هارلم یکه‌تازی می‌کند**[۱۰] (۱۹۳۹) ظاهر شد. در سال ۱۹۶۰، وودی استراد[۱۱] در نقش سرباز سواره‌نظامی که به خاطر نژادش راهی دادگاه نظامی می‌شود، ستاره‌ی **گروهبان راتلج**[۱۲] فورد شد. در دوران فیلم‌های بهره‌بردارانه از تصویر سیاهان نیز چندین وسترن ساخته شد که قابل اعتناترینشان **سیاه و کشیش**[۱۳] (۱۹۷۲) به کارگردانی سیدنی پواتیه[۱۴] بود، و در مورد جایزه‌بگیران سفیدپوستی بود که پس از شکست جنوب در جنگهای داخلی، در پی بازگردادن بردگان سابق به کار در مزارع جنوب بودند. این فیلم که هری بلافونته[۱۵] و پواتیه ستارگانش بودند، خیلی از قراردادهای این ژانر را به کار بست و در عین حال مشکلات روابط نژادی را نیز به‌روشنی مطرح نمود. اما سیاهان در کل از وسترن هالیوودی غایب بودند؛ غیابی آنقدر کامل که درخدمت یکی از شوخیهای اصلی **زینهای سوزان**[۱۶] مل بروکس[۱۷] درآمده که طی آن کلیون لیتل[۱۸]، بازیگر افریقایی/امریکایی، نقش یک «بارت سیاهه» (راهزن معروف)ی اهل مد را بازی می‌کند که مارک خورجینش گوچی[۱۹] است.

در مردان اجیر[۲۰] (۱۹۹۳) ماریو ون پیبل[۲۱] دقیقاً در پی به‌چالش‌کشیدن همین محوشدگیِ اسطوره‌ای است. فیلم با مرد سیاهی آغاز می‌شود که مستقیم رو به دوربین حرف می‌زند و تمام داستانش را به شکل فلاش‌بک تعریف می‌کند. این نوع قاب‌بندی به **بزرگ‌مرد کوچک** ارجاع دارد، و نیت مشابه‌اش نیز تجدید نظر در اسطوره‌ی وسترن است. به نحوی معنادار، نقش شاهد مصاحبه‌شونده‌ی این فیلم را وودی استراد بازی می‌کند که نمادی است که در چندین وسترن فورد ظاهر شده بود. در یکی از صحنه‌های پرمعنای **مردی که لیبرتی والانس را کشت**[۲۲]، پامپی[۲۳] (استراد) کارگر اجیر تام دانیفان[۲۴]، همراه دیگر دانش‌آموزان سر کلاس درس تاریخ و دموکراسی امریکا نشسته است. وقتی صدایش می‌زنند تا بیانیه‌ی استقلال را از

10.**Harlem Rides the Range**
11.Woode Strode
12.**Sergeant Rutledge**
13.**Bucke and the Preacher**
14.Sidney Poitier
15.Harry Bela fonte
16.**Blazing Saddles**
17.Mel Brooks
18.Cleavon Little
19.Gucci
20.**Posse**
21.Mario van Peebles
22.**The man Who Shot Liberty Valance**
23.Pompey
24.Tom Doniphon

بر بخواند، سیمای افسرده‌اش هزار حرف نگفته می‌زند: او بخشی را که می‌گوید تمام مردم برابر آفریده شده‌اند «فراموش می‌کند»، و پس از آن دانیفان با تندی به او دستور می‌دهد سرکارش برگردد (بعداً نیز پامپی از همراهی دیگران در کافه منع می‌شود). در فیلم‌های فورد، استراد همیشه تجسم یک وجود قابل احترام اما زیردست بود. اما در **مردان اجیر**، استراد دیدگاهی مبارزه‌طلبانه‌تر ارائه می‌دهد، به جای چرخاندن نگاهش مستقیم با دوربین روبرو می‌شود، و مردم سفید ـ یعنی «ما» تماشاگران متعارف [امریکایی] فیلم‌های ژانری کلاسیک ـ را هم نقد می‌کند که زمین را از سرخ‌پوستان امریکایی گرفته‌ایم.

طبق داستان استراد، جسی لی[1] (ون پیبلز[2]) و چند سرباز سیاه دیگر ـ همراه یک «سفید حرفه‌ای» یا جیمی تیترز[3] (استفن بالدوین[4])ـ از گروهشان که در خلال جنگهای داخلی اسپانیایی در کوبا می‌جنگد جدا می‌شوند، چون کشف کرده‌اند که فرمانده‌ی نژادپرستشان سرهنگ گراهام[5] (بیلی زین[6]) قصد دارد آن‌ها را بعد از پس‌گرفتن ذخیره‌ی طلایی که نقشه کشیده است قاچاقی از کشور خارج کند، بکشد. جسی لی و دیگران موفق می‌شوند همراه طلاها به نیواورلئانز فرار کنند، آن‌جا رودرروی قانون می ایستند و مجبور می‌شوند به عنوان راهزن به غرب بگریزند. در غرب به فری‌منویل می‌روند، یک جامعه‌ی شبانی شاعرانه و تماما سیاه که از سوی کوکلوس کلانها[7] تهدید می‌شود، درحالی‌که تمام راه را هم توسط سرهنگ گراهام کینه‌توز و مردانش تعقیب شده‌اند. فیلم نقطه اوجی خشن دارد که یادآور **این گروه خشن**[8] سام پکین پا است: جسی لی مردم شهر را تشویق می‌کند که در مقابل نژادپرستان سفید بایستند، و با سرهنگ گراهام و مردانش درگیر می‌شود.

مردان اجیر از بسیاری قراردادها و تصاویر وسترن استفاده می‌کند و یادآور مؤلفان وسترن است، اما جالب‌ترین وجه آن رخنه‌ی عناصر امروزی به درون روایت است که میان مکان ماوقع با حس‌وحال حاکم بر آن گسست ایجاد می‌کند. این راهکار بیش از همه در موسیقی فیلم عیان است، مثلاً جایی که خواننده‌ی مهمان‌خانه‌ی نیواورلئانز آوازی به سبک مدرن ریتم اند بلوز[9] می‌خواند. پکین پا یک‌بار گفته بود وسترن فرمی است که اظهار نظر در

1.Jesse Lee
2.Van Peebles
3.Jimmy Teeters
4.Stephen Baldwin
5.Colonel Graham
6.Billy Zane
7.Ku Klux Klan
8.**The Wild Bunch**
9.Rhythm-and-blues
10.Van Peebles

مورد جامعه‌ی امروز را ممکن کرد، و هدف ون پیبل[۱۰] از این ژانر و این فیلم هم همین است. دارودسته‌ی این فیلم گروه متحدی از برادرهای سیاه‌اند که برمی‌خیزند تا از جامعه‌شان دفاع کنند؛ پیامی که در فیلم‌های مربوط به خلاف‌کاران شهری هم شنیده می‌شود.

نوشته‌ای در تیتراژ پایانی فیلم ما را آگاه می‌کند که درحقیقت یک‌سوم کابوها مردان سیاه بودند، و «گرچه از سوی هالیوود و اکثر کتابهای درسی نادیده گرفته شد، اما خاطره‌ی بیش از هشت هزار کابوی سیاه که غرب را درنوردیدند، زنده است». در **لیبرتی والانس**، منظور فورد در دهان سردبیر روزنامه‌ای گذاشته شده است که می‌گوید «وقتی افسانه به حقیقت تبدیل شود، افسانه را چاپ کن». اما این فیلم در مقابل ترجیح می‌دهد اسطوره را از واقعیت جدا کند، و سیاهان را دوباره در تاریخ وسترنی جای دهد که با فیلم‌های عامه‌پسند عمدتاً از آن کنار گذاشته شده بودند.

| مؤخره | خارج از مرزهای هالیوود |

ملت و سینمای ملی

ملت یعنی سرزمینی خودمختار با حکومت، مرزها، ارتش و پدافند ملی خاص خود، و نیز شمایل‌شناسی نمادین ملت‌بودن از جمله پرچم، سرود، و واحد پول. در تعاریف قدیمی‌تر مفهوم دولت/ملت را عمدتاً به عنوان اصطلاحی ذات‌باورانه در نظر می‌گرفتند؛ اما آثار نظری جدیدتری که پیرامون ایده‌ی ملت و ملت‌بودن، و نیز سینمای ملی، بحث می‌کنند این قبیل ادعاهای جزمی را مسأله‌ساز دانسته‌اند. به نظر بندیکت آندرسون[1] (۱۹۸۳)، یک ملت یک «اجتماع خیالی» است که به ضرب گفتمان‌هایی که پرورانده و هویتی که برای خویش ساخته است، به عنوان جامعه‌ای مجزا و متمایز با دیگر ملت‌ها درک می‌شود.

تعریف ملت امروزه حتی از یک قرن قبل نیز سخت‌تر است. در قرن بیستم امواج عظیم مهاجرت، پراکندگی، و جابه‌جایی مردم برخاسته‌اند. مرزهای ملی، همچون ژانرها، به رغم کوشش‌های موجود برای حفظشان، در حال تغییرند. با سقوط اتحاد جماهیر شوروی، دولت/ ملت‌های مستقل و جدیدی در اروپای شرقی ظاهر یا مجدداً تشکیل شدند. ملت‌های بدون دولت نیز وجود دارند، مثل فلسطین. برخی سرزمین‌ها شامل بیش از یک ملت‌اند، مثل بریتانیا. در کانادا، استان فرانسوی‌زبان کبک[2] از سوی باقی کشور به عنوان یک «جامعه‌ی مجزا» به رسمیت شناخته می‌شود. در عین حال ما در یک دهکده‌ی جهانی زندگی می‌کنیم: با شمار فزاینده‌ی مردمی که سریع‌تر و مکررتر از قبل بین کشورها و قاره‌ها سفر می‌کنند؛ مردمی که در سراسر جهان از طریق ابزار مخابراتی اینترنت و موبایل دائماً با یکدیگر در

1.Benedict Anderson 2.Quebec

ارتباط‌اند. با این همه، ایده‌ی یک ملت از سوی طیف وسیعی از نهادهای اجتماعی و فرهنگی، از ادبیات و زبان گرفته تا قانون و صدالبته سینما، همچنان پایدار مانده است. رسانه‌ها به شهروندان اجازه می‌دهند تا از اخبار ملت آگاه شوند، در مناسک و رخدادهای مختلف شرکت کنند، و اسطوره‌های فرهنگی ملت را از راه فرهنگ توده‌اش تکرار کنند.

از دیرباز، ایده‌ی سینمای ملی به عنوان یک تقسیم‌بندی برای توزیع و درک سینماهای غیرهالیوودی کارساز بوده است؛ مثلاً نمونه‌ی اکسپرسیونیسم آلمانی و داس نویه کینو[1] یا سینمای نوین آلمان که در آن این سبک یا جنبش به عنوان راهی برای متمایزکردن تولیدات سینمای ملی از آثار هالیوودی، به تولید انبوه رسیده بود. در گفتمان نقادانه، حتی تا همین اواخر، بحث سینمای ملی نیز همچون مورد ژانر مایل بود تا به روایت و نیز به الگوهای بصری و مضمونی خاص و متمایز هویت مشخصی ببخشد، و بنابراین این الگوها را بازتابی از خصایص قابل تعریف و تخصیص «کاراکتر ملی» یک کشور بداند. اما این ایده نیز توسط جنبش‌های فیلم‌سازان کشورهای مختلف به چالش کشیده شده است، و نه‌فقط توسط فرد فردِ افراد، بلکه حتی با مهاجرت‌هایی جمعی مثل مهاجرت کارگردانان و بازیگران و متصدیان فنی آلمانی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ از آلمان نازی به امریکا رفتند. به‌علاوه با توجه به این‌که امروزه همکاری‌های بین‌المللی امری بسیار رایج است، مکررا کارگردانان و بازیگران و بودجه‌ها از محل ائتلاف چند کشور مختلف تأمین می‌شوند؛ مثلاً بودجه‌ی **ببر غران، اژدهای پنهان**[2] (۲۰۰۰) که فیلم‌های شمشیربازی چینی را به مخاطبان امریکایی سینمای جریان اصلی عرضه کرد، توسط تایوان، هنگ کونگ، امریکا و چین تأمین شده بود.

حتی خود اصطلاح هالیوود نیز از زاویه‌ی سینمای ملی محل سؤال است. فیلم هالیوودی اغلب برابر است باسینمای امریکایی، اما شیوه‌ها و روش‌های فیلم‌سازی دیگری نیز وجود دارند که گرچه خارج از هالیوود اما بخشی از سینمای امریکا هستند: از جمله فیلم‌سازی تجربی، فیلم‌سازی دانشجویی و آماتوری، فیلم‌های مستند، و صنعتِ پابرجای هرزه‌نگاری. در هر صورت، مالک خود استودیوهای هالیوودی نیز شرکت‌های درهم‌ادغام‌شده‌ی رسانه‌ای بین‌المللی هستند. مثلاً در سال ۱۹۸۵ کمپانی فاکس قرن بیستم توسط شاهزاده‌ی استرالیایی رسانه‌ها یعنی روپرت مرداخ خریداری، و به بخشی از امپراتوری نیوز کورپوریشن

1.Das Neue Kino

2.**Crouching Tiger,Hidden Dragon**

او تبدیل شد. در سال ۱۹۹۱ نیز شرکت ژاپنی سونی، کلمبیا پیکچرز را خرید.

***

گرچه کارهای نظری زیادی برای به‌پرسش‌کشیدن معانی هژمونیک[3] و غالب ملت، و بنابراین ایده‌ی سینمای ملی، انجام شده‌اند اما مفهوم ژانر به‌ویژه برای بیان ایده‌ی سینمای ملی ـ در شکل کلی ـ و نیز مفهوم و مجسم ساختن خطوط تراز و فاصله‌ی سینماهای ملی مختلف مفید فایده است. اگر یک ملت یک «اجتماع خیالی» باشد، پس نظر الا شوهات[4] و رابرت استم[5] (۱۹۹۶) هم صائب است که می‌گویند مخاطبان سینما اجتماعاتی‌اند که توسط [کنش] تماشاگری شکل یافته‌اند. ریک آلتمن[6] چنین اجتماعاتی را «جماعت فلکی» توصیف می‌کند و مرادش از این اصطلاح گروهی افراد است که «صرفاً از راه کنش‌های تکرارشده‌ی تجسم و تخیل، گرد هم آمده‌اند» ـ در بستر سینما، و با ارتباطی خیالی و فرضی میان بینندگان به لحاظ جغرافیایی پراکنده و دور از هم که در لذت تماشا و دانش عمومی مشابهی شریک‌اند (1999:161-2). بی‌شک ژانرها بدون وجود چنین اجتماعات گزیده‌ای ممکن نخواهند بود.

برای شکوفاساختن یک سینمای ملی متمایز و مستحکم، اکثر کشورها مجبور به مواجهه با استیلای فرهنگی و جهانی فیلم‌های امریکایی به هر روش ممکن بوده‌اند. همانطور که تابی میلر[7] می‌گوید، هالیوود صنعتی جهانی است که با یک سیستم تبلیغات و توزیع بین‌المللی تولیداتش را به تمام ملت‌ها در سراسر جهان می‌فروشد. میلر خاطرنشان می‌کند که «هالیوود مالک چهل تا نود درصد فیلم‌های به‌نمایش‌درآمده در اکثر نقاط جهان است» (2001:3). در سطح سیاست‌های حکومتی نیز خیلی از کشورها برای مبارزه با سلطه‌ی فیلم‌های خارجی ـ اساساً امریکا هرازگاه محدودیت‌های سهمیه‌بندی خاصی برای اکران‌های داخلی‌شان قائل شده‌اند. اما نفوذ امریکا بر دیگر سینماهای ملی از صرف کمیت فراتر رفته است، چرا که هالیوود ـ به‌خصوص بعد پایان جنگ جهانی دوم ـ با موفقیت تمام بر بسیاری از بازارهای فیلم خارجی در هر کشوری غلبه کرده؛ نه‌تنها از نظر فیلم‌های نمایش‌داده‌شده و سود حاصله، بلکه به گواهی مواردی همچون **سلاطین جاده**[8] (۱۹۷۶) به کارگردانی ویم وندرس[9] (کارگردانی آلمانی که چند بار با موفقیت

3.Hegemonic
4.Ella Shohat
5.Robert Stam
6.Rick Altman
7.Toby Miller
8.**King of the Road**
9.Wim Wenders

از ژانر امریکایی فیلم‌های جاده(ای) استفاده کرده است) با مستعمره‌ساختن تخیلات. حتی جریان‌های رادیکالی مثل سینمای سوم [یا سینمای جهان سوم] امریکای مرکزی و جنوبی و افریقای مرکزی و جنوبی، در تعریف خود به عنوان سینمایی «ناقص» در تقابل با سینماهای اول (هالیوود) و دوم (فیلم‌های اروپایی هنری)، باز درگیر جدل با هالیوود است.

همانطور که تام اورگان[1] اشاره می‌کند، سینماهای ملی به شکلی محتوم باید «برای رودررویی با سینمای بین‌المللی غالب یعنی هالیوود، فضایی هم محلی و هم بین‌المللی برای خودشان خلق کنند» (1996:5). از آن‌جا که سینمای هالیوود به شکلی همه‌جانبه سینمای فیلم‌های ژانری است، معنای این گفته نیز عملاً کارکردن درون همان سیستم ژانری است، با محدودیت‌ها و تسهیلات ذاتی آن. چارچوب ژانر به فیلم‌سازان اجازه‌ی استفاده از مزایای متعدد کارکردن با شکل‌هایی آشنا برای مخاطبان خانگی و خارجی را می‌دهد، و بنابراین پتانسیل سودبخشی بیشتری برای پخش و توزیع بین‌المللی دارد. توزیع خارجی به‌خصوص در کشورهایی حائز اهمیت است که جمعیت کافی برای حفظ حیات صنعت فیلم بومی وجود ندارد، چرا که این تنها امید ممکن برای بازگشت سرمایه‌ی فیلم‌هاست. اما در عین حال پذیرش اشکال عام و کلی هالیوودی نیز تهدیدی است به خاموش‌کردن صدای هر فیلم بلند داستانی ملی و متمایزی که می‌تواند در سینما بلند شود. این دوراهی بر گفتمان سینمای ملی خیلی از کشورها تأثیر گذاشته است، به‌خصوص کشورهایی که از نظر [زبان] انگلیسی با هالیوود شریک‌اند. در استرالیا ،نیوزیلند، بریتانیا و استان‌های انگلیسی‌زبان کانادا، دوبله یا زیرنویس کردن نسخه‌ها لزومی ندارد و فیلم‌های هالیوودی به لحاظ فرهنگی قابل دسترس‌ترند، و توزیعشان نیز با هزینه‌ی کمتری ممکن می‌شود.

فیلم‌سازانی از سراسر جهان با قبول ژانرهای هالیوودی و سپس «درونی‌کردن» یا بازسازی آن‌ها مطابق با حساسیت‌های فرهنگی خودشان به استیلای فیلم‌های امریکایی جهان واکنش نشان داده‌اند (ORegan1996:5)، از جمله با «وسترن اسپاگتی»، فیلم‌های هنرهای رزمی هنگ کنگی، یا فیلم‌های لالوخا[2] یا مبارزه‌ای مکزیکی با کشتی‌گیرهای ابرقهرمانی همچون ال سانته[3] و بلو دمون[4]. فیلم‌های بریتانیایی با مضمون دزد ناشی،

1.Tom O'Regan
2.La Luche
3.El Sante
4.Blue Demon

فیلم‌های گنگستری فرانسوی، ملودرام‌های کره جنوبی و کایجو ایگا[5] (فیلمای هیولایی)های ژاپنی همگی به دغدغه‌های ملی مشخصی اشاره دارند، حتی اگر از نظر معنایی به اسلاف امریکایی‌شان متکی باشند. وسترن که زمانی آشناترین ژانر سینمایی در سراسر جهان بود، مولد حرکت‌های ملی مشخصی در فیلم‌هایی چون **سرود جیمی بلک اسمیت**[6] (۱۹۷۸) و **پیشنهاد**[7] (۲۰۰۵) از استرالیا، **قهرمان کاغذی**[8] (۱۹۷۳) و **روباه خاکستری**[9] (۱۹۸۲) از کانادا، **ال توپو**[10] (**موش کور**، ۱۹۷۰) از مکزیک و **آنتونیو داس مورتاس**[11] (۱۹۶۹) برزیلی، مثال‌هایی از روایت‌های ملی متمایزی‌اند که کشورهایشان از وسترن، که زمانی آشناترین ژانر سینمایی در سراسر جهان بود، اراده داده اند.

در برخی موارد فیلم‌سازان کشورهای دیگر توانایی‌شان را در بخشیدن جانی دوباره به ژانرهای هالیوودی با ایده‌هایی تازه اثبات کرده‌اند. در آلمان، فاسبیندر[12] با فیلم‌هایی چون **ترس روح را می‌خورد**[13]، **چرا عالیجناب آر عنان از کف داد**[14] (۱۹۷۰، کارگردانی مشترک با میکاییل فنگلر[15]) و **روباه و دوستان**[16] (۱۹۷۵) ملودرام را با اشارات سیاسی خیلی رک‌تری در هم آمیخت؛ درحالی‌که در هنگ کونگ نیز جان وو[17] (**قاتل**[18]، ۱۹۸۹؛ **دمای جوش بالا**[19]، ۱۹۹۲) و در استرالیا هم جورج میلر[20] (**مکس دیوانه**[21]، ۱۹۷۹؛ **جنگجوی جاده**[22]، ۱۹۸۱؛ **مکس دیوانه بیرون از تاندردوم/ قفس مبارزه**[23]، ۱۹۸۵) نیروی محرک تازه‌ای برای فیلم‌های اکشن فراهم آوردند. اغلب کارگردانانی که در فیلم‌سازی ژانری از خود استعدادی بروز داده اند، از جمله وو و میلر و بازیگر شیرین‌کار اکشن یعنی جکی چان[24]، به سوی هالیوود کشیده و در صنعت فیلم امریکا جذب شده‌اند. جان وو با فیلم‌های اکشنی

5.Kaiju Eiga
6.**The Chant of Jimmie Black smith**
7.**The Proposition**
8.**Paperback Hero**
9.**The Grey Fox**
10.**El Topo**
11.**Antonio das Mortas**
12.Fassbinder
13.**Fear Eats the Soul**
14.**Why Does Herr R Run Amok?**
15.Michael Fonaler
16.**Fox and His Friend**
17.John Woo
18.**The Killer**
19.**Hard Boiled**
20.George Miller
21.**Mad Max**
22.**The Road Warrior**
23.**Mad Max Beyond Thunderdome**
24.Jackie Chan

چون **تغییر چهره**[1] (۱۹۹۷) و **رمزگویان**[2] (۲۰۰۲) نشان داده که برای کارگردانان خارجی مؤلف هم ادامه‌دادن کار در هالیوود پساکلاسیک ممکن است.

برخی فیلم‌سازان دیگر نیز گرچه با عزمی جزم در کشور خودشان باقی مانده‌اند اما به ژانرهای محبوب مردم نیز نقب زده‌اند. در نیوزلند، پیتر جکسون[3] در ساخت فیلم‌های ژانری خوشایند ذوق مخاطبان بین‌المللی (از جمله امریکایی‌ها) که در عین حال ایشان را با مسائل فرهنگ و هویت ملی نیز آشناکرده‌اند، موفق نشان داده است. **بد طعم**[4] (۱۹۸۷)، نخستین فیلم بلند جکسون، داستان یک گروه دولتی است که به جنگ بیگانگانی می‌روند که ساکنان روستایی کوچک را به عنوان غذاهای رستوران‌های زنجیره‌ی جدید و بیناکهکشانی بسته‌بندی می‌کنند. این فیلم شمایل‌شناسی و قراردادهای [ژانرهای] وحشت (خانه‌ی قدیمی و تاریک ، متل‌های کهن)، علمی‌ـتخیلی (بیگانه‌ها، سفرهای فضایی) وکمدی بزن‌بکوب را با هم ترکیب می‌کند. معروف‌ترین لحظه‌ی فیلم، انفجار تصادفی یک گوسفند با یک بازوکا، تصویری شمایل‌شناسانه است که آگاهانه قراردادهای وسترن را در بستری نیوزلندی پیاده می‌کند. به همین شکل فیلم **مرگ مغزی**[5] (۱۹۹۲) با ترکیب ماهرانه‌ی کمدی و چندش، از تمهید جسدهای مثله‌شده‌ی مخصوص «فیلم‌های گوشتی» به عنوان اسباب صحنه برای خلق شوخی‌ها و موقعیت‌هایی استفاده می‌کند که باب گفت‌وگو را با اسطوره‌شناسی ملی باز می‌کنند.

به همین شکل، در کانادا نیز دیویدکراننبرگ[6] فیلم‌هایی در ژانر وحشت ساخته است که هم‌زمان هم محبوب مخاطبان امریکایی بوده‌اند و هم مسائل فرهنگی کانادا را بیان کرده‌اند. در **لرزه‌ها**[7] (۱۹۷۵) یک دانشمند دیوانه انگلی اختراع کرده که موجب ایجاد اشتهای جنسی ارضانشدنی‌ای در میزبانش می‌شود. انگل به یک عمارت آپارتمانی مدرن یا برج‌های استارلاینر می‌گریزد، و آنقدر پخش می‌شود که کل عمارت به مجلس عیاشی بزرگ مبدل می‌شود. فیلم نقیض هوشمندانه‌ای بر **هجوم رباینده‌گان بدن** است، و زامبی‌هایی را به تصویر می‌کشد که میزبان انگل‌هایی می‌شوند که به لحاظ جنسی بیشتر سرشار و زنده‌اند تا بی‌تفاوت و سرد. در این سناریوی مبتنی بر عشق آزاد و مهارناشده، رویداد موسوم به

1.**Face/Off**
2.**Windtalkers**
3.Peter Jackson
4.**Bad Taset**
5.**Braindead**
6.David Cronenberg
7.**Shivers**

انقلاب معروف جنسی در همسایه‌ی جنوبی (یعنی امریکا) با نفوذ به جهان بسامان جامعه‌ی کانادایی در قالب جهان صغیر مجتمع مسکونی، منشأ هرج‌ومرج و وحشت می‌شود. همین ترس در **ویدئودروم**[۸] (۱۹۸۳) نیز زنده می‌شود: بدن یک تهیه‌کننده‌ی تلویزیونی مورد حمله‌ی یک سیگنال تلویزیونی غیرقانونی و هیپنوتیزم‌کننده قرار می‌گیرد که از جایی در پیتسبورگ می‌آید و حاوی تصاویر اعتیادآوری از خشونت است که ذهن را شستشو می‌دهند. میزانسن کرانبرگ در این فیلمِ وحشت، چهره‌ی تورنتو را با هوشمندی عوض می‌کند تا شبیه یک شهر امریکایی معمولی به نظر برسد، اما در عین حال چند علامت مشخصه‌ی آشنا نیز برای تماشاگران کانادایی دارد تا آن‌ها را دریابند و نیز سرنخی باشند برای خوانش فیلم‌ها بر اساس بسترهای فرهنگی فرامرزی.

دیگر سینماهای ملی نیز ژانرهای خاص خودشان را آفریده‌اند؛ مثلاً سینمای آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ موجد شکوفایی ژانری خاص و متمایز از فیلم‌های کوهستان(نورد) ی شد که حول تلاش و تقلای فرد یا گروهی از افراد برای صعود یا فتح یک قله بود. ظاهراً توان بدنی و عزم لازم برای بالارفتن از کوهستان، و به همان اندازه عظمت کوه و کوتولگی انسان ـکه اغلب با فیلم‌برداری در لوکیشن‌های نفس‌گیر نشان داده می‌شدـ پیش‌درآمدی بر ذوق و حساسیت فاشیستی به شمار می‌رفت. دکتر آرنولد فرانک[۹]، مشهورترین کارگردان این قبیل فیلم‌ها، در فیلم **جهنم سفید پیتز پالو**[۱۰] (۱۹۲۹) از لنی ریفنشتال[۱۱] یک ستاره ساخت؛ و خود ریفنشتال نیز پیش از اقدام به ساخت فیلم تبلیغاتی معروفش برای نازی‌ها یعنی **پیروزی اراده**[۱۲] (۱۹۳۶) فیلم کوهستانی خودش با نام **نور آبی**[۱۳] (۱۹۳۲) را کارگردانی نمود. هایماد ـفیلم[۱۴] یا «فیلم سرزمین مادری» دیگر ژانر فیلم‌های آلمانی احساساتی و رمانتیکی است که به جوامع شهرستانی آلمان و ساکنان آن می‌پردازد. در سینمای هند نیز «فیلم‌های ماسالایی» طیف متنوعی از عناصر کلی و ناهمگون، نظیر سکانس‌های موزیکال لابه‌لای فیلم‌های دراماتیک، را به روشی نامعمول از چشم هالیوودی با هم ترکیب می‌کنند.

8.**VideoDrome**
9.Dr Arnold Franck
10.**The White Hell of Pitz Palu**
11.Leni Reifenstahl
12.**Triumph of the Will**
13.The Blue Light
14.Heimatfilm

فیلم‌های سامورایی، یکی از ژانرهای تاریخی یا لباس‌سنتی (جیدای-گکی[1]) سینمای ژاپن که تمرکزش بر پیکره‌ی جنگجوی سامورایی است، بعد از جنگ جهانی دوم در ژاپن به محبوبیت عام رسید و به سینمایی معروف در غرب نیز تبدیل شد: ابتدا با فیلم‌های آکیرا کوروساوا و ستاره‌اش توشیرو میفونه[2]، از جمله **یوجیمبو**[3]، **راشومون**[4] (۱۹۵۰)، و **سانجورو**[5] (۱۹۶۱). فیلم‌های سامورایی با تمرکز بر مهارت‌های سامورایی و تکیه‌اش بر اصول تربیتی انضباطی سختگیرانه (**بوشیدو**[6]) که بی‌شباهت به اصول شرافتی قهرمان وسترن نیست، کمابیش به‌آسانی به معادل وسترنی‌شان برگردانده شدند. چندین وسترن معروف بازسازی آثار سامورایی‌اند: **تجاوز**[7] (۱۹۶۴) بر اساس **راشومون** ساخته شد؛ وسترن اسپاگتی **یک مشت دلار**[8] (۱۹۶۴) و نیز **آخرین مرد مقاوم**[9] هر دو بر اساس **یوجیمبو**. **آفتاب سرخ**[10] (۱۹۷۱) نیز زوج چارلز برانسون[11] و توشیرو میفونه را در یک فیلم رفاقتی در غرب امریکا در کنار هم قرار داد؛ فورمولی که اخیرا توسط جکی چان و اوئن ویلسون[12] در **ظهر شانگهای**[13] (۲۰۰۰) نیز تکرار شده است.

جایگاه‌بخشی و دستورالعمل‌های ژانر، و نیز سینمای داستانی کلاسیک و هالیوود به نحوی کل‌تر، سال‌هاست که مخاطبان را در سراسر جهان تربیت کرده‌اند. فیلم نوآر، چنان‌که هم جیمز نارمور[14] (۱۹۹۸) و هم دیوید دِسر[15] اعلام کرده‌اند، مرزهای یک ژانر مشخصاً امریکایی را استعلا داده و به یک پدیده‌ی فرهنگی جهانی تبدیل شده که مرزهای امریکا و حتی خود سینما را پشت سر نهاده است. پس تعجبی ندارد که بسیاری از فیلم‌سازان خارج از امریکا نیز فیلم‌های ژانری ساخته باشند. آلن ویلیامز[16] پیشاپیش و در دهه‌ی ۱۹۸۰ بیان کرد که « "ژانر" اختصاصا یا حتی اساساً یک پدیده‌ی هالیوودی نیست» و «ما باید خود را از دست امریکا خلاص کنیم» (1984:124). با این همه، گرچه در سال‌های اخیر در ژانرهای

1.Jidai-geki
2.Toshiro Mifune
3.**Yojimbo**
4.**Rashomon**
5.**Sanjuro**
6.**Bushido**
7.**The Outrage**
8.**A Fistful of Dollars**
9.**Last Man Standing**
10.**Red Sun**
11.Charles Bronson
12.Ouen Wilson
13.**Shanghai Noon**
14.James Naremore
15.David Desser
16.Alan Williams

غیرانگلیسی‌زبان از جمله فیلم‌های اکشن و ملودرام آسیایی حرکت‌هایی صورت گرفته است، اما کاری بسیار بیش از این‌ها باید انجام شود. بسیاری از این فیلم‌ها عموماً برای مخاطبان غربی ناشناخته باقی می‌مانند، اما صنعت فیلم و فرهنگ توده که به شکل عام جهانی‌تر و جمعیت‌های انسانی نیز چندفرهنگی‌تر شوند، ژانرها نیز به ناگزیر و با شدت و حدتی بیشتر مرزهای ملی را درخواهند نوردید.

نمایه

آدورنو، تئودور ۱۶
آرمسترانگ، لوئی ۱۴۶
آرنولد، ماتیو ۱۶
آستر، فرد ۴۳
آلتمن، رابرت ۱۵۱،۷۵،۹
آلتمن، ریک ۴۳،۲۳،۱۵
آلوی، لارنس ۹۳،۲۹
آمیس، سوزی ۱۳۴
آندرسون، بندیکت ۱۶۵
آیزنشتین، سرگئی ۴۳
ارسطو ۱۵
اسپیلبرگ، استیون ۷۵
استالونه، سیلوستر ۱۳۸،۱۳۶
استم، رابرت ۱۶۷
استایگر، جانت ۵۳،۵۲،۵۱،۲۰
استراد، وودی ۱۶۰،۱۵۹
استودیوهای پرامارنت ۲۲
استودیوهای مونوگرام ۷۳
استودیوهای همر ۸۱
استوکر، برام ۸۳،۸۲،۸۰
اسکورسیزی، مارتین ۷۵
اسنایپس، وزلی ۱۴۹
الم، جک ۴۳
اورگان، تام ۱۶۸
اونیل، ران ۱۴۹
بارت، رولان ۱۲۵،۱۰۳،۹۶،۷۹،۶۸،۶۷
بازن، آندره ۹۶،۲۲
برانسون، چارلز ۱۷۲
براودی، لئو ۱۱۶،۷۵
براون، جیم ۱۴۸
براونینگ، تاد ۸۱
برگمن، اینگمار ۹
بروکس، مل ۱۵۹،۷۲،۲۷،۲۶
بری، چاک ۱۴۶
بروکز، وان ویک ۱۶
بلافونته، هری ۱۵۹،۱۴۸
بوردول، دیوید ۵۹،۵۳،۳۷،۲۰،۹
بورژه، ژان لوپ ۶۹
بوسکامب، اد ۳۱،۲۹
بوش، جرج ۷۶

بوگارت، همفری ۹۴،۴۲
بیسی، کنت ۲۶
بیگلو، کاترین ۱۴۴،۱۴۲،۱۴۱
پاملا (رمان) ۸۱
پانوفسکی، اروین ۲۹
پاول، دیک ۴۴،۴۲
پای، داگلاس ۳۵،۲۲
پرکینز، آنتونی ۴۴
پسامدرنیسم ۱۱
پکین پا، سام ۱۶۰،۴۸،۳۲،۳۱
پواتیه، سیدنی ۱۵۹،۱۴۸
پراپ، ولادیمیر ۴۱
پولانسکی، رومن ۶۰
پیکنز، اسلیم ۴۳
تاسکر، ایوون ۱۴۴،۱۳۶
تامبلین، راس ۲۶
تاون سند، رابرت ۱۵۴،۱۴۹
تروفو، فرانسوا ۹۶،۹۵،۹۴
تسوگ اشمیت، آلبرت ۱۲۴
تلویزیون ۱۰،۲۲، ۵۹ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۶ ، ۱۷۱،۱۲۷
تودور، آندرو ۵۲
تورمن، اما ۱۳۳
ثورو، هنری دیوید ۱۲۶
جکل، ریچارد ۴۳
جانسون، نوبل ۱۵۸
جفریز، هرب ۱۵۸
جکسون، پیتر ۱۷۰
چارلی چان(سریال) ۷۳
چان، جکی ۱۷۲،۱۶۹
چندلر، ریموند ۵۸
داپسون، تامارا ۱۴۹
داگلاس، دریک ۸۶
دال، جان ۶۰
دپ، جانی ۴۲
دراکولا(رمان) ۸۲،۸
درن، بروس ۴۴
دسر، دیوید ۱۷۲
دورگنات، ریموند ۴۴
دی پالما، برایان ۷۵
دی، رابی ۱۵۲
دیزنی، والت ۱۶
دیویس، اوسی ۱۵۲
دیویس، جینا ۱۳۳
رابینسون، ادوارد جی. ۱۱۷
رایال، تام ۱۰
راندتری، ریچارد ۱۴۸
رایت ،جودیت هس ۶۹
رباینده‌گان بدن (رمان) ۸۴
روان‌کاوی ۱۱
رومرو، جورج ۸۷،۸۶،۲۷
ریچاردسون، ساموئل ۸۱
ساریس، آندرو ۹۷،۹۵
ستاره‌ها ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۵۳ ، ۱۳۶ ، ۱۴۶ ، ۱۴۸ ، ۱۵۹،۱۵۲
سفر ستاره‌ای (سریال) ۷۶
سوبچاک، توماس ۶۳
سوبچاک، ویوین ۶۳
سیرک، داگلاس ۱۳۳،۹۳-۱۴۵،۱۴۲،۱۲۸
سیگال، استیون ۱۳۶
سیگل، دان ۸۴
سینگلتون، جان ۱۵۴

سینمای توده ۱۰،۱۶،۱۷،۱۸،۵۷،۵۸،۵۹،۶۹
۹۶،۱۵۲،۱۵۳،۱۶۶،۱۷۳
سینمای ملی ۹،۱۶۶،۱۶۷،۱۶۸،۱۷۰،۱۷۱
سینمای هنری ۹،۳۹،۹۴
شابرول، کلود ۹۴،۹۵
شریدر، پل ۵۶،۵۹
شوارتزنگر، آرنولد ۴۳و۱۳۷
شوهات، الا ۱۶۷
علمی-تخیلی ۱۰،۲۷،۵۲،۵۳، ۶۰، ۶۵، ۷۰،۷۳،
۷۶،۷۷،۹۵،۱۰۶،۱۳۶،۱۵۴،۱۷۰
فاسبیندر، رینر ورنر ۹،۱۲۷،۱۶۹
فرانک، آرنولد ۱۷۱
فرانکشتین ۲۱،۵۳،۷۲
فربنکس، داگلاس ۱۳۵
فلین، ارول ۱۳۵،۱۵۸
فمینیسم ۱۱
فورد، جان ۳۱، ۳۴، ۳۵، ۷۳، ۹۳، ۱۰۴-۹۶،
۱۰۹،۱۱۱،۱۴۶،۱۵۷،۱۵۹،۱۶۰،۱۶۱
فورستر، ای.ام. ۴۱
فوسیون، هنری ۷۱
فاکس قرن بیستم ۲۲،۷۴،۱۶۶
فیکس، پل ۴۳،۱۱۲
فیلم اکشن ۴۳،۵۲، ۷۰، ۷۴، ۱۳۱،۱۳۲،۱۳۵،
۱۴۱،۱۴۸،۱۷۳
فیلم‌های زندگینامه ای ۷۴
فیلم‌های بهره‌بردارانه از تصویر سیاهان ۱۴۸،۱۵۹
فیلم ماجرایی ۶۸، ۷۰،۷۶، ۱۰۵،۱۰۶،۱۰۷،۱۳۵
فیلم نوآر ۱۱،۴۴،۶۰-۵۵، ۶۹، ۹۹، ۱۱۵،۱۱۶
۱۲۱،۱۷۲
فیلم‌های سرقتی ۱۳۸
فیلم‌های جاده(ای) ۱۳۲،۱۵۱،۱۵۴،۱۶۷
فیلم‌های جنایی ۲۹،۵۲،۹۴،۱۱۵،۱۵۴
فیلم‌های جنگی ۲۱،۴۱،۷۴،۹۳،۹۵،۱۳۱
فیلم‌های حادثه‌ای ۱۰،۱۵۴
فیلم‌های معمایی ۵۲،۷۴
فیلم‌های رده ب ۶۰، ۶۹
فیلم‌های رفاقتی ۱۳۲،۱۳۳،۱۴۹،۱۷۲
فیلم‌های کارآگاهی ۲۱،۴۲،۴۳، ۵۲ ، ۵۹ ، ۶۰،
۷۳،۷۴،۱۳۱،۱۴۸
فیلم‌های کالت ۶۴
فیلم‌های گنگستری ۲۰، ۳۸،۵۲، ۶۶، ۹۴،۱۱۷،
۱۵۴،۱۶۹
فیلم‌های وحشت ۱۰،۲۶،۲۷،۳۰،۳۴،۳۹،۴۸،
۵۲،۵۳،۶۶،۶۸،۶۹،۷۲،۸۰،۸۳ ، ۸۸، ۸۹،
۱۲۰،۱۳۹،۱۴۳،۱۷۱
فیلم‌های وسترن ۲۶، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۹، ۴۴،
۴۸،۵۳،۶۴، ۶۸، ۷۲، ۷۵،۷۶، ۷۷، ۹۸، ۹۹،
۱۰۱، ۱۰۲،۱۴۶،۱۴۷،۱۵۶،۱۵۹
کاپرا، فرانک ۵۹،۹۳،۱۰۵
کاپولا، فرانسیس فورد ۹،۷۵
کارپنتر، جان ۷۰،۷۵،۱۳۵
کالینز، جیم ۵۲
کامینسکی، استوارت ۵۲
کاولتی، جان ۱۷،۷۴،۷۵،۸۲
کاوین، بروس ۹۶
کایه دو سینما ۶۹،۹۴،۹۶
کرانبرگ، دیوید ۱۷۰،۱۷۱
کراتنیک، فرانک ۵۷
کروز، تام ۴۵
کلمبیا پیکچرز ۷۴،۱۶۷
کلینگر، باربارا ۶۹
کمدی ۱۰،۳۸،۴۳،۵۲، ۵۹، ۶۹ ، ۱۰۶،۱۰۷،

۱۵۳،۱۴۹
کمدی بزن بکوب ۱۷۰،۵۲
کمدی خل بازی ۱۰۷،۱۰۵،۵۲،۴۳،۳۸
کمدی رمانتیک ۶۹،۵۲،۳۸
کمدی سیاه ۵۲
کوروساوا، آکیرا ۱۷۲،۷۷
کوک، پم ۶۹
کومولی، ژان ۶۹
کوئن، اتان ۶۰
کوئن، جوئل ۶۰
کیتس، جیم ۱۵۶،۶۶
کین، جیمز ام. ۵۸
گالاگر، تاگ ۷۳،۷۲
گدار، ژان لوک ۹۵،۹۴،۹
گرانت، کری ۱۰۶،۴۳
گریر، پم ۱۴۹
گریفیث، د. و. ۱۴۶،۱۹
گرین‌والد، مگی ۱۳۴،۱۳۳
گولد، الیوت ۴۲
گیتس، هنری لوئی جونیور ۱۵۳
لانگ، فریتز ۱۲۱،۱۱۸،۱۱۶،۱۰۳
لد، آلن ۶۴
لنکستر، برت ۱۳۶
لوره، پیتر ۱۱۶،۷۳
لوکاس، جرج ۷۶
لوی اشتراوس، کلود ۶۶
لی، اسپایک ۱۵۳،۱۵۲،۱۵۱
لی، جانت ۱۴۳
لیتخ، تام ۵۲
لئونه، سرجیو ۴۵
ماتور، ویکتور ۱۳۶
مارتین، دین ۲۲
مارکس، گروچو ۷۲،۲۵
مالوی، لورا ۱۳۴
مان، آنتونی ۱۰۳،۳۴
مترو گلدوین مدیر ۲۲
مرداخ، روپرت ۱۶۶
مک آرتور، کالین ۲۰
مک‌دونالد، دونایت ۱۶
مکتب فرانکفورت ۷۰،۱۶
ملودرام ۱۲۴، ۹۴، ۶۹، ۵۲، ۳۸، ۳۰، ۲۷، ۲۶،
۱۷۳،۱۶۹،۱۵۲،۱۴۶،۱۴۲،۱۳۲
ملویل، هرمان ۱۰۹
موبی دیک (رمان) ۱۱۲
مولیگان، ریچارد ۱۵۸،۱۵۵
مونتگمری، مونتی ۱۴۱
مونی، پل ۴۲
میچم، رابرت ۱۵۳،۶۰
میفونه، توشیرو ۱۷۲
میلر، تابی ۱۶۷
میلر، جورج ۱۶۹
ناربونی، ژان ۶۹
نارمور، جیمز ۱۷۲
نشانه‌شناسی ۶۷
نظریه‌ی مؤلف ۱۰۵-۱۰۷،۹۸،۹۳-۹۶،۷۴،۱۱،
۱۱۶،۱۰۹
نورتوپ فرای ۶۴،۴۲
نیل، استیو ۱۴۱،۵۳،۱۷
هاسکل، مالی ۱۳۲
هانتر، راس ۱۲۴
هاوکز، هوارد ۱۳۵،۱۰۵-۱۱۳،۹۷،۹۵،۵۷،۲۲
هجو ۱۲۴،۱۱۸،۷۵، ۷۲، ۶۹، ۵۲، ۳۱، ۲۷، ۲۶،

۱۴۹
هرزه نگاری ۱۰،۵۲،۱۶۶
همت، دشیل ۵۸
همیلتون، لیندا ۱۳۳
هورکهایمر، ماکس ۱۶
هولدن، ویلیام ۴۵
هیچکاک، آلفرد ۹۳،۱۰۵،۱۱۵
هیل، والتر ۱۳۶
هیوستون، جان ۵۹
وارشاو، رابرت ۲۳،۳۳،۴۷،۴۸
وارنر، برادران ۲۲،۴۴،۷۴
واشنگتون، دنزل ۱۴۹
ولز، اورسون ۵۹
ون پیبل، ماریو ۱۵۹
ون دم، ژان کلود ۱۳۶
وندرس، ویم ۱۶۷
وو، جان ۱۶۹
وود، رابین ۲۲،۷۹،۸۰،۸۲،۸۸،۹۵،۱۰۶
وولن، پیتر ۹۵،۹۷،۱۰۶،۱۱۱
ویلز، چیل ۴۳
ویلسون، اوئن ۱۷۲
ویلیامز، لیندا ۵۲
ویلیس، بروس ۱۳۶،۱۳۷
وین، جان ۲۲،۴۳،۴۴،۴۵،۷۶،۹۹،۱۰۱،۱۰۳،
۱۰۸،۱۳۸،۱۳۹،۱۴۷
ویور، سیگورنی ۱۳۳
یو. اف. آ ۱۲۴