گونه ملودرام

□ علیرضا کاوه

ملودرام در بررسیهای انتقادی پیرامون گونه، همیشه اهمیتی در رتبه چندم داشته است. موفقیتهای آثار برجسته آن و مقبولیت عامش کمابیش با توجه به ارزشهای غیرمرتبط با گونه، بحث شده‌اند. معروف‌ترین آثار این گونه که بعضاً در صدر محبوب‌ترین آثار تاریخ سینما هستند، در بررسیها به دلیل دیگری مهم تلقی شده‌اند:

در مورد بربادرفته (فلمینگ، ۱۹۳۹) درنهایت به تعابیری چون نخستین فیلم از رنگیها، نظام استودیویی و ستاره‌های فیلم اشاره می‌شود، و گویی

بربادرفته

همه در این شصت‌وچند سال از یاد می‌برند که تمامی اینها حتماً باید به بهترین شکل در الگوی روایی مناسبی که از زنانه‌ترین‌ها نیز هست، جای گرفته باشند وگرنه به‌تنهایی که در آثار دیگر هم دیده می‌شوند، یا در مورد کازابلانکا (کورتیز، ۱۹۴۲) از تعابیر بی‌معنایی چون تنها استثنا بر نگرهٔ مؤلف استفاده شده که روشنگر سطح و سلیقه و بضاعت مباحثات پیرامون فیلم است، که گویی خطابی است به گروه مقابل در حزبی سیاسی، یا طرفداران ورزشی رنگ دیگری از لباسها. و ماهیتاً به مقطعی از جدلهای بی‌پایان در تاریخ نقد فیلم بازمی‌گردد.

بررسیهای ابتدایی دربارهٔ ملودرام سینمایی را بلافاصله به سه کارگردان برجسته آن، داگلاس سیرک، فاسبیندر، و استرنبرگ کشانده‌اند یا به سینمای هند و ملودرام آسیایی، به عنوان موقعیتی بومی (هر سه کارگردان مذکور از فرهنگ آلمانی متأثرند)، به ملودرامهای ویکتوریایی، رمانتیسم فرانسوی اپرای ایتالیایی و... که مهمند اما محور این بررسی نیستند هرچند که به آنان اشاره شده است. و بدیهی است که بررسی الگوهای زبانی، با بررسی اندیشه‌های هنرمند یا سینمای کشورها متفاوت است. استفاده از تعاریف[۱] برای رسیدن به ملودرام سینمایی مدنظر نیست، چراکه در یک نگاه، کلیه آثار سینما، ملودرام جلوه می‌کنند و برای دنیای مردانهٔ پیش از سینما، قرار گرفتن قهرمان زنی، همپا و همدوش مرد و بعضاً پیشتر از او که قرار است در نمای نهایی فیلم در آغوش یا در کنار هم باشند، حادثه‌ای بود و این سینماست که تمامی روایتهای آن، حتی فرم‌شکن‌ترین‌هایش هم گونه‌ای تلاش برای رسیدن به این نمای واحد جلوه می‌کنند. نمای واحدی که این دوگانگی در آن جمع بیاید یا ببینیم که جمع نمی‌آید و در شدیدترین حد از برانگیزانندگی احساساتمان، گریه کنیم. در این مقال به فرض هم‌ریشه‌بودن ملودرام، کمدی و موزیکال محوریت داده نشده، ولی به ارتباط ملودرام با گونه‌های دیگر و ازجمله برشمرده‌ها اشاره شده است.

ملودرام از این منظر نه مستحق بی‌تفاوتی‌ای است که صرفاً به خاطر پایان ناخوش آن در هالیوود مهم فرض شود، و نه برای قیاس بین دو دنیای متمدن آسیا و غرب مناسب دانسته شده، تا چنین نتیجه گرفته شود که در یکی پایان خوش و در دیگری سیاهی سایه دارد ـ البته اینها می‌توانند به جای خود بررسیهای شایسته توجهی هم باشند ـ بلکه در بررسی‌ای سینمایی و از چشم مخاطب، موضوع بحث است. همان چشمِ فرضی که همهٔ فیلمها را می‌بیند و گویی هدایتگرِ اصلی تمامی تولیدات است و تأثیر آن به شکل انبوه، سری‌سازی، دوباره‌سازی و دنباله‌سازی نمود می‌یابد، همان سلیقه و ناظری که گونه را خلق می‌کند.

□

ملودرام را شاید بتوان ریشهٔ همه زنانگیها در سینما دانست. حتی مردهای این گونه، روحیاتی زنانه دارند یا اینکه تحت تأثیر عشق، این روحیه را پیدا می‌کنند و از آن قلدری و سردی (وسترن)، اقتدار و مطلقیت (حماسی)، بی‌پروایی (جنایی)، سرخوشی (موزیکال)، و ایمان (کمدی) در آنها نشانی نیست. پیروزی‌شان منوط به پذیرش دیگری است و شکستشان هم به مشت زدن و شلیک کردن و از این قبیل نیاز ندارد، هرچند که گاه این سان نیز می‌شود. اشاره به زنانگی، نافیِ ملودرامهای همجنس‌خواهانه در سینما نیست که بی‌پرواترینش در آثار پازولینی و فاسبیندر دیده می‌شود. فاعلیت

تقلید زندگی

و انفعال در معنای کلاسیکش مورد اشاره است.

ملودرام به همهٔ گونه‌ها رسوخ می‌کند و اصلاً ملودرام به معنای خالص و منهای ملحقاتِ معمول در گونه‌های دیگر به‌سختی وجود می‌یابد. ملودرامها در ایده‌آل‌ترین شکلشان بستری روایی می‌خواهند: تقلید زندگی (سیرک، ۱۹۵۹) را باید ملودرامی اجتماعی به شمار آورد. افزون بر اجتماعی، بستر تاریخی، جنگی و جنایی، موارد الحاقی بهتری برای ملودرامها هستند. چرا که ارتباط دوگانهٔ زن و مرد را بهتر از پسزمینه جدا می‌کنند و برای ما هم جالب‌تر است که مثلاً ببینیم در کشاکش جنگ دوم جهانی یک آواز پاریسی و یک عشق صد درصد ناکام (همسر مرد مبارز و صاحب کافه) داریم و واقعاً دارد باورمان می‌شود که شور زندگی، تمامی غیرممکنها را شکست می‌دهد

و درست در لحظهٔ آخر نمی‌شود: کازابلانکا؛ و حقیقتاً سینما پدیدهٔ پیچیده‌ای است که در آن وضعیت رقت‌بار جهان (کازابلانکا در اوج جنگ ساخته می‌شود) در سالهای اول دههٔ ۴۰، جنگی که چند میلیون کشته می‌دهد و در اوج است را این‌گونه به سخره می‌گیرد، و اگر هالیوود و نظام فیلمسازی آمریکا نبود، سینما حتماً جای دیگری را برای این دهن‌کجی به دنیای پلید ساختهٔ آدمهای دنیای واقعی پیدا می‌کرد. راز ملودرام در همین سحرانگیزیِ وحدت‌بخش است. به همین دلیل هم چنین اثری به cult تبدیل می‌شود، محبوب تمام دوران است و انصافاً از همهٔ هجوها و اعتراضات سیاسی به جنگ گزنده‌تر است. اینجاست که ملودرام از تمامی رویاسازی‌های گونه‌های دیگر پیشی می‌گیرد. در ملودرام، گونه‌ای ستیز با ناملایمات جهان به شکلی محسوس اما غیرمؤکد درونی شده است، ستیزی که ضروری است.

از حیث گستردگیِ تاریخی ساخت فیلمهای ملودرام در همه دوران و همه جای دنیا سابقه دارد و از این نظر شبیه گونه کمدی است و به لحاظ وضوح، نقطه مقابل وسترن است و شبیه به جنایی است که کل سینما را می‌توان در زیرگروه آن قرار داد. ظاهراً لحن ملودرام در هر فضایی جای می‌گیرد و این لحن به‌راحتی در فضای گونه‌های دیگر قالب اصلی را می‌سازد. می‌تواند کمدی باشد نظیر داستان فیلادلفیا (کیوکر، ۱۹۴۰)؛ می‌تواند مفرح باشد نظیر یک آمریکایی در پاریس (مینه‌لی، ۱۹۵۱)؛ بسیار سوزناک باشد که ملودرامهای آسیایی از این گروهند؛ می‌تواند در دل کشمکشها پنهان شود نظیر شین (استیونس، ۱۹۵۳)؛ لزبین به نظر آید نظیر شیطان‌صفتان (چچیک، ۱۹۹۶) و موارد بی‌شمار دیگر، و جالب است که هیچ یک از آثار مذکور در گونهٔ ملودرام نمی‌گنجند و با هیچ پافشاری‌ای نمی‌توان آنها را در این جرگه دید. در این مقال مثالهای بسیاری به کار گرفته شده‌اند که با هدف اشاره به مرکزیت ایده انتخاب شده‌اند و الزاماً به معنی فیلمهایی از گونه ملودرام نیستند.

پیش از دهه ۷۰ غالب منتقدان، ملودرام را عامه‌پسند یا مبتذل تصور می‌کردند، شاید چون این آثار را فاقد فرم هنری می‌دانستند. آنچه در تعریف واژهٔ فرم باید بدان دقت کرد، ارتباط ارگانیک متن است و آثار برجستهٔ ملودرام چنین شرایطی دارند.

امروزه ما ملودرام سینمایی را با گونه‌ای فضای خاص می‌شناسیم که به‌سرعت قابل تشخیص است، اما چون امکان باز تولید آن بسیار زیاد است، به احتمال در دسته‌بندی و هویت منحصر بخشیدن به آن گیج می‌شویم. فضا و بستر متن در ملودرام بیش از تمامی گونه‌های دیگر خود را از لحن مستقل می‌کند، به این معنی که بستر اثر ممکن است حماسی باشد اما حس و حال و لحنِ ملودرام آن را احاطه کند نظیر داستان لانسلو دولاک که بارها و بارها و در گونه‌های مختلف (فانتزی، حماسی، تاریخی...) و حتی سینمای مدرن ساخته شده است. در گونه‌های دیگر ما لحنی داریم که با فضای فیلم در تضاد نیست. به عنوان مثال بذله‌گوییهای قهرمانان وسترن در تضاد با شخصیت اسطوره‌ای ایشان نیست. لحن این آثار، مؤید گونه‌ای فضای حماسی است، که قهرمان آن شکست‌ناپذیر و در عین حال مؤمن است. در کمدی این ایمان قهرمان در تکرار و تقلید رفتاری از کنشهایی است که فکر می‌کنیم خودمان پیش گرفته‌ایم: اطمینان و ایمان درونی به خویشتن. در ملودرام، این ایمان در علاقهٔ قهرمان به کسی یا موجودیتی مشخص متبلور است.

به نظر می‌رسد عشق در کمدی حق قهرمان ماست و این او را از خود بیگانه نخواهد کرد. در وسترن هم تقدیر اوست و البته بخش مهمی از وجه اقتدارش نیست. اما در ملودرام این عشق می‌تواند همه چیز باشد و با موانع متعدد روبرو شود. حس سوزناک و حسرت‌بار این آثار هم به دلیل زایل شدن اعتمادبه‌نفس قهرمانِ ما و جستجوی باورش در دیگری است، چیزی که به انفعال تعبیرش کردیم. اما این به معنی غیرقابل همزادپنداری بودن آنان نیست که صرفاً بیننده را احساساتی کنند و از او فاصله بگیرند. لحن ملودرام را در بررسی ساختارگونه به خوبی می‌توان روشن ساخت، حتی می‌توان به دقت دید که حقانیت قهرمان یا دو قهرمانِ ملودرام برای ما بیش از قهرمانان گونه‌های دیگر است. نکته در ناممکن به نظر رسیدن آیین زندگی قهرمان در ایدئولوژی فیلم است، همان چیزی که بیننده آرزو می‌کند. اینکه این دو تن، یکی شوند. فارغ از رقابتها، دشمنیها، تقدیر و تراژدی، برای همیشه در آغوش یکدیگر بمانند و به یک کالبد تبدیل شوند. ایدئولوژی مرکزی در ملودرام (که البته می‌تواند همچنین ایدئولوژی در تمامی گونه‌ها در هر

کازابلانکا

تک‌فیلمی ماهیتی غیر بیابد) بر باور قهرمانی استوار است که «به وقوع امری بعید امیدوار است». همین تضاد، ساختار اعتقادی و ساز و کار ارزشی ملودرام را پیش روی ما می‌گشاید و درواقع وجهی از زندگیِ هر نفر از نوع بشر نیز هست که سرنوشت خود را در نیستی جستجو می‌کند. آیا می‌توان همذات‌پنداری با چنین قهرمانی را نفی کرد؟ و ارتباطگیری با آن را مبنای احساساتی شدن دانست و با فاصله تعبیر کرد؟

ایدئولوژی مرکزی ملودرام در پایانهای تراژیک، خوش و تلخ همین است. آنچه این گونه را بخصوص محبوبِ آسیایی‌تبارها ساخته همین ماهیت ایدئولوژیک است که آمیخته با زندگی در این بخش دنیاست. اما نکته دیگری در فیلمسازی برخی کشورهای آسیا چنین شرایطی را تکمیل کرده است. وجود فرهنگ تک‌گویی در برابر سنت دیالوگ در غرب و نظامهای استبدادی که اساساً نافی ساختارمندیِ اجتماعی بودند، هنر شرقی را از کنش‌آفرینی فردی ـ در مفهومی که مثلاً در گونه جنایی در مرکز اثر می‌ایستد ـ دور کرده است. درواقع تلقی غالبِ فرهنگی در شرق، کنش را حاصل اراده‌ای مطلق و ماورایی تعبیر می‌کند و فاعلیت انسانها تنها در حوزهٔ ارتباطگیری، داشتن احساس نسبت به کسی یا موجودیتی و متأثرکردن زندگی او از حرارتِ این احساس، واقعیت می‌یابد و این بهترین بستر برای ملودرام و خود کنشی جدید خواهد بود.

قهرمانان ملودرام را همواره دو یا چند نفر تفکیک‌شده از اطرافشان بر زمینه‌ای پر از انسانها ببینید که به یکدیگر می‌نگرند، یکدیگر را در آغوش می‌کشند، می‌بوسند، تعقیب می‌کنند یا حسرت می‌خورند و از چشم دوختن به یکدیگر فرار می‌کنند. درواقع کنشی را که در پسزمینه در جریان است نادیده می‌گیرند یا از اهمیت می‌اندازند. به تعبیری عام در ملودرامها از کنش پرهیز می‌شود.

لحن مرکزی این آثار متکی بر فقدان هر نوع کنشی۲ است و می‌تواند بر فضا و بستر هر گونهٔ دیگر بنشیند. با این حال باید آثاری را ملودرام به شمار آورد که لحن مورد اشاره در آنان کلیت فیلم را و نه بخشی یا سکانسی از آن را دربر بگیرد و ایدئولوژیِ امیدواری به رویداد بعید، بر کلیت آن سیطره داشته باشد: مثلاً جنگی داریم که قهرمانان ما در آن در آستانهٔ پیروزی‌اند، اما این پیروزی را در سایهٔ ناممکن بودن یکی شدن زوج، بی‌ارزش می‌بینیم. یا فداکاری‌اش را شاهدیم که ملتی را نجات می‌دهد اما رویدادی که به رقابت در مثلثی عشقی رنگ پیروزی بدهد، هرگز تصورکردنی نیست. دردناکترین لحظات زندگی را اینجا می‌یابیم؛ غریبه‌ای داریم (لانسلو) که از همه وفادارتر است اما چون ملیتی دیگر دارد، بدگمانی‌ها به سمت اوست.

او قهرمان ماست چراکه به عشقی ناممکن (به همسر سرورش) دست یازیده است، و ما دوست داریم که زندگی در این کشاکش میان وفاداری و عشق و خیانت از بنیان به گونه‌ای دیگر باشد. وفاداری، عشق و خیانت واژه‌هایی که در یک کنش گرد آمده‌اند، و به‌راستی از هم‌ردیف بودن آنها باید به چه حسی برسیم؟

ابتذال، این کلمهٔ توضیح‌ناپذیر نقد سینمایی، به مرور، کاربردی مرتبط با ملودرام یافته است. از این جهت توضیح‌ناپذیر که منتقدان متوجه شدند، آثاری را که در دوره‌ای مبتذل به شمار آورده‌اند، در دورهٔ دیگر محوریت

اساسی یافته‌اند. گذشته از این، موازینی که برای ابتذال برشمرده شدند ثابت نیستند و مواردی نظیر عامه‌پسند بودن، سرگرمی ساز و مفرح بودن، دلیل بر ضعف اثر نمی‌شود و بسیار آثار باارزش وجود دارند که مشمول صفات برشمرده هستند.

از سوی دیگر آثار نادیده گرفته شده هستند که به زیست خود ادامه می‌دهند و خیلی نمی‌توان از اجماع سلیقه‌ها به نابودی‌شان امیدوار بود، و همینها زمینه‌ساز بروز شاهکارها، شاخصها و محورها بوده‌اند. ادبیات فولکلور و ضرورت پرداختن به آن، می‌تواند با بحث ما شباهت بیابد و خود نمایانگر قباحت عمل نادیده‌انگاری است. در سینما نادیده گرفتن ناممکن است، یک فیلم ممکن است یک نفر را در گوشه‌ای از دنیا شکار کند. تا به حال برایتان پیش آمده که احساس کنید فیلمی تنها برای شما ساخته شده است؟ در اینجا قصد بر بحث پیرامون واژهٔ ابتذال نیست که حوصله‌ای مستقل از این مقال می‌طلبد. اما مبهم توصیف کردن محدودهٔ مفهومی این واژه هم اصرار برای انکار این واقعیت نیست که، با وجود اصرار منتقدان غیرسنتی برای فرار از اخلاق‌گرایی و دسته‌بندی‌های گروهگرا، وظیفهٔ منتقد و فیلسوف به یک معنی جداسازی ابتذال از اصالت است، و اگر این را بیهوده یا عبث بدانیم، باید نقد را از اساس نفی کنیم.

حتی منتقدانی که در مرورهای خود درنهایت به یک تشریح کلی از فیلمی یا جریانی دست زده‌اند، و در کمترین حد تحلیلی به ارائه اطلاعاتی اکتفا کرده‌اند، نمی‌توانند انکار کنند که با انتخاب محوریتی در نوشته خود وجوه دیگری را نقض کرده یا در سایهٔ آن قرار داده‌اند، و اصلاً با انتخاب فیلم یا موضوع، آن را بر مواردی که بحث نمی‌کنند ارجح دانسته‌اند.

برخلاف تصور مبتذل انگارِ ملودرام باید گفت که اگر تنها یک گونه را بتوان یا شمولیتی افزون‌تر در آثار سینمایی جستجو کرد، این گونه، ملودرام است. و این نظر، خلاف نظر گروهی است که واژهٔ ملودرام را به لفظ تحقیر تبدیل کرده بودند. ملودرام بهترین زمینهٔ بررسی ارتباط بینامتنی است، به این دلیل که نحوهٔ زیست ایده‌ها و عناصر را در بسترهای متفاوت و ساخت یا کشف الگوهای زبانی ممکن می‌سازد. حقیقتاً سال گذشته در مارین باد (رنه، ۱۹۶۱) را اگر بخواهیم جزو یک گونه قرار دهیم به دلیل همان جستجوی تک‌نما برای در کنار هم دیده شدن دو دلداده، در گروه مرتبط با ملودرام قرار می‌گیرد. با این تفاوت که این نما در اثر رنه همچون سنت گونه حذف یا برجسته نشده بلکه در جایی گم یا پنهان شده است. جالب است که در این اثر، رنه تمام استواریهای روایت سینمایی را تغییر داده است و مهمتر از همه زمان، روز و شب، شخصیت‌پردازی و اینهاست که به تمامی به کنار گذاشته شده و این اهمیت ستونی ملودرام را آشکار می‌کند که به‌سختی قابل حذف است. بسیاری از آثار مدرن چنین ویژگی‌ای دارند. از آنتونیونی؛ شب (۱۹۶۱)، از روسلینی؛ سفر در ایتالیا (۱۹۵۳)، از ازو همه به جز کمدیهایش، از بونوئل؛ این میل مبهم هوس (۱۹۷۷)، از پازولینی؛ تئوراما (۱۹۶۸) البته این آثار امکان هر شکلی از تقسیم‌بندی گونه‌ای را از ما می‌گیرند، ولی شباهت خود را با ملودرامند حفظ می‌کنند.

از سوی دیگر خیل آثاری است که بی‌ارزش دانسته شده‌اند و ملودرامند. البته این مقال در صدد مبتذل به شمار آوردن آثار مذکور ـ بدون آن که مورد خاصی را مدنظر قرار دهیم و یا هدف انکار یا رد گروهی از آثار سینمایی و یا نتیجهٔ از دست دادن مراجع ـ مخالف است، ولی سلیقه‌ها و تداوم ابراز آن را نمی‌توان نادیده گرفت.

آنچه آفت مبتذل خوانده شدن پیرامون لحن ملودرام نامیده شد، محدود به فیلمهایی یا انبوهی از ملاحظات این‌گونه نیست، بلکه در غیاب آشکار و حذف عمدی این فضا نیز نمود یافته است. نخبه‌گرایان در بررسی آثار سینمایی بارها فیلمهای خشن را خالی از مناسبات انسانی دانسته‌اند، چراکه روح ملودرام‌گونی که موجب تلطیف روابط می‌شود در آنان غایب است. به نظر می‌رسد ملودرام، شکلی از داوری اخلاقی و تطهیر فیلمها را به دنبال دارد و این به دلیل محوریت بخشیدن به مفاهیم عشق و دوست داشتن است که همواره برای بشر کمیاب و ضروری تلقی شده‌اند و عرصهٔ هنر به‌ویژه محملی دائمی برای آشکارگی آن بوده است. از سوی دیگر بی‌پروایی در نمایش مهرورزیها نظیر بوسه‌های طولانی یا سکانسهای همراهی بی‌پروای قهرمانان نیز آنسان که در گونه پورنو می‌بینیم مفسده‌آفرین و حتی غیرزیبایی‌شناسانه تلقی شده‌اند.

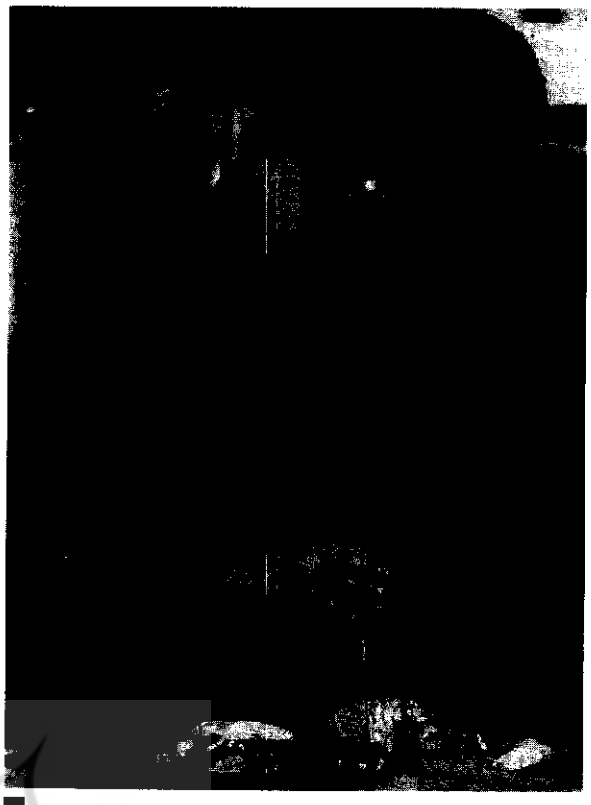
شاید یک حد اعتدال در ملودرام می‌تواند دوست‌داشتنی‌ترین فیلمها را بسازد، و البته منتقدان ملودرامهایی که پرسشهای اساسی پیرامون زندگی را آشکار می‌کنند، بیشتر دوست دارند، شاید چون می‌پندارند این‌گونه این‌چنین عمیق‌تر می‌شود.

آنچه نسبت گونه ملودرام و آثار مدرن تاریخ سینما را برجسته می‌سازد، در غیرداستانی بودن و غیرروانشناسانه بودن ساختار ملودرام نهفته که در مورد آن بسیار بحث شده است. آثار گونه ملودرام فاقد مناسبات علّی در پرداخت شخصیتهایند، و به همین دلیل، قهرمانان ملودرام بیش از همه این اجازه را می‌یابند که در ابراز وفاداری و نفرت، ما را دچار تناقض کنند و بارها شاهد واکنشهای غافلگیرکننده از ایشان هستیم. آنجا که عرصه را برای رقیب عشقی خود خالی می‌گذارند. آنجا که خود را می‌کشند تا محبت واقعی را به دوستدار ناسپاسشان نشان دهند و... به‌طور کلی قهرمانان ملودرام وجهی از نفع‌طلبی را به شکلی آیینی و پرسشگرانه پیش روی ما قرار می‌دهند که بسیار اخلاقی است.

با این تفاوت که فداکاری‌شان یکی از حدسهای بسیار سهل و آسان بیننده برای بازشدن گره است و با رفتارهای آیینی قهرمانان گونه‌های دیگر و به‌ویژه در وسترن و جنایی کاملاً متفاوت است. رفتار ایشان پاسخی به ابتدایی‌ترین خواستهٔ بیننده در روبرویی با چنین مشکلی است و فاقد هر نوع پیچیدگی است. به همین دلیل هم مبتنی بر روانکاوی و اصول شخصیتی قهرمان نیست. مثلاً اگر از طبقهٔ نخبگان است یا فرودست فرقی نمی‌کند. واکنش او ملتزم به مناسبات روانشناسی اجتماعی این طبقه ویژه نیست و در دو سوی خطی قرار دارد که دو قطب را می‌سازند یعنی یا حذف شدن است یا حذف کردن، هیچ تحلیل و آینده‌نگری و مصلحت‌اندیشی و سازش و گفتگویی در آن نیست، یا همه است یا هیچ: چیزی که آن نمای دوست‌داشتنی از قهرمانان در آغوش هم را برجسته و متراکم می‌کند. برخی از فیلمها چنین واکنشی را مکرر محتمل می‌کنند و برخی دیگر آن را به پشت صحنهٔ ارتباطات می‌برند. مثلاً در رومئو و ژولیت (زفیرلی، ۱۹۶۸) ما گویی اصلاً نشسته‌ایم

سفر در ایتالیا

شکوفه های پژمرده



غریزه اصلی

تا عشق ناممکن را ببینیم و به سمت تراژدی می‌رویم. حالا شیوهٔ روایت برای رسیدن به چنین حسی چیست؟ می‌تواند در اشکالی متفاوت بروز کند. مثلاً یکی از دو دلداده فقیر و دیگری از اشراف ـ که می‌تواند ذاتاً ایده‌ای کمیک هم باشد ـ و بعد هر سرنوشتی از این ترکیب باید به اینجا بیانجامد که حدسی شبیه به آرزو در بیننده ایجاد کند. مثلاً در شکوفه‌های پژمرده (گریفیث، ۱۹۱۹)، شاهکار تمامی دوران، ما دو نژاد داریم و گریفیث آشنایی را در کنار تضاد در نماهای تکراری از کوچهٔ دیدار عشاق به ما می‌دهد و ما می‌فهمیم همان حرارت و همان درک وجود دارد.

ولی آن وجه غیرقابل مرتبط شدن این دو هم هست که یکی چینی و دیگری آمریکایی است. در غریزه اصلی (ورهوفن، ۱۹۹۲) ما تضاد را با تعهد قهرمان به حرفه‌اش درمی‌یابیم که باید با قاتلش عشقبازی کند و زمانی که خیالمان از قضیهٔ یخ‌شکن راحت می‌شود، فیلمساز آن تمهید فوق‌العاده را در بازی با سنتِ قید در ملودرام رو می‌کند یعنی تصویر را بر روی معاشقه این دو سیاه می‌کند و خب به سنت کلاسیک، ما به تداوم این نما امیدوار می‌مانیم و دوباره می‌گشاید و یخ‌شکن زیر تشک که همه چیز را زایل می‌کند و باز امیدواری به امر محال.

گروه ملودرام، چه در دوگانه‌ها و چه در مثلثیها، همیشه سه‌نفره است. این عنصر سوم به اشکال مختلف چهره می‌کند. مثلاً یکی از طرفین به خاطر ناکامی در عشقی می‌خواهد خود را بکشد و دیگری او را نجات می‌دهد و در مسیر بازیابی‌اش به هم علاقه‌مند می‌شوند و اصلاً آن عشق اول در سایهٔ این موضوع قرار می‌گیرد و این فرد جدید سعی می‌کند نقش آن نفر اول را خوب بازی کند. در ملودرامهای جنایی دو دلداده سعی می‌کنند، نفر سوم را که مثلاً شوهر زن یا همسر مرد است، از سر راه بردارند. در برخی ملودرامها این نفر سوم در میانهٔ فیلم می‌میرد: سنگام۳ (راج کاپور، ۱۹۶۴). در برخی پیش از شروع فیلم مرده است اما حضورش احساس می‌شود: ربکا (هیچکاک، ۱۹۴۰) که با ویکتوریاییها و گونه وحشت نسبت می‌یابد. به هر شکل هر ملودرامی پیدا کردید که فقط و فقط دو دلداده داشت و هیچ مانع دیگری نظیر سفر، جنگ، فاصله طبقاتی، جاه‌طلبی یکی از عشاق، اطرافیان یا تقدیر در بین نبود مطمئن باشید که وجه سوم مثلث با مرگ یا احتمال وقوع آن پر خواهد شد. در ملودرامهای خانوادگی که از خشونت و تراژدی پرهیز دارند این وجه سوم در خانوادهٔ پسر یا دختر نمود می‌یابد.

□□□

با رسیدن به بحث ملودرام خانوادگی به موضوعی خواهیم پرداخت که شاید خواننده از ابتدا توقع پیگیری آن را در این متن می‌داشت. ملودرام خانوادگی را به اختصار ملودرام خوانده‌اند و اطلاق نام دهه ۵۰ به عنوان دههٔ طلایی، اشاره به ساخت بهترین از این نمونه را دارد. در ملودرام خانوادگی یک وجه از سه‌گانهٔ ما را مفهومی به نام خانه می‌سازد که گروه خانواده در آن شکل می‌گیرد. خانه را در موقعیتی گسترده ببینید: از سویی مترادف زنانگی، عدم امکان و انفعال؛ و از سویی نمایندهٔ تسلط فرهنگ پدر، به معنای عامل اصلی همهٔ محدودیتها، سنت و قدرت...؛ و دوربین را از سویی عنصری درهم‌کنشی با این استواری بدانید به جهت تغییر موقعیت مداومش که مکان داخلی در سینما را از تئاتر و هویت دیوار چهارم دور می‌کند؛ و از سوی دیگر در پذیرش عنصر زنانه و همراهی با آن. ساخت ملودرام خانوادگی از این دید خود را به موقعیتی برتر و همدوش گونه‌های اصلی سینما می‌رساند. دوربین قهرمانان ما را، که به اثاثیه، دیوار طبقات بالایی (معمولاً دوطبقه) و پلکان اطرافشان محدودند و حداکثر حیاط یا پشت‌بامی برای امکان معاشقه و دیدارهایشان دارند، در فواصل متفاوتی نظاره می‌کند و چون فاصله‌ای که همه را در کادر بگیرد اختیار نمی‌کند، قهرمانان را به تغییر مکان و موقعیت، یا به اعتبار بهتر وول زدن وامی‌دارد. بیش از تمامی گونه‌های سینمایی در ملودرامهای خانوادگی است که ما شاهد حرکتهای جزیی قهرمانان هستیم که مثلاً لیوانی را از جایی دورتر از جلوی دستشان از روی میز شام برمی‌دارند و این نشانی از میل به فاعلیت و گریز از انفعالی است که در گروه به دور میز یا زندگی‌شان می‌یابند، یا قاب عکسی را نگاه می‌کنند، یا از صندلی بلند می‌شوند و روی میز تحریر می‌نشینند و دوربین ما با حرکت آرام، جزیی و غیرملموس و به عبارت بهتر با «تصحیح کادر» همراهی‌شان می‌کند. تصحیح کادر۴ در ملودرام با آنچه در گونه‌های دیگر می‌بینیم تفاوت بنیادی دارد و همین ویژگی است که به تمامی قهرمانان فیلمی ملودرام این امکان را می‌دهد که به قهرمان اصلی تبدیل شوند. تصحیح کادر نمونهٔ تمام تحرکی است که می‌توان علیه این استواری و تداوم به کار گرفت.

این تصحیح کادر و حرکات جزیی دوربین همیشه قهرمان ما را در بخشی از کادر قرار می‌دهد و در کنار وی جایی را به دیگری (شخص، شی یا گروه زمینه‌ای) می‌دهد، حتی اگر با تعقیب مسیر نگاه فرد در کادر به دیگری برسیم، و این خلاف وسترن است که قهرمانان را همواره در افق می‌یابیم یا تعقیب می‌کنیم؛ یا کمدی که قهرمان و کادر مترادفند؛ یا وحشت که قهرمان ما در خارج کادر است. حالا می‌توان بحثهای مقایسه‌ای ساختاری بین گونه‌ها را به شکلی جذاب و باورنکردنی مرتبط یافت. مثلاً گونهٔ افسانه علمی اینجا از وسترن دور می‌شود، چرا که به‌شدت متکی بر فضای داخلی است و حرکت قهرمانان در عرصهٔ فواصل بین سیاره‌ها هم با شرایط سرگردانی قهرمان وسترن در صحرا متفاوت است، چرا که منبع نوری وسترن به همه جا نور می‌پراکند و در افسانه علمی سیاهی این قدرت را ندارد و ما ناچاریم قهرمانانمان را در نور ببینیم. یعنی تمام آن سیاهی اطراف، چیزی شبیه به مکان داخلی را می‌سازد.

تمامی ایدهٔ ۲۰۰۱: یک اُدیسه فضایی (۱۹۶۸)، شاهکار کوبریک، به‌ویژه در بخش پایانی آنجا که جدال بین هال و سرنشینان سفینه را می‌بینیم، چیزی شبیه به میل تجاوز از سوی پدر به فرزند خود است که ماهیتاً ملودراماتیک است و مرگ پایانی هال و سفر افسانه‌ای سفینه که به تولد نوزادی می‌انجامد، می‌تواند به غلبه بر این فرهنگ مسلط، شکستن مکان، پدرکُشی و یکی شدن با فضای پیرامونی تعبیر شود که تسلط کوبریک را به زبان (سینما و گونه افسانه علمی آشکار می‌کند؛ و در بحث ما، مهم، البته به دلیل شباهتش با مرگی که برای پدر می‌بینیم و پسری است که باقی می‌ماند؛ در دره‌ام چه سرسبز بود (فورد، ۱۹۴۲) شاید بسیاری به‌سختی ملودرام شمرده شدن برخی آثار و برخی کنش‌ها را قبول کنند، اما با محوریت بخشیدن به عنصر خانه به عنوان وجه سوم سه‌گانه این نظر مقبول‌تر خواهد شد: ایثار (تارکوفسکی، ۱۹۸۶) با آن سکانس فوق‌العادهٔ سوختن پایانی خانه و ایمان به چیزی دیگر. پس فیلمهای آرمان‌خواهانه‌ای وجود دارند که اگر منتقدان نتوانستند آنها را به گونه‌ای منتسب کنند، ملودرام به شمار آمده‌اند، نظیر: مردی برای تمام فصول (زینه مان، ۱۹۶۶) و...

با آنکه به نوع نگاه فمینیستها در بررسیهای انتقادی سینمایی، به این

دکتر ژیواگو

معنی که فیلمها را به دو گروه زنانه و مردانه تقسیم کنیم، پایبند نیستم، اما اذعان دارم که فارغ از نگاه اخلاقی و ارزش‌گذار بر فیلمها می‌توان روایت سینمایی را در سایهٔ دو نوع تلقی تعریف کرد. دو نوع تلقی‌ای که از یک سو در وسترن متجلی است و از سوی دیگر در ملودرام. فمینیستها وسترن را سمبل روایت مردانه و ملودرام را سمبل روایت زنانه گرفته‌اند.

در اینجا بی‌توجه به حساسیت‌برانگیزی‌ای که فمینیستها به اثبات یا تعقیب این ایده در فیلمها دارند تنها به لحاظ ویژگی بیانی، که از دیدی می‌تواند مؤید چنین دیدگاه انتقادی و حتی کشف آثاری با شرایط میانه نیز باشد، بدان پرداخته‌ام و بحث بالا و برخی موارد مؤکد در این مقال، روشنگر تأثیرپذیری از نقد فمینیستی است.

در جنگی‌ها این امکان هست که قهرمان در هر جایی بمیرد یا بازگردد، که در بحث بازگشت دلدادهٔ مرده قرار می‌گیرد. مثلاً در وقتی که لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند (کالاتازوف، ۱۹۵۷) بعد از سکانس معرفی اولیه که عاشقانه است (حدود ۱۰ دقیقه) قهرمان می‌رود و بعد می‌گویند مرده، که زن تا به پایان منتظر اوست و این نمایانگر موضع سیاسی فیلم است. در فیلمی که نام آن را فراموش کرده‌ام قهرمان که همه فکر می‌کردند در جنگ کشته شده باز می‌گردد. نامزد او که در این مدت بدکاره شده می‌خواهد همان فضای عاشقانه را احیا کند اما در هراس است که بدخواهانش حقیقت را به مرد بگویند. حق‌السکوت بگیری هم او را تهدید می‌کند که واقعیت را به مرد خواهد گفت، و درست در مهمانی‌ای که دختر قصد دارد حقیقت را خود به مرد بگوید تا او آینده را انتخاب کند، مرد به زن می‌گوید که او از موضوع مطلع است، از آن احساس شرمندگی نمی‌کند و حتی به آن فکر هم نمی‌کند. زن عشق اوست و هیچ چیز در آن خللی ایجاد نخواهد کرد و بلافاصله در بالکن منزل میزبان، زن را می‌بوسد اما ناگهان حادثه‌ای ناگوار روی می‌دهد و زن می‌میرد. پایانی که یکی از تلخ‌ترین پایانها در میان تمامی فیلمهایی است که دیده‌ام، هم پاسخی به گناه اخلاقی زن داده می‌شود، هم تأکیدی است بر تلخی محتمل پایان هر جنگ و هم بی‌حاصلی امیدواری ما به امر محال، چیزی که بدان اصرار داشتیم.

ورای نکته‌سنجی یا اشک‌انگیز بودن ملودرامها، باید گفت که یکی از دوست‌داشتنی‌ترین طرحهای سینمایی، در مردن یکی از سه نفر یا بازگشتن متبلور است. در تاریخ سینما این ایده بسیار به کار گرفته شده است. گاه در سکانس پایانی، شاهد مرگ دلداده هستیم و این، خواستهٔ ما را که از ابتدای فیلم منتظر آن بوده‌ایم برآورده می‌کند. همان که مکرر می‌خواستیم چنین سرنوشتی را برایش ببینیم و نمی‌شد. ایدهٔ محال به نظر رسیدن مرگ برای عنصر شرآفرین که در دههٔ ۹۰ برجسته‌تر شد ـ در آثاری چون تنگه وحشت (اسکورسیسی، ۱۹۹۱)، زنی سفیدرو و تنها (باربه شرودر، ۱۹۹۲) ـ از این مرکزیت می‌آید و با بازگشت خون‌آشام در گونه وحشت تفاوت دارد. در جیغ (کری‌ون، ۱۹۹۷) وس کری‌ون از این تفاوت به زیباترین شکل بهره گرفته است و پسر انتقامجو را دو بار می‌کشد. سنت احیای گونه‌ها در دههٔ ۹۰ شامل ملودرام نیز شد.

تقابل عشق و عنصر وحشت از اولین فیلمهای گونه وحشت و از نوسفراتو (مورنا، ۱۹۲۲) در سینما حضور می‌یابد. در بسیاری از فیلمهای این گونه وجه ملودرام را آشکارا می‌بینیم: اینکه یک وحشت‌آفرین عاشق می‌شود. البته حضور این ایده در کنار ایدهٔ جذاب و فوق‌العادهٔ عاشقی که پس از مرگ معشوقش را رها نمی‌کند، کم اهمیت‌تر به نظر می‌آید. در روح (زوکر، ۱۹۹۰) عشق بعد از مرگ به یکی از منحصر به فردترین ملودرام / فانتزی‌ها انجامیده و اصلاً آن امر محال روی دهد، یعنی عاشق و معشوق به هم می‌رسند. در انیمیشن هم که دیو و دلبر (گری تراداول و کرک وایز، ۱۹۹۱) را داریم که عشق، دیو را انسان می‌کند واین ایده‌ای کهن است و فیلم هم شده (کوکتو). در فانتزی هم یک نفر از دنیای دیگر مثلاً شیطان، یک فرشته، یک بازیگر فیلم، یا عزراییل عاشق می‌شود، به میان آدمها می‌آید، و بعد همه چیز به هم می‌ریزد.

از الگوی گروه سه نفره می‌توان این گونه استنباط کرد که ملودرامها نیاز به یک عنصر دارند که بین دو نفر را پرکند و رسیدن این دو به هم محال جلوه دهد.

در ساختار روایی و ملودرام چنین نکته‌ای به صورت وقایع فرعی، صحنه‌های رقص و آواز عنصر روایی کاملاً بی‌ربط رخ کرده است. به همین دلیل ملودرامها خط داستانی بسیار ساده‌ای دارند و اغلب از آنان این گونه انتقاد شده که پایان آن معلوم است ـ همین جا روشن شد که سختگیران ملودرام دوست دارند که پایان آن را نتوانیم حدس بزنیم. ملودرامها خیلی راحت مسیر خود را لو می‌دهند. ما نگاههای دختر و پسر را به شکل کنترل ناپذیری تعقیب می‌کنیم. کلوزاپها این گونه در ملودرام برجسته می‌شود و نماهای متقابل از دو قهرمان؛ روبروی هم؛ یا یکی بر بلندی و دیگری در پایین؛ در دشت و به هنگام دویدن به سمت هم. به همین جهت خطوط داخل کادر و نگاه به بیرون کادر در ملودرام مهم است. به مرور زمان این مؤلفه ـ صحنهٔ دیدار، دلربایی و عشق‌ورزی ـ عرصه‌ای برای صحنه‌آرایی کارگردانان برجسته شده است و همین دلیل آثار «باشکوهی» با ایده‌های ملودرام خلق شده‌اند: از مشهورترین‌هایش آثار دیوید لین دکتر ژیواگو (۱۹۶۵) و دختر رایان (۱۹۷۰).

دلدادگان تاریخ سینما در زیباترین، عجیب‌ترین و رویایی‌ترین مناظر با یکدیگر دیدار کرده‌اند: در نماهایی با پس‌زمینهٔ کوهسار؛ پای آبشار؛ دریا؛ بندرخت و انبوهی ملافه؛ و یا در فضایی که نمی‌دانم چه نامی بر آن بگذارم در زابریسکی پوینت (آنتونیونی ۱۹۷۰)؛ و در بی تفاوتی مطلق به آنچه در اطرافشان می‌گذرد مثلاً در وسط بحبوحهٔ جنگ؛ و جالب است که هیچکس هم به جز ما بینندگان فضول سینما به اینها کار ندارد.

قهرمانان ملودرام با دشواریها، فضولیها، دخالتها و مشکلات قهرمانان گونه‌های دیگر روبرونیستند و براحتی با هم خلوت می‌کنند و از این حیث کاملاً با جنایی متفاوتند که همیشه منتظر گروه مقابلند.

مشخص نیست که شوهران زنان ملودرامهای جنایی چرا آنقدر ساده‌دلند که منتظر می‌نشینند تا همسر فریب خورده یا فریبکار با مرد معشوقش نقشه قتل ایشان را بکشد. یا دلدادگان ملودرامهای جنگی چرا به تیری گرفتار نمی‌آیند و چرا دنیای ویران شده دوباره حکم به رویارویی دلدادگان می‌دهد. نمی‌توان انکار کرد که ساختار روایی ملودرام و کمدی بسیار به هم نزدیکند.

البته منظور از دیدارهای به راحتی، همان فضاهای منحصر به فردی است که در فیلم برایشان فراهم می‌شود و این منهای آن عنصر سوم و وجه تقدیری و ممانعت‌گری است که در طرح داستان یا سرنوشت ایشان دیده

لی لی مارلین

شده است. گونه‌ای ممکن شدن عشق‌ورزی پیش روی همه، که شاید قبل از سینما و باز شاید به جز آن هرگز عملی نبود و نیست. اوج تداخل این ویژگی و ساختار غیرداستانی ملودرام که به خلق روایتی منحصر به فرد و ستایش برانگیز مختص سینما رخ می‌کند در گونه پورنو است. گونه پورنو نمونه‌ای از روایت سینمایی و اغراق شده از ملودرام را به ما ارائه می‌کند و ما صحنه‌ها را بی هیچ مسیر داستانی‌ای پی می‌گیریم. برای مرتبط شمردن ملودرام و پورنو باید به یاد داشته باشیم که اغراق از اجزای لاینفک ملودرام است. قهرمانان و موقعیتها در ملودرام غرق در افراطها و گریزناپذیری‌هایند.

گروه سه نفره ملودرام، یک گروه زمینه‌ای در کنار خود دارد که شبیه به اشباح عمل می‌کند. مثلاً آدمهایی هستند که هیچ دخالتی حتی در حد پچ‌پچ هم ندارند: نظیر دربانها، ندیمه‌گان و اعضای کاخ که همچون مجسمه، مهرورزیِ شاهزادگان را نظاره می‌کنند؛ یا مشغول جنگند؛ یا اگر عروسی باشد دست می‌زنند و خوشحالند؛ به کلیسا می‌آیند؛ می‌رقصند... اما گروه زمینه‌ای، به شکل دیگری و در یک فرصت یا در همراهی با عنصر سوم، زمینه‌ساز بی‌اعتباری و از هم پاشیدگی گروه سه‌نفری می‌شوند. برجسته‌ترین از چنین نقشی را در چراغ گاز (کیوکر، ۱۹۴۴) ببینید که توطئه بر ضد قهرمانان ما را این گروه ناپیدا رقم می‌زند و مقایسه کنید با استرومبولی (روسلینی، ۱۹۵۲) که باز به شکلی دیگر ولی با پیروی از همین الگو، در مکانی بسته خانه (چراغ گاز)، جزیره (استرومبولی) با فرهنگی سنتی (اشرافی، دهاتی) به جدال با زن می‌روند که اتفاقاً اینگرید برگمن هر دو را به حدی از والاترین شاهکارها رسانده و جالب است که این بازیگر بزرگ شاید از حیث تنوع بازی در اشکال و سنتهای متفاوت ملودرام در نقاط مختلف دنیا بی‌رقیب باشد: آمریکایی، انگلیسی و ایتالیایی.

حتی می‌توان زیر گروه‌های ملودرام را با توجه به ویژگیهای زمینه‌ای از هم جدا کرد. یعنی به نسبتی که گروه سه نفره را در زمینه گروه دیگر داریم. شکل ملودرام تغییر می‌کند. در دره‌ام چه سرسبز بود، معدن این گروه زمینه‌ای را می‌سازد. آنگورات (دختر) و گریفیت (کشیش) دو نفر اصلی‌اند و عضو سوم هم اعتقاد مذهبی کشیش که رسیدن این دو را به هم غیرممکن می‌کند. در حیوان انسان‌نما (رنوار، ۱۹۳۸) قطار چنین زمینه‌ای را می‌سازد، مرد، زن و بیماریِ مرد اعضای گروه سه نفره‌اند. سنتی یا مدرن شدن ملودرام هم به همین گروه زمینه‌ای و نوع نقش آفرینی آن مربوط است. مثلاً در فیلمهای آنتونیونی سکانسهای پرسه زدن قهرمانان زن را داریم: در شب گویی این شهر، ساختمانها و فضای سرد است که در حد فاصل انسانها قرار گرفته‌اند و همچون اشباحی ناپیدا آنها را احاطه کرده‌اند، و همانها گروه زمینه‌ای رامی سازند؛ و آن نامهٔ پایانی که تفاوت واژگان و کلامش تاثیری سحرانگیز دارد و بیگانگی خود را با واژگان ما قبلش به ما یادآوری می‌کند.

در ملودرامها یک نوع گویش دیگر با کلماتی متفاوت وجود دارد. قهرمانان ملودرام همدیگر را با کلماتی عاشقانه و نوع ارتباطگیری ویژه در قالب بیان احساسات، اشعار، محو شدنها و از این قبیل خطاب قرار می‌دهند. این ساخت کلامی، الزاماً شکلی از بیان عواطف فرهیخته‌وار نیست، می‌تواند عصیانگر و وحشی نیز باشد: اشاره به سکانسی از فرشته آبی (استرنبرگ، ۱۹۳۰) که پروفسور مورد خطاب لولا ـ لولا (دیتریش) قرار می‌گیرد: «تو چه پروفسوری هستی که نمی‌دونی باید کلاتو وردارى؟»؛ پرسش کنایی، و پروفسور کلاهش را برمی دارد. حکایتی از پذیرش دو طرفه‌ای دارد که ساز و کار درونی را دارد؛

جذابیت نحس

آوای موسیقی

و پروفسور ما که نمی‌پرسد پروفسور بودن چه ربطی به برداشتن کلاه دارد؟ اینجا گروه زمینه‌ای و کلام متفاوت در هم کنشی با هم قرار می‌گیرند. آنچه منتقدان طرفدار ساختار مینیاتوری (به‌عنوان ترکیبی بی‌معنا) در انتقاد به ملودرامهای هندی و سکانسهای رقص و آواز گفته‌اند، در نفهمیدن همین نکته ساختاری ریشه دارد. قهرمانان ملودرام در گویش متفاوت از زمینهٔ خود با هم حرف می‌زنند و این در ملودرامهای هندی شکل آواز به خود می‌گیرد.

موزیکال و ملودرام این گونه از هم متفاوت می‌شوند. آوازخوانی در ملودرام برای ساختن خلوتی از ترکیبات گروه سه نفره است و در موزیکال برای شریک کردن همه در ساخت گروه. برای درک بهتر این تفاوت دو فیلم آوای موسیقی (وایز، ۱۹۶۵) و کازابلانکا را قیاس کنید. یک مرد سخت و دنیای شخصی بسته و غیرقابل نفوذش با گذشته‌ای خاص را در هر دو فیلم داریم.

یک زن که وارد می‌شود، همه چیز را تغییر می‌دهد و مهمترین تأثیر، در شروع شدن موسیقی است. یکی با بازی جولی اندروز و دیگری اینگرید برگمن. هر فیلم نگاهی به جنگ دوم از چشمی رمانتیک و به سیاقی آمریکایی دارند. هر دو پایان باز دارند که در اولی برای ما خاتمه داستان است ـ یعنی اینها دیگر نجات می‌یابند و زن و مرد هم ازدواج می‌کنند، ولی مسیر خوشبختی و رویدادهای بعدی ـ مخصوصاً اینکه جنگ تمام نشده ـ همچنان ادامه دارد و در دومی نه.

از این همه کارکرد ساختاریِ آوای پاریسی را که سَم می‌زند و آوازهای آوای موسیقی را مدنظر دارم، مطمئناً رویکردی یکسان نسبت به هر دو نمی‌توان اختیار کرد؛ یکی پیام‌آور آزادی (آوای موسیقی) و دیگری بهانه‌ای برای به وجود آمدن کلامِ متفاوت بین دو دلداده (کازابلانکا).

ملودرامها آینهٔ تمام‌نمای زمان خودند و بهترین محمل برای مللی هستند که سنن خود را در قالب اثر هنری و روابط انسانی ارائه می‌کنند. ملودرامها بهترین سند برای نفوذ به سنتی‌ترین لایه‌های جوامع بسته هستند. ملودرامهای خانوادگی چون محور خود را به جای شاهان و نخبگان جامعه، از بین عوام و مردم انتخاب می‌کنند، مناسبات بین ایشان را همچون احکام لایتغیر نمایش می‌دهند، و گونه‌ای جدال ناپیدا با عنصر قدرت در ساخت هر جامعه‌ای به شمار می‌روند. نمایش آیینهای درونی یک جامعه، به نوعی صحه‌گذاری و در عین حال به چالش کشیدن آنان است، خصوصاً که به شکل زمینه‌ای مطرح می‌شوند و گفتگوی قهرمانان ما با آنها، به معنی تحول‌طلبی نیز می‌تواند باشد، و این، نقطهٔ مقابلِ عنصر قدرت در جوامعی چون جوامع آسیایی به شمار می‌آید که مستیدان آن، همه چیز ازجمله سنتهای بومی را به بخشی از حاکمیت مطلقهٔ خود پیوند می‌دادند. برخلاف آنچه در محافظه‌کاری و تحمیق عمومی گونه ملودرام گفته شده، باید اذعان کرد که این‌گونه تنها گونه‌ای در طول تاریخ است که امکان زیستیِ معقول و غیرتحمیلی در جوامع استبدادی را داشته.

اول چون به رئالیته تعبیر می‌شد، سانسورِ وحشی را رام می‌کرد و چون صحه بر زندگی و سنن مردمی بود با استقبال روبرو می‌شد و امکان دولتی شدن آن کمتر وجود داشته است. البته استفادهٔ ابزاریِ حکام از سینما را نباید انکار کرد ولی این را نیز باید به یاد داشت که دیکتاتورها فیلمهای تبلیغی و

دکتر ژیواگو

حماسی را برای ساختی سینمایی به ملودرام ترجیح داده‌اند. به همین دلیل زمانی که رایحهٔ آزادی به سیاستگذاری سینمای شوروی می‌رسد، موج ملودرامها متولد می‌شوند، یا وسوسه (ویسکونتی، ۱۹۴۲) که موسولینی توقیفش می‌کند.

ملودرامها تنها توقیف یا آزاد نبوده‌اند. دیالوگ دائمی این گونه با قدرتمندان خود می‌تواند موضوع تحقیقی باشد و بررسی آن، ابعاد عجیبی را نمایان خواهد کرد. در هالیوود، طول زمانی نماهای بوسه‌دار تعریف می‌شود و بیش از آن ممنوع. پایان آثار ملودرام حتماً باید به سنت «حلقهٔ دهم»، همه چیز را در جهت صیانت از کیان خانواده به تصویر کشد و اگر این سان باشد، هرچه در نه حلقهٔ قبلی دیده‌ایم، بلامانع است. پایانهای تحمیلیِ ملودرامها حتی تا روزگار منزوی شدن سانسورها هم ادامه دارد و جذابیت مرگبار (آدرین لین، ۱۹۸۷) از آن جمله است.

در تولیدات سینمایی غیرهالیوودی گاه ما از سیاستها شوکه می‌شویم: به یاد بیاوریم آن گروه از رقص و آوازهای هندی را که دو دلداده را در فعل و انفعال تا لحظهٔ بوسه نشان می‌دهند و صحنهٔ مذکور را حذف می‌کنند؛ یا ملودرامهای ایرانی که زنها را در رختخواب هم با مانتو و چادر نمایش می‌دهند و در خیابان وضع آرایشی بدتری از آنها می‌بینیم؛ یا رابطهٔ زن و شوهر در گروهی از آثار ژاپنی که شبیه به رابطهٔ کلفت و ارباب است. ملودرامها مخاطب اصلی خودکامگانند، شاید چون دیکتاتورها نخواستند باور قهرمانان این فیلمها را به چیزی «دیگر» هضم کنند.

به همین شکل است که اسطوره‌ها در ملودرام مطرح می‌شوند و بهترین بستر برای تحقیقات مردشناسانه و انعکاس خواسته‌های اجتماعی مللند. ملودرامها آنجا که وسوسهٔ آزادیخواهی بیشتر می‌یابند، بی‌پرواتر می‌شوند؛ و یا به هر سانسوری تن می‌دهند و می‌مانند: اشاره به برخی فیلمهای ایرانی در سالهای میانی دههٔ ۱۳۶۰ که دختر و پسر به هم نمی‌خندند، حتی همدیگر را نگاه هم نمی‌کنند و معمولاً لای در می‌مانند. ملودرام همچون کمدی، سینما را به عرصه‌ای به وسعت کل دنیا کشید و با وجود خود سینما را معنی کرد. به همین دلیل ملودرام برای هالیوود آنقدر که در دست آسیاییها به معنای تصور پیش روی آینه از خود هستند. حیاتی نبود.

در پایان لازم است که بهره‌گیری از سنن را در گونه ملودرام تشریح کنیم: اشاره به این نکته که ملودرام سنتی‌ترین گونه نیست. سنتی‌ترین گونه ـ به معنی محافظه‌کاری و تثبیت مدل زمانی ـ همان سان که در مباحث بعدی بدان خواهیم پرداخت، موزیکال است. چرا که در موزیکال، بینندگان را به صبر و آینده‌ای سرخوش و درهم‌شکستن ناگهانی همهٔ ناامیدیها امیدوار می‌کنیم: حفظ شرایط موجود. و این، امیدواری‌ای متفاوت از چیزی است که در ملودرام می‌یابیم و از ابتدا به تحقق آن بی‌اعتمادیم.■

۱. در این ارتباط نگاه کنید به دو مجموعه:
پرونده ویژه ملودرام، ماهنامه فیلم شماره ۱۰۳ و ویژه رمانس و ملودرام. به کوشش منصور براهیمی. انتشارات فارابی. صفحه ۲۷

تعریف ملودرام به نقل از فرهنگ انگلیسی آکسفورد: اثری نمایشی که شاخصهٔ آن حوادث هیجان‌انگیز و جذب شدید عواطف است، اما پایانی شاد دارد. تعریف ملودرام به تعبیر فرانک راهیل در کتاب دنیای ملودرام: ملودرام گونه‌ای فرم ترکیبی نمایشی و منثور است که با ماهیت تراژدی، کمدی، پانتومیم و نمایش تماشایی می‌آمیزد، و تماشاگر عوام را مدنظر دارد. علاقهٔ اولیه آن معطوف به موقعیت و طرح و توطئه است: در سطحی وسیع طالب کنش بی‌کلام است و کم و بیش از تتمهٔ تثبیت‌شدهٔ شخصیتهای متعمل استفاده می‌کند که مهمترین آنها عبارتند از: قهرمان زن و مرد زجرکش، شریر سمج و آزاردهنده و یک شخصیت خیرخواه اما کمیک. دیدگاه ملودرام به‌طور قراردادی اخلاقی و بشردوستانه، و مشرب آن احساساتی و خوش‌بینانه است. حکایتش پایانی خوش دارد. در حالی که فضیلت، پس از طی آزمونهای فراوان، پاداش می‌یابد و رذیلت مجازات می‌شود. ازجملهٔ شاخصه‌های ملودرام، عرضه داشت ماهرانهٔ وسایل و تجهیزات صحنه‌ای و انواع سرگرمیهای نمایشی گوناگون و به میدان درآوردن آزادانه موسیقی است؛ و این همه را به اقتضای گونه، معمولاً برای تأکید بر تأثیر نمایش به کار می‌گیرد. به نقل از مقالهٔ «ماهیت و انواع ملودرام» جیمز ال. اسمیت ترجمهٔ براهیمی، از ویژهٔ رمانس و ملودرام، فارابی، صفحه ۲۰۴.

تعاریف فوق در این مقال قطعی فرض نشده‌اند و روشن است که خالی از اشکال نیستند. ملودرام در این بحث عام‌تر از مفهومی است که به برخی فیلمها داده شده. علت اصلی انتخاب الگویی فراگیرتر که ابعاد مختلف سینمایی را دربرگیرد، پرداختن به مسیر زیستی ایدهٔ مرکزی آن در سینمای نقاط مختلف جهان است.

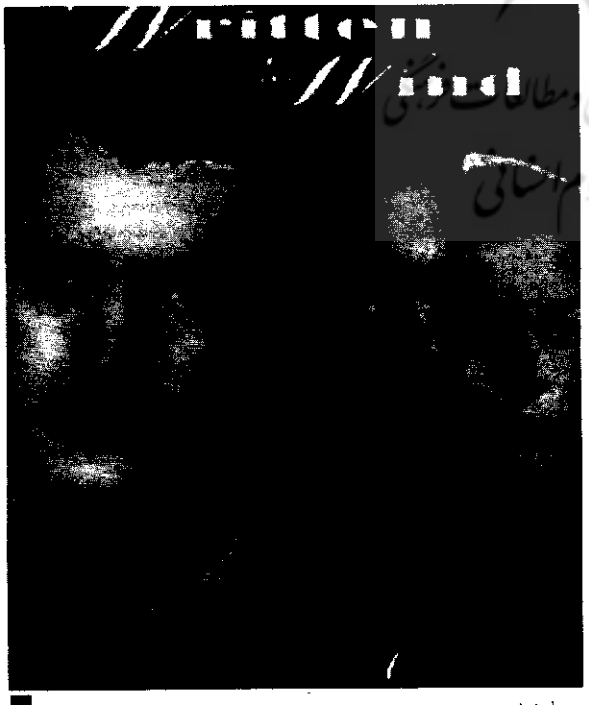
باید اذعان کرد تمامی تلاشها برای دفرمه کردن شکل امیدواری بینندهٔ گونهٔ ملودرام، هرگز به نقض کامل این امیدواری نیانجامیده. این امیدواری کمابیش ساده‌لوحانه است که به سطحی بودن این گونه تعبیر شده است اما در این بحث به عنوان ویژگی به آن پرداخته شده چرا که هدف داوری اخلاقی پیرامون گونه‌ها و درجه‌بندی آنها نیست. هدف بیان، بررسی، آشکارگی و پژوهش است.

در بحثی که پیش رو دارید دو واژه، محل مناقشه قرار گرفته‌اند، یکی پایان خوش و دیگری کنش. پایان خوش در این بحث به معنی برآورده شدن انتظارات بیننده در مفهومی کامل و تمام‌عیار نیست و از این منظر چنین پایانی برای همهٔ ملودرامها متصور نیست، اما حتی در تلخ‌ترین پایانهای ملودراماتیک هم به آیندهٔ در پیش رو گوشه چشمی داده شده و پایان ملودرام به آغازی پیوند می‌خورد. اینکه پایان ملودرامها نمی‌تواند تراژیک باشد هم قالبی است. تراژیک به معنای تقدیری و قهار می‌تواند باشد اما به معنای لحنی که در این آثار به تمام وجوه سایه دارد، روشن است که تراژدی و ملودرام دو گونهٔ متفاوتند و پیش از این هم بارها بحث شده است. به کنش نیز بعدتر خواهیم پرداخت.

۲. در ملودرام سینمایی، کنش مرکزی (شور و احساس دو دلداده) وجه بصری ندارد. این را به فقدان کنش تعبیر می‌کنیم. اما کنشها و حوادث فرعی بسیاری در این آثار وجود دارند که به گروههای زمینه‌ای نسبت داده شده‌اند.

۳. البته در این فیلم دلدادهٔ مرده دوباره بازمی‌گردد.

۴. منظور از تصحیح کادر حرکات جزیی دوربین به هنگام تغییر شرایط قهرمانان و موقعیت آنان در کادر است و از اساس با زوم، پن، دالی و کرین متفاوت است.



بر باد نوشته