بینندگان و مناظر

آواز در باران

نویسنده: جین فوئر
برگردان: فتاح محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هویت [personality] رقصنده در تصویر [متحرک] از دست می‌رود. آدم در تئاتر همراه با مخاطبان است. می‌توانی به آن‌ها نگاه کنی، می‌توانی آن‌ها را دربر بگیری، و آن‌ها هم می‌توانند، به تعبیری، تو را دربر بگیرند، یا ممکن است از همدیگر بدتان بیاید. اما آدم هیچ پاسخ مستقیمی از پرده دریافت نمی‌کند. این کجا و حس همدلی تئاتر زنده کجا.

دانالد ناکس، کارخانه‌ی جادو. ص، ۴۷.

پیش صحنه‌ی تئاتر و جهان بیرون

موزیکال هالیوودی عاشق برنامه‌های سرگرم‌کننده‌ی زنده است، چون اشکال زنده چنان می‌نمایند که گویی مستقیماً با بیننده حرف می‌زنند. اگر بخواهیم یک مقایسه‌ی ادبی برقرار کنیم می‌توانیم بگوییم که برنامه‌های زنده به نظر یک فرم «اول شخص» می‌رسند، یعنی اجرایی که یک بیننده‌ی فعال و حاضر را در نظر دارد. در سوی دیگر، فیلم داستانی نمونه‌وار بیش‌تر شبیه یک روایت سوم شخص است که در آن مخاطب '[گفت‌وگوهای کسان دیگر را] استراق سمع می‌کند. دیالوگ یا گفت‌وگوی مستقیمی بین اجراکننده و مخاطب در کار نیست. شاید به همین دلیل باشد که این همه فیلم‌های موزیکال به جای این‌که در کار ساختن فیلم‌ها باشند، در کار به صحنه بردن یک شو یا نمایش هستند. تئاتر مردم‌پسند واجد بلاواسطگی و قابلیت انعطافی است که در رسانه‌ی فیلم نمی‌توان یافت. می‌توان یک شو را در خیابان اجرا کرد، واکنش مخاطبان زنده را نسبت به آن سنجید؟ اگر لازم باشد، چنان‌که در The Band Wagon لازم شد، می‌توان یک شو بد را دور ریخت و به جای آن شویی را گذاشت که مخاطب می‌پسندد.

اما، در این نقطه، با یک تضاد روبه‌رو می‌شویم. این درست است که در به صحنه بردن یک شو پیش صحنه در موزیکال‌های صحنه [موزیکال‌هایی که به زندگی و کار و بار دست‌اندرکاران پشت صحنه‌ی دنیای نمایش می‌پردازند] صحنه‌ای را برای دیالوگ فراهم می‌آورد، با این حال، چنان‌که پیش‌تر دیده‌ایم، هلال یا طاق پیش صحنه در عین حال ممکن است به صورت مانعی در سر راه ارتباط مستقیم دیده شود، و این همه تلاش برای فایق آمدن بر این مانع از همین جا می‌آید: تبدیل سن به یک باشگاه شبانه [نایت کلاب]، صرف‌نظر از سن به‌طور کل، اجرای شوها یا نمایش‌ها در باغ‌ها و مزارع، و الی آخر.

با این همه در موزیکال‌هایی که در آن‌ها «جهان یک سن است»، که در آن‌ها رقص‌ها و آوازها بخشی از روایت‌اند، پیش صحنه یا صحنه‌های سن مانند غالباً ساخته می‌شوند. در موزیکال **مرادر مست لویس ملاقات کن**، به عنوان مثال، هر اجرای موزیکالی یا قاب گرفته شده است یا روی یک سکوی سن مانند قرار داده شده است. در قطعات «پسر همسایه» و «برای خودت یک کریسمس کوچولوی ساده جور کن»، جودی گارلند با پنجره‌ها قاب گرفته شده است. در قطعه‌ی «Cake Walk» او و مارگرت اُبراین آگاهانه از طاقی استفاده می‌کنند که از سوی گذرگاه به صحنه‌ی شام به صورت یک طاق پیش صحنه‌ای ساخته شده است. در قطعه‌ی «آواز تراموا»، تراموای در حال حرکت به مثابه یک سکو عمل می‌کند. **مرادر مست لویس ملاقات کن** علاوه بر این که نخواسته است سن را به‌طور کل حذف کند، به نظر می‌رسد می‌خواهد سن‌ها را درجایی برپا کند که در آن‌جا هیچ سنی نیست؛ و در حقیقت، هرگاه قطعه‌ای در هر موزیکالی آغاز می‌شود، جهان حتماً بدل به یک سن می‌شود. به نظر می‌رسد در فیلم موزیکال پیش صحنه جایگاهی دو پهلو اشغال می‌کند. در موزیکال‌هایی که در آن‌ها سن یک جهان است (موزیکال‌های پشت صحنه‌ای)، پیش صحنه به صورت یک مانع

موزیکال‌های دارای اجراهایی ادغام شده در روایت به موازات موزیکال‌های دارای اجراهای پیش صحنه‌ای انکشاف یافتند. در واقع فیلم‌های بسیاری هستند، که هر دو نوع را در خود جای داده‌اند

دیده می‌شود و هر تلاشی که به عمل می‌آید برای پل زدن بر فاصله‌ای است که پیش صحنه خلق کرده است، اما وقتی اجرا در بیرون از تئاتر فیلم برداری می‌شوند؛ پیش صحنه از دل فضای عادی دوباره زاده می‌شود و جهان یک سن است.

چنین ثنویتی بخشی از تاریخ ژانر است، چون موزیکال‌های دارای اجراهایی ادغام شده در روایت به موازات موزیکال‌های دارای اجراهای پیش صحنه‌ای انکشاف یافتند. در واقع فیلم‌های بسیاری هستند، که هر دو نوع را در خود جای داده‌اند. سه استودیوی اصلی موزیکال ساز دهه‌ی ۱۹۳۰ (برادران وارنر، متروگلدوین مه‌یر و آرکی او) تقریباً همیشه قطعات[numbers] روایی را در فیلم‌هایی جای می‌دادند که نقش‌های اصلی آن‌ها را هنرمندان حرفه‌ای اجرا می‌کردند، و اجراهای فرمال[که نقشی در

پیشبرد روایت نداشتند] را در فیلم‌هایی جای می‌دادند که در آن‌ها هنرپیشگان اصلی غیرحرفه‌ای بودند یا از زمره‌ی حرفه‌ای‌های دنیای سرگرمی نبودند. موزیکال‌های پشت صحنه‌ای وارنرها قطعات عاطفی‌ای داشتند که بیرون از تئاتر به وقوع می‌پیوستند. (به عنوان مثال: «خرید رفتن با تو» در **تیغ زن‌های ۱۹۳۵**). و اپرت‌های MGM که با شرکت مک‌دانلد و ادی ساخته می‌شد، دنباله‌های اپرت‌های اولیه‌ی پارامونت که در آن‌ها مک‌دانلد و ادی شوالیه بازی می‌کردند، تقریباً همیشه دست‌کم یکی از دو نفر تشکیل دهنده‌ی زوج را در حالی نشان می‌دادند که برای مخاطبی در فیلم برنامه اجرا می‌کند. آریای آغازین مک‌دانلد در ماه نو برای افراد آراسته‌ای متشکل از مسافران پولدار سوار بر یک کشتی اجرا می‌شود. وقتی ژنت مک‌دانلد سرانجام ترانه‌های مناسب برای «آه معمای شیرین زندگی» در **ماریتای شیطان** پیدا می‌کند، آن‌ها را برای یک جمع رسمی، هر چند آماتور، می‌خواند.

اما، این سومین حلقه از حلقه‌های اصلی دهه‌ی ۱۹۳۰، یعنی سری‌های آستر-راجرز در آرکی او بود که حاوی پیچیده‌ترین کنش و واکنش‌ها بین قطعات پیش صحنه‌ای و قطعات روایی بود. در واقع در این سری‌ها تمایزی که در آغاز بین درون سن و بیرون سن برقرار بود شروع می‌کند به از بین رفتن. **کلاه سیلندری**. به عنوان مثالی آشنا برای اغلب ما. به طور متناوب فاصله‌ی پیش صحنه‌ای را خلق می‌کند و آن را کاهش می‌دهد «No Strings». یعنی نخستین قطعه‌ی موزیکال آشکارا روایی است که فیگور آستر را معرفی و برخورد یا تضاد او با راجرز را پایه‌گذاری می‌کند. قطعه‌ی دوم، یعنی قطعه‌ی دو صدایی «چه روز محشری (گیر افتادن تو بارون)» زوج اجراکننده را با هم به درون فضای سن مانندی می‌آورد که با سکوی نوازندگان ایجاد شده و آن‌ها زیر همین سکو [از باران] پناه می‌گیرند و روی همین سکو می‌رقصند. کلاه سیلندری آستر، کراوات سفید او، بخشی از شوی موزیکال است، با این حال ما شاهد خطاب مستقیمی به مخاطب هستیم؛ در جایی، آستر با عصای خود به مخاطبان درونی «شلیک می‌کند». لپ به لپ و «پیکولینو» دو تا از آخرین قطعات در **کلاه سیلندری** در باشگاه شبانه‌ای در ونیز اتفاق می‌افتند. پس از جالسن، باشگاه شبانه طرح بازتری نسبت به طاق پیش صحنه دارد و می‌خواهد فاصله با مخاطب را کم‌تر کند. این یک ساختار بینابینی است، جایی بین یک سن و یک جهان، و در «لپ به لپ» در حالی که آستر و راجرز چرخ زنان[از صحنه خارج] و وارد یک فضای منزوی می‌شوند، کف باشگاه شبانه بدل به یک جهان می‌شود. **کلاه سیلندری** هم چون بی‌شمار فیلم‌های موزیکال دیگر، جهان‌ها و سن‌ها را در هم می‌آمیزد، سن را کم می‌کند و سن‌هایی می‌سازد که خود جهانی هستند. شاید بتوان گفت که صحنه‌های **کلاه سیلندری** خلق شده‌اند تا از بین بروند، فاصله برقرار شده است برای این که فیلم بتواند بر آن پل بزند. آدمی برای پر کردن یک شکاف به یک شکاف نیاز دارد. در «کلاه سیلندری» کراوات سفید و فراک، سن به شکلی کاملاً مرئی حاضر است، اما اجرای قطعه و خطاب مستقیم به مخاطب، نمی‌گذارند که این سن مانعی بسازد. «چه روز محشری» صحنه‌ای را لازم دارد که در آن آستر و راجرز با عشق به هم از سن یک جهان بسازند. سن‌ها ظهور می‌کنند و ناپدید می‌شوند، و بارها ثابت می‌کنند که سن جهانی است که لزومی ندارد فاصله‌ای از آن احساس کنیم، و جهان سرشار است از روح[Soul] کمدی موزیکال. اجراکنندگان بخشی از جهان ما هستند و ما درست آن بالا روی پرده‌ی سینما هستیم.

مخاطب درون فیلم
مخاطب تئاتری

دووایت مک‌دانلد در جمله‌ی معروفش به فرهنگ عامه، از این مسأله ابراز تأسف می‌کند که، به گفته‌ی خود او، «کیچ[kitsch]» «واکنش‌های بیننده را در خود اثر هنری می‌گنجاند به جای این که او را وادارد که پاسخ‌ها یا واکنش‌های خودش را داشته باشد.»[۲] فرض را بر این می‌گیریم که مک‌دانلد محتوایی استعاری از این گفته‌ی خود در نظر داشته است، اما به نظر می‌رسد که موزیکال هالیوودی معنایی کاملاً تحت‌اللفظی از آن را مراد می‌کند. زمانی طولانی پیش از آن که تلویزیون خنده‌ی کنسرو شده[۱] و حضار استودیویی[۳] اختراع کند، موزیکال هالیوودی به قصد شکل دادن واکنش‌های مخاطب فیلم در قبال فیلم، مخاطب را به درون فیلم راه می‌داد. پس از ۱۹۳۳ یافتن اجرای روی سنی در یک فیلم، موزیکال که نماهایی از مخاطبان در حال کف زدن در تئاتر را در خود نگنجانده باشد، اتفاقی نامعمول است. می‌توان گفت که مخاطب درونی در موزیکال‌ها، مثل مخاطب

استودیویی و خنده‌ی کنسرو شده در تلویزیون نسخه ها یا ورسیون های اخیراً رایج شده‌ای از آن کف زن های حرفه‌ای تئاترهای قدیمی هستند، اما این پرسش دایر بر «نوچه ها»[یا همان بچه مرشد های خودمان] در یک تئاتر و تقلید های رسانه های جدید از نوچه را بی‌پاسخ می گذارد: یکی زنده است و دیگری نیست. تلقی مخاطب درونی به عنوان جبرانی برای حضور زنده‌ی از دست رفته، آن را در منظری جدید و با معناتر قرار می دهد. موزیکال سازان هالیوود برای گرفتن پاسخ یا واکنشی مستقیم از مخاطب فیلم مجبور بودند

موزیکال‌سازان هالیوود برای گرفتن پاسخ یا واکنشی مستقیم از مخاطب فیلم مجبور بودند مخاطبی دیگر، مخاطبی موهوم یا شبح‌گون را در سر راه آن ها قرار دهند

مخاطبی دیگر، مخاطبی موهوم یا شبح گون را در سر راه آن ها قرار دهند. هر چند حتی امروز نیز مخاطبان فیلم بارها برای قطعات[رقص و آواز]در موزیکال ها کف می زنند، ولی همواره حلقه یا جمع مرموزی هست که این کار را می کند، و این را هر کسی که شاهد این پدیده بوده، می تواند شهادت دهد. کف زدن برای شبح های سلولوئیدی ای که صدای کف زدن ها را نمی شنوند، کاملاً غیرطبیعی است. هر چند تک تک مخاطبانی که کنار دست تو نشسته اند می توانند صدای [کف زدنت] را بشنوند، اما مخاطب درون فیلم از مخاطب فیلم یک مخاطب زنده می سازند.

نمایش پایانی فیلم Summer Stocek به این طریق از مخاطب حاضر در محل استفاده می کند. ما حضار همیشگی را می بینیم که با شور و هیجان به اجراکنندگان حرفه ای واکنش نشان می دهند؛ پس از طریق قطع به نمای نزدیک تری از سن، در موقعیت همان حضار قرارها می گیریم. بدین طریق ذهنیت[subjectivity] ما در درون جهان فیلم قرار داده می شود [بخشی از آن می شود]. تدوین فیلم می تواند کمک کند همان واکنش هایی از ما سر بزند که مخاطب درونی گویا هم زمان با ما از خود بروز داده است. در سکانس آغازین **بار کلی های برادوی**، به عنوان نمونه، فرد آستر و جینجر راجرز قطعه ی«Swing Trot» را می رقصند، قطعه ای که به قصد برانگیختن حس نوستالژی برای آن گروه معروف، که پس از ده سال برای نخستین بار دوباره کنار هم قرار گرفته اند، تمهید شده است. آن دو در حال یکی از رقص های همیشگی قدیمی خود برای گروه هایی هستند که به ما تذکر می دهد که «عصر سوئینگ» را به یادآر»؛ و در تمام این مدت آن دو در پیش صحنه ی قاب . تصویر طلایی[3] باقی می مانند. در پایان قطعه یک قطع به نمایی از نقطه دید جناح های تئاتر آن دو را در حال تعظیم به یک مخاطب زنده نشان می دهد، و در نمای بعدی، ما گفتار پایانی[4] آستر و جینجرز را از نقطه دید آن مخاطب زنده می بینیم. به نظر می رسد که مخاطب درون فیلم برای ابراز همان حس نوستالژی‌ای به کار گرفته شده که خود قطعه به دنبال برانگیختن آن است. چون مخاطب تئاتری از کجا می توانست بداند که جاش و دینا بارکلی واقعاً فرد و جینجرز پیر نازنین هستند؟ آشکار است که مخاطب درونی به عنوان یک نماد نه یک مقصود یک رآلیستی به کار گرفته شده است؛ آن ها تجسم سلولوئیدی ذهنیت مخاطب فیلم هستند.

پس از تماشای صدتایی از این موزیکال های پشت صحنه‌ای کم‌کم متوجه الگویی می شویم که ورای تک‌تک فیلم و برفراز آن‌ها عمل می کند. بیننده از طریق تمهیدات انتقالی بین نماها (و نه از طریق یک نمای خاص) ممکن است در زمره‌ی مخاطب درونی در بیاید؛ یا ممکن است جای مخاطب درونی را بگیرد؛ یا ممکن است هر دوی این ها اتفاق بیفتد. در هر حالت این مداخله‌ی مخاطب درونی بین ما و اجراست که، به نحو تناقض آمیزی، جلوه‌ی یک تجربه‌ی زنده و، مهم‌تر از آن، مشترک را به بار می آورد (چون، البته، تجربه‌ی فیلم، به شیوه‌ی خاص خودش، تجربه‌ی زیسته است).

محل قراردادی دوربین برای ثبت یک اجرای روی سن در یک موزیکال پشت صحنه‌ای یک جای خیالی در صندلی وسط

ردیف سوم در میان مخاطبان، بوده است. نمای حاصل که از بالای سر دو ردیف اول مخاطبان، اجرای روی سن را نشان می داد. (به ویژه وقتی روی پرده های عظیم سینماهای گذشته می افتاد) این توهم را به بیننده می داد که گویی در کنار مخاطب درونی نشسته، شاید در ردیف چهارم. ما تداوم از صندلی های تئاتر به صندلی های سالن سینما را حس می کردیم. چنین جلوه ای به ویژه در موزیکال هایی که شامل یک فیلم .در .فیلم هستند (مثلاً، صحنه های مربوط به نمایش شب اول در **آواز در باران** و **ستاره ای به دنیا می آید**، ۱۹۵۴) بسیار هیجان انگیزند، چون مشارکتی که این نما پدید می آورد حتی شدیدتر است.

اما، نمایی که بیننده را در زمره ی مخاطب تئاتری در می آورد، هرگز به تنهایی به کار گرفته نمی شود، چون به محض این که ذهنیت ما در میان مخاطبان درونی تثبیت شد، نیاز به این می یابیم آن چه را که مخاطبان می بینند از فاصله ی نزدیک تری ببینیم. معمولاً قطعی به منظر نزدیک تری از اجرایی که از نقطه دید مخاطب تئاتر گرفته شده، ولی آن ها را در قاب ندارد، در کار خواهد بود. در این نمای دوم (یا درست تر این است که بگوییم در جلوه ی قطع به این نما)بیننده جانشین مخاطب یا حضار موهوم است، و اجرا کاملاً تئاتری می شود. گویی ما را از میان مخاطبان که عملاً عضوی از آن ها هستیم (مخاطبان سینما) برداشته و به میان مخاطبان دیگر، مخاطبانی که هم زمان هم زنده تر هستند هم موهوم تر، برده اند؛ و، در قطع به نمایی نزدیک تر، از آن جا که مخاطب درونی به فضای برون پرده عقب نشینی می کند، اجرا می تواند حقیقتاً «فقط برای ما» باشد.

این الگوی اصلی است، الگویی چنان به ظاهر ساده و قراردادی که هرگز نمی توانیم به مهارت های به لحاظ ادراکی پیچیده‌ای که در این کار دخیل بوده‌اند، نیندیشیم. البته این الگو تنوعاتی به خود می بیند. موزیکال های بسیاری هستند که با استفاده از دالی[dolly] از یک نما خارج و به نمای دیگر وارد می شوند، و ترجیح می دهند که جابه جایی های ناگهان کم تر و جنبه ی ذهنی حاصل از دوربین متحرک بیش تر باشد. وینسنت مینه لی کارگردان دوست داشت در آغاز یک قطعه[number] با استفاده از جراثقال دوربین را از بالا و پشت سر مخاطبان[به طرف سن] به حرکت در بیاورد، به طوری که وقتی در لحظه های اوج دوربین نخست به بالا

نمایی که بیننده را در زمره ی مخاطب تئاتری در می آورد، هرگز به تنهایی به‌کار گرفته نمی‌شود، چون به محض این‌که ذهنیت ما در میان مخاطبان درونی تثبیت شد، نیاز به این می‌یابیم آن‌چه را که مخاطبان می‌بینند از فاصله‌ی نزدیک‌تری ببینیم. معمولاً قطعی به منظر نزدیک‌تری از اجرایی که از نقطه دید مخاطب تئاتر گرفته شده، ولی آن ها را در قاب ندارد، در کار خواهد بود. در این نمای دوم ببیننده جانشین مخاطب یا حضار موهوم است، و اجرا کاملاً تئاتری می‌شود

و سپس به‌سوی صحنه حرکت می کرد، به نظر چنان می نمود که حرکت دوربین از امیال ذهنی ما نیرو گرفته است. **کشتی نمایش** (۱۹۳۹)از پن ها یا چرخش های افقی طولانی و حتی نماهایی که از بالا و پشت سر حضار نشسته در بالکن و حضار نشسته در جایگاه های اختصاصی گرفته شده بودند، استفاده کرد. فرقی نمی کند که تکنیک به کار رفته چه باشد، تأثیر حاصله همواره یکی است: یادآوری مدام به بیننده که دارد از نقطه ی دید یک مخاطب تئاتری می بیند. در حالی که هم زمان با آن حرکت به طرف سن سبب می شود که طرف خطاب مستقیم اجرا، بیننده باشد. از خلال دیالکتیک حضور و غیاب، ادغام و جابه جایی، ممکن است این احساس به ما دست بدهد که در یک اجرای زنده هستیم.

سپس، در جریان اجرای قطعات رقص و آواز، تشویق می شویم که خدا را با مخاطب درون فیلم یکسان فرض کنیم[با آن ها همذات پنداری کنیم]، آن هاله ی زنده ی با ارزش را دوباره به دست آوریم. تنها این قطعات هستند که می کوشند به توهمی از اجرای زنده

دست یابند؛ طرح و توطئه[plot]ها از الگوی روایت سنتی هالیوود پیروی می کنند، روایت هایی که در آن ها ما مخاطبان به داستان، از جایگاهی بیرون از آن نگاه می کنیم. دوربین به شیوه ی غیرشخصی تر «سوم شخص» داستان را برای ما تعریف می کند. با این حال، ما، در روند داستان ها، تشویق می شویم که با آدم خوب[protagonist]های اجراکننده ای همذات پنداری کنیم که، بالاخره هر چه باشد، قهرمان های این حماسه های پشت صحنه ای هستند. برای رسیدن به این هدف ممکن است از تکنیک های دوربین ذهنی استفاده شود (الگوی نما ـ نمای معکوس سوزن منگنه ی روایت کلاسیک است)، منتها همیشه برای این که احتمالاً در نقطه ی دید اجراکنندگان شریک شویم. سپس، در جریان میان پرده های روایی، ما تشویق می شویم که در نقطه دید اجراکنندگان شریک شویم، اما درجریان میان پرده های موزیکال ما تشویق می شویم که عملاً بخشی از مخاطبان درون فیلم شویم ـ همذات پنداری ای بسیار متفاوت و بسیار نزدیک تر.

اما این تمام ماجرا نیست. چون، از آن جا که پرسپکتیو اجراکنندگان پیشاپیش از طریق روایت (یا از طریق آشنایی پیشین ما با ستاره های فیلم) تثبیت شده است، این امکان برای ما کاملاً وجود دارد که در جریان اجرا همذات پنداری تشدید شده[doubled] یا دوپاره ای را تجربه کنیم بدون این که هرگز این دوپارگی را در آگاهی خود به صورت عاملی بر هم زننده تجربه کنیم. وقتی ما در هنگام مراسم اختتام[۵] مخاطبان درونی را از نقطه ی دید اجراکنندگان می بینیم، حس همذات بودن خود با مخاطب زنده را از دست نمی دهیم. در واقع الگوی نماهای معکوس که در آن نقطه ی دید مخاطب درونی و نقطه ی دید اجراکنندگان به تناوب جای یکدیگر را می گیرند، وسیله ای معمول برای جابه جا کردن میان اجرا و روایت است. یک زاویه ی نمونه وار دیگر ـ از جناحین[۶] به روی سن ـ نیز سبب سردرگمی ما نمی شود، چون پیشاپیش با یکی از اجراکنندگان که در جناحین ایستاده است، و از ما خواسته شده تا در نقطه ی دید او شریک شویم، یکی شده ایم. سکانس آغازین **ستاره ای به دنیا می آید** یک کشکول واقعی از انواع این نقطه دیدهای گوناگون است، و ما هیچ مشکلی در توجیه شدن با این سکانس نداریم. در **آهنگ برادوی ۱۹۴۰** نیز که ما رقص و آواز الینور پاول را از نقطه دید آستر ایستاده در پشت صندلی های ارکستر تماشا می کنیم، چیز عجیب و غریبی اتفاق نمی افتد؛ هم چنین در The Band Wagon، وقتی که آستر از منظری مشابه رقص سید کریس بالرین را تماشا می کند.

با این حال در معنایی تحت اللفظی، این جابه جایی های سریع دیدگاه ها حتماً حس همذات پنداری ما را در یک اجرای پیش صحنه ای قطعه قطعه می کند. منظر ما از شو یا نمایش همانند منظر یک نقاشی کوبیستی در مقایسه با جای گیری ثابت و همذات پنداری ثابت مخاطب درون فیلم است. این روایت است که آن را برای ما یکپارچه می کند. داستان موزیکال پشت صحنه ای، علاوه بر این که آن رشته ی پیوند زننده ای نیست که بسیاری از منتقدان گمان می کنند، بلکه نقش اساسی در شیوه ی تجربه ی ما از قلب ظاهری موزیکال. قطعات رقص و آواز دارد.[numbers]. آدمی باید تنها یک موزیکال ابتدایی با شکل و قالب جنگ نمایشی[revue] یا **مشنگ های زیگفلد** مترو گلدوین مه یر با فیلم تلفیقی **این است سرگرمی** را ببیند تا دریابد. که با از بین بردن بافت و زمینه ی موزیکال پشت صحنه ای چه ها از دست رفته است.

همذات پنداری تشدید شده ای که عرصه[register]های دوگانه ی موزیکال فراهم می آورند مزایای معانی بیانی یا رطوریقایی عظیمی در اختیار ما می گذارد. ما (از طریق شریک شدن در پرسپکتیو اجراکنندگان) حسی از شرکت در خلق سرگرمی پیدا می کنیم، و هم زمان با آن احساس می کنیم که بخشی از مخاطب زنده در تئاتر هستیم. فقط فرم قابل انعطافی چون موزیکال می تواند تجربه ی ما از یک رقص و آواز ساده را از این همه شدت و غنا برخوردار سازد. بزرگ ترین موزیکال ها می دانستند که چگونه با قراردادن یک عرصه در مقابل عرصه ی دیگر کل لحن یک قطعه را دگرگون کنند. در **یک امریکایی در پاریس** جین کلی و جرج گلوتاری در قطعه ای نمونه وار چه سعادتی است عاشق شدن[۷] به آهنگ «wonderful» از گرشوین می رقصند و می خوانند. در پایان قطعه دوربین به نحو شکوهمندانه ای اوج می گیرد به شکلی که گویی کل جمعیت پاریس برای این اجرای سرسام آور شور و هلهله سر داده اند. تنها ما، یعنی مخاطبان فیلم، می دانیم که دو مرد درباره ی یک دختر آواز می خوانند. حتی یک فیلم میان مایه هم می تواند از همذات پنداری تشدید شده[doubled] سود ببرد، چنان که در فیلم **به خاطر من و دختر من**، وقتی جودی گارلند گر گرفته از عشق یک طرفه اش به

همذات پنداری تشدید شده‌ای که عرصه‌های دوگانه‌ی موزیکال فراهم می‌آورند مزایای معانی بیانی یا رطوریقایی عظیمی در اختیار ما می‌گذارد. ما حسی از شرکت در خلق سرگرمی پیدا می‌کنیم، و هم‌زمان با آن احساس می‌کنیم که بخشی از مخاطب زنده در تئاتر هستیم

جین کلی، به بیرون یعنی روی سن می‌رود تا آواز سوزناک «بعد از رفتن تو» را بخواند. سینما هاله را از بین می‌برد، اما جودی گارلند نیز آن را پس می‌دهد. موزیکال، به عنوان یک فرم بازتابی[reflexive]می تواند فاصله‌ای را که در مقام یک هنر توده‌ای به ناگزیر تحمیل می‌کند جبران کند. ممکن است تفاوتی بین یک اجرای زنده و توهمی از یک اجرای زنده باشد، اما در موزیکال هالیوودی، اجازه نداریم به آن پی ببریم.

مخاطب روایی

پیش صحنه، با وجود تلاش های شجاعانه برای نزدیک تر کردن ما به سن، حس مشارکت ما در خود اجرا را محدود می‌کند. یک کارگردان ماهر ممکن است از دوربین برای جان بخشیدن[animate]به چنین اجراهایی استفاده کند، اما (به استثنای بازی برکلی که پیش صحنه برایش یک شوخی بود) ما همواره می‌دانیم که اجراکنندگان آن بالا روی سن هستند و ما این پایین در میان مخاطبان نشسته‌ایم. ممکن است امیدوار باشیم که جین و جودی موفق خواهند شد، ما به‌ندرت امیدواریم که «ما» موفق خواهیم شد؛ اما وقتی اجرا یک اجرای فی‌البداهه است و در قلمرو روایت اتفاق می‌افتد، ممکن است میل شدیدی برای خواندن و رقصیدن در باران به جان ما بیفتد. موزیکال‌های متروگلدوین مه‌یر در دهه‌ی ۱۹۴۰ که از نبوغ کارگردانی وینسنت مینه‌لی و شخصیت یا پرسونای جین کلی نیرو گرفته بودند شروع کردند به خلق مخاطبان فیلم **دزد دریایی** کل جمعیت یک شهربندری که در کارایبب جمع می‌شوند تا جست‌وجوی جین کلی برای «نینا»ی خود را تماشا کنند. در **یک امریکایی در پاریس** مردم پاریس به نظر می‌رسد که در خیابان‌ها می‌مانند به این امید که جین کلی برای‌شان برنامه اجرا خواهد کرد. جایزه‌ی آن‌ها قطعات«By Strauss» ،«I Got Rhythm» ،«Wonderful 'S» است. جین کلی در **این هوا همیشه خوب است** دوست دارد که در مرکز منتهن اسکیت‌بازی کند. به نظر چنان می‌نماید که جمعیت تقریباً مبهوتی که جمع می‌شوند تا به او زل بزنند نیز دوست دارند که او این کار را بکند. وقتی جین کلی همراه یک خانم پیر در قطعه‌ی«By Strauss» می‌رقصد، یا وقتی فردآستر در قطعه‌ی «برق کفش های تو» با مردی با کفش های براق می‌رقصد، نه تنها واقعاً چنین به نظر می‌رسد که مخاطب به طور خودجوش شکل گرفته است، بلکه در عین حال ما با یک بیننده .در.فیلم معمولی سر و کار داریم، کسی که هم چون ما در رقص شرکت ندارد؛ اما با وجود این آن بالا دارد برنامه اجرا می‌کند.

بررسی دقیق‌تر یکی از این قطعات-«By Strauss»- ممکن است برخی اسرار پنهان شده در میان جمعیتی را که[گویی]به‌طور خودجوش سربرآورده، آشکار سازد«By Strauss» از طریق لودگی های مسخره‌ی سه شرکت کننده‌ی اصلی (جین کلی، اسکار لیوانت، گئورگ گوتاری) والس های وینی را به سخره می‌گیرد. چیدمان کافه پاریسی، عرصه‌ی کاملی را برای مشارکت مخاطب فراهم می‌آورد. مینه‌لی برای نخستین اجرای آوازی که این سه مرد می‌خوانند، دو محل اصلی برای دوربین در نظر گرفته است که هر یک نمای معکوس دیگری به حساب می‌آید. در نمای نخست ما اسکار لیوانت را در پشت پیانو در قسمت پایین سمت راست قاب می‌بینیم، در حالی که گوتاری و کلی در سمت راست او هستند. در نمای معکوس می‌توانیم از خلال درگاه بدون طاقی که به خیابان شلوغ پاریس مشرف است، لیوانت را در پشت پیانو از پهلو ببینیم. نحوه‌ی صحنه‌بندی و فیلم برداری مینه‌لی به گونه‌ای است که طاق یا هلالی هیئت یک پیش صحنه‌ای طبیعی را به خود می‌گیرد، پیش صحنه‌ای که از دو سو باز است. نخستین نما بازنمود نقطه دید حضار در خیابان می‌شود که در حال تماشای اجرا هستند، نقطه دیدی که

بیننده به‌راحتی می‌تواند به خود بگیرد. نمای دوم، که از بالای سر اجراکنندگان و بیرون از هلالی گرفته شده است، به ما یادآوری می‌کند که اجراکنندگان و مخاطبان فضای واحدی را اشغال کرده‌اند که در آن هیچ مانع مربوط به صحنه نیست که بین آن‌ها قرارداده شده باشد.

در هنگام دومین هم‌خوانی آواز، مخاطبانی متشکل از صاحبان زن و مرد کافه و صاحبان مسن یک گل فروشی به دیگران می‌پیوندند و در قطعه ادغام می‌شوند. تا این جا مینه‌لی از طریق تمهیدهای نما .نمای معکوس جدایی بین اجراکنندگان و مخاطب را حفظ کرده بود. وقتی سه ناظر جدید در مسخره‌بازی شرکت می‌کنند، کنش و واکنش هایی[بین اجراکنندگان و مخاطب] اتفاق می‌افتد. اکنون حرکت معنی‌دار دوربین شروع به مخدوش کردن مرز بین اجراکنندگان و مخاطبان می‌کند، در حالی که جین کلی برمی‌خیزد تا با خانم مسن والس برقصد، ما می‌توانیم از طریق هلالی باز مخاطبان حاضر در خیابان را در سمت راست قاب ببینیم. بعدتر، در حالی که دوربین سوار بر جرثقال از طریق هلالی عقب می‌کشد، «مخاطب» درونی در پست سر کلی و هم رقص او باقی می‌ماند، اما مخاطب بیرونی در سمت راست زوج در حال رقص قاب گرفته شده است، حرکت دوربین به نحو نامحسوسی موقعیتی را خلق کرده است که از طریق آن «مخاطب» از هر دو سو زوج در حال رقص را در میان گرفته است.

برخی اعضای آن گروه مخاطبان نیز از زمره‌ی خود اجراکننده به حساب می‌آیند. در حالی که دوربین عملاً به جلو و عقب تاب می‌خورد تا پاده دوی[۸] باوقار را ثبت کند ما می‌توانیم از طریق آن نگاهی بیندازیم به مخاطبانی که زوج در حال رقص را درمیان گرفته‌اند. درون و بیرون فضا در هم ادغام شده تا یک جشن همگانی شکل بگیرد.

کلی سپس با هر دو زن می‌رقصد و مخاطبان او همراه با آن‌ها می‌خوانند. همه با فریاد«By Strauss» و هلهله در پایان شرکت می‌کنند. قطعه در حالی که اجراکنندگان اصلی رو به مخاطب درون خیابان دارند، محو [فیداوت] می‌شود، اما صدای هلهله از سمتی از برون پرده می‌آید، که مخاطبان درون خیابان اکنون اشغال کرده‌اند. ما بینندگان تشویق شده‌ایم که با مخاطب خودجوشی که عملاً در اجرا شرکت کرده است یکی شویم.

گفته شده است که مینه‌لی دوربین را همراه با اجراکنندگان به رقص در می‌آورد. اما این تنها درسی نیست که کارگردان‌های موزیکال در دهه‌های ۱۹۴۰-۱۹۵۰ از مینه‌لی گرفتند. چون وقتی دوربین مینه‌لی به رقص در می‌آمد، در اغلب موردها در خدمت ذهنیت می‌رقصید. دوربین حرکت می‌کند تا ما را به رقص نزدیک‌تر کند، اما در عین حال حرکت می‌کند تا ما را در دیدگاهی ذهنی از درون فضای روایت قرار دهد. همین حرف را شاید برای قطع‌ها و چیدمان‌های دوربین در قطعه‌ای چون«By Strauss» نیز بتوان زد. مینه‌لی بر خلاف روشی که در آرکی او در دهه‌ی ۱۹۳۰ رایج بود به‌ندرت قطعه‌ای را در یک برداشت می‌گرفت؛ او می‌دانست که این کار نه امکانات نشان دادن رقص به ما بلکه بیش‌تر امکان درگیر شدن ما در آن را محدود می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. من اصطلاح‌های «مخاطب درونی» و «مخاطب تئاتری» را برای اشاره به مخاطبان درون فیلم‌ها، اصطلاح‌های «بیننده» و «مخاطب فیلم» را برای اشاره به مخاطبان فیلم‌ها به کار می‌برم.

2. "**A Theory of Mass Culture**", **Diogenes,** No. 3 (Summer 1935); reprinted in Bernard Rosenberg and David manning White(eds), Mass Culture: ThePopular Arts in America, (New York: Free Press, 1957) P. 16

این نوشته ترجمه‌ای است از «**Spectators and spectacles**» در کتاب زیر: **The Film Cultures Reader**, Edited By Graeme Turner, Routledge, 2002.

(۱) . canned laughter: صداهای ضبط شده‌ای از خنده‌ی «حضار» که در مثلاً لحظات اوج کمدی‌های تلویزیونی، برای جبران ضعف آن‌ها در گرفتن خنده از تماشاگر، پخش می‌شوند. نمونه‌ی بارز آن فیلم‌های مسترین هستند.

(۲) . studio audience: تصاویری از مخاطبان یا حضار که در واقع در محل اجرا نیستند، و توهم حضور آن‌ها به صورت استودیویی ساخته شده است.

(۳) . golden picture frame: قاب تصویری که در آن نسبت‌های طلایی رعایت شده باشد.

(۴) . Curtain speech: در تئاتر، گفتاری که از سوی یکی از بازیگران در پایان اجرا، یعنی پس از افتادن پرده، در جلوی پرده ایراد می‌شود.

(۵) . curtain call: ظاهر شدن بازیگران در پایان یک ماجرا برای پاسخگویی به تشویق و کف زدن‌های حضار.

(۶) . wings: دو سوی چپ و راست سن که بازیگر یا اجراکننده در آن جا از نظرها پنهان می‌شود.

(۷) . happy - to - be - in - louo.

(۸) . pas de deux: یکی از رقص‌های دو نفره در باله.