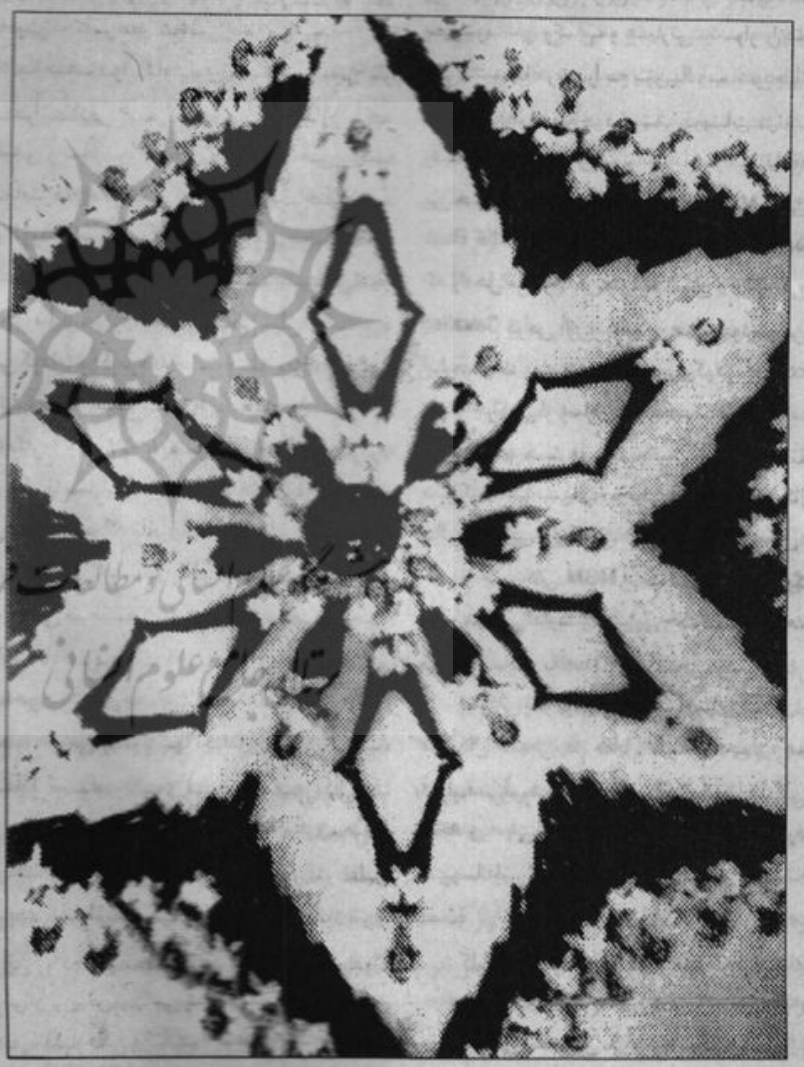
سینما

ترجمهٔ مجید داودی

موزیکال‌های خود انعکاس‌دهنده و اسطورهٔ سرگرمی‌سازی



فیلم موزیکال، بایاترین زیرژانر. آدم‌ها گردهم می‌آیند و شروع به اجرای نمایش می‌کنند. «خوانندهٔ جز» The Jazz Singer (آلن کراسلند Alan۱۹۲۷ Crosland) داستانی از حرفهٔ رقص و آواز را به‌تصویر کشید. طی پیشرفت صوتی که در سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۲۹ حاصل شد، درصد چشم‌گیری از موزیکال‌های آغازین به‌خاطر موضوع‌شان در زمرهٔ تولیدات دنیای سرگرمی‌ها قرار می‌گرفتند. برادوی، واریته‌ها، رقص و آوازها، سیرک، نمایش‌های تماشاخانهٔ تین پن آلی و در وسعتی کمتر، رسانهٔ سرگرمی‌سازی برای توده مردم، رادیو یا خود هالیوود. «خیابان چهل و دوم» Forty-Second Street (به کارگردانی لویید باکون ۱۹۳۳ Loyd Bacon) محصول برادران وارنر نقطهٔ آغازین گرایش به روایت موقعیت‌های نوعی پشت‌صحنهٔ نمایش‌های موزیکال بود. میان پردهٔ موزیکال، معمولاً در قالب سکانسی از تمرین گروه نمایش، پیشرفت نمایش را به‌تصویر می‌کشید که یک صحنهٔ دراماتیک به موازات داستان اصلی که شکوفایی یک عشق خارج از صحنهٔ نمایش را به‌تصویر می‌کشید، با آن گره می‌خورد. حتی نمایش رادیویی «چون بیست‌میلیون دلداده» Twenty Million Sweeth hearts ساختار روایی‌اش را از این الگو گرفته بود. شاید این موزیکال‌ها برمبنای نیاز به واقع‌نمایی به‌وجود آمده بودند. شاید مخاطبان راحت‌تر بودند که نمایش موزیکال را در قالب یک نمایش صحنه‌یی ببینند تا داستانی افسانه‌یی که در آن ملکه و شهریار، در خلوتگاه سلطنتی‌شان یکباره سردوق بیایند و آواز سر بدهند. توضیح این سرچشمه هرچه باشد، الگوی پشت‌صحنه همیشه در مرکز ژانر قرار می‌گرفت. پیوستگی به ساختار روایی نمایش‌های موزیکال که نوعی فراگیر از سرگرمی‌های عامه‌پسند بوده، در فیلم‌های موزیکال به‌چشم می‌آمد. از این‌رو نمایش موزیکال قالب خود ـ ارجاعی است.

در نگاهی کلی تمام نمایش‌های موزیکال خود ارجاعی‌اند. اما با خلق چنین مجالی، بعضی از موزیکال‌ها درجه بیشتری از خودآگاهی را به‌نمایش درمی‌آوردند. Dames (به کارگردانی انرای ۱۹۳۴ Enright) در قالب سرگرم‌کننده‌اش ساختار نمایش ـ در ـ فیلم را به‌نقطهٔ اوج رسانید و گرایشی خاص را در سینمای دههٔ ۴۰ به‌وجود آورد. این فیلم‌ها، روایت را در قالب رویارویی نیروهای دینی با نیروهای مادی سامان می‌دادند. فیلم به پیروزی

آن‌چه شاید به اخلاق دینی، موسوم است ختم می‌شد. این پیروزی اخلاقی در نمایش نهایی در فیلم جشن گرفته می‌شود و اجراکنندگان نمایش در آن به پایکوبی و دست‌افشانی می‌پردازند. به‌طریقی مشابه سری فیلم‌های فرد آستر Fred Astair و جینجر راجرز Ginger Rogers در کمپانی RKO (۱۹۳۹-۱۹۳۳) بالعکاس داستان‌هایی که برپایهٔ ستارگان رقصنده فیلم‌ها خلق شده بودند آغاز شد.

«باید برقصیم؟» Shall we Dance? (مارک سندریش ۱۹۳۷ Mark Sandrich) در نمایشی به‌اوج رسید که رقص‌های عامیانه را با باله درمی‌آمیخت. این آمیزش از ائتلافی برابر ترکیب نشده بود، بلکه ساختار اصلی فیلم، طراوت، ضرباهنگ و حرکات را از قالب کلاسیک باله وام گرفته بود و یک بار دیگر، یک فیلم موزیکال، ارزش‌های خود را نزد مخاطبان عامی تثبیت کرد.

Dames نمونه آغازین فیلم‌های موزیکالی است که در پس خود ارجاعی ظاهری‌اش، از ویژگی خودانعکاسی برخوردار است. به‌لحاظ تاریخی، نمایش‌های موزیکال، به‌سوی خودانعکاسی فزاینده‌یی رشد می‌کردند، در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، مجموعه‌یی از موزیکال‌ها که در MGM تولید شده بودند از قالب پشت‌صحنه‌یی سود جستند تا بازتاب‌ها و پژواک‌ها و نقاط تأکید ژانر موزیکال را به‌نمایش درآورند. سه نمونه از این موزیکال‌ها (که فیلمنامهٔ هرسه به‌وسیلهٔ بتی کمدن Betty Comden و آدولف گرین Adolph Green نوشته شده) از این قرارند: بارکلای برادوی The Barkleys of Broadway (چارلز والتر Charles Walter) آواز در باران Singing in the Rain (استنلی دانن Stanly Donen و جین کلی Gene Kelly ۱۹۵۲) و غرفهٔ ارکستر The Band Wagon (وینسنت مینه‌لی ۱۹۵۳ Vincente Minnelli) که دربرگیرندهٔ تضاد میان اجراهایی بودند که در راضی‌کردن مخاطبان با شکست روبه‌رو می‌شدند و اجراهایی که بی‌درنگ با استقبال مخاطبان روبه‌رو می‌شدند. اجرا در این فیلم‌ها به بازیگران روی صحنه منحصر نمی‌شد، بلکه سطوح چندلایه اجرا با سطوح چندلایهٔ مخاطبان ترکیب می‌شد تا اسطوره‌یی دربارهٔ زندگی معمول آثار سرگرم‌کنندهٔ موزیکال بیافرینند. در میان این آثار سینمایی، تمام اجراهای موفق، چه در صحنهٔ نمایش چه در زندگی در موزیکال‌های MGM خلاصه می‌شدند.

برای گفتن این‌که آثار سرگرم‌کننده «اسطوره‌یی‌اند»، می‌بایست یک باری سه‌وجهی را برمبنای لفظ «اسطوره» بنیاد نهاد. ساده‌تر از همه، به‌این معنا است که اثر سرگرم‌کننده، چنان نشان داده می‌شود که گویی از ارزشی بزرگتر از آن‌چه واقعاً داراست، برخوردار است. از این دید، فیلم‌های موزیکال، محصولاتی ایدئولوژیکاند. آن‌ها آثاری آکنده از نیرنگ‌اند. چنان‌که محققان اسطوره‌شناسی اثبات کرده‌اند، به‌هرحال، این نیرنگ‌ها با اشتیاق از سوی مخاطبان پذیرفته می‌شوند. در واریتهٔ امریکایی به‌عنوان آیین American Vaudeville as Ritual، آلبرت. اف. مکلین Albert F.Mclean تلاش می‌کند تا این تضاد را شرح دهد. او اسطوره را به‌منزلهٔ صورتی فلکی متشکل از تصورات و نمادها، ازنظر عینی، واقعی یا ذهنی می‌داند که به تمرکز و درجه‌یی از رفتارهای روانی (عمدتاً ناخودآگاه) گروه یا جامعه شکل می‌دهد و بدین‌طریق توانایی جادویی به کنش‌های شخصی اعطا می‌کنند.

به‌حسب قول کلود لوی ـ استراوس، ساختار ظاهراً تصادفی رویهٔ اسطوره، تناقض‌هایی را که واقعی و بنابراین لاینحل می‌نمایند، می‌پوشاند. نمایش‌های موزیکال به لحاظ ساختاری به اسطوره‌ها شبیه‌اند و واسطه‌یی می‌جویند که با سرشت سرگرمی‌های عامه‌پسند متناقض‌اند. اسطورهٔ آثار سرگرم‌کننده از نوسانی میان «از اسطوره تهی کردن» و «دوباره به حالت اسطوره‌یی درآوردن» ترکیب یافته است. موزیکال‌ها، همچو اسطوره‌ها، ساختاری چند لایه را به‌نمایش درمی‌آورند. کارکرد رویه‌یی یا نمایان این موزیکال‌ها نمایان ساختن آن‌چیزی است که تئاترها یا فیلم‌های هالیوود در پس پرده می‌گذرد، تا از این طریق به مخاطبان سرخوشی ببخشند ـ گه از اسطوره تهی ساختن تولید آثار سرگرم‌کننده است. اما این فیلم‌ها، در سطحی دیگر، آن‌چه را افشاء کرده‌اند دوباره به‌حالت اسطوره درمی‌آورند و تنها اجراهای ناموفق هستند که از اسطوره بری می‌شوند. موزیکال یک ارزش‌گذاری غایی را برای سرگرمی‌سازی، طلب می‌کند. تخیل برای ویران‌کردن تجلی آن‌قدر تقلیل می‌یابد تا اسطورهٔ سرگرمی سازی به‌کلی نابود شود. از این رو تحلیل اسطورهٔ سرگرمی‌سازی سه مقولهٔ فرعی‌تر را پیش‌روی می‌نهد: اسطورهٔ خودجوشی، اسطورهٔ یکپارچگی و ائتلاف و اسطورهٔ مخاطبان. در این فیلم‌ها به‌هرحال، اسطوره تأثیر خود را در خلال ترکیب و تکرار هرسه آن‌ها به‌وجود می‌آورد. از این‌رو، یک اثر موزیکال به‌انتهایی، می‌تواند به‌حد غایی، تحت هر سه مقوله، مشخص شود و مورد بحث قرار گیرد.

اسطورهٔ خودجوشی

شاید ابتدایی‌ترین ویژگی مثبت اجراهای موزیکال، پدیدآیی آن‌ها در تعاملی زنده و پویا با زندگی باشد. این ویژگی حالت خودجوشی‌یی را که به شکلی مشابه در آثار فرد آستر و جین کلی به‌چشم می‌آید به‌وجود می‌آورد. بارکلی برادوی، آواز در باران و غرفهٔ ارکستر تضاد ذوق خودجوش آستر یا کلی را با رفتار حساب‌شده و قالبی دیگر اجراگران می‌نمایانند.

در آواز در باران، استعداد خودجوش، دان Don، کاسمو Cosmo و کتی Kathy را از لینالاموت Lina Lamot متمایز می‌کند. تلاش لینا برای تسلط یافتن بر انگلیسی پایه‌یی بادرس بلاغت دان لاکوود دنبال می‌شود. دان و کاسمو عبارتی دشوار را پیش می‌کشند تا درس را به بزن بکوب خودجوشانه تبدیل کنند. اظهار خودجوشانه درونیات در خلال رقص و آواز، به‌هریک از سه اجراگر تشخص می‌بخشد. کاسمو در Make' Em Laugh، دان در Singin, in the Rain و هرسه در Good Mornin که راه‌حل مشترک آن‌ها را به شکل The Dueling Cavalier فرامی آورد. به‌علاوه حس خودجوشی در این قطعات ریشه در نوعی بری‌کولاژ Bricolage دارد. اجراگران از وسایلی که به‌دست دارند ـ پرده‌ها، لوازم فیلم، چترها و اسباب و اثاثیه ـ استفاده می‌کنند تا دنیای تخیلی اجرای موزیکال را بیافرینند. این بری‌کولاژ، نشان ممیزهٔ موزیکال‌های پس از جین کلی MGM است که یک تضاد دیگر را به‌نمایش می‌گذارد: واقع‌گرایی خودجوش در خلال تقلید و نمایش به‌تصویر کشیده می‌شود.

بارکلی برادوی، در قالب اجرای کمدی یک موزیکال طبیعی، در مقابل اجراهای «جدی» هنری قرار می‌گیرد. عادت‌ها و رفتار دینا بارکلی در سکانس اصلی با آستر، با بیان مقهورکننده و رفتار عبوسانه‌اش به‌منزلهٔ یک هنرپیشهٔ زن در تضاد است.

کاراکتر آستر هیچ‌گاه عوض نمی‌شود. او همیشه در قالب تندیس خلل‌ناپذیر طبیعی بودن و خودجوشی به‌نمایش درآمده، دیگران می‌بایست

خود را با او منطبق کنند. دینا فقط در هماهنگی باجاش می‌تواند همچو یک اجراگر موفق ظاهر شود. حتی اجراهای خارج از صحنهٔ آن‌ها نیز در پایانی خودجوش به‌زندگی طبیعی شکل می‌گیرد.

تضادی مشابه میان اجراهای خودجوش و بسته‌بندی شده و قالبی در آواز در باران و غرفهٔ ارکستر ساخته می‌شود. بخشی از فیلم در فیلم به‌غایت موفق غرفهٔ ارکستر، از حرکات خودجوش تونی هانتر (آستر) به آواز جفری کردووا Jeffrey Cordova زیر تاق‌های درهم فرورفتهٔ اودیپ شهریار کات می‌خورد. آواهای مرثیه‌وار در پس‌زمینهٔ این اثر سپس با واکنش‌های یک مخاطب به نسخهٔ موزیکال کردووا از فاوست درمی‌آمیزند. کردووا از نقطهٔ دید تونی (تقریباً همیشه با موقعیت دوربینی که او را از اسطوره تهی می‌سازد) به‌ما نشان داده می‌شود. گرچه اودیپ کردووا، چنان‌که به‌وسیلهٔ مخاطبانش در فیلم گفته می‌شود با موفقیت روبه‌رو شده، جایگاه‌اش برای ما از اسطوره‌پردازی تهی است و تنها در حد نمایشی موفق باقی می‌ماند. کردووا در نیمهٔ اول فیلم با طبیعت و سرشت ماشینی کنش‌ها و اظهاراتش تشخص می‌یابد. و همواره سخنانی را در راستای تمرینات کلامی نمایش‌هایش بیان می‌کند. در اولین روز تمرین، کردووا به هنرپیشگان می‌گوید که پیش از آن‌که نمایش آغاز شود دقیقاً برآن‌ها چه خواهد گذشت. و تا وقتی که با کلاه مجلسی، کراوات سفید و کفش‌های براق با آستر (و به سبک آستر) به‌اجرا نمی‌پردازد، به‌خودجوشی حقیقی به‌عنوان یک اجراگر دست نمی‌یابد.

تقریباً هر اجرای خودجوش در غرفهٔ ارکستر با بخشی که به هجو عدم جوشش و خودجوشی در جهان هنر متعالی می‌پردازد، جور می‌شود. تونی، گبی را هنگامی که تلاش می‌کند که طی تمرین قطعاتی از باله برای اولین نمایش برخیزد، هل می‌دهد. بعد در The Girl Huntn، یک بالهٔ جاز، او را بلند می‌کند، تمرین خارج از صحنه و آزادانهٔ تونی و گبی برای You and the Night and the Music کم‌کم در لباس تمرین به‌روی صحنه کشیده می‌شود. یک ارکستر قالبی از Something to Remember you By در یک مهمانی رسمی در نیوهاون به یک نسخهٔ اولیه از همان آواز که به شکلی خودجوش به وسیلهٔ بچه‌ها اجرا می‌شود، دیزالو می‌گردد و به‌طرزی خودجوش به‌عنوان نشان ویژهٔ یک اجرای موفق بروز می‌یابد.

اسطورهٔ خودجوشی، در خلال آن‌چه در قالب کار تولید نمایش‌های رسمی نشان داده می‌شود، تشکل می‌گیرد. آواز در باران، مشکلات فنی فیلمبرداری و پخش The Dueling Cavalier از جمله جنگ لینا با میکروفن و شکست فیلم، هنگامی که پایهٔ فنی‌اش، برای مخاطبان اولیه آشکار می‌شود را می‌بینیم. The Dancing Cavalier [یعنی] در تضاد، سرشار از زندگی و طراوت است. فیلم نمایانگر آگاهی از این تناقض میان پیش‌زمینهٔ فن‌آوری The Dueling Cavalery و فن‌آوری نامشهود در The Dancing Cavalier است. The Broadway Ballet براساس ایدهٔ میتی بر نمایش چگونگی خلق یک فیلم به‌نمایش درآمد و یکی از بزرگترین شوخی‌های فیلم، نمایش عجز تولیدکننده‌ها برای تجسم آن‌چیزی است که اکنون در حد کمال و استادی به‌ما نشان داده می‌شود.

در بسیاری لحظه‌های دیگر از «آواز در باران»، این آگاهی پوشیده می‌شود و این کار اغلب با شیوه‌هایی پیچیده صورت می‌پذیرد. در You Were Meant for me یک ماشین بادساز برای تهی کردن قطعه موزیکال از اسطوره رمانتیک نشان داده می‌شود. در صحنهٔ دیالوگ بیرون از صحنهٔ صوتی، درست پیش از این قطعه، روسری کتی با نسیم ماشین بادسازی نامشهود به‌پرواز درآمده بود. حتی پس از آن‌که وسائل آفرینش حقه‌های سینمایی در ابتدای قطعه به‌ما نشان داده شد، آرگ‌های دوربین برای گرفتن نمای بسته‌تر از روح اجراکننده داخل می‌شوند و پیش می‌آیند و بدین طریق دوباره فن‌آوری افشا شده را می‌پوشانند و نمونهٔ دیگری از قطعاتی را می‌سازند که حیله‌شان برای ما افشا شده است. تهی شدن از اسطوره، با تصدیق دوبارهٔ تکامل خودجوش فیلم‌های موزیکال مقابله می‌کند. شاید غایت در تکامل قطعات موزیکال، در باز گشایی برادوی رخ داده باشد. پایان فیلم، روح تصمیم می‌گیرند یک موزیکال دیگر اجرا کنند. جانی اجرای برنامه‌یی را توصیف می‌کند که برخلاف Young Sarah ضرباهنگ داشته باشد و روح به‌اجرا می‌پردازند و در سمت راست پردهٔ اتاق نشیمن‌شان، تلفیت می‌شوند. همچنان‌که آن‌دو می‌چرخند به قطعه‌یی مشابه به‌عنوان بخشی از یک قطعهٔ استانهٔ نمایش جدید دیزالو می‌شود.

در غرفهٔ ارکستر، تلاش تولید نمایش اول، اجرا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. هیچ‌گاه قطعه‌یی کامل از نمایش اول را نمی‌بینیم. مشکلات شخصی یا فنی مانع تکامل اجرا در هر قطعهٔ به‌نمایش درآمده در تمرین می‌شوند، چنان‌که وقتی تونی به بیرون گام می‌نهد یا وقتی که کردووا، با چرخش صحنه از جا برمی‌خیزد. به‌خاطر ذات مجرد و ترکیب‌ناپذیر هنر متعالی (باله) و هنر مردم پسند (کمدی موزیکال) نیست که نمایش کردووا به شکست می‌انجامد. بیشتر، فیلم القاء می‌کند که دلیل شکست کردووا ناتوانی او از به‌کارگیری فن‌آوری نامشهود تولید برای به‌وجود آوردن تأثیر بی‌قیدانه‌یی است که باعث موفقیت تمام آثار سرگرم‌کننده نزد مخاطبان می‌شود.

مسلماً اجرای خودجوشی که تکنولوژی را پنهان می‌کرد هم حساب شده بود ـ نه نزد مخاطبان داخل فیلم‌ها، بلکه برای مخاطبان واقعی فیلم‌های موزیکال، که به‌لحاظ فنی پیچیده‌ترین نوع فیلمی است که در هالیوود ساخته می‌شود، به شیوه‌یی تناقض نمایانه. همیشه می‌کوشد حداعلای تصور خودجوشی و تصادف و بی‌قیدی را به وجود آورد. موزیکال خودانعکاس‌دهنده، با آگاهی از این موضوع، می‌کوشد اسطورهٔ خودجوشی را انتشار دهد. صحنه‌های پرتضاد در فیلم‌های خودانعکاس‌دهنده، شیوهٔ بیان خود فیلم موزیکال را بیشتر در قالبی خودخودش و طبیعی جلوه‌گر می‌سازد تا حساب‌شده و مبنی برفن‌آوری. از این رو، آثار سرگرم‌کنندهٔ موزیکال، در تعامل با قالب با طراوت زندگی مخاطباتش قرار می‌گیرد. آثار سرگرم‌کنندهٔ موزیکال، همهٔ اجرای باطراوت و پویا را در هنر و زندگی به‌خود می‌خواند. اسطورهٔ خودجوشی اقتضا می‌کند که اجرای موزیکال که به حقیقت بخشی از فرهنگ است، در قالب بخشی از طبیعت نمایان شود.

اسطوره یکپارچگی

موزیکال‌های آغازین گاهی گرایشی مبهم را به‌سوی جهان تئاتر موزیکال بروز می‌دادند تا تماس میان موفقیت در صحنه و موفقیت در زندگی خصوصی اجراکننده‌ها را به منصه ظهور برسانند. در دختر زیگفلد Ziegfeld Girl (رابرت سی‌لئونارد ۱۹۴۱ (Robert C.Leonard لانا ترنر Lana Turner هنگامی که به افسون ابله‌ها از زندگی ساده در بروکلین دست می‌کشد، از میان می‌رود. در کین و

می‌بل Cain and Mable (لوید باکون ۱۹۳۶ Lloyd Bacon) ماریون دیویس Marion Davies پس از این‌که تصمیم می‌گیرد با یک مشت‌زن خوش‌قیافه کلارک گیبل Clark Gable در یک گاراژ در جرسی زندگی کند، روی صحنه مسخ می‌شود. موزیکال خودانعکاس‌دهنده بر تأثیر همگام و یکپارچهٔ اجرای موزیکال صحه می‌گذارد. اجراهای موفق به‌طریقی همگام و یکپارچه باموفقیت در عشق عجین شده‌اند. با یکپارچگی فردیت با جامعه یا گروه و حتی با آمیزش هنر متعالی با هنر مردم‌پسند.

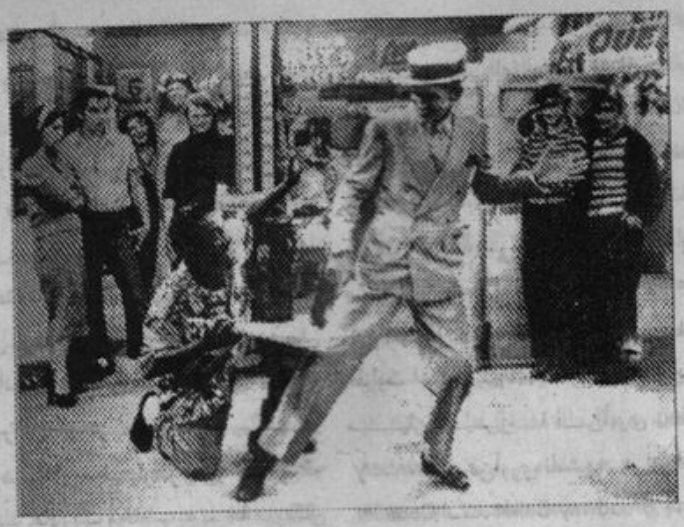
در «آواز در باران» موفقیت فیلم موزیکال از پیوند دن و کتی به‌وجود می‌آید.

نوع دیگری از اجراهای موزیکال، هم، فرد را به‌گروه یکپارچه پیوند می‌دهند. غرفه ارکستر حرکات مکرر تونی را از انزوا تا پیوستن به‌گروه و درک لذت عضویت در گروه پی می‌گیرد. در آغاز فیلم، تونی یکه‌وتنها، با دوربین متحرک، آواز By Myself را می‌خواند. چنان‌که وارد ایستگاه شلوغ می‌شود، دوربین توقف می‌کند تا او را در مقابل جمعیت که مخاطبان حرکات عجیب غریب تونی شده‌اند، در قاب بگیرد؛ سکانس گذرگاه‌ها این حرکت افتتاحیه را تکرار می‌کند. یکبار دیگر تونی با برقرار کردن تماس با مخاطبان درخلال اجرای خود جوش موزیکال به‌احساس انزوایش فائق می‌آید.

فیلم موزیکال یک هنر مردم‌پسند با دستمایهٔ متعالی اندک، برای تودهٔ مردم مصرف‌کننده است. موزیکال خودانعکاس‌دهنده می‌کوشد در خلال اسطورهٔ یکپارچگی و ائتلاف به این جدایی فائق آید. چنین القاء می‌کند که اجرای موزیکال ریشه در تودهٔ مردم دارد، عشق و روح همکاری می‌زاید و همه رادر چنگ دارد و می‌تواند بر هر مشکل و مانعی غلبه کند. با آمیختن هویت مخاطب با نمایش جمعی، تلاش می‌کند به‌مخاطب حسی از مشارکت در آفرینش فیلم ببخشد. فیلم موزیکال، هنر تودهٔ مردم است که با جامعه‌یی مؤتلف و یکپارچه تولید و مصرف می‌شود.

اسطورهٔ مخاطب

چنین برمی‌آید که اجراهای موفق آن‌هایی هستند که در آن‌ها اجراگر نسبت به نیازهای مخاطب و ترفندهایی حساس است که به‌تماشاگر احساس مشارکت در اجرا می‌بخشند. جاش بارکلی دیانا را برای بازی‌اش در صحنهٔ راه فرعی سرزنش می‌کند.



چراکه «تماشاگر می‌خواست آن‌جا فریاد بزند ولی تو نمی‌گذاشتی» کردووا بیشتر به چرخاندن صحنه می‌پردازد تا برآوردن نیازهای تماشاگر به‌هنگام اجرا. سخنان تصنعی او با هنرپیشه‌ها، بی‌توجه به پاسخ‌های از سر بی‌حوصلگی آن‌ها صورت می‌گیرد. تونی هانتر، از سوی دیگر، می‌خواهد دنیای محدود تئاتر را ترک کند تا دوباره با مردمی که مخاطبانش راتشکیل می‌دهند، تماس حاصل کند و به‌آن‌ها بپیوندد. Dansing in the Dark از رقص‌های مردم معمولی در سنترال پارک برگرفته شده است.

باوجود این که تعاملی میان موفقیت و پرهیز از مخاطب‌فریبی پامی‌گیرد، خود موزیکال‌ها کنترلی مستمر را بر واکنش‌های مخاطبان اعمال می‌کنند. فیلم‌های موزیکال، با جایگزین کردن تئاتر در داستان و دامن زدن به ارتباط مخصوص و ویژهٔ میان اثر سرگرم‌کننده موزیکال و مخاطبان، استادانه از واکنش تماشاگران سود می‌جویند. تئاتر مردم‌پسند می‌تواند در این ارتباط به سیالیت و بی‌واسطگی‌یی دست یابد که فیلم فاقد آن است.

هالیوود تنها گرته‌برداری محدود از آن تئاترها داشت که تنها با سیستم واقع‌نمایی و نظام زائر قابل حصول بود که مخاطب را وامی‌داشت فیلم‌های متعدد را از یک دسته قلمداد کند و به آن‌ها پاسخ گوید. در موزیکال‌های پشت صحنه‌یی، به‌هرحال، تلاش می‌شد تا به‌طریقی نامحسوس، ارتباط بی‌واسطهٔ تماشاگر ـ اجراگر، در فیلم‌ها، شکل گیرد و تمام فرایابی هر دو رسانه، به‌دست آید. قطعات موزیکال از زاویهٔ دید مقابل به صحنهٔ تماشاگر تئاتر فیلمبرداری می‌شوند و سپس به‌فضای سینمایی انتقال می‌یابند، و تماس بی‌واسطهٔ تئاتر با سیالیت چشم‌انداز سینمایی درمی‌آمیزد. قطعاتی که در مرز فضای تئاتری آغاز می‌شوند، اغلب به شیوه‌یی کاملاً نامحسوس، به‌فضای سینمایی پیوند می‌خورند. سکانس‌های موزیکال مهمی چون Shoos with Wings On و The Girl-Hunt Ballet در یک قاب تئاتری شروع می‌شوند و سپس به یک سکانس تدوین‌شدهٔ کاملاً سینمایی تبدیل می‌شوند. این سنت در موزیکال‌های آغازین، بارکلی ریشه‌دارد.

غرفه ارکستر، از این چشم‌انداز دوگانه استفاده می‌کند تا زاویه دید مخاطبان فیلم را قلب کند. در That's Entertainment کردووا و مارتون، سعی می‌کنند تونی را متقاعد کنند که هر اثر هنری موفقی سرگرم‌کننده است. قطعه در صحنهٔ یک تئاتر خالی آغاز می‌شود. اولین تکهٔ آواز از جایگاه دوربینی فیلمبرداری شده که به زاویه دید تماشاگر تئاتر نزدیک است. آن قطعاتی که روی صحنه اجرا می‌شوند، از دید تماشاگر تئاتر به تصویر کشیده شده‌اند. قطعاتی که در سالن تئاتر اجرا شده‌اند، مستقیماً به‌زاویه دید مخاطب سینمایی مربوط می‌شود. تلاشی که برای متقاعد کردن تونی صورت می‌گیرد به تلاش برای متقاعد کردن ما تبدیل می‌شود. به‌هنگام اجرای That's Entertainment در انتهای فیلم زاویه دید از نمای دور شو دور [نما از فراز شانه] به قالبی که اجراگران در آن مستقیماً رودرروی ما قرار می‌گیرند تا ما را با خود همنوا کنند، تغییر می‌کند. Make's Em Laugh در تغییر دادن زاویهٔ دید قابل ذکرتر است و از یک نمای ذهنی از فراز شانهٔ دن شروع می‌شود. قطعه همچو تلاشی برای اثبات ارزش سرگرم‌کنندگی آغاز می‌شود. چنان‌که کاسمو تلاش می‌کند دوستش را

سرخوش کند. به‌هرحال، زاویه دید چنان به‌سرعت تغییر می‌کند که پیام برای مخاطبان فیلم ادا می‌شود. ما به‌سرعت مسیر زاویه دید دن را وامی‌گذاریم و دیگر هرگز به‌آن بازنمی‌گردیم.

استفاده از مخاطبان تئاتری در فیلم نقطه‌یی برای هویت‌بخشی به مخاطبان خودِ فیلم فراهم می‌آورد. حتی آواز در باران هم روی پاسخ مخاطبان زنده در اجراهای نمایش صحه می‌گذارد. گرچه نماهای بسته از مخاطبانِ در حالِ ابراز احساسات می‌تواند هچون حقه‌یی مشابه استفادهٔ تلویزیون از خنده‌های مصنوعی قلمداد شود. موزیکال‌های خودانعکاس‌دهنده، می‌کوشند تا با تأکید بیشتری از مخاطبان در فیلم استفاده کنند. در بارکلی برادوی آستر و راجرز Swing Trot برنامه اجرا می‌کنند. برنامه‌یی که طراحی شده تا نوستالژیا را برای گروه فراآورد. در پایان قطعه، به‌زاویهٔ نیم‌رخ کات می‌شود، و زوج را می‌بینیم که مقابل تماشاچیان زنده تعظیم می‌کنند. مخاطبان در فیلم جای داده شده‌اند تا ستایش را اظهار کنند و خودِ قطعه تلاش می‌کند تا این حس را در مخاطبان واقعی فیلم بازتاب دهد.

موزیکال‌های MGM از مخاطبان واقعی و بوجود آمده استفاده می‌کند تا اجراهایی را دوروبر صحنه بوجود آورد. Shine on Your Shoes در غرفه ارکستر نشان می‌دهد که استر به‌خوبی می‌تواند ایفای نقش خود را با هر موقعیت و هرگونه مخاطبی تطبیق دهد. در I Love Louisa گروه کر اول برای لودگی تونی و مارتونز همچو مخاطب عمل می‌کند و سپس در جمع شرکت می‌جوید و صحنه‌یی از حضور مجازی تماشاگران در فیلم بوجود می‌آورد. حضور تماشاگران در فیلم‌های موزیکال، روح تسری‌یابندهٔ مستتر در این فیلم‌ها را القاء می‌کنند و به این گزاره مرتبط می‌شوند که موزیکال‌های MGM هنری مردمی‌اند و تماشاگران باید در قالب افرادی همگام در تولید آثار سرگرم‌کننده نشان داده شوند.

شمایل‌نگاری یک ستاره و ایجاد حس همدلی و پنداری، وسائلی‌اند که واکنش‌های مخاطبان را تحت انقیاد درمی‌آورند. بسیاری از موزیکال‌های MGM در دهه‌های بعد، به‌خاطرات مخاطب از موزیکال‌های ایام جنگ می‌زنند. بارکلی برادوی با آستر و راجرز از پاهای زوج، که سکانس اصلی کلاه Top Hat (سندریچ ۱۹۳۵ Sandrich) را بازتاب می‌دهد، بازی می‌کند. اجرای پیوند دوبارهٔ زوج در You Can't Take That Away From Me به Shall we Dance و اجرای قدیمی خودش بازمی‌گردد. چنین کوشش‌هایی برای به‌کارگیری نوستالژیا در نظام ستاره سالارانه به‌کار می‌روند تا مرزهای میان شخصیت ستاره و کاراکتر فیلم و مرزهای میان تشخص خارج از فیلم و در فیلم او را پاک کنند. ازاین‌رو بارکلی برادوی می‌کوشد تا جینجر راجرز را پس از حضور در مجموعه‌یی از دراماتیک‌های جدی به کمدی موزیکال بازگرداند و چنین القاء می‌کند که تنها راهی که او می‌تواند در آن موفق باشد این است که در فیلم‌های موزیکال با فرد آستر باشد.

موزیکال‌های خودانعکاس‌دهندهٔ دیگر، از واکنش تماشاگران به آوازهای موزیکال صحنه‌یی یا فیلم‌های قدیمی سود می‌جویند. اغلب آهنگ‌های آواز در باران برای موزیکال‌های آغازین MGM نوشته شده بوده. غرفه ارکستر موسیقی‌اش را از نمایش‌های صحنه‌یی که در همان دوره، اواخر دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی باب بوده گرفته است. در آن دوره بسیاری از آن آهنگ‌ها به سطح قالب معین رسیده بودند و فیلم‌ها می‌توانستند با آشنایی تماشاگران با ترانهٔ آهنگ‌ها، بازی کنند. و از تأثیرگذاری آن‌ها مطمئن شوند.

نتیجه

موزیکال‌های خودانعکاس‌دهنده، با تأکید بر این‌که موزیکال MGM تئاتر است بر تضاد میان اجرای زنده در تئاتر و قالب بستهٔ سینما سرپوش می‌گذارد و همان ارتباط پویا و بی‌واسطه را در تماشاگر به‌وجود می‌آورد. هم اسطورهٔ یکپارچگی و ائتلاف و هم اسطورهٔ مخاطب چنین القاء می‌کنند که موزیکال MGM واقعاً هنری مردمی است، که مخاطب در آفرینش اثر سرگرم‌کنندهٔ موزیکال سهیم است. و اسطورهٔ خودجوشی چنین القاء می‌کند که موزیکال MGM مصنوعی نیست بلکه کاملاً واقعی و طبیعی است. اجرا دیگر به‌عنوان فعالیتی حرفه‌یی که روی صحنه پا می‌گیرد تعریف نمی‌شود، بلکه؛ درعوض زندگی حرفه‌یی و غیرحرفه‌یی خوانندگان و رقصندگان را به‌هم می‌آمیزد. سرگرم‌کنندگی، اسطوره چنین نشان می‌دهد که مرزهای میان هنر و

زندگی معمولی را می‌شکند.

اسطورهٔ اثر سرگرم‌کننده، در جاودانگی‌اش، نمی‌تواند در یک فیلم یا حتی طی سه فیلم پی گرفته شود. وجوه مختلف اسطوره در فیلم‌های متعدد برجسته می‌شوند. اما اسطوره به‌وسیلهٔ ژانر در قالب یک کل اعمال می‌شود. ایدهٔ شکستن مرزهای میان هنر و زندگی، برای مثال، در فیلم دزد دریایی The Pirate وینسنت مینه‌لی از هر سه فیلمی که در این‌جا مورد بحث قرار گرفتند مشهودتر است. ممکن است گفته شود که عناصر اسطورهٔ سرگرم‌کنندگی الگویی را تشکیل می‌دهند که ساختار یک اثر منفرد را می‌سازد.

در نهایت ممکن است ادم از این‌که چرا این فیلم‌ها، چنین راه دور و درازی را می‌پیمایند تا این عقیده را القا کنند که همه زندگی باید در اشتیاق شرایط و موقعیت یک اجرای موزیکال بگذرد، تعجب کند.

چرا این‌قدر تلاش می‌شود تا مخاطب را در عناصر اسطوره‌یی شریک کنند؟ پاسخ این پرسش کارکرد آئینی موزیکال را دربرمی‌گیرد. تمام آئین‌ها تشریک مساعی ارزش‌ها و باورهای مشترک را ارج می‌نهند. کارکرد آئینی موزیکال نیز تثبیت و اعادهٔ مکانی است که آثار سرگرم‌کننده در زندگی جسمی مخاطب اشغال کرده‌اند. موزیکال‌های خودانعکاس‌دهنده، می‌توانند در اسطوره‌هایی که ژانر در قالبی کلی می‌آفریند مشارکت داشته باشند.

در زمانی که استودیوها نمی‌توانستند بیش از آن از وفاداری تودهٔ مخاطبان سنتی‌شان برخوردار باشند، فیلم‌هایی در رسوم آئینی، ساخته شد تا رابطهٔ سنتی را اعاده کند. برای همین موزیکال همیشه چکیدهٔ تولید هالیوودی بود؛ همهٔ فیلم‌های هالیوودی همیشه واکنش مخاطب را تحت انقیاد درمی‌آورند. اما موزیکال می‌توانست واکنش را به خود فیلم پیوند برند. فیلم‌های هالیوودی تلاش می‌کردند سرگرم‌کننده باشند، اما موزیکال‌ها می‌توانستند اسطورهٔ سرگرم‌کنندگی را به سرچشمه‌های زیبایی‌شناسانه‌اش پیوند دهند. چنان‌که توماس الساسر Thomas Elsaesser می‌گوید: «دنیای موزیکال نوعی از تصویر ایده‌آل خودرسانه [سینما] می‌شود».

این‌جا عقیدهٔ لوی استراوس دربارهٔ اسطوره بیشتر دربارهٔ موزیکال قابل استناد است تا ارتباط ژانر با نظام استودیویی که آن را تولید می‌کند. همراه با صرف توجه طی همچشمی با تلویزیون، استودیو می‌توانست تصور کند که طی «آواز در باران»، می‌توانند برای هر بحران به‌دلیل دگرگونی فنی، راه‌حلی ارائه دهد. رودررو با تهدید رشدنیافتگی در مورد هنرهای متعالی، استودیو می‌توانست ادعا کند که چنان‌که در بارکلی برادوی می‌بینیم، که تمام اجراهای موفق، اجراهای موزیکال‌اند. رودررو با خطر تغییر الگوهای مصرف مخاطب، استودیو می‌توانست ادعا کند که موزیکال‌های MGM می‌توانند برای هر مخاطبی مناسب باشند. That's Entertainment (به‌کارگردانی جک هالی‌جونیور ۱۹۷۴ JackHaley Jr) و That's Entertainment Part 2 (جین کلی ۱۹۷۶) تلاش کردند قلمرو موزیکال‌های Freed/MGM را در «سال‌های طلایی» اعاده کنند. این فیلم در تعامل ژانر با خودش (و هالیوود) مرگ اقتصادی و تولد دوبارهٔ آئینی را به‌منصه ظهور می‌رساند.

خود پزواکی به‌عنوان یک مقوله انتقادی، با فیلم‌ها به تعامل می‌رسد، چنان‌که در آثار گدار Godard که توجه را به کدهای تشکیل‌دهندهٔ ترفندهای معنایی‌شان فرامی‌خوانند مشهود است. این مقوله در فیلم‌هایی که به‌لحاظ زیبایی‌شناسانه یا سیاسی افراطی‌اند به‌منزلهٔ واکنشی علیه سینمای روایی کلاسیک با استفاده از قابلیت روایت‌گویی به‌وجودش به‌کار می‌رود. از این‌رو ماکرایش داریم باخود انعکاسی، با عقیدهٔ زوال ساختار در فعالیت فیلمسازی، به تعامل برسیم. موزیکال‌های MGM، به‌هرحال از خودانعکاسی سود می‌جویند تا به‌کدهای ژانر سامان‌دهند تا ساختار آن‌ها را نابود کنند. موزیکال‌های خودانعکاس‌دهنده، از هرجهت آثاری محافظه‌کارانه هستند. موزیکال‌های MGM به‌کارگردانان، هم در آگاهی‌های مردمی هم در فرهنگ بین‌المللی فیلم به‌عنوان بازنمایندهٔ محصول هالیوودی در بهترین حالتش ادامه دادند. □

هفتمین شماره رنگارنگ منتشر شد