

ژانر (گونه)

اگرچه ملودرام از همان ابتدای پیدایش سینما یکی از زمینه‌های اصلی بروز این هنر بوده، اما تا اوایل دهه هفتاد میلادی محققان و نظریه‌پردازان سینمایی چندان اعتنایی به آن نداشتند. از دهه هفتاد ناگهان این پوسته شکست و بسیاری از همین مورخین و نظریه‌پردازان با دقت و موشکافی بسیار به واری ملودرام پرداختند. کنکاش در بنیادهای اولیه آن، درونمایه‌ها و ساختار کلی این ژانر، ردیابی عناصر و دریافت چگونگی تبدیل و تحول آنها در بطن آثار ملودراماتیک، تاثیر عمومی و به‌خصوص تفکر و ایدئولوژی مولد آن، همگی در این سالیان دستمایه پژوهشگران سینمایی بوده و در این باره سخن بسیار گفته و نوشته‌اند.

طبیعی است که تعاریف و مشخصات ملودرام به عنوان یک ژانر خاص هنری و سینمایی بارها در دید همین اهل نظر تغییر کرده و اصلاح شده است. در این سال‌های دراز نظریه‌پردازان نه فقط درگیر تعریف جامع ملودرام که بیشتر سرگرم بازیابی و بازنگری همان تعریف‌های قدیم خود بوده‌اند. اما دغدغه همیشگی این بوده که به چنین سوال‌هایی پاسخ‌های روشن داده شود: اصولاً معنای دقیق واژه ملودرام چیست؟ چه حیطه‌ای را دربر می‌گیرد؟ کلیات مفهومی آن چیست؟ و سرآخر اینکه کدام فیلم‌ها را با چه ویژگی‌هایی می‌توان ملودرام دانست؟

کاربرد واژه ملودرام در اوایل دهه هفتاد به صورت گسترده متداول شد و این مصادف با همان زمانی بود که موجی از تفکرات و ایدئولوژی‌های نوظهور راه خود را در نقد سینمایی می‌گشودند. در این سال‌ها فضای نقد سینمایی تحت تاثیر دیدگاه‌هایی چون نئومارکسیسم، فمینیسم و نظریات جدید روانشناسی قرار داشت و چنین شرایطی عرصه‌های نوین و گسترده‌ای را در حیطه نقد و نظر باز می‌کرد. منتقدان فیلم‌های قدیمی را از آرشوها بیرون کشیده و آنها را دوباره و بر پایه این

نظرگاه‌های تازه می‌دیدند و نقد می‌کردند. از این رهگذر می‌توان به این نتیجه رسید که زمانی ملودرام در کانون توجه اهل نظر قرار گرفت که مفاهیم بنیادینی مثل ایدئولوژی، روانکاو و جنسیت در کانون داغ‌ترین بحث‌های سینمایی قرار داشت و هر منتقدی با هر کدام از این انگاره‌ها می‌توانست در چهارچوب ژانر ملودرام، مجالی برای سخن گفتن بیابد.

روشن است که در نهایت از این کوره ملتهب، چیز مشخصی با هویت و ترکیبی مرتب بیرون نیامد و در عوض منتقدان از آن پس صف بلندی از رسته‌ها و شاخه‌ها و خرده‌ژانرها را زیر اسم ملودرام طبقه‌بندی کردند؛ صفتی که در آن قصه‌های رمانتیک، درام‌های تاریخی پر زرق و برق، داستان‌های روانشناسانه، نقل‌های سوزناک زنانه، درام‌های نفس‌گیر جنایی و گوتیک و ماجراهای نوجوانان عاصی و بی‌مهاردده‌های شصت و هفتاد در کنار بسیاری فیلم‌های دیگر ایستاده‌اند.

گفتنی اینکه خود عبارت ملودرام تا سال‌ها قبل از اینکه به یک مفهوم بزرگ و جامع و دربرگیرنده تمامی این ژانرها بدل شود، برای نامیدن دو خرده‌ژانر «ملودرام خانوادگی» و «ملودرام‌های مادرانه» به کار گرفته می‌شد. حتی در نظر برخی پژوهش‌گران عبارت «ملودرام» تقریباً مرادف «فیلم‌های زنانه» بود که همین سوءتفاهم بعدتر باعث سردرگمی شده و دعوای نظری فراوانی را به راه انداخت. در بخش مربوط به تشخیص ملودرام به عنوان یک ژانر سینمایی، به تمامی این ابهام‌ها و اختلاف‌های نظری خواهیم پرداخت و به این نکته خواهیم رسید که چگونه عبارت ملودرام در طول سال‌های متمادی در ذهن و دیدگان نظریه‌پردازان نوبه‌نو شده و معناهای متفاوتی یافته است.

تعریف واژه «ژانر»

گونه یا ژانر و کارکرد این واژه نقش مهمی در پیشرفت تاریخی سنت‌های سینمایی داشته و به این روال نظم داده است. این واژه به یک مفهوم کلی و یک معنای ویژه اشاره داشته که در حیطه مطالعات سینمایی تعریف مشخص و معینی دارد. این معنای ویژه، به منتقدان و نظریه‌پردازان این امکان را می‌دهد که آنها بتوانند با ارزیابی هر

فیلم آن را زیر یک عنوان و کلیت معنایی، اندیشه‌ای، ارزشی، یا سبکی طبقه‌بندی کنند.

علاوه بر این خود این واژه، در مطالعات سینمایی به عنوان مدخل و سرنخی برای پژوهش در مسئله میزان تاثیر مخاطب و تماشاگر در روند شکل‌گیری جریان‌های سینمایی استفاده می‌شود. بی‌شک، پاگرفتن و تکوین ژانرهای سینمایی (یا در این موضع خاص: دوره‌های سینمایی) ملزومات و ابزار بسیاری را طلب می‌کند و از جمله بسیار وابسته به پاسخ مساعد و مثبتی است که تماشاگران به اجزای شاکله آن (نظیر ساختار فیلم‌ها، محتوای آنها، کارگردانان، بازیگران و حتی تشکیلات و دکور صحنه فیلم) نشان می‌دهند. معمولاً برای رسیدن به نتایج روشن‌تر در چنین تحقیقاتی، بحث تاثیر انکارناپذیر تماشاگران را با بررسی صنعت سینمای تجاری و محصولات آن پی می‌گیرند و از این راه به واقعیت وجود تقلیدهای متوالی و دوره‌ای از فیلم‌های پر فروش و موفق می‌رسند. وقتی فیلمی به ناگهان در گیشه خوب عمل می‌کند، بلافاصله الگوی آن مورد تقلید قرار می‌گیرد و در نتیجه در بررسی تاریخی سینما گاه می‌بینیم که در یک دوره زمانی مشخص، یک رشته فیلم‌های مشابه تولید شده که به صورت عام این رشته فیلم‌ها را «دوره سینمایی» می‌نامیم. ممکن است این پدیده‌ها بعدتر و با مطالعه گسترده‌تر کارشناسان چیزی فراتر از یک دوره را نشان دهند و ریشه‌های عمیق و دامنه گسترده‌ای بیابند یا به عکس با شناخت محدوده و مختصات آنها در همان حد یک دوره دیده شوند. مثلاً فیلم‌های ترسناک دهه ۳۰ که در یونیورسال تولید می‌شدند هیچوقت وجاهت و اهمیتی فراتر از حد و اثر یک دوره کوتاه یک دهه‌ای نیافتند ولی در دیگر سو دوره سینمای وسترن را داریم که به لحاظ اهمیت و تحولی که در نگاه سینمایی، سبک فیلم و ذات سینما گذاشت، پدیده‌ای بس بزرگتر از یک دوره تاریخی سینمایی تلقی می‌شود.

معرفی و شناسایی یک ژانر سینمایی تنها حاصل عمل تماشاگران و شرکت‌های فیلمسازی نیست. در کنار آنها منتقدین و مورخین هنر و سینما را هم داریم که کار تبیین معنا، تعیین حدود و دسته‌بندی یک مجموعه فیلم در زیر عنوان یک ژانر

خاص را به انجام می‌رسانند. با نگاهی به تاریخ سینما می‌توان نمونه‌های بسیاری را از این خدمات ویژه گروه منتقدین و کارشناسان سینما یافت که از آن میان سرگذشت ژانر سینمایی «فیلم نوآر»، بیش از دیگر نمونه‌ها گویای این نقش تاریخی است؛ عبارت «فیلم نوآر» را اولین بار یک منتقد فرانسوی با نام نینو فرانک^۱ در سال ۱۹۴۶ برای تعبیر، توضیح و تفسیر یک گروه از فیلم‌های هالیوودی که در زمان جنگ جهانی دوم ساخته شده بودند، ابداع کرد. او این عبارت را در نقدی که به زبان فرانسه در کایه دو سینما نوشته بود، به کار گرفت و به تعبیر خود تفکر و سنت خاصی را در فیلم‌های: «شاهین مالت»^۲ (جان هیوستون، ۱۹۴۱)، «عزیزم را بکش»^۳ (ادوارد دمیتریک، ۱۹۴۴)، «غرامت مضاعف»^۴ (بیلی وایلد، ۱۹۴۴)، «لورا»^۵ (او تو پره‌مینگر، ۱۹۴۴) و «زن توی پنجره»^۶ (فریتس لانگ، ۱۹۴۴) ردگیری کرد. نکته اینکه سال‌ها پیشتر از زمانی که فرانک این نقد را می‌نوشت، حجم عمده‌ای از فیلم‌هایی که امروز با نام نمونه‌های ژانر نوآر می‌شناسیم ساخته شده بودند و از آن گذشته، این عبارت فرانسوی هیچوقت تا پیش از آن در زبان انگلیسی به کار نرفته بود. این تعبیر منتقدانه بسیار سریع و آسان در میان دیگر منتقدان و همکاران فرانک در کایه دو سینما جا افتاد و در طول دهه ۵۰ در جامعه سینمایی فرانسه معمول شد. با عبور از دهه ۶۰ و مصطلح شدن این عبارت در میان منتقدان انگلیسی، سرانجام ژانر نوآر در سال‌های ابتدای دهه ۷۰ به جهان سینما معرفی شد و همه آن را پذیرفتند.

تاریخچه ملودرام اگرچه کمی شبیه نوآر است اما تفاوت‌های بنیادین و پرمعنایی با آن سرگذشت دارد. وجه شباهت این دو در مورد فیلم‌های دهه ۸۰ و ۹۰ قابل ملاحظه است. در این دو دهه فیلم‌های بسیاری ساخته شدند که تا سال‌ها بر سر ژانر آنها اختلاف و دعوای نظری وجود داشت و البته آنها هم به مانند فیلم‌های نوآر،

1 Nino Frank

2 Maltese Falcon (John Marcellus Huston)

3 Murder, My Sweet (Edward Dmytryk)

4 Double Indemnity (Billy Wilder)

5 Laura (Otto Ludwig Preminger)

6 The Woman In The Window (Fritz Lang)

مدت‌ها بعد از ساخت بالاخره تعریف مشخصی یافته و به ژانر ملودرام تعلق گرفتند. اما تفاوت این دو ژانر در این نکته بوده که عبارت و اصطلاح «ملودرام» سال‌ها پیش از اینکه در میان منتقدان به عنوان نام یک ژانر سینمایی رواج یابد، در اخبار سینمایی و صنعت سینما به صورت معمول استفاده می‌شد. البته آنچه در آن زمان و در شرکت‌های فیلمسازی به نام ملودرام خوانده می‌شد، با آنچه بعدتر سرانجام در دهه ۷۰ به اسم «ژانر ملودرام» رسمیت یافت تفاوت‌های بنیادین داشت اما به هر حال واژه ملودرام تا پیشتر از آن هم برای همه آشنا و استفاده از آن رایج بود.

به عقیده استیو نیل^۱ (۱۹۹۳) از ابتدای کار شرکت‌های فیلمسازی آمریکایی (یعنی از اوایل سال‌های ۱۹۱۰) تا اوایل دهه هفتاد ملودرام به فیلمی پرحادثه و نفس‌گیر گفته می‌شد که با ضرباهنگی سریع، قصه چندلایه‌ای را بر بستر خشونت، تعلیق و مرگ روایت می‌کرد. آدم‌بدهای پلشت و منفور، قهرمان‌های حادثه‌جوی شجاع و دوست‌داشتنی و دخترهای زیبا (که همیشه به شدت در خطر بودند) سبک روایی این فیلم‌ها را قوام می‌داد و باعث می‌شد که حجم حوادث در آنها بر میزان گفتار و گفتگوهایشان بچربد. به همین علت است که در مطالعه مطبوعات و اخبار آن دوره‌ها می‌بینیم که انواع فیلم‌های کابویی، گانگستری، جنایی و فیلم‌های ترسناک با عنوان ملودرام معرفی شده‌اند.

در این میان گفتنی اینکه صنعت سینمای آمریکا بسیاری از فیلم نوآرها را هم در زمان ساختشان به نام ملودرام یا با اسم عامیانه ملر^۲ می‌شناخت. اگرچه بودند فیلم‌هایی نظیر «میلدرد پیرس»^۳ (مایکل کورتیز، ۱۹۴۵) که به خاطر کیفیت و قوت خود از آن خیل عظیم که برچسب ملودرام می‌خورد، جدا شده و (از آنجا که هنوز نام ژانر نوآر اختراع نشده بود) به عنوان «یک برداشت ملودراماتیک خاص» از بقیه ممتاز می‌شدند.

1 Steve Neale

2 Meller

۲ Mildred Pierce (By: Michael Curtiz, 1886-1962): شبکه HBO آمریکا

سرپالی ۵ قسمتی را براساس این فیلم تهیه و در سال ۲۰۱۱ پخش کرد.

جالب اینکه بالاخره آنچه منتقدان و نظریه پردازان در دهه هفتاد به عنوان «ملودرام» تثبیت کرده و بر سر آن به توافق رسیدند، کیفیاتی کاملاً برعکس تعریف قدیمی و معمول ملودرام داشت. از دهه هفتاد به بعد ملودرام به فیلمی گفته می‌شد که در آن حرف، بیشتر از اتفاق و حادثه جریان دارد، قهرمان مردش موجودی منفعل و آرام است، شخصیت‌های زن در آن بسیار مستقل، فعال و سلطه‌جویند و آخر اینکه آدم‌بدهای قصه‌اش دوست داشتنی و قابل همذات‌پنداری‌اند؛ موجوداتی که حتی در شرارت هم آنقدر که باید ثابت قدم و مصمم نیستند.

روشن است که تعریف قطعی و نهایی محققان سینما از عبارت ملودرام کاملاً با آنچه در سالیان دراز در محیط سینمایی آمریکا رواج داشته فرق می‌کند و کلاً به مفهوم دیگری اشاره دارد، اما پس از دهه هفتاد این تعریف و مختصات جدید به سرعت در همان عرصه‌ها و کلیت سینمای این کشور جا افتاد و جایگزین تعریف قدیمی شد. به همین روال بازنگری منتقدان در انبوه فیلم‌هایی که پیش از آن به نام ملودرام مشهور بودند، دسته بندی‌های جدیدی را از ژانرهای مختلف فیلم‌ها ایجاد کرد و ژانرهای وسترن، درام تعلیقی، فیلم نوآر و فیلم‌های ترسناک هم اعضای جدیدی را در بدنه خود راه دادند.

تشکیل تاریخچه فیلم ملودرام

منتقدان، واژه ملودرام را در اشکال مختلف و با ترکیبهای لفظی گوناگون با پیشوندها و پسوندهای فراوان برای ایجاد تعاریف مشخص به کار می‌برند. خود واژه ملودرام، عام‌ترین و ساده‌ترین آنهاست که برای ورود به این مباحث از همان آغاز می‌کنیم. ملودرام در بدوی‌ترین تعریف خود، شکلی از روایت نمایشی (دراماتیک) است که با همراهی موسیقی شکل می‌گیرد. موسیقی که به قصد تشدید بار عاطفی لحظات احساسی فیلم یا برای تفکیک این لحظات از یکدیگر و فاصله انداختن بین آنها (و یا به اهداف دیگر) به فیلم اضافه شده است. به بیان دیگر می‌توان گفت که ساده‌ترین تعریف واژه ملودرام از شکستن و تجزیه آن به اجزای شاکله‌اش یعنی ملوس (melos موسیقی) و دراما (drama قصه، نمایش) به دست می‌آید. محققان

سینما ریشه و پی این تعریف ساده را تا دهها سال پیش از اختراع سینما، در ادبیات و تئاتر قرن ۱۸ تشخیص داده و بازجسته‌اند. نمونه‌هایی چون رمانها و نمایشنامه‌های احساساتی ژان ژاک روسو گواهان روشن ادعای این محققان هستند.

کریستین گلدھیل در سال‌های میانه دهه ۸۰، بانوشتن مقاله بسیار دقیقی به نام «زمینه‌های ملودراماتیک: یک کنکاش^۱» به بررسی روند پیشرفت تفکرات مولد ملودرام در طول تاریخ پرداخته و ریشه‌های این ژانر هنری و سینمایی را در اشکال مختلف هنری نشان داده بود. این مقاله بعدها مدخل و درآمد یک سلسله مقاله و تحقیق مرتبط به همین موضوع شد و آخر سر به شکل کتابی با نام «خانه آنجاست که دل هست: مطالعاتی در زمینه ملودرام و فیلم‌های زنانه^۲» در سال ۱۹۸۷ به چاپ رسید. همانگونه که گلدھیل و دیگرانی پیش از او گفته‌اند، مفهوم ملودرام حیات رسمی خود را ابتدا در تئاتر آغاز کرد. ملودرام در آغاز در تئاتر به عنوان یک فرم و ژانر نوین نمایشی شناخته می‌شد که عناصر تراژدی و کمدی را به هم آمیخته و به همین واسطه بسیار محبوب شده بود. عمده بدنامی و شهرت منفی واژه ملودرام هم گویا از همین پیشینه است؛ ملودرام تئاتری، به پیروی از جبر و اصل سرگرمی محض، تمامی ابزارهای بالقوه خود را در بدترین و نازل‌ترین مورد مصرف، برای خوشایند تماشاگرش به کار می‌گرفت و در نتیجه آدم‌های ملودرام‌های تئاتری ناگهان متحول می‌شدند، نجات‌های دم‌آخری همیشه رخ می‌داد و قصه‌ها هم همیشه به پایان خوشی می‌رسید. در دیگر سو، درونمایه ملودرام‌های صحنه‌ای هم اغلب از نمایش‌های اخلاقی، قصه‌های عامیانه و ترانه‌ها می‌آمد و این محتوای کلی در

1 The Melodramatic Field: An Investigation (By: Christine Gledhill)

۲ کتابنامه: ۱ - دیوید کسیدی (David Cassidy, 1950-) ستاره سینما و موسیقی پاپ آمریکا در سال ۱۹۷۶ آلبوم پرطرفدار و پرفروشی را به همین نام عرضه کرده بود و عنوان کتاب گلدھیل عیناً از نام آلبوم او برداشته شده است.

ترکیب با شیوه‌های معمول بازی پانتومیم و وودویل^۱، مجموعه‌ای بسیار قدرتمند و کارآمد برای سرگرمی و تفریح تماشاگران می‌ساخت.

البته ملودرام صحنه‌های نشانه‌های آوایی و بصری خاص خود نیز داشت و از جمله در شکل بازی بازیگران، حالت‌ها و اطوار آنها، میزانشن، صحنه‌آرایی و به خصوص در موسیقی خاص خود، قابل تشخیص و تفکیک از دیگر فرم‌های تئاتری بود. وام‌گیری سینما از الگوهای محتوایی و سبکی چنین ابزار قدرتمندی با آن درجه محبوبیت و کارآیی، ساده‌ترین کاری بود که این رسانه نوظهور در طلیعه پیدایش خود انجام داد تا از این رهگذر بتواند محبوبیتی کسب کرده و به عنوان سرگرمی جدید در بین مردم جا باز کند. فیلمسازان اولیه (به خصوص در آمریکا) به سرعت تلاش کردند تا ضمن جذب عناصر ملودرام صحنه‌ای و پیاده کردن آنها در مقابل دوربین، محصولات اولیه خود را به همان روال بسازند و البته این تاثیر مستقیم از زمان رواج فیلم‌های چهارحلقه‌ای و بلندشدن زمان فیلم‌ها قدرت بیشتری هم گرفت. این زمان طولانی‌تر به فیلمسازها امکان داد تا قصه‌های بلندتر و پیچیده‌تری روایت کنند و بیش از قدیم به ملودرام صحنه‌ای نزدیک شوند.

دیوید وارک گریفیث^۲ به عنوان یکی از پیشگامان سینمای آمریکا از اولین کسانی بود که تمام امکانات سینما را برای روایت دقیق قصه‌های دراماتیک به کار گرفت و از این رهگذر به کشف‌های نوینی در خود سینما و امکانات روایی آن رسید. او آموخت که چگونه یک قصه پرشاخ و برگ را با جزئیات آن به شکلی زیبا روایت کند و در بطن یک روایت پیچیده به بیان سینمایی و احساس هنری برسد. تولد یک ملت^۳ (۱۹۱۵)، شکوفه‌های پریز^۴ (۱۹۱۹)، راه شرق^۵ (۱۹۲۰) و یتیم‌های

۱ Vaudeville: واژه فرانسوی برای نامیدن یک گونه برنامه نمایشی سرگرم‌کننده رایج در سده‌های ۱۹ و ۲۰. شامل چندین قطعه نمایشی و موسیقی که در یک مجموعه بر روی صحنه می‌رفتند. (ویکیپدیا)

2 David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948)

3 The Birth of a Nation

4 Broken Blossoms

5 Way Down East

یتیم‌های توفان^۱ (۱۹۲۱) همگی نمونه‌های ادامه سنت ملودرام تئاتر در سینما به شمار می‌آیند. (یادداشت ۱)

در میانه این برهه تاریخی، حضور موسیقی زنده (پخش با گرامافون یا ارکستر زنده) در زمان پخش فیلم‌ها در سالن‌های سینما اتفاقی است که نمی‌توان به سادگی از کنار آن گذاشت و به نظر می‌رسد این اتفاق، تداوم همان سنت تئاتر ملودراماتیک در استفاده از موسیقی برای تفکیک احساسی صحنه‌ها است. از طرفی در نبود حرف و کلام، کارگردان فیلم صامت مجبور بود جایگزین مناسبی برای آن بیابد و یک شیوه و زبان بصری و دیداری خلق کند که (اگر نه به تمامی، اما در حد کافی) بتواند جای خالی گفتار را پر کند. اینجاست که میان‌نویس‌ها پا به سینما می‌گذارند و به همین دلیل می‌توان حضور میان‌نویس‌ها را در فیلم‌های صامت ابتدای تاریخ سینما، تلاشی برای حفظ وجه ملودراماتیک فیلم‌ها دانست. سینمای صامت در تلاش برای سرگرم ساختن و نگاه‌داشتن تماشاگرانش در سالن‌ها و با این توجیه، دلایل محکم و کافی برای ملودراماتیک بودن و وام‌گرفتن سنت‌های آشنای ملودرام‌های صحنه‌ای داشت.

پس از باز شدن زبان سینما در سال ۱۹۲۷، این روند نه تنها قطع نمی‌شود که با تداوم و پافشاری فیلمسازان بر ادامه استفاده از ملودرام، به گسترده‌تر شدن عرصه حضور آن و تشکیل خرده‌ژانرهای متعدد می‌انجامد. نمونه‌هایی چون دشمن مردم^۲ ویلیام ولمن محصول سال ۱۹۳۱ در ژانر ملودرام جنایی، کامیه^۳ ژرژ کوکور محصول ۱۹۳۶ در ژانر ملودرام رمانتیک و استلا دالاس^۴ کینگ ویدور در سال ۱۹۳۷ در ژانر ملودرام مادرانه، ثمره تدویم این روند بوده‌اند. ملودرام نه تنها از توفان حضور صدا در سینما جان به در برد، که به سرعت خود را با شرایط وفق داده و به خصوص در طول دهه‌های ۴۰ و ۵۰ دامنه حضور و تأثیر خود را در تمامی هالیوود گسترانید. عمده

1 Orphans of the Storm

2 Public Enemy (By: William Augustus Wellman, 1896-1975)

3 Camille (By: George Dewey Cukor, 1899-1983)

4 Stella Dallas (By: King Wallis Vidor, 1894-1982)

فیلمهای ویلیام وایلر^۱ از جمله رویاهای کوچک^۲ محصول ۱۹۴۱، هومورسک^۳ ژان نگولسکو در ۱۹۴۶، نامه‌ای از یک زن ناشناس^۴ مکس اوفولس در ۱۹۴۸، وسوسه باشکوه^۵ داگلاس سیرک در ۱۹۵۴، شورش بی‌دلیل^۶ نیکولاس ری در ۱۹۵۵ و خانه از راه تپه^۷ وینسنت مینه‌لی در ۱۹۵۹ همگی گواهان موفقیت، اقبال و تداوم تفکر ملودراماتیک در طول این زمان بلند هستند.

کوتاه اینکه ملودرام در طول تاریخ هالیوود جایگاهی بلند را اشغال کرده و قدرت ویژه‌ای که این ژانر سینمایی در سرگرم ساختن، به هیجان آوردن، گریه انداختن و برانگیختن تماشاگران دارد، تضمینی برای بقای آن تا سال‌های دراز پس از این است.

ویژگی‌های استاندارد ملودرام در مطالعات سینمایی

برای شکل‌گیری و تثبیت مفهومی مشخص و معین از واژه ملودرام و تعریف درست آن، زمان بسیار زیادی لازم بوده و از طرفی باید بدانیم که این واژه در هر زمان و مکان خاص معانی گوناگونی داشته است. در طول تاریخ سینما چنانکه پیشتر گفتیم در هر دهه تعبیر همگانی از این واژه تغییر می‌کرد و سوای آن در هر قاره‌ای ملودرامی متفاوت وجود داشت؛ آنچنانکه همزمان با ملودرام‌های آمریکایی، در اروپا «ملودرام گیتزبورو»^۸ رواج داشت و در شرق «ملودرام هندی» فراوان ساخته می‌شد. (یادداشت ۲) همین استفاده فراوان و گسترده از ملودرام، به مرور باعث شد که بارارزشی آن در نظر منتقدین پایین بیاید و می‌توان چنین گفت که ملودرام بزرگترین ضربه را از محبوبیت خود خورد. اما هنوز تعریف کامل و تمامی از خود

1 William Wyler (1902-1981)

2 The Little Foxes

3 Humoresque (By: Jean Negulesco, 1900-1993)

4 Letter from an Unknown Woman (By: Max Ophüls, 1902-1957)

5 Magnificent Obsession (By: Douglas Sirk, 1897-1987)

6 Rebel Without A Cause (By: Nicholas Ray, 1911-1979)

7 Home from the Hill (By: Vincente Minnelli, 1903-1986)

8 Gainsborough Melodrama

این عبارت شکل نگرفته و پرسش «چه فیلمی ملودرام است؟» جواب روشنی نداشت.

چنانکه بارها گفتیم در اوایل دهه هفتاد نخستین گام‌ها برای روشن کردن چهره واقعی ملودرام برداشته شد. در همان سال‌ها دیوید مورس^۱ در مقاله‌ای نوشت: «در کل، عبارت ملودرام واجد معنای والایی نیست. چهره ملودرام به خاطر معمول بودن و فراوانی استفاده از آن بسیار مخدوش شده و به نظر می‌رسد روشن کردن و بازشناسی این چهره اینک دیگر ناممکن باشد. اما از طرفی بی‌گمان این مهم باید به انجام برسد چون ملودرام در ساختار فرهنگ آمریکا نقشی حیاتی داشته و تاثیر آن هم بر سینمای آمریکا غیرقابل انکار است.» (مورس ۱۹۷۲)^۲

بلافاصله پس از انتشار این مقاله تلاش بی‌وقفه‌ای در هر دو حیطه فرهنگ و سینما برای بازشناسی ملودرام آغاز شد. در عرصه سینما پژوهشگران سعی کردند تا بازیابی معنای ملودرام، آن را به عنوان یک ژانر خاص سینمایی درخور ارزش مطالعه و بررسی تثبیت کنند. نخستین پژوهشگرانی که در ابتدای دهه هفتاد کار جدی را روی ملودرام آغاز کردند، در ابتدا برای مشخص شدن روش کار شمار محدودی از فیلم‌ها را به عنوان نمونه، منبع و زمینه اصلی مطالعات خود در نظر گرفتند. در چنان گستره‌ای از فیلم‌های موسوم به ملودرام، این کار برای ساده‌تر کردن صورت مسئله و به منزله پیدا کردن اولین سرخهای کنکاش در موضوع بود. در نهایت، با توافق این پژوهشگران، زمینه اصلی مطالعه محدود به فیلم‌های آمریکایی دهه ۵۰ شده و در میان این فیلم‌ها هم آثار گروه محدودی از فیلمسازان انتخاب شدند که البته سهم داگلاس سیرک و وینسنت مینه‌لی از بقیه بیشتر بود. با این روال، گستره روشن و مشخصی برای تحقیق و مطالعه فراهم شد و البته که فیلم‌های موجود در این مجموعه

1 David Morse

۲ این مقاله با نام «سینمای آمریکا: یک گفتار» در مجله‌ای آمد که الیسر (یانویس بعدی) از سال ۱۹۷۱ در دانشگاه ساسکس انگلستان منتشر می‌کرد. این نشریه که «مونوگرام» نام داشت، به شکل عمدتاً به وجوه هنری تولیدات هالیوود در آن زمان می‌پرداخت. (کتابنامه: ۴)

هم مایه و بضاعت بیشتری برای بررسی وجوه مختلف ژانر ملودرام داشتند. این روال تحقیق در نهایت منجر به تشخیص و ردیابی فرم ملودرام و آن چیزی شد که بعدها با نام «ملودرام خانوادگی هالیوودی» شهرت پیدا کرد. این روش بعدتر برای شناسایی و معرفی ژانر وسترن هم استفاده شد و منتقدان با همین روش توانستند اجزای شاکله «ملودرام خانوادگی هالیوودی» را بشناسند و از این بونه، یک روش تحقیق موثر و کارآمد برای ادامه کار و پژوهش روی معنای ژانر سینمایی ملودرام به دست آمد. اولین تلاش‌های توماس السیسر^۱ در این راه بسیار موثر و راهگشا بود. او در نقدها و تفسیرهایی که در آن سال‌ها می‌نوشت واژه «ملودرام خانوادگی» را به شکلی معمول و فراوان استفاده می‌کرد و هم‌او بود که این عبارت و تعریف آن را به عنوان غایت معنای فرم سینمایی ملودرام پیشنهاد کرد. در عین حال برخی صاحب نظران معتقدند مطالبی که او در آن سال‌ها درباره «ملودرام خانوادگی هالیوودی» نوشته، در اصل به «ملودرام هالیوودی» نظر دارد و برای تشریح این ژانر مناسب است. اما بسیاری از پژوهشگران از کار او تاثیر گرفته و از جمله جفری نوول اسمیت^۲، لورا مالوی^۳ و چاک کلاین هانس^۴ او را در جستجوی معنای ملودرام ادامه دادند.

در دهه هشتاد بالاخره کلیات و اجزای یک ژانر خاص با نام «ملودرام خانوادگی هالیوودی» تصویب و مورد توافق همه قرار گرفت و نخستین مدل جامع ملودراماتیک، تنظیم و معرفی شد. عمده این کار را توماس شاتس^۵ با انتشار کتابی تحت عنوان «ژانرهای هالیوودی: فرمول‌ها، فیلمسازی و سیستم استودیویی»^۶ در سال ۱۹۸۱ به انجام رساند. او در کتابش ژانرهایی چون وسترن، فیلم‌های گنگستری،

1 Thomas Elsaesser

2 Geoffrey Novell-Smith

3 Laura Mulvey

4 Chuck Kleinhans

5 Thomas Schatz

فیلم‌های کارآگاهی، کمدی‌های خلبازی^۱، موزیکال و ملودرام خانوادگی را در بخش‌های جداگانه به دقت بررسی کرده بود. البته کار شاتس را باید نتیجه و برآیند یک رشته مطالعات و پژوهش مدام گروه عظیم کارشناسان، منتقدان، مورخین و پژوهشگرانی دانست که پیش از او روی تک به تک این ژانرها کار کرده بودند. او در زمان نگارش کتابش منابع و مواد اولیه کافی را برای این نتیجه‌گیری و دسته‌بندی در اختیار داشت و بی‌شک در اوایل دهه هشتاد ذهنیت او در مورد ژانر «ملودرام خانوادگی» به اندازه دیگر ژانرها نظیر وسترن، روشن و شفاف بود.

شاتس در بخش مربوط به ملودرام خانوادگی، تاریخچه روشنی از این ژانر را از زمان سینمای صامت تا دهه ۶۰ ردیابی و ارائه کرد. او از فیلم‌های دهه ۲۰ و آثار فیلمسازانی چون دیوید وارک گریفیث آغاز کرده و با گذر از دهه‌های حیات سینما در دهه ۳۰ به فیلم‌های فرانک بورزج^۲ و جان استال^۳ و در دهه ۴۰ به مکس اوفولس، وینست مینلی و داگلاس سیرک پرداخته بود. البته او هم عمده توجه و تمرکز خود را بر فیلم‌های ساخته شده در فاصله سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ گذاشته و ملودرام‌های خانوادگی این سال‌ها و به صورت خاص، آثار داگلاس سیرک و وینست مینلی ملاک کارش بودند. از فیلم‌های داگلاس سیرک: وسوسه باشکوه (۱۹۵۴)، همه آنچه مجاز است^۴ (۱۹۵۵)، نوشته بر باد^۵ (۱۹۵۶)، همیشه فردایی هست^۶ هست^۶ (۱۹۵۶)، فرشتگان آلوده^۷ (۱۹۵۸) و تقلید زندگی^۸ (۱۹۵۹) بودند و فیلم‌های

۱ Screwball comedy: گونه‌ای از کمدی که در سالهای رکود اقتصادی بسیار محبوب بود. (معادل فارسی از فرهنگ واژه‌های سینمایی)

2 Frank Borzage (1894-1962)

3 John Malcolm Stahl (1886-1950)

4 All That Heaven Allows

5 Written On The Wind

6 There's Always Tomorrow

7 The Tarnished Angels

8 Imitation Of Life

مینه‌لی تار عنکبوت^۱ (۱۹۵۵)، چای و همدردی^۲ (۱۹۵۶)، بعضی‌ها دوان‌دوان آمدند^۳ (۱۹۵۸) و خانه از راه‌تپه (۱۹۶۰).

فیلم‌های سیرک و مینه‌لی روی هم نیمی از فهرست فیلم‌های تحقیق شاتس را تشکیل می‌دادند و باقی فهرست متعلق به فیلم‌هایی چون شورش بی‌دلیل (۱۹۵۵) و بزرگتر از زندگی^۴ (۱۹۵۶) ساخته نیکولاس ری، پیتون پلیس^۵ (۱۹۵۷) و از تراس^۶ (۱۹۶۰) ساخته مارک رابسون^۷، شرق بهشت (۱۹۵۵) الیا کازان^۸، پیک نیک (۱۹۵۵) ساخته جاشوا لوگان^۹، گریه روی شیروانی داغ (۱۹۵۸) ساخته ریچارد بروکس^{۱۰}، زنده‌دل گوردون داگلاس^{۱۱} (۱۹۵۴) و غول جورج استیونس^{۱۲} (۱۹۵۶) بود.

البته در این فهرست فیلم‌های دیگری هم بودند؛ تابستان داغ طولانی (مارتین ریت^{۱۳}، ۱۹۵۶)، خیلی زیاد، خیلی زود (آرت ناپلئون^{۱۴}، ۱۹۵۸)، خانه تابستانی (دلمر دیوز^{۱۵}، ۱۹۵۹) و بوته خار (دانیل پتری^{۱۶}، ۱۹۶۰) که این فیلم‌ها با وجود شهرت کمتر، نقش مهمی در سیر تحول ملودرام داشتند. سپس شاتس فهرست بلند فیلم‌های خود را به چند خرده‌ژانر کاملاً مشخص و متمایز از یکدیگر تقسیم کرد:

-
- 1 Cobweb
 - 2 Tea And Sympathy
 - 3 Some Came Running
 - 4 Bigger Than Life
 - 5 Peyton Place
 - 6 From The Terrace
 - 7 Mark Robson (1913-1978)
 - 8 East Of Eden (By: Elia Kazan, 1909-2003)
 - 9 Picnic (Joshua Lockwood Logan III, 1908-1988)
 - 10 Cat On A Hot Tin Roof (By: Richard Brooks, 1912-1992)
 - 11 Young At Heart (By: Gordon Douglas, 1907-1993)
 - 12 Giant (By: George Stevens, 1904-1975)
 - 13 The Long, Hot Summer (By: Martin Ritt, 1914-1990)
 - 14 Too Much, Too Soon (By: Art Napoleon, 1920-2003)
 - 15 A Summer Place (By: Delmer Daves, 1904-1977)
 - 16 The Bramble Bush (By: Daniel Petrie, 1920-2004)

۱. ملودرام‌های عاشقانه بیهوا مانند فیلم‌های: همه آنچه مجاز است، پیتون پلیس، خانه تابستانی، تقلید زندگی
۲. ملودرام‌های خانواده‌های اشرافی مانند: گربه روی شیروانی داغ، تابستان داغ طولانی، نوشته بر باد، از تراس، خانه از راه تپه، غول
۳. فیلم‌های مردانه گریه‌دار مانند: شورش بی‌دلیل، شرق بهشت، چای و همدردی، بزرگتر از زندگی، تار عنکبوت

شاتس در این میانه و در طبقه‌بندی خود به این نکته هم توجه کرد که بر اساس درونمایه اصلی فیلم و ویژگی‌های مشخص شخصیت‌های آنها، بخش عمده‌ای از این فیلم‌ها را می‌توان به این شکل نیز دسته‌بندی کرد:

۱. الگوی آدم مزاحمی که متحول می‌شود
۲. الگوی جستجوی نوجوان ناآرام برای یافتن همسر/عاشق/پدر برتر
۳. ساکنین یک خانه به عنوان کانون فعالیت اجتماعی
۴. کارکردهای متفاوت و چندگانه ازدواج (که توامان برای رساندن معانی مربوط به آزادی و برابری جنسیتی و نیز نشان دادن محدودیت‌های اجتماعی و عرفی استفاده می‌شد).

در مطالعه شاتس روی این فیلم‌ها، بازگشت و توالی این عناصر نیز در ملودرام مورد توجه قرار گرفت:

۱. قهرمانان قربانی
۲. تضاد و تعارض بین نسل‌ها
۳. سادگی طرح قصه‌ها
۴. نقد اجتماعی پنهان (پنهان در لایه‌های زیرین فیلم)

همه این یافته‌ها در کنار یکدیگر تمامیت آن مدل اولیه و الگوی ابتدایی را برای «ملودرام خانوادگی هالیوودی» شکل داد و تنظیم کرد.

در کنار این همه باید توجه داشت که مباحث مطرح شده در مقاله شاتس، داگلاس سیرک را نه فقط در مقام یک نابغه چندوجهی، که به عنوان نمونه ازلی و ابدی فیلمساز ژانر ملودرام به عرصه نقد سینمایی معرفی کرد. اگرچه به ظاهر این نکته در تضاد با حرفی است که شاتس در همان کتاب در مورد سیرک نوشته و او را فیلمسازی توصیف کرده که: «تنها در سبک و روش خاص فیلمسازی خود با دیگر فیلمسازان ملودرام تفاوت‌های بنیادین دارد.» اما در ادامه، شاتس از تلاش ارزشمند سیرک در فیلم‌های دهه ۵۰ او برای شکل‌گیری و خلق ژانر ملودرام خانوادگی هالیوودی پرده برمی‌دارد. شاتس نشان می‌دهد که چگونه داگلاس سیرک در زمان اوج قدرت الگوهای کهنه و شناخته شده ملودرام و با استفاده از همین عناصر، ملودرام خاص خود را می‌آفریند و این اجزا را به شکلی بی‌سابقه در سینمای خود به کار می‌گیرد. به عنوان نمونه بایستی به شیوه خاص سیرک در راهبری احساسات و برانگیختن همدلی تماشاگران در فیلم‌هایش اشاره کرد که از منظری تازه و با روشی کاملاً متفاوت با اسلاف سینمایی او در این ژانر (و گاه متفاوت با تمامی کارگردانان تاریخ سینما) انجام می‌شد. او بر خلاف رویه معمول ملودرام‌های آن زمان پایان خوش را از فیلم‌هایش کنار گذاشت و با بدعت‌های اینچنینی به چنان جایگاهی دست یافت که سال‌ها بعد، شاتس هم در مقاله خود او را از حد یک نمونه متفاوت فراتر برده و در مقام نظریه‌پرداز اصلی ژانر ملودرام خانوادگی هالیوودی می‌نشانند. از نظر شاتس فیلم‌های سیرک نظیر همه آنچه مجاز است، نوشته بریاد و تقلید زندگی همگی تصویر تمام عیار و نمونه‌های کاملی از این ژانر هستند. به عقیده او آنچه این فیلم‌ها را از دیگر نمونه‌های مشابه آنها نظیر پیک نیک، غول و پیتون پلیس ممتاز می‌کند، نه فقط استفاده از همان درونمایه‌ها و عناصر بنیادین مشابه، که در اغراق و بزرگنمایی آنهاست. سبک سینمایی و درونمایه فیلم‌های سیرک و غنای آثار او باعث شده شاتس کاملاً در توضیح و تفسیر این فیلم‌ها غرق شود و بخش عمده‌ای از این بخش کتاب او هم در بحث درباره فیلم‌های سیرک گذشته است. او چنان از فیلم‌های سیرک و عناصر آن حرف می‌زند که گویی این ژانر خاص فقط به خاطر این آثار شکل گرفته و در این موضع از خاطر می‌برد که زمانی همین فیلم‌ها در

هالیوود به عنوان نمونه‌هایی متفاوت و خلاف عرف ملودرام موجود (در آن زمانه خاص) شناخته می‌شدند.

دوباره از یاد نبریم که کار عظیم شاتس در شناسایی و تشریح عناصر شاکله ملودرام خانوادگی در اوایل دهه هشتاد مرهون تلاش پیشینیان او و پژوهشگران سینمایی است، که این حرکت را از دهه هفتاد آغاز کرده بودند و کتاب او در حقیقت گردآوری، استنتاج و تثبیت نظریات و دیدگاه‌های منتقدانه نظریه پردازان قبلی بود. داگلاس سیرک و فیلم‌های دهه پنجاه او نیز نقش تعیین کننده‌ای را در شکل‌گیری و قوام نظریه بنیادین ژانر ملودرام خانوادگی داشتند. این اهمیت وقتی بیشتر آشکار می‌شود که می‌بینیم همین خرده ژانر (ملودرام خانوادگی) بعدها پایه و اساس شکل‌گیری نظریه جامع ژانر بزرگتری شده و نام کلی ملودرام را گرفته و در جای آن می‌نشیند.

آخر کار اینکه در مطالعات سینمایی، به مرور سعی شد تا یکی از زیرشاخه‌های ملودرام به عنوان معیار و مدل کلی این ژانر مطالعه شود. البته فیلم‌های مربوط به این خرده ژانر معیار، با آنچه در آن روزگار به اسم ملودرام رایج بود تفاوت‌های اساسی داشت چون از طرفی نظریه پردازان و منتقدان در فرآیند مطالعات و تحقیق خود به سمت ژانری رفته بودند که زمینه و بسترهای مساعدتری برای جولان و کار نظری آنها داشت. منتقدان در جستجوی خود و از منظرهای تازه‌ای چون روانکاوی مدرن، ایدئولوژی و فمینیسم از میان فیلمسازان و فیلم‌ها نمونه‌های مطالعاتی مورد علاقه خود را انتخاب کرده و با کار روی این مجموعه در نهایت به تعریف خاص خود از ملودرام رسیدند. بی شک اگر این انتخابها با نگاه متفاوتی انجام می‌شد، امروز مجموعه متفاوتی از فیلم‌ها را به عنوان نمونه‌های ملودرام می‌شناختیم و حتما تعریف دیگری از آن می‌داشتیم، اما فعلا کار روی این فرض از بحث ما خارج است. در این موضع به بررسی همان علایق و دیدگاههایی می‌پردازیم که در نهایت باعث شکل‌گیری تعریف ژانر «ملودرام خانوادگی» شده‌اند.

الگوی اولیه

اولین و بنیادی ترین مدل و نمونه ملودرام بیش از همه به مسئله درگیری و تنش های موجود در خانواده های قشر متوسط نظر داشت. گفتنی نیست که عمده این تنش ها بین نسل های متفاوت جریان پیدا می کرد. معمولاً قصه ها در فضاهایی اشرافی یا دست کم سطحی بالاتر از حد معمول زندگی جریان دارند اما با وجود پررنگ بودن دغدغه ها و ملاحظات اجتماعی در این قصه ها، تضاد و تعارض اصلی برپایه احساسات اولیه و شخصی بنا می شود. برای مثال در غول شخصیت جت رینک، بابازی جیمز دین^۱ در تمامی طول فیلم به زندگی قهرمان فیلم جوردن بندیکت، بازی راک هادسن^۲ رشک برده و در حسدی دائمی غوطه می خورد. او تمنای دستیابی بر تمامی چیزهای خوبی را دارد که در زندگی جوردن بندیکت وجود دارند؛ مزرعه، گاوداری، خانواده و دختر زیبای جوردن همگی حسادت او را برمی انگیزند. حتی فوران ناگهانی نفت از زمین کوچک ریت و یک شبه میلیونر شدنش هم این خلا را پر نمی کند. ریت همه زندگی بندیکت را می خرد ولی در نهایت قصه اش در تلخکامی و اعتیاد به الکل بسته می شود، در حالیکه در سوی دیگر قصه، بندیکت با تمام مشکلات توانسته خانه و خانواده خود را حفظ کند. باید در نظر داشت که این قصه در میانه لایه های متعدد خود انتقادی صریح و گزنده را از نظام سرمایه داری (و به صورت خاص از صنعت نفت) و تبعیض نژادی شدید مطرح کرده و به این بیماری های اجتماعی هم تاخته است. خانواده بندیکت در تمام فیلم تقلا می کنند تا در برابر هجوم این دو دشمن خطرناک (تبعیض نژادی و چرخه خرد کننده سرمایه داری) وحدت خود را حفظ کنند و این تازه غیر از نیرویی است که از سوی جت رینک بر آنها وارد می شود. رینک در این قصه به صورت متوالی در چهره نماینده سرمایه داری و نمونه همان تبعیض های نژادی که گفتیم جلوه می کند. چالش و مشقت عظیم این خانواده در این است که بتوانند احساسات و احترام متقابل را در درون خانه گرم خود، در برابر هجوم این نیروهای ویرانگر اقتصادی و

1 James Byron Dean (1931-1955)

2 Rock Hudson (1925-1985)

اجتماعی همچون گذشته حفظ کرده و به همان میزان در مقابل نیروی منفردی چون رینک که همه آن نیروها را یکجا در خود دارد، مقاومت کنند.

الگوی «ملودرام خانوادگی هالیوودی» از سویی بر پایه قهرمان اصلی آن استوار شده و معنا می‌یابد. این قهرمان بار اصلی محبوبیت فیلم را به دوش کشیده و عموم تماشاگران با او همذات‌پنداری می‌کنند. از این منظر می‌توان گفت که تماشاگر برای این به سالن می‌آید که ترس‌ها و دغدغه‌های خود را در سیمای قهرمان ملودرام دیده و از این رهگذر تسکینی برای این اضطراب‌ها بیابد. این قهرمان در اغلب موارد قربانی اصلی قصه هم هست و در داستانهای مختلف در چهره پسر، دختر یا مادر ظاهر می‌شود، اما تقریباً هیچوقت پدر نیست. این نکته مهمی است که در این فیلم‌ها شخصیت پدر کمترین همذات‌پنداری را برمی‌انگیزد و البته بیشتر اوقات غایب یا مرده است. در این میان نمونه‌های کلاسیک پدرانی که مشقت و مرگ را بر پسران خود روا می‌دارند در فیلم‌های شرق بهشت (با بازی ریچارد ماسی^۱ در نقش پدر) و گربه روی شیروانی داغ (با بازی برل ایوز^۲ در نقش پدر بزرگ) قابل بررسی و توجه‌اند. در برخی ملودرام‌های خانوادگی تضاد و تعارض اصلی در یک موقعیت روانی خاص چهره می‌کند. در چنین فیلم‌هایی تماشاگر از طریق بازیابی شباهت‌های قصه با تجربیات زندگی خانوادگی خودش قصه را می‌پذیرد و با آن ارتباط برقرار می‌کند. عناصر و مصداق‌های سرکوب‌های فرویدی در این قصه‌ها به شکل بیماری‌های رایج و معمول در جامعه نظیر هیستری، عقده ادیپ، ناتوانی، افسردگی و اعتیاد به الکل جلوه‌گر می‌شوند. (السیسر، ۱۹۷۲)^۳ جالب اینکه درونمایه بازگشت شخصیت سودایی و سرکوب شده این فیلم‌ها، در برش یا شکست روند منطقی روایت فیلم

1 Raymond Massey (1896-1983)

2 Burl Ives (1909-1995)

۳ کتابنامه: ۶ این مقاله نخستین بار در همان سال ۱۹۷۲ در مجله مونوگرام منتشر شده، اما به‌مانند مقاله پانویس بعدی، به دلیل قرار گرفتنش در میان مقالات کتاب گلدیل (کتابنامه: ۱) معمولاً به آنجا ارجاع داده می‌شود.

جلوه کرده است. (نول اسمیت، ۱۹۷۷)^۱ در چنین لحظه‌های خاصی انگار واقعیت فیلم یک آن سقوط می‌کند و این لحظه را می‌توان تحت عنوان صحنه دیوانگی و هذیان در فیلم مشخص کرد. میزانسن سینمایی این صحنه‌ها معمولاً نمادین و سمبلیک شده و بار روانی آنها با موسیقی آزاردهنده و سرگیجه‌آوری تشدید می‌شود. نمونه درشت و روشن این پدیده را می‌توان در جایی از فیلم شورش بی‌دلیل سراخ گرفت: در جایی از فیلم که جیم استارک با بازی جیمز دین تابلوی پرتره مادرش را با لگد پاره می‌کند. این اتفاق بلافاصله بعد از صحنه‌ای است که جیم استارک با پدرش درگیر شده و مادر ضمن سوا کردن آنها، جیم را کشیده و به سوئی رانده است. خراب کردن پرتره مادر در صحنه‌ای که استارک از خانه بیرون می‌زند، به شکلی نمادین میل او را به زدن و حتی کشتن مادرش به تماشاگر القا می‌کند. از طرفی قرار گرفتن این تابلو روی زمین و در مسیر خروج جیم به اندازه کافی غیرعادی هست که برای تماشاگر سوال ایجاد کند و در ذهن او باقی بماند. در حقیقت این تابلو به عمد و برخلاف روال منطقی فیلم و واقعیت، در روی زمین به در تکیه داده شده تا جیم عاصی و عصبانی موقع خروج از خانه به آن لگد بزند و از این راه تنش و دژمنشی این نوجوان غیرعادی را به شکلی نمادین نمایش دهد. برای رسیدن به این لحظه، روالی کاملاً مغایر با بافت معمول فیلم اتخاذ شده و حتی شکل استفاده از ابزار صحنه هم، نسبت به دیگر صحنه‌های فیلم فرق کرده است. کاربرد حوادث، وقایع نمایشی و تعلیق در تمامی ژانرهای ملودرام اهمیت خاص خود را دارد و این صحنه از شورش بی‌دلیل یکی از مهم‌ترین و درخشانترین نمونه‌های هم‌آمیزی این عناصر و کارکرد صحیح آنها در کنار هم است. موسیقی همیشه برای تاکید روی بار احساسی صحنه‌ها، ایجاد یک نوع نظام تقطیع حسی و بالابردن تضاد روانی و احساسی در روال قصه استفاده می‌شود. در این صحنه‌ای هم که گفتیم، کارکرد موسیقی در جهت اغراق در اتفاق، نمایشی‌تر کردن واقعه و در نتیجه غیرواقعی نمودن آن تا سرحد امکان نمود داشته است.

دیگر شاخصه ملودرام خانوادگی، تمایل بی حد و حصر فیلم‌های این ژانر برای رسیدن به پایان خوش در قصه‌هاست. حتی اگر وقوع چنان حوادثی و جور شدن همه چیز به آن شکل در عالم واقع ناممکن یا بسیار دشوار به نظر برسد. بی گمان فرجام‌های خوش در فیلم‌های داستانی رایج و معمول تمامی دوره‌ها یک عنصر اصلی و لازم بوده و همین نکته هم باعث شده که جواز استفاده این عنصر در ملودرام پیشاپیش صادر شده باشد. در مواردی هم که به هیچ‌شکلی نمی توان گره‌گشایی رضایت‌بخشی در روایت منطقی ایجاد کرد، حل این مشکل به متن و گفتار فیلم سپرده می‌شود. پرگویی و انفجار کلام در این موضع آنقدر غیرعادی و بی‌منطق است که به هیچ ترتیبی نمی‌توان آن را توجیه کرد. علاوه بر این، پایان‌های تحمیلی این فیلم‌ها تناقض و تضاد ایدئولوژیکی را در ذات ژانر ملودرام آشکار می‌کنند که در موقعیت‌های دیگر همیشه پوشیده و پنهان مانده است. جفری نوول اسمیت در مقاله مهمی که اواخر دهه هفتاد درباره ملودرام نوشت به این تناقض پرداخته و آنرا چنین توضیح می‌دهد: «...اهمیت و ارزش ملودرام اتفاقاً در همین تناقض ایدئولوژیکی آن نهفته است. ملودرام نمی‌تواند به مشکلات و گره‌های وقایع در عالم واقعیت و حتی در آینده عالی و رویایی خود سروسامان بدهد. در این موضع است که ملودرام به پایان باز روی می‌آورد. یعنی در همان جایی که معمولاً دیگر فیلم‌های هالیوود قصه خود را بالاخره به سرانجامی می‌رسانند، ملودرام یک فضای جدید می‌گشاید و همین، نقطه قوت این ژانر است.» (نوول اسمیت ۱۹۷۷)

بررسی چند نمونه: شکوفه‌های پرپر، استلا دالاس و شورش بی دلیل
الگوی اولیه ملودرام آنچنان منعطف بود که می‌شد از طریق آن مجموعه‌ای کاملاً متفاوت و رنگارنگ از فیلم‌ها را زیر عنوان ملودرام دسته‌بندی کرد. برای روشن‌تر شدن این بحث کافی است سه فیلم کاملاً متفاوت را از دوره‌های مختلف تاریخ هالیوود در نظر بگیریم: شکوفه‌های پرپر (۱۹۱۹)، استلا دالاس (۱۹۳۷) و شورش بی دلیل (۱۹۵۵). این سه نمونه از همه جهت با یکدیگر متفاوت‌اند اما خواهیم دید چگونه باوجود این تفاوت‌ها می‌توان آنها را بر الگوی اولیه ملودرام منطبق کرد.

منتقدان بزرگی در طول این سال‌ها به بررسی وجوه مختلف این آثار به عنوان نمونه‌های ملودرام پرداخته و مورخان و پژوهشگران سینمایی هم در مورد آنها بسیار نوشته‌اند. در مورد تفاوت فاحش این فیلم‌ها با یکدیگر همه‌چیز روشن است؛ تفاوت آنها از شکل و شیوه بازیگری آغاز شده و تا تکنیک فیلمبرداری و حتی اندازه کادر آنها ادامه دارد. شکوفه‌های پرپر و استلا دالاس هر دو سیاه‌وسفید فیلمبرداری شده‌اند اما شورش بی‌دلیل‌رنگی و عریض^۱ بوده و از این نکات فنی که بگذریم درونمایه قصه هر کدام از این فیلم‌ها هم نقاط ثقل متفاوتی دارد. در شکوفه‌های پرپر دغدغه اصلی روی موضوع نژاد و اختلاط قومی و دورگه‌ها می‌چرخد و در استلا دالاس مسئله طبقات اجتماعی و کشاکش معمول بین آنها، پایه شکل‌گیری قصه است. در شورش بی‌دلیل شورجوانی و سرکشی درمقابل عرف اجتماعی درونمایه اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد. با تمام این احوال الگوی بنیادین و مدل اولیه ملودرام خانوادگی هالیوودی این امکان را می‌دهد که هر سه این فیلم‌ها را بتوانیم در کنار هم و عضوی از یک گروه بدانیم و آنها را به عنوان بخشی از بدنه ملودرام خانوادگی بررسی کنیم. بررسی این فیلم‌ها با در نظر گرفتن این الگوی بنیادین، نقاط تشابه کلیدی را در بطن هر کدام آشکار می‌کند که با بررسی آنها در نهایت می‌توان به ریشه یکسان این فیلم‌ها رسید. (یادداشت ۳)

اولین نکته اینکه در تمام این فیلم‌ها تضاد و تعارضی در بطن یک خانواده و به صورت خاص در بین نسل‌های متفاوت آن خانواده مطرح می‌شود. در شکوفه‌های پرپر قصه در اواخر قرن نوزده و در میانه خانواده‌ای تهیدست در منطقه لایم‌هاوس لندن رخ می‌دهد. در این فیلم داندل کریسپ^۲ نقش بتلینگ باروز، یک مشرتن حرفه‌ای لابیالی را بازی می‌کند که همسرش را از دست داده و با دخترک نحیف و مظلومش، لوسی با بازی لیلیان گیش^۳ زندگی می‌کند. بدرفتاری و خشونت روح بتلینگ که هرازگاه لوسی را به باد کتک می‌گیرد، زندگی را چنان بر این دختر

1 Wide Screen

2 Donald Crisp (1882-1974)

3 Lillian Gish (1893-1993)