Iconography of the Black Comedy Subgenre in Martin McDonagh's films[1]

Vahid A. Moosavi (Author Corresponding)[2], Mohadeseh Behrad[3]

Abstract

The subgenre of black comedy employs shocking and grotesque imagery to expose the absurdity and inherent destructiveness of human-constructed systems. Adopting a multidisciplinary theoretical framework that synthesizes philosophical, sociological, and psychoanalytic perspectives, the research investigates how McDonagh's distinctive visual style and narrative strategies construct a sophisticated black comedy aesthetic that simultaneously shocks, amuses, and provokes profound existential reflection. Key dimensions analyzed include violence and taboo subjects, or graphic yet humorous depictions of murder, automation and dehumanization, or mechanical, detached responses to trauma, the uncanny and the forbidden, or disruptions of normality, carnivalesque grotesque realism, or exaggerated bodily decay, disfigurement, monstrous and bizarre figures, or characters embodying moral or physical corruption, masks and false identities, mental and physical health struggles, death-centric narratives, or existential futility, and surrealism and absurdism, or illogical yet meaningful chaos. The study reveals that McDonagh's films consistently visualize the iconography of black comedy through absurdism and existential meaninglessness, social alienation and rejection, unresolved or unhappy endings, and taboo subjects and death obsession. the study conducts an iconographic analysis of recurring visual motifs across McDonagh's oeuvre, identifying and categorizing the key pictorial elements that constitute his black comedy vocabulary. These motifs are organically reflected in the visual elements of his works and, through the use of masks, puppets, ghosts, and automaton-like behaviors, convey the concept of the uncanny to the audience. Additionally, the prominent presence of grotesque elements in these works is evident. The depiction of mutilated and deformed bodies on the verge of collapse starkly illustrates the contrast between life and death, beauty and ugliness, evoking conflicting emotions in the audience and creating a dual experience of pleasure and disgust. Elements of the carnivalesque are also visible in McDonagh's works, where social norms are subverted and transgressive behaviors are displayed, offering a temporary escape from the constraints of everyday life. Another noteworthy aspect in these films is the blurred boundaries between the human and the non-human. Animals such as dogs and donkeys not only play symbolic roles but also occasionally appear as creatures with human emotions, forming deep connections with the main characters. This approach, by erasing traditional boundaries between the animate and the inanimate, invites the audience to reconsider the definition of humanity and its place in the world. Finally, death, as one of the central themes of black comedy, plays a pivotal role in McDonagh's works. Using various rhetorical devices such as understatement, exaggeration, and hyperbole, he portrays issues like suicide, murder, and the display of corpses and death—not merely in a tragic light but as a source of black comedy and an opportunity to reflect on the meaning of life and human mortality. Through close readings of key sequences across all five films, the research shows how McDonagh's visual style evolves while maintaining core black comedy principles. The findings demonstrate McDonagh's systematic use of these elements, creating a distinctive visual identity in his films that validates the effectiveness of auteur-focused iconographic theory for analyzing black comedy in cinema.

Keywords: Subgenre, black comedy, iconography, iconology, Martin McDonagh

شمایل‌نگاری زیرژانر کمدی سیاه در فیلم‌های مارتین مک‌دونا[4]

[1] This article is derived from the second author's thesis research, titled: "Study of Visual Storytelling in Martin McDonagh's Dark Comedy Films", which was supervised by the first author at Iran University of Art.

[2] (Corresponding Author): Assistant Professor, Art Research, Department of Animation and Visual Effects, Faculty of Digital Arts, IRIB University, Tehran, Iran. E-mail: vahid.moosavi@iribu.ac.ir

[3] Master of Cinema, Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran. E-mail: mhdsbehrad@gmail.com

[4] مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه ارشد نگارنده دوم با عنوان «مطالعه‌ی داستان‌گویی بصری در فیلم‌های دارک‌کمدی مارتین مک‌دونا» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

وحیداله موسوی[1] محدثه بهراد[2]

چکیده

زیرژانر کمدی سیاه با ایجاد تأثیرات شوکه‌کننده‌ی بصری، ماهیت مهمل و ویرانگر نظام‌های برساخته‌ی بشر را آشکار می‌کند. این مقاله با تکیه بر شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به بررسی دو بُعد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی مؤلفه‌های کمدی سیاه در پنج اثر مارتین مک‌دونا می‌پردازد. در این راستا، نویسندگان با تبیین مفهوم و ابعاد زیرژانر کمدی سیاه و اتکا به نظریه‌های مانعه‌الجمع در این حوزه، ابتدا مفاهیم و عناصر کلیدی این زیرژانر را استخراج کرده و سپس نمودها یا شمایل‌نگاری سینمایی این عناصر را در نمونه فیلم‌ها شناسایی می‌کنند. با استفاده از مدلی نظری که شامل مفاهیم فلسفی، جامعه‌شناختی و روانکاوانه است، بُعد شمایل‌شناسانه‌ی این زیرژانر تبیین خواهد شد که مهم‌ترین مؤلفه‌های آن عبارت‌اند از: نمایش خشونت و مسائل تابو، اتوماسیون، امر غریب و تابو، کارناوالسک/تصویرکردن گروتسک‌وار بدن/رئالیسم گروتسک، موجودات زشت‌منظر و عجیب، ظاهرها و عملکردهای افراطی، ماسک‌ها، مشکلات سلامت، مرگ‌محوری، و عناصر سوررئالیسم و ابزوردیسم. یافته‌ها نشان می‌دهند که فیلمساز موفق می‌شود بُعد شمایل‌نگارانه‌ی ویژگی‌های کلیدی کمدی سیاه، از جمله ابزوردیسم، گروتسک، بی‌معنایی جهان، طردشدگی، پایان‌های ناخوشایند، مسائل تابو و مرگ‌محوری را به تصویر بکشد. او با بهره‌گیری از ابزارهای بلاغی گوناگون مانند خُردنمایی، اغراق و بزرگنمایی، عناصر گروتسکی مانند بدن‌های مثله‌شده و ازریخت‌افتاده‌ی در معرض فروپاشی و مرزهای مبهم بین انسان و ناانسان را به نمایش می‌گذارد.

واژگان کلیدی: زیرژانر، کمدی سیاه، شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی، مارتین مک‌دونا

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1] (نویسنده مسئول): استادیار، پژوهش هنر، گروه پویانمایی و جلوه‌های بصری، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران. E-mail: vahid.moosavi@iribu.ac.ir

[2] کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail:mhdsbehrad@gmail.com

مقدمه

ژانر کمدی به دلیل چندلایگی، نقد جامعه و به سخره گرفتن حماقت‌های بشر و به‌طور کلی ظرفیت‌های قابل‌توجه‌اش برای نفوذ در ژانرهای دیگر از جایگاه مستحکمی در سلسله مراتب ژانرها برخوردار است. عموماً این ژانر بر بی‌کفایتی انسان، شکاف بین امر ایده‌آل و امر واقعی و ایجاد خنده تمرکز می‌کند. به عبارت دیگر، کشمکش اصلی در این ژانر بر ناهمخوانی شدید بین ماهیت واقعی و ساختگی فرد در جامعه بنا می‌شود ودرنتیجه امکان هنجارشکنی و شمایل‌شکنی را بیش از هر ژانر دیگری فراهم می‌کند. از منظری می‌توان کارکرد آن را نابودی ارکان دروغین جامعه و درنتیجه بازسازی و به‌سازی جامعه دانست. کمدی با نادیده‌گیری اصل علیّت، مشروعیت‌بخشی به امور نابهنجار و خرق عادت، واژگون‌سازی ساختار داستانی و کلیشه‌های مرسوم اجتماعی و فرهنگی، استفاده از شیرین‌کاری‌ها (اعمالی مضحک بدون استفاده از زبان و کلام)، لطیفه‌ها، عبارات طنزآمیز و کنایی، و رویدادهای کمیک باعث ایجاد تقابل بین جهان واژگون کمدی با دنیای بیرون و تجربه‌ی زندگی روزمره‌ی مخاطب می‌شود (موسوی، شهبا، ۱۴۰۱، ۷۵).

ژانر کمدی مانند هر ژانر دیگری از زیرمجموعه‌ها یا زیرژانرهایی تشکیل شده است. بنا به تعریف، «زیرژانر به دسته‌های متمایز و تقریباً مانا در یک ژانر اطلاق می‌شود» (Bordwell, Thompson, 2013, 331). زیرژانرها با حفظ برخی خصوصیات کلی ژانر اصلی یا کلان‌ژانر مرتبط‌شان، برخی مؤلفه‌های خاص و متمایزکننده نیز دارند.[۱] در میان زیرژانرهای گوناگون کمدی، کمدی سیاه[۲] با به سخره‌گرفتن نهادها یا تشکیلاتی مانند روان‌شناسی و مذهب و نظامی‌گری که بر خردورزی تأکید می‌کنند، با برجسته‌سازی مرگ و ویرانی و درنتیجه واکنش شدید به باورها و آیین‌های انعطاف‌ناپذیر جامعه و ایجاد تأثیرات شوکه‌کننده‌ی بصری، بیش از سایر زیرژانرهای کمدی بر مضامینی مانند تصادف، حضور فراگیر مرگ، پوچی زندگی و انسان به‌عنوان هیولا و حیوان تأکید می‌کند. ازاین‌رو، این زیرژانر ذیل کمدی والا[۳] قرار می‌گیرد. برخلاف کمدی پست[۴] که در آن هیچ کشش متفکرانه‌ای وجود ندارد و صرفاً به خنده‌آفرینی و شوخی‌ها و طنز بزن‌بکوب و کنش‌های دلقک‌وار تکیه می‌کند، کمدی والا خنده‌ای متفکرانه برمی‌انگیزد و مخاطبان از کنش فاصله می‌گیرند تا به حماقت‌ها و رفتارهای متظاهرانه‌ی بشر بخندند.

آثار سینمایی مارتین مک‌دونا[۵] را می‌توان نمونه‌های متمایزی از کمدی سیاه محسوب کرد. او در آثارش موضوعاتی همچون مرگ، خشونت و بحران‌های اخلاقی را مطرح می‌کند که نه‌تنها موجب اندیشیدن و تأمل درباره‌ی واقعیت‌های تلخ زندگی می‌شود بلکه امکان برداشت‌های پیچیده و چندگانه‌ای را فراهم می‌آورد. نویسندگان این مقاله می‌کوشند با تبیین عناصر و مفاهیم زیرژانر کمدی سیاه، به این مسئله بپردازند که مک‌دونا چگونه با بهره‌گیری از مفاهیم زیربنایی کمدی سیاه، شمایل‌نگاری این زیرژانر را در آثارش ترسیم می‌کند. بدین منظور، ابتدا به تبیین تفاوت‌های ژانر کمدی به‌عنوان یک کلان‌ژانر و کمدی سیاه به‌عنوان یک زیرژانر خواهیم پرداخت. سپس، با تکیه بر نظریه‌ی شمایل‌نگاری و آرای برخی نظریه‌پردازان برجسته در حوزه‌ی کمدی، مفاهیم و عناصر زیرژانر کمدی سیاه را شناسایی کرده و نحوه‌ی نمود یا شمایل‌نگاری آن را در پنج اثر سینمایی مک‌دونا شامل *ششلول*[۶] (۲۰۰۴)، *در بروژ*[۷] (۲۰۰۷)، *هفت روانی*[۸] (۲۰۱۲)، *سه بیلبورد خارج از ابینگ میسوری*[۹] (۲۰۱۷) و *بنشی‌های اینیشرین*[۱۰] (۲۰۲۲) تبیین خواهیم کرد.

روش‌شناسی پژوهش

در این مقاله از رویکرد شمایل‌نگاری ژانری استفاده می‌شود. شمایل‌نگاری روندی است که فیلم‌های ژانری به‌شکل روایتی و دیداری رمزگذاری می‌شوند.[۱۱] به گفته‌ی اد باسکام[۱۲] آنجاکه سینما رسانه‌ای دیداری است، معیارهای متمایز و مشخص آن را باید بر روی پرده جست‌وجو کرد. هرچند «در بررسی فیلم‌ها نباید عناصر دیداری را تنها عناصر تعیین‌کننده تلقی کرد چراکه سینما صرفاً یک هنر دیداری نیست... اما صفات ویژه‌ی تعیین‌کننده و اساسی ژانر سینمایی، دیداری است» (باسکام، ۱۳۶۹، ۱۶۳). از نگاه او، شکل بیرونی حاوی قراردادهای معین دیداری یا شمایل‌ها یا گروه وسیعی از اشیای گوناگون فیزیکی تکرارشونده

با کارکردی دیداری است. او معتقد است می‌توان شکل بیرونی و قراردادهای دیداری و سایر قراردادها را در ژانرهای دیگری نیز محک زد تا به تناسب یا مغایرت مضمون (شکل درونی) با طرح‌های دیداری (شکل بیرونی) پی برد.

از مزایای نظریه باسکام، یکی توجه به ویژگی‌های فرمی خاص رسانه سینما برای ایجاد تمایز بین این رسانه و سایر رسانه-هاست. باوجوداین، کمبود مصداق‌ها و نبود قابلیت تعمیم‌پذیری از جمله چالش‌های جدی این نظریه است. اگرچه به نظر می‌رسد برخی ژانرها مانند وسترن و گنگستری ساختارهای نحوی و معنایی باثباتی دارند و درنتیجه برای تحلیل شمایل‌نگاری مناسب‌اند، ژانرهایی مانند زندگینامه‌ای، درام رمانتیک و فیلم مشکل اجتماعی مشخصه‌های تصویری معرف ندارند. از سوی دیگر، این نظریه نقش مؤلف را در شکل‌گیری ژانر نادیده می‌گیرد. حتی در مورد ژانرهایی مانند وسترن که شمایل‌نگاری مستحکمی دارند، کارگردان یا مؤلف در تعامل با موقعیت‌های کلیدی و ذخیره‌ای و نیز انتظارات مخاطب باعث گسترش ژانر و افشای ایدئولوژی زمانه می‌شود. کارگردان از موقعیت‌های کلیشه‌ای بهره می‌برد تا در چارچوب سبک شخصی، معنایی متفاوت به موقعیت‌ها بدهد. همان‌گونه که ریچارد کالینز[۴] اشاره می‌کند موقعیت‌های ذخیره‌ای ژانرها یا عناصر خاص و ویژه‌ی آن‌ها «ذاتاً معنادار نیستند» (Collins, 1976, 159). همچنین، ساختارهای کهن‌الگو و اسطوره‌های تاریخی و مکان‌های تکراری نیز چندان دقیق نیستند که باعث شکل‌گیری یک ژانر خاص شوند. لباس‌ها و اسباب صحنه صرفاً نشانه‌های محدوده‌ی زمانی و جغرافیایی فیلم محسوب می‌شوند. از این حیث، این مقاله برای تحقق اهداف و پاسخ به پرسش اصلی خود از یک‌سو بر نظریه‌ی شمایل‌نگاری تکیه می‌کند و از سوی دیگر می‌کوشد کاستی‌های آن را با توجه به تصمیمات و راهکارهای تصویری خلاقانه‌ی مک‌دونا تعدیل کند.

پیشینه‌ی پژوهش

از میان پژوهش‌هایی که به کمدی سیاه در سینما پرداخته‌اند، می‌توان به پایان‌نامه‌ی *جنبه‌های ارتباط دیداری در انیمیشن بزرگسال با رویکرد شناخت کارکرد مفهومی عناصر محوری ژانر کمدی سیاه در مجموعه‌های تلویزیونی منتخب* اشاره کرد. شاهوردیان (۱۴۰۱) می‌کوشد با شناسایی و مطالعه‌ی ویژگی‌ها و تأثیر جنبه‌های دیداری در چند مورد مطالعاتی از مجموعه‌های تلویزیونی انیمیشن بزرگسال، مفاهیم خاص کمدی سیاه را شناسایی کند. اگرچه نویسنده از مجموعه‌ای از نظریه‌ها و مفاهیم مرتبط با نشانه‌شناسی تصویر، کمدی سیاه و رویکرد شناختی استفاده کرده، اما هیچ مدل مفهومی واحدی از آن‌ها استخراج نکرده است. از سوی دیگر، در متن این پژوهش بارها از واژه‌ی ژانر کمدی سیاه نام برده شده است که حاکی از عدم توجه به تقسیم‌بندی‌های ژانری کمدی به‌مثابه‌ی یک ژانر و زیرژانرهای متعدد آن نظیر هزل، پاردی و کمدی سیاه است. همچنین، گسستی بین نظریه و تحلیل وجود دارد که ناشی از عدم شکل‌گیری الگویی کلی و کاربردی برای بررسی مصداق‌ها در نمونه‌های گزینش‌شده است.

از معدود پژوهش‌هایی که بر کمدی سیاه در آثار مک‌دونا تمرکز کرده‌اند، می‌توان به مقاله‌ی *تبیین دلیل شوربختی در بنشی‌های اینیشیرین مک‌دونا بر مبنای «وضع بشر» آرنت* اشاره کرد. شایگان‌فر (۱۴۰۳) بر اساس اندیشه‌های هانا آرنت به بررسی علل تبدیل زیبایی‌های اولیه‌ی فیلم *بنشی‌های اینیشرین* به تاریکی و ناخرسندی در پایان آن می‌پردازد. نویسنده نتیجه می‌گیرد که فقدان مفاهیم زحمت، کار و عمل منجر به شوربختی و تلخی در داستان منجر می‌شود و غیاب عمل باعث ایجاد تاریکی و ناامیدی در جهان انسانی می‌گردد. این مقاله به‌دلیل محدودیت روش‌شناختی دچار دیدگاهی تنزل‌گرا است تا جایی که فیلم مورد برررسی را صرفاً به مثالی برای نظریه تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر، شواهد فیلمی صرفاً به شیوه‌ای قابل‌پیش‌بینی در راستای تأیید نظریه‌ای فلسفی به کار گرفته می‌شوند بدون این‌که ویژگی رسانه سینما مورد توجه قرار بگیرد. بی‌اعتنایی به فرم سینمایی و ابهام در روش تحلیل متن، استقلال زیبایی‌شناختی، تاریخی و کمدی سیاه مستتر در نمونه‌ی مورد بررسی را به حاشیه می‌راند. بنابراین، با توجه به نمونه‌های فوق، به نظر می‌رسد اقدامی برای شناسایی عناصر دیداری یا شمایل‌نگاری این زیرژانر در سینما، و خصوصاً آثار مک‌دونا، صورت نگرفته است.

اهداف و پرسش‌های پژوهش

هدف نخست این پژوهش تبیین الگویی منسجم برای شناسایی ابعاد شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری زیرژانر کمدی سیاه است. هدف دوم این پژوهش شناسایی و تحلیل نمودهای سینمایی این دو بُعد با تکیه بر آثار سینمایی مارتین مک‌دوناست. در این راستا، این پژوهش می‌کوشد به دو پرسش زیر پاسخ دهد:

- چگونه می‌توان با تلفیق نظریه‌های گوناگون، الگویی منسجم و متمایز را مبتنی بر دو بُعد شمایل‌شناسی و شمایل-نگاری زیرژانر کمدی سیاه تبیین کرد؟
- چگونه عناصر شمایلی زیرژانر کمدی سیاه در آثار سینمایی مارتین مک‌دونا نمود می‌یابند؟

مبانی نظری

در بخش نظری این مقاله، برای تبیین مفهوم کلی زیرژانر کمدی سیاه، به مقایسه‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌های آن و کلان‌ژانر کمدی خواهیم پرداخت. سپس، با تکیه بر سنتزی از آرای سه نظریه‌پرداز (برگسون، فروید و باختین)، مؤلفه‌های شمایل‌شناسانه‌ی این زیرژانر را تبیین خواهیم کرد.

قیاس کلان‌ژانر کمدی و زیرژانر کمدی سیاه

نقطه‌ی آغازین بحث درباره‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌های بین کلان‌ژانر کمدی و سایر ژانرها را می‌توان بر نظریه‌ای از توماس شاتز[۴] بنا کرد که معتقد است برخلاف ژانرهای نظم اجتماعی[۵] (مانند وسترن و گنگستری) که در آن‌ها «کشمکش خشونت‌آمیز اجتماعی در مکانی آشنا بر اساس نظام قوانین و قواعد رفتاری معین اجرا می‌شود»، ژانرهای ائتلاف[۶] (مانند موزیکال، ملودرام خانوادگی و زیرژانرهای کمدی اسکروبال و رمانتیک) معمولاً دارای دو قهرمان (زوجی عاشق) یا قهرمانان جمعی (خانواده) در موقعیتی متمدن هستند. در این نوع ژانرها «کشمکش‌ها و درگیری‌ها برای کنترل محیط نیست، بلکه چالش اصلی بین دیدگاه‌ها یا نگرش‌های شخصیت‌های اصلی و اجتماع بزرگ‌تر است» (موسوی، شهبا، ۱۴۰۱. ۳۶). اگرچه در نظریه‌ی شاتز، کاستی‌هایی همچون نادیده‌گیری چرخه‌های ژانری و وضعیت‌های پیوندی و به‌طور کلی نبود قابلیت تعمیم‌پذیری وجود دارد، پژوهشگر دیگری نیز همین دیدگاه را درباره‌ی کمدی بیان کرده است. «اگرچه کمدی ممکن است نظام موجود را به چالش بکشد، اما درنهایت روایت‌هایی مثبت درباره‌ی افرادی است که با غلبه بر عیب‌های شخصی خود، به تعامل با جامعه پرداخته و با آن ادغام می‌شوند» (Connard, 2005, 4) به عبارت دیگر، هدف شخصیت کمدی ادغام با جهان پیرامون است. اختلالات و هنجارشکنی‌هایی در مسیر داستان اتفاق می‌افتد که شخصیت کمدی را برای هم‌سویی با جامعه به تنگنا می‌اندازد، هرچند درنهایت او با غلبه بر ضعف‌های خود به نظم اجتماعی بازمی‌گردد.

اما زیرژانر کمدی سیاه برخلاف برخی زیرژانرهای کمدی ذیل ژانرهای موسوم به ائتلاف قرار نمی‌گیرد. شخصیت کمدی سیاه با پذیرش عقاید نامتعارف و ممنوعه شروع به تغییر می‌کند اما دیگر نمی‌تواند با جامعه ادغام شود چراکه جامعه او را پس می‌راند و این جدایی از جهان پیرامون به بحرانی وجودی و وضعیتی معناباخته (ابزوردیسم) منجر می‌شود. برخلاف کلان‌ژانر کمدی برای ایجاد تغییر و وضعیت‌های هرج‌ومرج خنده‌دار موقتی، زیرژانر کمدی سیاه حول جدایی‌ها و تعارض‌های پایدار با هنجارهای اجتماعی می‌چرخد. این زیرژانر ماهیت منطق‌ناپذیر و ویرانگر نظام‌های اجتماعی را برملا می‌کند. اعضای جامعه با اعتقاد راسخشان به نظام قادر نیستند به ماهیت پوچ و مهمل منطق نظام پی ببرند. درنتیجه، تماشاگر کمدی سیاه شاهد چرخه‌ی نزولی منطق و ویرانگری است. این وضعیت پوچ و معناباخته‌ی کمدی سیاه به دو طریق «هرج‌ومرج جهان بی‌سامان و خطاهای انسان فناپذیر» القا می‌شود (Gehring, 1988, 172). انسان به‌شکل حیوان در جهانی ابزورد با حضور فراگیر مرگ ترسیم می‌شود و هر

مفهومی از نجابت بشری زیر سؤال می‌رود. بنابراین، سرگرم‌کنندگی و خنده‌ی خوشایند، پایان‌های امیدبخش و ادغام با هنجارهای اجتماعیِ کمدی در مقابل آزاردهندگی، انتقاد از خود، خنده‌ی ناخوشایند، پایان‌های تراژیک، جداافتادگی از جهان و ابزوردیسم کمدی سیاه قرار می‌گیرد تا جایی که این سؤال را پیش می‌کشد که با وجود این‌همه تضاد «چرا کمدی سیاه را باید باز هم زیرژانر کمدی دانست؟»[۱۷] (Connard, 2005, 83).

در کمدی سیاه، فاصله‌ای معنادار میان امر واقع و نحوه‌ی بازنمایی آن وجود دارد؛ فاصله‌ای که در کمدی متعارف به خنده‌ای مفرح و در کمدی سیاه به خنده‌ای آمیخته به انزجار، خودکاوی و روشنگری منجر می‌شود. این گسست از انتظارات، از طریق مجموعه‌ای از سازوکارهای بلاغی، هم در سطح گفتار و هم در سطح تصویر، ایجاد می‌شود. بزرگ‌نمایی[۱۸]، اغراق[۱۹] و خُردنمایی[۲۰] ابزارهایی هستند که در خدمت وارونه‌سازی پیش‌بینی مخاطب و ایجاد پایان‌های مبهم قرار می‌گیرند. کنارد بر این باور است که طنز سیاه از طریق همین ابزارهای بلاغی ما را قادر می‌سازد به‌شکلی همدلانه با محیط‌های پوچ، رویدادهای غیرقابل پیش‌بینی و موضوعات حساس و ممنوعه همزیستی کنیم. این گسست هم در سطح روایت و گفتار و هم در سطح تصویر رخ می‌دهد. به‌طور کلی، می‌توان به‌صورت تحلیلی تفاوت‌های میان شخصیت‌های کمدی سیاه و کمدی را در قالب جدول ۱ طبقه‌بندی کرد.

جدول ۱. *مقایسه‌ی شخصیت‌های کلان‌ژانر کمدی و زیرژانر کمدی سیاه*

ویژگی‌های شخصیتی	زیرژانر کمدی سیاه	کلان‌ژانر کمدی
نداشتن توانمندی	مجموعه‌ای از محرومیت‌ها شامل بی‌سوادی، نداشتن موقعیت اجتماعی، پول، زیبایی و طرد جنسی را دربرمی‌گیرد. شخصیت در چنین شرایطی خود را گرفتار نوعی زندانی جسمی یا عاطفی می‌یابد و احساس می‌کند زمام زندگی‌اش را در اختیار ندارد. درنتیجه، بیننده نیز رنج شخصیت را تجربه می‌کند.	این نقص‌ها (در صورت وجود) از طریق فاصله‌ی کمدی نمایش داده می‌شود، رنج شخصیت موقتی است، بیننده به این امر واقف است برای همین به‌راحتی می‌تواند به شخصیت بخندد.
شورش، مقاصد تاریک و ارزش‌های کاذب	شخصیت برای دستیابی به اهداف منفی خود به شیوه‌های ناهنجار و افراطی مانند آدم‌ربایی، تعرض جنسی، اخاذی، قتل، خودکشی و حتی آدم‌خواری متوسل می‌شود؛ کنش‌هایی که با بی‌تفاوتی نسبت به ارزش‌های انسانی همراه‌اند و از تمایل آشکار او به نابودی نظم پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی حکایت دارند.	هدف قهرمان کمدی از ایجاد هرج‌ومرج، نه نابودی یا اختلال در نظم موجود بلکه بهبود و اصلاح آن است. شخصیت کمدی معمولاً اهدافی مثبت و خوش‌بینانه دارد. هنجارشکنی‌ها جنبه‌ای موقتی دارند به‌گونه‌ای که همواره امکان بازگشت به نظم و سازگاری دوباره با جامعه برای او وجود دارد.
نقص در آگاهی و ادراک	شخصیت با نوعی ساده‌لوحی و ناآگاهی، پیامدهای فاجعه‌بار کنش‌های هنجارشکنانه‌ی خود را درک نمی‌کند.	این ویژگی‌ها در کمدی نیز مشاهده می‌شود اما پیامدهای آن برگشت‌ناپذیر نیست. هنجارشکنی شخصیت کمدی ماهیتی پایدار ندارد و درنهایت خود را با نظم کلی جامعه همسو می‌کند.
تمسخر و اختلال	در کمدی سیاه، قهرمان با تمسخر ارزش‌های مقدس و شکستن تابوها، نهادها و ساختارهایی را که تولیدکننده و حافظ قوانین اجتماعی‌اند به سخره می‌گیرد و همین رویارویی رادیکال، درنهایت به فروپاشی یا نابودی او می‌انجامد.	بی‌نظمی و آشوبی که قهرمان کمدی ایجاد می‌کند پایدار نیست و درنهایت شخصیت دوباره به سوی نظم و هنجارهای پذیرفته‌شده‌ی جامعه بازمی‌گردد.
کوتاه‌نگری، ناکامی‌های تراژیک، آگاهی‌افزایی	قهرمان به اهداف خود دست نمی‌یابد، فاقد آینده‌نگری است و درنهایت از سوی جامعه طرد می‌شود. پایان‌بندی‌ها اغلب ماهیتی تراژیک دارند و با مرگ واقعی یا نمادین همراه‌اند. قهرمان کمدی سیاه از یادگیری و تغییر سر باز می‌زند و این آگاهی انتقادی به‌جای او به تماشاگر منتقل می‌شود.	پایان‌ها معمولاً خوشایندند، شخصیت به خواسته‌های خود می‌رسد و درنهایت در جامعه ادغام می‌شود. کمدی در این معنا واجد کارکرد روشنگرانه نیست و با نگاهی سطحی از پرداختن به مسائل عمیق پرهیز می‌کند و هدف اصلی آن سرگرم‌سازی مخاطب است.

بُعد شمایل‌شناسانه‌ی کمدی سیاه

با تکیه بر نظریه‌ی هانری برگسون درباره‌ی خنده با تمرکز بر ظهور اعمال مکانیکی در انسان‌ها، نظریه‌ی کارناوالسک و گروتسک میخائیل باختین و دیدگاه‌های زیگموند فروید درباره‌ی امر غریب، تابو، شوخی‌ها و ناخودآگاه می‌توان به شمایی کلی از مؤلفه‌های شمایل‌شناسانه‌ی کمدی سیاه دست یافت.

هانری برگسون معتقد است خنده ناشی از عدم تطابق بین رفتار افراد و شرایط محیطی است. او با اشاره به اعمالی مانند لغزیدن و افتادن فرد در کوچه یا دستکاری وسایل فردی منظم که باعث بروز رفتارهای غیرمنتظره می‌شود، نشان می‌دهد این تغییراتِ ناگهانی موقعیت و همچنین رفتارهای غیرارادی، انسان را به چیزی شبیه ربات تبدیل می‌کند. از دید ناظر بیرونی، این تضادِ بین رفتار مکانیکی و انسان‌بودن فرد، که انتظار می‌رود اندیشمند و آگاه باشد، خنده‌دار است. برگسون معتقد است این طنز از برتری جسم بر روح انسان ناشی می‌شود. «هرگاه یک شخص احساس یک شیئ را در ما ایجاد کند، می‌خندیم» (برگسون، ۱۳۷۹، ۴۹). او همچنین ماسک‌ها را نمادی از دگردیسی، نقض مرزهای طبیعی و هجو و ابزاری برای تغییر چهره‌ی جامعه و نقض هنجارهای اجتماعی می‌داند. در کمدی سیاه، استفاده از ماسک‌ها و پروتزها به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا ظاهری غیرعادی و مضحک به خود بگیرند و از این طریق، آسیب‌پذیری یا تهدید را به نمایش بگذارند. به گفته‌ی برگسون، «ما در جامعه زنده‌ایم و زندگی می‌کنیم نمی‌توانیم آن را موجود زنده‌ای ندانیم با این تصور جامعه‌ای که تغییر قیافه بدهد یا صورتک بزند کمیک است» (برگسون، ۱۳۷۹، ۴۳).

درعین‌حال، ماسک‌ها و امر گروتسک رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ای دارند. باختین با اشاره به نمادگرایی پیچیده و چندوجهی ماسک، آن را وسیله‌ای برای گذار، دگردیسی‌ها و نقض مرزهای طبیعی، به سخره‌گرفتن القاب آشنا می‌داند و معتقد است: «ظواهری مانند پارودی‌ها، کاریکاتورها و شکلک‌ها، اداهای عجیب و غریب و ژست‌های کمیک ذاتاً از ماسک‌ها نشئت می‌گیرند. ماسک جوهره‌ی گروتسک را آشکار می‌کند»[۱] (Bakhtin, 1984, 40). باختین بدن گروتسک را مفهومی محوری در ادبیات و فرهنگ عوام می‌داند و آن را در تقابل با بدن مدرن تعریف می‌کند. به‌طور کلی، این بدن نه بسته و ایستا است و نه محدود به خود بلکه همزمان هم در حال مرگ و فروپاشی است و هم در حال شکل‌گیری و تولد. درنتیجه، بدن گروتسک بیانگر چرخه‌ی بی‌پایان زندگی و مرگ یا پیوند مرگ و زندگی است. درنتیجه، اعمالی همچون آمیزش، زایش، رشد، خوردن، نوشیدن و دفع بخشی از زندگی جسمانی جمعی و مستمر مردم است و در چارچوب بدن گروتسک قرار می‌گیرند. این عناصر نه‌تنها به زندگی فردی محدود نمی‌شوند، بلکه نشان‌دهنده‌ی روند دائمی رشد، بازآفرینی و تجدید حیات هستند. بنابراین، بدن گروتسک فراتر از بدن انسان، با درآمیختن با جهان، حیوانات و اشیا، خصیصه‌ای کیهانی می‌یابد. «بر خلاف معیارهای مدرن، بدن گروتسک از جهان پیرامون خود جدا نیست. این بدن یک واحد بسته و کامل نیست؛ ناقص است، از خود فراتر می‌رود و مرزهای خود را پشت سر می‌گذارد» (Bakhtin, 1984, 26). از نگاه باختین، ناسزاها، دشنام‌ها و سوگندها بر مفهوم بدن گروتسک بنا شده‌اند که اکنون «کاملاً در نظام معنایی و ارزش‌های زبان‌های مدرن و در تصویر مدرن از جهان منزوی شده‌اند. آن‌ها پاره‌هایی از زبانی بیگانه‌اند که در گذشته برخی چیزها را می‌توانست بیان کند، اما اکنون چیزی جز توهین بی‌معنی را منتقل نمی‌کند» (Bakhtin, 1984, 26). باختین با فیزیکی‌کردن مفهوم گروتسک، آن را از خیال به واقعیت مرتبط کرده و رئالیسم گروتسک[۲] را معرفی می‌کند. ربکا کالینگز[۳] با استناد به مفهوم گروتسک باختین معتقد است که کمدی سیاه اغلب از تصویرکردن موجودات زشت‌منظر و عجیب برای القای حس ترس و انزجار بهره می‌گیرد و تضاد میان مرگ و زندگی، و انسان و ناانسان را به تصویر می‌کشد. این موجودات می‌توانند بازتاب‌دهنده‌ی نگرش‌های اجتماعی نسبت به نقص‌های جسمانی یا ویژگی‌های غیرمعمول

---

[۱] باختین تصویر بدن گروتسک را در آثار گوناگونی از جمله آثار رابله، نقاشی‌های هیرونیموس بوش و بروگل، برخی فرسکوها و آثار کلیسایی قرن دوازدهم و سیزدهم، افسانه‌های هندی، نمایش‌های قرون وسطایی، مراسم کارناوالی مردمی و پارودی‌های قرون وسطایی شناسایی می‌کند.

باشند. درواقع، افرادی که از نظر جامعه «غیرعادی» تلقی می‌شوند، به نمادهای گروتسک‌وار انحطاط اخلاقی یا مظهر هراس‌های جمعی بدل می‌شوند. درحالی‌که در ژانر اکشن، بدن‌ها اغلب قدرتمند و کارآمد به تصویر کشیده می‌شوند، در کمدی سیاه، بدن‌ها نه‌تنها ناقص، بلکه به‌شکلی اغراق‌آمیز معیوب و ناتوانند. این بدن‌ها در موقعیت‌های دشوار کارکردهای نامناسبی از خود بروز می‌دهند و رفتارهایی شرم‌آور از آن‌ها سر می‌زند. این تصاویر درواقع نوعی پارودی افراطی از بدن ایده‌آل هستند. از این حیث، مفهوم نقص ظهور به لحظاتی اشاره دارد که بدن به‌واسطه‌ی درد، گرسنگی یا احساسات شدید، ناگهان توجه ما را به محدودیت‌ها و آسیب‌پذیری‌های خود جلب می‌کند. این مفهوم به‌ویژه در کمدی سیاه، از طریق تصویرکردن کنش‌های شرم‌آور و خشونت‌آمیز برجسته می‌شود.

زیگموند فروید نظریه‌پرداز برجسته‌ی دیگری است که با بررسی احساسات و فرآیندهای روانی مرتبط با لطیفه‌ها پرداخت: «لطیفه‌ها به اندازه‌ای که شایسته‌ی توجه فلسفی هستند، مورد بررسی قرار نگرفته‌اند» (Freud, 1963, 1). از نگاه او، لطیفه‌ها ابتدا گیج‌کننده‌اند و سپس با روشن‌شدن معنایشان اثر کمدی ایجاد می‌کنند. هر لطیفه حاوی مقادیری حقیقت است و ما بیشتر به لطیفه‌هایی می‌خندیم که مضمون آن‌ها در ناخودآگاهمان سرکوب شده باشد؛ مانند لطیفه‌های جنسی. او در مقاله‌ی *امر غریب آشنا*[۴۴] (۱۹۱۹) با بررسی واژه‌ی آلمانی heimlich به این نتیجه می‌رسد که این واژه ابتدا به معنای «آشنا» و «خانگی» بوده، اما بعدها معانی متضادی مانند «رازآلود» و «ناشناخته» یافته است (Freud, 2003, 124-125). او توضیح می‌دهد که چیزی آشنا می‌تواند در شرایط خاص برای دیگران غریب و مرموز به نظر برسد[۴۵]همچنین، فروید به نظریات اتو رانک[۴۶]در مورد مفهوم دوپلگانگر[۴۷]اشاره می‌کند؛ مفهومی که شامل بازتاب‌های آینه‌ای، سایه‌ها، ارواح نگهبان و حتی ترس از مرگ است. حس غریبگی ممکن است از مواجهه با هویت‌هایی ناشی شود که وجودشان زیر سؤال رفته یا ممکن است ناشی از اشیایی مانند اجساد و اعضای بدن جداشده باشد که به‌طور مستقل عمل می‌کنند؛ برای مثال اشیایی مانند عروسک‌ها یا مجسمه‌های مومی که در شرایط خاص مرز بین انسان و غیرانسان را محو می‌کنند. فروید این پدیده را با حالات روانی مانند صرع یا جنون نیز مرتبط می‌انگارد، زیرا این حالات حس مکانیکی و غیرارادی بودن را برمی‌انگیزند. از نگاه کالینگز، بدن در کمدی سیاه به کانون نمایش احساسات و عواطف شدید و به یک موتیف بصری مرکزی بدل می‌شود و اغلب به‌شکلی افراطی و نامعمول به تصویر کشیده می‌شود (Collings, 2015). درعین‌حال، بدن ابزاری برای اظهار درونیات و ادراک جهان بیرونی است. از این منظر، بدن هم شیء است و هم سوژه، و ازاین‌رو، ظرفیت تداعی مفاهیم «امر غریب» از منظر فروید را دارد.

کالینگز با تحلیل مشکلات سلامت و اختلالات روان در شخصیت‌های کمدی سیاه معتقد است که این شخصیت‌ها اغلب با نقص‌های جسمانی، بیماری‌های لاعلاج، اعتیاد و مشکلات روانی درگیر هستند. همچنین، مرگ‌محوری مضمونی برجسته و تکرارشونده در کمدی سیاه است که به اشکال مختلف در روایت‌ها ظاهر شود و مصداق امر غریب آشناست: مرگ‌های ناگهانی، قتل‌ها، جراحات، بیماری‌های لاعلاج، خودکشی‌ها، اجساد و مکان‌های مرتبط با مرگ. کالینگز ضمن دریافت همبستگی عناصر بصری شوخی در آثار برگسون و مثال‌های فروید به نقش بازیگران نیز در ایجاد امر غریب اشاره می‌کند: «فرض کنید مشغول تماشای فیلمی هستید و ناگهان به یاد می‌آورید بازیگری که می‌بینید دیگر زنده نیست، در این لحظه با دیدن او که حرف می‌زند و حرکت می‌کند احساس غریبی به شما دست می‌دهد» (Collings, 2015, 55). درنهایت، تابوها نقش مهمی در شکل‌گیری حس غریبگی ایفا می‌کنند. موضوعات یا رفتارهای ناپسند در عرف یا مذهب اغلب موجب بروز احساسات ناخوشایند و آزاردهنده می‌شوند.

کالینگز عمدتاً با تکیه بر آرای این سه نظریه‌پرداز مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی کمدی سیاه را تبیین می‌کند: بدن، موجودات زشت‌منظر و عجیب، ظاهرها و عملکردهای افراطی، ماسک‌ها، مشکلات سلامت، اختلالات روان و مرگ‌محوری. این عناصر همراه با مفاهیم همبسته‌ای همچون ابزوردیسم و راهکارهای سوررئالیستی مبنایی برای شکل‌گیری بُعد شمایل‌شناسی یا «زیبایی-شناسی گرافیکی» کمدی سیاه فراهم می‌کنند (Collings, 2015, 197). (جدول ۲).

جدول ۲. *شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری زیرژانر کمدی سیاه*

بُعد شمایل‌شناسی زیرژانر کمدی سیاه	نحوه‌ی رمزگذاری شمایل‌نگارانه‌ی مفاهیم و عناصر زیرژانر کمدی سیاه در سینما
نمایش خشونت و مسائل تابو	قراردادن خشونت خارج از قاب یا تصویرکردن آن با استفاده از تکنیک‌های فاصله‌گذاری، خُردنمایی، اغراق، بزرگ‌نمایی و کنایه (یا تکنیک‌هایی از این دست) برای ایجاد خنده‌ای ناخوشایند در مخاطب
اتوماسیون	تصویرکردن رفتار مکانیکی و اتومات و خالی از اندیشه‌ی انسان، حملات صرع و تیک‌های غیرارادی، محوشدن مرز جاندار و بی‌جان و برتری‌جویی جسم بر روح
امر غریب و تابو	مواجهه با شبح‌ها، مرگ، اجساد، عروسک‌ها، چیزهایی که درباره‌ی هویت آن‌ها تردید وجود دارد، دست‌ها و سرهای بریده که فعالیت مستقل دارند، حملات جنون و صرع و تصویرکردن موضوعاتی از این دست
کارناوالسک/بدن گروتسک/رئالیسم گروتسک	-معکوس‌شدن سلسله‌مراتب‌ها: عملکردهای فیزیولوژی شامل خوردن، نوشیدن، جفت‌گیری و دفعیات بدن، محوشدن مرز انسان و حیوان یا جان‌دار و بی‌جان -ترسیم دگردیسی بدن گروتسک: به‌شکل تخریب‌شده، ازریخت‌افتاده، تکه‌تکه‌شده، بلعیدن و بلعیده‌شدن - تصویرکردن بدن‌های افراطی در موقعیت‌های افراطی: برای تأکید بر ادراک مرگ‌پذیری و آسیب‌پذیری بدن و انتقال این درک به بیننده درباره‌ی بدن خودش (نقص-ظهور)[۲۸] -ظاهرها و عملکردهای افراطی بدن: کارهای شرم‌آور بدن‌های ناقص و معیوب و ناکارآمد خارج از کنترل فرد و غلبه‌ی بدن بر شخصیت -مشکلات سلامت: بیماری، اختلالات روانی، اعتیاد و بدن‌های دچار اختلال در عملکرد
موجودات زشت‌منظر و عجیب	تصویرکردن نقص‌های بدنی، کوتاه‌قامتان، سیاه‌پوستان، هم‌جنس‌گرایان، بدن‌نمایان، جراحی‌های زیبایی افراطی، تصویرکردن افرادی با ظاهر معقول و خیرخواه اما در باطن خلاف‌کار
ماسک‌ها	استفاده از پروتز و ماسک برای انتقال حس آسیب‌پذیری و تهدید و مواردی از این دست
مرگ‌محوری	تصویرکردن اجساد، فضاهای مرتبط با مرگ مانند بیمارستان، سردخانه، قبرستان و نمایش مناسک مربوط به مرگ
سورئالیسم	روایت‌های ازهم‌گسیخته، موتیف‌های بصری پرتنش و آشفته، صدا و تصویر ناهم‌زمان و تدوین غیرخطی، مکانیزم خواب ناهشیار فرویدی مانند تراکم داده‌ها، جابه‌جایی و عدم شناخت
ابزوردیسم	واقعیت معناباخته و گم‌شدن مرز خیال و واقعیت، ازدست‌رفتن منطق روایی، نبود زمان و مکان رئالیستی، اتفاقات غیرمنتظره و غیرمنطقی، نمایش خودکشی یا حتی عدم موفقیت در آن به‌شکلی تصادفی

یافته‌های پژوهش؛ تحلیل داده‌ها

در این بخش، ابتدا خلاصه‌ای موجز و کلی از داستان هر فیلم ارائه می‌شود. سپس بر اساس مفاهیم یا مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی به دست آمده در بخش چارچوب نظری و در راستای اهداف و پرسش‌های پژوهش، ابعاد شمایل‌شناسانه‌ی و شمایل‌نگارانه‌ی فیلم‌های مورد بررسی در قالب جداول و تصاویر مرتبط ارائه خواهد شد.

فیلم کوتاه *ششلول* (۲۰۰۴)

همسر دانلی در حال احتضار است و دانلی عکسی از خرگوش محبوبشان دیوید را در دستان او قرار می‌دهد. در همین حین، در بیمارستان، یکی از پزشکان به مرگ سه نوزاد و قتل مادری به دست پسرش اشاره می‌کند. همسر دانلی می‌میرد و او سوار قطار می‌شود تا به خانه بازگردد. دانلی در قطار با کید، جوانی عجیب و بی‌پروا و روان‌پریش، مواجه می‌شود که داستان‌های خشونت‌بار و آزاردهنده‌ای نقل می‌کند. کید زوجی داغدیده را که نوزادشان را از دست داده‌اند، مورد آزار کلامی قرار می‌دهد. علی‌رغم اصرار این زوج بر مرگ ناگهانی نوزادشان در هنگام خواب، کید زن را مقصر می‌داند و درنهایت باعث می‌شود او خود را از قطار بیرون بیندازد و خودکشی کند. کید این ماجرا را به شوهر زن اطلاع می‌دهد، اما مرد به‌دلیل رفتارهای غیرعادی و بیمارگونه‌ی کید، حرف او را صرفاً یک شوخی می‌پندارد. دانلی با دیدن خون روی پنجره، قطار را متوقف می‌کند. دانلی متوجه می‌شود کید همان پسر جوان مادرکشی است که پزشک از او گفته بود. کید بدون هیچ اندوهی درباره‌ی کشته‌شدن مادرش در شب قبل داستان-سرایی می‌کند و حتی داستان عجیب و سورئالی درباره‌ی گاوی که به خاطر متراکم‌شدن باد در معده‌اش منفجر شده تعریف می‌کند. پلیس قطار را متوقف می‌کند و در تیراندازی، کید کشته می‌شود. دانلی به خانه بازمی‌گردد و در اوج اندوه می‌خواهد با

اسلحه‌ی کید (که تنها دو گلوله دارد) خودکشی کند. او با یک گلوله خرگوش‌شان دیوید را می‌کشد. سپس وقتی اسلحه را روی شقیقه‌اش می‌گذارد، اسلحه از دستش می‌افتد و به‌شکلی تصادفی آخرین گلوله شلیک می‌شود. او از سر ناچاری شانه‌ای بالا می‌اندازد و به روز افتضاحی که پشت سر گذاشته اشاره می‌کند.

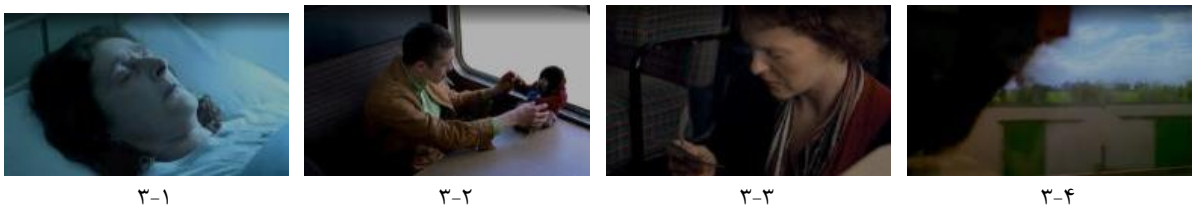
جدول ۳. *ابعاد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی زیرژانر کمدی سیاه در فیلم کوتاه ششلول (۲۰۰۴)*

بُعد شمایل‌نگارانه	بُعد شمایل‌شناسانه
خداحافظی دانلی با جسد همسرش (تصویر ۱-۳)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب، ارجاع بصری به فیلم *بانو ناپدید می‌شود* (۱۹۳۸)، ابزوردیسم
میمون عروسکی (تصویر ۲-۳)	تصویرکردن امر غریب
اهانت کید به مادر داغدار، چهره‌ی نوزاد مرده و پاره-شدن عکس کودک (تصویر ۳-۳)	تصویرکردن امر تابو، بی‌احترامی به مرده
مادر داغدیده خود را از قطار بیرون می‌اندازد (تصویر ۴-۳) نمایی از عکس پاره‌شده‌ی نوزاد (تصویر ۵-۳)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، القای قطع اعضای بدن، تصویرکردن گروتسک‌وار فروپاشی و ازریخت‌افتادگی بدن، کلام کنایه‌آمیز کید (او چهره‌ی نوزاد را به چهره‌ی یک همجنس‌گرا تشبیه می‌کند)، خُردنمایی در راستای ایجاد فاصله‌ی کمدی، ایجاد شوک، بی‌احترامی و تمسخر چهره‌ی نوزاد مرده، نمایش امر تابو
بادشدن بدن گاو (تصاویر ۶-۳ و ۷-۳)	اغراق، کاریکاتور، تصویرکردن گروتسک، سورئالیسم، رنگ‌های اشباع‌شده به سبک اکسپرسیونیسم
آتش‌گرفتن گاز خارج‌شده از بدن گاو (تصویر ۸-۳)	امر اگزوتیک، سورئالیسم، امر کمیک
انفجار گاو افتادن اعضای بدن گاو از آسمان دیدن سر گاو که در کنار اعضای دیگر بر زمین می-افتد (تصاویر ۹-۳ تا ۱۱-۳)	تصویرکردن گروتسک‌وار دگردیسی و فروپاشی بدن گاو سورئالیسم
تیراندازی پلیس و کید به همدیگر و تیرخوردن کید (تصاویر ۱۲-۳ تا ۱۶-۳)	امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن گروتسک‌وار بدن،

	تلطیف خشونت با نماهای زیبا از خشونت و اسلوموشن و فیلمبرداری از چند نما با زوایای مختلف در راستای بزرگ‌نمایی و اغراق، خُردنمایی خشونت از طریق جمله‌ی آخر کید قبل از مردن: «من حتی به یکی از اونا تیراندازی نکردم، عجب تیراندازی افتضاحی!»
تیراندازی دانلی به دیوید خرگوش همسرش (تصاویر ۳-۱۷ تا ۳-۱۸)	مرگ‌محوری، تصویرکردن گروتسک‌وار بدن، تصویرکردن امر غریب
تلاش ناکام دانلی برای شلیک تنها گلوله‌ی باقی‌مانده در اسلحه به خودش و دررفتن تصادفی گلوله (تصاویر ۳-۱۹ تا ۳-۲۰)	تصویرکردن امر غریب، حضور فراگیر تصادف و منطق‌ناپذیری تغییر انتظار مخاطب، تغییر لحن از تراژیک به کمدی ناخوشایند، نشان‌دادن ابزوردیسم از طریق جمله‌ی پایانی دانلی: «خدای من! چه روز لعنتی‌ای بود!»

آماده انتشار هنرهای زیبا

شکل ۱. *نماهای مورد اشاره‌ی فیلم ششلول (۲۰۰۴) در جدول ۳*


۳-۴

۳-۳

۳-۲

۳-۱

۳-۸

۳-۷

۳-۶

۳-۵

۳-۱۲

۳-۱۱

۳-۱۰

۳-۹

۳-۱۶

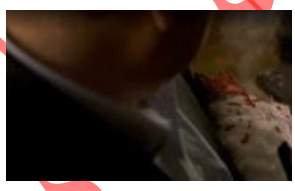
۳-۱۵

۳-۱۴

۳-۱۳

۳-۲۰

۳-۱۹


۳-۱۸

۳-۱۷

در بروژ (۲۰۰۷)

طبق دستور رئیس هری، ری باید یک کشیش را بکشد. اما در جریان شلیک ری به کشیش، تصادفاً پسربچه‌ای کشته می‌شود. ری به هری و کِن، مافوق او، دستور می‌دهد برای پنهان‌شدن به شهر بروژ در بلژیک بروند. بروژ، با فضای رؤیایی و تاریخی‌اش، به‌شکل نمادی از برزخ تصویر می‌شود؛ مکانی بین بهشت و جهنم که شخصیت‌ها در آن با گناهان خود روبه‌رو می‌شوند. در این میان، ری با دختری به نام کلوئه و بازیگری کوتوله به نام جیمی آشنا می‌شود و در جایی از داستان زن و شوهری کانادایی را در رستوران کتک می‌زند. از نظر هری، ری با کشتن پسربچه گناهی نابخشودنی مرتکب شده و باید عیناً تقاص پس بدهد. هری به کِن دستور می‌دهد ری را بکشد. اما کِن سر باز می‌زند و تصمیم

می‌گیرد ری را فراری دهد. اما درگیری ری با زوج کانادایی باعث می‌شود آن‌ها از او شکایت کنند و ری دوباره به بروژ بازگردد. هری شخصاً برای اجرای دستور خود به بروژ می‌آید. سرانجام، هری و کِن روی پشت بام کلیسایی تاریخی با هم روبه‌رو می‌شوند و پس از گفت‌وگو به مصالحه می‌رسند. اما وقتی دستیار هری، ری را در در خیابان پایین برج همراه با کلوئه می‌بیند، ورق برمی‌گردد و هری تصمیم می‌گیرد برای کشتن ری از پله‌های برج پایین برود. هری و کِن درگیر می‌شوند و کن زخمی می‌شود. کِن برای نجات جان دوستش، خود را از روی برج پایین می‌اندازد. ری متوجه می‌شود و با دیدن هری فرار می‌کند. در تعقیب نهایی، هری تصادفاً جیمی، دوست کوتوله‌ی ری، را می‌کشد و با این تصور که کودکی را کشته، طبق اصول اخلاقی‌اش، خودکشی می‌کند. ری در حال انتقال به آمبولانس به عوالم برزخ و دوزخ فکر می‌کند و تصمیم می‌گیرد مادر کودک کشته‌شده طلب بخشش کند.

جدول ۴. *ابعاد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی زیرژانر کمدی سیاه در فیلم در بروژ (۲۰۰۷)*

بُعد شمایل‌نگارانه	بُعد شمایل‌شناسانه
تصویرکردن نشانه‌های وحشت و تهدید، تصاویر گارگویل، مجسمه‌ی کودک تصویر تک‌چشم (چشم خدا)، تصویرکردن اسکلت‌ها در کلیسا در پس‌زمینه‌ی شخصیت‌ها تصاویر ۱-۴ تا ۶-۴)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب
تصویرکردن دو تابوت به موازات ری و کن (تصویر ۷-۴)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب (پیش‌آگهی دیداری مرگ قریب‌الوقوع)، امر کنایی
تصویرکردن مرد کوتاه‌قامت به موازات یک بتن سنگی تابوت‌مانند، تصویرکردن یک بتن دیگر در پس‌زمینه یادآور تابوت کودک کشته-شده، (تصویر ۸-۴)	مرگ‌محوری تصویرکردن امر غریب (پیش‌آگهی دیداری مرگ قریب‌الوقوع)، امر کنایی
نگاه شماتت‌بار سگ سیاه به ری (تصویر ۹-۴)	تصویرکردن امر غریب، محوشدن مرز انسان و حیوان، سورئالیسم امر گروتسک
تیراندازی ری به کشیش (تصویر ۱۰-۴)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، بینامتنیت و همجواری تصویری با تابلوی مرگ و خسیس (یان پرووست[۲۹]) کنایه از مرگ و بی‌ثمری ثروت
تصویری از کودک با پیشانی گلوله‌خورده مماس با چهره‌ی کِن (تصویر ۱۱-۴)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن گروتسک‌وار بدن، تلطیف خشونت،
زاویه‌ی رو به پایین دوربین در موزه از تابلویی با مضمون مرگ (تصویر۱۲-۴)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، اغراق و مبالغه

تصاویری از نقاشی *داوری کمبوجیه* (جرارد دیوید) (تصاویر ۴-۱۳ تا ۴-۱۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی بدن انسان
تصاویری از نقاشی *داوری اخروی* (هیرونیموس بوش) (تصاویر ۴-۱۶ تا ۴-۱۸)	امر گروتسک، سورئالیسم، تصویرکردن امر غریب مرگ‌محوری
شلیک گلوله‌ی مشقی به چشم (تصویر ۴-۱۹)	تصویرکردن گروتسک‌وار دگردیسی، تخریب و ازریخت‌افتادگی بدن
تصویرکردن سایه‌ی هری در حال کتک‌زدن (تصویر ۴-۲۰)	تحقیر و خوارشماری، تلطیف خشونت
شلیک هری به کنِ تصمیم کنِ برای پرتاب‌کردن خود از بالای و انداختن سکه‌های پول خرد استفاده از آهنگ«در جاده‌ی راگلان» ساخته‌ی پاتریک کاوانا[1] با آواز لوک کلی (تصاویر ۴-۲۱ تا ۴-۲۲)	امر شوک‌آمیز، مرگ‌محوری کنایه از عمل قهرمانانه و مسیحوار برای نجات جان یک انسان و تقویت این مضمون با استفاده از تدوین همزمان مصرع «فرشته‌ای که بال‌هایش را گم کرده» با سقوط کن
بدن متلاشی‌شده‌ی کِن در پس‌زمینه‌ی لبخند کلوئه (تصاویر ۴-۲۳، ۴-۲۴ و ۴-۲۵)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، تصویرکردن گروتسک‌وار دگردیسی و ازریخت-افتادگی بدن تلطیف‌سازی خشونت، خُردنمایی
تیرخوردن ری از فاصله‌ی دور (تصویر ۴-۲۶)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، تصویرکردن امر خلاف انتظار از طریق جمله‌ی ری قبل از تیرخوردن: از این فاصله ممکن نیست تیر بخورم! اما بلافاصله تیر به او اصابت می‌کند، ایجاد فاصله‌ی کمدی
همجواری تصاویر بوشیایی بازیگرانی با ماسک‌هایی عجیب و ترسناک با ری زخمی (تصویر۴-۲۷ تا ۴-۳۱)	امر گروتسک (کارناوالسک) سورئالیسم، اغراق
شلیک مجدد هری به ری (تصویر ۴-۳۲)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب
شلیک به سر مرد کوتاه‌قامت توسط هری (تصویر ۴-۳۳)	تصویرکردن گروتسک‌وار فروپاشی و ازریخت-افتادگی سر مرد کوتاه‌قامت، مرگ‌محوری تصویرکردن امر تابو، امر کنایی (بازسازی مجدد صحنه‌ی قتل کودک)
شلیک هری به خودش (تصویر ۴-۳۴)	مرگ‌محوری، امر تابو، امر کنایی
تصاویر بوشیایی مربوط به فیلمبرداری (تصاویر ۴-۳۵، ۴-۳۶)	گروتسک (کارناوالسک)، سورئالیسم

آماده انتشار هنرهای زیبا

شکل ۲. *نماهای مورد اشاره‌ی فیلم در بروژ (۲۰۰۷) در جدول ۴*

۴-۱

۴-۲

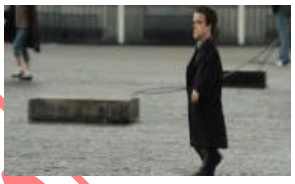
۴-۳

۴-۴

۴-۵

۴-۶

۴-۷


۴-۸

۴-۹

۴-۱۰

۴-۱۱

۴-۱۲

۴-۱۳

۴-۱۴

۴-۱۵

۴-۱۶

۴-۱۷

۴-۱۸

۴-۱۹

۴-۲۰

۴-۲۱

۴-۲۲

۴-۲۳

۴-۲۴

۴-۲۵

۴-۲۶

۴-۲۷

۴-۲۸

۴-۲۹

۴-۳۰

۴-۳۱

۴-۳۲

۴-۳۳

۴-۳۴

۴-۳۵

۴-۳۶

هفت روانی (۲۰۱۲)

مارتی نویسنده‌ای دائم‌الخمر و مشغول نگارش فیلمنامه‌ای با عنوان *هفت روانی* است اما گرفتار بن‌بست فکری شده. دوستان او، بیلی بیکل و هانس، برای امرار معاش سگ می‌دزدند و سپس با نقشه‌ای حساب‌شده، در ازای دریافت مژدگانی، سگ‌ها را به صاحبانشان بازمی‌گردانند. اما آن‌ها ناخواسته بانی سگ محبوب گنگستری خطرناک به نام چارلی را می‌دزدند و او برای یافتن سگش از هیچ جنایتی فروگذار نیست. در این حین، بیلی به مارتی پیشنهاد می‌دهد شخصیتی قاتل به نام سرباز خشت را وارد داستانش کند. سرباز خشت قاتلی است که کارت‌های بازی‌اش را روی جسد قربانیانش جا می‌گذارد. سپس، شخصیت دیگری به نام کوئیکر را پیشنهاد می‌دهد که مدام قاتل دخترش را تعقیب می‌کند و درنهایت او را به خودکشی سوق می‌دهد. بیلی همچنین با انتشار آگهی در روزنامه از افرادی که دچار آسیب‌های روانی هستند، می‌خواهد داستان زندگی‌شان را برای مارتی تعریف کنند. پس از این آگهی، شخصیتی به نام زکریا ریگبی به داستان وارد می‌شود که داستان خودش و مگی را به‌عنوان قاتلانی زنجیره‌ای روایت می‌کند که سایر قاتلان را به قتل می‌رساندند. چارلی در پی یافتن سگش، مایرا همسر هانس را به قتل می‌رساند و مارتی، بیلی و هانس به صحرا فرار می‌کنند. درنهایت، معلوم می‌شود هانس درواقع همان کوئیکر معروف و بیلی نیز همان سرباز خشت است. بیلی برای ایجاد یک پایان دراماتیک در تماس با چارلی محل اختفای جمع را لو می‌دهد. در درگیری خونین نهایی، چارلی و افرادش هانس و بیلی را می‌کشند و درنهایت خود گرفتار پلیس می‌شوند. مارتی که اکنون از بانی، سگ چارلی، نگهداری می‌کند، فیلمنامه‌اش را تکمیل می‌کند. در صحنه‌ی پایانی، زکریا ریگبی با مارتی تماس می‌گیرد و او را تهدید به قتل در روز سه‌شنبه می‌کند. اما وقتی با پاسخ خونسرد مارتی مواجه می‌شود، پیشنهاد می‌دهد که روز دیگری به سراغ او خواهد رفت.

جدول ۵. *ابعاد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی زیرژانر کمدی سیاه در فیلم هفت روانی (۲۰۱۲)*

بُعد شمایل‌نگارانه	بُعد شمایل‌شناسانه
شلیک بیلی به دو قاتل سریالی و انداختن کارت سرباز خشت بر اجساد آن‌ها (تصاویر ۱-۵ و ۲-۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب، بی‌احترامی به اجساد
ارجاع بصری به سینمای جنایی (تصویر ۳-۵)	تصویرکردن شکنجه و خشونت در جهت تعیین لحن فیلم، پیش‌آگهی دیداری

آماده انتشار هنرهای زیبا

نمایی از جسد خونین دختر کوئیکر (تصویر ۴-۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب، تصویرکردن کارت پستالی خشونت و تلطیف آن، اغراق
نگریستن قاتل دختر به تصویر خود در ساطور و دیوارهای خون‌آلود (تصویر ۵-۵)	اغراق، زیبانمایی خشونت، تصویرکردن وقوع قتل خارج از قاب، اغراق
حضور رعب‌آور کوئیکر در اتاق قاتل دخترش و تکرار تصویرش در آینه (تصویر ۶-۵)	تصویرکردن امر غریب، ارجاع به ساختارهای معنایی ژانر نوآر در طراحی صحنه و نورپردازی، ایجاد وهم، سورئالیسم
قاتل در حال بریدن گلوی خود (تصویر ۷-۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، نمایش بدن گروتسک
کوئیکر در حال بریدن گلوی خود و همزمان سیگارکشیدن (تصاویر ۸-۵ و ۹-۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن بدن گروتسک، تلطیف خشونت به‌واسطه سیگارکشیدن، خُردنمایی
تیراندازی بیلی به دو نوچه‌ی چارلی (تصاویر ۱۰-۵ و ۱۱-۵)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، بی‌احترامی به اجساد با انداختن سرباز خشت روی آن‌ها
ریختن موادی بر سر مرد نقاب‌زده بعد از دیدن مغازله‌ی زوج، قطع دست، سوزاندن جسد و تیراندازی ممتد به او لبخند زوج به هم و دور شدن آن‌ها دست در دست یکدیگر (تصاویر ۱۲-۵ و ۱۴-۵)	تصویرکردن بدن گروتسک، اغراق در تصویرکردن خشونت، مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، ایجاد شوک، تقابل رفتار مهربان زوج نسبت به هم، خُردنمایی (بی‌اهمیت انگاشتن خشونت اعمال‌شده)
بریدن سر با اره در کمال خونسردی و آرامش (تصویر ۱۵-۵)	تصویرکردن گروتسک‌وار تخریب بدن، اغراق، مرگ‌محوری
دوختن دست‌های زودیاک به میز با چاقو، خوردن خون زودیاک توسط خرگوش، زنده سوزاندن زودیاک (تصاویر ۱۶-۵ و ۱۸-۵)	اغراق و مبالغه، تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی بدن، تصویرکردن رنج کشیدن
کشتن زن هانس توسط چارلی (تصویر ۱۹-۵)	تصویرکردن زیبای مرگ (جسد خون‌آلود زن در آغوش مرد در کنار دسته گلی زیبا)، اغراق و مبالغه
تیراندازی بیلی به معشوقه‌ی چارلی (تصاویر ۲۰-۵ و ۲۱-۵)	عادی‌سازی قتل با همزمانی مکالمه تلفنی بیلی، خُردنمایی، ایجاد سرگرمی ناخوشایند نسبت به مقتول با قرار دادن کارت سرباز خشت در دست او
سوزاندن دو نفر توسط راهب ویتنامی و سپس تیراندازی به آن‌ها (تصویر ۲۲-۵)	مرگ‌محوری،

آماده انتشار هنرهای زیبا

	خشونت اغراق‌آمیز، نمایش بدن گروتسک
تصویر قطع سر و اعضای بدن توسط راهب (تصویر ۲۳-۵)	تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی و قطعه‌قطعه‌شدن بدن، بزرگ‌نمایی خشونت
مرگ دوست دختر مارتی در شبی بارانی در حال اعترافاتی عاشقانه در فیلمی که قرار است ساخته شود (تصویر ۲۴-۵)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، بازی با کلیشه‌های سینمایی زیباسازی و تلطیف خشونت از طریق قاب‌بندی زیبا
شلیک به همسر زکریا و خودش (تصاویر ۲۵-۵ و ۲۶-۵)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو ایجاد فاصله‌ی عاطفی با روایت بیلی
شکافتن گلوی چارلی توسط تیرکمان که بیلی به او نشانه رفته و سپس انفجار کله‌اش (تصاویر ۲۷-۵ و ۲۸-۵)	تصویرکردن اغراق‌آمیز خشونت گرافیکی، تصویرکردن گروتسک‌وار دگردیسی و متلاشی‌شدن سر، ایجاد خشونت کمیک از طریق اغراق، ایجاد شکاف کمدی سیاه
شلیک غیرمنتظره‌ی به چارلی توسط بیلی در حالی‌که پشت به او ایستاده (تصاویر ۲۹-۵ و ۳۰-۵)	ایجاد تأثیر شوک‌آور، استفاده‌ی کنایی از علایم گرافیکی در پشت سر بیلی و مارتی («تیراندازی ممنوع») برای معکوس‌کردن انتظار مخاطب و همچنین بازی با کلیشه‌های سینمایی
اصابت تیر به هانس (تصویر ۳۱-۵)	مرگ‌محوری، دراماتیزه کردن اغراق‌آمیز مرگ با نمایش از چند زاویه و درنهایت از زاویه‌ی رو به پایین دوربین
تیراندازی به ماشین توسط بیلی، شکستن پنجره و اصابت گلوله به سر راننده (تصویر ۳۲-۵)	مرگ‌محوری، امر غریب
انفجار ماشین توسط بیلی (تصویر ۳۳-۵)	تصویرکردن خشونت، مرگ‌محوری، امر غریب
تیر خوردن بیلی (تصاویر ۳۴-۵ و ۳۵-۵)	مرگ‌محوری، تلطیف خشونت از طریق دست دادن بانی او
راهب در حال آتش‌زدن خود (تصویر ۳۶-۵)	مرگ‌محوری، تصویرکردن امر تابو، تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی بدن، خُردنمایی از طریق بی‌حرکت‌نشستن راهب درون آتش

شکل ۳. *نماهای مورد اشاره‌ی فیلم هفت روانی (۲۰۱۲) در جدول ۵*

۵-۱

۵-۲

۵-۳

۵-۴

آماده انتشار هنرهای زیبا

۵-۵

۵-۶

۵-۷

۵-۸

۵-۹

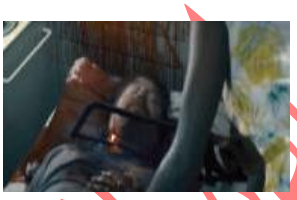
۵-۱۰

۵-۱۱

۵-۱۲

۵-۱۳

۵-۱۴


۵-۱۵

۵-۱۶

۵-۱۷

۵-۱۸

۵-۱۹

۵-۲۰

۵-۲۱

۵-۲۲

۵-۲۳

۵-۲۴

۵-۲۵

۵-۲۶

۵-۲۷

۵-۲۸

۵-۲۹

۵-۳۰

۵-۳۱

۵-۳۲

۵-۳۶

۵-۳۵

۵-۳۴

۵-۳۳

سه بیلبورد خارج از ابینگ، میزوری (۲۰۱۷)

میلدرد هیز هفت ماه پس از قتل وحشیانه‌ی دخترش آنجلا در شهر کوچک ابینگ، میزوری، و پس از ناکامی پلیس در یافتن قاتل، تصمیم می‌گیرد با اجاره‌ی سه بیلبوردِ کنار جاده‌ای و نوشتن مضامینی انتقادی اعتراض خود را از عملکرد رئیس پلیس محلی، بیل ویلوبی، اعلام کند. ویلوبی به سرطان مبتلاست و از میلدرد می‌خواهد پیام‌های بیلبوردها را پاک کند، اما با مقاومت میلدرد روبرو می‌شود. ویلوبی پس از پشت سرگذاشتن یک روز آرام با همسر و فرزندانش، برای فرار از دردهای ناشی از بیماری به زندگی خود پایان می‌دهد. او پیش از این اقدام، تأکید می‌کند که مرگش ارتباطی به بیلبوردهای میلدرد ندارد و حتی برای کمک به میلدرد، هزینه‌ی تمدید بیلبوردها را پرداخت می‌کند. جیسون دیکسون افسر پلیس نژادپرست و طرفدار خشونت که میلدرد را در مرگ ویلوبی مقصر می‌داند، پس از ضرب‌وشتم یک مظنون از نیروی پلیس اخراج می‌شود و بیلبوردهای میلدرد را آتش می‌زند. میلدرد نیز در اقدامی تلافی‌جویانه، کلانتری را به آتش می‌کشد. بااین‌حال، دیکسون متحول می‌شود و پرونده‌ی آنجلا را از داخل کلانتری بیرون می‌آورد. درنهایت، دیکسون و میلدرد با هم برای یافتن قاتل احتمالی آنجلا راهی سفر می‌شوند. آن‌ها باید در طول مسیر درباره‌ی تردیدشان در کشتن مظنون تصمیم بگیرند.

جدول ۶. *ابعاد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی زیرژانر کمدی سیاه در فیلم سه بیلبورد خارج از ابینگ، میزوری (۲۰۱۷)*

بُعد شمایل‌نگارانه	بُعد شمایل‌شناسانه
نمایش عکس جسد سوخته، احساس تهوع دیکسون، دفع ادرار رییس پلیس ویلوبی پس از نگریستن به عکس‌های زیر بیلبورد (تصاویر ۲-۶ و ۱-۶)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن امر غریب، بی‌احترامی به مرده، تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی و دگردیسی بدن
فروکردن مته‌ی دندانپزشکی در ناخن دندانپزشک انداختن آب دهان روی صورت او (تصاویر ۳-۶ و ۴-۶)	تصویرکردن بدن گروتسک، تصویرکردن درد و رنج و توهین و خشونت، امر تابو
رییس پلیس ویلوبی در حال خون بالا آوردن و به جای ماندن قطرات خون بر صورت میلدرد (تصویر ۵-۶)	تصویرکردن بیماری شخصیت و نقص جسمانی، تصویرکردن بدن گروتسک
درگیری فیزیکی میلدرد و شوهر سابقش و مداخله‌ی پسر برای دفاع از مادر خود، همزمان با ورود معشوقه‌ی کم‌سن مرد برای یافتن دستشویی (تصویر ۶-۶)	تلطیف خشونت با دیالوگ معشوقه‌ی همسر سابق میلدرد، ایجاد تقابل و تضاد
حضور آهویی زیبا نزدیک بیلبوردها (تصویر ۷-۶)	گم‌شدن خط واقعیت و رویا، سورئالیسم
خودکشی ویلوبی (تصاویر ۸-۶ و ۹-۶)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن بدن گروتسک، انگاره‌ی ماسک،

	تلطیف خشونت با عبارت «پاکت را باز نکن فقط به پسرها زنگ بزن»
آتش‌گرفتن دیکسون (تصاویر ۶-۱۰ و ۶-۱۱)	تصویرکردن امر تابو، مرگ‌محوری، تصویرکردن گروتسک‌وار و ازریخت‌افتادگی صورت
حضور همزمان دیکسون و ولبی با صورت‌های باندپیچی‌شده در اتاق بیمارستان (تصویر ۶-۱۲)	تصویرکردن گروتسک‌وار، دگردیسی و ازریخت‌افتادگی بدن
چنگ‌انداختن روی صورت فرد مظنون توسط دیکسون (تصویر ۶-۱۳)	تصویرکردن گروتسک‌وار و تخریب بدن
کتک‌خوردن دیکسون (تصاویر ۶-۱۴ و ۶-۱۵)	خشونت، تصویرکردن گروتسک‌وار ازریخت‌افتادگی بدن
نمونه‌ی کنده‌شده از صورت فرد مظنون به قتل توسط دیکسون (تصویر ۶-۱۶)	تصویرکردن گروتسک‌وار دگردیسی و ازریخت‌افتادگی بدن، تصویرکردن امر تابو

شکل ۴. *نماهای مورد اشاره‌ی فیلم سه بیلبورد خارج از ابینگ، میزوری (۲۰۱۷) در جدول ۵*

۶-۱ ۶-۲ ۶-۳ ۶-۴

۶-۵ ۶-۶ ۶-۷ ۶-۸

۶-۹ ۶-۱۰ ۶-۱۱ ۶-۱۲

۶-۱۳ ۶-۱۴ ۶-۱۵ ۶-۱۶

***بنشی‌های اینیشرین* (۲۰۲۲)**

در جزیره‌ی دورافتاده‌ی اینیشرین در ایرلند، کالم نوازنده‌ی ویولن ناگهان تصمیم می‌گیرد رابطه‌اش را با دوستش پدریک قطع کند. پدریک اما سرسختانه به دنبال حفظ دوستی است و حتی برای وساطت دست به دامان خواهرش شیبون می‌شود. کالم به پدریک هشدار می‌دهد که اگر باز هم سراغش بیاید، یکی‌یکی انگشتان خودش را قطع خواهد کرد. با بی‌اعتنایی پدریک به این تهدید، کالم تهدید خود را عملی کرده و انگشتانش را یکی‌یکی قطع می‌کند و پشت در خانه‌ی پدریک می‌اندازد. خواهر پدریک که از زندگی یکنواخت جزیره و کشمکش این دو خسته شده، جزیره را ترک می‌کند. در این میان، جنی، الاغ کوچک پدریک، یکی از انگشتان کالم را می‌خورد و خفه می‌شود و این موضوع خشم شدید پدریک را برمی‌انگیزد. او خانه‌ی کالم را به آتش می‌کشد. روز بعد، کالم وقتی پدریک را در ساحل می‌بیند به او پیشنهاد آشتی می‌دهد اما این بار پدریک نمی‌پذیرد و اعمال او را غیرقابل بخشش می‌داند. در صحنه‌ی پایانی، خانم مک‌کورمیک (که پیام‌آور مرگ یا همان بنشی‌های افسانه‌ای ایرلند است) آن دو را زیر نظر گرفته است.

جدول ۷. *ابعاد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی زیرژانر کمدی سیاه در فیلم بنشی‌های اینشرین (۲۰۲۲)*

بُعد شمایل‌نگارانه	بُعد شمایل‌شناسانه
نشانه‌های تهدید و ماسک‌های وحشت‌آور در طراحی صحنه‌ی اتاق کالم (تصاویر ۱-۷ تا ۳-۷)	امر غریب، امر گروتسک
نشانه‌هایی از جنگ آن‌سوی جزیره (تصاویر ۴-۷ و ۱۱-۷)	پیش‌آگهی کشمکش مرگبار بین دو شخصیت اصلی فیلم تعیین لحن فیلم
پیرزنی پیپ در دست با چهره‌ای خوفناک (تصاویر ۵-۷، ۶-۷ و ۱۳-۷)	امر غریب، استعاره از بنشی پیام‌آور مرگ، تهدید
بریدن انگشت و پرتاب آن به سمت خانه‌ی پدریک توسط کالم (تصاویر ۷-۷ تا ۱۰-۷)	تصویر مشمئزکننده، تصویرکردن امر غریب، تصویرکردن گروتسک‌وار و مثله‌شده‌ی عضوی از بدن وقوع عمل بریدن انگشت خارج از قاب
سایه‌ی انگشت کالم بر دیوار (تصویر ۱۲-۷)	تصویرکردن گروتسک‌وار و مثله‌شده‌ی عضوی از بدن سورئالیسم
تلاش سگ کالم برای دورکردن قیچی باغبانی (تصویر ۱۴-۷)	ارتباط تلپاتیک بین انسان و حیوان و محوکردن مرز انسان و حیوان، تصویرکردن امر غریب
قطع همه‌ی انگشتان باقی‌مانده‌ی کالم (تصویر ۱۵-۷)	امر غریب، سورئالیسم، تصویرکردن گروتسک‌وار و مثله‌شده‌ی اعضای بدن
خروج شیبون از جزیره و دیدن حضور سایه‌وار بنشی در اطراف پدریک (تصاویر ۱۶-۷ تا ۱۸-۷)	تصویرکردن تقدیر جبرگرایانه و بدبینانه‌ی شخصیت حضور فراگیر مرگ و ویرانی
انگشت‌های قطع‌شده‌ی کالم (تصویر ۱۹-۷)	تصویرکردن گروتسک‌وار تخریب بدن
خفه‌شدن جنی به‌خاطر بلعیدن اشتباهی انگشت کالم (تصاویر ۲۰-۷ و ۲۱-۷)	اشکال گروتسک بلعیدن و خفگی، تصویرکردن گروتسک‌وار و مثله‌شده‌ی عضوی از بدن حضور فراگیر مرگ، تصویرکردن تصاویر مشمئزکننده

تصویرکردن سازنوازی کالم با یک دست و دست خونین بدون انگشت (تصاویر ۷-۲۲ تا ۷-۲۳)	امر تهدیدزا و خشونت‌بار، ابزوردیسم تصویرکردن بدن گروتسک
حضور قاب عکسی از حیوانی درنده و آماده‌ی حمله در پس‌زمینه‌ی پدریک (تصویر ۷-۲۴)	استعاره از حس انتقام پدریک که به سطح آمده نشانه‌ای تهدیدآمیز
خانه‌ی کالم در حال سوختن (تصاویر ۷-۲۵ و ۷-۲۶)	ماسک‌های گروتسک‌وار در حال سوختن
حضور بنشی در فضای میانی تصویر (تصویر ۷-۲۷)	فراخوانی مرگ، کنایه از مرگ‌دوستی
ابرهای تیره بر سر جزیره (تصویر ۷-۲۸)	تقابل و تضاد با ابرهای روشن ابتدای فیلم کنایه از خشونت و آغاز جنگ

شکل ۵. *نماهای مورد اشاره‌ی فیلم بنشی‌های اینشرین (۲۰۲۲) در جدول ۷*

۷-۱

۷-۲

۷-۳

۷-۴

۷-۵

۷-۶

۷-۷

۷-۸

۷-۹

۷-۱۰

۷-۱۱

۷-۱۲

۷-۱۳

۷-۱۴

۷-۱۵

۷-۱۶

۷-۱۷

۷-۱۸

۷-۱۹

۷-۲۰

۷-۲۱

۷-۲۲

۷-۲۳

۷-۲۴

۷-۲۵

۷-۲۶

۷-۲۷

۷-۲۸

نتیجه‌گیری

در راستای هدف و پرسش نخست این پژوهش، پس از شناسایی تمایزها و شباهت‌های کلان‌ژانر کمدی و زیرژانر کمدی سیاه، با تکیه بر نظریه‌های هانری برگسون، میخائیل باختین و زیگموند فروید، الگویی منسجم برای شناسایی ابعاد شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری زیرژانر کمدی سیاه تبیین گردید. سپس در راستای هدف و پرسش دوم این پژوهش، به شناسایی و تحلیل نمودهای سینمایی این دو بُعد در پنج اثر سینمایی مارتین مک‌دونا پرداخته شد. آثار مک‌دونا آیینه‌ی تمام‌نمای ویژگی‌های کلیدی کمدی سیاه، از جمله ابزوردیسم، گروتسک، بی‌معنایی جهان، طردشدگی، پایان‌های ناخوشایند، مسائل تابو و مرگ‌محوری هستند. این مضامین به‌شکلی ارگانیک در عناصر بصری آثار او بازتاب یافته‌اند و از طریق استفاده از ماسک‌ها، عروسک‌ها، اشباح و رفتارهای اتوماتیک، مفهوم امر غریب را به مخاطب منتقل می‌کنند. همچنین، حضور پررنگ عناصر گروتسک در این آثار مشهود است. بدن‌های مثله‌شده و ازریخت‌افتاده‌ی در معرض فروپاشی، تضاد میان زندگی و مرگ/زیبایی و زشتی را به نمایش می‌گذارند و با برانگیختن احساسات متضاد، تجربه‌ای دوگانه از لذت و انزجار ایجاد می‌کنند. همچنین، عناصر کارناوالسک با زیر پا گذاشتن هنجارهای اجتماعی و نمایش رفتارهای تابوشکنانه، امکان رهایی موقت از محدودیت‌های زندگی روزمره را فراهم می‌آورند. ویژگی دیگر، مرزهای مبهم بین انسان و ناانسان است. حیواناتی مانند سگ و الاغ، نه‌تنها نقش‌های نمادین دارند، بلکه گاه با احساسات و عواطف انسانی ظاهر می‌شوند و ارتباطی عمیق با شخصیت‌های اصلی برقرار می‌کنند. این رویکرد، با محوکردن مرزهای سنتیِ میان جاندار و بی‌جان، مخاطب را به بازاندیشی در تعریف مفهوم انسان و جایگاه او در جهان هستی دعوت می‌کند. درنهایت، مرگ به‌عنوان یکی از مضامین اصلی کمدی سیاه در آثار مک‌دونا نقشی محوری ایفا می‌کند. او با بهره‌گیری از ابزارهای بلاغی گوناگون مانند خُردنمایی، اغراق و بزرگنمایی، موضوعاتی مانند خودکشی، قتل و نمایش اجساد و مرگ را نه صرفاً به‌شکل تراژیک، بلکه به‌عنوان منبعی برای کمدی سیاه و فرصتی برای تأمل در معنای زندگی و فناپذیری انسان به تصویر می‌کشد.

پی‌نوشت‌ها

[۱] از این حیث، زیرژانرهایی مانند کمدی شخصیت یا دلقک، پوپولیسم، کمدی سیاه، نقیضه، کمدی رمانتیک، کمدی اسکروبال، کمدی بزن‌بکوب، فارس، کمدی موقعیت، کمدی زننده و کمدی عجیب و غریب را می‌توان ذیل کلان‌ژانر کمدی تعریف کرد.

[2] dark comedy
[3] High comedy
[4] Low comedy
[5] Martin Faranan Mcdonagh
[6] Six Shooter
[7] In Bruges
[8] Seven Psychopaths
[9] Three Billboards outside Ebbing, Missouri
[1][0] The Banshees of Inisherin

[11] پیش از کاربرد این نظریه در سینما، اِروین پانوفسکی از آن برای بررسی سطوح سه‌گانه‌ی نقاشی‌های رنسانس استفاده کرد که عبارت‌اند از شناسایی و توصیف نقش‌مایه (موضوعات و رویدادهایی که با خطوط و احجام و رنگ‌ها تصویر می‌شوند)، شناسایی و توصیف انگاره (یا حوزه‌ی شمایل‌نگاری شامل معانی ثانویه یا قراردادی نقش‌مایه‌ها، و ارجاعات به انجیل و دیگر منابع مکتوب) و تفسیر این انگاره (حوزه‌ی شمایل‌شناسی). در حوزه‌ی ادبیات، وارن و ولک با طرح ایده‌ی شکل بیرونی (وزن معین در شعر یا ساختار) و شکل درونی (دیدگاه، لحن، هدف، موضوع و مخاطب) از این نظریه برای بررسی اشعار و در ژانرهای ادبی بهره گرفتند. در حوزه‌ی سینما نیز قبل از تدوین این نظریه توسط اد باسکام، لارنس الووی و کالین مک‌آرتور به شمایل‌نگاری برخی ژانرها پرداخته بودند.

[1] Ed Buscombe [2]
[1] Richard Collins [3]
[1] Thomas Schatz [4]
[1] Order [5]
[1] Integration [6]

[17] استیون کنارد به رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ای بین کمدی و تراژدی در قالب زیرژانر کمدی سیاه اشاره کرده و پایان‌های پیش‌بینی‌نشده و مبهم‌تر یا حتی منفی‌تر آن را برجسته می‌کند. از نگاه او، «ممکن است تراژدی اکنون در قالب کمدی سیاه دوباره متولد شده باشد» (Connard, 2005, 93-94).

[1] Exaggeration [8]
[2] Understatement [0]

[19] Hyperbole، شکلی از بزرگ‌نمایی است با این تفاوت که اغراق را نه به‌صورت مستقیم بلکه به‌شکل استعاری به نمایش می‌گذارد.

[21] دیدگاه باختین در مورد بدن گروتسک با نظریه‌ی کلی‌تر او درباره‌ی کارناوالسک پیوند دارد. در فضاهای کارناوالسک‌گونه اجتماع° سلسله‌مراتب اجتماعی معکوس می‌شود و افراد آزادانه نظرات خود را ابراز می‌کنند. کارناوالسک با تمسخر قدرت‌های حاکم و استفاده از زبان عامیانه و تابو° مرزهای اجتماعی را می‌شکند و صراحت و آزادی بیان را تقویت می‌کند.

[2] Grotesque realism [2]
[2] Rebecca Collings [3]
[2] Das Unheimliche [4]

[25] تأکید سورئالیسم بر نقش حیاتی ناخودآگاه و آزادسازی ذهن از قید عقل و منطق برای دست‌یابی به حقیقت و نمایش امر شگرف یا امر غریب آشنا، و همچنین تأکید بر روابط نامتناسب اشیا یا همجواری غریب اشیا حاکی از تأثیر و پیوند تنگاتنگ این جنبش با آموزه‌های فروید است.

[2] Otto Rank [6]
[2] Doppelganger [7]
[2] Dys-apearance [8]
[2] Jan Provoost [9]
[3] On Raglan Road [0]
[3] Patrick Kavanagh [1]

فهرست منابع

باسکام، اد (۱۳۶۹). *مفهوم گونه در سینمای آمریکا*. ترجمه‌ی فواد نجف‌زاده خویی. فارابی، ۶ و ۷، ۱۷۳-۱۵۰.

بخشی‌مقدم، مهدی (۱۳۹۳). *کمدی سیاه در سینما با تکیه بر فیلم‌های روی اندرسون* [پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.

برگسون، هانری (۱۳۷۹). *خنده*. ترجمه‌ی عباس باقری. شباویز.

شاهوردیان، لادن (۱۴۰۱). *جنبه‌های ارتباط دیداری در انیمیشن بزرگسال با رویکرد شناخت کارکرد مفهومی عناصر محوری ژانر کمدی سیاه در مجموعه‌های تلویزیونی منتخب* [پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تربیت‌مدرس]. تهران.

شایگان‌فر، نادر (۱۴۰۳). *تبیین دلیل شوربختی در بنشی‌های اینیشیرین مک‌دونا بر مبنای «وضع بشر» آرنت*. نشریه‌ی پژوهش‌های فلسفی، ۱۸ (۴۶)، ۲۵۸- ۲۴۶. https://doi.org/10.22034/jpiut.2023.58895.3618

قاسمی، علیرضا (۱۳۹۸). *بررسی کمدی سیاه در سینمای امریکا* [پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.

موسوی، وحیداله. شهبا، محمد (۱۴۰۱). *کتاب ژانر سینما، زیبایی‌شناسی و کارکردها*. انتشارات دانشگاه سوره.

موسوی، وحیداله (۱۴۰۰). *رهیافتی انتقادی به نظریه‌های زیبایی‌شناسی و کارکردی ژانر در سینما*. رهپویه‌ی هنرهای نمایشی، ۱ (۲)، ۳۸-۲۵.

https://doi.org/10.22034/rpa.2022.249638

Bakhtin,Mikhail (1984). *Rabelais and His World.* Translated by Helene Iswolsi. Indiana University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2013). *Film Art: An Introduction*. (10th ed.). McGraw-Hill Education.

Collings, Rebecca Louisa (2015). *Shedding Light on Dark Comedy: Humour and Aesthetics in British Dark Comedy Television*. University of East Angila

Collins, Richard (1976). *Genre: A reply to Ed Buscombe. In (Bill Nichols Ed.), Movies & Methods*. University of California Press. Columbia University Press.

Connard, Stephen. (2005). *The Comedic base of Black Comedy*. College of Fine Arts. University of New South Wales.
Freud,Sigmund (1963). *Jokes and Their Realation to the Unconscious World*. Translated by James Strachey. W.W.Norton & Company.
Freud,Sigmund (2003). *Uncanny*. Translated by David McLintock. Penguin Classics.

ماهنامه انتشار هنرهای زیبا