ژانرهای سینمایی

رافائل موآن
ترجمهٔ علی عامری مهابادی

فهرست مطالب

۸ پیش‌گفتار
۱۴ مقدمه

۲۳ فصل یک: در جنگل ژانر
۵۱ فصل دو: در جست‌وجوی قواعد ژانر
۸۷ فصل سه: هدف از پیدایش ژانرها چیست؟
۱۲۱ فصل چهار: هویت‌های ژانری فیلم
۱۵۵ فصل پنج: چگونه به مفهوم تاریخ ژانر بیندیشیم؟
۱۹۱ فصل شش: ژانر بر زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و سینمایی

۲۲۷ نتیجه‌گیری

۲۳۲ کتاب‌شناسی
۲۴۰ واژه‌نامه
۲۴۸ فیلم‌شناسی

ما در گفتار رایج خود پیرامون آثار هنری معمولاً برای مشخص‌ساختن اثری خاص از تمایزهای ژانری استفاده می‌کنیم: مثلاً وقتی می‌گوییم که "مونا لیزا" اثر لئوناردو داوینچی نقاشی پرتره است و "گل‌های آفتاب‌گردان" ونسان ون گوگ نقاشی "طبیعت بی‌جان" است، درست همان‌طورکه رمان‌های راجع به تحقیقات مِگره، بازرس آثار ژرژ سیمنون یا هرکول پوآرو در آثار آگاتا کریستی را "داستان‌های معمایی" می‌نامیم و رُمنس‌های سری هارلکوین[1] را "رُمنس‌های قالبی"[2] می‌نامیم یا هنگامی‌که مکبث را تراژدی می‌دانیم و خسیس نوشتهٔ مولیر را کمدی. پس به ایدهٔ ژانرها (اعم از تصویری، ادبی، تئاتری و غیره) متوسل می‌شویم تا آثاری خاص را شناسایی، طبقه‌بندی و از یکدیگر متمایز کنیم. این موضوع درمورد سینما هم صدق می‌کند. در ابتدای قرن بیست‌ویکم بینندهٔ فیلم بی‌درنگ اصطلاح "موزیکال" را برای توصیف آواز در باران (دانِن/کِلی، ۱۹۵۲) به‌کار می‌برد. همچنین اصطلاح "کمدی" را برای ارجاع به چیزی دربارهٔ هِری هست (برادران فارلی، ۱۹۹۸) یا "فیلم با شخصیت خون‌آشام" را برای مشخص‌ساختن نوسفراتو (مورنا، ۱۹۲۲). به‌همین‌نحو منتقدان غالباً از رده‌بندی‌های ژانری هم در نوشته‌های عامه‌پسند و هم پژوهشی ــ چه در ابتدای یک مقاله یا در کل متن ــ استفاده می‌کنند تا فیلم جدیدی

۱. Harlequin: شخصیتی خاموش در پانتومیم سنتی و نیز شخصیتی در کمدی دل آرته ایتالیایی. ــ م.

2. format romances

را معرفی سازند و آن را در چشم‌انداز سینما قرار دهند. فیلم‌ها نیز مانند سایر محصولات فرهنگی هم در گفتمان ما و هم در خودآگاه ما در جغرافیایی قرار می‌گیرند که ژانرها آن‌ها را سازمان‌دهی کرده‌اند.

ژانر سینمایی: یک ردهٔ تجربی

به‌عنوان راهی برای نزدیک‌شدن به این موضوع می‌توانیم کار را با استفادهٔ عام از مفهوم ژانر شروع کنیم. این مفهوم به‌منزلهٔ رده‌ای تجربی تعریف می‌شود که کارش نامگذاری، ایجاد تفاوت و طبقه‌بندی آثار برمبنای پیکربندی‌های مکرر عناصر فرمی و تماتیکی است که آن‌ها به‌طور مشترک در خود دارند. به‌عبارت‌دیگر هر بیننده (و نیز هر منتقد، مورخ سینما یا نظریه‌پردازی) که فیلمی را به ژانر خاصی منتسب می‌کند با ردهٔ ژانری مربوطه آشنا خواهد شد و آن را بازخواهد شناخت. هنگامی‌که جدال در اُکی کُرال را فیلمی وسترن می‌شماریم درواقع چنین نتیجه خواهیم گرفت که این فیلم امریکایی به‌کارگردانی جان استرجس در ۱۹۵۷ عناصر بسیاری را نشان می‌دهد که یادآور ژانر "وسترن"اند. وقتی فیلمی را به ژانری منتسب می‌کنیم به آن هویتی می‌دهیم که بزرگ‌تر از مجموعهٔ اجزای خاص آن است. ما به فیلم هویت ژانری نسبت می‌دهیم. به‌علاوه اگر می‌پذیریم که ردهٔ ژانری، رده‌ای شناخته‌شده است (حداقل نزد آن‌هایی که به‌کارش می‌برند) و این‌که حاصل درکی از جهان سینماست که از نظر فرهنگی به جامعه‌ای خاص مربوط است، پس می‌توان فیلمی را به ژانری منتسب کنیم بدون‌آن‌که به سایر فیلم‌های آن ژانر ارجاع بدهیم. مثلاً ژانر "وسترن" معمولاً شامل رویدادی می‌شود که طی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی در غرب امریکا اتفاق می‌افتد. در این ژانر مکان‌های نمادینی از جمله شهر کوچک وسترن، میخانه یا صحرا، شخصیت‌های کلیشه‌ای همچون کلانتر یا قمارباز، اسلحه‌کشی و نبرد تصویر می‌شوند و از پیرنگ‌ها[1]یی برخوردار است که برای تثبیت قانون یا زیرپاگذاشتن آن طرح شده‌اند. بینندهٔ برخوردار از دانش فرهنگی رایج، بااین‌فرض‌که جدال در اُکی کرال داستان نبرد خونین و انتقام‌جویانهٔ مارشال وایات ارپ، برادرانش و قماربازی حرفه‌ای به‌نام داک هالیدی است علیه برادران کلانتن در تامستن، شهری کوچک در غرب، احتمالاً نیازی نمی‌بیند که به خاطراتش از وسترن‌های دیگر رجوع کند تا مشخص کند که این فیلم به این ژانر تعلق دارد.

تشخیص این موضوع اهمیت خاصی دارد که کاربرد کنونی مفهوم ژانر همواره نمایانگر رده‌ای انتزاعی است که کارش قراردادن فیلم‌ها در کنار یکدیگر و همچنین ارجاع به

1. plots

پیکره‌ای خاصی از فیلم‌هاست که در ردهٔ موردنظر گرد هم می‌آیند. پس ژانرهای سینمایی همچون ژانرهای ادبی، تئاتری، تصویری یا موسیقیایی «رده‌ای از آثار و گروهی از آثار (محتوای طبقه)» را تشکیل می‌دهند. بدین‌ترتیب برای‌آن‌که به فیلم هویت ژانری ببخشیم کافی نیست که صرفاً آن را در یک رده قرار دهیم. ما باید آن را به سلسله‌ای از سایر فیلم‌ها مرتبط سازیم که نشانه‌های آشنای مضمونی، روایی و فرمی ارائه می‌دهند. شبکهٔ عناصر مشترکی که یک ژانر را تشکیل می‌دهد از شناسایی این عناصر در فیلم‌های فراوان با تعداد و تکرار عناصری شکل می‌گیرد که امکان تشخیص شباهت بین آن‌ها را فراهم می‌آورَد. مثلاً ژانر "موزیکال" صرفاً زمانی توانست تثبیت شود که استودیوهای هالیوود شمار فراوانی فیلم در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تولید کردند که در آن‌ها داستان‌های عاشقانه از طریق تلفیق دیالوگ، ترانه و رقص بازگو می‌شد. پس تعداد قابل‌توجهی از فیلم‌ها که ویژگی‌های مشابه‌ای داشتند پیش‌شرطی لازم برای ایجاد، تشخیص و آگاهی از یک ژانر به‌حساب می‌آمدند، گرچه تعداد لازم را دقیقاً نمی‌شد تعیین کرد.

برعکس، یک ردهٔ ژانری تثبیت‌شده و شناخته‌شده، به‌محض‌آن‌که به‌عنوان بخشی از نوعی دانش جمعی وارد شیوه‌های خوانش شود، می‌تواند نیاز به مقایسه با فیلم‌های دیگر همان ژانر را به‌خاطر توصیفی‌بودن فشردهٔ آن ژانر منتفی کند. پس تماشاگران با دو رویکرد می‌توانند فیلم جدیدی را در ژانری طبقه‌بندی کنند: آن‌ها می‌توانند مستقیماً به مؤلفه‌هایی رجوع کنند که یک ژانر را بدون ارجاع به فیلم‌های دیگری مشخص کند که آن ژانر را برمی‌سازد، یا می‌توانند این فیلم جدید را با سایر فیلم‌ها در آن ژانر مقایسه کنند، به بحث دربارهٔ شباهت‌ها بپردازند و سپس یا ردهٔ ژانری را پُررنگ‌تر کنند، شاید عنصری جدید به آن بیفزایند یا در پرتو این مورد جدید، بسندگی[1] آن را زیر سؤال ببرند. چنان‌که در ادامهٔ کتاب حاضر خواهیم دید این بازخوانی انتقادی از فیلم‌ها و ژانرها بنیان کار مورخان و نگره‌پردازان ژانر است حتی اگر هیچ دلیلی وجود نداشته نباشد که فکر کنیم این حق انحصاری آن‌هاست.

مورد فیلم‌هایی که داستان مهاجران در بخش‌های شرقی سرزمینی را بازگو می‌کنند که هنوز ایالات متحده نام نداشت، یعنی زمان پیش از استقلال ، نشان می‌دهد که چرا وجود تعداد حداقلی این فیلم‌ها با مؤلفه‌های قابل‌قیاس شرطی لازم (ولو نه کافی) برای ایجاد یک ردهٔ ژانری است. بااین‌که فیلم‌هایی چون تولد یک ملت (گریفیث، ۱۹۱۵) طبل‌ها در مسیر موهاک (فورد، ۱۹۳۹)، تسخیرنشده (دِمیل، ۱۹۴۷) نسخه‌های مختلف آخرین نفر از موهیکان‌ها (تورنور و براون، ۱۹۲۰؛ سیتز، ۱۹۳۶؛ فیلمی از وینسنت شرمن به‌نام آخرین سرخ‌پوست، ۱۹۴۷؛ مان، ۱۹۹۱) یا پوکاهانتس (۱۹۹۵) و پوکاهانتس ۲:

1. adequacy