ظهور و کارکرد «ژانر» در سینمای امریکا

مجید داودی gol-cinema@yahoo.com

ژانر فیلم، یک پدیدهٔ در اصل تجاری، در تقسیم‌بندی شکل فیلم‌هاست که نشان می‌دهد به چه فیلم‌هایی با تکرار و تنوع، داستان‌های شبیه به‌هم، با شخصیت‌هایی شبیه به‌هم، در محیط‌هایی شبیه به‌هم می‌گویند: ژانر.
همچنین، به‌توقع ما نسبت به داشتن تجربه‌های مشابه، در مورد فیلم‌های مشابه، که به درک فیلم سهولت می‌بخشند، پاسخ می‌گوید[1].

آندره بازن[2]، تئوریسین و منتقد نامدار فرانسوی و از پایه‌گذاران مبحث ژانر در تئوری فیلم، ژانر را قالب کلی یا جریان اصلی‌یی می‌داند که یک فیلم، درون آن قرار می‌گیرد. اما به‌رغم اروپایی بودن بازن مبحث ژانر فیلم در ابتدا پیرامون فیلم‌های امریکایی شکل گرفت. مقاله‌های رابرت ورشو[3]، دربارهٔ فیلم‌های «گنگستری» و فیلم‌های «وسترن» در مجلهٔ Partisan review در سال ۱۹۴۸ را می‌توان جزو اولین تلاش‌های مهم و تأثیرگذار برای نقد فیلم و معرفی «ژانر» به‌شمار آورد. و دیگری دو قطعهٔ کوتاه که آندره بازن در مورد فیلم‌های «وسترن» نوشت (در سال‌های اول دههٔ ۵۰).

تلاش برای معرفی و کار جدی روی ژانر فیلم در امریکا، پیش از رسیدن تئوری مؤلف، از اروپا به این دیار صورت گرفت ولی گسترش آن روندی آرام را طی کرد، و در ابتدای کار در جذب مخاطبان و منتقدان ناکام ماند، زیرا هر دو گروه به‌شدت تحت تأثیر و نفوذ کارگردانان و بازیگرانِ شرکت‌های بزرگ فیلمسازی و تهیه‌کنندگان صاحب سبک بودند. گُندی این روند همچنین معلول رواج سنت ستاره‌سازی در سینمای امریکا بود که به‌سرعت فراگیر شده بود.

نظریهٔ کارگردان سالاری و اقتدار کامل مؤلف هنگام خلق اثر هنری ابتدا در مجلهٔ فرانسوی «کایه دو سینما»[4] مطرح شده بود. مجله‌یی که فیلمسازان شهیری چون گدار، تروفو، دسیکا و... کار خود را با نوشتن نقد سینمایی در آن آغاز کردند. این تئوری بعدها از طریق نوشته‌های «اندرو ساریس»[5] در کشورهای انگلیسی‌زبان از جمله امریکا رواج پیدا کرد. آن‌چه به‌عنوان «موج نو» در کشورهای اروپایی از جمله فرانسه و در امریکا تحت عنوان «مکتب فیلمسازی نیویورک» نمود پیدا کرده حاصل گسترش و کارکرد این تئوری‌هاست.

ساریس معتقد است هنرمند فیلمساز، باید مسئولیت کامل یک فیلم را به‌عهده بگیرد که خود مستلزم ادارهٔ کامل فرایند ساخت یک اثر هنری است. همان شیوه‌یی که فیلمسازان جوان مکتب موج‌نوی فرانسه به‌کار گرفتند و پیش از آن در آثار فیلمسازان بزرگ امریکایی چون «جان فورد»[6] دیده شده بود.

درواقع استفاده از تئوری مؤلف در نقدنویسی، برای تحلیل جدی سینمایی که براساس آثار پیچیدهٔ فیلمسازانی نخبه چون ولز[7] و هیچکاک[8] شکل گرفته بود، کارآمدتر به‌نظر می‌رسید. از آن‌جا که پیچیدگی یک فیلم، تعریف آن را در قالب ژانر دشوار می‌نمایاند، ورشو و بازن فیلم‌های وسترن و گنگستری را مورد توجه قرار داده بودند. این دوگونه، باثبات‌ترین و قابل تعریف‌ترین ژانرهای فیلم‌های امریکایی هستند و فیلم‌های «سرقتِ بزرگ از قطار»[9] (ادوین .س. پورتر ۱۹۰۳) و «جنایتکاران کوچهٔ خوک‌ها»[10] (د.و. گریفیث ۱۹۱۲) سرآغاز تلقی می‌شوند.

امروز کاملاً پیداست که تلاش برای تعریف ژانر در آن سال‌ها واکنشی در قبال فیلم‌های آن روزگار و تجویز آن به‌عنوان قالبی کلّی برای بقیهٔ نمونه‌های درحال ساخت بود. در حالی که حتی پیش از آن‌که این مقالات برای اولین‌بار به‌چاپ برسد، فیلم‌ها توسط تهیه‌کننده‌ها، تبلیغاتچی‌ها و مردم، بدون توجه به تئوری‌ها، آزادانه تقسیم‌بندی می‌شد؛ فیلم وسترن، فیلم جنگی، یا موزیکال. این عنوان‌هایی توصیفی به‌صورت نشانه‌هایی درآمده بودند تا یک فیلم را تبلیغ کنند یا به مشتری، اطلاعاتی در مورد داستان و نوع فیلم بدهند. در پی این فعالیت‌های تجاری بود که منتقدان کارکرد و تأثیر برچسب گذاری‌های ساده را در تجزیه و تحلیل‌هایشان دریافتند. و به‌همین ترتیب ۹ ژانر اولیه سینمایی مشخص می‌شود.[11]

دههٔ شصت ـ هفتاد دوره‌یی است که فیلمسازان مهاجر اروپایی، جایگاه خود را در امریکا پیدا کرده و از فعالیت‌های خود نتیجه می‌گیرند. این دوره مقارن با گسترش صنعت فیلمسازی امریکاست. دوره‌یی که هیجان در داستان، وارد ساختار سینمایی می‌شود. روایت‌های گوناگون و ایده‌های مختلف بصری رواج پیدا می‌کند و فرم در سینما نضج می‌گیرد. این پرسش که یک فیلم چه «معنی»یی می‌دهد به این پرسش که معنی چگونه شکل گرفته و تولید شده، تغییر می‌یابد. با چنین تحولی است که فیلم‌های بدون داستان و فیلم‌های تجربی ساخته می‌شوند. کارگردانانی شروع به‌کار می‌کنند که شیوهٔ روایت در فیلم‌های رایج هالیوود را دگرگون می‌سازند و باعث گسترش و عمق توجه منتقدان می‌شوند. در همین دوره

گلستانه از این شماره برآن است تا روند شکل‌گیری و رشد جریان‌های اصلی سینما را پی‌بگیرد. و در این مسیر تعاریف را با مصداق‌ها همراه می‌سازد و دامنهٔ پیگیری را به فیلم‌های روز جهان می‌کشاند.
نخستین شماره را به مفهوم ژانر سینمایی و معرفی پایه‌گذاران آن در هر دو بخش تئوری و عملی اختصاص داده‌ایم.

است که عناصر تفکر و تشخص در هنر اهمیت می‌یابد و نظرات جان برجر[12] لوئیس آلتوسر[13] و زیگموند فروید[14] و دیگران در عالم سینما به‌طرزی جدی مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. این تفکر چنان برعرصهٔ نقد حاکم می‌شود که نشناختن «تفکر» یک «کارگردان»، باعث گم شدن کلید اصلی درک فیلم می‌گردد زیرا منتقدان برای درک یک فیلم، کدهایی در نظر می‌گیرند که همه، زیرشاخهٔ ذهنیت کارگردان تعریف می‌شوند. در کتاب «نشانه‌ها و معنا در سینما» اثر پیتر ولن[15] از فولر[16]، هاکز[17] و هیچکاک به‌عنوان هنرمندانی مسلط و استاد یاد می‌شود. در واقع این سه نفر نشان‌دهندهٔ تأثیر هویتِ هنری فرد در ساختار سینمایی هستند. هویتی که باعث اعتبار بخشیدن به اثر هنری می‌شود.

این طرز تلقی از نقش فرد در شکل‌گیری اثر هنری بر ژانر فیلم و تقسیم‌بندی آن تأثیر می‌گذارد. با این پیش‌زمینه که بسیاری از آثار کامل هنری در قالب یک ژانر محدود نمی‌شود و ساختارهای جدید، روش‌های یک لایه و تک بعدی را کلیشه‌یی به حساب می‌آورند. در واقع پس از دههٔ هفتاد فیلم‌ها بیش از گذشته، با گستردگی در معنی و پیچیدگی در رویه ساخته می‌شوند. به‌همین جهت برای توضیح ژانر این آثار ناگزیریم از ترکیباتی چندتایی استفاده کنیم نظیر: کمدی تلخ، وسترن روانشناسانه. این روند به‌گونه‌یی پیش رفت که دایرةالمعارف‌های سینمایی در اواخر قرن گذشته، از بیش از ۳۰ ژانر[18] نام برده‌اند. پس آیا نمی‌توان ادعا کرد که در حال حاضر تحلیل یک فیلم با توجه به مشخصه‌های «ژانر»ی آن کاری سخت و گیج‌کننده و گاهی ناممکن است؟

سال‌ها پیش، وقتی آندره بازن، به همکارانش در کایه دو سینما دربارهٔ خطر افراط در به‌کارگیری تئوری مؤلف هشدار می‌داد در واقع از جنون شیوع یافتن و گسترش روایت‌های نامفهوم شخصی در عالم سینما اظهار نگرانی می‌کرد[19]. روایت‌های شخصی امروز بیشترین عرصه‌های سینمایی جهان را پر کرده‌اند (اگرچه حتماً نامفهوم نیستند). سلیقه‌ها و بیان‌های هنری چنان بسط یافته‌اند که برای آثار گوناگون ارائه معیارهای مشابه، کاری بیهوده است چنان‌که رابین‌وود[20] عقیده دارد: «تحلیل یک فیلم در سال‌های آخر دههٔ هشتاد، با استفاده از یک تئوری ثابت مثل «تئوری مؤلف» یا «تئوری ژانر در سینما» بسیار مشکل است. آن‌چه این سال‌ها در سینما، خصوصاً در امریکا اتفاق می‌افتد عبارت است از ساخته شدن فیلم زیرنظر مؤلفی متفکر در جنبه‌های گوناگون سینما، تکنیسینی استاد کار، با جذابیتی خاص در ایدئولوژی... و معمولاً یک ژانر جالب.

پانوشت‌ها:

1. Filmgener ready Barry Keith Grant University of Texas Press
2. Andre Bazin
3. Robert Warshow
4. Caidue Cinema
5. Andrew Sarris
6. John Ford
7. Welles
8. Hitchcock
9. The great Train robbery
10. Musketeer of Pig Alley

۱۱. عبارتند از دوام، کمدی، موزیکال، وسترن، مجلل (Spectacles)، وحشت و دلهره، کلاسیک، فیلم‌های بیام‌دار، فیلم‌های بی‌موضوع - اولین ژانرهای نامبرده در هالیوود به نقل از Hallywood Anecdotes Raulf. Boller. dr

12. John Berger
13. Louis Althusser
14. Freud
15. Fuller
16. Hawks
17. Petter Wollen
18. Cinema Nia 1997
19. Jim Kitses / Horizons West / London - Cinema One Film gener....
20. Robbin Wood

آندره بازن؛ تئوریسین سینما

مردم همیشه هر فیلم را با اصطلاحی مانند «جالب»، «ترسناک»، «سکسی» یا «هیجان‌انگیز» توصیف می‌کنند، اما آندره بازن این مرزها را شکست و با تقسیم‌بندی اصولی بر مبنای تحلیل فیلم، معیاری جدید یعنی «اثر» را وارد تئوری سینما کرد. نیت او از این کار، هدفمند کردن و نظم دادن به شعور بصری و داستانی طیف وسیع مخاطبان بود.

آندره بازن کیست؟

منتقد فرانسوی سینما آندره بازن Andre Bazin در شهر انگرز Angers فرانسه در روز ۱۸ آوریل ۱۹۱۸ متولد شد. او همه زندگی‌اش را وقف سینما و تئوری‌پردازی راجع به فیلم کرد، آن هم در سال‌هایی که کسی به سینما به‌عنوان یک «اتفاق» علمی، هدفدار و قابل تحلیل نگاه نمی‌کرد.

بازن فعالیت‌اش را از سینما کلوپ‌ها و سینماهای کوچک آغاز کرد. جایی‌که در آن سال‌ها مردمی جمع می‌شدند که پیشینهٔ تاریخی و اجتماعی برخورد با فیلم نداشتند. بازن گزارشگر، منتقد سینما، خبرنگار و تئوریسین بود و اغلب این فعالیت‌ها را درهم می‌آمیخت. او برای هفته‌نامه‌ها و مجلات متعددی می‌نوشت، از جمله هفته‌نامهٔ معروف اسپریت L'Esprit که توسط جناح لیبرال ـ مسیحی پاریس اداره می‌شد. در این نشریه، بازن به بیان تأثیراتی می‌پرداخت که از ایده‌های «راجرلین هارد» Roger Leen Hard ، دربارهٔ نقد تحلیلی فیلم گرفته بود. یا مجلهٔ «مارسیست اِکُرن» Marxist L'Ecorn، که بازن در آن گزارش‌هایی دربارهٔ فیلم‌های زیرزمینی جنگ (مقصود فیلم‌هایی است که در دورهٔ اشغال فرانسه و ایتالیا، در این کشورها ساخته می‌شدند) می‌نوشت. او همچنین به عنوان منتقد و مسئول بخش سینمایی در مجلات La Parisien Libere ،LaRevue de Cinema و L'observateur و Radio-Cinema-TV کار کرده. مهم‌ترین فعالیت او، سردبیری مجلهٔ نقد فیلم «کایه دو سینما» Cahier de Cinema بود.

بازن در میان هم‌قطارهایش (گدار، تروفو و...) نمونهٔ غیرعادی محسوب می‌شود، چون هیچ‌وقت سعی نکرده به فعالیت علمی سینما نزدیک شود. از سوی دیگر، نظراتش دربارهٔ سینما نسبت به کسانی که از زمینه‌های دیگر مانند روان‌شناسی، زبان‌شناسی یا فلسفه به‌نقد و تئوری فیلم روی آورده بودند بسیار عملی‌تر بود. به‌عبارتی بازن سینماگری حرفه‌یی بود که هرگز پشت دوربین قرار نگرفت.

با نقطه نظرهای جدیدی که بازن در تئوری فیلم مطرح کرد و با بسط دامنهٔ توجیهاتش در این مقوله از

منتقدان معاصرش که فقط به تحلیل عناصر سه‌گانهٔ داستان ـ اجرا ـ موضوع و کشف معانی ابتدایی در فیلم‌ها می‌پرداختند، پیشی گرفت.

برای اولین‌بار بازن بود که در سال‌های آغازین دههٔ ۴۰ به هماهنگی و گویایی عناصر آثار «مارسل کارنه» Marcel Carne، حرکت دوربین در فیلم‌های «ژان رنوار» Jean Renoir و استفاده از عمق میدان در آثار «اورسن ولز» Orson Wells اشاره کرد. او در اولین مقالهاش در مجلهٔ کایه دو سینما در اول آوریل ۱۹۵۱ به تاریخچهٔ عمق میدان و بازگشت به فیلمبرداری داخلی توسط ولز و رنوار و وایلدر و اهمیت مونتاژ ایجازی و تدوین درون تصویر (کادر) پرداخت. در همین سال به تحلیل حرکت دوربین و تأثیر عمق میدان در صحنه‌یی از فیلم سانست بلوار بیلی وایلدر Billy Wilder پرداخت. که نشان می‌داد تأثیرات اپتیکی و حرکت در فضاها چگونه توجه بازن جوان را به خود جلب کرده‌اند.

چند سال بعد توجه بازن به دیالوگ‌ها، صدای صحنه، میزانسن و حرکات مکاشفه‌یی دوربین در آثار رنوار خصوصاً «قاعدهٔ بازی» جلب شد. او در همین دوران توانست، ایده‌های «سرگئی آیزنشتاین» Sergei Eisenstein در مورد تدوین موازی و سلیقهٔ «میزوگوشی» Mizoguchi ژاپنی را در مورد ریتم فیلم و اندازهٔ سکانس به کارگردانان و طرفداران سینما در اروپای مرکزی و غربی انتقال دهد.

بازن می‌خواست در تفسیر و نقد فیلم‌ها چیزی از ذهنیت و شعور فردی‌اش را به‌عنوان منتقد دخالت دهد. او معتقد بود یک منتقد هنگام نقد اثر هنری به آفرینشی دست می‌زند که لازم نیست حتماً با دانسته‌های مؤلف در مورد اثرش مطابقت داشته باشد.

با چنین طرز فکری طبیعی است وقتی با ژان رنوار در مورد برداشت از فیلم‌های رنوار بحث می‌کردند، بازن تفسیرهای خودش را ترجیح می‌داد. یک‌بار هم اورسن ولز مخالفتش را با تحلیل بازن از فیلم «لمس شر» The Touch of Evil رسماً اعلام کرد. ولی بازن همواره از نظرات خودش دفاع می‌کرد، چون نظرات او بود که تئوری‌های علمی آن‌ها را قابل درک و اثبات می‌کرد.

ریموند بلور Reymond Bellour خاطرنشان می‌کند، بازن زمانی نقد می‌نوشت که تئوریسین‌های معاصرش فیلم‌ها و تصاویر متحرک را مثل تماشاگران معمولی تماشا می‌کردند. اما پس از این‌که شیوهٔ کار بازن تأثیرش را بر مخاطبان گذاشت، میل زیادی برای دوباره دیدن فیلم‌ها و نمایش آهسته و کندشده Slow Motion ، دسته‌بندی و تکه‌تکه کردن فیلم‌ها، میان منتقدان به‌وجود آمد و تحلیل‌های جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه و ایدئولوژیک با بهره‌گیری از تئوری‌های متفکرانی مانند بارت، کارل مارکس و آلتوسر، در میان نویسندگان سینمایی باب شد.

۳۰ سال بعد وقتی کنفرانس سینمایی L'Harmatten هارماتن در سال ۱۹۸۲ برگزار شد بیشتر مقالات حول همین موضوعات و براساس تئوری‌های آندره بازن و کریستین متز ارائه شد که شاید تعداد زیادی از حاضران در این کنفرانس چیزی از این مقالات نفهمیدند. در واقع بازن با ارائهٔ تئوری‌هایش دامنهٔ بحث‌های سینمایی را این‌چنین گسترده و عمیق کرده بود. چراکه او عقیده داشت برای دستیابی به شیوهٔ درست نقد فیلم نباید از مباحث پیچیده به صرف این‌که برای عامهٔ مردم قابل فهم نیست حذر کرد. با وجوداین در نقدها و نوشته‌های خودش نمی‌توان مصداقی برای این ادعا یافت. در نوشته‌های او، همهٔ مباحث به‌رغم فنی بودن، تا حدامکان ساده و سلیس بیان شده است.

سرانجام بازن پس از عمری تجزیه و تحلیل و ترکیب نظریه‌های مختلف، می‌گوید: «هر قسمتی که در استودیو به‌عنوان تکه‌یی از فیلم شکل می‌گیرد، کوتاه یا بلند، کهنه یا نو، قائم به ذات یا شکل گرفته براساس تئوری‌ها، باید دارای هدفی متناسب یا وسیلهٔ فیلم‌سازی باشد یا به زبان دیگر باید یک اثر هنری، واقعی Realistic باشد و تئوری‌های مختلف ساده و پیشرفته، آن را چندان تغییر نداده باشند که از ماهیت واقعی‌اش که لازمهٔ اثر سینمایی است فاصله بگیرد.» و این بسیار متفاوت است با تفکرات جزمی نظیر: «سینما یعنی مونتاژ» یا «سینما یعنی محتوی» یا «سینما یعنی داستان.»