راهنمای ژانر

معرفی و بررسی ده گونه‌ی سینمایی

یحیی نطنزی

www.ketab.ir

www.ketab.ir

سرشناسه: نطنزی، یحیی، ۱۳۶۲-
عنوان و نام پدیدآور: راهنمای ژانر، معرفی و بررسی ده گونه‌ی سینمایی / یحیی نطنزی
مشخصات نشر: تهران، نشرچشمه، ۱۳۹۴
مشخصات ظاهری: ۳۳۹ ص.
شابک: 978-600-229-209-4
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: سینما -- انواع
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۲ر۶ن / PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۴۳۶ / ۷۹۱
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۳۴۳۴۲۹۳

رده‌بندی نشرچشمه: هنر ـ سینما

راهنمای ژانر
معرفی و بررسی ده‌گونه‌ی سینمایی
یحیی نطنزی
ویراستار: محسن آزرم

مدیر هنری: مجید عباسی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: دالاهو
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ اول: پاییز ۱۳۹۴، تهران
ناظرفنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشرچشمه است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.
www.cheshmeh.ir

شابک: ۴ـ۲۰۹ـ۲۲۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸

دفتر مرکزی و فروش نشرچشمه:
تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، شماره‌ی ۳۵.
تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴
کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی مرکزی:
تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.
تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶
کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کورش:
تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.
تلفن: ۹۰ـ۴۴۹۷۱۹۸۸
کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی آرن:
تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به اتوبان نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخار مقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.

www.ketab.ir

فهرست

پیش‌گفتار ۱۱
یادداشت مؤلف ۱۳
مقدمه ۱۵
علمی ـ خیالی ۲۷
در جست‌وجوی تعریفی جدید برای ژانر علمی ـ خیالی ۲۷
خاستگاه ژانر ۲۸
مرور مؤلفه‌های فیلم‌های علمی ـ خیالی ۲۹
مروری بر نقاط عطف ژانر علمی ـ خیالی در قرن بیستم ۳۱
آشنایی با شاخص‌ترین فیلم‌های علمی ـ خیالیِ اولین دهه‌ی قرن بیست و یکم ۳۴
بهترین فیلم‌های علمی ـ خیالی تاریخ سینما به انتخاب روزنامه‌ی ایندیپندنت ۳۶
بررسی یک فیلم شاخص در ژانر علمی ـ خیالی ۳۸
مروی بر تاریخچه‌ی ادبیات علمی ـ خیالی ۴۰
ژانر علمی ـ خیالی در ایران ۴۱
بیشتر بدانیم ۴۲
آشنایی با مهم‌ترین مجموعه‌های سینمایی علمی ـ خیالی ۴۴
وحشت ۴۷
چرا فیلم ترسناک تماشا می‌کنیم؟ ۴۷
مرور برخی مؤلفه‌های ژانر ترسناک ۴۹
آشنایی با زیرژانرهای ترسناک ۵۱
مروردهه‌به‌دهه‌ی فیلم‌های ترسناک ۵۴
مرورِ رویکردهای انتقادی به ژانر ترسناک ۵۸
بهترین فیلم‌های ترسناک تاریخ سینما از نظر مارتین اسکورسیزی ۵۹

www.ketab.ir

مروری بر تاریخچه‌ی ادبیات ترسناک ۶۱
سابقه‌ی سینمای ترسناک در ایران ۶۲
بیشتر بدانیم ۶۳
فانتزی ۶۵
شناخت گستره‌ی ژانر فانتزی ۶۵
چرا فانتزی‌ها را دوست داریم؟ ۶۶
مرور مهم‌ترین مؤلفه‌های ژانر فانتزی ۶۷
آشنایی با برخی زیرژانرهای فانتزی ۶۹
مرور دهه‌به‌دهه‌ی فیلم‌های فانتزی ۷۲
مروری بر نقاط عطف فانتزی در تاریخ ادبیات ۷۵
درباره‌ی یک فیلم‌ساز شاخص ژانر فانتزی ۷۶
سینمای ایران و فروش بالای فیلم‌های فانتزی ۸۲
انیمیشن ۸۵
تجدید حیات انیمیشن در سال‌های اخیر ۸۵
چرا به فیلم‌های انیمیشن علاقه داریم؟ ۸۸
انیمیشن در چهارگوشه‌ی جهان ۹۱
مروری بر نقاط عطف تاریخ انیمیشن ۹۳
بررسی یک انیمیشن شاخص: پری دریایی کوچک ۱۰۱
مروری بر نقاط عطف انیمیشن در ایران ۱۰۳
بیشتر بدانیم ۱۰۵
کمدی ۱۰۷
کمدی فراتر از یک ژانر است ۱۰۷
آیا یک نما می‌تواند به خودی خود سرگرم‌کننده باشد؟ ۱۱۱
مروری بر مهم‌ترین زیرژانرهای کمدی ۱۱۶
کمدی و کمدین‌ها به روایت تاریخ ۱۲۱
جریان‌شناسی ژانر کمدی در سینمای ایران ۱۲۷
تاریخی ۱۳۳
تلاش برای تعریف ژانر تاریخی ۱۳۳
رابطه‌ی ژانر تاریخی با واقعیت تاریخی ۱۳۶
تحلیل ژانر تاریخی از دید یک تاریخ‌دان ۱۳۹
خاطره و تاریخ چه تأثیری بر ما می‌گذارد؟ ۱۴۹
راهنمای موضوعی فیلم‌هایی که در بسترهای تاریخی ساخته‌شده‌اند ۱۵۲

www.ketab.ir

بررسی روند تحول ژانر تاریخی در گذر زمان ۱۵۴
ژانر تاریخی و سینمای ایران ۱۶۰
سه رویکرد در ساخت فیلم تاریخی در ایران ۱۶۲
نوآر ۱۶۷
جدال تئوریک بر سر ماهیت ژانر نوآر ۱۶۷
روند ظهور و تثبیت ژانر نوآر ۱۷۰
چند پرسش و پاسخ درباره‌ی مؤلفه‌های ژانر نوآر ۱۷۳
فیلم نوآر به روایت راجر ایبرت ۱۷۵
نقش ادبیات سیاه در در تکامل نوآر ۱۷۶
ریموند چندلر از زبان بیلی وایلدر ۱۷۸
سرگذشت فیلم نوآر ۱۷۹
راهنمای کارگردانان نوآر ۱۸۶
بیش از حد بزرگ‌شده‌ها در برابر قدرندیده‌های دنیای فیلم‌نوآر ۱۸۹
چگونه نوآر زمینه‌ساز پیدایش نئونوآر شد؟ ۱۹۳
چند نکته درباره‌ی تریلرهای جنایی ۱۹۴
درباره‌ی ژانر جنایی و فیلم پلیسی در جهان و ایران ۱۹۸
جنگی ۲۰۹
طرح چند سؤال درباره‌ی فیلم‌های جنگی ۲۰۹
روند تحول ژانر جنگی در سینمای امریکا ۲۱۲
راهنمای فیلم‌های مستند مرتبط با جنگ عراق ۲۲۱
سینمای جنگ دنیا و سینمای «دفاع مقدس» در ایران ۲۲۳
تصویر جنگ در سینمای ایران در گذر زمان ۲۲۶
وسترن ۲۳۳
ریشه‌های تاریخی سینمای وسترن ۲۳۳
حقایقی درباره‌ی سینمای وسترن ۲۳۶
پاسخ به چند پرسش کلیدی در مورد ژانر ۲۳۹
آشنایی با ساختار روایی ژانر ۲۴۱
آیا جان فورد یک وسترن‌ساز موفق است؟ ۲۵۰
مروری بر مهم‌ترین زیرژانرها و سبک‌های وسترن ۲۵۴
فرازونشیب‌های وسترن در تاریخ سینما ۲۵۷
راهنمای کارگردانان وسترن ۲۶۳
تأثیراتی که وسترن بر سینمای ایران گذاشته است ۲۶۹

www.ketab.ir

ملودرام ۲۷۱
وقتی از ملودرام حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟ ۲۷۲
مروری بر سرگذشت ملودرام در تاریخ سینما ۲۷۶
ملودرام در سینمای ایران ۲۷۹
فیلم‌شناسی ۲۸۳
تصاویر ۳۱۹

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

جایگاه، تعریف و اهمیت ژانر در سینمای ما همیشه مسئله‌ای مبهم و سوءتفاهم‌برانگیز بوده، چه در تولیدات این سینما و چه در متون سینمایی ما که شامل نشریات، کتاب‌ها و مبانی تدریس‌شده در مراکز آموزشی کشور می‌شود. از چند دهه پیش، این بحث رواج داشته که آیا سینمای ایران ژانرپذیر هست یا نه و آیا ملودرام‌های ما، فیلم‌های اکشن یا کمدی‌های سینمای ایران در امتداد الگوهای تثبیت‌شده‌ی این ژانرها در جهان هستند یا ساز جداگانه‌ای می‌زنند. و همیشه این سؤال مطرح بوده که چرا ما فیلم فانتزی، فیلم وسترن، فیلم جنایی، فیلم علمی ـ خیالی، فیلم ترسناک، فیلم موزیکال و فیلم‌هایی در دیگر ژانرهای کلیدی تاریخ سینما نداریم یا بسیار کم داریم. آیا این فقدان به دلیل تفاوت‌های فرهنگی است و وضعیتی عادی محسوب می‌شود یا برعکس، به دلیل توسعه‌ی غیرعادی بدنه‌ی صنعتی سینمای ایران و خلأ شناخت مباحث تئوریک در آن است که تماشاگر ما به تماشای فیلم ژانر عادت نکرده؟ آیا باید تماشاگر ایرانی را به چند ژانر مشخص عادت داد یا اجازه داد براساس قراردادهایی بومی فیلم موردنظرش را برای تماشا انتخاب کند؟

همان‌قدر که در حوزه‌ی تولید ابهام داریم، در تعریف و تحلیل مبانی ژانر نیز دچار آشفتگی هستیم. به آرشیو مطبوعات و کتاب‌های سینمایی‌مان که سر بزنید، از دهه‌های دور تا سال‌های اخیر، به‌ندرت متن خوب و جامعی در تعریف مفهوم ژانر و دامنه‌های آن می‌یابید. ظاهراً همان‌قدر که سینماگران ما به این مقوله بی‌اعتنا بوده‌اند، سینمایی‌نویس‌ها هم حوصله و رغبت چندانی برای بسط این مبحث و گسترش دامنه‌های آن نداشته‌اند. در نتیجه، بسیاری از جوان‌های سینمادوست و آن‌ها که تازه به مطالعات سینمایی علاقه‌مند شده‌اند، از همان ابتدا، با اطلاعات غلط و تعاریف ناقصی مواجه می‌شوند که درباره‌ی مفهوم و کارکرد ژانر گمراه‌شان می‌کند.

زمانی که در دی‌ماه سال ۱۳۸۸ انتشار ماه‌نامه‌ی ۲۴ را آغاز کردیم، یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های‌مان کمک به برطرف شدن نقص‌های موجود در مباحث تئوریک و گردآوری مطالب آموزشی ساده و مفید بود. پرونده‌های گوناگونی در مجله تدارک دیدیم تا مبانی اولیه‌ی شناخت سینما را برای جوان‌ها به زبان ساده و روان شرح دهد. در میان همه‌ی آن پرونده‌ها، مجموعه‌ی راهنمای ژانر ــ که در انتهای مجله قرار می‌گرفت ــ بیش

www.ketab.ir

از همه مورداستقبال مخاطبان قرار گرفت و تقاضای بسیاری برای تداومش وجود داشت. ما در این مجموعه، بسته به فیلم‌های مهمی که در سینماهای دنیا اکران می‌شد، چند ژانر اصلی و عمده در تاریخ سینما را مرور کردیم تا بعد از مدتی، دیگر بهانه‌ای برای استمرار این بخش پیدا نکردیم، اما اصرار خوانندگان ادامه داشت و می‌خواستند مرور ما بر بقیه‌ی ژانرها ادامه پیدا کند.

وقتی قرار شد به انتشار بخش‌های مفید مجله‌ی ۲۴ در قالب کتاب فکر کنیم، اولین انتخاب ما انتشار نسخه‌ی بازنگری‌شده‌ی مجموعه‌ی راهنمای ژانر بود که با اضافه شدن راهنمای ژانر ملودرام مجموعه‌ی کامل و مفیدی به‌نظر می‌رسید. یحیی نطنزی همت کرد و با مرور دوباره‌ی مجموعه و برطرف کردن نقص‌هایی که ــ به اقتضای شتاب کار ژورنالیسم ــ در نسخه‌ی چاپ‌شده در مجله رخ داده بود و همچنین افزودن راهنمای ژانر ملودرام، نسخه‌ی جامعی از راهنمای ژانر را برای انتشار در قالب کتاب آماده کرد.

امیدوارم این کتاب بتواند بخشی از خلأهای نظری موجود در مباحث مربوط به ژانر را برطرف کند و حرکت مؤثری باشد برای انتشار کتاب‌های جامع‌تر.

حسین معززی‌نیا

www.ketab.ir

یادداشت مؤلف

بهمن‌ماه ۱۳۸۸ بود. در کنار دومین شماره‌ی مجله‌ی ۲۴، ضمیمه‌ای درباره‌ی فیلم‌های علمی ـ خیالی به چشم می‌خورد که عنوان راهنمای ژانر را برایش انتخاب کرده بودیم. به پیشنهاد حسین معززی‌نیا ــ سردبیر مجله ــ تصمیم گرفته بودیم هر ماه، به مناسبت یکی از فیلم‌های تازه‌به‌نمایش‌درآمده در سینماهای دنیا، به سراغ یکی از ژانرهای سینمایی برویم و تعریف و تاریخچه‌ی آن را برای خوانندگان توضیح دهیم. از این بگوییم که آن ژانر چگونه شکل گرفته، چه خصوصیاتی دارد، زیرژانرهایش چه چیزهایی هستند و در تاریخ سینما چه سرگذشتی داشته است. پیشنهاد انتشار این مجموعه یکی از بهترین اتفاق‌های آن ایام بود. برای من، که همیشه دلبسته‌ی تاریخ سینما بودم، فرصتی فراهم می‌کرد تا هر ماه سرم را بیشتر توی کتاب‌ها فرو کنم، بیشتر از گذشته به سایت‌های اینترنتی سرک بکشم و در مورد چیزهایی بنویسم که به‌شدت شیفته‌شان بودم، درباره‌ی فیلم‌هایی که با بیشترشان زندگی کرده بودم و حالا، به مناسبت این مجموعه، می‌توانستم به‌شان ادای دین کنم. نمی‌خواستم برای کار کم بگذارم و تا جایی که در توانم بود سعی می‌کردم مجموعه‌ی به‌دردبخوری فراهم کنم. خودم را ملزم می‌کردم قبل از نوشتنِ مطالب فیلم‌های مهم هر ژانر را دوباره تماشا کنم تا حس تازه‌ای در نوشته‌هایم جاری شود. یادم می‌آید برای راهنمای نوآر فرلدری روی دسکتاپ گذاشته بودم که پر بود از فیلم‌های مهم ژانر. مشهورها و مهجورها را کنار هم گذاشته بودم و بین نوشتن مطالب، دایماً بازبینی‌شان می‌کردم. برای ژانرهای دیگر هم همین‌طور.

این مجموعه تا شماره‌ی نهم مجله‌ی ۲۴ ــ تا مهر ۸۹ ــ به صورت پیوسته منتشر می‌شد. در ابتدا، به صورت ضمیمه‌ای کوچک با قطع متفاوت و در ادامه، همشکل با دیگر صفحات مجله، منتها با گرافیکی متمایز. بازخوردهایی که از مخاطبان می‌گرفتیم بسیار خوب بود و نشان می‌داد در تصمیمی که گرفته بودیم به بیراهه نرفته‌ایم. طیف مخاطبان بسیار گسترده‌ای هم داشتیم، از علاقه‌مندان سینما که در آغاز راه بودند تا دانشجویان سینما و حتا منتقدانی که در نظرسنجی‌ها شرکت می‌کردند. شکل انتشار مطالب و ارائه‌ی آن‌ها به صورت مجموعه‌ای فشرده، سینمادوستانی را که به دنبال یادگیری یا مرور مبانی و تاریخچه‌ی ژانرهای سینمایی بودند کاملاً راضی می‌کرد. بااین‌حال، چون در مجله‌ی ۲۴ همیشه به دنبال تنوع بودیم، تصمیم

www.ketab.ir

گرفتیم انتشار این مجموعه را در اوج متوقف کنیم. تا آن زمان، به اکثر ژانرهای اصلی پرداخته بودیم و خواه‌ناخواه باید نقطه‌ی پایانی برای روند انتشار ضمیمه‌ها در نظر می‌گرفتیم. بعد از آن وقفه، چند ماه بعد به دلیل درخواست خوانندگان، در شماره‌ی چهارده مجله، راهنمایی برای ژانر وسترن فراهم کردیم که نسبت به ضمیمه‌های قبلی حجم بیشتری داشت. چون انتشار این راهنما با فروردین ۹۰ همزمان شد، به آن به چشم یک هدیه‌ی نوروزی نگاه کردیم و صفحات بیشتری برایش در نظر گرفتیم. وقتی قرار شد این ضمیمه‌ها را در قالب کتاب منتشر کنم، تصمیم گرفتم به سراغ ژانر مهم دیگری هم بروم تا ترکیب نهایی شکل جامع‌تری به خود بگیرد. راهنمای ژانر ملودرام با همین هدف مختص انتشار در کتاب نوشته شد. در ترکیب و چینش مطالب ژانرهای دیگر هم با توجه به انتشار آن‌ها در قالب کتاب، تغییراتی داده شده است. بعضی از مطالب که مناسبت روز داشته‌اند حذف شده‌اند. چند مطلب هم که بعداً در مجله‌ی ۲۴، منتشر شده‌اند اما متناسب با محتوای راهنماهای ژانر بوده‌اند حالا کنار دیگر مطالب قرار گرفته‌اند. مطلب مجید بسطامی درباره‌ی تیم برتون و گفت‌وگوی حسن حسینی و علیرضا محمودی درباره‌ی فیلم جنایی نمونه‌هایی از این مطالب‌اند. بخشی از ترجمه‌ی مجید اسلامی از کتاب هنر فیلم دیوید بوردول و کریستین تامسون هم در ابتدای کتاب قرار گرفته است. بوردول و تامسون در این مطلب توضیحات مفیدی درباره‌ی ماهیت و گستره‌ی ژانرهای سینمایی می‌دهند و مطالعه‌ی آن ذهن خواننده را برای آشنایی با مطالب دیگر آماده می‌کند.

ژانرهای سینمایی در عین سادگی‌شان به‌شدت پیچیده‌اند: از پشتوانه‌ی غنی تاریخی‌ای برخوردارند که در گذر زمان افت‌وخیزهای زیادی را تجربه کرده است. چراغ راه سینمادوستان و سینماگران بوده‌اند و شناخت دقیق‌شان عیار قضاوت‌مان را درباره‌ی فیلم‌های سینمایی بالا می‌برد. در کتاب پیش رو، تلاش شده برای اولین‌بار در قالب یک اثر تألیفی و کاربردی مسیر این شناخت هموار شود. خوانندگانی که پیش از این مجبور بودند دانش سینمایی خود را در زمینه‌ی ژانر با رجوع به منابع پراکنده و محدود افزایش دهند حالا مجموعه‌ای مفصل در اختیار دارند که قرار است چشم‌انداز دقیقی از ده ژانر اصلی برای‌شان ترسیم کند. هر فصل شامل بخش‌های نسبتاً ثابتی است که در آن‌ها تعریف، حدومرز، زیرمجموعه‌ها و تاریخچه‌ی ژانر توضیح داده شده. بسته به بحث، جایگاه برخی از ژانرها در سینمای ایران هم موردتوجه قرار گرفته است. فیلم‌شناسی پایان کتاب هم می‌تواند به خوانندگان برای یافتن نام اصلی و مشخصات فیلم‌های ذکرشده در کتاب کمک زیادی کند.

انتشار کتاب راهنمای ده ژانر سینمایی بیش از هر چیز مدیون اعتماد و همراهی برادر بزرگ‌ترم، حسین معززی‌نیا، است. بدون راهنمایی‌های ایشان این مجموعه نه‌تنها کیفیت فعلی‌اش را نداشت، بلکه حتا شکل نمی‌گرفت. از نویسندگان و مترجمانی هم که در تکمیل مطالب برخی از فصل‌ها مشارکت کرده‌اند باید تشکر کنم. همین‌طور از دوست عزیزم، محسن آزرم، که شرایط را برای انتشار مطلوب کتاب فراهم کرد.

یحیی نطنزی

۳۰ آذر ۹۲

www.ketab.ir

مقدمه

ژانرهای سینمایی به چه کاری می‌آیند؟

۱. ژانرهای سینمایی در ابتدای پیدایش خود ناظر به قواعدی نانوشته میان استودیوهای فیلم‌سازی و مخاطبان بوده‌اند. به این صورت که انتظارات تماشاگران از فیلم‌ها و استقبال آن‌ها از آثاری مشخص، فیلم‌سازان و تهیه‌کنندگان را به سمت تولید فیلم‌هایی با قواعدی امتحان‌پس‌داده سوق می‌داد تا با تکرار آن قواعد راهی برای تضمین بازگشت سرمایه‌های خود بیابند. مخاطبان هم در این میان همواره از چنین دسته‌بندی‌هایی استقبال می‌کردند و بیشتر به سمت فیلم‌هایی متمایل می‌شدند که با ذوق و سلیقه‌شان سازگار بود. این رویکرد، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تا حد زیادی به تثبیت فرهنگ فیلم‌بینی در کشورهای صاحبِ صنعتِ سینما، به‌خصوص امریکا کمک کرد و زمینه‌ساز استمرار ارتباط سینما دوستان با سالن‌های کوچک و بزرگ سینما شد.

۲. از سوی دیگر، منتقدان هم برای تسهیل در ارائه‌ی تحلیل‌های سینمایی به سراغ دسته‌بندی فیلم‌ها رفته‌اند و با ترسیم مشخصات و ویژگی‌های بارز برای گونه‌های متنوع فیلم‌ها، هر اثر سینمایی را به تفکیک «عناصر ساختاری» و «مؤلفه‌های محتوایی» جزء گروهی خاص دانسته‌اند. این اقدامِ منتقدان منجر به پیدایش مفاهیمی به نام ژانرهای سینمایی شده که البته ماهیتی کاملاً قراردادی و اعتباری دارند و غالباً بر سر مشخصات آن‌ها توافق جمعی وجود ندارد. برخی تحلیل‌گران قوانین سفت‌وسختی را برای دسته‌بندی‌های ژانری در نظر می‌گیرند و سعی می‌کنند با در نظر گرفتن چند ژانر کلیدی، دیگر گونه‌های سینمایی را ژانرهایی فرعی بدانند که از اصول و قواعد ژانرهای اصلی تبعیت می‌کنند. مثلاً از نظر این منتقدان، ژانر تریلر را می‌توان یک ژانر کلیدی فرض کرد که گونه‌هایی مانند گنگستری، جنایی، پلیسی و حتا نوآر زیرمجموعه‌های آن محسوب می‌شوند. در مقابل، دسته‌ای دیگر از نظریه‌پردازان قایل به این دسته‌بندی نسبتاً قدیمی نیستند و بیشتر زیرگونه‌های سینمایی را تحت‌عنوان ژانری مستقل تعریف می‌کنند. به عنوان مثال بری لنگفورد، در کتاب فیلم ژانر؛ هالیوود و فراسوی آن[1]، در دسته‌بندی فیلم‌ها ژانر جدیدی به نام «هولوکاستی» هم در نظر گرفته و در فصلی مجزا خصوصیات آن را تشریح کرده است.

1. Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburg University Press.

www.ketab.ir

۳. ژانرها مفاهیمی هستند که یک‌باره متولد نمی‌شوند و در گذر زمان شکل می‌گیرند. به‌علاوه این مفاهیم ماهیتی کاملاً پویا دارند و ممکن است در شرایط متغیر و از منظرهای متفاوت به تعاریف کاملاً متنوعی دست یابند. بااین‌حال، اعتباری بودن آن‌ها و وابستگی‌شان به مجموعه‌ای از قراردادها باعث شده همواره مناقشات بسیاری میان منتقدان و تحلیل‌گران دربگیرد. گروهی از منتقدان دید مثبتی به دسته‌بندی‌های ژانری ندارند و ژانرها را مفاهیمی برخاسته از نظام استودیویی هالیوود می‌دانند که به فیلم‌سازان و مخاطبان تحمیل می‌شوند. گروهی دیگر هم، مانند اندرو تیودور، اساساً ژانرها را اصطلاحاتی ارتجاعی می‌دانند که سد راه خلاقیت فیلم‌سازان می‌شوند و آنان را در دایره‌ی بسته‌ی قواعد ژانری محصور می‌کنند. هر چند بعد از فروپاشی و ــ به تعبیر دقیق‌تر ــ تغییر شکل نظام استودیویی امریکا در دهه‌ی ۱۹۶۰ قواعد ژانری سال‌به‌سال کمرنگ‌تر از گذشته شده‌اند، اما هنوز هم دسته‌بندی فیلم‌ها براساس ژانر از اهمیت و اعتبار زیادی در مطالعات سینمایی برخوردار است و نمی‌توان قابلیت‌ها و مزیت‌های انکارناپذیر آن‌ها را چه در حوزه‌ی بازاریابی و چه در حوزه‌ی تحلیلی، به‌آسانی نادیده گرفت.

۴. اصول متفاوتی برای تقسیم‌بندی ژانرها وجود دارد که ساده‌ترین‌شان تقسیم‌بندی ژانرها براساس چهار عامل بسترِ داستانی[1]، حس‌وحال[2]، قالب[3] و مخاطبِ هدف[4] است. طبق این تقسیم‌بندی، فیلم‌ها براساس بسترِ داستانی خود به ژانرهایی مثل جنایی، نوآر، تاریخی، علمی ـ خیالی، جنگی و وسترن تقسیم می‌شوند. براساس حس‌وحال، می‌توان فیلم‌ها را به ژانرهایی مثل اکشن، ماجرامحور، کمدی، درام، فانتزی، ترسناک و تریلر تقسیم کرد. فرمت یا قالب هم فیلم‌ها را به ژانرهایی مانند انیمیشن، مستند و موزیکال تقسیم می‌کند و در نهایت، عاملِ مخاطبِ هدف هم به کار تقسیم فیلم‌ها براساس فیلم‌های کودکانه، فیلم‌های خانوادگی و فیلم‌های پورنوگرافیک می‌آید. از آن‌جایی که فیلم‌ها محصولاتی هنری، منعطف و زاییده‌ی ذهنِ خلاق سازندگان‌شان هستند، هر فیلمی می‌تواند از جنبه‌های مختلف به دو یا چند ژانر ارجاع بدهد و خود را از حصار بسته‌ی یک ژانر به‌خصوص برهاند. علاوه‌براین، اگر فیلم‌های سینمایی همواره به دنبال حفظ قواعدِ ژانرها باشند، به‌سرعت به دام تکرار و کلیشه می‌افتند و جذابیت خود را از دست می‌دهند. به همین دلیل، فیلم‌سازانِ هوشمند همیشه به دنبال فرار از این قواعد و بازتعریف آن‌ها براساس الزامات داستانی فیلمِ خود هستند. در نتیجه، تغییر و تحول ژانرها در گذر زمان نه‌تنها امری ناپسند نیست، بلکه تمهیدی برای حفظ جذابیت و پویایی آن‌ها به شمار می‌رود.

۵. هر ژانری واجد چند زیرژانر یا sub-genre است که می‌توانند ضمن حفظ قواعد تثبیت‌شده‌ی ژانر اصلی در رویکردهای روایی، سبکِ بصری و درون‌مایه مسیرهای تازه‌تری را تجربه کنند. فارغ از عناوین مناقشه‌برانگیزی مثل فیلم‌های آخرالزمانی و فیلم‌های فاجعه‌محور که بر سر ژانر اصلی و فرعی بودن آن

1. setting 2. mood 3. format 4. target audience

www.ketab.ir

همواره بحث‌هایی وجود داشته، می‌توان به زیرژانرهایی اشاره کرد که مطمئناً تابع یک ژانر اصلی محسوب می‌شوند. مثلاً کمدی‌های سیاه، اسلپ‌استیک، آنارشیستی، رمانتیک، اسکروبال و فارس جزء زیرژانرهای کمدی به شمار می‌روند که همگی ضمن حفظ ماهیت اصلی کمدی یعنی خنداندن مخاطب، واجد خصوصیاتی هستند که می‌تواند مختص خود آن‌ها باشد.

ژانر چیست؟[۱]

دیوید بوردول | کریستین تامسون
ترجمه‌ی مجید اسلامی

انواع فیلم

در بیشتر فروشگاه‌های ویدیویی، فیلم‌ها را براساس سرفصل‌های مختلف در قفسه‌ها می‌چینند ــ براساس نام ستاره‌ها، براساس دوره (سینمای صامت)، در مواردی براساس نام کارگردان (آلفرد هیچکاک، وودی آلن) و براساس مکان تولید (فیلم‌های خارجی). برای درک عملکرد فیلم‌ها و تجربه‌ای که ایجاد می‌کنند، بایستی به‌طریقی به روش‌های گوناگونی که تماشاگران، فیلم‌سازان، منتقدان و کارشناسان سینما فیلم‌ها را طبقه‌بندی می‌کنند پی ببریم. یکی از متداول‌ترین روش‌های دسته‌بندی فیلم‌های داستانی، ژانر است، نظیر وسترن، موزیکال، فیلم‌های جنگی، علمی ـ خیالی و غیره. این اصطلاحات در نوشته‌ها و صحبت‌های روزانه مدام به کار می‌رود، اما به‌ندرت تأمل می‌کنیم ببینیم چه پیش‌فرض‌های مشترکی فیلم‌ها را درون این دسته‌ها قرار می‌دهد. در این‌جا قصدمان این است که مفهوم ژانر را بررسی کنیم و دریابیم که این دسته‌بندی چه‌طور بر سلیقه‌ی آدم‌ها در مورد فیلم‌هایی که می‌بینند تأثیر می‌گذارد.

ژانرهای سینمایی

در فصل اول کتاب هنر فیلم، اشاره کردیم که وقتی برای تماشای یک فیلم به سالن سینما می‌روید، چه اتفاقی می‌افتد. اما چه چیزی باعث می‌شود که شما به سالنی خاص برای تماشای فیلمی خاص بروید؟ با رواج سالن‌های مولتی‌پلکس، تماشاگران هر هفته حق انتخاب‌های زیادی دارند. گاهی به تماشای فیلمی می‌رویم چون از بازیگرانش خوش‌مان می‌آید. همین که ساندرا بولاک و تام کروز نقش اصلی را بازی می‌کنند کافی است که تماشاگر جذب فیلم شود، فیلم درباره‌ی هر چه می‌خواهد باشد. فیلم‌بازها ممکن است با توجه به نام کارگردان، فیلمی را برای تماشا انتخاب کنند («هر فیلمی که مارتین اسکورسیزی بسازد می‌بینم.») و

۱. فصلی از کتاب هنر فیلم (*Film Art*)؛ ترجمه‌ی فارسی این مطلب اولین‌بار در شماره‌های ۱۶ و ۱۷ ماهنامه‌ی فرهنگی ـ هنری هفت منتشر شده است. معادل‌سازی اسامی فیلم‌ها با رسم‌الخط کتاب هماهنگ شده است.

www.ketab.ir

کارگردان‌هایی هستند ــ نظیر استیون اسپیلبرگ و جیمز کامرون ــ که آن‌قدر مشهور شده‌اند که توجه عموم را به فیلم خود جلب کنند. اما اغلب مردم فیلم‌ها را براساس نوع انتخاب می‌کنند. نوع فیلم را «ژانر» می‌نامند.

واژه‌ی ژانر در اصل فرانسوی است و نوع و گونه معنا می‌دهد و به واژه‌ی دیگری ربط دارد: genus که در علم زیست‌شناسی برای طبقه‌بندی گروه‌های بزرگ گیاهان و جانوران کاربرد دارد. هر genus معمولاً شامل چندین گونه است. دانشمندان می‌توانند گیاهان و جانوران را با اطمینان در دسته‌ای خاص قرار دهند، چرا که DNA هر موجود زنده طبقه‌ی آن موجود را مشخص می‌کند. تعریف ژانرهای سینمایی فاقد چنین دقتی است. در عوض، ژانرها اصطلاح‌های متداولی هستند که به شکلی غیررسمی گسترش یافته‌اند. فیلم‌سازان، تصمیم‌گیرندگان صنعت سینما، منتقدان و تماشاگران همگی در شکل دادن مفهومی مشترک مشارکت دارند که تعیین می‌کند فیلم‌هایی خاص از خیلی نظرها به‌هم شبیه‌اند. همچنین در طی زمان، همچنان که فیلم‌سازها فرمول‌های قدیمی را دگرگون می‌کنند، ژانرها نیز تغییر می‌کنند. در نتیجه، تعیین مرزهای دقیق برای ژانرها می‌تواند کار دشواری باشد.

تشخیص دادن ژانر از تعریف کردن آن کار آسان‌تری است. وسترن، موزیکال، اکشن، [سینمای] وحشت، کمدی، فیلم عاشقانه ــ همه‌ی این‌ها ژانر هستند. سینمای عامه‌پسندِ اکثر کشورها بر فیلم‌سازی ژانر متکی است. آلمان ژانر «هایمات فیلم»[1] را دارد، قصه‌ی شهرهای کوچک. سینمای هندوستان فیلم‌های مذهبی، فیلم‌هایی متمرکز بر زندگی قدیس‌ها و شخصیت‌های مذهبی و فیلم‌های اسطوره‌ای براساس افسانه‌ها و کتاب‌های کلاسیک ادبیات تولید می‌کند. فیلم‌سازان مکزیکی ژانر «کاباره‌ته‌را»[2] را گسترش داده‌اند که نوعی ملودرام متمرکز بر زندگی فاحشه‌هاست. از آن‌جا که سینمای عامه‌پسند عموماً داستانی است، ژانرهای داستانی سریع‌تر به ذهن خطور می‌کنند. اما سینمای مستند نیز دارای ژانر است، نظیر فیلم‌های پروپاگاندا (تبلیغاتی) یا فیلم‌های صنعتی. فیلم‌های تجربی نیز ژانر دارند، نظیر فیلم‌هایی که براساس نماهای فیلم‌های دیگر ساخته می‌شوند، که ژانر متداولی است. و در بسیاری موارد، طبقه‌بندی ژانرها در هم مخلوط می‌شود. انیمیشن همچون دیو و دلبر (نسخه‌ی ۱۹۹۱) موزیکال هم هست، یا کارتونی ژاپنی به نام آکیرا علمی ـ خیالی است.

درک ژانر

تعریف ژانر

تماشاگران هر کشوری ژانرهای فرهنگ خودشان را خوب می‌شناسند، همین‌طور فیلم‌سازانِ آن کشور. مسئله‌ی اصلی این است که اصلاً تعریف ژانر چیست. چه چیزی فیلم‌ها را در یک ژانر دسته‌بندی می‌کند؟ اغلب کارشناسان توافق دارند که هیچ ژانری را نمی‌شود به گونه‌ای مطلق تعریف کرد. برخی ژانرها براساس موضوع یا مضمون‌شان تعریف می‌شوند. فیلم‌های گنگستری روی زندگی تبهکاران عمده‌ی شهری متمرکزند.

1. Heimatfilm
2. Cabaretera

www.ketab.ir

فیلم‌های علمی ـ خیالی تکنولوژی‌هایی را به نمایش می‌گذارند ورای دانشِ امروز. وسترن معمولاً درباره‌ی زندگی سرحدنشینان است (نه لزوماً در غرب، همچنان که فیلم‌های شمال تا آلاسکا و طبل‌ها در امتداد موهاک نیز همین را خاطرنشان می‌کنند). اما موضوع یا مضمون چندان در تعریف باقی ژانرها محوری نیست. موزیکال‌ها را صرفاً با نحوه‌ی اجرای‌شان می‌شود شناخت: آواز، رقص، یا هر دو. فیلم‌های کارآگاهی را تا حدی می‌توان با الگوهای پیرنگ‌شان تشخیص داد که روند حل یک معما را نشان می‌دهند. و برخی ژانرها با جلوه‌های عاطفی‌شان قابل‌تشخیص‌اند: سرگرم‌کنندگی در کمدی و تنش در فیلم‌های تعلیق‌دار. ظاهراً برای جمع‌بندی عواملی که ژانرها را به وجود می‌آورند، هیچ منطق مشخصی نمی‌توان یافت. این مسئله از این نظر پیچیده است که ژانرها می‌توانند بسیار گسترده باشند. ژانرهای بزرگی وجود دارند که بسیاری فیلم‌ها را در برمی‌گیرند. مثلاً از اصطلاح تریلر در مورد خیلی فیلم‌های ژانر وحشت استفاده می‌شود، اما این اصطلاح هم شامل فیلم‌های ژانر وحشت می‌شود، هم داستان‌های کارآگاهی، هم فیلم‌های گروگان‌گیری نظیر جان‌سخت یا سرعت و بسیاری فیلم‌های دیگر. کمدی هم به همین ترتیب اصطلاح فراگیری است که شامل کمدی‌های اسلپ‌استیک نظیر دروغ‌گو دروغ‌گو، کمدی‌های رمانتیک نظیر افسانه‌ی روز دوم ماه فوریه، هجویه‌هایی نظیر مجموعه‌ی آستین پاورز، و کمدی‌های وقیحی نظیر مری به چیزیش هست می‌شود. در نتیجه منتقدان، تماشاگران یا فیلم‌سازان می‌توانند برای توصیف دقیق‌تر فیلم‌ها ژانرهای فرعی را ابداع کنند.

اما در مورد دقت اطلاقِ مفهوم ژانر محدودیت‌هایی هست. هر دسته‌ای هم شامل نمونه‌های انکارنشدنی است و هم موارد مبهم. آواز در باران مثال اصلی ژانر موزیکال است، اما داستان‌های حقیقی دیوید بیرن، با آن اجرای کنایی ترانه‌ها، موردی لب مرزی است. و تلقی تماشاگران از نمونه‌های محوری نیز در طول تاریخ دستخوش تغییر می‌شود. مثلاً از دید تماشاگران معاصر، شاید فیلم خشنی چون سکوت بره‌ها مثال آشکار ژانر تریلر باشد، درحالی‌که برای تماشاگران دهه‌ی ۱۹۵۰ مثالِ آشکار می‌توانسته فیلم مؤدبانه‌ی شمال به شمال غربی هیچکاک باشد.

در موارد دیگر، فیلم‌ها ممکن است از دو ژانر سواری بگیرند. آیا افسانه‌ی روز دوم ماه فوریه یک کمدی رمانتیک است یا یک فیلم فانتزی؟ آیا روانی یک فیلمِ اسلشر است یا یک تریلر کارآگاهی؟ گزارش اقلیت علمی ـ خیالی نیز هست و درعین‌حال به همان اندازه یک جست‌وجوی کارآگاهی است. نشانه‌ها ژانرهای وحشت، علمی ـ خیالی و ملودرام خانوادگی را باهم مخلوط می‌کند (همچنان که خواهیم دید آمیختن فرمول‌ها به این نحو از مهم‌ترین منابع ابداع و تغییر در ژانرهاست). و بعد این‌که برخی فیلم‌ها چنان متمایزند که منتقدان و تماشاگران در نسبت دادن آن‌ها به یک ژانر دچار مشکل می‌شوند. هنگامی که جان مالکوویچ بودن در سال ۱۹۹۹ به نمایش درآمد، مصاحبه‌گران تلویزیونی با بازیگران و عوامل فیلم در مورد این‌که چه‌قدر توصیف فیلم دشوار است شوخی می‌کردند ــ اشاره‌شان در واقع این بود که نمی‌توانند آن را در ژانر خاصی قرار دهند.

دسته‌بندی ژانر چگونه به کار می‌آید؟ بی‌شک، این دسته‌بندی یکی از خطوط راهنمایی است که

www.ketab.ir

دست‌اندرکاران صنعت سینما از آن برای تصمیم‌گیری در مورد این‌که چه نوع فیلمی بسازند سود می‌جویند. تولید موزیکال‌های پرهزینه در دهه‌ی ۱۹۶۰ بسیار متداول بود، اما اکنون این نوع فیلم از مد افتاده و کمتر کمپانی‌ای در پی ساخت این نوع فیلم است. از سوی دیگر، فیلم‌های وحشت و اکشن اکنون بسیار موردپسند است و کارگزاران برای فیلم‌هایی که در این ژانرها قرار می‌گیرند احتمال چراغ سبزشان بیشتر است. از دید سیستمِ مخاطبِ انبوه که در سینما وجود دارد، ژانرها صرفاً راهی هستند برای هویت بخشیدن به فیلم. در واقع، تماشاگران اغلب در گردآوری و متبلور کردن مفاهیم ژانرها نقشی محوری دارند. اگر به ریویوهای موردتوجه یا به تلویزیون‌هایی که مقوله‌ی سرگرمی را پوشش می‌دهند نگاهی بیندازید، متوجه خواهید شد که گزارشگرها به‌کرات به مقوله‌ی ژانر فیلم‌ها ارجاع می‌دهند، زیرا می‌دانند که بیشتر مردم به‌آسانی ارجاع‌های آن‌ها را درخواهند یافت. همچنین متوجه خواهید شد که برخی منتقدان مایل‌اند ژانر را نادیده بگیرند، چون آن را سطحی و پیش‌پاافتاده و صرفاً کلیشه‌ای می‌دانند: «این صرفاً یک وسترن است»، «صرفاً یک فیلم وحشت است.» شکی نیست که بسیاری از فیلم‌های ژانر سطحی‌اند و بدون خلاقیت ساخته شده‌اند. اما برخی از بزرگ‌ترین فیلم‌ها نیز در ژانر قرار دارند. آواز در باران یک موزیکال است، اما مسلماً از بهترین فیلم‌های امریکایی است که تاکنون ساخته شده. فیلم بسیار بااهمیت توهم بزرگ یک فیلم جنگی است، روانی یک تریلر است، پدرخوانده یک فیلم گنگستری است. در کل، ژانر نوعی دسته‌بندی است که بهترین کاربردش توصیف و تحلیل فیلم‌هاست، نه ارزش‌یابی آن‌ها.

برای تماشاگران، ژانر اغلب فراهم‌کننده‌ی راهی است برای پیداکردن فیلمی که می‌خواهند ببینند. اگر یک گروه از آدم‌ها قرار می‌گذارند که شب بروند سینما، بحث‌شان را با این آغاز می‌کنند که بهتر است فیلم علمی ـ خیالی ببینند یا تریلر یا فیلم عاشقانه و بعد به خود فیلم می‌پردازند. برخی سینماروها خود را طرف‌دار ژانری خاص در نظر می‌گیرند و ممکن است از طریق مجلات، اطلاعات جمع‌آوری و ردوبدل کنند. سایت‌های اینترنتی یا جلساتی خاص به آن ژانر اختصاص پیدا می‌کند. طرف‌داران فیلم‌های علمی ـ خیالی یک نمونه از این گروه‌هاست که در آن گروه‌های فرعیِ طرف‌دار جنگ‌های ستاره‌ای یا سفر ستاره‌ای نیز وجود دارد. در همه‌ی سطوح روند فیلم‌سازی و تماشای فیلم، ژانرها این اطمینان را ایجاد می‌کنند که دست‌کم برخی از مفاهیم درباره‌ی بسیاری از فیلم‌هایی که برای جلب‌توجه ما باهم رقابت می‌کنند، میان اغلب اعضای جامعه مشترک است.

تحلیل یک ژانر

همچنان که دیدیم، ژانرها بر مبنای توافقی ضمنی میان فیلم‌سازان، منتقدان و تماشاگران بنا شده‌اند. آن‌چه به فیلمی خاص هویتی عمومی می‌بخشد قراردادهای ژانر است که از فیلمی به فیلم دیگر تکرار می‌شود. برخی عناصر پیرنگ می‌تواند قراردادی باشند. در فیلم‌های معمایی انتظار داریم که یک جست‌وجو وجود داشته باشد، در وسترن‌ها انتقام عنصری متداول است و موزیکال‌ها راهی را پیدا می‌کنند که زمینه برای موقعیت‌های

www.ketab.ir

رقص و آواز باشد. فیلم گنگستری معمولاً بر ظهور و سقوط گنگستر متمرکز است و او (گنگستر) در مواجهه با پلیس و گروه‌های رقیب قرار دارد. انتظار این است که فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای بخش‌های مهم زندگی شخصیت اصلی را تعقیب کنند. در یک تریلر پلیسی، برخی شخصیت‌ها قراردادی‌اند: خبرچین ناقلا، وردست بامزه، رییس ناشکیبا که از این‌که گروه کارآگاهان بتوانند کار را پیش ببرند ناامید شده.

دیگر قراردادهای ژانر مضمونی‌تر هستند، شامل مفاهیمی کلی که دوباره و دوباره مطرح می‌شوند. فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگی عموماً درباره‌ی وفاداری و اطاعت از معلم‌اند. مضمون استانداردِ فیلمِ گنگستری تاوان موفقیت است. قدرت گرفتن گنگستر به صورت پیش رفتن در سنگ‌دلی و بی‌رحمی تصویر می‌شود. کمدی‌های اسکروبال به شکلی سنتی تقابل میان جامعه‌ای سرسخت و انعطاف‌ناپذیر و شخصیت‌هایی را که برای آزادی و لودگی معصومانه می‌جنگند به تصویر می‌کشند. اما دیگر قراردادهای ژانر تکنیک‌های سینمایی خالص هستند. نورپردازی خفه در فیلم‌های وحشت و تریلر استاندارد به حساب می‌آید. فیلم‌های اکشن اغلب بر تدوین سریع و خشونت‌های اسلوموشنی متکی‌اند. در ملودرام، چرخش‌های عاطفی با حضور ناگهانی موسیقی غمناک همراه است.

سینما، در مقام رسانه‌ای بصری، ژانرها را با شمایل‌نگاری قراردادی تعریف می‌کند. نمادگرایی یک ژانر تشکیل می‌شود از تصویرهای سمبلیک تکرارشونده‌ای که مفاهیم را از فیلمی به فیلم دیگر می‌برند. اشیا و مکان‌ها اغلب برای یک ژانر نقش شمایل‌نگارانه دارند. نمای درشت یک مسلسل، که از یک اتومبیل فورد دهه‌ی ۱۹۲۰ بیرون آمده، شاید برای معرفی یک فیلم گنگستری کافی باشد. درحالی‌که تصویر یک شمشیر انحنادار بلند، که از یک کیمونو آویزان است، ما را در دنیای سامورایی‌ها قرار می‌دهد. فیلم‌های جنگی در چشم‌اندازهای جبهه‌ی نبرد جلو می‌روند، موزیکال‌ها در تئاترها و کلوب‌های شبانه، فیلم‌های فضایی در سفینه‌ها و سیارات دوردست، حتا ستاره‌های سینما نیز می‌توانند به شمایل بدل شوند ــ جودی گارلند برای موزیکال، جان وین برای وسترن، آرنولد شوارتزنگر برای اکشن و بیل موری برای کمدی. با دانستن قراردادها، تماشاگر راهی به درون فیلم پیدا می‌کند. چنین نشانه‌هایی به یک فیلمِ ژانری اجازه می‌دهند که با سرعت و با ایجاز تمام با تماشاگرش ارتباط برقرار کند. وقتی کلانتر ضعیفی را می‌بینیم، انتظارمان این است که نتواند از پس ششلول‌بند برآید. سپس توجه‌مان جلب می‌شود به گاوچران قهرمان که به‌تدریج پایش به ماجرا کشیده می‌شود تا کمک کند که مردم شهر از خودشان دفاع کنند.

فیلم می‌تواند به‌تناوب قراردادهای مربوط به ژانر را از نو به کار گیرد یا طرد کند. باگزی مالون یک موزیکال گنگستری است که در آن تمام نقش‌های سنتی بزرگسالان را بچه‌ها ایفا می‌کنند. ۲۰۰۱: یک اُدیسه‌ی فضایی بسیاری از قراردادهای ژانر را زیر پا می‌گذارد: سکانس طولانی آغازین فیلم که در دوران پیش از تاریخ می‌گذرد، آن سکانس موزون با موسیقی کلاسیک و آن پایان به شکل رازآمیزی سمبلیک مربوط به رها شدن جنین در فضا. فیلم‌سازان شاید بخواهند با برآورده نکردن انتظارهای تماشاگران از یک قرارداد خاص تماشاگران‌شان را غافلگیر یا شوکه کنند. تماشاگران انتظار دارند که فیلمِ ژانری چیزی آشنا را به آن‌ها ارائه کند

www.ketab.ir

ولی درعین‌حال توقع دارند که واریاسیونی تازه از آن را ببینند. فیلم‌ساز می‌تواند چیزی را با تفاوت اندک یا شدید بازسازی کند، اما همچنان فیلم بر سنت بنا شده. تعامل میان قرارداد و ابداع، آشنایی و بداعت، در فیلم ژانری نکته‌ای محوری به حساب می‌آید.

تاریخ ژانر

از آن‌جا که فیلم‌سازان مدام با قراردادها و شمایل بازی می‌کنند، ژانرها به‌ندرت مدتی طولانی بی‌تغییر باقی می‌مانند. ژانرهای گسترده‌تر و عمومی‌تر نظیر تریلر، رمانس، کمدی و امثال این‌ها دهه‌ها محبوب باقی می‌مانند، اما یک کمدی نمونه‌ای دهه‌ی ۱۹۲۰ با نمونه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ خیلی فرق دارد. ژانرها در طول تاریخ دچار تغییر می‌شوند. قراردادهای‌شان تغییر می‌کند و فیلم‌سازان با مخلوط کردن قراردادهای ژانرهای مختلف، هرازچندگاهی امکانات جدید به وجود می‌آورند. بسیاری از ژانرهای سینمایی تا حدی با وام گرفتن از قراردادهای موجود دیگر رسانه‌ها شکل گرفته‌اند. ملودرام در صحنه‌ی تئاتر و رمان‌هایی نظیر کلبه‌ی عمو تام[1] آشکارا وجود داشته. نمونه‌هایی از کمدی را می‌توان در نمایش‌های فکاهی یا رمان‌های کمیک ردیابی کرد. موزیکال هم به کمدی موزیکال و واریته‌ها وامدار است.

اما رسانه‌ی سینما همواره ویژگی‌های متمایز و شرایط خودش را بر یک ژانر اقتباسی دیکته می‌کند. مثلاً رمان‌های وسترن در قرن نوزدهم مقبولیت عام داشتند. اما با این‌که سینما در سال ۱۸۹۵ به موفقیت تجاری رسید، تا سال ۱۹۰۸ وسترن تبدیل به یک ژانر سینمایی نشد. چرا با این تأخیر؟ دلیلش می‌تواند طول مدت فیلم در آن دوران باشد (که تقریباً به ۵۱ دقیقه می‌رسید)، به اضافه‌ی ظهور استودیوهای سینمایی و کمپانی‌هایی که بازیگران را در اختیار داشتند، که همین تشویق‌شان می‌کرد که فیلم‌برداری در لوکیشن انجام شود. استفاده از چشم‌اندازهای امریکایی بکر به نوبه‌ی خود به داستان‌هایی درباره‌ی پیش‌گامان منتهی شد و وسترن به‌سرعت به ژانری فوق‌العاده محبوب بدل شد. این همچنین یک ژانر اساساً امریکایی بود که به فیلم‌های ایالات متحده امکان رقابت با بازار بین‌المللی رو به گسترش می‌داد. در نتیجه ژانرهای سینمایی تاریخ خودشان را دارند، که مخلوطی است از وام گرفتن از دیگر هنرها و ابداعات تمایزگر. بیشتر ژانرها و ژانرهای فرعی وقتی شکل گرفته‌اند که یک فیلم موفق از آب درآمده و موردتقلید قرار گرفته. اما این ژانرهای جدید بعد از موفقیت آن فیلم اول قابل‌تشخیص نبودند، چون ژانر طبق تعریف شامل گروهی فیلم مشابه است. اما پس از چند فیلم شبیه به‌هم، مردم بنا می‌کنند به مقایسه‌ی آن فیلم‌ها. مثلاً در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰، اصطلاح gross-out به گروهی از فیلم‌ها اطلاق شد، از جمله ایس ونچورا: کارآگاه حیوانات، مری به چیزیش هست، و شیرینی امریکایی. اما منتقدان بعدتر این ژانر فرعی جدید را در کمدی‌های تأثیرگذاری چون خانه‌ی حیوانات و پورکینز ردیابی کردند.

به همین ترتیب، وقتی در سال ۱۹۹۸، فانتزی تلویزیونی پلزنت ویل به نمایش درآمد، برخی منتقدان آن

1. *Uncle Tom's Cabin*, Harriet Beecher Stowe, The National Era, 1852.

www.ketab.ir

چون روی راجرز و جین آتری موزیکال و وسترن را باهم آمیختند. ملودرام‌های موزیکال نیز داشته‌ایم، نظیر نیتل و همه‌ی ورسیون‌های ستاره‌ای متولد شده است. فیلم نمایش فیلم هراس‌انگیز راکی یک موزیکال ترسناک بود. بیگانه با پرداختن به زندگی‌های ناشناخته به عنوان موجوداتی پنهان که می‌توانند هر موقع که بخواهند حمله کنند، عناصری از فیلم‌های ژانر وحشت را با عناصر فیلم‌های علمی ـ خیالی آمیخت. سفینه‌ی فضایی عملاً بدل شد به خانه‌های قدیمی تاریک در قراردادهای اولیه‌ی فیلم‌های وحشت. بلید رانر ژانر علمی ـ خیالی را با ژانر فیلم‌های کارآگاهی مخلوط کرد و بیلی د کید در برابر دراکولا وسترن را با ژانر وحشت آمیخت ــ دو ژانری که دو زیبای ستیزه‌جو به‌نظر می‌رسیدند. کمدی به‌نظر می‌رسد که ظرفیت هر نوع آمیزه‌ی قابل‌تصوری را می‌تواند داشته باشد، مثل آفرودیت توانای وودی آلن. این فیلم یک گروه کُر تراژیک یونانی (با لباس یونانیان باستان در تئاترهای آن زمان) نشان می‌دهد که در فواصل زمانی از پیچ‌وتاب‌های داستانی یک کمدی رمانتیک مدرن می‌گویند، درباره‌ی مردی که می‌خواهد به فاحشه‌ای برای ازدواج و یافتن کار آبرومند کمک کند.

در برخی موارد، ژانرها در برخورد فرهنگ‌ها بر هم تأثیر می‌گذارند و باهم می‌آمیزند. ژانر ژاپنی سامورایی، با قراردادهای خاص خودش در شمشیرزنی و انتقام، خیلی خوب با قرینه‌ی خودش، وسترن، درآمیخته. سرجو لئونه، وسترن ایتالیایی خودش ــ به خاطر یک مشت دلار ــ را براساس پیرنگ فیلم یوجیمبو آکیرا کوروساوا بنا کرد. هفت سامورایی کوروساوا نیز منبع الهامی شد برای وسترن هالیوودی هفت دلاور. به همین ترتیب، علاقه‌ی گسترده‌ی عموم در دهه‌ی ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ به فیلم‌های هنگ‌کنگی برادران واچفسکی را وا داشت که در ماتریکس جلوه‌های ویژه‌ی علمی ـ خیالی را با فنون رزمی هنگ‌کنگی درآمیزند. چنین آمیزه‌هایی را اغلب، هم فیلم‌سازان و هم تماشاگران، خیلی خوب به‌جا می‌آورند. فیلم‌سازان ممکن است عناصری از دو یا چند فیلم موفق را بردارند، درهم بیامیزند و یک مفهوم کاملاً جدید به وجود بیاورند. به همین ترتیب، تماشاگران طبق عادت فیلم‌های جدید را با فیلم‌های پیشین مقایسه می‌کنند. اگر کسی که پلزنت ویل را ندیده، از دوستی بپرسد این فیلم چه جور فیلمی است، جواب می‌تواند این باشد: «تلفیقی است از ترومن شو و بازگشت به آینده.» درست است؛ فیلمی تخیلی است که به تلویزیون می‌پردازد، اما عنصر علمی ـ خیالی «ماشین زمان» هم در آن هست.

اما این‌که ژانرها می‌توانند باهم درآمیزند، معنایش این نیست که مرزی میان‌شان نیست. ماتریکس مانع از این نمی‌شود که میان یک فیلم رزمی هنگ‌کنگی استاندارد و یک فیلم علمی ـ خیالی هالیوودی استاندارد تفاوت قایل نشویم. گرچه نمی‌توانیم تعریف واحدی را از یک ژانر مطرح کنیم که در همه‌ی دوران‌ها صادق باشد، می‌توانیم تشخیص بدهیم که در یک دوران خاص از تاریخ سینما، فیلم‌سازان، منتقدان و تماشاگران چگونه یک نوع فیلم را از نوع دیگر تفکیک می‌کرده‌اند.

کارکردهای اجتماعی ژانرها

این حقیقت، که هر ژانر از نظر محبوبیت دچار نوسان می‌شود، برای ما یادآور این است که ژانرها به‌شدت

www.ketab.ir

محدودند به عوامل فرهنگی. چگونه است که تماشاگران از دیدن مکرر قراردادها لذت می‌برند؟ بسیاری از کارشناسان سینما معتقدند که ژانرها درام‌ها را مشابه اعیاد به آیین بدل می‌کنند ــ مناسکی که راضی‌کننده است، چون ارزش‌های فرهنگی را با تنوع اندک تأیید می‌کند. در پایان نجات سرباز رایان یا نامه‌داری، چه کسی می‌تواند در مقابل غلیان احساس رضایت دلگرم‌کننده‌ی پاس‌داشتِ ارزش‌ها ــ قهرمانی ایثارگونه، جذابیت عشق رمانتیک ــ مقاومت کند؟ و تا وقتی که آدمی می‌تواند این‌گونه مناسک را نوعی کمک به همنوع ببیند و جنبه‌های آزاردهنده‌تر دنیا را فراموش کند، شخصیت‌پردازی و پیرنگ‌های آشنای ژانرها می‌تواند در خدمت منحرف کردن ذهن تماشاگر از مسائل اجتماعی واقعی عمل کند.

برخی از کارشناسان معتقدند ژانرها از این نیز جلوتر می‌روند و عملاً ارزش‌ها و گرایش‌های اجتماعی متزلزل را مورداستثمار قرار می‌دهند. مثلاً فیلم گنگستری برای تماشاگر این امکان را فراهم می‌کند که از آزادی تبختر آمیزِ تبهکار لذت ببرد و درعین‌حال، هنگام مجازات او احساس رضایت کند. از این دیدگاه، قراردادهای ژانر با تحریک تردیدهای اجتماعی عمیق، احساساتی را برمی‌انگیزد، اما بعد آن‌ها را در کانال‌های گرایش‌های قابل‌قبول جای می‌دهند. بنا به میثاق میان فیلم‌ساز و تماشاگر، این قول‌وقرار که چیزی جدید براساس چیزی آشنا شکل گرفته باشد، ژانرها همچنین می‌توانند به‌سرعت به گرایش‌های اجتماعی بدل شوند. مثلاً طی بحران اقتصادی دهه‌ی ۱۹۳۰، موزیکال‌های کمپانی برادران وارنر، تفسیرهای اجتماعی را با آواز بیان کردند، در حفاران طلای ۱۹۳۳، خواننده‌ای از تماشاگر دوران بحران اقتصادی خواست که «مرد فراموش شده‌ی من» ــ کهنه‌سرباز بی‌کار ــ را در یاد داشته باشد. اخیراً تهیه‌کنندگان هالیوود کوشیدند کمدی‌های رمانتیک و درام‌هایی را شکل بدهند که برمبنای پیدایش نسل «x» استوار بودند. همچنین در فصل یازده کتابِ هنر فیلم نشان خواهیم داد که چگونه موزیکالی دیگر، در سنت لوئیس به دیدنم بیا، به دغدغه‌ی سربازان امریکایی طی جنگ جهانی دوم پرداخته است.

معمول است اشاره شود که در دوران‌های مختلف تاریخ، داستان‌ها، مضامین، ارزش‌ها یا تصویرنگاری حاکم بر ژانر با گرایش‌های عمومی هماهنگ است. مثلاً آیا در فیلم‌های علمی ـ خیالی دهه‌ی ۱۹۵۰، این‌که بمب‌های نیدروژنی، گودزیلا و دیگر هیولاها را پدید می‌آورد، انعکاس ترس از تکنولوژی عنان‌گسیخته است؟ فرضیه این است که قراردادهای ژانر، که از فیلمی به فیلم دیگر تکرار می‌شوند، تردیدها یا تشویق‌های فراگیر تماشاگر را انعکاس می‌دهند. بسیاری از کارشناسان سینما معتقدند که این رویکرد انعکاسی در توضیح این که چرا ژانرها این‌قدر از نظر محبوبیت دچار نوسان‌اند به کار می‌آید. تحولات اجتماعی نیز می‌توانند در ابداعات ژانر انعکاس پیدا کنند. ریپلی، قهرمان زن بیگانه‌ها، جنگجویی شجاع، حتا ستیزه‌جوست که وجوه گرم مادرانه نیز دارد. این در ژانر علمی ـ خیالی نوعی بدعت محسوب می‌شود. بسیاری از مفسران ریپلی را محصولی می‌دانند که از گرایش‌های جنبش زنان در دهه‌ی ۱۹۷۰ نشئت گرفته است. گروه‌های فمینیست این بحث را مطرح کرده‌اند که زن‌ها می‌توانند فعال و باکیفیت باشند، بی‌آن‌که قابلیت‌های مثبت‌شان را در رفتارهای زنانه همچون مهربانی و همدردی از دست بدهند. همچنان که این دیدگاه‌ها در رسانه‌های عمومی

www.ketab.ir

و در جامعه رواج پیدا کرد، فیلم‌هایی چون بیگانه‌ها نقش‌هایی را که طبق سنت مردانه محسوب می‌شد به شخصیت‌های زن محول کردند.

این‌گونه نگاه به ژانر معمولاً انعکاسی نامیده می‌شود، زیرا بر این فرض استوار است که ژانرها انعکاسی از گرایش‌های اجتماعی هستند، همچون تصویری در آینه. اما برخی منتقدان این قرائت‌های انعکاسی را از این نظر قبول ندارند که شاید ساده‌انگارانه باشند. اگر به‌دقت به یک فیلم ژانری نگاه کنیم، معمولاً متوجه پیچیدگی‌هایی می‌شویم که با روایت انعکاسی متفاوت است. مثلاً اگر از ریپلی، قهرمان بیگانه‌ها، فراتر برویم، متوجه می‌شویم که همه‌ی شخصیت‌ها در زنجیره‌ای از ارزش‌های «مردانه» و «زنانه» قرار گرفته‌اند و نجات‌یافتگان ماجرا، زن یا مرد، گویی بهترین صفات هر دو جنسیت را تصاحب کرده‌اند. وانگهی، آن‌چه اغلب انعکاس اجتماعی تلقی می‌شود، صرفاً تلاش صنعت سینماست برای استفاده از موضوع‌های روز. یک فیلم ژانری می‌تواند نه انعکاس امیدها و هراس‌های تماشاگر، بلکه حدس و گمان فیلم‌ساز باشد که چه چیزی می‌فروشد.

بحث درباره‌ی این که قراردادهای ژانری مستقیماً انعکاس شرایط اجتماعی هستند یا نه، در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ علنی شد. در دهه‌های گذشته، به مرور در برخی فیلم‌های اکشن، خشونت رو به افزایش گذاشته است. این خشونت به‌نظر می‌رسد که نزد بخش عظیمی از تماشاگران محبوبیت دارد ــ و به‌ویژه جوانانی که بخش مهمی از سینماروهای فعال را تشکیل می‌دهند. وقتی در مدت‌زمانی محدود در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ چند کشتار دسته‌جمعی در مدارس و مراکز عمومی دیگر اتفاق افتاد، رسانه‌ها به عنوان یک دلیل بالقوه زیرسؤال رفتند. در سال ۱۹۹۹، برای نخستین بار، صنعت سینما (همپای موسیقی، تلویزیون، و صنعت بازی‌های ویدیویی) داوطلبانه شروع کرد به کنترل کردن پروژه‌های خودش از نظر کاهش خشونت. آیا این واکنشی بود از سوی صنعت سینما به نوعی بیزاری واقعی از سوی تماشاگر؟ یا رسانه و دولت نمایش خشونت را محکوم کردند تا مجبور نشوند با علت‌های ایجاد خشونت، نظیر فقر و آزادی گسترده‌ی فروش سلاح، برخورد کنند؟ حملات تروریستی یازده سپتامبر ۲۰۰۱ در ابتدا واکنش عمومی را علیه خشونت تشدید کرد، اما پس از چندی علاقه به فیلم‌های جنگی افزایش یافت. آیا چنین مضامین وطن‌پرستانه‌ای به افزایش انزوای ایالات متحده از جامعه‌ی بین‌المللی کمک نکرده است؟ چنین پرسش‌هایی مدت‌هاست درباره‌ی ژانرهای پرطرف‌دار مطرح است، چرا که به‌نظر می‌رسد ژانرها با کل جامعه از هر نظر رابطه‌ی تنگاتنگی دارند. چه قصد ما مطالعه‌ی تاریخ ژانر باشد، چه کارکردهای فرهنگی آن و چه انعکاس‌های گرایش‌های اجتماعی در آن، قراردادهای ژانر بهترین نقطه‌ی عزیمت ماست.

www.ketab.ir