

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۳/۰۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۶/۲۶

محمدعلی صفورا^۱، مریم صلح‌کننده^۲

بررسی تطبیقی ویژگی‌ها و ابعاد نظریه‌ی مؤلف و نظریه ژانر فیلم

چکیده

پژوهش حاضر به مطالعه درباره‌ی ژانر می‌پردازد و هدف آن شناسایی و درک بیشتر مقوله‌ی ژانر فیلم و ابعاد آن، بویژه معنای واژه‌ی «فیلم ژانری» است. این تحقیق قصد دارد به این پرسش‌های اساسی پاسخ دهد: (۱) در صورت به رسمیت شناختن واژه‌ی «فیلم ژانری»، آیا «فیلم غیرژانری» نیز وجود دارد؟ (۲) در صورت وجود فیلم‌های غیرژانری، این فیلم‌ها چه ویژگی‌های متمایزکننده‌ای دارند؟ پاسخ این پرسش‌ها، توضیحی برای مفهوم و ابعاد ژانر فیلم و محدوده‌ی کاربردی آن خواهد بود. با فرض تقابل میان دو «نظریه‌ی مؤلف» و «نظریه‌ی ژانر فیلم» و بررسی تطبیقی این دو نظریه، تلاش شده است تفاوت‌ها شناسایی و ابعاد و ویژگی‌های یک فیلم ژانری، با روش توصیفی-تحلیلی مشخص شود. نخست تعریفی از نظریه‌ی مؤلف و نظریه‌ی ژانر فیلم ارائه خواهد شد و در ادامه با توجه به تقابل این دو نظریه، به توضیح فیلم‌ژانری و بیان ویژگی‌های آن می‌پردازیم. می‌توان فیلم‌هایی را که چنین ویژگی‌هایی ندارند فیلم‌های غیرژانری و یا فیلم‌های بدون ژانر نامید. در نتیجه‌ی پژوهش نشان خواهیم داد که ویژگی‌های این فیلم‌ها کانون توجه نظریه‌ی مؤلف‌اند. در نتیجه، فیلم‌هایی که به شدت مؤلف‌گرا بوده‌اند غالباً در محدوده‌ی فیلم‌های ژانری قرار نمی‌گیرند و فردیتی مستقل از فیلم‌های دیگر دارند.

کلیدواژه‌ها: سینما، فیلم ژانری، سینمای مؤلف، هنر عامه‌پسند.

^۱ استادیار دانشگاه‌تر بیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه‌تر بیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

E-mail: safoora@modares.ac.ir

^۲ عضو هیات علمی دانشگاه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای رایانه‌ای، تبریز، ایران.

E-mail: solhkonandeh.m@tabriziau.ac.ir

۱- مقدمه

ژانر فیلم مفهومی است که با پیدایش سینما، از هنرهای دیگری چون ادبیات و نمایش وارد سینما شد. کاربرد آن را می‌توان ابتدا در نقدهایی مشاهده کرد که نویسندگان مجله‌های سینمایی برای فیلم‌ها می‌نوشتند. معمولاً از این واژه برای طبقه‌بندی فیلم استفاده می‌شد. دیدگاه‌های گوناگون نسبت به نظریه‌ی ژانر فیلم و تغییرات معنایی این نظریه که امروزه شاهد آن هستیم؛ با گذر سال‌ها پدید آمده است. مؤلف‌گراها، فرمالیست‌ها، ساختارگرایان و پساساختارگرایان، هرکدام دیدگاه‌هایی را در حوزه‌ی مطالعات ژانر فیلم مطرح ساختند. درگذر این سال‌ها، محققین و نویسندگان مطالعات نظریه‌ی ژانر فیلم، در متون خود، واژه‌ی «فیلم ژانری» را به عنوان مفهومی بدیهی برای توضیح فیلم‌هایی با ویژگی‌های مشخص، بکار برده‌اند. این در حالی است که در تعریف این مفهوم توافقی قطعی وجود ندارد. ژانر فیلم از منظر نظریه‌پردازی با مشکلات گوناگونی همراه است و در بخش‌هایی از آن نمی‌توان به تعریفی دقیق دست یافت. رافائل مونه^۱ در کتاب خود، ژانر سینما^۲ (۲۰۰۸)، بسیاری از این مشکلات و تناقض‌ها را بیان نموده است. وی اشاره می‌کند که «همواره شناسایی یک ژانر بسیار آسان‌تر از ارائه‌ی تعریفی از آن ژانر است» (Moine, 2008: xv). وی در ادامه می‌نویسد یکی از مشکلات موجود به حوزه‌های انسانی که به تعریف ژانر می‌پردازند، مربوط می‌شود. این حوزه، طیف وسیعی را شامل می‌شود. در نتیجه اجماع گروهی پیرامون تعریف ژانر فیلم امری بس دشوار است (Moine, 2008: xvii). یکی از مشخص‌ترین تناقض‌ها در تعریف ژانر فیلم نبودن رده‌شناسی یکسان است، که مونه نیز در بخش‌هایی از کتاب خود به آن اشاره می‌کند (همان: ۴ و ۱۲).

ژانر فیلم همواره موضوعی آشنا برای همگان بوده است. عمومی‌ترین تعریف از ژانر فیلم «استفاده از ژانر برای طبقه‌بندی فیلم‌ها است» (Grant, 2007: 23). در ابتدا به نظر می‌رسد مشکلی در این تعریف وجود ندارد و امری روشن و ساده است، در حالی‌که برای نمونه، نمی‌توان بسیاری از فیلم‌ها را تنها در یک گروه ژانری قرار داد و در مورد تعدادی از فیلم‌ها ممکن است طبقه‌بندی مشخصی وجود نداشته باشد. در این مورد می‌توان به فیلم کالسکه (۱۹۹۳) اشاره نمود که به گفته‌ی گرنت علاوه بر وسترن بودن، می‌توان آن را در رده‌ی فیلم‌های جاده‌ای یا فیلم‌های بلاهای طبیعی نیز قرار داد (Grant, 2007: 23). یا فیلمی چون ده (۲۰۰۲) اثر عباس کیارستمی، را نمی‌توان در گروه‌بندی مشخص ژانریک قرار داد. البته اگر نگاهی به دفترچه‌های راهنمای قدیمی نیز داشته باشیم، خواهیم دید که «قسمتی با عنوان فیلم‌های «متفرقه»^۳ وجود دارد که نشانگر عدم جامعیت گروه‌بندی‌های ژانر فیلم است» (Moine, 2008: 7). با این وجود، مشکلات و پرسش‌هایی بنیادین پیرامون مفهوم ژانر فیلم وجود دارد که عده‌ای از پژوهشگران مطالعات سینمایی سعی در پاسخ دادن به آن‌ها داشته و در قالب «نظریه‌ی ژانر فیلم» بیان نموده‌اند. برای مثال باری لانگ فورد فصل نخست کتاب خود، ژانرفیلم: هالیوود و فراتر از آن (۲۰۰۵)، را با این پرسش آغاز می‌کند: «چه کسی به ژانر نیاز دارد؟» (Longford, 2005: 1). یکی دیگر از پرسش‌هایی که توسط شاتز، پل ولز^۴ و دیگران مطرح شده است این است که «چرا تماشاگر عام همواره به دیدن فیلم‌هایی آشنا و تکراری که پایانی مشخص دارند، می‌رود؟» (Wells, 2002: 43). در این ارتباط پرسش‌های فراوانی از سوی صاحب‌نظران مطرح شده است. «ژانرها چگونه متولد می‌شوند، تغییر می‌یابند و به فراموشی سپرده می‌شوند؟» (Moine, 2008: 141). نقش مؤلف‌گرایی در سیستم قالبی و فرمولی‌شده‌ی ژانرها چیست؟» (Schatz, 1981: 7). و محدوده‌ی تعریف ژانر فیلم شامل چه نوع فیلم‌هایی می‌شود؟ «هدف

از ژانر فیلم چیست؟» (Moine, 2008: 63). برای گرفتار نشدن به پیچیدگی‌های مفاهیم مطرح در حوزه‌ی مطالعات ژانری، می‌توان این پرسش‌ها را در دو گروه متمایز طبقه‌بندی نمود: نخست پرسش‌هایی که درباره‌ی چیستی، ابعاد، کاربرد، ساختار، و اهداف ژانر فیلم است که به مفهومی کلی اشاره دارند و فراتر از تفاوت ژانرهای گوناگون فیلم و تلاشی است برای نشان‌دادن کلیتی قابل‌تعمیم که از آن باعنوان «نظریه‌ی ژانر فیلم» یاد می‌شود. دومین گروه شامل پرسش‌هایی درباره‌ی «انواع ژانر فیلم» و شناخت ساختارها، الگوها، و عناصر متعدد ژانر فیلم و تحلیل شیوه‌ی عملکرد آن‌ها در هر ژانر فیلم است. اما آنچه که در این مقاله تلاش شده به شکلی دقیق‌تر مورد بررسی قرار گیرد، به حوزه‌ی نظریه‌ی ژانر فیلم تعلق دارد و به یکی از ابهام‌های موجود درباره‌ی ژانر فیلم می‌پردازد. یکی از نمونه‌های این ابهام‌ها بکارگیری واژه‌ی «فیلم ژانری»^۱ در متون تحلیل و بررسی نظریه‌ی ژانر است. واژه‌ای که تعریفی دقیق از آن ارائه نمی‌شود و دامنه‌ی عملکرد آن روشن نیست. برای نمونه، در بخش‌های متعددی از کتاب مطالعه‌کنندگان ژانر فیلم (III) (۲۰۰۳) که مجموعه‌ای از مقاله‌ها درباره‌ی ژانر فیلم است و توسط بری کیت گرانث^۱ گردآوری شده، از واژه‌ی «فیلم ژانری» استفاده شده است (Grant, 2003, 42 & 103 & 516).

۲- پیشینه‌ی پژوهش

همانگونه که گفته شده است مطالعات ژانر فیلم در سه دهه‌ی اخیر تغییر نموده و در میان بسیاری از نظریه‌پردازان و پژوهشگران سینما اهمیت ویژه‌ای یافته است. اما درباره‌ی ویژگی‌ها و ابعاد فیلم‌ژانری کمتر سخنی گفته شده است. بخش اعظم نوشته‌های مربوط به مطالعات ژانر فیلم به شناسایی انواع ژانرها و تعریف و بیان ساختار آن‌ها می‌پردازد و در حوزه‌ی نظریه‌ی ژانرفیلم، در بسیاری موارد، بدون تعریفی مشخص از واژه‌ی «فیلم ژانری»، به سادگی از آن استفاده شده است (Langford, 2005: 6 & 8 & 11). یکی از دلایل ابهام در معنای فیلم ژانری، عدم قطعیت و جامعیت نگرش‌های گوناگون به این نظریه است (Moine, 2008: 1 & 27-28 & 96). در میان پژوهشگران نظریه‌ی ژانر فیلم، شاتز پژوهش‌گری است که به شکلی مختصر و آن هم با عنوان «فیلم بدون ژانر» به بیان محدوده‌ی مفهوم فیلم ژانری پرداخته است (Schatz, 1981: 7). البته عدم توجه به این موضوع می‌تواند به این سبب باشد که ما مفهوم ژانر فیلم را امری بدیهی و روشن می‌پنداریم؛ درحالی‌که با اندیشیدن درباره‌ی معنای آن دچار عدم قطعیت، ابهام و گاهی تناقض‌های معنایی می‌شویم. یکی دیگر از عوامل نبود توضیح و تعریف درباره‌ی واژه‌ی «فیلم ژانری» گستردگی حوزه‌های مطالعات ژانر فیلم و نوین بودن بسیاری از مباحث آن است.

۳- روش پژوهش

در جستجوی پاسخ به پرسش‌های مطرح در این پژوهش، به شکل توصیفی-تحلیلی و با رویکردی تطبیقی از «تقابل تاریخی هنر والا و هنر عامه‌پسند که در هنر مدرن به شکل تقابل میان هنر اصیل مؤلف‌گرا [هنر والا]، و هنر فرموله‌شده، صنعتی و تجاری ژانری [هنر عامه‌پسند] ادامه یافته است» (Grant, 2007: 5)، استفاده می‌شود. رویکرد موجود در روش‌شناسی پژوهش بر پایه‌ی این تقابل است. با مطالعه‌ی دو نظریه‌ی مؤلف و ژانر فیلم، و شناسایی ویژگی‌های فیلم ژانری و مقایسه و تطبیق آن با ویژگی‌های فیلم‌های مؤلف‌محور، محدوده‌ی فیلم ژانری مشخص می‌شود. گردآوری اطلاعات به شکل کتابخانه‌ای بوده است.

۴- سینمای مؤلف^۷

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ این نظام استودیویی بود که بر فضای تولیدات فیلم حاکم بود.

حجم عمده‌ی تولیدات فیلم از آن فیلم‌های آمریکایی بود که بازار فیلم اروپا و از جمله فرانسه را در سال‌های پس از جنگ از آن خود نموده بود. دولت‌های وقت آن کشورها نیز بودجه‌هایی را برای حمایت از فیلم‌سازان ملی در مقابل هجوم گسترده‌ی فیلم‌های آمریکایی در نظر گرفتند. (Crisp, 1993: 75-76)

اما عواملی چون واکنش به پخش عمده‌ی فیلم‌های استودیویی آمریکایی، و وجود نهضت‌های اولیه‌ی فیلم (سینمای کیفیت) در فرانسه به نگارش نقدهایی در مجله‌های «کایه‌دوسینما»^۸، و بعدها «پوزتیو»^۹ و «مووی»^{۱۰} انجامید. مقاله‌هایی که آغازی برای جنبش موج نو ابتدا در فرانسه و سپس در اروپا و آمریکا بود. در این دوران بکارگیری تکنیک‌ها و ابعاد فرمال سینما چون مونتاز و حرکت دوربین و ... جایگاه خود را در سینما یافته بود، و

از سویی نیز فیلم‌ها به شدت به متن فیلمنامه وابسته بودند و در جریان رایج آن دوره، «سینما کیفیت»^{۱۱}، کارگردان بسیار به متن مقید بود. همگی توانایی‌های شناخته‌شده‌ی سینما در خدمت سینمایی بود که محصول شرکت‌ها و استودیوهای فیلمسازی بود. (Grand, 2007: 57)

کارگردان کسی بود که مسئولیت هماهنگی اعضای تولید برای به اجرا در آوردن متن فیلمنامه را بر عهده داشت و غالباً بر اساس الگوهای روایتی و ساختاری استودیوها و در چارچوب‌های تعیین شده، تولید فیلم را هدایت می‌نمود (Grand, 2007: 56). این در حالی است که تعدادی از سینماگران و منتقدان فیلم راه دیگری را می‌جستند. دیانا اسپرویتس^{۱۲} اشاره می‌کند که «در سال ۱۹۵۱ ما شاهد آغاز گسترش بسیار زیاد نوشته‌های دوکایه‌سینما بودیم» (Oscherwitz, 2007: 11). جنبش موج نو محصول این نوشته‌ها بود و کارگردانان پیرو آن بپیش تئاترگونه‌ی خود را وارد این نگره نمودند و «ادعای خود را درباره‌ی مفهوم کارگردان، به عنوان مؤلف و هنرمند خلاق، و تمایل و علاقه بسیار به خلاقیت بی‌واسطه را بنیان نهادند» (Oscherwitz, 2007: 11). نگاه مؤلف‌محور به فیلم سبب تولید و ساخت آثاری شد که در ابعاد سینما دست به نوآوری می‌زد. آنچه که امروزه به عنوان سینمای هنری شناخته می‌شود ریشه در این تلاش‌ها دارد. «خلاقیت، مؤلف‌محوری و میل به سوی نگاه بی‌واسطه از دریچه‌ی دوربین، و بیان شخصی از جهان، ویژگی‌های کارگردانان مؤلف‌گرا بود» (کالکر، ۱۳۸۴: ۱۲۸ و ۱۲۹).

«کارگردانان موج‌نو، فرانچسکو و فو^{۱۳}، کلود شابرول، ژان لوک گدار^{۱۴}، ژاکوب ریووته^{۱۵} و اریک رومر^{۱۶} نمایندگانی از سینمای مؤلف‌گرا بودند که با خلق آثاری سنت شکن واژه‌ی «سینما پاپا»^{۱۷} را به فیلم‌های ماقبل خود اطلاق نمودند» (همان: ۱۲). مؤلفان موج نو استقلال خود را از بده‌بوستان‌های صنعت سینما و محدودیت‌های استودیوهای فیلمسازی و کنترل دولت، با اجتناب از تمام این ساختارها و نابودی آن‌ها، در مجموعه مقالات و آثار خود، اعلام داشتند. اما به مرور زمان سینمای فرانسه به‌سوی نظم تجاری دیگری سوق یافت، اگرچه تأثیرات مشهود موج نو تا دهه‌ی ۱۹۷۰ باقی ماند. بازگشت به سینمای تجاری شامل کارگردانان موج نو نیز بود. این تغییر مسیر در آثار کارگردانانی چون گدار که فیلم‌هایی به شدت سیاسی می‌ساخت، مشاهده می‌شود. «منتقدین کایه‌دوسینما ابتدا «سنت کیفیت» را مورد حمله قرار داده و از آن به عنوان سینمای فیلمنامه‌نویس و سینمایی که فاقد اصالت مؤلف‌گرایی است، نام بردند» (بوردول،

۱۳۸۶: ۵۴۹). گرایش شدیدتر این نگرش را می‌توان در نظریه‌های فرمالیست‌ها بخوبی مشاهده کرد. آن‌ها بسیاری از آثار سینمایی را به رسمیت نمی‌شناختند. جنبش موج نو در ابتدا با تأکید بر مؤلف‌گرایی، کارگردانانی چون رنوار^{۱۸} و برسون^{۱۹}، را به این دلیل که داستان، فیلمنامه و دیالوگ فیلم‌هایشان را خودشان می‌نوشتند، مورد تکریم قرار می‌داد، فرانسوا تروفو آن‌ها را «مردان حقیقی سینما» می‌نامید (همان: ۵۴۹). اما با گسترش مؤلف‌گرایی خوانش‌های جدیدتری از آن ارائه شد و تعدادی از منتقدین جوان پا فراتر گذاشته و مدعی شدند برخی از کارگردانان هالیوود توانسته‌اند بدون این‌که هیچ سهمی در نوشتن فیلمنامه‌هایشان داشته باشند، نگرش خود را به زندگی در فیلم‌هایشان بیان کنند (همان: ۵۵۰). با گسترش نوشته‌های مؤلف‌گرایان فرانسوی، می‌توان تأثیر این جریان را در آثار کارگردانان فیلم‌های استودیویی که بر اساس قراردادهای ژانری فیلم می‌ساختند، مشاهده نمود.

توماس شاتز درباره‌ی معنای مؤلف‌گرایی می‌گوید «مفهوم کارگردانی مؤلف‌گرا، آن دسته از آثاری را شامل می‌شود که در آن کارگردان با یک نیروی خلاقانه و کنترلی از قدرت بالقوه، مؤلف فیلم‌های خویش است» (Schatz, 1981: 7). این همان مفهوم سینما-قلمی است که پیش از موج نو در فرانسه مطرح شده بود و با توجه به تعریفی که شاتز از مؤلف‌گرایی ارائه می‌کند، نسبت میان کارگردان با فیلم به مانند نسبت یک شاعر به شعر، یک نقاش به تابلوی نقاشی و یک نویسنده به رمان است. یعنی یک فیلم به مثابه‌ی یک اثر هنری است که جهان بینی و شیوه‌ی نگرش خالق خود (کارگردان) را به نمایش می‌گذارد. بوردول اشاره می‌کند که

در نظریه‌ی مؤلف، ما فیلم‌سازی چون برگمن^{۲۰} را یک فیلم‌ساز مؤلف می‌نامیم زیرا که فیلم‌نامه‌هایش را خودش می‌نویسد و در نتیجه به مانند یک رمان، فیلم او می‌تواند یک اثر ناب باشد که دیدگاه هنرمند را از جهان و زندگی بیان می‌نماید. (بوردول، ۱۳۸۶: ۵۴۹)

آنچه بوردول در اینجا به مقایسه‌ی آن می‌پردازد، از نگاه به سینما به عنوان ابزاری برای خلق یک اثر هنری نشأت می‌گیرد. اما باید در نظر داشت که بعدها منتقدین نظریه‌ی مؤلف به این نکته پی بردند که اگرچه ممکن است کارگردان خود مؤلف داستان یا فیلمنامه‌هایش نباشد اما همچنان می‌تواند نگاه شخصی خود را به نمایش بگذارد. (جدول ۱)

جدول ۱: مقایسه‌ی تطبیقی شیوه‌ی نگرش به فیلم و سینما در دو نظریه‌ی مؤلف و ژانر فیلم

شیوه‌ی نگرش به فیلم و سینما	
نظریه‌ی ژانر فیلم	نظریه‌ی مؤلف
فیلم ابزاری برای تولید است.	فیلم ابزاری در دست هنرمند برای خلق جهانی نو است.
نیاز مخاطب، به عنوان مشتری، محوریت تولید فیلم است.	خواسته‌ها و نیازهای هنرمند خالق فیلم محوریت تولید فیلم است.

منبع: نگارندگان

دستاوردهای این جنبش سینمایی، جایگاه کارگردان در نقش مؤلف در سیستم تولید فیلم را دچار تحول نمود و این تغییر بر نظام استودیویی و فیلم‌های تجاری (ژانری) نیز تأثیر گذاشت. گرنت در کتاب دیگرش، ژانر فیلم، از شمایل نگاری^{۲۱} تا ایدئولوژی (۲۰۰۵)، در این باره توضیح می‌دهد که

به گفته جان کاولتی^{۲۲}، تغییراتی ویژه و عمیق در فیلم‌های ژانری آمریکایی دهه‌ی ۱۹۷۰ اتفاق افتاد که محصول تأثیراتی بود که موج نو و مؤلف‌گرایی بر نظام استودیوها داشت و آن آزادی عمل بیشتر کارگردان بود. این تغییرات نتیجه‌ی آگاهی از شیوه‌ی فیلم‌های ژانری بود. برای نمونه کارگردانانی چون مارتین اسکورسیزی^{۲۳}، استیون اسپیلبرگ^{۲۴}، رابرت آلتمن^{۲۵}، فرانسیس فورد کوپولا^{۲۶} که همگی با تماشای فیلم‌های ژانری که از تلویزیون پخش می‌شد، بزرگ شده بودند و در رشته‌های آکادمیک فیلم تحصیل کرده بودند، با حساسیت و خودآگاهی نسبت به فیلم و سینما، فیلم‌هایی در ژانرهای گوناگون ساخته و آن را متحول نمودند (Grand, 2007: 37).

هیوارد (۱۳۸۸: ۲۵) می‌گوید:

زمانی ژانر مقوله‌ای در مقابل نگره‌ی مؤلف بود اما بعدها با تغییر و تحولاتی که در هر دو نظریه پدید آمد؛ این دو نگره به هم نزدیک شده و ژانر فیلم از ویژگی‌های منحصر به فرد نگره‌ی مؤلف برای تجدید ساختار خود استفاده نموده است.

هنر عامه‌پسند وضعیت خود را بهبود بخشید و سعی نمود به هنر ناب و متعالی نزدیکتر شود. بنابراین جنبش‌ها و مطالعات منتقدین در دیگر زمینه‌های سینما بر ژانر و عملکرد و تعاریف آن در طول این سال‌ها تأثیر گذاشته است. با توجه به این تأثیرات، فیلم‌های ژانری نیز می‌توانند فیلم‌هایی مؤلف‌محور باشند. البته در صورتی که بتوان فیلم‌های مؤلف‌محوری شناسایی کرد که در چارچوب ژانر نباشند. این پاسخی به وجود فیلم‌های غیرژانری^{۲۷} است و می‌توان ادعا کرد که کاربرد واژه‌ی «فیلم‌های ژانری» کاربردی متمایزکننده دارد و از محدوده‌ای تعریف‌پذیر برخوردار است. در ادامه به تعریف و شناخت ابعاد «ژانر فیلم» پرداخته می‌شود.

۵- مطالعات ژانر فیلم

«ژانر لغتی برگرفته از واژه‌ی فرانسوی Genre به معنای گونه، نوع، و دسته^{۲۸} است که از ریشه‌ی لاتین خود Genus مشتق شده است» (http://oxforddictionaries.com). این واژه از گذشته‌های دور تا به امروز برای طبقه‌بندی هنر در اشکال گوناگون‌اش بکار گرفته شده است. «نخستین کسی که به طبقه‌بندی شعر پرداخت ارسطو بود. او شعر را به سه گروه تراژدی، کمدی، حماسی تقسیم نموده است» (Sachs, 2006: 19). با پیدایش فیلم‌سازی در اواخر قرن نوزدهم، فیلم به عنوان یک سرگرمی نوین مورد توجه قرار گرفت و با فعالیت شرکت‌های فیلم‌سازی در آمریکا و اروپا، فیلم‌سازی شکلی تجاری به خود گرفت (بوردول، تامسون، ۱۳۸۶: ۲۳) و «با افزایش تولید فیلم‌های استودیویی، فیلم‌ها بر اساس طبقه‌بندی که وامدار تعاریف ژانر در ادبیات بود، دسته‌بندی می‌شدند» (Moine, 2008: 141). این طبقه‌بندی فیلم‌ها معمولاً توسط شرکت‌های فیلم‌سازی و به شکل دفترچه‌های راهنمای تماشای فیلم، انجام می‌گرفت. «این دفترچه‌های راهنما برای به رسمیت شناختن نظام‌های ژانری در سال‌های اولیه سینما منبع الهام بودند» (Grant, 2003: 169).

نوشته‌های نویسندگان موج نو، نقطه‌ی اتکایی برای مطالعات بعدی ژانر فیلم شد. «پس از بیانیه‌ها، نقدها و نوشته‌های روشنگرانه متفکران موج نو فرانسه و به دلایل متعدد فرهنگی، اقتصادی و صنعتی، رویکرد نگرش به ژانر فیلم تغییر نمود و جایگاه مهمی را در مطالعات سینمایی به خود اختصاص داد» (بوردول، ۱۳۸۶: ۷۵۷). در این تحول ابتدا فرمالیست‌های روس^{۲۹} و سپس ساختارگرایان^{۳۰} دیدگاه‌های نوینی را در زمینه‌ی مطالعات ژانر فیلم ارائه نمودند که از رویکردهای مهم نظریه‌ی ژانر فیلم به‌شمار می‌رود.

۶- ژانر فیلم

در منابع گوناگونی مانند لغت‌نامه‌ها و دایرة‌المعارف‌ها به طیف گسترده‌ای از نام ژانرها اشاره شده است. برای نمونه «در راهنمای فیلمی که شرکت پخش و نمایش پاریس‌کوپ منتشر ساخته است، ۲۲ عنوان و در L'Officiel des spectacles ۱۶ عنوان ژانر نام برده شده است» (Moine, 2008: 7-8) و یک گروه هم به فیلم‌های متفرقه اختصاص داده شده است. درباره‌ی این که این نوع طبقه‌بندی‌ها را تا چه میزان می‌توان مانند دیگر ژانرها یک طبقه‌بندی ژانری دانست، بحث خواهیم کرد. مونه نیز یادآور می‌شود که دایرة‌المعارف‌های سینمایی و جنبش‌های فیلم‌سازی وجود دارند که به شکلی خلاقانه، ژانرهای سینمایی مشخصی را در طبقه‌بندی‌های مورد نظر خود قرار می‌دهند. آن‌ها علاقمند به قرار دادن مجموعه‌ای از فیلم‌ها در یک ژانر بخصوص‌اند. رویارویی با این مسئله زنگ هشدار برای خوانندگان به‌شمار می‌آید زیرا هیچ توافق کاملی درباره‌ی چستی این آثار چه از نظر اسم، تعداد و اندازه و چه از نظر تعریف ژانر وجود ندارد (Moine, 2008: 9-10).

در طول تاریخ سینما، همواره ژانر ابزاری برای طبقه‌بندی بوده است ولی آیا هر نوع طبقه‌بندی و گروه‌بندی فیلم‌ها ژانر فیلم شناخته می‌شود؟ پاسخ این پرسش، در واقع، پاسخی برای پرسش اصلی این پژوهش است که چطور و چگونه، بر اساس کدام تعریف، و کدام چارچوب‌ها این فیلم‌ها به این شکل طبقه‌بندی شده‌اند؟ آیا هر نوع طبقه‌بندی فیلم‌ها با ویژگی‌های مشابه معرف ژانری از فیلم است؟ آیا ژانرهایی چون فیلم‌های اسپیلبرگی، برگمنی و ... می‌تواند وجود داشته باشد؟ و یا ژانرهایی که بر اساس آثار یک کارگردان گروه‌بندی شده باشند؟ یا ژانرهایی که بواسطه‌ی حضور یک ستاره‌ی سینما طبقه‌بندی شده باشند؟ البته همه‌ی این انواع فیلم‌ها می‌توانند پیشاپیش دورنمایی کلی از فیلم به مخاطب بدهند. همچنین آیا می‌توان فیلم‌ها را بر اساس استودیوها و شرکت‌های فیلم‌سازی یا دوره‌های تاریخی و یا با هر تایپولوژی^{۳۱} دیگری تقسیم‌بندی نمود: فیلم‌های استودیوهای دیزنی و پارامونت، فیلم‌های کلاسیک یا حتی فیلم‌های زنان، فیلم‌های سیاهان، فیلم‌های کودکان، فیلم‌های کوتاه، هنری، آوانگارد^{۳۲}، تجربی، مستند، انتزاعی، موج نو، خلاقانه، ساختارگرایانه و ... این تکثر و گوناگونی طبقه‌بندی فیلم را به راحتی می‌توان در متون اشاره شده مشاهده کرد و این موضوع علاوه بر سردرگمی در معنای ژانر، تناقض‌هایی را نیز به همراه دارد. ویلیامز در بررسی کتاب شاتز با نام ژانر در سینما (۱۹۸۱) این ناهمخوانی‌های رده‌شناختی ژانر فیلم را یادآور می‌شود. وی اشاره می‌کند که «بزرگترین چالش و مشکلی که در حوزه‌ی ژانر و نظریه‌های مربوط به آن در زمینه‌ی سینما وجود دارد، معنای خود ژانر است» (Neale, 2000: 18). از آنجا که ژانر مفهومی وابسته به باور جمعی است و در صورت توافق جمعی میان دو گروه اصلی فیلم‌سازان و مخاطبان ایجاد می‌شود و به کار می‌رود، با تکثر نام ژانرها ممکن است تعدادی از این اسامی تنها در میان گروهی محدود معنا یابد و با کاربرد این‌گونه‌ی طبقه‌بندی فیلم‌ها، فیلمی وجود ندارد که در هیچ ژانری قرار نگیرد. اما چنین باوری از معنای ژانر بسیار محدود، و دچار یک آنارشیزم^{۳۳} در رده‌شناسی طبقه‌بندی است و در شناسایی انواع ژانر فیلم تناقضی درونی دارد. مونه نیز متذکر می‌شود که «در شناسایی انواع ژانر فیلم رده‌شناسی واحدی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد» (Moine, 2008: 12-13). در صورتی که رده‌شناسی واحدی در شناسایی انواع ژانرهای فیلم وجود نداشته باشد، این ناهماهنگی در شیوه‌های به رسمیت شناختن ژانرها تا کجا می‌تواند ادامه یابد؟ چه عاملی باعث می‌شود که ما گروه‌بندی‌هایی مانند فیلم کلاسیک، فیلم یک استودیوی مؤثر، فیلم یک کارگردان و یا فیلم متعلق به حوزه‌ی جغرافیایی خاصی را ژانر قلمداد نکنیم اما فیلمی که در زمانی خاص و مکانی ویژه با شخصیت‌های مشخص ساخته شده است را به عنوان فیلم وسترن،

فیلمی بی‌چون و چرا ژانریک، بپذیریم؟ در واقع مفهوم ژانر مرزهای خود را دارد و البته که «ژانر چیزی بیش از یک طبقه‌بندی ژانری است» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

مونه به نقل از فرانچسکو کاستی^{۳۴} (۲۰۰۸) می‌نویسد: «ژانر مجموعه‌ای از قوانین مشترک است که به فیلم‌ساز اجازه می‌دهد از فرمول‌های ارتباطی از پیش‌نهاد شده استفاده نماید و تماشاگر سیستم انتظارات خود را بر اساس آن تنظیم می‌نماید» (Moine, 2008: 27). در بررسی تاریخی هر ژانر فیلم، می‌توان تکرار یک فیلم موفق و محبوب را دید که در طول سال‌ها مخاطب خواهان تماشای آن بوده است. برای مثال «با ساخت فیلم‌هایی چون فرانکشتاین^{۳۵} در دهه‌ی ۱۹۳۰ و ساخت فیلم‌هایی با الگو و ساختار این فیلم در دوره‌های گوناگون تاریخ سینما، سازه‌ای از فیلم‌های متصل به هم پدید آمده که آن را با نام ژانر ترسناک^{۳۶} می‌شناسیم» (Abrams, 2001: 177). می‌توان چنین گفت که در ژانرها با یک داستان بنیادین (کهن‌الگو) مواجهیم که در تماشای آن، فیلم علاوه بر خود بر تمامی فیلم‌های هم‌ژانر خود نیز اشاره دارد و کاربرد قوی و کارآمد شمایل‌نگاری و بینامتن‌ها^{۳۷} این ارجاع‌ها را میسر می‌سازند و این آن چیزی است که کاستی در تعریف خود با عنوان «فرمول‌های ارتباطی از پیش‌نهاد شده» به آن اشاره می‌کند. در اینجا به شکلی دقیق‌تر به ابعاد گوناگون ماهیتی و تعریف ژانر فیلم اشاره خواهیم کرد.

۶-۲- ماهیت تکرار شونده^{۳۸}

مونه درباره‌ی هویت ژانری معتقد است که «فیلم‌های ژانری با استفاده از مصالح یکسان، برخوردهای داستانی یکسانی را به صورت یکسانی گره‌گشایی می‌کنند و بنابراین در بیننده این احساس و ادراک را برمی‌انگیزند که قبلاً این فیلم‌ها را دیده و تجربه کرده است» (Moine, 2008: 101). یکی از مهمترین جنبه‌های ژانر فیلم ماهیت تکرار شونده و قالبی آن است. این تکرار رابطه‌ای دیالکتیک با خلاقیت، تنوع و نوآوری دارد. همواره این ویژگی تکرار شوندگی ژانر فیلم را موجودیت بخشیده است چرا که با تکرار شدن فیلم‌هایی با ساختاری یکسان است که یک ژانر پدید می‌آید. می‌توان ادعا کرد که «ماهیت تکرار شونده» ماهیتی بنیادین در تعریف ژانر فیلم است چرا که با تکرار نشدن فیلم‌های ژانری معین در سینما، می‌توان رأی به مرگ آن ژانر در آن برهه‌ی تاریخی داد. این ماهیت تکرار شونده، مجموعه‌ای پیوسته از فیلم‌های یک ژانر را بوجود می‌آورد که به شکلی متصل عمل می‌کنند و فراتر از خود اثر بر فیلم‌های هم‌ژانر آن دلالت دارند.

۶-۲- ماهیت تجاری

تأکید صنعت سینما بر جنبه‌های سرگرم‌کننده‌ی آن، منجر به تکرار فیلم‌های محبوب در ساختاری یکسان شده است. ژانرهای فیلم ریشه در سینمای تجاری و هنر عامه‌پسند دارند. در این میان آن دسته از فیلم‌های مؤلف و نوآوری که نزد مخاطب عام محبوبیت یافته‌اند، به استودیوهای فیلم‌سازی راه پیدا کرده و با حمایت‌های تجاری، که مقاصد اقتصادی را دنبال می‌نمودند، جریان‌ساز ژانرهای سینمایی شده‌اند. آنچه که سینمای تجاری و به دنبال آن ژانر فیلم برای استودیوهای تولیدکننده‌ی فیلم فراهم می‌نمایند، اقتصادی انباشته است. محوریت سینمای تجاری، رابطه‌ای موازی با نیاز مخاطب دارد. فیلم‌ها، تجارتی بزرگ‌اند که مشمول قوانین عرضه و تقاضای تجاری می‌شوند. تفاوت در نوع و ژانر فیلم‌ها، تفاوت در تولید آن فیلم‌هاست. چنانچه آبرامز (Abrams, 2001: 183) اشاره می‌کند «ژانرها با استاندارد کردن مهارت‌های صنعتی سینما

مرتبط‌اند. هدف صنعت سینما شناسایی فرمول‌های موفق و بازیافت آن‌ها برای تولید با ظاهری متفاوت اما با فرمولی واحد است».

۳-۶- کارکرد اجتماعی

«فیلم‌های ژانری زمینه‌ای برای برخوردهای اجتماعی و تاریخی ایجاد می‌نمایند که جامعه در دنیای واقعی امکان رویارویی با آن برخوردها را فراهم نمی‌سازد. این فیلم‌ها برخوردها را به اوج رسانده و از آن‌ها گره‌گشایی می‌کنند» (Moine, 2008: 102). برای نمونه، در ژانر وسترن می‌توان با رویکردی ساختارگرایانه مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی را شناسایی کرد که هر کدام یکی از نگرانی‌های جامعه‌ی امریکا و همچنین جامعه‌ی جهانی است: تقابل فردیت و اجتماع، مدنیت و طبیعت وحشی، قانون‌مداری و وجدان‌فردی، تأهل و مجرد، جهان مدرن و جهان بدوی. در مثالی دیگر می‌توان به ژانر علمی-تخیلی اشاره نمود که نمونه‌ی مناسبی از برخوردهای اجتماعی و تاریخی جامعه است. در واقع ژانرهای فیلم پاسخی به نیازهای اجتماعی انسان‌اند و کاربردهای ایدئولوژیکی و آیینی نیز دارند. شاتز (Schatz, 1981: 4) به نقل از فرانسوا تروفو می‌نویسد هنگامی که یک فیلم به موفقیت دست می‌یابد به یک پدیده‌ی اجتماعی تبدیل می‌شود. شاتز از این نیز فراتر رفته و ادامه می‌دهد که ممکن است موفقیت یک فیلم به کیفیت هنری آن بستگی نداشته باشد. مسئله‌ای که تروفو و شاتز به آن اشاره می‌کنند بر همان کارکرد اجتماعی ژانر فیلم تأکید دارد و ادعا می‌کنند که موفقیت یک فیلم در گیشه بیشتر بر نیازهای اجتماعی مخاطب وابسته است تا جنبه‌های هنری و خلاقانه‌ی آن.

۴-۶- پیش‌بینی پذیری

«در یک فیلم ژانری، همواره بیان ژانری پیش از بیان متنی محقق می‌شود» (Moine, 2008: 103). مخاطبی که به تماشای فیلمی موزیکال یا وسترن می‌رود، پیشاپیش می‌تواند درباره‌ی مکان، زمان، شخصیت‌های داستان، ساختار روایت، و دیگر ویژگی‌های ساختاری اثر، تصویری کلی داشته باشد و در واقع، بر این اساس است که به انتخاب فیلم دست می‌زند و به شکلی پیش‌آگاهانه^{۳۹} به تماشای آن می‌پردازد. توماس شاتز در کتاب خود، ژانرهای هالیوود (۱۹۸۱)، در قسمت فرضیه‌ی ژانر، به موضوع افزایش خودآگاهی اشاره می‌کند و می‌گوید موضوع اصلی هر فیلمی، داستانی متشکل از شخصیت‌های ویژه، برخوردهای ویژه، و ساختاری معین است که از «دنیای واقعی» برگرفته شده است. اما زمانی که یک داستان در قالب یک فرمول، تکرار و بازتعریف می‌شود، بر اساس مجموعه‌ی تجربیات پیشین، شیوه‌ای را پدید می‌آورد که در آن نظم و ساختار روایتی درونی خویش را می‌سازد (Schatz, 1981: 36).

۵-۶- کاربرد گسترده‌ی منابع و ارجاعات بینامتنی

می‌توان گفت بیشترین کاربرد بینامتن‌ها در فیلم‌هایی در محدوده‌ی ژانرهاست. به گفته‌ی مونه «در یک ژانر گرایشی درونی برای مرتبط ساختن و پیوستگی با دیگر فیلم‌ها وجود دارد که در فیلم‌های ژانری به گونه‌ای آشکار دیده می‌شود» (Moine, 2008: 102). این فیلم‌ها می‌توانند از تمامی آنچه که در فیلم‌های پیشین وجود داشته بهره بگیرند تا مفاهیم موردنظر خود را در سطوح متفاوت معنایی به مخاطب انتقال دهند. این موضوع ارتباط نزدیکی با کاربرد نمادین عناصر فرمال فیلم و شمایل‌نگاری دارد. اما علاوه بر این روابط، در ژانر، متون به هم پیوسته بوده و در واقع

بهتر است بگوییم در ژانر یک متن گسترده وجود دارد که به متون تمام فیلم‌های ساخته شده در آن ژانر اشاره می‌کند و ساختاری متنی ایجاد می‌کند که دارای مشخصه‌های ویژه‌ای در هر یک از ژانرهای فیلم است.

۶-۶- کاربرد نمادین عناصر فرمی و شمایل‌نگاری

ژانرهای فیلم از تصاویر، صداها و موقعیت‌های کلیدی به شیوه‌ای نمادین بهره می‌برد و در بسیاری موارد این مفاهیم نمادین ارزشمندتر از مفاهیم ارجاعی‌اند. شمایل‌نگاری در ژانرهای متعدد مانند حلقه‌ای برای اتصال مفاهیم ضمنی و نمادین عمل می‌کند و ابزاری برای بینامتن‌هاست. آبرامز (Abrams, 2001: 178) در رابطه با ژانر و شمایل‌نگاری می‌گوید: «شمایل همان نمایندگی تصویرها را در خود دارد. شمایل به عنوان یک علامت تصویری به سادگی فیلم را به یک ژانر منسوب می‌کند. شمایل‌شناسی درباره‌ی معنایی است که عناصر ژانری را در خود دارد». در ادامه و پیش از مقایسه‌ی دو نظریه‌ی سینمای مؤلف و سینمای ژانری، به چگونگی شکل‌گیری یک ژانر اشاره خواهیم کرد.

۷- بررسی تطبیقی ویژگی‌ها و ابعاد نظریه‌ی مؤلف و نظریه‌ی ژانر فیلم

با توجه به بررسی‌هایی که در بخش‌های پیشین درباره‌ی دو مقوله‌ی ژانر فیلم و سینمای مؤلف‌محور داشته‌ایم و تقابل این دو سینما، به مقایسه‌ی این دو مقوله خواهیم پرداخت و محدوده‌ی سینمای ژانری را شناسایی خواهیم کرد. منصور ابراهیمی در گفتگویی با مجله‌ی رواق با بیان این که به این تقابل باور دارد، می‌گوید: «اعتقاد نظریه‌ی ژانر بر خلاف نظریه‌ی مؤلف بر این است که یک نفر یا کارگردان به عنوان مؤلف، سازنده‌ی کل اثر نیست» (<http://www.ahl-ul-bayt.org>). تیرائی (۱۳۸۷: ۱۸) نیز به نقل از نیل می‌گوید «در گذشته این فیلم‌ها بر اساس مناسبات تجاری تولید می‌شدند و نقطه‌ی مقابل نگره‌ی مؤلف بودند». نیل این تقابل را این گونه توضیح می‌دهد که فیلم‌های ژانری تولید شده در استودیوهای هالیوود بازار عام را هدف قرار داده بودند و از نظر ایدئولوژیکی، زیبایی‌شناسی هنری و خلاقیت‌های فردی، کارگردان بسیار محافظه‌کارانه عمل می‌کرد و بجای معیارها و ارزش‌های واقع‌گرایی، هنر و یا سبک‌پردازی‌های زیباشناسی، بیشتر به جنبه‌های سرگرمی و فانتری سینما می‌پرداخت. اما در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ نسلی از این منتقدان به دلیل ارزشی که برای هنر عامه‌پسند قائل بودند به بازنگری در دیدگاه‌های خود نسبت به فیلم ژانری پرداختند. این گروه از منتقدان معیارهای مطرح از سوی نویسندگان نشریه‌ی فرانسوی کایه‌دوسینما برای نظریه‌ی مؤلف را بررسی کردند و این معیارها را در زمینه‌ی ژانر مورد مطالعه قرار دادند. بر اساس یکی از سه اصل نظریه‌ی مؤلف، خلاقیت هنری و مؤلف بودن سینمای کارگردان، منحصر به چارچوب‌های فرهنگی پذیرفته‌شده‌ی سینمای بین‌المللی (دیدگاه رایج در آن زمان) نبود. این دیدگاه‌های نوین، در تقابل با قراردادهای تثبیت شده از سوی استودیوها، برای آن گروه از فیلم‌های ژانری بود که مخاطبان عام داشتند. از یک سو نظریه‌ی مؤلف به سبب آشنایی‌زدایی‌اش جذاب بود و از سویی دیگر از دیدگاه کسانی که می‌خواستند قواعد ژانری را به رسمیت بشناسند فردگرایی این نظریه بیهوده قلمداد می‌شد (همان: ۱۸). این افراد نیازمند برقراری جهانی آشنا با قوانینی آشنا در سطح جهانی بودند و این در تعارض با اصول و اهداف نظریه‌ی مؤلف بود. «با نگاه متعادل‌تری که رایج درباره‌ی ژانر داشت راه به سوی نگاهی عاری از تندروی‌های متعصبانه به ژانر گشوده می‌شود» (همان: ۱۹). این

تغییر دیدگاه منجر به برقراری پیوندهایی چندگانه میان فردیت هنرمند در قالب ژانر شد و فضا را برای خلاقیت هنری باز نمود و همچنین فیلم‌های ژانری را تنوع و اعتلا بخشید. این تقابل نتیجه‌ی تفاوت نگرش این دو نظریه به سینما و فیلم است. نباید تصور کنیم که در دنیای معاصر تقابل این دو دیدگاه کاهش یافته است، بلکه تنها پیوندی میان دو قطب این تقابل برقرار شده است و در میانه‌ی این پیوستار، فیلم‌هایی ساخته می‌شوند که هم در چارچوب‌های ژانری قرار می‌گیرند و هم بیانگر دیدگاه شخصی کارگردان‌اند. به واسطه‌ی این پیوند است که موج نو دوم به شناسایی کارگردانانی پرداخت که فیلم‌هایی در ژانرهای گوناگون می‌ساختند. در واقع، سینمای ژانری به سبب جاذبه‌های سینمای مؤلف، به کاربرد بخشی از دست‌آوردهای آن پرداخت و تلاش کرد به نگره‌ی مؤلف نزدیک شود و مؤلف‌گرایان نیز تلاش کردند در چارچوب‌های ساختارهای ژانری دست به خلاقیت و نوآوری و بیان شخصی بزنند. با این وجود همچنان می‌توان فیلم‌هایی را یافت که کاملاً تجاری، قالبی و تکراری، با فردیتی کم‌رنگ از کارگردان‌اند و یا فیلم‌هایی که خارج از چارچوب‌های ژانری، خلاق، نوآور، ساختارشکن و مؤلف‌محورند. تقابل سینمای ژانری با سینمای مؤلف‌محور، در واقع تقابل میان فردیت کارگردان (هنرمند) و جمع‌گرایی تولید است؛ تقابل میان هنرمند-محوری با مخاطب‌گرایی، تقابل تجاری، صنعتی، قالبی بودن با هنر ناب، نوآور و خلاق است. شاتز در فصل نخست کتابش بخش مهمی با عنوان «فیلم بدون ژانر» دارد. بر اساس تعریف او از فیلم‌های بدون ژانر معمولاً در این فیلم‌ها داستان حول یک شخصیت مرکزی می‌چرخد و یا قهرمانی را دنبال می‌کند. این شخصیت مرکزی، تپیی مانند شخصیت‌های آشنایی چون مرد وسترن، گنگستر و ... که در فیلم‌های ژانری دیده‌ایم، نیست. غالباً این شخصیت‌ها انسان‌هایی فردگرا، و منحصر به فردند که ما در فیلم‌های پیشین کمتر آن‌ها را تجربه کرده‌ایم (Schatz, 1981: 7). تعریفی که شاتز از فیلم بدون ژانر ارائه می‌کند بسیار شبیه تعریف فیلم‌های مؤلف‌محور است. نیل در این باره توضیح می‌دهد که منتقدان دوکایه‌سینما، مؤلف‌گرایی را بر مبنای سه فرض اصلی این‌گونه تعریف می‌نمودند:

نخست این که به رغم ماهیت ظاهراً جمعی و غیرشخصی تولید فیلم، سینما می‌تواند قلمرو بیان فردی و شخصی باشد؛ که اغلب هم چنین است. دوم، در سینما شخص متناظر با نقاش یا نویسنده (مؤلف) در نقاشی یا ادبیات، کارگردان است. سومین و اصلی‌ترین فرض این بود که خلاقیت هنری و مؤلف بودن سینمای کارگردان منحصر به چارچوب‌های به لحاظ فرهنگی محترم سینمای هنری بین‌الملل نمی‌شود (که در آن زمان دیدگاه رایجی بود)» (تبرائی، ۱۳۸۷: ۱۸).

با توجه به ویژگی‌های نظریه‌ی مؤلف که نیل به آن‌ها اشاره می‌کند و در مقایسه با تعریفی که در ادامه شاتز درباره‌ی ساختار روایت در فیلم بدون ژانر (در مقایسه با فیلم‌های ژانری) ارائه می‌دهد، می‌توان به این نتیجه رسید که دو تعریف یکسان‌اند. شاتز می‌گوید «نقشه‌ی روایت در فیلم‌های بدون ژانر بواسطه‌ی برخوردهای قراردادی که یک راه‌حل قابل‌پیش‌بینی را فراهم می‌سازند، پیش نمی‌رود» (Schatz, 1981: 7). برای نمونه در فیلم امیلی^۴ (۲۰۰۱)، ژان پیر ژانت^۵ داستانی عاشقانه را روایت می‌کند اما خط داستانی در این اثر بسیار متفاوت از ساختار داستانی یک فیلم موزیکال، ملودرام و یا کمدی است. ساختار داستانی غیرمتعارف و ناآشنا برای مخاطب، آن را از فیلم‌های پیشین خود به شکل برجسته‌ای متمایز می‌سازد. گره‌گشایی دور از ذهن و شخصیت‌پردازی‌های منحصر به فرد ژانت در این فیلم می‌تواند نمونه‌ای مناسب برای تعاریف

شاتز از فیلم‌های بدون ژانر باشد. چرا که هم شخصیت‌پردازی و تمرکز داستان بر شخصیتی مرکزی، و هم ساختار داستانی غیرمتعارف آن از ساختار فیلم‌های ژانری بسیار دور است. فیلم‌های این چینی دارای ساختاری منحصر به فردند که معمولاً در قالب فیلم‌های مؤلف‌محور شناسایی می‌شوند. شاتز اشاره می‌کند که «اهمیت عناصر روایت - شخصیت‌ها، ستینگ^۲، نقشه، تکنیک‌ها و ...- در فیلم‌های بدون ژانر، به مثابه‌ی فیلم‌هایی تماماً فردگرا (مؤلف‌محور)، برجسته می‌شود» (Schatz, 1981: 10). اما در فیلم‌های ژانری، این عناصر و مؤلفه‌ها، نقش‌هایی از پیش تعیین‌شده دارند و در فرمول ژانری اهمیت ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند که به آسانی قابل تغییر نیستند. در واقع، می‌توان گفت اجزای ساختاری یک فیلم ژانری دارای جایگاهی از پیش تعیین‌شده‌اند. برای نمونه، در شخصیت‌پردازی فیلم وسترن، قهرمان داستان برای مخاطب قالبی تعریف‌شده دارد و شخصیتی آشناست، در حالی‌که در فیلم امیلی، قهرمان داستان در طول روایت به مخاطب شناسانده می‌شود. اگرچه می‌توان بسیاری از فیلم‌های ژانری را مؤلف‌گرا دانست اما این فیلم‌ها هیچگاه فردیتی را که فیلم‌هایی چون راشومون و امیلی به نمایش می‌گذارند، ندارند و همواره به ساختارهای گروهی ژانر خود وابسته‌اند. یکی از اهداف نگره‌ی مؤلف، بیان نگاه فردی و هنرمندانه است اما میزان این فردگرایی طیفی گسترده است که می‌تواند شامل فیلم‌های ژانری و غیرژانری باشد. اگر فیلم تمام عیار مؤلف‌گرا در یک سوی این پیوستار باشد، در سوی دیگر آن فیلم‌های ژانری قرار دارند و هر میزان که فیلمی به فرمول‌ها و الگوهای ژانری بیشتر پایبند باشد، از میزان فردیت آن کاسته می‌شود. اما نکته‌ای که باید در نظر داشت این است که فردیت هنرمند (کارگردان یا خالق اثر) از بین نرفته و نقشی هرچند اندک به خود اختصاص می‌دهد. در ادامه شش ویژگی ابعاد ژانر فیلم را که پیش‌تر به آن اشاره شد، در مقایسه با تقابل سینمای ژانر و سینمای مؤلف-محور مورد بررسی و تحلیل قرار خواهیم داد.

همانگونه که پیش‌تر اشاره شد ماهیت تکرارشوندگی یکی از ابعاد بنیادین ژانر فیلم به‌شمار می‌رود و در واقع پاسخی به جمع‌گرایی صنعت سینما و مخاطب‌محوری آن است؛ در حالی‌که در فیلم‌های کاملاً مؤلف‌محور همواره تأکید بر فردیت هنرمند خالق اثر است و کارگردان بدون توجه به مخاطب و با تکیه بر بینش شخصی خود به ساخت فیلم می‌پردازد. معمولاً ابعاد تجاری اولویت‌های بعدی‌اند و یا اصلاً در نظر گرفته نمی‌شوند. ماهیت تکرارشونده‌ی سینمای ژانر، آن را به شکل قالبی و الگووار در می‌آورد در حالی‌که هدف سینمای مؤلف، ساختار شکنی و آشنایی‌زدایی از این قالب‌ها و الگوهاست. سینمای مؤلف اگر هم از الگوهای ژانری استفاده کرده است، به عنوان ابزاری برای ساختار شکنی و نوآوری بوده است و به همین سبب است که معمولاً این فیلم‌ها سرشار از بداعت و خلاقیت هنرمندند. در حالی‌که نوآوری در سینمای ژانر بسیار محدود است و تنها برای تنوع مورد استفاده قرار می‌گیرد و غالباً وامدار جریانات و دست‌آوردهای سینمای مؤلف است.

کارکرد اجتماعی سینمای ژانری که از ابعاد تأثیرگذار و تأثیرپذیر ژانر فیلم به‌شمار می‌رود، یکی از زمینه‌های گسترده‌ی مطالعات علوم سینمایی است. در این زمینه کانون توجه مخاطب است، در حالی‌که در سینمای مؤلف کانون توجه خالق اثر یعنی کارگردان است. تنها زمانی که این آثار با استقبال عموم مواجه شوند، به جریاناتی اجتماعی تبدیل می‌شوند و گاهی ژانرها و زیرژانرهای جدیدی را پدید می‌آورند.

پیش‌بینی‌پذیری که در اثر توافق جمعی میان فیلم‌ساز و مخاطب حاصل می‌شود، امری است که در سینمای ژانر به شکلی ابزاری و سودمند مورد استفاده قرار می‌گیرد اما در سینمای مؤلف که

هدف آن بداعت، نوآوری، آشنایی‌زدایی، ساختارشکنی، و معرفی جهانی متفاوت از دیدگاه فردی هنرمند است، معمولاً مخاطب با شخصیت‌پردازی، ساختار روایی و فضای داستانی غیرمتعارف سر و کار دارد و همواره سعی می‌شود یا اتفاقات قابل پیش‌بینی نباشند و یا از پیش‌بینی‌پذیری برای هدایت ذهن مخاطب و غافل‌گیری استفاده شود. در اینجا نیز تقابل میان هنرمندمحوری و مخاطب‌محوری آشکار است. در سینمای مؤلف این هنرمند است که ذهن و احساسات مخاطب را به بازی می‌گیرد تا آنچه را که خود می‌خواهد به او انتقال دهد اما در سینمای ژانری این نیازها و خواسته‌های مخاطب است که ساختارهای ژانری را شکل می‌دهد.

استفاده و کاربرد گسترده‌ی منابع و ارجاعات متنی در هر دو سینمای ژانری و مؤلف‌گرا معمول و رایج است اما شیوه‌ی برخورد و کاربرد هر کدام متفاوت است. در سینمای ژانری از این ارجاعات متنی و بینامتن‌ها برای اتصال متن فیلم به متن گسترده‌ی ژانرها استفاده می‌شود، این در حالی است که در سینمای مؤلف از این ارجاعات برای آشنایی‌زدایی استفاده می‌شود و تأثیری مخالف ساختارهای ژانری دارد. برای نمونه، در فیلم راشومون نمایی از دادگاه نشان‌دهنده‌ی وقوع جرم و بیانگر محور داستان است و در ادامه به چگونگی وقوع جرم و یافتن مجرم می‌پردازد. ارجاعات ابتدایی فیلم به جرم، یادآور ژانر جنایی است اما کمی بعد فیلم انفصال خود را از ساختار این ژانر با شیوه‌ی روایتی اعلام می‌دارد و بر خلاف شیوه‌ی گره‌گشایی ژانر جنایی، قضاوت را بر عهده‌ی خود بیننده می‌گذارد. در سینمای ژانری، کاربرد نمادین عناصر فرمال و شمایل‌نگاری مانند ارجاعات متنی کلیدی و گسترده است، اما این عناصر در سینمای مؤلف غالباً کارکردی منتقدانه دارند و در پایان فیلم تعریفی دیگرگونه و متفاوت از شمایل‌نگاری ارائه می‌دهد (جدول ۲).

جدول ۲: بررسی تطبیقی مؤلفه‌ها در الگوی ژانری و سینمای مؤلف

ویژگی‌ها	الگوی ژانری	سینمای مؤلف
تکرار شونده‌ی	استفاده می‌شود	استفاده نمی‌شود
کارکرد اجتماعی (آیینی)	دارد	کمرنگ است و بیشتر به نیازهای آتی اجتماع بشری توجه دارد.
ماهیت تجاری	دارد	ندارد و یا از اهداف آن نیست
پیش‌بینی‌پذیری	است	نیست
منابع و ارجاعات بینامتنی	کارکرد بسیار دارد	کارکرد ساختارزدا دارد
کاربرد نمادین عناصر فرمال و شمایل‌نگاری	کارکردی فعال و تاثیرگذار دارد	کارکرد ساختار زدا دارد

منبع: نگارندگان

۸- نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد ساختار نحوی تقابلی که به آن اشاره شد، مانند تقابلی دو نقطه‌ای است که به مرور زمان یک خط (پیوستار) این دو را به یکدیگر متصل نموده است. در یک سوی این پیوستار سینمای ژانری و در سوی دیگر آن سینمای مؤلف واقع شده است. این دو نظریه‌ی سینمایی با وجود تقابل درونی و نگرشی که به فیلم و سینما دارند، به مرور زمان بده‌وبستان‌هایی داشته و از ویژگی‌ها و ابعاد ساختاری یکدیگر برای بهبود خود بهره گرفته‌اند. شکل‌گیری این

پیوستار منجر به پیدایش فیلم‌های مؤلف‌گرای ژانری شده است که در این آثار هم فردیت هنرمند و هم چارچوب‌های ژانری رعایت شده است. البته هیچ فیلم ژانری عاری از فردیت هنرمند و مؤلف‌گرایی نمی‌توان یافت و همچنین هیچ فیلم مؤلف‌محوری (به شکل خارج از چارچوب‌های ژانری) وجود ندارد که هیچ یک از شش ویژگی سینمای ژانری را نداشته باشد. مرز میان این دو سینما بسیار نامشخص است و به سختی می‌توان فیلمی را یافت که بتوان آن را کاملاً ژانری و یا کاملاً مؤلف‌گرا نامید. اما محدوده‌ی فیلم‌های ژانری تا آنجاست که ویژگی‌های گفته شده درباره‌ی آن همچنان صدق کند و سینمای مؤلف را نیز می‌توان مانند (شاتز) سینمای بدون ژانر نامید که می‌تواند فارغ از هر نوع چارچوبی باشد.

با توجه به تعاریفی که از فیلم مؤلف‌گرا و سینمای مؤلف، و از فیلم ژانری و ابعاد آن‌ها ارائه شد، می‌توان گفت فیلم‌هایی را که دارای شش ویژگی ماهیت تکرارشوندگی، ماهیت تجاری، کارکرد اجتماعی، پیش‌بینی‌پذیری، کاربرد گسترده‌ی منابع و ارجاعات بینامتنی، و کاربرد نمادین عناصر فرمال و شمایل‌نگاری نباشند، نمی‌توان در چارچوب فیلم‌های ژانری قرار داد. شاید بر این اساس بتوان در رده‌شناسی ژانر فیلم، معیار و چارچوبی را در نظر گرفت. بدون تردید این امر را از سردرگمی، تناقض‌ها و نگاه آنارشویستی که در بسیاری از متون - که لیست بلند بالایی از انواع ژانر ارائه می‌کنند- وجود دارد، رها خواهد نمود. بسیاری از طبقه‌بندی‌های فیلم مانند فیلم آوانگارد، فیلم کوتاه، فیلم هنری، انتزاعی و ... را که دارای ساختارها و ابعاد ژانری گفته شده نیستند، نمی‌توان به عنوان یک ژانر سینمایی به رسمیت شناخت. بنابراین فیلم‌های ژانری فیلم‌هایی هستند که دارای شش ویژگی مطرح‌شده باشند و در درون خود بنیان‌های ساختاری یکسانی را حفظ و تکرار نمایند. این فیلم‌ها به شکلی گروهی و در ساختار یک متن گسترده که فیلم‌های دیگر را نیز شامل می‌شوند، عمل می‌کنند. در این فیلم‌ها، مؤلف‌گرایی و فردیت هنرمند تا جایی امکان‌پذیر است که به ساختار درونی آن آسیب نرساند و اثر را از خانواده‌ی ژانری خود جدا نسازد.

فیلم‌های غیر ژانری و یا فیلم‌های بدون ژانر، آن نهضتی از فیلم و سینما را شامل می‌شوند که کاملاً در جهت جریان مؤلف‌گرایی است و فارغ از چارچوب‌های ساختار ژانری حرکت می‌نماید. بنابراین کاربرد واژه‌ی فیلم‌های ژانری، تصویری از فیلم‌هایی با ابعاد و ویژگی‌های درونی یکسان ایجاد می‌کند که می‌توانند به ساختارهایی متفاوت از انواع ژانر فیلم تعلق داشته باشند و حتی ترکیبی از آن‌ها باشند. فیلم‌های بدون ژانر از این ساختارها رها و دورند و ساختار خودساخته‌ای را در طول فیلم به نمایش می‌گذارند. این جداسازی و فردیت در ابعاد گوناگون فیلم از شخصیت‌پردازی گرفته تا ساختار روایی و کاربرد عناصر فرمال را شامل می‌شود. معمولاً تنها آگاهی مخاطب قبل از تماشای این نوع فیلم‌ها این است که به تماشای فیلمی می‌رود که جهان خویش را خود می‌سازد و در این جهان نوساخته، از نوآوری و خلاقیت برای انتقال نگرش فیلمساز و پیام وی استفاده‌ی آزادانه می‌شود. یعنی پیش از تماشای فیلم نوعی انتظار غافل‌گیری و پیش‌بینی‌ناپذیری وجود دارد و این با اصول، اهداف و ساختارهای نظریه‌ی ژانر فیلم در تضاد است.

آن چیزی که باید به آن توجه داشت این است که هر نوع طبقه‌بندی انواع فیلم را نمی‌توان به عنوان فیلم ژانری به رسمیت شناخت. این کار باید با رعایت ویژگی‌های فیلم‌های ژانری انجام گیرد. این درحالی است که تعدادی از طبقه‌بندی‌ها مربوط به فرم سینما و تعدادی هم مربوط به سبک‌های مختلف سینمایی‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Raphaelle Moine
2. Cinema Genre
3. Miscellaneous
4. Pual Wells
5. Genre Film
6. Barry Keith Grant
7. Author Cinema

۸. به فرانسوی: Chiers du Cinema به معنی دفترچه‌های سینما

9. Positive Magazine
10. Movie Magazine
11. Quality Cinema
12. Dayana Oscherwitz
13. François Truffaut
14. Jean-Luc Godard
15. Jacob F. Ruth
16. Eric Rohmer
17. Cinema de Papa
18. Jean Renoir
19. Robert Bresson
20. Ernst Ingmar Bergman
21. Iconography
22. Jean Cawley
23. Martin Scorsese
24. Steven Spielberg
25. Robert Altman
26. Francis Ford Coppola
27. Non-genre film

۲۸. لازم به توضیح است که تعریف ژانر با سبک متفاوت است. برای مطالعه‌ی بیشتر می‌توانید به مقاله‌ای با عنوان «سبک و ژانر سینما» نوشته‌ی نادر ساعی‌ور در آدرس اینترنتی <http://www.ido.ir/a.aspx?a=1390041206> مراجعه نمایید.

29. Russian formalism
30. Structuralist
31. Typology
32. Avant Garde
33. Anarchism
34. Francesco Casetti
35. Frankenstein
36. Horrer
37. Intertextual
38. Repetitive nature
39. self-consciousness
40. Amélie
41. Jean-Pierre Jeunet
42. Setting

منابع

- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۶). *تاریخ سینما*. ترجمه روبرت صافاریان، مرکز، تهران.
- کاکلر، رابرت (۱۳۸۴). *فیلم، فرم و فرهنگ*. ترجمه‌ی بابک تبرایی، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی سینما*. ترجمه‌ی فتاح محمدی. هزاره سوم، زنجان.
- Abrams, Nathan (2001). *Film Studying*. Oxford University Press Inc, Oxford and New York.
- Sachs, Joe (2006). *Aristotle Poetics: Translated whit Introduction and Notes*. Focus Publishing, New York.
- Crisp, Colin (1993). *The Classic French Cinema: 1930-1960*. Indiana University Press, Bloomington.
- Grant, Barry Keith (2003). *Film genre reader iii*. University of Texas Press, Texas.
- Grant, Barry Keith (2007). *Film Genre: from Iconography to Ideology*. Wallflower Press, London and New York.
- Langford, Barry (2005). *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburg University Press, London.
- Moine, Raphaelle (2008). *Cinema Genre*. Translated by Alistair Fox and Hilary Radner, Blackwell Publishing Ltd, London.
- Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge, London and New York.
- Oscherwitz, Dayna. & Higgins, MaryEllen (2007). *Historical Dictionary of French Cinema*. the Scarecrow Press, Inc, Maryland.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Random House Inc, New York.
- Wells, Paul (2002). *Authorship and Genre in Animation*. Wallflower press, London.

منابع اینترنتی

- <http://www.ahl-ul-bayt.org/fa.php/>
- <http://oxforddictionaries.com/translate/french-english/genre>

Received: 28 May 2014
Accepted: 17 Sep 2014

A comparative study of the characteristics and dimensions of the author's theory and the theory of genre films

Mohammad Ali Safoura, Assistant Professor, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Maryam Solh-konande, Assistant Professor. Faculty of Digital Art, Islamic Art University, Tabriz, Iran

Abstract

This research is about studies of genre film and it more aims to identify and understand the concept of genre film, its dimensions, and especially the meaning of the word “genre film”. Many genre theory studies have used this word, although they didn't give an exact and evident definition of genre film. The Focus of this article is on the definition of “genre film”. This study aims to answer these basic questions: 1. If we recognize the word “genre film” and its meaning in film studies, is there the “non-genre film”? 2. What distinguishing characteristics have non-genre films? When we want to answer these questions, we have to explain concept, term and practical aspects of the film genre. According to the contrast between ‘author theory’ and ‘film genre theory’, and based on a comparative study of these theories, in this paper we are trying to distinguish and describe the dimensions and characteristics of genre film with descriptive-analytical method. Initially, a definition of authorship theory and film genre theory will be provided, and then, the above mentioned conflict, “genre film” would be explained. We can detect many films that don't have these characteristics. These films can be called non-genre films. The results show that properties of non-genre films are the main points of the author's theory. This means that if two theories are illustrated like two opposite points in a syntactic structure, many of recent genre films are between these two points. When a film is near to one of these points; it would be in the structure of that, and far from the structure of the other. Although there have been a connection between these theories, since the creation of French new wave to now, and can improve structure of each other. Connection between these two theories has provided a bed for the emergence of some films which have different characters of two theories. Many directors from commercial cinema have paid attention to critiques and aims of author theory and began to make films which were inspired by author theory. Cinema historians called these films and their directors ‘second generation of new wave’. These films show personality, solitary and individuality of artist (director) and simultaneously, stand in generic structures of genre theory. Although no genre film is completely without artist's personality and authority and there isn't any author film that doesn't have any of the six properties of genre film. When a film closes to genre theory and its structures, it would have no properties of author theory. Six characters are detected for genre films: Repetitive nature, economic nature, social function, predictability, Extensive use of resources and intertextual references, the application of formal elements and symbolic iconography. Therefore, those films which don't have any of these properties are non-genre films. In the result, most of the films that are highly oriented toward author, aren't in the range of genre films and have their individuality.

Keywords: Cinema, genre film, authorship cinema, pop art