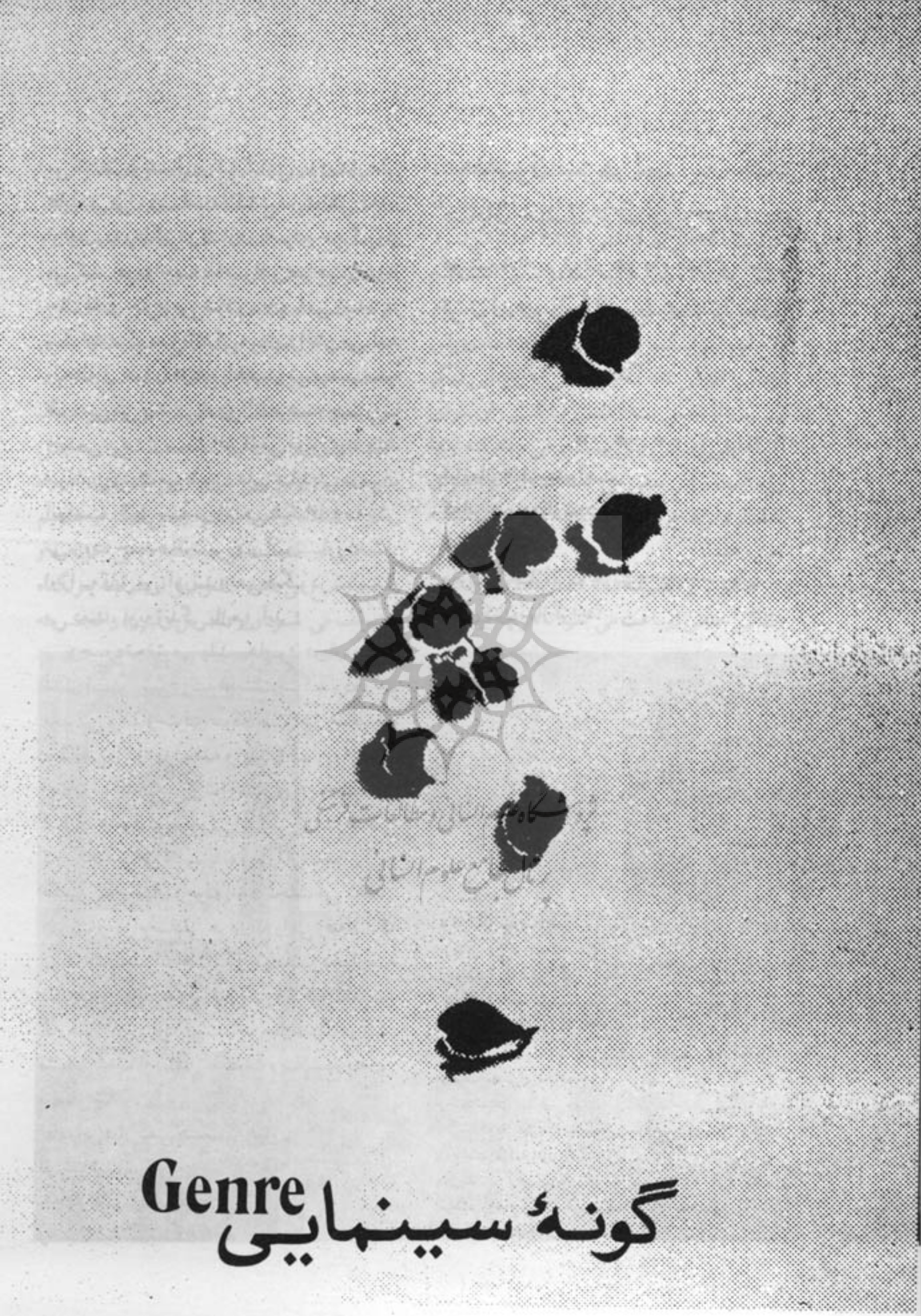


گونهٔ سینمایی Genre

اندروتودور / فؤاد نجف زاده

نظریهٔ مؤلف[1] درنقد فیلم درگذشته‌ای نزدیک آغاز شده است؛ حال آنکه «گونه» ریشه‌ای دراز مدت در نقد ادبی دارد که به زمانی طولانی قبل از اختراع سینما بازمی گردد. بنابراین معنا وکاربردهای اصطلاح گونه تاحد قابل توجهی تغییر می یابد، وحتی تشخیص یك مکتب دقیق اندیشه دربارهٔ این موضوع بسیار دشوار است. این اصطلاح، سالها روشی مفید اما نارس برای ترسیم سینمای امریکا بود. نوشته‌ها سرشار هستند از اشاره به فیلم گنگستری، وسترن، یا سینمای وحشت[2] که هریك از آنها بدون قاعده یك گونه شمرده شده‌اند. این امر گاهی اوقات به نقطهٔ پایان فرایند انتقاد تبدیل شده تاآن حد که قرار گرفتن یك فیلم در مثلاً «موج نوی»[3] فرانسه، «معقول» جلوه داده شده است. وسترن نامیدن یك فیلم یعنی بحث در بارهٔ آن، به طریقی که چیزی جذاب یامهم درباره‌اش بیان کنیم.

قراردادن یك فیلم در یك مجموعه این نکته رامطرح می کند که احتمالاً مقداری شناخت کلی دربارهٔ آن داریم. گفتن این که یك فیلم، وسترن است بلافاصله به این معنی است که این فیلم در «مجهول»[4] معین غیرقابل تعریفی بادیگر فیلمهایی که وسترن می نامیم مشترك است. این کار، انبوهی از فیلمها ـ گاهی اوقات تنها انبوهی ازفیلمها ـ رانیز به‌دست می دهد که‌فیلم مورد نظر ما به نحو مفیدی با آنها قابل قیاس است. افراطی ترین کاربرد وکاربرد مسخره‌آمیز می تواند این باشد که مقایسهٔ **مردی که لیبرتی والانس راکشت**[5](جان فورد، ۱۹۶۲) با یکی از نمایشهای کوتاه روی راجرز[6] به جای مقایسهٔ آن با آخرین هورا[7](فورد، ۱۹۵۸) لزوماً به روشنی بیشتر موضوع کمك می کند. این بدان معنا نیست که مقایسهٔ اول ممکن است آموزنده نباشد، بلکه به سادگی به این معناست که مسئلهٔ

مورد نظر ما لزوماً چنین مقایسه‌ای نیست. سلطه‌جویی سینمای گونه‌ای درنهایت به این جهت گیری منتهی می شود.

اینك تقریباً تمامی مردم عباراتی مثل «وسترن» را به‌کار می برند، ومیزان استفاده از این تعبیرات ازطرف منتقد عصبی یا سینما روی آرام یکسان است. تفاوت ومنشأ دشواری، در چگونگی جستجوی منتقد برای کاربرد تعبیر است. دسته‌بندی سرانگشتی برای مقاصد روزمره به دوش کشیدن سنگینی بیشتری رابرای منتقد طلب می کند. این واقعیت که برای چنین مقوله‌هایی تعبیر خاص «گونه» وجود دارد، این نکته را القا می کند که تصور منتقد از «وسترن» پیچیده‌تر ازتصوری است که در مباحثهٔ روزمره وجود دارد؛ درغیر این صورت چرا از اصطلاحی خاص استفاده می شود؟ اما این که کاربرد انتقادی این اصطلاح ازچه جهت پیچیده‌تر است کاملاً روشن نیست.

در بعضی موارد گفتن این که یك فیلم، فیلمی وسترن است متضمن این مفهوم است که فیلم مورد نظر به طریقی، برداشتی ازیك سنت وبه ویژه برداشتی از مجموعه‌ای ازقراردادها است. به همین دلیل، تمامی فیلمهای وسترن ازجهت دارابودن مضمون[8] های معین، کنشهای نوعی[9] معین، وسبك گزینی های ویژه[10] ومعین اشتراك دارند. تجربهٔ تماشای یك وسترن، مشارکت در این جهانِ ازپیش تعیین شده است. جیم کیتسز[11] سعی می کند به طریق زیر وباتعریف گونه براساس ویژگیهایی که به کارمی گیرد، صفتهای خاص گونه سینمایی را ازهم تفکیك کند: «ساختاری متنوع وانعطاف پذیر، دنیای سینمایی پرمضمون ومبهمِ مواد ومصالح تاریخی، که براساس نمونه‌های ازلیِ[12] همواره در جریان، ساخته شده است». اما موارد دیگر مثل «سینمای وحشت» نیز باید به معنای نمایش مضمونها، کنشهاو... درنظر گرفته شوند، یاعیناً به همان شکلی که غالب اوقات استنباط می شود، به‌معنای فیلمهایی که درنیت ترساندن مشترکند، گرفته شود. گونه‌ها رامی توان به‌جای متمایز ساختن برحسب خواص، برحسب نیتها متمایز کرد. ومتمایز کردن فیلمهای «گنگستری» از فیلمهای «هیجان انگیز»[13] برهمین اساس است.

هردوی این کاربردها مشکلاتی جدی را آشکار می کنند. کاربرد دوم (کاربردی که برای تمامی مقاصد عملی کم اهمیت ترین کاربرد است) ازمشکلات آشکارِ جداسازیِ نیتها رنج می برد. دراولین مورد که مورد معمولتری است، تعبیر گونهٔ خاص غالباً وکاملاً زائد است. تعریفی برای سینمای وسترن را به این شکل تصور کنید که، وسترن صحنهٔ فیلمی باشد درغرب ایالات متحده در سالهای میان ۱۸۶۰ و ۱۹۰۰ با مضمون محوری مغایرت میان باغ وصحرا. هرفیلمی که چنین نیازهایی رابرآورده سازد یك وسترن است ویك وسترن فقط فیلمی است که چنین نیازهایی را برآورده می سازد. باتکثیر چنین مقوله‌هایی، تقسیم تمامی فیلمها به گروههای مختلف ممکن می شود، هرچند

متقابلاً لزومی وجود ندارد که این گروهها، گروههایی انحصاری باشند. سودمندی این دسته‌بندی (البته دسته‌بندی راتنها به خاطر

فایده‌اش می توان مورد قضاوت قرارداد) وابسته به‌این است که قصد ما از این دسته بندی چه چیز بوده است. اما منتقدِدرست به محض تعیین معیارهای دسته‌بندی، درمورد نامی که به گروه فیلمها اطلاق می شود نیز تصمیم می گیرد. گروه ما را هم می توان علاوه بر وسترن، «نوع۱۴۸۲/۹a» نامید. بدیهی است که چنین مقوله‌هایی که منفرداً تعیین شده‌اند درحوزه‌هایی خاص دارای برخی کاربردها هستند: به عنوان مثال برای نوعی طبقه‌بندی فهرست وارِ تاریخ سینما یا حتی برای اکتشافی انتزاعی در روی دادن مجدد وادواری مضامینی معین. فیلمها را به سادگی می توان برحسب گفتگو برسروجود یاعدم وجود مضمون تعریف کرد. اما شیوه‌ای که معمولاً این اصطلاح در آن به کار گرفته می شود این نیست. برعکس، اغلب نویسندگان مایلند فرض را براین بگذارند که انبوهی فیلم وجود دارد که می توانیم آن را با اطمینان وسترن بنامیم وسپس به‌کار واقعی یعنی تحلیل صفات ویژهٔ قطعیِ گونه‌ای که ازپیش به رسمیت شناخته شده بپردازیم. مجموعهٔ تناقضات مضمونی کیتسز و وجود چهارنوع قرارداد در گونه‌های سینمایی به همین دلیل است. مشکل بازن[۱۴] در قائل شدن تفاوت میان وسترن کلاسیک و «فوق وسترن»[۱۵] نیز ازهمین جاناشی می شود. بازن فرض رابراین می گذارد که ماهیتی مستقل از وسترن برپا شده وعصارهٔ این ماهیت به دلیجان[۱۶] (فورد، ۱۹۳۹) وارد شده است. تقریباً تمامی نویسندگانی که اصطلاحِ گونه را به کار می برند گرفتاریك معما می شوند. آنها تعریف یك فیلم وسترن را براساس تحلیل انبوهی ازفیلمها مطرح می کنند که احتمالاً تا بعداز تحلیل نمی توان گفت که وسترن هستند. اگر مضامین وقراردادهای کیتسز صفات ویژه تعریف کنندهٔ وسترن باشند، این مورد همان مورد تعریف اختیاری است که قبلاً توضیح داده شد ومقوله به مقوله‌ای زائد تبدیل می شود. اما این مضامین وقراردادها در تحلیل فیلمهایی مورد استفاده قرار می گیرند که با خاصیت وسترن بودن از فیلمهای دیگر جدا شده‌اند. تفسیرِ گونه‌ای مانند وسترن، به معنی تحلیل این گونه وثبت صفات ویژه وعمدهٔ آن، مستلزم مسلم دانستن این مسئله است که نخست بایدانبوهی از فیلمها راکه وسترن هستند مجزا کنیم. اما این مجزا کردن تنها براساس «صفات ویژهٔ عمده»ای امکان پذیر است که‌تنها از خود فیلمها آن هم پس از مجزا شدنشان قابل کشف هستند. وبدین گونه در دایره‌ای گرفتار می شویم که نخست ایجاب می کند فیلمها مجزا شوند وبرای این مقصود معیاری لازم است. اما معیار به نوبهٔ خود باید ازصفات ویژهٔ متعارف فیلمها پدیدار شود که به صورت تجربی برقرار شده‌اند. این «معمای تجربه گرایانه» دو راه حل دارد. یك راه حل، دسته‌بندی فیلمها طبق معیارهای

مقدمی است که به هدف انتقاد وابسته‌اند. این راه حل مجدداً به وضعیت قبلی منتهی می شود که در آن اصطلاحِ گونه خاص زائد است. راه حل دوم این است که به یك اتفاق آراء فرهنگی متعارف نظیر آنچه که یك وسترن راتشکیل می دهد تکیه کرده وسپس به تحلیل جزئیات آن بپردازیم.

روشن است که راه حل دوم اساس اغلب استفاده‌ها از گونه است، واین کاربرد است که به عنوان مثال، به مفهوم قراردادهای یك گونه می رسد. گفته می شود که‌وسترن دارای برخی قراردادهای قاطع وتثبیت شده است- نبردهای آیینی با تفنگ، لباسهای سیاه وسفید برای تمایز شخصیتهای خوب وبد، مضامین مربوط به انتقام، تبهکارهای طبقه‌بندی شده وبسیاری عناصر دیگر. بهترین شاهدبرای بازشناسی گستردهٔ این قراردادها را در فیلمهایی می توان یافت که به طرزی واضح دست به اعمال آنها زده‌اند. به عنوان مثال، در فیلم شین[17](جرج استیونس، ۱۹۵۳) بانمایش تصاویر متضاد جك پالانس که خمیده، سیاهپوش، دارای پوست زرد رنگ ودستکش است در برابر آلن لد[18] که زیباست وبه کمك زوایای دوربینی که به دقت انتخاب شده‌اند قامتی بلند وبدون خمیدگی دارد، ودارای اسب سفید ولباس سفید از پوست آهو است تاحد بسیار زیادی ازشبیه‌سازی قالبی[19] بهره‌برداری شده است. نیروی این تصویر سازی به حدی است که شین را در فصلی که برای نمایش قدرت نهایی خود سوار براسب می تازد به وضعیت حماسی کلاسیکی ترفیع می دهد. این نکته بامقایسهٔ نحوه‌ای که استیونس شخصیتهایش را شکل داده وتوضیحهای بسیار متفاوتی که در رمان شیفر[20] عرضه شده است تقویت می شود. فیلم تصاویر را به زبان قراردادی خود برمی گرداند. دیگر مثالهای آشکار را مجموعه وسترنهای ایتالیایی به دست می دهند. استفاده ازلی وان کلیف[21] درنقشهای اول تاحد بسیار زیادی به تصویر تبهکاری مربوط می شود که اوطی دو دهه ازخود ساخته است. مجموعه بازیگرانی مثل وان کلیف، کلینت ایستوود، الی والاك[22]، جك الام[23]، وودی استراد[24]، هنری فوندا وچارلز برونسون همواره مشرف به تقلید از خود هستند. خاص ترین فیلم روزی روزگاری درغرب[25](سرجیولئونه، ۱۹۶۹) است که مجموعه‌ای افسانه‌وار ازقراردادهای وسترن بوده ولبریز است ازتقلید ازخود[26]، ودر آنچه که باید مطول ترین مواجهه‌ای باشد که تاکنون به صورت فیلم درآمده است به حد اعلی می رسد. در واقع، قابل اشاره‌ترین موارد از نظر اهمیت قراردادها رامی توان در تقلیدهای لطیف کت بالو[27](الیوت سیلورستاین[28]، ۱۹۶۵)، کلانتر محلیتان راپشتیبانی کنید[29](برت کندی، ۱۹۶۹) و آدم های خوب، آدم های بد[30](کندی، ۱۹۶۹) یافت. بدون داشتن تصورات روشن ومشترك ازآنچه که از یك وسترن انتظار می رود، چنین طنزی غیرممکن است. یکی از بهترین فصلهای کت بالو، یعنی فصلی که طی آن لی ماروین از آدمی مست ومفلوك به هفت تیرکشی کلاسیك مبدل می شود، اهمیت شبیه‌سازی را به شکلی موجز وفشرده نشان می دهد. این فصل به نحوی بسیار مضحك با نمایش ماروین در حال کشمکش با یك کرست شروع می شود،

دگرگون سازی نه تنها او را تغییر می دهد بلکه آشکار شدن قطعه به قطعهٔ تصویر کلیشه‌ای باعث بروز واکنشی ازطرف ما می شود.

به طور خلاصه، گفتگو دربارهٔ وسترن (جدا از تعاریف قراردادی) مراجعه به مجموعهٔ مشترکی ازمعانی در فرهنگ ما است. اغلب ما امریکاییها در سنین بسیار پایین تصویری از وسترن در ذهن خود ساخته‌ایم. وقتی که یك وسترن را می بینیم احساس می کنیم که آن را می شناسیم، هرچند ممکن است کرانهای این شناخت تاحدی مبهم باشند. بنابراین وقتی که منتقد فیلمی را وسترن می نامد سعی در رساندن مطلبی بیش از این توضیح ساده دارد که وسترن را با چنین شکلی تعریف می کند «این فیلم جزئی از گروه فیلمهایی (وسترن) است که در داشتن صفات X، Y، Z و X مشترکند.»

منتقد ضمناً به این نکته اشاره می کند که این نوع فیلم در فرهنگ ما ازطرف عموم به عنوان همین نوع به رسمیت شناخته می شود. به‌عبارت دیگر، عوامل قاطعی که یك گونه را متمایز می سازند تنها صفات ویژهٔ ذاتی خود فیلمها نیستند، بلکه این عوامل به فرهنگ خاصی که تحت آن دست به عمل می زنیم نیز وابسته‌اند وبدون توافق عام در بارهٔ موضوع (که مسئله‌ای تجربی است) هیچ پایه‌ای برای این فرض که وسترن در تمامی فرهنگها به نحوی یکنواخت درك می شود وجود ندارد. شیوه‌ای که اصطلاح گونه طبق آن به کاربرده می شود می تواند به نحوی کاملاً قابل تصور از موردی به مورد دیگر تغییر کند. مفاهیم مربوط به گونه‌ها ـ به استثنای مورد خاص تعریف قراردادی ـ دسته بندی هایی نیستند که منتقدان برای

شین

اهداف خاص ساخته باشند؛ این مفاهیم مجموعه‌هایی ازقراردادهای فرهنگی اند. گونه همان چیزی است که مابه‌طورجمعی معتقدیم باید باشد.

دقیقاً به همین دلیل است که مفاهیم مربوط به گونه تا این حد جذاب هستند. البته این جذابیت بیشتر برای اکتشاف در عملکرد روانی واجتماعی متقابل میان فیلمساز، فیلم وتماشاگر وجود دارد تا برای اهداف بلاواسطهٔ نقد فیلم. (البته با درنظر گرفتن این که چنین امکانی بطور کامل وجود ندارد که خطی روشن میان این دو ترسیم کنیم. چنین استدلالی در واقع به این معنی است که یك مفهوم در حیطه‌ای بیش از حیطهٔ دیگر کاربرد دارد). تاوقتی که از دلالتهای مفهومی

رده‌ای از گونه‌ها تصور روشنی داریم (حتی اگر چنین تصوری نظری باشد)، فهمیدن چگونگی احاطه منتقدان بامسائل غیرقابل ارزیابی دشوار است، حال آنکه منتقدان می توانند اصطلاحِ گونه را به نحوی مفید به کار برند، البته به این شرط که آن را به عنوان اصطلاحی خاص در ریشهٔ تحلیلهای خود مورد استفاده قرار ندهند. استفاده از مفهوم گونه با بار معنایی بیشتر، لزوم اثبات روشن این نکته را پیش می آورد که وقتی فیلمسازان خود را در حال ساختن یك وسترن تصور می کنند مقصودشان چیست؟ وآنچه چنین انتخابی را محدود می کند به آنها برمی گردد؛ در واقع باید به روشنی نشان دهیم که چه ارتباطی میان مؤلف وگونه وجود دارد. اما پاسخهای خاص به چنین پرسشهایی باید با بهره‌گیری از تصورهای فیلمسازان خاص

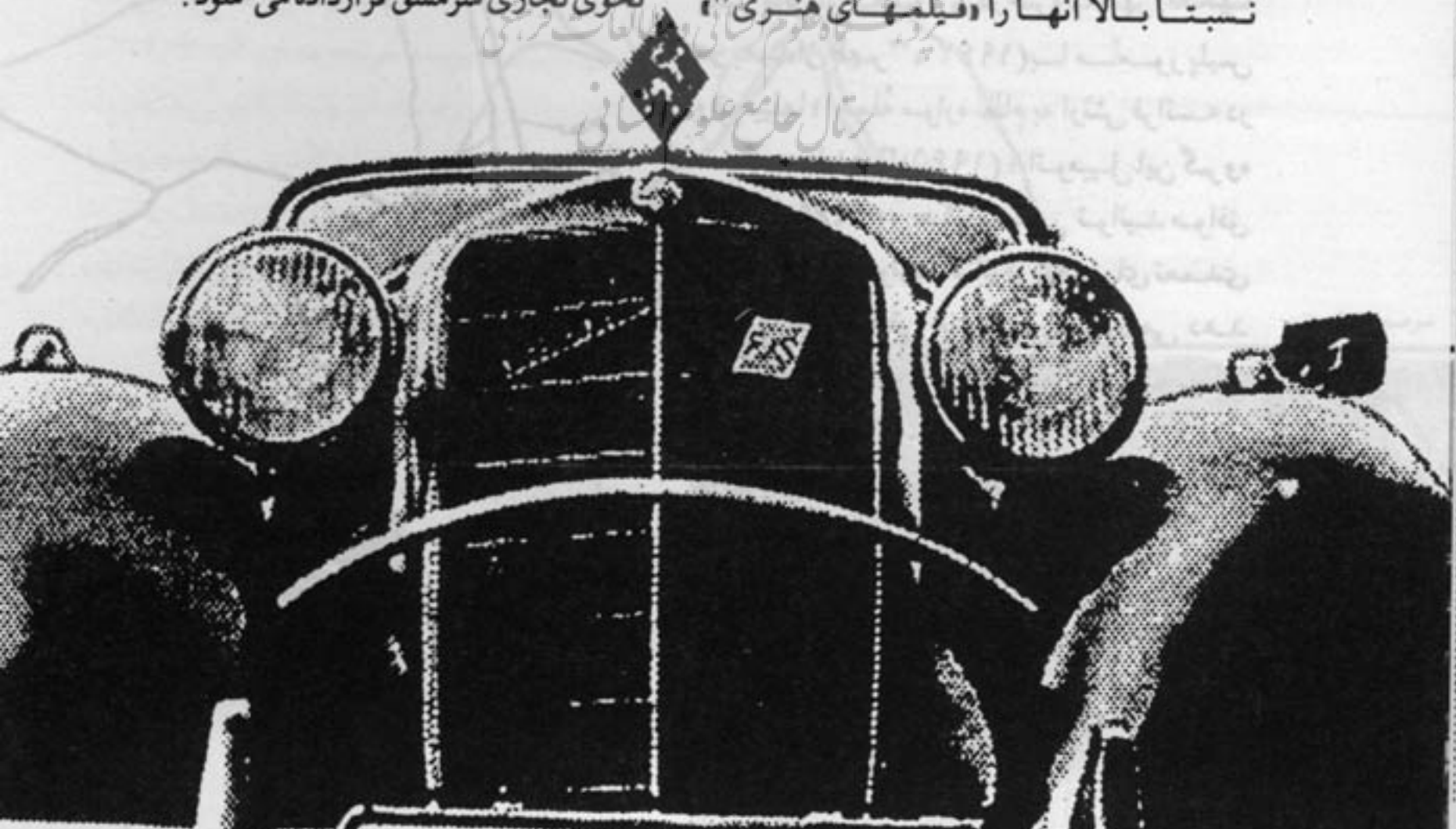
سر صحنه «دلیجان»

ومؤسسات خاص تولید کنندهٔ فیلم تأمین شود. تحلیل دارای روش یعنی تحلیل براساس شیوه‌ای که فیلمساز، گونه‌ای سینمایی را برای اهداف خود مورد استفاده قرار می دهد (واینک شیوهٔ مردم پسندانه‌ای در بررسی انتقادی است) واین امر مستلزم این است که اجزاء اصلی تصور فیلمساز مورد نظر ازگونه را به روشنی مطرح نموده وتثبیت کنیم. اما این تمامی کار نیست. تصوری که یك فیلمساز، گونه را طبق آن مورد استفاده قرار می دهد به چیزی در مورد واکنش تماشاگر اشاره دارد. هرفیلمی به شیوه‌ای خاص کار می کند، زیرا تماشاگر انتظارات معینی ازگونه دارد. مثلاً ما می توانیم در مورد شکسته شدن قوانین گونه توسط یك مؤلف به نحو بسیار رسا سخن بگوییم، البته تنها در صورتی که بدانیم

گونه همان چیزی است که ما به طور جمعی معتقدیم باید باشد.

این قوانین چه هستند. در صورتی که تماشاگر قوانین را بشناسد البته این قانون شکنی هیچ پیامدی ندارد. شین می تواند به خاطر کیفیت تقریباً «حماسی» اش بامحبوبیت تثبیت شود زیرا استیونس در بیشتر موارد به قوانین گونه‌پایبند است. برهمین مبنا، **دوسوارکار**[۳۱](فورد، ۱۹۶۱) و**پاییز قبیلهٔ شایان**[۳۲](فورد، ۱۹۶۴) اندکی مبهوت کننده‌اند، زیرا قوانین را به ویژه در مورد رابطهٔ سرخپوستان وسفیدپوستان زیرپا می گذارند. مشهودترین نمونه‌های سالهای اخیر وسترنهای پکین پا هستند که برای برهم زدن دنیای قراردادی گونه ازعناصری که در زیرمی آید استفاده می کند: صحنهٔ افتتاحیهٔ بسیار قابل توجه سواری در غروب شهر (**تفنگها در بعداز ظهر**[۳۳]، ۱۹۶۲)با مأمور پلیس واتومبیلها؛ حملهٔ سواره نظام به ارتش فرانسه در سرگرد دندی[۳۴](۱۹۶۵)؛ اتومبیل **این گروه خشن**[۳۵](۱۹۶۹). حال شما می توانید موافق باشید که این موارد، قانون شکنیهای تعمدی است وچنین توافقی این نکته را نشان می دهد که در آمریکا وهمچنین در اروپا برسرآنچه که «زبان» وسترن را تشکیل می دهد مقدار قابل توجهی توافق عمومی وجود دارد. اما این توافق نیز می تواند موردی خاص باشد. این نتیجه‌گیری که به همین دلیل اصطلاح گونه رامی توان در تمامی موارد به آسانی مورد استفاده قرارداد به سختی قابل تصدیق است.

چنین استدلالی به این معنی نیست که اصطلاحِ گونه به کلی بلااستفاده است، بلکه صرفاً به این معنی است که استفاده از این اصطلاح مستلزم این است که درمورد طرز کارفیلم فهم روشمند بیشتری داشته باشیم. واین به نوبهٔ خود مستلزم آن است که مجموعه‌ای ازپیش فرضهای مربوط به مفاهیم اجتماعی و روانی رامشخص نموده، الگوهای صریحِ گونه را طبق این پیش فرضها بسازیم. اگر از شیوه‌های کار زبان فیلم الگویی کلی را تصور کنیم، گونه توجه مارا به زبانهای فرعی وابسته به این الگو معطوف می کند. هنگامی که برای به ضابطه در آوردن کنش وواکنش میان فرهنگ، تماشاگر، فیلمها وفیلمسازان از اصطلاحات روانی واجتماعی صریحتری استفاده می کنیم استفاده از مفهومِ گونه ضروری است. به عنوان مثال، رده‌ای از فیلمها وجود دارد که گروهی از سینماروهای طبقهٔ متوسط ودارای تحصیلات نسبتاً بالا آنها را «فیلمهای هنری[۳۶]» می شمارند. در محدودهٔ اهداف مورد بحث ما گونه مفهومی است که در فرهنگ هرگروه وجامعهٔ خاصی وجود دارد؛ گونه روشی نیست که منتقد برطبق آن فیلمها را برای هدفهای روش شناختی طبقه‌بندی می کند، بلکه روش بسیار بی قاعده‌تری است که یك تماشاگر فیلمهایش را طبق آن طبقه‌بندی می کند. بنابراین مفهوم، اصطلاح «فیلمهای هنری» یك گونه است. اگر یك فرهنگ چنین تصوراتی ازگونه را در برگیرد، در دوره‌ای از زمان وبا روشی پیچیده ازبعضی قراردادها به‌عنوان آنچه که می توان از «فیلمیِ هنری» در مقایسه بافیلمهای دیگر انتظار داشت، استفاده می کند. منتقدان (دراین مورد منتقدان «مدروز»[۳۷]) عوامل واسطه در چنین تحولاتی هستند. اما وقتی که چنین قراردادهایی گسترش می یابند به نوبهٔ خود می توانند برتصور فیلمساز در این مورد که چه می کند تأثیر بگذارند. واز این رو مقولهٔ «فیلم هنری» به نحوی تجاری سرمشق قرارداده می شود.



آنتونیونی

بگذارید مثالی «تأثیرگرایانه» رامطرح کنم. البته این نکته را هم باید در نظر داشت که برای آنکه چنین مثالی به هرشکلی بیش از یك روش شهودی مورد استفاده قرار گیرد، کار بسیار وسعیتری مورد نیاز خواهد بود. در اوایل دههٔ شصت تصور کلی ازفیلم هنری همراه با فیلمهای گروهی از فیلمسازان اروپایی بود. برگمان پیش از این به خاطر **مهر هفتم**[۳۸] (۱۹۵۶) و **توت فرنگیهای وحشی**[۳۹] (۱۹۵۷) کسب شهرت کرده بود. فیلمهای **حادثه**[۴۰] آنتونیونی (۱۹۶۰)، **هیروشیما عشق من**[۴۱] از آلن رنه (۱۹۵۹) و **زندگی شیرین**[۴۲] فللینی (۱۹۵۹) در اولین سال دهه اخیر به تماشاگذاشته شده بودند. این چهار فیلمساز که به روشن کردن «قراردادهای» گونه رویه توسعهٔ هنری پرداختند (هرچند شاید سهم رنه در این مورد کمتر از دیگران باشد)، آشکارا وتعمداً روشنفکرانه کار می کردند (هیچ چیز تعمدی تر از صحنهٔ پایانی **زندگی شیرین نیست**) وهرکدام خصلتهای سبکی مربوط به خود را داشتند: نماهای ضد نور، وسواس پاك دینی، وآزاردهندگی فضاهای قرون وسطایی در آثار برگمان، کمترین میزان گفتگو، نماهای خاکستری وترکیب بندیهایی که با دقت بی حفاظ ومتروك انتخاب شده‌اند در آثار آنتونیونی وشبیه سازی فراواقع گرایانه وتوأم با افراط در نمایش امیال واشتیاقهای شخصی در آثار فللینی (که تاحدی در **زندگی شیرین** قابل دیدن است اما به صورت بسیار روشنتر در **هشت ونیم**[۴۳] (۱۹۶۲) به چشم می خورد). این مجموعه آنچه را که ازفیلمی هنری انتظار می رفت محدود ومشخص می کرد. علاوه براین، دیگر فیلمهای اروپایی شاید تقلید ورونوشت تعمدی فیلمهای این گروه باشند (ازجوز په‌پاترونی گریفی[۴۴] **سازندهٔ دریا**[۴۵] (۱۹۶۳) می توان به عنوان بدل آنتونیونی نام برد). وحتی فیلمهای بعدی خود این فیلمسازان براساس قراردادهایی ساخته شدند که توسط فیلمهای قبلی بنیاد گذارده شده بود. **صحرای سرخ**[۴۶] آنتونیونی (۱۹۶۴)، **جولیتای ارواح**[۴۷] فللینی، **نور زمستانی**[۴۸] (۱۹۶۳) و**سکوت**[۴۹] (۱۹۶۳) برگمان ازنظر سبك، تقلیدهایی از فیلمهای قبلی خود این فیلمسازان هستند. **جولیتای ارواح** که ترکیبی ازفیلمهای قبلی وقراردادهای جدیداً وضع شدهٔ گونه سینمایی است نمونهٔ غایی فیلمهای هنری است که رنگ نیز به آنها افزوده شده است.

این مثال شاید برای روشن کردن روشی که از طریق آن می توانیم مفاهیم گونه را به نحو سودمندانه در بهره‌برداری ازفرایندهای روانی - اجتماعی فیلم به کاربریم مفید افتد. اگر چه این

کن‌هلم

مثال برای قبولاندن هیچ فیلم هنری خاصی طراحی نشده است. مطرح کردن چنین بحثی به صورت شایسته مستلزم تحقیق مفصل در مورد انتظارات متغیر تماشاگران فیلم هنری (شاید ازطریق بررسی تحلیلهای منتقدان «مدروز») درمورد مفاهیم گونه وهمچنین تحقیق در تصورهای خود افراد وگروههای مؤسسات

مختلف تولید فیلم وبررسی خود فیلمها است. میان اصطلاح گونهٔ وسترن که غالباً ازطرف عموم مورد استفاده قرار می گیرد ومقولهٔ فیلم هنری که من مورد بحث قرار داده‌ام هیچگونه تفاوت قاطعی وجود ندارد. هردوی اینها تصوراتی هستند که توسط گروهی معین برای اطلاق به فیلمهایی معین انتخاب می شوند.

در بررسی گونهٔ وسترن بسیاری از مسائل نظری مطرح در استفاده از این تعبیر، مورد بازنگری قرار گرفته است. این امر تاحدی به قسمتی از شکل گیری فرهنگی ما تبدیل شده است ودر صورت امکان، نقد فیلم گرایش دارد که بافرض توافق عمومی در تمامی جنبه‌هایی که در آنها تحقیق برروی مورد فیلم هنری ضروری خواهد بود به نقد بپردازد. ممکن است این توافق عمومی در مورد وسترن وجود داشته باشد اما این بدان معنا نیست که چنین حالتی در مورد تمامی مقوله‌های مربوط به گونه واقعیت دارد. به‌هرحال، ابداً روشن نیست که در مورد وسترن نیز تا این حد توافق عام وجود داشته باشد. به نظر می آید که برای بسیاری از مردم وسترن ترین وسترنها (دقیقاً مردم پسندترین مورد، البته درصورتی که تمدید نمایش به عنوان شاخص مورد قبول باشد) فیلم هفت دلاور[50] جان استورجس (۱۹۶۰) است. ازطرف دیگر، وضع مشابهی در سالهای دههٔ ۱۹۴۰ درمورد فیلم عزیز من کلمانتاین[51] (فورد، ۱۹۴۶) ودر دههٔ ۱۹۵۰ درمورد فیلم ماجرای نیمروز[52] (فردزینه‌مان، ۱۹۵۲) وجود دارد. قراردادها غالباً به دلایلی که ازکنترل فیلمسازان ومنتقدان فیلم به کلی خارج هستند تغییر می کنند.

بحث را می توان به این شکل جمع بندی کرد که بهترین شکل استفاده از تعبیر «گونه» در تحلیل رابطهٔ میان گروه فیلمها، طرح آن در فرهنگهایی باشد که فیلمها در آنها ساخته می شوند یا فرهنگهایی که فیلمها در آنها به نمایش در می آید. این بدان معناست که تعبیر گونه را می توان در رابطه با بدنه‌ای ازدانش وتئوری مربوط به مفاد اجتماعی وروانی فیلم مورد استفاده قرارداد. هرگونه تأکید در مورد استفادهٔ یك کارگردان ازقراردادهای یك گونه سینمایی باعث می شود که این بدنهٔ دانش اشتباه وانمود شود. زیرا مثلاً پکین پا برای تقویت اصل «پایان یك عصر تاریخی» در فیلمهای تفنگها در بعد ازظهر و این گروه خشن از تضاد میان انتظارات ما

وتصاویر واقعی استفاده می کند. برای تأکید بیش ازحد براین نکته باید چند مسئله را در نظر بگیریم: (۱) آنچه را پکین پا فکر می کند می دانیم؛ (۲) می دانیم تماشاگران در مورد فیلمهای مورد بحث ودر مورد فیلمهای وسترن چطور فکر می کنند؛ (۳) پکین پا می داند که تماشاگران چگونه فکر می کنند وقس علی هذا. بسیاری ازکاربردهای گونه با تأکید تلویحی بر بهره‌برداری ازتطابق گونه با نمونهٔ ازلی وبرخی واکنشهای عمومی انسان صورت گرفته است. این کاربردها به پاسخهایی برای پرسشهای بالا منجر شده است. این نتیجه‌گیری به مفهوم خاص به آراء مورد نظر وبه مفهوم کلی تر به زبان فیلم وابسته است. بحث بدون تأمل در مورد گونه، معلول را به جای علت گذاشتن است.

◇

یادداشتهای مؤلف:

۱ ـ افقها، غرب اثر جیم کیتز (بلومینگن ولندن: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۷۰) ص ۱۹.

۲ ـ تکامل سینما (Evolution du Cinema) از آندره بازن درکتابه دوسینما، ش ۵۴ (دسامبر ۱۹۵۵) که مجدداً در سینما وجامعه‌شناسی (Cinema et sociologie)، ج سوم، دربارهٔ سینما چه می دانیم؟ (Paris: Editions du Cerf 1961) (Qu ést - ce - que le Cinema?) به چاپ رسیده است. این مقاله به زبان انگلیسی درکتاب سینما چیست؟ آندره بازن ترجمهٔ هیوگری (انتشارات دانشگاه برکلی کالیفرنیا، ۱۹۷۱) ج دوم، ص ۱۵۷ ـ ۱۴۹ در دسترس است.

پاورقی ها

1- Auteur (theory).
2- Horror Film.
3- French «Nouvelle vague».
4- X.
5- The Man Who Shot Liberty Valance.
۶ ـ Roy Rogers خواننده وبازیگر امریکایی. م. (۱۹۱۲)
7- The Last Hurra.
8- Theme.
9- Typical action.
10- Characteristic Mannerisms.
11- Jim Kitses.
12- Archetypal elements.
13- Thrillers.
۱۴ ـ André Bazin نظریه پرداز (۱۹۵۸ ـ ۱۹۱۸) ومنتقد سینمای فرانسه، بنیان گذار کایه دوسینما. م.
15- «Sur - Western.»
16- Stagecoac.
17- Shane.
18- Alan Ladd.
19- Stereotyped imagery.
20- Shaefer.
21- Lee Van Cleef.
22- Eli Wallach.
23- Jack Elam.
24- Woody Strode.
25- Once Upon a Time in the West.
26- Self - Parody.
27- Cat Ballou.
28- Eliot Silverstein.
29- Support Your Local Sheriff.
30- The Good Guys and the Bad Guys.
31- Two Rode Together.
32- Cheyenne Autumn.
33- Ride the High Country.
34- Major Dundee.
35- The Wild Bunch.
36- Art movies.
37- «Posh» critics.
38- The Seventh Seal.
39- Wild Strawberries.
40- L'Avventura.
41- Hiroshima Mon Amour.
42- La Dolca Vita.
43- 8½
44- Giuseppi Patroni Griffi.
45- Il Mare.
46- Il Deserto Rosso.
47- Juliet of the Spirits.
48- Winter Light.
49- The Silence.
50- The Magnificent Seven.
51- My Darling Clementine.
52- High Noon.