# رویکرد معنایی / نحوی

گونه سینمایی چیست؟ چه فیلمهایی را می توان دارای گونه خاصی دانست؟ چطور می شود فهمید که فیلم از چه طریق در گونه خاص خود قرار می گیرد؟ در عرصه متون تحقیقاتی سینما، علی رغم اساسی بودن این پرسشها، پاسخی برای آنها نمی توان یافت. منتقدان گونه سینمایی در دنیای ظاهراً سادهٔ سینمای کلاسیك هالیوود، راحت و آسوده، نیازی به باز کردن فرضیاتی که اساس عرصه تخصصی شان است احساس نمی کنند. همه چیز بدیهی و آشکار است. عملگرایی امریکایی معتقد است که وقتی گرهی برای گشودن نباشد، چه نیازی به نظریه پردازی است؟ همه ما وقتی فیلمی را از یك گونهٔ خاص ببینیم، می شناسیم. پس سری که درد نمی کند را چرا دستمال ببندیم؟ از این نظرگاه، نظریهٔ گونه تنها در موارد غیر محتملی که منتقد فرهیختهٔ گونهٔ سینمایی با اساس مسئله مخالف باشد به کار می آید. به این ترتیب، وظیفه نظریه پرداز داوری در میان برداشتهای متعارض است، آن هم نه با رد نظریات مخالف، بلکه با ساختن نمونه‌ای که مناسبات میان مدعاهای متفاوت منتقدان و نقش آنها در یك زمینه فرهنگی گسترده‌تر را عیان سازد. ما امریکاییها، درحالی که نظریهٔ زلال و روشن فرانسوی را به عنوان اصل اول می پذیریم، میل داریم نظریه را به‌عنوان آخرین راه چاره تلقی کنیم، و تنها به عنوان آخرین راه نجات به آن متوسل شویم.

حتی در این نظرگاه عملگرای محدود نیز که می گوید نظریه را باید به هر قیمتی کنار نهاد، زمان به سود ما نیست. ساعت، سیزده ضربه نواخته است. بهتر است نظریه‌پردازان را فرا بخوانیم. من هرچه متون بیشتری از نقدگونه‌ها خوانده‌ام، در مورد انتخاب و حجم اصطلاحات

نوشته : ریك آلتمن
ترجمه : حمیدرضا احمدی لاری

# به گونه‌های فیلم

عمدهٔ نقادی، سردرگمی بیشتری یافته‌ام. اغلب، آنچه که در زبان یك منتقد، نقطهٔ ابهام به حساب می آید، پس از مقایسهٔ آن با دو یا چند نقد دیگر، به مفهومی کاملاً متفاوت تبدیل می شود. اگر این تعارضات، پیش پا افتاده بودند، باز هم نکتهٔ مورد توجهی وجود داشت. اما به نظر من این مسائل، مسائل کوچکی نیستند که با کسب اطلاعات بیشتر یا پیدایش تجزیه و تحلیل کنندگان بهتر جایی برای بقا نداشته باشند. در واقع، این ابهامات ضعفهای بنیانی عقاید موجود در مورد گونه‌ها را باز می نمایانند. از این میان، سه تعارض بیشتر به چشم می آید.

هنگامی که پیکره[1] یك گونه را معین می کنیم، عموماً دو کار انجام می دهیم و برحسب دو دیدگاه متفاوت از این پیکره‌ها دو سلسله متن متفاوت به وجود می آوریم. از یك طرف، سیاههٔ پرحجمی داریم از متونی که به یك تعریف ساده و باسمه‌ای[1] از گونه می پردازند (مثلاً این که سینمای وسترن مساوی است با فیلمی که ماجرای آن در غرب امریکا می گذرد، یا گونهٔ موزیکال یعنی فیلمی با موسیقی خیال برانگیز)؛ چنین تعریف عام و همانگویانه‌ای[2] را می توان به دایرةالمعارفها یا فهرستها اختصاص داد. و در سوی دیگر، منتقدان، نظریه‌پردازان و دیگر داورانی قرار دارند که به دنبال شاخصهای شناخته شده‌ای هستند که با تعریف همانگویانه و باسمه‌ای امور چندان سروکاری ندارد. در میان این گروه، هر فیلمی، نه به دلیل این که مشهور است یا ساخت و پرداخت کاملی دارد، بلکه به خاطر این که به نظر می آید خصوصیات گونهٔ خاصی را کاملتر و وفادارانه‌تر از بقیه فیلمهای آن گونه باز می نمایاند، بارها و بارها مورد توجه قرار می گیرد. این سیاهه خاص و بسته[2] از فیلمها را عموماً نه در دایرةالمعارفها، بلکه در متونی

آواز در باران

می توان یافت که سعی دارند به معنای کلی یا ساختار یک گونه دست یابند. پایگاه نسبی این برداشتهای متفاوت از قانون کلی پیکره‌ای از گونه را می توان از گفتگوی نمونه‌وار زیر دریافت.

- «مثلاً در مورد فیلمهای الویس پریسلی چی می گی؟ این فیلمها رو به سختی می شه موزیکال دونست».

- «چرا نشه؟ این فیلمها پر از آوازن و داستانی دارن که تعدادی شخصیت رو به هم متصل می کنه، مگه این طور نیست؟»

- «خب بله، گمان کنم همین طور باشه. خیال کنم تفریح در آکاپولکو را یک فیلم موزیکال می دونی، اما این فیلم بدون شک، آواز در باران نیست. اون فیلم یک موزیکال واقعی است».

در چه صورتی می توان گفت که یک فیلم موزیکال، فیلم موزیکال نیست؟، اگر الویس پریسلی هم بازیگر آن باشد. آنچه که امروزه در بخشی از منتقدان، آشکارا به عنوان یک تناقض رخ می نماید در وهلهٔ اول، چیزی جز یک عدم قطعیت نیست. از آنجا که در حوزهٔ منتقدان ما دو تصور متضاد از پیکرهٔ گونه وجود دارد، کاملاً محتمل است که فیلمی، در یک گونه بخصوص قرار گیرد، و در عین حال از آن طرد شود.

دومین عدم قطعیت به بررسی پایگاه نسبی نظریه و تاریخ سینمای گونه‌ها مربوط می شود. پیش از پیدایش نشانه‌شناسی، دسته‌بندی و تعریف گونه‌ها کاملاً از خود صنعت گرفته می شد؛ و خرده نظریه‌های موجود در باب گونه، از تجزیه و تحلیل تاریخ سینما قابل تشخیص نبود. در دو دههٔ گذشته، با نفوذ عمیق نشانه‌شناسان بر نظریهٔ گونه‌ها، فرهنگ واژگان خود آگاه انتقادی، به شکلی نظام یافته جای فرهنگ واژگان پیش پا افتادهٔ متداول را گرفته است. به دلیل مکان ویژه‌ای که در عرصه نشانه‌شناسی به بررسی گونه‌ها اختصاص یافته، سهم لوی اشتراوس[5]، فرای[6]، و تودوروف[7] در مطالعهٔ گونه‌ها ارزش مولّد یکسانی نداشته است. اگر منتقدان ساختارگرا به شکل منظمی، گروه وسیعی از متون مردم پسند را به عنوان موضوع تجزیه و تحلیل خود برگزیده‌اند، به دلیل پوشاندن شکاف عمده در فهم نشانه‌شناسانهٔ تجزیه و تحلیل منتقدان متون ادبی بوده است. امروزه، یکی از مهیج ترین جنبه‌های نظریهٔ زبان سوسور، تأکید اوست بر عدم توانایی

افراد منفرد در تأثیرگذاری بر تغییر زبان. به این ترتیب، ثبات «جامعه زبانی[۸]»، برای توجیه روش زبان‌شناسی اساساً همزمان با سوسور به خدمت گرفته شده است. علی رغم این که نشانه شناسان عرصه ادبیات، این انگارهٔ زبانی را در حل مسائل تجزیه و تحلیل متون به کار گرفتند، هیچ گاه به‌درستی متوجه تصور «جامعه تفسیری[۹]» که جامعه زبانی سوسور به آن اشاره داشت نبودند. اولین گروه نشانه‌شناسان با عمده کردن روایت[۱۰] در مقابل گفتار[۱۱]، نظام[۱۲] در مقابل فرایند[۱۳]، و تاریخ[۱۴] در مقابل گفتگوی جاری[۱۵]، سر از پا نشناخته به درون مجموعه‌ای از محدودیتها و تناقضات در غلتیدند و سرانجام هم بذر نسل دوّمی از نشانه‌شناسان با جهت گیری بیشتر به سمت «فرایند» را پاشیدند. کوششهای استوار و همزمان پروپ، لوی اشتراوس، تودوروف و بسیاری دیگر از تحلیلگران برجستهٔ گونه‌ها را باید در چنین زمینه‌ای ملاحظه کرد. این نظریه‌پردازان بدون این که بخواهند نظامهای خود را با مفهوم تاریخی جامعهٔ زبانی سازش دهند، زمینهٔ گونه‌ای[۱۶] را جایگزین جامعهٔ زبانی ساختند، انگار که حجم بی شمار متون «مشابه» کافی است که بتوان محل معنای یک متن را مستقل و جدای از مخاطب ویژهٔ آن تعیین کرد. تحلیلگران نشانه‌شناسی گونه‌ها که دورتر از آن بودند که به علائق تاریخی حساسیت نشان دهند، از همان بدو تعریف و از آغاز، خود را وقف تاریخ کردند. نشانه‌شناسان دههٔ شصت و اوائل هفتاد، با بررسی گونه‌ها به‌عنوان ساختارهایی خنثی، ما را از توان استدلالی[۱۷] اشکال گونه‌ای بی خبر گذاشتند. و از آنجا که گونه‌ها را به عنوان جامعهٔ تفسیری بررسی می کردند، نمی توانستند اهمیت نقش گونه‌ها را در اعمال نفوذ بر جامعهٔ تفسیری درک کنند. منتقدان ساختارگرا به جای دقت نظر در روشی که هالیوود با آن، گونه‌های خود را برای اتصال دادن فرایند تفسیری معمول به کار می گیرد، دستپاچه به درون دام غلتیدند و تأثیر ایدئولوژیک هالیوود را ناشی از یک احساسِ عدم آگاهی از تاریخ[۱۸] و بسیار طبیعی پنداشتند.

گونه‌ها را همیشه ـ و حتی هنوز هم ـ چنان بررسی می کنند که انگار از ذهن زئوس سرچشمه گرفته‌اند. به همین دلیل هم عجیب نیست که ببینیم حتی پیشروترین نظریه‌پردازان معاصر، یعنی کسانی که متون گونه‌ای را به عنوان وسیله‌ای برای مباحثه در مورد مناسبات میان یک نظام تولیدی ویژه با مخاطبان خاص آن می بینند، نیز دودستی به مفهومی از گونه چسبیده‌اند. و اما، هرچه محققان به فهم دامنهٔ وسیع تک تک فیلمهای مربوط به گونه‌های هالیوود نزدیکتر می شوند، بیشتر درک می کنیم که گونه‌ها از تجانسی که این برداشت همزمان نشان می دهد، دورتر و دورتر ند. درحالی که یکی از گونه‌های هالیوود ممکن است با اندکی تغییر از رسانهٔ دیگری اقتباس شده باشد، گونه دیگری از آن ممکن است پیش از این که در الگوی شناخته شده‌ای جا بیفتد، به آرامی تکامل یابد، به طور ثابتی از بقیه متمایز باشد، و به طرز مشخصی خود را بنمایاند و گونهٔ سوم، طرحهای کلی و عمومی[۱۹] بیشتری را نمایش دهد، و در عین حال هیچ کدام هم به تسلط کامل بر بقیه دست نیابند. تا زمانی که گونه‌های هالیوود را مثل مقولات افلاطونی و به شکلی مطلق و خارج از زمان

بنگریم، نمی توان با «نظریهٔ گونه‌ها» که همیشه به عنوان ساختار ویژهٔ بدون زمان پذیرفته شده، و «تاریخ گونه‌ها» که همیشه بر وقایع نگاری رویدادها، رده‌بندیها[20] و ناپدید شدن این ساختار یکسان متمرکز است، کنار آمد.

سومین تناقض، بزرگتر جلوه می کند، زیرا دربردارندهٔ دو گرایش عمده‌ای است که طی یك یا دو دهه گذشته از طرف منتقدان گونه به عنوان یك کل اتخاذ شده است. طی دهه هفتاد، گروه فزاینده‌ای از منتقدان پیرو لوی اشتراوس، بر کیفیات اسطوره‌ای گونه‌های هالیوود، و از آنجا بر مناسبات شعائر[21] گونه مخاطبان با فیلم گونه‌ای انگشت گذارده‌اند. نیاز صنعت فیلم به ارضا و جذب هرچه بیشتر مصرف کنندگان کالای خود، مکانیزمی قلمداد شده که تماشاگران از طریق آن می توانستند نوع فیلمهای موردپسند خود را تعیین کنند. تماشاگر با انتخاب و مشتری فیلم شدن، خواست و رأی خود را نشان داده، و به این ترتیب هالیوود را وادار به تهیه فیلمی می کرد که خود می خواست. به این ترتیب، این نوع مشارکت در تجربه گونه‌های فیلم، چشمداشت و تمایلات تماشاگران را تقویت می کرد. تماشاگران فیلم نه تنها سرگرم بلکه به نوعی ارضا نیز می شدند که مشرب پذیرفته شده آنها را ارضا می کرد. این تلقی شعائروار که بیشتر از جانب جان کاولتی حمایت می شود، در آثار لئوبراودی[22]، فرانك مك کانل، مایکل وود، ویل رایت و تام شاتز نیز آشکار است. این برداشت نه تنها از این لحاظ که نیروی همذات پنداری[23] نمونه‌وار تماشاگران فیلم گونه‌ای امریکایی را به حساب آورده، بلکه به این دلیل که خواننده را به قرار دادن داستانهای فیلم گونه‌ای به عنوان زمینهٔ نسبتاً وسیعتری از تجزیه و تحلیل داستانها تشویق می کند، بسیار با ارزش است.

اما درحالی که این برداشت شعائری ابتکار را در غایت به تماشاگر نسبت می داد، و شرکتهای فیلمسازی را تنها در خدمت آنان می دانست، ارادهٔ ملی، برداشت ایدئولوژیك دیگری را نشان می داد که گرایشهای سیاسی و تجاری هالیوود چگونه علائق تماشاگران را شکل می دهد. این دیدگاه که از کایه دو سینما آغاز شده و به زودی به اسکرین، جامپ کات و تعداد فزاینده‌ای از نشریات دیگر هم نفوذ کرد، امروزه به نقد عامتر رسانه‌های گروهی که توسط مکتب فرانکفورت ارائه شده، پیوسته است. گونه‌ها از این دیدگاه، تنها ساختارهای تعمیم یافته[24] و همانندی اند که شیوه خطابی[25] هالیوود از طریق آن جریان می یابد. برداشت ایدئولوژیك که نسبت به تلقی شعائری، از دلواپسیهای استدلالی آگاهتر است، سؤالهایی را در مورد بازنمایی و همذات پنداری مطرح می کند که پیش از این جایی برای طرح نمی یافتند. با اندکی ساده‌گیری، می توان گفت که این برداشت، تك تك گونه‌ها را به عنوان نوع ویژه‌ای از دروغ[26] می شناسد، نوعی ناراستی که عمده‌ترین مشخصه آن، توانایی در پوشاندن خود در لفافی از راستی است. درحالی که برداشت شعائری، هالیوود را پاسخگو و تابع اجتماع و به این ترتیب بیانگر تمایلات تماشاگران می داند، تلقی ایدئولوژیك مدعی است که هالیوود برای کشاندن تماشاگران به دام خود، از توان تماشاگران سوء استفاده و بر روی مسائل روانی آنان سرمایه‌گذاری می کند. این دو برداشت با

استواری در مقابل هم قرار دارند، ولی این مباحث ناسازگار هنوز هم، جالبترین و مستحکمترین تلقیها از سینمای گونه‌ای هالیوود را بازمی نمایانند.

در اینجا با سه مسئله مواجه می شویم که به نظر من منحصر به یك مکتب نقادی خاص یا یك گونهٔ ویژه نیست، بلکه به طور ضمنی در همهٔ عرصه‌های امروزین تجزیه و تحلیل گونه‌ها وجود دارد. تقریباً در همهٔ مباحث مربوط به محدوده‌های یك گونه، تقابل یك سیاههٔ عام و یك حکم خاص رخ می نمایاند. هر جا که گونه‌ها را تعریف کنند، تفاوت نظریات نظریه‌پردازان و مورخان، به نحو فزاینده‌ای عیان می شود. وحتی اگر بحث تنها منحصر به نظریه گونه‌ها هم باشد، امکان هیچ مصالحه‌ای میان کسانی که نقشی شعائری برای گونه‌ها قائلند وکسانی که از هدفی ایدئولوژیك حمایت می کنند متصور نیست. ناچار خود را محتاج نظریه‌ای می یابیم که بدون طرد هیچ یك از این دو موضع، شرایط پدید آمدن آنها را شرح دهد و به این ترتیب راه را برای یك روش شناسی[۲۲] انتقادی که فراگیر بوده و در واقع بر تناقضات ذاتی این دو روش غلبه نماید هموار کند. آنچه از روشهای نقد پیش از ساختارگرایی می آموزیم، این است که از تناقضات منطقی نترسیم، بلکه ارزش نیروی فوق العاده‌ای که از بازی این دو عامل متناقض حاصل می شود را بشناسیم. آنچه که نیاز داریم استراتژی نقد نوینی است که ما را همزمان به درك و دریافت و سرمایه‌گذاری بر روی تنش موجود در نقد گونه‌های معاصر قادر سازد.

منتقدان برای ارزیابی نظریه‌های گونه، غالباً

**اغلب منتقدان گونه‌ها، نمونهٔ نشانه شناسانه را دنبال کرده و ملاحظات تاریخی را نادیده گرفته‌اند. حتی در موارد نسبتاً معدودی هم که مسائل تاریخ گونه‌ها باز شده است، تاریخ مفهومی نداشته است.**

مناسبات میان معنا و نحو است که جایگاه دقیق مناسبات میان هالیوود و مخاطبانش، و به این ترتیب مناسبات میان کاربرد شعائری با کاربرد ایدئولوژیک گونه را تعیین می کند.

آنها را برحسب برجسته‌ترین جنبه‌ها، برحسب یک نظریهٔ خاص یا نوع کنشی که این نظریه بیشترین تأکید خود را بر آن قرار داده است طبقه‌بندی می کنند. به عنوان مثال، پل هرنادی، نظریهٔ گونه‌ها را به چهار دسته مختلف تقسیم می کند: بیانگر[۲۸]، عمل گرا[۲۹]، ساختاری[۳۰] و تقلیدی[۳۱]. تودوروف در اثر برجستهٔ خود به نام فانتاستیک، گونه‌ها را از لحاظ تاریخی و نظری، مقابل هم قرار می دهد و گونه‌های مقدماتی را نیز در مقابل نمونه‌های پیچیده‌تر مطرح می کند. دیگران، از جمله فردریک جیمسون، با تمایزگذاری میان برداشتهای معنایی[۳۲] و نحوی[۳۳] در نظریه‌های گونه، روش تودوروف و دیگر نشانه‌شناسان فرانسوی را دنبال کرده‌اند. هنگامی که توافق کلی بر سر مرزهای دقیقی که دیدگاه معنایی را از دیدگاه نحوی جدا کند به دست آید، می توان به‌عنوان یک کل، میان تعاریفی از گونه که بستگی به سیاههٔ خصائص، گرایشها، مشخصات، نماها، محلها و صحنه‌آراییهای مشترک دارند ـ و به این ترتیب عناصر معنایی سازندهٔ گونه را تقویت می کنند ـ و تعاریفی که برعکس بر مناسبات نهادین میان عناصر نامعین و مختلف تأکید می کنند ـ مناسباتی که می توان آنها را روش ترکیب یا نحو اساسی گونه‌ها نامید ـ تمایز گذارد. به این ترتیب می بینیم که، برداشت معنایی بر اجزای ساختی گونه‌ها تأکید می کند، درحالی که دیدگاه نحوی به ساختارهای آرایش یافته در درون آن برتری می بخشد.

تفاوت میان تعاریف معنایی و نحوی را احتمالاً در برداشتهای شناخته شده از گونهٔ وسترن، آشکارتر می توان دید. ژان میتری، به

مانمونهٔ روشنی از این تعاریف عرضه کرده است. میتری فیلم وسترن را چنین تعریف می کند: «فیلمی که رویدادهای آن در غرب امریکا اتفاق می افتد و شامل فضا، ارزشها و سنتهایی است که در فاصله ۱۸۴۰ تا ۱۹۰۰ در غرب (امریکا) وجود داشته است.» تعریف نسبتاً باسمه‌ای میتری که براساس حضور یا عدم حضور عناصری که می توان به راحتی مشخص ساخت استوار است، به طور ضمنی، پیکرهٔ گونه‌ای گسترده و نامتمایز را در خود دارد. سیاهه دقیقتر مارك ورنه، نسبت به جنبه‌های سینمایی حساستر است، اما با این حال به‌طور کلی، همان نمونهٔ معنایی را دنبال می کند. ورنه، خطوط کلی حالت و فضا («و با تأکید بر عناصر اصلی، مثل زمین، گرد وخاك، آب و چرم»)، شخصیتها (کابویهای خشن و مهربان، کلانتر تنها، سرخپوستهای دوست یا دشمن و زن قدرتمند اما ظریف و لطیف)، و نیز عناصر فنی (استفاده از نماهای جرثقیلی[۳۳] یا تراولینگ سریع) گونه وسترن را ترسیم می کند. روش کاملاً متفاوتی را نیز جیم کیتسز بیان کرده است که در آن نه بر فرهنگ واژگان گونهٔ وسترن، بلکه بر مناسبات میان عناصری که آن واژه‌ها را به هم متصل می سازد تأکید می کند. برای کیتسز، وسترن از مناسباتی دیالکتیکی میان غرب به عنوان باغ و صحرا (میان فرهنگ و طبیعت، فرد و اجتماع، گذشته و آینده) پدید می آید. به این ترتیب، فرهنگ واژگان وسترن با این مناسبات نحوی است که بنا می شود و نه بر عکس. جان کاولتی نیز سعی دارد که گونهٔ وسترن را به شیوه‌ای مشابه تنظیم کند: وسترن همیشه در مرز یا نواحی نزدیك آن اتفاق می افتد، جایی که انسان با همزاد غیر متمدن خود روبرو می شود. به این ترتیب، رویدادهای فیلم وسترن در مرزهای میان دو سرزمین و میان دو گروه می گذرد، با قهرمانی که وجود او میان دو نظام ارزشی تقسیم شده است (زیرا او اخلاقیات شهری را با کاردانی و مهارتهای یك یاغی درهم آمیخته است).

در اینجا، کیفیات متفاوتی را که هر یك از این دو طرز تلقی به همراه دارند بررسی می کنیم. برداشت معنایی توان تبیینی[۳۵] چندانی ندارد، اما قابلیت کاربرد در مورد تعداد فیلم بیشتری را داراست. برعکس، تلقی نحوی، گواین که کاربرد چندانی ندارد اما قادر است معانی ویژهٔ یك گونه که حامل ساختار فیلم است را مجزا سازد. این دوگانگی، تحلیل گر گونه سینمایی را در سرگردانی باقی می گذارد: اگر دیدگاه معنایی را انتخاب کند، توان تبیینی را از دست داده و اگر تلقی نحوی را برگزیند، «وسعت کاربردپذیری» را کنار گذاشته است. بنابه اصطلاحات وسترن، مسئله به اصطلاح «وسترن پنسیلوانیایی[۳۶]» در اینجا گویاست. برای بیشتر تماشاگران، فیلمهایی مثل: بلند، عریض و زیبا[۳۷] (روبن مامولیان، ۱۹۳۷)، طبلها در میان موهاك[۳۸] (جان فورد، ۱۹۳۹)، و تسخیرناپذیر[۳۹] (سیسیل ـ ب ـ دومیل، ۱۹۴۷) با وسترن، قرابتهای نزدیکی دارند. این فیلمها با به کارگرفتن شخصیتهایی که در مناسباتی مشابه با روابط شخصیتهای مشابه خود در غرب می سی سی ـ پی درگیرند، طرحهایی بنا می نهند و ساختاری به وجود می آورند که آشکارا از چندین دهه رمان و فیلم وسترن برآمده است. اما رویدادهای آن در پنسیلوانیا و در یك قرن غلط رخ می دهند. حال باید پرسید که آیا این فیلمها را به دلیل استفاده از

روش نحوی (ترکیبی) صدها فیلمی که ما وسترن می دانیم می توان وسترن دانست؟ یا اینکه آنها را وسترن نمی دانیم، چون بر تعریف میتری منطبق نمی شوند؟

در حقیقت، «وسترن پنسیلوانیایی» (مثل گونه‌های دیگر وسترن، از قبیل وسترن شهری، اسپاگتی و علمی ـ تخیلی) تنها به این دلیل باعث سردرگمی می شود که منتقدان بر طرد یکی از تعاریف و تلقیها و پذیرش دیگری اصرار دارند. در نتیجه، برداشتهای معنایی و نحوی از گونه‌ها، علی رغم کمال و تمامیتی که از نام آنها برمی آید تك به تك طرح، تجزیه و تحلیل، ارزیابی و منتشر می شوند. در واقع، دلیل این همه بگو مگو و مباحثه در عرصه مسائل گونه‌ها، ناشی از این است که نظریه‌پردازان نحوی و معنایی هر یك به تنهایی و بدون درنظر گرفتن عقاید طرف دیگر، نظرات خود را بیان کرده‌اند.

به نظر من این دو مقولهٔ تجزیه و تحلیل گونه‌ها مکمل یکدیگرند و آنها را باید با هم ترکیب کرد. و در واقع بخشی از مهمترین پرسشهای مربوط به مطالعات گونه‌ها را تنها زمانی می توان به زبان آورد که این دو با هم «ترکیب شده باشند». مختصر این که من برداشت معنایی ـ نحوی مشترکی را در بررسی گونه‌ها پیشنهاد می کنم.

حال برای این که ببینیم پیشنهاد من در مورد برداشتی معنایی ـ نحوی، درك و دریافت تازه‌ای عرضه خواهد کرد یا نه، اجازه می خواهم که به سه تناقضی که پیشتر مطرح کردم باز گردیم. اولاً پیکرهٔ دوپاره‌ای وجود دارد که امروزه مشخصهٔ مطالعات گونه‌ها را تشکیل می دهد ـ در یك طرف سیاهه‌ای عام و در طرف دیگر معبدی خاص. حال باید کاملاً روشن شده باشد که هر پیکره‌ای به یکی از دو تلقی متفاوت در تجزیه و تحلیل و تعریف گونه‌ها وابسته است. تعاریف معنایی باسمه‌ای، با هدف کاربردپذیری گسترده، خطوط عمدهٔ گونه وسیعی از متون مشابه ـ از نظر معنایی ـ را ترسیم می کنند، درحالی که تعاریف نحوی، هدف تشریح گونه‌ها را دارند، و بر حجم اندکی از متون که مناسبات نحوی ویژه‌ای عرضه می کنند تأکید دارند. اصرار بر یکی از این دو روش و طرد دیگری نادیده گرفتن نیمی از پیکرهٔ گونه‌هاست که لزوماً ماهیتی دوگانه دارد. در مقابل هر فیلمی که به نحو فعال در پیچیدگی نحوی یك گونه شریك است، تعداد بی شمار دیگری هم وجود دارند که عناصر سنتی وابسته به گونه‌ها را در مناسباتی مشابه با بقیهٔ فیلمهای آن گونه به کار نمی گیرند. باید بدانیم که همهٔ فیلمهای گونه‌ای به یك شکل و یك اندازه به گونهٔ خود مربوط نیستند. با پذیرش دیدگاه مشترك نحوی ـ معنایی، دست خود را در بررسی دقیق سطوح مختلف «گونگی»[۲] بازتر می کنیم. همچنین با پذیرش این تلقی دوگانه، تعیین دقیق ارتباطات متعددی که میان گونه‌های مختلف وجود دارد، ـ و با انتخاب تنها یکی از این دو تلقی، نمی توان به آن رسید ـ نیز ممکن می شود. سینمای هالیوود را واقعاً نمی توان بدون توانایی تشریح فیلمهای بسیاری که ترکیب بدیعی از نحو یك گونه با معنای گونه دیگر هستند، به طور دقیق تعریف کرد. در واقع، غلبه بر مسائل تاریخ گونه‌ها تنها هنگامی آغاز می شود که ارزش تلقی دوگانهٔ معنایی ـ نحوی، کاملاً آشکار شده باشد.

چنان که قبلاً خاطرنشان کردم، اغلب منتقدان گونه‌ها، نمونهٔ نشانه شناسانه را دنبال کرده و ملاحظات تاریخی را نادیده گرفته‌اند.

طلبها در میان مه ملاک

حتی در موارد نسبتاً معدودی هم که مسائل تاریخ گونه‌ها باز شده است، مثلاً در کوششهای متز و رایت در دوره‌بندی گونهٔ وسترن، تاریخ، مفهومی نداشته است جز موفقیتهای ناپیوسته‌ای در میان لحظات مجزا از هم که هر یك با شرح به کلی ویژه‌ای - یعنی با الگوی نحوی متفاوتی که گونه اتخاذ می کند - از بقیه متمایز می شوند. خلاصه اینکه نظریه گونه‌ها تا امروز، بالأخص به سمت پیچیدگیهای انگارهٔ همزمانی [۲۱] که عملکرد نحوی یك گونهٔ خاص را تقریباً نشان می دهد، گرایش داشته است. امروزه کاملاً آشکار شده که هیچ گونهٔ عمده‌ای طی دهه‌هایی که از عمر آن می گذرد، بی تغییر و یکنواخت باقی نمانده است. منتقدان برای پنهان کردن رسوایی استفاده از «تجزیه و تحلیل همزمانی» در مورد یك شکل باز؛ در تولید مقولاتی که در نفی نظریات معتقد به تغییر به‌کار آید؛ و در القای این که هر گونه‌ای، همیشه ماهیتی یکسان داشته، مهارت زیادی نشان داده‌اند. فیلمهای وسترن و جنایی، غالباً «کلاسیك» به حساب آمده‌اند، فیلمهای موزیکال، برحسب به اصطلاح تمامیت «آرمانی افلاطونی [۲۲]» تعریف شده‌اند، و پیکرهٔ گونهٔ ملودرام نیز به آثار بعد از جنگ داگلاس سیرك و مینلّی محدود شده است و از همین قبیل. ما در فقدان فرضیه [۲۳] کارآمدی که بُعد تاریخی روشهای نحوی گونه‌ها را موردتوجه قرار دهد، روش نحوی را همراه با نظریهٔ گونه‌ای که آن را مورد بررسی قرار می دهد، از جریان زمان منفك ساخته‌ایم.

من به عنوان یك فرضیهٔ کارآمد پیشنهاد

می کنم که بپذیریم منشأ هرگونه‌ای را یکی از این دو شکل عمده تشکیل می دهد، یعنی: یا مجموعهٔ نسبتاً ثابتی از مفروضات معنایی[۲۴] که از تجربیات نحوی در یك روش نحوی سازگار[۲۵] و پایدار[۲۶] پدید آمده‌اند؛ و یا روش نحوی از پیش موجودی که مجموعه جدیدی از عناصر معنایی را می پذیرد. در مورد اول، پیکره‌بندی[۲۷] معنایی مشخصات گونه‌ها، پیش از این که الگوی نحوی استقرار یابد قابل تعریف است، و به این ترتیب دوگانگی پیکرهٔ گونه‌ای که قبلاً دیدیم توجیه می شود. در نمونه‌های نوع اول، توصیف روشی که در آن مجموعه‌ای از مفروضات معنایی به یك روش نحوی نسبتاً ثابت منجر می شود تاریخ گونه را تشکیل می دهد و در عین حال ساختارهایی که نظریه گونه‌ها بر آن متکی است نیز تعیین می گردد. به عنوان مثال در تکامل اولیهٔ فیلمهای موزیکال، می توان در آثار میان سالهای ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۰ تلاش برای بنا کردن یك تماشاخانه یا کلوب شبانه معنایی در یك روش نحوی ملودراماتیك را به خوبی دنبال کرد. در این فیلمها، موسیقی همیشه انعکاسی است از غم مرگ یك عزیز یا جدایی دو یار. اما پس از سالهای رکود ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲، فیلمهای موزیکال، مسیر تازه‌ای را آغاز کردند؛ گونه موزیکال در عین حفظ همان مواد و مصالح معنایی، موسیقی را این بار به نحو فزاینده‌ای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای تقویت همبستگی اجتماعی، لذت عشق و عاشقی و سرگرمی به کار گرفت. در آثار مورخان گونه‌ها می توان دید که روش نحوی ویژهٔ گونه موزیکال، از اتصال عناصر معنایی ویژه‌ای در یک سلسله نقاط مشخص پدید آمده است. به این ترتیب، میان اهداف تاریخ نگار و نظریه‌پرداز نوعی اتصال به وجود می آید، زیرا هدف هر دو، اینک مطالعه‌ای است در مناسبات میان عناصر معنایی و زنجیره‌های نحوی.

این اتصال میان تاریخ و نظریه در دومین تکامل گونه‌ها که قبلاً نشان دادیم نیز به خوبی عمل می کند. می خواهیم در تجزیه و تحلیل انواع گوناگون فیلمهای زمان جنگ که در آن ژاپنیها و آلمانیها را به عنوان شخصیتهای خبیث نشان

برداشت معنایی از گونهٔ وسترن توان تبیینی چندانی ندارد، امّا قابلیت کاربرد در مورد تعداد فیلم بیشتری را داراست، برعکس، تلقی نحوی، گو این که کاربرد چندانی ندارد، امّا قادر است معانی ویژهٔ یک گونه که حامل ساختار فیلم است را مجزا سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می دهند و برای توصیف بعضی از شخصیتها، به رویدادهایی خارج از فیلم متوسل شویم. به این ترتیب آن وسعتی را از دست می دهیم که در آن فیلمهایی از قبیل **همه چیز در شب**[۴۸] (وینسنت شرمن، ۱۹۴۲)، **شرلوك هلمز و آوای وحشت**[۴۹] (جان راولینز، ۱۹۴۲)، یا مجموعه **پسر وینسلو**[۵۰] (آنتونی اسکوئیت، ۱۹۴۸) جمله‌بندی کارآگاهان خوب ـ مجازات ـ جنایتکاران را به‌سادگی به مجموعه جدیدی از عناصر معنایی منتقل می ساختند و گونهٔ گانگستری اوایل دهه سی با **مردان جی**[۵۱] (ویلیام کیلی، ۱۹۳۵) باید دوباره به آن باز می گشت. در اینجا نیز بازی متقابل نحو و معناست که گندم آسیاب تاریخ نگار و نظریه‌پرداز را فراهم می سازد. یا اجازه دهید تکامل گونه علمی ـ تخیلی را بررسی کنیم. این گونه که در وهلهٔ اول تنها با عناصر معنایی نسبتاً ثابت علمی ـ تخیلی توصیف می شد، با اتخاذ مناسبات نحوی که قبلاً توسط گونهٔ فیلمهای ترسناك به وجود آمده بود و این اواخر به طرز فزاینده‌ای از روش نحوی گونهٔ وسترن نیز سود می برد آغاز کرد. با حفظ همزمان توصیفاتی که به هر دو متغیر وابسته‌اند، ممکن نیست به دام افتیم و **جنگ ستارگان**[۵۲] (جورج لوکاس، ۱۹۷۷) را معادل وسترن بدانیم (دامی که بسیاری از منتقدان معاصر در آن افتاده‌اند)؛ حتی اگر این فیلم الگوهای نحوی مشابهی هم با آن گونه داشته باشد. خلاصه این که با جدی گرفتن ارتباطات متعدد معنا و نحو، ارتباطی تازه، تجزیه و تحلیل قابل اعتماد از فیلم و نظریه و تاریخ گونه‌ای جدیدی به وجود می آوریم.

اما چه چیزی انتقال یك نظام معنایی اقتباس

آقای لینکلن جوان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شده را نسبت به روش نحوی واحد هالیوود نیرو می بخشد؟ به عبارت دیگر، چه چیزی دخالت یك نظام معنایی تازه را در یك شرایط نحوی کاملاً معین شده توجیه می کند؟ من بدون این که بخواهم پیشرفت ذاتی و صوری[۵۳] واحدی را مسلم فرض کنم، تصور می کنم مناسبات میان معنا و نحو است که جایگاه دقیق مناسبات میان هالیوود و مخاطبانش، و به این ترتیب مناسبات میان کاربرد شعائری با کاربرد ایدئولوژیك گونه را تعیین می کند. دلیل این که غالباً منتقدانی با دیدگاه متضاد بر سر مسائل عمده توافق ندارند این است که در درون یك پیکرهٔ کلی دو قانون جداگانه و متضاد پرورانده‌اند که هر یك مدعی تنها یك دیدگاه است. درست همان طور که هرگاه کاتولیك و پروتستان، آزادیخواه و محافظه‌کار نیز (بنابه نظرگاه خود) از انجیل نقل قول می کنند، بندرت آیات مشابهی را نقل می کنند. اما واقعیت برانگیزاننده در مورد نظریه‌پردازان معتقد به جنبهٔ شعائری یا ایدئولوژیك گونه‌ها این است که آنان معمولاً به یك قانون عام متوسل می شوند و آن هم این است که بخش اندکی از متون، به بهترین شکل، قانون ثابت روش نحوی یك گونه را نشان می دهند. به عنوان مثال، فیلمهای جان فورد، در هر دو تلقی شعائری و ایدئولوژیك نقش عمده‌ای برعهده دارند. در آثار ساریس و باگدانوویچ تاشاتز و رایت که هواخواهان درك فورد و بیان روشن او از ارزشهای آمریکایی هستند، بر جنبه‌های جامعه‌گرایانه[۵۴] فیلمهای او تأکید شده، درحالی که در دیدگاههای دیگر که با تجزیه و تحلیل برجستهٔ کایه دو سینما از فیلم آقای لینکلن جوان[۵۵] (۱۹۳۹) آغاز شده، نشان می دهند که چگونه یك دعوت به تجمع را می توان برای کشاندن تماشاگر به درون شرایط دقیقاً انتخاب شده و به شکل ایدئولوژیك تعیین شده‌ای از موضوع به کار گرفت. وضعیت مشابهی را نیز در گونه موزیکال می توان یافت در آنجا انبوه فزاینده‌ای از تجزیه و تحلیل براساس دیدگاه شعائری از فیلمهای فردآستر ـ جینجر راجرز، و فیلمهای پس از جنگ ـ کمپانی ام ـ جی ـ ام فرید[۵۶] را می توان در کنار تعدادی فزاینده از مقالاتی که تجزیه و تحلیل ایدئولوژیکی از همان فیلمها نمایش می دهند یافت. تقریباً پیکرهٔ همهٔ گونه‌ها به همین طریق و با منتقدانی از هر دو اردوگاه که به سمت فیلمهایی محدود گرایش داشته و سرانجام نیز استدلالهای خود را براساس همان فیلمها بنا نهاده‌اند، تکامل یافته است. همان طور که مینلّی و سیرك، بر عرصه نقد ملودرام مسلط اند، هیچکاك نیز تقریباً مترادف گونهٔ وحشت آور[۵۷] شده‌است. از میان همه گونه‌های عمده، تنها گونهٔ سینمای سیاه[۵۸] یا سینمای تلخ از جذب منتقدان هر دو اردوگاه به تعداد محدودی از فیلمهای خود درمانده است. و این بدون شك به دلیل ناتوانی منتقدان طرفدار نظریه شعائری در پذیرش تلقی ضد اجتماعی[۵۹] این گونه است.

این توافق کلی بر سر یك قانون عام، به نظر من از پذیرش ماهیت اساساً دوگانهٔ هر دو روش نحوی و نسبتاً ثابت گونه‌ها به دست می آید. اگر دستیابی به یك روش نحوی برای گونه‌ها مستلزم زمان زیادی است، و اگر بسیاری صورت بندیهای ظاهراً پخته و فیلمهای موفق نتوانسته‌اند بذر یك گونه را بپاشند، به این دلیل است که در درون یك زمینهٔ معنایی ویژه، تنها

ساختارهای بخصوصی را می توان در شرایط دوزبانگی[۶۰] ویژه‌ای که مستلزم یك گونه بادوام و دیرپای است گنجاند. ساختارهای سینمای هالیوود، مثل ساختارهای اسطوره‌های مردم پسند امریکایی، به‌طور کلی، برای پوشاندن تفاوت نقشهای شعائری و ایدئولوژیك به کار می روند. هالیوود نه به‌سادگی بازگوکنندهٔ تمایلات مخاطبانش است و نه‌به‌سادگی علائق آنها را شکل می دهد. برعکس، بیشتر گونه‌ها دوران انطباقی را از سرگذرانده‌اند که در آن تمایلات عامه با تولیدات موجود هالیوود منطبق شده است (وبرعکس). چون عامه مردم نمی خواهند بدانند که این «توافق» موفقیت آمیز شعائری ـ ایدئولوژیك، طبیعی و حاصل یك فرایند خودبه خودی نیست، چنین تطابقی تقریباً همیشه از نوعی است که به قابلیت بالقوهٔ هالیوود در دستکاری علائق عامه رنگ و لعاب می زند و در عین حال، بر ظرفیت آن در تولید سرگرمی نیز اغراق می کند.

هرگاه توافق پایداری به دست آید ـ یعنی زمانی که یك گونهٔ معنایی به گونهٔ نحوی تبدیل شده باشد ـ به این دلیل است که زمینه‌ای مشترك، یعنی نقطه‌ای که در آن ارزشهای شعائری مخاطبان با ارزشهای ایدئولوژیك

آقای لینکلن جوان

هالیوود بر هم منطبق شده به دست آمده است. به این ترتیب تکامل یك روش نحوی خاص در درون یك زمینهٔ معنایی خاص نقشی دوگانه برعهده می گیرد. از یك طرف هر عنصری را به شکلی منطقی به عنصر دیگر متصل می سازد، و از طرف دیگر علائق عامه را با دلمشغولیهای شرکتهای فیلمسازی سازگار می کند. موفقیت یك گونه، نه صرفاً به این است که علائق عامه را منعکس سازد و نه تنها به این که مدافع علائق هالیوود باشد، بلکه در توانایی آن در ایفای همزمان هر دو نقش است. همین تردستی و همین قاطعیت استراتژیك است که مشخصهٔ سینمای امریکا در سالهای اوج هالیوود است.

تلقی که از گونه در اینجا مطرح ساختیم نیز البته سؤالاتی خاص خود برمی انگیزد. مثل این که مرز دقیق میان عناصر معنایی و نحوی در کجاست؟ یا این که مناسبات این دو مقوله با هم چگونه است؟ پاسخ به هر کدام از این دو پرسش، مستلزم غور و تعمقی بسیار است، تعمقی که خارج از حوصلهٔ این مقاله است. با این حال چند نکته قابل ذکر است. یك تماشاگر باهوش ممکن است بپرسد چرا در تلقی پیشنهادی من، به یك تمایز ظاهراً پیش پا افتاده میان مواد و مصالح یك متن و ساختارهایی که این مواد و مصالح در آن قرار می گیرند چنین اهمیتی بخشیده شده است و چرا این تمایز، این تقسیم سینمایی تر میان حاصل جمع مفاهیم مصداقی[۶۱] و واسطه‌های فنی در بازنمایی آنها خودنمایی می کند. پاسخ این پرسشها را در نظریهٔ کلی مربوط به معنای متون در نوشتهٔ دیگری شرح داده‌ام. این نظریه به‌طور خلاصه، به تمایز

میان معنای زبانی[۲۲] اولیهٔ اجزای تشکیل دهندهٔ یك متن و معنای متنی[۲۳] یا معنای ثانویه مربوط می شود. معنای ثانویه آن اجزا را ازطریق فرایندی ساختی که ذاتی آن متن یا آن گونه است به دست می آورند. به این ترتیب، برحسب نوع نگرش زبانی یامتنی، هر پدیده‌ای ممکن است بیش از یك معنا داشته باشد. مثلاً در گونه وسترن، اسب حیوانی است که به عنوان یك وسیله جابجایی به کار می رود. این سطح اولیهٔ معنا که از حدود مفهوم «اسب» در زبان متداول به دست می آید، بر معانی ثانویه‌ای که حاصل ساختارهایی است که گونهٔ وسترن اسب را در آنها قرار داده منطبق می شود. تقابل اسب با ماشین یا قطار (یا اسب آهنین) بر مفهوم موجود جاندار و غیر مکانیکی به نام «اسب» متداول در زبان تأکید کرده و به این ترتیب آن را از مفهوم «وسیلهٔ حمل و نقل» به مفهوم «وسیلهٔ نقلیهٔ مربوط به دوران ماقبل عصر صنعت و در شرف زوال» تبدیل می کند.

فیلمهای ترسناك نیز به‌همین شکل، اتکای خود به حضور یك هیولا را از سنتهای ادبی قرن نوزدهم آغاز کرده‌اند. این فیلمها با این کار، هم معنای زبانی هیولا را به‌مثابه «یك موجود غیر بشری ترسناك» ابدی ساخته، و هم در عین حال، با ایجاد قیود نحوی جدید، مجموعه مهم و تازه‌ای از معانی متنی به‌وجود آورده‌اند. ظهور و نمود هیولا در قرن نوزدهم همیشه در لفافی رمانتیك، یعنی تلاش چند دانشمند در تغییر شکل یك مخلوق خدایی پوشیده شده است. در متونی از قبیل فرانکشتین[۲۴] از مری شلی، در جستجوی مطلق[۲۵] از بالزاك، یا دکتر جکیل و آقای هاید[۲۶] از استیونسون، انسان معادل هیولا گرفته شده، و به هر دو ماهیتی غیرطبیعی و هیولایی، آنچنان که در مذهب یا علوم پذیرفته شده مشخص شده، نسبت داده می شد. اما در گونه فیلمهای ترسناك، یك روش نحوی متفاوت، ماهیت هیولایی را نه تنها معادل با ذهنیت فعال قرن نوزدهمی، بلکه مساوی با جسمیت فعال قرن بیستمی قرار داد. در اینجا نیز هیولا باز هم با ارضاناشدگی جنسی همزاد انسانیش یکی دانسته می شد، و به این ترتیب، با همان مواد و مصالح «زبانی» اولیه، (هیولا، ترس، تعقیب و مرگ) معانی متنی به کلی تازه‌ای پدید می آورد، که پیش از آنکه ماهیتی علمی داشته باشد جنسی[۲۷] بود.

تفاوت میان معنا و نحو به طریقی که من شرح دادم، بر تمایز میان مجموعه عناصر زبانی اولیه‌ای که هر متنی براساس آنها ساخته می شود، و عناصر متنی ثانویه‌ای که گاه به واسطه برخی قیود نحوی در میان عناصر اولیه به‌وجود می آید منطبق می شود. تفاوتی که در اینجا شرح داده شد نه به این دلیل که ساده است و نه به این خاطر که مطابق نظریهٔ متداول در مورد مناسبات میان زبان و روایت است، بلکه به این دلیل که تمایز معنایی / نحوی در هر نظریه‌ای که بگوید چگونه معنایی از یك نوع خاص در ساختن معنایی تازه مشارکت می کند و سرانجام هم به آن معنای تازه تبدیل می شود، اساسی است. این امر باتأکید بیان شده‌است. درست همان طور که در یك متن، تنها از طریق قرار دادن واحدهای معنایی شناخته شده در یك آرایش نحوی تازه، معانی تازه‌ای به واژه‌های شناخته شده بخشیده می شود، معانی گونه‌ای نیز تنها از طریق آرایش تازه بخشیدن به عناصر نحوی اساساً شناخته شده

به وجود می آیند. از همین طریق است که مثلاً تصنیف یك قطعه موسیقی ـ که در سطح زبانی، پیش از هر چیز، روشی است برای ساختن زندگی ـ در گونهٔ موزیکال به پیکره‌ای برای عشق و عاشقی ـ یعنی به یك معنای متنی که در تشکیل آن گونه نحوی اهمیت عمده‌ای دارد ـ تبدیل می شود.

البته هر متنی، روش نحوی خاص خود را دارد و روش نحویی که اینجا شرح می دهیم یك روش نحوی گونه‌ای است، یعنی یك روش نحوی گونه‌ای به وجود نمی آید مگر این که توسط تکرار الگوهای نحوی چندین متن تقویت شده باشد. آن دسته از گونه‌های هالیوود که بیش از بقیه دوام آورده‌اند، دقیقاً آنهایی هستند که لایتجزاترین و ذاتی ترین روشهای «نحوی» را بنا نهاده‌اند (مثلاً گونه وسترن و موزیکال)؛ و آن دسته‌ای که به سرعت از گردونه خارج شدند، گونه‌هایی هستند که کاملاً به تکرار دورها و چرخه‌های عناصر «معنایی» بستگی داشته و هیچ گاه به استقرار یك روش «نحوی» ثابت قادر نشده‌اند (مثلاً گونه خبرنگاری، فیلمهای فاجعه‌ای، و فیلمهای مربوط به شخصیتهای حادثه‌جو[۶۸]، و گو این که تعداد آنها اندك است اما می توان از آنها نام برد). اگر میان عناصر معنایی و نحوی در خط واسط میان عناصر زبانی و عناصر متنی مرزی مشخص می کنم، تنها واکنشی در مقابل بعد نظری گونه‌ها نیست، بلکه پاسخی است به بُعد تاریخی آن.

البته گمان کنم با پیشنهاد چنین نمونه‌ای، امکان بروز نوعی کج فهمی را باقی گذاشته‌ام. یکی از کلیشه‌های دو دهه گذشته پافشاری بر این نکته بوده است که ساختار، معنا را حمل می کند، درحالی که در فرایند معناسازی[۶۹]، گزینش عناصر ساختاری[۷۰] کاملاً بی اهمیت است. این موضع که بیشتر از جانب لوی اشتراوس در روش شناسی فرهنگ دوبعدی[۷۱] او در بررسی اسطوره حمایت می شود، ممکن است در نمونه پیشنهادی من نیز ملحوظ شده باشد، اما در واقع تحقیقات من خلاف آن را نشان می دهد. به نظر من واکنش تماشاگر، کاملاً از گزینش عناصر معنایی و فضا شکل می گیرد، زیرا در یك جامعه تفسیری[۷۲] مجموعهٔ عناصر معنایی که در شرایط فرهنگی ویژه‌ای به کار می رود، شکل نحوی ویژه‌ای را به ذهن متبادر می کند از طریق همین شکل نحوی ویژه است که آن مجموعه عناصر معنایی به‌طور سنتی با دیگر متون پیوسته هستند. «این چشمداشت نحوی»، که حاصل «علائم معنایی» است، با تمایل دیگری هم همراه می شود، یعنی چشمداشت علائم نحوی ویژه‌ای که به حوزه‌های معنایی از پیش تعیین شده‌ای منجر می شود (مثلاً در گونه وسترن، روبرو شدن شخصیتهای زن و مرد فیلم، چشمداشتی از عناصر معنایی به وجود می آورد که در داستانهای عاشقانه[۷۳] وجود دارد، درحالی که روبرو شدن دو مرد ـ لااقل تا حال حاضر ـ متضمن تضاد و تقابل و عنصر معنایی «جدال» است). این نفوذ متقابل معنا و نحو در تماشاگر، آشکارا مستلزم بررسیهای بیشتری است. کافی است بگوییم که معانی زبانی (و از آن طریق دخالت عناصر معنایی) تا حدود زیادی از معانی متنی از پیش موجود ناشی می شوند. به این ترتیب می بینیم که میان معنا و نحو، و میان زبان و متن، نوعی رابطهٔ دورانی وجود دارد.

مسائل دیگری هم باقی مانده است. مثلاً مشکل کلی «تکامل[۴۲]» گونه‌ها در مراحل تغییرات نحوی یا معنایی. به نظر من در حال حاضر این نمونه تازه در درک گونه‌ها، پاسخ بسیاری از سؤالات مرسوم در مطالعات گونه‌ها را در خود دارد. اما شاید تلقی نحوی / معنایی سؤالات متعددی به بار آورد که نظریه‌های دیگر جایی برای طرح آن نداشته‌اند.

◇

پاورقی:

۱ـ Corpus

۲ـ Tautological به معنای زبان بازی و تکرار معلوم یا همانگویی.

۳ـ Inclusive

۴ـ Exclusive

۵ـ Lévi-Strauss

۶ـ Frye

۷ـ todorov

۸ـ Linguistic Community

۹ـ Interpretive Community

۱۰ـ Narrative

۱۱ـ Narration

۱۲ـ System

۱۳ـ Process

۱۴ـ History

۱۵ـ Discourse

۱۶ـ Generic Context

۱۷ـ Discursive

۱۸ـ Ahistorical

۱۹ـ Paradigms

۲۰ـ Deployment

۲۱ـ Ritual

۲۲ـ Leo Braudy

۲۳ـ Identification

۲۴ـ Generalized

۲۵ـ Rhetoric

۲۶ـ Lie

۲۷ـ Methodology

۲۸ـ Expressive

۲۹ـ Pragmatic

۳۰ـ Structural

۳۱ـ Mimetic

۳۲ـ Semantic

۳۳ـ Syntactic

۳۴ـ Crayne Shot

۳۵ـ Explanatory

۳۶ـ Pennsylvania Western

۳۷ـ High, Wide, and Handsome

۳۸ـ Drums Along the Mohawk

۳۹ـ Unconquered

۴۰ـ Genericity

۴۱ـ Synchronic Model

۴۲ـ Platonic Ideal

۴۳ـ Hypothesis

۴۴ـ Semantic Givens

۴۵ـ Coherent

۴۶ـ Durable

۴۷ـ Configuration

۴۸ـ All Through the Night

۴۹ـ Sherlock Holmes and the Voice of Terror

۵۰ـ the Winslow boy

۵۱ـ G-Men

۵۲ـ Star Wars

۵۳ـ Formal

۵۴ـ Communitarian

۵۵ـ Young Mr. Lincoln

۵۶ـ MGM Freed

۵۷ـ Thriller

۵۸ـ Film noir

۵۹ـ Anticommunitarian

۶۰ـ Bilingualism

۶۱ـ Signification

۶۲ـ Linguistic Meaning

۶۳ـ Textual Meaning

۶۴ـ Frankenstein

۶۵ـ La Recherche de l'absolu

۶۶ـ Dr. Jekyll and Mr. Hyde

۶۷ـ به جای Phallic به معنای مربوط به ترینگی.

۶۸ـ Bigcapper

۶۹ـ Signification

۷۰ـ Structure

۷۱ـ Cross-Culture

۷۲ـ Interpretive Community

۷۳ـ Romance

۷۴ـ Evolution

عکس صفحه ۱۵۳ در شماره ۷ـ۶ مربوط به فیلم تفنگها در بعدازظهر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی