رهیافتی انتقادی به نظریه‌های زیبایی‌شناسی و کارکردی ژانر در سینما

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲

وحیداله موسوی*

چکیده

مطالعات ژانری در سینما الگوهای گوناگون اندیشه‌ورزی درباره فیلم‌ها را امکان‌پذیر کرده است. درعین‌حال، همان‌گونه که فیلم‌ها بسته به مقتضیات زمان دستخوش تحولات‌اند، مدل‌های نظری نیز در معرض ارزیابی‌های انتقادی و اصلاح قرار می‌گیرند. پژوهش حاضر با تکیه بر روش تحلیل منطقی و استدلال قیاسی به بررسی انتقادی چند نظریه و مفهوم ژانری در قالب سه حوزه چیستی، تکوینی و کاربردی ژانر می‌پردازد. بنابراین، هدف این مقاله شرح و درعین‌حال بازبینی برخی پارادایم‌های اندیشه‌ورزی نظریه ژانر است. یافته‌ها نشان می‌دهد که برخی تعاریف ژانر، نظریه‌های اجماع فرهنگی، تکامل ژانری، شمایل‌نگاری، نظریه‌های آیینی و ایدئولوژیک ازجمله نظریه ژانرهای نظم اجتماعی/ ائتلاف همواره تعمیم‌پذیر و متناسب با صورت‌بندی‌های متنوع ژانری نیستند. درنتیجه، باید با اتخاذ دیدگاه نظری تکثرگرا، همزمان محدودیت‌ها و ظرفیت‌های ژانرها را مد نظر قرار داد. درعین‌حال، به نظر می‌رسد با تمرکز بر رویکرد معنایی/ نحوی، می‌توان به فراخور از ظرفیت‌های نظریه‌های گوناگون ژانری بهره گرفت. به این ترتیب، یک وضعیت پیوندی نظری ایجاد می‌شود که به ماهیت تلفیقی خود ژانرها شباهت دارد.

کلیدواژه‌ها: نظریه ژانر، زیبایی‌شناسی، کارکردها، سینما، رویکرد معنایی/ نحوی

* استادیار دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
vahid.moosavi@iribu.ac.ir

مقدمه

همان‌گونه که فلیسیتی کُلمن (۲۰۱۴) بیان کرده «نظریه فیلم میان‌کنشی[1] نوشتاری است *با* و *درباره* تصاویر و اشیاء و ایده‌های تولیدشده *در* و *درباره* فیلم، و صنعت سینما. نظریه‌پرداز فیلم کاروری[2] فرارشته‌ای، نگارنده صداها-تصویرهاست که دنیاهای زمان‌محورِ اصوات-تصاویر متحرک را به مادیت نوشتار متصل می‌کند (Colman, 2014: 2). کُلمن معتقد است عمل این کارورها شامل گرامری مخصوص بیان سینمایی است و دامنه این گرامر «از موضوع جزمی تماشای فیلم انتخابی تا ساخت یک سیستم نظری فنی و دقیق تحلیل، تولید اندیشه نظری، و ایده‌های انتزاعی که شاید تحقق پیدا کنند یا نکنند ادامه می‌یابد» (Colman, 2014: 2). بدیهی است که هدف نظریه‌پردازان گوناگون فراهم‌کردن چارچوبی قابل‌فهم برای اندیشیدن بر اساس استدلال‌ها، مواضع نظری و روش‌های تحلیلی و تفسیری پیشنهادی‌شان است.

همان‌گونه که الن ویلیامز[3] اشاره می‌کند «شاید مهم‌ترین مشکل نظریه ژانر یا نقد ژانر در حوزه سینما خود واژه ژانر است» (Williams, 1984: 122). با گسترش دیدگاه ویلیامز و تکیه بر سه پرسش ادوارد باسکام[4]، نظریه‌پرداز ژانر، می‌توان نقشه کلی مسیر مطالعات ژانری را ترسیم کرد و بالتبع به ظرفیت‌ها و چالش‌های مواضع و روش‌های نظری گوناگون مرتبط پرداخت. «آیا ژانرها واقعا در سینما وجود دارند، اگر وجود دارند، آیا می‌توان تعریفشان کرد؟ کارکردهایشان چیست؟ چگونه ژانرهای خاص شکل می‌گیرند یا خاستگاهشان چیست؟» (Buscombe, 2012: 7). بدیهی است برای درک چیستی، تکوین و کارکرد ژانرها باید به پارادایم‌ها و نظریه‌ها تکیه کرد. شالوده این پژوهش بر اساس نگرشی انتقادی ودرنتیجه شناسایی ظرفیت‌ها و چالش‌های تعاریف و چند نظریه زیبایی‌شناسی ژانر بنا شده است. تعاریف گوناگون از ژانر، نظریه‌های اجماع فرهنگی، شمایل‌نگاری، تکامل ژانری، ژانرهای نظم اجتماعی و ائتلاف، و رویکرد معنایی و نحوی نه‌تنها پارادایم‌هایی برای اندیشیدن درباره ژانر بلکه مواضع زیبایی‌شناسی و انتقادی و سیاسی خالقانشان را عرضه می‌کنند. این نظریه‌ها را نباید اصول جزمی فراگیر قلمداد کرد. هرکدام از این نظریه‌ها بسته به شرایط تاریخی تلاش می‌کنند ابزارهایی برای اندیشیدن، روشی برای پرداختن به فیلم، و ساختاری مفهومی در اختیار خواننده قرار دهند.

در راستای اهداف این پژوهش، و با توجه به رده‌بندی سه‌گانه باسکام، در بخش مبانی نظری ابتدا برخی تعاریف ژانر، نظریه اجماع فرهنگی و نظریه شمایل‌نگاری تحت «چیستی ژانر» مورد بررسی قرار خواهد گرفت. سپس، تحت عنوان «نحوه شکل‌گیری و تکامل ژانر»، چند دیدگاه نظری درباره تکامل ژانری، و نهایتاً، دو دیدگاه آیینی و ایدئولوژیک به‌طور کلی، و نظریه ژانرهای نظم اجتماعی و ائتلاف به‌طور خاص، ذیل «کاربردهای ژانر» مطرح خواهند شد. بخش بحث و بررسی به ظرفیت‌ها و چالش‌های هرکدام از این نظریه‌ها اختصاص یافته است. رویکرد معنایی/ نحوی آلتمن به‌مثابه یک الگوی نسبتاً فراگیر و مانعه‌الجمع برای تلفیق این نظریه‌ها پایان‌بخش این مقاله است.

پیشینه پژوهش

۱. روحانی، سید علی؛ موسوی، وحیداله (۱۳۹۹). *پیوندسازی ژانری، امر هنجارمند و هنجارگریز فرهنگی در سینمای کمدی ایران (موردکاوی فیلم‌های پرفروش کمدی در بازه زمانی ۱۳۶۲-۱۳۹۲)*. فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ‌ـارتباطات. دوره ۲۱، شماره ۴۹ - شماره پیاپی ۸۱ بهار ۱۳۹۹. ص‌ص. ۲۲۶-۲۰۷.

در این مقاله، نویسندگان بر اساس برخی مفاهیم و نظریه‌های ژانر ازجمله نظریه تقاطع‌های ژانری ریک آلتمن، پیوندسازی ژانری، ساختارها و زیرژانرهای گوناگون کمدی به تحلیل پرفروش‌ترین فیلم‌های ژانر کمدی می‌پردازند. توجه به ماهیت روندمحور و غیرناب‌گرای نظام ژانری، پیگیری وضعیت‌های گوناگون پیوندی فیلم‌های کمدی بسته به برهه‌های تاریخی گوناگون از نقاط قوت این مقاله است.

۲. صفورا، محمدعلی؛ صلح کننده، مریم (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی ویژگی‌ها و ابعاد نظریه مؤلف و نظریه ژانر فیلم*. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۵، شماره ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص‌ص. ۴۸-۳۳.

در این مقاله، نویسندگان تلاش می‌کنند تقابل بین نظریه‌های ژانر و مولف را اثبات و فیلم‌های «غیرژانری» را به نظریه

1. interaction
2. practitioner
3. Alan Williams
4. Edward Buscombe

مولف منتسب کنند. نویسندگان این مقاله بدون دیدگاهی انتقادی به نظریه‌های مورد استفاده‌شان (ازجمله تکیه بر تعریف بحث‌انگیز شاتز از ژانر، نظریه شمایل‌نگاری و غیره)، و همچنین اتخاذ دیدگاهی مطلق‌گرا بر اساس استخراج متغیرها یا معیارهای چالش‌برانگیز برای ارزیابی فیلم ژانری (ماهیت تکرارشونده، ماهیت تجاری، کارکرد اجتماعی، پیش‌بینی‌پذیری، ارجاعات بینامتنی، عناصر فرمی و شمایل‌نگاری)، تقابلی فرضی میان دو حوزه ژانر و مولف‌گرایی ایجاد می‌کنند. علاوه بر نبود دیدگاه انتقادی به نظریه‌ها و سردرگمی نویسندگان در تایید یا رد فرضیه محوری‌شان، تناقضات بسیاری در این مقاله به چشم می‌خورد.

– موسوی، وحیداله؛ پوررضاییان، مهدی؛ شهبا، محمد؛ روحانی، علی (۱۳۹۸). *سبک و ژانر در سینمای هنری ایران (موردکاوی فیلم‌های خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان و مرثیه)*. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۱۰، شماره ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ص‌ص. ۹۹-۸۳.

در این مقاله، نویسندگان با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان تکامل‌گرا و سبک‌گرای تحلیلی، تصویری کلی از سینمای مدرنیستی به‌مثابه سینمای هنری ترسیم می‌کنند. همچنین، با تکیه بر چهار سبک و هفت ژانر گوناگون سینمای هنری به تحلیل چهار فیلم ایرانی می‌پردازند و همزمان ناکارایی و تناقضات رده‌بندی «موج نو» را اثبات می‌کنند. مقاله مذکور ردیه‌ای است بر فرضیه مقاله صفورا و صلح‌کننده (۱۳۹۴) که سینمای هنری را سینمایی بدون ژانر قلمداد می‌کنند.

مبانی نظری

در این بخش، بر اساس سه تقسیم‌بندی‌های چیستی ژانر، تکامل ژانری و کاربردهای ژانر به بررسی تعاریف ژانر، نظریه‌های اجماع فرهنگی و شمایل‌نگاری، تکامل ژانری، و در نهایت دو دیدگاه آیینی و ایدئولوژیک پرداخته خواهد شد. در ادامه، بخش بحث و بررسی به نقاط قوت و چالش‌های هرکدام از این نظریه‌ها اختصاص یافته است.

چیستی ژانر

نظریه‌پردازان حوزه ژانر در سینما تلاش کرده‌اند با ارائه تعاریف، و نظریه‌هایی مانند اجماع فرهنگی و شمایل‌نگاری ماهیت یا چیستی مفهوم ژانر را تبیین کنند. این تلاش‌ها، به‌رغم کاستی‌های احتمالی، چارچوبی قابل اتکا برای سایر مباحث پیرامون ژانر فراهم می‌کنند.

تعاریف ژانر

نظریه‌پردازان و پژوهشگرانی مانند تام رایل[5]، توماس شاتز[6]، بری کیث گرانت[7] و فرانچسکو کاسه‌تی[8] با ارائه تعاریفی تلاش کرده‌اند چیستی یا ماهیت ژانر سینمایی را تبیین کنند. از دیدگاه تام رایِل نقد ژانر بر اساس مثلث هنرمند/ فیلم/ مخاطب شکل می‌گیرد و هر ژانر «متضمن شماری از روابط درونی بین اجزای گوناگون ژانر (فیلم‌های منفرد)، و روابط کنترل‌شده بین فیلمساز، ژانر و مخاطب است» (Ryall, 1970: 23). از نگاه او «فیلم ژانری فیلمی است که رابطه‌ای با نمونه‌های آن ژانر به نمایش می‌گذارد. همچنین این امر حاکی از آگاهی سازنده فیلم از این رابطه و مخاطبی که فیلم را می‌بیند است» (Ryall, 1970: 26). رایِل به معیارهایی مانند مصالح بنیادی یا مضامین، دغدغه‌های تماتیک و تداوم شمایلی برای بررسی ژانر وسترن اشاره می‌کند و معتقد است در آموزش ژانر باید به این سه عنصر توجه کرد. همچنین، او نسبت به فرم تجویزی نقد، که بر اساس یک استاندارد ثابت به نقد ژانرها می‌پردازد، هشدار می‌دهد. بر اساس تعریف توماس شاتز، «فیلم ژانری ـــ چه وسترن یا موزیکال، چه کمدی اسکروبال یا فیلم گنگستری ـــ شامل شخصیت‌های آشنا و اساساً یک‌بعدی است که الگوی داستانیِ پیش‌بینی‌پذیری را در موقعیتی آشنا اجرا می‌کنند» (Shatz, 1981: 6). جهان فیلم ژانر «پیشاپیش تعیین‌شده و اساساً دست‌نخورده است. اجزای روایتی فیلم غیرژانری ـــ شخصیت‌ها، موقعیت، پیرنگ، تکنیک‌ها و غیره ـــ با ادغام در خود فیلم معنادار می‌شوند. هرچند در فیلم ژانری، این اجزا به‌عنوان عناصر فرمول ژانری، دلالتی پیشینی دارند...» (Shatz, 1981: 10). بر اساس تعریف کیث گرانت، فیلم‌های ژانری آن دسته از «فیلم‌های بلند داستانی تجاری هستند که با استفاده از تکرار و تنوع، داستان‌هایی آشنا با شخصیت‌هایی آشنا در موقعیت‌هایی

5. Tom Ryall
6. Thomas Schatz
7. Barry Keith Grant
8. Francesco Casetti

آشنا را بازگو می‌کنند... این فیلم‌ها در تثبیت تلقی همگانی از سینما به‌مثابه یک نهاد فرهنگی و اقتصادی نقش به‌سزایی داشته‌اند» (Grant, 2007: 1). نهایتاً، بر اساس تعریف فرانچسکو کاسه‌تی، ژانر به‌مثابه «مجموعه قواعد مشترک» امکان استفاده از «فرمول‌های ارتباطی تثبیت‌شده» را برای فیلم‌ساز فراهم می‌کند، درعین‌حال بیننده نیز «نظام خاص انتظاراتش» را سامان می‌دهد» (Moine, 2008: 27).

نظریه اجماع فرهنگی

اندرو تودور[9] در راستای تأکید بر نقش مخاطبان و زمینه‌های فرهنگی در مباحث ژانری، پرسش‌هایی را درباره تعیین هویت ژانر و بازشناسی معنا مطرح می‌کند و رویکردی جایگزین برای مطالعات رایج ژانری پیشنهاد می‌دهد. او با اشاره به مشکل «نحوه استفاده از واژه ژانر توسط منتقد» به تناقض تحلیل‌های «مبتنی بر تجربه» در مطالعات ژانری اشاره می‌کند. «منتقدان بر اساس تحلیل پیکره‌ای از فیلم‌ها که احتمالاً نخست باید تحلیلشان کرد سپس وسترن نامیدشان، فیلم وسترن را تعریف می‌کنند... اما مشکل اینجاست که هرمعیار «باید از ویژگی‌های مشترکِ به‌صورت تجربی احرازشده فیلم‌ها بیرون بیاید» (Tudor, 2012: 5). بنابراین، چنین رویکردی فیلم‌ها را بر اساس معیارهای ماتقدم رده‌بندی می‌کند و ژانر را به چیزی مازاد و غیرضروری بدل می‌سازد. درحالی‌که ژانر رده‌بندی‌های ساخته‌وپرداخته منتقدان در راستای اهداف خاص نیست. «ژانرها مجموعه‌ای از قراردادهای فرهنگی‌اند. ژانر همان برداشت جمعی ما از ژانر است» (Tudor, 2012: 7). راه‌حل پیشنهادی تودور تکیه بر «اجماع فرهنگی مشترک» و لزوم توجه به نهادها و واسطه‌ها، ارتباط مؤلف و ژانر، صنعت سینما، منتقدان، نقدنویس‌ها، مخاطبان و انتظاراتشان و ماهیت نسبی و مشروط ژانرها ازحیث فرهنگی است. بدین ترتیب، او بر ارتباط بین این‌ها و پیش‌فرض‌های مفاهیم اجتماعی و روانی در ساخت الگوهای ژانری تأکید می‌کند. به عبارت دیگر، هنگامی که از ژانری خاص حرف می‌زنیم به معانی مشترک در فرهنگ خود تکیه می‌کنیم و نه صرفاً به مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده و ذاتی خود ژانر. بنابراین، تودور با تکیه بر باور جمعی و فرهنگی، توجه به ژانر را راهی برای فرموله‌کردن تأثیر فرهنگ، مخاطب، فیلم و فیلم‌ساز ازحیث روان‌شناختی و اجتماعی می‌داند.

نظریه شمایل‌نگاری

مفهوم شمایل‌نگاری ژانر تلاشی برای تحلیل جدی فیلم‌های عامه‌پسند و برجسته‌سازی وجوه تصویری فیلم‌هاست. (۱) به گفته شاتز، شمایل‌نگاری «حاوی روند رمزگذاری دیداری و روایتی[10] است که با تکرار یک داستان فیلم پرطرفدار شکل می‌گیرد» (Shatz, 1981: 22). باسکام با انتقاد از برخی رویکردهای ژانری مبتنی بر تاریخ‌مندی و مؤلفه‌های غیرتصویری و همچنین انتقاد از نظریه مؤلف‌گرایی به‌دلیل تأکید اغراق‌آمیز بر مؤلف و درنتیجه نادیده‌گیری سنت ژانر، معتقد است «چون با رسانه‌ای دیداری سروکار داریم، قطعا باید معیارهای تعیین‌کننده‌مان را بر پرده جستجو کنیم» (Bus-combe, 2012: 15). باسکام با اخذ دو مفهوم فرم‌های درونی (دیدگاه، لحن، هدف، موضوع و مخاطب) و بیرونی (وزن معین در شعر یا ساختار) از وارن[11] و ولک[12] دو منتقد ادبیات، معادل‌های این دو نوع فرم را در سینما جستجو می‌کند. فرم بیرونی حاوی قراردادهای معین دیداری یا شمایل‌ها یا گروه وسیعی از اشیاء گوناگون فیزیکی تکرارشونده با کارکردی دیداری است. صحنه‌های داخلی و خارجی، لباس‌ها، تیپ‌ها و شخصیت‌ها، ابزارهای گوناگون کسب‌وکار، اشیاء گوناگون فیزیکی تکرارشونده، جنگ‌افزارها در ژانر وسترن، تفنگ‌ها، اتومبیل‌ها و لباس‌ها در سینمای گنگستری، رقص در سینمای موزیکال (البته سوای موسیقی)، قلعه‌ها، تابوت‌ها و دندان‌ها در سینمای وحشت ذیل فرم بیرونی قرار می‌گیرند. باسکام این مؤلفه‌ها را به تک‌سطرهای غزل تشبیه می‌کند و معتقد است که ساختار دیداری فیلم از ساختار صوری غزل‌ها بی‌قاعده‌تر است و حضور همه عناصر ضروری نیست. البته، او هوشمندانه مراقب است که معنایی ثابت را به این عناصر نسبت ندهد. باسکام بیشتر بر ژانر وسترن تمرکز می‌کند، هرچند معتقد است می‌توان فرم بیرونی، قراردادهای دیداری و سایر قراردادها را در ژانرهای دیگری نیز محک زد تا به تناسب یا مغایرت مضمون (یا فرم درونی) با طرح‌های دیداری (فرم بیرونی) پی برد.

9. Andrew Tudor

10. narrative and visual coding
11. Austin Warren
12. René Wellek

حوه شکل‌گیری یا تکامل ژانرها

شاتز با استفاده از چارچوب‌ها یا الگوهای پیشنهادی کریستین متز (۲) و آنری فوسیون (۳)، طرحواره‌ای چندمرحله‌ای درباره شیوه تکامل ژانرهای سینمایی پیشنهاد می‌دهد. به‌طورکلی، این مراحل به گذر ژانر از شفافیت به ابهام یا از داستانگویی سرراست به فرمالیسم خودآگاه اشاره دارند. (۴) در مرحله اول یا آزمایشگری، «ژانر معمولاً سینما را *همچون یک رسانه* به کار می‌گیرد» و نوعی خودانگاره[۱۳] فرهنگی آرمانی را بدون مداخله فرمی به نمایش می‌گذارد (Schatz, 1981: 38). در این مرحله قراردادهای ژانر تثبیت می‌شوند و ژانر بدون تظاهر با خودش حرف می‌زند و محتوایش را مستقیماً و ناخودآگاهانه بیان می‌کند. با ورود ژانر به مرحله دوم یا مرحله کلاسیک، شفافیت فرمی[۱۴] شکل می‌گیرد. فرمول‌های روایتی و رسانه فیلم با هم پیام اجتماعی ژانر را منتقل و تقویت می‌کنند و راهبرد یا ایدئولوژی حل کنش را مستقیماً به مخاطب ارائه می‌دهند. در این مرحله با انتقال بی‌واسطه و اشباع مخاطب از پیام سرراست ژانر، مرحله سوم آغاز می‌شود که ناشی از گرایش مخاطب به فرم پیچیده‌تر، متنوع‌تر و باورپذیرتر است. بر اساس رویکرد آیینی، این مرحله حاکی از شکل‌گیری ساختارهای فرمی و مضمونی پیچیده‌تر و بازتأیید باورهای فردی و جمعی مخاطب از طریق ژانر است. در مرحله چهارم، قراردادهای کلاسیک از نو پالوده و کنایی می‌شوند به‌گونه‌ای که ایهام جای شفافیت اشباع‌شده فرم را می‌گیرد. در این مرحله «... ما *به خود فرم* می‌نگریم تا ساختار و جاذبه فرهنگی‌اش را بررسی و ارزیابی کنیم» (Ibid). ایهام و دوپهلویی نتیجه اشباع پیام‌های سرراست است. مرحله چهارم به خودآگاهی مبهم و پیچیده‌تر و بازنگرشگری علنی و کامل ژانر اختصاص دارد. مرحله‌ای حاکی از این‌که «ژانر دیگرخودکفا نیست» و با کاهش فیلم‌های ژانر مواجه‌ایم (لنگفورد، ۱۳۹۲: ۶۲). مرحله‌ای که ژانر ساخت‌شکنی و رگه‌های انتقادی شدیدی ظاهر می‌شود.

کارکردهای دوگانه ژانر

در نظریه‌پردازی کارکرد یا نقش ژانرها، دو رویکرد آیینی و ایدئولوژیک حائز اهمیت‌اند. رویکرد نخست با تکیه بر دیدگاه‌های لوی استروس[۱۵] مبنی بر بسط منطق زبان‌شناسی ساختاری به حوزه پدیده‌ها و ساختارهای اجتماعی و هنری، از تقابل‌های دوگانه برای افشاسازی و تحلیل اسطوره‌ها (ویژگی‌های بنیادی مشترک یا ساختارهای پنهان) استفاده می‌کند. اسطوره‌ها به‌عنوان داستان‌های مشترک فرهنگی و ترجمان ماهیت و رابطه جهان با انسان دارای الگوهای مشابه و تکرارپذیر هستند. به عبارت دیگر، تقابل‌ها، مناسک‌ها، نهادها و ارزش‌های اجتماعی، بینش نظام‌یافته فرهنگ‌ها درباره جهان را بیان می‌کنند. به همین منوال، فیلم ژانری را فرمی از آیین فرهنگی و اسطوره معاصر قلمداد می‌کنند. آیین «وسیله‌ای برای اثبات برخی ارزش‌های بنیادین فرهنگی و برطرف‌کردن تنش‌ها و کشمکش‌ها و پیوند حال و گذشته» است (شاتز، ۱۳۷۳: ۱۸۴). به گفته جان جی. کاولتی[۱۶] «داستان‌های فرموله مؤید علایق و گرایش‌های موجود هستند» و از سوی دیگر «فرمول‌ها، تنش‌ها و ابهامات ناسازگار در میان گروه‌های مختلف یک فرهنگ یا نگرش‌های مبهم درباره ارزش‌های خاص را حل‌وفصل می‌کنند» (Cawelti, 1976: 34). یا به گفته سابچَک فیلم ژانری به‌طور بالقوه می‌تواند راه‌حلی برای رفع تنش‌های فرهنگی و تناقض‌های اجتماعی لاینفک از تجربه بشری عرضه کند (Sobchack, 2012: 121). از سوی دیگر، رویکرد ایدئولوژیک به ژانر حاصل قرائت‌های رولان بارت[۱۷] از اسطوره فرهنگی، آرای لویی آلتوسر[۱۸] درباره مفهوم ایدئولوژی و ظهور و گسترش مطالعات نشانه‌شناسی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ است. در این دهه‌ها، مباحث انتقادی از «مدلول فیلم‌ها به رویه‌های دلالت تغییر جهت داد. به عبارت دیگر، پرسش چگونگی تولید معنای فیلم جایگزین چیستی معنای فیلم شد» (Grant, 2007a: 32). بر اساس این رویکرد، ژانرها توهم‌زا، تبلیغاتی، محافظه‌کارانه و بازتاب و ترویج‌گر ایدئولوژی غالب هستند. به عبارت دیگر، «فیلم‌های ژانری مهرتأییدهای آیینی بر ایدئولوژی حاکم هستند» (Grant, 2007b: 303). از نگاه جودیت هس‌رایت[۱۹] فیلم‌های ژانری در خدمت صنعت فرهنگ[۲۰]

13. self-image
14. formal transparency

15. Levi Strauss
16. John G. Cawelti
17. Roland Barthes
18. Louis Althusser
19. Judith Hess Wright
20. culture industry

هستند و کارکردشان ایجاد رضایت به جای عمل، حسرت و هراس به جای شورش، خدمت به منافع طبقه حاکم و تخدیر گروه‌های ستم‌دیده با راه‌حل‌های پوچ و موقتی است. این فیلم‌ها پاسخگوی پیچیدگی‌های اجتماعی و اقتصادی نیستند، مستقیم با مسائل سیاسی و اجتماعی زمان حال روبه‌رو نمی‌شوند و جامعه‌ای بسیار ساده را ترسیم می‌کنند. فیلم‌های ژانری به‌دلیل «ابقای ساختار سیاسی موجود» تداوم می‌یابند و مانع از توجه تماشاگران به تضادهای نظام سرمایه‌داری می‌شوند. ژانرها باعث می‌شوند مخاطبان به جای «طغیان در برابر بی‌عدالتی‌هایی که از طرف نظام موجود بر اعضای جامعه اعمال می‌شود، به تخیل پناه ببرند» (هس‌رایت، ۱۳۶۹: ۱۲۴-۱۲۵).

ژانرهای نظم اجتماعی و ژانرهای ائتلاف

شاتز معتقد است ژانرها در گذر زمان ویژگی‌های ایستا یا تغییرناپذیرشان را حفظ می‌کنند، درعین‌حال بسته به دوره‌های گوناگون تاریخی مدام به بازبینی برخی کشمکش‌های فرهنگی بنیادی می‌پردازند. زمینه‌های فرهنگی هر ژانر در قالب شخصیت‌ها، کنش‌ها، ارزش‌ها و نگرش‌ها نمود می‌یابند تا کشمکش‌های نهفته اجتماع را در قالب تقابل‌های دوگانه بیان کنند. «هر ژانر هسته‌ای ساکن دارد که تقابل‌های مضمونی یا کشمکش‌های تکرارشونده فرهنگی را هویدا می‌کند» (Schatz, 1981: 31). شاتز به دو قسم نظام ژانری اشاره می‌کند: ژانرهای نظم اجتماعی[21] و ژانرهای ائتلاف[22]. در نوع اول کشمکش خشونت‌آمیز اجتماعی در مکانی آشنا بر اساس نظام قوانین و قواعد رفتاری معین اجرا می‌شود. کشمکش حول طبیعت و در اختیار گرفتن آن حیطه، فضا یا موقعیت است. ژانرهای نوع دوم عموماً دارای دو قهرمان (زوجی عاشق) یا قهرمانان جمعی (خانواده) در موقعیتی متمدن هستند. در اینجا کشمکش‌ها و درگیری‌ها برای کنترل محیط نیست بلکه چالش اصلی بین دیدگاه‌ها یا نگرش‌های شخصیت‌های اصلی و اجتماع بزرگ‌تر است. ژانرهای گنگستری، وسترن و کارآگاهی ذیل ژانرهای نظم اجتماعی قرار می‌گیرند که موقعیت‌های پرکشمکش فیزیکی و ایدئولوژیک دارند. با تهدید یا خطر واژگونی ارزش‌های سامان اجتماعی، کشمکشی بیرونی و خشونت‌بار برای کنترل محیط شکل می‌گیرد که به مرگ یا محو فرد خاطی یا تهدید منجر می‌شود. قهرمان عموماً مردی با نگرش ایستا در مقابل دنیای پرکشمکش و پویاست. اگرچه حل‌وفصل مسئله به تداوم اجتماع کمک می‌کند، قهرمان همچنان فردیت خود را حفظ می‌کند و به‌ندرت به نظام ارزشی حاکم تن می‌دهد. بنابراین، پایان این فیلم‌ها تا حدودی ابهام‌آمیز است زیرا قهرمان، خواه با کناره‌جویی از اجتماع یا مردن در پایان فیلم، به ارزش‌ها و سبک زندگی اجتماع تن نمی‌دهد. ژانرهای موزیکال، کمدی اسکروبال و ملودرام خانوادگی ذیل ژانرهای ائتلاف می‌گنجند و موقعیت متمدن و ثابت

جدول ۱. قابلیت‌ها و کاستی‌های تعاریف و نظریه‌های مرتبط با چیستی ژانر

	قابلیت‌ها/کاستی‌ها
تعاریف ژانر	تعریف رایل: توجه به برخی کاربران ژانر و معیارهایی برای داوری و آموزش ژانرها/ عدم توجه به زمینه‌های تاریخی فیلم‌های ژانری، یکسان‌پنداری دریافت و ادراک مخاطبان
	تعریف شاتز: تاکید بردلالت پیشینی سازمایه‌ها و بافتارهای ژانری و اهمیت آگاهی و معرفت مخاطب و اجتماعات ژانری/ تداعی تصور رمانتیک‌ها از ژانرها به‌مثابه فرموله، غیرشخصی، فاقد خلاقیت، اصالت، و تشخص، بی‌توجهی به پیچیدگی‌های ژانری
	تعریف گرانت: تاکید بر دو اصل هارمونی و تمایز، ابعاد فرهنگی و اقتصادی ژانرها/ بی‌توجهی به نقش کاربران ژانری، تنزل نظام ژانری به فیلم‌های بلند داستانی تجاری
	تعریف کاسه‌تی: نگرش به ژانر به‌مثابه نوعی توافق بین ساحت‌های تولید، دریافت و خود فیلم‌ها، توجه به قراردادهای تکرارشونده در هر ژانر، و به فرایندهای ارتباطی فراتر از فیلم‌های ژانری/ تصور از قواعد ژانری به‌مثابه مقوله‌ای انعطاف‌ناپذیر و بدون تغییر، تصویر همسانی کاربران ژانر
نظریه اجماع فرهنگی	امکان تکثرگرایی و گوناگونی فرهنگی در حیطه مطالعات ژانری، جایگزینی برای رویکرد استقرایی تحلیل‌گران ژانری/ کاهش دقت در رده‌بندی، شمول بیش از اندازه، و نامشخص‌بودن معیارها
نظریه شمایل‌نگاری	توجه به وجوه تصویری ژانرهای سینمایی به‌مثابه شاخص‌های متمایز این رسانه/ کمبود مثال‌ها و مصداق‌ها، بی‌توجهی به نقش مولف‌ها در استفاده از ذخایر شمایلی ژانری

21. Order
22. Integration

ایدئولوژیک دارند. کشمکش‌ها عموماً درونی، نگرشی، عاطفی و ارزشی هستند و دیدگاه‌های زوج عاشق یا خانواده با اجتماع بزرگ‌تر هم‌سو می‌شود. زوج ناپایدار با پیوند یا وصال پایانی‌شان مظهر جامعه آمریکا می‌شوند و از طریق ائتلاف با محیط بر ارزش‌های یک واحد اجتماعی آرمانی صحه می‌گذارند.

بحث و بررسی

با این‌که رابِل بر برخی اضلاع گوناگون تشکیل‌دهنده ژانر تأکید می‌کند، برخی اجزای تأثیرگذار دیگر مانند منتقدان، مطبوعات و نهادهای متعدد را کنار می‌گذارد. مخاطبان را یکدست قلمداد می‌کند، درحالی‌که مخاطبان ژانر طیف گسترده‌ای دارند و هیچ تضمینی مبنی بر درک و دریافت همسان فیلم ژانری وجود ندارد. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد شاتز بیش از اصل تنوع و تمایز بر اصل تکرار و شباهت تاکید می‌کند و مانند رمانتیک‌ها تصویری فرموله، غیرشخصی، فاقد خلاقیت و اصالت از ژانرها ارائه می‌دهد. همچنین، او با انتساب صفت «یک‌بُعدی» به شخصیت‌ها، آن‌ها را با نقش‌های ژانری‌شان یکسان می‌پندارد، درحالی‌که نقش‌های ژانری ابعادی مختلف و متنوع دارند. (۵) همین نکته درباره الگوی پیرنگ ژانر نیز مصداق دارد. معمولاً نقاط اوج و حل‌وفصل‌ها «پیش‌بینی‌پذیر»اند، اما نحوه دستیابی به پایان‌ها و حل‌وفصل‌ها متنوع و متفاوت است. بااین‌حال، از نقاط قوت دیدگاه شاتز تاکید بر دلالت پیشینی سازمایه‌ها و زمینه‌های شکل‌دهنده ژانری و اهمیت آگاهی و معرفت مخاطب و اجتماعات ژانری است. ویژگی «پیش‌بینی‌پذیری» الگوی داستانی ژانری در قالب مفاهیمی مانند طرحواره‌ها یا نظام انتظارات کاربران و تقاطع‌های ژانری (۶) نهادینه می‌شود تا منظومه‌های ژانری (۷) استمرار یابند. هرچند، این مفاهیم ژانری دائما در معرض کشمکش و تنش‌ها و تغییرات‌اند.

تعریف گرانت با لحاظ‌کردن مولفه‌های ساختاری «تکرار و تنوع»، ایرادات تعریف شاتز را برطرف کرده و درعین‌حال با اشاره به برداشت «فرهنگی» از ژانر، بر نقش بااهمیت نظام ژانری در سینما صحه می‌گذارد. این تعریف نیز به ارکان و کاربران گوناگون ژانر، اهمیت زمینه‌های تاریخی در شکل‌گیری ژانرها، طرحواره‌های مشترک و درعین‌حال متنوع تماشاگران اشاره می‌کند. گرانت با اشاره به نگرش همگانی و ابعاد فرهنگی و اقتصادی تلاش می‌کند حیطه ژانر را گسترش دهد. هرچند، او ژانر را به فیلم‌های بلند تجاری محدود می‌کند. به گفته نوئل کرول (۲۰۰۸) «به محض دانستن رده (یا رده‌هایی) که اثر به آن تعلق دارد، می‌توان فهمید که باید چه نوع توقعات مناسبی از اثر داشت» .(Carrol, 2009: 93-94) بنابراین، هرگونه ارزیابی از هر اثر هنری مستلزم آگاهی از ژانرها، جنبش‌ها، سبک‌ها، کارنامه‌های هنری و امثالهم است. بدین‌ترتیب، همه آثار هنری (تجربی/آوانگارد، مستند، داستانی، تجاری، با هر طول زمانی) مستلزم رده‌بندی، و به‌ویژه ژانربندی‌اند. همچنین به‌نظر می‌رسد در تعریف کاسه‌تی از ژانر، تاکید او بر واژه «قواعد» حاکی از نگرش صلب یا انعطاف‌ناپذیر است به‌گونه‌ای که تصور مفهومی لایتغیر و یکپارچه از ژانر را به ذهن متبادر می‌کند. درعین‌حال، کاربران ژانری را یکدست و همسان فرض می‌گیرد. حال‌آن‌که، ژانر به‌خودی‌خود مفهومی چالش‌برانگیز است. هرچند، تاکید کاسه‌تی بر ژانر به‌مثابه اجماع ساحت‌های درگیر تولید، دریافت و خود فیلم‌ها، و همچنین لزوم توجه به قراردادهای (فرمول‌ها یا قواعد) تکرارشونده در هر ژانر، و فرایندهای ارتباطی فراتر از خود فیلم‌های ژانری از نقاط قوت این تعریف است. به‌طور کلی، ژانرها ابعاد و ساحت‌های گوناگون و درهم‌تنیده‌ای دارند و نباید آن‌ها را صرفاً فرمول‌های معین و شناخته‌شده صنعت فیلمسازی که برای دستیابی به اهدافی مادی به مخاطبان عرضه می‌شوند قلمداد کرد. هر چهار تعریف قطعاتی موزاییکی‌اند که در کنارهم تصویری نسبتاً جامع از وجوه گوناگون ژانرها ترسیم می‌کنند (جدول ۱).

نظریه تودور مبنی بر شناسایی ژانرها بر اساس اجماع فرهنگی حاکی از لزوم توجه به بُعد اجتماعی و مخاطب، و ظاهراً بر اساس مفهوم مشابهت‌های خانوادگی ویتگنشتاین و نظریه نهادی هنر است. اما برای ژانرشناسی فیلم‌های تولیدشده به آرای چه کسانی باید استناد کرد؟ خالقان اثر، مخاطبان عام یا خاص، تهیه‌کنندگان، سینمادارها، آرشیودارها یا نهادهای دیگر؟ معیارهای مورد اجماع برای ژانری‌نامیدن فیلم‌ها چیست؟ به‌نظر می‌رسد تودور با اتخاذ رویکردی نسبی‌گرا درباره ژانر به‌دنبال دمکراتیزه‌کردن حیطه ژانرشناسی است. درنتیجه، این رویکرد در برابر رویکرد تعریف‌گرا قرار می‌گیرد که به‌دنبال ویژگی‌های مشترکی است که ماهیت پدیده یا، در این مورد ژانر، را تعریف می‌کند.

بنابراین، می‌توان ایراداتی مانند کاهش دقت در رده‌بندی، شمول بیش از اندازه، و نامشخص‌بودن معیارها را بر نظریه تودور وارد دانست. از سوی دیگر، دیدگاه تودور مزایایی برای نظریه ژانر دارد. با تکیه بر بُعد اجتماعی و فرهنگی و ساحت‌های گوناگون می‌توان آسان‌تر ژانرها را شناسایی و تحلیل کرد. بنابراین، اگر درباره خصوصیات کلی و مشترک یک ژانر وحدت‌نظر وجود داشته باشد، واژه‌ها یا برچسب‌های گوناگون کاربران ژانری موجب سردرگمی پژوهشگران نخواهد شد. ازآنجایی‌که همه ژانرها بر اساس الگوی شمایل‌نگاری یا درونمایه‌ها قابل تشخیص نیستند، پیشنهاد تودور برای توجه به اجماع فرهنگی می‌تواند راه‌حل مناسبی برای اجتناب از نگرش ناب‌گرا و ایستا به ژانر باشد. درعین‌حال، روندمحوری و انعطاف‌پذیری مرزهای ژانری را نیز مد نظر قرار می‌دهد. همچنین، تودور با تأکید بر فرهنگ‌ها و قرائت‌های گوناگون فرهنگی از فیلم‌های ژانری، امکان تکثرگرایی و گوناگونی فرهنگی را در حیطه مطالعات ژانری به رسمیت می‌شناسد. او بر شناسایی پیش‌فرض‌های مفاهیم اجتماعی و روانی برای ساخت الگوهای ژانری تأکید می‌کند و درنتیجه بر نقش و اهمیت مخاطبان، حوزه‌های ژانری خارج از هالیوود و سینمای غالب صحه می‌گذارد.

باسکام با تکیه بر نظریه شمایل‌نگاری به ویژگی‌های فرمی خاص رسانه سینما توجه می‌کند. اگرچه او نظریه شمایل‌نگاری را از نقاشی و ادبیات اخذ می‌کند، خواسته یا ناخواسته، به‌دنبال ایجاد تمایز بین سینما و سایر رسانه‌ها نیز هست. درعین‌حال، این نظریه با چالش‌هایی جدی روبروست، ازجمله کمبود مصداق‌ها و تعمیم‌پذیری. برخلاف ژانرهای وسترن و گنگستری که ساختارهای نحوی و معنایی باثبات دارند و برای تحلیل شمایل‌نگاری مناسب هستند، ژانرهایی مانند زندگینامه‌ای، درام رمانتیک، تریلرهای وحشت روان‌شناختی و فیلم مشکل اجتماعی مشخصه‌های تصویری معرف ندارند. برخی ژانرها با توجه به سوژه‌ها یا مضمون‌هایشان (مانند جنایت سازمان‌یافته شهری در ژانر گنگستری، فناوریِ فراتر از علم معاصر در ژانر علمی‌تخیلی و زندگی در سرحد یا غرب آمریکا در ژانر وسترن)، برخی مانند موزیکال بر اساس شیوه ارائه‌شان (آواز و رقص یا هردو)، برخی بر اساس الگوی پیرنگی‌شان (مانند کارآگاهی) و برخی هم بر اساس تأثیر عاطفی متمایزشان (مانند خنده در کمدی‌ها یا تنش در فیلم‌های تعلیقی) متمایز می‌شوند. به گفته لنگفورد رویکرد شمایل‌نگاری «از سطح پروفیلمیک» (فضایی که در لنز دوربین دیده می‌شود) فراتر نرفت و توجهی به سبک بصری فیلم (حرکت دوربین، تدوین و ...) نکرد... [درنتیجه] قادر به ارائه ابزاری برای تشخیص و بررسی ساختارهای روایتی نبود» (لنگفورد، ۱۳۹۲: ۴۵). از سوی دیگر، ریچارد کالینز[۲۳] در مقاله *ژانر: پاسخی به اد باسکام*[۲۴] به انتقاد از برخی آرای باسکام درباره نقش مؤلف می‌پردازد. او و باسکام در مورد این امر که حوزه‌های شمایل‌نگاری، ساختار و مضمون حاوی عناصر ژانری‌اند و وسترن درباره آمریکای مرزی یا مکان جغرافیایی و زمانی در حال تغییر است اشتراک نظر دارند. با وجود این، کالینز معتقد است «تداوم شمایل‌نگاری قطعاً ازجمله مواردی است که وسترن را از فیلم گنگستری متمایز می‌کند اما باعث تمایز وسترن از تاریخ یا سایر فرم‌های هنری زمانه نیست. ماهیت متمایز ژانر را باید در فرمول‌بندی مخزن موقعیت‌های کلیدی که بارها در فیلم‌ها تکرار می‌شوند، و تا حدودی در قصه‌پردازی وسترن

جدول۲. قابلیت‌ها و کاستی‌های نظریه‌های مرتبط با تکوین ژانرها

نظریه‌ها	قابلیت‌ها/کاستی‌ها
نظریه تکامل ژانر شاتز	تلاش برای ترسیم سیر دیالکتیک ژانرهای منفرد در تاریخ سینما/ تکیه بر الگوی تکامل خطی داروینی (تحول انداموار و هموار) ژانرها به جای توجه به ماهیت چرخه‌ای ژانرها، بی‌توجهی به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و صنعتی (عوامل برون‌ژانری)
نظریه تکاملی فرمالیست‌های روسی	توجه به وضعیت تاریخی، ماهیت روندمحور، بازی درونی، گسست‌ها و انقطاع، پیوندسازی، ماهیت موقتی پایگان‌های ژانری، و نقش التقاط در شکل‌گیری و محو ژانرهای منفرد/ ابهام در اندازه‌گیری غالب‌شدن، عدم تعمیم‌پذیری مراحل سه‌گانه عرفی‌شدن، خودکارشدن و نوسامان‌شدن در سینما در مورد برخی ژانرها
رویکرد معنایی/نحوی	امکان تمایزگذاری و تبادل‌های مصالح داستانی بین ژانرها، توجه به تاریخ و روند تاریخی ژانرها، امکان پیوندسازی و درآمیزی ساختارهای معنایی و نحوی جدید و قدیم، انعطاف‌پذیری، هماهنگی با جهت‌گیری‌های کنونی فکری و علمی/ مشکل تعیین مرز بین نحو و معنا در فیلم‌ها

23. Richard Collins
24. Genre: A Reply to ED Buscombe

جستجو کرد» (Collins, 1976, 160). کارگردان یا مؤلف در تعامل با موقعیت‌های کلیدی و ذخیره‌ای و نیز انتظارات مخاطب باعث گسترش ژانر و افشای ایدئولوژی زمانه می‌شود. کارگردان از موقعیت‌های کلیشه‌ای بهره می‌برد تا در چارچوب سبک شخصی، معنایی متفاوت به موقعیت‌ها بدهد. کالینز معتقد است که موقعیت‌های ذخیره‌ای ژانرها یا عناصر خاص و ویژه آن‌ها «ذاتاً معنادار نیستند». (Collins, ۱۹۷۶: ۱۵۹) همچنین ساختارهای کهن‌الگو و اسطوره‌های تاریخی و مکان‌های تکراری نیز به اندازه کافی دقیق نیستند که باعث شکل‌گیری یک ژانر شوند. لباس‌ها و اسباب صحنه صرفاً نشانه‌های محدوده زمانی و جغرافیایی فیلم محسوب می‌شوند. بنابراین، او لزوم توجه به زمینه فیلم و مؤلف را یادآور می‌شود.

الگوی تکاملی شاتز، به‌دلیل تاکیدش بر تحول و گسترش خطی ژانر با چالش‌هایی روبروست. شاتز بر اساس بررسی گزینشی برخی فیلم‌های ژانری در تاریخ سینما، و در راستای تایید فرضیه‌های خود، شواهد متناقض را نادیده می‌گیرد. از سوی دیگر، از نظر شاتز تغییر ژانرها از شفافیت به ایهام به نحوی است که هر «ژانر جدید در دهه ۱۹۸۰ مجبور است قبل از اینکه به مرحله فرمالیسم خودآگاه برسد از مرحله کلاسیک گذر کرده باشد. نظام فیلمسازی یا زمینه اجتماعی دچار تغییر نمی‌شود بلکه این ژانرها هستند که تکامل یافته‌اند» (Williams, 1984: 123). حال‌آن‌که، مسئله خودآگاهی ژانری که شاتز به دوره سوم و چهارم تکامل ژانری منتسب می‌کند در دوره‌های پیشین نیز وجود دارد. همان‌گونه که کالاگر اشاره می‌کند «نگاهی گذرا به تاریخ فیلم حاکی از چرخه‌گرایی[۲۵] است تا تکامل‌گرایی» (Gallagher, 2012: 314). شاتز در راستای پاسخ به پرسش‌هایی درباره «نحوه تکامل ژانر» و «تبعیت از الگویی پیش‌بینی‌پذیر یا مستمر»، از دو عامل درونی (فرمی) و بیرونی (فرهنگی مضمونی) نام می‌برد که هر دوْ الگوی تکامل ژانر را تحت تأثیر قرار می‌دهند (Schatz, 1981: 36). با این‌حال، او عملاً به عوامل درون‌ژانری بیش از عوامل اجتماعی، فرهنگی و صنعتی توجه می‌کند. به عبارت دیگر، او ژانر را از زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و صنعتی‌اش مجزا می‌کند، درحالی‌که ژانر فقط از فرایندهای تکامل درونی تأثیر نمی‌پذیرد و دلیل برجستگی برخی نمونه‌های خودآگاه یا پرسش‌برانگیز را باید در عوامل زمینه‌ای و نه سازوکار خودکار یا درونی ژانر یافت. شاتز تأثیر مستمر دنیای واقعی بر ژانرها را نادیده می‌گیرد، حال‌آن‌که حتی در دوره‌های سوم و چهارم تکامل ژانری (خودآگاهی و خودارجاعی یا ایهام فرمالیستی، پیچیدگی فرمال و مضمونی) نیز تأثیر شرایط و زمینه (مثلاً، ریزش مخاطب، بازجویی‌های دولت، نابودی ادغام عمودی، رقابت تلویزیون و سایر سرگرمی‌ها و غیره) بر ساختارهای نحوی و معنایی ژانرها پررنگ است. بنابراین، شاتز برای اجتناب از تحلیل تاریخی و اجتماعی–فرهنگی ژانر، با تحمیل ساختار تاریخی درونی بر متن‌ها، و به جای توجه همزمان به نقش صنعت، اقتصاد و مخاطب، به «جستجوی ساختارهای تکرارشونده متنی» می‌پردازد (Maltby, 1995: 116).

جایگزین‌هایی برای الگوی شاتز پیشنهاد شده است. برای نمونه، بر اساس الگوی فرمالیست‌های روسی، تکامل نه‌تنها متضمن «کشمکش» با پیشینیان و «گسست» از آن‌ها بلکه پرداخت امروزیِ چیزی قدیمی‌تر است. بنابراین، تکامل تاریخی ژانرهای ادبی را می‌توان بر اساس جابه‌جایی دوره‌ای امر غالب[۲۶] و نیز بر اساس رقابت‌ها درک کرد. ژانرهای غالب و تمهیداتشان همواره در معرض تغییر

جدول ۳. قابلیت‌ها و کاستی‌های نظریه‌های مرتبط با کارکردهای ژانری

نظریه‌ها	قابلیت‌ها/کاستی‌ها
نظریه آیینی	تاکید بر بازتاب جامعه در آثار هنری/ خوش‌بینی مفرط به فیلم‌های ژانری، برداشت اشتباه و ساده‌انگارانه از سودآوری به‌مثابه دیدگاه موافق تماشاگران با فیلم‌های ژانری
نظریه ایدئولوژیک	تاکید بر بازتاب جامعه در آثار هنری، دیدگاه انتقادی به ساده‌انگاری‌های صورت‌بندی‌شده در ژانرها/ بدبینی مفرط به فیلم‌های ژانری، بی‌توجهی به مفهوم هژمونی فرهنگی
نظریه ژانرهای نظم و ائتلاف	تلاشی برای نظریه‌پردازی کشمکش‌های ژانری/ بی‌توجهی به وضعیت برخی چرخه‌ها یا ژانرها، دیدگاه ایستا به ژانرها به‌مثابه مرزهای نفوذناپذیر، انسجام کافی و قدرت تعمیم‌پذیری

25. cyclicism

26. The dominant

هستند. آنگاه که فرم‌های هنری متعارف به انفعال می‌رسند، راه برای نفوذ عناصر غیرمتعارف و تمهیدات هنری تازه گشوده می‌شود. در این نظریه تکامل بر چند نکته مهم تأکید می‌شود: وضعیت تاریخی ژانرها و رژیم‌های ژانری، ماهیت روندمحور آن‌ها، بازی درونی بین فرم‌های بازنمایی یا ژانرهای متعارف و نامتعارف، گسست‌ها و انقطاع (به جای تحول انداموار و یکپارچه)، نقش پیوندسازی در شکل‌گیری و محو ژانرهای خاص، ماهیت موقتی پایگان‌های ژانری، و همچنین نقش التقاط در شکل‌گیری و محو ژانرهای منفرد. البته این نظریه جایگزین نیز کاستی‌هایی دارد. برای نمونه، دشوار می‌توان امر غالب را ارزیابی کرد. از کدام معیار باید استفاده کرد، فروش و موفقیت اثر در گیشه یا موفقیت انتقادی آن؟ از سوی دیگر، مراحل سه‌گانه عرفی‌شدن، خودکارشدن و نوسامان‌شدن که الگویی زیستی شبیه رشد، شکفتن و مرگ دارد همواره در سینما تعمیم‌پذیر نیستند. همان‌گونه که نیل اشاره می‌کند این نظریه در مطالعات برخی ژانرها مانند وسترن کارایی دارد، اما در مورد فیلم زنان که ناشی از ظهور جنبش زنان در دهه ۱۹۶۰ و دریافتِ دگرگون‌شده مخاطب بود، یا احیاء ژانر زندگینامه‌ای در دهه ۱۹۳۰ که ناشی از اراده هالیوود برای ایجاد هاله‌ای از احترام و عزت تحت فشار دولت بود، چندان کارایی ندارد.

رویکردهای آیینی و ایدئولوژیک هر دو مدعی ارتباط آثار هنری و تجاری با جامعه‌اند. ازآنجایی‌که فیلم‌های ژانری بازتاب جامعه‌اند یا از طریق جامعه مشروط می‌شوند، ارتباطی دوسویه بین آثار ژانری و جامعه وجود دارد. بااین‌حال، انتقادات گوناگونی بر هردو رویکرد وارد شده است. مدافعان رویکردهای آیینی و ایدئولوژیک به‌ترتیب دچار خوش‌بینی و بدبینی مفرط به ژانر هستند. در رویکرد اول، مخاطب مقتدر است و استودیوها به او خدمت می‌کنند. در رویکرد دومْ مخاطب بازیچه تجارت و گرایش‌های سیاسی هالیوود قرار می‌گیرد. رویکردی، هالیوود را واکنشی به فشار اجتماعی و درنتیجه بیان امیال و خواسته‌های مخاطب می‌داند، درحالی‌که رویکرد دیگر ادعا می‌کند که هالیوود از انرژی تماشاگر سوءاستفاده می‌کند تا با دسیسه و دروغ آن‌ها را به طرف مواضع خاص هالیوود بکشاند. هرچند به گفته نیل «نگره‌های اینچنینی نقش اجتماعی هالیوود و لذت‌های ناشی از ژانرهای آن را به مدار بسته و خود-درست‌انگار[۲۷] نتایج و فرضیه‌ها محدود می‌کنند» (Neale, 2000: 215). از سوی دیگر، این نگره‌ها به‌طور کلی مخاطبان را همگون، و ژانرها را یکپارچه قلمداد می‌کنند. اما تاریخ ژانرها نشان داده که این‌گونه نیست. مدافعان دیدگاه آیینی فرض می‌گیرند که سودآوری نشانگر محبوبیت، محبوبیت نشانگر اهمیت، و اهمیت هم نشانگر ارزش‌ها و تردیدهای اجتماعی-فرهنگی است. بدیهی است که موفقیت در گیشه حاکی از شمار طرفداران فیلم است، اما به این معنا نیست که همه تماشاگران همواره موافق یا تأییدگر فیلم‌ها هستند. دلایل زیادی برای خرید بلیت و تماشای فیلم وجود دارد و واکنش‌های گوناگونی از سوی تماشاگران ابراز می‌شود. از سوی دیگر، در نگره‌های ایدئولوژیک بارها به قدرت هالیوود اشاره می‌شود، حال‌آن‌که به خط‌مشی‌ها، رویه‌ها، ساختارها، ماهیت محصولات و روندهای تاریخی آن چندان توجهی نمی‌کنند. بنابراین، می‌توان پذیرفت که ارتباطی بین آثار هنری و جامعه مولدشان وجود دارد، اما با میانجی‌گری‌های گوناگون و پیچیده. درحالی‌که پیروان این دو رویکرد فرض می‌کنند که مسائل اجتماعی-فرهنگی به‌راحتی در ژانرهای گوناگون قابل شناسایی‌اند.

در نظریه شاتز درباره ژانرهای نظم اجتماعی و ائتلاف که بر اساس رویکرد آیینی و کشمکش‌های گوناگون ژانری بنا شده، چرخه‌های ژانری نادیده گرفته شده‌اند. به عبارت دیگر، نمی‌توان این نظریه را به همه ژانرها، و حتی ژانرهای مورد نظر شاتز، تعمیم داد. برای مثال، در ژانر گنگستری موقعیت‌های فرهنگی بنا به ترسیم زندگی شهری یا محلی متفاوت هستند. چالش دیگر این است که شاتز دنیای هر ژانر هالیوودی را محصور و مستمر فرض می‌کند. او معتقد است قراردادها پیشاپیش چارچوب فیلم ژانری را تعیین می‌کنند و الگوهای روایتی، تیپ‌های شخصیت‌ها و محیط فرهنگی هر ژانر پیشاپیش تعیین‌شده است. درنتیجه، تغییر و تحول‌ها چیزی جز مازاد ژانری نیستند، به همین دلیل در نظریات او اشاره‌ای به ژانرهای پیوندی دیده نمی‌شود. درحالی‌که ژانرها به‌ندرت به‌صورت ناب وجود دارند. از نظر شاتز، وسترن‌ها ذیل ژانرهای نظم اجتماعی و موزیکال‌ها ذیل ژانرهای ائتلاف قرار دارند. بااین‌حال، فیلم‌هایی پیوندی مانند وسترن زندگینامه‌ای یا وسترن موزیکال بر تمایز

27. self-confirming

دوگانه فضایی شاتز خط بطلان می‌کشند. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که کشمکش‌های فیزیکی منتسب به وسترن راه را برای مخالفت‌های صلح‌جویانه ژانر موزیکال باز می‌کنند. وسترن موزیکال‌ها بیشتر موزیکال هستند تا وسترن، اما شمایل‌نگاری و موقعیت‌ها و خصومت‌های مرسوم وسترن را هم دارند. بنابراین، در وسترن‌های آوازی که متمایز از وسترن‌های موزیکال‌اند، کشمکش فیزیکی نیز وجود دارد (جدول ۳).

رویکرد معنایی/ نحوی به‌مثابه الگوی مانعه‌الجمع در مطالعات ژانری

به گفته فردریک جیمسون[۲۸] رویکرد معنایی «به‌دنبال توصیف عصاره یا معنای یک ژانر فرضی به‌کمک بازسازی موجودیتی خیالی است ـــ روح" کمدی یا تراژدی، جهان‌بینی" ملودراماتیک یا حماسی، حساسیت" روستایی یا بینش" هزل‌آمیز ـــ که چیزی شبیه تجربه اگزیستانسیالیستی فراگیر ورای متون خاص است» (Jameson, 1981: 107-8). از سوی دیگر، رویکرد نحوی بدون توجه به ماهیت امپرسیونیستی رویکرد معنایی، به‌دنبال «تحلیل سازوکارها و ساختار ژانرهایی همچون کمدی و تعیین قوانین و محدوده‌های آن است»(Jameson, 1981: 107-8) . ریک آلتمن با وامگیری این دو مفهوم از جیمسون به انتقاد از تناقض‌های مرسوم در رویه مطالعات ژانری می‌پردازد. (۸) او معتقد است باید نظریه‌ای ارائه داد که «مواضع پرطرفدار را نفی نکند و درعین‌حال با توضیح شرایط زیربنایی وجودشان، راه را برای یک روش‌شناسی انتقادی که تناقض‌های ذاتی‌شان را مدنظر قرار می‌دهد هموار کند» .(Altman, 1999: 223) این روش‌شناسی باید تناقض‌های منطقی را مد نظر قرار دهد و از تنش‌ها نهایت بهره را ببرد. آلتمن در راستای این هدف به تعریف دو حوزه معنا و نحو می‌پردازد. عناصر معنایی شبیه کلمه‌ها و حاوی اجزای سازنده ژانر مانند ویژگی‌ها، نگرش‌ها، شخصیت‌ها، نماها، و مکان‌ها یا مجموعه‌های مشترک هستند. عناصر نحوی شبیه طرز جای‌گیری کلمه‌ها در جمله‌ها و حاوی ساختارهای سامان‌دهنده این اجزای سازنده هستند. برداشت معنایی بر اجزای ساختی (مواد و مصالح متن) و برداشت نحوی بر ساختاری آرایش‌یافته درون ژانرها (ساختارهای حاوی مواد و مصالح) تاکید می‌کند. (۹) رویکرد معنایی از قدرت توضیحی اندک اما کاربرد گسترده‌تری برای فیلم‌ها برخوردار است. رویکرد نحوی قابلیت بیشتری برای جداسازی ساختارهای معنادار خاص یک ژانر دارد اما کاربردش محدودتر است. از نظر آلتمن این دو رویکرد مکمل یکدیگرند و با ترکیب آن‌ها می‌توان به برخی از مهم‌ترین پرسش‌های مطالعات ژانری پاسخ داد و تناقضات را مرتفع کرد.

رویکرد معنایی/ نحوی آلتمن به‌رغم کاربرد گسترده در مطالعات ژانری دچار اشکالاتی است. مشکل اصلی تعیین مرز بین نحو و معنا در فیلم‌هاست. حتی مرز بین این دو در زبان‌شناسی نیز ابهام دارد. همان‌گونه که نیل اشاره می‌کند مشخص نیست که موسیقی در ژانر موزیکال یا صحنه اکشن در نقطه اوج فیلم‌های اکشن تا چه حد معنایی یا نحوی است. همچنین، طیف ژانرهای مورد استفاده او برای توضیح دو لایه معنایی و نحوی محدودند. ژانرهای وسترن و موزیکال غالب هستند اما ژانرهای مشکل اجتماعی، زندگینامه‌ای، نوجوانانه و درام رمانتیک در این طیف حضور ندارند. با وجود این انتقادات بجا، نظریه آلتمن به‌طور گسترده‌ای در پژوهش‌های ژانری مورد استفاده قرار گرفته و نقاط قوت بسیاری دارد. این نظریه تبادل‌های مصالح داستانی بین ژانرها را مدنظر قرار می‌دهد، تمایز بین ژانرها و فیلم‌ها را مخدوش نمی‌کند، با تاریخ ژانرها وفق دارد و روند تاریخی‌شان را لحاظ می‌کند، درآمیزی ساختارهای معنایی و نحوی جدید و قدیم را ممکن می‌داند، از انعطاف‌پذیری کافی برای ارائه الگویی نظری درباره بررسی روابط بین ژانرها برخوردار است و در هماهنگی با جهت‌گیری‌های کنونی فکری و علمی است. نکته دیگر این‌که، این نظریه می‌تواند تبادلاتی با نظریه‌های اجماع فرهنگی، تکامل ژانری، ژانرهای نظم و ائتلاف و شمایل‌نگاری ایجاد کند. به عبارت دیگر، نقاط قوت آن نظریه‌ها می‌تواند ابزارهای عملی رویکرد معنایی/ نحوی با قدرت توضیحی و کاربردی گسترده باشند.

این نظریه تلاش می‌کند به هر سه حوزه مطالعاتی ژانر پاسخ دهد. آلتمن با اشاره به سردرگمی‌های ناشی از تعاریف گوناگون ژانر وسترن که برخی بر ساختار معنایی و برخی دیگر بر ساختار نحوی تمرکز کرده‌اند، و همچنین مورد فیلم‌های «وسترن پنسیلونیایی»، که وقایعشان در غرب آمریکا رخ

28. Fredric Jameson

نمی‌دهند، راه‌حل ترکیبی معنایی/ نحوی را پیشنهاد می‌دهد. بنابراین، این رویکرد در زمینه چیستی ژانر کارایی دارد. درعین‌حال، می‌توان نظریه شمایل‌نگاری را ذیل ساختارهای معنایی ژانر جای داد. در زمینه شکل‌گیری و تکامل ژانری نیز می‌توان به این رویکرد تکیه کرد. بر اساس دیدگاه آلتمن «ژانرها یا مجموعه نسبتاً پایدار معلوم‌های معنایی هستند که به‌کمک تجربه‌ای نحوی به یک نحو منسجم و بادوام می‌رسند، یا یک نحو موجود هستند که مجموعه جدید عناصر معنایی را اخذ می‌کنند» (Altman, 1999: 221-222). بنابراین، ساختار نحوی کلی ژانر هنگامی شکل می‌گیرد که بارها با الگوهای نحوی متن‌های منفرد تقویت شود. درنتیجه، بادوام‌ترین ژانرهای هالیوودی نحوهای بسیار منسجمی دارند، درحالی‌که ژانرهای کم‌دوام دارای عناصر معنایی تکرارشونده و نحو ناپایدار هستند. (۱۰) برای نمونه، زیرژانر کارآگاهی هاردبویلد (۱۱) متشکل از عناصر معنایی رمان‌های هاردبویلد، سنت نورپردازی اکسپرسیونیسم، و رمان‌های کارآگاهی است. کارآگاه هاردبویلد بر اساس ویژگی‌های شاخص و گاه متمایز از کارآگاه کلاسیک به ساختار نحوی خاصی دست می‌یابد. کارآگاه خصوصی هاردبویلد برخلاف همتای کلاسیکش که تلاش می‌کند به مقابله با هرج‌ومرج ناشی از جنایت بپردازد و با بازسازی جنایت، شناسایی جانی و تحلیل سرنخ‌های فیزیکی و مشاهده ذات بشری، جامعه را به نظم و تعادل پیشین بازگرداند، واسطه‌ای بین دنیای پرهرج‌ومرج تبهکاری و سامان نظم اجتماعی است. هرچند، او به هیچ‌یک از این دو سامان تعلق ندارد و نظام ارزشی و قاعده رفتاری خاص خودش را دارد. سهم او تنهایی و محرومیت از مواهب جامعه مانند ازدواج و خانواده است. کارآگاه خصوصی در دنیای کابوس‌وار جانیان و قانون درگیر می‌شود، جایزالخطاست و حتی گاه از مرزهای اخلاقی گذر می‌کند. این قهرمان مذکر فردگرا با تناقضات مستتر در محیط اجتماعی‌اش آشناست. این نمونه حاکی از جای‌گیری و دگرگونی عناصر معنایی در ساختار نحوی جدید است. بدون تردید، رویکرد پیشنهادی آلتمن را می‌توان با سایر نظریه‌های مرتبط با تکوین ژانری ترکیب کرد و شکل‌گیری زیرژانرهای گوناگون ژانر کارآگاهی (کارآگاه کلاسیک، انتقالی، هاردبویلد، کارآگاه پلیس، کارآگاه جرم‌شناس) را در برهه‌ای گوناگون تاریخی بررسی کرد.

علاوه بر زمینه زیبایی‌شناسی، این رویکرد در زمینه کارکردهای ژانری نیز کاربرد دارد. آلتمن معتقد است با استناد به این رویکرد می‌توان روش‌شناسی مناسبی برای حل تناقض‌های رویکردهای آیینی و ایدئولوژیک فراهم کرد. ژانر هنگامی شکل می‌گیرد که دیدگاه‌های ایدئولوژیک و آیینی هم‌راستا می‌شوند و مذاکره‌ای بین مخاطب و هالیوود و زمینه مشترکی بین امر ایدئولوژیک و آیینی شکل می‌گیرد. آلتمن معتقد است که موفقیت ژانرها ناشی از پیوند گرایش‌های ایدئولوژیک تولیدکنندگان و انتظارات فرهنگی تماشاگران است. همپوشانی خواسته‌های ضروری جریان غالب و گرایش‌های اجتماعی (تعادل معنایی-نحوی) چارچوب ایدئولوژیک را پنهان می‌کند. قرائت‌های دوگانه از ژانرها ناشی از ماهیت دوسویه این رابطه و قراردادهای نسبتاً ثابت ژانری است. «بیشتر ژانرها دوره‌ای از انطباق را سپری می‌کنند که میل و خواست مردم با اولویت‌های هالیوود هماهنگ می‌شود و برعکس» (Altman, 1999: 223).

ارزش‌های آیینی با ارزش‌های ایدئولوژیک جریان غالب همساز می‌شود. نحوی خاص با نظمی منطقی به زمینه معین معنایی پیوند می‌خورد و میل و خواست مخاطب با ملاحظات استودیو تطبیق پیدا می‌کند تا ژانر بازتاب آرمان مخاطب و درعین‌حال دفاعیه‌ای از جریان غالب جلوه کند. (۱۲)

نتیجه‌گیری

تنوع نظریه‌های مورد بررسی در این پژوهش حاکی از پویندگی و زایندگی مطالعات ژانری است. ظرفیت‌ها و چالش‌های نظریه‌ها یا پارادایم‌های زیبایی‌شناختی و کارکردی گوناگون ژانر سینمایی حاکی از لزوم اتخاذ دیدگاهی انتقادی، و نگرشی نسبیت‌گرا و تکثرگرا در این حوزه مطالعاتی است. نظریه اجماع فرهنگی تودور می‌تواند نقطه شروع مناسبی برای اجتناب از مشکلات رایج در نقد برای شناسایی و ارزیابی ژانرها باشد. هرچند برای دستیابی به معیارهای دقیق و علمی و جزییات بیشتر باید به نظریه‌ای تکیه کرد که سایر نظریه‌ها را نیز دربربگیرد. نظریه معنایی/ نحوی آلتمن، به‌رغم برخی ایرادات، از انعطاف‌پذیری کافی برای شمول سایر نظریه‌ها برخوردار است. این نظریه بر اهمیت تاریخ، شناسایی ناهمگنی، امکان تفاوت، تنوع و تغییر تاکید می‌کند. با استناد به این نظریه می‌توان هر سه

حوزه مطالعاتی ژانر سینمایی (چیستی، تکامل و کارکردها) را بررسی کرد. از سوی دیگر، می‌توان سایر نظریه‌های پیشنهادی در هر سه حوزه مطالعاتی را، با توجه به تناقض‌ها و ظرفیت‌هایشان، به‌کار گرفت. اتخاذ دیدگاه تکثرگرا درباره ژانرها، لزوم بازنگری در تعاریف و ابعاد زیبایی‌شناختی و کارکردی ژانرها را ایجاب می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) پیشینه شمایل‌شناسی به تلاش اِروین پانوفسکی برای سه بررسی سطح شناسایی و توصیف نقش‌مایه، شناسایی و توصیف انگاره، و تفسیر این انگاره در نقاشی‌های رنسانس بازمی‌گردد.

(۲) Christian Metz، متز در کتاب *زبان و سینما*، با اشاره به سه مرحله نقیضه، منازعه و ساخت‌شکنی در وسترن‌ها نتیجه می‌گیرد که در همه این مراحل، فیلم‌ها همچنان ماهیت، جوهره یا هویت ژانری وسترن را حفظ می‌کنند.

(۳) Henri Focillon، در کتاب *حیات فرم‌ها در هنر*، چهار مرحله آزمایشگری، کلاسیک، احیاء و باروک را به‌عنوان طرحواره بازه حیات فرم‌های فرهنگی پیشنهاد می‌دهد.

(۴) لنگفورد مرحله پسامدرن یا «شکل بازیگوشانه‌ای از خودارجاعی و تخلخل ژانری... تزریق عناصر بی‌هنگام و نابه‌جا به فضاهای تاریخی... تأکید بر گوناگونی نژادی» را به چهار مرحله شاتز می‌افزاید (لنگفورد، ۱۳۹۲: ۶۳).

(۵) برای مثال، سربازان در ژانر جنگی با کشمکش‌های متعدد فیزیکی و روانی روبه‌رویند. همچنین، بسته به دوره‌های زمانی گوناگون و زیرژانرهایی مانند فرار اسرای جنگی، جوخه اعزام‌شده به ماموریت، ملودرام‌های پشت‌جبهه‌ای و غیره، یا وضعیت‌های پیوندی گوناگون مناسبات پیچیده‌تری ظاهر می‌شود. در سایر ژانرها و وضعیت‌های پیوندی نیز روایت‌ها، شخصیت‌ها و کارکردها پیچیده و چندوجهی هستند.

(۶) از نگاه آلتمن تقاطع‌های تکرارشونده فیلم‌های ژانری محل منازعه مرزشکنی‌های فرهنگی و ارزش‌های فرهنگی و شامل دو مسیر متضادند که هریک نوع متفاوتی از لذت را به تماشاگر عرضه می‌کند (Altman, 1999: 145). لذت مستمر تماشاگران از مذاکره مناسب با تقاطع‌های هنجارگریز (لذت ژانری) و هنجارمند (ارزش‌های فرهنگی) حاصل می‌شود.

(۷) ریک آلتمن با تکیه بر مفهوم اجتماعات خیالی بندیکت اندرسن، این اصطلاح را وضع کرده است. مخاطبانی که تمایل دارند لذت‌های ژانری مشابهی را تجربه کنند، مانند منظومه‌های سیارات یا ستارگان در آسمان، اجتماعی خیالی را شکل می‌دهند و به نحوی غیرمستقیم با پیگیری فیلم‌های ژانری محبوبشان به گزینش دست می‌زنند و با سایر اعضای این اجتماع گسترده‌تر ژانری تماس برقرار می‌کنند.

(۸) تناقض‌هایی مانند گنجاندن یک فیلم «در دسته‌ای خاص از مجموعه‌ای فراگیر» و همزمان حذف آن از «همان مجموعه»، تردید درباره جایگاه نسبی نظریه و تاریخ در مطالعات ژانر و تأثیر نشانه‌شناسی و دور زدن تاریخ، و نهایتاً تناقض ظاهری و ظاهراً لاینحل رویکرد آیینی و ایدئولوژیک (Altman, 1999: 221).

(۹) آلتمن در توضیح بیشتر تمایز بین معنا و نحو به تمایز بین معنای اولیه (زبانی) و معنای ثانویه (متنی) اجزای سازنده متن اشاره می‌کند.

(۱۰) به نظر می‌رسد الگوی پیشنهادی آلتمن درباره روند ساخت ژانرها نیز در راستای رویکرد معنایی/ نحوی پیشنهادی اوست. روند شکل‌گیری ژانرها الگویی شبیه صفت‌ها و اسم‌ها دارد و «فیلم‌های ژانری پس از تشخیص و تخصیص عمومی ژانر از طریق کسرشدن تولید می‌شوند» (Altman, 1999: 53) بسیاری از ژانرها در ابتدا حالت وصفی داشته‌اند اما به‌تدریج با فرایند کسرشدن رده‌های جدیدی شکل گرفته است.

(۱۱) hard-boiled، از نظر لغوی به‌معنای تخم‌مرغ سفت‌پز شده است، کنایه از شخصیت‌های چغر، سرسخت و خشن مانند فیلیپ مارلو، سم اسپید، مایک همر و دیگران.

(۱۲) به نظر می‌رسد آلتمن در اینجا بر مفهوم هژمونی یا سلطه ایدئولوژیک از آنتونیو گرامشی تکیه می‌کند. بر اساس این دیدگاه، طبقه حاکم با استفاده از نهادهایی مانند رسانه‌های جمعی، کلیسا، مدرسه و خانواده به مصالحه و کسب رضایت طبقات دیگر دست می‌زند. طبقات فرودست به‌راحتی سلطه حاکم را نمی‌پذیرند و تدابیری مقاومتی در برابر سلطه اتخاذ می‌کنند. آن‌ها «نوعی آگاهی دوگانه دارند. آن‌ها باورهای متضاد یا ناهمساز دارند، که یکی در سلطه ریشه دارد و دیگری در تجربه زندگی روزمره» (ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۷: ۲۹۲).

منابع

- ادگار، اندرو و سج ویک، پیتر (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی* (مهران مهاجر، محمد نبوی، مترجم). تهران: آگاه.

-تودور، اندرو (۱۳۶۹). *گونه سینمایی* (مترجم فواد نجف‌زاده). فصلنامه فارابی، بهار و تابستان ۱۳۶۹، شماره ۶ و ۷، ص‌ص. ۱۳۸-۱۴۹.

- روحانی، سید علی؛ موسوی، وحیداله (۱۳۹۹). *پیوندسازی ژانری، امر هنجارمند و هنجارگریز فرهنگی در سینمای کمدی ایران (موردکاوی فیلم‌های پرفروش کمدی در بازه زمانی ۱۳۶۲-۱۳۹۲)*. فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ‌ـارتباطات. دوره ۲۱، شماره ۴۹ - شماره پیاپی ۸۱ بهار ۱۳۹۹. ص‌ص. ۲۲۶-۲۰۷.

- شاتز، توماس (۱۳۷۳). *تازه‌هایی در گونه‌های فیلم* (فواد نجف‌زاده خوئی، مترجم). فصلنامه فارابی، بهار و تابستان ۱۳۷۳، شماره ۲۲ و ۲۳، ص‌ص. ۱۹۳-۱۷۸.

- صفورا، محمدعلی؛ صلح کننده، مریم (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی*

ویژگی‌ها و ابعاد نظریه مؤلف و نظریه ژانر فیلم. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۵، شماره ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص‌ص. ۴۸-۳۳.
- لنگفورد، بری (۱۳۹۲). *ژانر فیلم از کلاسیک تا پساکلاسیک* (حسام‌الدین موسوی، مترجم). تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
- موان، رافائل (۱۳۹۳). *ژانرهای سینمایی* (علی عامری‌مهابادی، مترجم). تهران: انتشارات مینوی خرد.
- هس‌رایت، جودیت (۱۳۶۹). *فیلم‌های گونه‌ای و وضعیت کنونی* (فواد نجف‌زاده خویی، مترجم). فصلنامه فارابی، بهار و تابستان ۱۳۷۳، شماره ۲۲ و ۲۳، ص‌ص.۱۹۳-۱۷۸.
- موسوی، وحیداله؛ پوررضاییان، مهدی؛ شهبا، محمد؛ روحانی، علی (۱۳۹۸). *سبک و ژانر در سینمای هنری ایران (موردکاوی فیلم‌های خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان و مرثیه)*. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۱۰، شماره ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ص‌ص. ۹۹-۸۳.

-Altman, Rick (1999), *Film/Genre*. BFI, London
-Buscombe, Edward (2012). *The Idea of Genre. in the American Cinem.* In *Film Genre Reader IV* (Ed. Barry Keith Grant). (4th ed.). Austin: University of Texas.
- Carroll, Noel (2009). *On Criticism*. Routledge.
-Cawelti, J. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press.
-Collins, Richard (1976). *Genre: A reply to Ed Buscombe*. In *Movies & Methods* (Ed. Bill Nichols), University of California Press.
- Colman, Felicity (2014). *Film Theory: Creating a Cinematic Grammar*. Wallflower Press.
-Culler, Jonathan (1975*). Structuralist poetics: structuralism, linguistics, and the study of literature*. Thaca, N.Y.: Cornell University Press.
-Gallagher, T. (2012). *Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western. In Film Genre Reader IV* (Ed. Barry Keith Grant). (4th ed.). Austin: University of Texas.
-Grant, Barry Keith (2007a). *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
-Grant, Barry Keith (2007b). *Genre*. In *Schirmer Encyclopedia of Film* (Ed. Barry Keith Grant). Vol. 3. New York: Schirmer Reference/Thomson Gale. pp.185-194.
-Jameson, F. (1982). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca NY, Cornell
-Maltby, R. (1995). *Hollywood Cinema: An Introductio*. Oxford: Blackwell.
-Moine, Raphaelle (2008). *Cinema Genre* (Alistair Fox & Hilary Radner Trans.). Malden: Blackwell.
-Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge, London and New York.
-Ryall, Tom (1970). *The Notion of Genre*. *Screen* 11: 2. pp. 22–32.
-Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Random House.
-Sobchack, Thomas (2012). *Genre Film: A Classical Experience*. In *Film Genre Reader IV* (Ed. Barry Keith Grant). (4th ed.). Austin: University of Texas.
-Williams, Alan (1984). *Is a Radical Genre Criticism Possible?.* Quarterly Review of Film Studies 9: 2. Pp. 121–125.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی