رویکردی معنایی / نحوی به ژانر فیلم

ریک آلتمن
ترجمهٔ فرهاد ساسانی

ژانر چیست؟ کدام فیلم‌ها، فیلم‌های ژانری هستند؟ چطور می‌فهمیم که به کدام ژانر تعلق دارند؟ با اینکه این پرسش‌ها اساسی به نظر می‌رسند، تقریباً هیچ وقت در حوزهٔ مطالعات سینمایی آنها رانمی‌پرسند، چه رسد به اینکه به آنها پاسخ دهند. منتقدان ژانر، که در دنیای ظاهراً صاف و سادهٔ فیلم‌های کلاسیک هالیوود بیش از همه احساس راحتی کرده‌اند، نیاز چندانی به تأمل و تعمق در مورد مبانی کارشان حس نکرده‌اند. همه چیز کاملاً روشن به نظر می‌رسد. عمل‌گرایان آمریکایی می‌پرسند: وقتی هیچ مشکلی وجود ندارد که حلش کنیم، چرا به خود زحمت دهیم و نظریه‌پردازی کنیم؟ وقتی ژانری رامی‌بینیم، همه آن را می‌شناسیم. سری را که درد نمی‌کند دستمال نمی‌بندند. بر اساس این دیدگاه، فقط در زمان بعیدی باید به سراغ نظریهٔ ژانر رفت که منتقدان دانای ژانر در مورد موضوعات پایه اختلاف‌نظر داشته باشند. آن وقت وظیفهٔ نظریه‌پرداز حکم‌کردن میان رویکردهای مغایر است، البته نه با نفی دیدگاه‌های ناخوشایند، بلکه با ساختن الگویی که رابطهٔ بین ادعاهای منتقدان مختلف و نقششان را درون یک بافت فرهنگی گسترده‌تر نشان دهد.

حتی در این نگاه عمل‌گرایانهٔ محدود نیز که بر اساس آن باید به هر قیمتی شده از نظریه اجتناب کرد، به هر حال زمان رفتن به سراغ نظریه به ما بستگی ندارد. وقتی زنگ ساعت سیزده به صدا درآمد، بهتر است نظریه‌پردازان را صدا بزنیم. هر چه نقد ژانر بیشتری خواندم، در انتخاب یا دامنهٔ اصطلاحات اساسی نقد تردید بیشتری دیدم. اغلب وقتی در واژگان یک منتقد با دودلی برمی‌خوریم، وقتی مطالعات دو یا چند منتقد را با هم مقایسه می‌کنیم، به تناقضی آشکار می‌رسیم.

حال اگر صرفاً مسئلهٔ این تناقض‌ها باشد، مشکلی نیست. اما برعکس، فکر می‌کنم اینها مسائلی گذرا نیست که به مجرد اینکه اطلاعات بیشتری یا تحلیل‌گران بهتری پیدا کنیم، رفع شوند. بلکه این تردیدها نمایانگر ضعف ساختاری تعابیر کنونی ژانر است. گویی این تناقض‌ها به‌طور خاص ارزش دستمال به سربستن را داشته باشند.

وقتی مجموعه‌ای از ژانرها را مشخص کردیم، معمولاً تمایل پیدا می‌کنیم که فوراً دو کار را انجام دهیم، و در نتیجه دو گروه جانشین از متن‌ها را در نظر گیریم که هر یک با یک تعبیر متفاوت از آن مجموعه مطابقت داشته باشد. از یک سو، فهرستی حجیم از متن‌هایی داریم که با تعریف حشوگونهٔ سادهٔ ژانر مطابقت دارند (مثلاً وسترن = فیلمی که در غرب آمریکا اتفاق می‌افتد، یا موزیکال = فیلمی با موسیقی حکایت کننده). این فهرستِ جامع فهرستی است که دائرةالمعارف‌های عمومی یا فهرست‌نامه‌ها آن را جداگانه می‌آورند. از سوی دیگر، منتقدان، نظریه‌پردازان و داورانِ سلیقه‌ای دیگری را پیدا می‌کنیم که به قاعدهٔ آشنایی می‌چسبند که ارتباط چندانی با این تعریف گسترده و حشوگونه ندارد. در اینجا، همان فیلم‌ها را بارها و بارها ذکر می‌کنند، البته نه فقط به خاطر اینکه معروف‌اند یا خوش ساخت‌اند، بلکه به خاطر اینکه به نظر می‌رسد به‌گونه‌ای کامل‌تر و وفادارانه‌تر از فیلم‌های ظاهراً حاشیه‌ای نمایانگر آن ژانر هستند. این فهرستِ مانع از فیلم‌ها عموماً نه در بافت یک لغتنامه بلکه در عوض در ارتباط با تلاش برای رسیدن به معنی یا ساختار کلی یک ژانر یافت می‌شوند. می‌توان جایگاه نسبی این رویکردهای جانشین به ایجاد مجموعه‌ای عام از ژانرها را به راحتی از مکالمهٔ نوعیِ زیر درک کرد:

منظورم اینه که با فیلم الویس پریسلی چی کار می‌کنی؟ خیلی نمی‌تونی اونارو موزیکال به حساب بیاری.

چرا نمی‌تونم؟ پُرند از آواز و داستانی پیدا کرده‌اند که شماره‌ها را به هم ربط می‌ده، درسته؟

آره، فکر می‌کنم. حدس می‌زنم مجبوری تعطیلات در آکاپولکو رو یک موزیکال به حساب بیاری، ولی مطمئناً آواز در باران دیگه یه موزیکال واقعی‌یه.

چه‌وقت یک موزیکال یک موزیکال نیست؟ وقتی الویس پریسلی در آن باشد؟ چیزی که ممکن است در وهلهٔ اول فقط تردید در مورد بخشی از جامعهٔ منتقدان به نظر رسد، حال تناقضی آشکار به نظر می‌آید. چون دو تعبیر متفاوت از این مجموعهٔ عام در عرصهٔ نقد وجود دارد، دقیقاً این امکان هست که یک فیلم در یک دستهٔ خاص از مجموعهٔ عام قرار گیرد و همزمان از همان مجموعه حذف شود.

تردید دوم مربوط به جایگاه نسبی نظریه و تاریخ در مطالعات ژانر است. پیش از ورود نشانه‌شناسی، عنوان‌ها و تعریف‌های عام را تا حد زیادی از خود این صنعت می‌گرفتند؛ از این‌رو چیزی که نظریهٔ عامِ کوچک بود با تحلیل تاریخی اشتباه گرفته می‌شد. با تأثیر شدید نشانه‌شناسی بر نظریهٔ ژانر طی دو دههٔ گذشته [دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰]، واژگان نقدِ خودآگاهانه را به شکلی نظام‌مند به واژگان کار بر که اکنون مورد تردید است ترجیح داده‌اند. اما سهم پراپ، لوی استروس، فرای و تودوروف در مطالعات ژانر، به دلیل جایگاه ویژهٔ مطالعهٔ ژانر در برنامهٔ نشانه‌شناسی، به یک اندازه مؤثر نبوده است. اگر منتقدان ساختارگرا به شکلی نظام‌مند موضوع تحلیلشان را

گروه‌های بزرگی از متن‌های عامه‌پسند در نظر می‌گرفتند، به این منظور بود که نقصی اساسی را در فهم نشانه‌شناختی از تحلیل متنی بپوشانند. در این زمان، یکی از چشمگیرترین جنبه‌های نظریهٔ سوسور در مورد زبان تأکید او بر ناتوانی یک فرد به تنهایی در ایجاد تغییر درون آن زبان است. از این رو ثبات جامعهٔ زبانی توجیهی است برای رویکرد اساساً همزمانی سوسور به زبان. وقتی نشانه‌شناسان ادبی این الگوی زبانی را در مورد مسائل تحلیل متن به کار بستند، هیچ‌وقت کاملاً به تعبیر جامعهٔ تفسیری که از جامعهٔ زبانی سوسور مستفاد می‌شد نپرداختند. نخستین نشانه‌شناسان که روایت (narrattive) را به روایت‌گویی (narration)، نظام را به فرآیند، و تاریخ را به گفتمان (discours) ترجیح می‌دادند، سرشان به سنگ محدودیت‌ها و تناقضاتی خورد که در نهایت نشانه‌شناسی دوم فرآیندمدارتر را به وجود آورد. باید در این شرایط به تلاش‌های قطعاً همزمانی پراپ، لوی استروس، تودوروف و بسیاری دیگر از تحلیلگرانِ تأثیرگذار ژانر نگاه کنیم[1]. این نظریه‌پردازان که نمی‌خواستند نظام‌هایشان را با تعبیر تاریخی جامعهٔ زبانی تعدیل کنند، در عوض بافت عام را جایگزین جامعهٔ زبانی کردند، چنان‌که گویی وزنهٔ متن‌های «مشابه» متعدد آن‌قدر سنگین بود که معنای یک متن را مستقل از مخاطب خاص آن در نظر می‌گرفتند. تحلیل نشانه‌شناختی ژانر که اصلاً نسبت به تاریخ حساسیت ندارد، بنا به تعریف و از آغاز تاریخ را دور زده است. نشانه‌شناسان دههٔ شصت و اوایل هفتاد با در نظر گرفتن ژانرها به عنوان سازه‌هایی خنثی، چشم ما را در برابر قدرت گفتمانی شکل‌گیری ژانرها بستند. چون ژانر را جامعهٔ تفسیری در نظر می‌گرفتند، نمی‌توانستند نقش مهم ژانرها را در تأثیرگذاری بر جامعهٔ تفسیری درک کنند. منتقدان ساختارگرا به جای تأمل آشکار بر شیوهٔ استفادهٔ هالیوود از ژانرهایش برای دورزدنِ روند تفسیر عادی، اشتباه کرده و معلول ایدئولوژیکی هالیوود را به جای علت غیرتاریخیِ طبیعی گرفتند.

با ژانرها همیشه چنان برخورد کرده‌اند ـ و همچنان می‌کنند ـ که انگار از سر زئوس به صورت کاملاً شکفته بیرون می‌جهند. از این‌رو تعجبی ندارد که ببینیم حتی پیشرفته‌ترین نظریه‌های کنونی ژانر، یعنی آنهایی که متن‌های عام را به مثابهٔ تعامل بین یک نظام تولیدی خاص و یک مخاطب معین می‌دانند نیز هنوز به تعبیری از ژانر اعتقاد دارند که اساساً ماهیتش غیر تاریخی است.[2] اما هر چه پژوهشگران بیشتری طیف کامل‌تری از ژانرهای هالیوود را می‌شناسند، درمی‌یابیم که ژانرها اصلاً همگنی‌ای را که این رویکرد همزمانی مطرح می‌کند، نشان نمی‌دهند. ممکن است بتوان یک ژانر هالیوودی را با تغییری اندک از رسانه‌ای دیگر قرض گرفت، اما ژانر دومی ممکن است آهسته‌آهسته رشد کند، پیوسته تغییر کند و پیش از قرار گرفتن در یک الگوی آشنا سر برآورد؛ حال آنکه ممکن است ژانر سومی از مجموعهٔ گسترده‌ای از الگوها بگذرد، به شکلی که نتوان هیچ‌یک از آنها را در آن ژانر غالب دانست. مادامی که ژانرهای هالیوود را مقوله‌هایی افلاطونی در نظر گیریم که بیرون از جریان زمان وجود دارند، غیرممکن است بتوانیم نظریهٔ ژانر را که همیشه بی زمانی ساختاری خاصی را بدیهی فرض کرده است، با تاریخ ژانر که به تاریخ‌نگاری رشد، عملکرد و ناپدید شدن همان ساختار توجه نشان داده است، آشتی دهیم.

تناقض سوم بزرگتر می‌نماید، زیرا دو مسیر کلی‌ای را در برمی‌گیرد که نقد ژانر به‌طور کلی طی یک یا دو دههٔ گذشته طی کرده است. به پیروی از لوی استروس، شمار زیادی از منتقدان در

طول دههٔ هفتاد نگاه خود به ویژگی‌های اسطوره‌ای ژانرهای هالیوودی و از این‌رو به رابطهٔ آیینیِ مخاطب با فیلم ژانری معطوف داشتند. میل صنعت فیلم به خوشنود کردن و نیازش به جذب مصرف‌کنندگان را سازوکاری می‌دیدند که به وسیلهٔ آن تماشاگران واقعاً قادر می‌شدند نوع فیلم‌هایی را که می‌خواستند ببینند مشخص کنند. مخاطب با انتخاب فیلم‌هایی که طرفدارشان بود، ارجحیت‌ها و باورهایش را فاش می‌ساخت و از این‌رو، استودیوهای هالیوود را وامی‌داشت فیلم‌هایی تولید کنند که نمایانگر خواست و میل او باشد. از این‌رو مشارکت در تجربهٔ فیلم ژانری انتظارات و میل‌های تماشاگر را تقویت می‌کند. فیلم دیدن که صرفاً به سرگرمی محدود نمی‌شود، رضایتی را به همراه دارد. این رویکرد آیینی که بیش از همه جان کاولتی طرفدار آن است، همچنین در کتاب‌های لئو برادی، فرانک مک کانل، مایکل وود، ویل رایت و تامی شاتز نیز مشاهده می‌شود.[۳] نه تنها شایسته است که میزان همذات‌پنداریِ نوعیِ مخاطبان فیلم ژانریِ آمریکایی را توضیح دهیم، بلکه باعث می‌شود روایت‌های فیلم ژانری را درون بافت تقریباً گسترده‌تر تحلیل روایی قرار دهیم.

اما جالب است که رویکرد آیینی مؤلف نهایی را مخاطب می‌داند، در حالی که بر اساس آن، استودیوها صرفاً در ازای بهای خاصی به ارادهٔ ملی خدمت می‌کنند، که این رویکرد ایدئولوژیکی مشابهی است که نشان می‌دهد مخاطبان چطور بازیچهٔ کاسبی و منافع سیاسی هالیوود می‌شوند. این دیدگاه که با کایه دو سینما آغاز شد و به سرعت به اسکرین، جامپ کات و شمار روزافزونی از نشریات دیگر کشانده شده، اخیراً دست در دست نقد عمومی‌تری از رسانه‌های گروهی گذاشته که مکتب فرانکفورت ارائه داده است. اگر به این ترتیب به ژانرها نگاه کنیم، صرفاً ساختارهای تعمیم‌یافتهٔ مشخصی هستند که گفتمان هالیوود از طریق آنها جریان پیدا می‌کند. رویکرد آیینی به لوی استروس وفادار می‌ماند و بر نظام‌های روایی تأکید می‌کند، در حالی که رویکرد ایدئولوژیکی بیشتر به ملاحظات گفتمانی توجه دارد و بر مسائل بازنمایی و همذات‌پنداری که پیشتر کنارگذاشته شده بود تأکید می‌ورزد. ما اگر کمی مسئله را ساده کنیم، می‌توانیم بگوییم که هر ژانر منفرد را یک گونهٔ خاص از دروغ توصیف می‌کند؛ ناحقیقتی که شاخص‌ترین خصیصهٔ آن توانایی‌اش در رفتن در لباس حقیقت است. رویکرد ایدئولوژیکی رویکرد آیینی هالیوود را پاسخ به فشار اجتماعی و در نتیجه بیانگر امیال مخاطب می‌بیند، حال آنکه خود ادعا می‌کند هالیوود از نیرو و سرمایه‌گذاری روانی تماشاگر بهره می‌برد تا مخاطب را به سوی مواضع خودش سوق دهد. این دو بی‌کم‌وکاست مخالف هم‌اند؛ با این حال این استدلال‌ها آشتی‌ناپذیرند و همچنان نمایانگر جالب‌ترین و محکم‌ترین رویکردها به فیلم ژانری هالیوود هستند.

در اینجا سه مسئله داریم که آنها را محدود به یک مکتب یا نقد منفرد یا ژانر منفرد در نظر نمی‌گیرم، بلکه آن در همهٔ حوزه‌های عمدهٔ تحلیل کنونی ژانر حس می‌شوند. در تقریباً همهٔ استدلال‌ها دربارهٔ نقایص یک مجموعهٔ عام، تقابل یک فهرست جامع با یک حکم مانع خود را نشان می‌دهد. هر جا بحث ژانرها باشد، ملاحظات متفاوت نظریه‌پردازان و تاریخ‌نگاران بیشتر و بیشتر آشکار می‌شود. حتی زمانی که موضوع فقط محدود به نظریهٔ ژانر است هم نمی‌توان توافق نظری را بین کسانی که کارکرد آیینی برای ژانرهای فیلم قائل می‌شوند و کسانی که طرفدار هدفی ایدئولوژیکی هستند پیدا کرد. ما نومیدانه حس می‌کنیم به نظریه‌ای نیاز داریم که بدون نفی هیچ

کدام از این موضع‌گیری‌های پرطرفدار، شرایط زیربنایی وجودشان را توضیح دهد و در نتیجه راه را برای روش‌شناسی انتقادی‌ای که دربرگیرندهٔ تناقضات ذاتی‌شان است و در واقع بر اساس آنها شکوفا می‌شوند، هموار سازد. اگر از نقد پساساختارگرایانه چیزی یاد گرفته باشیم، این را یاد گرفته‌ایم که از تناقض‌های منطقی نترسیم بلکه در عوض به انرژی خارق‌العاده حاصل از بازی نیروهای متناقض درون یک حوزه احترام بگذاریم. چیزی که اکنون به آن احتیاج داریم راهبرد انتقادی جدیدی است که به ما این قدرت را بدهد که همزمان هم تنش‌های موجود در نقد عام کنونی را بشناسیم و هم از آن بهره‌برداری کنیم.

منتقدان در ارزیابی نظریه‌های ژانر اغلب، آنها را طبق برجسته‌ترین ویژگی‌های یک نظریهٔ خاص یا نوع فعالیتی که بیشترین توجه خود را به آن معطوف می‌دارند، نام‌گذاری می‌کنند. از این رو پل هرنادی چهار طبقهٔ کلی از نظریهٔ ژانر را باز می‌شناسد: بیانی (expressive)، کاربردشناختی (pragmatic)، ساختاری (structural) و تقلیدی (mimetic). تزوتان تودوروف در مقدمهٔ بی‌نهایت تأثیرگذار خود بر خیالی‌ها [فانتسیک‌ها]، ژانرهای تاریخی را در تقابل با ژانرهای نظری، و نیز ژانرهای ابتدایی را در تقابل با معادل‌های پیچیده‌ترشان قرار می‌دهد. افراد دیگری مانند فردریک جیمسون در تمایز گذاشتن بین رویکردهای معنی‌شناختی و نحوی به ژانر، از تودوروف و نشانه‌شناسان فرانسوی پیروی کرده‌اند.[۴] در مورد مرز دقیق جداکنندهٔ دیدگاه‌های معنایی از نحوی توافق نظر کلی وجود ندارد، در حالی که در کل می‌توانیم بین تعریف‌های عام که به فهرستی از خصیصه‌ها، نگرش‌ها، شخصیت‌ها، نماها، محل‌های فیلم‌برداری [لوکیشن‌ها]، مجموعه‌های مشترک و نظیر آنها بستگی دارند ـ و از این‌رو بر عناصر معنایی‌ای تأکید می‌کنند که ژانر را می‌سازند ـ و تعریف‌هایی که در عوض با برخی روابط سازندهٔ بین عناصر نامعین و متغیر بازی می‌کنند ـ روابطی که شاید بتوان آنها را نحو بنیادین ژانر نامید ـ تمایز قائل شویم. از این‌رو رویکرد معنایی بر اجزای سازندهٔ ژانر تأکید می‌کند، حال آنکه دیدگاه نحوی به ساختارهایی توجه می‌کند که این اجزای سازنده در آنها آرایش می‌یابند.

تفاوت بین تعریف‌های معنایی و نحوی شاید در آشکارترین شکل خود در رویکردهای آشنا در قبال ژانر وسترن مشخص باشد. ژان میتری نمونهٔ روشنی از مشترک‌ترین تعریف را در اختیار ما قرار داده است.

میتری می‌گوید وسترن فیلمی است که «کنش آن که در غرب آمریکا اتفاق می‌افتد، که همگام با فضا، ارزش‌ها و تناقض‌های زیستن در غرب دور بین سال‌های ۱۸۴۰ و ۱۹۰۰ است». تعریف تقریباً حشوگونهٔ میتری بر پایهٔ حضور یا غیبت عناصری که به راحتی بتوان آنها را تشخیص داد، تلویحاً به معنای یک مجموعهٔ عام گستردهٔ نامتمایز است. فهرست مفصل‌تر مارک وُرنه به ملاحظات سینمایی بیشتر توجه نشان می‌دهد، با این حال در کل از همان الگوی معنایی پیروی می‌کند. ورنه فضای کلی را طرح می‌کند («تأکید بر عناصر پایه مانند زمین، خاک، آب و چرم»)، شخصیت‌های قالبی (کابوی خشن / ملایم، کلانتر تنها، سرخ‌پوست وفادار یا خائن و زن قوی اما لطیف) و نیز عناصر فنی (کاربرد نماهای تعقیبی یا جرثقیلی. راه‌حل کاملاً متفاوتی را جیم کیتسس پیشنهاد کرده است که نه تنها بر واژگان وسترن بلکه بر روابط پیونددهندهٔ عناصر واژگانی تأکید می‌ورزد. از نظر کیتسس، وسترن از تقابل بین غرب به مثابهٔ باغ و بیابان (بین فرهنگ و

طبیعت، جامعه و فرد، و آینده و گذشته) شکل می‌گیرد. از این‌رو واژگان وسترن را این رابطهٔ نحوی ایجاد می‌کند، نه چیزی دیگر. جان کاولتی می‌کوشد وسترن را به شیوه‌ای مشابه نظام‌مند کند: وسترن همیشه روی یک مرز یا نزدیک آن قرار می‌گیرد؛ جایی که انسان با جفت نامتمدنش روبه‌رو می‌شود. بنابراین، وسترن در مرز بین دو سرزمین، بین دو دوره، و با یک قهرمان که بین دو نظام ارزشی درگیر می‌ماند (زیرا اخلاقیات خودش را با مهارت‌های یاغیانه ترکیب می‌کند) اتفاق می‌افتد.[5]

حال اتفاقاً ممکن است به ویژگی‌های متفاوت مرتبط با این رویکرد بر بخوریم. رویکرد معنایی قدرت توضیحی اندکی دارد، اما می‌توان آن را در مورد تعداد بیشتری از فیلم‌ها به کار بست. برعکس، رویکرد نحوی به نوبهٔ خود بیشتر قابلیت جداکردن ساختارهای معنادار خاص یک ژانر را دارد. این امکان ظاهراً تحلیلگر ژانر را سرگردان می‌کند: دیدگاه معنایی را انتخاب کند و قدرت توضیحی را از دست بدهد، یا رویکرد نحوی را انتخاب کند و کاربرد گسترده را نداشته باشد. در گونهٔ وسترن، مسئلهٔ به اصطلاح «وسترن پنسیلوانیایی» در اینجا آموزنده است. از نظر اکثر ناظران، کاملاً روشن است که فیلم‌هایی مانند بلند و پهن و خوشگل (مامولیان، ۱۹۳۷)، طبل‌ها در امتداد موهاک (فورد، ۱۹۳۹) و تسخیر نشده (دمیل، ۱۹۴۷) قرابت‌هایی قطعی با وسترن دارند. این فیلم‌ها با به کارگیری شخصیت‌های آشنا در روابطی مشابه، یعنی همتاهای خودشان در غرب می‌سی‌سی‌پی، پیرنگ‌هایی داستانی می‌سازند و ساختاری حاشیه‌ای ایجاد می‌کنند که معلوم است از درون رمان‌ها و فیلم‌های غربی گرفته شده است. ولی این کار را در پنسیلوانیا و در قرنی نادرست انجام می‌دهند. آیا این فیلم‌ها وسترن‌اند چون دارای نحو صدها فیلمی هستند که آنها را وسترن می‌نامیم؟ یا آیا وسترن نیستند چون با تعریف ژان میتری تطابق ندارند؟

در واقع «وسترن پنسیلوانیا» (مانند گونه‌های شهری، اسپاگتی و علمی ـ تخیلی) سرگردانی را نشان می‌دهند، فقط به این خاطر که منتقدان بر رد یک نوع تعریف و رویکرد و قبول تعریف و رویکردی دیگر تأکید دارند. رویکردهای معنایی و نحوی به ژانر به عنوان یک قاعده، علی‌رغم نام‌هایشان بیانگر آن هستند که مکمل یکدیگرند، و به صورت مجزا پیشنهاد، تحلیل و ارزیابی شده‌اند و گسترش یافته‌اند. در واقع، بسیاری از استدلال‌ها در مورد مسائل عام تنها زمانی مطرح شده است که نظریه‌پردازان معنایی و نحوی صرفاً از یکدیگر گفته‌اند و گذشته‌اند بدون آنکه از جهت‌گیری متفاوت طرف دیگر آگاه باشند. من معتقدم این دو مقوله از تحلیل عام مکمل یکدیگرند و می‌توان آن دو را با هم ترکیب کرد و در واقع به برخی از مهم‌ترین پرسش‌های مطالعهٔ ژانر تنها زمانی می‌توان پاسخ داد که این دو با هم ترکیب شوند. خلاصه اینکه یک رویکرد معنایی / نحوی را برای مطالعهٔ ژانر پیشنهاد می‌کنم.

حال اجازه دهید به سه تناقضی که پیشتر مشخص کردیم بازگردیم تا ببینیم آیا رویکرد معنایی / نحوی شناخت تازه‌ای فراهم می‌آورد یا خیر. نخست اینکه مجموعهٔ از هم‌گسسته‌ای که مشخص کنندهٔ مطالعهٔ کنونی ژانر است، از یک سو فهرستی است جامع و از سوی دیگر معبدی مانع. اکنون باید کاملاً روشن شده باشد که هر مجموعه‌ای با رویکردی متفاوت به تحلیل و تعریف عام مطابقت دارد. تعریف‌های معنایی حشوگونه که هدفشان کاربرد گسترده است، ژانر بزرگی از متن‌های مشابه به لحاظ معنایی را مطرح می‌کنند، حال آنکه تعریف‌های نحوی که

قصدشان توضیح دادن ژانر است، بر دامنهٔ محدودی از متن‌هایی تأکید می‌کنند که روابط نحوی خاصی را مجاز می‌دانند. پای فشردن بر یکی از این رویکردها و حذف دیگری یعنی بستن یک چشم به روی ماهیت ژومأ دوگانهٔ همهٔ مجموعه‌های عام. در مقابل هر فیلمی که فعالانه در نشان دادن نحو یک ژانر شرکت می‌کند، فیلم‌های متعدد دیگری وجود دارند که بین عناصری که به‌طور سنتی با آن ژانر ارتباط دارند هیچ رابطهٔ خاصی برقرار نمی‌کنند. لازم است دریابیم که همهٔ فیلم‌های ژانری به یک شکل یا به یک اندازه به ژانرشان مربوط نمی‌شوند. به علاوه، رویکردی دوگانه اجازهٔ توصیف خیلی دقیق‌تری از ارتباطات درون ژانری متعددی می‌دهد که نوعاً رویکردهای تک‌انگارانه آن را سرکوب می‌کنند. به راحتی امکان ندارد که سینمای هالیوود را بدون داشتن توضیحی برای فیلم‌های متعددی که از طریق ترکیب نحو یک ژانر با معنی‌شناسی ژانری دیگر ابداع می‌شوند، به‌طور دقیق توصیف کرد. در واقع، تنها زمانی که به مسائل تاریخ ژانر بپردازیم ارزش کامل رویکرد معنایی / نحوی آشکار خواهد شد.

همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم، اکثر نظریه‌پردازان ژانر از الگوی نشانه‌شناختی پیروی کرده‌اند و خود را از تناقض‌های تاریخی دور نگه‌داشته‌اند. حتی در موارد نسبتاً اندکی که به مسائل تاریخ ژانر پرداخته شده است، مثلاً در کارهای متز و رایت برای دوره‌ای کردن وسترن، تاریخ چیزی بیش از توالی ناپیوستهٔ لحظات مجزا که هر لحظه را یک نسخهٔ بنیادین متفاوت از ژانر، یعنی یک الگوی نحوی متفاوتِ مورد نظر آن ژانر مشخص کرده، تعبیر نشده است.[۶] خلاصه اینکه هدف نظریهٔ ژانر تاکنون تقریباً فقط تشریح یک الگوی همزمانی بوده است که به عملکرد نحوی یک ژانر خاص نزدیک می‌شده است. حال کاملاً معلوم است که هیچ ژانر عمده‌ای طی چند دهه از حیات خود بدون تغییر باقی نمی‌ماند. منتقدان برای پوشاندن رسواییِ کاربرد تحلیل همزمانی در مورد یک صورت نوظهور، با ایجاد مقوله‌هایی جدید که برای نفی تعبیر تغییر و بیان هویت دائمی همهٔ ژانرها، بی‌نهایت هوشمندانه عمل کرده‌اند؛ فیلم‌های وسترن و ترسناک را اغلب «کلاسیک» نامیده‌اند، موزیکال را برحسب به اصطلاح «آرمان افلاطونیِ» یکپارچگی تعریف کرده‌اند، مجموعهٔ حساس ملودرام را تا حد زیادی به اقدامات پس از جنگ داگلاس سیرک و وینسنت مینلّی محدود کرده‌اند، و غیره. ما با انداشتن فرضیه‌ای کارآمد در ارتباط با بُعد تاریخیِ نحو عام، آن نحو را در کنار نظریهٔ ژانر که نحو را بررسی می‌کند، از جریان زمان مجزا کرده‌ایم.

به عنوان یک فرضیهٔ کاری فرض می‌کنم که ژانرها به یکی از این دو شیوهٔ پایه مطرح می‌شوند: یا مجموعه‌ای نسبتاً پایه از معلوم‌های معنایی از طریق تجربه‌ای نحوی به یک نحو منسجم و بادوام می‌رسند، یا یک نحو موجود مجموعه‌ای جدید از عناصر معنایی را اقتباس می‌کند. در مورد نخست، شکل معنایی خاص ژانر را مدت‌ها پیش از تثبیت‌شدن یک الگوی نحوی، می‌توان بازشناخت، و در نتیجه دوگانگی پیش‌گفتهٔ مجموعهٔ عام را توجیه کرد. در مواردی از این نوع اول، توصیف شیوهٔ تبدیل شدن مجموعهٔ معلوم‌های معنایی به از آن پس یک نحو نسبتاً ثابت تاریخ آن ژانر را تشکیل می‌دهد، حال آنکه در عین حال ساختارهایی را که نظریهٔ ژانر به آنها بستگی دارد مشخص می‌کند. برای مثال در برخورد با تحول اولیهٔ موزیکال، ممکن است از اقدامات دورهٔ ۳۰ – ۱۹۲۷ برای ساختن یک معنی‌شناسی پشت‌پرده‌ای یا کلوپ‌شبانه‌ای

در یک نحو ملودرامی، چنانکه موسیقی معمولاً نمایانگر اندوه مرگ یا جدایی باشد، پیروی کنیم. اما پس از سال‌های رکود ۲ - ۱۹۳۱، موزیکال کم‌کم در مسیر تازه‌ای رشد کرد؛ در حالی که این ژانر اساساً از همان مواد معنایی استفاده می‌کرد، روزبه‌روز نیروی موسیقی‌سازی را بیشتر در ارتباط با شادی زوج‌شدن، قدرت جامعه و لذت‌های تفریحات به کار گرفت. تاریخ‌نگار عام می‌تواند نشان دهد نحو خاص موزیکال، نه به صورت جدا از تاریخ، که از پیونددادن عناصر معنایی خاص در لحظاتی مشخص شکل می‌گیرد. بنابراین بین وظیفهٔ تاریخ‌نگار و وظیفهٔ نظریه‌پرداز درجاتی از پیوستگی به وجود می‌آید، زیرا وظیفهٔ هر دو اکنون بررسی روابط متقابل عناصر معنایی و پیوندهای نحوی تعریف می‌شود.

این پیوستگی بین تاریخ و نظریه در مورد نوع دوم از تحول عام مطرح‌شده نیز به خوبی کاربرد دارد. وقتی گونهٔ بزرگی از فیلم‌های زمان جنگ را بررسی می‌کنیم که ژاپنی‌ها یا آلمانی‌ها را شرور معرفی می‌کنند، ناگزیر به رخدادهای خارج از فیلم توسل پیدا می‌کنیم تا خصوصیات خاص را توضیح دهیم. بنابراین میزان استفادهٔ فیلم‌هایی نظیر در امتداد شب، شرلوک هولمز و صدای وحشت یا سریال دون وینسلوی نیروی دریایی از نحو ژانر درستکاری پلیس و مجازات و جنایتکار در مورد مجموعهٔ تازه‌ای از عناصر معنایی متوجه نمی‌شویم؛ این ژانر در پی ژانر گانگستری اوایل دههٔ سی و با مردان جی در سال ۱۹۳۵ آغاز شد. این‌بار نیز این بازی متقابلِ نحو معنی‌شناسی است که گندم آسیای تاریخ و نظریه‌پردازی را تأمین می‌کند. به عنوان مثالی دیگر، تحول فیلم علمی ـ تخیلی را در نظر بگیرید. این ژانر که در آغاز فقط با معنی‌شناسی علمی ـ تخیلی نسبتاً ثابتی تعریف می‌شد، ابتدا از روابطی نحوی استفاده کرد که بیشتر فیلم ترسناک آن را جا انداخته بود؛ تا در سال‌های اخیر به نحو وسترن میل بیشتر پیدا کرده است. وقتی توصیف‌هایمان را همزمان بر اساس هر دو معیار ارائه دهیم، احتمال ندارد که دچار این اشتباه شویم که جنگ ستارگان را با وسترن یکی کنیم (چنان‌که بسیاری از منتقدان اخیر چنین کرده‌اند)، حتی با وجودی که دارای برخی الگوهای نحوی مشترک با آن ژانر است. خلاصه اینکه با جدی گرفتن ارتباطات چندگانهٔ معنی‌شناسی و نحو، پیوستگی تازه‌ای را ایجاد می‌کنیم که تحلیل فیلم، نظریهٔ ژانر و تاریخ ژانر را به هم ربط می‌دهد.

ولی چه چیزی است که انرژی تبدیلِ معنی‌شناسیِ قرضی را به یک نحو منحصراً هالیوودی تأمین می‌کند؟ یا چیست که ورود معنی‌شناسی جدیدی را به موقعیت نحوی کاملاً تعریف‌شده‌ای توجیه می‌کند؟ پیشرفت منحصراً صوری درونی را مطرح نمی‌کنم، بلکه می‌گویم رابطهٔ بین معنی و نحو همان محل مذاکرهٔ هالیوود و مخاطب، و در نتیجه محل مذاکرهٔ کاربردهای آیینی و ایدئولوژیکی از ژانر است. اغلب وقتی منتقدان گرایش‌های مخالف بر سر یک موضوع عمده اختلاف‌نظر دارند، به این علت است که درون همان مجموعهٔ کلی، دو حکم جداگانه و متفاوت ارائه داده‌اند که هر کدام از یک دیدگاه حمایت می‌کند. بنابر این، وقتی کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها یا لیبرال‌ها و محافظه‌کاران از کتاب مقدس نقل می‌کنند، به‌ندرت از سخنان مشابه آن نقل قول می‌کنند. اما واقعیت بارز در مورد نظریه‌پردازان ایدئولوژیکی ژانر این است که معمولاً بر همان حکم تأکید می‌کنند، یعنی اینکه گروه کوچکی از متن‌ها به وضوح نمایانگر نحو ثابت یک ژانر هستند. برای مثال، فیلم‌های جان فورد نقش عمده‌ای در شکل‌گیری رویکردهای آیینی و ایدئولوژیکی به یک

اندازه داشته است. از ساریس و بوگدانوویچ تا شاتز و رایت، طرفداران شناخت و بیان شفاف ارزش‌های آمریکایی توسط فورد بر جنبهٔ جمعی فیلم‌های او تأکید می‌کنند، حال آنکه دیگران که کارشان از بررسی تأثیرگذار کایه دو سینما در مورد آقای لینکولن شروع می‌شود، نشان داده‌اند چطور از دعوت به اجتماع می‌توان برای سوق‌دادن تماشاگران به یک موضع ذهنی ایدئولوژیکی به‌دقت انتخاب شده استفاده کرد. وضعیتی مشابه در موزیکال اتفاق می‌افتد؛ جایی که پیکرهٔ رو به رشدی از تحلیل‌های آیینی از فیلم‌های واحد پس از جنگ «ام جی ام» با شرکت فرد آستر و جینجر راجرز با شمار روزافزونی از مطالعاتی که سرمایه‌گذاریِ ایدئولوژیکی همین فیلم‌ها را نشان می‌دهند همگام می‌شود.[۷] مجموعهٔ فیلم‌های تقریباً هر ژانر عمده‌ای به همین ترتیب شکل گرفته است، و منتقدان هر دو اردوگاه به استدلال‌های خودشان در موزد یک دامنهٔ محدود از فیلم‌ها روی آورده‌اند و در نهایت استدلال‌هایشان را بر آنها استوار کرده‌اند. درست همان‌گونه که مینلّی و سیرک بر نقد ملودرام غلبه داشته‌اند، هیچکاک تقریباً معادل وحشت فرض شده است. از تمام ژانرهای عمده، فقط فیلم سیاه [نوآر] نتوانسته است نظر منتقدان هر دو طرف را جلب کند تا به مجموعه‌ای مشترک از متن‌های عمده برسند؛ و این بی‌شک به خاطر ناتوانی کلی منتقدان آیینی در همسازشدن با نگاه ضدجمعیِ این ژانر بوده است.

به اعتقاد من، این توافق کلی درمورد یک حکم از ماهیت اساساً دوظرفیتی نحو عام نسبتاً ثابتی نشأت می‌گیرد. اگر خیلی طول بکشد تا یک نحو عام شکل گیرد، و اگر بسیاری از قواعد ظاهراً امیدبخش یا فیلم‌های موفق هیچ‌وقت یک ژانر را به وجود نیاورند، فقط به این علت است که برخی از انواع ساختارها، درون یک محیط معنایی خاص، برای دوزبانگی خاص مورد نیاز یک ژانر بادوام مناسب‌اند. ساختارهای سینمای هالیوود مانند ساختارهای اسطوره‌شناسی مردم‌پسند آمریکایی به‌طور کل کمک می‌کنند تا خود تمایز بین کارکردهای آیینی و ایدئولوژیکی را پنهان کنند. هالیوود صرفاً صدای خود را در اختیار میل و خواست مردم قرار نمی‌دهد، و صرفاً مخاطب را نیز به بازی نمی‌گیرد. بر عکس، اکثر ژانرها دوران تطابقی را می‌گذرانند که طی آن میل و خواست مردم با اولویت‌های هالیوود هماهنگ می‌شود (و بر عکس). چون مردم نمی‌خواهند بدانند که به بازی گرفته شده‌اند، «تناسب» آیینی / ایدئولوژیکی تقریباً همیشه تناسبی است که قابلیت هالیوود برای بازی گرفتن و در عین حال استفاده از ظرفیتش برای سرگرمی را پنهان می‌کند.

هر گاه تناسبی طولانی مدت شکل گیرد ـ که زمانی است که ژانر معنایی به ژانر نحوی تبدیل شود ـ به این علت است که زمینه‌ای مشترک پیدا شده است؛ قلمرویی که ارزش‌های آیینی مخاطب با ارزش‌های ایدئولوژیکی هالیوود همساز شده است. بنابر این رشد یک نحو خاص درون یک بافت معنایی معین کارکردی دوگانه دارد: هر عنصر را به عنصری دیگر با نظمی منطقی پیوند می‌زند، و در عین حال میل و خواست مخاطب را با ملاحظات استودیو تطبیق می‌دهد. ژانر موفق موفقیت خود را نه تنها مدیون منعکس کردن آرمان مخاطب، و نه فقط مدیون جایگاه خود به عنوان دفاعیه‌ای از پروژهٔ هالیوود، بلکه مدیون توانایی‌اش در انجام همزمان هر دو کارکرد است. معلوم است که این زبردستی است و این دو نشان با یک تیر زدن مشخصهٔ تولید فیلم‌های آمریکایی طی دوران فیلم‌های استودیویی است.

البته رویکردی به ژانر که در این مقاله طرح شد خودش پرسش‌هایی را برمی‌انگیزد. برای مثال، مرز دقیقی که بین عناصر معنایی و نحوی می‌کشیم درست کجا قرار دارد؟ و این دو مقوله چطور به هم مربوط می‌شوند؟ هر یک از این دو پرسش حوزهٔ پژوهشی اساسی را تشکیل می‌دهد که آنقدر پیچیده است که نمی‌توان به‌طور کامل در اینجا به آن پرداخت. با این وجود، حرف‌هایی را می‌شود بیان کرد. یک ناظر عاقل ممکن است بپرسد چرا رویکرد من این‌قدر به تمایز ظاهراً دوگانهٔ مواد یک متن و ساختارهایی که این مواد در آنها منظم می‌شود اهمیت می‌دهد. چرا این تمایز مثلاً تمایزی سینمایی‌تر بین عناصر روایی و ابزار فنی به کار رفته در بازنمایی آنها نیست؟ پاسخ این پرسش‌ها در نظریهٔ کلی دلالت متنی قرار دارد که در جایی دیگر آن را تشریح کرده‌ام.[۸] خلاصه اینکه این نظریه بین معنای زبانیِ اولیهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک متن و معنای متنیِ ناشی از فرآیند ساختاریابیِ درونی متن یا ژانر تمایز قائل می‌شود. بنابر این درون یک متن منفرد، یک پدیده ممکن است دارای بیش از یک معنی باشد بسته به اینکه آن را در سطح زبانی در نظر بگیریم یا متنی. برای مثال، در وسترن، اسب حیوانی است که به عنوان وسیلهٔ حمل و نقل به کار می‌رود. این سطح اولیهٔ معنی، مطابق با دامنهٔ معمولی مفهوم «اسب» در یک زبان، با مجموعه‌ای از دیگر معنی‌های برگرفته از ساختارهایی که ژانر وسترن اسب را در آنها قرار می‌دهد تطابق پیدا می‌کند. تقابل اسب با خودرو یا لوکوموتیو («اسب آهنی») معنای ذاتی غیر ماشینی لفظ «اسب» که قبلاً در زبان وجود داشته را تقویت کرده و در نتیجه آن مفهوم را از الگوی «وسیلهٔ حمل و نقل» به الگوی «مرکبِ پیشاصنعتیِ زود از مُد افتاده» تبدیل می‌کند.

به همین منوال، فیلم‌های ترسناک اتکای خود به حضور یک هیولا را از سنت ادبی سدهٔ نوزدهم گرفته‌اند. در این کار، معلوم است که معنی زبانی هیولا («موجود غیر انسانی تهدیدآمیز») را همیشگی کرده ولی در عین حال با ایجاد پیوندهای نحوی تازه، مجموعهٔ مهم تازه‌ای از معنی‌های متنی را ایجاد کرده‌اند. در سدهٔ نوزدهم، پدیدار شدن هیولا همیشه با زیاده‌روی رمانتیک پیوند داشته است، یعنی تلاش دانشمندی انسانی برای دخالت در نظم الهی. در متن‌های مانند فرانکشتاین مری شِلی، جست و جوی مطلق بالزاک یا دکتر جکیل و آقای هاید استیونسون، یک نحو بررسی شده انسان را با هیولا برابر کرده و وجود هیولایی خارج از طبیعت را آن‌طور که دین و علم توصیف می‌کنند، به هر دو نسبت می‌دهند. نحو متفاوت فیلم ترسناک به سرعت وجود هیولایی را نه با ذهن بسیار فعال سدهٔ نوزدهمی بلکه با بدنِ به همان اندازه بسیار فعال سدهٔ بیستمی برابر می‌کند. این‌بار نیز هیولا با میل سیری‌ناپذیر همتای انسانی خود یکی شده و در نتیجه با همان مواد «زبانیِ» اولیه (هیولا، ترس، تعقیب، مرگ) معنی‌های متنیِ کاملاً تازه‌ای می‌سازد که علمی است.

بنابر این تمایز بین عناصر معنایی و عناصر نحوی آن‌طور که در اینجا تعریف کردم، با تمایز بین عناصر زبانی اولیه‌ای که تمام متن‌ها می‌سازند و معنی‌های متنی ثانویه‌ای که گاه به واسطهٔ پیوندهای نحوی ایجاد شده بین عناصر اولیه تعبیر می‌شود تطبیق پیدا می‌کند. در رویکردی به ژانر که در اینجا ارائه شد بر این تمایز تأکید می‌شود، نه به این علت که راحت‌تر است و نه به این علت که با نظریهٔ مُدگرایانهٔ رابطهٔ بین زبان و روایت تطابق پیدا می‌کند، بلکه به این علت که تمایز معنایی / نحوی برای نظریه‌ای که به چگونگی تأثیر یک نوع معنی بر معنایی دیگر و در نهایت

ایجاد آن معنی می‌پردازد اساسی است. درست همان‌گونه که متن‌های منفرد تنها با اِعمال رابطهٔ نحوی جدیدی بر واحدهای معنایی معروف، معنی‌های تازه‌ای از الفاظ آشنا ایجاد می‌کنند، معنی عام نیز تنها از طریق به‌کارگیری مکرر اساساً یک نوع شیوهٔ نحوی به وجود می‌آید. برای مثال به این ترتیب است که موسیقی ساختن ـ که در سطح زبانی عمدتاً یک شیوهٔ زیستن است ـ در ژانر موزیکال به شخصی برای عشق‌ورزیدن تبدیل می‌شود؛ یعنی معنایی متنی که برای ایجاد آن ژانر نحوی لازم است.

البته ما باید به خاطر داشته باشیم که در حالی که معلوم است هر متن منفرد دارای نحوی مخصوص به خود است، نحو مورد نظر در اینجا متعلق به ژانر است که به صورت نحو عام ظاهر نمی‌شود، مگر بارها و بارها با الگوهای نحوی متن‌های منفرد تقویت شود. ژانرهای هالیوودی که بادوام‌تر از همه از کار درآمده‌اند دقیقاً آنهایی هستند که منسجم‌ترین نحو را ایجاد کرده‌اند (یعنی وسترن، موزیکال)؛ ژانرهایی که زودتر از همه محو می‌شوند کاملاً به عناصر معنایی مکرری وابسته‌اند که هیچ‌گاه یک نحو ثابت را ایجاد نمی‌کنند (یعنی از جمله فیلم‌های مربوط گزارشگر، فاجعه و شادی بزرگ). اگر مرز بین عناصر معنایی و نحوی را خط حایلِ عناصر زبانی و متنی قرار دهم، این نه در نتیجهٔ واکنش به بُعد نظری بلکه در نتیجهٔ واکنش به بُعد تاریخیِ عملکرد عام سینمایی است.

اما با پیشنهاد چنین الگویی ممکن است جای زیادی برای نوع خاصی سوءتعبیر باقی گذاشته باشم. دو دهه این کلیشه وجود داشته است که ساختار حامل معنی است، حال آنکه انتخاب عناصری ساختمند شده تا حد زیادی در روند دلالت بی‌اهمیت می‌شوند. ممکن است این موضع‌گیری که آشکارتر از همه لوی استروس در روش چند فرهنگی‌اش برای بررسی اسطوره از آن طرفداری می‌کند، از الگوی من قابل درک باشد، ولی در واقع با تحقیق من ثابت نمی‌شود. من معتقدم پاسخ تماشاگر به شدت مشروط به انتخاب فضا و عناصر معنایی است، زیرا یک معنی‌شناسی معین که در یک وضعیت فرهنگی خاص به کار می‌رود نحو خاصی را به یاد یک جامعهٔ تفسیری واقعی می‌اندازد، چراکه آن معنی‌شناسی طبق سنت در متن‌های دیگری با آن نحو ارتباط پیدا کرده است. این انتظار نحوی که علامت معنایی آن را ایجاد می‌کند، با گرایشی مشابه به اینکه انتظار علامت‌های نحوی خاصی را داشته باشیم که به حوزه‌های معنایی از پیش تعیین‌شده‌ای می‌انجامند تطابق دارد (مثلاً در متن‌های وسترن، تناوب منظم بین شخصیت‌های مرد و زن انتظار عناصری معنایی را ایجاد می‌کند که از عشق برمی‌آید، حال آنکه ـ دست کم تا این اواخر تناوب بین دو مرد در سرتاسر یک متن به مفهوم رویارویی و معنی‌شناس دوئل بوده است). معلوم است که این نوع تفسیر عناصر معنایی و نحوی از طریق فاعلیت تماشاگر شایستهٔ بررسی بیشتری است. در حال حاضر کافی است بگوییم که معنی‌های زبانی (و در نتیجه انتقال عناصر معنایی) تا حد زیادی از معنی‌های متنی متن‌های پیشین مشتق می‌شوند. بنابر این چرخشی پیوسته در هر دو مسیر بین عناصر معنایی و نحوی، و بین عناصر زبانی و متنی وجود دارد.

هنوز پرسش‌های دیگر مثل مسئلهٔ کلیِ «پیدایش» ژانرها از طریق تغییرات معنایی یا نحوی وجود دارد که شایستهٔ توجهی بیش از آن است که در اینجا به آنها کرده‌ام. من معتقدم در زمان مناسب، این الگوی جدید برای شناخت ژانر پاسخ‌هایی برای بسیاری از پرسش‌های سنتی مرتبط

با مطالعهٔ ژانر فراهم خواهد نمود. امیدوارم نشان داده باشم شاید هنوز مهم‌تر از همه این باشد که رویکرد معنایی /نحوی به ژانر پرسش‌های زیادی را مطرح می‌کند که نظریه‌های دیگر هیچ جایی برای آنها باقی نگذاشته‌اند.

Rick Altman, "A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre", in Tony Miller and Robert Stam (eds.), **Film and Theory: An Anthology** (Oxford and Malden, Mass: Blackwell publishers, 2000), pp. 179-190.

پی‌نوشت‌ها:

۱- به ویژه در:

Vladimir, Propp, *Morphology of the Folktale* (Bloomington: Indiana Research Genre in Anthropology, 1958); Claude Levi-Strauss, "The Structure of Myths", in *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963); Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (The Hage: Mouton, 1969), and The Fantastic (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975).

۲- حتی بررسی گفتمانی اخیر استفن نیل هم گرفتار این مشکل می‌شود:

Stephen Neale, *Genre* (London: British Film Institute, 1980.

3- John Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971) and *Adventure, Mystery and Romance* (Chicago: University of Chicago Press, 1976): Leo Braudy, *The World in a Frame: What We See in Films* (Garden City: Anchor Books, 1977); Frank McConnell, The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975); Michael Wood, *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slipped My Mind* (New York: Delta, 1975); Will Wright, Sixguns and Society: A Structural Study of the Western (Berkeley: University of California Press, 1975): Thomas Schatz, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System (New York: Random House. 1981)

4- Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classifcation* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972); Tzvetan Todorov, *The Fantastic*; Frederic Jameson, "Magical Narratives: Romance as Genre," *New Literary History* 7 (1975): 135-63.

باید در اینجا یادآور شد که استفادهٔ من از اصطلاح «معنایی» با استفادهٔ جیمسون فرق دارد. او بر تأثیر معنایی کلی یک متن تأکید می‌کند، حال آنکه من به واحدهای معنایی منفرد متن می‌پردازم. از اینرو اصطلاح او نزدیک به تعبیر «معنی همگانی (global)» است و اصطلاح من به «گزینش‌های واژگانی» نزدیک‌تر است.

5- Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma* (Paris: Larousse,1963); Marc Vernet, Lectures du film (Paris: Albatros, 1976), 111-12; Jim Kitses, Horizons West (Bloomington: Indiana University Press, 1969), 10-14, John Cawelti, *The Six-Gun Mystique*.

6- Christian Metz, *Language and and Cinema*(The Hague: Mouton, 1974), 148-61; Will Wright, Sixguns and Society.

۷ - این رابطه به‌ویژه در کار ریچارد دایر و جین فوبر که هر دو می‌کوشند با استقلال جزءهای آیینی و ایدئولوژیکی روبه‌رو شوند، جالب است. به خصوص رک:

Richard Dyer, "Entertainment and Utopia," in *Genre: The Musiacl*, ed. Rick Altman (London &

Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981), 175-89,

و

Jane Feuer, The *Hollywood Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

8- Charles F. Altman, "Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation," in *The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner (Austin: University of Texas Press, 1981): 39-51.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی