

Studying Genre and Cinematic Hybrid Genres Using a Linguistic-Logical Approach

Peyman Falahi¹

Receive Date: 23 April 2025, 21 May 2025

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

Abstract

One of the problems of genre studies is the issue of blending genres with each other, or hybridization, which generally refers to the combination of different genres in one work. Regardless of the discussion of the nature of the genre, how the genres are combined and connected together in films has become a serious challenge for research in this field. But since, firstly, the theoretical studies about the genre are widely ranging and full of ups and downs, and secondly, the inquiries conducted on the issue of hybridization or hybrid genres are scarce, the study in this field are always associated with many problems. Accordingly, the following research aims to investigate the combination of genres with a critical approach, by the library research method and in a descriptive and analytical way, and by delivering the problem of the genre and the hybridization of genre to a logical-cognitive-linguistic discussion, paying attention to the problem of genre hybridization and in an effort to find the answer to, firstly, what is the genre and secondly, what does generic hybridization mean, to present a proposed model for the evaluation of combination and hybridization in films. Theoretical frame of this research is based on the linguistic views of Wittgenstein and Ferege's New Logic. The results show that while there is still room for further research and the current one needs additional and wider studies, but the application of the linguistic-logical model of categorical entanglement can reveal some hidden aspects of the problem and open up other possibilities for evaluating films in film studies, which were ignored from the perspective of some other approaches.

Keywords: Genre, Hybridization, Horror, Tragedy, Short Film

1. MA in Iranology (People culture, Rituals & Cultural heritage), Faculty of Iranology Foundation, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: Peymanfalahi@yahoo.com

مطالعه ژانر و آمیزه ژانرهای سینمایی با استفاده از رویکرد زبانی - منطقی

پیمان فلاحی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

چکیده

یکی از مسائل مطالعات ژانر، مسئله پیوند ژانرها با یکدیگر و یا همان هیبریدیزاسیون است که به طور کلی اشاره به ترکیب ژانرهای مختلف در یک اثر دارد. فارغ از محل بحث بودن خود ژانر این مطلب که ترکیب و پیوند ژانرها با یکدیگر در فیلم‌ها به چه شکل صورت می‌گیرد، به چالشی جدی برای پژوهش در این عرصه تبدیل شده است. اما از آنجا که اولاً مطالعات نظری پیرامون ژانر دامنه‌دار و پرافت‌وخیز بوده و ثانیاً پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون مسئله هیبریدیزاسیون یا ژانرهای هیبریدی اندک‌شمار می‌باشد، پژوهش در این حوزه همواره با مشکلات بسیاری همراه است. با توجه به مطلب گفته شده، پژوهش پیش رو قصد دارد تا با یک رویکرد نقادانه، به روش پژوهش کتابخانه‌ای و به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با تحویل مسئله ژانر و هیبریدیزاسیون ژنریک به یک بحث زبانی-منطقی-شناختی به بررسی مسئله ترکیب ژانرها پرداخته و در تلاش برای یافتن این پاسخ که اولاً ژانر چیست و ثانیاً هیبریدیزاسیون ژنریک به چه معنا است به ارائه یک مدل پیشنهادی برای ارزیابی ترکیب و هیبریدیزاسیون در فیلم‌ها بپردازد. چارچوب نظری این پژوهش بر مبنای آراء زبان‌شناسانه ویتگنشتاین و بهره‌مندی از منطق جدید فرگه است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد هرچند کماکان افق برای بررسی‌ها و مطالعات بیشتر باز بوده و پژوهش حاضر نیازمند مطالعات تکمیلی و گسترده‌تری است، اما به کارگیری الگوی زبانی منطقی درهم‌تنیدگی مقوله‌ای می‌تواند برخی زوایای پنهان مسئله را آشکار ساخته و امکان‌های دیگری برای ارزیابی فیلم‌ها پیش روی مطالعات فیلم بگشاید که از منظر برخی رویکردهای دیگر مغفول بوده است.

واژگان کلیدی: ژانر، هیبریدیزاسیون، وحشت، تراژدی، فیلم کوتاه

۱. کارشناسی ارشد، رشته ایران‌شناسی، فرهنگ مردم آداب و رسوم و میراث فرهنگی، دانشکده بنیاد ایران‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

Email: peymanfalahi@yahoo.com

مقدمه

ویتگنشتاین در گزاره فلسفی حقیقتاً عجیبی می‌پرسد «آیا گل‌های سرخ در تاریکی سرخ‌اند؟» (ویتگنشتاین، ۱۴۰۲، ۵۹). این پرسش از آن‌رو عجیب به نظر می‌رسد که به‌ظاهر یک پرسش خودتأییدکننده است و پاسخش را درون خود دارد. اما ویتگنشتاین با طرح چنین پرسش سهل‌ممتنعی در حقیقت بر روی یکی از پیچیده‌ترین و حادث‌ترین مسائل تاریخ فلسفه یعنی بحث نام‌گرایی و ارتباط آن با مسئله وجود، که ویچ با عنوان «مسئله جاودان فلسفه» و اتین ژیلسون از آن با نام «بن‌بست فلسفی» یاد می‌کند (ویچ، ۱۴۰۲، ۱۶)، دست گذاشته است. درواقع ویتگنشتاین می‌پرسد اگر گلی که نامش را از رنگ خود گرفته چنانچه در تاریکی قرار بگیرد، و در نتیجه رنگش از نظر پنهان گردد، آیا بازهم می‌توان آن را گل سرخ نامید؟ پاسخ به این پرسش، هر پاسخی که به آن داده شود، ما را به یک دور منطقی می‌کشاند و به نوعی پارادوکس ختم می‌شود. یعنی درواقع اگر گل سرخ در تاریکی دیگر سرخ نباشد آن‌گاه گل سرخ دیگر «گل سرخ» نیست و اگر گل سرخ در تاریکی کماکان گل سرخ باشد آنگاه گل سرخ دیگر گل «سرخ» نیست، به تعبیر منطق‌دانان چنین گزاره‌ای اگر صادق باشد آنگاه کاذب است! توجه ویتگنشتاین برای بیرون آمدن از این دور پارادوکسیکال، تقریری است که وی از سازوکار زبان ارائه می‌دهد. وی بر آن است که ما زبان را همچون دستگاهی به کار می‌بریم که عموماً هیچ درک و شناختی از نحوه و سازمان عمل آن نداریم تنها می‌دانیم که در چه موقعیت‌هایی باید از کدام ابزار زبانی استفاده کنیم، اما برخلاف یک دستگاه در مورد زبان این عدم آشنایی با سازوکار آن منجر به نوعی جهت‌دهی و یا به عبارتی سوگیری شناختی می‌شود که ممکن است ما را به نتایج فریبنده‌ای بکشاند چراکه «ابتدائاً بسیاری از پرسمان‌های موجود در ذیل عناوینی نظیر ژانر از کژفهمی‌های کارکرد زبان برخاسته‌اند». با عنایت به مطلب گفته شده پژوهش پیش رو قصد دارد تا با ارائه نوعی رویکرد زبانی-منطقی-شناختی به بحث پیرامون یکی از مسائل پرآفت‌وخیز عرصه مطالعات سینما، که ربط اساسی به نام‌گرایی (نومینالیسم) دارد، به عنوان مسئله ژانر به شکل عمومی و ارزیابی و بررسی مسئله ترکیب ژانرها یا هیبریدیزاسیون به‌طور مشخص بپردازد و بیند با تأمل در دشواری‌های این مسئله و تحویل بحث ژانر و

هیبریدیزاسیون ژانری به یک بحث زبانی-منطقی-شناختی چه نتایجی حاصل می‌شود. بررسی‌های به‌عمل آمده از طریق این رویکرد نشان می‌دهد ظرفیت‌هایی مغفول برای مطالعات عرصه ژانر وجود دارد که می‌توان از آن بهره برد. بسط «مطالعه موردی» فیلم کوتاه وحشت تراژیک به بررسی «مورد مطالعه» ژانر در فیلم آشکار می‌سازد که هرچند عرصه ژانر گسترده بوده و نمی‌توان تنها آن را به یک الگوی واحد تقلیل داد اما می‌توان به وضعیت پیچیده ژانر و هیبریدیزاسیون ژنریک در مطالعات فیلم نوعی انتظام منطقی بخشید و برخی گره‌های کور این مسئله را گشود.

پیشینه پژوهش

همان‌طور که رابرت آلتمن خاطرنشان ساخته، از میان تمام مفاهیم نظریه ادبی، هیچ‌یک تباری طولانی‌تر و برجسته‌تر از مسئله ژانر نداشته‌اند (آلتمن، ۱۴۰۱، ۱۹). تبعات نظری پیرامون ژانر در سینما «به‌طور منسجم» به دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ با نوشته‌های امثال بازن و شابرول بازمی‌گردد اما به دلیل تنوع در رویکردها و پارادایم‌ها و اساساً اهداف مختلفی که نگره‌پردازان ژانر مطرح کرده‌اند نظریه ژانر در سینما اقیانوس پهناوری است با دریاها و رودهای فراوانی که به آن می‌ریزد؛ از آن‌ها که بر زیبایی‌شناسی یا شمایل‌نگاری متمرکزند تا آن‌ها که بر روی کارکرد یا رویکردهای معنایی و نحوی و آیینی تأکید دارند. اما همانگونه که آلتمن اشاره دارد در حرکت بطنی نظریات ژانر «الگویی زیگزاگی» وجود دارد که در آن معیارهای نظریات پیشین، زمینه‌ساز نظریات جدیدتر می‌گردد (آلتمن، ۱۴۰۱، ۲۰). ریک آلتمن در فیلم/ژانر با طرح نظریه معنایی/نحوی/کارکردی، استیو نیل در ژانر و هالیوود با ارائه رویکردی چندوجهی که ژانر را نه نظامی بسته بلکه فرایندی پویا میان تکرار و تفاوت با عاملیت صنعت و مخاطب می‌داند، بری کیت گرانت در ژانرهای سینمایی با تمرکز بر نظام‌های معنایی و ایدئولوژیک و به عنوان چارچوبی برای خوانش، جان تروبی به عنوان مجموعه‌ای از قواعد ساختاری برای روایت و بری لنگفورد در ژانر فیلم با طرح یک رویکرد ترکیبی ژانرها را محصول کنش متقابل میان سازندگان فیلم، نظام تولید و تماشاگران می‌داند. در این میان برخی تک‌نگاری‌ها نیز ژانرهای به‌خصوصی را مورد توجه قرار داده‌اند که از جمله آن می‌توان به ملودرام جان مرسر و

پژوهش از رهگذر پاسخ به پرسش‌های پژوهش» بر آنیم که ارزیابی و بررسی ژانر از منظر زبانی-منطقی ضمن اینکه برخی معضلات موجود در عرصهٔ مطالعات ژانر را نمایان می‌سازد، رویکرد جدیدی ارائه می‌کند که هرچند نمی‌خواهد، و نمی‌تواند، تمامی مسائل موجود در این عرصه را حل و فصل کند اما «ممکن است» در ارائه راهکارهایی برای برون رفت از برخی معضلات این عرصه مفید باشد، ضمن آنکه تأکید دارد این رویکرد حتماً باید با مطالعات آتی مورد کاوش و کندوکاو قرار گیرد تا به بلوغ نهایی، که هدف هر رویکرد نظری است، دست یابد. پژوهش ما برای پاسخ به پرسش‌های فوق‌الذکر، با استفاده از روش کتابخانه‌ای برای گردآوری داده‌ها، شیوه توصیفی-تحلیلی-انتقادی برای ارزیابی مسئله و بهره‌گیری از رویکرد استدلال آبداکتیو برای حل پاره‌ای مسائل این حوزه، با استمداد از روش منطق کلاسیک یا منطق جدید، بدون احتراز از منطق قدیم (ارسطویی و صوری) خواهد بود. بنابراین روش ما برای حل معضلات موجود در سپهر مطالعات ژانر به چند دسته کلی تقسیم می‌شود: ۱. روشن ساختن ابهامات زبانی مسئله؛ ۲. کاربرست نقادانه منطق قدیم؛ ۳. استفاده از منطق جدید یا منطق کلاسیک؛ ۴. بهره‌گیری از استدلال آبداکتیو در کنار استدلال قیاسی و استقرائی و در نهایت، ۵. افشای سوگیری‌های شناختی حاصل از آن.

ضرورت یک رویکرد بدیل

دو فقره دلیل منطقی ضرورت اتخاذ یک رویکرد جدید برای مطالعه ژانر را ایجاد می‌کند. از یک سو همان‌گونه که فرانسیس بیکن، فیلسوف پرآوازه انگلیسی و از بنیانگذاران رنسانس علمی عصر مدرن، می‌گوید منطقی که امروزه معمول است بیشتر بر تثبیت خطاهایی است که پایه آنها روی یک مشت معلومات مقبوله قرار گرفته و نه بر جست‌وجوی حقیقت (بیکن، ۱۳۹۹، ۳۶). در حقیقت بیکن با اشاره به یکی از ضعف‌های بنیادین ساختار فکری انسان به چیزی اشاره دارد که همتای فرانسوی‌اش، آرنو، از آن با عنوان یکی از مغالطات غیرمنطقی رایج، یاد می‌کند، یعنی خطای مفروض دانستن آن چه که باید اثبات شود. ملاحظه منطقی این دو فیلسوف اشاره به نوعی تمایل شناختی در ما برای استفاده غیرانتقادی از چیزهایی دارد که معمولاً نوعی توافق

مارتین شینگلر، سینمای جنایی کریستین تامپسون و ژانر وحشت بریجید چری اشاره کرد.

البته باید خاطر نشان ساخت تحلیل‌های زبانی، منطقی و حتی شناختی از فیلم و ژانر مسئله جدیدی نیستند و نمونه‌های بسیاری را از چنین رویکردهایی در تاریخ سینما می‌توان یافت و تحلیل منطقی فیلم‌ها هرچند به نسبت سایر عرصه‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته اما بی‌نصیب از توجه هم نبوده است؛ به‌عنوان مثال ریموند دورگنات در مقاله‌ای با عنوان «سیاه رنگش کن: شجره خانوادگی فیلم نوآر» با ارزیابی منطقی از فیلم نوآر در نهایت نتیجه می‌گیرد که فیلم نوآر را نمی‌توان ژانر مستقلی دانست. بنابراین هرچند سابقه چنین رویکردی را می‌توان در تاریخ مطالعات فیلم جست اما شاید تازگی و بداعتش را در زاویه نگاه و شیوه ترکیب این رویکردها در یک الگوی واحد دانست. چیزی که سبب می‌شود گستره و توان بیش‌تری برای تحلیل مسائلی داشته باشد که هر یک از این رویکردها به تنهایی از انجام آن عاجزند.

روش‌شناسی و ادبیات پژوهش

در پژوهش پیش‌رو ما قصد داریم تا با طرح رویکردی تحت عنوان رویکرد زبانی-منطقی-شناختی در کنار، و نه به جای، سایر نظریات موجود در سپهر مطالعات ژانر تبیینی منطقی از این مسئله ارائه و با صورت‌بندی جدیدی به «پیرایش مسائل این حوزه بپردازیم». برای پیرایش و تنقیح زبان سینمایی از طریق پوشاندن قبای منطقی بر آن، ما پژوهشمان را در شکل «پرسش پژوهش» هرم وارونه پی خواهیم گرفت، که از پرسش‌های کلی‌تر به سمت پرسش‌های جزئی‌تر حرکت می‌کند: ۱. چگونه می‌توان فیلم‌ها را در یک نظام دسته‌بندی منطقی چید؟ ۲. در این نظام طبقه‌بندی منطقی موقعیت ژانر به عنوان نوعی دسته‌بندی چگونه خواهد بود؟/ یا ژانر در واقع چگونه دسته‌بندی‌ای است؟ ۳. ترکیب مقولات مختلف در این نظام دسته‌بندی به چه صورت خواهد بود؟ پاسخ به این پرسش‌ها در حقیقت یعنی پاسخ به سه «هدف پژوهش» اساسی: ۱. ارائه الگویی منطقی برای طبقه‌بندی و دسته‌بندی فیلم‌ها، ۲. تعیین وضعیت ژانر در این نظام طبقه‌بندی و ۳. بررسی وضعیت پیوندهای مختلفی که میان این دسته‌جات صورت می‌گیرد. برای «رسیدن به اهداف

تلویحی در مورد آن وجود دارد فلذا تلاشی برای ارزیابی انتقادی آن صورت نمی‌گیرد و یکی از آشکارترین نتایج چنین رویکردی درج مفاهیمی ذیل مطلبی است که هنوز ماهیت خودش تبیین نگشته است. نتیجه چنین امری تشتت معنا در حوزه زبان است. آرنو می‌گوید زبان پر از واژه‌هایی است که تنها در صدا مشترک‌اند و باین حال از آنها به عنوان نشانه تصورات کاملاً متفاوتی استفاده خواهد شد (آرنو و نیکول، ۱۴۰۱، ۲۶۴). راه‌حل وی برای این مسئله، به وجود آوردن زبان و واژگان جدیدی است که صرفاً در ارتباط با تصوراتی هستند که مقصود ما بازنمایی آنها است (آرنو و نیکول، ۱۴۰۱، ۲۶۵). باین حال آرنو بلافاصله در ادامه تصریح می‌کند که برای این کار لازم نیست که اصوات جدیدی هم ایجاد گردد بلکه می‌توانیم نحوه کاربرد زبانمان از این مفاهیم را سازمان دهیم. بنابراین می‌توان به جای وضع واژگان جدیدی برای تمایز میان ژانر و غیرژانر به تبیین این مطلب بپردازیم که مقولات ژنریک و مقولات غیرژنریک چگونه از هم متمایز می‌شوند. به عبارت دیگر چگونه یک دسته فیلم به‌خصوص (مثلاً وسترن) می‌تواند ژانر باشد و یک دسته دیگر (مثلاً مستند) نمی‌تواند ژانر بیافریند (البته اگر قائل به ژانر بودن وسترن و غیرژانر بودن مستند باشیم). از منظر منطقی، و با کمک تقریرات منطقی آرنو، ما مشکلات موجود در سپهر مطالعات ژانر را به دلیل به‌کارگیری چندین دسته از قیاس‌های کاذب می‌دانیم که برخی از آنها از این قرار است: ۱- مصادیق مشترکی که معادل دو یا چند موضوع متفاوت‌اند ۲- اثبات چیزی غیر از آن چه که محل نزاع است ۳- مفروض دانستن آن چه که باید اثبات شود ۴- استقصای ناقص ۵- داور بر اساس خصوصیات عرضی یک چیز ۶- گذار از یک معنای تفصیلی به یک معنای ترکیبی و بالعکس ۷- گذر از آنچه از جهتی درست است به مطلقاً درست ۸- سوءاستفاده از ابهام واژه‌ها و ۹- استنتاج کلی از استقرای ناقص. به برخی از این قیاس‌های کاذب در متن پژوهش اشاره خواهد شد.

از سوی دیگر می‌دانیم که علم بر پایه صورت‌بندی عالم بر یک مبنای منطقی استوار می‌باشد. آلفرد وایتهد گفته است ارسطو با صورت‌بندی (طبقه‌بندی) عالم، پایه‌های علم را بنا نهاده است. ضرورت نظام طبقه‌بندی برای علوم غیرقابل انکار است. سنتی فکری که ریشه در اعصار کهن

دارد و تا امروز نیز اعتبار خود را حفظ کرده، معتقد است تمامی واقعیت به نحوی سلسله مراتبی نظم یافته و علم به هر چیزی یعنی علم به اینکه آن چیز به چه گونه و رده‌ای تعلق دارد و با این حساب هر چیزی را به‌واسطه تمایزی که با جنس بالاتر و یا نوع پایین‌تر خود دارد، طبقه‌بندی می‌کند. روان‌شناسان و دانشمندان علوم عصب‌شناختی اعتقاد دارند که مغز اساساً داده‌ها را به صورت سلسله مراتبی و به شکل مقوله‌بندی شده دریافت، تفسیر و ذخیره‌بندی می‌کند. الکساندر لوریا (۱۹۷۳) به‌طور مبسوط به این بحث پرداخت که برای تعیین سلسله‌مراتب مناطق قشری مغز، از معیارهای آناتومیک استفاده شود و یک الگوی سلسله‌مراتبی برای عملکرد قشر مخ پیشنهاد کرد. لوریا نظریه خود را بر اساس سه مفروضه بنا نهاد: ۱) مغز اطلاعات را به صورت متوالی (یعنی هر بار یک مرحله) پردازش می‌کند ۲) پردازش متوالی حالت سلسله‌مراتبی دارد و ۳) ادراکات از جهان، مقوله‌هایی هماهنگ و یکپارچه هستند. از همین روست که دانشمندان می‌گویند «شما نمی‌توانید دنیا را بر اساس چیزی به جز طبقاتی که می‌دانید تجربه کنید» (اندرسون، ۱۴۰۰، ۱۴۷). یافته‌های دانشمندان مغز و روان‌شناسی مورد استقبال نظریه‌پردازان علوم انسانی قرار گرفت و سبب گردید تا با استفاده از نتایج چنین مطالعاتی به ارزیابی حوزه‌های انتزاعی تری نظیر ادبیات و هنر بپردازند.

لااقل دو معنای کلی و نسبتاً متمایز، اما به هم مرتبط، از مقوله در فلسفه و روان‌شناسی وجود دارد. به یک اعتبار مقولات نوعی مکانیسم ذهنی یا ساحتی معرفتی است که پاره‌هایی را که ذهن نمی‌تواند از طریق تجربه به دست آورد، در اختیار او قرار می‌دهد تا شناخت کامل گردد. این تلقی فلسفی از مقوله، امکان شناخت و معرفت را بدون وجود مقولات غیرممکن می‌داند و مقوله را رکن استعلایی ذهن برای انسجام‌بخشی به داده‌های تجربی حسی می‌داند که بدون آن صرفاً مشتی داده بی‌معنا و پراکنده هستند. اما به اعتبار دوم که رابطه‌ای تنگاتنگ با اعتبار اول دارد و در حقیقت ادامه منطقی آن است، مقولات نوعی الگوهای شناختی هستند که با دسته‌بندی داده‌های دریافتی ما از جهان، امکان «علم به عالم خارج» را برایمان فراهم می‌آورند؛ نوعی فیلترهای معرفتی که داده‌های حسی ورودی را غربال کرده و به هر داده‌ای برچسب مقوله‌ای خاص خود را

می‌کند. قوانین استعلایی تجانس و تنويع که با مشاهده همانندی‌های میان موجودات عالم شروع و با تبیین تمایزات آنها پایان می‌یابد می‌گوید شمار ذوات نباید به نحو غیرضروری افزایش و تنوع آنها نیز نباید به نحو غیرضروری کاهش یابد، به عبارتی در یک نظام دسته‌بندی، هر نظامی که باشد، ما نباید بی‌دلیل موجه تعداد دسته‌های آن نظام را افزایش دهیم و یا آن‌که از تنوع موجود در آنها بکاهیم یعنی نباید همگونی متمایز و یا تمایز بی‌تفاوت ایجاد نماییم. بر اساس این دو قانون باید در یک نظام سلسله‌مراتبی زیرگونه‌ها را در گونه‌ها و گونه‌ها را در کلان‌گونه‌ها یکی کنیم تا در نهایت به بالاترین مفهومی که همه آنها را در برمی‌گیرد و همگی این گونه‌ها و زیرگونه‌ها در آن مفهوم مشترک هستند برسیم. به‌کارگیری این دو قانون استعلایی مستلزم آن است که ما تمامی گونه‌های بالا و پایین را به نحوی دسته‌بندی کنیم که فصول اشتراک و افتراق آنها واقعی باشند؛ یعنی به خصوصیتی منتهی شود که قابل رصد و رهگیری باشد. قانون تجانس و تنويع از ما می‌خواهد که مراقب باشیم میان این دسته‌بندی‌ها پرش نکنیم و دسته‌ها و گونه‌های متمایز را با هم خلط نکنیم یعنی این دو قانون را در کنار یکدیگر به کار ببریم نه به بهای یکدیگر.

به این ترتیب پژوهش ما بر مدار قوانین مقوله‌بندی خواهد چرخید: تبیین انتظامی منطقی برای مقولات متعدد فیلم، تعیین جای هر مقوله در این نظام و نحوه مقوله‌بندی آن، تشریح انواع روابط میان این مقولات، و در نهایت ترسیم نوعی نقشه مقوله‌ای یا «پلن کاتگوریکال»^۳ برای فیلم‌ها. اما فیلم‌ها را می‌توان به شکل‌های مختلف مقوله‌بندی نمود. تلاش برای مقوله‌بندی فیلم‌ها جزو نخستین تلاش‌های نظری شکل گرفته برای تحلیل سینما است که از جمله آنها می‌توان به مقوله‌بندی هانری برگسون فیلسوف فرانسه‌ای سال ۱۸۹۶، در کتاب *ماده و حافظه* اشاره کرد که مقوله‌بندی فیلم‌ها را تحت عنوان تصویر-حرکت و تصویر-زمان ارائه می‌کند. اما تکاپو برای جست‌وجوی «کیفیات واحد وحدت‌بخش» میان یک گروه و یافتن «شبهات خانوادگی» میان آنها، می‌تواند متأثر از نحوهٔ کاربرد زبان باشد. نخستین مشکل در به‌کارگیری داروین‌یسم علمی برای سینما، مسئله زبان است. همان‌گونه که فیلسوفان زبان‌گرا نشان داده‌اند، حد معرفت ما حد زبان ما است. زبان هم مبداء و هم مقصد درک

می‌زند. در این معنا کارکرد مقولات، تطبیق جهان با ساختار ذهنی انسان است «آن‌گونه که می‌تواند جهان را بفهمد و نه آن‌گونه که جهان واقعاً هست!». از این نظر می‌توان گفت در حقیقت آن چه که ادنا رزمارین در مورد ژانر می‌گوید مناسب معنای مقوله است. این که مقولات درواقع اصلاً دسته نیستند بلکه به بیان دقیق‌تر، گزاره‌های دسته‌بندی‌کننده هستند (فرو، ۱۳۹۸، ۱۴۶). درواقع مقولات آن‌طور که خود فرو می‌گوید، نه ویژگی متن است و نه تصور خوانندگان بلکه در حکم بخشی از رابطه میان متن‌ها و خوانندگان است و وجودی نظام‌وار دارد و به انتظارات ما از آن چه پیش رو است «ساختار پیش‌گویانه» می‌دهد و به تعبیر هدر دوبرو میثاقی با خواننده می‌بندد که ممکن است در طول متن تغییر کند (فرو، ۱۳۹۸، ۱۴۹). بنابراین از آنجا که مقولات ماهیتی برساخته دارند، به‌هیچ‌وجه دارای موجودیتی ثابت و پایدار نیستند بلکه می‌توانند در طول زمان و عرض جغرافیایی تغییر کنند و یا «با جابه‌جایی‌های بینامقوله‌ای، منجر به نتایج متفاوت گردند». به این ترتیب شق زبانی عمدتاً ابهامات این حوزه را آشکار کرده و شق منطقی آن، نظم از دست رفته به حوزه مطالعات ژانر را بازمی‌گرداند.

نظام مقوله‌بندی و مقوله‌بندی «فیلم‌ها»

رابرت مارتین لازمه تبیین چیزی را، مقوله‌بندی کردن آن می‌داند. وی در کتاب *تفکر علمی*، مقوله‌بندی را خصیصهٔ تفکر علمی می‌داند که بدون آن امکان اندیشیدن راجع به موضوعات وجود ندارد و معتقد است یگانه راه اندیشیدن و سخن گفتن در باب چیزی، مقوله‌بندی کردن آن است. به باور او برای تبیین چیزی باید یک استدلال استنتاجی داشته باشید که علی‌الاصول در مقدمه‌هایش یک قانون یا گزاره کلی درباره امر مورد تبیین دارد. او می‌گوید «حتی اگر ندانید آن قانون چیست بازهم مجبورید این طور فکر کنید که آن چیز به مقوله‌ای تعلق دارد که تابع آن قانون کلی است!» (مارتین، ۱۴۰۱، ۳۱۸). همچنان‌که جورج لاکوف بیان می‌دارد، «مقوله‌بندی برای شیوه‌ای که ما تجربیاتمان را معنادار می‌سازیم، اساسی و بنیادین است» (Plantinga, 1997, 8) بنابراین گریزی از آن نیست و ما ناچار «برای فهم جهان باید آن را مقوله‌بندی کنیم».

نظام مقوله‌بندی از طریق قوانین تجانس^۱ و تنويع^۲ عمل

کدام عامل شکل گرفته‌اند یعنی کدام منطق دسته‌بندی این سه مقوله را شکل داده که حتی می‌تواند گسترش یابد و مقولاتی نظیر آگهی‌های تلویزیونی را «نه به عنوان تابع در زیر خود بلکه به صورت هم‌پایه در عرض خود داشته باشد». با این حال مدل آنان برای توضیح دسته‌بندی فیلم‌ها به خوبی محدودیت‌ها و مسائل نهفته در نظام مقوله‌بندی فیلم را نشان می‌دهد و بر مرزهای درهم‌تنیده و بعضاً شکننده آنها تأکید دارد.

ارائه نوعی نظام رده‌بندی برای فیلم‌ها که از یک سو وحدت بنیادین آنها را در کانون خود داشته باشد و از سوی دیگر توضیحی منطقی از تفاوت‌ها و تمایزهای آنها به دست بدهد از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. رده‌بندی، یک علم کلی طبقه‌بندی است و به مفهوم‌سازی انسانی برای یک رشته خاص می‌پردازد و دغدغه محوری‌اش، الگوهای هم‌پایگی (رتبه، رده و موقعیت همسان) و تابعیت (رتبه، رده و موقعیت ناهمسان) است (که ما با مدل منطق جدید «تابع و شناسه» به سراغ آنها می‌رویم). با این وجود، عموم نظریه‌های طبقه‌بندی فیلم بیشتر به مسئله «اهمیت طبقات» خود (نظیر ژانر یا قالب‌های ژانری مختلف) پرداخته‌اند و کمتر مسئله «صورت‌بندی طبقات» را مورد توجه قرار داده‌اند. همین فقدان توجه سبب شده تا بسیاری از تفاوت‌ها میان طبقات عمدتاً ناشناخته بمانند و استحقاق التفات نظری نیابند. درواقع مشکل اساسی نظام‌های مقوله‌بندی موجود راجع به فیلم‌ها این نیست که از تحلیل مقولات مورد بحث خود عاجزند بلکه ایرادشان در این است که در ارزیابی مقولات خارج از موضوع خود ناتوان‌اند و درست به همین دلیل است که در نگاه اول عدم کارایی‌شان آشکار نمی‌شود. تلقی مستند به عنوان یک ژانر، انیمیشن به عنوان متاژانر و یا کل تصاویر متحرک به عنوان یک ژانر اصلی، با این فرض که تعریف به خصوصی از ژانر یا فراژانر ارائه می‌دهد که جواب‌گوی نیازهای نظری خود است، مادامی که منظور ما از ژانر صرفاً نوعی مقوله باشد که طیف بخصوصی از فیلم‌ها را شامل می‌شود، می‌تواند توجیهی داشته باشد اما وقتی ما از ژانر بودن مجموعه به خصوصی از فیلم‌ها صحبت می‌کنیم یعنی داریم از شکل به خصوصی از مقوله‌بندی صحبت می‌کنیم که تداعیات و انتظارات به خصوصی را به بار می‌آورد، هنجارها و عُرف‌های ویژه‌ای را به ذهن

ما از جهان را تشکیل داده و همان‌طور که اصلی‌ترین عامل تفاهم میان ابنای بشر است، عمده‌ترین عامل سوء تفاهم میان آنها نیز بوده است. به واقع طیف قابل توجهی از مناقشاتی که پیرامون مقوله‌بندی فیلم و سینما صورت گرفته ریشه در دو مسئله دارد: نخست اغراض متفاوتی که فیلم‌ها بر اساس آنها مقوله‌بندی شده‌اند و دوم سوء تفاهم‌های زبانی، سوء تفاهم‌هایی که بر مبنای آنها به کارگیری واژگان یکسان به معنای اهداف و اغراض یکسان تلقی می‌شود. این سوگیری شناختی که ریشه زبانی دارد می‌گوید اگر از ادبیات علوم تجربی برای تحلیل حوزه‌های دیگری نظیر علوم انسانی استفاده می‌شود به ناچار باید انتظارات و تلقیات یکسانی از هردو داشته باشیم. حال آنکه چنین چیزی، به دلیل ماهیت متفاوت علوم تجربی و فراورده‌های هنری، از اساس غیرممکن است. بنابراین قیاس میان نظام طبقه‌بندی در فیلم و سینما تنها با نقاط اشتراک شروع اما با نقاط افتراق ادامه خواهد یافت و به مسیر دیگری می‌رود. دومین مشکل رهیافت علمی برای ارزیابی مسائل حوزه فرهنگ این است که فرهنگ و اعمال انسانی به هیچ وجه شبیه داده‌های علمی نیستند و در نتیجه رفتارها و مصنوعات انسانی متفاوت از رفتارهای طبیعی یا فیزیکی موجودات در جهان است.

رویکرد مقوله‌بندی پویا^۴

ریک آلتمن به درستی اشاره می‌کند که ریشه مسائل لاینحل عرصه ژانر در تناقض معیارهایی است که برای شناسایی رده‌های ژنریک به کار گرفته شده است (موسوی و شهباء، ۱۴۰۱، ۱۱). ادوارد اسمال و تیموتی جانسون، با کاربرد مقوله و ژانر در کنار هم، و به جای هم، الگویی برای نظام طبقه‌بندی فیلم‌ها پیشنهاد می‌کنند که مبتنی بر دو عنصر هم‌پایگی و تابعیت است. در محور افقی این الگو کلان مقوله‌ها (یا کلان ژانرهای) فیلم/ویدئوی تجربی، روایت‌های داستانی و فیلم/ویدئوی مستند قرار دارد که به زعم آنان سه ژانر (بخوانید مقوله) اصلی فیلم و تصاویر متحرک هستند و البته باز هم می‌توانند گسترش یابند و مقولات آگهی‌های تلویزیونی، تریلرهای فیلم و موزیک ویدئوها را شامل شود! (اسمال و جانسن، ۱۴۰۱، ۳۳). فارغ از دوگانه اشتباهی که مستند را در مقابل روائی قرار می‌دهد اسمال و جانسون ما را توجیه نمی‌کنند که این «ژانرهای اصلی» چگونه و بر اساس

هم «هیبرید»^۶ و «اینبرید»^۷ می‌شوند و در نهایت این‌که همواره هر تغییری در مقولات فیلم می‌تواند به ایجاد تأثیر بر روی سایر وجوه یک مقوله منجر شود. این رویکرد محصول کنش و واکنش متقابل میان مقولات به مثابه ساختارها و طرحواره‌ها و گفتمان‌هایی است که از یک سو امکان درک و تأویل پیچیده‌تر فیلم‌ها را فراهم می‌سازد و از سوی دیگر فیلم را فرایندی درهم‌تنیده و شبکه‌ای معرفی می‌کند که هر تغییر و انتخابی نتایج به‌خصوصی به بار خواهد آورد. سازه‌ها، ساختارها و طرحواره‌ها چیزی است که اجزای متکثر فیلم را تحت یک تمامیت واحد و یکپارچه گرد هم می‌آورد. میان عناصر درونی یک فیلم «روابط درون‌مقوله‌ای» و بین مجموع این روابط با مقولات دیگر، «روابط بینامقوله‌ای» برقرار است که در دو محور عمودی (هایپراکیک) و افقی (ریزوماتیک)، با راهبردهای متنوعی با هم ترکیب می‌شوند و سبب می‌شود فیلم‌ها با واحدهای برساننده یکسان ساختارهای متفاوتی به هم بگیرند. مقولات، مفهوم‌محور و مفهوم‌سازند، حاوی اضافه‌بار انسانی هستند، با هم به بدنه بستان دارند، به شیوه‌ای عینی قابل رصد، به شیوه‌ای تفهیمی قابل پویش و به شیوه‌ای تأویل‌گرایانه قابل تفسیرند. این رهیافت، شیوه‌ای تقلیلی-ترکیبی (رویکرد بیکنی) برای تبدیل موضوعات درهم فروخته و پیچیده به مسائل ساده و قابل فهم و سپس حرکت از آن سادگی به سمت دشواری موجود در عرصه مطالعات فیلم پیشنهاد می‌کند و از روش ساده‌گرایانه-پیچیده‌گرایانه (رویکرد دکارتی) بهره می‌برد که هرچند واجد پیچیدگی بیش‌تری است، اما ضرورتاً قدرت تبیین بالاتری خواهد داشت. بنابراین اذعان دارم که رویکرد پیشنهادی ممکن است قدرتش از دقتش بیشتر و محبوبیتش از میزان خطایش کمتر باشد. نظام هایپروماتیک پیشنهادی (جدول ۱) بر اساس قوانین تجانس و تنويع مقوله‌بندی فیلم‌ها شکل گرفته که «منطقاً» هر فیلمی در عالم امکان جایی را در نظام سلسله مراتبی فیلم‌ها اشغال کرده و به شیوه‌ای خطی با سایر مقولات ترکیب و تلفیق می‌گردد. بنابراین مفروض است که یک فیلم، هر فیلمی، به یکی از مقولات عمودی تعلق داشته (هایپراکیک) و با سایر مقولات ترکیب می‌گردد (ریزوماتیک).

متبادر می‌سازد و حول الگوهای «ژنریک» به‌خصوصی بنا یافته است (که ما در ادامه همه این‌ها را ذیل عنوان پیکره‌بندی بررسی خواهیم کرد). مستند به عنوان ژانر کدام «انتظارات ژنریک» را به دنبال دارد یا کدام الگوهای ژنریک مخصوصی را می‌طلبد که حضور یا غیابش احساس شود؟ البته که مستند و انیمیشن هر دو مقولات معناداری هستند که ملازم برخی انتظارات و هنجارهای به‌خصوص است اما نه از همان قسم انتظاراتی که از فیلم‌های ژنریک داریم. بنابراین هرچند که فیلم کوتاه، مستند و یا انیمیشن نیز هنجارها و یا نوع ویژه‌ای از انتظارات را با خود به همراه دارند اما این غیر از انتظارات ژنریکی است که مثلاً از یک فیلم وحشت یا وسترن داریم. به‌طور خلاصه یعنی آنها هم مقوله هستند اما نه از نوع مقوله‌بندی ژنریک چراکه به شیوه‌ای غیر از شیوه مرسوم ژانرها مقوله‌بندی شده‌اند.

درهم‌تنیدگی چندمقوله‌ای چندوجهی^۸

هیچ فیلمی نمی‌تواند تنها به یک مقوله واحد تعلق داشته باشد و فیلم‌ها همواره چند مقوله‌ای هستند. اما این مقولات متعدد در یک آرایش پیچیده و درهم‌تنیده حول و پیرامون چند مقوله اصلی گرد هم می‌آیند که «گفتمان غالب» فیلم را شکل می‌دهد. درواقع نقش و حضور این مقولات هیچ‌گاه به یک اندازه جلوه نمی‌کند بلکه «بسته به اینکه کدام‌یک از مقولات را به عنوان شناسه و کدام‌یک را به عنوان تابع در نظر بگیریم» (تعبیر کاربردی منطق جدید) می‌توان به نتایج متفاوتی دست یافت. اما پرسش آن است که این مقولات چگونه با هم در یک فیلم جمع، تلفیق یا ترکیب می‌شوند و اجتماع مقولات متعدد در یک فیلم چه تبعات و نتایجی برای آن دارد؟ آیا مقولات به شکل آرایه‌ای صرفاً کنار هم می‌نشینند یا با هم ترکیب می‌شوند؟ آیا مقولات کوچک‌تر در مقولات بزرگ‌تر محو می‌شوند؟ تغییر هر مقوله (مثلاً از لایو اکشن به انیمیشن) منجر به چه تغییراتی در فیلم می‌شود؟ رویکرد «درهم‌تنیدگی چندمقوله‌ای چندوجهی» به‌طور خیلی خلاصه می‌خواهد بگوید اولاً هیچ فیلمی به یک مقوله واحد تعلق ندارد و همواره پای چندین مقوله در میان است؛ ثانیاً این مقولات به شیوه‌ها یا وجوه مختلفی به صورت درون مقوله‌ای و برون مقوله‌ای با هم پیوند می‌خورند، سوم این که مقولات با راهبردهای متنوعی در

مقوله ژانر

اولین مشکل ژانر به عنوان یک مقوله معنادار، همان گونه که آلن ویلیامز اشاره می کند، خود واژه ژانر است. این واژه در ادبیات سینمایی تقریباً برای اشاره به هر مقوله ای به کار رفته است: ژانر مستند، ژانر فیلمفارسی، ژانر اقتباسی و حتی ژانر تصاویر متحرک! به عنوان مثال رابرت اف دیک تراژدی را یک ژانر می داند که می توان آن را به انواعی تقسیم کرد (دیک، ۱۳۹۵، ۱۹۰) و یا رابرت سینربرینک در کتاب اخلاق سینمایی از واژه ژانر برای اشاره به انواع مختلف مقولات نظیر مقوله فیلم های ازدواج مجدد و رئالیسم اجتماعی استفاده کرده و استنلی کاول حتی مقولاتی نظیر دوره یا چرخه فیلم ها را نیز ژانر می داند (فیلم های مربوط به زندان، جنگ های داخلی، فیلم های ترسناک و غیره) که از نظر وی هر ژانر نیز یک رسانه است (کاول، ۱۳۷۷، ۱۱۴). از سوی دیگر در حالی که افرادی نظیر جف کینگ بر تفاوت دوره و ژانر صحه گذاشته، خط فصل آنها را اما در دوامشان می داند (کینگ، ۱۳۹۶، ۸۰). با وجود آنکه همه این خصوصیات معمولاً همراه ژانرها هستند اما هیچ کدام خصایص اصلی ژانر نیستند به عنوان مثال ما مقوله فیلم های تاریخی را با وجود آنکه تمامی خصوصیات فوق را دارد ژانر تلقی نمی کنیم (قیاس کاذب ۶: داوری بر اساس خصوصیات عرضی یک شیء). براین لاتنز و دومینیک لوپز در مطلبی با عنوان به سوی فلسفه ژانر فیلم (لاتنز و مک آپور لوپز، ۱۴۰۲، ۲۸۴-۲۷۳) این مطلب را پیش کشیده اند که قدم اول آن است که مشخص کنیم فلسفه ژانر قصد توضیح چه چیزی را دارد. به باور آنان برای این کار باید فهمی اجمالی از نحوه کارکرد مقوله ژانر داشته باشیم. آنان از تعبیر فرامقوله برای اشاره به کلان مقوله هایی نظیر فرم هنری استفاده می کنند که زیرمقولاتی همچون تصاویر متحرک، داستان ادبی، موسیقی و امثالهم را اشمال می کند و به مجموعه هایی نظیر فیلم های ایستود و فلینی و نیز سنت هایی همچون هالیوود و بالیوود نیز به عنوان مقوله اشاره می کنند. آنان با این پرسش منطقی که چرا نوآر یک ژانر است اما فیلم های کمپانی توهو ژانر محسوب نمی شوند طرحی کلی را پیش می کشند که بر اساس آن فیلم های یک مجموعه تنها زمانی ژانر محسوب می شوند که در ذیل تعریف ژانر بگنجند، یعنی نوعی نظریه ژنریک تعریفی غیر منفرد. بر این اساس «نظریه های انفصالی

را نمی توان نظریه تعریفی ژانر محسوب کرد». اما آنها نیز در مورد مقوله ژانر تنها به برخی خصلت های آن اشاره می کنند و توضیح نمی دهند که شیوه مقوله بندی ژانر چه تفاوتی با مثلاً شیوه مقوله بندی رده دارد و در حالی که بر مولفه هایی نظیر تأثیر عاطفی برای خلق ژانر وحشت اشاره می کنند اما توضیح نمی دهند که در درون خود مقوله ژانر، زیرمقولات آنها چگونه از هم تفکیک می شوند.

در رویکرد زبانی-منطقی، ژانر یک مقوله پیکره بندی است. بر اساس این نگرش فیلم ها به دو شیوه اساسی پیکره بندی می شوند: پیکره بندی ژنریک و پیکره بندی غیرژنریک. به طور کلی پیکره بندی اشاره به شیوه انتظام یک اثر هنری دارد که مجموعه عناصر آن را به یک کل یا گشتالت تبدیل می کند. از آنجا که هیچ فیلمی (و نه هیچ اثر هنری) نمی تواند فاقد پیکره بندی باشد، مگر آنکه اصلاً فیلم نباشد، همواره باید دید که یک فیلم چگونه پیکره بندی شده است. همان گونه که گفته شد پیکره بندی ژنریک تنها شکل پیکره بندی فیلم نیست و فیلم ها می توانند به شکل غیرژنریک (نظیر پیکره بندی هایی که با عناوین مختلفی نظیر هنری یا آوانگارد از آنها یاد می شود) پیکره بندی شوند. از این نظر ژانرها نوعی گشتالت هستند که با فرم بیرونی و درونی خود به خلق یک شبکه معنایی نظیر طرحواره حضور-غیاب منتهی می شوند. در این الگو یک ژانر می تواند فرم بیرونی خود را حفظ و فرم درونی خود را از دست بدهد و برعکس. از همین روست که می توان از وسترن هایی صحبت کرد که فرم درونی وسترن را گرفته و فرم بیرونی، مثلاً شمایل نگاری، آن را کنار گذاشته اند (وسترن شهری) و یا از وسترن هایی سخن گفت که فرم بیرونی و شمایل نگاری آن را حفظ و فرم درونی آن را کنار می گذارند (وسترن اسیدی). دیگر مسئله مهمی که در مورد ژانر به عنوان یک مقوله باید به آن توجه داشت این است که همه ژانرها به یک شکل واحد مقوله بندی نمی شوند. به عنوان مثال برنارد اف دیک در رابطه با نمونه بارز یا سنخ آرمانی بیان می دارد بهترین نمونه هرگونه سینمایی نمونه ناب و خالص آن است؛ مثلاً دلیجان جان فورد سنخ آرمانی وسترن، بزرگ کردن بیبی سنخ آرمانی کمندی بزن بکوب و مرا در سنت لوئیس ملاقات کن سنخ آرمانی موزیکال است (دیک، ۱۳۹۵، ۱۹۱)، بنابراین به طور کلی پیکره بندی ژنریک اشاره به نوعی مقوله دارد که در دو سطح فرم درونی و بیرونی

شده‌اند. بررسی مفصل این مطلب نیازمند مجال بیش‌تری است اما در اینجا به صورت اجمالی و مختصر چنین ترکیبی را بررسی خواهیم کرد.

چند نکته بارز در ترکیب وحشت و تراژدی وجود دارد: نخست آنکه کوتاه بودن به مقوله رده فیلم و وحشت به مقوله ژانر مربوط است. در این میان تنها باید تکلیف مقوله تراژدی را روشن ساخت. همانگونه که در جدول شماره یک مشخص است (که البته نمونه اولیه و مقدماتی آن است) بسیاری از ژانرها (در خوشه احساسی) چنانچه بتوانند پیکره‌بندی بیافرینند ژانر و در غیر این صورت لحن خواهند بود. به‌عنوان مثال ما هیچگاه آثار بیللی وایلدر را به واسطه لحن کم‌دی که در آن وجود دارد، کم‌دی نمی‌دانیم چرا که این طنز موجود در آثار وی، همچون مثلاً آثار چاپلین یا کیتون، به خلق یک پیکره‌بندی منتهی نمی‌شود. دوم آنکه ارسطو درام را ترکیبی از وحشت و رقت می‌داند، و سوم اینکه، همانگونه که دنیل شاو اشاره می‌کند، نوعی پارادوکس در دل واکنش ما به این دو ژانر وجود دارد (شاو، ۱۴۰۱، ۶۵) و نکته آخر به کرونوتوپ ویژه این دو مقوله برمی‌گردد؛ در حالی که وحشت برای عمل کردن به زمان حال می‌آید تراژدی‌های ادبیات در گذشته رخ می‌دهند. درواقع «تراژدی برای آنکه تراژدی شود باید به گذشته برود» این را راسل یکی از تسلی‌بخشی‌های ادبیات می‌داند که تراژدی‌هایش در گذشته رخ می‌دهند (لیچ، ۱۴۰۱، ۱۹) اما ما آن را به کرونوتوپ ژنریک تراژدی مرتبط می‌دانیم که در آن تراژدی به زمان گذشته می‌رود؛ آن احساس شوربختی که خصیصه تراژدی است زمانی که از کرونوتوپ ویژه خود، که زمان گذشته است، خارج می‌شود و به زمان حال یا آینده می‌آید به معنای تبدیل حس رقت و ترحم به حس وحشت و هراس است؛ یعنی با حرکت یک عنصر از یک پیکره‌بندی به پیکره‌بندی دیگر خصلتش تغییر می‌کند. بنابراین تجمیع وحشت و تراژدی یعنی تجمیع دو پارادوکس در دو کرونوتوپ زمانی متفاوت. در ترکیب فیلم کوتاه وحشت/ تراژدی ما با دو نوع رابطه مواجهیم؛ عمودی (هایرازیکیک) و افقی (ریزوماتیک). همانگونه که گفته شد بر اساس رویکرد هولومروسکوپی^۸ چندمقوله‌ای، هر تغییری در یک مقوله «می‌تواند» به تغییر در وضعیت سایر مقولات فیلم منجر شود. به‌عنوان مثال یک فیلم داستانی کم‌دی با تغییر مقوله رده‌ای (طول) و حرکت به سمت فیلم کوتاه می‌تواند تغییرات

قابل بحث بوده، شبکه معنایی و طرح‌واره می‌سازد [به دلیل همین شبکه معنایی است که اسب در وسترن متفاوت از اسب در هر ژانر دیگری است؛ گرانت می‌گوید اسب در وسترن تنها یک حیوان نیست بلکه نمادی از کرامت، منزلت و قدرت است (گرانت، ۱۳۹۹، ۳۴)]، شخصیت‌های کهن‌الگویی، نوع پایان‌بندی، وضعیت‌های دراماتیک و ضربات پیرنگی، نحو ویژه و غیره به خدمت می‌گیرد، اخلاق‌گرایی، تیپولوژی و کرونوتوپ خاص خود را داراست، سطوح هستی‌شناختی و قواعد راست‌نمایی متفاوتی دارد، نوع رویدادهای مجاز را مشخص می‌سازد و میزان انحراف از رویدادهای ممکن در جهان واقعی یا ادبیات «واقع‌نما» را معین می‌کند (کینگ، ۱۳۹۶، ۸۲) و به‌طور کلی ریختار بیرونی و نیز ریختار درونی نظیر جهان‌بینی ویژه - تقدیرگرایی و نگرش دیونسوسی غالب آن - (صرف به‌خصوص)، فلسفه، ایدئولوژی - هر ژانری فلسفه و ایدئولوژی خاص خودش را دارد - و منطق خاص خود را داراست، و از ارض متنی به منظومه‌های تفسیری، ایدئولوژیک، انتقادی و... آن - به عنوان سپهر غیرمتنی - کشیده می‌شود. البته، همانگونه که گفته شد، این که از نظر ما فیلم‌ها نمی‌توانند فاقد پیکره‌بندی باشند به معنای آن نیست که همه فیلم‌ها به شکل ژنریک پیکره‌بندی می‌شوند. به‌عنوان مثال شاتس معتقد است که فیلم‌های غیرژانری - یعنی فیلم‌هایی با پیکره‌بندی غیرژنریک - شخصیت‌های محوری دارند که تماشاگر به جای تکیه بر تجربه‌های فیلم‌بینی قبلی‌اش، بیشتر بر اساس «تجربه دنیای واقعی» با آنها مواجه می‌شود (موسوی و شهباز، ۱۴۰۱، ۱۶). همین نکته را گرانت این‌گونه توضیح می‌دهد که فقدان اختتام روائی در فیلم‌هایی نظیر دزدان دوچرخه و توهم بزرگ به دلیل ساخت غیرژنریک و واقع‌گرایانه آن‌هاست (گرانت، ۱۳۹۹، ۴۰) - هرچند کسانی نظیر بوردول یا گرانت فیلم‌های هنری را نیز فیلم ژانر می‌دانند.

فیلم کوتاه وحشت تراژیک / تراژدی وحشت

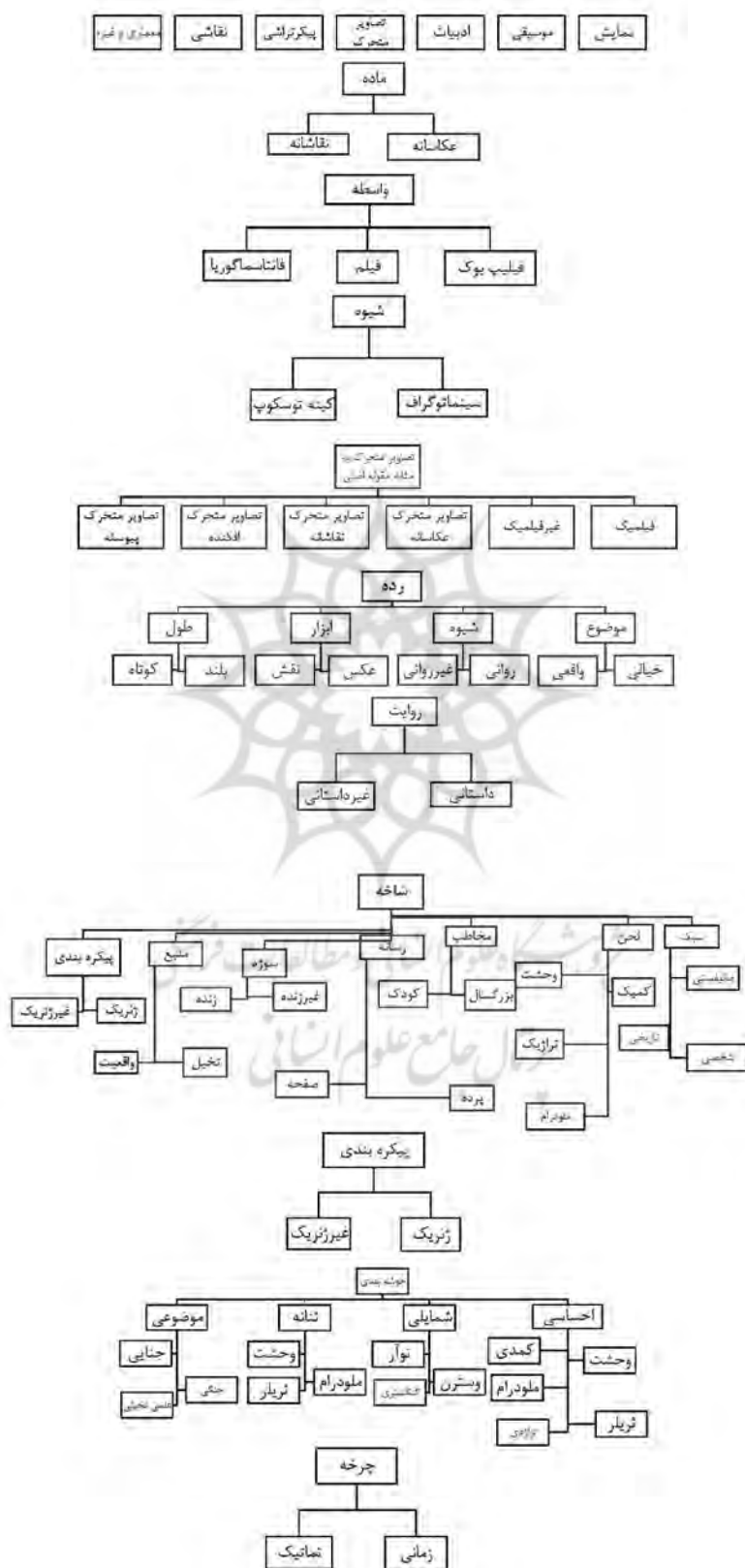
فیلم کوتاه وحشت تراژیک از ترکیب دو مقوله وحشت و تراژدی در مقوله فیلم کوتاه حاصل می‌شود. همان‌طور که گفته شد در ترکیب مقولات با یکدیگر بسیار مهم است که بدانیم اولاً مقولات تشکیل‌دهنده آنها کدام‌ها هستند و ثانیاً این مقولات به چه شکل و آرایشی با یکدیگر ترکیب

تأثیر خواهد گذاشت. یعنی اینکه ما دارودسته نیویورکی را یک فیلم داستانی اقتباسی قلمداد کنیم با اینکه آن را یک فیلم جنایی تاریخی به حساب آوریم بر نحوه تحلیل ما از آن تأثیر خواهد گذاشت.

نوشتار پلن کاتگوریکال فیلم‌ها از یک آرایه سه جزئی تشکیل می‌شود: حروف بزرگ لاتین برای مقولات هایدراکیک، حروف کوچک لاتین برای مقولات ریزوماتیک، و اعداد برای نمایش راهبرد تلفیق. ملاحظه می‌شود که در الگوی بالا ما دو آرایه متفاوت را برای یک فیلم واحد به کار برده‌ایم. این بدان سبب است که ما می‌توانیم هنگام تحلیل یک فیلم واحد از جنبه‌های مختلفی به آن بپردازیم. گری بتین سون در تحلیلی که بر فیلم‌های ۲۰۴۶ و در حال و هوای عشق وانگ کار وای انجام می‌دهد، به خوبی نشان می‌دهد که چگونه با وجود آنکه این هر دو فیلم بر قاعده‌ای از ملودرام بنا شده‌اند (به تعبیر تروبی ژانر ساختاربخش و در بیان ما شناسه) راهبردهای متفاوت تلفیق ملودرام با ژانرهای علمی افسانه‌ای و کارآگاهی در این دو فیلم (تابع) به نتایج متفاوتی منتهی می‌شود (باکلند، ۱۴۰۲، ۲۵۸-۲۳۱). انواع راهبردهای تلفیق مقولات را نیز به شکل اعداد نمایش خواهیم داد. به عنوان نمونه‌ای دیگر به راهبردهای تلفیق جنایت در *رقصنده در تاریکی* (۲۰۰۰) و وحشت در *جزیره شاتر* (۲۰۱۰) بیندیشیم؛ در حالی که در اولی جنایت با فیلم ترکیب شده است، اسکورسیزی وحشت را به گونه‌ای در سراسر فیلم نشر داده است، در نتیجه این دو فیلم به دو شیوه متفاوت ژانرهای دیگر را در خود تلفیق ساخته‌اند. به این ترتیب یعنی راهبرد اول در تلفیق مقولات جزء نخست و راهبرد دوم در تلفیق مقولات جزء دوم. اگر تحلیل منطقی، همان‌گونه که کارناپ اشاره می‌کند، به تحلیل کل شناخت می‌پردازد به قصد آنکه معنای هر گفته و روابط میان خود این گفته‌ها روشن شود (کارناپ، ۱۳۸۵، ۱۱)، بنابراین پاسخ اجمالی به پرسش فوق از منظر رویکرد زبانی-منطقی این است که چنانچه تراژدی بتواند پیکره‌بندی بیافریند آنگاه در ترکیب با پیکره‌بندی وحشت شاهد یک هیبریدیزاسیون ژنریک خواهیم بود که ذیل رده فیلم کوتاه صورت می‌گیرند که حتماً قواعد مقوله خود را بر آنها اعمال می‌کند و چنانچه تراژدی نتواند پیکره‌بندی بسازد ترکیب حاصل یک ترکیب برون مقوله‌ای بوده و هیبریدیزاسیون ژنریک نخواهد بود.

زیادی را متحمل شود. از آنجا که هیبریدیزاسیون ژنریک یک ترکیب ریزوماتیک است در این ترکیب مقولات باید در محور افقی با هم ترکیب شوند تا ژانر ترکیبی حاصل شود. بنابراین همان‌گونه که ترکیب مقوله وحشت با کلان مقوله داستانی (بر محور هایدراکیک) یک هیبریدیزاسیون ژنریک محسوب نمی‌شود (چون در محور افقی نیست) ترکیب آن با فیلم کوتاه نیز تلفیق ژنریک نخواهد بود (چراکه در غیر این صورت هر فیلم کوتاهی به خودی خود یک هیبریدیزاسیون می‌بود! و منطقی‌ترین چیزی قابل قبول نیست). بر اساس آن چه گفته شد مقولات در محور عمودی هیبرید نمی‌شوند؛ نمی‌توان یک فیلم وحشت را هیبرید مقوله ژانر و کلان مقوله داستان روانی دانست بلکه تنها در محور افقی هیبرید می‌شوند. فیلم کوتاه به مقوله رده طول مربوط می‌شود و ژانر به مقوله پیکره‌بندی، بنابراین اگر و تنها اگر تراژدی بتواند پیکره‌بندی بسازد، آنگاه تراژدی یک ژانر بوده و در نتیجه فیلم کوتاه وحشت تراژدی یک هیبریدیزاسیون ژنریک است. مقوله رده طول بر شیوه پیکره‌بندی ژنریک تأثیرگذار است. اما همچون کمدی و وحشت که می‌توانند علاوه بر ژانر لحن کمیک و وحشت هم داشته باشیم، تراژیک هم می‌تواند لحن باشد (عموماً خوشه‌های ژنریک احساسی اگر نتوانند پیکره‌بندی بسازند به لحن تبدیل می‌شوند). تراژدی در حکم ژانر با وحشت در حکم ژانر چنانچه ترکیب شود یک ترکیب ژنریک درون مقوله‌ای درون خوشه‌ای (ژانر احساسی) می‌سازد. تراژدی در حکم لحن یک ترکیب بینامقوله‌ای غیرژنریک خواهد بود. یعنی ترکیب ژانر وحشت (از مقوله پیکره‌بندی) با تراژدی (از مقوله لحن). ترکیب مقولات مرتبط با ژانر را در سه گروه آرایه، آرایش و راهبرد قرار می‌دهیم. در این رویکرد ما برای ارزیابی فیلم‌ها بر اساس دو محور هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی عمل می‌کنیم. بنابراین ما یک مجموعه مقولات هستی‌شناسانه داریم، یعنی تمامی مقولاتی که یک فیلم به آن تعلق دارد و یک مجموعه مقولات معرفت‌شناسانه یعنی آنها که از میان مقولات هستی‌شناسانه گزینش کرده‌ایم (که همواره تعدادشان کمتر از مقولات هستی‌شناسانه فیلم است). به این ترتیب هر فیلم حاوی دو پلن کاتگوریکال است؛ پلن هستی‌شناسانه و پلن معرفت‌شناسانه. اما نکته مهم در رابطه با این دو محور آن است که پلن کاتگوریکال معرفت‌شناسانه ما به شکل معناداری در تفسیر ما از فیلم

جدول ۱. نظام های ریزوماتیک فیلم ها بر اساس قوانین تجانس و تنوع (تدوین: نگارنده).



جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

بخش اعظمی از پرسش‌های ما در رابطه با مسائلی نظیر ژانر، فراورده ناکامی ما در فهم چگونگی کاربری‌مان از زبان است؛ «منبع اصلی ناکامی فهم ما این است که دیدگاه روشنی نسبت به کاربری واژگان خود نداریم». زبان اگر حد معرفت ما باشد، که هست، تغییر زبان به تغییر افق‌های آن منجر می‌شود. مسئله بازی‌های زبانی صرفاً یک شعبده کلامی نیست، با تغییر زبان سمانتیک و دلالت‌شناسی ما تغییر خواهد کرد. به یک اعتبار این رویکرد اصلاً هیچ رویکرد جدیدی نیست، بلکه نوعی تلقی جدید از مسائلی از پیش موجود است که حالا به شیوه دیگری مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند؛ به تعبیر ویتگنشتاین چنینش جدیدی است از آنچه همیشه می‌دانسته‌ایم (توروی، ۱۴۰۱، ۴۹). اعمال این رویکرد در یک مطالعه موردی به‌خصوص همچون فیلم کوتاه وحشت تراژیک/تراژدی وحشت با نمایان ساختن خاستگاه چنین چالش‌هایی - زبانی، منطقی، شناختی - شیوه دیگری برای اندیشیدن به چنین مسائلی را پیشنهاد می‌کند که هرچند همچون هر رویکرد دیگری نمی‌تواند بر محدودیت‌های معرفت بشری غلبه کند اما به نظر می‌رسد که در تبیین و نمایان ساختن برخی چالش‌ها مؤثر باشد، هدف ما تثبیت زبان با استفاده از نوعی الگوی شبه ریاضیاتی، برای کاربرد علمی جهت تفهم فیلم‌ها نیست چراکه هرچند زبان طبیعی دقت کافی برای این کار را ندارد اما همانطور که ویتگنشتاین اشاره کرد ما حق نداریم در کاربری زبان دست ببریم بلکه فقط باید در مورد آن روشن‌گری نماییم. ما نباید دچار توهم کفایت اطلاعات شویم، همین مقدار بررسی و اطلاعات به معنای جواز صدور اعتبار برای یک رویکرد نیست و نیاز به کنکاش عمیق‌تر و اذهان بیش‌تری برای ارزیابی داریم ولی شاید برای بیان ضرورت و اهمیت یک نگاه جدید کافی باشد. در نتیجه چنین تحلیلی نه تنها کاذب بودن برخی گزاره‌ها، بلکه بی‌معنا بودن گزاره‌های بسیار دیگری مشاهده می‌شود، گزاره‌هایی که نه تنها کاذب نیستند بلکه اصولاً فاقد معنا هستند چراکه اصلاً تحقیق‌پذیر نیستند. بسیاری از دسته‌بندی‌هایی که در فرهنگ سینما با آنها روبه‌رو هستیم، درواقع اصلاً هیچ مقوله معناداری نیستند، بلکه تنها محصول ابهام‌زبانی‌ای هستند که هیچ‌گاه درستی معنایشان برایمان روشن نشده است.

در مدل جدید، رابطه الزاماتملیکی میان مقولات

مختلف به رابطه ترکیبی آنها تغییر می‌کند، غایت آن است تا اندیشه‌ورزی پیرامون سینما را بر مبنای محکم‌تری استوار نماییم که هرچند هدفش فروکاست مطالعات سینما به لوجیسیم نیست (هرچند بعید نبود در همین قدم اول مرتکب چنین اشتباه فاحشی شویم) اما مدعی است که باب آن را باید گشود و برای این کار باید با مخاطرات آن آشنا بود. اولین قدم حل معضلات زبان طبیعی با کمک گرفتن از زبان نمادها بود. روش پیشنهادی ما استفاده از یک الگوی هائیراکیک ریزوماتیک و تعیین موقعیت یک فیلم بر روی پلن کاتگوریکال (نقشه مقوله‌بندی)، بر اساس دو محور هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه، است. بر این اساس پس از تعیین دقیق مختصات یک فیلم بر روی این نقشه باید مقولات اصلی آن به صورت شناسه تابع فرموله شود. با این کار ما موقعیت فیلم را پیدا خواهیم کرد. در مرحله بعد باید اصول موضوعه و متعارفه برآمده از مقولات فیلم را شناسایی و استخراج نمود. اصل درهم‌تنیدگی چندمقوله‌ای چندوجهی می‌گوید تغییر هر مقوله ممکن است به تغییر در سایر منتهی شود. این رویکرد هم می‌تواند دلیل پویایی‌های پیکره‌بندی نیل (روابط بینامقوله‌ای در رویکرد حاضر) و هم روند تکوینی شکل‌گیری ژانر (از نوعی صفت به اسم) آلتمن را توجیه کند. اما همان‌طور که کارناپ اشاره می‌کند ما «هرگز نمی‌توانیم به یقین مطلق دست یابیم» (کارناپ، ۱۳۸۵، ۱۳)، شمار گزاره‌هایی که در صف استنتاج و بررسی ایستاده‌اند بی‌نهایت بوده بنابراین همواره امکان دارد در آینده به مواردی بربخوریم که نتوان آن را در تحلیل منطقی یاد شده ارزیابی کرد. روش زبانی برای فهم دلایل مسئله و روش منطقی برای کشف این است که ما چگونه باید راجع به فیلم‌ها بیندیشیم، اما روش شناختی برای فهم این مسئله است که ما چگونه راجع به فیلم‌ها می‌اندیشیم و روش فلسفی چرایی آن را توضیح خواهد داد. این یعنی آنکه «آنچه که باید با آنچه هست تفاوت دارد». بنابراین مطالعات آتی باید با رویکرد فلسفی - شناختی برای تکمیل این رویکرد باشد که در آن مطالعات شناختی برای فهم شیوه عمل ذهن به کار گرفته شوند. اینکه ما چگونه فیلم‌ها را از دریچه ذهنی خود عبور می‌دهیم چیزی است که الگوی شناختی به ما خواهد گفت. امید آن است که وجود برخی خطاهای احتمالی در این رویکرد مانع از دیدن کلیت بحث نگردد و خطوط اصلی آن و مسائل اساسی‌اش برای «مساحی

نتیجه ترکیب آن با پیکره‌بندی وحشت از نوع هیبریدی‌زاسیون ژنریک نخواهد بود، همچنین این مطلب در مورد وحشت نیز صادق است. وحشت زمانی به عنوان ژانر مطرح می‌شود که شکل پیکره‌بندی داشته باشد در غیر این صورت، مثلاً همچون کمدی، به مقوله دیگر (نظیر لحن) تعلق خواهد داشت که بسته به غلبه یکی از مقولات می‌تواند یک ترکیب بینامقوله‌ای (ترکیب ژانر و لحن) همچون وحشت تراژیک (پیکره‌بندی وحشت+ لحن تراژیک) یا تراژدی وحشت (پیکره‌بندی تراژدی+لحن وحشت) باشد و یا آنکه یک ترکیب درون مقوله‌ای (ترکیب ژانر و ژانر) باشد. در هر یک از این حالات ترکیب این دو تحت مقوله کلی تر فیلم کوتاه به عنوان مقوله رده طول خواهد بود که به نوبه خود هنجارها و مختصات خود را به اثر وارد خواهد ساخت.

اندیشه» مورد توجه قرار گیرد (به تعبیری درختان مانع دیدن جنگل نشوند!). بااین حال می‌توان امیدوار بود که مجموع این روش‌ها نتایج بهتر و کامل‌تری را به ما تعلیم دهد اما در هر حال، همان‌گونه که ویتگنشتاین می‌گوید، «هدف تعلیم این نیست که فکر صحیحی را در ذهن خواننده بکارد، بل این است که یاریش دهد خودش بتواند بیندیشد».

بر اساس آنچه گفته شد می‌توان چنین جمع‌بندی نمود که اگر تراژدی بتواند نوعی پیکره‌بندی بیافریند در آن صورت از نوع مقوله ژنریک خواهد بود و در نتیجه تلفیق آن با وحشت به عنوان یک پیکره‌بندی دیگر، یک ترکیب درون مقوله‌ای از نوع هیبریدی‌زاسیون ژنریک خواهد بود که تحت مقوله فیلم کوتاه گرد هم آمده‌اند. اما چنانچه تراژدی فاقد پیکره‌بندی باشد به مقوله دیگری تعلق داشته و در

پی‌نوشت‌ها

1. Homogeneity
2. Specification
3. Categorical Plan
4. Dynamic Categorization Approach
5. Multi categorical multi modal entanglement
6. Hybrid
7. Inbreed
8. Holo-meroscopic

فهرست منابع

- آرنو، آنتوان؛ نیکول، پیر (۱۴۰۱)، *منطق یا فن اندیشیدن*، برگردان علیرضا اسدی، تهران: نشر ققنوس، چاپ دوم.
- آلمن، ریک (۱۴۰۱)، *فیلم، ژانر، برگردان حمید طاهری*، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ چهارم.
- اسمال، ادوارد اس؛ جانسن، تیموتی دالیو (۱۴۰۱)، *نظریه مستقیم: تصاویر متحرک تجربی به مثابه ژانر اصلی*، تهران: انتشارات انجمن سینمای جوان و نشر جیکا.
- اندرسون، جان (۱۴۰۰)، *روانشناسی شناختی و کاربردهای آن*، برگردان حبیب هادیان فر و بهناز کیانی، تهران: نشر ارجمند.
- باکلند، وارن (ویراستار) (۱۴۰۲)، *فیلم‌های یازلی: داستان‌گویی پیچیده در سینمای امروزی*، برگردان محمد شهباز، تهران: نشر هرمس.
- بیکن، فرانسیس (۱۳۹۹)، *نوارغنون*، برگردان دکتر محمود صناعی، تهران: نشر جامی، چاپ چهارم.
- دیک، برنارد اف (۱۳۹۵)، *آنا‌تومی فیلم*، برگردان حمید احمدی لاری، تهران: نشر ساقی، چاپ دوم.
- شاو، دنیل (۱۴۰۱)، *فیلم و فلسفه: جدی‌گرفتن فیلم‌ها*، برگردان مجید پروانه پور، تهران: نشر بان.
- فرو، جان (۱۳۹۸)، *ژانر، برگردان لیلا میرصفیان*، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- کارناپ، رودلف (۱۳۸۵)، *فلسفه و نحو منطقی*، برگردان رضا مثمر، تهران: نشر مرکز.
- کاول، استنلی (۱۳۷۷)، *تیپ‌ها: دوره‌های فیلم به منزله ژانرها*، برگردان علی عامری، فصلنامه فارابی، ۸، ش ۱، ۱۱۵-۱۱۰.
- کینگ، جف (۱۳۹۶)، *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، برگردان محمد شهباز، تهران: نشر هرمس، چاپ سوم.
- گرانث، بری کیت (۱۳۹۹)، *ژانرهای سینمایی: از شمال‌شناسی تا ایدئولوژی*، برگردان شیوا مقالو، تهران: نشر بیدگل، چاپ پنجم.
- لیچ، کلیفورد (۱۴۰۱)، *تراژدی*، برگردان مؤسسه خط ممتد اندیشه، تهران: نشر نشانه، چاپ چهارم.
- لاتز، براین و مک‌آیور لوپز، دومینیک (۱۴۰۲)، گونه، چاپ شده در *راهنمای فلسفه و فیلم راتلج: مسائل و مفاهیم*، برگردان ساره امیری، تهران: نشر سینا.
- مارتین، رابرت ام. (۱۴۰۱)، *تفکر علمی*، برگردان کاوه بهبهانی و امین لطیفی، تهران: نشر طرح نو، چاپ دوم.
- موسوی، وحیداله و شهباز، محمد (۱۴۰۱)، *کتاب ژانر: زیبایی‌شناسی و کارکردهای ژانر*، تهران: انتشارات دانشگاه سوره.
- توروی، ملکم (۱۴۰۱)، *آیا مدل‌های علمی نظریه‌پردازی می‌توانند به نظریه فیلم کمک کنند؟* چاپ شده در *فلسفه سینما: متون و نوشتارهای پایه*، برگردان محمدرضا اسمخانی و هانیه سادات سرکی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
- ویتگنشتاین، لودویگ (۱۴۰۲)، *برگه‌ها*، برگردان مالک حسینی، تهران: نشر هرمس.
- ویج، هنری (۱۴۰۲)، *تقابل منطق قدیم و جدید: جستارهایی مقایسه‌ای در فلسفه منطق*، برگردان آرش جمشیدپور، تهران: انتشارات نقش و نگار، چاپ دوم.