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

Peyman Falahi[1]

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

مطالعهٔ ژانر و آمیزهٔ ژانرهای سینمایی با استفاده از رویکرد زبانی ـ 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 به‌طورکلی 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 جدّی 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 پیشِ رو قصد دارد تا با یک رویکرد نقّادانه، به روش پژوهش کتابخانه‌ای و به شیوه‌ای توصیفی‌ـتحلیلی و با تحویل مسئلهٔ ژانر و هیبریدازیسیون ژنریک به یک بحث زبانی‌ـمنطقی‌ـشناختی 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 به‌کارگیری 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، رشتهٔ ایران‌شناسی، فرهنگ مردم آداب و رسوم و میراث فرهنگی، دانشکدهٔ بنیاد ایرانشناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

Email: peymanfalahi@yahoo.com

مقدمه

ویتگنشتاین در گزارهٔ فلسفی حقیقتاً عجیبی می‌پرسد «آیا گل‌های سرخ در تاریکی سرخ‌اند؟» (ویتگنشتاین، ۱۴۰۲، ۵۹) این پرسش ازآن‌رو عجیب به نظر می‌رسد که به‌ظاهر یک پرسش خودتأییدکننده است و پاسخش را درون خود دارد. اما ویتگنشتاین با طرح چنین پرسش سهل ممتنعی در حقیقت بر روی یکی از پیچیده‌ترین و حادّترین مسائل تاریخ فلسفه یعنی بحث نام‌گرایی و ارتباط آن با مسئله وجود، که ویچ با عنوان «مسئلهٔ 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 درنتیجه 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! توجیه 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 به‌عبارتی سوگیری شناختی می‌شود که ممکن است ما را به نتایج فریبنده‌ای بکشاند چراکه «ابتدائا بسیاری از پرسمان‌های موجود در ذیل عناوینی نظیر ژانر از کژفهمی‌های کارکرد زبان برخاسته‌اند». با عنایت به مطلب گفته شده پژوهش پیشِ رو قصد دارد تا با ارائه نوعی رویکرد زبانی‌ـ‌منطقی‌ـشناختی به بحث پیرامون یکی از مسائل پر اُفت‌وخیز عرصهٔ مطالعات سینما، که ربط اساسی به نام‌گرایی (نومینالیسم) دارد، به عنوان مسئله ژانر به شکل عمومی و ارزیابی و بررسی مسئلهٔ ترکیب ژانرها یا هیبریدیزاسیون به‌طور مشخص بپردازد و ببیند با تأمل در دشواری‌های این مسئله و تحویل بحث ژانر و هیبریدیزاسیون ژانری به یک بحث زبانی‌ـ‌منطقی‌ـشناختی 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 «مطالعهٔ 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.

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که رابرت آلتمن خاطرنشان ساخته، از میان تمام مفاهیم نظریهٔ ادبی، هیچ‌یک تباری طولانی‌تر و برجسته‌تر از مسئلهٔ ژانر نداشته‌اند (آلتمن، ۱۴۰۱، ۱۹). تتبعات 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 نظریهٔ 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 بطئی 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

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

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

البته باید خاطرنشان 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؛ به‌عنوان‌مثال 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 زاویهٔ نگاه و شیوهٔ 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 زبانی‌ـ‌منطقی‌ـ‌شناختی 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 پژوهش از رهگذر پاسخ به پرسش‌های پژوهش» بر آنیم که ارزیابی و بررسی ژانر از منظر زبانی‌ـ‌منطقی 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 توصیفی‌ـ‌تحلیلی‌ـ‌انتقادی 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 حلّ معضلات موجود در سپهر مطالعات ژانر به چند دسته کلی تقسیم می‌شود: ۱. روشن ساختن ابهامات زبانی مسئله؛ ۲. کاربست نقّادانه 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 ایجاب 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 به‌نوعی تمایل شناختی در ما برای استفاده غیرانتقادی از چیزهایی دارد که معمولاً نوعی توافق

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 بااین‌حال 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). بااین‌حال آرنو بلافاصله در ادامه تصریح می‌کند که برای این کار لازم نیست که اصوات جدیدی هم ایجاد گردد بلکه می‌توانیم نحوهٔ 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. به‌عبارت دیگر چگونه یک دسته فیلم به‌خصوص (مثلا وسترن) می‌تواند ژانر باشد و یک دسته دیگر (مثلا 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- داوری 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 مطلقا 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 به‌واسطهٔ تمایزی که با جنس بالاتر و یا نوع پایین‌تر خود دارد، طبقه‌بندی می‌کنند. 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 انتزاعی‌تری 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

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

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 اِدِنا 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[1] و تنویع[2] عمل می‌کند. قوانین استعلایی تجانس و تنویع 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، به‌عبارتی 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 کلان گونه‌ها 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 تنویع 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»[3] 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 فرانسوی به 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 «شباهت 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

ما از جهان را تشکیل داده و همان‌طور که اصلی‌ترین عامل تفاهم میان ابنای بشر است، عمده‌ترین عامل سوءتفاهم 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 سوءتفاهم‌های زبانی، سوءتفاهم‌هایی که بر مبنای آنها به‌کارگیری 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 اَعمال انسانی به‌هیچ‌وجه 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 به‌درستی اشاره می‌کند که ریشه مسائل لاینحل عرصه ژانر در تناقض معیارهایی است که برای شناسایی رده‌های ژنریک به کار گرفته شده است (موسوی و شهبا، 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 موزیک‌ویدئوها 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 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». بااین‌حال 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 شکنندهٔ 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 به‌خصوصی از فیلم‌ها صحبت می‌کنیم یعنی داریم از شکل به‌خصوصی از مقوله‌بندی صحبت می‌کنیم که تداعیات و انتظارات به‌خصوصی را به بار می‌آورد، هنجارها و عُرف‌های ویژه‌ای را به ذهن

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

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 قِسم 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[۵]

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» (تعابیر 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 (مثلا 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 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 (هایرارکیک) و افقی (ریزوماتیک)، با راهبردهای متنوعی با هم ترکیب می‌شوند و سبب می‌شود فیلم‌ها با واحدهای برسازنده یکسان ساختارهای متفاوتی به هم بگیرند. مقولات، مفهوم‌محور و مفهوم‌سازند، حاوی اضافه‌بار انسانی هستند، با هم بده بستان دارند، به شیوه‌ای عینی قابل رصد، به شیوه‌ای تفهمی قابل پویش و به شیوه‌ای تأویل‌گرایانه قابل تفسیرند. این رهیافت، شیوه‌ای تقلیلی-ترکیبی (رویکرد بیکنی) برای تبدیل موضوعات درهم فرورفته 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 ضرورتا 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 هایریزوماتیک پیشنهادی (جدول ۱) بر اساس قوانین تجانس و تنویع مقوله‌بندی فیلم‌ها شکل گرفته که «منطقا» هر فیلمی در عالم امکان جایی را در نظام سلسله مراتبی فیلم‌ها اِشغال 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 (هایرارکیک) و با سایر مقولات ترکیب می‌گردد (ریزوماتیک).

مقوله ژانر

اولین مشکل ژانر به عنوان یک مقوله معنادار، همان‌گونه که آلن ویلیامز اشاره می‌کند، خود واژه ژانر است. این واژه در ادبیات سینمایی تقریباً برای اشاره به هر مقوله‌ای به کار رفته است: ژانر مستند، ژانر فیلمفارسی، ژانر اقتباسی و حتی ژانر تصاویر متحرک! به‌عنوان‌مثال رابرت اف دیک تراژدی را یک ژانر می‌داند که می‌توان 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 فیلم‌های ازدواج مجدد و رئالیسم اجتماعی استفاده کرده و استنلی کاول حتی مقولاتی نظیر دوره یا چرخه فیلم‌ها را نیز ژانر می‌داند (فیلم‌های مربوط به زندان، جنگ‌های داخلی، فیلم‌های ترسناک و غیره) که از نظر وی هر ژانر نیز یک رسانه است (کاول، ۱۳۷۷، ۱۱۴). از سوی دیگر در حالی‌که افرادی نظیر جف کینگ بر تفاوت دوره و ژانر صحه گذاشته، خط فصل آنها را اما در دوامشان می‌داند (کینگ، ۱۳۹۶، ۸۰). با وجود آنکه همه این خصوصیات معمولاً همراه ژانرها هستند اما هیچ‌کدام خصایص اصلی ژانر نیستند به‌عنوان‌مثال ما مقوله فیلم‌های تاریخی را با وجود آنکه تمامی خصوصیات فوق را دارد ژانر تلقی نمی‌کنیم (قیاس کاذب۶: داوری بر اساس خصوصیات عرضی یک شیء). برایان لانتز و دومینیک لوپز در مطلبی با عنوان به سوی فلسفه ژانر فیلم (لانتز و مک‌آیور لوپز، ۱۴۰۲، ۲۸۴-۲۷۳) این مطلب را پیش کشیده‌اند که قدم اول آن است که مشخص کنیم فلسفه ژانر قصد توضیح چه چیزی را دارد. به باور آنان برای این کار باید فهمی اِجمالی از نحوه کارکرد مقوله ژانر داشته باشیم. آنان از تعبیر فرامقوله برای اشاره به کلان مقوله‌هایی نظیر فرم هنری استفاده می‌کنند که زیرمقولاتی همچون تصاویر متحرک، داستان ادبی، موسیقی و امثالهم را اشتمال می‌کند و به مجموعه‌هایی نظیر فیلم‌های ایستوود و فلینی و نیز سنت‌هایی همچون هالیوود و بالیوود نیز به عنوان مقوله اشاره می‌کنند. آنان با این پرسش منطقی که چرا نوآر یک ژانر است اما فیلم‌های کمپانی توهو ژانر محسوب نمی‌شوند طرحی کلی را پیش می‌کشند که بر اساس آن فیلم‌های یک مجموعه تنها زمانی ژانر محسوب می‌شوند که در ذیل تعریف ژانر بگنجند، یعنی نوعی نظریه ژنریک تعریفی غیرمنفرد. بر این اساس «نظریه‌های انفصالی را نمی‌توان نظریه تعریفی ژانر محسوب کرد». اما آنها نیز در مورد مقوله ژانر تنها به برخی خصلت‌های آن اشاره می‌کنند و توضیح نمی‌دهند که شیوه مقوله‌بندی ژانر چه تفاوتی با مثلاً شیوه مقوله‌بندی رده دارد و در حالی‌که بر مولفه‌هایی نظیر تأثیر عاطفی برای خلق ژانر وحشت اشاره می‌کنند اما توضیح نمی‌دهند که در درون خود مقوله ژانر، زیرمقولات آنها چگونه از هم تفکیک می‌شوند.

در رویکرد زبانی‌ـ‌منطقی، ژانر یک مقوله پیکره‌بندی است. بر اساس این نگرش فیلم‌ها به دو شیوه اساسی پیکره‌بندی می‌شوند: پیکره‌بندی ژنریک و پیکره‌بندی غیرژنریک. به‌طورکلی پیکره‌بندی اشاره به شیوه انتظام یک اثر هنری دارد که مجموعه عناصر آن را به یک کل یا گشتالت تبدیل می‌کند. از آنجا که هیچ فیلمی (و نه هیچ اثر هنری) نمی‌تواند فاقد پیکره‌بندی باشد، مگر آنکه اصلاً فیلم نباشد، همواره باید دید که یک فیلم چگونه پیکره‌بندی شده است. همان‌گونه که گفته شد پیکره‌بندی ژنریک تنها شکل پیکره‌بندی فیلم نیست و فیلم‌ها می‌توانند به شکل غیرژنریک (نظیر پیکره‌بندی‌هایی که با عناوین مختلفی نظیر هنری یا آوانگارد از آنها یاد می‌شود) پیکره‌بندی شوند. از این نظر ژانرها نوعی گشتالت هستند که با فرم بیرونی و درونی خود به خلق یک شبکه معنایی نظیر طرحواره حضور‌ـ‌غیاب منتهی می‌شوند. در این الگو یک ژانر می‌تواند فرم بیرونی خود را حفظ و فرم درونی خود را از دست بدهد و برعکس. از همین روست که می‌توان از وسترن‌هایی صحبت کرد که فرم درونی وسترن را گرفته و فرم بیرونی، مثلاً شمایل‌نگاری، آن را کنار گذاشته‌اند (وسترن شهری) و یا از وسترن‌هایی سخن گفت که فرم بیرونی و شمایل‌نگاری آن را حفظ و فرم درونی آن را کنار می‌گذارند (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 مقوله‌بندی نمی‌شوند. به‌عنوان‌مثال برنارد اف دیک در رابطه با نمونه بارز یا سنخ آرمانی بیان می‌دارد بهترین نمونه هرگونه سینمایی نمونه ناب و خالص آن است؛ مثلاً دلیجان جان فورد سنخ آرمانی وسترن، بزرگ کردن بیبی سنخ آرمانی کمدی بزن بکوب و مرا در سنت لوئیس ملاقات کن سنخ آرمانی موزیکال است (دیک، ۱۳۹۵، ۱۹۱)، بنابراین به‌طورکلی پیکره‌بندی ژنریک اشاره به نوعی مقوله دارد که در دو سطح فرم درونی و بیرونی

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

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 به‌طورکلی ریختار بیرونی و نیز ریختار درونی نظیر جهان‌بینی ویژه ـتقدیرگرایی و نگرش دیونوسوسی غالب آن‌ـ (صرف به‌خصوص)، فلسفه، ایدئولوژی ـهر ژانری فلسفه و ایدئولوژی خاص خودش را دارد‌ـ و منطق خاص خود را داراست، و از ارض متنی به منظومه‌های تفسیری، ایدئولوژیک، انتقادی و... آن ـبه عنوان سپهر غیرمتنی‌ـ 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. به‌عنوان‌مثال شاتس معتقد است که فیلم‌های غیرژانری ـیعنی فیلم‌هایی با پیکره‌بندی غیرژنریک‌ـ شخصیت‌های محوری دارند که تماشاگر به جای تکیه بر تجربه‌های فیلم‌بینی قبلی‌اش، بیشتر بر اساس «تجربه دنیای واقعی» با آنها مواجه می‌شود (موسوی و شهبا، 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) ـهرچند 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 شده‌اند. بررسی مفصل این مطلب نیازمند مجال بیش‌تری است اما در اینجا به صورت اجمالی و مختصر چنین ترکیبی را بررسی خواهیم کرد.

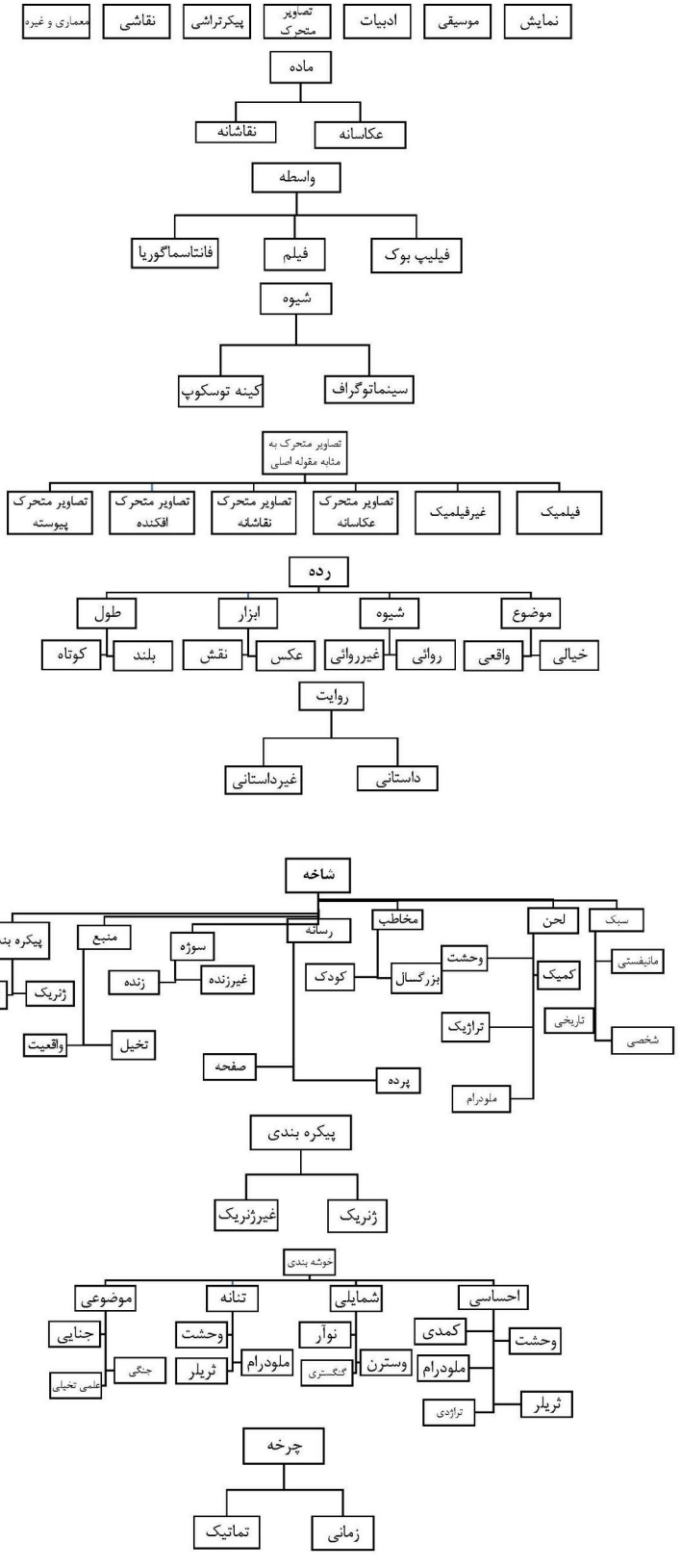
چند نکته بارز در ترکیب وحشت و تراژدی وجود دارد: نخست آنکه کوتاه بودن به مقوله رده فیلم و وحشت به مقوله ژانر مربوط است. در این میان تنها باید تکلیف مقوله تراژدی را روشن ساخت. همانگونه که در جدول شماره یک مشخص است (که البته نمونه اولیه و مقدماتی آن است) بسیاری از ژانرها (در خوشه احساسی) چنانچه بتوانند پیکره‌بندی بیافرینند ژانر و در غیر این صورت لحن خواهند بود. به‌عنوان‌مثال ما هیچگاه آثار بیلی وایلدر را به واسطه لحن کمدی که در آن وجود دارد، کمدی نمی‌دانیم چراکه 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 (هایرارکیک) و افقی (ریزوماتیک). همانگونه که گفته شد بر اساس رویکرد هولومروسکوپیک[۸] چندمقوله‌ای، هر تغییری در یک مقوله «می‌تواند» به تغییر در وضعیت سایر مقولات فیلم منجر شود. به‌عنوان‌مثال یک فیلم داستانی کمدی با تغییر مقوله رده‌ای (طول) و حرکت به سمت فیلم کوتاه می‌تواند تغییرات

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 هایرارکیک) 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 منطقا چنین 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 روائی 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 علاوه‌بر ژانر لحن کمیک و وحشت هم داشته باشیم، تراژیک هم می‌تواند لحن باشد (عموما 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 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 هایرارکیک، 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.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

جدول ۱. نظام هایریزوماتیک فیلم‌ها بر اساس قوانین تجانس و تنویع (تدوین: نگارنده).



جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

بخش اعظمی از پرسمان‌های 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 چینش جدیدی است از آنچه همیشه می‌دانسته‌ایم (توروی، ۱۴۰۱، ۴۹). اِعمال این رویکرد در یک مطالعه موردی به‌خصوص همچون فیلم کوتاه وحشت تراژیک/تراژدی وحشت با نمایان ساختن خاستگاه چنین چالش‌هایی ـ زبانی، منطقی، شناختی ـ 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 تنقیح 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 نه‌تنها کاذب بودن برخی گزاره‌ها، بلکه بی‌معنا بودن گزاره‌های بسیار دیگری مشاهده می‌شود، گزاره‌هایی که نه‌تنها 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 ابهام زبانی‌ای هستند که هیچ‌گاه درستی معنایشان برایمان روشن نشده است.

در مدل جدید، رابطه الزاما تملیکی 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 لوجیسیسم 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 هایرارکیک 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 ـ 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

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058732.1138

اندیشه» مورد توجه قرار گیرد (به تعبیری درختان مانع دیدن جنگل نشوند!). بااین‌حال 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 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 کلی‌تر فیلم کوتاه به عنوان مقوله رده طول خواهد بود که به نوبه خود هنجارها و مختصات خود را به اثر وارد خواهد ساخت.

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، پییر (۱۴۰۱)، *منطق یا فن اندیشیدن*، برگردان علیرضا اسدی، تهران: نشر ققنوس، چاپ دوم.

آلتمن، ریک (۱۴۰۱)، *فیلم/ ژانر*، برگردان حمید طاهری، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ چهارم.

اسمال، ادوارد اس؛ جانسن، تیموتی دابلیو (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 پازلی: داستانگویی پیچیده در سینمای امروزی*، برگردان محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

بیکن، فرانسیس (۱۳۹۹)، *نو ارغنون*، 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: جدی گرفتن 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، ش۱، ۱۱۵.-۱۱۰.

کینگ، جف (۱۳۹۶)، *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، برگردان محمد شهبا، تهران: نشر هرمس، چاپ سوم.

گرانت، بری کیت (۱۳۹۹)، *ژانرهای سینمایی: از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی*، برگردان شیوا مقانلو، تهران: نشر بیدگل، چاپ پنجم.

لیچ، کلیفورد (۱۴۰۱)، *تراژدی*، برگردان مؤسسه خط ممتد اندیشه، تهران: نشر نشانه، چاپ چهارم.

لانتز، برایان 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 شهبا، 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.

Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press.