

پیوندسازی ژانری، امر هنجارمند و هنجارگریز فرهنگی در سینمای کمدی ایران (موردکاوی فیلم‌های پرفروش کمدی در بازه زمانی ۱۳۶۲-۱۳۹۲)

سیدعلی روحانی^۱، وحیداله موسوی^۲

چکیده

این پژوهش به بررسی ابعاد زیبایی‌شناسی و فرهنگی ژانر کمدی در بازه زمانی (۱۳۶۲-۱۳۹۲) می‌پردازد. با استفاده از ابزارهای تحلیلی نظریه ژانر و با توجه به متغیرهای تقاطع‌های هنجارگریز (لذت ژانری) و هنجارمند (ارزش‌های فرهنگی) و وضعیت پیوندی به تحلیل پرفروش‌ترین نمونه‌های آماری کمدی در سینمای ایران پرداخته می‌شود. داده‌ها از طریق مطالعه اسنادی، کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای گردآوری شده‌اند و با رویکرد توصیفی - تحلیلی، رابطه بین تقاطع‌های ژانری و وضعیت پیوندی در هر یک از نمونه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. از یک‌سو، نمونه‌های آماری مورد بررسی از قابلیت پیوندی شدن ژانر کمدی با ژانرهای گوناگون حکایت می‌کنند و بر روندمحوری این ژانر صحنه می‌گذارند. از سوی دیگر، ژانرهای الحاق‌شده محملی برای هنجارگریزهای ژانری فراهم می‌کنند. هرچه تنش بین امر هنجارمند و هنجارگریز بیشتر است، تأثیر ژانری نیز افزایش می‌یابد.

واژه‌های کلیدی

ژانر کمدی، پیوندسازی، امر هنجارمند فرهنگی، امر هنجارگریز، سینمای ایران

تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۷/۰۶

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۳۰

۱. دانشیار و هیات علمی گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر (نویسنده مسئول)

alirouhani1@yahoo.com

vmoosavi@yahoo.com

۲. استادیار و هیات علمی دانشگاه صداوسیما

مقدمه

ریچارد مالتبی^۱ در (دسته‌بندی هشت‌گانه‌اش) و استیو نیل^۲ (در دسته‌بندی شانزده‌گانه‌اش از ژانرها) کمدی را در اولین گروه اصلی و در کنار ژانرهای ملودرام، وسترن و جنگی جای می‌دهند. از دیدگاه ریک آلتمن^۳ همه ژانرها انشعابی از کمدی و ملودرام‌اند. استیو نیل انتشار کتاب‌های فراوان درباره کمدی در سال‌های اخیر را نشانه‌ای از اهمیت بازیافته این ژانر نزد منتقدان، نگره‌پردازان و تاریخ‌نگاران می‌داند. ژانر کمدی «از منظر کمال زیبایی‌شناختی، تبیین خود و ارزش مستقیم یا غیرمستقیم اجتماعی و فرهنگی» اهمیت بسیاری دارد (Neale, 2000: 59). قطعاً چند لایه بودن ژانر کمدی باعث می‌شود که در فرم‌ها و ساحت‌ها و ژانرهای گوناگونی حلول کند (از شوخی‌ها و روایت‌های پیرنگ‌دار گرفته تا اسلپ‌استیک، فارس، هزل، پاردی، فیلم‌های کوتاه، کارتونی و بلند)، قراردادهای تعیین‌کننده‌ای داشته باشد (تولید خنده، پایان خوش و نمایش زندگی روزمره) و بتواند با سایر ژانرها ترکیب شود یا از هر ژانر و فرمی پارودی بسازد.

هدف این پژوهش بررسی ژانر کمدی ایران با توجه به راهکار پیوندسازی و تقاطع‌های ژانری است. با استفاده از نظریه ژانر به ابعاد زیبایی‌شناختی فیلم‌های عامه‌پسند کمدی که در صدر جداول سالانه فروش جای داشته‌اند پرداخته می‌شود تا شکل‌گیری امر هنجارگریز و هنجارمند فرهنگی مورد بررسی قرار بگیرند. در این پژوهش از پرداختن به آثاری نظیر گلنار (۱۳۶۸)، دزد عروسک‌ها (۱۳۶۹)، کلاه قرمزی و پسرخاله (۱۳۷۳)، کلاه قرمزی و سروناز (۱۳۸۱) و کلاه قرمزی و بچه ننه (۱۳۹۱) که در فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌های کمدی جای دارند، صرف‌نظر شده است. چراکه نویسندگان مقاله بر این باورند که این فیلم‌ها به دلیل مخاطبان عمدتاً سنی خاص و نیز سازوکارهای متفاوت برای استفاده از (زیر) ژانرهایی نظیر موزیکال، فانتری و فیلم کودکان کارکردهای متفاوتی دارند و به صورت مستقل باید مورد بررسی قرار بگیرند.

پرسش‌های پژوهش

- چگونه در پرفروش‌ترین آثار کمدی سینمای ایران تقاطع‌های ژانری از طریق امر هنجارگریز (امر ضد فرهنگی) و هنجارمند (امر فرهنگی) شکل می‌گیرد؟
- چه رابطه‌ای بین شکل‌گیری تقاطع‌های ژانری و راهکار پیوندسازی در آثار کمدی مورد بررسی وجود دارد؟

1. Richard Maltby
2. Steve Neale
3. Rick Altman

مبانی نظری

توماس شاتز^۱ در مقدمه ژانرهای هالیوودی: فرمول‌ها، فیلمسازی و نظام استودیویی (۱۹۸۱) به صراحت اعلام می‌کند که «رویکرد ژانر موثرترین ابزار برای درک، تحلیل و ارزیابی سینمای هالیوود است» (Schatz, 1981, vii). تداوم تولیدات ژانری حاکی از نظام‌مندی در ماهیت تولید و مصرف است. رویکرد ژانر ابعاد فرمی و زیبایی‌شناسی فیلمسازی داستانی و سایر ابعاد فرهنگی را لحاظ می‌کند و تولید فیلم را به مثابه روند پویای تبادل بین صنعت فیلم و مخاطبش می‌بیند. به عبارت دیگر ژانر «مجموعه قواعد مشترکی است که این امکان را برای فیلمساز فراهم می‌کند تا فرمول‌های ارتباطی تثبیت‌شده را بکار بگیرد و بیننده نیز نظام خاص انتظارات خود را سامان دهد» (Casetti, 1999: 271).

تقاطع‌های ژانری

با استفاده از نظریه تقاطع ژانری آلمن می‌توان نقش بیننده، نظام انتظارات، ساختار ژانری و ارتباطش با جامعه را توضیح داد. بر اساس این نظریه، هر فیلم تقاطع‌های مختلفی دارد که با هم در تعارض‌اند و «هر یک لذت متفاوتی برای تماشاگران به ارمغان می‌آورد.» (Altman, 2000: 145) لذت مستمر تماشاگران از مذاکره با تقاطع‌های هنجارگریز (لذت ژانری) و هنجارمند (ارزش‌های فرهنگی) حاصل می‌شود. تماشاگر از یک‌سو بر اساس معیار فرهنگ و از سوی دیگر بر اساس معیار ژانری متضاد با هنجارهای فرهنگی داوری می‌کند تا نوعی همدستی ضدفرهنگی تماشاگر شکل بگیرد. بنابراین ورود به ژانر برابر است با تجربه تضادهای فرهنگی و رهایی از محدودیت‌های جهان واقعی. امر هنجارگریز شامل رفتارهای غیرمتعارف، مخاطره‌ها، کارهای خلاف هنجار، تصادفات، کمین‌ها، جنگ‌ها، فجایع، مقاومت در برابر منطق و پیشرفت جامعه مدرن و به‌طورکلی تابوهاست. امر هنجارمند شامل احیاء نظم، اثبات بیگناهی متهم، آزادی گروگان‌ها، کشته شدن یا دستگیری خبیث یا هیولا و غیره است. هرچه قدرت امر هنجارگریز (فعالیت‌های ضدفرهنگی) بیشتر باشد، لذت بازگشت به معیارهای اجتماعی یا امنیت نیز بیشتر است. بنابراین لذت ژانری ناشی از تضعیف شالوده‌های فرهنگی محدودکننده فرد یا انکار ارزش‌های فرهنگی است. هرچند اصولاً نباید انتظار داشت که «همه تماشاگران فراخوان تقاطع‌های ژانرهای مشخص را بپذیرند و یا به رسمیت بشناسند، اما آن‌هایی که به‌طور ضمنی در هر تقاطع سهیم می‌شوند معیارهایی ژانری و

فرهنگی را فعال می‌کنند» (Ibid, 152) در واقع، آلتمن به نوعی به اصل واقع‌نمایی ژانری^۱ مورد نظر استیو نیل اشاره می‌کند. نیل با استناد به تودورف^۲ مفهوم واقع‌نمایی در درک ژانر و پرسش‌هایی ناشی از کارکردهای اجتماعی و فرهنگی ژانرها را مساله‌ای محوری می‌داند. رژیم‌های متنوع واقع‌نمایی یا نظام‌ها و فرم‌های باورپذیر و محتمل با قواعد و هنجارها و قوانین خاص، ابزاری برای شناخت و درک و پیش‌بینی به تماشاگران می‌دهند تا سازمان‌های فیلم را درک کنند. رژیم‌های ژانری واقع‌نمایی می‌توانند نوع دوم واقع‌نمایی (فرهنگی و اجتماعی) را نادیده بگیرند، زیرپا بگذارند، مرزشکنی کنند و در برابر هنجارهای جامعه بایستند.

نظام کلی حاکم بر تقاطع‌های ژانری محل منازعه مرزشکنی‌های فرهنگی و ارزش‌های فرهنگی است و البته در نهایت بازی به نفع هنجارها به اتمام می‌رسد. «در نُه‌دهم هر فیلم، تقاطع‌ها به مسیر ژانری و لذت مشابه‌ای منجر می‌شود اما در نهایت هر ژانر لذت ژانری را وامی‌نهد و به حریف فرهنگی تسلیم می‌شود.» (Ibid, 154) معیارهای فرهنگی یک نوع واژگونی خلاف معمول را دیکته می‌کنند. لذت ژانری جایگزینی برای هنجارهای فرهنگی و رها از محدودیت‌های دنیای واقعی است. در زمینه‌ای که خود فرهنگ ایجاد کرده، ژانر محملی برای فعالیت‌های ضدفرهنگی است ولی در نهایت بازگشت به هنجارهای فرهنگی است. بنابراین تماشاگران ژانری از شدت و حدت فزاینده بین لذت ژانری و تحریم‌ها ممنوعیت‌های فرهنگی و محدودکننده آن لذت ارضاء می‌شوند. تنش بین این دو، سازمان‌های مهمی در ژانرهاست.

پیوندسازی ژانری

پیوندسازی^۳ یا حالت چندرگه ژانرها ناشی از قابلیت تطبیق‌پذیری مخازن ژانری است. «اعضای یک رده‌بندی ژانری امکان‌های خویشاوندی متعددی با هم و همچنین با اعضای سایر رده‌ها دارند.» (Neale, 2000: 207) این حالت‌های پیوندی مویده انعطاف‌پذیری ژانرها و گذر از مرزهایشان است. از نگاه کینگ هیت چندگانه و متداخل فیلم‌های هالیوود باعث می‌شود که «در یک مقوله معین و مشخص و واحد» جای نگیرند» (کینگ، ۱۳۸۶: ۹۵). بنابراین ژانرها محصولاتی ناب و کلاسیک نیستند، هرچند رژیم‌هایی ژانری شکل می‌دهند، خودشان نیز از طریق وام‌گیری‌ها و همپوشانی‌ها با هم تغییر می‌کنند، گسترش می‌یابند و متنوع می‌شوند. بنابراین برخلاف نظریاتی که تلفیق ژانرها را مشخصه دوره پسامدرنیسم می‌داند، حالت پیوندی امر تازه‌ای در هالیوود نیست. از نظر بوردول و تامسون «فیلم کلاسیک دست کم دو

1. Generic Verisimilitude

2. Todorov

3. Hybridization

خط کنش دارد، هر دو به لحاظ سببی گروه یکسانی از کاراکترها را به هم ربط می‌دهند، تقریباً بدون استثنا، یکی از این خطوط کنش شامل عشق رمانتیک دگرجنس خواهانه است» (Bordwell, Staiger Thompson, 1985: 16) سوای این نکته، از نظر نیل «ژانرهای به ظاهر ناب و پایدار، در درون و خارج از سینما، در ابتدا از ترکیب سازمایه‌هایی از ژانرهای قبلاً جدا در درون یا بیرون از رژیم‌های ژانری خاص بالیده‌اند» (Neale, 2012: 172). بنابراین هر ژانر به‌خودی‌خود پیوندی از ژانرهای دیگر در رسانه‌های گوناگون است. نکته مهم اینکه درآمیزی و حالت چندرگه ژانرها به معنای مخدوش شدن معیارها برای تمایزگذاری نیست. فیلم‌ها می‌توانند پیوندی باشند و درعین‌حال تمایزشان را از ژانرهای تشکیل‌دهنده‌شان حفظ کنند. از نگاه بردول و تامسون «اگرچه نمی‌توانیم توصیفی واحد از یک ژانر را که برای همه زمان‌ها کاربرد داشته باشد مجزا کنیم، می‌توانیم در هر لحظه‌ای در تاریخ فیلم، فیلمسازان، منتقدان، و مخاطبان اجماعی درباره ژانرهای موجود را شناسایی کنیم» (Bordwell, Thompson, 2013: 337). بنابراین با توجه به این نظرات باید تصور از ژانرها به‌عنوان محصولات ناب و کلاسیک را به پرسش گرفت و ماهیت ایستا و راکدی برای آن متصور نشد. از نظر نیل «هر فیلم ژانر تازه‌ای، افزوده‌ای بر پیکره ژانری است و شامل گزیده‌ای از مخازن سازمایه‌های ژانری قابل دسترس در هر برهه زمانی است... خود را به صورت تعامل بین سه سطح انتظارات، پیکره ژانری و قواعد یا هنجارهای حاکم بر هر دو نشان می‌دهد» (Neale, 2012, 189). در این روندمحوری برخی عناصر کنار می‌روند و برخی هم افزوده می‌شوند. به همین دلیل «سازمایه‌ها و قراردادهای یک ژانر همیشه در بازی‌اند، صرفاً از نو اجرا نمی‌شوند و هر پیکره ژانری همیشه در حال گسترش است» (Ibid). این دیدگاه به شکلی در راستای الگوی پیشنهادی آلتمن مبتنی بر رویکرد نحوی / معنایی^۱ است. عناصر معنایی شبیه کلمه‌هایند و اجزای سازنده ژانر نظیر ویژگی‌ها، نگرش‌ها، شخصیت‌ها، نماها و لوکیشن‌ها یا مجموعه‌های مشترک را دربرمی‌گیرند. عناصر نحوی شبیه طرز جای‌گیری کلمه‌ها در جمله‌ها و به‌طور کلی ساختارهای سامان‌دهنده این اجزای سازنده‌اند. از نظر آلتمن «ژانرها یا مجموعه‌ای نسبتاً پایه از معلوم‌های معنایی‌اند که از طریق تجربه‌ای نحوی به یک نحو منسجم و بادوام می‌رسند، یا یک نحو موجودند که مجموعه‌ای جدید از عناصر معنایی را اخذ می‌کنند» (Ibid, 221-222). می‌توان با بهره‌گیری از این نظرات میزان تغییرات نمونه‌های آماری در این پژوهش را با توجه به وضعیت پیوندی‌شان با سایر ژانرها بررسی کرد.

روش پژوهش

در این پژوهش با استفاده از نظریه ژانر و با روش اسنادی و مشاهده‌ای و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به پرفروش‌ترین آثار سالانه کم‌دی در بازه زمانی ۱۳۶۲-۱۳۹۲ در ایران پرداخته می‌شود. نمونه‌ها به ترتیب عبارتند از: اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶)، دیگه چه خبر؟ (۱۳۷۱) هنرپیشه (۱۳۷۲)، آدم برفی (۱۳۷۶)، مرد عوضی (۱۳۷۷)، توکیو بدون توقف (۱۳۸۲)، مارمولک (۱۳۸۳)، مکس (۱۳۸۴)، اخراجی‌های ۱ (۱۳۸۶)، چارچنگولی (۱۳۸۷)، اخراجی‌های ۲ (۱۳۸۸) و ورود آقایان ممنوع (۱۳۹۰).

یافته‌های پژوهش

اگر در دهه ۱۳۶۰ فیلم‌هایی نظیر جعفرخان از فرنگ برگشته (۱۳۶۶) به اتهام عدم موضع‌گیری شفاف در قبال سنت و مدرنیته مورد جرح و تعدیل قرار گرفتند تا در نهایت نسخه‌ای مبتنی بر نکوهش مدرنیته در مقابل سنت حاصل شود، با تصمیم بنیاد فارابی در ۱۳۶۵ مبنی بر «ایجاد نظام‌های حمایتی، پالایش نیروی انسانی، اعتبار دادن به تعهد و تخصص، منزلت نیروی انسانی تولیدکننده، گسترش میدان سوژه‌ها و مضامین فیلم‌ها»، امکان ساخت اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶) فراهم شد. (ماهنامه فیلم، شماره ۸۸: ۴۲-۴۱) امر هنجارگریز در این فیلم از صورت‌بندی دوباره مواجهه سنت و مدرنیته حاصل شده است. به عبارت دیگر هنجارگریزی فیلم ناشی از طرح نانموده‌ها (ابعاد منفی و ظاهراً مقبول طبقه متوسط نوظهور در جامعه) است. حضور تیپ‌های گوناگون اجتماعی (سنتی و مدرن) در یک آپارتمان (از ملزومات زندگی مدرن) ترکیب ناهمگون عناصر سنتی و مدرن را رقم می‌زند تا با هجو سنت‌های رفتاری ساکنان موقعیت‌هایی گروتسک و ابزورد شکل بگیرد و حتی خوانش‌هایی تمثیلی از فیلم امکان‌پذیر شود. از سوی دیگر با پایان‌بندی فیلم و ورود امداد غیبی^۱ (ورود ماموران و مطرح کردن تبصره املاک به جا مانده از فراریان) و تغییر غیرمنتظره پیرنگ نوعی هنجارمندی شکل می‌گیرد تا جهان پرهرج و مرج و ابزورد ترسیم‌شده به نوعی هنجارمندی یا بازگشت به نظم (هرچند موقتی) تن بدهد. امر هنجارگریز و هنجارمند در قالب چندین ژانر صورت‌بندی شده‌اند. از یک‌سو از ژانر کم‌دی به‌عنوان قالب کلی فیلم استفاده شده است، به‌ویژه از فیلم‌های کم‌دی موسوم به «احاله به محال» که «یک اشتباه ساده انسانی یا مساله‌ای اجتماعی زیر ذره‌بین بزرگ می‌شود، کنش به هرج و مرج و مسأله اجتماعی به بی‌منطق بودن تنزل می‌یابد» (مست، ۱۳۶۸: ۲۰۷). از سوی دیگر فیلم از ساختارهای ژانرهای مشکل

اجتماعی^۱ و وحشت نیز استفاده می‌کند. اگرچه استفاده از ژانر وحشت به شکلی پاردی‌گونه و تلفیقی و مصداق فیلم‌های نشاندار شده ژانری^۲ است که خودآگاهانه به «شناخت ژانرها از طرف مخاطب» اشاره دارد. (Neale, 2000: 25) شیوه نورپردازی شبانه، سایه‌های کشیده، موسیقی دلهره‌آور و آپارتمان در حال اضمحلال و خطرناک جزو ساختارهای فیلم وحشت‌اند. پرداختن به مسائل روز جامعه نظیر مشکل مسکن، آپارتمان‌نشینی، روحیه دلال‌صفتی و لمپنیسم، بی‌توجهی به اخلاقیات و آداب و سنت‌ها، معماری وارداتی و ناهمگونی معماری معاصر، نظام آموزشی دانشگاه و بوروکراسی اداری نشان از ژانر مشکل اجتماعی دارند. بنابراین ساختار نحوی مستحکم ژانر کم‌دی میزبانی برای ساختارهای معنایی ژانر مشکل اجتماعی است تا نگرش‌های انتقادی اجتماعی به شکلی مستور و ضمنی بروز پیدا کنند. تقاطع‌های ژانری تماشاگر یا مواجهه امر هنجارگریز و هنجارمند ناشی از همین راهکار پیوندسازی است تا تعارضات اخلاقی و کشمکش‌های نهفته طبقه متوسط را بیان کنند. بنابراین فیلم از یکسو از ژانر کم‌دی برای به سخره گرفتن عرف و هنجارهای اجتماعی و فرهنگی بهره می‌برد تا تماشاگر به حماقت‌های بشری بخندد، از سوی دیگر در پیوند با ژانرهای مشکل اجتماعی و وحشت لایه‌های معنایی عمیق‌تری عرضه می‌کند.

دیگه چه خبر؟ (۱۳۷۱) در راستای تحولات فرهنگی و سیاسی کشور در دوران پساجنگ قرار می‌گیرد که تلاش شد بستری برای وصول برخی مطالبات مسکوت جامعه دهه ۱۳۶۰ فراهم شود و برخی انتظارات گروه‌های گوناگون دانشگاهیان، دانشجویان، جوانان و زنان انعکاس یابد. امر هنجارگریز در این فیلم ناشی از حضور قهرمانی مؤنث با ذهنیتی خاص، و متمایز از حضور نامحسوس زن در سینمای کم‌دی دهه ۱۳۶۰ با نقش‌هایی قالبی و معین است. دیدگاه نقادانه قهرمان فیلم نسبت به نگرش مردسالارانه که در نهادهای گوناگون جامعه نظیر خانواده، دانشگاه، محل کار و غیره تبلور یافته است، تأکید او بر حقوق زنان، جامعه چندصدایی، تحمل مخالف، تساهل و تسامح، پرهیز از فشار و خشونت و همچنین گریزهای فانتزیک او برای تجربه‌هایی که در شرایط رئالیستی امکان‌پذیر نیستند، کلام‌ها و تصاویر کنایی از تقابل نسل جدید و نسل قدیم، همگی موید ناموده‌ها و هنجارگریزی‌هایی خلاقانه‌اند.

۱. Social Problem Genre، استیو نیل این ژانر را ذیل آخرین دسته شش‌تایی ژانری جای می‌دهد و از آن به عنوان فیلم‌هایی با برجسب‌های جامعه‌شناسانه، پیامدار و تفکربرانگیز نام می‌برد. به گفته رافمن و پردی «ترکیبی از تحلیل اجتماعی و کشمکش دراماتیکی در چارچوب ساختار روایی منسجم است.» (Neale, 2000: 105)

قهرمان مؤنث فیلم در تلاش برای کسب هویتی متمایز با توسل به رویاها و تصوراتش، موقعیت‌ها، نگرش‌های متداول و ریاکارانه و اعمال متناقض تیپ‌های مختلف جامعه را به چالش می‌کشد. این هنجارگریزی‌ها نهایتاً با ازدواج قهرمان مؤنث و تشکیل یک خانواده هسته‌ای تعدیل می‌شود و امر هنجارمند شکل می‌گیرد.

فیلم دیگه چه خبر؟ (۱۳۷۱) پیوندی از کم‌دی رمانتیک و فیلم زنان^۱ است (ساختارهای نحوی و معنایی ژانر تریلر نیز در بخش‌هایی از فیلم در خدمت فانتزی‌های زنانه قرار می‌گیرد). فیلم با وام‌گیری ساختار معنایی فیلم زنان (تصویر زنان، دغدغه‌ها و جایگاه اجتماعی‌شان) و تلفیق آن با ژانر کم‌دی، با مسائل روز جامعه و زنان روبرو می‌شود. همان‌گونه که هیجان‌گرایی ژانر تریلر در فانتزی‌های دخترانه راهی برای خلق جهانی پرتنش‌تر و جذاب‌تر و گریز از روزمرگی‌ها و زندگی قالبی است. قهرمان فیلم با توسل به فانتزی‌هایی دخترانه مخاطب را وامی‌دارد تا به تناقض‌ها و کاستی‌های یک زندگی روزمره و ازبیش‌تعیین‌شده پی‌برد و در نتیجه به اداری فراتر از امور ممکن دست یابد. بنابراین فانتزی در خدمت نمایشی کردن و بیان محدودیت‌ها یا امور هنجارمند است تا جهانی هرچند موقتی از هیجان و هنجارگرایی ایجاد شود که در تعارض با باورها و نقش‌های قالبی مد نظر نهادهای قدرت است. کم‌دی نیز راهکاری برای به‌سخره‌گرفتن مستقیم‌تر همان جهان روزمره و بی‌کشمکش است. بنابراین، واقع‌نمایی ژانری در تقابل با واقع‌نمایی بیرونی، تقاطع‌های ژانری مخاطب و شخصیت را شکل می‌دهد.

هنرپیشه (۱۳۷۲) دربارهٔ یک هنرپیشه فیلم‌های کم‌دی به نام اکبر عبدی، با بازی اکبر عبدی واقعی بازیگر فیلم‌های کم‌دی در سینمای ایران است، که عقیم بودن زندگی او و همسرش «عقیم بودن شرایط جامعه و رسالت هنرمند در برابر آن» را انعکاس می‌دهد. (بهارلو، ۱۳۷۹: ۴۸۴) تقاطع ژانری فیلم از تقابل بین تصورات مخاطب از پرسونای همیشگی هنرپیشه اصلی فیلم و پرسونای به‌ظاهر عریان او در این فیلم شکل می‌گیرد. فیلم از یک سو عقیم بودن هنرپیشه را به جهان پیرامون او منتسب می‌کند که به دلیل پرسونای شکل‌گرفته‌اش در نزد مخاطب و صنعت سینما مانعی برای حضور او در آثار روشنفکرانه یا هنری است. از سوی دیگر عقیم بودن زندگی او به نازایی همسرش مرتبط می‌شود. بنابراین فیلم در دو قطب انتقاد از جهان پیرامون یا موقعیت‌ها و شرایط جامعه، و فروکاستن این مشکلات به

۱. از دیدگاه جی. بسینجر فیلم زنان فیلمی است که «در محور عالمش یک زن است که سعی می‌کند با مشکلاتی عاطفی، روانی و اجتماعی سروکله بزند که به‌طور خاص با واقعیت زن بودنش مرتبط است»

حیطه خانواده در نوسان است. امر هنجارگریز از امکان چشم‌چرانی مخاطب در حریم‌های شخصی و ناموده آشفته و ازهم‌گسیخته هنرپیشه شکل می‌گیرد که در نهایت از طریق راهکارهایی نظیر حل مشکل بی‌فرزندی او و همسرش (راهکاری کلیشه‌ای در ملودرام‌های خانوادگی در دهه ۱۳۶۰) نوعی هنجارمندی شکل می‌گیرد.

این فیلم پیوند کم‌دی سیاه و ملودرام خانوادگی است. کم‌دی سیاه برخلاف کم‌دی پوپولیستی یا «فانتزی حسن‌نیت» عمل می‌کند که اراده برتر انسان معمولی مورد تهدید افرادی خبیث قرار می‌گیرد و امید، خانواده، ارزش‌های خانوادگی و سنتی و ایثار شخصی برای آرمان مطلوب تکریم می‌شود. کم‌دی سیاه (یا ضدکم‌دی) «مکانیسمی دفاعی در برابر اجتناب‌ناپذیری مرگ است.» (Grant, 2007b: 357) پوچی زندگی و حضور فراگیر مرگ، تصادف و استیصال کاراکترها را نمایان می‌کند. بنابراین مواجهه امر هنجارگریز و هنجارمند در قالب زیر ژانر کم‌دی سیاه و ژانر ملودرام شکل می‌گیرد تا از یکسو تصورات و پیش‌فرض‌های مخاطبان از زندگی ظاهراً آرمانی هنرپیشه‌های سینما مخدوش شود و از سوی دیگر امر هنجارمند شکل بگیرد.

آدم برفی (۱۳۷۶) مضامینی نظیر زن‌پوشی مرد، تغییر هویت، شمایل‌های جاهلی و موسیقی عامه‌پسند را از سینمای دوره پهلوی وام می‌گیرد تا امر ضدفرهنگی نیرومندی در برابر امر فرهنگی «بازگشت به خویشتن» ایجاد کند. در ساختار دوگانه فیلم، امر هنجارگریز و ضدفرهنگ آنچنان مرز شکن و کنج‌کاو‌ی‌برانگیز بود که به توقیف و بعدها به استقبال شدید از آن منجر شد. نهایتاً هنجارگریزی‌های فیلم با بازگشت به خویشتن فرد بدل‌پوش و همراه شدن با همسر آینده (که به صورت زنی پاکدامن ترسیم می‌شود) و بازگشت او به وطن هنجارمند می‌شود. آدم برفی هوشمندانه از هنجارشکنی‌های ضدفرهنگی بهره می‌برد تا در نهایت بر ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی و هژمونیک صحنه بگذارد. فیلم به دلیل عرضه تصویری دوقطبی و ناتوالیستی از «دیگری» در تضاد با تحولات نیمه دوم دهه هفتاد است، اما به دلیل لذت ژانری ناشی از تکانه ضدفرهنگی مورد استقبال مخاطبان قرار می‌گیرد. بنابراین آدم برفی (۱۳۷۳) حلقه اتصال دو دوره مختلف فرهنگی و اجتماعی در ایران است و با موقعیت دوگانه‌اش نشانگر نظام تولید و نمایش در دو برهه مختلف است. از یک‌سو فیلم به دلیل خط‌مشی‌های سخت‌گیرانه سینمایی از ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۶ به نمایش درنیامد، اما به دنبال سیاست‌های سینمایی متحول‌شده از ۱۳۷۶ امکان نمایش یافت.

فیلم تلفیقی از ژانرهای کم‌دی، مشکل اجتماعی و خلافاکاری (کلاه مخملی‌ها) است. ویژگی ماهوی ژانر کم‌دی برای نمایش هنجارشکنی‌های فرهنگی پذیرای مسائل متنوع مشکل اجتماعی نظیر پرسش‌گری درباره مساله مهاجرت به خارج از کشور، هویت ایرانی، هویت

فردی و جمعی، زنانگی، مردانگی، غربت‌نشینی و نگاه سیاسی به «دیگری» می‌شود تا نهایتاً بازگشت به ریشه‌های سنتی و هویت موکد شود. استفاده از (زیر) ژانر جاهلی که اساساً درام‌های مردانه با تاکید بر مردانگی و تقابلات‌ها و لوطی‌ها، سبک زندگی، مناسک و سبک لباس‌ها و اکسسوار خاص‌اند، در راستای درونمایه محوری فیلم (امر هنجارمند) یا بازگشت به سنت‌ها و بازتاب هویت فردی و ملی جامعه است. از سوی دیگر نفس استفاده از قراردادهای آن نوعی هنجارگریزی در سینمای پس از انقلاب محسوب می‌شود.

مرد عوضی (۱۳۷۷) محصول سیاست‌های سینمایی با تاکید بر موضوعات نوآورانه و پرمخاطب و نظارت فرهنگی مبتنی بر تساهل و تسامح در برابر نظارت فرهنگی اکید و غیرقابل انعطاف برهه ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۶ است. فیلم بر هویت جابجا شده تکیه می‌کند و به این شکل با تشکیل مثلث مرد و دو زن به مرز شکنی از هنجارهای فرهنگی می‌پردازد. لذت ژانری مخاطب از تجربه سهیم شدن در سوءتفاهم‌ها و سوء برداشت‌های ناشی از تابوشکنی جنسیتی حاصل می‌شود. در پایان فیلم، هنجارگریزی فیلم (موقعیت مردی در میان دو زن) چندان حل و فصل نمی‌شود. مرد قادر است با مغزی عاریتی زندگی کاری‌اش را به تعادل برساند. اما دوگانگی بین جسم و مغز در رابطه با دو زن همچنان چالش برانگیز و پرتنش باقی می‌ماند. در آخرین پلان فیلم، زن‌ها مرد را از اتومبیل بیرون می‌اندازند، سپس او در برابر بیلبورد تبلیغی محصول پودر رختشویی جدید می‌ایستد. در بیلبورد چهره او و خسرو به چشم می‌خورد. مرد باید با هویت دوباره‌اش زندگی کند.

فیلم یک کمدی پیوندی با برخی عناصر ژانر علمی تخیلی است. ترسیم موقعیت‌ها، واژه‌های استعاری و دوپهلوی و شوخی‌های جنسیتی در تقابل با دیدگاه‌های اخلاقی و هنجارهاست و وجه ضدفرهنگی ژانر کمدی علیه هنجار کلامی مقاومت می‌کند. از سوی دیگر پیوند با ژانر علمی تخیلی هرگونه برداشت واقع‌گرا از فیلم را از پیش خنثی کند تا نوعی فانتزی گریز از محدودیت‌های رئالیسم شکل بگیرد. جابه‌جایی هویتی و طبقاتی شخصیت اصلی فیلم بر اساس قواعد ژانری توجیه‌پذیر است تا قواعد واقع‌نمایی بیرونی و عینی. در نتیجه فیلم از این راهکار پیوندی برای هنجارشکنی‌ها در مناسبات مرد - زن‌ها بهره می‌برد.

توکوی بدون توقف (۱۳۸۲) تحت تاثیر سیاست‌های جدید فرهنگی، تقابل‌های مدرنیته و سنت را در قالب کمدی رمانتیک - مشکل اجتماعی صورت‌بندی می‌کند. همراستا با برجسته شدن شعارهایی همچون توسعه سیاسی، قانون‌مداری، پرهیز از خشونت، ضدیت با استبداد و خودکامگی، فردگرایی، تحول قالب‌های زنانه، عشق زمینی، اراده برای تغییر و غیره، فیلم تلاش می‌کند با لحاظ کردن این زمینه‌ها، کشمکش‌های جاری را در قالب‌های کلیشه‌ای نظیر پایین شهر - بالاشهر، دختر پولدار - پسر فقیر، تعصب - تساهل، زن سنتی - زن مدرن و

غیره تعریف کند. هنجارگریزی فیلم از ترسیم مفهوم عشق بین دو دلداده از دو طبقه متفاوت اجتماعی بدون رعایت مناسبات عرفی یک جامعه سنتی حاصل می‌شود. پدر غایب خانواده همچنان حضوری ملموس در زمان حال دارد و برادر به‌عنوان حافظ خانواده، جهان بسته و موروثی خانوادگی و جنسیت‌زدایی از مردان و زنان را تداوم می‌دهد. در این دایره بسته، عشق رمانتیک مدرن نوعی هنجارگریزی قلمداد می‌شود. فیلم از طریق تیپ‌های برادر متعصب و انعطاف‌ناپذیر طبقه فرادست، عمه‌ای که قربانی شرایط عذاب‌آور تعصبات بوده، خواهر جوان در زمینه اجتماعی تازه و جوان عاشق پایین‌شهری، کشمکش‌های مدرنیته و سنت را بازتاب می‌دهد. هرچند فیلم ارزش‌های سنتی را مترادف با تحجر و تعصب‌های بی‌مورد قلمداد می‌کند تا همچنان رابطه‌های تقابلی ارزش‌های سنتی و مدرن را بازتاب بدهد. با ازدواج زوج‌ها و تشکیل خانواده هسته‌ای هنجارمندی فیلم شکل می‌گیرد تا لذت تخطی از قوانین عرفی و سنتی خانوادگی نهایتاً با پایانی عرفی خاتمه پیدا کند.

فیلم یک کم‌دی پیوندی با ژانر مشکل اجتماعی است. استفاده از کم‌دی به‌طور کلی و زیرژانر کم‌دی رمانتیک و ترسیم موانع برای رسیدن زوج به یکدیگر راهکاری برای بزرگ‌نمایی و اغراق سنت‌هاست. کم‌دی رمانتیک «فیلمی است که محرک روایتی محوری آن جستجوی عشق است، و این جستجو را به شکلی خوشدلانه و تقریباً همیشه با پایان خوش ترسیم می‌کند» (McDonald, 2009, 9). این جستجو در فیلم حاوی نوعی آگاهی طبقاتی است. به عبارت دیگر کم‌دی رمانتیک بر محوریت عشق بنا می‌شود و طبقه متوسط آن را تعریف می‌کند، ترویج می‌دهد و اصالت می‌بخشد. بنابراین عشق‌گزینی آگاهانه و آزادانه و بدون تحمیل بیرونی است تا طبقه متوسط پیروز شود و این پایان خوش حس همذات‌پندارانه مخاطبان را به خود جلب کند. استفاده از زیرژانر کم‌دی رمانتیک که بر بلوغ شخصیت‌ها در راه رسیدن به عشق تأکید می‌کند (بلوغ خواهر و برادر) محمل مناسبی برای بروز کشمکش‌های نگرشی و ارزشی قراردادی و مدرن است. بنابراین با پیوند زیرژانر کم‌دی رمانتیک و ژانر مشکل اجتماعی که بر مسائل و کشمکش‌های جاری در خانواده هسته‌ای و سنتی و به‌طور کلی جامعه تأکید می‌کند، مخدوش شدن مرزها و هنجارهای پذیرفته شده عرفی در تقابل با (ضد)هنجارهای مدرن برجسته می‌شود تا لذت ژانری مخاطب شکل بگیرد.

مارمولک (۱۳۸۳) در تداوم روندی است که با ساخت فیلم‌هایی نظیر زیر نور ماه (۱۳۷۹)، او (۱۳۸۲)، طلا و مس (۱۳۸۷) ذیل ژانرهای جدی نظیر ملودرام یا مشکل اجتماعی بر حضور محسوس و مستقیم روحانیون بر پرده صحنه گذاشتند، هرچند این فیلم با نقد جامعه و ارائه تصویر روایی این قشر در قالب ژانر کم‌دی نوعی هنجارگریزی را به نمایش می‌گذارد. حضور دزدی سابقه‌دار و فراری که لباس یک روحانی را می‌دزدد و هویت دیگری

اتخاذ می‌کند، انتظارات ژانری تازه‌ای برای تماشاگر ایجاد می‌کند. فیلم تلاش می‌کند در قالب شخصیت سارق و هنجارشکنی‌های او مفاهیمی نظیر شادزیستی و دین‌مداری، تساهل و تکثرگرایی در جامعه مدرن را مطرح کند. از سوی دیگر تلاش می‌کند تصویری آرمانی از روحانیت عرضه کند که در رفتارها و کنش‌ها و گفتار روحانی در بیمارستان مشهود است. با دستگیری متهم، اثبات کارایی دستگاه عدالت در دستگیری فرد خاطی و مجرم و تحول تدریجی سارق امر هنجارمند شکل می‌گیرد.

این فیلم یک کمدی پیوندی با ژانر خلافاکاری است و ذیل زیرژانر کمدی دلچسب جای می‌گیرد که بر ظاهر خنده‌دار، کارها و رفتارهای دست‌وپاچلفتی و خصلت ولگردی یا کوچ‌نشینی شخصیت اصلی فیلم استوار است. هنجارگریزی‌های ضدفرهنگی ژانر کمدی نظیر تعویض هویت سارق و پوشیدن لباس یک روحانی و موقعیت‌ها و پیامدهای ناشی از آن، محمل مناسبی است تا تقابل‌های بین فرهنگ و تلقی‌های رسمی - غیررسمی، دین اجباری - دلخواهی، زندانبان یا ماموران انعطاف‌ناپذیر، بی‌احساس و بوروکرات - خلافاکاران، تنش‌های والدین - فرزندان، دین به مثابه رویکردی مناسک‌وار، شعاری و انحصارگرانه در تقابل با رویکرد عرفانی و تکثرگرا و تساهل‌گرا مطرح شوند. حاصل بازنگری یا تأیید طرحواره‌های تماشاگران گوناگون از تصویر روحانیون است. از سوی دیگر فیلم از قراردادهای ژانر خلافاکاری استفاده می‌کند تا امکان ورود بی‌خطر مخاطب به جهان مجرمانه بدون عواقب آن را میسر کند. در نتیجه لذت ژانری ناشی از امر هنجارگریز (جعل هویت یک روحانی به وسیله یک خلافاکار) نهایتاً با دستگیری او امر هنجارمند «خلاف آخر و عاقبت ندارد» موکد می‌شود.

اگر مارمولک (۱۳۸۳) با استفاده از نظام ژانری کمدی دوگانگی‌ها و کشمکش‌ها را در قالب رویکرد انحصاری - تکثرگرا به دین صورت‌بندی می‌کند، مکس (۱۳۸۴) این دوگانگی‌ها و کشمکش‌ها را در قالب رویکرد عامه‌پسند (غیررسمی) - والا (رسمی) عرضه می‌کند. این فیلم را می‌توان ذیل زیرژانر کمدی شخصیت یا مکس (۱۳۸۴) پیوندی از ژانرهای کمدی و موزیکال است. همان‌گونه که در بودو از غرق شدن نجات یافت^۱ (۱۹۳۲)، حضور بودو در خانواده بورژوا، تناقض‌ها، ریاکاری‌ها و تنش‌های درونی را برملا می‌کند، حضور ناخوانده عامل هنجارشکنی نظیر خواننده‌ای لس‌آنجلسی در کشور، تناقض‌ها، ریاکاری‌ها، دورویی‌ها، تنش‌ها و کشمکش‌های درونی خانواده و جامعه مبتنی بر فرهنگ رسمی و بوروکراتیک را برملا می‌کند. با خروج مکس به‌عنوان عاملی ناخوانده از ایران، امر هنجارمند فیلم شکل می‌گیرد. هرچند به نظر می‌رسد هنجارگریزی‌های او طی حضور در ایران، دست‌کم نه تنها به افشای

ریاکاری‌ها و بوروکراسی اداری منجر شده است، بلکه بر تغییر پوشش‌ها و روابط غیرتعاملی بین مادر و فرزندش نیز کمک کرده است.

این فیلم ذیل زیرژانرهای کمدی شخصیت (دلک)، کمدی پوپولیسیم و ژانر موزیکال جای می‌گیرد. کمدی پوپولیسیم مؤلفه‌هایی نظیر مواضع ضدروشنفکری، ایمان به استمرار خوشبختی و کنار آمدن با هم، فردگرایی و غیره دارد. همان‌گونه که فرانک کاپرا مؤلفه‌هایی نظیر جاه‌طلبی، فساد، فریب را به فرهنگ رسمی نسبت می‌دهد، در مکس (۱۳۸۴) نیز کارگزاران فرهنگی به صورت موجوداتی فاقد فردیت، جاه‌طلب، فریبکار تصویر می‌شوند. فیلم در قالب ژانر کمدی به مواجهه فرهنگ والا و پوپولیسیم می‌پردازد و نهایتاً در جهان هرج و مرج‌گونه‌ای که بر اساس تقابل‌ها شکل می‌گیرد، بر همذات‌پنداری مخاطب با پوپولیسیم تأکید می‌شود. از آنجاکه شخصیت‌های ژانر موزیکال می‌توانند بدون هیچ محدودیتی احساساتشان را از طریق رقص و آواز بیرونی کنند، این ژانر قابلیت عرضه احساسات ناخوشایند و پیچیده را به شیوه‌های ساده و مستقیم دارد. در نتیجه در مکس (۱۳۸۴) این ژانر در پیوند با زیرژانر کمدی دلک، شخصیتی متفاوت به دور از ریاکاری‌های رایج عرضه می‌شود تا هنجارگریزی‌های او محملی برای افشاگری‌ها شود.

در چرخه‌های ژانر جنگی (فیلم‌های اکشن محور، دفاع مقدس) در دهه‌های قبل دولت‌ها یا نهادهای مسئول بر ترسیم چهره واقعی و اسطوره‌ای رزمندگان تأکید می‌کردند. تأکید بر حفظ این تصویر به گونه‌ای بود که در برهه‌ای از دهه ۱۳۶۰ مسئولان بنیاد فارابی قواعد سخت و انعطاف‌ناپذیری برای ساخت ژانر جنگی وضع کردند. خراجی‌های ۱ (۱۳۸۶) و اخراجی‌های ۲ (۱۳۸۸) به بازنگری چهره و شخصیت رزمندگان، ارزش‌ها و اهداف جنگ، مفهوم دشمن، بعد ماورایی و معنوی جبهه، شهادت و غیره می‌پردازند. رزمندگان بسیجی این دو فیلم آدم‌هایی توده‌ای‌اند که هریک به دلایلی شخصی به جنگ می‌روند. انگیزه‌های زمینی این آدم‌ها، خاستگاه‌های مشخصشان (که عمدتاً پایین‌شهری‌اند)، زبان غیررسمی و محاوره‌ای و رفتارهای لاتی و جاهلی‌شان، تأکیدشان بر مردانگی، شجاعت و رفاقت در تقابل با تصویر روایی رزمندگان اسطوره‌ای پیشین (انسان‌هایی وارسته و آن‌جهانی) است. دسته دیگر از رزمندگان جبهه نظیر میرزا و روحانی نیز نظیر دسته اول چهره‌ای مثبت دارند، انسان‌هایی وارسته، بشاش و اهل تساهل که ویژگی‌های شخصیت‌های وارسته فیلم‌های جنگی پیشین را دارند، بدون اینکه چهره‌ای عبوس یا باورهای جزمی داشته باشند. قرائت‌های آن‌ها از دین و جنگ و شهادت در راستای عرفان عملی‌شان است و تناقضی بین حرف‌ها و کردارشان نیست. در برابر این دو دسته، گروه سومی نیز وجود دارد که آدم‌های خشکه‌مقدس، ریاکار و جزمی‌اند. پیشینه‌های این دسته سوم به فیلم‌های ضدجنگ (هیوا ۱۳۷۷) بازمی‌گردد. بنابراین، به‌طور کلی

سه‌گانه اخراجی‌ها انتظارات ژانری و تقاطع‌های ژانری تازه‌ای برای فیلم‌های جنگی تعریف می‌کند. غافلگیری و کنجکاوی و استقبال تماشاگران از این سه فیلم ناشی از مواجهه مستقیم ضدفرهنگ یا هنجارگریزی (ترسیم گروهی از رزمندگان با خصوصیات پوپولیستی پایین‌شهری که برخی به اجبار و برخی نیز با مقاصد گوناگون به جبهه می‌روند) و هنجارمندی فرهنگی (تحول شخصیت‌ها به رزمندگانی که در راه دفاع از وطن و هم‌زمانشان می‌جنگند و شهید می‌شوند) است. فیلم تلاش نمی‌کند به بهای امر هنجارمند فرهنگی، از شخصیت‌ها تصاویری قالبی و قابل پیش‌بینی خلق کند.

این دو فیلم پیوندی از ژانر کم‌دی، زیرژانر کم‌دی پوپولیستی و ژانر جنگی‌اند که همراه با ساختارهای معنایی ژانر جاهلی به بازنگری ساختارهای نحوی و معنایی ژانر جنگ می‌پردازند. استفاده از ژانر کم‌دی این مزیت را دارد که تماشاگر از یک‌سو، رفتارهای هنجارگریز این شخصیت‌ها را جدی تلقی نمی‌کند، از سوی دیگر تحولات و سادگی و پاکی درونی آن‌ها را با کردارها و گفتارهای ظاهری‌شان یکسان نمی‌پندارد. استفاده از زیرژانر کم‌دی پوپولیستی تلاشی است برای تعدیل کردن باورها و جزمی‌نگری‌ها درباره جنگ. شخصیت‌ها با رفتارها، تکیه‌کلام‌ها و شیوه زندگی‌شان همان شیوه‌های رفتاری جاهل‌ها (لوطی‌منشی، تهور، بی‌باکی، مردانگی و جوانمردی و غیره) را بازتاب می‌دهند. بنابراین فیلمساز با استفاده از ساختارهای معنایی ژانر جاهلی و انتقال آن به ساختارهای نحوی ژانر پیوندی کم‌دی جنگی اقدام می‌کند. تلفیق این عناصر با ساختارهای ژانر جنگی در راستای هنجارگریزی و پرهیز از قراردادهای رسمی برای تصویر کردن جنگ تحمیلی است (برای نمونه انگیزه‌های متعدد و باری‌به‌هرجهمی افراد، دیدگاه طنزآمیز به مناسبات کلیشه‌شده میان رزمندگان در جبهه و غیره). از سوی دیگر تحول تدریجی افراد ظاهراً ناآشنا با جنگ و کنش نهایی‌شان در رویارویی با دشمن در راستای شکل‌گیری امر هنجارمند است.

همان‌گونه که در اخراجی‌های ۱ و ۲ (۱۳۸۶، ۱۳۸۸) تلاش شده با اتکاء به فرهنگ شفاهی، فضایی سوم برای ورود حاشیه‌ها یا نیروهای نادیده گرفته شده به ژانر جنگی فراهم گردد، در برخی فیلم‌های دیگر نیمه دوم دهه ۱۳۸۰ نیز دو قطب افراطی یک طیف واحد بازنمایی می‌شود. در سه‌گانه اخراجی‌ها نهایتاً مرزگذاری‌هایی بین سه دسته از گروه‌های درگیر انجام شد، درحالی‌که در فیلمی نظیر چارچنگولی (۱۳۸۷) هر دو قطب ماجرا (سنت - ضدسنت) هر دو با هم بدون جانبداری تصویر شوند. اگر در فیلم توکیو بدون توقف (۱۳۸۲) نهایتاً وزنه مدرنیته بر سنت پیروز می‌شود، در چارچنگولی (۱۳۸۷) نوعی نگرش خنثی یا رویکرد مبنی بر ترسیم بی‌طرفانه هر دو قطب برجسته است. امر هنجارگریز فیلم از ترسیم موقعیت‌ها و اعمال دو تیپ افراطی شکل می‌گیرد که هر یک مظهر جناح یا نگرشی شناخته‌شده

هستند. ترسیم کنش‌ها و خصوصیات افراطی این دو نگرش بر پرده نه تنها وضعیتی خنده‌دار بلکه هنجارگریزی‌های نیرومندی را شکل می‌دهد. امر هنجارمند با جدا شدن دوقلوها از یکدیگر و ازدواج آن‌ها با نامزدهایشان شکل می‌گیرد.

فیلم پیوندی از ژانرهای کمدی (پوپولیستی) و جاهلی است. ژانر کمدی قالب مناسبی برای بزرگنمایی و تفریط‌هاست و تقابل‌ها در رفتارها و کردارها و ظاهر دو برادر دوقلوی به هم چسبیده، مکان‌ها، خانواده‌ها و نامزدها نیز تسری پیدا می‌کند. خانواده نامزد احمد شمایل‌ها و رفتارهای جاهلی و خانواده نامزد محمود ظاهری شبه‌مدرن دارند. این تقابل همان مواجهه جاهل‌ها به‌عنوان نماد مردانگی و غیرت و سنت با فکلی‌ها به‌عنوان موجوداتی شبه‌مدرن و غرب‌زده را تداعی می‌کند. انتساب رفتارها و شیوه زندگی سنتی به یک قطب و رفتارها و شیوه‌های شبه‌مدرن و سطحی به قطب دیگر، نوعی تنزل‌گرایی پوپولیستی را رقم می‌زند تا هر دو قطب با دیدگاهی پوپولیسم‌گرا تصویر شوند.

در ورود آقایان ممنوع (۱۳۹۰) امرضدفرهنگ یا هنجارشکنی‌های ژانری از سوءتفاهم‌های ناشی از حضور یک معلم مذکر و مجرد در مدرسه غیرانتفاعی دخترانه، هجو شخصیت مدیر مدرسه (که نگرش‌هایی فمینیستی و روشنفکرانه دارد به سیاق نگرش پوپولیستی کلی‌تر و رایج)، شوخی‌های کلامی و تصویری جنسی (نظیر رؤیاهای زن، مسواک زدن دندان‌ها، دوش آب سرد معلم ریاضی) و همچنین پافشاری و مقاومت برای تن دادن به ازدواج است. با همسویی شخصیت‌ها (که روابطشان بر اساس مناسبات سنتی شکل نگرفته است) با عرف و نگرش‌های جامعه و ازدواج‌شان امر هنجارمند فرهنگی شکل می‌گیرد.

فیلم پیوند ژانرهای کمدی رمانتیک و نوجوانان است. عموماً در زیرژانر کمدی رمانتیک کشمکش‌ها حول تقابل نگرش‌ها و ایدئولوژی‌هاست. قهرمان مرد و زن پس از غلبه بر موانع و دگرگونی شخصیت‌هایشان به وصال هم می‌رسند. موانع در این فیلم ناشی از نگرش‌های بدبینانه و فمینیستی شخصیت مؤنث فیلم درباره ازدواج و مفاهیمی نظیر عشق است. نهایتاً براساس قوانین ژانری کلاسیک مردها و زن‌ها متحول و به هم علاقه‌مند می‌شوند. در این راستا، فیلم با درآمیزی عناصری از ژانر نوجوانان (از جمله دبیرستان نوجوانان محل تحصیل، گروه نوجوان‌های المپادی دبیرستان که مطالباتی دارند) با زیرژانر کمدی رمانتیک، مدیر بی‌میل دبیرستان را به رابطه‌ای رمانتیک سوق دهند. بنابراین نوجوانان فیلم به شکلی محرک و بسترساز پیرنگ اصلی فیلم هستند.

جدول ۱. وضعیت پیوندی نمونه‌های آماری

سال	وضعیت پیوندی	امر هنجارگریز/ هنجارمند
۱۳۶۶	اجاره‌نشین‌ها	ترکیب ناهمگون سنت و مدرنیته / ورود امداد غیبی و حل و فصل موقتی مشکل مسکن
۱۳۷۱	دیگه چه خبر؟	واقعیت‌گریزی و نقد نگرش‌های گوناگون در جامعه / ازدواج و تشکیل خانواده هسته‌ای
۱۳۷۲	هنرپیشه	چشم‌چرانی در حریم‌های به ظاهر شخصی و ناموده/ بارداری زن و تولد فرزند
۱۳۷۶	آدم برفی	زنبوشی مرد، تغییر هویت، حضور شمایل‌های جاهلی و موسیقی بازاری/ بازگشت به خویش‌ن، یافتن همسر آینده و بازگشت به وطن
۱۳۷۷	مرد عوضی	مثلث عشقی، شوخی‌های دوپهلوی/ تعامل بین دو زن، هویت دوپاره شده مرد
۱۳۸۲	توکیو بدون توقف	مفهوم عشق مدرن در تقابل با سنت / ازدواج و همسویی با نگرش‌های مدرن
۱۳۸۳	مارمولک	تعویض هویت، بدل‌پوشی، موقعیت‌ها و پیامدهای ناشی از حضور روحانی جعلی/ دستگیری و اجرای عدالت، تحول تدریجی سارق
۱۳۸۴	مکس	صحنه‌های ریتمیک و موزیکال، شکاف ساحت‌های رسمی و خصوصی / خروج مهمان ناخوانده، بهبود روابط مادر و فرزند
۱۳۸۶	اخراجی‌ها (۱) اخراجی‌ها (۲)	تغییر تصویر روایی رزمندگان / تحول تدریجی آن‌ها در جنگ
۱۳۸۷	چارچنگولی	ترسیم موقعیت‌ها و اعمال دو تیپ افراطی شبه‌مدرن (فکلی‌ها) و سنتی (جاهل‌ها)/ ازدواج، جداشدن دوقلوهای به هم چسبیده
۱۳۹۰	ورود آقایان ممنوع	شوخی‌های جنسی، مقاومت در برابر ازدواج، هجو شخصیت فمینیست / ازدواج و همسویی با نگرش‌های جامعه

بحث و نتیجه‌گیری

نمونه‌های آماری نشان می‌دهند که ژانر کمدی روندمحور است و قابلیت پیوندی شدن با ژانرهای گوناگونی نظیر مشکل اجتماعی، کودک، موزیکال، فیلم زنان، ملودرام، علمی تخیلی، خلافتکاری، جنگی، نوجوانان و جاهلی را دارد. وضعیت‌های پیوندی ژانری رابطه تنگاتنگی با تقاطع‌های ژانری دارند و با توجه به وضعیت ژانری نمونه‌های آماری در جدول ۱، می‌توان به پرسش‌های پژوهش پاسخ داد. در اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶) پیوندسازی ژانر کمدی با مشکل اجتماعی محملی برای بروز هنجارگریزهای فرهنگی، ترکیب ناهمگون سنت و مدرنیته در سطح فردی و جمعی جامعه، است تا امر هنجارمند با ورود امداد غیبی و با واگذاری آپارتمان بدون مالک به مستاجران شکل بگیرد. در دیگه چه خیر؟ (۱۳۷۱) ژانر کمدی در پیوند با فیلم زنان و فانتری به طرح مباحث جدی‌تر زنان و همچنین گریز از جهان کسالت‌بار واقعیت و تجربه دنیایی پرکشمکش‌تر و هیجان‌انگیزتر منجر می‌شود. هنجارگریزی‌های شخصیت اصلی فیلم نهایتاً با ازدواجی رمانتیک هنجارمند می‌شود. در هنرپیشه (۱۳۷۲) امر هنجارگریز از طریق چشم‌چرانی مخاطب در جهان به ظاهر خصوصی هنرپیشه و امر هنجارمند از طریق راه‌حلی ملودراماتیک حل و فصل می‌شود. در آدم برفی (۱۳۷۶) هنجارگریزی‌های فیلم از طریق ژانر مشکل اجتماعی (دغدغه شخصیت برای مهاجرت به خارج از کشور) میسر می‌شود و هنجارگریزی‌هایی نظیر زن‌پوشی و بازگشت تیپ جاهلی با بازگشت به خویشتن و وطن و یافتن شریک زندگی هنجارمند می‌شوند. در مرد عوضی (۱۳۷۷) استفاده از ژانر علمی تخیلی امکان مشروعیت‌بخشی به ترسیم یک رابطه هنجارگریز مثالی بین شخصیت‌ها همراه با شوخی‌های دوپهلوی جنسی را فراهم می‌کند و نهایتاً با مصالحه ظاهری بین شخصیت‌ها هنجارمند می‌شود. در توکیو بدون توقف (۱۳۸۲) پیوند کمدی رمانتیک با ژانر مشکل اجتماعی مفهوم عشق مدرن را در تقابل با عشق سنتی یا به‌طور کلی سنت قرار می‌دهد تا این هنجارگریزی با ازدواج شخصیت‌ها هنجارمند شود. در مارمولک (۱۳۸۳) پیوند با ژانر خلافتکاری امکان هنجارگریزی‌هایی نظیر استفاده از شمایل روحانیون و بدل‌پوشی و موقعیت‌های کمیک ناشی از جعل هویت شخصیت خلافتکار را فراهم می‌کند تا با تحول تدریجی خلافتکار و دستگیری او هنجارمند شود. در مکس (۱۳۸۴) پیوند با ژانر موزیکال امکان به چالش گرفتن فرهنگ رسمی و خصوصی از طریق یک خواننده پوپولستی را فراهم می‌کند که با خروج او از ایران و درک بهتر روابط والدین و فرزندان هنجارمند می‌شود. در اخراجی‌های ۱ و ۲ (۱۳۸۶، ۱۳۸۸) پیوند با ژانر جنگی و جاهلی امکان ترسیم تصویر روایی تازه‌ای از رزمندگان را از منظری پوپولستی فراهم می‌کند و امر هنجارگریز با تحول تدریجی آنان هنجارمند می‌شود. در چارچنگولی (۱۳۸۷) پیوند با ژانر جاهلی امکان ترسیم دو تیپ یا

تفکر افراطی فکلی و سنتی را فراهم می‌کند که با ازدواج و جدا شدن دوقلوهای به هم چسبیده هنجارمندی شکل می‌گیرد. در ورود آقایان ممنوع (۱۳۹۰) پیوند کم‌دی رمانتیک با ژانر نوجوانان محملی برای ترسیم هنجارگریزی‌هایی نظیر شوخی‌های بصری جنسی و هجو تیپ‌های فمینیستی و ضد ازدواج می‌شود تا با ازدواج و همسویی شخصیت‌ها با نگرش‌های جامع‌تر عرفی هنجارمند شود.