«گونه» چیست؟

□علیرضا کاوه

ـ Genre، از مفاهیم کاربردی و کلیدی در بحثهای انتقادیِ پیرامون ادبیات، سینما و بطور کلی شاخه‌های هنری، با هدفِ تقسیم‌بندیِ شکلی و دسته‌بندی‌هایی پایدار از آثار؛ و در سینما به معنی مجموعه فیلمهایی بر مبنای الگوی بصری مکرر، نامنتظر و مقبول.

ـ برابرگزینی برای نوع و ژانر در نقدفارسی.

این واژه اشاره به الگوپذیریِ روایتِ هنری و تقسیم‌بندی‌های آن دارد: همان‌گونه که گوینده‌ای به هنگام سخنرانی با الگوهای مشخصی از کنایات، آهنگها، لحنها، توقفها و ترکیبها مخاطب را متوجه فضای آنچه بازگو می‌کند، می‌سازد و بر مبنای همین تقسیم‌بندی می‌توان انواعی از سخنرانیها را از یکدیگر تفکیک کرد. از این بین واژهٔ «لحن» را به خاطر داشته باشید. به عنوان مثال در داستان‌نویسی به گونه‌های حماسی، تراژیک و کمیک برمی‌خوریم و این متفاوت از قالبهای ادبی نظیر رمان، نوول، داستان کوتاه و از این قبیل است و همچنین متفاوت از سبکها نظیر کلاسیسیم، رمانتیسیسم، سوررئالیسم و از این شمار. ارائه تعریفی آکادمیک از گونه(۱) غیرممکن خواهد بود. با برشمردن موارد و قیاس آنها با هم، اشاره به سبکها و قالبها، و همچنین محوریت بخشیدن به یک گونه سینمایی که وضوح بیشتری در برابر مخاطب داشته است، این واژه به ذهن مأنوس خواهد شد.

گونه‌های سینمایی بسیار متنوعند که بعضاً در هم متداخل و یا از هم متأثر می‌شوند:

وسترن، جنایی (Thriller)، ملودرام، کمدی، جنگی، Epic، سرگذشت نامه‌ای، اجتماعی، سیاسی، وحشت (Horror)، موزیکال، فانتزی، کودکانه، حادثه‌ای، ورزشی، پورنو (Porno)، فاجعه، سامورایی، افسانه علمی (علمی / تخیلی)، جاده‌ای، ماجرایی، اسرارآمیز...

و اینها بعضاً مشتمل بر زیرگروه‌هایی (Sub-Genre) هستند:

جنایی: روانشناسانه، زندان، گانگستری، پلیسی، Noir، جاسوسی، خبرنگاری، معمایی، کارآگاهی، دادگاهی Serial-Killer.

وسترن: کلاسیک، جدید، اسپاگتی.

Epic: تماشایی (Spectacle)، حماسی، زندگی پیامبران و اساطیر، باشکوه، تاریخی.

وحشت: دراکولایی، فرانکشتین، انسان حیوان‌نما، حلول روح شیطان، حملهٔ حیوانات، بازگشت خطری ویرانگر، بیماری‌یی که شهر را دربرمی‌گیرد، حیوان غول‌پیکر.

جنگی: دریایی، زمینی، هوایی، قرون وسطایی، معاصر.

ملودرام: Soap Opera و ترکیبات با گونه‌های دیگر نظیر: ملودرام تاریخی، ملودرام اجتماعی، ملودرام جنگی، ملودرام جنایی... کمدی: سیاه، اسلپ استیک، Screwball...

ماجرایی: بچه کنجکاو، هوانوردی، اتومبیل‌رانی، جیمز باندی، جنگل و شکار، تارزان، فلش گوردون، زورو...

حادثه‌ای: شمشیرزنی (Swash،buckler) دزدان دریایی.

ورزشی: کاراته‌ای، بوکس، سوارکاری، کوهنوردی...

بحث زیر گروه محدودناشدنی است تا بدانجا که یک فیلم را به عنوان زیرگروه می‌توان از بقیه موارد گونه جدا ساخت. و این تقسیم‌بندی‌ها همان گونه که واضح است ثابت نیستند. به‌عنوان مثال جنگیِ قرون وسطایی در Epic هم قابل تقسیم‌بندی است و فانتزی و کودکانه را می‌توان یک گونه دانست؛ یا Serial-Killer در وحشت و جنایی هر دو قابل زیرگروه شدن است. برای درک صحیح از مفهوم گونه باید تفاوت آن با قالبه دوره، سبک، مشخصه و جغرافیایی سینمایی را بدانیم:

قالبهای سینمایی عبارتند از: مستند، فیلمهای خبری، آثار داستان‌گو، آثار بدون داستان، انیمیشن، عروسکی، سریال، آثار تجربی، تجریدی، اپیزودی، فیلمهای آموزشی، فیلمهای تبلیغی، فیلمهای مجموعه‌ای (نظیر آثاری که از مستند، خبری و داستانی بهره می‌گیرند)...

دوره‌های سینمایی: صامت و ناطق؛ رنگی و سیاه و سفید (ملاک مشخصه فنی نیست که قابل تکرار است، مقطع کاری مدنظر است).

سبکهای سینمایی: کلاسیک، اکسپرسیونیسم (و در ادامه کامرشپیل و خیابانی)، امپرسیونیسم، رئالیسم شاعرانه، نئورئالیسم، سوررئالیسم، رئالیسم سوسیالیستی...؛ و مواردی چون «دورهٔ مونتاژ» در سینمای شوروی، فیلمهای زیرزمینی آمریکا، سینمای نوین آلمان، موج نوی فرانسه، سینمای آزاد انگلستان... که اغلب سبک بشمار نیامده‌اند.

و آثاری که «مدرن» خوانده شده‌اند و بعضاً در میان خیل تقسیم‌بندی‌ها سرگردانند: **هشت و نیم** (فلینی ۱۹۶۳) [جریان سیال ذهن؟، سرگذشت خودبیان؟، فراواقعی؟، فیلم در فیلم؟] **استاکر** (تارکوفسکی ۱۹۷۹) [جاده‌ای؟، سفر به دنیای اسرارآمیز؟، استعاری سیاسی؟]

سینمای بومی کشورها: هالیوودی، شوروی، اسکاندیناوی، اروپای شرقی، هند، ژاپن، ایران، آمریکا، اروپا، جهان سوم.

و نهایتاً مشخصه‌هایی بی‌ارتباط با این تقسیم‌بندی‌ها نظیر: آثار متکی به اقتباس ادبی و آثار غیراقتباسی؛ آثار استودیویی و مستقل...

تعریف ارائه‌شده از گونه سینمایی، «مجموعه فیلمهایی بر مبنای الگوی بصریِ مکرر، نامنتظر و مقبول» را بشکافیم:

الگو؛ بدین معنی که هر چیزی به صرف استفادهٔ پیوسته، از اجزاء اصلیِ زبان سینما نیست و نحوه‌ای شمولیت و تطابق بین سلایق فیلمسازان، بینندگان، امکانات عناصر تشکیل‌دهنده، منتقدان و شرایط دوران، با گذشت

زمان،نحوهٔ ارجاعات را روشن می‌کند که به‌سختی تحقیق‌پذیر است (گاه با Cult مرتبط و گاه از آن دور می‌شود).

نامنتظر(۲)، بدین معنی که هیچ پرداخت سینمایی، نمی‌تواند «واقعی» (Real) باشد، چون حداقل از «زاویه‌ای» بدان نگریسته شده است و از زاویه‌ای دیگر نگاه کردن به آن، واقعیتی دیگر را می‌سازد. پس هر روایت سینمایی، قراردادی است.

مقبول(۳)، بدین معنی که هرچند قراردادی است، پذیرفتنی نیز هست حتی تا آن حد باورپذیر که می‌تواند واقعیت زندگی هرروزه را به خود شبیه سازد (بسیاری از تحلیل‌گران واقعه یازده سپتامبر را به کابوس آمریکایی یا پروژه‌ای تقلیدشده از هالیوود تعبیر کردند. حتماً یادآوری صحنه‌ای مشابه این رویداد را دشوار نخواهید دانست).

برخی از گونه‌های سینمایی، مشخصات و ویژگیهای بارزی دارند و این در وسترن بیشتر مشهود است، به‌نحوی که بینندهٔ فیلم دیده، به‌راحتی اثری وسترن را تشخیص خواهد داد و به همین خاطر وسترن برای بررسی مناسب‌تر است:

نوع صحنه‌پردازی: لباسها، بیابان، رودخانه‌ها، شهرهایی که محدود به یک راه عبور از میان خانه‌ها و مغازه‌های روبروی همند.

عناصر: اسبه اسلحه، بار، بانکه شراب، قمار، قطار، چوبه دار، زندان، گله، طلا، گاری، کالسکه، گیتار، چپق، تیر...

شخصیتها: کابوی و هفت‌تیرکشها، دختر کافه، دائم‌الخمرها، گله‌داران و زمین‌داران، کلانتر، سرخپوستها، لکوموتیورانان، قماربازان، جایزه‌بگیران، سوارکاران، مادر، پدر، خانواده...

ایده‌ها: مرد تنها، گریز، بی‌هدفی، تقدیر، طبیعت، سرقت، دختر دوست‌داشتنی و دست‌نیافتنی، دوئل، لینچ ـ حملهٔ گروهی برای بیرون کشیدن محکوم از محل اختفا یا زندان و اعدام غیرقانونی‌اش ـ حرص، بی‌رحمی، خشونت...

نمابندی: لانگ شات، نماهای خارجی، روز...

تاریخ گذر داستان: دورهٔ ماقبل توسعهٔ شهرها و استقلال آمریکا، مشهود در موسیقی Country، مهاجرت، جویندگان طلا...

نشانه‌ها: ستارهٔ کلانتر، تابلوی راهنمای شهرها که مسیر حرکت برای رسیدن به نقطه مورد نظر را با فلش در وسط بیابان مشخص می‌کنند، پر، تیر و کمان، صدای هلهلهٔ سرخپوستان و همسرایی گروهی مهاجران...

و موارد این‌گونه که در اغلب این آثار تکرار می‌شوند و کمابیش برایمان آشنایند.

اما در برخی از گونه‌ها مشخصات ثابتی وجود ندارد. مثلاً در کمدی قاطعانه می‌توان گفت که هیچ مشخصهٔ ثابتی وجود ندارد و اگر به مورد قهرمانِ درمانده، گیرافتاده یا نادان، که با خوش‌شانسی یا زیرکی تصادفی یا ندرتیِ خود مسیر روایت را به سمت مورد نظر ما سوق می‌دهد، به عنوان تنها مشخصهٔ تکرارشونده(۴) بپردازیم، مواردی نیز می‌توان سراغ گرفت، نظیر آثار برادران مارکس، که اساساً خلاف این است، یعنی قهرمان یا قهرمانان در آنها بسیار باهوش و باذکاوتند و اساساً برای اعمال خود برنامه دارند و درمانده و مستأصل نیستند.

کلامی شهره کمیک را کنشی می‌داند که به سمت تراژیک شدن پیش می‌رود و باز می‌ماند ـ مثلاً سقوط یک مرد از طبقه دهم یک ساختمان که در آخرین لحظه سرنوشتی تلخ نمی‌یابد و ما به آن می‌خندیم. و البته این بیان به‌خوبی نشان می‌دهد که تعریف این‌گونه و یافتن محوریتی برای آن چقدر دشوار است. گونه کمدی شاید تنها گونه‌ای باشد که بی هیچ اما و اگری در تمام دوران و تمام کشورها ساخته شده و عمرش هم‌پای عمر سینماست و حتی خود سینما را هم موضوع قرار داده است و قهرمانانش مشهورترین چهره‌های جهان در قرن بیستم بوده‌اند تا آنجا که شهرت، محبوبیت و عمومیت‌پذیری‌شان یا قهرمانان اساطیری و مذهبی در نمونه‌گیری‌های آماری قیاس شده و حکم به برتری ایشان داده شده است. با این حال محبوبیت قاطع، کمتر شامل تک‌فیلمی کمدی شده است و برخی آثار فانتزی / کودکانه (نظیر آثار اسپیلبرگ)، ملودرام تاریخی [نظیر **برباد رفته** (فلمینگ ۱۹۳۹)] و ماجرایی [نظیر **تایتانیک** (کامرون ۱۹۹۷)] بر شهرت این فیلمها برتری داشته‌اند.

برخلاف کمدی، اکثر گونه‌ها در حوزهٔ تاریخی / جغرافیایی خاصی به اوج می‌رسند. اگر امکانِ قیاس بین آثار سینمایی دو سوی دنیا (آسیا و غرب) وجود داشت یا کشورهای شرقی صنعت، فن، تکنیک و تکنولوژی سینما را به شکلی منحصر در دست می‌داشتند، گفتن این حرف که بهترین نمونه‌های گونهٔ ملودرام را باید در ملودرام‌های آسیایی جستجو کرد، بی‌راه نبود. با این که هیچ‌کس چنین حکمی نمی‌دهد، اما همه متفقند که وسعت و کثرت تولید و مقبولیت این آثار در این بخش از دنیا قابل قیاس با دیگر کشورها نیست. در مورد وسترن با قاطعیت می‌توان گفت که با وجود ساخت نمونه‌هایی از این گونه در کشورهای دیگر، بجز مواردی استثنایی، نظیر کارهای سرجئولئونه، اساساً این‌گونه متعلق به دهه‌هایی خاص از سینمای آمریکاست. افزون بر این تأثیر تکنیکی دوره‌های مختلف زمانی بر گونه‌های سینمایی انکارناپذیرند و از این حیث سینما با تمامی مدیوم‌های دیگر در پردازش گونه‌ها تفاوت داشته، دارد و خواهد داشت.

گونه موزیکال در دوره صامت بی‌معنی بوده است. آخرین تحقیقات بر سیاه و سفید بودن noir متفقند. آثاری چون ...**راجر رابیت**... (زمکیس ۱۹۸۸) که تلفیقی از انیمیشن و فیلم زنده‌اند محصول پیشرفتهای تکنولوژیکند. همچون بسیاری از فیلمهای فانتزی یا با صحنه‌های فانتزی که اساساً فیلمنامه‌های آنان با آگاهی به چنین توانایی تکنیکی‌یی در سینما نوشته شدند، نظیر فیلمنامه **روح** (زوکر ۱۹۹۰).

هرگونه افزون بر مواردی که برشمرده شد و شاید مهمتر از تمامی اینها، بیننده را مقید به ایدئولوژی(۵) جهان پیش رویش (فیلم) می‌کند که هدفمندی یا به اعتبار بهتر توجیه رفتارها و انگیزه‌ها در آن است. این همان ویژگی‌یی است که تمامی گونه‌ها، از تعریف‌ناپذیرترین تا واضح‌ترین هر یک با توجه به صفات خود، در آن مشترکند؛ و همان عنصری است که در صورت حضور آن، گونه می‌تواند بارها و در هر دیگر جغرافیایی احیا شود، و در این صورت است که گونه دوباره و با شرایط بومیِ «جدید» زنده خواهد شد، از این دید وجود noir وطنی بی‌معنی نخواهد بود و می‌توانیم برای سامورایی و وسترن یک ریشه قائل شویم. درواقع ارتباط ارگانیک بین ایدئولوژی‌ها مطرح است.

اما ایدئولوژی یک مفهوم کلیِ صرفه نظیر اینکه «برای زیستن باید مبارزه کرد» یا «حق بر باطل پیروز است»، نیست؛ هرچند که می‌تواند گاهی این سان هم باشد. با این حال ایدئولوژی فیلم را باید از کلیت فضای آن درک کرد. به عنوان مثال در وسترن چنین فضایی پیش روی ماست؛ مشتمل بر:

سرخوشی قهرمانان در یافتن نقطه اتکایی: زنی، ثروتی، مکانی، گنجی، موفقیت در رقابت یا مسابقه‌ای (اسبدوانی، تیراندازی، گاوبازی)...

ـ تهدیدگران: طبیعی، انسانی، قانونی...

ـ امیدواریی نه‌چندان بی‌حاصل: که در تنها زیستن قهرمانان متبلور است.

ـ به جز اینها زندگی، آیین ویژه‌ای دارد: قهرمان همدهی بجز یک اسب و یک اسلحه ندارد، که معمولاً واجد صفاتی هستند و گاه نقشی مهم در زندگی قهرمان دارند.

ـ هیچ پیوندی بین او و دیگری نیست و اگر پیوندی به وجود بیاید موقتی و ناپایدار است: بیگانگی مستتر در اختلاف زبانها، مکزیکی‌ها، سرخپوست‌ها و تازه‌واردان به آمریکا.

ـ تنها تخصصش، هفت‌تیرکشی، اسب‌سواری، رام کردن اسبه جایزه‌بگیری و از این قبیل است و شهرتی به جز این وجود ندارد.

ـ اجتماعات برنا ممکن بودن گروه و ناپایداری آن تأکید دارند و مبارزات نیز پیرو این خصلت است: دوئل. با این حال گروهها به دو شکل هندسیِ دایره و دو خط موازی تشکیل می‌شوند: به هنگام نوشیدن، نظارهٔ رقابت، مسابقه، جدال، پختن غذا در صحرا، کشیدن نقشهٔ سرقت بر روی زمین و آوازخوانی، گیتارنوازی، همسرایی، حرکت به سمت مزرعه موعود...

و اینها بیشتر به صورت ایستاده یا کمین‌مانند، در شب یا روز، در دو طرف خیابان یا داخل کافه، یا به دور محل نگهداری اسبها یا بر روی شن‌ها... دیده می‌شوند.

ـ اساساً اقتداری وجود ندارد، یک کلانتر / مارشال و قانون ایالتی هست که به نظر می‌رسد حتی از هفت‌تیرکش دون‌پایه هم ضعیف‌تر باشد یا حداکثر رقیب اوست، نکته جالب در کم‌رنگی سوال‌برانگیز کشیش‌هاست و نمی‌توان انکار کرد که قهرمان سفر را دوست دارد، رها می‌کند و می‌رود.

ـ تنها عنصر ارتباطیِ غیرکلامی، آگهیهای تعقیبی با عکس کابوی و ذیل کلمه Wanted است، و همچنین طبل سرخپوستها یا دود یا صدای بوق قطار... که همگی ازنقش روزنامه ها برجسته ترند.

ـ از آیینهای جوامع انسانی نظیر ازدواج یا تدفین یا تولد هم نشانی نیست یا بسیار محدود است، تنها آیینِ گروهی لینچ است. به‌جز این توطئه برای سرقت یا آدم‌ربایی را می‌توان برشمرد. البته گروههای فرعی چون گروهی که بر سر یک محبوبه جدال می‌شود و دختر صحنه را با شوق می‌نگرد، در گونه یافت‌شدنی است. همیشه یک قبرستان بی‌هویت، بعضاً فقط چند قبر کنار هم، در کنار شهر هست که تنها فرد مشتاق به آن یک تابوت‌ساز یا سنگ‌قبرنویس است و گاه قهرمان با برداشتن کلاهش بر سر یکی از آنها حاضر می‌شود که احتمالاً مادر یا همسرش که در حملهٔ سرخپوست‌ها یا حادثه‌ای دیگر، نظیر کشیده شدن خط آهن یا عبور قطار، کشته شده در آن مدفون است.

ـ با این همه ما به دقت درمی‌یابیم که قهرمان مَنشی دارد، مقید به آیینی، هرچند شخصی، است و همین شخصیت سرد و خَشن او را برای ما پذیرفتنی و در صدد حفظ «چیزی دیگر» معرفی می‌کند. روشن است که همه چیز به‌شدت ساده، فردی و غیرمتمرکز شده است و هر بیانی از ایدئولوژی مذکور باید این موارد را در خود درونی کند.

کلیت این فضا به‌سرعت بیننده را دربرمی گیرد و مکرر به اشکال خلاقانهٔ متنوعی دوباره‌سازی و دفرمه شده است. در مورد وسترن به تفصیل گفته شد؛ در مورد هر گونه چنین فهرستی وجود دارد که تمامیت آن «ایدئولوژی» حاکم بر فیلم را می‌سازد. گاه این ایدئولوژی‌ها مرزبندی و قاطعیت خود را از دست می‌دهند و در هم متداخل(۶) می‌شوند. این سان است که مثلاً کمدی سیاه متولد می‌شود. هرچند عجیب اما ایدئولوژی فیلم(۷)ها را گاه در یک جمله می‌توان بیان کرد و در مواردی هم هرگز نوشتاری و کلامی نخواهند شد، ولی در هر دو حالت مذکور نمی‌توان انکار کرد که کاملاً محسوسند؛ و این همان خط باریکی است که تحلیل‌گونه، میزان عمق آن و همچنین تسلط فیلمسازان را مشخص می‌کند. مثلاً فیلمهای موزیکال اغلب در این ساز و کار ارزشیِ حاکم بر دنیای فیلم قرار می‌گیرند که «هر غصه‌ای ناپایدار است»، چرا که هجوم صحنه‌های رقص و آواز همراه با ویژگی شاد و گروه‌گرا در آنان، بیننده را در انتظارِ تغییر مسیر داستان یا روایت نگه می‌دارد، حتی اگر خلافِ روال قصه بعد از یکی از این صحنه‌ها قهرمانان با هم دوست و همراه شوند، اما مواردی چون **داستان وست‌ساید** (وایز ۱۹۶۱) هم وجود دارند که براساس **رومئو و ژولیت** ساخته شده و باید مسیری تراژیک را بپیمایند.

از بحث گونه بسیار می‌توان آموخت، خوب است در فرصتی مناسب، مفاهیم و موضوعاتی چون گروه، ریتم، ایدئولوژی، شخصیت‌پردازی، نقطه‌گذاری، آیین، Cult، روایت سینمایی، طراحی صحنه، نمابندی، دوباره سازی، دنباله سازی و از این قبیل، جداگانه و به تفصیل بحث شوند.□

---

۱. تعریف گونه در:
الف. وبستر
the English Language Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of
a. جور (genus)، نوع (kind)، دسته (sort)، سنخ (style).
b. سطح یا طبقه‌ای متبلور در کوششی هنری برای داشتن شکلی (Form)، محتوایی، تکنیکی یا شباهتی خاص.
ب. انواع مختلف فیلمها که برحسب قراردادهای روایی آشنا برای بیننده و فیلمساز از هم متمایز می‌شوند.
بوردول و تامپسون، هنر سینما، ترجمه فتاح محمدی، نشر مرکز ۱۳۷۷ ص ۵۲۴.

۲. ژانرها یا انواع (types) آثار هنری حاوی نمونه‌های متقاعدکننده‌ای از بکارگیری قراردادهای پذیرفته‌شده هستند. اگر ما از یک داستان اسرارآمیز انتظار داریم که در پایان معما را حل کند این ناشی از تجارب زندگی نیست ـ بیشتر معماهای زندگیِ واقعی حل‌ناشده باقی می‌مانند ـ بلکه یکی از «قواعد» ژانر «اسرارآمیز» این است که معما در پایان حل می‌شود. همینطور، **جادوگر شهر زمرد** (فلمینگ ۱۹۳۹) یک فیلم موزیکال است و ژانر موزیکال این قرارداد را که کاراکترها می‌رقصند و آواز می‌خوانند به کار می‌گیرد. فیلم هم همانند دیگر رسانه‌های هنری، اغلب از ما می‌خواهد که انتظارات خود را مطابق قراردادهای یک اثر بخصوص تنظیم کنیم.
بوردول، همان ص ۵۳

۳. ژانر یا نوع فیلم خواستگاه عمدهٔ انتظارات بیننده است. اگر شما قرار است به دیدن یک فیلم علمی / تخیلی بروید در مورد چیزهایی که در این فیلم با آنها مواجه خواهید شد پیشاپیش حدسهایی خواهید زد. ژانرها براساس توافقی اعلام‌نشده بین سازندگان فیلمها و تماشاگران بنا شده‌اند. بیننده در یک فیلم موزیکال، انتظار صحنه‌های رقص و آوازی را دارد که هم می‌توانند به صورت رئالیستی در بافت داستان فیلم ادغام شده باشند [مانند رقصهای فیلم **تب شنبه شب** (جان بدهم ۱۹۷۷)] و هم می‌توانند با انگیزه‌ای کمتر رئالیستی ارائه شده باشند [مثل **جادوگر شهر زمرد** یا **یک آمریکایی در پاریس** (مینه لی ۱۹۵۱)]. ژانر مجموعه‌ای از «قواعد» برای ساختار روایی شکل می‌دهد که هم برای فیلمساز و هم برای بیننده آشنا هستند.
بوردول همانجا، ص ۹۰.

۴. بوردول و تامپسون در کتاب هنر سینما گونه کمدی را بسیار متکی به «انتظارات فریب‌خوردهٔ بیننده» تعبیر می‌کنند. با اینکه همین عبارت کوتاه، نبوغ و دقت مثال‌زدنی مفهوم ساز را آشکار می‌کند، اما با نگاه دقیق‌تر پی می‌بریم که برخلاف این بیان تمامی آثار کمدی توقع ما برای سعادت، کامیابی و نجات قهرمانمان را در پایان به شکلی که به انتظار آن نشسته بودیم برآورده می‌سازند و در موارد اندک به جز این، حس ما با حس کلاسیک در فیلمهای کمدی تعارض می‌یابد. مواردی نظیر «هویت» و «نظم و آشفتگی» به عنوان موارد مشترک در آثار کمدی برشمرده شده‌اند که پوششی فراگیر ندارند.

۵. بوردول و تامپسون معانی مستتر در یک فیلم را به ارجاعی، آشکار، ضمنی و دلالتگر تقسیم می‌کنند که دلالتگر مرتبط با بحث ایدئولوژی است.