پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ ششم، شهریور ۱۳۹۹، ۲۷۳-۲۹۴

سیادت ژانر
تحلیل کتاب *ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک*

حامد فاردار*

مسعود سفلایی شهر بابک**

چکیده

در این نوشتار سعی شده است تا کتاب *ژانر فیلم؛ ازکلاسیک تا پساکلاسیک* در محورهای: معرفی کلی اثر و مولف، تحلیل بیرونی، تحلیل درونی و جایگاه اثر، بررسی و امتیازات و کاستی‌های آن تبیین شود. احساس کمبود در تولید و تنوع ژانر در سینمای ایران و نیاز به آگاهی بیشتر در زمینه مطالعات ژانر، چاپ کتاب‌های بیشتری در این حوزه را ضروری کرده است. به همین دلیل کوشش ناشر و مترجم در ارائه اثری تحلیلی که فرایند تحول ژانر هالیوود از کلاسیک به پسا کلاسیک را بررسی کرده و ژانرهای فیلم را در زمینه‌های مختلف تاریخی، فرهنگی، سیاسی و صنعتی تبیین و معرفی می‌کند، ستودنی است. دراین متن، نگارنده تلاش کرده است با ارائه برخی از عمده‌ترین مسائل نظریه ژانر در ارتباط با کتاب و شرحی مختصر از انواع کتاب‌های چاپ شده در حوزه ژانر، به اشکالات شکلی، ترجمه‌ای و ویرایشی کتاب، اشاره کند تا مواردی را که بایسته اصلاح هستند، نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: مطالعات ژانر-نظریه- فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* کارشناس ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران (نویسندهٔ مسئول)، fvafadar86@gmail.com
** مربی و عضو هیئت علمی گروه سینما دانشگاه هنر، m.soflaei@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰٤/۳۱

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

مفهوم ژانر از دیرباز با صنعت سینما گره خورده است. ژانر، فراگیرترین ابزار تماشاگران، اعم از منتقدان و مخاطبان عمومی برای شناسایی و دسته‌بندی فیلم‌ها بوده است. در ژانر با چارچوبی از عناصر سبکی، مولفه‌های روایی، شمایل‌نگاری و جنبه‌های ایدئولوژیک، در گروهی از فیلم‌ها به شکل مشترک و تکرارشونده روبروهستیم. هر یک از عناوین ژانرها مانند وسترن، کمدی رومانتیک، وحشت، علمی/تخیلی و... به بیننده، پیش فرض‌هایی درباره نوع داستان، محتوا و شکل احتمالی تصاویری که خواهد دید می‌دهند. بر همین مبنا، ژانر، راهی شناخته‌شده برای کمک به نظام تولید، پخش و بازاریابی فیلم‌ها هم هست. دست‌اندرکاران صنعت فیلم اعم از تولیدکنندگان، پخش‌کنندگان و صاحبان سالن‌های سینما، به دلیل نیاز به تامین هزینه‌ها و ضرورت کسب سود و در نتیجه اهمیت جلب مخاطب برای تداوم کارشان، به امکان راهنمایی ژانرها احتیاج دارند. راهنمایی که به شکل حرفه‌ای، از مرحله نگارش فیلم‌نامه و پیش‌تولید، شروع می‌شود. ژانرها با داشتن چنین جایگاهی، در مطالعات فیلم هم، وزن و اعتبار سنگینی دارند. در ادبیات سینمایی ایران از گذشته، موضوع ژانر به عنوان یک کمبود و دغدغه و نیز چگونگی استفاده بهینه از آن در قالب سینمای بومی، محل بحث بوده است. جدا از پیش‌نیازهای اقتصادی و صنعتی برای رسیدن به نظام تولید ژانرمحور در سینما، کسب دانش نظری لازم و ایجاد درکی از ماهیت ژانرها و شرایط به‌وجودآمدن و تحولشان، می‌تواند بستری مناسب برای حرکت به این سمت، فراهم کند. ازاین رو، ترجمه متون مختلف از منابع سینمایی برجسته و به‌روز در جهان پاسخی در جهت این نیاز است. خوشبختانه در چند سال اخیر، شاهد ترجمه و حتی تالیف‌هایی متعدد در زمینه مطالعات ژانر بوده‌ایم که خود نشانه اقبال مخاطبان و کشش عمومی به طرح بیشتر این مساله و ضرورت شناخت آن بوده است. در این مقاله، بعد از معرفی کلی اثر و مولف و سپس، تحلیل بیرونی کتاب در رابطه با پیچیدگی‌های مباحث ژانر، سعی شده است با اشاره به برخی از نقائص در ترجمه و ویژگی‌های شکلی کتاب، بستری برای رفع یا کاستن ایرادهای آن در چاپ‌های بعدی فراهم گردد. بدیهی است که ذکر این موارد از اهمیت کار مترجم و ناشر در برگردان فارسی و نشر چنین کتابی نمی‌کاهد.

۲. معرفی کوتاه اثر و مولف

کتاب ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک، با ترجمه حسام‌الدین موسوی در سال ۱۳۹۳ و از سوی انتشارات سوره مهر ، در قطع رقعی به چاپ رسیده است و دارای ٦١٦ صفحه می‌باشد. صفحه‌بندی و صحافی و اندازه و نوع حروف کتاب، کیفیت مناسبی دارد. کتاب، حاوی سه بخش است که در ۱۲ فصل تنظیم شده است. بخش نخست، مقدمه ژانر نام دارد که در دو فصل یکم و دوم، ابتدا به معرفی تاریخ مباحث ژانر و مسائل کلی نظری آن و سپس به ملودرام به عنوان یک فرم کلی فرا ژانر و تفکیکش از مفهوم قراردادی ژانر پرداخته است. بخش بعدی که بخش اول است، تحت عنوان "الگوهای کلاسیک" در فصل‌های سوم تا ششم، دربردارنده تبیین ژانرهای کلاسیک هالیوود شامل: وسترن، موزیکال، فیلم جنگی و فیلم گانگستری است. در بخش دوم با نام " فانتزی‌های مرحله گذار" در دو فصل هفتم و هشتم، ژانرهای وحشت و علمی-تخیلی بررسی شده‌اند. بخش انتهایی که "ژانرهای پساکلاسیک" نام دارد، شامل چهار فصل آخر می‌شود. در فصل‌های نهم و دهم و یازدهم ، مباحث مربوط به فیلم نوآر و اکشن بلاک‌باستر و فیلم مستند مطرح شده‌اند. در فصل دوازدهم با نام " تراژانر" مباحثی همچون وضعیت امروزین ژانرها در سینمای هالیوود، اختلاط سنت‌های ژانری با همدیگر و بینامتینشان و به طور کلی تحولات و تغییرات "پساکلاسیک" ژانرها در دنیای امروز، طرح و بررسی شده‌اند. افزون بر این بخش‌ها و فصول یادشده، کتاب، شامل مقدمه کوتاه ناشر درباره ژانر، دیباچه مولف، فهرستی کامل از نام فیلم‌های مطرح شده و نیز نمایه‌ای فارسی از اسامی اشخاص و بالاخره فهرست منابع لاتین مورد استفاده نویسنده است.

نویسنده کتاب، بری لنگفورد(Barry Langford)، در حال حاضر استاد ارشد مطالعات فیلم و تلویزیون در دانشگاه رویال هالووی(Royal Holloway) لندن است. زمینه پژوهشی او شامل : نظریه انتقادی، بازنمایی هلوکاست در سینما و تلویزیون، مطالعات فرهنگ عامه شهری، پسامدرنیسم، هالیوود پساکلاسیک و مطالعات ژانر، بویژه شناخت ژانرهای وسترن، علمی/تخیلی و فیلم‌های جنگی بوده است. کتاب *ژانر فیلم* که در این مقاله معرفی و بررسی شده، در سال ۲۰۰۵ در دانشگاه ادنبره چاپ شده است. به جز مقالات متعدد در حوزه‌های پیش‌گفته، از او دو کتاب دیگر هم منتشر شده. یکی کتاب *آموزه‌های هولوکاست؛ فیلم و ادبیات*[1] است که حاوی مجموعه مقالات او است و در سال ۲۰۰۷ چاپ شده و دیگری کتاب *هالیوود پساکلاسیک؛ صنعت فیلم، سبک و ایدئولوژی از ۱۹٤٥*[2] که در سال ۲۰۰۹

منتشر شده است. او در حال حاضر مشغول کار بر روی کتاب جدیدش به نام *سیاهی آشکار؛ بررسی سینمای هلوکاست*[۳] است. علاوه بر این‌ها، لنگفورد فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای هم هست و فیلم کوتاه *تارت بلوما*[٤] محصول ۲۰۰۵ با فیلمنامه‌ای به قلم او، در همان سال در دو جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه لس‌انجلس و پالم‌اسپرینگز برنده جایزه شده است.

۳. تحلیل بیرونی و خاستگاه اثر

در این قسمت به معرفی کلی برخی از عمده‌ترین مسائل نظریه ژانر و مسایل و محدودیت‌های این شاخه از مطالعات فیلم در پیوند با مسائل کتاب پرداخته می‌شود و در انتها اشاره‌ای به دسته‌بندی کتاب‌های ژانر در ایران می‌شود.

۱.۳ ضرورت ژانر

مفهوم ژانر ، برگرفته از کلمه‌ای فرانسوی به معنای « نوع » ، « دسته » و مشتق از واژه لاتین است. ریشه تاریخی دسته‌بندی آثار هنری را از زمان افلاطون و ارسطو می‌دانند. آن دو آثار ادبی را به سه دسته عمده یعنی غنائی، حماسی و نمایشی تقسیم کردند و برای هر یک از این سه دسته، قالبی خاص تعیین کردند و ویژگی‌هایی برایشمان برشمردند(داد، ۵۸:۱۳۸۵) امتداد این دسته‌بندی را با تغییراتی در تاریخ ادبیات هم شاهدیم. با ظهور سینما و تنوع فیلم‌ها، نیاز به دسته‌بندی فیلم‌ها پدیدار شد و انواع فیلم در آمریکا تحت عنوان ژانر از هم تفکیک شدند؛ مثل ژانر وسترن، جنگی و علمی /تخیلی. این دسته‌بندی ژانری در هالیوود مبنایی برای تولید فیلم از یک طرف و تحلیل و نظریه‌پردازی درباره فیلم‌ها از طرف منتقدان و نظریه‌پردازان شد و به سایر کشورها هم تسری پیدا کرد. نخستین نکته‌ای که لازم به ذکر است اشاره به فایده ژانر است. وس گرینگ (Wes Gehring)در مقاله‌ای هفت دلیل برای فواید وجودی ژانر می‌آورد که خواندنی است. نخست آن که با کمک دسته‌بندی فیلم‌ها به ژانر، نمایی نظام‌مند از شاهکارهای بشری به دست می‌دهیم. دوم این‌که مطالعه ژانر، به نظم‌دادن به تعداد روبه رشد فیلم‌ها کمک می‌کند؛ زیرا آنها را به گروه‌های کوچک‌تر و قابل کنترل‌تری طبقه‌بندی می‌نماید. سوم اینکه، مطالعه ژانر به مثابه طبیعی چیزی عمل می‌کند که شاعر و منتقد ادبی سرشناس قرن نوزدهم ، متیو آرنولد (Matthew Arnold) آن را روش "معیار" می‌نامید؛ یعنی تولید راهنمایی برای آن‌چه مخاطب می‌تواند از یک اثر خاص، یا در اینجا ژانر توقع داشته باشد. چهارم این‌که ، چون حتی فیلم‌های شاخص یک

ژانر به ندرت همه آن‌چه درباره یک گونه سینمایی وجود دارد را در خودشان دارند، مطالعه ژانر هم به‌تنهایی به درک بهتر عناصر یک فیلم کمک می‌کند و هم، دیگر جهات امکان‌پذیری که آن فیلم می‌توانست به خودش بگیرد را بررسی می‌نماید؛ موضوعاتی که بدون فهمی گسترده‌تر از خاستگاه آن ژانر، روشن و مشخص نمی‌بود. پنجم این‌که مطالعه ژانر، شخص را از تحولات فرهنگی که دائما در مقیاس وسیع در دنیا رخ می‌دهند مطلع نگه می‌دارد. ششم این‌که به پشتوانه ورشو و آندره بازن و پیروان او– نخستین کساتی که مطالعات ژانر را شروع کردند– نقد ژانر به مطالعه فرهنگ عامه اعتبار بخشیده است. این امر موجب افزایش اهمیت سینمای استودیویی هالیوود شده است. در حالی که سابقا فرآورده‌های ژانری هالیوود اغلب چون حلقه های قابل تعویضی از محصولات سرگرم‌کننده صرف تلقی می‌شد که از کارخانه تولید چیزهای مفرح بیرون آمده. هفتم این‌که نقد ژانر، امروزه نقش پلی را میان سینمای عامه‌پسند غالب و سینمای هنری ایفا می‌کند. زوال سینمای استودیویی هالیوود در دهه ۱۹۵۰ با ظهور مولف‌های اروپایی اثرگذار و متعدد همزمان شد که فیلم‌هایشان، ادای دینی به ژانرهای کلاسیک هالیوود بود و در دهه ۱۹۶۰ کارگردان‌هایی آمریکایی پیدا شدند که به دنبال تحقق درون‌مایه‌های هنری در آثارشان بودند. در نتیجه، کارکرد مطالعه ژانر از مسیر اعتباردهی به سینمای عامه‌پسند غالب تا بازشناسی پیوندهای رو به رشد با سینمای هنری را پیموده است (گرینگ، ۱۱:۱۳۸۷) البته این‌ها بیشتر فواید مطالعاتی و از دیدگاه مخاطب بودند، اما می‌شود امتیازهای دیگری را هم از دیدگاه‌های دیگر، برای ژانر در نظر گرفت. مثلا رابرت مک‌کی (Robert McKee) در کتاب معروفش داستان، فایده ژانر را برای فیلمنامه‌نویسان، وجود محدودیت‌هایی می‌داند که از طریق تحمیل قراردادهای ژانر به نویسنده، سبب تحریک تخیل نویسنده و در نتیجه باروری خلاقیت او می‌شوند تا با ارائه ابتکارات خود، جان تازه‌ای به کلیشه‌های ژانر بدمد. (مک‌کی، ۶۳:۱۳۸۸) می‌توان این را پاسخ به نگرانی‌هایی درنظر گرفت که پیامد رویکرد ژانری به سینما را با عنوان خطر هنجارگرایی ذکر می‌کنند و تبدیل شدن فیلم به ایده‌ای از پیش تصورشده به جای ایده خلاقانه را از تبعات احتمالی ژانر می‌دانند(استم، ۱۵۶:۱۳۹۳).

۲.۳ تاریخچه نظریه ژانر

نکته بعدی، تاریخ شروع مطالعات ژانر است. به‌رغم موقعیت تثبیت‌شده ژانر در سینما، بررسی انتقادی و نظری ژانر، نسبتا دیر شروع شد. نخستین مقاله مهم در مباحث انتقادی

ژانر فیلم، دو مقاله رابرت ورشو(Robert Warshow) درباره فیلم گانگستری و دیگری درباره ژانر وسترن است که به ترتیب در سال‌های ۱۹٤۸ و ۱۹٥٤ در نشریه پارتیزان ریویو(Partisan Review) چاپ شدند. آندره بازن(André Bazin) هم در اوایل دهه ۱۹۵۰ درباره ژانر وسترن مطالبی نوشت. در واقع مطالعات انتقادی ژانر با فاصله زمانی کمی نسبت به نوشته‌های اولیه در رابطه با نگره مولف شروع شد اما به سرعت این نظریه در مباحث نظری، گسترش پیدا نکرد. آن زمان بیشتر نظریات کارگردان محور در بریتانیا – عمدتا در نشریه ژورنال مووی– و آمریکای شمالی – به دلیل تاثیر نوشته‌های اندرو ساریس(Andrew Sarris)– در کانون توجه حلقه‌های انتقادی و مطالعاتی بودند(Grant, 2012:xvii). اما تثبیت مطالعه ژانر به عنوان یک شیوه فرمی و دانشگاهی از اواخر دهه ۱۹٦۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ آغاز شد.کریستین گلد هیل (Christine Gledhill) در کتابش به نام *کتاب سینما* نشان می‌دهد که ورود مقوله ژانر به مباحث نظریه‌پردازان، منتقدان و مدرسان سینما در این دوران، دو دلیل عمده داشت. یکی گرایش به پرداخت جدی و سودمند به سینمای عامه‌پسند به طور عام و هالیوود به طور خاص بود. دیگری هم گرایشی بود به تکمیل، تعدیل یا به کل جایگزین کردن رویکرد انتقادی مولف محور(نیل، ۱۷:۱۳۸۷) موضوع تقابل کارگردان مولف و ژانر، بحثی دامنه‌دار است. بری لنگفورد هم در این کتاب به این موضوع اشاره می‌کند که اگرچه در مجلات تخصصی نقد فیلم، کارگردان به عنوان خالق اصلی اثر، محور ارزش‌گذاری است، اما در تبلیغات و طبقه‌بندی فیلم‌ها، نقش فرعی دارد. لنگفورد این را هم از نظر دور نمی‌دارد که نظریه ژانر درباره آمار مشتریانی که به دنبال فیلمی از یک کارگردان خاص هستند؛ اطلاعاتی نمی‌تواند بدهد و به طور کلی میزان قطعی تاثیر دسته‌بندی فیلم‌ها، برای مصرف‌کننده مشخص نیست(ص ۱۹). او اضافه می‌کند: نگره مولف به دلیل محدود بودنش به تبیین فیلم‌ها و نگاه یک کارگردان خلاق و زیرک، ابزار مناسبی برای پاسخ به پرسش‌هایی درباره عناصر سازنده فیلم داستانی تجاری، دلایل ظهور و افول ژانرها، نسبت مخاطب با متون ژانری و چگونگی بازنمایی محیط اطراف ما در سینما از طریق الگوهای اخلاقی و ایدوئولوژیک نیست(ص ۳٦).

از زمان نضج گرفتن مطالعات فیلم در دهه ۱۹٦۰، خوانش اسطوره‌محور روایات عامه‌پسند به‌منزله اساطیر دنیوی جوامع مدرن از رویکردهای رایج نظریه‌پردازان بوده است. نمونه شاخص بررسی ژانر در حکم اسطوره را در آثار انسان‌شناس ساختارگرای فرانسوی، کلود لوی اشتراوس(Claude Lévi-Strauss) می‌توان دید. تحلیل‌های او از نقش اسطوره در

جوامع بدوی، چارچوبی نظری را برای پژوهش درباره تاویل‌های اسطوره‌محور داستان‌های عامه‌پسند و نقش نمادین آنها در بازنمایی ارزش‌های محوری فرهنگی و اجتماعی جامعه، شکل داد. مفهوم تضادهای ساختاری یا تقابل‌های دوگانه، ریشه در چارچوب نظری اشتراوس دارد که بیشتر از همه در مطالعه ژانر وسترن استفاده شده است؛ از قبیل: طبیعت در برابر تمدن، فردیت در برابر اجتماع، طبیعت در برابر فرهنگ (کالینز، ۲۷۹:۱۳۹۳) نقدی که لنگفورد بر این تحلیل بسیار رایج در مطالعات ژانر دارد این است که چنین خوانشی، تماشاگر را بیش از حد همگون و ذهنی، فرض می‌کند و از جمع گسترده تماشاگران مختلف، توقع واکنش مشابهی را دارد. تعداد بلیت‌های فروخته‌شده هم دلالتی بر تایید همه یا بخشی از محتوای ایدئولوژیک فیلم‌ها نیست. او به پژوهش‌های تازه‌ای استناد می‌کند که نشان می‌دهند حتی محافظه‌کارانه‌ترین فیلم‌های ژانر هم در نمایش اولیه، در مقیاس جهانی لزوما به یک شکل دیده نشده‌اند(ص ٥٤).

۳.۳ ژانر و ایدئولوژی

از همینجا می توان به ارتباط نقد اسطوره‌مدار با نقد ایدئولوژیک رسید. به گفته منتقدان، ژانرها همواره در معرض آلوده شدن به ایدئولوژی قراردارند. آلودگی‌های ایدئولوژیک از طریق همین تقابل‌های دوگانه پیش‌گفته، اثر می‌کنند، از تکرار ساختار جنسیت‌زده تا بازتولید کلیشه‌های گوناگون نژادی و شهری و...(هیوارد، ۱۲۷:۱۳۸۸) از نگاه ناقدان، وجه ایدئولوژیک ژانر با راه حل‌های جعلی، بر تناقض‌های واقعی تجربه زندگی در جامعه سرمایه‌داری، سرپوش می‌گذارد. آگاهی از کارکردهای ایدئولوژیک ژانر اگرچه مفید است، اما می‌تواند منتهی به تقلیل‌گرایی در مطالعات سینمائی شود. ژانرها همانقدر که از ساختارهای ایدئولوژیک نظام سرمایه‌داری متاثر هستند، از سلیقه مخاطب و واقعیت‌های پویا و متغیر اجتماعی و تاریخی هم تاثیر می‌گیرند.بنابراین ماهیت سیال و پویای ژانر در گذر زمان موجب شده است که فیلم‌های ژانر، زیستی گلخانه‌ای و بسته، نداشته باشند؛ بلکه در طی زمان تغییر موضع بدهند، با ژانرهای دیگر ادغام شوند یا حتی سنت‌های قراردادی خود را هجو کنند(همان، ۱۲۸:۱۳۸۸). لنگفورد هم به همین نقطه‌ضعف اشاره می‌کند و معتقد است: نگره ایدئولوژیک نگاه یکپارچه‌ای به فیلم‌های ژانر دارد و سیستم ژانر برخلاف بدبینی منتقدان، تا این اندازه ایمن و بسته نیست و به فیلم‌های ژانری رادیکال با کیفیت خودپرسشگری، و نیز دوپهلویی ایدئولوژیک فیلم‌های گانگستری استناد می‌کند که در

هالیوود ساخته شده‌اند. او تفاسیر ایدئولوژیک را علاوه بر تقلیل‌گرایی، فاقد عمق و جامعیت کافی می‌داند؛ زیرا تغییرات متاثر از دگرگونی‌های عمیق اجتماعی و فرهنگی را در ژانرها نایده می‌گیرند(ص ۵۹)، اگرچه، لنگفورد، ارزش‌های این رهیافت را، در نشان دادن شکاف‌ها و تناقض‌های ساختار ظاهرا یک‌دست هالیوود کلاسیک رد نمی‌کند. بویژه که می‌توان، دیدگاه‌های متضادی را –ولو ناخواسته– در تقابل با ایدئولوژی غالب، از این راه در فیلم‌های ژانر پیدا کرد. رهیافت نقد ایدئولوژیک، به مرور زمان از وابستگی صریح به نقد مارکسیستی فاصله گرفت و موضوع‌هایی مانند نژاد و قومیت و جنسیت، بیشتر در کانون توجهش قرارگرفته است(ص ٦٠).

۴.۳ معیارهای دسته‌بندی ژانر

موضوع پیچیده تعریف ژانر و معیارهای آن، از دغدغه‌های دیرینه مطالعات ژانر است. معروف‌ترین معیارها را برای دسته‌بندی، ریک آلتمن(Rick Altman) ارایه داده است که یکی از نظریه‌پردازان مهم و مرجع در مطالعات ژانر به حساب می‌رود و تقریبا در بسیاری از منابع مطالعات ژانر به شیوه او استناد کرده‌اند. آلتمن با وام‌گرفتن از نظریات زبان‌شناسی، میان جنبه‌های "معنایی" و "نحوی" ژانر تفاوت قائل می‌شود.رویکرد معنایی به ژانر، بر عناصری تاکید می‌کند که هر ژانر یا هر فیلم ژانری را شکل می‌دهند. معناشناسی علم مطالعه و شناخت واحدهای معنا است. هر فیلم یا هر ژانر ، عناصر معنایی خودش را دارد. برای نمونه ، عناصر معنایی وسترن کلاسیک عبارتند از: کابوی‌ها، سرخپوستان، تیراندازان، قهرمان، شخصیت‌های بد، بانکدار فاسد، زن بدکاره و زن نجیب و مهربانی که احتمالا به همسری قهرمان درخواهد آمد و مانند آن. بر طبق این الگو، مکان رویداد نیز جزو عناصر معنایی است و برای مثال در ژانر وسترن، مکان، چشم‌اندازهای غرب آمریکا است. فنون و ویژگی‌های سینمایی، مانند نوع و شیوه فیلم‌برداری، میزانسن و به طور کلی، سبک نیز جزو عناصر معنایی است. مثلا نورپردازی سایه‌روشن یکی از ویژگی‌های فیلم‌های نوآر است، همان‌طور که جلوه‌های تماشایی دیجیتال و فناوری CGI، اغلب جزو ویژگی‌های فیلم‌های پرهزینه علمی–تخیلی امروز است. در تکمیل این روش، آلتمن از رویکرد نحوی می‌گوید که همانطور که از اسمش پیدا است با تاثیر از ساختار نحوی زبان، به دنبال کشف قواعد هم‌نشینی عناصر معنایی در انواع فیلم است تا مشخص کند این عناصر چگونه در یک ژانر و تحت چه عوامل خارجی با هم ترکیب می‌شوند.(کینگ، ۸٤:۱۳۸۹) در واقع رویکرد

معنایی در تعداد قابل‌توجهی از فیلم‌ها کارکرد دارد، اما قابلیت محدودی برای توضیح دارد. رویکرد نحوی از قابلیت توضیحی فراوانی برخوردار است اما عرصه کارکردش غالبا محدود است.پس آلتمن تعریف معنایی–نحوی را پیشنهاد می‌کند تا این دو رویکرد را با هم تلفیق کند. پس، مفروضات معنایی، محتوای فیلم به شمار می‌آیند و وجه نحوی، ساختار روایی‌ای است که محتوا، خود را در آن جای می‌دهد(موآن، ۷۹:۱۳۹۳). برای تفهیم بهتر، رافائل موآن در کتابش از اسب مثال می‌زند. در سطح معنایی، اسب یک حیوان است اما نحو در ژانر وسترن از اسب، نشانه‌ای در تضاد با وسایل حمل و نقل گروهی مانند دلیجان و قطار می‌سازد تا تنهایی کابوی را موکد سازد یا در تقابل با راه‌آهن در این ژانر، تقابل زمان گذشته و عصر جدید را بازنمائی کند(همان، ۸۰:۱۳۹۳). در واقع همان‌طور که لنگفورد هم در فصل نخست در تبیین این الگو اشاره می‌کند، ساختار نحوی در ژانر شامل شکل خاص آرایش عناصر معنایی در پیرنگ‌ها، موتیف‌های مضمونی، روابط نمادین و ...است اما مشکلی که این الگو دارد، نامشخص بودن مرز عناصر معنایی و نحوی است(ص ٤٨). این اختلاف دامنه‌دار بر سر تعریف ژانرها و تشخیص صفت ژانری فیلم‌ها تا امروز ادامه دارد. لنگفورد نتیجه می‌گیرد: پرسش از تعریف ژانر در نهایت به دلیل فقدان پشتوانه انتقادی کافی و شیوه طبقه‌بندی ناکارامد، اعتبارش را از دست داد و مطالعات ژانر شروع به پرداختن به کارکردهای ژانر کردند؛ ولی اخیرا برخی از کارشناسان فیلم، مجددا به استفاده از تعریف ژانر گرایش پیدا کرده‌اند.(ص ٤٨). برایند این دیدگاه‌ها را در تقسیم کار مطالعات ژانر به رویکرد تشریحی/*توصیفی* و رویکرد عملکردی یا کارکردگرا می‌توان دید. رهیافت توصیفی، فیلم‌ها را به شاخه‌های ژانری مختلفی دسته‌بندی می‌کند و هر ژانر را طبق ویژگی‌های مشترک فیلم‌هایش تعریف می‌کند؛ اما صرف توصیف ویژگی‌های مشترک هر ژانر، کافی نیست. این رهیافت، نیازمند رهیافتی مکمل مانند رهیافت عملکردی است تا تکمیل شود. اساسا اندیشه ژانر به تعیین رابطه بین فیلم و جامعه‌ای که فیلم در آن ساخته و مصرف شده مرتبط می‌شود و این اندیشه دربرگیرنده تعریف و تشخیص فیلم ژانری به عنوان یک اسطوره فرهنگی است(اوحدی، ۲۳۲:۱۳۸۵). هدف رهیافت کارکردگرا، نسبت به مطالعات ژانر، بازگرداندن یک فیلم به قلمرو روزمره و مشخص کردن نسبت مضامین فیلم با بسترهای سیاسی و اجتماعی و صنعتی زمان تولید اثر است. البته هر دوی این روش‌ها واجد مشکلاتی هم هستند. در رهیافت توصیفی، مرز بین ژانرهای سینمایی به جای آنکه واضح و مشخص باشد، ناواضح و نامتعین است.ویژگی‌های مشترک هر ژانر در طول زمان

تغییر می کنند. بسیاری از فیلم‌ها، درواقع ترکیبی از ژانرهای مختلف هستند و دارای ویژگی‌های مشترک بیش از یک ژانر هستند. مثال تیپیک این امر، فیلم‌هایی از نوع کابوی آوازه‌خوان است که ویژگی‌های هر دو ژانر وسترن و موزیکال را دارند. مشکل دیگر این رهیافت این است که الگوهایش در تعریف ژانر همیشه عملکرد معینی ندارند. معلوم نیست باید متکی به طبقه‌بندی‌هایی باشیم که صنعت فیلم تعریف کرده یا به طبقه‌بندی‌های منتقدین سینما استناد کنیم؟ فراموش نکنیم که ژانرها در کنار وجه صنعتی،جنبه زیبایی‌شناختی و انتقادی هم دارند و از طرف منتقدان دسته‌بندی‌های مستقلی درباره ژانرها اعمال می‌شود. همین دوگانگی، تعریف ژانر را دچار تناقض می‌کند. رویکرد کارکردگرا هم مصون از چالش نیست. یکی از این مشکلات این است که چگونه بتوانیم رابطه‌ای سببی بین یک فیلم و مضمون اجتماعی و تاریخی آن پیدا کنیم.برای مثال فیلمی مثل *هجوم ربایندگان جسد* به کارگردانی دان سیگل را می‌توان هم مدافع و هم مخالف ایدئولوژی آمریکایی "جنگ سرد" خواند. (همان، ۱۳۸۵:۲۳۳). لنگفورد در جمع‌بندی فرایند تکاملی نقد ژانر، به سه مرحله متمایز اشاره می‌کند. مرحله اول که بیشتر درگیر تعریف ژانر و تعیین مرزهای هر ژانر بوده است. مرحله دوم، ضمن داشتن نقاط مشترکی با مرحله اول، بیشتر به دنبال کارکرد اجتماعی ژانر و متکی به واکاوی آیینی و ایدئولوژیک ژانر است و بالاخره مرحله سوم که در جستجوی زمینه‌های تاریخی ژانر است(ص ٤٠ و ٤١). خود او در این کتاب بیشتر، متاثر از رویکرد تاریخی به ژانر است و در مرحله بعدی، به پی‌گیری جنبه‌های آیینی و ایدئولوژیک ژانر علاقه‌مند است. او درگیر تعاریف دقیق از ژانرها و برشمردن عناصرشان نمی‌شود، هرچند که بنا به اقتضای بحث به عناصر روایی و شمایلی ژانرها اشاره می‌کند. لنگفورد اشاره می‌کند امروزه، دسته‌بندی های ژانری، اعتبار و جایگاه تعیین کننده سابق را در بازار ندارند و دسته‌بندی‌هایی که برای عرضه و فروش فیلم‌ها ارایه می‌شوند بیشتر از نوع زمانی و غیرژانری و غیرثابت است مانند " آخرین فیلم‌های روز"، "فیلم‌های کلاسیک"، "سینمای جهان" و...(ص ۲۳ و ٢٤)، ولی اضافه می‌کند که اصطلاحات ژانری، هنوز هم در درون صنعت فیلم، –با تغییر و به‌روزشدن– مورد استفاده قرار می‌گیرند(ص ٤٩).

فارق از این بحث‌ها، رویکردهایی که معرفی شدند، ابزارهای تحلیلی رایجی هستند که به درک ژانرها کمک می‌کنند. مثلا رویکرد توصیفی (معنایی/نحوی) نشان می‌دهد که ژانرها را می توان براساس شماری از قراردادها، یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشونده مورد

انتظار و تا حدی قابل پیشبینی تعریف کرد . مرسوم‌ترین قراردادهایی که در طبقه‌بندی متـون ژانـری فـیلم (و نیـز تلویزیـون) بـه کـار مـی‌رونـد شـامل: "شـمایل نگـاری"، "سـبک"، "شخصیت"، "صحنه" و بالاخره "پیرنگ" میشود. غالب متون ژانری از این پنج قـرارداد بـه شکلهای متمایز از هم استفاده می‌کنند.(مدقق، مهدی‌زاده، ۷۹:۱۳۹۲) رویکرد کارکردگرا هـم واجد ظرفیت‌های انتقادی مفیدی است. کارکردهای ژانر را طبق الگوی نظریه‌پردازی بـه نـام گرام ترنر(Graeme Turner) در سه سطح مـتن و صـنعت و مخاطـب، مـی‌تـوان سـنجید. در سطح صنعتی، ژانر نقش مهمی در درک ما از چگـونگی تولیـد متـون رسـانه‌ای دارد. تولیـد فیلم، فرایند صنعتی پیچیده‌ای است و صاحبان شرکت‌های فیلم‌سازی به امید کسب منفعـت، پول زیادی را صـرف تاسـیس و تجهیـز اسـتودیوها و نیـز شـبکه‌هـای توزیـع محصـولات رسانه‌ای می‌کنند و لازمه دستیابی بـه سـود، بازاریـابی محصـولاتی اسـت کـه مـورد علاقـه مصرف‌کنندگان باشـد. قراردادهـای ژانـر، دسـتورالعملی از الگوهـای امتحـان‌پـس‌داده را در کسب سود، فراهم می‌کنند. گاهی برخی از تهیـه‌کننـدگان در تولیـد محصـولات یـک ژانـر خاص مهارت میابند که دراین حالت ارائه کار برای آنها بسـیار سـاده‌تـر میشـود کـه نمونـه تاریخی‌اش شرکت متروگلدن‌مایر است که در دوران اوج ژانر موزیکـال، طلایـه‌دار سـاخت فیلم‌های این ژانر بود. (همان، ۸۳:۱۳۹۲)

در سطح متن، ژانر از منظر آکادمیک و انتقادی سنجیده می‌شود. متون رسـانه‌ای، بخشـی از فرهنگ عامه‌پسند یا فرودست را شکل می‌دهند که برخلاف متون فرهنگی فاخر یا متعلق بـه نخبگان(اپرا و رمان) بـرای مصـرف وسـپس کنارگذاشـتن خلـق مـی شـوند. آشکارسـازی پیچیدگی‌های ساخت متون فاخر اغلب مـورد بحـث‌هـای انتقـادی عظیمـی بـوده اسـت. در عوض، شمار اندکی از متون متعلق به فرهنگ عامه‌پسند برای چنین بررسی‌هایی، واجـد ارزش شـناخته مـی‌شـوند؛ امـا نظریـه ژانـر بـا یـک کاسـه‌کـردن ایـن دو دسـته از متـون امکـان نتیجه‌گیری‌های پرمعنا درباره نقش وکارکرد آنها را در جامعه فراهم می‌آورد.با نگریسـتن بـه متون به مثابه یک گروه، میتوان درباره اوضاع اجتماعی ،سیاسی و اقتصادی که این متـون در آن تولید و مصرف شده اند بسیار آموخت(همان،۸٤:۱۳۹۲)

در سطح مخاطب، جذّابیت ژانر برای صنعت سینما بـه‌دلیـل جـذّابیت احتمـالی آن بـرای مخاطب است. مخاطبان، معمولا دوست دارنـد از پـیش بداننـد بـه تماشـای چـه نـوع فیلمـی می‌روند؛ بنابراین آنچه ژانر را تشکیل می‌دهد نه فقط مجموعـه‌ای از فـیلم‌هـای هماننـد، بلکـه انتظارات تثبیت شده مخاطبان نیز هست .تشخیص ژانر فیلم احتمالا یکی از عواملی اسـت کـه

تعیین میکند به دیدن فیلم برویم یا نه (کینگ، ۸۱:۱۳۸۹) .هر سه سطح صنعت و مخاطب و متن در معرفی و بررسی ژانرها در کتاب لنگفورد مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۵.۳ مطالعات ژانر در ایران

در سینمای ایران همواره بحث ژانر، حداقل در محافل رسانه‌ای و انتقادی داغ بوده است. برخی‌ها حذف یا کمبود ژانرها را معضلی مهم در سینمای ایران ارزیابی می‌کنند و عواملی چون نگاه فیلم‌سازان، اعمال سلیقه مدیران دولتی، فقدان مخاطب‌شناسی و در نهایت غیرصنعتی بودن سینمای ایران را در این امر، دخیل می‌دانند(اکبرپور، ۵۵:۱۳۹۲) در مقابل بعضی از منتقدان، اساسا نظریه ژانر را متعلق به سینمای آمریکا می‌دانند و هر تجربه‌ای را در این رابطه، نسخه بدل دست‌دوم از سینمای آمریکا قلمداد می‌کنند، مگر آن‌که در نگاهی بومی و اصیل بازآفرینی شود(ارشد ریاحی، ٤٥:۱۳۹۵) این شاید همان نقطه‌ضعفی باشد که تحلیل‌گران آن را هالیوود محوری در نقد ژانر می دانند(استم، ۱۵۷:۱۳۹۳) هرچند که نگاهی به تجربیات موفق غیرآمریکایی از قبیل ژانرهای وحشت در کره جنوبی، سامورایی در ژاپن که همتای آسیایی ژانر وسترن است و موزیکال در هند، نشان می‌دهند اقتباس از ژانرهای آمریکایی به شرط پیوند خوردن با ویژگی‌های بومی می‌تواند منجر به خلق آثاری در مقیاس بازارهای جهانی شود.

پیشتر اشاره شد که به موازات رشد علاقه به موضوع ژانر در ادبیات سینمایی ایران شاهد انتشار روزافزون منابع ترجمه یا تالیف در حوزه مطالعات ژانر بوده‌ایم. این آثار را می‌توان با توجه به نمونه‌های جدید در چند محور دسته‌بندی کرد. در حیطه تالیف، برخی از کتاب‌ها به طبقه‌بندی ژانرهای هالیوود ، طبق الگوهای کتاب‌های مرجع مطالعات ژانر پرداخته‌اند و در اصل ترکیبی از تالیف و ترجمه هستند؛ مانند کتاب *سبک و ژانر در تئاتر و سینما* به قلم سعید احمدی از انتشارات آیندگان. در همین گروه، باید به منابعی اشاره کرد که با همان روش ترکیبی تالیف و ترجمه، به جای گروهی از ژانرها، درباره یک ژانر خاص اطلاعات می‌دهند. مانند کتاب *سینمای وسترن* به قلم بهروز دانشفر از نشر روزنه. استثناهایی هم وجود دارند که با همین الگوی ترکیبی، ضمن معرفی ژانرهای هالیوود، سعی کرده‌اند نسبت این ژانرها را با سینمای ایران هم بررسی کنند؛ مثل کتاب *راهنمای ژانر* اثر یحیی نطنزی که نشر چشمه منتشر کرده است. دسته بعدی آثار تالیفی، منابعی هستند که منحصرا به مطالعات ژانر در سینمای ایران پرداخته‌اند و تعدادشان بسیار قلیل است؛ مانند

کتاب‌های *تحلیل ژانر سینمای کمدی رومانتیک ایران*، نوشته حمیدرضا مدقق از نشر افراز و *سی‌سال سینمای دفاع مقدس* به قلم مجتبی حبیبی که انتشارات روزگار منتشر کرده است. طبعا در حوزه ترجمه تعداد و تنوع کتاب‌ها بیشتر هستند. آنها به سه گروه مشخص قابل تقسیم هستند. کتاب‌هایی که به تشریح و تبیین ژانرهای معروف می‌پردازند یا یک ژانر مخصوص را معرفی می‌کنند. مانند کتاب بسیار برجسته *ژانر و هالیوود* نوشته استیو نیل که پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات منتشر کرد و دیگری همین کتاب *ژانر فیلم* به قلم بری لنگفورد و کتاب‌های متعددی که بویژه به ژانرهای نوآر و وحشت پرداخته‌اند. گروه دیگر، آثاری هستند که به جای درگیر شدن در تعریف و تبیین تاریخی ژانرهای مختلف، به مسائل پایه‌ای نظریه ژانر می‌پردازند که در این قسمت هم شاهد ترجمه دو کتاب مرجع هستیم؛ کتاب‌های *ژانرشناسی؛ از شمایل شناسی تا ایدئولوژی* اثر بری کیت گرانت که به اهتمام نشر بیدگل منتشر شد و *فیلم/ژانر* تالیف ریک آلتمن، که پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، عرضه کرد. دسته سومی هم هستند که در بازار کتاب ایران تازگی دارند و بیشتر از منظر آموزشی به موضوع ژانر پرداخته‌اند؛ مثل *فیلمنامه‌نویسی ژانر* نوشته استفن دانکن که نشر ساقی منتشر کرده است. طبعا نسبت به گذشته، کمیت کتاب‌های انتشاریافته در حوزه ژانر فیلم افزایش داشته است و به لحاظ کیفیت هم، بیشتر شاهد انتشار آثار ارزنده و مرجع هستیم.

٤.تحلیل درونی و جایگاه اثر

این کتاب به لحاظ ساختار متنی دارای چند ویژگی می‌باشد:

- زبان کتاب، زبانی یکپارچه است که در قالب ۱۲ فصل سعی شده است فشرده‌ای از تاریخ نظریات ژانر همراه با تاریخ فراز و فرود چند ژانرمشخص، ارایه گردد و در پایان به نتیجه‌گیری برسد.
- در بررسی هر ژانر معمولا بعد از طرح مباحث کلی، وارد بررسی تاریخی ظهور و افول یا تحولات ژانر شده است.
- به زیرژانرها یا ژانرهای فرعی در هر فصل، نه به شکل کامل، که در میان مطالب و به‌طور پراکنده و به اقتضای موضوع اشاره شده است.

- بررسی هر ژانر الگوی مخصوص به خود را دارد. مثلا ژانر جنگی بر مبنای تحولات تاریخی جنگ‌هایی که ایالات متحده در آن درگیر بوده، تقسیم‌بندی شده است.
- بعد از بررسی هر ژانر، قسمت کوتاهی هم به مرور سرنوشت آن ژانر در خارج از آمریکا و کشورهای دیگر اختصاص دارد.
- در پایان هر فصلی که به موضوع یک ژانر خاص اختصاص یافته است، یک فیلم هم برای مطالعه موردی انتخاب شده است تا ویژگی‌های هر ژانر انتخاب‌شده به شکل مصداقی و با جزئیات ملموس‌تری برای خواننده مشخص گردد.

۱.۴ سودمندی‌ها

کتاب ژانر فیلم از آنجا که نسبتا جدید است این امتیاز را دارد که از پژوهش‌های پیشین به خوبی، مفصل و با جزئیات زیاد بهره برده است و آخرین تحولات ژانری را پوشش داده است.روش کتاب به طور کلی، ارجاع مکرر به تحقیقات قبلی است و گاهی نقدی هم بر آنها می‌کند. کتاب به لحاظ استفاده از نظریات تحلیلی مختلف و متنوع، غنی است.از چارچوب‌های نظری گوناگونی مانند روانکاوی و نقد مارکسیستی و تاریخ‌گرایی جدید استفاده شده است؛ مثلا در فصل سوم، نویسنده متاثر از انگاره‌های نظریه تاریخ گرایی جدید- بدون آن که به صراحت، نامی از این نگره ببرد- نه تنها تاریخ بازنمایی‌شده در وسترن را زیر سوال می‌برد، بلکه اصالت خود روایت‌های تاریخی را هم به طور مجزا مورد تردید قرار می‌دهد یا در فصل ششم که مربوط به ژانر گانگستری است، در تحلیل تناقض‌های شخصیت گانگستر در فیلم‌ها از نقد روانکاوانه و الگوی لکانی کمک می‌گیرد. همانطورکه اشاره شد، مباحث فقط محدود به وقایع‌نگاری ژانرها نیست بلکه مروری بر نظریات مختلف ژانر و تحولات نظریه ژانر هم هست. در بررسی برخی از ژانرها، نویسنده سریع وارد موضوعات نظری نمی‌شود و گاهی با صحنه‌ای از یک فیلم شروع می‌کند تا برای خواننده جذابیت بیشتری داشته باشد، هرچند که این روش را تا به انتها ادامه نمی‌دهد. لنگفورد، تحلیل ژانر را در پیوند با زمینه‌های بیرون از سینما ولی مرتبط با آن، مثل سیاست و اقتصاد و صنعت انجام داده است. شاید مهم‌ترین فایده مطالعه این کتاب برای خواننده، رسیدن به درکی روشن از بسترهای پیچیده تاریخی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی ایجاد و توسعه ژانرها است و از همین‌رو بتوان فهمید که ژانرها چطور توسعه پیدا می‌کنند و چگونه زیرساخت‌های لازم برای رشد و شکوفایی برخی ژانرها،ریشه در تحولات خارج از

حوزه سینما دارد؛ مانند ژانر علمی-تخیلی که با هزینه‌های بالای تولید و تبلیغاتش از یک طرف و وابستگی‌اش به تحولات صنعتی و آخرین فناوری‌های روز، با هدف شگفت‌زده کردن مخاطب انبوه، تجهیز می‌شود یا فیلم‌های جنگی، چه در سینمای آمریکا و چه در سینمای جهان، تا چه میزان از رویدادهای سیاسی و درگیری‌های نظامی کشورها اثر می‌گیرند. کتاب، برخلاف خیلی از منابع پژوهشی در ژانر، ملودرام را ساختاری ماقبل ژانر معرفی می‌کند که بیشتر سیمای یک گرایش و فرم را دارد تا هویتی ژانری. در مقابل فیلم‌های مستند را هم به دلیل روش‌های ساخت و دست‌کاری واقعیت در ردیف ژانرها آورده است، هرچند که مستند، سهم بسیار اندکی در کتاب دارد. رویکرد تاریخی لنگفورددر این اثر ، این امتیاز را دارد تا با بررسی چند ژانر رایج، از خاستگاه کلاسیک تا تحولات پسامدرن، نشان دهد که چقدر ماهیت ژانر، سیال، شکل‌پذیر و متغیر است و این بی‌ثباتی و عدم یکدستی حتی از دوران کلاسیک هم -ولو با ریتم تغییر کندتری- وجود داشته است؛ زیرا اساسا، ژانر در هالیوود، به دلیل نقش عوامل صنعتی غیرقابل پیش‌بینی و نیاز به سوداگری و در اثر عوامل مقطعی روز، فاقد آن پیوستگی تماتیکی است که نظریه‌پردازان در جستجویش هستند.

۲.۴ کاستی‌ها

نخستین نکته، طراحی جلد کتاب است که سعی شده با تصویر پروانه‌ها روی خطوط کمرنگی شبیه به نوار فیلم سلولوئید، مفهومی از تعدد و شباهت‌های ژانرهای فیلم را انتقال دهد، ولی در عمل تصویر جذابی از کار در نیامده است و جلوه سینمایی قشنگی ندارد و خیلی راحت می‌تواند با کتابی غیرسینمایی اشتباه گرفته شود. فقدان مقدمه و توضیحات مترجم، درباره دشواری‌ها و فرایند ترجمه و دلایل انتخاب برخی معادل‌ها، ایراد دیگری است که در نگاه اول به چشم می‌خورد. هیچ اطلاعاتی درباره نویسنده کتاب و شرح‌حال و آثار دیگرش موجود نیست و تنها به ترجمه دیباچه کوچک از مولف در آغاز بسنده شده است. شیوه نگارشی مولف در استفاده مدام و زیاد از جملات معترضه طولانی در لابه‌لای جملات دیگر با ریتمی تند و انبوه اطلاعات و ارجاعاتی که به جای انتهای کتاب در میان متن اصلی هر فصل آمده، تراکمی فشرده در نوشتار کتاب ایجاد کرده که خواننده را زود خسته می‌کند و مسیر خواندن و فهم را کند و سخت می‌سازد. قسمتی از صفحه ۱۸۲ کتاب را برای مثال اینجا می‌آورم:" مثلا موزیکال کمدی انتقادی- که بخش عمده‌ای از

موزیکال‌های ناطق سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۳۰–۱۹۳۱ را به خودش اختصاص می‌داد و از سوی پارامونت برای مجموعه "نمایش‌های رادیویی انتقادی"اش در دهه ۱۹۳۰ که با برنامه بزرگ رادیویی در ۱۹۳۲ آغاز گردید و در ادامه شامل نمایش‌های وطن‌پرستانه زمان جنگ مانند ریتم ستاره پولک‌دار (۱۹٤۲) و در پشتی کانتین (۱۹٤۳) می‌شد از نو احیا گردید– عمدتاً مورد بی‌مهری نقد جدی قرار گرفته است." مشخص است که چنین جملات مطولی در میان جملات دیگر، تا چه حد برای مطالعه، آزاردهنده و نفس‌گیر است. می‌شد خیلی راحت، ارائه اطلاعات بیشتر درباره موزیکال کمدی انتقادی را به پی‌نوشت‌های انتهای فصل یا یادداشت‌های توضیحی آخرکتاب منتقل کرد. این مثال، برای نمونه بود و متاسفانه این روند در کل کتاب قابل مشاهده است. .زیرژانرهای هر ژانر به شکل مدون و منفک از هم ارایه نشده است و میان مطالب پراکنده هر ژانر به شکل ناقص به برخی‌ها از آنها به اقتضای بحث‌های کلی و تاریخی ژانر اشاره می‌شود. رویکرد موضوعی کتاب، مانند اکثر کتاب‌های مطالعات ژانر، تمرکز بر سینمای هالیوود است، ولی در این حیطه هم، همه ژانرها سهمی از معرفی ندارند و جای ژانرهای مهمی مثل فانتزی و کمدی رمانتیک خالی است. البته به فیلم‌های فانتزی به طور پراکنده و میان بحث ژانرهای دیگر، اشاراتی در حاشیه می‌شود که متناسب با وزن این ژانر نیست. همینطور ارجاعاتی محدود به ژانر در برخی از کشورها می‌شود. البته این امر به خودی خود، نقص مهمی نیست و تنها تمرکز موضوعی کتاب را نشان می‌دهد که جامع نیست و نیاز به انتشار کتاب‌های بیشتری در تکمیل این مباحث وجود دارد. فصل یازدهم کتاب هم که به موضوع سینمای مستند به عنوان یک ژانر می پردازد با فصل‌های قبلی هماهنگ نیست و برخلاف وعده‌ای که در مقدمه داده شده– مبنی بر پرداختن به ژانرهای "غیراصلی" و فیلم‌های غیرژانر– فقط به بررسی فیلم مستند، اکتفا شده است. نه تنها انیمیشن و دیگر "غیراصلی"ها در ادامه بحث غایبند، بلکه آنچنان موضوع به اثبات هویت ژانری فیلم‌های مستند، متمرکز و محدود می‌شود که خود این نوع از سینما به عنوان یک ژانر به اندازه دیگر ژانرها کاویده نمی‌شود. به نظر می‌رسد، برخلاف ژانرهای سینمای داستانی، در اینجا دست نویسنده خالی است و تنها برای گسترش افق مفهومی کتاب و بخشیدن جلوه‌ای کامل به آن، گریزی به موضوع پیچیده مستند زده است.

واضح است که چنین کتابی با ارجاعات فراوان درون متن به منابع مختلف سینمایی و پیوند نظریه ژانر با تحولات تاریخی و اجتماعی گوناگون و به تبع آن، دایره وسیع واژگانی

که نویسنده به کار برده است و این حجم متراکم اطلاعات در متن که پیشتر اشاره شد، به لحاظ ترجمه، کاری دشوار و زمانبر بوده است. با در نظر گرفتن چنین شرایطی بهتر می‌توان درباره نتیجه این کوشش قضاوت کرد. کیفیت ترجمه در همه قسمت‌های کتاب، یک‌دست نیست. در برخی صفحات ماحصلش قابل ستایش است، اما در برخی بخش‌ها، شکل روان و قابل فهمی نداشته است. در این مجال کوتاه، هدف این است که به شکل گزیده و فهرست‌وار، کاستی‌های ترجمه و ویرایش مرور شود.

شاید نخستین چیزی که در ترجمه کتاب بسیار ملموس است، استفاده زیاد از واژگان غیرفارسی است. لغاتی که به نظر نگارنده، می‌شد با معادل‌یابی درست با کلمات فارسی جایگزین شوند.اگرچه، بسیاری از این کلمات، معادل فارسی تثبیت‌شده و بی‌مناقشه‌ای ندارند اما بخشی از هنر ترجمه، کوشش برای معادل‌سازی همین دست از واژگان است. در این قسمت به تعدای از این نمونه‌ها اشاره می‌شود.در صفحه ۲۶ برای Blockbuster که هنوز معادل فراگیری در فارسی ندارد، ایتدا از معادل باشکوه استفاده شده است. در برخی منابع به "پرهزینه و پرفروش" هم ترجمه شده است که البته "پرهزینه" شاید معادل بهتری باشد زیرا لزوما هر فیلم پرهزینه‌ای، پرفروش نیست و باشکوه هم اگرچه دور از معنای Blockbuster نیست اما به نظر نگارنده به اندازه "پرهزینه" واقعیت این نوع سینما را بیان نمی‌کند. ولی در ادامه کتاب، همان معادل انگلیسی با حروف فارسی و به شکل "بلاک‌باستر" به کار رفته است. در حالیکه ناپیوستگی در کاربرد معادل‌های انگلیسی و فارسی، به تجانس متن لطمه می‌زند. نمونه دیگر کلمه "رله" است که نخستین‌بار در صفحه ۲۷ – و طبق معمول بدون ذکر معادل انگلیسی– به عنوان تقویت‌کننده بینامتنی آمده که شامل ژورنالیسم صنعت سینما و زبان تبلیغات فیلم می‌شود و تا آخر هم به همین صورت رله در متن فارسی آمده است.[۵] در صفحه ٤٥ "پروفیلمیک" را طبق توضیح کتاب ، می‌شد به سطح درون قاب ترجمه کرد و در پاورقی معادل انگلیسی واژه را قرار داد. "ماتریس" (matrix) کلمه دیگری است که در جای جای کتاب به کرات به کار رفته و در اینجا می‌شد بنا به مورد، مجموعه، قالب یا زمینه ترجمه کرد. در صفحه ۸۹ اگرچه در پاورقی و در یکی از معدود موارد، معنای symptomatic تعریف شده، اما چه در متن و چه در پاورقی از معادل‌های فارسی رایج برای این اصطلاح، مثل "نشانه" و "علامت" یا "آسیب‌شناسانه" استفاده نشده. واژه دیگر هیبرید(hybrid) است که اول‌بار در صفحه ۳۳۹ استفاده شده است و در متن فارسی جا نمی‌افتد. هیبرید به مختلط یا ترکیبی قابل ترجمه

است و به جای "هیبریدهای علمی-تخیلی/وحشت‌آفرین" بهتر است نوشته شود:" ترکیب علمی-تخیلی/وحشت‌آفرین". از آنجا که ارتدوکس در فرهنک علوم انسانی بیشتر به معنای اعتقاد سفت و سخت و تعصب در باور امده است ، به جای ارتدوکسی صنعتی در صفحه ۳۹۱، می‌توان از ایمان راسخ صنعتی استفاده کرد. نخستین استفاده از کلمه پاستیش(Pastiche)، در صفحه ۳۹۹ است اما واژه انگلیسی‌اش، خیلی جلوتر در پانویس صفحه ٤٢٨ آمده. پاستیش، معادل رایج و دقیقی در فارسی ندارد و بیشتر به هنر تقلید آگاهانه و التقاطی ترجمه شده است. بهتر بود ضمن توضیح معنا و کاربرد پاستیش و تفاوتش با پارودی در پانویس، از یکی از همین کلمات فارسی مانند "تقلید" استفاده می‌شد.

از نکته آخر ، می‌رسیم به مشکل عدم درج اطلاعات ضروری در ترجمه که در اینجا چند نمونه‌اش آمده است. نخستین ایرادی که به نظر می‌رسد، فقدان معادل انگلیسی بسیاری از لغات خاص و تخصصی –به جز چند استثنا-در پاورقی صفحات کتاب است. متاسفانه نه‌تنها از این مهم غفلت شده است، بلکه حتی در فهرست نمایه نام‌ها و واژگان، در انتهای کتاب، فقط به ارائه کلمات فارسی بدون ذکر صفحاتی که امده‌اند، بسنده شده و جای معادل انگلیسی در مقابلشان خالی است! در انتهای کتاب، نشانی از دو فهرست برابرنامه واژگان فارسی- انگلیسی و انگلیسی- فارسی نیست. همین کمبود بدیهی و بزرگ، کار خواننده پی‌گیر و علاقه‌مند را در تطبیق درست اسامی و معادل‌ها غیرممکن کرده است. از طرف دیگر، توضیحات داده شده در همه جا، یک‌دست و روشنگر نیست. مثلا توضیح نویسنده در پی‌نوشت سوم فصل دوم در صفحه ۱۱۵، درباره ملر فاقد اطلاعات کافی است. تنها می‌فهمیم ملر به فیلم‌های ملودرامی اطلاق می‌شود که مورد اشاره مجله ورایتی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ بوده. طبعا این اطلاعات اندک، نارساتر از آن است که درکی متمایز و مشخص از از این نوع فیلم‌های ملودرام ایجاد کند. توضیح تکمیلی مترجم می‌توانست این خلا را پوشش دهد. نمونه دیگر، اصطلاح "فیلم زنان" است که در فصل دوم آمده و جدا از معنای عمومی، اصطلاحی انتقادی در فرهنگ نقد فیلم است و ارجاع می دهد به فیلم‌هایی که اگرچه شخصیت‌های اصلی آنها زنان هستند، اما بازنمایی‌شان منطبق است با درکی محدود و "مجاز" از نقش اجتماعی زنان در یک فرهنگ خاص که باعث می‌شود آنها فاقد عقل سلیم و ناتوان از قضاوت منطقی به تصویر کشیده شوند.(Rahmanathan,2006:2) موارد دیگری که فهرست‌وار می‌توان مثال زد عبارتند از:

تصویر آر۲-دی ۲ در صفحه ۱۲۱، رئالیسم اجتماعی ظرفشویی بریتانیا[۶] در صفحه ۱۹۳، نگره فراهنجار[۷] در صفحه ۱۹۹، سینماهای سواری[۸] در صفحه۳٤٥، آیین کابالیستیک در صفحه ٤۰۲ ، فناوری سن‌سراند در صفحه ٤۹۰، تبلیغات تلویزیونی نقطه‌ای در صفحه ٤۹۲ و بالاخره هالیوود کورپوریت در صفحه ٥٤۲.

جدا از برخی اشتباهات معمول در تایپ و نقطه‌گذاری، اغلاط ویرایشی و عدم جمله‌بندی صحیح در پاره‌ای از بخش‌های کتاب، خواندن و درک روان را دشوار کرده است. در صفحه ۳۷، " در طول و پس از جنگ جهانی اول" خیلی راحت می‌شد تبدیل شود به " در طول جنگ جهانی اول و پس از آن". یا جملاتی از صفحه ۳۹۷ که نیاز به ویرایش جدی دارد و مفهوم نیست :"مادر، رایانه سفینه، و اش، افسر علم آندروئید، که به یک اندازه غیرانسانی و ویرانگر است، زیرا رابطه در حال شکل‌گیری، ولی معمولا عصبی اگر نه کاملا خصمانه، با فناوری نزدیک‌ترین شبیه‌سازی فیلم علمی-تخیلی از یک هسته معنایی دائمی و جاری بوده است." در پاراگراف آخر صفحه ٤۰۸ هم با ساختار جمله‌بندی مغشوشی طرف هستیم:" انتخاب هوشمندانه حشره‌های عظیم الجثه خوفناک معروف دهه ۱۹٥۰، که نتیجه جهش اتمی بودند- به گفته یانوویچ، از آن بخش از جهان جانداران است که کمتر در معرض شکلی از جنبه خدایی برای انسان قائل شدن که در هیولاهای ایتدایی مانند کیگ کونگ(۱۹۳۳) و جانشینان بیش از اندازه دوست‌داشتنی‌اش دیده می‌شد." صفحه ٤۸۸ صفت "ملودراماتیک" بدون اسم آمده و تنها نوشته شده "ملودراماتیک الگوی برتر، موفق و تضمین‌شده بلاک‌باسترهای بعدی خواهد بود".

از این گذشته برخی معادل‌های گزینش‌شده هم نیاز به اصلاح دارند. در صفحه ۳۳٤، باستان‌شناسانه کلمه‌ای نامانوس و عجیب است با توجه به اینکه باستان‌شناسی واژه‌ای جاافتاده در مورد یک علم خاص است بهتر است از کلمات جایگزین مانند تبارشناسانه یا دیرینه‌شناختی استفاده شود. واژه "سرند" در صفحه ۳٥٤ قدیمی و برای خواننده امروزی بیگانه است و در مقابل "غربال" یا "جدا" واژگان مناسب‌تری هستند. ترجمه antagonist در صفحه ۹٦ به "ضد قهرمان"، غلطی متداول است و در خیلی از متون دیگر هم به چشم می‌خورد. هماورد، رقیب یا حریف ترجمه‌های بهتری هستند؛ زیرا این شخصیت در داستان‌ها مانع اصلی و مهم رسیدن قهرمان به هدفش است(گذرآبادی، ۱۳۹۳:۱۳۰). ضد قهرمان در اصل معادل anti-hero است؛ یعنی قهرمانی که فاقد ویژگی‌های قهرمان سنتی است و اگرچه همدلی مخاطب را جلب می‌کند، اما معایب و مشکلات زیادی دارد(همان،

۲۲۳:۱۳۹۳). برای همین کاربرد "ضد قهرمان" در فیلم‌های نوآر بیشتر است و در فصل نهم کتاب هم که مربوط به ژانر نوآر است از همین اصطلاح استفاده شده. "حشره عودکننده" در صفحه ٤١٩ بی‌معنا است. در واقع در اینجا Bug به حشره ترجمه شده اما با توجه به متن و مثال فیلم *ماتریکس* و موضوع برنامه‌نویسی رایانه‌ای، "ویروس" انتخاب ارجح است. ترجمه Pulp Thriller به تریلر خمیری در صفحه ٤٣٧، برای خواننده فارسی‌زبان، نارسا است چون اصلا در زبان فارسی، واژه خمیری، کلمه کاغذ کاهی یا کاغذ چاپ را تداعی نمی کند. اتفاقا در این موارد گاهی، استفاده از اصل کلمه خارجی و توضیح در پانویس انتخاب درست‌تری است.

۵. نتیجه‌گیری

برگرداندن کتابی در سطح ژانر فیلم به زبان فارسی و انتشار آن در ایران، قدم مهمی به سمت رشد آگاهی و ارتقای دانش نظری سینمایی در ایران است، بویژه که در چند سال اخیر موضوع نیاز سینمای ایران به انواع ژانر، بیش از پیش مطرح شده است. انتشار چنین آثاری به بسط و تعمیق مطالعات ژانر و آشنایی خواننده برای رسیدن به درکی بهتر از سازوکارهای ظهور و زوال ژانرها کمک می‌کند. این کتاب اگرچه همانند اغلب منابع شناخت و تحلیل ژانر، بیشتر به سینمای هالیوود محدود است، دریچه‌ای برای فهم شرایط متفاوت تاریخی و اجتماعی و فرهنگی سینمای ما با سینمای آمریکا فراهم می‌کند و در عین‌حال راهنمایی تحلیلی برای منتقدان و نویسندگان سینمایی است. مولف کتاب، به خوبی از پژوهش‌های قبلی در حوزه ژانر بهره برده است و نقطه‌ضعف‌های الگوهای تحلیلی قبلی را عیان می‌کند،هرچند که در موضع نقد کلیات مفاهیم ژانر، عملکردش بیشتر سلبی است تا ایجابی. کتاب واجد مشکلاتی هم هست.به جز مشکل تراکم فشرده اطلاعات متن که شیوه نگارش نویسنده بوده و مطالعه متن را سخت و نفس‌گیر کرده است، کتاب برای چاپ‌های بعدی نیازمند اصلاحاتی در ویرایش، جمله‌بندی،افزودن معادل اصلی واژگان در پانویس‌ها و ارائه اطلاعات بیشتر در مورد اصطلاحات تخصصی و تاریخی به خواننده است. محتوای مفید تاریخی و تحلیلی کتاب، غنی است اما همه ژانرها و زیرژانرها را در این اثر نمی‌توان پیدا کرد. مانند غالب منابع ترجمه‌شده، بررسی ژانرها در دیگر کشورها، اندک و در حاشیه است.همچنین وابستگی ژانر فیلم به ادبیات داستانی، به قدرکافی پوشش داده نشده است. امید است با ترجمه و انتشار کتاب‌هایی جدید در زمینه

مطالعات ژانر در سینمای امروز جهان، بویژه آثاری که به ژانر در تجارب کشورهایی غیر از آمریکا و نیز آثاری که به جنبه‌های دیگر ژانر پرداخته‌اند، شاهد تنوع و رشد بیشتری در این حوزه و نیز عرضه پژوهش‌های تالیفی گسترده در موضوع ژانرهای بومی و بررسی سینمای ژانر در ایران باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Teaching Holocaust Literature and Film (co-edited with Robert Eaglestone)

2. Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945

3. Darkness Visible, a study of Holocaust film

4. Torte Bluma

۵. متاسفانه به دلیل عدم دسترسی نگارنده به متن اصلی و فقدان معادل انگلیسی الفاظ، امکان تطبیق ترجمه و یافتن اصل کلمات در خیلی از موارد میسر نشد.

۶. ترجمه عبارت Kitchen sink realism است که به دوره‌ای از هنر بریتانیا در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود که در شاخه‌های گوناگون هنرهای روایی مانند سینما، تئاتر، رمان و نمایش‌های تلویزیونی، عمدتا شخصیت‌های مرد جوان خشمگین و سرخورده را در طبقات پایین اجتماعی را تصویر می‌کردند. اصطلاح "سینک ظرفشویی" ریشه در آثار نقاشی انگلیسی به نام جان برتبی(John Bratby) دارد که تابلوهایی از زندگی روزمره مردم در فضای خانه وموضوعاتی همچون سینک ظرفشویی و اشیای اشپزخانه و حمام و دستشویی می‌کشید. در سال ۱۹۵٤ منتقدی به نام دیوید سیلوستر (David Sylvester) در مقاله‌ای با عنوان "سینک ظرفشویی" که ارجاعی به نقاشی‌های جان برتبی بود، به تحلیل آثار نقاشانی مانند برتبی پرداخت و کم کم این اصطلاح برای نامیدن این دوره از هنر بریتانیا به کار رفت و دامنه‌اش به آثار واقع‌گرای انتقادی در هنرهای نمایشی و سینما هم کشید.

۷. نظریه فراهنجار یا کوئیر(Queer theory)، هر هویتی را متشکل از عناصر متفاوتی می‌داند و کلا منکر یک هویت ثابت، مشترک و پایدار بین انسان‌ها است. این نظریه که خاستگاهش، آثار و نظریات میشل فوکو و جودیت باتلر است، پیش‌فرض‌های موجود درباره گرایش‌ها و هویت‌های جنسی افراد را به پرسش می‌گیرد.

۸. Drive-in Cinema، اصطلاحی است در مورد فضاهایی که فیلم را روی پرده وسیعی در پارکینگ‌های بزرگ روباز به نمایش می‌گذارند تا تماشاگران بتوانند در ماشین شخصی خودشان فیلم ببینند.

کتاب‌نامه

ارشدریاحی، بهاره (۱۳۹۵). «ریویو باید بتواند تماشاگران یک فیلم را زیاد کند؛ گفتگو با مجید اسلامی»، *کتاب هفته خبر*، ۱۴۳، تهران: حسین واحدی‌ور

استم، رابرت (۱۳۹۳). *مقدمه ای بر نظریه فیلم*، ترجمه علی عامری، چاپ سوم، تهران: سوره مهر

اکبرپور، علیرضا (۱۳۹۲). *صنعتی‌سازی سینمای ایران*، چاپ اول، تهران: جمال هنر

اوحدی، مسعود (۱۳۸۵). «دیروز و امروز مطالعات ژانرشناسی سینما»، *فصلنامه هنر*، ۶۸، تهران: معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران: نگاه

کالینز، جیم (۱۳۹۳). *نظریه فیلم؛ مجموعه مقالات*، ترجمه علی عامری مهابادی، چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات

کینگ، جف (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس

گذرآبادی، محمد (۱۳۹۳). *فرهنگ فیلمنامه؛ واژگان و اصطلاحات تخصصی برای فیلمنامه‌نویسان*، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی

گرینگ، وس (۱۳۸۷). «هفت دلیل برای پیگیری مطالعه ژانر»، ترجمه بابک تبرایی، *فصلنامه سینمایی فارابی*، ۶۳، تهران: بنیاد سینمایی فارابی

لنگفورد، بری (۱۳۹۳)*ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پسا کلاسیک*، ترجمه حسام‌الدین موسوی، چاپ اول، تهران: سوره مهر

مدقق/ حمیدرضا، مهدی‌زاده/ سید محمد (۱۳۹۲). «چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن»، *فصلنامه رادیوتلویزیون*، ۲۰، تهران: دانشگاه صدا و سیما

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۸). *داستان؛ ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران: هرمس

موان، رافائل (۱۳۹۳). *ژانرهای سینمایی*، ترجمه علی عامری مهابادی، چاپ اول، تهران: مینوی خرد

نیل، استیو (۱۳۸۷). «تعاریف ژانر»، بابک تبرایی، *فصلنامه سینمایی فارابی*، ۶۳، تهران: بنیاد سینمایی فارابی

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمائی*، ترجمه فتاح محمدی، چاپ سوم، زنجان: هزاره سوم

Grant, Barry Keith (2012). *Film genre reader*, Texas: University of Texas Press.

Ramanathan, Geetha (2006). *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*, London: Wallflower