

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 6, Summer 2020, 281-304  
Doi: 10.30465/crtls.2020.5492

**Prominence of Genre**  
**A Study of the Book of**  
***Film Genre: Hollywood and Beyond***

**Hamed Fardar\***

**masoud soflaei ShahreBabak\*\***

**Abstract**

In this paper, the book of the genre of film, from the classical to the post-classic, has been attempted from different aspects, including the general introduction of the book and the author, the external analysis, the internal analysis and position of the book, the study of its advantages and its shortcomings. The lack of genre generation and diversity in Iranian's films and the need for more knowledge in the field of genre studies have necessitated the publication of more books in this area. For this reason, the author's and publisher's efforts to convey an analytical work that examines the process of transforming the Hollywood genre from classical to post-classic and describes the genres of the film in various historical, cultural, political, and industrial fields are commendable. In this text, the author has attempted to highlight some of the main issues of the genre theory in relation to the book and a brief description of the types of published books in the genre, to show disadvantages of the form, translation, and editing of the book, to identify issues that need to be reformed.

**Keywords:** Genre studies, Theory, Film.

---

\* MA of Cinema, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran, Iran (Corresponding Author), fvafadar86@gmail.com

\*\* Faculty Member of the Cinema Department of the University of Arts, m.soflaei@gmail.com

Date received: 2020-03-04, Date of acceptance: 2020-07-21

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## سیادت ژانر

### تحلیل کتاب ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک

حامد فارداد\*

مسعود سفلائی شهر بابک\*\*

#### چکیده

در این نوشتار سعی شده است تا کتاب ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک در محورهای معرفی کلی اثر و مؤلف، تحلیل بیرونی، تحلیل درونی، و جایگاه اثر بررسی شود و امتیازها 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 را در این حوزه ضروری کرده است. به همین علت، کوشش ناشر و مترجم در ارائه اثری تحلیلی که فرایند تحول ژانر هالیوود از کلاسیک به پساکلاسیک را بررسی کرده و ژانرهای فیلم را در زمینه‌های مختلف تاریخی، فرهنگی، سیاسی، و صنعتی تبیین و معرفی می‌کند ستودنی است. در این متن، نگارنده تلاش کرده است با ارائه برخی از عمده‌ترین مسائل نظریه ژانر در ارتباط با کتاب و شرحی مختصر از انواع کتاب‌های چاپ‌شده در حوزه ژانر، به اشکال‌های شکلی، ترجمه‌ای، و ویرایشی کتاب اشاره کند تا مواردی را که بایسته اصلاح‌اند نشان دهد.

**کلیدواژه‌ها:** مطالعات ژانر، نظریه، فیلم.

\* کارشناس ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران (نویسنده مسئول)، fvafadar86@gmail.com

\*\* مربی و عضو هیئت علمی گروه سینما دانشگاه هنر، m.soflaei@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۳۱

## 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 فیلم‌هاست. در ژانر با چهارچوبی از عناصر سبکی، مؤلفه‌های روایی، شمایل‌نگاری، و جنبه‌های ایدئولوژیک در گروهی از فیلم‌ها به شکل مشترک و تکرارشونده روبه‌رو هستیم. هریک از عنوان‌های ژانرها مانند وسترن، کمدی رومانیتیک، وحشت، علمی-تخیلی، و ... به بیننده پیش‌فرض‌هایی 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 فیلم‌هاست. دست‌اندرکاران صنعت فیلم، اعم از تولیدکنندگان، پخش‌کنندگان، و صاحبان سالن‌های سینما به علت نیاز به تأمین هزینه‌ها و ضرورت کسب سود و در نتیجه، اهمیت جلب مخاطب برای تداوم کارشان به راه‌نمایی درباره ژانرها احتیاج دارند. این راه‌نمایی 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 منزله یک کمبود و دغدغه و 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 اوضاع و احوال به وجود آمدن و تحولشان می‌تواند بستری مناسب برای حرکت به این سمت فراهم کند. از این رو، ترجمه متون مختلف از منابع سینمایی برجسته و به‌روز در جهان پاسخی به این نیاز است. خوش‌بختانه در چند سال اخیر شاهد ترجمه و حتی تألیف‌هایی متعدد در زمینه مطالعات ژانر بودیم که نشانه اقبال مخاطبان و کشش عمومی به طرح بیش‌تر این مسئله و ضرورت شناخت آن بوده است. در این مقاله، بعد از معرفی کلی اثر و مؤلف و سپس، تحلیل بیرونی کتاب درباره پیچیدگی‌های مباحث ژانر، سعی شده است با اشاره به برخی از نقایص در ترجمه و ویژگی‌های شکلی کتاب بستری برای رفع یا کاستن ایرادهای آن در چاپ‌های بعدی فراهم شود. 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 مؤلف

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 ۶۱۶ صفحه دارد.

صفحه‌بندی و صحافی و اندازه و نوع حروف کتاب کیفیت مناسبی دارد. کتاب حاوی سه بخش است که در دوازده فصل تنظیم شده است. بخش نخست «مقدمه ژانر» نام دارد که در دو فصل یکم و دوم تاریخ مباحث ژانر و مسائل کلی نظری آن و ملودرام به منزله فرم کلی فراژانر و تفکیک آن از مفهوم قراردادی ژانر معرفی شده است. بخش بعدی، که بخش اول است، با 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 است. در فصل‌های نهم و دهم و یازدهم مباحث مربوط به فیلم نوآر و اکشن بلاک‌باستر و فیلم مستند مطرح شده است. در فصل دوازدهم با نام «تراژانر» مباحثی هم‌چون وضعیت امروزی ژانرها در سینمای هالیوود، اختلاط سنت‌های ژانری با هم‌دیگر و بینامتنیت آن‌ها، و به‌طور کلی، تحولات و تغییرات «پساکلاسیک» ژانرها در دنیای امروز طرح و بررسی شده است. افزون بر این بخش‌ها و فصل‌های یادشده، کتاب شامل مقدمه کوتاه ناشر درباره ژانر، دیباچه مؤلف، فهرستی کامل از نام فیلم‌های مطرح‌شده، نمایه‌ای فارسی از اسامی اشخاص، و 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، به‌ویژه شناخت ژانرهای وسترن، علمی — تخیلی، و فیلم‌های جنگی است. کتاب *ژانر فیلم* که در این مقاله معرفی و بررسی شده است، در سال ۲۰۰۵ در دانشگاه ادنبره چاپ شده است. به‌جز مقاله‌های متعدد در حوزه‌های پیش‌گفته، از او دو کتاب دیگر هم منتشر شده است. یکی کتاب *آموزه‌های هولوکاست؛ فیلم و ادبیات*<sup>۱</sup> است که مجموعه مقالات اوست و در سال ۲۰۰۷ چاپ شده و دیگری کتاب *هالیوود پساکلاسیک؛ صنعت فیلم، سبک و ایدئولوژی از ۱۹۴۵*<sup>۲</sup> است که در سال ۲۰۰۹ منتشر شده است. او در حال حاضر مشغول کار روی کتاب جدیدش به نام *سیاهی آشکار؛ بررسی سینمای هلوکاست (Darkness Visible, a study of Holocaust film)* است. علاوه بر این‌ها، لنگفورد فیلم‌نامه‌نویسی حرفه‌ای است و فیلم کوتاه *تارت بلوما (Torte Bluma)* محصول ۲۰۰۵ با فیلم‌نامه‌ای به‌قلم او در همان سال در دو جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه لس‌آنجلس و پالم‌اسپرینگز برنده جایزه شده است.

### ۳. تحلیل بیرونی و خاستگاه اثر

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

#### ۱.۳ ضرورت ژانر

مفهوم ژانر برگرفته از کلمه‌ای فرانسوی به معنای «نوع» و «دسته» است و مشتق از واژه‌ای لاتینی است. ریشه تاریخی دسته‌بندی آثار هنری را از زمان افلاطون و ارسطو می‌دانند. آن دو آثار ادبی را به سه دسته عمده یعنی غنایی، حماسی، و نمایشی تقسیم کردند و برای هر یک از این سه دسته قالبی خاص تعیین کردند و ویژگی‌هایی برای آن‌ها برشمردند (داد ۱۳۸۵: ۵۸). 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 با 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 دیگر کشورها هم تسری پیدا کرد. نخستین نکته‌ای که باید ذکر شود اشاره به فایده ژانر است. وس گرینگ (Wes Gehring) در مقاله‌ای هفت دلیل برای فواید وجودی ژانر می‌آورد که خواندنی است. نخست آن‌که با کمک دسته‌بندی فیلم‌ها به ژانر نمایی نظام‌مند از شاه‌کارهای بشری به دست می‌دهیم. دوم این‌که مطالعه ژانر به نظم‌دادن به تعداد روبه‌رشد فیلم‌ها کمک می‌کند؛ زیرا آن‌ها را به گروه‌های کوچک‌تر و قابل‌کنترل‌تری طبقه‌بندی می‌کند. سوم این‌که مطالعه ژانر آن‌گونه 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 را درباره یک گونه سینمایی وجود دارد در خودشان دارند، مطالعه ژانر هم به تنهایی به درک بهتر عناصر یک فیلم کمک می‌کند و هم این‌که دیگر جهات امکان‌پذیری را که آن فیلم می‌توانست به خودش بگیرد بررسی می‌کند. موضوع‌هایی که بدون فهمی گسترده‌تر از خاستگاه آن ژانر روشن و مشخص نمی‌بود. پنجم این‌که مطالعه ژانر شخص را از تحولات فرهنگی که به‌طور دائم در مقیاس وسیع در دنیا رخ می‌دهند مطلع نگه می‌دارد.

ششم این‌که به پشتوانه ورشو و آندره بازن و پیروان او (نخستین کسانی 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، درحالی‌که پیش از این فرآورده‌های ژانری هالیوود اغلب چون حلقه‌های قابل تعویضی از محصولات سرگرم‌کننده صرف تلقی می‌شد که از کارخانه تولید چیزهای مفرح بیرون آمده‌اند. 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 مؤلف‌های 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 مسیر اعتباردهی به سینمای عامه‌پسند غالب تا بازشناسی پیوندهای روبه‌رشد با سینمای هنری را پیموده است (گرینگ ۱۳۸۷: ۱۱). البته این‌ها بیش‌تر فواید مطالعاتی و از دیدگاه مخاطب بودند، اما می‌شود امتیازهای دیگری را هم از دیدگاه‌های دیگر برای ژانر در نظر گرفت. مثلاً، 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 ابتکارهای خود جان تازه‌ای به کلیشه‌های ژانر بدمد (مک‌کی ۱۳۸۸: ۶۳). می‌توان این را پاسخ به نگرانی‌هایی در نظر گرفت که پی‌آمد رویکرد ژانری به سینما را با عنوان «خطر هنجارگرایی» ذکر می‌کنند و تبدیل شدن فیلم را به ایده‌ای از پیش تصور شده به‌جای ایده خلاقانه از تبعات احتمالی ژانر می‌دانند (استم ۱۳۹۳: ۱۵۶).

### ۲.۳ تاریخچه نظریه ژانر

نکته بعدی تاریخ شروع مطالعات ژانر است. با وجود موقعیت تثبیت‌شده ژانر در سینما، بررسی انتقادی و نظری ژانر نسبتاً دیر شروع شد. نخستین مقاله مهم در مباحث انتقادی ژانر فیلم دو مقاله رابرت ورشو (Robert Warshaw) درباره فیلم گانگستری و دیگری، درباره ژانر وسترن است که به ترتیب در سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۵۴ 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 درباره نگره مؤلف شروع شد، اما این نظریه به سرعت در مباحث نظری

گسترش نیافت. آن زمان بیش‌تر نظریات کارگردان‌محور در بریتانیا (بیش‌تر در نشریه *ژورنال مووی*) و آمریکای شمالی (به‌علت تأثیر نوشته‌های اندرو ساریس / Andrew Sarris) در کانون توجه حلقه‌های انتقادی و مطالعاتی بودند (Grant 2012: xvii). اما تثبیت مطالعه ژانر به‌منزله یک شیوه فرمی و دانشگاهی از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ آغاز شد. کریستین گلد هیل (Christine Gledhill) در کتابش به‌نام کتاب سینما نشان می‌دهد که ورود مقوله ژانر به مباحث نظریه‌پردازان، منتقدان، و مدرسان سینما در این دوران دو علت عمده داشت. یکی، گرایش به پرداخت جدی و سودمند به سینمای عامه‌پسند به‌طور عام، و هالیوود به‌طور خاص بود. دیگری هم‌گرایشی بود به تکمیل، تعدیل، یا به‌کل جای‌گزین کردن رویکرد انتقادی مؤلف‌محور (نیل ۱۳۸۷: ۱۷) و موضوع تقابل کارگردان، مؤلف، و ژانر بحثی دامنه‌دار است. بری لنگفورد هم در این کتاب به این موضوع اشاره می‌کند که اگرچه در مجله‌های تخصصی نقد فیلم کارگردان، در جایگاه 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 نمی‌تواند درباره آمار مشتریانی که به‌دنبال فیلمی از یک کارگردان خاص هستند اطلاعاتی بدهد و به‌طور کلی، میزان قطعی تأثیر دسته‌بندی فیلم‌ها برای مصرف‌کننده مشخص نیست (لنگفورد ۱۳۹۳: ۱۹). او اضافه می‌کند:

نگره مؤلف به‌دلیل محدودبودنش 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 ایدئولوژیک نیست (همان: ۳۶).

از زمان نضج‌گرفتن مطالعات فیلم در دهه ۱۹۶۰، 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 چهارچوبی نظری را برای پژوهش درباره تأویل‌های اسطوره‌محور داستان‌های عامه‌پسند و نقش نمادین آن‌ها در بازنمایی ارزش‌های محوری فرهنگی و اجتماعی جامعه شکل داد. مفهوم تضادهای ساختاری یا تقابل‌های دوگانه در چهارچوب نظری اشتراوس ریشه دارد که بیش‌تر از همه در مطالعه ژانر و سترن استفاده شده است؛ از قبیل طبیعت در برابر تمدن، فردیت در برابر اجتماع، و طبیعت در برابر فرهنگ (کالینز ۱۳۹۳: ۲۷۹). 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 فروخته شده هم دلالتی بر تأیید 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 لزوماً به یک شکل دیده نشده‌اند (لنگفورد ۱۳۹۳: ۵۴).

### ۳.۳ ژانر و ایدئولوژی

از همین جا می‌توان به ارتباط نقد اسطوره‌مدار با نقد ایدئولوژیک رسید. به گفته منتقدان، ژانرها همواره در معرض آلوده شدن به ایدئولوژی قرار دارند. آلودگی‌های ایدئولوژیک از طریق همین تقابل‌های دوگانه پیش گفته اثر می‌کنند، از تکرار ساختار جنسیت‌زده تا بازتولید کلیشه‌های گوناگون نژادی و شهری و ... (هیوارد ۱۳۸۸: ۱۲۷). از نگاه ناقدان، وجه ایدئولوژیک ژانر با راه‌حل‌های جعلی بر تناقض‌های واقعی تجربه زندگی در جامعه سرمایه‌داری سرپوش می‌گذارد. اگرچه آگاهی از کارکردهای ایدئولوژیک ژانر مفید است، می‌تواند به تقلیل‌گرایی در مطالعات سینمایی منتهی شود. ژانرها همان قدر که از ساختارهای ایدئولوژیک نظام سرمایه‌داری متأثرند، از سلیقه مخاطب و واقعیت‌های پویا و متغیر اجتماعی و تاریخی هم تأثیر می‌گیرند. بنابراین، ماهیت سیال و پویای ژانر در گذر زمان موجب شده است که فیلم‌های ژانر زیستی گل‌خانه‌ای و بسته نداشته باشند، بلکه طی زمان تغییر موضع دهند، با ژانرهای دیگر ادغام شوند، یا حتی سنت‌های قراردادی خود را هجو کنند (همان: ۱۲۸). لنگفورد هم به همین نقطه ضعف اشاره می‌کند و معتقد است که 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 تفسیرهای ایدئولوژیک را علاوه بر تقلیل‌گرایی، فاقد عمق و جامعیت کافی می‌داند؛ زیرا تغییرات متأثر از دگرگونی‌های عمیق اجتماعی و فرهنگی را در ژانرها ناپدید می‌گیرند (لنگفورد ۱۳۹۳: ۵۹). اگرچه لنگفورد ارزش‌های این ره‌یافت را در نشان‌دادن شکاف‌ها و تناقض‌های ساختار ظاهراً یک‌دست هالیوود کلاسیک رد نمی‌کند؛ به‌ویژه که می‌توان دیدگاه‌های متضادی را، ولو ناخواسته، در تقابل با ایدئولوژی غالب از این راه در فیلم‌های

ژانر پیدا کرد. رهیافت نقد ایدئولوژیک به‌مرور زمان از وابستگی صریح به نقد مارکسیستی فاصله گرفت و موضوع‌هایی مانند نژاد و قومیت و جنسیت بیش‌تر در کانون توجه قرار گرفت (همان: ۶۰).

### 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) ارائه داده است که یکی از نظریه‌پردازان مهم و مرجع در مطالعات ژانر به حساب می‌رود و تقریباً 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 تأکید می‌کند که هر ژانر یا هر فیلم ژانری را شکل می‌دهند. معناشناسی علم مطالعه و شناخت واحدهای معناست. هر فیلم یا هر ژانر عناصر معنایی خودش را دارد. برای نمونه، عناصر معنایی وسترن کلاسیک عبارت‌اند از کابوی‌ها، سرخ‌پوستان، تیراندازان، قهرمان، شخصیت‌های بد، بانک‌دار فاسد، زن بدکاره، زن نجیب و مهربانی که احتمالاً به همسری قهرمان درخواهد آمد، و مانند آن. برطبق این الگو، مکان رویداد نیز جزو عناصر معنایی است و مثلاً مکان در ژانر وسترن چشم‌اندازهای غرب آمریکاست. فنون و ویژگی‌های سینمایی، مانند نوع و شیوه فیلم‌برداری، میزانسن و به‌طور کلی، سبک نیز جزو عناصر معنایی است. مثلاً، 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. آلتمن در تکمیل این روش از رویکرد «نحوی» می‌گوید که همان‌طور که از اسمش پیداست با تأثیرگرفتن از ساختار نحوی زبان به‌دنبال کشف قواعد هم‌نشینی عناصر معنایی در انواع فیلم است تا مشخص کند این عناصر چگونه در یک ژانر و تحت چه عوامل خارجی‌ای با هم ترکیب می‌شوند (کینگ ۱۳۸۹: ۸۴). در واقع، رویکرد معنایی در تعداد قابل توجهی از فیلم‌ها کارکرد دارد، اما قابلیت محدودی برای توضیح دارد. رویکرد نحوی از قابلیت توضیحی فراوانی برخوردار است، اما عرصه کارکرد آن غالباً محدود است. در نتیجه، آلتمن تعریف معنایی-نحوی را پیش‌نهاد می‌کند تا این دو رویکرد را با هم تلفیق کند. پس، مفروضات معنایی محتوای فیلم به‌شمار می‌آیند و وجه نحوی ساختار روایی‌ای است که محتوا خود را در آن جای می‌دهد (موآن ۱۳۹۳: ۷۹).

رافائل موآن برای تفهیم بهتر از «اسب» مثال می‌زند. در سطح معنایی، اسب حیوان است، اما نحو در ژانر وسترن از اسب نشانه‌ای در تضاد با وسایل حمل‌ونقل گروهی مانند دلیجان و قطار می‌سازد تا تنهایی کابوی را مؤکد سازد یا در تقابل با راه‌آهن در این ژانر تقابل زمان گذشته و عصر جدید را بازنمایی کند (همان: ۸۰). 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 (لنگفورد ۱۳۹۳: ۴۸). این اختلاف دامنه‌دار در مورد تعریف ژانرها و تشخیص صفت ژانری فیلم‌ها تا امروز ادامه دارد. لنگفورد نتیجه می‌گیرد که پرسش از تعریف ژانر در نهایت به علت فقدان پشتوانه انتقادی کافی و شیوه طبقه‌بندی ناکارآمد اعتبارش را از دست داد و در مطالعات ژانر کارکردهای ژانر بررسی شد. ولی اخیراً برخی از کارشناسان فیلم دوباره به استفاده از تعریف ژانر گرایش پیدا کرده‌اند (همان: ۴۸). بر این دیدگاه‌ها در تقسیم کار مطالعات ژانر به رویکرد تشریحی - توصیفی و رویکرد عملکردی یا کارکردگرا می‌توان دید. رویکرد تشریحی 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 رویکرد نیازمند رویکردی مکمل مانند رویکردی است تا تکمیل شود. از اساس، اندیشه ژانر به تعیین رابطه فیلم و جامعه‌ای که فیلم در آن ساخته و مصرف شده مرتبط می‌شود و این اندیشه دربرگیرنده تعریف و تشخیص فیلم ژانری به‌منزله اسطوره‌ای فرهنگی است (اوحدی ۱۳۸۵: ۲۳۲). هدف رویکرد کارکردگرا در مقایسه با 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 دو این روش‌ها مشکلاتی دارند. در رویکرد توصیفی، مرز ژانرهای سینمایی به‌جای آن‌که واضح و مشخص باشد، ناواضح و نامتعیّن است. ویژگی‌های مشترک هر ژانر در طول زمان تغییر می‌کنند. در واقع، بسیاری از فیلم‌ها ترکیبی از ژانرهای مختلف‌اند و ویژگی‌های مشترکی بیش از یک ژانر دارند. مثال معمولی این امر فیلم‌هایی از نوع کابوی آوازه‌خوان است که ویژگی‌های هر دو ژانر وسترن و موزیکال را دارند. مشکل دیگر این رویکرد 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 منتقدان 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. مثلاً، فیلمی مثل *هجوم ربابندگان جسد* به کارگردانی دان سیگل را می‌توان هم مدافع و هم مخالف ایدئولوژی آمریکایی «جنگ سرد» خواند (همان: ۲۳۳). لنگفورد در جمع‌بندی فرایند تکاملی نقد ژانر به سه مرحله متمایز اشاره می‌کند. مرحله اول بیش‌تر درگیر تعریف ژانر و تعیین مرزهای هر ژانر 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. مرحله سوم در جست‌وجوی زمینه‌های تاریخی ژانر است (لنگفورد ۱۳۹۳: ۴۰-۴۱). لنگفورد در این کتاب بیش‌تر متأثر 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 بنابه اقتضای بحث به عناصر روایی و شمایی ژانرها اشاره می‌کند. لنگفورد اشاره می‌کند که امروزه دسته‌بندی‌های ژانری اعتبار و جایگاه تعیین‌کننده سابق را در بازار ندارند و دسته‌بندی‌هایی که برای عرضه و فروش فیلم‌ها ارائه می‌شوند بیش‌تر از نوع زمانی و غیرژانری و غیرثابت است، مانند «آخرین فیلم‌های روز»، «فیلم‌های کلاسیک»، «سینمای جهان»، و ... (همان: ۲۳-۲۴)، ولی اضافه می‌کند که اصطلاحات ژانری هنوز هم در صنعت فیلم، با تغییر و به‌روزشدن، مورد استفاده قرار می‌گیرند (همان: ۴۹).

فارق از این بحث‌ها، رویکردهایی که معرفی شدند ابزارهای تحلیلی رایجی‌اند که به درک ژانرها کمک می‌کنند. مثلاً، رویکرد توصیفی (معنایی — نحوی) نشان می‌دهد که ژانرها را می‌توان براساس شماری از قراردادها، یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشونده موردانتظار و تاحدی پیش‌بینی‌پذیر تعریف کرد. مرسوم‌ترین قراردادهایی که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم (و نیز تلویزیون) به‌کار می‌روند شامل «شمایل‌نگاری»، «سبک»، «شخصیت»، «صحنه»، و بالاخره «پیرنگ» می‌شود. غالب متون ژانری از این پنج قرارداد به شکل‌های متمایز از هم استفاده می‌کنند (مدقق و مهدی‌زاده ۱۳۹۲: ۷۹). رویکرد کارکردگرا هم واجد ظرفیت‌های انتقادی مفیدی است. کارکردهای ژانر را طبق الگوی نظریه‌پردازی به‌نام گرام ترنر (Graeme Turner) در سه سطح متن و صنعت و مخاطب می‌توان سنجید. در

سطح صنعتی، ژانر نقش مهمی در درک ما از چگونگی تولید متون رسانه‌ای دارد. تولید فیلم فرایند صنعتی پیچیده‌ای است و صاحبان شرکت‌های فیلم‌سازی به امید کسب منفعت پول زیادی را صرف تأسیس و تجهیز استودیوها و نیز شبکه‌های توزیع محصولات رسانه‌ای می‌کنند و لازمه دست‌یابی به سود بازاریابی محصولات است که موردعلاقه مصرف‌کنندگان باشد. قراردادهای ژانر دستورالعملی از الگوهای امتحان‌پس‌داده را در کسب سود فراهم می‌کنند. گاهی برخی از تهیه‌کنندگان در تولید محصولات یک ژانر خاص مهارت می‌یابند که در این حالت ارائه کار برای آن‌ها بسیار ساده‌تر می‌شود که نمونه تاریخی‌اش شرکت متروگلدن‌مایر است که در دوران اوج ژانر موزیکال طلایه‌دار ساخت فیلم‌های این ژانر بود (همان: ۸۳).

ژانر در سطح متن از منظر آکادمیک و انتقادی سنجیده می‌شود. متون رسانه‌ای بخشی از فرهنگ عامه‌پسند یا فرودست را شکل می‌دهند که برخلاف متون فرهنگی فاخر یا متعلق به نخبگان (اپرا و رمان) برای مصرف و سپس کنار گذاشتن خلق می‌شوند. آشکارسازی پیچیدگی‌های ساخت متون فاخر اغلب مورد بحث‌های انتقادی عظیمی بوده است. در عوض، شمار اندکی از متون متعلق به فرهنگ عامه‌پسند برای چنین بررسی‌هایی واجد ارزش شناخته می‌شوند؛ اما نظریه ژانر با یک‌کاسه کردن این دو دسته از متون امکان نتیجه‌گیری‌های پرمعنا را درباره نقش و کارکرد آن‌ها در جامعه فراهم می‌آورد. با نگرستن به متون به مثابه یک گروه می‌توان درباره اوضاع اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی‌ای که این متون در آن تولید و مصرف شده‌اند بسیار آموخت (همان: ۸۴).

در سطح مخاطب، جذابیت ژانر برای صنعت سینما به علت جذابیت احتمالی آن برای مخاطب است. معمولاً، مخاطبان دوست دارند از پیش بدانند به تماشای چه نوع فیلمی می‌روند؛ بنابراین، آن‌چه ژانر را تشکیل می‌دهد نه فقط مجموعه‌ای از فیلم‌های همانند، بلکه انتظارات تثبیت‌شده مخاطبان نیز است. تشخیص ژانر فیلم احتمالاً یکی از عواملی است که تعیین می‌کند به دیدن فیلم برویم یا نه (کینگ ۱۳۸۹: ۸۱). هر سه سطح صنعت و مخاطب و متن در معرفی و بررسی ژانرها در کتاب لنگفورد مورد توجه قرار گرفته است.

### ۵.۳ مطالعات ژانر در ایران

در سینمای ایران همواره بحث ژانر، حداقل در محافل رسانه‌ای و انتقادی، داغ بوده است. برخی حذف یا کمبود ژانرها را معضلی مهم در سینمای ایران ارزیابی می‌کنند و عواملی

چون نگاه فیلم‌سازان، اعمال سلیقه مدیران دولتی، فقدان مخاطب‌شناسی، و درنهایت، غیرصنعتی‌بودن سینمای ایران را در این امر دخیل می‌دانند (اکبرپور ۱۳۹۲: ۵۵). درمقابل، بعضی از منتقدان از اساس نظریه ژانر را متعلق به سینمای آمریکا می‌دانند و هر تجربه‌ای را در این باره نسخه‌بدل دست‌دومی از سینمای آمریکا قلمداد می‌کنند، مگر آن‌که در نگاهی بومی و اصیل بازآفرینی شود (ارشد ریاحی ۱۳۹۵: ۴۵). شاید این امر همان نقطه‌ضعفی باشد که تحلیل‌گران آن را «هالیوودمحوری» در نقد ژانر می‌دانند (استم ۱۳۹۳: ۱۵۷). هرچند نگاهی به تجربه‌های 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 به خلق آثاری در مقیاس بازارهای جهانی منجر شود.

پیش‌تر اشاره شد که به‌موازات رشد علاقه به موضوع ژانر در ادبیات سینمایی ایران شاهد انتشار روزافزون منابع ترجمه یا تألیف در حوزه مطالعات ژانر بودیم. این آثار را می‌توان با توجه به نمونه‌های جدید در چند محور دسته‌بندی کرد. در حیطه تألیف، برخی از مؤلفان ژانرهای هالیوود را طبق الگوهای کتاب‌های مرجع مطالعات ژانر طبقه‌بندی کرده‌اند و دراصل ترکیبی از تألیف و ترجمه‌اند؛ مانند کتاب *سبک و ژانر در تئاتر و سینما* به‌قلم سعید احمدی از انتشارات آیندگان. در همین گروه باید به منابعی اشاره کرد که با همان روش ترکیبی تألیف و ترجمه، به‌جای گروهی از ژانرها درباره یک ژانر خاص اطلاعات می‌دهند. مانند کتاب *سینمای وسترن به‌قلم بهروز دانشفر* از نشر روزنه. استثنایی هم وجود دارند که با همین الگوی ترکیبی ضمن معرفی ژانرهای هالیوود، سعی کرده‌اند نسبت این ژانرها را با سینمای ایران بررسی کنند؛ مثل کتاب *راهنمای ژانر* اثر یحیی نطنزی که نشر چشمه منتشر کرده است. دسته بعدی آثار تألیفی منابعی‌اند که منحصراً مطالعات ژانر را در سینمای ایران بررسی کرده‌اند و تعدادشان بسیار کم است؛ مانند کتاب‌های *تحلیل ژانر سینمای کمدی رمانتیک ایران* نوشته حمیدرضا مدقق از نشر افراز و *سی سال سینمای دفاع مقدس به‌قلم مجتبی حبیبی* که انتشارات روزگار منتشر کرده است. در حوزه ترجمه تعداد و تنوع کتاب‌ها بیش‌تر است و به سه گروه مشخص قابل تقسیم است. کتاب‌هایی که در آن‌ها ژانرهای معروف تشریح و تبیین شده است یا یک ژانر مخصوص معرفی گردیده است. مانند کتاب *بسیار برجسته ژانر و هالیوود* نوشته استیو نیل که پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات منتشر کرد و دیگری کتاب *ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک* به‌قلم بری لنگفورد و کتاب‌های متعددی که به‌ویژه در آن‌ها

ژانرهای نوآر و وحشت بررسی شده است. گروه دیگر آثاری است که به جای درگیر شدن در تعریف و تبیین تاریخی ژانرهای مختلف در آنها مسائل پایه‌ای نظریه ژانر بررسی شده است که در این قسمت هم شاهد ترجمه دو کتاب مرجع هستیم؛ کتاب‌های *ژانرشناسی؛ از شمال شناسی تا ایدئولوژی* اثر بری کیت گرانت که به‌اهتمام نشر بیدگل منتشر شد و *فیلم/ژانر* تألیف ریک آلمن که پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات عرضه کرد. دسته سوم هم وجود دارد که در بازار کتاب ایران تازگی دارد و در آنها بیش‌تر از منظر آموزشی موضوع ژانر بررسی شده است؛ مثل *فیلم‌نامه‌نویسی ژانر* نوشته استفن دانکن که نشر ساقی منتشر کرده است. در مقایسه با گذشته کمیت کتاب‌های انتشار یافته در حوزه ژانر فیلم افزایش داشته است و به‌لحاظ کیفیت هم بیش‌تر شاهد انتشار آثار ارزنده و مرجع هستیم.

#### ۴. تحلیل درونی و جایگاه اثر

این کتاب به‌لحاظ ساختار متنی چند ویژگی دارد:

- زبان کتاب زبانی یک‌پارچه است و در قالب دوازده فصل سعی شده است فشرده‌ای از تاریخ نظریات ژانر همراه با تاریخ فراز و فرود چند ژانر مشخص ارائه شود و در پایان به نتیجه‌گیری برسد.
- در بررسی هر ژانر معمولاً 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 به‌شکل کامل، که در میان مطالب و به‌طور پراکنده و به‌اقتضای موضوع اشاره شده است.
- بررسی هر ژانر الگوی مخصوص به خود را دارد. مثلاً، ژانر جنگی بر مبنای تحولات تاریخی جنگ‌هایی که ایالات متحده در آن درگیر بود، تقسیم‌بندی شده است.
- بعد از بررسی هر ژانر قسمت کوتاهی 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 به‌شکل مصداقی و با جزئیات ملموس‌تری برای خواننده مشخص شود.

#### ۱.۴ سودمندی‌ها

کتاب *ژانر فیلم* از آن‌جاکه نسبتاً جدید است این امتیاز را دارد که از پژوهش‌های پیشین به‌خوبی، به‌طور مفصل، و با جزئیات زیاد بهره برده است و آخرین تحولات ژانری را پوشش داده است. به‌طور کلی، روش مؤلف در این کتاب ارجاع مکرر به تحقیقات قبلی است و گاهی نقدی هم بر آن‌ها می‌کند. کتاب به‌لحاظ استفاده از نظریات تحلیلی مختلف و متنوع غنی است و در آن از چهارچوب‌های نظری گوناگونی مانند روان‌کاوی و نقد مارکسیستی و تاریخ‌گرایی جدید استفاده شده است؛ مثلاً، در فصل سوم نویسنده متأثر از انگاره‌های نظریه تاریخ‌گرایی جدید (بدون آن‌که به‌صراحت نامی از این نگره ببرد) نه‌تنها تاریخ بازنمایی شده در وسترن را زیرسؤال می‌برد، بلکه اصالت روایت‌های تاریخی را هم به‌طور 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. همان‌طور که اشاره شد، مباحث فقط محدود به وقایع‌نگاری ژانرها نیست، بلکه مروری بر نظریات مختلف ژانر و تحولات نظریه ژانر هم است. در بررسی برخی از ژانرها نویسنده به‌سرعت وارد موضوع‌های نظری نمی‌شود و گاهی با صحنه‌ای از یک فیلم شروع می‌کند تا برای خواننده جذابیت بیشتری داشته باشد، هرچند که این روش را تا 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 و ایجاد و توسعه ژانرهاست و از همین رو، می‌توان فهمید که ژانرها چه‌طور توسعه پیدا می‌کنند و چگونه زیرساخت‌های لازم برای رشد و شکوفایی برخی ژانرها ریشه در تحولات خارج از حوزه سینما دارد. مثلاً، ژانر علمی-تخیلی با هزینه‌های بالای تولید و تبلیغاتش از یک‌طرف و وابستگی‌اش به تحولات صنعتی و آخرین فناوری‌های روز با هدف شگفت‌زده‌کردن مخاطب انبوه از طرف دیگر، تجهیز می‌شود یا مثلاً باید بررسی کرد که فیلم‌های جنگی، چه در سینمای آمریکا و چه در سینمای جهان، تا چه‌میزان از رویدادهای سیاسی و درگیری‌های نظامی کشورها اثر می‌گیرند. کتاب برخلاف بسیاری از منابع پژوهشی در ژانر، ملودرام را ساختاری ماقبل ژانر معرفی می‌کند که بیش‌تر سیمای یک گرایش و فرم را دارد تا هویتی ژانری. درمقابل، فیلم‌های مستند را هم به‌علت روش‌های ساخت و دست‌کاری واقعیت در ردیف ژانرها آورده است، هرچند که مستند سهم بسیار



اندکی در کتاب دارد. رویکرد تاریخی لنگفورد در این اثر این امتیاز را دارد تا با بررسی چند ژانر رایج، از خاستگاه کلاسیک تا تحولات پسامدرن، نشان دهد که چه قدر ماهیت ژانر سیال، شکل پذیر، و متغیر است و این بی ثباتی و یک دست نبودن حتی از دوران کلاسیک هم، ولو با ریتم تغییر کندتری، وجود داشته است؛ زیرا ژانر در هالیوود به علت نقش عوامل صنعتی پیش بینی ناپذیر، نیازمند سوداگری، و بر اثر عوامل مقطعی روز فاقد آن پیوستگی تماتیکی است که نظریه پردازان در جست و جویش هستند.

## ۲.۴ کاستی ها

نخستین نکته طراحی جلد کتاب است که سعی شده با تصویر پروانه ها روی خطوط کم رنگی شبیه به نوار فیلم سلولوئید مفهومی از تعدد و شباهت های ژانر های فیلم را انتقال دهد، ولی در عمل تصویر جذابی از کار در نیامده است و جلوه سینمایی قشنگی ندارد و خیلی راحت می تواند با کتابی غیر سینمایی اشتباه گرفته شود. فقدان مقدمه و توضیحات مترجم درباره دشواری ها و فرایند ترجمه و دلایل انتخاب برخی معادل ها ایراد دیگری است که در نگاه اول به چشم می خورد. هیچ اطلاعاتی درباره نویسنده کتاب و شرح حال و آثار دیگرش موجود نیست و فقط به ترجمه دیباچه کوچکی از مؤلف در آغاز بسنده شده است. شیوه نگارشی مؤلف در استفاده مدام و زیاد از جمله های معترضه طولانی در لابه لای جمله های دیگر با ریتمی تند و انبوه اطلاعات و ارجاع هایی که به جای انتهای کتاب در میان متن اصلی هر فصل آمده، تراکمی فشرده در نوشتار کتاب ایجاد کرده که خواننده را به سرعت خسته می کند و مسیر خواندن و فهم را کند و سخت می سازد. برای نمونه، قسمتی از صفحه ۱۸۲ کتاب در این جا نقل می شود.

مثلاً، موزیکال کم دی انتقادی - که بخش عمده ای از موزیکال های ناطق سال های ۱۹۲۷ و ۱۹۳۰-۱۹۳۱ را به خودش اختصاص می داد و از سوی پارامونت برای مجموعه «نمایش های رادیویی انتقادی» اش در دهه ۱۹۳۰ که با برنامه بزرگ رادیویی در ۱۹۳۲ آغاز گردید و در ادامه، شامل نمایش های وطن پرستانه زمان جنگ مانند ریتم ستاره پولک دار (۱۹۴۲) و در پشتی کانتین (۱۹۴۳) می شد از نو احیا گردید - عمدتاً مورد بی مهری نقد جدی قرار گرفته است.

مشخص است که چنین جملات مطولی در میان جملات دیگر، تا چه حد برای مطالعه آزار دهنده و نفس گیر است. می شد خیلی راحت ارائه اطلاعات بیش تر را درباره موزیکال

کمدی — انتقادی به پی‌نوشت‌های انتهای فصل یا یادداشت‌های توضیحی آخر کتاب منتقل کرد. این مثال برای نمونه بود و متأسفانه این روند در کل کتاب قابل مشاهده است. زیرژانرهای هر ژانر به شکل مدون و منفک از هم ارائه نشده است و میان مطالب پراکنده هر ژانر به اقتضای بحث‌های کلی و تاریخی ژانر به شکلی ناقص به برخی‌ها از آن‌ها 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 به‌طور پراکنده و میان بحث ژانرهای دیگر اشاراتی در حاشیه می‌شود که متناسب با وزن این ژانر نیست. همین‌طور ارجاع‌هایی محدود به ژانر در برخی از کشورها می‌شود. البته این امر به‌خودی‌خود نقص مهمی نیست و فقط تمرکز موضوعی کتاب را نشان می‌دهد که جامع نیست و انتشار کتاب‌های بیش‌تری در تکمیل این مباحث نیاز است. فصل یازدهم کتاب هم، که موضوع سینمای مستند را به‌منزله یک ژانر بررسی می‌کند، با فصل‌های قبلی هماهنگ نیست و برخلاف وعده‌ای که در مقدمه داده شده (مبنی بر بررسی ژانرهای «غیراصلی» و فیلم‌های غیرژانر) فقط به بررسی فیلم مستند اکتفا شده است. نه‌تنها انیمیشن و دیگر «غیراصلی‌ها» در ادامه بحث غایب‌اند، بلکه آن‌چنان موضوع به اثبات هویت ژانری فیلم‌های مستند متمرکز و محدود می‌شود که این نوع از سینما به‌منزله یک ژانر به‌اندازه دیگر ژانرها کاویده نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد، برخلاف ژانرهای سینمای داستانی، در این‌جا دست نویسنده خالی است و فقط برای گسترش افق مفهومی کتاب و بخشیدن جلوه‌ای کامل به آن گریزی به موضوع پیچیده مستند زده است.

واضح است که چنین کتابی با ارجاع‌های فراوان درون‌متنی به منابع مختلف سینمایی و پیوند نظریه ژانر با تحولات تاریخی و اجتماعی گوناگون و به‌تبع آن، دایره وسیع واژگانی که نویسنده به‌کار برده است و این حجم متراکم اطلاعات در متن که پیش‌تر اشاره شد، به‌لحاظ ترجمه کاری دشوار و زمان‌بر بوده است. با درنظرگرفتن چنین وضعیتی بهتر می‌توان درباره نتیجه این کوشش قضاوت کرد. کیفیت ترجمه در همه قسمت‌های کتاب یک‌دست نیست. در برخی صفحه‌ها ماحصل قابل‌ستایش است، اما در برخی بخش‌ها شکل روان و قابل‌فهمی ندارد. در این مجال کوتاه هدف این است که به‌شکل 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 به‌نظر نگارنده این سطور می‌شد با معادل‌یابی درست با کلمات

فارسی جای‌گزین شوند. اگرچه بسیاری از این کلمات معادل فارسی تثبیت شده و بی‌مناقشه‌ای ندارند، بخشی از هنر ترجمه کوشش برای معادل‌سازی همین دست از واژگان‌هاست. در این قسمت به تعدادی از این نمونه‌ها اشاره می‌شود. در صفحه ۲۶ برای «Blockbuster» که هنوز معادل فراگیری در فارسی ندارد، ابتدا 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 لزوماً هر فیلم پرهزینه‌ای پرفروش نیست و «باشکوه» هم اگرچه دور از معنای «Blockbuster» نیست، اما به‌نظر نگارنده به‌اندازه «پرهزینه» واقعیت این نوع سینما را بیان نمی‌کند. ولی در ادامه کتاب همان معادل انگلیسی با حروف فارسی و به‌شکل «بلاک‌باستر» به‌کار رفته است، درحالی‌که ناپوستگی در کاربرد معادل‌های انگلیسی و فارسی به تجانس متن لطمه می‌زند. نمونه دیگر کلمه «رله» است که نخستین بار در صفحه ۲۷ (و طبق معمول بدون ذکر معادل انگلیسی) به‌منزله 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.<sup>۳</sup> در صفحه ۴۵ «پروفیلیمیک» را طبق توضیح کتاب می‌شد به «سطح درون‌قاب» ترجمه کرد و در پانوش معادل انگلیسی واژه را قرار داد. «ماتریس / matrix» کلمه دیگری است که در جای‌جای کتاب بارها به‌کار رفته و در این جا می‌شد بنابه مورد آن را «مجموعه»، «قالب»، یا «زمینه» ترجمه کرد. در صفحه ۸۹ اگرچه در پانوش و در یکی از معدود موارد معنای «symptomatic» تعریف شده، اما چه در متن و چه در پانوش از معادل‌های فارسی رایج برای این اصطلاح، مثل «نشانه»، «علامت»، یا «آسیب‌شناسانه» استفاده نشده است. واژه دیگر «هیبرید / hybrid» است که اول بار در صفحه ۳۳۹ استفاده شده است و در متن فارسی جای نمی‌گیرد. هیبرید را می‌توان «مختلط» یا «ترکیبی» ترجمه کرد و به‌جای «هیبریدهای علمی - تخیلی / وحشت‌آفرین» بهتر است نوشته شود «ترکیب علمی - تخیلی / وحشت‌آفرین». از آن‌جاکه ارتدوکس در فرهنگ علوم انسانی بیش‌تر به‌معنای اعتقاد سفت و سخت و تعصب در باور آمده است، به‌جای ارتدوکسی صنعتی در صفحه ۳۹۱، می‌توان از «ایمان راسخ صنعتی» استفاده کرد. نخستین استفاده از کلمه «پاستیش / pastiche» در صفحه ۳۹۹ است، اما واژه انگلیسی در پانویس صفحه ۴۲۸ آمده است. «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 به مشکل درج‌نکردن اطلاعات ضروری در ترجمه می‌رسیم که در این‌جا چند نمونه آورده می‌شود. نخستین ایرادی که به‌نظر می‌رسد، فقدان معادل انگلیسی بسیاری از لغات خاص و تخصصی، به‌جز چند استثنا، در پانویس صفحات کتاب است. متأسفانه، 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 در آن آمده‌اند، 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 داده‌شده در همه‌جا یک‌دست و روشن‌گر نیست. مثلاً، توضیح نویسنده در پی‌نوشت سوم فصل دوم در صفحه ۱۱۵، درباره «ملر» فاقد اطلاعات کافی است. فقط می‌فهمیم که «ملر» به فیلم‌های ملودرامی اطلاق می‌شود که مورد اشاره مجله *ورایتی* در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بوده است. این اطلاعات اندک نارساتر از آن است که درکی متمایز و مشخص از این نوع فیلم‌های ملودرام ایجاد کند. توضیح تکمیلی مترجم می‌توانست این‌خلاقاً 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 به فیلم‌هایی ارجاع می‌دهد که اگرچه شخصیت‌های اصلی آن‌ها زنان‌اند، اما بازنمایی‌شان منطبق با درکی محدود و «مجاز» از نقش اجتماعی زنان در یک فرهنگ خاص است 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 عبارت‌اند از: تصویر آر ۲- دی ۲ در صفحه ۱۲۱، رئالیسم اجتماعی ظرف‌شویی بریتانیای<sup>۵</sup> در صفحه ۱۹۳، نگره فراهنجار<sup>۶</sup> در صفحه ۱۹۹، سینماهای سواری<sup>۷</sup> در صفحه ۳۴۵، آیین کابالیستیک در صفحه ۴۰۲، فناوری سن‌سراند در صفحه ۴۹۰، تبلیغات تلویزیونی نقطه‌ای در صفحه ۴۹۲، و بالاخره هالیوود کورپوریت در صفحه ۵۴۲.

جدا از برخی اشتباه‌های معمول در تایپ و نقطه‌گذاری، اغلاط و ویرایشی و جمله‌بندی اشتباه در پاره‌ای از بخش‌های کتاب خواندن و درک روان را دشوار کرده است. در صفحه ۳۷ می‌شد «درطول و پس از جنگ جهانی اول» را خیلی راحت به «درطول جنگ جهانی اول و پس از آن» ترجمه کرد. یا جمالتی 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 معمولاً عصبی اگر نه کاملاً خصمانه، با فناوری نزدیک‌ترین شبیه‌سازی فیلم علمی — تخیلی از یک هسته معنایی دائمی و جاری بوده است.

در پاراگراف آخر صفحه ۴۰۸ هم با ساختار جمله‌بندی مغشوشی طرف هستیم:

انتخاب هوش‌مندانه حشره‌های عظیم‌الجثه خوف‌ناک معروف دهه ۱۹۵۰، که نتیجه جهش اتمی بودند؛ به گفته یانویچ، از آن بخش از جهان‌داران است که کم‌تر در معرض شکلی از جنبه خدایی برای انسان قائل شدن که در هیولاهای ابتدایی مانند کیگ‌کونگ (۱۹۳۳) و جانشینان بیش از اندازه دوست‌داشتنی‌اش دیده می‌شد.

صفحه ۴۸۸ صفت «ملودراماتیک» بدون اسم آمده و فقط 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 ۳۳۴ «باستان‌شناسانه» کلمه‌ای نامأنوس و عجیب است و با توجه به این‌که باستان‌شناسی واژه‌ای جاافتاده در مورد علمی خاص است، بهتر است که از کلمات جای‌گزین مانند «تبارشناسانه» یا «دیرینه‌شناختی» استفاده شود. واژه «سرنده» در صفحه ۳۵۴ قدیمی است و برای خواننده امروزی بیگانه است و در مقابل «غریبال» یا «جدا» واژگان مناسب‌تری است. ترجمه «antagonist» در صفحه ۹۶ به «ضدقهرمان» غلطی متداول است و در بسیاری از متون دیگر هم به چشم می‌خورد. «هماورد»، «رقیب»، یا «حریف» ترجمه‌های بهتری است؛ زیرا این شخصیت در داستان‌ها مانع اصلی و مهم رسیدن قهرمان به هدفش است (گذرآبادی ۱۳۹۳: ۱۳۰). در اصل، «ضدقهرمان» 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). برای همین کاربرد «ضدقهرمان» در فیلم‌های نوآر بیش‌تر است و در فصل نهم کتاب هم، که مربوط به ژانر نوآر است، از همین اصطلاح استفاده شده است. «حشره عودکننده» در صفحه ۴۱۹ بی‌معناست. در واقع، در این جا «bug» به «حشره» ترجمه شده است، 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 ۴۳۷ برای خواننده فارسی‌زبان نارساست؛ چون در زبان فارسی واژه «خمیری» کلمه «کاغذ کاهی» یا «کاغذ چاپ» را تداعی نمی‌کند. اتفاقاً 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، به‌ویژه 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 سازکارهای ظهور و زوال ژانرها کمک می‌کند. اگرچه این کتاب همانند اغلب منابع شناخت و تحلیل ژانر بیش‌تر به سینمای هالیوود محدود است، دریچه‌ای برای فهم وضعیت متفاوت تاریخی و اجتماعی و فرهنگی سینمای ما با سینمای آمریکا فراهم می‌کند و درعین حال راه‌نمایی تحلیلی برای منتقدان و نویسندگان سینمایی است. مؤلف کتاب از پژوهش‌های قبلی در حوزه ژانر به‌خوبی بهره برده است و نقطه‌ضعف‌های الگوهای تحلیلی قبلی را عیان می‌کند، هرچند در موضع نقد کلیات مفاهیم ژانر عملکردش بیش‌تر سلبی است تا ایجابی. کتاب مشکلاتی هم دارد. به‌جز 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 اصطلاح‌های 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 به‌قدر کافی پوشش داده نشده است. امید است که با ترجمه و انتشار کتاب‌هایی جدید در زمینه مطالعات ژانر در سینمای امروز جهان، به‌ویژه آثاری که به ژانر در تجربه‌های کشورهای غیر از آمریکا و نیز آثاری که جنبه‌های دیگر ژانر در آن‌ها بررسی شده است، شاهد تنوع و رشد بیش‌تری در این حوزه و نیز عرضه پژوهش‌های تألیفی گسترده در موضوع ژانرهای بومی و 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.
۳. متأسفانه، به‌علت دست‌رسی نداشتن نگارنده به متن اصلی و فقدان معادل انگلیسی الفاظ، امکان تطبیق ترجمه و یافتن اصل کلمات در خیلی از موارد میسر نشد.

۴. 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 عمدتاً شخصیت‌های مرد جوان خشمگین و سرخورده را در طبقات پایین اجتماعی 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 و موضوع‌هایی هم‌چون سینک ظرف‌شویی و اشیای آشپزخانه و حمام و دست‌شویی می‌کشید. در سال ۱۹۵۴ منتقدی به نام دیوید سیلوستر (David Sylvester) در مقاله‌ای با عنوان «سینک ظرف‌شویی» که ارجاعی به نقاشی‌های جان برتبی بود، آثار نقاشانی مانند برتبی را تحلیل کرد و کم‌کم این اصطلاح برای نامیدن این دوره از هنر بریتانیا به‌کار رفت و دامنه‌اش به آثار واقع‌گرای انتقادی در هنرهای نمایشی و سینما هم کشید.

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

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

## کتاب‌نامه

- ارشاد ریاحی، بهاره (۱۳۹۵)، «ریویو باید بتواند تماشاگران یک فیلم را زیاد کند؛ گفت‌وگو با مجید اسلامی»، کتاب هفته خبر، ش ۱۴۳.
- استم، رابرت (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه علی عامری، تهران: سوره مهر.
- اکبرپور، علیرضا (۱۳۹۲)، صنعتی‌سازی سینمای ایران، تهران: جمال هنر.
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۵)، «دیروز و امروز مطالعات ژانرشناسی سینما»، فصل‌نامه هنر، ش ۶۸.
- داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: نگاه.
- کالینز، جیم (۱۳۹۳)، نظریه فیلم؛ مجموعه مقالات، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- کینگ، جف (۱۳۸۹)، مقدمه‌ای بر هالیوود جدید، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- گذرآبادی، محمد (۱۳۹۳)، فرهنگ فیلم‌نامه؛ واژگان و اصطلاحات تخصصی برای فیلم‌نامه‌نویسان، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۳۰۴ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال بیستم، شماره ششم، شهریور ۱۳۹۹

گرینگ، وس (۱۳۸۷)، «هفت دلیل برای پیگیری مطالعه ژانر»، ترجمه بابک تیرایی، فصل‌نامه سینمایی فارابی، ش ۶۳.

لنگفورد، بری (۱۳۹۳)، ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک، ترجمه حسام‌الدین موسوی، تهران: سوره مهر.

مدقق، حمیدرضا و سیدمحمد مهدی‌زاده (۱۳۹۲)، «چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن»، فصل‌نامه رادیوتلوویزیون، ش ۲۰.

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

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

نیل، استیو (۱۳۸۷)، «تعاریف ژانر»، ترجمه بابک تیرایی، فصل‌نامه سینمایی فارابی، ش ۶۳.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، 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.