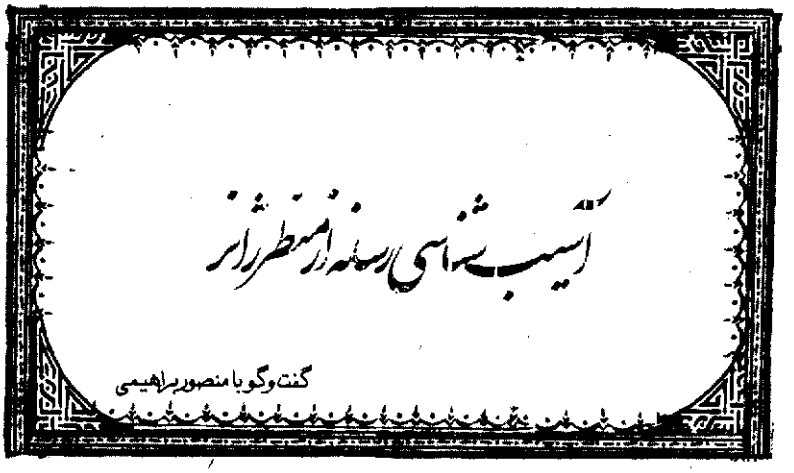
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



● به کوشش سیدحمید رضا قادری
حجت الاسلام غلام رضا یوسف زاده
حجت الاسلام سید علی آتش زر

اشاره

آسیب‌شناسی رسانه جدای از نقد سریال‌ها بایست در وجوهی که جنبهٔ دوراندیشانه، مهندسی و برنامه‌ریزانه دارد نیز دنبال شود. *ماهنامهٔ رواق هنر و اندیشه* بنابر رسالت خود تلاش دارد نقاط ثقل هدایت رسانه را رصد کرده و دربارهٔ این نقاط و مباحثی که گرداگرد آن درمی‌گیرد از صاحب‌نظران چاره‌جویی کند. در طول سال ۱۳۸۶ تا ۱۳۸۷ سلسله‌مباحثی با حضور مترجم، پژوهشگر و مدرس گرامی جناب آقای *منصور براهیمی* حول سه موضوع مخاطب در رسانه، ژانر در رسانه و اسطوره در رسانه شکل گرفت. پیش از این حتی در شمارهٔ ۱۴ ماهنامهٔ رواق هنر و اندیشه دربارهٔ اسطوره در رسانه پرونده‌ای را چاپ کردیم. به هر حال حاصل یکی از این گفت‌وگوها که به بررسی وضعیت ژانرها در رسانهٔ ملی می‌پردازد و بیشتر گفت‌وگویی رهنمودمحور است تا انتقادی در پی می‌آید. امیدواریم در فرصت‌های آتی بتوانیم گفت‌وگوهایی دیگر در موضوعات یادشده تقدیم کنیم.

***

بحث کلی ما دربارهٔ تلویزیون و امکان‌ها و آسیب‌های آن است. در قدم اول می‌خواهیم نگاهی به ژانر و استفاده‌ای که در تلویزیون باید از آن شود، داشته باشیم. هر چند خود ژانر بحث مستقلی می‌طلبد ولی دغدغه‌های ما در موارد زیر خلاصه می‌شوند: نسبت ژانر و اسطوره چیست؟ چه ژانرهایی ژانرهای اصلی هستند؟ تلویزیون ایران از چه ژانرهایی بی‌بهره است و چرا؟

می‌توانم سرگذشت نظریهٔ ژانر را بگویم چون بحث در این مورد که ژانر چیست همین تحولات

وسیعی را که تا به حال داشته در برمی‌گیرد. اعتقاد نظریهٔ ژانر بر خلاف نظریهٔ مولف بر این است که یک نفر یا کارگردان به عنوان مؤلف، سازندهٔ کل اثر نیست. بلکه در این میان شاخصه‌های دیگری به میدان می‌آید که خیلی فراتر از یک فرد قرار می‌گیرند از جمله انتظارات تماشاگر که انتظارات خاصی است و وقتی انتظارات خاص باشد و تولید بخواهد به آن جواب بدهد خود به خود با آن شاخصه‌های تماشاگرپسند تطبیق پیدا می‌کند. همهٔ شرایط تولید انبوه در تلویزیون مهیاست. تلویزیون الان مهم‌ترین تولیدکنندهٔ حوزهٔ سرگرمی است دست‌کم در کشور ما سینما از این نظر جای خودش را کم‌کم به تلویزیون می‌دهد. در شرایط تولید انبوه شاخصه‌هایی که ژانر به میان می‌آورد، کمک می‌کند که اولا کارها کم‌هزینه‌تر شوند ثانیا تماشاگر پیدا کردن اثر تضمین شود ثالثا امکان تولید انبوه فراهم شود. به هر حال تولید انبوه هم در هیچ جا بدون ژانر امکان‌پذیر نیست. در رمان هم با راه افتادن دستگاه چاپه تولید انبوه آغاز شد و به سرعت به سمت شکل‌های ژانریک می‌رود. ما اگر وارد مباحث و نظریه‌ها نشویم بهتر است چون تاریخ طولانی‌ای دارد و ما اگر بخواهیم نظریه بدهیم به همان بوطیقای ارسطو که تراژدی و حماسه است، برمی‌گردد. در دوران مدرن علت ضعف نظریهٔ ژانر برخاسته از نظریات داروین بود؛ چرا که عده‌ای بنابر اصول داروینیستی معتقد بودند که ژانرها مستقل هستند و چهارچوب‌های معینی دارند. این دیدگاه به شدت مورد انتقاد رمانتیک‌ها بود. رمانتیک‌ها به شدت به ژانر حمله می‌کردند. خود دیدگاه مدرن هم به خاطر توجهش به فرد و خلاقیت فردی با ژانر دچار چالش بود. البته نمی‌توان گفت دوران مدرن مثل رمانتیک‌ها ضدژانر است؛ چون خود دوران مدرن به دلیل رویکرد صنعتی‌اش برای تولید انبوه، ژانریک عمل کرده است. پس از گذر از دوران نئوکلاسیسیسم ژانر تقریبا دچار ضعف شد ولی این نظریه نزد فرمالیست‌های روسی بسیار مهم است. تقریبا مهم‌ترین تحولات معاصر بحث‌هایی است که آن‌ها روی نظریهٔ ژانر دارند و این تقریبا از دههٔ هشتاد جان دوباره‌ای گرفت. مهم‌ترین حرکت در این برهه حرکت از حالت تجویزی (تجویز برخی قوانین) به سمت حالت توصیفی است.

در دوران نئوکلاسیک فرانسه گاهی نویسنده‌ای را به خاطر رعایت نکردن برخی قوانین محاکمه می‌کردند. طبق معمول شدت وحدت مکاتبی هم که پشت سر هم می‌آیند در فرانسه بیشتر بود. آلمان‌ها باز جدال‌های این طوری نداشتند و انگلیسی‌ها خیلی راحت بودند. شما در انگلیس مرز مشخصی بین کلاسیسیسم، رمانتیسیسم و نئوکلاسیسیسم نمی‌بینید به طوری که حتی مرزبندی تاریخی آن هم دشوار است. دروان شلوغ‌بازی فرانسوی‌ها دوران شکسپیر در انگلیس است که وی تقریبا هیچ قاعده‌ای را رعایت نمی‌کرد.

نظریهٔ ژانر با کلاسیسیسم متقارن بوده؟

هر نوع گرایش کلاسیک تقریبا بنیانش بر ژانر است. یعنی یکی از گرایش‌های اساسی آن،

گرایش به ژانر است چه کلاسیک‌های باستان را مبنا قرار دهیم و چه نئوکلاسیک‌های پس از قرون وسطی را. در قرون وسطی و بعد آن مثلا دوران رمانتیک و سلطهٔ رمانتیک‌ها، ژانر همیشه مورد انتقاد بوده نه این‌که در قرون وسطی مشخصا به عنوان نظریه به آن حمله می‌کردند. فضا تقریبا به آن شکل که کلاسیک‌ها بر وجود یک مرزبندی مشخص میان ژانرها تاکید داشتند، مشخص نبود. البته در شرق هم همین‌طور بود. اگر در کشور خودمان هم دنبال کنیم می‌بینیم در کشور ما تعاریفی از غزل وجود دارند که نمی‌توانیم مرزهای‌شان را با هم مشخص کنیم حتی وقتی پای معیارهای کمّی به میان می‌آیند. اگر در تاریخ ادبیات خودمان غور و تفحص کنیم، می‌بینیم که ژانرها زمانی شکل می‌گیرند و قوام پیدا می‌کنند که یک تولید انبوه به وجود آید؛ مانند حماسه که در دوره‌ای مکرر تولید می‌شد و منطق‌الطیرهایی که زمانی بسیار نوشته می‌شدند.

یعنی تولید انبوه و ژانر رابطهٔ متقابل دارند؟

در این شرایط ژانر همیشه پاسخگوی خوبی به مسائل تولید انبوه است. به همین دلیل در تلویزیون ویژگی‌هایی وجود دارند که با نظر به آن ویژگی‌ها معتقدم تلویزیون می‌تواند نظریهٔ ژانر را مبنای کار خود قرار دهد. این ویژگی‌ها از این قرارند:

۱. تولید انبوه

۲. تماشاگر انبوه

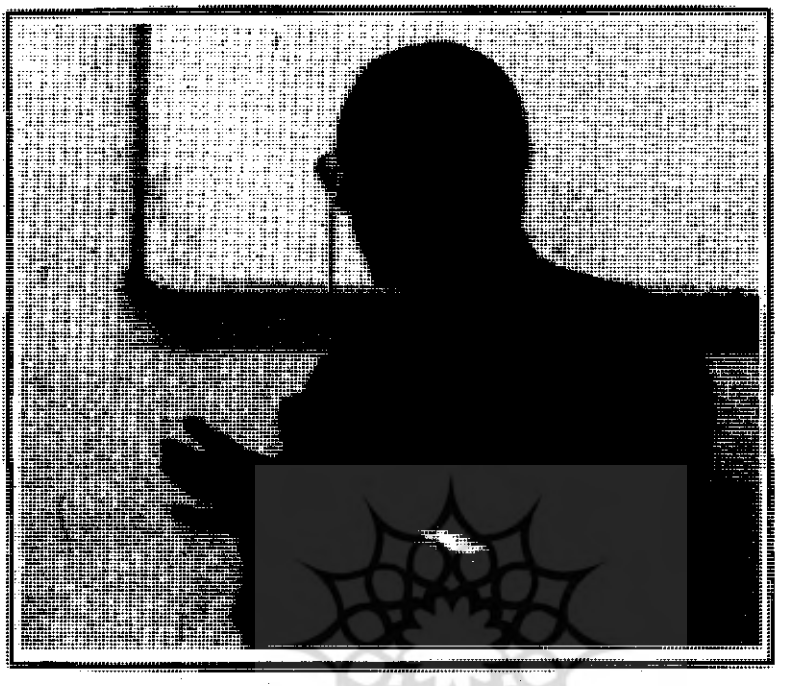
۳. هزینه‌های اندک تولیدات ژانریک؛

وقتی کاری ژانریک کلید می‌خورد بازیگر، نویسنده و کارگردان خاص خود را دارد و همین هزینه‌ها را کاهش می‌دهد چیزی که در تولیدات تلویزیونی مهم هستند. البته تولیدات ژانریک همیشه در خطر کلیشه‌ای شدن هستند ولی انتظارات تماشاگر را پاسخ می‌دهند، هزینه‌ها را کاهش می‌دهند و دورنمای سیاست‌گذاری فرهنگی و سیاسی را ممکن می‌سازند. البته این شکل‌دهی متقابل است؛ یعنی فقط ژانر نیست که به تماشاگر شکل می‌دهد، تماشاگر هم می‌تواند به ژانر شکل دهد.

یکی از مشکلاتی که ما در تلویزیون داریم همین است که حتی در حوزهٔ خانواده که مکرر تولید داشتیم، به ژانر دست پیدا نکرده‌ایم. علت عمدهٔ آن هم محتواگرایی تلویزیون در قالب ژانر است. چیزی که به عنوان محتوا در نظر گرفته می‌شود، بخشی از سیاست‌گذاری فرهنگی است. تولید باید به کمک ژانرها انجام شود. تماشاگر ژانر را می‌شناسد و با ژانر در تماس است. تماشاگر با محتوا در تماس نیست.

اگر بخواهیم ویژگی‌های ژانر را بیان کنیم چه ویژگی‌های مشخصی می‌شود برای آن ناه برد؟

بنیان‌هایی که برای ژانر وضع می‌شوند بر حسب عناصر تولید گوناگون است. به طور معمول



بوردول و امثال او به سمت روایت می‌روند؛ به هر حال مبانی‌ای که به کمک آن ژانر معنا پیدا می‌کند گاهی خیلی تنوع دارند. مواردی است که در تاریخ هنرها می‌شود دنبال کرد. گاهی ویژگی‌های صوری خیلی مهم می‌شوند؛ چون مردم می‌پسندند و یا آن به یک ویژگی ژانریک تبدیل شده است؛ برای نمونه در ژانر وسترن گفته می‌شد لزوما باید هفت تیر و وسترنر و آن مکان خاص جغرافیایی که هنوز متمدن نشده است و قانون مدنی حاکم نیست، وجود داشته باشد و گاهی به سمت ویژگی‌های خیلی‌خیلی صوری می‌رفت.

دربارهٔ ژانر می‌توانیم استقرایی برخورد کنیم. گاهی می‌توانیم به گونه‌های موجود رجوع کنیم و بگوییم این گونه ادبی است و این گونه سینمایی است؛ برای نمونه اخبار واقعا ژانریک است که ممکن است در سینما معنا پیدا نکنند. یا ملودرام های پزشکی‌ای چون سریال *پرستاران* واقعا برای آن‌ها ژانریک هستند حالا نه این‌که با آگاهی ژانریک شده باشند. یا *تاکشوهایی* که پخش می‌شوند همگی گونه‌ای از ژانر هستند.

فکر می‌کنم تعبیر ژانر در حوزهٔ تلویزیون مسامحتاً وضع شده یا به کار می‌رود؛ چون در فرهنگ انگلیسی‌زبان‌ها و به ویژه در اصطلاحات رسانه‌ای از فرمت نام برده می‌شود.

شما درست می‌فرمایید! ژانر اصطلاحی ادبی/سینمایی است که معادل آن در مطالعات رسانه‌ای فرمت است. البته تفاوت‌هایی بین فرمت و ژانر هست ولی در کل نمی‌توان دقیق بین این دو اصطلاح مرزی کشید.

دربارهٔ تقسیم‌بندی ژانرها و این‌که ژانرهای اصلی تقسیم‌بندی خاصی دارند و چه ژانرهایی ژانرهای اصلی و چه ژانرهایی فرعی هستند، کمی توضیح دهید. در نهایت این‌که آیا در ترکیب این ژانرها یک منطق مشخص وجود دارد؟

بسته به شرایط تولید تلویزیونی و برهه‌ای خاص است که می‌شود یک الگوی کلی از ژانرها و زیرژانرها یا ژانرهای فرعی ارائه داد. پس تعریف و تحلیل ما به این برمی‌گردد که چه دوره‌ای و چه حوزه‌ای را دنبال کنیم.

به نظر می‌رسد خیلی از ژانرهای مطرح ذیل ژانرهای کمدی، ملودرام، رمانس و تراژدی قرار بگیرند؛ برای نمونه در ملودرام زیرژانرهای زیادی وجود دارد. آیا واقعا می‌توان آن‌ها را ژانرهای فرعی تلقی کرد؟

چون ملودرام توان بالایی برای تولید انبوه دارد این همه تنوع و زایش دارد؛ برخلاف تراژدی؛ البته اگر به حوزهٔ روایت‌شناسی برگردیم تقسیم‌بندی شما از ژانرها کاملا منطبق بر کلاسیک‌ترین تقسیم‌بندی ژانریک است.

در برخی کتب از چیزهایی به عنوان ژانر اسم می‌برند که در کتاب‌های سینمایی به طور معمول جزو ژانر محسوب نمی‌شوند. شاید لازم است در مفهوم ژانر مقداری توسعه داد. آیا نفس این مفهوم این قدر متنوع هست که بشود آن را بسط داد یا مسامحه‌ای در کار است؟

چند مورد مانع از این شده که مثل گذشته مرزها خیلی دقیق تعریف شوند و نظریهٔ ژانر هم دیگر به آن سمت نمی‌رود. فرمالیست‌های روسی یک بحث جالبی دارند؛ آن‌ها معتقدند ژانرها دارای کارکرد هستند و ویژگی‌های‌شان به ژانرهای دیگر به ارث می‌رسد. در بحث دیگری معتقدند کارکردها هم دچار تحول می‌شوند و چیزی که شما به عنوان کارکردهای ژانر در نظر گرفته‌اید هم دچار تحول می‌شود. یکی از فرمالیست‌های لهستانی (به نام *اُپاتسکی*) از پیوند ژانرها حرف می‌زند و معتقد است که وقتی یک ژانر ضعیف می‌شود، بعضی مواقع بر اثر پیوند خودش با یک ژانر قوی‌تر قدرتی پیدا می‌کند ولی در عین حال کارکردهای آن عوض می‌شود. منتهی دربارهٔ میراثی که از این ژانر باقی می‌ماند، فرمالیست‌ها معتقدند که به نواده‌های بلا فصل آن نمی‌رسد بلکه به عموزاده‌ها یعنی ژانرهای برادر و نزدیک آن می‌رسد. ایشان برای ژانرها یک

شبکهٔ خویشاوندی در نظر می‌گیرند و معتقدند که ژانرها مدام دستخوش تحول هستند. برخی افول می‌کنند و برخی دیگر اوج می‌گیرند و برخی با ژانرهای دیگر پیوند می‌خورند.

اپاتسکی از *ژانر شاهانه یا سلطنتی* نام می‌برد که در راس یا صدر خانواده قرار می‌گیرد و معمولا هواخواه زیادی بین تماشاگران دارد و مدت‌ها در اوج قدرت قرار می‌گیرد. این همان ژانری است که مدت‌ها تولیدات انبوهی با شاخصه‌های آن صورت می‌گیرد. این ژانر سلطنتی گاهی ویژگی‌های خود را به دیگر ژانرها تسری می‌دهد و گاهی آن‌قدر شاخصه‌های آن ماندگار و تعمیق می‌شوند که نظریه‌پردازان از ویژگی‌های آن ژانر به عنوان قوانین تاریخی یا جهانی نام می‌برند غافل از این‌که آن ویژگی‌ها تنها در یک برههٔ زمانی خاص مقبولیت داشته‌اند.

خیلی تلاش کردم برای حرف اُپاتسکی شاهدمثال‌هایی پیدا کنم. البته خود وی برای مدعایش مثال می‌آورد که برای خوانندهٔ ایرانی هم قابل درک است. برای نمونه در دههٔ هشتاد ژانرهای تثبیت‌شدهٔ سینمایی شروع به هم آمیختن کردند. بعضی چون وسترن افول کردند؛ شاید وسترن هم اگر می‌توانست خودش را تطبیق دهد یا خودش را با ژانرهای دیگر پیوند بزند در این دوره حفظ می‌شد؛

اگر در برهه‌ای تاریخی ژانری افول کرد یا از بین رفت، بایست آن را از تقسیم‌بندی ژانریک کنار گذاشت؟

ممکن است ژانری از بین برود ولی ویژگی‌های آن زنده است. برای نمونه شاخصه‌های وسترن، سامورایی و عیّار یکی است. پس می‌توان آن را در شکلی دیگر عرضه کرد. البته همین گونه‌های ژانر وسترن و سامورایی هم از ادبیات هر کشور برخاسته چه در آمریکا و چه در چین و ژاپن. بعد راه خودش را گرفته و در سینما احیا شده یا اوج گرفته است. پس ما اگر این ریشه‌ها را بگیریم و روی آن‌ها کار کنیم، می‌توانیم در حوزهٔ ژانریک خودمان دست به احیاگری بزنیم.

پس ژانر با فرهنگ نسبت دارد؟

در این حوزه هم بحث محتوایی و هم بحث فرهنگی باید انجام داد. ما متوجه شباهت‌هایی بین داستان‌های عیّاران و وسترن و سامورایی می‌شویم ولی این‌که قهرمان این نوع داستان چه نوع ویژگی‌هایی پیدا می‌کند، این کاملا فرهنگی است.

فرهنگی که شما می فرمایید چه بسا وجههٔ فرمی هم دارد.

در انگلیسی خیلی از نویسنده‌ها فرم و محتوا را به جای هم به کار می‌برند.

امکان فرهنگ‌سازی در ژانر و میزان تاثیرگذاری آن چقدر است؟

ژانر یک کنش اجتماعی است؛ این نکته ما را از این‌که ژانر یک مقولهٔ فرهنگ‌ساختهٔ بسته‌ای است که ما می‌توانیم مانند ابزار از آن استفاده کنیم یا فقط تولید کنیم، دور می‌کند. تولیدکننده‌ها و مصرف‌کننده‌ها درگیر یک کنش اجتماعی هستند و چون ژانر در کل یک کنش اجتماعی است،

تماشاگران و تولیدکنندگان و همهٔ کسانی که درگیر یک تولید ژانریک هستند، یک کنش اجتماعی را شکل می‌دهند و مثل هر کنش اجتماعی دیگر، درگیر تعامل‌های مختلف و انواع تعامل‌های اجتماعی می‌شوند. وقتی جامعه به سمت پذیرش یک فرهنگ می‌رود یا درگیر یک جدال فرهنگی می‌شود یا یک خرده‌فرهنگ غلبه پیدا می‌کند این تحولات به ساحت ژانر هم کشیده می‌شوند؛ چون مانند هر کنش اجتماعی امکان تعامل وسیع برای آن وجود دارد.

یکی از ویژگی‌های ژانر این است که دعواها یا نزاع‌های فرهنگی را در شکلی وسیع در قالب رسانه مطرح کرده و با جمع‌بندی، مسائل را از دل جامعه بیرون کشیده و در قاب رسانه به نوعی حل و فصل می‌کند. حتی گاهی یک کنش در یک قشر یا طبقه به وجود آمده و حل می‌شود و امکان تسری پیدا نمی‌کند ولی ژانر می‌تواند آن را به کل جامعه تعمیم یا گسترش دهد. در ژاپن یا چین پس از جنگ از طریق همین نمایش‌های ژانریک توانستند یک کنش اجتماعی را در سطح جامعه ایجاد کنند ولی در ایران خودمان چنین موقیتی نداشتیم. وقتی سریال *شین* پخش شد و خیابان‌ها را خلوت کرد، یعنی در شرایط مشابه ژاپنی‌ها به سر می‌بردیم. مولفه‌هایی چون کوشیدن، استقامت کردن و ناامید نشدن، دنبال کردن اهداف اخلاقی و... در این سریال بارز بودند که متناسب با حال و هوای آن روزهای ایران پس از جنگ بود. امروزه در حوزه‌های پزشکی و فن‌آوری هسته‌ای توانایی بالایی برای ایرانی‌ها به وجود آمده که بایست آن را از طریق ساخته‌های ژانریک به سطح جامعه آورد ولی در این زمینه کم‌کار هستیم.

در تلویزیون تنوع ژانری وجود دارد؟ می‌توانیم بگوییم که ملودرام، ساخته‌های تلوزیونی را جذب کرد؟

تلوزیون ما سعی نکرده که ژانریک عمل کند؛ اگر ژانریک شده بود هم تماس تماشاگر با تلویزیون بهتر می‌شد و هم ژانرها. هر وقت ژانرها کم‌کم یکنواخت شدند باید درگیر تحول شوند. ژانرها تثبیت می‌شوند، رشد می‌کنند و اوج می‌گیرند و بعد فرسوده می‌شوند و شاید بمیرند و در حاشیه قرار بگیرند ولی باید برای احیای خودشان نیروی تازه‌ای بگیرند.

در شرق احترام به خانواده پیشینهٔ مستحکم و طولانی‌ای دارد بر خلاف غرب. ملودرام‌ها می‌توانند به جاانداختن بیشتر این سنت کمک کنند.

ما می‌توانیم به کمک تولیدات ژانریک مردم را برای گذر از بحران صنعتی‌شدن یا مدرن شدن آماده کنیم. چون به هر حال در شرایط اقتصادی فعلی ممکن است خانواده‌ها که رکن رکینِ جامعهٔ سنتی هستند، دستخوش تغییراتی شوند که این تولیدات می‌توانند به گذر از این بحران، آماده شدن برای پذیرش و مدیریت تبعات آن کمک کنند. اگر سریال خانوادگی به معنای ژانر داشتیم دیگر نیازی به آوردن این همه روان‌شناس به تلویزیون وجود نداشت.

● سریال پدرسالار

نمونهٔ خوب سریال پدرسالار بود که تقابل خواسته‌های سنتی و نو را مطرح می‌کرد.

در راستای مثال شما می‌توان گفت که وقتی کاری هرشبی یا نود قسمتی ساخته می‌شود، می‌بینیم برخی اوقات در قسمت‌های پایانی گروه تولید مجبور به مونتاژ مجدد می‌شوند یا برخی دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها دستخوش تغییر می‌شوند. چرا؟ چون فشار برآمده از اجتماع، گروه تولید را وادار به پذیرش برخی خواسته‌ها می‌کند. این همان کنش اجتماعی برآمده از ژانر است. ژانر به مخاطب شکل می‌دهد و مخاطب هم به ژانر.

مزیتی که ژانر دارد رابطهٔ متقابل آن با مخاطب است. ژانر با عموم سروکار دارد بر خلاف فیلم‌های خاص.

ما نباید خودبنیاد یا فردگرا باشیم. در کشور ما به خاطر غلبهٔ نابه‌جای نظریهٔ مؤلف که تقریبا با همان شکل هم وارد تلویزیون ما شد، هزینهٔ بسیار سنگینی می‌دهیم و تماشاگر را هم از دست می‌دهیم. در تولیدات ما کارگردان محور اصلی است و وقتی کارگردان وجههٔ بیشتری داشته باشد همه چیز به او واگذار می‌شود ولی در تولید ژانریک این گونه نیست. حتی امروز روی نظریهٔ ژانر کارگردانانی چون فورد و هیچکاک کار می‌شود و بحث می‌شود که شما چقدر با اطمینان می‌گویید این فیلم مال هیچکاک است؛ یعنی هیچکاک هم به مقتضیات ژانر تن داده است گرچه وی کارگردان خلاقی بوده که توانسته در دل قوانین خاصش آثار بدیع به وجود بیاورد. در حقیقت ژانرها وقتی به سمت کلیشه شدن می‌روند، روی خلاقیت کارگردان‌ها؛ نویسنده‌ها و حتی بازیگرها حساب باز می‌کنند تا ژانر زندگی جدیدی پیدا کند.

خطری که در کشور ما وجود دارد چرخش به سمت خواسته‌های فردی است. همیشه می‌گویند فلان کارگردان در حال ساخت اثری است و همیشه این اضطراب هست که آیا از کار استقبال خواهد شد یا خیر؛ یعنی رابطهٔ ژانریکی که بین تلویزیون و تماشاگر است، تحت‌الشعاع قرار

می‌گیرد در حالی که در بیشتر مواقع تماشاگران ژانرها تضمین شده‌اند. در شکل فعلی همیشه باید از نقطهٔ صفر شروع کرد (یک کارگردان پیدا کنیم، متنی نوشته شود و...) در حالی که در کارهای ژانریک مواد باقی‌مانده از کار قبلی دست به دست می‌شوند. بازیگران نیازمند بازی طولانی یا تمرین خیلی زیادی نیستند؛ چون همه چیز مشخص است. این‌ها هزینه را پایین می‌آورد، استقبال را تضمین می‌کند و...البته خطر کلیشه شدن هست. این‌جا تولیدکننده است که باید به کلیشه‌شدن یا نشدن کار دقت کند.

در هالیوود با وجود همهٔ حملاتی که علیه ژانر وجود داشته، آن‌ها تولید ژانریکشان را رها نکرده‌اند؛ چون فقط در این نوع تولیدات است که هم می‌توانند هزینه‌ها را پایین نگه دارند و هم تماشاگر را حفظ کنند.

چطور می‌شود آگاهانه به طرف تولید ژانریک رفت؟

باید کاملا از این‌که محتوا را هدف قرار دهیم و مردم را مستقیما با محتوا درگیر کنیم، چشم بپوشیم. مردم مستقیما با محتوا سروکار ندارند. محتوا به واسطهٔ ژانرها تجربه می‌شود. ژانرها تقریبا یک نوع زندگی مانند بقیهٔ پدیده‌های زنده دارند. مردم با ژانرها زندگی می‌کنند. الگوهای رفتاری‌شان الگوهای فکری‌شان و حتی تصمیم‌گیری جمعی و اجتماعی‌شان از طریق همین ژانرها تامین می‌شود. ژانرها به آن‌ها شکل می‌دهند و آن‌ها هم به ژانر شکل می‌دهند.

دغدغهٔ اولیهٔ تلویزیون محتوا است و این دغدغه باید به نوعی جواب داده شود. باید ژانرهایی به طور ناآگاهانه انتخاب و احیا شوند؛ برای نمونه این‌که ما باید ژانر پلیسی داشته باشیم یا نه یا یک ژانری انتخاب کنیم که در ماه رمضان جواب دهد.

یکی از دوستان من سریال *شب دهم* را مثال می‌زد و معتقد بود که آن سریال چون یک ژانر فراموش‌شدهٔ ایرانی را احیا کرد، این قدرتماشاگر داشت. حتی دربارهٔ فیلم *مارمولک* او معتقد بود که این فیلم به دلیل احیای بعضی مولفه‌های ژانریک سابق این توان را پیدا کرد که در سطح وسیع مطرح شود. مردم با ژانر زندگی می‌کنند. ژانر بخشی از حافظهٔ مردم است. شاید اشتباه ما این‌جاست که یک ژانر را کاملا کنار می‌گذاریم. ژانرها امکان جذب مخاطب را به شکل‌های مختلف دارند. مردم با محتوا سرو کار ندارند. آن‌ها در سینما ژانر را می‌بینند و در خلال آن محتوا را هم تجربه می‌کنند. شما می‌توانید ژانر را حفظ کنید ولی محتوا عوض شود. گاهی هم جامعه دچار تحول می‌شود و محتوای جدیدی را به ژانر منتقل می‌کند.

در آمریکا ژانرهای تثبیت‌شده وجود دارند که می‌توانیم نام ببریم ولی در ایران نیست.

این مهم‌ترین آسیب است.

اگر بخواهیم آگاهانه رگه‌های ژانر را بیابیم و به سمت آن برویم، بایست از کجا شروع کنیم؟

بهترین کار چرخش به سمت ادبیات داستانی گذشته است. برای نمونه دورهٔ قاجار دوره‌ای بود که ادبیات سیاسی ما کاملا قدرتمند شده بود و دیگر آن نوع هجو سیاسی را در کل تاریخ نداریم. آن ژانر ژانری بود که همان موقع شکل گرفت و به کتاب‌ها و داستان‌ها و مطبوعات هم راه پیدا کرد ولی در حاشیهٔ آن رمان تاریخی شکل گرفت و این کاملا طبیعی بود و خود ایران به این نتیجه رسید. آخرین بازماندهٔ آن سنت *ذبیح‌الله منصوری* بود که مترجمین و تاریخ‌نویس‌ها پشت سرش بد و بیراه می‌گویند غافل از این‌که او داشت رمان تاریخی می‌نوشت نه مدعی تاریخ مستند بود و نه مدعی ترجمهٔ دقیق. چون ترجمه‌های دقیقی نداشت و از خودش می‌نوشت. این‌ها کاملا قابل قبول است ولی او داستان‌های جذابی می‌نوشت. این نکته فراموش شد که زمانی کتاب‌ها و نوشته‌هایش دست به دست می‌گشت. او شاید آخرین بازماندهٔ این حوزه بود. با شکل‌گیری داستان‌نویسی رئالیستی با جمال‌زاده و هدایت و ... رمان تاریخی به حاشیه رانده شد و ضعیف شد. الان اگر تلویزیون به همین رمان‌های تاریخی توجه کند به نظر می‌رسد که این رمان‌های تاریخی الگوی بسیار مناسبی برای سریال‌های تاریخی هستند. اگر مثلا قرار است یک سریال تاریخی در زمان قاجار بسازیم خیلی بهتر است که اول رمان تاریخی آن نوشته شود بعد بر اساس رمان تاریخی آن فیلم‌نامه‌اش نوشته شود. تاریخ محض همان مشکلی است که شما با تماشاگر دارید. هر تماشاگری به تاریخ علاقه ندارد او به داستان علاقه دارد؛ بنابراین تبدیل آن به رمان تاریخی با توجه به سنت ادبی‌ای که موجود است، کمک می‌کند که شما آن را احیا کنید و امروزه داستان‌های رئالیستی این قدر مسلط شده‌اند که رمان‌های تاریخی کاملا نادیده گرفته می‌شوند. در فضای روشنفکری که به سر می‌بریم این‌ها را دیگر اصلا نویسنده به حساب نمی‌آوریم. در دوره‌ای که رمانس‌ها از دست رفتند این‌ها سنت مهمی را شکل دادند و داشتند جایگزین رمانس می‌شدند. در فضای قهرمانی است که غرور ایرانی ارضا می‌شود؛ در همین راستا به برهه‌ای از تاریخ رجوع کرده‌اند که برههٔ قهرمانی ماست. این نوع رمان‌ها زمانی خوانندهٔ زیادی داشت ولی غلبهٔ رمان‌های روشنفکری آن‌ها را به افول کشاند. در کل احیای رمان‌های تاریخی خیلی می‌تواند به ما کمک کند. در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ما کتابی به نام *مدرس،قهرمان آزادی* داریم ولی نتوانستیم او را در حد یک قهرمان جا بیندازیم. چون تولیدات ژانریکمان ضعیف است.

یک مشکل نظری در حیطهٔ ژانر این است که معلوم نیست ژانر را فیلمسازان تولید می‌کنند یا انتظارات مخاطب؟

ببینید وقتی ژانر حاصل شد در دل خود گنجینه‌ای دارد که حتی کارگردان یا نویسنده هم وقتی به آن گنجینه نزدیک می‌شوند می‌توانند آن را به نفع خود مصادره کنند و از قابلیت انعطاف‌پذیری ژانر استفاده کرده و کاری جدید بیافرینند. فیلمی چون *مردی که لیبرتی والانس را کشت* ممکن است در زمان خودش فیلم ضدژانر به حساب آمده باشد ولی الان آن را بخشی از تاریخ وسترن

تلقی می‌کنیم. در این فیلم یک وسترنر با بازی *جان وین* در برابر یک وکیل که قصد متمدن کردن مردم را دارد، قرار می‌گیرد. دختر فیلم هم از میان آن دو، وکیلی را انتخاب می‌کند که درست بلد نیست هفت‌تیر بکشد. فیلم گرچه در ژانر وسترن است ولی حرفی را می‌زند که وظیفهٔ ژانر وسترن نیست. فیلم دربارهٔ قانون‌مندی است. چیزی که تماشاگر با آن درگیر می‌شود همین است در حالی که ژانر وسترن برای این منظور نیست. نمونهٔ وطنی آن را می‌توان با عیاران خلق کرد. افرادی که خودشان عین قانون‌شکنی هستند ولی می‌توانند فراتر از مقتضیات ژانریکشان محملی برای بیان فواید قانون‌گرایی باشند. این برمی‌گردد به آن اصطلاح فرمالیست‌های روسی: *آشنایی‌زدایی*؛ منتهی باز در کشور ما یک‌طرفه فهم شده است. فرمالیست‌های روسی معتقدند که ژانر دائما در حال آشنایی‌سازی و آشنایی‌زدایی است. هر اثر ژانریکی در آن واحد هم نو است و هم کهنه. این آشنایی‌سازی و آشنایی‌زدایی همزمان وجود دارند. ژانر همیشه حرکت به سمت آشنایی‌زدایی دارد ولی به شکل مکانیکی نیست. گاهی همین‌ها معنای فرهنگی پیدا می‌کنند. برای نمونه در همین فیلم *مردی که لیبرتی والانس را کشت*، معیارهای درست و غلط جابه‌جا می‌شوند. فقط از نظر عاطفی ما دلمان به حال قهرمان می‌سوزد. خداحافظی از او برای‌مان غم‌انگیز است وقتی قهرمان تنها می‌رود حتی دختر فیلم هم برایش ارزشی قائل نیست و شهر هم به سمت قانون‌مداری می‌رود ولی از آن سو پذیرش این‌که قانون نیاز هست با توجه به سبعیتی که آن‌جا وجود دارد یک نوع پذیرش است و مخاطب می‌اندیشد که با این وضع دیگر نمی‌شود زندگی کرد؛ حق این است که قانونی حاکم شود. این‌ها مایه‌هایی هستند که ژانر با آن‌ها فرهنگ‌سازی می‌کند و هم آشنایی‌زدایی می‌کند.

مکاتب مختلف غیرکلاسیک آمریکا می‌گویند اگر بپذیریم سینمای آمریکا ژانریک است، ایرادی بر آن وارد است که این سینما با زندگی واقعی مردم زیاد سروکار ندارد. فیلم‌های آمریکایی که خصوصیت ژانریک دارند به نوعی تمایل به شخصیت‌ها و جهانی دارند که شخصیت‌ها اسطوره‌ای هستند؛ مثل فیلم‌های وسترن گنگستری. در این مورد این شبهه به وجود می‌آید که نسبت سینمای ژانریک با زندگی واقعی کم است.

این سفسطه‌ای است که رئالیسم و دیدگاه‌های مشابه مطرح می‌کنند. سفسطه از این جهت که به رمانتیک‌ها هم اطلاق می‌شود. می‌گویند رمانتیک‌ها با وجود همهٔ تلاششان علیه ژانر، دو ژانر مشخص دارند؛ یکی رمان که از دل رمانس بیرون می‌آید و یکی هم ادبیات لیریک. خود ادبیات لیریک نوعی ژانر است و ویژگی‌های مشخصی دارد. طرفداران ژانر پاسخ‌هایی به این نوع سفسطه‌ها داده‌اند. می‌گویند رئالیسم خودش یک نوع ژانر است. دعوی واقعیت دارد ولی یک ژانر است و می‌شود ویژگی‌هایش را هم برشمرد. سعی می‌کند بیشتر زندگی واقعی باشد. غالبا یک نوع انتقاد اجتماعی در آن وجود دارد و هیچ‌گاه به سمت قهرمان‌سازی نمی‌رود و همیشه از انسان‌های

معمولی استفاده می‌کند. اگر ویژگی‌های آن را دنبال کنید، متوجه می‌شوید که آن هم دیگر ژانر است.

ارسطو در مقابل کسانی که معتقدند تاریخ واقعی‌تر است می‌گوید ادبیات دربارهٔ انسان صحبت می‌کند، پس واقعی‌تر است.

ارسطو می‌گوید شخصیت‌های داستانی برخوردار از نوعی کلیشه هستند که شخصیت‌های جزیی تاریخ آن کلیت را ندارند. به دلیل این کلیت است که شخصیت‌های داستانی حقیقی‌تر از شخصیت‌های تاریخی هستند. البته ژانر به دلیل تولید ایدئولوژی می‌تواند سلطه‌جو هم باشد. کما این‌که واکنش در مقابل فیلم‌های آمریکایی تا آن حد که مربوط به داخل آمریکاست خیلی حاد نیست ولی تا آن حد که مربوط به سلطهٔ جهانی می‌شود، حاد است؛ یعنی فرهنگ‌های دیگر احساس می‌کنند آمریکایی‌ها با این تولیدات جهانی‌شان دارند نوعی از فرهنگ را که در پس ژانرهاست بر جهان حاکم می‌کنند.

مثال بارزش در فیلم‌های ژانریک دزد و قاچاقچی خودِ ما در دههٔ شصت بود که عملاً همیشه انتظار داشتیم نقش قاچاقچی را یک بلوچ (با کاراکتر زینال بندری/جمشید آریا با سری طاس) بازی کند. که این نوعی گفتمان مسلط ژانریک شده بود.

بله! از قابلیت‌های ژانر همین سلطه‌گر بودنش است. در همین مثال اخیرتان این اعتراض هست که آیا نمی‌توان یک بلوچ متمدن درستکار یافت؟

نظری هست (کمانم از *اندرو دادلی*) که می‌گوید سینمای هنری هم به نوعی ژانر است. فکر می‌کنم گرایش به این سمت که می‌گویند سینمای هنری ژانر است به این دلیل است که هالیوود خودش نمیدی اندیشیده و به نوعی این وجوه هنری را در تولیدات خودش در نظر گرفته و هر ساله به تعداد مشخصی فیلم هنری تولید می‌کند. از طرفی نمی‌شود گفت که ژانر گرچه از رئالیسم فاصله می‌گیرد ولی به خاطر این‌که به مسائل کلی‌تری که به ذات انسان‌ها مربوط می‌شود، می‌پردازد پس حقیقی‌تر است؟

رئالیسم به عنوان واقعیت نوعی سفسطه است. ژانرهایی که به سمت قهرمان‌سازی و تجسم رویاهای ما می‌روند می‌توانند ادعا کنند که رویاها هم واقعی‌اند و در ما واقعیت دارند.

ادعای اکسپرسیونیسم هم همین است: چیزی که من احساس می‌کنم واقعیت است.

اکسپرسیونیسم نگاه تلخش را حفظ می‌کند ولی رمانس به سمت ترسیم رویاها می‌رود. این امر مورد انتقاد رئالیست‌ها است که این ترسیم رویا ما را از واقعیت دور می‌کند. در مقابل رئالیست‌ها این‌گونه استدلال می‌شود که رویاها در ما حضور دارند، پس واقعی هستند. در عین حال به کمک رویاها می‌توانیم به وضع مطلوب بیندیشیم در حالی که واقع‌بینی در نهایت می‌گوید ما اکنون چه هستیم. بُعد رویاپرور ما نیازمند تغذیه است. داستان‌های رویایی به بالندگی این بُعد وجودی ما

کمک می‌کنند. البته افزایش بی‌حساب‌وکتاب تولید آثار رویاپرور مضر است. در دوران جنگ که دوران زندگی سخت برای مردم آمریکا بود، فیلم‌های موزیکال کمک شایانی به تحمل رنج جنگ می‌کردند. بدترین دورهٔ اقتصادی آمریکا مصادف با فیلم‌های موزیکال بود. این رابطه نشان می‌دهد که جامعه لزوما نیازمند واقع‌بینی صرف نیست. اگر مثلا فیلم‌های جنگی ما در دوران جنگ به قهرمان‌پروری بیشتری گرایش پیدا می‌کردند شاید الان ما ژانر خاصی در اختیار داشتیم که الان نداریم. چون فیلم‌های جنگی ما از نظر ژانریک در فضای رئالیستی تولید شدند. میراث ما در داستان‌نویسی و فیلم‌سازی میراث رئالیستی بود و نمی‌توانست جلوتر بیاید.

فیلم‌های حاتمی‌کیا نمونهٔ بارز آن هستند که بیشتر شخصیت‌هایش نسبی هستند.

وقتی ژانرها وجود ندارند شما نمی‌توانید تولید کنید. مثل کسی است که ابزار کار ندارد. ما در رابطه با جنگ دست‌کم در برهه‌هایی خیلی نیازمند تولید قهرمان بوده‌ایم. به دلیل همان گرایش‌های رئالیستی، تولید قهرمان چشم‌گیر نداشتیم.

در حقیقت بین ژانر و نگاه اسطوره‌ای یک پل است. ما آن نگاه اسطوره‌ای را هم نداریم و در نتیجه ژانر آن را هم نداریم.

چون ژانر را نداریم ابزار ورود به اسطوره‌سازی را هم نداریم. وقتی بازیگری در مکتب رئالیسم بار آمده نمی‌تواند قهرمان بیافریند؛ چون کاملا غیر رئالیستی است. او چون به سمت اصول رئالیستی‌سازی شخصیت که همهٔ بازیگرهای ما الان در این سبک هستند، می‌رود عملا نمی‌تواند قهرمان‌سازی کند. خود کارگردان نمی‌تواند این را بپذیرد به خاطر همین می‌گویم وقتی ژانر وجود دارد یک گنجینه‌ای در اختیار دارید. این گنجینه وقتی وجود دارد شما می‌توانید به این سمت حرکت کنید. ما در دورهٔ معاصر اراده کردیم در ژانر فیلم‌های جنگی یک فیلم حماسی و قهرمانی بسازیم ولی نتوانستیم.

شاید دلیل آن غلبهٔ نگاه انتقادی و رئالیسم انتقادی بر محافل هنری است.

تلوزیون ما گرفتار رئالیسم است و رئالیسم مانند پابندهایی به دست و پایش چسبیده و نمی‌تواند حرکت کند. کل مسیر نگارش فیلم‌نامه رئالیستی است.

شما نقطهٔ مرکزی این مباحث را پایبندی به رئالیسم می‌دانید؟

رئالیسم مانع ورود ما به دیگر ژانرها می‌شود. چیزی که از آن به نام نئورئالیسم ایرانی یاد می‌کنند به نظرم نوعی دشنام است. آن‌ها خوب می‌دانند چه کنند تا سینمای ایران تحرکش را از دست بدهد. بند شدن سینمای ما به سینمای فرانسه یک آسیب است. هم ایتالیا و هم فرانسه تولیدات سینمایی‌شان را از دست داده‌اند. حتی احیای شهید آوینی هم نتوانست کمکی به ما کند. بنده در جلسهٔ دفاعیهٔ پایان‌نامهٔ دکترای خانمی بودم که در دفاع از آوینی هر چه گفت معیارهای رئالیستی سینمای وی بود. جالب است نسل جوانی که مخاطب اصلی پایان‌نامهٔ وی بودند، حرفش

را نمی‌پذیرفتند. ببینید نمی‌خواهم ویژگی‌های شهید آوینی به عنوان یک مستندساز ارزشی را نادیده بگیرم ولی دوران شهید آوینی گذشته است. نسل جدید مانند ما به روایت فتح نگاه نمی‌کند و همین یعنی این روایت کارکردش را برای نسل جدید از دست داده است. البته همین تولید مستند را هم ادامه ندادیم. حرکت فرانسوی‌ها برای احیای شهید آوینی حرکتی نبود که در نهایت به نفع ما باشد. اگر به این سمت می‌رفتند که بنیان‌های کار او را درآورند تا روش مستندسازی او ادامه پیدا کند، خوب بود ولی چنین نشد. وجود سینمای رئالیستی خوب است ولی نه به عنوان سینمای بدنه؛ بهترین نمونه چینی‌ها هستند که الان با هالیوود بده بستان دارند نه ما که دنبال رقابت با سینمای ورشکستهٔ اروپا هستیم.

ما عملی انجام می‌دهیم، واکنش‌ها و عکس‌العمل‌ها به میدان می‌آیند ولی نمی‌توانیم برنامه‌ریزی کنیم و فکر کنیم که این برنامه‌ریزی می‌تواند به نتیجه برسد؛ برای نمونه فرض کنید همین سریال‌های پلیسی ـ جنایی می‌توانند به مسائل اجتماعی ما جواب دهند. وقتی مثلا کاراگاهی داریم که هر روز با مسائل مختلفی روبه‌روست و حتی گاهی اوقات مجبور می‌شود قانون را زیر پا بگذارد به خاطر این‌که معضل اجتماعی را حل کند، شما می‌توانید وارد ریزترین مسائل موجود شوید و از این رئالیسم موجود استفاده کنید؛ چون این فیلم‌ها هوشمندانه هستند ولی لزوما قهرمانی نیستند. تقریبا ژانری است که با شرایط مدرن سنخیت دارد.

در ژانر خانوادگی تولید بسیار داشته‌ایم ولی تلاشی که آن را به ژانر تبدیل کند، انجام نداده‌ایم. شاید از طریق همین ژانرهای خانوادگی بتوانیم به آن بُعد زنانهٔ ملودرام هم نزدیک شویم. در همهٔ آن‌ها محتوا خیلی آشکار است. نمی‌خواهم بگویم محتوا نباید آشکار باشد. مثلا فکر می‌کنند که اگر قرار است نمایشی از زندگی آپارتمانی داشته باشند، باید وارد روابط افراد شوند. در حالی که در وهلهٔ اول باید ببینیم که مثلا یک ژانر خانوادگی چه نیازهایی دارد و بعد به این ژانر شکل دهیم.

ما خیلی شدید به ژانر خانودگی نیازمندیم. البته به شرطی که واقعا ژانر باشد. فکر کنم احیاء سنت‌های پهلوانی و حماسی‌مان در قالب‌های نمایشی به حل و فصل بسیاری از معضلاتمان مانند پدیدهٔ مردن اراذل و اوباش کمک کند. شما وقتی روی خصایل نیک پهلوانان انگشت بگذاری و آن‌ها را به صورت غیرمستقیم در پیش چشم مخاطب قرار دهی که در طول روز با اراذل و اوباش درگیر هستند، همین می‌تواند به گشایش در زندگی مدرن کمک کند. به هر حال احیای این‌ها می‌تواند کمک‌کننده باشد به شرطی که اول ژانر شکل بگیرد.

و راه گریز از رئالیسم...

این‌که ما ژانر را یک کنش اجتماعی تصور کنیم. به این شکل وارد یک تعامل اجتماعی می‌شویم ولی هنوز نمی‌توانیم برنامه‌ریزی کنیم. برای برنامه‌ریزی باید همهٔ ژانرها را تجربه کنیم تا تماشاگر با آن ارتباط برقرار کند. این‌گونه آرام آرام می‌توانیم به سمت ژانریک شدن پیش

برویم. در شرایط فعلی ملودرام‌های پزشکی می‌توانند شروع خوبی باشد.

یا ژانرهایی را که در آمریکا و کشورهای دیگر هست در نظر گرفت و به این فکر کرد که آیا می‌توان معادل مناسب با فرهنگ دینی خودمان را پیدا کنیم. البته ما نمونه‌هایی داشتیم از درام‌های خانوادگی پرمخاطب که فانتزیک هم بودند و داشتند به مرزهای ژانری نزدیک می‌شدند؛ مثل کارهای *بیژن بیرنگ* و *مسعود رسام* که مخاطب زیادی هم داشتند ولی دیگر ادامه نیافتند؛ *همسران*، *خانهٔ سبز*، *این خانه دور است*، *مروارید سرخ* و اخیراً *غیرمحرمانه*. یا کارهای آقای شاه‌محمدی مانند *این زمینی‌ها*، *دیروز*، *امروز فردا* و نمونهٔ مشابه آن *۱۰۱ راه برای ذله کردن پدرومادرها* کار آقای *حجت قاسم‌زاده* اصل که شبیه کارهای آقای *مسعود شاه‌محمدی* بود.

برای احیای ژانر نیازمند همت هستیم. کلمهٔ احیا را به کار می‌برم چون اغلب این‌ها به نحوی در سنت ادبی خودمان وجود دارند؛ مثلا ما کمتر عادت کردیم به عیوب احتمالی‌مان بخندیم و تلویزیون ما هم کمتر به این سمت حرکت کرده در حالی که طنز ایران که از جهاتی در دنیا بی‌نظیر است از زمان مشروطه تا به حال در حال خندیدن به عیوب اجتماعی بود. ما باخندیدن به عیوب اجتماعی‌مان خودمان را اصلاح می‌کنیم. این نکته را *برسون* هم می‌گوید. ما برای این‌که دستمایهٔ خنده نشویم، خودمان را جمع و جور می‌کنیم. اغلبِ لطایف و شخصیت‌های کمیک ما

مثل *ملانصرالدین*، طنز و هجو روزنامه‌ای‌مان که از دورهٔ *صور اسرافیل* شروع شد، هیچ وقت معادل تصویری پیدا نکرده‌اند. ما در تولید کمدی خیلی ضعیف هستیم ولی احیای آن مهم است. این طنز خاصی که در ادبیات شکل گرفت در ادبیات توان خوبی دارد ولی همین توان در تولید سینمایی و تلوزیون وجود نداشته است.

ادبیات غرب دراماتیک‌تر از ادبیات ماست. برای نمونه ما حکایات عرفانی داریم ولی درام‌های عرفانی نداریم.

شاید یک علت عمدهٔ این‌که توان قابل قبولی در این حوزه‌ها از خودمان نشان دادیم، این باشد ولی به هر حال شرایطی هست که باید بتوانیم این کار را انجام دهیم. سریال‌های تاریخی می‌توانند بر حسب رمان‌های تاریخی تولید شوند و چه خوب می‌شود در این مسیر رمان‌های تاریخی احیا شوند.

نمونه‌هایی از تلاش‌ها، کارهای آقای *امرالله احمدجو* هستند. در کارهای ایشان مایه‌هایی از همان نمونه‌های ژانریک ادبیات قدیمی خودمان وجود دارد. البته در کار ایشان هم رئالیسم بود. شاید تنها *محمود پاک‌نیت* توانسته بود از آن رئالیسم رها شود. تازه وی قهرمان نبود و قهرمان کار (مرادبیگ) خیلی رئالیستی بازی می‌کرد. به خاطر همین دیگر قهرمان نبود.

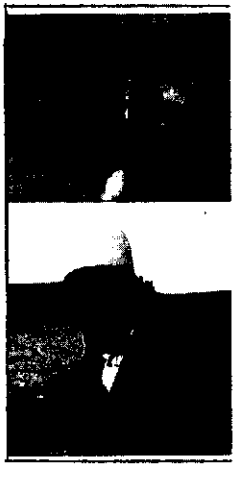
به نظر می‌رسد در کنار مهندسی فرهنگی، مهندسی ژانریک هم نیازمندیم.

در این مورد اصطلاح باغبانی بهتر از مهندسی است.

گاهی که تلاش کرده‌ایم یک حرکت ژانریک اتفاق بیفتد و یک اثر ژانریک خلق شود با مشکلاتی مواجه شده‌ایم که ناشی از جزییات تولید اثر است. مثل بازیگری و کارگردانی و حتی تصویربرداری و... که می‌توان مفصل دربارهٔ آن بحث کرد که یک تصویربرداری رئالیستی چطور است و تصویربرداری ژانریک چطور است و... در حرکت مهندسی ژانریک و یا باغبانی ژانریک می‌توانیم از این جزییات شروع کنیم و فضایی آماده کنیم که زمان احیاء ژانر با این جزییات دچار مشکل نشویم.

البته مشکل ما تسلط نظریهٔ رئالیسم انتقادی هم هست. خود این فضا باعث می‌شود که کارها بارور نشوند و اگر کاری به ثمر برسد این فضای انتقادی باعث می‌شود که دست‌کم در سطح وسیع و در محافل مهندسی پس بزنند.

بالاخره باید از یک جایی شروع بشود. رابطهٔ سینما و ادبیات در کشور ما کمرنگ است. شکسپیر مثال خوبی است برای نویسنده‌ای که کاملا می‌تواند سینما را تغذیه کند. ما در ادبیات خودمان امثال شکسپیر زیاد داریم. درست است که فاصله‌شان با سینما زیاد است ولی می‌شود آن‌ها را هم تجربه کرد. به اقتباس هم باید اندیشید؛ چون اقتباس هم خودش یک ژانر است و خیلی کمک می‌کند که میان ادبیات و فیلم یک پیوند جدی برقرار شود. گاهی این‌ها به حرکت‌هایی هم تبدیل



شده است. در همین چند سال اخیر موسسات تولیدکنندهٔ سینمایی ما مثل فارابی همایش‌هایی برگزار کرده‌اند که فیلم‌اقتباس جدی‌تر شود. ولی این‌ها پراکنده است. تصمیم‌گیری در سطح تولید ابتدا باید صورت گیرد و همزمان با آن در حوزهٔ آموزش و نقد. الان نحوهٔ آموزش فیلم‌نامه‌نویسی ما در شرایطی نیست که بتواند به تولید ژانریک جواب دهد. هر چند بعضی کتاب‌های آمریکایی در این زمینه تولید شده مثل کتاب‌های *سیدفیلد* و... ولی آن‌ها در حوزهٔ ژانر جواب می‌دهند ولی چون ما آن نوع تولید را نداریم مدام می‌گوییم این نوشته‌ها و کتاب‌ها مال آمریکایی‌هاست. احساس می‌کنیم با یک سلسله‌فرمول روبه‌روییم. این فرمول‌ها در تولید جدی هستند و به شدت به کار می‌آیند البته نمی‌گویم ژانر باید به سمت شکل تجویزی برود ولی در تولیدهای انبوه گاهی این فرمول‌ها به تجویز بدل می‌شوند. به هر حال صنعت به یک سلسله‌فرمول متکی است.

به نظر شما کدام یک از ژانرها توان بازتولید مفاهیم دینی را دارند؟

دیگران معتقدند ملودرام و رمانس بیشترین تناسب را با مفاهیم دینی دارد. ولی در کل باید بگوییم که یک جامعهٔ دینی از همگی ژانرها می‌تواند برای ابعاد مختلف تجربهٔ دینی استفاده کند مثلا یک ذهن نقاد که به وضع موجود معترض است می‌تواند آغاز هر نوع دینی باشد. همهٔ ادیان در آغاز به وضع موجود اعتراض داشتند. بنابراین در همهٔ کنش‌ها نوعی تجربهٔ دینی لحاظ می‌شود. مهم این است که جامعهٔ دینی به همهٔ ابعادش نظر کند؛ چون همهٔ این ابعاد اگر همزمان وجود داشته باشند، فرهنگ جامعیت بیشتری دارد. وقتی به گذشته نگاه کنیم، می‌بینیم که ما فقط در دورهٔ *فردوسی* تراژدی را تجربه کردیم. آن وقت حماسه و تراژدی در اوج غیر قابل تصوری بودند، که دیگر تکرار نشد. در همهٔ برهه‌ها همهٔ ژانرها با قدرت و ضعف‌هایی حضور دارند حتی گاهی در کلام شاعری مثل *سعدی* چند ژانر در آنِ واحد وجود دارد. الان که خیز بلندی برای ورود به جمع قدرت‌های جهانی برداشته‌ایم، نیازمند ژانرهای قهرمانی هستیم ولی اگر ژانرهای ضدقهرمانی را نادیده بگیریم تک‌بعدی می‌شویم. پس خوب است که همهٔ ژانرها باشند ولی سلسله‌مراتبشان را موقعیت تاریخی مشخص می‌کند. به هر حال همهٔ ژانرها توان این را دارند که حامل مفاهیم دینی باشند. *نورتروپ فرای* می‌گوید که همهٔ ژانرها ریشه در تجربهٔ اسطوره‌ای و دینی دارند. در حقیقت جامعیت تجربهٔ دینی است که این همه ژانر را به وجود می‌آورد.

گاهی در سینما به سمت نوع خاصی می‌روند که می‌شود به آن ژانر دینی گفت؛ مثلا فیلم‌هایی که *سینما ماوراء* می‌گذارد به مسائلی می‌پردازد که اختصاصا دین می‌تواند به آن‌ها بپردازد. آیا می‌توانیم یک ژانر منسوب به دین به عنوان خاص داشته باشیم؟

به نظرم کمی تحت تاثیر مطالعات غربی و مسیحی است. از این جهت که زمانی تجربهٔ دینی خاص می‌شود که ما از علت و معلول جدا شویم. مثالی که شما زدید یک نوع تلقی مسیحی در آن

هست و در کل خطراتی هم دارد. ما هم فکر می‌کنیم هر شخص مومنی به غیب ایمان دارد ولی منحصر کردن ژانر دینی به آن حوزه هم خطر دارد. البته عمدهٔ سینما و تلویزیون در آن‌جا شکل گرفته است و بنیان‌های مسیحی به مقدار زیادی تاثیر گذاشته است. من با عنوان *سینما ماوراء* موافق نبودم ولی آن مجموعه پا گرفت و تاثیراتش را هم گذاشت. بخشی از تاثیرات مخربش تولید آن‌گونه فیلم‌ها در سیما است؛ چون بلافاصله بعد از آن تلویزیون شروع به تولید فیلم‌های مشابه آن مجموعه کرد ولی به هر حال اگر همین هم نهالی باشد که کاشته شده، اشکالی ندارد. شاید اولش ضعیف باشد ولی اگر برای همین هم برنامه‌ریزی ژانریک شود، می‌تواند مفید باشد. اگر این فیلم‌ها تماشاگر دارد یعنی پیوندهایی برقرار شده و نهالی کاشته شده و این نهال قابل آبیاری است. مهم ادامه دادن آن است نه این که یک‌باره سیاست عوض شود و کل آن کنار برود و همهٔ تجربه‌ها صفر شوند. این اصلا خوب نیست و اگر تولید پیوسته و آرام ادامه داشته باشد کم‌کم توانایی‌های خاصی خودش را پیدا می‌کند.

قله‌های تولید جهانی همیشه در طی زمینهٔ ژانریک اتفاق می‌افتد. اگر *منطق‌الطیر* عطار یا مثنوی را دنبال کنیم، می‌بینیم که آن‌ها در یک فضای ژانریک به قله رسیدند. این تولیدات باید انجام شود تا ما به آن قله‌ها برسیم. سینمای آمریکا اگر در سال ۵۰۰ کار تولید می‌کند احتمالا چهارصد تای آن چیز مهمی نیست، در هر سال قله‌های آن‌ها به ما می‌رسد. کارهایی که مصرف سینمای آمریکا هستند بیشتر از دوازده تا نیستند. آن‌جا هم تولید انجام می‌شود تا از دل آن‌ها این تعداد فیلم خوب بیرون بیاید. همان‌ها هم تلاش می‌کنند تا به قله‌هایی برسند. کمیت و استمرار در تولید ژانریک خیلی مهم است. کمیت مانند غذایی است که بالاخره جمعیت را سیر می‌کند و خیلی‌ها را به سینما می‌کشند.

البته گاهی تنوع ژانری تلویزیون هم بسیار پایین است. می‌بینیم در یک سال همهٔ سریال‌ها تلخند یا طنزند و...

امکان رقابت سالم به تنوع کار کمک می‌کند. تولید ژانریک تولید با صرفه‌ای است به شرطی که به همهٔ جنبه‌های آن فکر شود. گاهی در یک سریال صحنه‌ای حذف شده که با حذف آن صحنه میلیون‌ها تومان هزینه روی دست تلویزیون گذاشته شده در حالی که در مرحلهٔ فیلم‌نامه اگر این اتفاق می‌افتاد این همه هزینه نمی‌شد. در تولیدات ژانریک دنیا به این موارد فکر می‌کنند به همین دلیل روی فیلم‌نامه حساس هستند. در فیلم‌نامه باید همهٔ پیش‌بینی‌ها انجام شود. ما در تلویزیون تئاتر تلویزیونی موسوم به *تله‌تئاتر* داریم که البته اصطلاحی غلط است. زمانی در اینترنت تله‌تئاتر را سرچ کردم ولی هیچ اثری از تئاتر تلویزیونی نبود. بعد دیدم که یک تعداد هتل تله‌تئاتر دارند. به این صورت که وقتی برای اولین بار می‌خواهید به یک هتل در یک شهر دیگر بروید و قصد دارید شرایطش را بسنجید، آن هتل برای شما تله‌تئاتر ارسال می‌کند و از راه دور هتل را به

شما نشان می‌دهد. امکانات و همه چیز آن را می‌توانید ببینید. این یک ژانر تلویزیونی است. تلویزیون ما وقتی به این سمت می‌رود، خیلی خطا می‌کند. به خاطر هزینه‌هایش می‌گوییم. تله‌تئاترهایی که BBC استاد بلافصل آن است، بر توان دیالوگ‌نویسی و بازیگری می‌چرخد. این‌ها چون در لوکیشن‌های محدود اجرا می‌شوند بسیار کم‌هزینه هستند و البته بازیگر و نویسندهٔ خوب می‌خواهند. سریال *ارتش سری* جزو همین نمونه‌تئاترهای تلویزیونی است. هیچ صحنهٔ پر هزینه‌ای نداشت. همه چیز در فضای بسته می‌گذشت ولی بسیار جذاب بود. این توان اگر در شبکه‌ای شکل بگیرد، هزینه‌اش را بسیار پایین می‌آورد. حتی در بعضی کارهای تاریخی می‌شود چنین کاری کرد. برای نمونه شما می‌خواهید یک سریال تاریخی چند قسمتی دربارهٔ شخصیت *خواجه نصیرالدین طوسی* بنویسید، اگر بخواهید یک سریال صرفا تاریخی باشد، بسیار پرهزینه می‌شود. اول می‌توان آن را در قالب همین تله‌تئاترها نمایش داد بعد اگر کار گرفت برویم سراغ یک سریال چند قسمتی پرهزینه. این ایده که بیاییم کارهای تک‌قسمتی یا همان فیلم‌های تلویزیونی راه بیندازیم، ایدهٔ خوبی است به ویژه که پای جوان‌ها را به تلویزیون باز می‌کند. هزینه‌اش هم کم است و اگر فرد در آن تک‌قسمت درخشید می‌توان کار سنگین تری به او سپرد.

در این حوزه بحث بسیار است ولی برای شروع، کمانم خیلی هم مفصل شد. از وقتی که برای این گفت‌گو گذاشتید ممنون.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی