نگره ژانر و سینمای ایران

ژانرهای بی‌مخاطب

روبرت صافاریان

موج مرده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحث مخاطب‌شناسی در سینما ارتباط مستقیمی با مقوله ژانر یا «گونه‌ی سینمایی» دارد. در ادبیات سینمایی، مفهوم ژانر پیش از این که به عنوان یک مقوله‌ی نقد فیلم به کار رود، متداول و در خدمت سازماندهی تولید و بازاریابی فیلم‌ها بود؛ و می‌دانیم بازاریابی با شناسایی و ارزیابی تماشاگر و اغوای او به خرید کالا (در این جا خرید بلیت سینما) هم‌معناست. در سینمای غرب و به خصوص سینمای هالیوود، نظریه‌های ژانر می‌کوشند رابطه‌ی میان صنعت فیلم‌سازی، مؤلف و متن اثر هنری (فیلم) را توضیح دهند. آیا می‌توان

ابزار نظری شکل گرفته در این بررسی ها را برای ژانرهای سینمای ایران به کار گرفت؟ برای این که چه تعدیل هایی باید در آن ها به وجود آورد؟ این موضوعی است که این نوشتار در پی تشریح آن است. هدف در نهایت این است که ببینیم آیا می توان مقوله‌ای را که بر زمینه‌ی سینمای صنعتی هالیوود شکل گرفته، برای تحلیل پدیده‌ای به کار گرفت که هم با آن بسیار متفاوت است و هم در عین حال شباهت هایی به آن دارد؛ و مهم‌تر این که با دقیق شدن در این تفاوت ها، نکاتی درباره‌ی نظام تولید فیلم، فیلم ها و تماشاگران سینمای کنونی خود بیاموزیم.

در فروشگاه هایی که نوار ویدیویی فیلم ها را اجاره می دهند یا می فروشند، فیلم ها را بر اساس ژانرهایی مانند جنایی، علمی ـ تخیلی، سینمای وحشت، ملودرام و وسترن تقسیم بندی می کنند. این تقسیم بندی به مشتری کمک می کند فیلم مورد نظر خود را پیدا کند. هریک از این عنوان ها به شما می گوید در صورت تماشای فیلم های آن بخش با چه نوع داستان ها، چه نوع پوشاک و چه نوع محل هایی روبه‌رو خواهید بود. مثلاً اگر فیلمی متعلق به سینمای وحشت انتخاب کنید انتظار دارید با داستانی خونین و خیالی که در قصری قرون وسطایی می گذرد روبه‌رو شوید. حتی گاهی ژانر به شما می گوید که به احتمال زیاد چه بازیگرانی (یا چه نوع بازیگران و چه نوع بازی هایی) در فیلم مورد نظر خواهند بود. اگر فیلمی وسترن انتخاب کنید، انتظار دارید جان وین یا گری کوپر را در آن ببینید، اما نه وینسنت پرایس را که نامش به فیلم های ترسناک گره خورده است. می بینیم به این ترتیب صنعت فیلم سازی بیننده را راهنمایی می کند و در ضمن او را با انتظارهای خاصی عادت می دهد و با تکیه بر همان انتظارها فیلم های بیش تری در ژانرهای تعریف شده به او عرضه می کند. تکیه بر فرمول ها و انتظارهای از پیش معینی که به هر رو مشتری ثابتی دارند، سود حداقلی را برای صنعت فیلم سازی تأمین می کند و به چرخه‌ی اقتصادی این صنعت ثبات می بخشد. این امر به کاهش هزینه های تولید نیز کمک می کند. شما برای ساختن یک فیلم وسترن می توانید از دکورها و لباس های فیلم های وسترن قبلی استفاده کنید و بازیگران و متخصصانی را که در این گونه فیلم تخصص دارند با قراردادهای طولانی مدت به استخدام خود درآورید. به این ترتیب طبقه‌بندی فیلم ها بر اساس گونه های سینمایی خاص نه تنها توزیع فیلم ها را سامان می دهد، بلکه بهره‌وری تولید را نیز بالا می برد. به همین سبب است که حتی در هالیوود هر یک از استودیوها در ژانرهای به خصوصی تخصص به دست می آوردند.

صنعت فیلم‌سازی بیننده را راهنمایی می‌کند و در ضمن او را با انتظارهای خاصی عادت می‌دهد و با تکیه بر همان انتظارها فیلم‌های بیش‌تری در ژانرهای تعریف شده به او عرضه می‌کند

البته ژانرها مقوله های صلب و ایستا نیستند و خود به مرور زمان تغییراتی را از سر می گذرانند. به فیلم های وسترن نگاه کنید که از وسترن های کلاسیک مانند **شین** تا وسترن های اسپاگتی لئونه و وسترن های خشن سام پکین پا چه تحولاتی را از سر گذرانده‌اند. امّا این تحولات معمولاً بطیء هستند و چنان روی می دهند که در شناسایی فیلم ها و تعلق آن ها به ژانر به خصوص مشکلی به وجود نیاید. واقعیت این است که تعریف ژانرها، حتی ژانرهای مشهوری مانند وسترن و سینمای گنگستری و فیلم وحشت، هرگز دقیق نبوده است. برای شناسایی برخی از ژانرها بیش تر مانند فیلم نوار ملاک های مربوط به فضاسازی و تصویرپردازی (سایه‌روشن های تند، نورپردازی استودیویی...) اهمیت بیش تری داشته است، در حالی که ژانری مانند ملودرام بیش تر بر اساس موضوع خانوادگی و لحن احساساتی آن تعریف شده است و در فیلم های وسترن نشانه هایی مانند شلوار، کلاه مخصوص، اسب و چشم اندازهای طبیعی غرب امریکا اهمیت زیادی داشته است. آن چه در این میان مهم است این است که بتوانیم فیلم ها را به طور غریزی به جا بیاوریم و تعلق آن ها را به مجموعه‌ای آشنا تشخیص دهیم. در بحث مخاطب و ژانر، مهم‌ترین نکته همین است. اگر این امر تحقق یابد،

در کنار ژانرهای مشهور تاریخ سینما، می توان از زاویه ی بحث کنونی ژانرهای فرعی یا «زیرگونه های سینمایی» و موج ها را نیز به مثابه ژانر تلقی کرد. مثلاً اطلاق عنوان «جاده ای» یا «سرقت» به فیلمی، تا حدود زیادی تکلیف ما را با آن روشن می کند. گاهی حتی فیلم های یک مؤلف به نوعی کارکرد ژانر را پیدا می کنند. مثلاً فیلمی از هیچکاک، یا یک فیلم «هیچکاکی»، انتظارهای خاصی از نظر نوع داستان و حال وهوای عمومی فیلم به بیننده القا می کند، و از این نظر در حکم نوعی ژانر است.

در ژانر شباهت ها اهمیت دارند. بیننده از دیدن امر آشنا لذت می برد، نه چیزهای تازه و بکر. از این نظر، فیلم های ژانر محافظه کارند؛ بر تکرار و بهره برداری از قراردادهای جاافتاده، به فرض که در بهترین حالت نیز بر اجرای استادانه تر و پخته تر، استوار باشند. این که آحاد جامعه در هر مقطع از چه نوع داستان ها، قراردادهای روایی، حال وهواها، چه تیپ بازیگران و ... خوش شان می آید، خود ملاک خوبی است برای بحث های جامعه شناسی و روان شناسی مخاطب آن مقطع تاریخی خاص. حتی این که کدام قشرهای جامعه به کدام ژانر بیش تر علاقه نشان می دهند، می تواند بر واقعیت های اجتماعی مهمی دلالت کند. امّا نباید فراموش کنیم که مخاطب، به عنوان مصرف کننده، تنها یک سوی معادله ی ژانر است، در سوی دیگر تولیدکننده قرار دارد که در شرایط اجتماعی و صنعتی خاصی فیلم ها را روانه ی بازار می کند. تماشاگر و خواست او برای تولیدکننده مهم است، اما در سوی تولید نیز شرایطی وجود دارند که او را محدود می کنند. تولیدکننده خود مفهومی کلی است و اگر بخواهیم مشخص تر صحبت کنیم شامل چند سطح می شود. نخست هنرمند فیلم ساز، کارگردان فیلم، که هم در ساختن فیلم هایی در ژانر خاص استاد است و هم در موردهایی ویژگی ها و سبک شخصی خود را نیز در قالب قراردادهای ژانر به کار می برد. این قراردادهای ژانر یکی از قیدهایی هستند که صنعت فیلم سازی بنابه مقتضیات اقتصادی و اجتماعی بر هنرمند به مثابه فرد تحمیل می کند. صنعت فیلم سازی خود در چارچوب جامعه ی بزرگ تری عمل می کند که به نوبه ی خود فشارهای دیگری را بر او تحمیل می کند. دخالت های دولت در این میان نقش برجسته ای دارند. ممیزی آشکارترین این نوع قیدوبندهاست. هدایت صنعت فیلم سازی در سمت وسوی مطلوب دولت از راه تملک وسایل تولید و سیاست های حمایتی هدفمند، یکی دیگر از روش های دخالت دولت در صنعت فیلم سازی است. گاه در به وجود آمدن یک ژانر یک موج همه ی عوامل می توانند نقش داشته باشند. مثلاً تولید فیلم های جاسوسی ضد شوروی به منظور اشاعه وحشت از «سرخ ها» در دوره جنگ سرد در امریکا هم با هدف های عمومی دولت امریکا در آن دوره ی سازگارند، هم با منافع خصوصی صنعت فیلم سازی که مانند همه ی سرمایه داران دیگر نگران گسترش قدرت شوروی بودند، و هم احتمالاً تعدادی از فیلم سازان در این قالب راه مناسبی برای بیان دیدگاه های شخصی و اضطراب های روانی خود می یافتند.

طبقه‌بندی فیلم ها بر اساس گونه های سینمایی خاص نه تنها توزیع فیلم ها را سامان می‌دهد، بلکه بهره‌وری تولید را نیز بالا می‌برد

بحث ژانر به این ترتیب جایی است که خواست بیننده، خواست فیلم ساز و خواست جامعه (فشارهای صنعت فیلم سازی و دولت بر فیلم ساز و تماشاگر) با هم تلاقی می کنند. به این ترتیب فیلم های متعلق به یک ژانر یا موج سند های مهمی هستند برای بررسی کنش متقابل همه ی این عوامل.

برابر آن چه تا هم این جا گفتیم، روشن است که ژانر به مفهوم واقعی و کلاسیک خود در جایی معنا دارد که صنعت سینمای کمابیش جاافتاده ای وجود داشته باشد. در غیر این صورت ما تنها می توانیم به طور مشروط و با تعدیل هایی در بحث های کلّی فوق، برخی از دستاوردهای جستارهای حول

مفهوم ژانر را برای بررسی سینمای جامعه‌ای که فاقد صنعت سینمایی جاافتاده است به کار ببریم.

و شاید همین نکته، محل خوبی برای ورود به بحث ژانر در سینمای ایران باشد. سینمای ایران چه پیش از انقلاب و چه پس از آن ساختار صنعتی جاافتاده‌ای نداشته است و ندارد. بنابراین، طبیعی است ژانرهای جان‌سختی که قابل مقایسه با نمونه‌های خارجی باشند در این جا شکل نگرفته باشد. عکس این را نیز می‌توان گفت: همین که در سینمای ایران ژانرها و یا حتی موج‌ها نقشی اساسی در سامان‌دهی بازار فیلم نداشته‌اند، خود بر این گواهی می‌دهد که صنعت فیلم‌سازی سازمان‌یافته‌ای که بتواند از سلیقه‌ها و خواست‌های عمومی تماشاگران استفاده کند، وجود نداشته است. یکی از نشانه‌های آشکار فقدان سینما به مفهوم صنعتی در ایران این که ما هنوز استودیوی فیلم‌سازی نداریم. آن چه داریم تعدادی دفاتر فیلم‌سازی نسبتاً با سابقه هستند که با ابزاری که از دولت اجاره می‌کنند و وام‌هایی که از منابع دولتی می‌گیرند، فیلم می‌سازند و تعداد بیش‌تری تهیه‌کننده که حتی این شرایط حداقل را هم ندارند و برای تحقق پروژه‌های فیلم‌سازی معین به عرصه‌ی فیلم‌سازی وارد می‌شوند و زود هم این میدان را ترک می‌کنند. در این اوضاع اصولاً صحبتی از اراده و برنامه‌ی درازمدت برای سازمان دادن بازار فیلم (از جمله از راه استاندارد کردن محصول به کمک برچسب‌های ژانری) نمی‌تواند در میان باشد.

با وجود این، حتی نگاهی گذرا به تاریخ سینمای ما بر حضور ژانرها و موج‌هایی گواهی می‌دهد که البته هیچ یک عمر درازی نداشته‌اند. پیش از انقلاب می‌توان به خرده‌ژانرهایی مانند فیلم تاریخی دوره‌ی دکتر کوشان، فیلم‌های موسوم به «گنج قارونی» (به هم رسیدن پسر فقیر و دختر پولدار، عمدتاً به تقلید از فیلم‌های هندی) و فیلم‌های کمدی «سه نخاله‌ای» برخورد. مهم‌تر از این‌ها می‌توان به ژانر «فیلم جاهلی» اشاره کرده که پس از موفقیت فیلم **قیصر** چندسالی با نشانه‌ها و روایت‌ها و فضاهای خاص خود رونقی داشت. ویژگی همه‌ی این ژانرها این بود که به مفهوم واقعی ژانر اهمیت تجاری داشتند و بررسی دقیق آن‌ها می‌تواند نشان دهد که چگونه هریک برآیندی از خواست‌های دولت، تهیه‌کنندگان نوپا، فیلم‌سازان و تماشاگران بودند. پس از انقلاب اوضاع قدری متفاوت است. دو دسته از فیلم‌هایی که بر اساس مشخصات عینی می‌توان به آن‌ها عنوان ژانر داد، یعنی فیلم‌های جنگی به سبک ایرانی (و در ادامه‌ی آن فیلم‌هایی که به وضعیت قهرمان جنگ در شرایط بعد از جنگ می‌پردازند) و «اُدیسه‌های کودکانه» هستند.

فیلم‌های جنگی ایرانی نوع ویژه‌ای از سینمای جنگ هستند؛ آن‌ها هم از نظر ساختار روایی و شخصیت‌پردازی و هم به لحاظ تصویرسازی با فیلم‌های جنگی مرسوم سینمای دنیا فرق دارند. مهم‌ترین ویژگی این فیلم‌ها این است که رویارویی مستقیم با دشمن در آن‌ها اندک است. جبهه در این فیلم‌ها بیش از هر چیز مکانی است برای انسان‌سازی و صفا وصمیمیتی که بین رزمندگان حاکم است و در برابر انحطاط زندگی شهری و زندگی روزمره نهاده می‌شود. به همین سبب صحنه‌های نبرد در این فیلم‌ها اندک است و در جاهایی هم که این گونه صحنه‌ها هستند غالباً فیلم زیاد به صحنه نزدیک نمی‌شود و تصویر دشمن هم چنان در ابهام می‌ماند. این فیلم‌ها در ایجاد هیجان و حس خطر با وسایل ساده مهارت قابل توجهی دارند. چیزی که در آن‌ها می‌بینیم بیش‌تر خاکریزهایی هستند که ساختن‌شان از نظر تولید زیاد گران نیست، امّا حضور یا تهدید دشمن غالباً حس می‌شود. نمونه‌هایی که صحنه‌های نبرد را از نزدیک‌تر می‌بینیم (مثلاً در فیلم‌هایی مانند **سفر به چزابه** و **هیو۱** از کارهای رسول ملاقلی‌پور) بیش‌تر به صحنه‌های خواب می‌مانند تا میدان نبرد واقعی. به هر رو، می‌توان با نشانه‌هایی که ذکر کردیم فیلم جنگی ایرانی متمایز از فیلم جنگی عام را تشخیص داد. امّا این فیلم‌ها به طور کلّی در جلب تماشاگر موفق نبودند. ساده‌ترین دلیل این امر آن است که در شرایط جنگ (و بلافاصله پس از جنگ) تماشاگر از جنگ خسته است و اگر سینما می‌رود بیش‌تر برای تمدد اعصاب است و مایل است با چیز سبک‌تر و مفرح‌تری روبه‌رو شود. تداوم ساخت این فیلم‌ها تنها با حمایت دولتی میسر بود. در واقع این جا بازتولید و تداوم این ژانر به خصوص، نه از راه استقبال تماشاگر و حمایت او از راه خرید بلیت سینما، بلکه تمایل سرمایه‌گذار مستقل از بازگشت سود و سرمایه‌ی عملی می‌شد

و معادله ی اقتصادی تماشاگر- تولید کننده، تحت الشعاع برنامه های فرهنگی عمومی دولت قرار می گرفت. امّا همه ی این ها مانع از این نمی شود که از نظر زیبایی شناختی موج فیلم های جنگی را ژانر ندانیم، چنان که آن ها دارای خصوصیاتی هستند که در تعداد زیادی از فیلم ها به اندازه ی کافی تکرار می شود. این نمونه نشان می دهد که نگره ی ژانر تنها در شکل ناب آن عمل نمی کند و در شرایط خاص دولت می تواند تا حدودی جای تماشاگر را بگیرد و سیاست های فرهنگی دولت می توانند به جای خواست تماشاگر محرک

در سال های اخیر فیلم هایی باب شده اند که به فیلم های «جوانانه» معروف اند. این موج را می توان نوع محدودی از ژانر دانست که از سلیقه ی بیننده ی عام تغذیه می کند و به مفهوم متداول ژانر نزدیک تر است

پیدایش یک ژانر سینمایی باشند.

موج فیلم هایی نیز که درباره ی وضعیت رزمندگان در شرایط عادی پس از جنگ ساخته شدند، نوعی ژانر هستند که ارتباط نزدیکی با ژانر فوق دارند. قهرمان این فیلم ها رزمنده ای است که از هم سازی با شرایط غالباً فاسد جامعه بعد از جنگ ناتوان است و چونان فردی تنها و مظلوم به تصویر کشیده می شود. شاید از **عروسی خوبان** (محسن مخملباف) بتوان به عنوان نخستین فیلم این ژانر نام برد. مشهورترین فیلم این گونه مسلماً **آژانس شیشه ای** (ابراهیم حاتمی کیا) است. فیلم هایی مانند **قارچ سمی** (رسول ملاقلی پور)، **موج مرده** (ابراهیم حاتمی کیا) و **دیوانه ای از قفس پرید** (احمدرضا معتمدی) در همین دسته قرار می گیرند. این فیلم ها چون به پیامدهای جنگ می پردازند با تماشاگر ارتباط بهتری برقرار می کنند و آن چه بازتولید آن ها را امکان پذیر می کند تا حدودی استقبال تماشاگر و بازگشت سرمایه است.

در دسته ای دیگر از فیلم هایی که بعد از انقلاب باب شدند، با کودکی روبه رو هستیم که به دنبال تحقق کار ظاهراً ساده ای، ماجراهای متنوعی را از سر می گذراند، سماجت و پی گیری غیرمنتظره ای از خود به نمایش می گذارد و درس زندگی می آموزد. فیلم **خانه ی دوست کجاست** (عباس کیارستمی) نمونه ی اعلای این گونه فیلم ها بود. در این جا پسربچه ی قهرمان فیلم در پی این بود که دفترچه ی دوستش را به دست او برساند. در فیلم هایی که از پی آمدند بچه هایی را دیدیم که در پی تعمیر عینک شکسته ی پدربزرگ، برداشتن کلید از بالای تاقچه، خرید یک ماهی قرمز و غیره به همین سان درگیر ماجراهایی می شدند و اُودیسه های شهری و روستایی خود را پشت سر می گذاشتند. ساختار روایی مشابه این فیلم ها با سبک سینمایی کمابیش همانندی همراه بود: محل های واقعی فیلم برداری، نابازیگرانی که کارگردان های این فیلم

می توانستند بازی های جذابی از آن ها بگیرند، نماهای عمدتاً دور (و به طور کلی پرهیز از دراماتیزاسیون پررنگ). نمی توان انکار کرد که مجموعه ی این فیلم ها با خصوصیات سبکی و روایی همانند خود یک ژانر هستند. اما موضوع این است که این ها هم با اقبال تماشاگر عام روبه رو نیستند. تداوم ساخت این گونه فیلم ها از راه حمایت های دولتی، موفقیت در جشنواره های خارجی (که عاملی برای تداوم حمایت های دولتی می شوند) و در مراحل بعد فروش در بازار بین المللی فیلم و تلویزیون، امکان پذیر می گردد. به عبارت دیگر در این جا عامل تماشاگر خاص به خصوص در بازار جهانی از یک سو و ارزان بودن هزینه ی تولید فیلم ها از سوی دیگر نقشی در تداوم حیات این گونه ی سینمایی به عهده می گیرند و جانشین استقبال تماشاگر عام بازار داخلی می گردند، و باز با موردی روبه رو هستیم که ژانری هستی می یابد، بدون این که صنعت سینمای نیرومندی وجود داشته باشد.

در سال های اخیر فیلم هایی باب شده اند که به فیلم های «جوانانه» معروف اند و غالباً مورد شماتت منتقدان و مطبوعات قرار می گیرند. این موج را می توان نوع محدودی از ژانر دانست که از سلیقه ی بیننده ی عام (به خصوص جوانان) تغذیه می کند و به مفهوم متداول ژانر نزدیک تر است. امّا به سبب نبود یک صنعت فیلم سازی کاملاً حرفه ای این موج ها معمولاً تکامل پیدا نمی کنند و نمونه های خوش ساخت و شاید اندیشمندانه ی آن ها تولید نمی شوند. این وضعیت، به اضافه ی این واقعیت که ژانرهای «فیلم جنگی ایرانی» و «کودک قهرمان ایرانی» هردو به نوعی ژانرهای روشنفکری و محدود هستند، به کاستی دیگری در سینمای ما گواهی می دهد: نبود کارگردان حرفه ای که بتواند در قالب های تجاری کار کند و فیلم خوب بسازد و حتی دیدگاه های شخصی خود را نیز به اثر ژانری تزریق کند، بدون این که قراردادهای آن را چنان زیر پا بگذارد که تعلق آن به دسته ی معینی از فیلم ها مخدوش گردد. به زبان دیگر این امر از شکافی بین فرهنگ عامه پسند و فرهنگ نخبه گرای ایرانی حکایت می کند.