

زیرژانری از یک شبه ژانر

درباره سینمای جنگ دنیا و سینمای «دفاع مقدس» در ایران

چاپ شده در: مجله ۲۴

زمان انتشار: ۱۳۸۹

از ابتدای انتشار دوره جدید و منظم ویژه نامه سینمایی مجموعه «همشهری» یعنی مجله ۲۴ تا حدود یک سال و اندی، مجموعه مطالبی درباره ژانرهای سینمایی در این مجله به چاپ می رسید که با انتخاب بهترین های همان پانر در سینمای ایران و جهان از دید منتقدان مجله همراه بود. اشاره های آغاز این مطلب به همین پرونده ها و نظرخواهی هاست.

×

×

همان گونه که در شماره های قبلی و از جمله در بحث بر سر قالب هایی چون فیلم های فانتری و در نظرخواهی مربوط به محبوب ترین های هر قالب اشاره کردم، تقریباً بر سر «ژانر» به حساب آمدن یا نیامدن یکایک سرفصل هایی که در شماره های اخیر مجله به آنها می پردازیم، بحث و اختلاف نظر مبنایی و تئوریک وجود دارد. به عنوان مثال، در بحث بر سر «کمدی» یا «نوار» مدت هاست تئوریسین های نئوفرمالیست تأکید می کنند که این قالب ها نوعی «لحن» قصه گویی به حساب می آیند و فراتر از جایگاه ژانر قرار می گیرند و برخی زیرشاخه های آنان مانند «کمدی رومانتیک» یا مثلاً «نوار علمی-خیالی»، خود می تواند در ابعاد یک ژانر مطرح و تعریف شود. یا در سویی دیگر، برخی قالب ها همچون همین فیلم «جنگی»، در بسیاری مباحث به لحاظ کمیت و بیش از آن، از حیث محدوده تعاریف و مصداق ها، زیرشاخه ای از قالب های کلی تر مانند «اکشن» تلقی می شود و در نتیجه، همواره بر سر ژانر یا شبه ژانر بودن آن بحث و جدل وجود داشته است. یکی از جلوه های عینی این اختلاف نظرها، همین نکته است که در فهرست فیلم های محبوب منتقدان از هر قالب، گاه مواردی به چشم می خورد که احیاناً از دید منتقدان دیگری در همان نظرخواهی، اصلاً در محدوده فیلم های آن ژانر قرار نمی گیرد. در همین شماره و در بحث مربوط به سینمای جنگ، برخی نمونه ها که به تبعات اجتماعی و نسلی و انسانی جنگ در فضاهایی همچون زندان (مانند دو فیلم مشهور ژان رنوار، «توهم

بزرگ» و «سرجوحه گرفتار») یا جامعه بعد از اتمام جنگ (مانند «بهترین سال های زندگی ما» اثر بزرگ و بس اثرگذار ویلیام وایلر) می پردازند، از دید برخی (از جمله خود نگارنده) نمی توانند در زمره فیلم های جنگی به مفهوم مشخص اش رده بندی شوند؛ چون به طور عینی نشانی از جنگ و صحنه ها و موقعیت های آن در آنها نمی یابیم. اما از سوی دیگر، اگر نتوان این فیلم ها را در رده آثار جنگی جای داد، چه سببی برای نامگذاری شان می توان یافت؟ آنها گاه ملودرام هایی هستند که عامل کشش و واکنش های میان اشخاص داستان شان را جنگ و پیامدهایش پدید آورده است، و گاه فیلم هایی درباره برخی روابط انسانی و اخلاقی و ملی که تنها در نتیجه جنگی طولانی و توان فرسا ممکن است میان آدم ها شکل بگیرد.

در امتداد این زیرژانرهای گوناگون سینمای جنگ که خود می تواند با اغماض و احتیاط، یک شبه ژانر به حساب آید، می توان از برخی دوره ها و جریان های اقلیمی و منطقه ای آن سخن گفت. فیلم های پارتیزانی در اتحاد جماهیر شوروی سابق و برخی کشورهای منطقه بالکان، اصول و قواعد و روابط انسانی و - به تبع شرایط جغرافیایی و تاریخی - حتی فضا سازی خاص خود را داشت. فرانسوی ها در خصوص جنگ های داخلی منجر به انقلاب کبیر آن قدر فیلم ساخته اند که ذهن یک سینمادوست ژانرشناس هم با وجود تمامی پیوندهای این فیلم ها با زیرژانر مشهور به «لباسی»، باز وسوسه می شود آنها را در قالب جنگی تقسیم بندی کند. جنگ ویتنام در سینمای دهه های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ آمریکا و جنگ عراق در فیلم های همین دهه ای که در آن به سر می بریم، تا حدی ساخته می شوند و تا حدی قواعد و شیوه های یکسر متفاوت با بقیه سینمای جنگ آمریکا در دوره های قبل دارند که حتی به لحاظ رفتار دکوپاژی و نوع تدوین و روایت و دیالوگ نویسی و کاربرد موسیقی هم می توان آنها را مثلاً از آثار مربوط به جنگ جهانی اول و دوم در سینمای همین کشور، تشخیص داد و تفکیک کرد.

به این ترتیب، این نه تقلیل و تحدید است، نه جداسازی از نمونه های موفق جهانی، که سینمای شناخته شده تحت عنوان «دفاع مقدس» در کشور خودمان را زیرژانری متفاوت با آن چه در نقاط و دوره های مختلف سینمای جنگ دنیا می شناسیم، قلمداد کنیم و برایش قواعد، ویژگی ها و حتی مناسبات علت و معلولی جدا از آن چه رسم رایج فیلم های جنگی مشرق و مغرب زمین بوده است، برشماریم. این ویژگی ها در برخی موارد، نتیجه مستقیم سیاستگذاری های کلان سینمایی یا ورای آن، فرهنگی یا ورای آن، سیاسی-امنیتی کشور بود و مثلاً در تعلق گرفتن سوبسیدهای مشخص به این نوع فیلم ها یا وجود نهادهای متعدد متعلق به بخش دولتی یا عمومی که به تولید این آثار دست می زدند یا مثلاً در تعیین خط مشی قهرمان پرورانه و پیروزمندانه اغلب فیلم های همزمان با سال های جنگ ایران و عراق، گاه حتی بودجه یا بخشنامه های مستقیم وزارت ارشاد در شکل گیری برخی از این زیرمجموعه ها نقش داشت. وقتی در پنجمین دوره جشنواره فیلم فجر در حضور برخی از بهترین فیلم های تاریخ سینمای ایران مانند «ناخدا خورشید» ناصر تقوایی، «دستفروش» محسن مخملباف، «اجاره نشین ها» داریوش مهرجویی، «خانه دوست کجاست» عباس کیارستمی و «شیخ کزدم» کیانوش عیاری یا برخی آثاری که بی تردید در میان بهترین فیلم های سینمای بعد از انقلاب ما جایگاه دارند مثل «کلید» ابراهیم فروزش و «شیرسنگی» مسعود جعفری جوزانی و «تیغ و ابریشم» مسعود کیمیایی، جایزه بهترین فیلم «به مفهوم مطلق» به «پرواز در شب» اعطا شد، و وقتی امروز ناشناختگی محض این فیلم را در قیاس با شأن بقیه آثار یادشده می بینیم و به یاد می آوریم که خود مرحوم ملاقلی پور بعد از ساختن «سفر به جزابه» و «نجات یافتگان» با چه اطمینانی گفت که ضعف های تکنیکی و نگاه شعاری فیلم های جنگی قدیمی ترش مانند همین «پرواز در شب» حالا برایش آزاردهنده است، شاید به جلوه متفاوتی از آن تعبیر «اعمال» سلیقه در خصوص این سینما دست پیدا می کنیم. در مواردی دیگر، آن چه امروز به عنوان بخشی از مؤلفه های کم و بیش تکرارشونده سینمای جنگ وطنی برایمان آشناست، نتیجه رفتاری است که

فیلمسازان و فیلمنامه نویسان بدون هیچ گونه اعمال نظر مستقیم از سمت نهادها و نگرش رسمی در پیش گرفتند و شاید به دلیل حال و هوایی که فضای جبهه و جنگ ما در تجربیات و مشاهدات شخصی یا در فیلم ها و تصویرسازی های دیگران (از جمله مجموعه مستند تلویزیونی «روایت فتح» که بر این جریان سینمای جنگ ما تأثیر بسیار گذاشت) در ذهن و ضمیرشان به وجود می آورد، نوعی فضای عرفانی و شهودی گاه تحمیلی در فیلم هایی جاری کردند که از قضا و به دلیل اتصالاتی که میان جنگ رزمندگان بسیجی و سپاهی ما با دنیای معنویات و ماوراء و امدادهای غیبی برقرار می کرد و تفاوت هایی که میان این شخصیت های نمونه ای سینمای جنگی / عرفانی ما با هر سرباز هر جبهه هر نقطه دیگر دنیا در هر فیلم فرضی این قالب پدیدار می کرد، بسیار هم مورد پسند و تکریم نگرش رسمی واقع شد و از «مهاجر» و «دیده بان» حاتمی کیا تا «هور در آتش» حمیدنژاد، همواره در جشنواره ها و دفترچه های سیاستگذاری سالانه و درجه بندی کیفی و اکران عمومی، در ردیف خاصه خلاصه ها نشست. تا حدی که امروز وقتی از تعبیر کلی «سینمای دفاع مقدس» نامی به میان می آوریم، بسیاری از جوانان کم سن و سال تر که آن دوره ها را نگذرانده اند و حالا دارند از دل دریچه ای رو به گذشته آن بخش از تاریخ این سینما را مرور می کنند، اولین و آخرین تلقی حسی شان از این تعبیر را با توصیف هایی ابراز می کنند که بیشتر یادآور همین دسته از سینمای جنگ ماست تا احياناً بخش متمرکز بر حوادث و هیجانات جنگ به عنوان بستر شکل گیری اکشن (از «عقاب ها» مرحوم خاچیکیان تا «افق» مرحوم ملاقلی پور تا «خط آتش» مرحوم سجادی حسینی تا «کانی مانگا»ی مرحوم سیف اله داد) یا بخش دیگری که به ضایعات و رنج های بشری جنگ می پرداخت و بیشتر از آن نمونه های قدیمی تر، رنگ و بوی واقع بینی و انسان گرایی داشت (مانند همان دو فیلم مشهور ملاقلی پور در دل مجموعه تلویزیونی / سینمایی «چزابه»، فیلم هایی از دوره میانی کارنامه حاتمی کیا و کمال تبریزی و احمدرضا درویش و ... فیلم مؤثر اما مهجور «طبل بزرگ زیر پای چپ» ساخته کاظم معصومی).

اما و در نهایت، این سینمایی است که همچنان و به گونه ای طبیعی باید تداوم حیات خود را در آثاری جستجو کند که می توانند انسان شهری و روستایی این جامعه و این زمانه را در نسبت دور یا نزدیکی که با جنگ آن سال ها دارد، به درستی بازشناسند، ارزیابی کنند و به نمایش بگذارند. ضربان امروز هیچ جامعه ای با ضربان های حسی و شهودی و ملی و دینی آن دوره که آدم ها برای دفاع از مرزهایشان با سلاح و بی سلاح به سمت دشمن می شتافتند، یکسان و هم آهنگ نیست. غبار خاکریزهای هر موقعیت جنگی که فرومی نشیند، چه پیروز آن لحظه باشی و چه شکست خورده، تازه رنج ها و رنج دیده ها به چشم می آیند. و این را نمی شود با هیچ شعار و اصراری کتمان کرد. در نتیجه، حتی تداعی و حرمت نهادن بر آن ایستادگی ها نیز در سینمای امروز تنها با واقع نگری معاصر و از جنس این دوران شدنی می شود. اتفاقی که - فارغ از بحث محدوده گذاری ژانری سینمای جنگ یا فیلم های اجتماعی بر بستر جنگ- در دهه پیش در «آژانس شیشه ای» رخ داد و آن را در نگرش عوام و خواص، چپ و راست، ژانرشناس و سینمانشناس، به فیلم کلیدی تاریخ دوسه دهه ای سینمای مرتبط با دفاع مقدس ما بدل ساخت.

انتخاب های نگارنده در نظرخواهی مربوط به همین ژانر در همین شماره مجله ۲۴ که شاید خود و به ویژه توضیحات اول شان در تکمیل این مقاله، روشنگر باشد:

همچنان و مانند اغلب نظرخواهی های ژانری شماره های پیشین، خود این که کدام فیلم ها در محدوده این قالب (که گاه نمی توان با اطمینان آن را ژانر دانست) می گنجند، بیشتر محل اختلاف نظر است تا این که کدام ها فیلم های برتری به حساب می آیند. بخشی از همین نکات را در یادداشتی که در همین پرونده درباره تفاوت های سینمای جنگ ایران و جهان نوشته ام، به اختصار آورده ام. بخش دیگرش که باید در این جا

بباید آن است که اولاً انتخاب های من دقیقاً و عیناً و صرفاً از میان فیلم هایی که موقعیت های حی و حاضر جنگ را به درستی و با تأثیر و تأثرات انسانی عمیق به تصویر کشیده اند، صورت گرفته. بنابراین، بسیاری از فیلم های فقط «مرتبط» با جنگ ولی فاقد پرداخت عینی و تصویری خود جنگ، از فیلم های درخشان زیرژانر «فرار از زندان» گرفته تا فیلم های شهری/اجتماعی دوران بعد از جنگ، از «بهترین سال های زندگی ما»ی وایلر و «مردان» زینه مان تا «باشو غریبه کوچک» بیضایی و «دندان مار» کیمیایی و «آژانس شیشه ای» حاتمی کیا از آن کنار گذاشته شده اند. و ثانیاً به دلیل عادت شاید نادرستی که ما کرده ایم و جنگ را به این فضای قرن بیستمی توپ و تفنگ و تانک ربط می دهیم، از هر تصویر جنگی حتی جاودانه ای که متعلق به دوره های تاریخی دیگر و قبل تر است، به ناچار چشم پوشی کرده ام؛ از «لورنس عربستان» دیوید لین تا «آشوب» کوروساوا.

سینمای ایران:

سفر به جزابه (رسول ملاقلی پور، ۱۳۷۵)

نجات یافتگان (ملاقلی پور، ۱۳۷۵)

برج مینو (ابراهیم حاتمی کیا، ۱۳۷۵)

سرزمین خورشید (احمدرضا درویش، ۱۳۷۵)

لیلی با من است (کمال تبریزی، ۱۳۷۵)

و: صحنه های جنگی و نگرش فیلم «عروسی خوبان» (محسن مخملباف، ۱۳۶۷)

سینمای جهان:

(به ترتیب سال ساخت)

در جبهه غرب خبری نیست (لویس مایلستون، ۱۹۳۰)

پنج قبر تا قاهره (بیلی وایلدر، ۱۹۴۳)

از این جا تا ابدیت (فرد زینه مان، ۱۹۵۳)

کودکی ایوان (آندری تارکوفسکی، ۱۹۶۲)

پاتن (فرانکلین شافنر، ۱۹۷۰)

کچ ۲۲ (مایک نیکولز، ۱۹۷۰)

مش (رابرت آلمن، ۱۹۷۰)

نجات سرباز رایان (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۹۸)

سقوط بلک هاوک (ریدلی اسکات، ۲۰۰۱)

نامه هایی از ایوو جیما (کلینت ایست وود، ۲۰۰۶)

و: صحنه های جنگی و نگرش فیلم «نردبان جیکوب» (ادریان لین، ۱۹۹۰)