پیدایش ژانر در سینمای صدساله‌ی ما

میراحمد میراحسان

ژانر، در سینمای صدساله‌ی ایران، از زوایای گوناگون می‌تواند ارزیابی شود. ما می‌توانیم جست‌وجو کنیم که سیر تاریخی پیدایش و مرگ ژانرها در سینمای ایران از آغاز تا امروز چه بوده است. می‌توانیم ریشه‌ی ژانرهای سینمای ایران را در سینمای غرب بکاویم و می‌توانیم به جامعه‌شناسی ژانرها، یا روان‌شناسی ژانرها و نسبتشان با دوران‌ها بپردازیم و رابطه‌ی طلوع ژانرها و موقعیت اجتماعی و واقعیت‌های زمانه را بررسی کنیم. شاید قبل از هرچیز بهتر است دریابیم ژانرهای سینمای ایران چه ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ای داشته‌اند. چگونه ژانرها در هم ادغام شده و چگونه قراردادهای تازه‌ای شکل گرفته و تفاوت ژانرها چه بوده است؟ ما می‌توانیم مشخصه‌ی ژانرهای سینمای ایران را برحسب آن‌که از روی موضوع مشترک شخصیت واحد یافته و یا نوع فیلم را یک محیط زندگی ـ مثلاً روستا ـ تعیین کرده و یا یک فرهنگ خاص ـ مثلاً فرهنگ رو به زوال لمپن‌ها ـ موجد آن در سینمای ایران بوده است، تبیین کنیم. حتی می‌توانیم بر مبنای الگوی قراردادهای روایی که نظریه‌پردازان سینمای جهان از جمله دیوید بردول و کریستین تامسن، استنلی کاول و آلتمن در کتاب‌ها و مقالاتشان مورد بحث قرار داده‌اند، تحلیلمان را شکل دهیم؛

یعنی می‌توانیم اهمیت ژانر را از نظر تماشاگر عام و کمک به او برای آمادگی ذهنی جهت مواجه با چیزهای ویژه بررسی کنیم. زمانی که تماشاگر معمولی با نشانه‌های مختلف، اطلاع کسب می‌کند که مثلاً فلان فیلم از ژانر جنگی است، می‌داند که وقتی به تماشای آن برود با چه فضا و رویدادهایی روبه‌رو می‌شود. در فصل روایت به مثابه‌ی یک سیستم فرمال، از کتاب **هنر فیلم، یک معرفی اثر** بردول که در ایران با نام **هنر سینما** (ترجمه‌ی فتاح محمدی نشر مرکز، ۱۳۷۴) منتشر شد، چنین آمده است: «ژانرها بر اساس توافقی اعلام نشده بین سازندگان فیلم‌ها و تماشاگران بنا شده‌اند. بیننده در یک فیلم موزیکال انتظار صحنه‌های رقص و آوازی را دارد که هم می‌توانند به صورت رئالیستی در بافت داستان فیلم ادغام شده باشند (مانند رقص‌های فیلم **تب شنبه شب**) و هم می‌توانند با انگیزه‌های کمتر رئالیستی ارایه شده باشند، (مثل **جادوگر شهر زمرد** یا **یک امریکایی در پاریس**). ژانرها مجموعه‌ای از قواعد را برای ساختار روایی شکل می‌دهند که هم برای فیلم‌ساز و هم برای بیننده آشنا هستند... دانستیم یک اصل واحد برای شناخت ژانرها وجود ندارد... و ژانرهای مختلف در هم تداخل می‌کنند و این انعطاف‌پذیری تعاریف مربوط به ژانرها را ثابت می‌کند...

ولی ادغام ژانرها در هم به این معنا نیست که بین آن‌ها تفاوتی نیست. بهترین روش برای تشخیص ژانرها این است که به جای تعریف‌های انتزاعی، به دنبال این باشیم که چطور بیننده‌ها و فیلم‌سازها در دوره‌های مختلف تاریخی و در کشورهای مختلف یک نوع فیلم را از نوع دیگر به صورتی غریزی تمیز می‌داده‌اند. ترکیب ژانرها خود مؤید وجود ژانرهای مستقل از هم دارای قواعد متفاوت مورد توافق فیلم‌سازها و بیننده است.» آشکار است که در مقاله‌ای هر چند طولانی، همه‌ی مفاهیم یاد شده و عناوین مذکور نمی‌توانند طرح و مرور شود. بدین‌سان معرفی ژانرهای مشخصه‌های زیبایی‌شناسانه، خصوصیات صعودی ساختی و برای ما، حکم مروری شتابزده را داشته باشد. در این معرفی مجال بررسی زیبایی‌شناسانه و جامعه‌شناسانه‌ی تحول ژانرها و یا عناصر دیگر آن، تحول تیپ‌ها و یا بازیگران شخصیت‌دهنده به ژانرها نیست؛ در حالی که هر یک، جزیی جذاب از جوانب موفقیت و معنای ژانر را معرفی می‌کنند. برای نمونه از بازیگری می‌توان مثال آورد. مثلاً در ژانر تاریخی سپنتا و محتشم، در ژانر ملودرام موزیکال دلکش و گوگوش، در ژانر روستایی مجید محسنی و منتجم شیرازی، در ژانر کمدی ارحام صدر، وحدت، نصرت کریمی، گرشا رئوفی، محمد متوسلانی، سپهرنیا، همایون، ظهوری و صیاد؛ در ژانر گنج قارونی فروزان و فردین، در ژانر کلاه مخملی ناصر ملک مطیعی، در ژانر قیصری بهروز وثوقی، پوری بنایی و بهمن مفید، در ژانر سینمای روشنفکرانه تاجی احمدی و مهتاج نجومی، در ژانر موج سوم انتظامی، بهروز وثوقی، نصیریان، خوروش، فنی‌زاده و سعید راد، در ژانر حادثه‌ای و سینمای دلهره بوتیمار و آرمان، در سینمای متفکر بعد از انقلاب سوسن تسلیمی، در سینمای اجتماعی بعد از انقلاب خسرو شکیبایی، نیکی کریمی و محمدرضا فروتن، در سینمای عامه‌پسند عرب‌نیا (با آن استعداد ستاره‌وار تلف شده) و پورعرب، در سینمای رویکردگرا نابازیگران **خانه‌ی دوست کجاست؟**، **زیر درختان زیتون**، **بادکنک سفید**، **طعم گیلاس**، **باد ما را خواهد برد** و... حضوری متشخص داشته‌اند و رابطه بازی، فیزیک و تیپ‌سازیشان با ژانر فیلم، قابلیت بررسی دارد که نوشته‌ی دیگری را می‌طلبد. مهم‌تر از همه نه تنها در آثار ژانر موزیکال، بلکه در ژانرهای دیگر نظیر ژانر کمدی، ژانر کلاه مخملی، ژانر اجتماعی، ژانر ملودرام و غیره باید توجه کرد که تمایزات درون ژانری وجود دارند. ندیده گرفتن این تمایزات به معنای بی‌خبری و غفلت از واقعیت وجود آنان نیست، بلکه ضرورتی است که در هر دسته‌بندی کلی‌تر هم موجود است. وقتی ما از نوع انسان و نوع گیاه حرف می‌زنیم، منظورمان یکسانی همه‌ی آن‌ها نیست. در نوع انسان، هم اینشتین وجود دارد و هم اصغر قاتل. اما ویژگی‌های کلی‌تر هست که بر دانشمندی یکی و جنایتکاری دیگری غلبه دارد و آن‌ها را یکپارچه می‌کند. در مورد مسایل تاریخ تحول ژانرهای مختلف ایران هم این حقیقت جاری است. مثلاً در ژانر اجتماعی، هم فیلم‌هایی به نام **انتقام برادر** ابراهیم مرادی و **دختر لر** ایرانی و سپنتا را داریم هم **هامون** و **سارا** و **لیلا** را. در ژانر روستایی، هم **بلبل مزرعه** و **پرستوها به لانه باز می‌گردند** گنجانده می‌شوند که از نظر سینمایی، بدوی هستند و هم **باشو، غریبه کوچک** و هم **آفتاب‌نشین‌ها** و هم فیلم درخشان **مادیان** و هم سینمای نوین و رویکردگرایی نظیر **خانه‌ی دوست کجاست؟** که اساساً دارای زیبایی‌شناسی متمایزی است. و حتی سبک‌های کاملاً متفاوتی را نمایندگی می‌کنند و سطوح مختلف شعور و خلاقیت را باز می‌آفرینند. آیا با این گسترش ابعاد ژانر ما واقعاً **خاک را با بلبل مزرعه‌ی** مجید محسنی، و **دختر چوپان** معزالدیوان فکری را با **خانه‌ی دوست کجاست؟** کیارستمی، و **کلاه غیبی** سالار عشقی را با **باشو...** بیضایی یکی پنداشته و در سینمایی صدساله با این هرج و مرج طبقه‌بندی، به هر روش علمیِ تعریف و

تحلیل، قلم کشیده‌ایم؟ مسلماً به لحاظی، چنین طبقه‌بندیی، یک سرهم‌بندی غیرقابل جبران و نارساست. چگونه کارگردان خلاق و تألیف‌کننده‌ای نظیر کیارستمی یا بیضایی با کارگردانی که دوربین را می‌کارد و بازیگران مدت‌های طولانی در برابرش با لهجه‌ی روستایی به نقالی می‌پردازند، همسان است؟ اگر هدف این طبقه‌بندی بی‌در و پیکر، واقعاً درک همسانی است، در نتیجه حقیقتاً نارساست. روش انتخاب، غیرمنطقی است و لااقل این متدولوژی، به قول ریک آلتمن در مطالعه‌ی ژانر کارامد نیست و ما را دوباره به بی‌شکلی نخستین فرو می‌غلتاند در عین حال به ما اجازه نمی‌دهد دریابیم که در ژانر کلاه مخملی آثار فیلم‌فارسی از هر چیز، از صوری‌ترین فرمول‌ها سود می‌جویند، در حالی‌که آثار متفکر، نیروی خود را بر اندیشه و فرم استوار می‌کنند. پس آیا باید ما از تعریف سنتی ژانر دست بشوییم و طبق پیشنهاد نظریه‌پردازان مسایل تاریخ ژانر، به معماری پیکره‌ی اختصاصی خود بپردازیم و شیوه‌ی دیگری برای رسیدن به یک پیکره ابداع کنیم؟ که برای شناخت طبقه‌بندی سینمای صدساله‌ی ایران مفید باشد؟

شیوه‌ای که ما را در نحوه‌ی شکل‌گیری ژانر و آثار و تحولات آن طی صد سال با محدودیت‌های زیبایی‌شناسانه بیشتری روبه‌رو کند تا منطق قابل پذیرش‌تری بر تعریف ژانر حاکم شود؟

این نوشته قصد تأسیس یک اصطلاح‌شناسی نو در مطالعه‌ی ژانرهای سینمای ایران را ندارد. اما با متدولوژی خاصی می‌توانیم بدون ضربه‌زدن به گستردگی ژانر، آن را از سَمْت‌های دیگر محدود کنیم و یا طبقه‌بندی دقیق‌تری را به صورت تشکیل زیرمجموعه‌های ژنریک به‌وجود آوریم. هرچند این متدولوژی ما را به یاد نُرتُرپ فرای می‌اندازد و انتقاد آلتمن را ندیده می‌گیرد.

مسلماً ژانر، جدا از نشانه‌های مکانی و محیطی، نمودهای تیپیکال و یا هر محور مرکزی شباهت با ساخت و پرداخت نیز تعریف می‌شود؛ و از همین جاست که می‌توان تردید کرد چگونه می‌توان هم **پرستوها به لانه باز می‌گردند** را اثری روستایی دانست و هم **مادیان** را و هم **خانه‌ی دوست کجاست؟** را. وقتی ما با این معیار جدی‌تر و زیبایی‌شناختی ژانر روبه‌رو می‌شویم و به نشانه‌شناسی ژانر رو می‌کنیم، دیگر مسلماً **دختر چوپان** و **باشو**- قابلیت گرد هم آمدن را از دست می‌دهند.

اما اگر ژانر را به صورت فرایند مطالعه کنیم، همان‌گونه که با اصطلاح سینمای ایران هم فیلم‌فارسی و هم سینمای روشنفکری را نشانه می‌رویم، با ژانر روستایی نیز همه‌ی فرایند تحول آثاری که به نوعی روستا را به‌سان بستر رویدادهایشان پذیرفته‌اند، در نظر می‌آوریم و دچار اغتشاش و هرج و مرج نمی‌شویم. ما در قلمرو یک ژانر، می‌توانیم آثار هنرمندانه و آثار بازاری را تفکیک کنیم و اشاره به ژانر منافاتی با واقعیت حضور این آثار در طبقه‌بندی دیگری، طبقه‌بندی سینمای عامیانه و سینمای متفکرانه ندارد. از یاد نبریم که ژانرها می‌توانند در هم مداخله کنند و تغییر یابند و هیچ چیز در تاریخ ژانر حاضر و آماده و برای همیشه ثابت و ناگهانی ظاهر نشده است. پس پذیرفتنی است که در ژانر وسترن هم آثار مبتذل و هم هوشمندانه را تماشا کنیم. البته اگر بخواهیم در بحثی تخصصی نشانه‌شناسی را و مقدم بر آن ایده‌های سوسوری و یا تأویل اسطوره‌شناسی ژانر را، آن‌چنان که لوی استراوس و میرچا الیاده و دیگران پیشنهاد می‌کنند و آلتمن آن‌را مورد نقد قرار می‌دهد، مبنا قرار دهیم، نوشته‌ی حاضر دچار رویکردی متفاوت با هدف کنونی خود می‌شود، و بحث کشدار خواهد شد و ما را به جدال با کارکرد آیینی یا ایدئولوژیک و یا زیبایی‌شناختی آن می‌کشاند. این جدال تناقض‌آمیز، البته دلخواه منظر پسامدرنیستی من در نگاه به سینماست. لیکن دلخواه قواره‌ی مقاله‌ای نیست که هم تمام تاریخ ژانر را باید مرور کند و هم به انرژی خارق‌العاده‌ی نهفته در ژانر برای نقدی اسطوره‌شناسانه، متدی آیینی و یا مضمونی ایدئولوژیک تن در دهد و من به یک نوع رویکرد به زبان دیگری، اصراری ندارم.

به هر حال اکنون به مرور ژانرها می‌پردازیم:

اولین ژانر فیلمی که ما در تاریخ سینمای ایران با آن آشنا می‌شویم، ژانر مستند است. آیا ما می‌توانیم فیلم سفر مظفرالدین‌شاه به اوستادند بلژیک را اثری از یک ژانر محسوب کنیم؟ از لحاظی خیر و از لحاظی آری. خیر، برای آن‌که در تولید این فیلم هیچ اراده و گزینش و قراردادی بین تماشاگران و فیلم‌ساز وجود نداشت؛ و اساساً مفهوم ژانر با شأن یک تولید اجتماعی معنا می‌دهد. اما فیلم **سفر شاه**، مستندی خصوصی است که بنا به دلایل متعدد، از جمله اولین فیلم ساخته شده به‌وسیله‌ی یک ایرانی و حضور شاه قاجار و اولین فیلم به نمایش آمده در ایران (هرچند در دربار شاه)، امروز بر تارک سینمای ایران نشسته است و ارزش تاریخی و آغازگر یافته است. شروع سینما در ایران با یک مستند در اختیار حکومت استبدادی و هم‌چون ابزار ثبت لحظه‌های زندگی شاهانه و وسیله سرگرمی، تأثیرات خود را به‌جا نهاد و البته قبل از آن‌که عامل مؤثر باشد خود، نشانه‌ای معلول واقعیت زندگی ما بود. ولی نمی‌توان

انکار کرد که این بازی تاریخ، مایه‌ی احراز جایگاه خاص برای سینمای مستند شد. و بالاخره ژانر مستند، نقش بزرگی در زیبایی‌شناسی سینمای آوانگارد و حرفه‌ای ایران بازی کرد که اگر آغازگاهی داشته باشد، بی‌شک همان فیلم سفر مظفرالدین‌شاه است. صرف نظر از فیلم‌های مستند حکومتی که پاره‌ای متعلق به دوران قاجار، و پاره‌ای مربوط به سلطنت پهلوی اول هستند، سینمای حرفه‌ای ایران با ژانر کمدی صامت شروع شد.

حاجی آقا آکتور سینماساخته‌ی اوگانیانس، از نظر شیوه‌ی روایتی، تحت تأثیر شیوه‌ی مسلط کلاسیک سینمای غرب، یعنی بهره‌مند از قواعد فیلم‌های هالیوودی است.

آبی و رابی، فیلمی کاملاً برگرفته از نوع سینمای کمدی رایج در سینمای صامت غرب بود. آزمون این ژانر با ذائقه‌ی ایرانی سازگار در نیامد. البته فاصله‌ی بزرگ اجرایی این اثر با نمونه‌های جذاب غربی و سینمای چاپلین و هارولد لوید و لورل هاردی و باستر کیتن، و حتی نمونه‌ی مورد تقلید قرار گرفته‌اش یعنی پات و پاتشون، می‌تواند دلیل شکست مزاح سینمایی اوگانیانس در ایران باشد که با ابزار ناقص، باز خامدست‌تر جلوه‌گر شد و باور نگشت. جالب است که به‌خاطر آغازگر بودن ژانرهای سینمایی، هر فیلم حکم آزمون ذائقه‌ی عمومی را برای تأسیس قراردادهای ناگفته بین مردم و فیلم‌ساز نیز دارد تا سینمای ایران، دریابد کدام ژانر با سلیقه‌ی مردم ایران سازگارتر است. البته متأسفانه این آزمون و خطا ادامه نیافت و پس از چندی با توجه به استبداد بوروکراتیک رضاخانی و عدم حمایت او، و سیستم بوروکراتیکش و اوضاع جهانی و ایران سینما در ایران با مشکل روبه‌رو شد و بالاخره کارش به رکود کشید. جنگ جهانی دوم نیز مزید بر علت شد و تولید فیلم در ایران چندی تعطیل گشت، اما تا آن زمان چند ژانر سینما در ایران تجربه شد و در همان آزمون دوره‌ی اول، متوقف ماند. مثلاً دومین فیلم اوگانیانس یک ژانر انتقادی ـ اجتماعی است که با طنز نیز آمیخته است. فیلم در عین حال دارای چند ویژگی است: در حال مکالمه با خود موقعیت سینما به‌مثابه‌ی هنر مدرن در جامعه‌ی سنتی است و می‌خواهد مفید بودن و آموزنده بودن سینما را پیام مرکزی خود قرار دهد. این فیلم از ژانر آثار ناظر بر چالش سنت و مدرنیسم که خصوصاً پس از انقلاب پر و بال گرفت نیز شمرده تواند شد. در عین حال این فیلم نطفه‌ی تیپ حاجی آقای جاهل و خرافی اما متمول را که بعد در سینمای کمیک ایران پاگرفت، در خود نهفته دارد؛ تیپی که اگر یک‌سویش واقعیت اجتماعی دسته‌ای از مردم آلوده به حرص و ریا بود، سوی دیگرش حاوی تعرض مدرنیسم علیه موانع سنتی غلبه‌اش به شمار می‌آمد؛ و ژانری که برحسب این تیپ شکل می‌گرفت حاوی استهزاء یا توطئه‌ی مدرنیته علیه سنت می‌توانست تحلیل شود یا تحلیل می‌شد! همان‌گونه که از سوی نگرش تقابل نشان افشای پدیده‌ای کهنه بود و **حاجی آقا آکتور سینما** اوگانیانس، از نظر شیوه‌ی روایتی، تحت تأثیر شیوه‌ی مسلط کلاسیک سینمای غرب، یعنی بهره‌مند از قواعد فیلم‌های هالیوودی است. در واقع این فیلم برداشتی از ژانر اجتماعی انتقادی را پیشنهاد می‌کرد که مبتنی بود بر این پیش‌فرض «کنش اساساً منبعث از شخصیت‌های منفرد به مثابه‌ی عوامل علّی است...» و روایت حتی وقتی که سویه‌ای اجتماعی دارد، همیشه حول علت‌های روان‌شناختی شخصی، خصوصیت‌های شخصیت‌ها، روان‌شناسی و آن‌ها آن‌چه باور دارند و فرداً برمی‌گزینند، شکل می‌گیرد. آرزوی اجازه یافتن برای شرکت در فیلم که تجلی همه رویاهای مدرن است، در فیلم اوگانیانس باعث پیشبرد روایت می‌شود. و بسط روایت فیلم، همان مراحلی است که رویدادها و کشمکش‌ها سپری می‌شوند تا این هدف تحقق پذیرد. فیلم اوگانیانس نیروی بازدارنده‌ی روایت کلاسیک هالیوودی را حاجی‌آقای سنتی انتخاب می‌کند، البته رویارویی او با سینما و ممانعتش از دختر و داماد خود برای بازی و شرکت در فیلم، هم سازنده‌ی لایه‌ی عمل شخصیت‌های منفرد به مثابه‌ی عوامل علّی و ضمناً شالوده‌ای است برای لایه‌ی معنای اجتماعی چالش سنت و مدرنیته که در روایت مخفی شده است. قهرمانان مثبت فیلم در دومین ژانر سینمای ایران، می‌کوشند با عقلانیت مدرن، وضعیت را به نفع خود و شکست خرافه‌ی کهنه تغییر دهند و موفق می‌شوند.

تا همین جا هم نسبت به ژانرهای آینده و مبتذل فیلم‌فارسی، شعور برتر و فهم دقیق‌تری از روایت کلاسیک اوگانیانس می‌بینیم که متأسفانه فعالیتش ناکام ماند و تجربه ساختاری‌اش در فیلم‌سازی بر باد رفت. اما ژانر اولین فیلم ناطق، یعنی **دخترلر** یک ژانر اجتماعی عشقی است که در آن، دخالت عوامل ژانر سینمای حادثه‌ای هم ملحوظ شده است. این ژانر که اردشیر ایرانی و سپنتا تجربه‌اش

کردند، موفقیت چشم‌گیری به دست آورد و به نحو خارق‌العاده‌ای با ذائقه‌ی ایرانی جفت و جور شد. شاید نزدیکی روحی عامه مردم ایران با روحیه‌ی مردم هند و بهره‌وری ایرانی و سپنتا از عناصر جذاب سینمای هند و آواز و فضای عاطفی و تأثرآور و انگیزش‌های ملی‌گرایانه و ... در پیروزی این ژانر دخالت داشت.
تجربه‌ی سپنتا در ژانر تاریخی و تاریخی عاشقانه، با توجه به مزاحمت‌های فراوان نظام ناکارآمد بورکراتیک و پا گرفتن کمپانی‌های واردکننده‌ی فیلم خارجی، تجربه‌ای شیرین نبود و با تلخ‌کامی به بن‌بست رسید.
ژانر تغزلیِ تاریخی در کارنامه‌ی سپنتا، حاوی تلاشی بزرگ برای همنشینی هنر مدرن و هنر سنتی ایران، یعنی شعر، از یک‌سو و ایجاد سازگاری بین هنر تکنولوژیک و عصر جدید با نشانه‌های آشنای بومی و استفاده از میراث‌های خودی از سوی دیگر بود. با ورشکستگی سپنتا، این تلاش که می‌توانست منجر به سینمای عامه‌پسند سالمی شود و ژانر مفیدی را در سینمای ایران پی‌ریزی کند، برای همیشه نابود شد؛ و سپس هر بار که به ژانر تاریخی در سینمای فیلم‌فارسی ایران دست آویختند، جز ابتذال حاصلی به بار نیاوردند، تا آن‌که در دهه‌ی پنجاه علی حاتمی با **ستارخان** و **سلطان صاحبقران** در دهه‌ی شصت، نجفی با **سربداران** و افخمی با سردار جنگل در دهه‌ی هفتاد، میرباقری با **امام علی (ع)** حکایت تازه‌ای را آغاز کردند. البته در این‌جا بحث **سیاوش در تخت‌جمشید** بحث متفاوتی است که در گرو فهم ژانر سینمای مدرن و احضار تاریخ است. قابل ذکر است که با امعان نظر سریال‌هایی را هم که سیمای سینمایی داشتند، در مثال به کار زدیم. با تولد دوم سینمای ایران، قبل از هر چیز ژانر ملودرام ـ (ژانر خانوادگی) ژانر کمدیِ موزیکال و ژانر ملودرامِ موزیکال، با آثاری چون **توفان زندگی**، **واریته‌ی بهاری**، **شرمسار**، **مستی عشق**، **شکار خانگی**، **دستکش سفید** و ... ظاهر شد. این ژانر طی پنج دهه تحولات فراوانی را به خود دید و حتی عوامل منفی که به عوامل مثبت ژانر تبدیل شدند در تشکیل این دو ژانر نخست سینمای مصر نقش داشت، اما حاصل، تجربه‌ای درخشان نبود. رشد ژانر اجتماعی با فیلم **ولگرد**، سروسامانی گرفت و ملک‌مطیعی تیپی نو را وارد سینما کرد. در این ژانرها که سراسر سال‌های پایانی دهه‌ی دوم و آغاز دهه‌ی سوم قرن چهارده را می‌پوشاند و سپس تا دهه‌ی بعد ادامه می‌یابد، خواننده‌ی مشهور ترانه، نقش مهمی ایفا می‌کند. سینما با رجوع به خوانندگان هم مشکل هنرپیشه را در جامعه‌ای حل می‌کند که سنت تئاتری نیرومندی ندارد و در آن مدارس بازیگری به تربیت بازیگران تحصیل‌کرده نمی‌پردازند، و هم از شهرت آنان برای پول‌سازی سود می‌جوید. و در عین حال به ضمیر شاعرانه‌ی عامه‌ی مردم ایران که در ژانر اجتماعی و موزیکال و خانوادگی، یعنی در ملودرام و فیلم حادثه‌ای وکمدی به یک اندازه از ترانه خرافی محظوظ می‌شدند پاسخ می‌گوید و به روان‌شناسی اجتماعی یک ملت و نیازهای او و ضمیرش پاسخ می‌گوید. در مبحث نسبت شعر و سینما در ایران به تفصیل می‌توان نحره‌ی نفوذ شعر در ژانرهای مختلف را پی‌گیری کرد. روندی که از رجوع مستقیم به تغزل و حماسه‌های شعری کهن نه تنها به شکل بهره‌وری فیلم از مضامین آن‌ها بلکه کاربرد خود شعر در سینما شروع و به سینمای شاعرانه ختم می‌شود.

ژانر تغزلیِ تاریخی در کارنامه‌ی سپنتا، حاوی تلاشی بزرگ برای همنشینی هنر مدرن و هنر سنتی ایران، یعنی شعر، از یک‌سو و ایجاد سازگاری بین هنر تکنولوژیک و عصر جدید با نشانه‌های بومی است.

در سینمای عامیانه، در ژانر خانوادگی و اجتماعی، نه تنها خوانندگان برجسته‌ای نظیر قمرالملوک وزیری، روح‌بخش، بنان، جفرودی، دلکش، فاخته‌ای (قوامی)، مرضیه، شمس، ایرج، پوران، عهدیه آواز خوانده‌اند، بلکه خوانندگان کافه‌ای چون مهوش و آفت و جبلی و سوسن و آغاسی نیز منطبق با ابتذال فیلم‌فارسی و شعور مضمحل آثار بازاری، واسطه‌ی انتقال زبان شعری (تصنیف) به مخاطبان این سینمای عامیانه بوده‌اند و پاره‌ای، محبوبیت بی‌نظیری داشتند. با پیدایش و رشد قشر متوسط مدرن تحصیل‌کرده شعر و موسیقی مناسب آنان، یعنی پاپ با ترانه‌های مدرن‌تر به‌وسیله‌ی خوانندگانی چون ویگن، گوگوش، فرهاد، فریدون فروغی، داریوش به ترسیم فضای دلخسته و سرخورده و سیاه‌قشر متوسط و زندگی محبوس او در نظم دیکتاتوری مدرن پرداختند. مهم‌تر از همه‌ی این‌ها سینما در دوره‌های مختلف با همه‌ی تحولات ژانر خانوادگی و روستایی از ناموری یک خواننده‌ی مشهور دوران سود جست. از **مادر** با شرکت دلکش و تعداد زیادی آثار بعدی با شرکت همین خواننده گرفته تا **فرشته‌ی**

فراری با شرکت گوگوش و تعدادی آثار دیگر که اوجش را در **بی‌تا، نازنین، پنجره، طلوع** و ... دیده‌ایم، و دیگر خوانندگان بازاری مبتذل. بدین‌سان شعر و موسیقی در جزء لایتجزای همه‌ی انواع فیلم در ایران درآمد که خود جامعه‌شناسی ترانه در سینما بحثی مفصل و دارای ابعاد متنوع است. ژانر خانوادگی در ایران اگر ساختارزدایی شود، با همه ابتذال و ضعف روایت‌گری و فقدان شعور سینمایی در ساختن فیلم و نوشتن فیلم‌نامه، گویای حقیقتی است. جامعه‌ای هراسیده از رشد مظاهر فاسد زندگی مدرن، جامعه‌ای دارای مضمون اخلاقی سنتی و ترسیده از دستبردهای فرهنگ مهاجم که شالوده‌های خانواده‌ی مقدس را با الکلیسم و عشرت‌طلبی و قمار و جنایت و خیانت و تجاوز و ... در خطر می‌دید، آماده‌ی استقبال از آثاری بود که حاوی پیام اخلاقی دفاع از شرافت و نجابت کهن محسوب می‌شدند و به نجات و سعادت خاتمه می‌یافتند. آثاری که عبرت‌آموز بودند و در آن‌ها بدکاران به سزای بدی خود می‌رسیدند و بی‌گناهان خوشبخت می‌شدند. اما در ضمن، سینما به طور پنهانی به بهانه‌ی هنجارزدایی روایت این زندگی انبوه تماشاگران محروم را وارد فضاهای وسوسه‌انگیز ممنوع کاباره‌ها و روابط هنجارزدای اخلاقی می‌کرد. از اوایل دهه‌ی سوم به‌ویژه از سال ۱۳۳۲ ژانر روستایی در سینمای ایران، به ترسیم چهره‌ی ارباب‌زاده‌ی متجاوز، دختر فریب‌خورده‌ی روستایی اقدام می‌کند. در این ژانر عامیانه آشکارا تمایل جامعه به پایان دادن بر تاریخ تجاوز زمین‌داران فئودال به‌ویژه با توجه به جنبش‌های اجتماعی آن سال‌ها نهفته است. ولی چه‌بسا صحنه‌های تجاوز خود به عامل ارضای جنسی در جامعه‌ای محروم بدل می‌گردد. همه آثار روستایی سرشار از سطحی‌گری معیوب بودن زنجیره‌ی کنش‌ها، ناتوانی در تصویر عمل فردی و روان‌شناسی شخصیت‌ها و درک عمیق از بستر اجتماعی و روابط علی به‌انضمام ساختار روایی و تصویری ویران و ابتدایی‌اند و نه از نظر پیام معنوی و تفکر و نه از نظر زیبایی‌شناسی ارزشی ندارند. بعدها مجید محسنی چهره‌ی محبوب پیام آشتی‌جویانه ژانر روستایی، جذابیتی به این نوع فیلم می‌دهد که ربطی به فضای سینمایی ندارد. او با نقل تیپ رادیویی عموأوغلی صمد، پیام‌آور بازگشت به روستا، به‌ویژه در شرایط اصلاحات ارضی می‌شود. سادگی فیلم برای بسیاری از تماشاگران شهرستانی و روستایی شیرین است، لیکن در این‌جا کمترین تلاش برای بیان سینمایی هم وجود ندارد. علی‌رغم حس و حال بازی عاطفی مجید محسنی، این ژانر متهم به واقع‌گریزی، فقدان زیبایی‌شناسی تصویری و اشاعه‌ی ذهنی‌گرایی سطحی درباره‌ی واقعیت زندگی است و ژانر روستایی اساساً بر محیط و مسایل آن متکی است. بعد از انقلاب مشتی آثار روستایی آفریده شد که **مسادیان** در آن درخشش دارد. اما **باشو و خانه‌ی دوست کجاست؟** فراموشی‌ناپذیرند؛ هرچند هم **باشو غریبه‌ی کوچک** و هم **خانه‌ی دوست کجاست؟** با دو سبک مختلف متعلق به سینمای متفکر ایران‌اند. البته در دهه‌ی پنجاه و در متن موج سوم فیلمی چون **خاک** به ژانر روستایی آبرو بخشید و پیش از آن **گاو مهرجویی**. در ایران ژانر کلاه مخملی، از انواع موفق بود که اساس تشکل آن مربوط به یک تیپ سنتی رو به اضمحلال در شرایط مدرن است. جذابیت این ژانر، توافق آن با داوری جامعه‌ای نیمه‌سنتی و روان‌شناسی عمومی مردم ایران است که از جوانمردی و ناموس‌پرستی و دفاع از مظلوم مشعوف می‌شوند و نوستالژی گذشته دارند. اما ژانر کلاه مخملی فراز و نشیب‌های متعددی را پشت سر نهاده و چندبار طلوع و افول داشته است که آخرین بار را باید در **آدم‌برفی**، فیلم پرفروش میرباقری، پی‌گیری کرد. لیکن پرشکوه‌ترین دوران تولد آن مربوط به سینمای قیصری است که البته نسبت به همین نوع در گذشته‌ی دورتر قراردادهای تازه‌ای را تأسیس کرد.

ژانر کلاه مخملی را اولین بار مجید محسنی در سینما شکل بخشید. **لات جوانمرد** داستان بارفروش لوطی مآبی به اسم **داش حسن** است و حکایت لوطی‌گری و بخشش و مبارزه‌اش با نامردی. این فیلم در سال ۱۳۳۷ ساخته شد و در همان سال، فرخ غفاری داستان **جنوب شهر** را به فیلم درآورد که هدفش تصویر زندگی عقب‌مانده و سرشار از فقر جنوب شهر تهران بود. شاخه سینمای جنوب شهری غفاری که سینمایی متفکرانه بود، مشمول سانسور شد، تکه‌پاره گشت و واپس نشست تا بار دیگر در دهه‌ی پنجاه با موج سوم ژانر کلاه‌مخملی و با لایه‌ای رئالیستی و نگرشی متفاوت با فیلم‌فارسی سربرآورد. اما **لات جوانمرد** مجید محسنی فیلم کم اهمیتی نبود. این فیلم از سوی محافل روشنفکری نیز با استقبال روبه‌رو شد و گلستان و فرخ غفاری، فیلم را تحسین کردند و آن را اثری دانستند که موفق شده بود با زبانی ساده، به پیام‌های اخلاقی دلنشین و انسانی دست یابد، آن دو، هم‌چنین فضای ایرانی اثر را از نشانه‌های متمایزش خواندند که خود را از دیگر فیلم‌های فارسی جدا می‌کند. ابراهیم گلستان آن را بهترین اثری نامید که تا آن زمان در ایران ساخته شده بود و فرخ غفاری آن را فیلم مهمی خواند که در برهوت سینمای آن‌زمان که هیچ روزنه‌ای از واقعیت در آن نبود

یک مرثیه تیپی است که در آن کافه شبیه کافه و کوچه شبیه کوچه است. در **لات جوانمرد** صحنه‌های بسیاری خارج از استودیو فیلم‌برداری شده بودند و بدان سیمایی واقعی می‌دادند.

اما مهم‌ترین ویژگی ژانر کلاه مخملی، تناسب آن با عناصر بومی ایرانی بود. اگر وسترن ژانر کاملاً امریکایی سینمای غرب وحشی است، فیلم جاهلی ژانر کاملاً جنوب شهر تهرانی سینمای ایرانی است که هم در فیلم‌فارسی و هم در سینمای متفاوت ایران ریشه دواند و به مهم‌ترین ژانر سینمای ایران تبدیل شد. مجید محسنی در تیپ‌سازی نوع کلاه مخملی موفقیتی به‌دست نیاورد، اما ناصر ملک‌مطیعی یک بازیگر دلخواه این تیپ شد. اهمیت ژانر کلاه مخملی، گذشته از ابتذال بسیاری از این آثار، در بازتاب یک وضعیت اجتماعی بحران‌آمیز هم هست.

یک جامعه سنتی با سرعت به گونه‌ای نااندیشیده و مستبدانه و سطحی در معرض تغییرات حاصل از مدرنیزاسیون قرار می‌گیرد. در این مدرن‌گرایی محمدرضا شاهی، سلطه‌جویی جهان مدرن، به‌ویژه فرهنگ امریکایی با مبتذل‌ترین مظاهر آن، چهره‌ای مخرب و در حال فساد به روابط اخلاقی می‌دهد. ناجوانمردی، عیاشی، فساد، تجاوز. در بحران چالش سنت و مدرنیسم، رأس مقابله جو بدون تردید بقایا و میراث‌های سنتی است. جاهل‌ها، لوطی‌ها، کلاه مخملی‌ها، ناموس‌پرست‌ها، همان جوانمردان و اهل فتوتی هستند که از اعماق و حاشیه‌ی زندگی شهری به در می‌آیند و سنت‌های انسانی‌شان را برای مقابله با فساد و ظلم جهان بی‌درو پیکر مدرن به کار می‌گیرند. بیهوده نبود که در ژانر کلاه‌مخملی و آغازگر آن هم اسم فیلم، **لات جوانمرد** بود و هم قهرمان فیلم **داش حسن** نام داشت. در عوض عنصر ناجوانمرد فیلم نامش خسرو بود و ... او نشان تخطی از ارزش‌های معنوی سنتی به‌شمار می‌آمد. این‌ها ویژگی‌های اصلی ژانر کلاه مخملی هستند چه نوع مبتذل چه نوع قابل قبول این سینما، هر دو از عناصر ذکر شده بهره‌مند هستند، هرچند طی تحول ژانر، خصوصاً در سینمای قیصری و سپس در سینمای دوم خردادی، مفاهیم تازه‌ای در این ژانر رشد کرد. پس از ظهور آثار گنج قارونی و محو دوران آثار کلاه مخملی، دورانی وجود دارد که دوران فترت این ژانر است.

در این دوران که دوران ژانر فیلم‌فارسی بزن و بکوب و کاباره‌ای و رقص‌آوازی از نوع گنج قارون است، سینمای ایران، ابتذالی را تجربه می‌کند که برای همیشه به‌یاد می‌ماند. در ژانر گنج قارونی، عشق پسر فقیر و دختر ثروتمند احیا شد. به‌وسیله‌ی ساز و آواز و رقص و تقسیم آن به تناسب در سراسر فیلم فرمول‌های کارآمدی برای جلب مشتری پدیدار شدند و شعارهای اخلاقی و امیدپروری برای طبقات فرودست جای خاصی یافت.

فارابی

و بالاخره با ستایش الگوهای جوان فقیر، اما سالم و سرزنده و نیرومند و بی‌غم، و مرد ثروتمند، اما بیمار و گرفتار و نومید، بر زخم‌ها و آگاهی توده مردم، پرده کشیده شد، هرچند رویای فردین، به رویای بزرگ مردم محروم تبدیل شد. ولی نباید انکار کرد که این ژانر با دعوت عامه به دو ساعت تفریح و دیدار از کاباره‌های تهران و رقص و آواز، سرگرمی بزرگی بود که در ضمن با شعارهای غلیظ اخلاقی‌اش با مفاسد زمانه مقابله می‌کرد و درس جوانمردی و انسانیت و معرفت و آزادگی و ظلم‌ستیزی و بی‌طمعی می‌داد. این شعارها به ذائقه‌ی مردم فرودست خوش می‌آمد و آن رویای خوشبختی، آن‌ها را شادمان می‌کرد. شالوده‌شکنی این ژانر و سنجش آن با جریان‌های دوران اصلاحات ارضی، اگر از نظر روان‌شناسی عمومی اهمیت داشته باشد، از نظر درک زیبایی‌شناسی فیلم کافی نیست و حتی ممکن است سبب گمراهی

شود و بر اجرای ابتدایی و فقدان فضای سینمایی و شعور بصری فیلم پرده افکند. به‌هر حال دوران سینمای گنج قارونی دوران فراموشی آثار کلاه مخملی است. در این‌جا دورانی وجود دارد که دوران عقب‌نشینی این ژانر است. اما در سینمای موج سوم سینمای قیصری، بار دیگر ژانر کلاه مخملی، جهان جاهل‌ها و داش‌ها، فرهنگ و رفتارشان احیا می‌شود. این بار این ژانر فاصله‌ای جدی از فیلم‌فارسی دارد. عموماً در تیپ‌پردازی، شخصیت و تفرد شخصیت‌ها در نظر گرفته شده و جدا از پختگی بیشتر تکنیکی و هنری، نگاه اجتماعی فیلم‌ساز نیز تحول پذیرفته و به سوی یک سینمای متفکر گرایش یافته است. به‌ویژه در آثار کیمیایی انتخاب خشونت فردی در برابر خشونت فاسد نظام با روحیه‌ی چریکی آن دوران سازگار و نیز لایه‌ی اجتماعی مقابله با مفاسد یک مدرنیسم بی‌ریشه، اتکا به ارزش عمل فردی و بی‌اعتماد به نظم رسمی و ابلاغ ارزش‌های اخلاقی سنتی و ستایش آن بسیار چشم‌گیر بود. سپس بار دیگر دوران این ژانر به‌سرآمد. اما پس از انقلاب، داوود میرباقری با زیرکی و در پوشش مضحکه‌ی عناصر تیپکال این ژانر، از آن سود جست، معیارهای فیلم‌فارسی این ژانر را تجدید حیات کرد، از آن برای جذب تماشاگر بهره گرفت و با یک لایه سطحی انتقادی، به احیای درونه‌ی ژانر کلاه مخملی و ژانر مردان زن‌نما پرداخت. اما مهم‌ترین تحول در این زمینه را خود کیمیایی شکل داد. او در فیلم دوم خردادی **اعتراض** بنا به ذائقه‌ی زمانه، همه بافته‌های **لات جوانمرد** و لوطی سنتی و ارزش‌های اخلاقی او را بازخوانی کرد، به رد آن پرداخت و قیصر را به تاریکخانه‌ی اشباح تاریخی فراموش شده و بدتر از آن، قابل فراموشی گسیل داشت و به‌جای آن تیپ دوم خردادی و منتقد و خواهان اصلاحات و جامعه مدنی و آزادی و آشتی طبقاتی را که در برادر کوچکتر گرد آمده بود و با چاقوکشی و کشتن انسانی به صرف ناموس پرستی مخالفت می‌کرد، نشاند.

تحول این ژانر بنا به ویژگی زمانه جالب است. **اعتراض**، خودبه‌خود اثر پرنقصی است، اما پرسش مهم تماشاگر از تناقض اصلی فیلم است. جدا از بی‌حوصلگی فیلم‌ساز در معماری متفکرانه و هنرمندانه‌ی صحنه‌ها و ... در فیلم قرائت جدید کیمیایی را باید پذیرفت یا رد کرد؟ آیا واقعاً او باور کرده که افکار برادر بزرگتر مهمل بوده و تیپ جاهل انتقام‌کش در ژانر کلاه مخملی برای همیشه مرده است؟ یا در همان حال، هنوز برجسته‌ترین مرد جوهردار فیلم، همان برادر کلاه مخملی و ناموس‌پرست است که کانون جذاب اخلاقی و کنش مندی اثر به‌حساب می‌آید؟ و تازه آیا تلقی برادر بزرگتر از ضرورت حفظ ناموس واقعاً از همه لحاظ مهمل بود و مناسبات مدرن از همه لحاظ حقانیت اخلاقی داشت؟

به هر حال از جالب‌ترین تحول‌های ژانر در سینمای ایران که با چالش‌های یک جامعه‌ی در حال گذار نسبت دارد و ژانر ریشه‌داری است، همین تحول ژانر کلاه مخملی است که آثار انبوهی را در کارنامه دارد.

ژانر مهم دیگر سینمای ایران، ژانر سینمای حادثه‌ای و جنایی و یا پلیسی جنایی و معمایی، و یا سینمای دلهره‌ی جنایی است. آفریننده‌ی بی‌بدیل و استاد این ژانر هالیوودی در ایران، ساموئل خاچیکیان است. او پیش از هر فیلم‌ساز سینمای تجاری، در ایران برای سینمایی درست کوشید. خاچیکیان البته با یک فیلم عبرت‌آموز خانوادگی به‌نام **بازگشت** آغاز به کار کرد که از روی آثار موفق آن دوران یعنی **ولگرد** و **افسونگر** ساخته شده بود تا رضایت خاچاطوریان، مؤسس استودیو دیانا فیلم را جلب کند و بعدها به خاچیکیان اجازه دهد فیلم خود را بسازد.

در **دختری از شیراز** خاچیکیان اولین نشانه‌های سبک شخصی خود را آشکار می‌سازد. فضای حادثه‌ای فیلم و فیلم‌نامه‌ای که بر اساس نمایشنامه‌ی **پرده‌های خاکستری**، نوشته‌ی خود او آماده شد بود، حضور آرمان، چهره‌ی مشخص آثار دلهره‌ای و حادثه‌ای آینده و قتل و جنایت و انتقام و زندان و ... همه و همه به خاچیکیان امکان معماری سینمای ترس و جنایت را به سبک هالیوودی می‌دادند. او با سلیقه‌ای پویا در حرکت دوربین، دکوپاژ حساب شده‌تر از قبل، فیلم‌برداری‌ها و نورپردازی اکسپرسیونیستی و یک ساختار طرح و توطئه، **دختری از شیراز** را آفرید که در سینمای ایران هم‌چون یک اتفاق به شمار می‌رود. وی سطح فیلم‌سازی و به‌ویژه فیلم‌برداری را گامی به پیش برد، البته فقط گامی، زیرا فیلم در اجرای مشخصه‌های ژانر حادثه‌ای هنوز نقص‌های بزرگی داشت. با این حال این فیلم مسلماً از **کمرشکن** مرادی که آغازگر ژانر حادثه‌ای در ایران است، فیلم مهم‌تری است. فیلم **کاراگاهی** و حادثه‌ای **بوالهوس** که در سال ۱۳۳۳ ساخته شد نیز از فیلم خاچیکیان نازل‌تر بود. و بالاخره در همین سال خاچیکیان درژانر حادثه‌ای فیلم **چهار راه حوادث** را می‌سازد. و به ژانر حادثه‌ای خود شخصیت و تعریفی عینی می‌دهد. او می‌گوید:

دینامیزم، اساس پرداخت من در فیلم **چهار راه حوادث** بود. دوربین اکثراً حرکت داشت و در صحنه‌ای اگر دوربین ثابت بود مونتاژ

سریعی را در برنامه کار خود قرارداده بودم. دو فصل از فیلم هست که هنوز هم آن‌ها را دوست دارم. صحنه‌ی نزاع ملک‌مطیعی و زندی در کارخانه‌ی چوب‌بری و پرتاب قطعه‌ای از الوار بین این دو که در پنج نما (هر نما چهار کادر) مونتاژ شده بود و هم‌چنین صحنه‌ی فرار ملک‌مطیعی پس از سرقت جواهرفروشی در خیابان در حالی‌که دو اتومبیل از دو سو با سرعت به طرفش در حرکت هستند. این صحنه کلاً هفت نما (هر نما پنج کادر) داشت که حاصلش بسیار جاندار و با روح و هیجان‌انگیز شده بود.)

ساموئل خاچیکیان در گفت‌وگو با جمال امید، ۱۳۴۸

نقل‌قول بالا، سبک خاچیکیان در ژانر حادثه‌ای را کاملاً معرفی می‌کند. این سبک در **خون و شرف** ادامه یافت. سبک وی حتی در کمدی **شب‌نشینی در جهنم** و **قاصد بهشت** نیز ویژگی‌اش را حفظ کرد، در **توفان در شهر ما** تقویت شد، اما در **دلهره و ضربت** کمال یافت. امینی که از فیلم‌فارسی‌سازان مشهور این ژانر است، هرگز نتوانست جانشین استاد بزرگ سینمای دلهره هالیوودی در ایران شود. در آثار وی فرمول‌های تعقیب و گریز و معما در کلیشه‌ها بسیار باقی ماند. حتی هوشنگ کاووسی، منتقد تحصیل‌کرده و بازگشته از فرانسه هم در **هفده روز به اعدام** علی‌رغم چشم‌پوشی نسبی از عناصر فیلم‌فارسی ، نسبت به سینمای خاچیکیان ضعف سینمایش را در کاربرد ژانر حادثه‌ای و جنایی ثبت کرد. و اثرش ساختمانی پرعیب را به نمایش گذاشت که کار حرفه‌ای خاچیکیان از آن کاملاً متمایز است. به نظر من علی‌رغم خصلت روشنفکرانه‌ی سینمای غفاری، و علی‌رغم تفاوت دلهره‌ی **شب قوزی** با دلهره‌ی سینمای خاچیکیان، از نظر مهارت‌های تکنیکی مسلماً، سینمای خاچیکیان از سینمای غفاری نیرومندتر است؛ هرچند تلاش غفاری برای ایجاد فضای ترس با تفکر توأم است. در ایران سینمای روشنفکرانه علی‌رغم تمایزات سبکی، می‌تواند یک ژانر به‌حساب آید. این‌که سرآغاز آن فیلم نابود شده‌ی **جنوب شهر** غفاری است یا **شب‌قوزی** مهم نیست، در هر حال از نیمه‌ی دوم دهه‌ی سی، با ورود کسانی چون غفاری و کاووسی توقع تولید آثاری متفاوت بالا گرفت. تفاوت این آثار با فیلم‌فارسی و آثار مبتذل، باید با کاربرد درست ابزار، هدایت و کنترل ماهرانه‌تر نیروی انسانی، کنترل آگاهانه و علمی عناصر درون صحنه، و در واقع تولید یک فضای سینمایی خلاق برای انتقال تفکرات و روایت منطقی از شخصیت‌ها و رویدادها، معنا می‌یافت. در حقیقت ژانر روشنفکرانه نیز تا حدودی این اهداف را فرا راه خود قرار داد. برای همین، علی‌رغم سبک متفاوت وانزوا، موقعیت خاصی در تاریخ سینمای ایران پیدا کرد. در دوره‌ی نخست و قبل از دهه‌ی پنجاه، نصیب سینمای روشنفکرانه شکست در جلب اقبال عمومی بود، اما این شکست، شکست، حقیقت این سینما نبود و آثار تولید شده که به‌نام غفاری، گلستان، رهنما، فروغ فرخزاد ثبت شدند، هم‌چون آرمانی در روح نخبگان باقی ماند تا در تلاشی دیگر بر نواقص، لکنت و مهجوریت این ژانر فایق آیند. البته عنوان ژانر برای سینمای روشنفکرانه دهه‌ی چهل کمی عصبیت به‌نظر می‌رسد، اما این سینما در طبقه‌بندی عمومی، واقعاً خصایص یک ژانر را به خود اختصاص داد که با همه تفاوت آثارشان، وقتی کسی می‌گفت این اثر روشنفکرانه است، معلوم می‌شد از چه سنخی است و او با پذیرش تماشای فیلم، می‌دانست به استقبال چه اثری می‌رود. در نواقص این سینما عوامل گوناگونی دخالت داشتند که بارها به آن اشاره شده است. با این همه در بیان این ژانر فیلم، هر یک ویژگی بنیانگذارانه‌ای را حفظ کردند. **خشت و آینه** که آمیزه‌ای از سینمای رئالیستی، نمادگرا، و ژان کوکتویی بود و زبان سینمای آوانگارد و فرانسه و فضای نهیلیستی و اگزیستانسیالیستی مشوشی را در زیربنای فکری‌اش گرد آورده بود، بدون تردید، اولین اثر فمینیستی سینمای ایران و یک اثر پیشرو فمینیستی در جهان است که این وجهش ناشناخته مانده است. ژانر فمینیستی در ایران که در سینمای آیینی بیضایی و سینمای مدرن مهرجویی آثاری از آن وجود دارد، هرگز و هرگز به عمق **خشت و آینه** دست نیافت.

سترونی تمام مردان در این فیلم از راننده تاکسی تا دکتر درون کلانتری، از جمع کافه‌نشین حرّاف تا هر مرد دیگر درون فیلم، جالب توجه است. آنان در فضایی هذیانی هستند، هراسیده‌اند و علی‌رغم صورت‌های مردانگی - میل و ورزش باستانی و اندام ستبر - از نور، انتخاب و پذیرش مسؤولیت و حضور دیگران می‌هراسند و به‌شدت منفعل‌اند و می‌خواهند از کنش و عمل فردی شانه خالی کنند. آیا آنان نماد یک فرهنگ مردسالار نازای اجتماعی نبودند که مسؤولیت نگاه‌داری از نوزاد آزادی و استقلال ملی را نپذیرفتند و جنبش ملی را به شکست کشاندند؟ در عوض تاجی احمدی، به نحوی مسحورکننده فعال و خواهان حضور زنده و پیونددهنده است. مسؤولیت کودک را می‌خواهد برای زندگی آینده و امید و رهایی از گمگشتگی به‌عهده بگیرد. بازی عالی او در آن زمان گیج‌کننده و باورپذیر است. آیا گلستان تحت تأثیر شخصیت

زاییده‌ی فروغ فرخزاد و با ابراز تحسین و ستایش برای آن‌همه خلاقیت، و شیفتگی نسبت به دنیای زنانه‌ی او این فیلم را ساخت و سپس لایه‌ای نمادین ـ اجتماعی بر آن تدارک دید. اتفاقاً صحنه‌چینی‌های نمادین گلستان به‌انضمام زبان آهنگین و بی‌ربطش که از زیبایی انتزاعی برخوردار است ولی فاقد هرگونه ارزش دراماتیک و بسیار تصنعی است، ضعیف‌ترین سیمای فیلم است.

در واقع سینمای فروغ فرخزاد را می‌توان در رأس ژانر دیگری در درون سینمای روشنفکری قرارداد که همان ژانر سینمای شاعرانه‌ی مستند یا مستندنماست.

کسانی مرعرب چهره‌ی ادبی گلستان، بیهوده کوشیدند این ضعف را توجیه کنند، اما کجا توجیه‌پذیر است که زن کاباره‌ای و زن د ا و راننده تاکسی و ... مثل آلبر کامو و سیمون دوبوار و ژان پل سارتر سخن بگویند! و دیالوگ به نحو ناپسندیده‌ی خود را از سطوح رویداد طبیعی فضای فیلم جدا کند و به عامل نمایشی جداگانه‌ای بدل شود که در فضای رئالیستی بسیار متصنع است. در ژانر سینمای روشنفکری، فیلم رهنما هم از اهمیت برخوردار است. او در خارج از ایران همنشین آلن رنه و لانگلو والوار بود. آن‌ها او را تحسین می‌کردند و او تجربه‌های آوانگارد سینمای مدرن جهان، سینمای سیال ذهن، و سینمایی را که آمیزه‌ی تئاتر و فیلم بود و از ساختارهای ترکیبی سود می‌برد، در ایران دنبال می‌کرد. اما در ایران همه‌ی عناصر اجتماعی و تکنولوژیک و فرهنگی و ادبی و سینمایی لازم برای این زیبایی‌شناسی نو غایب بودند. در نتیجه با سطح نازل تکنولوژیک و تجربه فرمی و عناصر انسانی و ... کار او دشوار و باورناپذیر و خسته‌کننده به نظر می‌آمد. با این‌همه جهان متفکرانه‌ی این سینما هنوز بسیار جذاب است. گفتمان شرق و غرب درک باستان گرایانه‌ای که می‌خواهد آمیزش تمدن‌ها و مکالمه‌ی آن‌ها را به‌رسمیت بشناسد و شکل حضور سرزمین ایران را در معبر رویدادها و مدنیت جهانی با آمادگی برای هضم و جذب معنا کند، یک تفسیر کاملاً نو از سیاوش همه و همه بیان اندیشگونه‌ی افکار دورانی سپری شده است.

اما درخشان‌ترین نمونه‌ی ژانر سینمای روشنفکرانه‌ی دهه‌ی چهل بی‌تردید فیلمی است از فروغ فرخزاد که **خانه سیاه است** نام دارد؛ با سبکی متفاوت و در واقع فیلمی از دامنه‌ی این ژانر مستند شاعرانه یا مستند مردم‌گرا. این اثر در آن دهه به هیچ‌وجه متوقف نشد و به زهدان بارور سینمای واقعگرای شاعرانه ایران و سینمای رویکردگرای مستندنما در هر سه دهه‌ی بعدی یعنی تا امروز تبدیل شد. سینمایی که در آن استناد و شاعرانگی به نحو سلیس و به دور از لکنت‌های سینمای روشنفکرانه گرد آمده بود.

در واقع سینمای فروغ را می‌توان در رأس ژانر دیگری در درون سینمای رو شفکری قرارداد که همان ژانر سینمای شاعرانه‌ی مستند یا مستندنماست؛ ژانری که پس از انقلاب به ژانر تازه‌ای تحول می‌یابد که همان ژانر سینمای رویکردگرا، با رهبری سبک کیارستمی است. این ژانر آمیزه‌ای از لمس زندگی به‌مثابه‌ی متن زیبایی‌شناسانه و یا تأویل‌گرایی، و یک شالوده‌ی فکری کاملاً معاصر و مابعد نیچه‌ای دارد. درهمین جا اهمیت ژانر مستند، و مستند داستانی در سینمای ایران آشکار می‌شود. این ژانر فیلم هم فی‌نفسه اهمیت دارد و آثار برجسته‌ای را زاده و نیز هم‌چون یکی از منابع زیبایی‌شناسی سینمای جهانی رویکرد گرای امروزی مهم است.

فعالیت از یاد نرفتنی سینمای کانون پرورش فکری، وزارت فرهنگ و هنر، تلویزیون، سینمای آزاد، و ... و امکان رویکرد به زندگی محبوسی که اثر بسیار اندکی از اعماقش در سینمای حرفه‌ای حاضر بود و آزادی لمس واقعیت و ... سبب رشد یک ژانر سینمای جدی با گرایش شدید رئالیستی شد. در نمونه‌های نمادگرای این سینما نظیر **عمو سبیلو** و **رهایی** هم با همه‌ی وجه داستان‌پردازانه و گاه متصنع، عناصر زنده مواج‌اند. حتی سینماگران داستان‌پرداز (موفق: کیمیایی، ناموفق: قریب)، که گاه آثارشان به قواعد فیلم‌فارسی آلوده می‌شد، در سینمای مستند نمای خود ـ **پسر شرقی**، **هفت‌تیرهای چوبی** ـ وارد فضایی کاملاً سالم و جدی و هنرمندانه می‌شوند. ژانر سینمای کودک در دل سینمای مستند و مستندنمای حاشیه‌ای، به همان اندازه‌ی سینمای مستند، برای سبک جهانی سینمای آتی ایران، یعنی سبک رویکردگرا، اهمیت دارد. شاهکارهای این سینما، نه تنها دستمایه‌ی آثار بزرگ بعد از انقلاب شدند، بلکه بازگشت به کودکی را تا حد یک کشف زیبایی‌شناختی از یک‌سو و پسامدرنیستی و فلسفی از سوی دیگر، فرا بردند و آن را به نشانه‌ی رجوع به کودکی یک گروه از مردم و قرائت جدید از بکارت‌هایی که آلوده‌ی خرافه و تحجر نیست و امکان شروع مجدد و ارزیابی نو و آوایی از آینده در درون حال، تبدیل کرد. مؤثرتر از همه‌ی این آثار

برای سبک رویکردگرایی، **نان و کوچه، زنگ تفریح، یک اتفاق ساده، سازدهنی، مسافر** یعنی آثار کیارستمی، نادری و شهید ثالث بودند. البته فیلمی مثل **سفر** (بیضایی) نیز اثری نام‌آور بود که در آن فیلم‌ساز به بهانه‌ی فیلم کودک، اندیشه‌ها و فضاهای فکری خود را در آن به رشته تصویر کشیده بود. چشم سینمای ما با آثار مستند و مستندنما نظیر **بادجن، پ مثل پلیکان، یاضامن آهو و اربعین**، به زندگی گشوده شد و با توجه به جزییات واقعیت، ذخیره‌ای بزرگ و تجربه‌ای فراموش نشدنی برای تحریک نوعی سینمای مستندگون اما حرفه‌ای و برای رویکرد به سوی زندگی فراهم آورد.

شیوه‌ی پیدایش سینما در ایران، با نخستین مستند و سپس با فیلم‌های مستند عکاسباشی از قمه‌زن‌ها و دوشان‌تپه و گارماشین و تکیه‌ی دولت و شاه عبدالعظیم و بازار و کاخ شاه... ادامه یافت. خان‌بابا معتضدی در حیات آینده‌ی این ژانر نقش مهمی بازی کرد. در دسته‌بندی فیلم‌های ژانر مستند و ژانر مستندنما، تقسیم‌بندی‌های متنوعی وجود دارند که ضرورتی به توصیف جزییاتشان نیست، اما از میان همه‌ی آن ژانرها، مستند اجتماعی، مستند شاعرانه، مستند واقعیات روزمره، مستند سینما ـ حقیقت، مستند قوم‌نگار، مستند تصویرگرا و مستندی که خود مردم (نه نابازیگران) را به نمایش می‌نهاد، بیش از پیش بر سینمای رویکردگرا اثر گذاشت. البته مستند داستانی نزدیک‌ترین مستندها به ژانر حرفه‌ای رویکردگرا به‌شمار می‌آید. از **علفزار** (مریان سی. کوپر، ارنست شودزاک) تا باد صبا (آلبر لاموریس) و فعالیت استودیو گلستان یعنی **چشم‌انداز یک آتش، موج، مرجان، خارا، آب و گرما** و بالاخره، **خانه سیاه است**، فرایندی از مستندسازی است که با نقطه‌ی عطف فیلم گلستان و فروغ، میراث آینده را تحکیم می‌بخشد. تلاش‌های فراموش نشدنی رهنما و راه افتادن مستندسازی در کانون پرورش فکری و تلویزیون این ژانر را در حاشیه‌ی نادیدنی، به ذخیره‌ی عظیم تفکر، تجربه و آفرینش سینمایی جدی در ایران برای آینده بدل می‌سازد که پاره‌ای از آن‌ها را نام می‌برم: **طلوع جدی** (احمد فاروقی قاجار)، **خارک و زن و حیران** (مصطفی فرزانه)، **شقایق سوزان** (هوشنگ شفتی)، **جلد مار، چهره، گود مقدس، بوم سیمین، اونشب که بارون اومد** (کامران شیرل) **تخت جمشید** (رهنما)، **قالی‌شورها** (غفاری که علی‌رغم ساختن آثار مهمی چون **نور زمان** و **دریای پارس** مستندسازی زیبایش را پی نگرفت. **شرح حال، آن سوی هیاهو، پرستش** (خسرو سینایی)، **گل بر آفتاب** (رفیعا)، وحیدزاده (**کدام قله، کدام اوج، بیایید مسافر بزنیم** (وحیدزاده)، **آرایشگاه آفتاب، اربعین، بادجن** (تقوایی)، **یا ضامن آهو، پ مثل پلیکان** (کیمیاوی)، **تهران کهنه و نو** (فرمان‌آرا)، **مشهد شهر مقدس** (جلال مقدم) **چه هراسی دارد ظلمت روح** (نصیب نصیبی) **یاور سری، یالانچی پهلوان** (احمد شاملو)، **جنگ خروس** (طیاب)، **بلوط** (طاهر)، **جرس** (درم‌بخش) **به یاد هریتاش، فانوس خیال** (ری‌پور).

خانه سیاه است

به‌ویژه مجموعه آثار کانون پرورش فکری و در راس آن کارهای درخشان کیارستمی که آثار فروزش و دیگران همراهی‌اش می‌کرد این ژانر با مشخصه‌های فرو رفتن در اعماق زندگی و تماس با مردم امکان آن را می‌یافت که تجربه بزرگی برای تأسیس یک سبک کاملاً یکه کسب کند که دیگر هرگز با سینمای مستند، مستندنما، واقعگرا هم‌سان نبود، آن تجربه در کشف عناصر زیبایی‌شناسی نو برای ژانر

رویکردگرایی ارزشمند بود، همچنان‌که تجربیات مستندگرایی و سینما ـ حقیقت و رئالیستی و موج نو بدین‌سان بود، اما در آزمون آفرینش نو، سبکی کاملاً متمایز که فقط از تجربه سینمای مستند و سینمای زنده گذشته، از نابازیگری، کار در محیط زندگی و ساختارهای ناداستان‌پرداز در روایت غیرخطی سود می‌برد آفریده شد. آن‌گاه این‌همه با زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی و اندیشه قطعیت ستیز و فلسفه‌ی انتقادی وجودگرا درآمیخت، از میراث آفرینش شهودی سود جست و سبکی را بنا نهاد که در آن مکالمه‌ی بسیار نویی با زندگی در سطح فرایندهای فرمال کاملاً نو تحقق می‌یابد. سینمای مخاطب‌گرا که ذاتاً با زیبایی‌شناسی آزادی‌گرایی محقق شده است جبلی، مخملباف‌ها، پرتوی، پناهی، طالبی، مهرانفر، شهبازی، قبادی، یکتاپناه و ... در این ژانر فیلم ساخته‌اند.

مهم‌ترین نکته‌ی سینمای بعد از انقلاب مهرجویی گسترش دامنه‌ی تم چالش مدرنیته و سنت از یک‌سو و طرح منظری از عرفان از سوی دیگر است.

ما هم‌چنین بعد از انقلاب با ژانر سینمای جنگی، سینمای دینی و سینمای عرفانی و ژانر سینمای فمینیستی سر و کار یافته‌ایم که با ژانر سینمای سیاسی، سینمای دوم خردادی، تکمیل می‌شود. البته ژانرهای سابق، یعنی ملودرام، حادثه‌ای، هم به کارشان ادامه داده‌اند. اما نکات جالب تأثیر سبک کیارستمی بر سینمای مردم‌گرا و به‌ویژه سینمای دوم خردادی است. این سینما که پیکره‌ی سالم‌تر سینمای بعد از انقلاب را می‌سازد و متوجه رواج‌های عمومی است تا حدود زیادی مشخصه‌های ماهوی ژانر رویکردگرا را تهی می‌کند و از صورت‌ها و سطوح آن و به‌ویژه مستندگونگی و رویدادهای محیط و بازیگری نابازیگرانه و نفی روایت تک‌خطی سود می‌جوید. در این میان تحول نقش زن بعد از انقلاب از ملودرام تا ژانر سینمای سیاسی بسیار جالب است. عناصری از سینمای رویکردگرا نیز بر سینمای مهرجویی بعد از انقلاب تأثیر داشته است. البته تأثیر سینمای مستند بر سینمای جنگ دو جانبه است و هم‌چنین سینمای حاتمی‌کیا، درویش، ملاقلی‌پور و ... هیچ‌گاه به استحکام سینمای مهرجویی در داستانگویی و سینمای آوینی در لمس فضای واقعی جنگ نرسیدند، با این‌همه به سینمای سیاسی ـ اجتماعی مبلغ آرمان‌های دوم خرداد بدل شدند. در حالی‌که حرف‌های ناگفته بسیاری درباره‌ی سینمای مستند جنگ و به‌ویژه آثاری که بعد از جنگ به نمایش درآمد وجود دارد. بعد از انقلاب یک ژانر سینمای عرفانی رواج یافت که با همین گرایش در پیش از انقلاب تفاوت داشت در سینمای **گاو**، **بد مثل پلیکان**، **چه هراسی دارد ظلمت روح**، **باغ سنگی** و غیره، یک روایت چند صدایی وجود دارد؛ به‌ویژه در اثری چون **گاو** ما می‌توانیم هم قرائت انتقادی و آسیب‌شناسانه از احساس وحدت وجودی بین مش‌حسن و گاو داشته باشیم و هم قرائت عارفانه.

در **باغ سنگی** نیز این حالت معمایی که حاصل برخورد ذهن مدرن با پدیده‌ای کهنسال بود محفوظ ماند. جایی که تردیدناکی بزرگی بر جان تماشاگر چنگ می‌انداخت که آیا درویش لال یک شیاد، یک متوهم و یا یک اهل شهود است؟

اما پس از انقلاب چه در آثار سینمای جنگ، چه در آثار شبه هالیوودی و خامدست و چه در آثار جدی، با نگاهی باورمندانه به عرفان نگریسته شد. در **ناروئی** ما شاهد یک مکاشفه‌ی عارفانه‌ی انسانی مدرن هستیم که حادثه‌ای او را به اعماق گذشته و میراث از دست رفته هدایت می‌کند، در **تولد یک پروانه** و **رنگ خدا** آشکارا طنین نمایشگرانه یک باور عارفانه را از مشیت و الوهیت و شعور باطنی می‌شنویم و حتی در **دیده‌بان** و **مهاجر** این ارتباط ورا و ماورا به‌روشنی وجود دارد. باوری بی‌خدشه به غلبه‌ی روح و غیب بر عالم شهادت و جسم. اما چهره‌ای دیگر از پرسش عرفانی در سینمای بعد از انقلاب وجود دارد که ژانر مذکور را تنوع تازه‌ای می‌بخشد. شاخص این فیلم‌سازی، مهرجویی است. او پس از انقلاب از **اجاره‌نشین‌ها** تا **پیزود قصه‌های کیش**، هم‌چنان فیلم‌سازی درخشان، صاحب سبک و فرهیخته با جذابیت عمومی باقی‌مانده و پس از انقلاب در سینمای او تحولاتی نوآورانه صورت گرفته است.

اما مهم‌ترین نکته‌ی سینمای بعد از انقلاب او گسترش دامنه‌ی تم چالش مدرنیته و سنت از یک‌سو و طرح منظری از عرفان از سوی دیگر است که بسیاری از منتقدان عجول، معنای آن‌را درک نکرده و گرایش نوین سینمای او را به حساب فرصت‌جویی مهرجویی نهاده‌اند؛ در حالی‌که او در وضعیتی تازه، با شاخک‌های حسی روشنفکرانه یکی از پرسش‌های گره‌دار دوران و زندگی کنونی را به‌درستی تشخیص داد و مشغول بازخوانی آگاهانه آن از موضعی

بانو

اتفاقاً روشنفکرانه و انتقادی شد. پرسش اصلی نام‌برده همان عرفان است. از **هامون** تا **بانو** و **پری**... مهرجویی هرگز مبلغ عرفان رایج امروزی و نوع محفلی ـ روشنفکرانه‌اش نبوده، بلکه اتفاقاً با موضعی نقادانه آن‌را مورد سؤال جدی قرار داده و با ذهن مستفکر مدرن آن را شک‌آورانه نگریسته است. به‌ویژه در متن حکومت دینی این پرسشگری روشنفکرانه، معنادار بوده است.

ژانر سینمای دینی بعد از انقلاب هم در سینمای ایران، نوعی سینمای بی‌سابقه یا کم‌سابقه آفرید که قبلاً صرفاً در **خانه‌ی خدای** مقدم و **جنگ‌اطهر** نجفی در آخرین سال پیش از انقلاب و تا حدودی در **سفر سنگ** مسعود کیمیایی ظاهر شده بود؛ که این آخری خصلت پیشگویانه‌ای داشت، و یا لااقل روند رویدادها را به‌خوبی حدس زده بود. اما پس از انقلاب تحت نام سینمای دینی ملغمه‌ای از بی‌دانشی، فیلم‌فارسی تصفیه شده؟ آثار مهمل شبه هالیوودی با خودنماترین نشانه‌های سطحی از دین رواج یافت. در آثاری چون **مهاجر** یا از **کرخه‌تا راین** یا **کیمیا** و **سرزمین خورشید** و **دیده‌بان** روح اصیل دینی بازتاب اندکی داشت. آثار بسیار ضعیف مخملباف، **توبه نصوح**، **استعاذه**، **دوچشم‌بی‌سو** به نحو متظاهرانه‌ای دین‌پرورانه و اما سطحی و فاقد فضای سینمایی بودند. به مرور روح دینی در آثاری نظیر **بچه‌های آسمان** تقویت شد هرچند این‌گونه آثار هم‌چنان انگشت‌شمار باقی ماندند. ژانر سینمای دینی در غرب از **ده‌فرمان** تا **موشت** و **نور زمستانی** و **فرشته‌ای بر فراز برلین** و ... گسترش داشته است. انواع داستان‌های انجیلی، انواع تأثیرات عرفانی، انواع تجربه‌های قدسی و زندگی مقدسینی چون فرانچسکو و ترز در آن‌جا به فیلم درآمده در ژانر سینمای دینی از سینمای عامه‌پسند تا سینمای برسن و تارکوفسکی گنجانده می‌شود. در ایران گسست رابطه‌ی دین و سینما دهه‌های متوالی پیش از انقلاب سینما را در مقابل آرمان‌های اخلاقی و دینی مردم قرار داد. سینمای مبتذل به این دوری دامن زد و تنها با ظهور انقلاب اسلامی بود که دین و سینما آشتی کردند. اما سیاست‌های نادرست و سلیقه‌های حقیر

ضربه‌های هولناکی بر رشد سینمایی در پرتو روحیه و آفرینش اصیل دینی وارد آورد و به‌شیوه‌ی ژدانفی کار را به دستورالعمل و آیین‌نامه و پیروی از سطحی‌ترین نشانه‌های صوری در متنی از جهالت و زیبایی‌شناسی ابتذال کشاند. اگر نبود نمونه‌های اصیل زیبایی‌شناسانه در پاره‌ای از آثار دینی، این سینما یکسره در ابتذال فرو می‌غلتید. همین مصیبت بر سر سینمای جنگ هم فرود آمد و تجربه‌ای بی‌همتا که در صورت لمس واقعی می‌توانست بستر آفرینش صدها شاهکار باشد جز چند نمونه‌ی قابل اشاره از جمله از **کرخه تا راین** و **دیده‌بان** و **مهاجر** نیافت. آن‌همه مستندهای ناب از جنگ می‌توانست موجد یک زیبایی‌شناسی ویژه در سینمای رویکردگرا شود. دریغا که این امکان تباه شد. ژانر جنگی یک ژانر بی‌سابقه در سینمای ما بود، اما انبوه آثار شبه هالیوودی، به تحریف واقعیت جنگ پرداختند و در آن‌ها کوچکترین اثری از آن جوانان ساده‌ی بسیجی در برابر زندگی‌های رنگارنگ وجود نداشت، بلکه **کلاه سبزها** و **دوازده مرد خبیث** ایرانی شده، جانشین آنان شده بود. ژانر سینمای فمینیستی بعد از انقلاب، خصوصاً با **صارا**، **بانو**، **لیلا**، به‌وسیله‌ی مهرجویی رهبری شد و این سینما در کنار سینمای آیینی بیضایی قرار گرفت که با چهره‌ی حماسی زن ـ الهه از قبل از انقلاب و به‌ویژه در **مرگ یزدگرد** و **چریکه تارا** و **باشو... و مسافران**، به نحو پی‌گیری در پیکره‌ی سینمای ایران، نوعی سینمای متفکر و استادانه را رویاند و بارور کرد. رخشان بنی‌اعتماد، در جایگاه میانی سینمای عامه‌پسند متفکر بعد از انقلاب خصوصاً در **نرگس**، **روسری آبی** و **بانوی اردیبهشت** به گروه فیلم‌سازان معتقد به فمینیسم پیوست. مسأله‌ی دفاع از حقوق زن در جامعه مردسالار و افشای مشکلات، بن‌بست‌ها و بحران‌های زندگی زنان در کانون این فیلم‌ها قرار داشت که به عنوان آخرین نمونه‌ی آن از **دایره‌ی** پناهی باید نام برد. ولی نامورترین این آثار **دوزن** است که حتماً در راس سینمای سیاسی دوم خردادی نیز قرار دارد.

تاریخ ژانر فمینیستی، در سینمای ایران از ترسیم زنان منفعل در آثار مردسالار ستایش زنان نجیب و تسلیم مردان زنان تجاوز شده‌ی روستایی، زنان ثروتمند عاشق مردانگی مردان فقیر، شروع می‌شود و ژانر زنان بی‌پروا و روسپیان که نقش مثبت و وسوسه‌گری یافته بودند در دهه‌ی پنجاه و زنان خودفروش که مورد تأیید فیلم قرار می‌گرفتند و همدلی تماشاگر را جلب می‌کردند و بالاخره به زنان معمولی بیدار شده به‌سوی افق آینده‌ی مدرن و زنان در حال جنگ برای حقوق مستقل و یا حتی کسب برتری ختم شد که نشان آن به طور کامل در ژانر دوم خردادی دنبال شده است. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی