

### تصاویر آرشیوی در سمفونی حمید

«سمفونی حمید» که به‌عنوان مستندی ورزشی در گروه هنر و تجربه اکران شده‌است، درباره یکی از چهره‌های مهم فوتبال ایران در دهه ۶۰ و نیمه اول دهه ۷۰ است که البته پیشینه فعالیت‌های ورزشی‌اش به دهه ۵۰ می‌رسد. جعفر صادقی، کارگردان مستند سمفونی حمید، که قبلاً «فرشاد آقای گل» را هم در حوزه مستند ورزشی ساخته است، در این باره به ایلنا می‌گوید: «ماچرا چندسال پیش با فرشاد پیوس شروع شد که مستند «فرشاد آقای گل» را بساختیم. در میان آن کار پرخورده به تصاویر مختلفی از آقای علیدوستی و می‌دانستیم از او تصویر بسیار کم است. شخصیت خودش هم برای من جالب بود. من دوازدهم می‌دانستم که کاراکتر متفاوتی از بقیه فوتبالیست‌ها دارد.

وقتی با او صحبت می‌کردیم او لا م‌دنظر م‌بود که می‌تونیم باهم کار کنیم یا نه. باید می‌دیدم کاراکتری که در ذهنم است چقدر با واقعیت مطابقت دارد و چقدر به درد فیلم‌شدن می‌خورد. بعضی از کاراکترها برای اینکه ببینیم قابلیت دراماتیک دارند یا نه، باید بررسی بشوند. بعد از صحبت با او متوجه شدم به آنچه فکر می‌کردم، نزدیک است و حتی مواردی بود که من از آنها اطلاعی نداشتم و در نهایت کار برابرم جذاب‌تر شد و در طول ۱۳سال مستند سمفونی حمید را کار کردم.» یکی از ویژگی‌های سمفونی حمید، تصاویر آرشیوی‌اش از مسابقات قدیمی فوتبال است. به گفته صادقی، جمع‌آوری تصاویر آرشیوی ورزشی دغدغه‌ای بوده که او از سال ۸۷ آن را دنبال کرده است؛ «تصویری که در سمفونی حمید می‌بینید درصد بسیار کمی‌اش از صداسیمایا بوده و من اکثر آنها را از آرشیوهای شخصی که افراد علاقه‌مند داشته‌اند، جمع‌آوری کرده‌ام؛ یعنی حاصل یک سال و دوسال نبوده‌است بلکه ۱۴ سال ما بابت آنها تلاش کرده‌ایم. در کل باید بگویم من تصاویر خاصی از دهه ۴۰ ایران تا الان را دارم که هیچ‌وقت پیش نشده و در این اثر متناسب با مستنداتی که داشتیم، آنها را پخش کردم.»

### ریزش مخاطب؛ نتیجه عدم‌پایبندی به قواعد ژانر

سینمای ایران و قواعد ژانر، بیشتر ماجرای گسست است تا داستان وفاداری و پیوند؛ سینمایی که بیشتر فیلم‌هایش باصفت اجتماعی شناخته می‌شوند که اساساً ژانر نیست؛ سینمایی که در اگر امکان رفتن به سمت ژانرهایی چون علمی، تخیلی را ندارد در مورد اکشن و تریلر هم با ماساک برخورد می‌کند. میثم مولایی تدوینگر «روز صفر» که از معدود فیلم‌های متأخر سینمای ایران در توجه به قواعد ژانر است، در این باره می‌گوید: «اینکه سینمای ایران از همان ابتدای شکل‌گیری و طی دهه‌های بعدی قاعده‌مند نبود و نشکد و در مسیر «ژانر» حرکت نکرده، معضل بزرگی است که در هر دوره‌ای (چه پیش از انقلاب و چه پس از آن) به ضرر خود سینماتمام‌شده‌است. نخستین نتیجه عدم‌پایبندی به حرکت در مسیر ژانر، طی دوره‌های مختلف، ریزش مخاطب بود و هنوز هم هست. وقتی تنوع گونه‌های مختلف فیلم از مخاطب گرفته می‌شود و بیشتر از نیمی از تولیدات سالانه زیرمجموعه عنوان من‌در‌آوردی «اجتماعی» قرار می‌گیرند، خودبه‌خود خیل عظیمی از مخاطبان باقوه سینما که دوست دارند جادوی سینما سرگرم‌شان کند را از دست می‌دهیم. منسابه چنین وضعیتی را برای عوامل فیلم‌ها هم می‌توان تصور کرد. هر یک از عوامل پشت‌صحنه سینماصاحب علاقتی هستندطبیعی است که دوست داشته باشند دامنه توانایی‌ها و تبحرشان را هم در همان حیطه موردعلاقه‌شان گسترش دهندو تقویت کنند.»

### انتقاد از حذف هنر و تجربه در شهرستان‌ها

گروه هنر و تجربه به‌عنوان دستاورد مدیریتی حجت‌الله ایوبی، رئیس سازمان سینمایی دولت یازدهم، با حمایت گسترده‌ای آغاز به‌کار کرد؛ حمایتی که با تغییر مدیریت به مرور جای خود را به کم‌اعتنایی داد. گروه هنر و تجربه به‌عنوان قابلیتی برای کشف استعدادها و امکانی برای اکران فیلم‌هایی که در شرایط عادی به سختی می‌توانستند روی پرده بروند، مورد توجه فیلمسازان جوان و تازه‌نفس بود، هر چند که همواره منتقدانی هم داشت. هنر و تجربه بعد از یک دوره فترت در اواخر دولت دوازدهم، با تصمیم مدیران سینمایی دولت سیزدهم زیرمجموعه مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی شد. حالا حذف اکران شهرستان از هنر و تجربه، انتقاد کارگردان‌هایی را به همراه داشته که فیلم‌هایشان در این گروه به نمایش درمی‌آید. یکی از این فیلمسازان مزدک میرعابدینی است که هم‌اکنون فیلم «مرد حلزونی» را بر پرده دارد.

او درباره حذف سانس‌های این فیلم در سینماهای شهرستان‌ها و واگذاری هنر و تجربه به مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی می‌گوید: «سانس‌های اکران در شهرستان‌ها از اسفندماه سال گذشته حذف شد و این تغییراتی بود که ناشی از انتقال مدیریت هنر و تجربه به مرکز گسترش بود. ۴ فیلم از جمله فیلم بنده همچنان در حال اکران است تا عملاً چراغ هنر و تجربه را روشن نگه داشته باشیم و جابه‌جایی‌ها انجام شود. همه چیز در راستای جابه‌جایی‌های مدیران است و ما قربانی این تغییر مدیریت نشده‌ایم. این کار نرفته‌اند بلکه فیلم از سبب زده بلکه در تبلیغات درخت می‌زنیم گردها است؛ زیرا خوردی از اکران سینمایی نیست و ما فقط در چند سینمای تهران نمایش داریم.»

نگاهی به مستند سمفونی حمید، ساخته جعفر صادقی

# سرگردان میان خطوط گوناگون

**یادداشت**
**هر تفضی‌کاردر**
روزنامهنگار

از بازی‌های ملی و باشگاهی موجود نیست و بسیاری از بازی‌ها اصلاً فیلمبرداری نشده‌اند و آنها که فیلمبرداری شده‌اند نیز آن قدر بدنگه داشته شده‌اند که کیفیت قابل عرضه و ارائه‌ای ندارند. بنابراین، همین که کارگردانی برای ساخت مستند به جست‌وجو در بایگانی‌های تلویزیون و باشگاه‌ها و انگشت‌شمار جاهایی که ممکن است بشود آنجا تصویری یافت می‌ی‌پردازد و یکی یکی تصویرها را صید می‌کند و کنار هم قرار می‌دهد باید به احترام او ایستاد. تصویرهایی که فقط از ژرف‌توبالی ندارند و از جهت‌های گوناگونی جذاب و تماشایی‌اند و دوره‌ای از تاریخ ایران را بازمی‌نمایانند.

«سمفونی حمید» ساخته جعفر صادقی به زندگی حمید علیدوستی یکی از فوتبالیست‌های فراموش‌شده دهه ۶۰ عمی‌پردازد؛ فوتبالیستی که در نیمه دوم دهه ۵۰ ظهور کرد و به تیسیم ملی راه یافت و درست در اوج شکوفایی به دهه ۶۰ رسید که نه تیم ملی چندان در رقابت‌های بین‌المللی شرکت می‌کرد و نه رقابت‌های باشگاهی سر و سامان داشت و ناگزیر به شد به باشگاه‌های تهران و تیم‌هما بسنده کند. یکی از فصل‌را در دسته دوم بوندس‌لیگا گذراند و بعد که به فوتبال ایران بازگشت و دهه ۷۰ رسید و فوتبال باشگاهی و ملی دوباره سر و سامان گرفت، به سال‌های باننشستگی رسید و با فوتبال وداع کرد. یکی از ستاره‌های نسل سوخته فوتبال ایران که نه استقلال بود و نه پرسپولیسی اما همواره در فهرست تیم ملی قرار داشت. هافبک چپی تهاجمی که بعد در خط حمله قرار گرفت و در بازی‌های نه چندان پرشمار ملی در دهه ۶۰، در کنار مهاجمان گلزنی مثل ناصر محمدخانی و فرشاد پیوس، به‌نسبت گل‌های زیادی به ثمر رساند و اگر وضعیت دهه ۶۰ نبود می‌توانست یکی از گلزنان برتر ملی باشد. فوتبالیستی که اکنون –چنان‌که در فیلم ذکر می‌شود-او را بیشتر به نام دخترش ترانه علیدوستی که ستاره سینماست می‌شناسند و کمتر کسی بازی‌های او را به یاد دارد.

ویژگی‌های دیگری نیز حمید علیدوستی را متمایز می‌کند؛ او سبک و اسلوب شخصی فریختنه‌ای دارد و اهل کتاب و موسیقی و سینماست و هر سه را در خلوت خود هنوز خیلی جدی پیگیری می‌کند. در عین حال، برخلاف بسیاری از بازیکنان فوتبال،

### جست‌وجو در بایگانی‌های فراموش‌شده

شاید در کشوری که ساختن مستند ورزشی ارچ و فریبی ندارد و بیشتر وقت کارگردان به جست‌وجو برای یافتن فیلم‌ها از بایگانی‌های فراموش‌شده می‌گذرد، نقدهایی از این دست قدری سخت‌گیرانه باشد و تنها باید جعفر صادقی را سپاس گفت که در مستند قبلی خود «فرشاد آقای گل» گل‌های گلزن بی‌نظیر تاریخ فوتبال ایران را گرد آورده و مستند سمفونی حمید به سراغ یکی از ستاره‌های فراموش‌شده فوتبال ایران رفته‌است. اما به‌نظر می‌رسد جعفر صادقی بعد ساختن یکی دو مستند کم‌بافت قواعد مستندسازی حرفه‌ای را رعایت کند و تصویری از شخصیت‌های ورزشی به‌دست دهد که برای عموم جذاب باشد و توانایی رقابت با مستند پر تره‌های حرفه‌ای‌تر را داشته باشد.

**یادداشت**
**مسعود پویا**
روزنامهنگار

۱) پرکارترین کارگردان سینمای ایران در یک‌دهه اخیر که در طول ۷سال، ۷فیلم بلند سینمایی (و به‌همراهش سریالی برای نمایش خانگی و مستندی بلند) ساخته است، در فیلمی که دوستدارانش انتظار داشتند قلمرو او باشد، در میانه سایه‌روشن قرار می‌گیرد. از سال ۹۴ که محمدحسین مهدویان با «ایستاده در غبار» به‌عنوان یک استعداد مطرح شد، کارآموز که «مرد بازنده» را روی پرده دارد، گویی هر اثر قرار بوده یا تجربه قبلی را تکمیل کند یا به سوآلات و شبهات آنچه در گذشته رخ داده پاسخ بگوید. مهدویان مستحضر به پشتیبانی نهادهای قدرتمند کارش را شروع کرد و مشخصاً ۱۳سال پیش تصمیم گرفت، با تغییر مسیر، زاویه دوربینش را تغییر دهد. اگر با ایستاده در غبار، واقع‌نمایی، براساس استفاده از صدای آرشیوی در تلفیق با ساختاری بصری که نوعی مستند بازسازی شده بود، به‌عنوان نسیمی تازه در عرصه پرترکار دفاع مقدس در تحویل گرفته می‌شدد، در «ماجرای بازنده» به‌نظر می‌رسد با فیلمسازی تازه‌نفس در حیطه سینمای سیاسی طرفیم. مهارت در بازنمایی دهه ۶۰ با استیلت فیلمبرداری روی دست و با ناگنوی گزین‌دار و نمایش هیجان در سال‌ها پرکادانه ۱۳۶۰، موابقیه‌ای با تاریخ معاصر را پیش‌رو می‌گذاشت که پیش از آن مسبوq به سابقه نبود. «لاتاری» کوششی برای آغشتن سینمای خیابانی دهه ۵۰ به شعراهای روز بود. «ماچرای نیمروز: رد خون» در مقیاسی عظیم‌تر از قسمت اول، نقطه پایان بر یک دوران هم بود؛ دورانی که با نقطه اوج مهدویان را مبدل به یکی از فیلمسازان شاخص دهه ۹۰ کرد؛ فیلمسازی که به‌صورت توأمان مورد تأیید نهادهای رسمی، تماشاگران و منتقدان قرار داشت. تلاش فیلمساز برای تنفس در فضایی تازه به ۴فیلم کاملاًبی‌ربط به آثار اولیه‌اش منجر شد. «درخت گردو» قرار بود تصویری از فاجعه بمباران شیمیایی حلبچه بسازد ولی در غیبت عناصر دراماتیک و پرهیز

## فرهنگ



چند نکته درباره محمدحسین مهدویان و «مرد بازنده»اش

## ملاقات در شب بارانی

مأمور باهوش و باتجربه فیلم می‌آید. اختلاف نسل‌ها به‌عنوان یکی از تله‌های مرد بازنده از طریق نمایش رابطه پرچالش خسروی با پسرش به نمایش درمی‌آید. فیلم با عناصر و نشانه‌هایی آشنا کار می‌کند؛ با پیش‌بردن موفقیت حرفه‌ای و شکست در زندگی خصوصی، با روایت داستانی معمای و کنایه‌های سیاسی که در این سال‌ها دستمایه فیلم‌ها و سریال‌های زیادی شده است. مهدویان در مرد بازنده در ساختن تصویر مافیایی متصل به قدرت، به کلیات بسنده می‌کند. کنایه‌هایش هم که قرار است جسورانه به‌نظر برسند، در نهایت در پس حل معمای جنایت، به تصویری می‌انجامد که نسبت به آنچه تماشاگر از فیلمی با این حال و هوا انتظار دارد، دچار ابهام و گرفتار کلی‌گویی و در نتیجه پایین‌تر و محافظه‌کارانه‌تر از انتظاری است که فیلم در مخاطب برمی‌انگیزاند.

۲) تنهایی قهرمان عدالت‌خواهی که یک‌تنه پیش می‌رود، با تأکید فیلمساز بر این تک‌افتادگی و فاصله گرفتن از جمع ناهمگون، قرار بوده برگ‌برنده مرد بازنده در این نوار ایرانی باشد. این تنهایی تراژیک در کنار تنهایی که فیلمساز با روایت داستانی پلیسی با زمینه‌های اجتماعی به‌دنبال خلقش است، می‌باید تماشاگر را درگیر و همراه با احمد خسروی کند. میزان توفیق در برقراری این ارتباط، می‌تواند تعیین‌کننده موفقیت یا ناکامی فیلم هم باشد.

۳) مهدویان در مرد بازنده هم می‌خواهد به علایق شخصی (مثلاً فیلم‌های مولیول) بپردازد، هم قصه روزگار را بگوید (مانند اشاره به فساد آقازاده‌ها و انتقاد اجتماعی از سیستم) و هم با مهارت اجرایی و خلق لحظه‌های سینمایی کار را پیش ببرد. مرد بازنده تا حدودی همه اینها هست، بی‌آنکه بتواند تأثیر عاطفی و درگیری حسی مخاطب با اثر برسد. نتیجه اینکه فیلم وقتی به انتهای می‌رسد، همه چیز با خروج از سالن سینما کاملاً تمام می‌شود. مشکل مرد بازنده این است که همه‌چیز معمولی‌تر و میان‌مایه‌تر از آن است که بتواند نقطه تمایزی ایجاد کند و حسی بیافریند؛ کاری که فیلم‌های اولیه مهدویان انجام می‌دادند.

### سمفونی حمید می‌خواهد همه

### وجوه حمید علیدوستی را به

### تصویر بکشد و فقط به زندگی

### فوتبالی او بسنده نکند

شاید در کشوری که ساختن مستند ورزشی ارچ و فریبی ندارد و بیشتر وقت کارگردان به جست‌وجو برای یافتن فیلم‌ها از بایگانی‌های فراموش‌شده می‌گذرد، نقدهایی از این دست قدری سخت‌گیرانه باشد و تنها باید جعفر صادقی را سپاس گفت که در مستند قبلی خود «فرشاد آقای گل» گل‌های گلزن بی‌نظیر تاریخ فوتبال ایران را گرد آورده و مستند سمفونی حمید به سراغ یکی از ستاره‌های فراموش‌شده فوتبال ایران رفته‌است. اما به‌نظر می‌رسد جعفر صادقی بعد ساختن یکی دو مستند کم‌بافت قواعد مستندسازی حرفه‌ای را رعایت کند و تصویری از شخصیت‌های ورزشی به‌دست دهد که برای عموم جذاب باشد و توانایی رقابت با مستند پر تره‌های حرفه‌ای‌تر را داشته باشد.

**یادداشت**
**مسعود پویا**
روزنامهنگار

۱) پرکارترین کارگردان سینمای ایران در یک‌دهه اخیر که در طول ۷سال، ۷فیلم بلند سینمایی (و به‌همراهش سریالی برای نمایش خانگی و مستندی بلند) ساخته است، در فیلمی که دوستدارانش انتظار داشتند قلمرو او باشد، در میانه سایه‌روشن قرار می‌گیرد. از سال ۹۴ که محمدحسین مهدویان با «ایستاده در غبار» به‌عنوان یک استعداد مطرح شد، کارآموز که «مرد بازنده» را روی پرده دارد، گویی هر اثر قرار بوده یا تجربه قبلی را تکمیل کند یا به سوآلات و شبهات آنچه در گذشته رخ داده پاسخ بگوید. مهدویان مستحضر به پشتیبانی نهادهای قدرتمند کارش را شروع کرد و مشخصاً ۱۳سال پیش تصمیم گرفت، با تغییر مسیر، زاویه دوربینش را تغییر دهد. اگر با ایستاده در غبار، واقع‌نمایی، براساس استفاده از صدای آرشیوی در تلفیق با ساختاری بصری که نوعی مستند بازسازی شده بود، به‌عنوان نسیمی تازه در عرصه پرترکار دفاع مقدس در تحویل گرفته می‌شدد، در «ماجرای بازنده» به‌نظر می‌رسد با فیلمسازی تازه‌نفس در حیطه سینمای سیاسی طرفیم. مهارت در بازنمایی دهه ۶۰ با استیلت فیلمبرداری روی دست و با ناگنوی گزین‌دار و نمایش هیجان در سال‌ها پرکادانه ۱۳۶۰، موابقیه‌ای با تاریخ معاصر را پیش‌رو می‌گذاشت که پیش از آن مسبوq به سابقه نبود. «لاتاری» کوششی برای آغشتن سینمای خیابانی دهه ۵۰ به شعراهای روز بود. «ماچرای نیمروز: رد خون» در مقیاسی عظیم‌تر از قسمت اول، نقطه پایان بر یک دوران هم بود؛ دورانی که با نقطه اوج مهدویان را مبدل به یکی از فیلمسازان شاخص دهه ۹۰ کرد؛ فیلمسازی که به‌صورت توأمان مورد تأیید نهادهای رسمی، تماشاگران و منتقدان قرار داشت. تلاش فیلمساز برای تنفس در فضایی تازه به ۴فیلم کاملاًبی‌ربط به آثار اولیه‌اش منجر شد. «درخت گردو» قرار بود تصویری از فاجعه بمباران شیمیایی حلبچه بسازد ولی در غیبت عناصر دراماتیک و پرهیز

۲) جواد عزتی با گرم‌سنگین در نقش احمد خسروی، کار آگاهی که دنبال کشف رازهای پرونده‌ای جنایتی است؛ پرونده‌ای که پیگیری خسروی در نهایت او را به آقازاده‌ای فاسدی می‌رساند. داستان معمای پلیسی، حال و هوای نوار با نورپردازی و فضاسازی و روایت داستان آدم‌های مسئله‌دار و بارانی که یک‌سره می‌یارد، قرار است در نهایت تصویری از شکست بسازد؛ شکستی که از زندگی شخصی ویران

## همیشه‌ری

### سهل‌ممتنع

ژانر به‌عنوان مفهومی مناقشه‌برانگیز میان منتقدان، برای تماشاگر اصطلاحی است برای انتخاب ساده و درست

«مرد بازنده» و «روز صفر» به‌عنوان ۲فیلمی که منتقدان از آنها به‌عنوان فیلم ژانر یاد می‌کنند، در اکران نوروزی پایین‌تر از انتظار فروختند. درحالی‌که به‌نظر می‌رسید مرد بازنده به‌عنوان نوار ایرانی و در تداوم سریال پر مخاطب «زخم کاری» با استقبال مواجه شود چنان‌که در مورد روز صفر نیز برخی اعتقاد داشتند این فیلم به‌عنوان تریلری خوش‌ساخت و جیمز بانندی ایرانی باقبال عمومی مواجه خواهد شد اتفاقی که در نهایت رخ نداد. اگر فیلم‌های موفق در گیشه این سال‌ها را به لحاظ ژانری بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که تنها یک ژانر محبوب برای تماشاگر ایرانی وجود دارد؛ ژانر کمدی. کسی که به گذشته برویم در میانه‌های دهه ۹۰ به چند درام اجتماعی محبوب هم برمی‌خوریم (مثل «ابد و یک روز») ولی اگر بخواهیم مثلاً به آخرین اکشن پر فروش سینمای ایران اشاره کنیم باید دست‌کم به ۲۵سال پیش بازگردیم. از این مقدمه می‌شود نتیجه گرفت که تماشاگر ایرانی ژانر گریزی است؟ درنظر داشته‌باشیم که همین تماشاگر در همه این سال‌ها کاشن، فیلم ترسناک، نوار و خلاصه محصولات هر ژانری را در حوزه سینمای جهان دنبال کرده است. پس الزاماً چنین تماشاگری ژانر گریز نیست و شاید سابقه ذهنی‌اش از فیلم ژانر در مفهوم ایرانی، باعث می‌شود تا مثلاً تریلر را به‌عنوان محصولی از سینمای ایران جدی نگیرد. ضمن اینکه سابقه آثار ریخی بر ژانر گریزی و علاقه به ساخت ملغمه و ترکیبی از گونه‌های مختلف را هم داریم. از سوی دیگر شرایط اجتماعی و اقتصادی هم در گرایش مخاطب ایرانی به فیلم‌ها و ژانر‌ها، تأثیرگذار بوده است. مثلاً هر وقت شرایط اجتماعی، اقتصادی نامطلوب بوده فیلم کمدی بیشتر با استقبال مواجه شده است. درحالی‌که در مواقعی که گشایش اقتصادی ایجاد شده و فضای اجتماعی باز تر بوده این درام‌های تلخ اجتماعی بده‌اند که بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. خلاصه اینکه رابطه سینمای ایران و مخاطبانش با ژانر، اسدسانی است مفصل که تنها بخشی از آن منتج از زیبایی‌شناسی است و بقیه ماجرا را باید در حوزه‌های چون جامعه‌شناسی و اقتصاد سیاسی دنبال کرد.

اما اساساً ژانر چه مفهومی دارد؟ در کوران نظریه‌پردازی درباره ژانر، به‌نظر می‌رسد این مفهوم آفتقرها هم ساده و ملموس نیست. در واقع مردم و مخاطبان تصویری از ژانر دارند که در مواردی با تعارف برخی نویسندگان و پژوهشگران چندان منطبق نمی‌شود. دست‌کم می‌توان بر این نکته اذعان کرد که تعریف مخاطب عام از مفهوم ژانر زیادی ساده و تعریف نظریه‌پردازان بیش از حد دشوار و پیچیده است. سینماورها بر حسب علائق و سلاقی‌شان تعریفی غریزی از مفهوم ژانر دارند؛ تعریفی که از آنها برای دسته‌بندی فیلم‌ها استفاده می‌کنند تا مثلاً بین تولیدات جنگی و آثار ترسناک تفاوت قائل شوند. تماشاگران در سراسر دنیا براساس همین دسته‌بندی‌های ساده فیلم‌های مورد علاقه‌شان را برای تماشا انتخاب می‌کنند. خیلی وقت‌ها می‌خواهند برای دوست و آشنا درباره فیلم تازه‌ای که دیده‌اند توضیحی بدهند موجزتر و قابل‌تر کنر از اشاره به ژانر فیلم نمی‌یابند. اگر «سینمای مؤلف» اصطلاحی است که میان منتقدان و نظریه‌پردازان و سینماورهای گستر و جدی اهل کشورهای مختلف با ژانر باید از گستره‌ای نام برد که یک سوشش خاص‌ترین پژوهشگران مباحث نظری سینما در سوی دیگرش معمولی‌ترین تماشاگران ایستاده‌اند. به این دلیل ساده که سوسه‌بررسی و تفسیر قواعد ژانری، بسیاری از منتقدان و پژوهشگران را درگیر خود کرده و از طرف دیگر ژانر مقوله‌ای است که خیلی ساده قرار است فیلم‌ها را برای مصرف دسته‌بندی کند و این دسته‌بندی اساساً با هدف جذب مخاطب صورت می‌گیرد. به همین دلیل در کار تبلیغات فیلم، اشاره به ژانر امری بدیهی محسوب می‌شود.

مخاطب وقتی به ژانر اشاره می‌کند در واقع دارد در مورد خواست‌ها و توقعاتی که قبلاً و براساس فیلم‌هایی که در گذشته دیده، در وجودش شکل گرفته و به سلیقه‌اش جهت داده صحبت می‌کند؛ تماشاگری که براساس جنسیت، سن و تحصیلات و چندین و چند عامل دیگر می‌تواند به ژانری علاقه‌مند و از گونه‌ای دیگر متنفر باشد. همان‌قدر که بچه‌ها در سراسر دنیا دوست دارند انیمیشن ببینند، زن‌های خانه‌دار اغلب مولودرام دوست دارند و پسرهای نوجوان هم به سینمای اکشن گرایش بیشتری نشان می‌دهند. وقتی تماشاگر یک فیلم جنگی را برای تماشا انتخاب می‌کند، انتظارها و توقع‌های مشخصی از آن دارد؛ انتظارهایی که حاصل تماشای فیلم‌های جنگی در گذشته است که خود می‌تواند طیفی متنوع و گسترده را شامل شود ولی معمولاً از قواعد مشخص و معینی پیروی می‌کند. مخاطب در عین حال که می‌خواهد براساس انگاره‌ها و الگوهایی که به آن عادت کرده پاسخ مثبت بگیرد، انتظار ندارد که همه آنچه می‌بیند برایش قابل پیش‌بینی باشد. یکی از دلایل مهم موفقیت فیلم‌های مهم و شاخص (که الگوهای برجسته ژانری هم محسوب می‌شوند) این بوده که در زمان اکرانشان تفاوت‌هایی با نمونه‌های مشابه داشته‌اند و همین تفاوت‌ها آنها را جذاب‌تر و شاخص‌تر کرده است. وقتی وس کریون در اوایل دهه ۹۰ فیلم «جیج» را کارگردانی کرد سال‌ها بود که در هالیوود فیلم ترسناک بالگویی «تین ایچر در خطر» جواب نمی‌داد ولی موفقیت فیلمساز در بازی با قواعد ژانر ترسناک باعث شد زیر گونه‌ای که از اواسط دهه ۹۰میلادی دیگر طرفدار چندانی نداشت، محبوبیت از دست رفته‌اش را بازیابد.

### چهار

ژانر از ریشه‌ها می‌آید و خاستگاه در آن اهمیت کلیدی دارد. پشت‌سرر هر ژانری، تاریخی نهفته و مجموعه‌ای از علت‌ها به شکل‌گیری قواعدش انجامیده‌اند. کنار الگوها و قراردادهای روایی، مفاهیم ایدئولوژیک و زمینه‌های فرهنگی هم کارکردی کلیدی دارند؛ مثلاً زمینه فرهنگی ایران تناسبی با ژانر وسترن ندارد و به همین دلیل معدود وسترن‌های ساخته‌شده در سینمای ایران نازل و زیر استاندارد و غیرقابل باور از کاردر آمده‌اند. ژانر با عادت و تکرار شکل می‌گیرد ولی آنقدر انعطاف دارد که بسیاری از مفاهیم سینمایی از دل سنت سینما بیرون آمده‌؛ نه از متن کتاب‌ها و محافل آکادمیک، هر چند دربار‌اش بیشترین نظر به‌پرداز می‌رسد؛ چرا که به‌نظر می‌رسد کتاب نوشته شده و این داستان همچنان ادامه دارد.