زیربنای ذهنی سینمای رؤیاپرداز

(۲)

□مجید حسینی‌زاد

از نظر ساختار ذهنی، سینمای رویاپرداز معلول شرایط ویژه سیاسی ـ اجتماعی است. استبداد در روند رو به رشدش از مشروطیت تا سالهای سی‌وچهل، در واکنشی موذیانه قوانین و اصول خودش را در برابر نیروهای رو به رشد مردم علم کرد و سعی کرد آگاهی مردم را کم کند. سرمایه‌داران هم چون از سوئی مردم را به عنوان مصرف‌کننده و در سوئی قدرت خشن حاکم را با خود داشتند، نوعی نگرش را که به سینمای رویاپرداز انجامید، پذیرفتند.

در شکل‌گیری این ذهنیت، قوانین سانسور نقش اصلی را بازی کردند. به موازات رشد آگاهی مردم، قوانین سانسور نیز شدیدتر شدند. پس از نظامنامه نمایش فیلم در ۱۳۰۹، با یک بازنگری آئین‌نامه پانزده ماده‌ای سانسور در خرداد ۱۳۲۹ تصویب شد. بر اساس این قوانین که در آنها به برخورد فیلمساز با مسائل اجتماعی اشاره نشده بود، عملاً نمایندگان وزارت کشور، فرهنگ، شهربانی، اداره انتشارات و ساواک سانسور اداره نمایش وزارت کشور کتباً به تمام استودیوها ابلاغ کرد اگر صحنه‌های نامناسب در فیلمها باشد، شدیداً سانسور خواهد شد. صحنه‌هائی از قبیل، عملیات گانگستری و زدوخورد، و نشان دادن زندگی فقیرانه مردم، این دوره‌ای بود که نظام پلیسی کشور از حکومت نظامی به ساواک تغییرشکل داده و خشن‌تر شده بود. در این سال با افتتاح سالن نمایش شهربانی، فیلمهائی که به گمرک می‌رسیدند، ابتدا بازبینی، سانسور و باقیمانده آن به صاحب فیلم تحویل می‌شد. آنچه که از فیلمها حذف می‌شد، زندگی مردم بود، و مابقی به عنوان اصول زیربنای ذهنی سینمای رویاپرداز درآمد.

از آذر ماه ۱۳۴۳ و تفکیک وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل نظارت و نمایش فیلم مجری آئین‌نامه نمایش فیلم مصوب مرداد ۱۳۴۴ شد. هیئت نظارت دو هیئت را دربرمی‌گرفت، «کمیسیون پائینی» که سرنوشت فیلم را تعیین می‌کرد و یک شورای یازده نفره به نام «کمیسیون بالا» که موارد اختلاف هیئت نظارت را بررسی و نظر آخر را صادر می‌کرد. چند ماده از آئین‌نامه سانسور به شرح زیر بود: اهانت نسبت به مقامات دولتی اعم از کشوری و لشگری، تبلیغ هر گونه مرام و مسلکی که به موجب قوانین کشوری غیرقانونی شناخته می‌شود. صحنه‌هایی که حاکی از سوءقصد علیه رئیس و اعضای یک دولت بوده و قصد تحریک در آن آشکار باشد (انقلابات سیاسی در کلیه کشورها که منجر به تغییر رژیم سلطنت باشد)، صحنه‌هائی که حاکی از شورش نیروهای انتظامی، امنیتی و دفاعی باشد و پیروزی نصیب اخلالگران شود، تشویق اعمال رذیله و غیرانسانی از قبیل خیانت، جنایت جاسوسی، زنا، همجنس‌بازی، دزدی، ارتشاء تجاوز به حقوق بشر به آن شکل که فاقد اخذ نتیجه مثبت و انسانی باشد و یا نتایجی از آن عاید شود که به طور ضمنی دال بر برائت و موجه ساختن ارتکاب به اعمال ناشایست و غیرانسانی باشد، رجحان و تفوق بد بر خوب و ناشایست، غیرانسانی بر انسانی و رذالت بر فضیلت و تقوا به هر شکل و بیانی اعم از صریح یا ضمنی، ارائه مناظر جزئیات روابط جنسی منحصراً به قصد ارضای خواسته‌های پست و به منظور جلب مشتری، به کار بردن عبارت، اصطلاحات و اصوات و قیح و رکیک و نشان دادن مناظر مخروبه و عقب مانده و افراد پاره‌پوش به منظور تخفیف شئونات و حقیقت ایران و ایرانی.

ولی تمام موارد فوق و موارد دیگر صرفاً روی کاغذ بود و اصل سانسور را رئیس اداره امور سینمائی پس از تشکیل حزب رستاخیز اعلام کرد و گفت «هر فیلمی که با قانون اساسی، نظام شاهنشاهی و تمایلات حزب رستاخیز ملت ایران مخالف باشد اجازه نمایش نخواهد گرفت. در غیر این صورت هیچگونه سانسوری نداریم».

در سال ۱۳۴۶ اداره نگارش در وزارت فرهنگ و هنر تأسیس شد که کارش تصویب فیلمنامه‌های فیلمهای فارسی بود.

سینمای رویاپرداز نتیجه تمام این موانع است که بر سر راه سینما ایجاد شد و نیز نتیجه بررسی علائق و سلیقه‌های تماشاگران. به عبارت ساده سینمای رویاپرداز در نهایت برای زدودن نظارت مردم بر حیات اجتماعی ـ سیاسی خود به کار گرفته شد. مثلاً در سالهای مبارزه برای ملی شدن نفت و پس از شکست نهضت ملی، وقتی اعتصاب معلمین و قیام پانزده خرداد افراد و دستجات جدیدی را در برابر دولت قرار داد. دولت به کمک سیستم پلیسی، یأسی را دامن زد تا بیهوده بودن فعالیت سیاسی را در اذهان بکارد و به طور کل تفکر سیاسی ـ اجتماعی را در هجوم عناصر سینمای رویاپرداز نابود سازد. سینمای رویاپرداز خود دچار تشتت بود. این سینما درگیر دستورالعمل‌های سانسور، هول و هراس سرمایه‌دار و توقعات مخاطب بود. مردم از آنها می‌خواستند برایشان قصه بگوید، سرگرمشان کند، پیروزشان کند، و توقع بصری آنها را از سینما بر آورده کند. سینماگران رویاپرداز پی برده بودند مردم عادی فیلمهای پرشر و شور و زد و خوردی و عشقی و هجوآمیز را ترجیح می‌دهند و جوانان سرخورده از جامعه بزرگ و بدامان رمانتیسیسم پناه برده فیلمهای رمانتیک را و آنها فکر می‌کردند اکثریت چنین می‌خواهد. در همان اوان منتقدان از هیولای اکثریت سخن می‌گفتند و مردمی را که چنین فیلمهائی را بخواهند عادی و سالم نمی‌دانستند. دو فیلمساز مشهور آن زمان در مصاحبه‌ای گفتند: در مرحله اول جنبه‌های قهرمانی فیلم و دوم جنبه‌های شهوانی آن خواست مردم است (میثاقیه) و مجید محسنی گفت کمدیهای اخلاقی و فیلمهائی که جنبه ملی دارند و دوم فیلم‌های شهوانی. سیامک یاسمی در کیهان آذر ۵۵ نوشت: «آبگوشت غذای سنتی این ملت است» آبگوشت با دست خوردن و پیاز شکستن با مشت همیشه بوده و هست. حتی رستورانهای مجللی وجود دارد که فقط دیزی آبگوشت می‌دهند و بسیاری از طبقه بالا و رجال با اشتیاق به این رستورانها می‌روند، زیرا آنها بر خلاف غرب‌زدگان به سنتها و آداب و رسوم و خصوصیات ملی احترام می‌گذارند.» بدین ترتیب فیلمسازان که توان ارائه امکانات ذهنی خود را نداشتند در تخیلات و تحلیلهای اشتباه خود، فرصت‌طلبانه ضد ارزشها را ارزش می‌کردند و از خواست مردم دور می‌افتادند.

این سینما از طریق حذف ایدئولوژی در مستعدترین گروهها و طبقات، نخست رسالت پیشگیری از هر تحول بنیادین را بر عهده گرفت و مردم فقیر و کارگران را با شگرد لمپن‌سازی، معنائی دیگر بخشید و هر نوع دگرگونی و تغییر و بهبود شرایط زیستی ـ اجتماعی را به بخت و اقبال واگذاشت و عنصر تلاش برای دگرگونی را حذف و یا به‌طور کلی محال قلمداد کرد و توان انقلابی مردم را با القاء مواردی از قبیل اینکه دشمنان مردم وابسته به طبقه بالا نیستند. و احساس اینکه همه قادر به استفاده از مواهب در دسترس ثروتمندان هستند و اصلاً شاید با آنها هم‌خانواده باشند، سست کرد.

تمام این وظایف را سینمای رویاپرداز از طریق یکی از مهمترین سلاحهائی که در اختیار داشت یا بهتر بگوئیم، سینما در کل، در اختیارش گذاشته بود انجام داد و آنهم قهرمان‌پروری، ستاره‌سازی و الگوسازی بود.

قهرمان یا ستاره در سینما

نظام قهرمان‌پروری یا ستاره‌سازی، اولین‌بار از طریق سینمای هالیوود به جهان معرفی شد و می‌توان آن را روش الگودهی اجتماعی آمریکائی دانست، البته در کل چون تأثیر سینما از طریق همذات‌پنداری مخاطب با هنرپیشه و یا بهتر بگوئیم شخصیتی است که هنرپیشه نقشش را ایفا می‌کند. همیشه هنرپیشگان به نوعی مطرح و در ذهن مخاطبان نقش داشتند، ولی

سیاوش

ستاره و قهرمان به معنای کسی که زندگی خارج از پرده‌اش اهمیتی برابر یا بیشتر از اجرای نقشش داشته باشد یک دستاورد سرمایه‌داری و ملهم از عقاید فردگرایانه است که مُدهای اجتماعی و روشهای اجتماعی جدید را با نفوذ شخصی و الگودهی القاء می‌کند.

ستاره یک سمبل اجتماعی است که معانی فرهنگی و ارزشهای ایدئولوژیکی را در خود حمل می‌کند. رشد قهرمان‌پروری و ستاره‌سازی در آمریکا به رکود دهه سی باز می‌گردد که مردم زیر فشارهای اقتصادی خم شده بودند و برای اولین بار بی‌ارزشی خود را در سیستم سرمایه‌داری مشاهده می‌کردند و بی‌هویتی انسان را تجربه می‌نمودند. اصل کار سیستم ستاره‌ساز، دادن هویتی ذهنی به اشخاصی است که در جامعه‌ای تباه بر اثر ارزشهای داد و ستدی، جستجوئی تباه‌تر در جهت دریافت هویت و ارزشهای راستین خود را آغاز کرده بودند.

ریچارد ویر در همین راستا قهرمان و تصویر قهرمان در ذهن مخاطب را با دیدی جامعه‌شناسانه در بافت اجتماعی تحلیل می‌کند. به نظر وی تصویر قهرمان نوعی ساخت در هم تنیده از پدیده‌های مختلف اجتماعی است که طیف گسترده‌ای از رسانه‌ها و کارکردهای فرهنگی آن را می‌آفرینند و در بافت یک فیلم متجلی می‌کنند. ریچارد ویر از دیدی معناشناسانه به دنبال روشهای تحلیل این بافت است و با نگرشی جامعه‌شناختی و به دنبال تحلیل کارکرد آنها در جامعه. بنابراین مطالعه ستارگان و قهرمانها در حیطه تولید اجتماعی قرار می‌گیرد رابطه بین فیلم و جامعه و یا صنعت سینما و بافت اجتماعی دربرگیرنده آن.

پس از روشن شدن قدرت ستارگان در ایجاد، گسترش و یا نفی ایدئولوژیها، مطلوبیتها و معانی اجتماعی جدید، در عصر مصرف‌گرائی و با توجه به معنا و لذتی که یک ستاره برای بیننده دارد، ستاره‌سازی به نوعی وارد سیاستهای فرهنگی شد. یعنی ستاره سازی از نوعی خواست با اهمیت سیاسی در ارائه یک عقیده یا روش حاصل شد، در این حالت قهرمان فیلم کسی است که به ایدئولوژیها و معانی و روشهای جدید اجتماعی، شخصیت می‌بخشد و آن را متبلور می‌کند. این روش بالاخص در سینمای رویاپرداز و سینمای آموزشی کاربرد وسیع پیدا کرد. چرا که وظیفه اصلی سینمای رویاپرداز، تیپ‌سازی است، یعنی شخصیتهائی که باید به طور نسبی دارای ویژگیهای رفتاری و طرز تفکر و ساخت ذهنی و خواستهای یک قشر، یک طبقه و یا گروه اجتماعی باشند و شرایط سیاسی، اجتماعی، اخلاقی و روانی یک دوره خاص را بنمایانند. این تیپها باید به قابلیتهائی که «من» تماشاگر تصور می‌کند فاقد آن است، توجه کنند. یعنی تماشاگر باید با شخصیتی روبرو شود که کم و بیش هم‌سنخ خود اوست ولی در حد او متوقف نشده است و از اینجا اگر آنچه سازنده تیپ می‌خواهد به عنوان دلایل گذر از این محدوده مطرح شود، بر روی مخاطب اثری خاص می‌گذارد.

جوان اول در سینما

سینمای ایران با توجه به روحیه قهرمان‌پسند ایرانیان که ریشه‌ای هزاران ساله دارد و جستجوی همیشگی مردم در پی یافتن جایگاه خود در صحنه اجتماعی، بسیار زود در پی ساخت تیپیهایی افتاد که با حفظ برتری خود بر حریف، بر تمام مشکلات پیروز شده و صفاتی ممتاز داشته باشند. این تیپها تجسم آمال و آرزوهای تماشاگر بوده و در وجود قهرمان متجلی می‌شوند. روند شکل‌گیری تیپهای جوان اول در سینمای ایران، وامدار فرهنگ قصه‌گوئی شرق (حسین کرد، سندباد، امیرارسلان، میرحمزه و...) فرهنگ اساطیری (رستم، گیو، سهراب، اسفندیار و...) و استعانت از قهرمانان واقعی و افسانه‌ای مرد (پوریای ولی، قلندر و...) و بازتاب شرایط اجتماعی ـ فرهنگی «خود» ویژه ایرانیان نیز بوده و به تناسب تغییر زمانه، تیپهای جوان اول آن دگرگونی پذیرفته است.

پیش از ورود به بحث تیپولژی جوان اول در سینمای ایران باید به اختلاف ماهوی جوان اول در سیستم ستاره‌سازی سینمای رویاپرداز و نقش کلی جوان اول اشاره کرد. تیپ سینمائی تبلور مجموعه‌ای از ویژگیهای عینی و ذهنی یک سنخ و گروه اجتماعی در ذهنیت جمعی هنرمندان است.

«تیپ، برآمد نهائی تمام خلاقیتها و برداشتهای ذهنی هنرمندان از ویژگیهای آن سنخ درگذر زمان است و نه بازتابی برابر اصل، یعنی بین تیپ و واقعیت، ذهن هنرمند قرار دارد، به عبارت دیگر تیپ، بازتابی هنری از شخصیتهای واقعی است و در کلیت خود نمی‌تواند واقعیت خارجی داشته باشد.» حال می‌توان از نفوذ تیپ و همانندگرای ذهنی مخاطب با تیپ در جهت تزکیه او سود جست و یا با افزودن بار ایدئولوژیکی خاصی که مدنظر است، واقعیتی دیگرگونه را برای مخاطب، ذهنی ساخت. سینمای رویاپرداز قبل از انقلاب با توجه کامل به الگوی ستاره‌سازی غرب، هدفی جز اغوای

مجید محسنی

تماشاگر در جهت مصرف الگوئی خاص و یا القای مفاهیمی اجتماعی و معانی خاص در جهت سوددهی به ذهن او نداشت.

تیپ جوان اول (قهرمان) در سینمای قبل از انقلاب را می‌توان با پی‌گیری سیر دگرگونی اجتماعی در ایران، پی گرفت.

۱ـ سالهای آغازین سینما

نظر به تولید اندک فیلم در سالهای آغازین، شخصیت و نقش اول فیلمها کم بود و تا حد یک تیپ حرکت نکرد. تنها سپنتا در فیلمهای دختر لر، شیرین و فرهاد، فردوسی، چشمان سیاه و لیلی و مجنون، نمونه‌های ابتدائی از جوان اول عاشق و جوان اول تاریخی به نمایش گذاشت. جوان اول او بیشتر شخصیتهای مشهوری بودند که در ذهن تماشاگر، پیشزمینه‌هائی درباره آنها وجود داشت. شاید به همین دلیل شناخت شخصیت بود که در فیلمهای اولیه، نیازی به شخصیت‌پردازی دقیق احساس نمی‌شد.

«استفاده از نامها و تیپهای آشنا برای مردم دو دلیل داشت، اول کنجکاوی مردم که با نامی آشنا و نوعی تازه کردن ذهن، به سینما کشیده می‌شدند، دوم نیاز اجتماعی زمان در دهه اول قرن که روشنفکران را به سوی کشف تاریخ گذشته و هویت ملی می‌کشید. جعفر در دختر لر، جوان اول قهرمان و مردمی و ملی‌گرائی بود که اگر خود تیپ نشد ولی در سینمای دهه سی تأثیر خود را باقی گذاشت».

سینمای سال‌های ۲۷ تا ۳۰ با تولید فوق‌العاده کم، صرفاً ایده‌ای از جوان اول عاشق و جوانمرد، روستایی ساده‌دل و پای‌بند به سنت و جوان اول قهرمان ملی را به نمایش گذاشت.

۲ـ دهه سی

در دهه سی ایران حوادث گوناگونی را از نظر سیاسی و اجتماعی پشت‌سر گذاشت. نهضت ملی شدن نفت، کودتای ۲۸ مرداد، محاکمه و تبعید دکتر مصدق، اعمال سیاستهای اقتصادی جدید و تشویق دولتهای آمریکا و اروپائی در ایجاد شرکتهای بزرگ چند ملیتی و هجوم خارجیان به ایران، قدرت گرفتن ساواک، افزایش میزان صدور نفت، ورود کالاهای غربی و اضمحلال تولیدات داخلی. در این عصر دولت با اعمال فشارها و نظرهای خاص به رشد برخی تیپها پر و بال داد. اگر بر این پندار باشیم که تأثیر مستقیم و مشخص تمام این حوادث باعث ساخته شدن تمام فیلمها شده‌اند، به جریان سیاسی دودل و حیران بین اروپا (که نسبتاً به آن وابسته بودند) و آمریکا که تازه وارد گود شده بود (پس از فضاسازی‌های بسیار از کنار گود) بهای بسیار داده‌ایم. آنچه مسلم است تحت هر گونه شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، قشر وسیعی از مردم عادی، در جهت حفظ توازن ذهنی به سرگرمی نیازمندند و سینما نیز با قابلیتهای متعدد و متنوع خود، نقشی مهم در تولید سرگرمی دارد. از طرف دیگر سینما، حرفه‌ای نو، جذاب و سودآور بود و هر کس که سرمایه‌ای در دست و اندک مهارتی و استعدادی در خود می‌دید به این حرفه روی می‌آورد.

تا سال ۱۳۴۰، حدود ۱۷۰ فیلم ساخته شد که علیرغم یکنواختی مفهومی، تنوعی ظاهری داشتند و می‌توانستند سلیقه‌های گوناگون را راضی کنند. هنرمندان سینما در این عصر کوشش می‌کردند مضامین مورد نظر خود را از زندگی مردم کسب کرده و با رنگ و لعاب ذهنی و تخیلی، آن را همراه با معتقدات و رسوم جاری کنند. سینما در این عصر، تحت تأثیر ادبیات نیز بود. سعید نفیسی، جمالزاده، محمد مسعود، علی دشتی و محمد حجازی تأثیر فراوان بر سینمای آن دوره گذاشتند و حرکت ادبیات آن دوره بر روی مرز حفظ سنن و فرهنگ قدیم و پذیرش فرهنگ غرب، بر سینما و مضامین مطروحه آن تأثیر فراوان نهاد. تیپهای مسلط این دوره را می‌شود به شرح زیر تقسیم‌بندی کرد:

تیپ عاشق فداکار

فیلمهای دهه سی عمدتاً فیلمهای اخلاقی هستند و به تبع آن جوانهای اول این دوره نیز قهرمانانی هستند پای بند اخلاق. اما این اخلاق‌گرائی تنها در محدوده‌ای شخصی باقی مانده و به عرصه اجتماعی توجهی ندارد.

بنابراین قهرمانان این دوره کاری به کار سیاست و مسائل اجتماعی ندارند و تنها در بند زندگی خویشند. جوانمردی، انسان دوستی، فداکاری، گذشت، خانواده دوستی، استقامت در برابر ناملایمات و مشکلات زندگی و نجابت، ویژگیهائی است که قهرمانان این دوره یا از آنها برخوردارند و یا پس از دوران کوتاه خطاکاری پشیمان شده به آنها می‌رسند. در میان انبوه فیلمهای این دوره، تیپ جوان اول عاشق فداکار، نقش اول بسیاری از فیلمها را بر عهده داشت، طوفان زندگی، بازگشت، دختر چوپان، شبهای تهران، زندگی شیرین است و اتهام و... را به عنوان نمونه می‌توان ذکر کرد. این تیپ یا شوهری است که همسر خطاکارش را تعقیب می‌کرد تا او را نجات دهد (شرمسار، پریچهر، لغزش...) و یا عاشقی است که افسون زنی هوسباز بر او اثر نمی‌گذارد و همچنان به زن خود وفادار و پایبند باقی می‌ماند (افسونگر،

امیرارسلان

جادو،...)

به تدریج تیپ عاشق فداکار جای خود را به جوانی می‌دهد که با همان خصوصیات، خود را به آب و آتش می‌زند تا به وصال معشوقه برسد و داستان با ازدواج آنها خاتمه می‌یابد. دیگر نیازی نبود تا جوان شوهر زن باشد تا آتش حوادث را به جان بخرد. تغییر دادن تیپ اخلاقی و الگو دادن با سوءاستفاده از خصوصیات یک تیپ جا افتاده را می‌توان در این استحاله مشاهده کرد. شکستن سنتها و آغاز شکستن حرمت خانواده، با استفاده از این تیپ آغاز شد.

علاوه بر تیپ عاشق فداکار، چند تیپ جوان اول نیز کم‌کم پیدا شد که هر چند تسلط تیپ قبلی را پیدا نکرد (صرفاً در این دهه) ولی تیپ‌سازی تجویزی را می‌توان دقیقاً در آنها مشاهده کرد. قابل ذکر است که تیپ‌سازی کار خلاقه هنرمندان است ولی سوءاستفاده از تیپ کاری است تجویزی که دولتمردان یا سرمایه‌سالاران توسط ایادی خود در صنعت به آن دامن می‌زنند.

«جوان گناهکار» تیپی است که به وسوسه بدخواهان و دوستان ناباب، دچار انحطاط اخلاقی می‌شود. او کانون خانوادگی را ترک کرده و به دامان فساد می‌غلطد، در نهایت در گرداب بدبختی و شرمساری دست و پا می‌زند و با از سر گذراندن سختی و رنج بسیار، بالاخره پشیمان شده و به آغوش خانواده باز می‌گردد.

«تیپ کلاه مخملی»، جوان اول دیگری است که در این دهه با لات جوانمرد در جهت بخشیدن حیثیت به لمپن و القاء الگوی عیاری جدید، پدیدار می‌شود ولی تا دهه بعد به عنوان تیپ مسلط اهمیتی نمی‌یابد و در حاشیه می‌ماند.

«جوان ساده دل روستایی»، تیپی است که در این دهه همچون تیپ کلاه مخملی پدیدار می‌شود، (کلاه غیبی، بلبل مزرعه) ولی تا دهه‌های بعد در حاشیه می‌ماند.

«جوان پهلوان»، تیپ جوان دیگری است که از افسانه‌ها و قصه‌ها به سینما راه یافته است (امیرارسلان، قزل ارسلان و...) این تیپ علاوه بر ویژگیهای عاشق فداکار، زور بازوی خارق‌العاده و اندامی ستبر دارد و دشمنان خود را با زور بازو شکست می‌دهد. این تیپ به خاطر ویژگی افسانه وارش، همیشه مورد توجه مردم بوده است و در دهه‌های مختلف به صورت فرعی باقی ماند. و دولت نیز بخاطر ویژگی حفظ سلطنت در این تیپها، به آن پروبال نیز می‌داد.

کلاه مخملی

۳ـ دهه چهل

چرخش تاریخی شاه از اروپا به آمریکا و سرسپردگی محض به سیاستهای فرهنگی ـ اجتماعی و اقتصادی آمریکا، این سالها را به سالهای پرتنش و پرتحرکی تبدیل کرد. به دنبال سرازیر شدن گروه‌های مختلف اقتصادی، سیاسی و هنری از خارج کشور به ایران و ساختن هتلهای مختلف، بانکهای متعدد اروپائی و آمریکائی، خیابانها پر از بوتیکهائی شد که کالاهای لوکس و پرزرق و برق را ارائه می‌دادند تا با ارضاء میل مصرف طبقه سرمایه‌دار نوکیسه، فرهنگ مصرف‌گرائی را به نوعی در سایه طعمه‌های بالقوه تولید انبوه سرمایه‌داری ایجاد کنند. سینماهای متعدد به نمایش فیلمهای هالیوودی پرداختند و دانسینگها و کاباره‌های متعدد تأسیس شد و با سیل رقاصگان و خوانندگان غربی و شرقی به ایران و بالا رفتن میل به تفریح و سرگرمی میان مردم، به صورت شغلی پردرآمد و آسان درآمد.

اشاعه فرهنگ جدید، نیاز به کار بر روی جوانان را داشت که نه وابسته سنتی به گذشته بودند و نه از وضع جدید راضی. مجلات رنگین پر از داستانهای عاشقانه و ملودرام و شایعات و شرح زندگی خصوصی بازیگران خارجی و داخلی شد و جوانان با تأسیس کاخهای جوانان و کلوپ‌ها و باشگاههای متعدد، به شادی و آواز و رقص و خوشگذرانی تشویق شدند و با استفاده از این مواهب، خود را به نوعی با استفاده‌کنندگان قبلی این پدیده‌ها که بر اساس سنت بسیار با او فاصله داشتند، قریب و نزدیک احساس می‌کردند. ظاهر جامعه به سرعت دگرگون شد و این دگرگونی اختلافاتی میان خانواده‌ها به وجود آورد. ورطه هولناکی از عدم تفاهم و احترام متقابل میان نسل گذشته و جدید بوجود آمد. تضادهای فرهنگی بالا گرفت، میزان طلاق و آمار فرار جوانان از منازل افزایش یافت. از عوارض دیگر این سالها، تبعات اصلاحات ارضی بود. خونریزیها و درگیریها در روستاها به سبب تفاوت فرهنگ سپاهیان دانش با اهالی و بعضاً اعمال خلاف برخی و افزایش آسیبهای اجتماعی در شهرها بخاطر ایجاد خلاء فرهنگی در حاشیه‌نشینان که عمدتاً روستاییان فراری در روستا بودند و ایجاد قشری عظیم و بی‌هویت که از سنت رانده و از شهریگری مانده بودند. میل به دور ماندن از غوغای درک‌نشدنی پیرامون و میل به پذیرفتن حوادث روی پرده و همذات پنداری با قهرمانی که چون تو است ولی کمبودهای تو را ندارد. باعث رونق سینما شد و به تبع آن تیپ جوان اولی در این سالها بوجود آمد که مطابق با معیار زندگی تماشاگر عادی و فقیر بود. این جوان خوش‌ظاهر بود و با

طوقی

قیصر

معشوقه‌ای زیبا و هوس‌انگیز سروسری داشت، این قبله آمال بیننده، بزن بهادر بود و در هیچ دعوائی شکست نمی‌خورد و درست برخلاف جوان واقعی بود که تو سری خورده، الکن از ابراز وجود و پر از عقده‌های سرکوفته بود. تماشاگر در عصر از دست رفتن تمام ارتباطات واقعی اجتماعی بالاخص تماشاگر روستایی که در جامعه سنتی روستا، مستحیل در جمع بود و در شهر ذره‌ای سرگردان و بدون ارتباط می‌نمود، در سینما موقتاً به ظواهر زندگی مرفه دست می‌یافت و با چشمانی خیره و دهانی باز، روی صندلی میخکوب می‌شد تا از پیروزی قهرمان مطمئن شود.

تیپ مسلط: علی بی غم (الکی‌خوش)

با فروش فوق‌العاده و موفقیت غیرمنتظره فیلم گنج قارون که فیلمنامه آن بر اساس نوعی واکنش دفاعی ناخودآگاه در برابر ناملایمات اجتماعی، خانوادگی و مشکلات کار و زندگی یعنی « زدن بر طبل بی‌عاری» نوشته شده بود و رویاهای انسان فقیر را با شعار بخور و بخواب و کیف کن ارضاء می‌کرد و توجه به حالت شدیداً تخدیرکننده آن در تشدید رویای انسانی که به علت به پیله رفتن طولانی در دل تاریخ، در رویاهایش از دنیا بریده است. این تیپ شدت و قدرت گرفت. حتی امیر ارسلان قهرمان محسورکننده داستانهای عامیانه نیز، در فیلم این دوره آواز می‌خواند و به بی‌پولی و الکی خوشی افتخار می‌کند و تبدیل به یک تیپ الکی خوش می‌شود. علی بی‌غم تبدیل به الگوئی برای جوان اول می‌گردد که به تدریج و در طول چند فیلم، فرم مشخص و جاافتاده‌ای می‌یابد و با تغییرات اندک و حاشیه‌ای در فیلمهای بسیاری تکرار می‌شود، مشخصه‌های اصلی این قهرمان را می‌توان به این شرح توضیح داد: جوان، خوش قد و بالا، خوش‌رو و خوش صدا، برخوردار از قدرت جسمانی، از نظر درونی الکی خوش، رفیق باز، ناموس‌پرست، فداکار، وفادار، بی‌توجه به مادیات، علاقه‌مند به مادر است و هرگز در فکر تغییر طبقه یا درک علل فقر خود نیست و منطق و عقل در زندگی و تصمیم‌گیریهایش جائی ندارد. از نظر خانوادگی اغلب محروم از پدر است و یا در نهایت پدر ثروتمند و پشیمان خود را می‌یابد. از نظر اجتماعی به طبقات پائین اجتماع وابسته است و اغلب شغل معینی ندارد و با شرایط اجتماعی نیز مشکل خاصی ندارد و می‌توان گفت به تمامی همسو با آن است. گرفتاریهای خود را حل نکرده، به سراغ مشکلات دیگران می‌رود. عاشقی صادق است ولی به برادری و رفاقت بیش از عشق اهمیت می‌دهد (کوچه مردها، شکست‌ناپذیر، جوانمرد، فرار بزرگ و...) بازیگر این تیپ به سرعت الگو شد و کار را برای فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان راحت کرد چون دیگر نیازی به شخصیت‌پردازی نداشتند. فیلمنامه‌نویس روی همان الگوی تیپیک ساخته و پرداخته، داستانی می‌نوشت و کارگردان با اطمینان از کاربرد فرمولهای قبلی و مقبولیت تیپ، به ساخت فیلم می‌پرداخت و بعضاً یک یا دو فیلم را در یک زمان دست می‌گرفت. این تیپ تصویرگر مردی شد که علیرغم مشکلات، زندگی را سخت نمی‌گرفت، نام علی بی غم رسانای کامل شخصیت این تیپ است. هیچ عامل فردی و اجتماعی اعم از بی‌پولی، بیکاری، محرومیت از خانواده کامل و از دست رفتن معشوقه و غیره هیچکدام عاملی برای غصه خوردن او نمی‌شود خصوصیات اخلاقی او به نوعی حادثه‌جوئی همراه با محافظه کاری را تبلیغ می‌کرد. هرگز در درگیری با بدکاران، وارد درگیری اساسی و بد عاقبت نمی‌شود. ناموس پرست هست ولی از رقص و آواز و عشوه معشوقه ناراحت نمی‌شود، به مقدسات قسم می‌خورد، اما این تقدس جائی در زندگیش به خود اختصاص نمی‌دهد. تعصب و حساسیتی روی موقعیت فرهنگی، خانوادگی و اجتماعی خود ندارد. این تیپ فراگیری فراوان یافت و در سالهای بین ۴۳ تا ۴۷ در بیش از ۱۸ فیلم ظاهر شد (انسانها، مسیر رودخانه، آقای قرن بیستم، قهرمان قهرمانان، خوشگل خوشگلا، مو طلائی شهر ما، جهان پهلوان ،گدایان تهران، شکوه جوانمرد، سلطان قلبها، مردی از جنوب شهر، ایوب، مرد هزار لبخند و...)

تیپ کلاه مخملی

با فیلم لات جوانمرد، مجید محسنی، تیپی را وارد سینمای ایران کرد که تا بیست سال بعد دوام آورد. این تیپ مردی جاهل‌منش، غیرتی، متعصب و شریف را تصویر می‌کرد که مورد علاقه اهل محل بود و با اعمال خود و دستگیری از دیگران، اطمینان و اعتماد همه را جلب می‌کرد، این تیپ به نوعی ریشه در عیاران، داشهای دوره قاجار و بابا شمل دوره رضاخان داشت، به نوعی متأثر از داش آکل صادق هدایت. (جاهل محل، جاهلها و ژیگولها، شاطر عباس، قلاب، عزیز قرقی، آقای جاهل، شاهرگ و...) مشخصه‌های عمده این تیپ از این قرار بود، چهارشانه، تنومند، برخوردار از قدرت بدنی، کت و شلوار مشکی، پیراهن سفید یقه باز، کفش پاشنه خوابیده، کلاه شاپو و سبیلی و دستمالی در دست و لهجه عامیانه. از نظر مشخصه‌های درونی رفیق‌باز، ناموس‌پرست، ولخرج، بی تفاوت به مادیات، پایبند به معتقدات مذهبی. در آغاز و پیدایش این تیپ همان عیاران را تصویر می‌کرد ولی کم‌کم

زن

در جهت کسب حیثیت برای لمپن‌هائی که سلطنت به آنها مدیون بود و مردم به خوبی آنها را می‌شناختند، برخی خصیصه‌های ناپسند و واقعی این قشر به درون تیپ رخنه کرد تا واقعی‌تر بنماید. دیگر جاهل فیلم مقدسات را هنگامی یاد می‌کرد که در کافه عرق می‌خورد و معشوقه‌اش بر روی سن می‌رقصید. نوعی شکستن حرمت سنتها و توجیه بسیاری صفات لمپنی که در کسوت تیپ جاافتاده قبلی به راحتی صورت می‌گیرد. این تیپ از نظر خانوادگی معمولاً محروم از پدر و عهده‌دار مادر و خواهر و حامی برادرند و با فداکاری به آنها رسیدگی می‌کنند. از نظر اجتماعی نیز مورد اطمینان اهل محل و حامی مظلومانند (مردها و جاده‌ها، سالار مردان، همت و...) برادر و دوستی را بر عشق ترجیح می‌دهند (سوگلی، سکه شانس) از نظر شغلی معمولاً شغلهائی متناسب با قشر متوسط سینما رو دارند: راننده کامیون (سراب، بابا گلی به جمالت) راننده تاکسی (یک پارچه آقا)، راننده لوکوموتیو (پل) کارگر ساده (قفس طلائی)، صاحب چوب‌بری (رقاصه شد) نمایشگاه اتومبیل (پاشنه طلا) تاجر فرش (طوقی). شد که بنا به خصوصیات سازنده‌اش، ارزشهای متفاوتی یافت.

تیپ بزن بهادر بامزه

مردی زشت رو که با لهجه خاصی صحبت می‌کند و با بزن بهادری صحنه‌های‌زد و خورد را به نمایش می‌گذارد. خوش‌قلب است و ساده دل و لوطی مسلک از نظر خانوادگی وضع نامعلومی دارد. این تیپ بین جوانان، بالاخص جوانان محروم طرفداران بسیاری یافت و آنها تجلی سرنوشت خود را در وجود او می‌دیدند و می‌توانستند با او همذات‌پنداری کنند. کسانی که چون علی بی‌غم چهره و صدای خوبی نداشتند و همچون جاهلهای جاافتاده نیز وجهه اجتماعی نداشتند. این تیپ ظاهراً مشخصات بیشتر جوانان جنوب شهر را داشت که با معجزه و تصادف، همانگونه که آنها انتظارش را داشتند و از آن لذت می‌بردند، در زندگی موفق می‌شدند. (نخاله قهرمان، آقا دزده، میلیونرهای گرسنه، مرد بی‌ستاره، با برهنه‌ها، تکخال، نبرد غولها، مرد سرگردان، مرد و نامرد، گروگان، محبوب بچه‌ها، بابا نان داد و...)

تیپ قیصر

در اواخر دهه چهل، عصر مبارزات مسلحانه در روستا و شهر و شروع مجدد آگاهی مردم، با نمایش فیلم قیصر، ویژگیهای جوان اول سینما به هم ریخت، زمان رویاپردازی به سر رسیده و اقشار و طبقات مردم، بالاخص جنوب‌شهری‌ها و طبقات پائین، خواستار قهرمانی بودند که نمایشگر کابوسها و آرزوهای بر باد رفته آنها باشد نه رویاهای دست نیافتنی. دیگر سینمای ایران نیاز به تیپی زمینی داشت، تیپی که تماشاگر نسل جدید با آن احساس همذات‌پنداری کند، تیپی که هم‌خوان با روحیه اعتراض و مبارزه باشد و بوی آن را بدهد. تماشاگر دیگر تیپ سطحی علی بی‌غم را نمی‌خواست. بازیگران دیگری مناسب تیپ وارد سینما شدند تا مرد جوانی از طبقه پائینی را تصویر

کوچه مردها

کنند که سنخیت با علی بی غم نداشته باشد. این تیپ جدید دو جریان کاملا مخالف را دامن زد، از طرفی حافظ تیپ جاهل و ادامه آن شد و از طرف دیگر در ذهن تماشاگر جوان، بی‌قانونی و لزوم اقدام شخصی برای حفظ خود و مشی مسلحانه را که جوان آن روز، حداقل در شایعات کوچه و بازار با آن آشنا بود را ترویج کرد. شاید این برداشتها شخصی بنماید ولی باید توجه داشت هر کار هنری و بالتبع تیپهای آن، تبعاتی ناخودآگاه دارند که ریشه در ذهن و ناخودآگاه مخاطب دارد و این تأثیرات هاله‌ای را نمی‌توان به راحتی ندیده گرفت و به اصل مطلب پرداخت. علی‌ایحال این تیپ با مشخصات جدیدی به میدان آمد، جوان زیبا و اتو کشیده نیست و بوی زورخانه و جنوب شهر را می‌دهد، اهل آوازخوانی و رقاصی نیست، شرور نیست ولی از خلافکاری ابائی ندارد، تنهاست، حتی میان دوستانش، پایبند به معتقدات خاصی نیست، از طبقات پائین جامعه است، فرهنگ خودش را دارد، بی‌پول است و خوشنام نیست، خانواده دارد ولی خانواده‌ای نیست که بتواند باری از دوشش بردارد. تیپ مسلط مردی است که فقط یک نوع زندگی را می‌خواهد، والا مرگ را به آن ترجیح می‌دهد، از جامعه توقع دارد هر چند می‌داند در میان گرگها جائی ندارد. کسی یک جو معرفت نشان نداده تا او خروار خروار رو کند (از فیلم قیصر)، شغل مشخص و تخصصی ندارد، از فقر خود خوشحال نیست و بدنبال پول است. از این تیپ دو گروه فیلم ساخته و عرضه شد:

۱ـ فیلمهائی که این تیپ را به گونه‌ای فانتزی و رویائی نشان می‌دهد. حضور این تیپ در الگوی فیلمفارسی (ممل آمریکائی، همسفر، ماه عسل طغرل، تیغ آفتاب، خروس، خورشید در مرداب، آب، هدف و...) این فیلمها اغلب پایان خوشی داشت.

۲ـ فیلم‌هائی که مایه‌های رئالیستی قویتری داشتند، قابل باور بودند و پذیرفتنی، حکایت جوانی که در اجتماع آموزش دیده نه سر کلاس درس، تربیت شده کوچه و پس‌کوچه‌هاست، نه خانواده، سنت‌شکن است، از طبقات پائین است ولی نه راضی، مثل علی بی غم تن به تقدیر

قیصر

خداحافظ رفیق

نمی‌دهد. غم نان و درد ناموس دارد، البته نه در کلام. و در این راه از جان می‌گذرد. خشن است، چون زندگی با نرمی با وی رفتار نکرده است. از کشتن ابائی ندارد و پشیمان هم نمی‌شود با فرهنگ خود اُخت است و قابل تغییر نیست.

برخلاف علی بی‌غم که براحتی درون طبقات بالا حل می‌شود و قابل تشخیص نیست، این جوان به راستی کتک می‌خورد و چهره درد کشیده او بر پندار ضد ضربه بودن قهرمان مهر باطل می‌زند و جوان کتک خورده تماشاگر او را حس می‌کند. خوش‌رو نیست چون زندگی جائی برای خنده و شادی او نگذاشته است.

فیلمهای این دوره بعضاً به جامعه طبقاتی حمله می‌کردند، بجای ندیده گرفتن آن و تبلیغ قرابت پائین و بالا. در رضا موتوری وقتی رضا می‌خواهد داخل طبقه بالا شود تصورش از ماشین، مسافرکش است و در نهایت هم با پنجه خونین که بر صفحه سفید سینما (در سکانسهای آخر) می‌زند، به تخدیرکنندگی آن اعتراض می‌کند و می‌میرد و ماشین زباله‌کش شهرداری او را می‌برد. هیچ‌گونه آشتی بین طبقات پائین و بالا تبلیغ نمی‌شود. پایان فیلم نیز در این دوره و لاجرم نهایت کار جوان اول نیز، تغییر می‌کند.

علی بی‌غم صدمه نمی‌دید و تماشاگر با خیال آسوده از سینما خارج می‌شد و به خوشبختی ادامه دار قهرمان امیدوار بود. اما جوان اول این دوره دیگر چهچهه نمی‌زند و از می و مستی نمی‌گوید. اکثراً می‌میرد چون چاره دیگری ندارد، پایان محتوم زندگی او مرگ است. قیصر یک نوع زندگی با شرافت را تحمیل می‌کند، اگر زنده بماند با مرگ برادر، ننگ خواهر و بار سه قتل، هر چند صحیح، بر دوش چگونه به زندگی عادی زیر بازارچه ادامه دهد. جوان اول این دوره مسائل جدی را مطرح می‌کند، بیکاری، بی‌فرهنگی، فساد حاکم بر جامعه، یأس و ناامیدی ناشی از شرایط پیرامون، او دیگر تنهاست و تنها باید عمل کند. (فرار از تله، رشید، غریبه، دشنه، ذبیح، کندو، خداحافظ رفیق،گوزنها و...)

گوزنها

۴-دهه پنجاه

اوایل دهه پنجاه مخالفت نسبت به رژیم علنی می‌شود و در داخل و خارج کشور بازتاب وسیعی می‌یابد. در چنین اوضاعی سینمای ایران با بحران اقتصادی روبرو می‌شود. باید حرف مردم را بزند ولی نمی‌تواند. برای جبران و گریز از بن‌بست به سوی جوانان روی می‌آورد ولی در نمایشی تقلیدی، سطحی و متأثر از داستانهای رمانتیک بازاری، سعی می‌کند ادای سینمای شورشی پس از شورشهای دهه شصت فرانسه را درآورد و الیاکازان وار جوان عاصی عصر مدرن را القاء کند که هرچه تلاش می‌کند بیشتر به ابتذال نزدیک می‌شود، در این میان تیپهای جوان‌پسند شکل می‌گیرند که بیشتر درد عشقی رمانتیک را دارند، اگر این تیپ در غرب صنعت‌زده، هوای تازه‌ای می‌آورد، در شرق مصیبت‌زده، صرفاً گرد و خاک به پا می‌کرد.

تیپ جوان عاشق پیشه

این تیپ در دهه پنجاه متولد شد، نوجوانان به سوی این تیپ گرایش پیدا کردند. از نظر ظاهری بسیار جوان، خوش قیافه، مطابق مد روز است، به شدت احساساتی است و شور و شوق جوانی ندارد، بی‌منطق است و عاشق، خانواده نابسامانی دارد، به طبقه پائین تعلق دارد، یا محصل است یا بزه‌کار، نمی‌خواند، نمی‌رقصد ولی غم نان هم ندارد، اگر بزه‌کار است، خلافکاریهایش بیشتر به پسرکی می‌ماند که برای اثبات بزرگ شدن خلاف می‌کند و بزرگترها اغماض می‌کنند. کمک حال خانواده نیستند و اگر به دنبال پول می‌روند برای خرج کردن در راه دوست دخترشان است. این جوان اول بی‌فکر است و حتی فداکاریش بی‌منطق و بی‌دلیل است، غمگین است ولی نه به خاطر سختی‌های زندگی و آگاهی از وضع موجود، بلکه غمی ظاهری و بی‌دلیل، غم صفت حاکم بر این جوان اول است. مردانگی و پایداری ندارد، حتی با توجه به نام آنها می‌توان تفاوتشان را با قیصر و فرمان و رضا موتوری و مرتضی و مصیبت و علی خوش‌دست مشاهده کرد، دیگر جوان اول بابک است و سیامک که حتی صلابت مردانه را در ذهن القاء نمی‌کند. غم این جوان اول بی‌غمی است، نه فکر می‌کند، نه مطالعه ، غمگین است چون عاشق است، در این فیلمها جوان اول نه سازنده است و نه امیدوار، نه شاد است و نه پرتحرک، اگر مرگ را انتخاب می‌کند برای این است که نزدیکترین و راحتترین راه برای بن‌بستی است که می‌پندارد در آن گرفتار است. این جوان هرگز تنها نیست در جمعی است چون خودش. این نوع تیپ‌سازی پس از قیصر ریشه در تمایلات تماشاگر ندارد و صرفاً القائی است، در جهت سردادن به پرخاشگری نسل دهه پنجاه، اگر این جوان اول چاقو بکشد، شکم خودش را پاره خواهد کرد، مثل قهرمان عاصی شورش‌بی‌دلیل که خود را در یک مسابقه بی‌هدف به دره می‌اندازد. این فیلمها نیز دو گروه‌اند. گروهی با پایان خوش (باغ بلور، همکلاس، پرستوهای عاشق) و گروهی با مرگ و فاجعه (یاران، تشنه‌ها، فریاد زیر آب، شب غریبان، علفهای هرز، ماهیها در خاک می‌میرند، پرواز در قفس و...)

در انتها باید به تیپی که در تمام دوره‌های فیلمسازی در ایران به آن توجه شده بود و در هر مقطع به نوعی از آن استفاده یا سوءاستفاده شده بود اشاره کرد.

تیپ روستایی ساده‌دل

این تیپ نمایشگر روستائیانی است که به شهر، عموماً

به تهران می‌آیند. این تیپ در برخوردهای مختلف که عموماً با شهریان بد نهاد است دچار تحول شده و در اکثر اوقات بر زندگی و روحیات شهرنشینان تأثیر می‌گذارد و دوباره به روستا باز می‌گردد. این تیپ حافظ سنتها است و معمولاً حامی و ناجی زنهای روستایی است که در اکثر فیلمها به طرزی نمادین مورد تجاوز قرار می‌گیرند و به نوعی تجاوز شهر به روستا را به نمایش می‌گذارند و هم و غم تیپ روستایی باز گرداندن این زن به خانواده و روستا است. اولین‌بار این تیپ در فیلم شرمسار (۱۳۲۹) ظاهر شد و بعدها عمدتاً توسط مجید محسنی تکرار شد (کلاه غیبی، بلبل مزرعه، تپه عشق، هالو، آهنگ دهکده، خداداد، پرستوها به لانه باز می‌گردند، آقای هالو)

مشخصه مشترک این فیلم‌ها غیرواقعی بودن تیپ روستایی و شهرستانی است (به استثنای آقای هالو)، از نظر ظاهری کلاه نمدی دارند و قبای بلند، پیراهن یقه حسنی، تنبان گشاد و گیوه، با لهجه‌ای صحبت می‌کنند که متعلق به هیچ کجا نیست. ساده‌دل است و زودباور ولی زیرک و تیزهوش، فداکار و زحمتکش. خاستگاهش روستاست ولی به ندرت در روستا و درگیر مناسبات روستایی نشان داده می‌شود، بیشتر در شهر و مشغول دستفروشی است و غالباً با خان در تضاد است. این تیپ بعدها جا افتاد و تیپ روستایی خوش قلب و معتقدی را بخود گرفت که پایبند خصایل انسانی است، بزن بهادر است و گلیم خود را از آب می‌کشد (صفرعلی، نوبر اصفهان، زبون بسته و...)

سازدهنی

تیپ و شخصیت‌پردازی

بجز معدودی فیلمهای قبل از دهه پنجاه (سیاوش در تخت جمشید) در عرصه نقش جوان اول در میان انبوه فیلمهای قبل از انقلاب، هرازگاه شاهد جرقه‌هائی از شخصیت‌پردازی و فراتر از تیپ رفتن بوده‌ایم. این جرقه‌ها ادامه و سرانجامی نداشتند اما به خاطر تلاش در ارائه شخصیت‌ها، داستانها فضای ملموستر و گریز از ساده‌انگاری و پذیرش شعور مخاطب بعضاً از همان تیپهای مطرح، شخصیتهای قابل قبول آفریدند. این امر در زمینه‌های مختلف و با تیپهای مختلف صورت پذیرفت.

در تیپ و فضای روستایی و شهرستانی:تپلی، یک اتفاق ساده، سازدهنی، گاو، طبیعت بی‌جان، سفر سنگ، دایره مینا

در زمینه تاریخی:سیاوش در تخت جمشید، پسر ایران از مادرش بی‌خبر است.

در زمینه خانوادگی:آرامش در حضور دیگران، گزارش، کلاغ

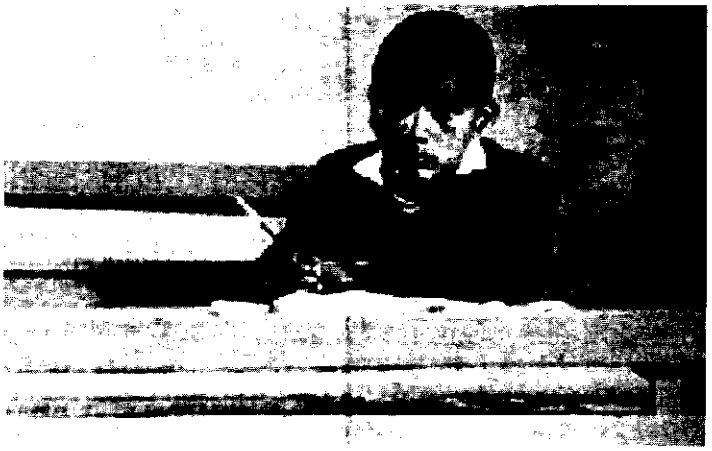
نقش اول زن در سینمای ایران

جامعه سنتی ایران، همیشه زن را یار و یاور مرد در منزل و بعضاً در خارج منزل در روستاها و مزارع تصویر می‌کند. زن عنصر حرمت و کرامت خانواده است. یک فرد عشیره‌ای که از ظلم دیوان و دولتیان به کوه می‌زد، اول زنش را می‌کشت تا بی‌حرمت نشود. در مقابل این زن، افسانه‌ها و اسطوره‌ها و قصه‌های ما که نشأت‌گرفته از جامعه‌ای مذکر و مردسالار هستند، پر است از زنانی که دور از چشم شوهر، غریبه به خانه می‌آورند و دور از چشم پدر با پهلوانی دشمن و از راه دور آمده، نرد عشق می‌بازند. زن و اژدها هر دو در خاک به، در کنار شعار زن خوب فرمان بر پارسا قرار می‌گیرد. ولی آنچه در سینمای فارسی صورت گرفت، دیدن یک جنبه از وجوه مختلف زن در جامعه بود. سینمای وارداتی، نقش اول زن وارداتی را نیز آورد.

ورود سینما به ایران و اوج آن در عهد رضاخانی، دقیقاً در عصری است که نفوذ سرمایه‌داری به ایران شکل می‌گیرد و سیاستهای فرهنگی، اخلاقیات جدیدی را تجویز می‌کند. رضاخان بدون توجه به سنتی بودن جامعه، نوگرائی به شیوه غربی را رواج می‌دهد. بخشی از این سیاستهای فرهنگی که شکستن تمام سنتها، عمدتاً سنن مذهبی است، به زنان می‌پردازد و برنامه کشف حجاب با دیکتاتوری کامل صورت می‌گیرد، هر چند این سیاست پس از شهریور ۲۰ شکست می‌خورد (چون پدیده‌ای فرهنگی با زور کنار زده شده بود) ولی در عهد محمدرضا خان و کار فرهنگی با تمهیدات مختلف، بی‌حجابی فرهنگی شد. تیپ زن در سینمای ایران فارغ از این کشمکشها نبود، دو نوع تیپ کلی را می‌توان در طول تاریخ سینمای ایران تشخیص داد. تیپی حاشیه‌ای که عموماً زنانی تو سری خور همیشه گریان و زیردست مرد هستند که یا کلفت است یا مادری دست و پا بسته که، همیشه چادر سر می‌کند، زیارت می‌رود و پای طشت رخت می‌نشیند و منتظر شوهر یا پسری قلدر است. تیپ مسلط ، زنی است که در حقیقت اثری ندارد جز تلطیف فضای فیلم.

سوداگران سینما به سرعت دریافتند با توجه به سرکوفتگی جنسی در طول قرون و استفاده از زنان در فیلمها، سود بیشتری نصیبشان خواهد شد. هرچه رابطه سینما و سرمایه‌داری بیشتر می‌شد، زمینه‌های حضور زن وسیع‌تر می‌گشت، پس از جنگ جهانی دوم و با اوج‌گیری سینمای تجاری آمریکا، عصر مریلین مونرو به عنوان دوران حاکمیت مطلق عنصر جاذبه جنسی آغاز شد. عنصری که بخاطر کاربرد مثبتش در کسب سود و جلب تماشاگر، در اسرع وقت تمام بازارهای فیلم جهان را درنوردید. تعیین سوژه‌های حضور جاذبه جنسی زن در سینما به زودی به جهان سوم نیز رسید.

حضور زن در سینمای ایران، حضوری دائمی است، از همان ابتدا با سینما آمده است و تاکنون ادامه دارد. فیلمهای حاج آقا آکتور سینما و دختر لر، در ابتدای امر مسئله حضور زن را حل کردند. در باب سینمای این دوره و مسئله



یک اتفاق ساده

زن و نقش او در سینما باید به این نکته توجه داشت که حضور زن را نمی‌توان خارج از سیاستهای روز در باب زنان دید. بدیهی است اقدامات رضاخان در مورد کشف حجاب، ایجاد فضای دیکتاتوری توتالیتر که تا خصوصی‌ترین زوایای زندگی مردم رسوخ کند، بدون زمینه‌سازی فرهنگی قبلی مقدور نبود. هر چند حضور زن آواز خوان و سربرهنه در عصر اول سینما کمی عجیب بود و همانطور که گفتیم حتی اولین زن هنرپیشه مجبور به تغییر نام شد ولی پس از فترت فیلم‌سازی و از سال ۱۳۲۷، حضور زن جدی‌تر مطرح شد.

حضور زن از ۱۳۲۷ تا آخر دهه سی بیشتر در فیلم‌های عشقی به سبک هندی است.

حدود پنجاه فیلم از یکصدوچهل فیلم تولید شده در این دوره به این فیلم‌ها اختصاص دارد، «یک دختر و پسر عاشق هم می‌شوند»، پسر فقیر است و پدر پولدار دخترش را به مرد دیگری می‌دهد، مرد به خوشگذرانی مشغول می‌شود و زن را رها می‌کند و پس از پشیمانی مرد به هم می‌رسند (طوفان زندگی).

دختری که نامزد دارد توسط مردی فریب می‌خورد و از ترس به شهر می‌رود خواننده می‌شود و سالها بعد دوباره نامزدش را می‌یابد (سرشار) زن و مرد زندگی خوشبختی دارند، مرد به انحطاط کشیده می‌شود، از خانه می‌گریزد، چند سال بعد به منزل باز می‌گردد (ولگرد).

موضوع این فیلمها عمدتاً از روی فیلمهای هندی کپی شده بودند و آنچه که در آنها مهم بود بی‌شخصیتی و بی‌هویتی زن بود، یا عاشقی است که به علت مخالفت پدر نمی‌تواند کاری کند، یا مادری است رها شده، یا همسری است شوهر گم کرده و یا مورد تجاوز قرار گرفته و لاجرم از روستا یا شهر گریخته و از این قبیل. آنچه بسیار چشمگیر است این است که زن بدون مرد هیچ است. اگر رها شود یا باید روسپی شود یا خواننده کافه و اثر اجتماعی آن این است که در فضای سنتی، شوهر یا نامزد دوباره او را می‌یابد و می‌خواهد. تأثیر حرمت شکن این مسئله بسیار بدیهی است. بهر حال هیچ زنی در فیلمفارسی نقش سالم و استواری ندارد.

سینمای ایران پس از ۱۳۳۸ هویتی برای خود یافت و تا سال ۱۳۴۸، زن به عنوان عنصری جنسی در سینما جا افتاد. فیلمهای این دوره تجاری و اکثراً تقلید از فیلمهای اروپائی و هندی بود. به تبع ورود سینمای غرب در صحنه کپی‌برداری، موقعیت زن نیز تقلیدی شد و از نظر فرهنگی به سینمای غرب نزدیکتر گشت. جدا از معدود فیلمهای نسبتاً خوب این دوره (شب قوزی، خشت و آئینه، سیاوش در تخت جمشید، شوهر آهو خانم) بقیه تماماً تجاری است و زن نیز در آنها بر اساس قواعد تجارت و فروش به کار گرفته می‌شود. دیگر دو تیپ مشهور زن فریبکار و زن فرشته‌خو کاربرد ندارد و زن آگهی تبلیغاتی باب روز است.

حضور زن در سینمای ایران به طور عموم در این دوره در قالب معشوقه است.

مردی عاشق زن بیگانه‌ای می‌شود و همسرش را رها می‌کند، دختر و پسری عاشق یکدیگر می‌شوند ولی موانع بر سر راه آنان است ،بیش از ۲۵درصد از کل فیلمهای این دوره چنین شکلی دارند. در بسیاری از فیلمها زن به عنوان موجودی هوسباز و خوشگذران مطرح می‌شود. در فیلمهای این دوره علیرغم استفاده از زن، حضور او در داستان و در پیشبرد ماجرا کارساز نیست، چرا ، چون صرفاً موجودی است که بنا به تمایل کارگردان و تهیه‌کننده به مخاطب تحمیل شده است، عنصری است اضافی و ضامن فروش فیلم. زن مطرح و تیپ مسلط در سینمای این دوره، زنی است که از کافه‌ها و فاحشه‌خانه‌ها آمده است و به عرضه عمومی گذاشته شده.

در این فیلمها بدین ترتیب تمام ارزشهای اجتماعی مورد حمله قرار گرفته بودند، حضور زن را صرفاً از شأن جنسی مطرح می‌کردند و البته تمایل مخاطب نیز در این موضوع بی‌تأثیر نبود. مخاطب مذکری که در قهوه‌خانه خیانت سودابه را شنیده بود و در لب چشمه با شیرین عشق ورزیده بود و کمبودهای لاجرم زن خانه‌دار خسته از کارش را، اگر می‌توانست در کافه و اگر نمی‌توانست با چشم چرانی جبران کرده بود، حال چشم‌چرانی دوربین برایش نوعی همانندی داشت.

در آن عصر حل تضادهای غریزی توده بجای آگاهی بخشی خطرناک و برانداز، سیاست اولیه رژیم بود. مسئله حضور جنسی زن، نه تنها در سینما که در روزنامه‌ها، کتب، مجلات و تلویزیون و رادیو، مطرح بود.

سینما به عنوان نافذترین رسانه جمعی، در ترویج این الگوی ناسالم، پیشرو بود. در این دوره ستاره‌سازی رایج شد و در زمینه تیپهای زن اول، شاهد زنهائی ستاره مانند شدیم که چون ستاره دنباله‌دار، می‌درخشیدند و می‌رفتند چون ستارگان سابقه‌ای در فن بازیگری نداشته و تنها عامل موفقیت آنها ظواهر فیزیکیشان بود که آنهم بسیار زودگذر بود و در اثر تکرار نیاز به عنصری جدید را ضروری می‌ساخت. به غیر از چند ستاره خوب تئاتر، دیگر اثری از بازیگران خوب سینما نیست.

از سال ۵۲ به بعد که سینمای تجاری به نوعی رو به افول و سقوط رفته، سینمای تجاری باز هم به مسئله زن بی‌هویت ادامه داد و در این عصر بالاخص وقاحت را به اوج رساند که نمودی است از سیاستهای پیش‌گیرنده و منحرف سازنده رژیم در آن عصر. حضور زن در این دوره عمدتاً در نقش معشوقه به معنای عشقی ـ جنسی آن بود. حجم این حضور جنسی زن بسیار بالاست.

در سالهای بین ۴۷ تا ۵۷ مکرراً زنان در نقش فاحشه ظاهر شدند، آنهم زنانی متعلق به قشر پائین جامعه. تجاوز به زن، عنصر غالب فیلمهای این دوره است که زن پس از فریب خوردن یا بر اثر تعصب خانوادگی به قتل می‌رسد و یا به ازدواج طرف مقابل درمی‌آید.

این تم روندی رو به افزایش تا سال ۵۷ داشت. شاید از طرف دیگر بتوان گفت این تمهید ستاره‌سازی ریشه در تصور جامعه مرد سالار داشت که زن خارج از خانه را نمی‌پذیرفت و حتی تحصیل را برای او منع می‌کرد. زنی که به اجتماع وارد می‌شد، از نظر مرد طبقه پائین نوعی زن سلیطه و فاحشه تلقی می‌گردید. همذات‌پنداری مرد با قهرمان مرد فیلم شاید به این دلیل روانشناختی صورت می‌گرفت.

نگاهی به مشاغل پرسوناژهای زن در فیلمهای این دوره نشان می‌دهد، عمده‌ترین شغل پس از خانه‌داری، روسپی‌گری و رقاصی بود (موسرخه، روسپی، بدنام، توبه، دشنه، طوطی، آب توبه و...) و بسیاری از فیلمها روابط نامشروع زن و مرد را نشان می‌دادند و به توصیف دقیق فحشا می‌پرداختند.

در کنار این سینما، سینمای تقلیدی از ایتالیا شکل گرفت که موضوع آن صرفاً ارتباط جنسی بود مثل فیلمهای مرد استثنائی، تنها مردی که می‌تواند و غیره که دستاویزی برای بعضی سنت‌شکنیها گردید. مسئله همسر دوم، تعدد زوجات، خیانت جنسی و ناتوانی جنسی و غیره سوژه اصلی این فیلمها بود که در آنها زنان هنوز استثمار جنسی می‌شوند و با وجود اینکه سوژه مربوط به آنان بود، حضوری ضعیف داشتند (محلل، تختخواب سه نفره، خوشگذران) که به نوعی به زن حق می‌دادند، آنهم در تلافی به مثل و خیانت در برابر خیانت که باز هم خود، تمهیدی برای حضور بیشتر و جنسی زن بود (نقص فنی، کی دسته گل به آب داده) تمایلات فرهنگی زمان در شکستن حرمت مذهب، تم اصلی این فیلمها را اکثراً ضد مذهب کرده بود.

تمایل فرهنگی زمان و سیاستهای فرهنگی همانگونه که آمد، کل رسانه‌ها را دربر گرفته بود، بر سر دو راهی مجلات زنانه، تا کتابهای اعتمادی مثل توئیست داغم کن و غیره و استفاده از تئوری ده حلقه فیلمهای آمریکائی در سینمای ایران.

نه حلقه فیلم مشحون است از تصاویر جنسی و مبتذل و در حلقه دهم پشیمانی و انتقام. خانواده و کیان آن در این دوره مورد حمله مستقیم بود.

به طور کلی می‌توان گفت زن به ندرت نقشی کلیدی در فیلمهای این دوره یافت و یا با شخصیت‌پردازی درست مورد بررسی قرار گرفت.

زن ایرانی هرگز خود را در سینما نیافت ولی در عصر بی‌هویتی دهه سی و چهل، بسیاری خود را به صورت آن الگوها درآوردند. سیاست فرهنگی که از دهه دوم قرن شروع شده بود در دهه پنجم کامل شد. سینما هنری است به شدت مسری و سیاستمداران و برنامه‌ریزان فرهنگی اینرا به خوبی می‌دانند. و ایران کشوری است به شدت سنتی و علیرغم مذکر بودن تمام شئونات، زن حرمت خانه و ستون حیثیت و هویت مرد است و در عین حال به خاطر سالها ندیده گرفته شدن، آسیب‌پذیر.

زنانی که در اوایل سینمای ایران برای اجازه نمایش فیلمی که زنی بی‌حجاب را نشان می‌داد، تهدید کردند که شوهر و بچه‌هایشان را می‌کشند. در نهایت به تماشای الگوی مسخ‌کننده خود آمدند.

سینما از طریق واسطه‌هائی چون نماد آموزش و پرورش، رسانه‌های مکتوب و نهاد قضائی و حمایت سیاسی، پیام خود را تقویت کرد و بازخورد مناسب را گرفت، هر چند که نتوانست کامل کند حلقه شکستن حرمت خانواده را به عنوان عنصر اصلی تشکیل‌دهنده جامعهٔ معتقد به سنن.■