# نگاهی به ملودرام در سینمای ایران

احمد سید پایداری

نگاهی به فیلمهای سینمای ایران نشان می دهد که ملودرام شکل غالب در این سینماست. فراگیری این قالب برای طرح فیلمنامه، حتی فیلمهای برتر سینمای قبل و بعد از انقلاب را نیز دربرمی گیرد، که بررسی آن از جهاتی که خواهد آمد، مسئلهٔ مهمی است.

تعریف ملودرام در فرهنگهای نمایشی چنان گوناگون است، که می توان با صرف نظر از آنها با بررسی موردی ملودرام در سینمای ایران بیشتر با ویژگیهای این شکل از روایت در سینمای ایران آشنا شد. قبل از بحث دربارهٔ عناصر ملودرام در سینمای قبل از انقلاب، باید دلیل فراگیری این گونه را در سینما دانست. فراگیری این گونه در سینمای ایران از یك رابطهٔ متقابل بین سازندگان و مصرف کنندگان قوت گرفته است. دنیای خیالی، آسان فهمی و پایان خوش در ملودرام به مذاق تماشاگران خوش می آمده است و عدم تفکر و شناخت سینما در بین سازندگان فیلم با عناصر جذاب سینمای ملودرام سرپوش گذاشته می شده است. این ارتباط متقابل، تضمین اقتصادی خوبی را نیز برای این سینما در برداشته است.

اگر عناصر سینمای ملودرام قبل از انقلاب را بازشناسی کنیم، با اندکی وقت گذاردن می توان به شکلی از یك فیلمنامهٔ ـ کهن الگویی ـ آن سالها دست یافت. عناصری همچون، زن (بیشتر با ویژگیهای فریبنده‌اش)، قهرمان مرد (لوطی و کلاه مخملی و...)، عشق این دو و آغاز موانع و مشکلاتی همچون فقر و ثروت و فریب خوردگی و جوانمردی مرد و آدمهای بد و شریر ذاتی و تاحدی رقص و آواز کاباره‌ای و خنده و سوز درکنار هم، همراه با ستارگان سینمایی

قابل تفکیک اند. این عناصر با کمی جابه‌جایی و تغییر، با همراه شدن با یک پیام اخلاقی، شکلی از ملودرام سینمای قبل از انقلاب را روشن می کند.

اما آنچه بررسی دوبارهٔ ملودرام را در سینمای ایران لازم می گرداند، یکی در اهمیت شکل گیری و پذیرش عناصر ملودرام از طرف مخاطب و دیگری شکل گیری فیلمهای برتر سینمای ایران با استفاده از همین الگوها و عناصر می باشد.

وجه اوّل یعنی پذیرش و شکل گیری عناصر ملودرام در طول زمان بستگی بسیاری با عوامل سیاستگذاری سینما و فرهنگ قومی و آمال و آرزوهای عوام دارد. البته سیاستگذاریهای فرهنگی، بیشتر، آرزوها را جهت دهی می کرده است و شکل ارتباط را بین سینمای منحط آن زمان و آمال و آرزوها متقابل می نموده است. به همین دلیل خیلی از طرحهای ملودرامی که در آن سینما بوده هیچ سنخیتی با فرهنگ شرقی و سنتی ایرانی نداشته؛ اما با به کارگیری عناصر جاذب، ملودرام وارد فرهنگ عوام می شده است. قیصر ساختهٔ مسعود کیمیایی از این جهت می تواند مثال خوبی باشد. شیوهٔ زندگی دایی (جمشید مشایخی) به عنوان عنصر سنتی و شرقی که نشانی از جوانمردی زورخانه‌ای است، در مقابل چهرهٔ پویا و امروزی قیصر (وثوقی) قرار می گیرد. به تعبیری این فیلمها نه تنها نمی تواند احیا کنندهٔ حداقل آداب و سنن شرقی باشد، بلکه با عدم آگاهی تاریخی با جان فرهنگ شرقی در درون خود به مبارزه با این فرهنگ برمی خیزد.

وجه دوّم که از حساسیت و اهمیت خاصی برخوردار است، شکل گیری فیلمهای روشنفکری آن سالها با همین عناصری است که نام بردیم. این مسئله دو نکته را روشن می سازد، یکی اینکه تمامی طرحهای آن سینما نیز از طرح ملودرام در ادبیات نمایشی با همهٔ گنجایش و ویژگیهایش تبعیت می کند. اهمیت دیگر در این است که چگونه فیلمی می تواند از میان عناصر و الگوهای رایج، تبدیل به اثری منفرد و شخصی بشود؟

به کارگیری قالب ملودرام در سینمای روشنفکری عموماً با حذف یک یا چند عامل ملودرام و وارد کردن عوامل مشخصی صورت می گرفته است. برای مثال رگبار بیضایی (۱۳۵۱) جداً از دلمشغولیهای خاص بیضایی - این حذف و اضافه را در هستهٔ مرکزی خود دارد. آقای حکمتی، درست در مقابل جاهل محله قرار می گیرد که تیپ جاهلهای سینمای آن سالها را دارد. این تقابل از احساس مشترک (عشق به دختر) آغاز شده و با نقش منفعل روشنفکری در جامعه، به رفتن آقای حکمتی ختم می گردد.

طرح آقای هالو (۱۳۴۹) مهرجویی نیز در فیلمنامه‌های آن سالها چندان غیرمنتظره نیست و می توان رد آن را در ملودرامهای مجید محسنی و تیپ روستایی به شهر آمده بازیافت. امیر نادری در خداحافظ رفیق و تنگنا سعی در ارائهٔ چهرهٔ دیگری از آدمهای بی مصرف و طفیلی سینمای آن سالها دارد. در آرامش در حضور دیگران (۱۳۵۲) ناصر تقوایی نیز، عناصر سینمای قبل از انقلاب، قرار است در معرض نقد و تحلیل قرار گیرد؛ امّا انحطاطی که گلوی سینمای ایران را می فشارد، این فیلم را نیز مصون نگذاشته است. به همین دلیل پذیرفتن

زنگیر

آن در این زمان کمی مشکل است. آثار شهید ثالث و کیارستمی از دستهٔ آثاری است که به لحاظ ساختار سینمایی تلاشی دیگرگونه را نشان می دهد. تلاشی که به استفاده و حذف عناصر ملودرام بسنده نمی شود. بلکه بیشتر در نحوهٔ بیان سینمایی نمود دارد. (منظور ارزشگذاری فیلمها نسبت به یکدیگر نیست.)

هر چند این فیلمسازان با وارد کردن عناصر شخصی توانسته‌اند، مُهر خود را بر اثر بزنند ـ مُهری که عموماً منتقدان با کشف آن سعی در تحلیل آثار آنان دارند ـ تقریباً در هیچ کدام از این فیلمها نتوانسته‌اند به آنچه سینما را در کل تشکیل می دهد، برسند. به تعبیری دیگر، هیچ کدام با ابزار سینما شکل اثر خود را تثبیت نکرده‌اند، تا بتوان آنها را صاحب سبك در بیان سینمایی دانست.

***

ملودرام در سینمای بعد از انقلاب نیز با توجه به تغییرات فرهنگی و سیاسی بالطبع عناصر جدیدی را به کار گرفت که با فضای جدید فیلمسازی منطبق باشد. چون در این مطلب سعی شده است، بیشتر به ملودرام در سینمای قبل از انقلاب پرداخته شود، از بررسی کلی عناصر ملودرام در سینمای بعد از انقلاب خودداری کرده، امّا بررسی تطبیقی دو فیلم از یك کارگردان در دو شرایط فیلمسازی متفاوت، می تواند در کامل کردن این بحث نقش مهمی داشته باشد.

برای این منظور سوته دلان (۱۳۵۶) و مادر (۱۳۶۹) هر دو ساختهٔ علی حاتمی انتخاب شده است. از دلایل این انتخاب یکی سالهای ساخت آنهاست. سوته دلان تقریباً آخرین سال ساخت فیلمفارسی با آن عناصر است و مادر نیز یك جریان ده ساله را با خود دارد. یکی دیگر از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سوته‌دلان

دلایل، خود حاتمی است، که ملودرام در آثار او واقعاً ملودرام است و سعی در بار کردن حرفهای سیاسی و فلسفی و روشنفکرانه برگردهٔ فیلمهایش نداشته است.

طرح **سوته دلان** از طرحهای تکرار شوندهٔ سینمای آن سالهاست. قصهٔ آشنای زنی (فریب خورده، . . . فاحشه، رقاصه) که به وسیلهٔ «عشق» مردی (لوطی مسلك و جوانمرد) به راه می آید و زندگی خوشی را در کنار هم آغاز می کنند. این طرح در **سوته دلان** نیز قابل تشخیص است. اما در اینجا به جای مردهای همیشگی فیلمفارسی، دیوانه‌ای که بازتاب دنیای ایده‌آل حاتمی است وارد طرح می شود. همین عنصر در کنار غم غربت حاتمی به هر چیزی که دیروزی است، فیلمی را شکل می دهد، که به لحاظ مضمون جدا از فیلمهایی است که از این طرح تبعیت می کنند. مجید (بهروز وثوقی) در **سوته دلان** با عاشق شدن، کمی از سودایی بودنش کاسته می شود. اما ناپاکی که او گرفتارش می شود، دردی غیرقابل علاج را برایش به ارمغان می آورد که به مرگ ختم می گردد ـ درحالی که در ملودرامهایی با چنین طرحهایی عموماً سعی در از بین بردن قبح قضیه می شد.

در هر صورت **سوته دلان** فیلمی از حاتمی است که هر چند با استفاده از عناصری که گفتیم شکل گرفته، همچون دیگر فیلمهای شخصی این سینما با ورود احساس و یا نشانه‌های آشنای یك فیلمساز به فیلمی قابل تأمل تبدیل شده است.

حاتمی از **سوته دلان** تا **مادر** به لحاظ مضمون و نگرشش به جهان تغییر چندانی نکرده، **مادر** با **سوته دلان** فرق ماهوی ندارد و بخوبی نشانه‌های فکری و علائق مشترك حاتمی را در هر دو می توان بازجست. اما تغییر در عناصری است که ساخت و کار آنها دنیای حاتمی را در فیلمهایش می سازد. عشق از هم پاشیده و عقیمی که در **سوته دلان** گریبان همه شخصیتها را گرفته در فیلم **مادر** حول هستهٔ عشق به مادر نمایانده می شود. جالب این است که خصوصیت از هم پاشیدگی عشقهایی که در **سوته دلان** وجود دارد، در فیلم **مادر** نیز همچنان حفظ شده است. (مرگ مادر دلیل اصلی جمع شدن اعضای خانواده است.)

طبیعی ترین آدم ـ حداقل در مقایسه با دیگر اشخاص فیلم ـ همچنان در هر دو، دیوانه‌ای است که همهٔ چیزهای دیروز را بخوبی احساس و به یاد می آورد و همچون خود حاتمی بیشتر با تاریخ دیروز، آن هم به سیاق خودش مأنوس می باشد. این شباهتها را می توان همچنان پی گرفت، اعضای دیگر خانواده و مشکلاتشان را می توان در ملودرامهای سینمای بعد از انقلاب دید و حزو عناصر ملودرام در سینمای بعد از انقلاب تقسیم بندی کرد.

با توجه به مطالب بالا می توان به این نتیجه رسید، که با تدبر در ذات سینما و درك ماهیت تصویری آن می توان در میان زمینه‌های رایج، فیلمی ساخت که سینما هم در آن حضور داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی