فیلمفارسی و فراز و نشیب‌هایش

مؤلفه‌های سینمای فیلمفارسی

حسین گیتی

ورود

سینمای ایران به دلیل پدید آمدن در عصر شاهان و حاکمیت آنان نمی‌توانسته علیه مناسبات اجتماعی تولیدی افشاگرانه داشته باشد؛ در شرایطی که دولت برای آن آیین‌نامه‌های سخت و دشواری تنظیم کرده بود که از حدود خواسته شده عدول نکند. این مقررات سخت و دشوار در عصر پهلوی دوم به اوج خود رسید.

شناخت تاریخی

سینما به دلیل وارداتی بودنش، حکم تقلید از سازندگان را داشت و به‌طبع از واردکنندگان رونویسی می‌کرد. این روند با پیدایش سینمای ایران و از اولین تولید در سال ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۶ تداوم یافت. این سال‌ها سینمای ما چند داستان را به تصویر کشید و نمی‌توان به دنبال مناسبات تصویری، حدود معنا و فضاهای دراماتیک رفت. سینمایی که بعدها به سینمای فیلمفارسی تعبیر شد، در این سال‌ها حضور و وجود ندارد.

بنای فیلمفارسی

در دوره‌ی دوم فیلمسازی، «اسماعیل کوشان» (۱۳۶۲ - ۱۲۹۶) در استودیو میترافیلم «توفان زندگی» (علی دریابیگی) و «زندان امیر» (اسماعیل کوشان) را ساخت و با این دو فیلم سنگ‌بنای سینمای عامه‌پسند که بعدها تغییراتش فیلمفارسی شد را گذاشت.

از ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ فیلمی در ایران تهیه نشد. یکی از دلایل این امر بی‌ثباتی زمان جنگ و عدم سوددهی و تأمین سرمایه بود.

از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۱ که نقطه‌ی عطفی در سینمای فارسی است، حدود ۱۹۰ فیلم ساخته شد که روند صعودی فیلمسازی و صدالبته فیلمفارسی را مشخص می‌کنند. درونمایه‌ی هر دو مقطع یعنی از ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ و از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷، خوش‌خیالی و رؤیاپردازی است که درس به اصطلاح الکی‌خوش بودن را می‌دهد.

ساختار ذهنی فیلمفارسی

از این منظر سینمای رؤیاپرداز معلول شرایط ویژه‌ی سیاسی و اجتماعی و قوانینی است که استبداد ایجاد کرده بود تا سینما نتواند حرف اصلی خود را با منابع تصویری‌اش بیان کند.

نظام قهرمان‌پروری یا ستاره‌سازی، اولین بار از طریق سینمای هالیوود به جهان معرفی شد و می‌توان آن را روش الگودهی اجتماعی از نوع آمریکایی (!) دانست. البته در کل تأثیر سینما از طریق هم‌ذات‌پنداری مخاطب با هنرپیشه و یا بهتر بگوییم شخصیتی است که هنرپیشه نقش‌اش را ایفا می‌کند.

با تولیدات فراوان سینمای کشور در اواخر دهه‌ی سی خورشیدی و تمام دهه‌ی چهل خورشیدی، منتقدان سینمایی عموماً در نشریات خود اهمیتی به این سینما نمی‌دادند و نقد آن را جدی نمی‌گرفتند و حتی از کنار این سینما می‌گذشتند و در نشریات خود به سینمای اروپا و آمریکا توجه نشان می‌دادند؛ برای مثال در میانه‌ی دهه‌ی چهل خورشیدی که فیلم «گنج قارون» به پرفروش‌ترین فیلم تبدیل شد در نشریات توجهی به آن نشد و مورد نقد و بررسی قرار نگرفت، تنها در نشریات غیرسینمایی اشاراتی آن هم مثبت به آن شد. اما منتقدی سرسخت - که اولین کسی بود که دکترای سینما اخذ کرده بود - پا به میدان گذاشت و با اصولی که از سینما خوانده بود به یکباره سینمای کشور را سینمای «فیلمفارسی» خواند. این منتقد دکتر «امیرهوشنگ کاووسی» بود که خود نشریه‌یی با نام «هنر و سینما» داشت که به سینمای غرب می‌پرداخت.

ترکیب فیلمفارسی

واژه‌ی فیلمفارسی از دو کلمه‌ی فیلم و فارسی ترکیب شده و معنایش این است که، فیلم فقط فارسی تکلم می‌کند و چیزی از سینمای ایران در آن نمی‌توان سراغ گرفت. بعدها این واژه‌ی ترکیبی مورد نظر قرار گرفت و شاخصه‌های آن شناخته شد. هوشنگ کاووسی تکلیف هر فیلمی از سینمای ایران را با زدن مهر فیلمفارسی روی آن روشن می‌کرد. سرسختی او تا آن‌جا بود که این تفکر را تا سینمای انقلاب هم با خود آورد و فیلم‌های پس از انقلاب را نیز تحویل نگرفت؛ حتی در برنامه‌یی تلویزیونی فیلم «باشو غریبه‌ی کوچک» (بهرام بیضایی) را مورد انتقاد شدید قرار داده و آن را در ادامه‌ی روند سینمایی کم‌مایه دانسته بود.

ویژگی‌هایی که برای این سینما در نظر گرفته‌اند چند پایه‌ی استوار دارد: شتاب در داستان‌پردازی، قهرمان‌سازی از توده‌های حاشیه‌یی، رقص و آواز بدون سببیت با داستان، اتکا به حادثه‌پردازی، عدم تحقق اصل نسبیت در روایت فیلم، نداشتن اصول علت و معلول روایت، پایان‌های خوش و بدون دلیل، تحمیق مخاطب به این موضوع که فقر خوب است و در فقر می‌توان زندگی کرد، مذمت ثروتمندان به این موضوع که آنان احساسات و عواطف ندارند، عشق‌های عجیب و غریب، دلبستگی به یک دختر نابینا، عشق پسر فقیر به دختر ثروتمند و عکس آن، یکه‌بزن بودن قهرمان اصلی فیلم که در هیچ شرایطی شکست نمی‌پذیرد، ایجاد شوق و ذوق و الکی‌خوشی در جامعه با قهرمانانی چون علی بی‌غم، تحول یک شخصیت شوخ و شنگ و نوچه در کنار قهرمان اصلی که حرف‌های او را تأیید کند، نشان دادن تضادهای احساسی بین سفره‌های رنگین بالاشهری‌ها و سفره‌های

کوچک پایین‌شهری‌ها، تضاد بین مبلمان خانه‌های شیک و قالی و زیلو و متکاهای گرد و پهن، سخن‌پراکنی قهرمان اصلی درباره‌ی مذمت ثروت و غصه نخور روزگار می‌گذرد و ...

شتاب در ساخت فیلم‌های فارسی

ماجرا درباره‌ی شتاب در ساخت فیلمفارسی هرچند به شوخی می‌ماند، اما از نظر تاریخی واقعیت دارد. در جریان ساخت فیلم «دالاهو» (سیامک یاسمی، ۱۳۴۶) کارگردان و تهیه‌کننده تصمیم گرفتند که صحنه‌ها را گسترش داده و با یک داستان دیگر از اضافی فیلم دالاهو فیلم دیگری بسازند و کمبودش را در تهران فیلمبرداری کنند و این تصمیم فیلم جدیدی را به نام «آبشار طلا» رقم زد که از نظر لوکیشن شباهت‌های انکارناپذیری با دالاهو داشت. این فیلم با توجه به نوبت اکران و دریافت پروانه‌ی نمایش در سال ۱۳۵۱ به اکران عمومی درآمد شاید علت تأخیر آن شباهت زیادش به دالاهو بود.

فیلمسازی که بازیگری هم می‌کرد و جزو اولین‌های سینمای ایران بود، پس از انقلاب در روزنامه‌ی «آیندگان» اعتراف کرد که در سال ۱۳۵۰، از داستان یک فیلم هندی ۱۲ فیلمنامه نوشته و ۱۲ فیلم ساخته است. این روند ساخت و پرداخت، سینمای ایران را از اندیشه‌های فیلمفارسی حتی حقیرانه پایین انداخته بود و یا بازیگری که جزو سوپراستارهای دهه‌های چهل و پنجاه بود در سال ۱۳۵۲، در ۱۳ فیلم به بازی پرداخت! این واقعه‌ی ظاهراً باورنکردنی بدین صورت بود که هر گروه تولیدی که زودتر این آقای بازیگر را شکار می‌کرد چند ساعتی او را در اختیار داشت و گروه دیگر پشت صحنه آمده بودند که او را بربایند (!) تا در صحنه‌یی از فیلمشان به بازی بپردازد (!) و یا کارگردانی که هنوز هم زنده است و کتاب خاطراتش را سه سال پیش منتشر کرده هر سال سه و یا چهار فیلم می‌ساخت، او در واقع رکورد ساخت فیلم را شکسته بود و هر سال دست کم سه فیلم از ایشان به اکران عمومی درمی‌آمد.

لازم به ذکر است که طبق تحقیقات و پژوهش‌های سینمایی در پس از انقلاب از هر صد فیلم فیلمفارسی ۸۰ درصد کپی از ملودرام‌های هندی و ترکی و حتی هالیوودی بود. (نگارنده در نشریه‌یی سینمایی فهرستی توأمان با مقاله‌یی کل فیلم‌های کپی و تقلیدی سینمای ایران از سال ۱۳۰۸ تا ۱۳۵۷ را به چاپ رسانده است).

موسیقی، آواز، ترانه و کاباره

فیلمفارسی تنها قصه‌ی عشق پسر فقیر به دختر پولدار نیست، رقص، آواز و کافه از مؤلفه‌های دیگر

آن است. به تعبیری دیگر فیلمفارسی را می‌توان از درون مناسبات رقص و آواز و کاباره دید و آن را ادامه‌ی اختناق و استبداد رژیم گذشته دانست که عوام را، رؤیاگرا ساخته بود. کاباره و آوازِ درون آن که در انتها به زد و خورد قهرمان داستان می‌انجامید – و البته پیروز می‌شد – از ستون‌های اصلی هر فیلمنامه بود در کل فیلمفارسی بدون آواز و کاباره، نمی‌توانست به حیات خود ادامه دهد.

کافه و کاباره یکی از عوامل ملودرامی بود که از غرب عاریه گرفته شده بود. فرم داستانگویی که فیلمفارسی در اواخر دهه‌ی بیست در ارتباط با مخاطب پیدا کرد، در کلیت خود با تعاریف ملودرام دوره‌ی ویکتوریایی انگلستان در اختلاط نظر بود. شکل ملودرام دهه‌های بیست و سی شباهت زیادی به آشفتگی قواعد این نوع سینما در تولیدات سینمای مصر داشت که به‌وفور در آن دهه اکران می‌شد و مملو از آواز و رقص بود آشفتگی فرهنگی و فکری اقشار مختلف آن دوره که محصول جامعه‌ی سرگردان و سردرگم بین سنت و مدرنیته بود، در فیلمفارسی انعکاس یافته بود. انعکاس این آشفتگی در سینمای ایران فرم داستانگویی فیلمفارسی را آشفته کرد و قواعد ملودرام را دستِ کم در جزییات به هم ریخت و نوع جدیدی از ملودرام که کل فیلمفارسی را احاطه کرد از این گونه بود. سرانجام سرِ هم نویسی فیلم و فارسی، بیرون آمد و می‌توانست معنای ثالث و تعریف تازه‌یی از سینمای ایران ارایه دهد.

روایت‌های فیلمفارسی

یکی از داستان‌های فیلمی از اوایل دهه‌ی سی خورشیدی این‌گونه است: «داستان با آواز زن اول فیلم آغاز می‌شود که در میان درختان راه می‌رود و می‌خواند! در ادامه و پس از معرفی دختر و پسر ماجرا، پسر مالک که خوب نشان داده می‌شود به شهر می‌رود و از فساد درون شهر ناراحت شده و برمی‌گردد و با دختری که اول فیلم با سوز آواز می‌خواند ازدواج می‌کند».

همین نگرش تضاد و یا تقابل شهر و روستا و دختر شهری و پسر روستایی، موضوع اصلی روایت فیلم‌ها می‌شود و جایشان در فیلم تعویض می‌شود؛ یا دختر خوب است یا پسر و عکس آن. ساختار روایتی فیلمفارسی پس از استعفای سپهبد زاهدی در آغاز سال ۱۳۳۴ و آزادی نسبی در جامعه، همراه شتاب تغییرات فرهنگی و سیاسی شکل جدیدی به خود گرفت و جسارت بیش‌تری یافت که شهر و شهرنشینی را مذمت کند و بگوید که باید به روستا رفت.

عدم انسجام در روایت و سر هم بندی داستان با آخری خوب و خوش، پس از سال ۱۳۴۱ گسترش بیش‌تری یافت و در واقع داستانی نبود که روایت شود.

بحران تاریخی فیلمفارسی

حقیقت این است که فیلمفارسی در کل دوران خود، همواره دچار بحران تماشاگر بود هرچند فیلم‌ها فروش می‌کرد اما آن‌قدر که می‌بایست استقبال شود، نمی‌شد، چون فیلم‌های وارداتی و ممیزی دولتی و عوارض سنگین و مجموعه‌های تلویزیونی همواره حضور قدرتمند فیلمفارسی را تهدید می‌کردند بنابراین فیلمفارسی تصمیم گرفت برای جلب مشتری و گذر از بحران، از فیلم اخلاق‌گرایانه‌ی دهه‌ی چهل صرف‌نظر کرده و یک‌باره به دامن هرزگی بغلتد. این ابتذال طی ۱۷ سال، از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷، ادامه داشت، در شرایطی که سینمای ایران در دهه‌های سی و چهل با وجود نارسایی‌های بسیار فرهنگی و هنری هنوز به دامن فرهنگ لمپنی نرفته و هنوز مدعی بود که سینما در خدمت آمال و آرزوهای طبقات محروم و پایین‌شهری جامعه بود.

فیلمفارسی به عنوان منحط‌ترین پدیده‌ی فرهنگی ایران آن دوره، در درجه‌ی نخست بانیان و متولیانِ خود را به قهقرا برد و آنان را به راه دیگری کشاند و اضمحلال فیلمفارسی و فیلمفارسی‌ساز را رقم زد ■