تیصر

سینمای فارسی

علی علایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

خصائلی از سینمای فارسی

بحثی که در ادامه‌ی این مقال شکل می‌گیرد، می‌کوشد با بهره‌گیری از چند موضوع در سینمای قبل از سال ۱۳۵۷، ویژگی‌ها و خصلت‌هایی از سینمای آن دوره را با رویکردی تاریخی و تحلیلی بررسی کند.

نگارنده در همین ابتدای مقال، اعتراف می‌کند به واژه‌ی فیلم‌فارسی که حدود چهل سال پیش هوشنگ کاووسی در مجله‌ی **فردوسی** مطرح کرد و از آن پس به ادبیات سینمایی ما وارد شد چندان معتقد نیست، چرا که این واژه هم اکنون به تنهایی دلیلی برای تضعیف برخی از فیلم‌ها چه در آن دوره وچه در دوره پس از انقلاب شده است و کاربران این کلمه‌ی مرکب بدون آنکه تعریفی از آن داشته باشند، بر استفاده از آن پافشاری می‌کنند. هر چند تلاش‌های بسیاری برای ارایه‌ی یک تعریف کاربردی از این واژه انجام شد، اما به اعتقاد نگارنده این تلاش‌ها نتوانسته‌اند حقارتی را که در دل این واژه مستتر شده است، از آن بیرون بکشند. اما در بحث سینمای پیش از انقلاب ناگزیر به استفاده از این‌واژه هستیم تا برخی به مقصود راهنمایی شوند. به هر حال آن‌چه به عنوان فیلم‌فارسی یاد می‌شود و به

نظر نگارنده بیشتر ناظر به وجه ساختاری فیلم‌هاست تا محتوای آن‌ها که متأسفانه برعکس عمل می‌شود، محصول شرایطی است که به آن امکان رشد داد. سینمای ملی که در عرصه‌ی رقابت ناعادلانه با سینمای وارداتی تن به ساختن فیلم‌هایی داد که دیگر حسن نیت پیشگامان آن را در خود گم کرده برد، ناچار به این مرحله رسیده بود تا تماشاگر تحقیر شده‌ی خود را راضی نگه دارد و این منجر به ساخت فیلم‌هایی شد که در ساختار سهل‌انگاری و کم‌دانشی، در محتوا و مضمون واقعیت گریزی، و در برخورد با مخاطب، ساده‌انگاری را یدک می‌کشیدند. اما این خیل عظیم تولیدات سینمای ایران، در عرصه‌ی رقابت با فیلم‌های متنوع و خوش ساخت خارجی چگونه زنده ماند و مخاطبان خود را یافت. پس تا مخاطبی برای این دسته از فیلم‌ها پیدا نمی‌شد، طبیعتاً این سینمای متکی به گیشه امکان ادامه‌ی فعالیت نداشت. یعنی صراحتاً هر چه بود از ذائقه‌ی مخاطب بود و ذائقه‌ی مخاطب و سطح سلیقه او «عامل»هایی جدای از سینما دارد.

ستاره‌سازی در سینمای فارسی

در آغاز فعالیت سینما به سبب تجربی بودن این حرفه، دست‌اندرکارانش، مفهوم هنرپیشه و نقش و اهمیت او را در موفقیت فیلم نمی‌دانستند و جدی نمی‌انگاشتند. آدلف زوکر برای اولین بار به نام و شهرت هنرپیشه در سینما، اهمیت داد. وقتی سارا برنار هنرپیشه‌ی معروف تئاتر در سال ۱۹۱۲ در فیلمی با نام **ملکه الیزابت** بازی کرد، شرکت توزیع کننده‌ی فیلم از افشای نام هنرپیشه‌ی آن خودداری کرد تا مبادا هنرپیشه شهرت به دست آورد و مزد بیشتری تقاضا کند. اما زوکر که حقوق پخش **ملکه الیزابت** در امریکا را خریده بود، تلاش کرد به نمایش دهندگان فیلم بقبولاند که نام سارا برنار در محبوبیت و موفقیت فیلم مؤثر خواهد بود که همین گونه هم شد. این آغازی بود بر جدی گرفتن و تن دادن به ستاره‌سازی در سینمای جهان.

سینمای ایران که در آغاز دوره‌ی حکومت پهلوی به عامل تفریح مردم تبدیل شده بود، از تأثیر ستاره‌سازی فیلم‌های وارداتی‌اش مصون نماند. سیاست فرهنگی حکومت پهلوی که تصمیم داشت با ترویج فرهنگ غربی در ایران وضعیت را برای تغییر نظام اقتصادی آماده سازد، زمینه را برای ورود فیلم‌های مختلف غربی آماده کرد. در این زمینه از طریق واردکنندگان، تبلیغات سینمای غرب به ایران منتقل شد. از آنجا که در تبلیغات غربی‌ها ستاره‌ها نقش محوری داشتند و آن‌ها می‌بایست دنیایی خیالی و رویایی برای تماشاگران محروم کشورهای مختلف بسازند، درایران نیز تبلیغات ورود فیلم با نام ستاره‌ها آغاز شد.

گراند سینما در لاله‌زار، با تبلیغ بر روی روت دولند، هنرپیشه‌ی زن سینمای صامت، افتتاح شد. نگاهی به تبلیغات در سال‌های اولیه‌ی ورود سینما به ایران، نقش ستاره‌سازی در ایران را روشن می‌کند:

> فیلم **پدر پابلند** بازی کننده‌ی آن ماری پیکفورد مشهورترین آرتیست دنیا برای عیدی جهت مشتری‌های محترم این فیلم مشهور دنیا در ایام عید نمایش داده می‌شود. از دیدن این فیلم اخلاقی یک آرتیست معروف دنیا غفلت نکنید (روزنامه‌ی **اطلاعات**، ۲۸ اسفندماه ۱۳۰۵).

روزنامه‌ی **اطلاعات** در صفحه‌ی اول شماره‌ی روز بیست و یکم شهریورماه ۱۳۰۸ مطابق با دوازدهم سپتامبر ۱۹۲۹ یک آگهی بزرگ به همراه عکس تمام قد ریشارد تالماج منتشر می‌کند و می‌نویسد:

> ریشارد تالاج را همه می‌شناسند. شما هم اگر می‌خواهید او را بشناسید و نمونه شاهکارهای این آرتیست معروف را ببینید امشب به سینما سپیده بیایید و فیلم جدید او را ملاحظه کنید.

واردکنندگان و سینماداران ایرانی در تبلیغ فیلم‌های خود سعی کردند تبلیغات نوع فرنگی را تقلید کنند، اما این عمل گاهی شکل مضحک و عجیبی پیدا می‌کرد. نمونه‌ی زیر یکی از این آگهی‌هاست:

> لبان خود را غنچه‌وار، قدری جمع کنید: به شرط این‌که چندان گشاد نباشد و زبان را به فک پایین چسبانیده سه مرتبه کلمات ذیل را تکرار نمایید: بوچول بوچولی، بوچول بوچولی، بوچول بوچولی، یاد کدام آرتیست خواهید افتاد؟ آنی آندورا. (روزنامه‌ی **اطلاعات**، خردادماه ۱۳۱۰).

با تأسیس سینماهای بیشتر در تهران و شهرستان‌ها و ورود دستگاه‌های ناطق به ایران، تبلیغات روی ستاره‌ها به مطبوعات ایران نیز کشیده شد. روزنامه‌ی اطلاعات از نیمه‌ی آبان ماه ۱۳۱۷ هر هفته یک صفحه سینمایی منتشر کرد که در آن‌ها عکس بسیاری از ستارگان سینما چاپ می‌شد.زندگانی داگلاس فربنکس، صحنه‌های عشقی در سینما، مطلبی درباره‌ی الگامجوا ستاره‌ی روسی، مطالب سینمایی شماره‌های دی ماه روزنامه‌ی اطلاعات را تشکیل داده‌اند.

از اواسط دهه‌ی بیست اکثر روزنامه‌ها و مجلات به چاپ عکس

ستارگان خارجی مبادرت ورزیدند و تا اول تابستان ۱۳۵۷ تبلیغات پیرامون ستاره‌های خارجی در مطبوعات ایران ادامه یافت.

اما در دوره‌ی اول تولید فیلم در ایران (۱۳۰۹-۱۳۱۶) سازندگان اولین فیلم‌ها به دلیل مشکلات شروع کار، تبلیغاتشان را با تأکید روی هنرپیشگان شروع نکردند. در دوره‌ی اول، بیشتر سازندگان فیلم‌ها معرفی شدند و مطبوعات پیرامون آن‌ها مطلب نوشتند.

دوره‌ی دوم سینمای ایران در سال ۱۳۲۷ در دوران پررونق ورود فیلم‌های خارجی به ایران و زمانی آغاز شد که کلیه‌ی مطبوعات ایران پیرامون ستارگان خارجی تبلیغ می‌کردند و عکس ریز و درشت آن‌ها روی جلد مطبوعات چاپ می‌شد. **توفان زندگی** در چنین وضعیتی ساخته شد و اسماعیل کوشان برای این‌که از قافله عقب نماند چند ماه قبل از نمایش فیلم با چاپ عکس زینت مؤدب، هنرپیشه‌ی فیلم، بر روی جلد مجله‌ی اطلاعات هفتگی، تبلیغاتش را شروع کرد. اما این تبلیغ چندان مؤثر واقع نشد، و فیلم نفروخت. بنابراین کوشان روی دومین فیلمش، **زندانی امیر**، زیاد تبلیغ نکرد. با فروش **شرمسار** در سال ۱۳۲۹ تولید دوره‌ی دوم سینمای ایران رونق گرفت. البته فروش **شرمسار** سبب شهرت و اعتباری برای هنرپیشگان مرد فیلم نشد و تنها هنرپیشه‌ای که با این فیلم مشهور شدخواننده‌ای به نام دلکش بود که به دلیل کیفیت صدایش برای بازی در فیلم انتخاب شده بود.

با نمایش فیلم **ولگرد** در سال ۱۳۳۱ و فروش فوق‌العاده‌ی آن، اولین هنرپیشه‌ی مرد در سینمای ایران به محبوبیت رسید: ناصر ملک مطیعی در آغاز دهه‌ی سی اولین هنرپیشه‌ای بود که مردم را به سینماها کشاند.

هر چند مطبوعات ایران در دهه‌ی سی، تبلیغاتی به شیوه‌ی غربی روی بازیگران ایرانی به راه انداختند و مصاحبه‌های مختلف با هنرپیشگان ایرانی در این دهه صفحات زیادی از مجلات را به خود اختصاص داد، اما به دلیل ورود بازیگرانی از تئاتر آن دوره نظیر معزالدیوان فکری، نقشینه، رفیع حالتی، مجید محسنی، آرمان و... به سینما و نیز به سبب آثار و بقایای مسایل اخلاقی در جامعه، سینمای ایران در این دهه با حضور ستاره‌ها نمی‌چرخید. دراین دوره هنوز قصه و قصه‌نویس (و نه فیلم‌نامه‌نویس)، فیلم‌بردار و گاهی کارگردان مطرح بودند. در واقع سینمای دهه‌ی سی را تکنیسین‌های پشت دوربین می‌چرخاندند و هنوز دوبلورهای فیلم‌های فارسی با صحبت به جای بازیگران معروف به شهرت آن‌ها دامن زده بودند.

ستاره‌سازی به مفهوم غربی و حاکمیت ستاره‌ها در سینمای ایران، از اوایل دهه‌ی چهل شروع شد. انقلاب سفید تغییراتی را در وضعیت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی ایران ایجاد کرد و فرهنگ غربی،همراه با این تغییرات، آخرین بقایای جریان‌های اخلاقی را در جامعه مورد هدف قرار داده در کنار این هجوم فرهنگی، شکست نیروهای ملی و مذهبی در دوره‌ی تنفس سیاسی آغاز دهه‌ی چهل، زمینه را برای رشد سینمای رویاپرداز در ایران آماده کرد. فروش بسیار بالای فیلم **گنج قارون** به رشد این سینما نیز کمک کرد. با نمایش این فیلم، فیلم‌فارسی رقیب فرنگی‌اش را در شهرستان‌های کوچک، شکست داد و شهرت و اعتبار زیادی برای هنرپیشگان فیلم به ارمغان آورد. با این فیلم، عصر حاکمیت ستاره‌ها در سینمای فارسی آغاز شد. **گنج قارون** دستمزد بازیگران در سینما را بالا برد و بعد از این فیلم، انتخاب بازیگر در مرتبه‌ی اول قرار گرفت و دیگر به قصه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس وکارگردان اهمیتی داده نشد. با شروع این دوره، فیلم‌سازی در ایران شکل سطحی و سخیفی به خود گرفت و دیگر برای ساخت فیلم، تخصص ملاک نبود. برای شروع هر فیلم، انتخاب یک یا دو بازیگر مطرح، تعیین کننده بود. یعنی ابتدا با آن‌ها قرارداد بسته می‌شد و سپس، قصه و کارگردان برای ساخت فیلم پیدا می‌شد. در این دوره دستمزد بازیگران ده برابر دستمزد کارگردانان بود و طبیعی بود وقتی بازیگری برای بازی در فیلمی سیصد هزار تومان دستمزد گرفته باشد و کارگردان برای فیلم ده هزار تومان، آن فیلم را کارگردان کارگردانی نخواهد کرد. از اواسط دهه‌ی چهل، فضای فرهنگی جامعه نیز برای رشد ستاره‌سازی در ایران آماده شد. دیگر مسؤولان حکومت روی حفظ معیارهای اخلاقی در سینما تأکید نمی‌کردند. در این دوره همراه با ورود فیلم‌های مبتذل فرنگی به ایران، فیلم‌فارسی نیز سعی کرد از قافله‌ی این ابتذال عقب نماند.

در اواخر دهه‌ی چهل وقتی تولید فیلم‌فارسی از نظر کمی رشد بسیار زیادی کرده بود و ستاره‌ها هم چنان در سینمای ایران حاکمیت داشتند، فیلم ساز جوانی به نام داریوش مهرجویی تلاش کرد خارج از این روال فیلم‌فارسی، با عواملی دیگر فیلم بسازد. **گاو** (۱۳۴۸) حاصل این تلاش بود که برای نخستین بار از بازیگران معروف تئاتر آن دوره در سینما بهره جست و تابع جریان حاکمیت ستاره‌ها نشد. هر چند این فیلم به دلیل وضعیت فرهنگی حاکم بر جامعه نتوانست ـ از نظر روند ـ تحولی در سینمای ایران ایجاد کند، ولی زمینه را برای ورود روشنفکران جوان به سینما باز کرد. ناصر

تقوایی و بهرام بیضایی نیز در این دوره تلاش کردند فیلم‌های خارج از روال معمول بسازند، اما متأسفانه این تلاش‌ها به دلیل جریان حاکم بر سینمای فارسی تا پیروزی انقلاب اسلامی ناکام ماندند.

داریوش مهرجویی برای اولین بار از بازیگران معروف تئاتر آن دوره در سینما بهره جست.

از دریچه‌ی فیلم‌های تاریخی

و اما یک بخش عمده از تولیدات سینمای این دوره، به‌خصوص در سال‌های اوایل دهه‌ی سی و دهه‌ی چهل، تولیداتی بودکه به نحوی در زمره‌ی فیلم‌های تاریخی قرار می‌گرفتند. از آن‌جا که تاریخ، یکی از منابع اصیل شناخت و معرفت انسان است و می‌توان مفاهیم و حقایق استنباط شده از آن را به حال و آینده تعمیم داد، سینما از تنوع موجود در تاریخ بهره‌ی وافی برده است. در سینمای ایران نیز به علت ضعف در فیلم‌نامه‌نویسی و قصه‌نویسی، نویسندگان پیشگام از این منبع، یعنی تاریخ، بهره‌های زیادی بردند. عنوان فیلم تاریخی به مجموعه‌ای از فیلم‌ها اطلاق می‌شود که فرهنگ رفتاری اجتماعی، شیوه‌های زیستی، فضا، لوکیشن، لباس و ادوات نظامی وغیرنظامی ادوار گذشته را به تصویر می‌کشند. از این رو فیلم‌های تاریخی را تا حدودی در دسته‌های زیر می‌توان جای داد:

۱. فیلم‌هایی که با استناد به وقایع خاص و مشهور تاریخی از قبیل جنگ‌ها، شورش‌ها و مبارزات، با وفاداری نسبتاً کامل به اصل ماجرای آن‌ها را به تصویر می‌کشند.

۲. فیلم‌هایی که براساس زندگی شخصیت‌های مشهور تاریخ ساخته می‌شوند که طبعاً شهرت این اشخاص، امکان تحریف را به حداقل می‌رساند.

۳. گاهی فیلم‌سازان به عمد شخصیت‌های تاریخی را دچار تغییرات می‌کنند و افزوده‌هایی که به همراه وقایع و رویدادها می‌آورند، به آن‌ها فرصتی می‌دهد تا دغدغه‌های امروزین خود را از طریق ارایه‌ی آن‌ها پی بگیرند وگاه نیز در مسیر اسطوره‌سازی بیفتند. فیلم‌هایی از این دست بسیارند.

۴. فیلم‌هایی نیز هستند که براساس قصه‌های عامیانه، افسانه‌ها، تابوهای بومی، فولکلور و ادبیات کلاسیک و متون قدیمی ساخته می‌شوند. در این فیلم‌ها، فیلم‌ساز نسبت به ارایه‌ی دقیق وقایع و نقش اشخاص در آن، کمتر احساس تعهد می‌کند و برای بهره‌گیری هر چه بیشتر از عناصر درام، ایجاد برخی تغییرات را نیز ضروری می‌بیند، گو این‌که در اکثر این منابع عناصر درام به خوبی یافت می‌شوند.

مجموعه‌ی تولیدات پیش از انقلاب، نشان از حضور نزدیک به شصت فیلم در سیاهه‌ی فیلم‌های تاریخی با تعریفات ذکر شده، دارد. نیمی از این فیلم‌ها براساس قصه‌های معروف تاریخی و متون ادبی و افسانه‌های عامیانه‌ی مردمی بوده‌اند و بااحتساب چهار نسخه‌ی سینمایی که علی حاتمی از مجموعه‌ی **سلطان صاحبقران** فراهم آورد، در دوران پیش از انقلاب، تقریباً نه فیلم تنها بر اساس وقایع دوره‌ی حکومت سلسله قاجاریه ساخت شد که پنج تای آن‌ها ساخته‌ی حاتمی است. در دهه‌ی سی و چهل جمعاً ۳۵ فیلم تاریخی در ایران ساخته شد که عمده‌ی آن‌ها را استودیوهای پارس فیلم و عصر طلایی تهیه کرده بودند. در دهه‌ی پنجاه نیز بیشتر از بیست فیلم از این دست ساخته شد.

در این عرصه گام اول را، عبدالحسین سپنتا برداشت که خود از پیشگامان تولید فیلم در ایران نیز بود. سپنتا در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۶ جمعاً چهار فیلم سینمایی به نام‌های **شیرین و فرهاد، فردوسی، چشم‌های سیاه** و **لیلی و مجنون** ساخت که هر چهار مورد در زمره‌ی فیلم‌های تاریخی قرار می‌گیرند. سپنتا در دوران مبارزات مشروطه و کودتای سال ۱۲۹۹ و **تحطی**‌ها و اختناق‌ها ناچار از خو گرفتن به شرایط بود و به گفته‌ی خودش، تنها مطالعه و تحقیق در تاریخ، علوم و فرهنگ و ادبیات ایران باستان کمی از اندوه او می‌کاست. او همزمان با فعالیت‌هایش در تئاتر، با یک ایران‌شناس هندی به نام دینشاه ایرانی آشنا می‌شود و این آشنایی او را به هند می‌کشاند. اوکه در هند به طور اتفاقی با سینما آشنا می‌شود، درمی‌یابد که سینما وسیله‌ی مناسبی برای نمایش فرهنگ سرزمینش است و بعد از همکاری با خان بهادر اردشیر ایرانی درتهیه و ساخت فیلم **دختر لر**، به هنگام برگزاری جشن هزارمین سال تولد فردوسی،فرصتی می‌یابد تا در مورد زندگی این شاعر فیلمی بسازد. او دراین فیلم نبرد رستم و سهراب، مرگ فردوسی و تشیع جنازه او را به تصویر می‌کشد. وی بعد از ساختن **شیرین و فرهاد**، فیلم **چشم‌های سیاه** را می‌سازد و در آن، محاصره‌ی شهر لاهور و فتح و آتش زدن آن را نشان می‌دهد و سپس براساس دیوان حکیم نظامی و قصه‌ی قیس‌بن عامر، **لیلی و مجنون** را می‌سازد که باشکوه‌ترین و پرخرج‌ترین فیلم او به شمار می‌آید.

در دوره‌ی دوم فیلم‌سازی در ایران که پس از وقفه‌ای یازده ساله در

سال ۱۳۲۷ با ساخت فیلم **زندانی امیر** به دست اسماعیل کوشان آغاز شد، باز هم متون تاریخی آغازگر این فعالیت بود. کوشان در پارس فیلم، در طول سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۵ جمعاً بیش از ۲۳ فیلم تاریخی تولید کرد که عمدتاً در دهه‌های سی و چهل (هشت فیلم در دهه‌ی سی و نه فیلم در دهه‌ی چهل) بودند. کوشان در نیمی از این فیلم‌ها خود به عنوان نویسنده و کارگردان حضور داشت و در باقی تولیدات نیز تأثیر اومشهود است. به نظر می‌رسد کوشان علاقه‌ی زیادی به تصویری کودن داستان‌ها و روایات تاریخی داشته است.

اما برخی از صاحب نظران معتقدند که محصولات این دوره‌ی سینمای ایران در این زمینه، حکایت از توجه به عوامل حسابگرانه و تجارتی دارد و استقبال تماشاگران ایرانی از فیلم‌های تاریخی و به اصطلاح گلادیاتوری و شمشیری و نیز حاضر و آماده و عامه‌پسند بودن فیلم‌نامه‌ها صحت چنین نظری را تا حد زیادی تایید می‌کند و عمده کردن وجه دلباختگی وعاشق پیشگی شخصیت‌های تاریخی نیز به همین دلایل بوده است.اما از میان این فیلم‌ها، تعداد بسیار کمی فیلم وجود دارند که یک واقعه‌ی مستند تاریخی را تصویر کرده‌اند و عمده‌ی فیلم‌ها براساس افسانه‌ها، قصه‌های کهن و اساطیر ایرانی بوده است. برای مثال در میان تولیدات پارس فیلم تنها فیلم‌هایی چون، **یعقوب لیث صفاری، عباسه و جعفر برمکی و شیر خفته** براساس واقعه‌های مستند تاریخی ساخته شده‌اند و باقی فیلم‌ها عموماً افسانه‌هایی در قالب فانتزی بودند که فقط مسأله‌ی زمان وقوع ماجراها در آن‌ها، این فیلم‌ها را در زمره فیلم‌های تاریخی قرار می‌دهد. صرف نظر از علاقه‌ی کوشان به این سوژه‌ها، استقبال مردم آن دوره از این نوع فیلم‌ها عامل اصلی ساخت آن‌ها بوده است. حتی در آن سال‌ها در تئاترها نیز نمایش‌های تاریخی بسیاری روی صحنه می‌آمدند و مورد استقبال مردم واقع می‌شدند. این نکته با گرایش مردم به فیلم‌های تاریخی خارجی وارداتی نیز تایید می‌شود. از عوامل این استقبال، می‌توان به وجود صحنه‌ای پر زدوخورد، تعقیب و گریز و کشت و کشتار در این فیلم‌ها و نیز استفاده از لباس‌های زمان گذشته، شمشیر، نیزه، تیر وکمان و دکورهای بناهای تاریخی که برای مردم جذابیت داشتند، اشاره کرد.

کوشان، سیامک یاسمی، شاپور یاسمی، ابراهیم زمانی آشتیانی، کریم فکور و چند تن دیگر، از فیلم‌نامه‌نویسان این فیلم‌ها بودند که معمولاً از یک کتاب یا قصه معروف چهل الی پنجاه سکانس را که سینمایی‌تر بودندانتخاب می‌کردند و براساس آن، فیلم‌نامه می‌نوشتند. گاهی نیز ایده‌ی اصلی را از موضوع می‌گرفتند وبراساس آن فیلم‌نامه‌ای تنظیم می‌کردند.

زندانی امیر

در قصه‌هایی چون **یوسف و زلیخا** و **بیژن و منیژه** ماجراها فشرده‌تر و مختصرتر می‌شوند و بخش‌هایی را برمی‌گزیدند که اجرای آن‌ها در مقدورات بضاعت و امکانات سینمای ایران بود. داستان‌های فانتزی مثل **ماه پیشونی** نیز براساس شرایط روز، حضورهنرپیشه‌ها وساخت دکورها شکل می‌گرفت. در فیلم **یعقوب لیث صفاری** نیز بیشتر جنبه‌ی قهرمان‌سازی یعقوب بر اساس روایات موجود مدنظر بود و گریا برای نخستین بار در این فیلم از چند شمشیر باز حرفه‌ای استفاده شده بود و حتی به زرندی بازیگر نقش یعقوب نیز شمشیر بازی یاد داده بودند.

امیر ارسلان نامدار (شاپور یاسمی، ۱۳۳۴) با بازی ایلوش از فیلم‌های موفق این دوره بود، به طوری که استودیو پارس فیلم را از ورشکستگی نجات داد. موفقیت این فیلم سبب شد پارس فیلم، فیلم فانتزی **قزل ارسلان** (۱۳۳۶) را بسازد که اساساً ماجرای ساختگی پسر امیر ارسلان بود و می‌خواست در آن امیر ارسلان را برای نجات پسرش دوباره روانه‌ی پرده‌ی سینماها کند. بعدها در سال ۱۳۴۵ کوشان، **امیر ارسلان نامدار** دیگری بابازی فردین ساخت که بیشتر براساس شهرت فردین بود. دراین فیلم، امیر ارسلان می‌رقصید و آواز می‌خواند و این ویژگی‌ها فیلم را به سمت فیلمی کمدی سوق داد. از طرفی هم شهرت فردین باعث شده بود تا مردم او را در نقش امیر ارسلان باور نکنند. مجموعه‌ی این عوامل سبب ناکامی فیلم شد.

در عمده فیلم‌های تاریخی آن دوره رقص و آواز جزء لاینفک فیلم‌ها بود که به دلیل رقابت در عرصه‌ی ارایه‌ی فیلم‌های متنوع آن‌ها را در فیلم‌ها جای می‌دادند. به عبارت دیگر تقاضا و استقبال مردم، به این قضیه دامن می‌زد و فیلم‌ساز ناگزیر از الحاق چنین سکانس‌هایی به فیلم بود تا این‌که به علت همین رقابت و قیمت خرید پایین فیلم خارجی (پنجاه هزار تومان) در مقابل هزینه‌ی بالای تولید فیلم تاریخی ایرانی (حدود هشتصد هزار تومان) وتقاضای پورسانت بالا از سوی سینماداران از فیلم‌های ایرانی، رفته رفته این عرصه به رکود کشیده شد. اما فیلم‌های علی حاتمی و نیز فریدون رهنما از جمله فیلم‌های جدی مجموعه تولیدات فیلم‌های تاریخی سینمای ایران بودند. فریدون رهنما در **سیاوش در تخت جمشید** فیلمی هنرمندانه با نگاهی به آدم وتقدیر تاریخی ارایه داد.او با تمهدی خاص شخصیت‌های سیاوش و سودابه را از **شاهنامه** اقتباس کرد، آن‌ها را در تخت جمشید قرار داد و با ارایه‌ی سبک شالوده‌شکنی در روایت، به شناخت شخصیت سیاوش و زندگی و مرگ تاریخی او پرداخت و توانست سیاوش را از جبر زمان خارج سازد و با آدمیان امروز متناظر کند.

علی حاتمی از بحث‌برانگیزترین فیلم‌سازان عرصه‌ی فیلم‌های تاریخی سینمای ایران نیز با بهره‌گیری از منابع تاریخی و اتفاقات و شخصیت‌ها، آن‌ها را از صافی ذهن خود می‌گذرانند و به آن‌ها ویژگی‌هایی دلخواه خود الحاق می‌کرد. او تعمداً برخی از وجوه یک شخصیت تاریخی را کم‌رنگ می‌کرد و حتی این تغییر را در مورد رویدادهای تاریخی نیز اعمال می‌کرد تا به موقعیت‌هایی تبدیل شوند که قابلیت نمایش داشته باشند. در واقع حاتمی صرفاً برای روایت یک واقعه‌ی تاریخی دست به ساختن فیلم نمی‌زد، بلکه قصد داشت تا حقیقت موجود در این وقایع را که محدودیت و برد زمانی خاصی ندارند مطرح کند و همین ویژگی گاه فیلم‌های اورا دچار ایرادهای به قول خودش تقویمی می‌کرد که در حقیقت قلب حقیقت تاریخ و ایراد تاریخی نبود. در واقع او معتقد بود که درباره‌ی مسایل معاصر جامعه فیلم می‌سازد، اما برای ریشه‌یابی این مسایل از گذشته شروع می‌کند.

لمپن‌ها و بدمن‌ها

یکی از اصلی‌ترین و غالب‌ترین پرسوناژها در فیلم‌های فارسی لمپن‌ها بودند که در هیئت ولگرد، قداره‌بند، باجگیر، قاچاقچی، روسپی، دلال، قمارباز، دزد و شماری دیگر از حرفه‌های بی‌صنف، پای اصلی بسیاری از فیلم‌های فارسی بودند. نظر به این‌که از شخصیت‌های لمپن گونه در بسیاری از فیلم‌های آن دوره استفاده می‌شد، ابتدا نگاهی به این پدیده در سینمای فارسی می‌اندازیم و در ادامه به دسته‌بندی و تحلیل «بدمن»ها یا «نقش‌منفی»های فیلم‌های فارسی می‌پردازیم که اکثراً ریشه در لمپن‌ها داشتند.

واژه‌ی هلندی لمپن (Lumpen) به معنای جل پاره و لباس کهنه است و در این مبحث و در این‌جا به شخصیت‌هایی اطلاق می‌شود که در تولید ناخالص ملی نقشی ندارند. تولید ناخالص ملی نیز از مجموعه‌ی تولید کالا و نیز تولید خدمات می‌آید و این خود، نقش سربار بودن لمپن را به عرصه‌ی مناسبات اجتماعی برملا می‌کند. اما همین‌ها در موضوعات فیلم‌های فارسی، به دلیل ویژگی‌هایشان، طیفی مورد توجه سینماگران و تماشاگران می‌شوند. تیپ «لات مدافع مردم» که با فیلم **آقای قرن بیستم** (۱۳۴۳) وارد فیلم‌فارسی شد و تا سال‌ها قهرمان اول فیلم‌های فارسی باقی ماند، از این دسته قلمداد می‌شود. رفتاری که حبیب قهرمان این فیلم ارایه می‌دهد، مورد استقبال طبقات مختلف کارگر، روستایی مهاجر و ساکنان جنوب شهر تهران قرار می‌گیرد و سینمای آن دوره رابه ستمی می‌کشاند که به سینمای گنج قارونی منتهی می‌شود. این لمپن‌های «قضا و قدری» هر کدام در دام‌هایی که براساس ویژگی‌ها و نحوه‌ی زندگی آن‌ها شکل می‌گرفت در طی این سال‌ها و تا سال ۱۳۵۷، قهرمان اول فیلم‌هایی شدند که حتی برخی از آن‌ها (علی خوشدست **تنگنا** و ابی **بی‌کندو**) در زمره‌ی فیلمهای مطرح و موج نوی سینمای ایران قرار می‌گیرند. لمپن‌ها خصایل مشترکی داشتند که به چند مورد آن اشاراتی می‌شود. نخستین و مشخص‌ترین

ویژگی آن‌ها آوارگی است. لمپن‌ها، بی‌سرپناه، متعلق به طبقه‌ی تهیدست جوامع شهرنشین و یا ثمره‌ی ازدواج‌های ناموفق و حتی نامشروع‌اند، در کوچه و خیابان رشد می‌کنند و به شیوه‌ی خشنی زندگی و روزگار می‌گذرانند. آنان عموماً در عرصه‌ی عشق و دلدادگی سرنوشتی تراژیک دارند. لمپن‌ها معمولاً فاقد شغل ثابت‌اند و حتی از تن دادن به یک شغل که آن‌ها را دارای زندگی منظمی کند، پرهیز دارند و طبق همان تعریف قبلی عموماً به حرفه‌های غیرتولیدی وغیر خدماتی روی می‌آورند. از طرفی گاه مناسبات و روابطی که آنان درعرصه‌اش شکل گرفته‌اند لمپن‌ها را به آدم‌هایی عقده‌ای تبدیل می‌کند که نیاز به مطرح شدن پیدا می‌کنند. آنان عموماً اهل گذران وقت‌اند و اکثراً در قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی به قاپ بازی، ترنابازی، قمار، بیلیارد، انواع شرط‌بندی‌ها مشغول‌اند و یک ویژگی پرکاربرد در فیلم‌ها این است که ناموس پرست‌اند و مردم دوست. از لحاظ تاریخی از همان فیلم **دختر لر** (۱۳۱۲) تیپ لمپن به نوعی در شخصیت قلی‌خان لحاظ شده است و در ادامه با پرداخت‌های کمتر و بیشتر در فیلم‌های دیگری چون **کمرشکن** (۱۳۳۰)، **ولگرد** (۱۳۳۱)، و **افسونگر** (۱۳۳۲) حضور داشتند تا جایی که در دوره‌ای، سینمای فارسی عرصه‌ی جولان مناسبات آن‌ها شد و سلاح سنتی آن‌ها نیز عموماً چاقو بود. عرصه‌ی سینمای جاهلی و کلاه مخملی به عنوان زیرمجموعه‌ای از این سینما از این تیپ بهره فراوانی برده است.

لمپنیسمی که با **گنج قارون** اوج می‌گیرد به رویارویی با ارزش‌های جدید می‌پردازد. لمپن گنج قارونی ساده زیستی و محقرانه گذران کردن را در مقابل ثروت تکریم می‌کند و بر سادگی و صفای زندگی این رشته از آدم‌ها در مقابل زندگی متمولان تأکید دارد و لمپنیسم **گنج قارون** پایان خوش باب طبع لمپن دارد.

اما **قیصر** (۱۳۴۸) خود عرصه‌ی دیگری از لمپن‌ها را مطرح می‌کند. در این عرصه آنان حتی به بهای از دست دادن جان خود بر سر عقیده‌شان می‌ایستند. از این پس فیلم‌هایی ساخته می‌شوند که برخلاف دسته‌ی قبلی، با مرگ لمپن قهرمان به پایان می‌رسند و از این پس، تلخ اندیشی از صفات لمپن‌های جدید می‌شود.

موضوع بعدی در این زمینه ظهور بدمن‌ها در دوره‌های مختلف سینمای فارسی است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بروز می‌یابند. از آن‌جا شخصیت منفی، نقش مهمی در پیشبرد درام و قصه دارد و تعارض‌های منتج از ذات خیر و شر همیشه به یاری داستان می‌آیند، در این فرصت نگاهی اجمالی هم به نقش منفی‌های سینمای فارسی می‌اندازیم.

پیدایش و به‌کارگیری نقش منفی در سینمای فارسی، پیرو همان اصول و قواعد کلی است که در درام‌نویسی مطرح است. باتوجه به این مهم که ریشه‌ی این قطب‌بندی‌ها در ادبیات داستانی، قصه‌های قدیمی و افسانه‌ها (دیوها و پریان، عفریته‌ها و عجوزه‌ها، بدجنس‌ها و مهربان‌ها و...) و در رویارویی نیز رهایی اهریمنی و اهورایی است، ازتضاد عینی و ذهنی قدیمی موجود در این قصه‌ها گرفته تا نیروهای متقابلی که در جامعه‌ی ایرانی وجود دارند، طبعاً در فیلم‌های ایرانی دوران‌های مختلف که با تأثیرپذیری وتابعیت از شرایط خاص سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هر دوره ساخته شده‌اند به شخصیت‌های یک بعدی و قطب‌بندی کاملاً تخت این نیروها برمی‌خوریم.

بدمن‌ها در دوره‌های مختلف سینمای فارسی تحت تأثیر شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ظاهر شدند.

از آغاز مرحله‌ی دوم فیلم‌سازی در سینمای ایران و در دهه‌ی سی، شخصیت منفی اغلب فیلم‌های ساخته شده، پسر بوالهوس شهری بود که در روستا به ناموس روستاییان تجاوز می‌کرد. این شخصیت با سوء استفاده از سادگی ذاتی روستاییان و دادن وعده‌های دروغین ازدواج و زندگی سعادتمند، سعی در فریب و اغفال دختران ساده دل روستایی داشت. جمشید مهرداد بازیگر شاخص نقش‌های منفی این دوره بود. سینمای ایران در این دوره به علت توزیع ناهمگون ثروت واختلاف طبقاتی فاحش بین شهر و روستا به خلق این تیپ پرداخت و باتوجه به فئودالیسم حاکم بر روستاها و فضای تقریباً مناسب برای انتقاد از آن ـ که با شروع اقدامات جایگزینی نظام سرمایه‌داری به جای فئودالیسم روستایی آماده شده بود ـ به نمایش حادّ و مبالغه‌آمیز تضاد بین شهر و روستا پرداخت (**گلنسا**، ۱۳۳۲). در چنین شرایطی، اصلاحات ارضی صورت گرفت و با پیامدهای ناشی از آن و توجه تبلیغاتی به روستا، دیگر سینمای فارسی کمتر جوان مرفه شهری را وارد روستا کرد تا آن‌جا را محل بی‌عفتی خود قرار دهد، بلکه از این پس در مسیر یک رشته اقدامات تبلیغاتی، این شخصیت‌ها جای خود را به فرزندان شهری شده‌ی خان‌ها و زمینداران روستاها دادند و از این

به بعد پاکدامنی روستاییان مورد هجوم سرمایه‌داری شهری قرار گرفت.

اربـــاب ده، فـئودال‌هـــا و سـرمایه‌داران شـــهری جـدید هـر کـدام بـنا بـه مـوقعیت‌ها ونیازهای اقـتصادی و ارتـباطیشان، مـباشران و پـیشکارانـی را در خـدمت داشـتند کـه مـسؤولیت‌ها و وظـــایفی را مـــی‌پذیرفتند و در اثـر ایـن مـوقعیت بـه یک قدرت نسبی دست می‌یافتند. ایـن اشـخاص، عـرصه‌ی جـدیدی را بـــرای ارایـــه‌ی شـــخصیت‌های مـــنفی تـازه، مـعرفی کـردند.

فریاد نیمه‌شب

پیشکار خبیث که درصدد تصاحب ثروت و یـا ازدواج بـا دخـتر ارباب بود از در عناد با عاشق و خواستگار دختر ارباب درمی‌آمد وبا دسیسه و سخن چینی سعی در از میان برداشتن او می‌کرد و در کل، به دفع نیروی مثبت فیلم می‌پرداخت. نریمان با بازی در این فیلم‌ها به این شخصیت جلوه بیشتری داد و فیلم‌هایی چون **دندان افعی**، **طلسم شکسته** و در سال‌های دهه‌ی پنجاه و **گل خشخاش** از این نوع سوژه و پرسوناژ بهره بردند. این شخصیت با اقدامات واهداف چندجانبه‌ی خود به تنفر تماشاگران دامن می‌زد و آنان را به انزجار از خود وامی‌داشت.

در اکثر فیلم‌های دهه‌ی سی مـثل **شرمسار**، **دزد عشق**، **افسونگر** و **دستکش سفید** شخصیت‌های اصلی در قالب دو قطب متضاد خیر و شر مـطلق، خـصوصیات اخـلاقی و مـنش‌های رفـتاری زشت و پسندیده‌ای را ارایه می‌دادند که در انتهای همه‌ی این فیلم‌ها، اتفاق، تصادف و قضا و قدر قضیه را به نفع مطلق خیر، برمی‌گرداند.

گنج قارون در ادامه‌ی این دوران، نقش منفی جدیدی را در جامعه‌ی شهری و بـر بستر اخـتلاف طـبقاتی شـهری مـعرفی کـرد: پسـر ثروتمندی به قصد ازدواج بادختری از طـبقه‌ی خـودش، رقـیب عشقی جوان یک لاقبای فقیر قوی هیکل زیبا و بزن‌بهادری می‌شد که با محرومیت از احساسات لطیف و با دار و دسته‌اش در سرتاسر فیلم به توطئه، مشغول می‌شد تا این‌که دسیسه‌هایش نقش بر آب می‌شوند و شکست می‌خورد. عباس شباویز الگـوی اصـلی ایـن نقش بود که در **گنج قارون** ظاهر شد.ایـن تـیپ را بـعدها نـریمان و جـهانگیر غـفاری در فـیلم‌های دیگـر تکـرار کـردند. ارایـه‌ی ایـن شـخصیت به همین شکل، ولی با تغییراتی جزیی کـه بسـتگی بـه خاستگاه متغیر اجـتماعی آن‌هـا داشت و در هـر دوره بـازتاب و واکنش‌های متفاوت را از جانب بیننده ایجاد می‌کرد، در فیلم‌های دوره‌های بعد نیز تداوم یافت.

زمانی که ساموئل خـاچیکیان در دهـه‌ی سـی سـاختن فـیلم‌های پلیسی، جـنایی اولیـه‌ی سـینمای ایـران را آغـاز کـرد، بـه تـدریج شـخصیت مـنفی ایـن فـیلم‌ها را بـا بـازی آرمـان، بـوتیمار و بیک‌ایمانوردی، معرفی کرد. این شخصیت‌ها یا مردانی بودند کـه درصدد سرقت، جنایت و یاقتل همسر خود برمی‌آمدند (**ضربت**، **دلهره** و **فریاد نیمه شب**) و یا تـبهکارانـی بـودند کـه بـا درگـیری‌ها، کشمکش‌ها و رقابت‌های خاص حرفه‌ی خود، کینه‌توزانه به منازعه با یکدیگر می‌پرداختند. (**مـرگ در بـاران** و **کـوسه‌ی جـنوب**). در ایـن درگیری‌ها دو قطب مخالف، از میان همین تبهکاران انتخاب می‌شد و برای مثال نارو زدن یکی، دیگری را به قطب مثبت تبدیل می‌کرد و عملکردهایش، واکنش‌ها و احساسات مثبت تماشاگر را به همراه داشت، پلیس در ایـن جـریان‌ها و رخـدادهـا یـا آخـر مـاجرا سـر می‌رسید و یا در طول فیلم، با اقدامات خود بـر اوج و فـرودهای

قصه می‌افزود. در کل، حضور پلیس در متن فیلم، عاملی برای تحرک و جذابیت و اکشن بیشتر فیلم بود. دربرخی از فیلم‌ها بسته به شیوه‌ی قصه و شخصیت‌پردازی فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان، تماشاگر در مقابل پلیس، جانب تبهکار را می‌گرفت و پلیس را هم چون قطبی مخالف در نظر می‌آورد.این گونه شخصیت‌پردازی‌ها اولین گام‌ها برای حضور «ضد قهرمان»ها در سینما بودند.

از دهه‌ی چهل به بعد،نقش‌های منفی متفاوتی در فیلم‌ها عرضه شدند و تیپ‌های خبیث فیلم‌ها از قالب ساده‌ی پسر متجاوز شهری و... در آمدند و دارای تنوع بیشتری شدند که این تنوع سطحی نیز بود و در دهه‌ی پنجاه شدت بیشتری یافت. بعد از حضور کلاه مخملی‌ها در فیلم‌ها و افزایش شمار فیلم‌های ساخته شده براساس ویژگی‌های رفتاری و فیزیکی آن‌ها، شاخص‌ترین نقش منفی این سال‌ها، جاهل‌های بی‌هویت و بی‌ریشه‌ای بودند که با حکمفرمایی بر مناسبات خانه‌های عمومی (بدنام) به رتق و فتق امور روسپی‌ها می‌پرداختند. این پرسوناژها که غالباً بدون معرفی و ارایه‌ی پیش زمینه در روایت قصه، در اکثر فیلم‌های این دوره یافت می‌شدند، با حاکمیت بر روابط جنسی و عاطفی موجود در محله‌ها و خانه‌های بدنام و نیز باجگیری، خود را صاحب تصمیم و آقا بالاسر آن‌ها می‌دانستند. عمده کشمکش‌های بین این مردها و شخصیت مثبت قهرمان فیلم، در اثر عشق قهرمان به یک روسپیِ محله‌ی تحت نظر آن‌ها ایجاد می‌شد که با سماجت جاهل و لمپن فیلم مبنی بر ردّ و دک کردن این جوان ـ که در صورت رسیدن به وصال، یکی از مهره‌های نان‌آور خانه را از چنگ او خارج می‌کرد ـ ادامه می‌یافت. گاهی نیز تعلق خاطر جاهل به روسپی موردنظر، عاملی برای ایجاد کشمکش‌های بیشتری می‌شد. اغلب قصه‌هایی که بدمن‌هایی در لباس جاهل و یا لمپن داشتند دراین خانه‌ها و با این درگیری‌ها اتفاق می‌افتادند. فیلم **خاطرخواه** ساخته امیر شروان براساس قصه‌ای از ارونقی کرمانی، نمونه‌ای از این درگیری و رویارویی است. در فیلم **دشنه**، (فریدون گُله) فیلم‌ساز این شخصیت را از زبان یکی از بازیگران فیلم معرفی می‌کند. ممد دشنه در یکی از سکانس‌های اولیه‌ی فیلم خود را فرزند یکی از همین روسپیان معرفی می‌کند و از مردان و زنانی که در محله رفت و آمد می‌کنند به عنوان پدر و مادر نام می‌برد. این پرسوناژ بی‌هویت وبی‌ریشه در اکثر فیلم‌هایی که در آن زمان سرکی به محله‌های بدنام می‌کشیدند پیدا می‌شد و به دلیل نداشتن خاستگاه اجتماعی قابل دفاع و صنف رسمی، به راحتی توسط فیلم‌ساز مطرح می‌شد و شقاوت‌ها و مزاحمت‌هایش در داستان جای می‌گرفت. هیچ روسپیی نمی‌توانست به حداقل رویاهایش جامه‌ی عمل بپوشاند. او حق تشکیل یک زندگی ساده را نداشت، چراکه در آن صورت با برخورد خشن جاهل و چاقوی ضامن‌دار او طرف بود.

در برخی از فیلم‌های دهه‌ی سی بسته به شیوه‌ی شخصیت‌پردازی، تماشاگر در مقابل پلیس جانب تبهکار را می‌گرفت.این‌گونه شخصیت‌پردازی‌ها اولین گام‌ها برای حضور «ضدقهرمان»ها در سینما بودند.

شیوه‌ی کار جاهل‌های محله‌های عمومی ولمپن‌های منفی به تدریج به صاحبان کافه‌ها و کاباره‌ها تعمیم داده شد و آن‌ها نیز بنا به حفظ موقعیت حرفه‌ای به بدمن‌های فیلم‌ها بدل شدند. آنان با نیرنگ و فریب از مشکلات اقتصادی، نیازهای مادی و عاطفی و تنهایی زن‌های مجردی که از بدحادثه بی‌شوهر وبی‌سرپرست شده بودند سوءاستفاده می‌کردند و در صورت برخورداری از استعدادهای خوانندگی یا زیبایی، آن‌ها را به کار رقص و آواز می‌کشاندند و با سفته‌بازی و بدهکار کردن آن‌ها، سعی در پای‌بند کردن آن‌ها به کاباره و کاباره‌دار داشتند. آنان، نخست در نهایت انسان‌دوستی و حسن نیت عمل می‌کردند، اما زمانی که سروکله‌ی عاشقی پیدا می‌شد تابا خوش خیالی و سادگی، زن را به خانه‌ی بخت ببرد، خباثت کاباره‌دار یاکافه‌دار بروز پیدا می‌کرد و درگیری‌ها وکشمکش‌ها آغاز می‌شد. (**جوانمرد، پری خوشگله، اوستاکریم نوکریتم و شکست‌ناپذیر**). در اکثر این موارد، کاباره‌دار با تهدید و ارعاب وسخن‌چینی، برای مدتی، قضیه‌ی عشق آن‌ها را فیصله می‌داد. اما پس از چندی حقیقت مخدوش شده روشن می‌شد و فیلم با شکست کاباره‌دار پایان می‌یافت. در برخی از این فیلم‌ها اقدامات کاباره‌دار تاحد بهره‌کشی جنسی از رقاصه نیزکشیده می‌شد. (**شرف و ستر**س). فیلم **روسپی** ساخته‌ی عباس شباویز نمونه‌ی تقریباً متفاوتی از این رشته فیلم‌ها بود که در آن کاباره‌دار متمول (بیک ایمانوردی) که خود دل در گرو عشق دختر آوازه‌خوان (آذرشیوا) دارد پس از مدتی رقابت با نوازنده‌ی جوانی (قائم مقامی) که رقیب عشقی‌اش است، شکست را با شناخت اوج علاقه‌ی این دو نسبت

به هم می‌پذیرد و با بخشیدن کاباره و دارایی خود به آن‌ها، تنها به سمت و سویی نامعلوم می‌رود.

درگیری‌های محله‌ای، طایفه‌ای و شخصی نیز با جناح بندی‌های مشخص مثبت و منفی، بدمن‌های دیگری را مطرح می‌کردند. این قصه‌ها و درگیری‌ها هم از ادبیات کهن وافسانه‌ها و هم با نیم نگاهی به فیلم‌های حادثه‌ای غربی وام گرفته می‌شدند. در فیلم‌هایی مثل **کاکو، کوچه‌ی مردها و نقره داغ**، شخصیت‌هایی چون قاسم رییس که سعی در تسلط و حاکمیت بر اتفاقات و مناسبات محل فراتر از محبوبیت و منزلتشان داشتند با گرایش به گنده لات شدن و تبدیل شدن به قدرتی که همه‌ی محله به اصطلاح از آن‌ها حساب ببرند، درگیری‌هایی را به وجود می‌آوردند تا قابلیت‌های خود را نشان دهند و توانایی‌هایشان را ثابت کنند.آنان در این مسیر با خوب‌ها و مردهای محله که از سر مردانگی، غیرت و امانتداری زبانزد اهل محل بودند به معارضه می‌پرداختند و در آخر پس از به وجود آوردن همه‌ی این کشمکش‌ها نادم می‌شدند و در آستانه‌ی مرگ پشیمانی خود را ابراز می‌کردند. برخی از این درگیری‌ها با عشقی رومئو ژولیت گونه نیز توام می‌شد (**برادرکشی**). اما در این میان، **داش آکل** کیمیایی برای نمونه، به همان قصه‌ی قدیمی رویارویی دو عنصر خیر وشر در قالب درگیری‌های شخصی و رقابتی می‌پرداخت، با این تفاوت که **کاکا رستم** و **داش آکل** عناصر متضاد داستان، برخلاف خصوصیات قبلی‌ها، خیر و شر مطلق نبودند.به طوری که کاکا رستم علت سیاهی شخصیت خود را در سکانسی از فیلم، با شرح ظلم‌هایی که بر او و خانواده‌اش رفته است، بیان می‌کند و داش آکل نیز در لحظاتی از فیلم به رسوایی و فضاحتی که پیشتر از آن مبرا بود تن می‌دهد. با ظهور ضدقهرمان‌ها در فیلم‌های دهه‌ی پنجاه که بیشتر در فیلم‌های موج نوی سینمای ایران ارایه می‌شدند نقش منفی‌هایی هم چون کاکا رستم، مقابل آن‌ها جبهه گرفتند که هر دو ریشه در لمپنیسم داشتند و ضد قهرمان‌ها به نوعی لمپن مثبت فیلم‌ها بودند. جلال پیشوایان، چهره‌ی شاخص نقش منفی‌های مختلف دهه‌ی پنجاه، در این زمینه شاخص‌تر بود. او که از چهره‌ای باخصوصیات منطبق با ویژگی‌های تیپ‌های منفی بهره می‌برد در بسیاری از طرف‌های شرّ ماجراها به ایفای نقش پرداخت.این بازیگر همراه با چهره‌هایی چون حسن شاهین، عنایت بخشی، زکریا هاشمی و غلامرضا سرکوب در مقابل ضدقهرمان‌ها به ارایه وجود پرداختند، در این موقعیت برادران آب منگل خانواده‌ی **قیصر** را از هم پاشیدند، **رضا موتوری** را در مقابل پرده‌ی سینما چاقو زدند، در سرقت فیلم **خداحافظ رفیق** به رفقایشان نارو زدند، علی خوشدست را به خاطر خونخواهی برادرشان تا حد مرگ کتک زدند، **بت‌شکن** را از رسیدن به محبوبش بازداشتند، به همسر **بلوچ** تجاوز کردند و پاپیچ مهدی کافر شدند و به طور کلی در شرایطی مشابه با ضدقهرمان‌ها به باروری این شخصیت‌ها در فیلم‌ها کمک کردند.

دو عامل زیبا و زشت، به عنوان قدیمی‌ترین تضادهای موجود در درام، در چهره‌ی زنان نمود بیشتری می‌یافت و تفکیک دوطرف متخاصم را سهل‌تر می‌کرد. زیبایی عموماً نعمتی بود که زنان خوب از آن بهره‌مند بودند در حالی که از سروری زن بد، زشتی می‌بارید. اما در سینما از زیبایی زن در برخی موارد به عنوان عاملی منفی در فیلم استفاده شده است. زنان خوبرو، فریبکار، غماز، مکار، ساحر و سودابه‌وار، وارد زندگی مردان می‌شدند و کانون خانواده‌ها را متلاشی می‌کردند. در آن دوره به دلیل محرومیت زنان از موقعیت‌ها و پیشرفت‌های اجتماعی، تصاویر مخدوش و دروغینی از برخی زنان در فیلم‌ها ارایه می‌شد. زنان فیلم‌های فارسی اکثراً کسب و کار معینی و مشخصی نداشتند و به راحتی در جرگه‌ی بدون صنف جاهل‌ها و لمپن‌ها قرار می‌گرفتند که از این طریق به ابهامات بیشتری دامن زده می‌شد. فیلم‌سازان تصاویری از زنان ـ به خصوص زنان محله‌های بدنام و کاباره‌ها و کافه‌ها ـ نشان می‌دادند که با واقعیت عمومی جامعه‌ی زنان مغایرت داشتند و شرایطی را ایجاد می‌کردند که زن نیز به عنوان نقش منفی و عامل شرّ در فیلم‌ها به کار گرفته شود. زنان کافه‌ای و بدکاره وارد زندگی مردان خانواده‌دار می‌شدند و با زیبایی و چرب زبانی خود، آن‌ها را به دام می‌انداختند. در فیلم **ایمان** زن زیبارویی، بدمن فیلم را برای رسیدن به اهدافش، یاری می‌دهد. در **رقاصه‌ی شهر**، رقاصه‌ای به زندگی مردی که از یکنواختی محیط خانواده‌اش به تنگ آمده است وارد می‌شود و چون بر سر قول خود نمی‌ماند، از زندگی با مرد، محروم می‌شود. در **پشت و خنجر** مرد درپی نجات پسرش از انحراف، اسیر دام زن بدکاری می‌شود و پس از آلودگی به اعتیاد و تن دادن به تحقیر، با ترک آلودگی به کانون خانواده‌اش باز می‌گردد.