سینمای عامه‌پسند و ظهور فیلم‌فارسی (ریشه‌ها و چالش‌ها)

محمد شکیبا

مقدمه:

فیلم‌فارسی و فرهنگ عامه

وقتی در سینمای پیش از انقلاب واژه فیلم‌فارسی به کار می‌رفت، اغلب فیلم‌هایی در ذهن تداعی می‌شد که مؤلفه‌هایی چون رقص، سکس، آواز و خشونت داشتند. همچنین فیلم‌فارسی جریانی مقطعی در سینمای ایران نیست؛ یعنی اشتباه است اگر تصور کنیم فیلم‌فارسی نوعی انحراف در مجموعه واحدی به نام سینمای ایران است.[1] نباید بپنداریم که ما همیشه سینمای سالم و دقیق، شریفی داشته‌ایم و گاهی معدودی آثار مبتذل تحت شرایط خاصی تولید شده‌اند و فیلم‌فارسی نام گرفته‌اند و چنین نتیجه‌گیری نماییم که تعداد فیلم‌های موسوم به این نام اندک است و باید آنها را در حاشیه تاریخ سینمای ایران ثبت کرد. واقعیت دقیقا برعکس است؛ یعنی کلیت و بدنه اصلی سینمای ایران در همه دوره‌ها فیلم‌فارسی بوده است و اندک فیلم‌ها و فیلم‌سازان، تحت شرایط بسیار خاص و منحصر به فرد، توانسته‌اند از این ورطه خلاص شوند.

---

۱. تاریخ تحلیلی سینمای سیاسی در ایران، ص۴۹.

این واژه تبدیل به معادلی برای ابتذال شده است که عموماً مورد توجه عامه قرار می‌گیرد؛ یعنی همان پدیده‌ای که در ادبیات سینمای خارجی به سینمای «جریان اصلی» مشهور است و به آن سینمای بازاری یا تجاری نیز اطلاق می‌شود که خود جزئی از پدیده فرهنگی گسترده‌تر هنر عامه‌پسند است؛ هنری که ریشه در تحولات اجتماعی بعد از رشد سرمایه‌داری دارد. در این باره آرنولد هاوزر در کتاب «فلسفه تاریخ هنر» می‌نویسد: «ساختار جامعه صنعتی جدید، نظم ماشینی زندگی شهری، وانطباق اجتناب‌ناپذیر عمدتاً غیرارادی و ناآگاهانه فرد با شکل‌های مشترک رفتار انسان‌ها را به داشتن ذهن دسته جمعی یا توده‌ای ترغیب می‌کند. این حالت در اثر فعالیت مطبوعات، رادیو، سینما، انواع آگهی‌ها، پوسترها و در واقع آنچه چشم می‌بیند و گوش می‌شنود، دائماً تشدید می شود. واقعیاتی که باید مورد توجه قرار گیرند، مسائلی که باید تصمیمی درباره آنها گرفته شود، و راه‌حل هایی که باید پذیرفته شوند به شکل یک کل در اختیار مردم گذاشته می‌شوند که یکجابلعیده شوند»[1]

همچنین هاوزر معتقد است: «هنر برای مصرف مصرف عمومی همیشه در سطحی پایین‌تر از هنر برای تحصیل کردگان قرار دارد و هرگاه که محفل مصرف کنندگان هنر بزرگ‌تر شده است، نتیجه مستقیمش تنزل یافتن سطح آفرینش هنری بوده است».[2]

از این رو می‌توان گفت که فیلم‌فارسی بخشی از هنر عامه‌پسند جامعه سرمایه‌داری در حال تکوین دهه های پیش از انقلاب است که در ضمن از ویژگی‌های جوامع در حال توسعه نیز متأثر است؛ یعنی تقلیدی از نمونه غربی است که عقب‌افتادگی تکنیکی دارد؛ سینمایی که شاید در نظر گرفتن عنوان «سینمای حداقلی» برای آن مناسب باشد؛ زیرا اگر به‌طور کلی سینما را یک پدیده سه وجهی بدانیم که وجوه آن را صنعت، رسانه و هنر تشکیل می‌دهند، در این صورت باید بگوییم که فیلم‌فارسی از نظر کیفیت در وضعیتی حداقلی قرار دارد؛ زیرا ملزومات صنعتی سینما هرگز نمی‌تواند پذیرای حجم زیاد تولیدات سینمایی توسط یک فیلم‌ساز در زمانی محدود باشد. تولیدات زیاد سالانه فیلم‌فارسی سازهای پیش از انقلاب گواه این ادعاست. از سوی دیگر بررسی‌های مخاطب‌پژوهانه بیانگر این است که درصد مخاطبان غیرفرهیخته فیلم‌فارسی به‌طرز غیرقابل اغماضی بیشتر از سایرین است؛ چراکه فرم و محتوای اثر در وضعیت حداقلی قرار دارد، فیلم‌نامه‌ها با صرف کمترین هزینه فکری و روانی نگاشته می‌شوند، خط حوادث و رویدادها در همه فیلم‌ها تکرار شونده است، شخصیت‌ها شخصیت نیستند، بلکه تیپ به شمار می‌آیند و از همه مهم‌تر این فیلم‌ها با توجه به مضامین و ساختار به کمترین میزان سرمایه‌گذاری نیاز دارند.

مضامینی در ارتباط مستقیم با سکس و خشونت، که پایه اصلی فیلم‌فارسی را تشکیل می‌دهند، این نوع از فیلم‌سازی را تبدیل به محملی برای پاسخگویی به نیازهای اولیه انسانی کرده است و با نیازهای متعالی او چندان سر و کاری ندارد. از این روست که شاید بتوان گفت محور اصلی فیلم‌فارسی، جذابیت‌های متناسب با نازل‌ترین مراتب وجود انسان است که قصه‌ها با ترکیب‌هایی مختلف حول آنها شکل می‌گیرند.[3]

آدورنو فیلم‌های مردم‌پسند هالیوود را به دلیل آنکه در چارچوب فرهنگ توده‌ای قرار می‌گرفتند کاملاً نفی می‌کرد. او، با گرایش به هنر مدرن اروپا، اصولاً نمی توانست با فیلم‌هایی که به صورت خط تولید کارخانه ها و برای انبوه مصرف‌کنندگان بیرون می‌آمدند، سازگاری داشته باشد. به نظر او هم تولیدکنندگان و هم مصرف کنندگان محصولات صنعت فرهنگ واکنش‌های استاندارد شده و یکسانی دارند. آدورنو این آموزه را که تولید و مصرف در جامعه سرمایه‌داری از یکدیگر منفک نیستند به خوبی دریافته بود؛ زیرا وقتی رعایت استاندارد در تمامی صنایع امری اجتناب ناپذیر است، بنابراین دلیلی ندارد که در قلمرو صنعت نیز به کار نرود. در نظر آدورنو استودیوهای هالیوود با به‌کارگیری روش خط تولید اتومبیل به تولید انبوه انواع فیلم برای سلایق مختلف مشغول‌اند و هر گونه فیلم نیز استانداردهای ثابتی دارد.[4]

از نظر آدورنو استاندارد شدن تولید و مصرف در نظام سرمایه‌داری، گذشته از آنکه موجب بهبود عرضه و نگهداری کالا می‌شود، باعث تضمین سود نیز هست؛ زیرا استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود، فیلم‌های

۱. فلسفه تاریخ هنر، ص ۴۰۰ ۲. همان، ص ۴۰۹ ۳. حسن معززی نیا، فیلم‌فارسی چیست، تهران، سائق (۱۳۷۸). ۴. مک، ۱۹۸۲

یکسان برای مخاطبانی یکسان تولید می‌کنند و این دایره تکرار در فرآیند تولید و مصرف باعث می‌گردد که هیچ استودیویی خطر قمار تولید فیلمی بر خلاف استانداردهای موفق قبلی را نپذیرد؛ در نتیجه همواره بازتولیدی ثابت از یک چیز صورت می‌گیرد. تفاوت های جزئی میان فیلم‌ها را باید در حد تفنن و تغییر مزاج تماشاگر دانست؛ زیرا این فرآیند مشتمل بر طبقه‌بندی، سازمان‌دهی و بر چسب زدن مصرف کنندگان است. لذا در نظر آدورنو گونه‌های مختلف فیلم چیزی جز همین طبقه‌بندی، سازماندهی و مشخص ساختن تماشاگر نیست.[1]

ملزومات صنعتی سینما هرگز نمی‌تواند پذیرای حجم زیاد تولیدات سینمایی توسط یک فیلم‌ساز در زمانی محدود باشد.

آنچه آدورنو تحت عنوان صنعت فرهنگ از آن یاد می کند تنها در دایره محصولات سینمایی هالیوود محصور نمانده و تبدیل به جریانی جهانی و فراگیر شده است. از آنجایی که فیلم‌فارسی به عنوان بخش عظیمی از سینمای ایران که همواره با سینمای تجاری ما همراه بوده در طبقه‌بندی، سازماندهی و برچسب زدن به مصرف کنندگان غالباً نوعی تکرار از ژانری ویژه را یدک می کشیده و ایدئولوژی خاصی را در ترغیب به پذیرش وضع موجود به نفع طبقات حاکم خود مستتر داشته، می‌تواند به عنوان یکی از نمودهای صنایع فرهنگی در ایران از همین منظر بازشناسی شود.[2]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یکم) دوران سینمای صامت: از تولد تا شکل گیری ۱۲۷۹ تا ۱۳۰۹

ورود سینما را به ایران باید با سفر مظفرالدین شاه قاجار در ۲۴ فروردین ماه ۱۲۷۹ به فرانسه همزمان دانست. مظفرالدین شاه در این سفر پس از سیاحت و گشت و گذار در لاتترن ماژیک فرانسه با سینما توگراف آشنا شد. در آن دوران فقط پنج سال از گسترش اختراع دوربین توسط برادران لومیر گذشته بود که باید این اتفاق را به فال نیک گرفت.

شاه ایران که تحت تأثیر تصاویر جادویی سینماتوگراف قرار گرفته بود به میرزا ابراهیم خان عکاس باشی دستور داد که یکی از آن دستگاه‌ها را تهیه نماید. بنابراین اولین فیلم ایرانی شاید بهتر باشد بگوییم اولین تصاویر متحرک توسط نخستین فیلم‌بردار ایرانی، یعنی میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی، حدود یک ماه پس از نخستین برخورد مظفرالدین شاه با سینما، در ۲۳ خرداد ماه ۱۲۷۹ از جشن گل‌ها در شهر استاند بلژیک در روز عید گل فیلم‌برداری شد. نخستین ایرانی ای که در داخل کشور به فیلم‌برداری پرداخت، خان باباخان معتضدی نام داشت که از سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۱۰ به فیلم‌برداری و ساخت مستندهای صامت خبری پرداخت. از مهم‌ترین کارهای او می‌توان از فیلم‌برداری مجلس مؤسسان و هم چنین جشن تاج گذاری رضاخان نام برد.[3]

سینما در آغاز به عنوان تفریح خانواده‌های اشرافی بود و در بزم‌های شاهان قاجار مورد استفاده قرار می گرفت، در حالی که سینما در جهان به عنوان یک نوع سرگرمی عامه‌پسند تکامل بود. از این رو اولین سالنهای

۱. لوپز، ۱۹۹۷ ۲. سعیده زاد فتاح «فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران از دیدگاه مطالعات فرهنگی، تحلیلی روایت شناسانه بر آثار سینمای فیلم‌فارسی» پایگاه فرهنگ شناسی www.tabarestan.info
۳. مسعود مهرابی، تاریخ سینمای ایران ستر پیکان، جمال امید، تاریخ سینمای ایران «نشر روزنه» علی اصغر کشاورز، فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی، نشر مرکز انقلاب اسلامی

سینما ۵ سال بعد از ورود دوربین به مجالس شاهانه، برای پخش کمدی‌های کوتاه ۸ دقیقه‌ای در تهران ـ و البته برای آشنایی مردم عادی با سینما ـ افتتاح گردید. در کنار این فیلم‌ها اخبار واقعی از زندگی مردم یا جنگ‌های مختلف در سراسر جهان نیز نمایش داده می‌شد. سالن‌های دیگری در تهران با حمایت روس‌ها و تاجران ارمنی ایرانی تأسیس شد.
سینما از آغاز با سوءتدبیر شاهان و مسئولین وقت همواره در برابر آموزه‌ها و ارزش‌های دینی قرار می گرفت که از مهم‌ترین آنها همزمانی نمایش فیلم و اجراهای تعزیه‌بود.نمایش‌دهندگان فیلم‌برنامه‌پخش را با زمان اجرای تعزیه هماهنگ می کردند. البته این همزمانی می‌تواند طرح از پیش‌تعیین‌شده‌ای برای از بین بردن مظاهر سنتی در فرهنگ ایرانی باشد.
به هر حال حتی اگر چنین تحلیلی را بدبینانه تلقی کنیم باید اذعان داشت که ورود چنین پدیده‌ای، میادین نمایش‌های سنتی را از تماشاگران خالی ساخت و این اتفاق به خوبی در راستای هدف پادشاه ایران در برچیده شدن مظاهر سنتی و دینی قرار گرفت؛ چراکه چندی بعد شاهد برچیده شدن تکیه دولت،بزرگ‌ترین میدان اجرای تعزیه تهران،هستیم. سینما به عنوان مظهر تمدن و فرهنگ در مسیر توسعه قرار گرفته بود. از سوی دیگر متناسب با سیاست دربار پی‌ریزی می‌شد. ویژگی آن روزگار و سیاست دربار را می‌توان رواج فرهنگ تقلیدی غرب و سیاست تغییر فرهنگی دانست؛ به همین دلیل دروازه‌های کشور به روی انواع فیلم‌های غیر ایرانی باز بود و سینماداران هر فیلمی را که به دستشان می‌رسید به خورد مردم می‌دادند. در همین ایام اولین سالن پخش فیلم برای بانوان نیز افتتاح شد. همچنین برای جذابیت بیشتر ارکستری در سینماها قبل از نمایش و در فاصله پرده‌ها به اجرای موسیقی ایرانی می پرداخت. جالب است که در این سال‌ها رضا شاه از یکسو نقاب اسلام‌نمایی به چهره داشت، تا جایی که در روزهای تاسوعا و عاشورا پای برهنه به دنبال دسته‌های عزاداری به راه می‌افتاد، و از سوی دیگر، با توجه به اینکه طرفدار آزادی اجتماعی به شیوه غربی و ترقی جامعه ایرانی بود، مشوق و موافق احداث سالن‌های سینمای بانوان بود.[1]

دوم) آغاز فیلم بلند و دوری از ذائقه ایرانی ۱۳۰۹ تا ۱۳۲۶

در سال ۱۳۰۹ مرتضی قلی‌خان بختیاری اولین سینمای ناطق را در ایران بنا نهاد. در همان سال آوانس اوگانیانس اولین مدرسه هنرپیشگی سینمایی را دایر کرد و از بازیگران همین مدرسه اولین فیلم بلند خود را که فیلم صامتی با عنوان "آبی ورابی" (۱۳۰۹) به تصویر کشید. این فیلم کپی نه چندان موفقی از یک فیلم مضحک دانمارکی بود که سنت ناپسند کپی‌سازی را در ایران باب کرد.
وی در فیلم بعدی خود "حاجی آقا اکتور سینما" (۱۳۱۱)، به شکاف میان طرز تفکر دو نسل پرداخت که با سیاست‌های اجتماعی رضاخان همگام بود. "دختر لر" (۱۳۱۱) نیز که به کارگردانی عبدالحسین سپنتا در هندوستان تهیه شد، همچون فیلم‌های قبلی ایرانی اثری ضعیف و ابتدایی به شمار می‌آمد.

در تمام این آثار روحیات و فرهنگ جامعه ایرانی و یا وضع مردم و چگونگی وضعیت و معیشتشان مورد توجه نیست و عوامل فیلم گویی هیچ ارتباطی با بدنه جامعه ندارند. هرچند به دلیل آنکه در آن روزگار با پخش فیلم‌های غربی و نشان دادن جلوه‌های بصری در آثار آنان، ذائقه مردم با نمایش‌های فرنگی خو کرده بود، دختر لر با استقبال گرم مردم مواجه شد. این رویه باعث شد که سطح سینما و ذائقه مردم از همان آغاز به فیلم‌های عامه‌پسند و ابتدایی انس گیرد. این رویه در فیلم‌های "فردوسی"، "شیرین و فرهاد" (سپنتا ۱۳۱۳)، "چشم‌های سیاه" (۱۳۱۴)، "لیلی و مجنون" (۱۳۱۵) نه تنها تشدید، بلکه تا حدودی نسبت به جامعه ایرانی خالی از واقع‌بینی و

۱. همان

وحتی توهین‌آمیز گشت.
پس از این دوران تا سال ۱۳۲۶ هیچ فیلمی در ایران تولید نشد. این دوران یازده ساله در سینمای ایران به "سال‌های سکوت" معروف شده است. دلیل چنین سکوتی را می‌توان در بروز ناامنی، بی‌ثباتی و فقر در جامعه جست‌وجو کرد. همچنین از سویی ساخت فیلم در آن دوران کاری پر مخاطره و سخت بود؛ چرا که سیاست حاکم بر تولیدات سینمایی به شدت بر تبلیغات دروغین و سانسور استوار شده بود. از سویی دیگر تعداد زیادی از شرکت‌های پخش فیلم‌های خارجی در ایران وجود داشت که فعالیت قابل توجهی در نمایش فیلم داشتند و اجازه ظهور و بروز به سینماگر ایرانی را نمی‌داد.

سوم) از برهنگی و فرهنگ غربی تا لات جوانمرد ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۹

در سال ۱۳۲۴ اسماعیل کوشان استودیوی فیلم سازی میترا فیلم را بنا کرد. وی که تحصیل کرده اروپا و آشنا با سینما بود در سال ۱۳۲۶ اولین فیلم بلند خود را با نام "طوفان زندگی" تهیه کرد. عوامل مختلفی ، از جمله استفاده از اساتید برجسته موسیقی همچون خالقی و صبا و رهی معیری با عنوان ترانه سرا و خوانندگانی همچون بنان می توانست باعث موفقیت این فیلم شود ، اما به دلیل پرداختن به موضوعی سطحی و پیش پاافتاده فیلم با شکست تجاری مواجه شد. آثار بعدی کوشان تا سال ۱۳۳۰ نیز شکست‌هایی همچون اثر آغازینش بودند؛ آثاری چون "زندانی امیر"(۱۳۲۷)، "واریته بهاری"(۱۳۲۸) و "تشرمسار"(۱۳۲۹). وی با ساخت فیلم "مستی عشق" در زمستان سال ۱۳۳۰ آغاز دوران گسترش و توسعه فیلم‌سازی در ایران را نوید داد. موفقیت این فیلم باعث شد که فیلم‌سازان دیگری نیز به تجربه‌گرایی در این حوزه بپردازند. از فیلم‌های آن دوران می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: دستکش سفید (پرویز خطیبی ـ ۱۳۳۰)، شکار خانگی (علی دریابیگی ـ ۱۳۳۰)، کمرشکن (ابراهیم مرادی ـ ۱۳۳۰)، مادر (اسماعیل کوشان ـ ۱۳۳۰)، خواب های طلایی (معزالدیوان فکری ـ ۱۳۳۰)، پریچهر (فضل اله بایگان ـ ۱۳۳۰)، ولگرد (مهدی رئیس فیروز ـ ۱۳۳۱)، گلنسا (سرژ آزاریان ـ ۱۳۳۰) و همسر مزاحم (سرژ آزاریان ـ ۱۳۳۱).
در این فیلم‌ها گاه تجربه‌های بدیع و مضامین تازه‌ای نیز به چشم می‌خورد؛ برای مثال پرداختن به مضامین اجتماعی و تلاش برای ارتقا تکنیکی تولید فیلم از دغدغه‌های تجربه‌گرایان سینما به شمار می‌آید. از آنجا که سینمای ایران تحت تأثیر سینمای غرب و سیطره فرهنگ لجام گسیخته آن شکل گرفته بود و به جهت تضمین پول‌ساز بودن چنین تجارتی گرایش به پرداخت مضامینی دون‌پایه و سطحی و استفاده از قالب‌های عامه‌پسندی همچون رومانس و قصه‌های عامیانه در عمده این آثار دیده می‌شود. برای مثال می توان به دستمایه‌هایی چون پرداختن به بی‌بندوباری و هرزگی‌های یک زن در «افسونگر» (اسماعیل کوشان ـ ۱۳۳۱) یا استفاده از شوخی‌های رکیک و زننده تا جایی که باعث تنفر تماشاگران گردید در «حاکم یک روزه» (پرویز خطیبی ـ ۱۳۳۱) اشاره کرد.[۵۵]

در واقع سازندگان فیلم‌های سینمایی ایران آن روزگار به واسطه تبلیغاتی که در سطح کشور صورت می گرفت و جهتی که مردم را به آن هدایت می کردند، گرایش‌ها و ذائقه مردم در دستشان بود و تلاش می کردند با بهره‌گیری از تمایلات و هوس‌های مبتذل جامعه، برای پر کردن جیب خود راهکاری بدون شکست طراحی کند، به همین دلیل ضمن استفاده از لودگی و مسخرگی و موضوعات نازل، بی سرو ته، دم دستی و حتی سوزناک در میان صحنه‌های فیلم از رقص های نیمه‌عریان و آوازهای خوانندگان نیز استفاده کنند.

ویژگی آن روزگار و سیاست دربار را می‌توان رواج فرهنگ تقلیدی غرب و سیاست تغییر فرهنگی دانست.

به همین دلیل در این فیلم‌های خواننده‌های زن و مرد ایرانی تحت تأثیر سینمای هند به آواز خوانی می پرداختند و مخاطبان ساده‌دل سینما نیز به دلیل فشارها و تنگناهای اقتصادی که روزانه با آنها درگیر بودند در غم و اندوه بر زندگی خود همنوا با آواز خوانندگان اشک از دیدگان جاری می کردند. از همین جاست که پای خواننده و رقاصی به نام "مهوش" در فیلم‌های ایرانی باز می‌شود و پس از او خواننده دیگری به نام "عزیزه" حتی جرئت می کند که اندام عریان خویش را به نمایش بگذارد. این سنت نادرست در سینمای فارسی تا ظهور انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ جزء جدانشدنی فیلم‌فارسی به شمار می‌آمد.
نکته قابل توجه دیگری که در سینمای آن روزها به

۱. مسعود مهرابی، تاریخ سینمای ایران، نشر بیکان، تاریخ سینمای ایران، جمال امید، نشر روزنه

نظـر می‌رسد حضور نظامیـان و افسـران ارتش در ساخت فیـلم‌ها و تأسیـس استودیوهای سینـمایی است. در راستـای اهداف هیئت حـاکمه و سیاست درباریان حضور نظامیان در میـان هنرمندان و کنترل این سینـما امری حساب شده و ضروری به نظر می رسد؛ چراکه ابزار تبلیغاتی سینما اهرم مهمی برای پیشبرد اهداف تغییـر فرهنگی به شمار می‌آمد. از جمله نظامیانی که در تولید فیلم دست داشتند می توان به سـروان محمـد درم‌بخش با فیلم "میهن پرست" (۱۳۳۲) سرهنگ گلسرخی با فیلم "تقلعلی" (۱۳۳۳) و محمـد شب پره با فیلـم "عروس دجله" (۱۳۳۳) و فیـلم خون و شرف (ساموئل خاچیکیان ـ ۱۳۳۴)، که به موضوع فداکـاری ژانـدارمری در راه انجام وظیفه می‌پردازد، اشاره کرد.

در همین دوران اولیـن فیـلم‌هایی که به تحریف فرهنگ و زندگی روستایی پرداختند ساخته شد. و شاید علاوه بر جنبه تبلیغاتی آن دلیل عمده چنین رویکردی عدم آشنـایی کارگردان‌ها با مسـائل و واقعیت‌های زندگی روستایی بود. از این دسته فیلم های می‌توان به "دختر چوپان" (معزالدیوان فکری ـ ۱۳۳۲) اشاره کرد.

سال‌های ۱۳۳۳ تا ۱۳۴۰ سـال‌های افت و خیز در تولید سینـمای ایران و تجربه‌گرایی در استفاده از تکنیک‌های جدید و همین طور گسترش فرهنگ برهنگی و سیطره فیلم‌فارسی بر پیکره سینمای ایران است. در این دوران ضعف تکنیکی ضعف در ساخت و پرداخت قصه، کپی‌برداری از آثـار خارجی و سرعت زیاد در تولید آثار به وفور به چشم می‌خورد.

در سال ۱۳۳۵ پارس فیلم اقدام به ساخت فیلم "یوسف و زلیخا" (سیامک یاسمی ـ ۱۳۳۵) با زمینه تاریخی ـ مذهبی کرد. این فیلم که به صورت بسیار شنیع و زشتی روی پرده آمد، موجب خشم و تنفر مردم گردید. از همین زمان موجی از فیلم‌سازان در میان انبوه سینماگران فیلم‌فارسی به وجود آمد که معترض به جریان غالب سینما بودند و اعتقاد داشتند نه تنها سینماگران پیش از آنها از سواد و درک هنری بی‌بهره بودند بلکه در شناخت موضوعات و دغدغه‌های مخاطب ایرانی نیز چندان موفق نمی‌نمایند.

> در این دوران ضعف تکنیکی ضعف در ساخت و پرداخت قصه، کپی‌برداری از آثار خارجی و سرعت زیاد در تولید آثار به وفور به چشم می‌خورد.

در همین راستا "هوشنگ کاووسی" که خود را فیلم سازی منتقد بر وضعیت موجود می‌دانست اصطلاح فیلم‌فارسی را برای فیلم‌های ضعیف و مبتذل به کار برد که مورد استفاده منتقدان قرار گرفت. وی فیلم "بوسه مادر" (۱۳۳۵) را با انتقاد بر حاکمیت رقص و آواز و وضعیت تحریک کننده فیلم‌های موجود ساخت؛ ولی او نیز برای جذابیت فیلمش عملاً رقص‌های تحریک کننده‌ای را در فیلم گنجاند و داستان فیلم هم به نوعی تکرار فیلم‌های ایرانی زمان خود بود. کاووسی فیلم "۱۷ روز مانده به اعدام" (۱۳۳۵) را ساخت که خود معتقد بود اولین فیلم پلیسی سینمای ایران است. این فیلم به دلیل به کاربردن نگاهی جست‌وجوگر در صحنه‌ها و دکوپاژی که در مخاطبان ایجاد دلهره می کرد آغازگر سینمای پلیسی به شمار می‌آید. انتقادات کاووسی به سینمای ایران به درگیری او با متولیان سینما منجر شد و پرهیز او از به کاربردن رقص و آواز در فیـلم ۱۷ روز مانده به اعدام باعث شکست زود هنگام او در عرصه سینما گردید.

در سال ۱۳۳۶ دل‌زدگی مخاطبان از دستمایه‌های ضعیف فیـلم‌ها و ساده‌انگاری فیلم‌سازان در به کاربردن ترفندهای دم‌دستی برای جذب تماشاگر به افت سینما و کم شدن تولیدات انجامید. از همین زمان سینماگران برای جذب مخاطب اقدام به ورود تیپ‌های "لات جوانمرد" در فیلم‌های خود کردند که تا سال‌های پس از این به عنوان "کلاه مخملی‌ها" شناخته می‌شدند. از این دست فیلم‌ها می‌توان به فیلم "لات جوانمرد" (مجید محسنی، ۱۳۳۷) اشاره کرد. لات جوانمرد از یک قشر فاسد و طفیلی جامعه داش‌ها، جاهل‌ها، لات‌ها، باج‌گیرها ـ تصویری ترسیم می‌کرد که واقعیت نداشت. این نوع شخصیت پس از مدتی به دلیل شدت تکرار در سینمای فارسی به صورت یک تیپ و الگوی رفتاری در آمد و تعدادی از تماشاگران را به تقلید از خود واداشت.

در این سال‌ها سینـمای ایران به دلیـل رونق دوبله فیلم‌های خارجی و گرایش بسیار زیاد تماشاگران به همراه شدن به فیـلم‌های پر سوز و گداز هنـدی و همچنین نظارت شدید دربار و حاکمیت سانسور بر تولیدات داخلی با افت و شکست‌های پیاپی تجاری همراه بود، تا جایی که حتی کپی‌برداری از فیلم‌های

خوش ساخت و پول‌سازی چون امیر ارسلان (شاپور یاسمی)، و تصویر برهنگی‌های بیش از حد نیز با بی مهری تماشاگران مواجه شد. به همین دلیل کلاه مخملی‌ها وارائه تصویر قهرمانانه از جوانان لوطی منشی که به نفع فقرا جان‌فشانی می‌کردند و یا سرمایه مرفهین جامعه را برای مردم تهی‌دست سرقت می کردند، از طرفی تجسم آرزوهای تماشاگران ساده دل سینما بود و از سوی دیگر راهی برای کشاندن مخاطب ایرانی به سالن‌هایی بود که فیلم‌های داخلی را به نمایش می گذاشتند. همین دوران با شناسایی و ظهور "فردین" به عنوان ستاره پول ساز سینمای آن روز همراه گردید. فردین یک کشتی گیر بود که اندام و چهره جذابی با فاکتورهای آن روز سینما داشت. او به کمک تبلیغات دامنه‌دار سینمادارن و ترانه‌هایی که با صدای "ایرج" روی تصویر او میکس می‌شد به سرعت به یک قهرمان محبوب تبدیل شد.[1]

چهارم) از سینمای نوین گنج قارونی تا مرثیه ورشکستگی ۱۳۳۹ تا ۱۳۵۷

جدای از اینکه در سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۳ حضور ساموئل خاچیکیان و علاقه‌اش به سینمای دلهره و پلیسی باعث شد رویکرد فیلم‌ها به سمت سینمای جنایی و پلیسی متمایل شود، اما همچنان محتوای فیلم‌ها از اندیشه تهی و خالی بود. موج ساختن فیلم های بی‌مایه و عوام‌فریبانه و فاصله گرفتن بیشتر هنرمندان و سینماگران با واقعیت‌ها، دردها و دغدغه های مردم جامعه همچنان ادامه داشت. جریانی که در این سال‌ها در سینمای ایران شکل گرفت بعدها به "سینمای گنج قارونی" شهرت یافت. محتوای این فیلم ها به نوعی سینمای خیالباف و مردم گریز دامن می‌زد. شروع چنین جریانی را فیلم های "آقای قرن بیستم" (سیامک یاسمی ـ ۱۳۴۳) و "گنج قارون" (احمد شیرازی ـ ۱۳۴۴) رقم زدند.

داستان این گونه فیلم‌ها بر پایه روایت خوش بخت‌شدن معجزه‌آسای فردی فقیر، جذاب، فداکار و بزن بهادر استوار بود. در این فیلم ها تبلیغ می‌شد که ثروتمندان آدم‌های بدبختی هستند که مشکلات فراوانی دارند و فقرا بی‌خیال باید از زندگی خود لذت ببرند. طبیعی است که چنین دست مایه‌ای و آمیختن آن با مقادیری بذله‌گویی و رقص و آواز و زد و خورد باعث جذب تماشاگران محروم و ساده‌دلی می‌شد که آرزوهای دست‌نیافتنی خود را در سالن سینما به آغوش می کشیدند. قابل توجه است که از سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ به بعد نوعی روحیه پوچ‌گرایانه همراه با یأس و غم در بین جوانان رواج پیدا کرد. این روحیه در سال های بعد در آهنگ‌های خوانندگان، به‌ویژه ترانه‌های "داریوش"، نمود پیدا کرد؛ به همین دلیل در فیلم‌های تجاری این دوران، که جزء جدانشدنی آنها موسیقی و ساز و آواز بود، وفور چنین احساس و تصویری تعجب آور نیست.

در همین دوران فیلم‌سازانی هم بودند که به تصویر زندگی و اخلاقیات واقعی مردم کوچه و بازار می پرداختند و آثارشان هم از لحاظ هنری و هم از لحاظ دغدغه‌های فرهنگی اجتماعی قابل قیاس با آثار عوام فریبانه سینما نداشت. از آن جمله می‌توان به "شب قوزی" (فرخ غفاری ـ ۱۳۴۳)، که شکلی نوین در ارائه یکی از داستان‌های هزار و یک شب بود و با نگاهی تیزبینانه به وضعیت زندگی قشرهای مختلف جامعه و جنبه‌های تیره و روشن اخلاقی مردم ساخته شده بود، اشاره کرد.

با آنکه تا سال ۱۳۴۵، ۳۷۵ فیلم در سینمای ایران ساخته شد، به جرئت می‌توان گفت هیچ فیلم باارزشی که دارای طرحی نو برای تغییر در سینمای ایران باشد ساخته نشد. این روند که جریان غالب سینمای ایران تا سال ۱۳۵۷ بود، اگرچه دستخوش تغییرات اندکی گردید، اما امید برای پیدا کردن آثاری درخور و متناسب با فرهنگ ایرانی همچنان به جست‌وجوی

۱ همان و فرایند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی، علی اصغر کشانی، نشر مرکز اسناد انقلاب اسلامی

سرابی در بیابان می‌مانست. از این‌رو کم‌ترین تلاشی برای بیان مفاهیم محتوایی و اندیشه‌محور به اقدامات و گام‌هایی بزرگ در سینمای ایران بدل می‌شد؛ فیلم های "شوهر آهو خانم" (داوود ملاپور ـ ۱۳۴۷) که به جایگاه زن در جامعه ایرانی می‌پردازد، و "گاو" (مهرجویی، ۱۳۴۸) که با زبانی ساده و صمیمی به روایت زندگی یک فرد روستایی می‌پردازد که تمام سرمایه‌اش گاوی است که از دست می‌رود، از جمله این تلاش ها هستند.

"قیصر" (کیمیایی ـ ۱۳۴۸) نیز اگرچه با دستمایه‌ای سرگرم کننده و عامه‌پسند روایت می‌شود، اما به دلیل خوش‌سلیقگی و استفاده از تکنیک‌های بجای کارگردانی مورد توجه واقع شد. از این منظر در سال های بعد می‌توان به آثار دیگری نیز اشاره کرد، از جمله: پنجره (جلال مقدم ـ ۱۳۴۹)، حسن کچل و طوقی (علی حاتمی ـ ۱۳۴۹)، آقای هالو (مهرجویی ـ ۱۳۴۹)، خداحافظ رفیق (امیر نادری ـ ۱۳۵۰)، رگبار (بیضایی ـ ۱۳۵۱)، پستچی (مهرجویی ـ ۱۳۵۱)، بلوچ (کیمیایی ـ ۱۳۵۱)، صادق کرده (تقوایی ـ ۱۳۵۱)، آرامش در حضور دیگران (تقوایی ـ ۱۳۵۲)، تنگنا (امیر نادری ـ ۱۳۵۲)، یک اتفاق ساده (سهراب شهید ثالث ـ ۱۳۵۲)، شهر قصه (منوچهر انور ـ ۱۳۵۲)، خاک (مسعود کیمیایی ـ ۱۳۵۲)، مغول‌ها (پرویز کیمیاوی ـ ۱۳۵۲) تنگسیر (امیر نادری ـ ۱۳۵۲)، نفرین (ناصر تقوایی ـ ۱۳۵۲)، گوزن‌ها (کیمیایی ـ ۱۳۵۴)، طبیعت بی‌جان (سهراب شهید ثالث ـ ۱۳۵۴).

در همین سال‌ها نوعی سرگردانی و بحران مالی در سینمای ایران به وجود آمد و رفته‌رفته فیلم‌ها از کیفیت و محتوای قابل قبول موج جدید فاصله گرفت. دیگر الگوهای سکس و خشونت یا چاشنی‌های رقص و آواز و احساسات پرسوز و گداز برای پول‌ساز بودن سینما کارگر نبود. همچنین فیلم‌های "صمد" و کمدی های هزل‌گرایانه فارسی نیز بحران مالی سینمای ایران را پاسخ‌گو نبود. در این بحران اگر چه آثار قابل توجه و خوبی نیز ساخته شد، اما روند ابتذال و پول‌ساز نبودن سینما تا پایان دوران پهلوی و ظهور انقلاب اسلامی رویه ثابت سینمای ایران باقی ماند و به مرگ سینما منجر گردید.

در سال ۱۳۵۵ دیگر از اندک فیلم‌های قابل تأمل و خوش‌ساخت خبری نیست و سینما دچار تکرار یوچی و فقری می‌شود که پس از بحران مالی سال ۱۳۵۱ دامن‌گیر آن شده بود. چنین روندی تعداد تولیدات قابل توجه سال‌های گذشته را که تا ۷۰ فیلم در سال می‌رسید به ۳۸ فیلم محدود کرد و به جرئت می‌توان سال ۱۳۵۶ را سال ورشکستگی و مرگ سینمای ایران نامید. اگرچه مشکلات اقتصادی در سینمای ایران، پرداخت عوارض سنگین و افزایش قیمت‌ها در تمام سطوح فیلم‌سازی را می‌توان از عوامل قابل توجه در رکود سینمای ایران دانست، اما حضور ممیزی و سانسور بدون ضابطه حکومت، دستمایه های مبتذل و دون‌پایه نویسندگان و سینماگران و همچنین حضور تلویزیون با نمایش فیلم‌های سینمایی و سریال‌های جذاب، به عنوان یک رقیب پرقدرت برای سینما، در رکود و ورشکستگی سینما نقش قابل توجهی داشته‌اند.

شاید تنها فیلم قابل توجه در این سال "سوته دلان" (علی حاتمی ـ ۱۳۵۶) باشد. در این فیلم حاتمی به عرفان و تجلیات لطیف عشق رو می‌آورد. فیلم با فضاسازی‌های زیبا و مضمونی دوست‌داشتنی پیوندی بجا و مناسب با زمانه خود می‌یابد و به یمن توانایی حاتمی در کارگردانی اثر، بازی دیدنی و متفاوتی از بهروز وثوقی، هنر پیشه فیلم‌های لوطی منشانه و بزن بهادر آن روزگار، می‌گیرد.

در سال ۱۳۵۷ طی حرکت‌ها و تظاهرات گسترده مردم بسیاری از سینماها به عنوان کانون‌های اشاعه فساد و فحشا به آتش کشیده شد. در این میان سینمادارها نیز در بحبوحه حوادث پیش آمده، به بهانه افزایش بهای بلیت سینما در تیرماه، دست به

اعتصاب، جنجال و اعلان بیانیه زدند و انجمن سینمادارها تعطیلی سینماها را رسماً اعلام می‌کند. در آن سال از میان ۱۸ فیلم به نمایش در آمده چهار فیلم قابل‌توجه وجود داشت: ۱. "دایره مینا" (داریوش مهرجویی) که در آن فیلم‌ساز تلاش می کند دین خود را به مردمان محروم جامعه‌اش ادا کند. فیلم بازتاب هولناک زندگی کسانی است که برای خرید مواد مخدر خون خود را می‌فروشند. فیلم به سبب پرده‌دری‌های اجتماعی و رویکرد انتقادی‌اش به فساد بیمارستان‌ها و ارائه فقر و درماندگی لایه‌های پایین اجتماع چند سال در توقیف مانده بود. ۲. گزارش (عباس کیارستمی) که بیانی هنرمندانه از زندگی صادقانه افراد طبقه متوسط جامعه (کارمندان) است. فیلم حکایت خرد شدن کارمندی است که نمی‌خواهد تن به حقه‌بازی‌ها و زد و بندهای اداری بدهد و در نهایت جایگاهش را در خانه و روابط اجتماعی‌اش از دست می‌دهد. ۳. مرثیه (امیر نادری) که تصویری مستندگونه و واقع‌گرا از زندگی محرومان جامعه است که در کشاکش روابط استثمارگرانه شغلی متلاشی شده‌اند. ۴. سفر سنگ (مسعود کیمیایی): سفر سنگ که به جدال ارباب و روستائیان و در نهایت ویرانی خانه ارباب ظالم می‌پردازد، درست در زمانی ساخته شد و به نمایش درآمد که جرقه‌های انقلاب در ایران زده شده بود؛ به همین جهت با استقبال گرمی روبه‌رو شد. کیمیایی همواره با توجه نشان دادن به مسائل اجتماعی و سیاسی زمان خود و تلفیق آن با ذائقه عامه‌پسند مخاطبانش غالباً فیلم‌های موفق ساخته‌است.

پنجم) فیلم فارسی و سیاست سینمایی ایران

در توضیح خفقان سیاسی می‌توان گفت که از دهه سی به بعد، یعنی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ساختار سیاسی تا حدودی دچار تحول شد و سیستم کنترل و سانسور شدیدتر گردید؛ تا جایی که قانون سانسور سال ۱۳۲۹ با سرفصل‌های طولانی و تأویل پذیرش بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و سبب شد حکومت برای برخورد با هر اثری آزاد باشد و آثار مخالف با روحیه حکومتی به شدت محکوم به سانسور و توقیف شوند.[2] علاوه بر این، اختناق صرفاً به سانسور و قوانین آن محدود نشد، بلکه سینماگران را وادار ساخت تا به زندگی واقعی مردم جامعه ایران به عنوان سوژه نپردازند. از این رو بسیاری از آثاری که معضلات اجتماعی نظیر فقر، فحشا و شرایط فلاکت‌بار مهاجرین

۱. همان. ۲. حمیدرضا صدر، تاریخ سیاسی سینمای ایران

روستایی را بازنمایی می‌کردند، توقیف و یا به تیغ سانسور سپرده شدند.

روند وابستگی به سینمای خارجی، به‌ویژه سینمای هالیوود، نیز یکی دیگر از نقایص سیاست‌گذاری سینمای ایران بوده است. در مقابل فیلم ها و سرمایه گذاری‌های کلان شرکت‌های فیلم‌سازی هالیوود، نظیر مترو گلدن مایر، پارامونت و یونایتد آرتیستز و... که عمده فیلم‌های وارداتی از آنها تهیه می‌شد، سینمای ایران، که از سرمایه و تکنیک‌های سینمایی اندکی برخوردار بود، نمود چندانی نداشت و در مقابل توانایی‌های رقیب خارجی خود را ناتوان می‌یافت. از این‌رو چاره‌ای برایش باقی نماند تا هرچه بیشتر خود را به سینمای وارداتی شبیه سازد؛ تا آنجا که در سیطره تنوع آثار وارداتی از ملودرام خانوادگی گرفته تا فیلم‌های اکشن، وسترن و کمدی سینمای ایران برای ماندن و کسب سود، ترکیبی از ژانرهای مختلف را در آثارش متجلی ساخت که فیلم‌فارسی از آن زاده شد. در نتیجه محصولات داخلی تبدیل به کاریکاتوری مضحک از آثار خارجی شدند[1]

در این میان مجموعه آثاری که به هر دلیل در قالبی غیر از فیلم‌فارسی موسوم به فیلم‌های «گل یخی» تولید می‌شدند به دلیل سیاست‌گذاری‌های دولتی و نیز جو حاکم بر مخاطبان سینمای ایران، محکوم به شکست بودند. همین امر باعث می‌شد تا تهیه‌کنندگان و کارگردانان ایرانی از ورود به چنین عرصه‌هایی پرهیز کنند و در مسیر رودخانه پرتلاطم فیلم‌فارسی در جهت جریان آب حرکت نمایند.

ششم) فیلم‌فارسی در مضمون و روایت

فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران ترکیبی از ملودرام، رمانس و قصه‌های عامیانه هستند که تضاد میان خیر و شر در آنها مبتنی بر تضادهای طبقاتی، ارزشی و تضادهای اجتماعی است. قابل توجه است که ملودرام و داستان‌های عامیانه دارای ویژگی‌هایی قالبی و تکراری هستند؛ برای مثال در شخصیت‌پردازی وجود سه چهره تکراری زن ستمدیده، ناجی و تبهکار از مؤلفه‌های ثابت آن به شمار می‌روند.[2] محور اصلی ملودرام خطر شر است. شخصیت خوب باید مورد تهدید تبهکار قرار گیرد که تا دقیقه آخر فضایی ناامید کننده را ایجاد می‌کند؛ اما گشایشی ناگهانی در پایان همواره وجود دارد. از این‌رو خوبی و ارزش‌ها همیشه (اگرچه سطحی هستند) پیروز می‌شوند[3] سرنوشت فیلم‌فارسی در ایران نیز عمدتا در ژانر ملودرام قرار می گیرد، تا آنجا که حتی آثار متعلق به سینمای فانتزی، جنایی، کمدی و تاریخی نیز تحت تأثیر آن بوده‌اند. بنابراین می‌توان گفت فیلم‌فارسی در سینمای ایران نوعی ملودرام خاص است که مؤلفه‌های ویژه خود را یدک می‌کشد.

در سیاهه نخستین فیلم‌های سینمای ایران قصه‌های عاشقانه «شیرین و فرهاد» و «لیلی و مجنون» خودنمایی می‌کرد، ولی سینمای ایران به زبانی درخور درام نهفته در ادبیات ایران دست نیافت و بعدها هم کوششی جدی در این زمینه انجام نداد استقبال فراوان مردم از فیلم‌های هندی نشان می‌داد که ملودرام سینمای ایران به کدام سو می‌رود

با توجه به خاستگاه ملودرام ایرانی که از نظر ساختاری پیوندی نزدیک با سینمای هند دارد، یافتن شاخص ها و ویژگی‌های فیلم‌فارسی نیز نیازمند شناخت عناصر ملودرام هندی است. ازدواج، عشق، طلاق و جدایی، تصادف و شانس، خیانت، توبه و ندامت، انتقام، تقابل غنی و فقیر و بالاخره مذمت مال دنیا از مهم‌ترین محورهایی است که ژانر ملودرام سینمای هند را از نظر محتوایی به شکلی اغراق‌آمیز احاطه کرده است.

ملودرام های ایرانی معمولاً روایتی یکسان، کاراکترهایی یکسان، رقص و آوازی یکسان و پایانی یکسان دارند، اما پیوسته مورد استقبال تماشاگران قرار می‌گیرند. این نوع داستان‌ها صورتی سطحی و کپی شده از ملودرام‌های درجه چندم هالیوود و سینمای هند محسوب می‌شوند[4]

> روند وابستگی به سینمای خارجی، به‌ویژه سینمای هالیوود، نیز یکی دیگر از نقایص سیاست‌گذاری سینمای ایران بوده است.

هفتم) واقعیت گریزی در مضمون

سرخوردگی عمیقی که پس از تابستان ۱۳۳۲ گریبانگیر هنرمندان شد از یک سو و تلاش محافل دولتی برای سلطه یافتن بر رسانه‌هایی مانند مطبوعات و رادیو و سینما از سوی دیگر به طرزی فزاینده باعث شدت یافتن جریان «گریز از واقعیت» گردید. شاید از همین روست که فیلم‌فارسی‌سازان، در این دوره و در دهه های ۴۰ و ۵۰، همواره در کاراکترسازی طبقات و مشاغلی را به نمایش

۱. سعیده زاد قناد پیشین. ۲. حسین معزی نیا فیلم فارسی چیست. ۳. مقدمه ای بر ژانر، هولتن (ورلی)، ترجمه محمویه مهاجر. ۴. همان ۱۶۸. ۵. سعیده زاد قناد پیشین.

می‌نهادند که از خصلت‌های روشنفکری به دور باشند. غلبه مشاغلی که از نظر اجتماعی در سطح پایین قرار داشته‌اند، نظیر کارگری، کشاورزی و به ویژه سیل نمایش رانندگان تاکسی، آن‌هم با شخصیت‌های ثابت منزه از گناه و تباهی، نشان دهنده این حقیقت است که سنت روشنفکرگریز سینمای فیلم‌فارسی به گونه خودآگاه یا ناخودآگاه بدنه پنهان سینمای ایدئولوژیک سیاسی در ایران را طراحی نموده است.

در این میان البته کسانی هم بودند که در فیلم‌های خود با جسارتی بیشتر شکلی هرچند ساده‌انگارانه از هواداری از کارگران را تبلیغ می‌کردند؛ اما هرگز جسارت یا اجازه آن را نیافتند تا برای کارگران آرمانی جز «گذران روز به روز زندگی» بیان کنند؛ سیاستی که جرگه‌های سیاسی متعدد آن روزگار نیز که در خفا می‌زیستند، برای خود انتخاب کرده بودند.

تقابل میان غنی و فقیر محور آرمان عدالت‌طلبی در فیلم‌فارسی است که در بیش از ۷۰ درصد این آثار نمود دارد. همچنین درون مایه مذمت مال دنیا و ارائه تصویری مخدوش و تیره از ثروتمندان و حتی حماقت و یا ظالم بودن آنان از ویژگی‌های کلی این گونه فیلم‌هاست. به این معنا که ثروتمند بودن نشانه نبوغ یا استعداد و توفیق برای شخصیت‌های این قصه‌ها نبود. در فیلم‌فارسی ثروت زنان وامدار همسران و پدران آنهاست و مردان طماع و ثروتمند نیز باید به سزای عمل خویش برسند. با این همه این مفهوم در درون‌مایه‌های فقیر و غنی ریشه دوانده است که برای ارتقا در طبقه اجتماعی و ثروتمند شدن راهی به جز خلافکاری، شارلاتان بودن، استثمار ضعفا، پیوند و ازدواج با ثروتمندان و یا شانس و بخت و اقبال وجود ندارد.

نقش اول این فیلم ها (محمد علی فردین) تبدیل به قهرمان قشر زحمتکش، طبقه کارگر و آدم‌های بیکار خیابانی شد که آنها را به سازش با زندگی ساده و محقرشان تشویق می‌کرد. درست از همان زمان و با همین روند حس «ترقی‌طلبی» تماشاگر بادیدن فیلم فارسی ارضا می‌شود.

فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران ترکیبی از ملودرام، رمانس و قصه‌های عامیانه هستند که تضاد میان خیر و شر در آنها مبتنی بر تضادهای طبقاتی، ارزشی و تضادهای اجتماعی است.

تم قدیمی «جابه جایی» که در اصل از رمان «شاهزاده و گدا» می‌آید در فیلم‌فارسی، به اغراق آمیزترین شکل، تماشاگر را در رویای رسیدن به طبقات بالای اجتماع غرق می‌کند. اگر در شاهزاده و گدا جابه جایی پسر ک با شاهزاده انگلستان پس از توافق میان دو کاراکتر برای دستیابی به هدفی مشخص انجام می‌شود و نویسنده از این تضاد طبقاتی موقعیت‌های گوناگون می‌آفریند، فیلم فارسی‌ساز، به سبک فیلم‌های هندی، از این تم برای تشدید اغراق در عناصر سینمایی سود می‌جوید. شباهت ظاهری فوق‌العاده میان دو کاراکتر در آثاری نظیر «عروس فراری»، «عروس پابرهنه»، «دزد بانک»، «کلاه مخملی» و... ظاهراً کارکردی ساختاری دارد که در وهله اول ایجاد موقعیتی طنز آمیز می‌کند و سپس به پیام‌ها و نصایح اخلاقی می‌پردازد. صرف نظر از اینکه هر یک از این کارکردها نیز به ابتذال کشیده می‌شود، هدف اصلی چیز دیگری است؛ کسب لذت توسط مخاطبی که با همذات‌پنداری سطحی، غرق در اوهام می‌شود و از این پس به خود می‌قبولاند که هر حادثه ای در روند زندگی‌اش قابل رخدادن و پذیرفتنی است. چون اجرای عدالت اجتماعی و رسیدن حق به حق‌دار به عنوان یکی از محورهای فیلم‌فارسی در جامعه آن زمان، مستلزم برقراری ترتیبات و نهادهایی بود که هم در فیلم‌فارسی و هم در مجموعه مناسبات اجتماعی آن عصر غایب بودند، به ناچار فیلم‌سازان در همان عالم بی منطقی، روالی را کشف کردند که می‌توان آن را «منطق شانس و عشق و تصادف» نامید.

با به کارگیری این منطق وقوع هر اتفاقی، هر اندازه عجیب، در هر لحظه‌ای از فیلم امکان‌پذیر می‌شد. در بعضی آثار فیلم‌فارسی تعداد رویدادهای خارق‌العاده و باورنکردنی از تعداد اتفاقات قابل باور بیشتر است. غلبه این منطق تا حدی است که ۸۲ درصد از آثار، به انحای مختلف، عنصر شانس و تصادف را در دل خود دارند. علت استقبال از این فیلم‌ها را علاوه بر سهل الهضم بودن و جذابیت‌های عامه‌پسند این آثار، شاید بتوان در این نکته نیز جست‌وجو کرد که در نتیجه رویدادهای سال ۱۳۳۲ و پس از آن رخوت فضای سیاسی ایران نه فقط یک حزب یا جریان سیاسی، بلکه تمامی نیروهای سیاسی موجود، طعم تلخ شکست را در برابر قدرت مستقر چشیدند و فیلم‌فارسی امید پوچی را در فضا می‌پراکند که تنها در برابر یأس عمیق ممکن است

کاربرد داشته باشد:

هشتم) شخصیت پردازی

شخصیت‌پردازی در فیلم‌فارسی در خلق آدم‌هایی با ویژگی‌هایی مشترک و تکراری خلاصه می‌شود. حتی می‌توان گفت مؤلفه‌های تیپیکال شخصیت‌ها نیز تا حدودی در تکراری منزجرکننده و همه‌گیر دست و پا می‌زنند. از این‌رو در اکثر این آثار نمی‌توان شاخصه‌های هنری و ارزیابی‌های تکنیکی را لحاظ کرد. برای مثال شخصیت زن و مرد روستایی همواره پاک و ساده دل و در مقابل کاراکترهای شهری افرادی نیرنگ باز و فریبکارند. همچنین در فیلم‌های فردین مردمان طبقه فرودست خالص‌تر و پاک‌تر تصویر شده‌اند و اصولاً آثار او با این تلقی که فقر یکی از راه‌های فساد، جرم و تباهی در جامعه است بیگانه‌اند.

یکی از ویژگی‌های شوخ‌طبعانه پرداخت شخصیت در سینمای نصرالله وحدت که خود اصفهانی است آن است که در هیچ یک از آثار او اصفهانی‌ها، بد تصویر نمی‌شوند. این گروه از کارگردانان در شخصیت‌پردازی آثار خود از ثابت نگه داشتن عناصر شخصیتی استفاده کرده، در راه تبلیغ یا نفی برخی امور می‌کوشیدند و گاهی به ایدئولوژی حاکم کمک می‌نمودند. از جمله در بررسی سینمای فردین این حقیقت بارز می‌شود که در فضای اجتماعی دهه ۴۰، اگرچه تماشاگر ایرانی بیشتر شخصیتی سینمایی را می‌پسندید که در مقابل نظام تبعیض‌آمیز اقتصادی که باعث شکاف عظیم طبقاتی شده بود بایستد، ولی نمی‌دانست که به طور ناخودآگاه به قناعت و سکوت ترغیب می‌شود.

شخصیت‌ها در حد تیپ و گاه کمتر از آن به نظر می‌رسند. از همین روست که شخصیت‌ها متحرک‌اند و به طور ناگهانی تحول می‌یابند و به سادگی تغییر می‌کنند. غلظت و شدت عواطف شخصیت‌ها در فیلم فارسی نمایانگر سطحی‌ترین عواطف بشری است که با ساده‌ترین چیزها، تحریک می‌شود. از همین رو است که در این آثار شخصیت‌ها برای ساده‌ترین موضوعات دست به فرار می‌زنند، خودکشی می‌کنند و یا فداکاری از خود نشان می‌دهند.

نکته دیگر در فیلم‌فارسی این است که اگرچه در جامعه ایران، شخصیت جاهل و لوطی به مثابه آنچه در فیلم‌فارسی می‌بینیم، مابه‌ازای خارجی ندارد، ولی برای مخاطب ایرانی که حداقل برخی از عناصر فرهنگ خود را در قالب فرهنگ عامه‌پسند و در قالب فرهنگ فولکلور در فیلم‌فارسی می‌یابد، جذاب خواهد بود. زمانی که قهرمان فیلم "آقای قرن بیستم" تصویر یک عیار امروزی را در قالب یک جاهل به نمایش گذاشت که با جیب‌بری از مستمندان دستگیری می‌کند، خاطره عیاران به عنوان بخشی از آنچه در فرهنگ فولکلور مخاطب حضور داشت، زنده شد، اگرچه تصویری دم‌دستی و هزل‌گونه از آن ارائه شده بود.

شخصیت جاهل در فیلم تداعی‌گر کسی است که با برخی مظاهر مدرن در زندگی مخالفت کرده، بر

۱. همان

برخی ارزش‌های سنتی خویش پافشاری می‌کند، اگرچه این ترکیب، ترکیبی باشد که با واقعیت سازگار نیست. از این رو اگرچه می‌توان پذیرفت که فیلم فارسی، درمضمون واقعیت‌گریز است، ولی در پرداخت شخصیت‌ها، این جامعه سنتی ایران است که در مقیاسی کوچک و در قالب یک شخصیت به نمایش گذاشته می‌شود؛ مانند جاهل که هرچند تصویر اغراق شده است، ولی همانند یک کاریکاتور است و از واقعیت جدا نیست.

این مؤلفه‌های کلیشه‌ای را در پرداخت شخصیت‌های نوعی می‌توان به موارد دیگری نیز ارجاع داد؛ برای مثال زنان سالخورده عموماً مادرانی هستند که به حال خود رها شده‌اند، در مقابل زنان جوان در این فیلم‌ها موجوداتی منحرف، تزئینی، آزادی‌طلب و قربانی ارضای تمایلات انحرافی مردان‌اند و سرنوشت شان آن است که در بهترین حالت از حیطه نفوذ یک جاهل بد بدر آیند و به سوء استفاده جاهل دیگری که فیلم‌ساز او را مثبت معرفی می‌کند تن بدهند. می توان چهارگونه از زن را در فیلم‌فارسی شناسایی کرد (مادر فداکار، زن شیطان صفت، دختر نجیب، زن بدکاره) که هر یک به آسانی می‌توانند به تیپ‌های دیگر تبدیل شوند. زن‌های بدکاره با آب توبه‌ای که بر سرشان ریخته می‌شود پاک می‌شوند و دختران نجیب به سادگی بازیچه تمایلات جنسی مردان می‌شوند.[1]

نهم) مؤلفه‌های دیگر فیلم‌فارسی

ویژگی دیگر فیلم‌فارسی که با نظریه صنعت فرهنگ بی‌ارتباط نیست و در راستای ایدئولوژی طبقات حاکم این گروه از آثار سینمای ایران را تبدیل به محصولات ایدئولوژیک نموده است، القای پنهان قضا و قدر به ذهن مخاطب است. فیلم‌فارسی، خصوصاً در برخی از مقاطع تاریخی‌اش، نوعی رضا به قضا بودن سیاسی ـ اقتصادی را تبلیغ می‌کرد و تماشاگر را وادار می‌ساخت در لحظه تماشا، مشکلات خود را فراموش کند و تن به تقدیر سیاسی زمانه‌اش بدهد.

از سوی دیگر فیلم‌فارسی در استفاده از آسان‌ترین و عامیانه‌ترین جاذبه‌های سینمایی به جاذبه‌های منافی با اخلاق فرهنگ ایرانی اسلامی پرداخته، با بیان تصویری و یا کلامی از سکس، روایت خویش را پیش می‌برد. نمایش برهنگی، خشونت، تشدید روابط عاطفی انسان‌ها، اغراق در عشق و دلدادگی‌های غیرمنطقی، بزرگ‌نمایی فقر و گرفتاری‌ها و شکست ها، و تشدید در شادی و پای کوبی همه نشان از آن دارد که اغراق و تشدید حس و عواطف اصلی‌ترین مؤلفه فیلم‌فارسی است.

پایان‌بندی فیلم‌فارسی با قطعیتی سامان می‌یابد که نوعاً در پول‌دار شدن فقیر داستان، یافتن گمشده، رسیدن عاشق و معشوق به یکدیگر و یا مرگ ظالم و تبهکار رقم می‌خورد. از این‌رو خیال مخاطب از درگیری با مشکلات راحت شده، به نوعی در اوهام و خیال‌پردازی غرق می‌شود.

از مؤلفه‌های سینمای فیلم‌فارسی، که بر عوام‌پسند بودن و جذابیت‌های سطحی استوار شده، ارضای حس ترقی‌طلبی تماشاگر با رؤیای رسیدن به موقعیت‌های بالاتر اجتماعی، پول‌دار شدن یا رسیدن به محبوب و معشوقی دست‌نیافتنی است که حسی از بلاهت از یک سو و از سوی دیگر تأکید بر لمپنیسم پنهان در این گونه فیلم‌ها به همراه دارد. همین ویژگی نشان از واقعیت گریزی و فرار از اندیشه و تفکر نسبت به وضعیت خویش است.[2]

فیلم‌فارسی در استفاده از آسان‌ترین و عامیانه ترین جاذبه‌های سینمایی به جاذبه‌های منافی با اخلاق فرهنگ ایرانی اسلامی پرداخته، با بیان تصویری و یا کلامی از سکس، روایت خویش را پیش می‌برد.

مجموع این ویژگی‌ها نشان دهنده این واقعیت است که فیلم‌فارسی، به عنوان بخشی از صنایع فرهنگی کشور ما، به دلیل تولید انبوه منشأ و غایتی ایدئولوژیک را در زمانه خود دنبال می‌کرده که شکل هنرمندانه هنر را از آن سلب و او را سزاوار عناوینی از قبیل مبتذل، عامه‌پسند، تجاری صرف، و نیمه پنهان سینمای ایدئولوژیک سیاسی نموده است.

نتیجه‌گیری

جریان غالب فیلمفارسی در سینمای ایران از آغاز نه تنها با تقلید از نمونه غربی و ضعف‌های آشکار تکنیکی بلکه با حضور در بزم خانواده های اشرافی و شاهان و فاصله گرفتن از دغدغه ها و ارز ش های اجتماعی هیچگاه به عنوان یک پدیده برآمده از بطن جامعه و نیاز های مردم جای خود را باز نکرد از سوی دیگر در برابر آموزه ها و ارزش های دینی قرار می گرفت و در

۱. همان. ۲. مهدی فلاح صابر، «فیلم‌فارسی»، نقد سینما ش ۲۹.

همسویی با سیاست حاکمه برای از بین بردن مظاهر سنتی در فرهنگ ایرانی همت گماشت.
در تمام آثار دهه های آغازین حضور سینما توجه به روحیات و فرهنگ جامعه ایرانی و یا وضع مردم و چگونگی وضعیت و معیشت شان مورد توجه نیست و عوامل فیلم گویی هیچ ارتباطی با بدنه جامعه ندارند. سازندگان فیلم ها تلاش می کردند به واسطه تبلیغاتی که در سطح کشور صورت می گرفت، گرایشات و ذائقه مردم را در طول سالها تغییر دهند. آنان با استفاده از لودگی یا موضوعات پیش پا افتاده، بی سرو ته، دم دستی و حتی سوزناک، در میان صحنه های فیلم از رقص های نیمه عریان و آوازهای خوانندگان؛ مخاطبان ساده دل سینما را تحت تاثیر قرار دهند.
حتی آنجا که از اساتید برجسته هنر و ادبیات در فیلمها استفاده می شد آنچنان سطحی و نازل بود که باعث شکاف بین اهل هنر و سینما شد. همانگونه که بیان شد شواهد نشان می دهد که بی بند و باری و هرزگی باعث نفرت مردم شد و دلزدگی مخاطبان از دستمایه های ضعیف فیلم ها به افت سینما و کم شدن تولیدات انجامید. تا آنجا که حتی ورود تیپ های "لات و جوانمرد" در فیلم ها یا تاثیر پذیری و کپی برداری از فیلم های هندی، اکشن های آمریکایی، الگوهای سکس و خشونت یا چاشنی های رقص و آواز و احساسات پرسوز و گداز برای نجات سینما کارگر نبود. بلکه برعکس، این رویه باعث بروز نوعی روحیه پوچ گرایانه همراه با یاس و غم در میان مردم شد. این روحیه عمومی در سال ۱۳۵۷ در طی

حرکت ها و تظاهرات گسترده مردم به خشمی غیر قابل کنترل تبدیل شد و منجر به آتش کشیدن بسیاری از سینماها به عنوان کانون های اشاعه فساد و فحشا شد.
از سوی دیگر باید توجه داشت که سیستم کنترل و سانسور شدید دولت با سرفصل های طولانی و تأویل پذیرش، سبب شد تا حکومت برای برخورد با هر اثری، آزاد باشد. این نگاه به سینما و اختناق بوجود آمده، سینماگران را وادار ساخت تا به زندگی واقعی مردم جامعه ایران به عنوان سوژه نپردازند و یا بسیاری از آثاری که معضلات اجتماعی، نظیر فقر، فحشا و شرایط فلاکت بار مهاجرین روستایی را بازنمایی می کردند، توقیف و یا به تیغ سانسور سپرده شود. در همین راستا، فیلمفارسی کوشید تا با رواج ابتذال در قالب، خشونت، سکس و ستاره سالاری، مخاطبان خود را به شیوه‌های مختلف به همان الگوهایی واقعیت گریزی دعوت کند که در نهایت نظارت شدید دربار و حاکمیت سانسور بر تولیدات داخلی با افت و شکست های پیاپی تجاری همراه شد. اما در این میان همواره جریانی اعتراض آمیز نسبت به موج فیلمفارسی و نگاه حاکمیت اگرچه با حداقل امکان ظهور و بروز به کورسویی برای یافتن مفاهیم فاخر در سینما شکل گرفته بود.
هرچند در ادامه چنین رویکردی، روند وابستگی به سینمای خارجی و بویژه سینمای هالیوود، تاثیر پذیری از سینمای هند، واردات بی رویه فیلم های خوش ساخت خارجی باعث شد تا سینمای داخلی در مقابل توانایی های رقیب خارجی، خود را ناتوان می یابد و چاره ای برایش باقی نماند تا هرچه بیشتر خود را به سینمای وارداتی شبیه سازد. تا آنجا که در سیطره تنوع آثار وارداتی از ملودرام خانوادگی گرفته تا فیلم‌های اکشن، وسترن و بالاخره کمدی، سینمای ایران برای ماندن و کسب سود، ترکیبی از ژانرهای مختلف را در آثارش متجلی ساخت که فیلمفارسی از آن زاده شد.
اما مجموع این ویژگی ها نشان دهنده این واقعیت است که فیلمفارسی به عنوان بخشی از صنایع فرهنگی کشور ما، به جهت تولید انبوهی که همواره داشته، منشاء و غایتی ایدئولوژیک را در زمانه خود دنبال می کرده که شکل هنرمندانه هنر را از آن سلب و او را سزاوار عناوینی از قبیل سینمای مبتذل،

عامه پسند، تجاری صرف و در نهایت نیمه پنهان سینمای ایدئولوژیک سیاسی نموده است.

منابع

- آذین، جبار، «از فیلم‌فارسی تا فیلم‌فارسی»، نقد سینما، ش ۲۹.
- اسماعیلی، امیر. سینمای ایران ۱۳۰۸-۱۳۸۰، تهران، گستره، ۱۳۸۰.
- امید، جمال، «تاریخ سینمای ایران»، تهران، روزنه، ۱۳۷۴.
- امامی، همایون، «تصویرگر کوشای یادگارهای تاریخ ما، منوچهر طیاب و سینمای مستند ایران»، نشریه فیلم، ش ۲۹۶.
- بابایی، امیرحسین، «فیلم‌فارسی ابتذال ابدی»، نقد سینما، ش ۲۹.
- تهامی نژاد، محمد، «تاریخ گم شد، چند پرده از ماجراهای صد سالگی زود هنگام سینمای ایران»، نشریه دنیای تصویر، ش ۸۷.
- ــــــــــــ ، سینمای ایران، تهران، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰ش.
- زاد قناد، سعیده، «فیلم‌های عامه پسند سینمای ایران از دیدگاه مطالعات فرهنگی، تحلیلی روایت شناسانه بر آثار سینمای فیلم‌فارسی»، پایگاه فرهنگ شناسی: www.farhangsh-enasi. Ir
- صدر، حمیدرضا. تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نی، ۱۳۸۱ش.
- ضابطیان، منصور، «از جعفر تا فرهاد و دیگران، تاریخ ترانه سینمای ایران»، نشریه گزارش فیلم ۱۰۲.
- عشقی، بهزاد، «پدر سینمای ایران و غبار روبی از تاریخ»، نشریه فیلم، ش ۴۱۵.
- علوی طباطبایی، ابوالحسن، «استعمار غرب و سینمای ایران، تاریخ سینمای ایران از آغاز تا طلوع انقلاب اسلامی»، نشریه کیهان ۰۲/۰۳/۱۳۷۱.
- ویتاگر، شیلا. زندگی و هنر سینمای نوین ایران، ترجمه ی پروانه فریدی، تهران، کتاب سرا، ۱۳۷۹.
- فرج پور، امین، «تاریخ تحلیلی سینمای سیاسی در ایران»، تهران: نامجو فرد، ۱۳۸۰.
- فلاح صابر، مهدی، «فیلم‌فارسی»، نقد سینما، ش ۲۹، ۱۳۸۱ش.
- کشانی، علی اصغر، فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی، نشر مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۳۸۶ش.
- مسعود مهرابی، تاریخ سینمای ایران، نشر پیکان، بی تا.
- مهرابی، مسعود، تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا ۱۳۵۷، تهران، فیلم، ۱۳۶۳.
- معززی نیا، حسین، فیلم‌فارسی چیست، تهران: ساقی، ۱۳۷۸.
- میر شکاک، یوسفعلی، «سینمای ایران در ساحت تأویل»، ماهنامه دنیای تصویر، ش ۶۲
- نظر زاده، رسول، بر مزگانم سایه موت است، خوانش تاریخ حضور زنان در فیلم‌های سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۹»، نشریه دنیای تصویر ۱۴۸.
- هاوزر، آرنولد، فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، نگاه، ۱۳۶۳ش.
- هولتن، اورلی، مقدمه‌ای بر تئاتر، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش، ۱۳۶۴ش.
- «از فردوسی تا شهید شیرودی، تاریخ و شخصیت‌های تاریخی در سینمای ایران»، ماهنامه گزارش فیلم، ش ۱۱۶.
- «بررسی و تحلیل ۲۰۰ فیلم پرفروش و ماندگار تاریخ سینمای ایران»، نشریه سینما، ش ۴۸۷.
- «دوران ستاره‌ها و ستاره سازی در سینمای ایران و جهان به سر آمده است، گزارش تحقیقی درباره علل موفقیت فیلم‌ها در تاریخ سینمای ایران»، نشریه سینما، ش ۳۱۰.
- «روزی روزگاری سینمای ایران، تاریخ سینمای ایران به روایت فرح غفاری»، بانی فیلم، ۲۴ شهریور ۸۳.
- «ما سینما را دوباره اختراع کردیم، مروری انتقادی بر موقعیت فنی سینمای ایران در دهه‌های آغاز»، ماهنامه فیلم، ش ۴۱۵.