پژوهش نامهٔ تاریخ اجتماعی و اقتصادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوفصل نامهٔ علمی، مقاله علمی- ترویجی، سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۴۱ - ۶۸

تأثیر تقابل سنّت و تجدّد بر سینمای ایران در عصر پهلوی دوم (سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۵۷ش)

جهانبخش ثواقب *

پروین رستمی**، **روح اله بهرامی** ***، **محسن رحمتی******

چکیده

سینمای ایران از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش. با توجه به تغییرات و تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در جامعه متحول شد. سایه‌ی «فیلمفارسی» در این دوره بر سینما حاکم بود، اما فیلم‌هایی هم در قالب سیاسی و اجتماعی تولید شدند. نسلی که در این دوره پرورش یافت، همراه با نوسازی‌های اقتصادی و اجتماعی حکومت محمدرضا پهلوی است. نوسازی نامتوازن، تقسیم طبقاتی در شهرها و مهاجرت روستائیان به شهرها، در ذهنیت این نسل شکاف سنّت و مدرنیته را ایجاد کرد. سینمای ایران در این دوران، با تأثیرپذیری از فضای جامعه و مقوله تعارض و تقابل سنّت و مدرنیته، شاهد تحولاتی در زمینه فیلم-سازی، از شکوفایی عامه‌پسند تا ابتذال و ورشکستگی است. در این پژوهش به‌شیوه توصیفی- تحلیلی، روند تولید فیلم‌های سینمایی در ایران و تغییر و تحولات آن و نیز پی‌آمد واکنش تماشاگران بر سینما، در حکومت پهلوی دوم، سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش، بررسی می‌شود. یافته‌ی پژوهش نشان می‌دهد که نوسازی‌های نامتوازن دوران محمدرضاشاه باعث ایجاد شکاف جامعه با حکومت گردید. شکافی که در نسل

* استاد گروه تاریخ، دانشگاه لرستان،خرم آباد، ایران (نویسندهٔ مسئول) ، savagheb.j@lu.ac.ir

** دانشجوی دکتری تاریخ، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران؛ rostami.pa@fh.lu.ac.ir

*** دانشیار گروه تاریخ، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران،r.baharami@razi.ac.ir

**** دانشیار گروه تاریخ، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران؛rahmati.mo@lu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۱۲

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

تماشاگران این دوره میان سنّت و مدرنیته‌ی ناشی از نوسازی اجتماعی و اقتصادی رخ داد، بر سینمای ایران و تولیدات آن نیز تأثیرگذار بود و سرانجام باعث ورشکستگی و بحران در سینما در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی شد.

کلیدواژه‌ها: عصر پهلوی، سینمای ایران، فیلمفارسی، سنّت، مدرنیته

۱. مقدمه

سینمای ایران با نمایش فیلم صامت «آبی و رابی» در سال ۱۳۰۹ش. کار خود را شروع کرد و پس از آن با نمایش فیلم ناطق «دختر لر» در سال ۱۳۱۲ پایه‌ی فیلم‌های ایرانی بنیان گذاشته‌شد. اما از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ که فیلم «طوفان زندگی» تولید شد وقفه‌ای چندین ساله با توجه به اوضاع سیاسی و اشغال ایران توسط متفقین در تولیدات سینمایی ایران به‌وجود آمد و تا سال ۱۳۳۲ مواردی از فیلم‌ها با موضوعات مشابه ساخته شدند. در این دوره به تدریج حاکمیت رقص و آواز و کاباره به تأثیر از فیلم‌های وارداتی مصری و هندی وارد سینمای ایران شد. جامعه ایران تغییر یافته‌بود. تجددگرایی باعث شکل‌گیری کاباره‌ها و تغییر در سبک زندگی شد و نمود آن در سینما قابل‌مشاهده بود. از سال ۱۳۳۲ با توجه به استقبال تماشاگران که معمولاً از اقشار پایین جامعه و یا به اصطلاح جنوب شهر بودند از این‌گونه فیلم‌ها که آن را متفاوت با سبک زندگی خود می‌دیدند، تولید این‌گونه فیلم‌ها که به «فیلمفارسی» موسوم شدند، افزایش یافت. تحولات اقتصادی و اجتماعی در جامعه ناشی از روند نوسازی که حکومت در پیش گرفته بود به‌گونه‌ای تعارض میان سبک زندگی سنتی و مدرن ایجاد کرد. اقشار بالای جامعه و تحصیل‌کردگان معمولاً فیلم‌های غربی را می‌دیدند و «فیلمفارسی» مخاطب خاص خود را داشت. نسلی در این دوره پرورش یافتند که در تعارض میان سنت و مدرنیته بودند. هرچند که در ابتدا مخاطب فیلمفارسی بودند، اما شکاف میان این نسل با جامعه هم‌چنان از نظر سنت و مدرنیته افزایش یافت و اینان دیگر به‌سانِ گذشته، مخاطب این‌گونه فیلم‌ها نبودند تا جایی که سینمای ایران رو به ورشکستگی رفت. نسلی که سنت‌ها و اعتقادات خاص خود را داشت و نمی‌توانست بسیاری از مظاهر مدرنیته را به‌راحتی هضم کند و شکاف نسلی حاصل از آن در تحول سینمای ایران هم مؤثر بود.

۱.۱ هدف پژوهش

هدف اصلی در این پژوهش، بررسی تأثیر تقابل سنّت و تجدّد بر سینمای ایران عصر پهلوی دوم است. این هدف با بررسی روند تولید فیلم‌های سینمایی و تحولات و سوگیری‌های آن و رابطه تماشاگران و سینما در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش، پی‌گیری می‌شود.

۲.۱ پرسش و فرضیهٔ پژوهش

پرسش مدِّنظر در پژوهش آن است که؛ چگونه تقابل سنّت و تجدّد بر سینمای ایران از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ تأثیرگذار بوده‌است؟ برای دست‌یابی به پاسخی درخور و سامان‌دهی پژوهش، این فرضیه به‌کار بسته شده‌است که؛ پیامد نوسازی اقتصادی و اجتماعی جامعه در روند تعارض میان سنّت و مدرنیته بر سینما و تماشاگران سینما، ابتدا باعث تحول در تولیدهای سینمایی، اما در نهایت به ورشکستگی سینما منجر شد.

۳.۱ روش پژوهش

این پژوهش در مرحله گردآوری اطلاعات مبتنی بر روش کتابخانه‌ای و در مرحله بررسی، با بهره‌گیری از محتوای فیلم‌های تولیدی و مرحله‌بندی تحول مضامین و مفاهیم اجتماعی در این فیلم‌ها، به‌شیوه توصیفی- تحلیلی سامان یافته‌است.

۴.۱ پیشینهٔ پژوهش

درباره سینمای ایران، کتاب‌ها و مقالات متعددی نگاشته‌شده که هرکدام به ابعادی از آن پرداخته‌اند. بهارلو(۱۳۷۹) در کتابی با روایت محمدعلی فردین به سینمای فردین پرداخته‌است. جیرانی، حیدری و طوسی(۱۳۷۹) هر کدام در مقالاتی که در *تاریخ تحلیلی صدسال سینمای ایران* گردآوری شده‌اند، به‌ترتیب به سینما در فاصله دو کودتا، سینمای دهه سی و چهل، و سینمای سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ پرداخته‌اند. مهرابی(۱۳۶۳)، لاهیجی(۱۳۷۶)، امید(۱۳۷۷)، تهامی‌نژاد(۱۳۸۰) و مستغاثی(۱۳۸۱) در

نوشته‌های خود، مروری بر تاریخ سینمای ایران، غالباً از آغاز تا ۱۳۵۷، داشته‌اند. صدر(۱۳۸۱) به تاریخ سیاسی سینمای ایران از ۱۲۸۰تا۱۳۸۰ توجه نموده‌است. اجلالی(۱۳۸۳) به دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران پرداخته‌است. آذین، امینی، تورانی، جیرانی، صافاریان، گیتی و معززی‌نیا(۱۳۸۷) در مقالاتی که در یک مجموعه (*فیلمفارسی چیست؟*) چاپ شده‌اند بر فیلمفارسی، مؤلفه‌ها، مخاطبان و فراز و نشیب آن متمرکز شده‌اند. به‌همین نحو بابایی(۱۳۸۷) بر جنبه ابتذال فیلمفارسی تأکید کرده‌است. عبدالخانی و نصرآبادی(۱۳۹۰) نیز به بازنمایی نقش زنان در سینما پرداخته‌اند. مقاله حاضر متفاوت از این نوشته‌ها، با تأکید بر تأثیر برنامه نوسازی پهلوی دوم و تعارض سنّت و تجدّد بر تحولات رخ داده در عرصه سینمای ایران در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش، از منظر شکاف نسلی، واکنش نسل این دوره در برابر سینما، از تماشاگری تا اعتراض و روند فیلم‌سازی از شکوفایی تا ورشکستگی را، بررسی می‌کند.

۲. مفهوم «فیلمفارسی» و چرایی این عنوان بر سینمای ایران

فیلم‌سازان، محتوای فیلم‌ها را از جامعه می‌گیرند و تحت تأثیر مسائل اقتصادی و نیرویی که منتقدان و مطبوعات و نظارت دولتی اعمال می‌کنند، به تولید فیلم می‌پردازند. تماشاگران که اقشار و طبقات گوناگون جامعه(اکثراً جامعه‌ی شهری‌اند) با مراجعه یا عدم مراجعه برای دیدن فیلم به سالن‌های سینما، به فیلم‌سازان علامت می‌دهند و موفقیت یا شکست فیلم را تعیین می‌کنند. فیلم‌سازانی در بازار می‌مانند و به تولید و نمایش موفقیت‌آمیز فیلم ادامه می‌دهند که با آزمون و خطا در یک دوره‌ی زمانی معین نبض بازار و ترجیحات تماشاگران را دریابند(اجلالی ۱۳۸۳: ۷۹). تولید فیلم‌های ایرانی هم از دهه‌ی سی با توجه به گرایش مخاطبان و کنترل دولتی افزایش یافت و چون در تولید فیلم بیشتر گیشه مدنظر بود، فیلم‌هایی که عامه‌پسند و در سطح پایینی بودند، ساخته شدند. منتقدان جهت تحقیر این‌گونه فیلم‌ها، آنها را «فیلمفارسی» با املای پیوسته‌ی آن نامیدند که بیشتر آنها جزو آثار قابل بحث محسوب نمی‌شدند. در واقع «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» (گیتی ۱۳۸۷: ۳۲).

این گونه(ژانر) فیلم‌های تولیدشده بین سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷، مخلوطی از ملودرام و قصه‌های عامیانه هستند که تضاد میان خیر و شر در آنها عمدتاً مبتنی بر تضادهای طبقاتی(پولدار و فقیر)، تضادهای ارزشی(مردی و نامردی) و تضادهای اجتماعی(شهری و روستایی) است(محمدکاشی ۱۳۷۸: ۱۴۰). نشانه‌های مشخص سینمای فیلمفارسی در آن دوران، قصه‌های سرقت‌شده از فیلم‌های خارجی، روابط و شخصیت‌پردازی‌های عاریه و غیرقابل باور، بازی‌های اغراق‌شده، ساختار ضعیف و سرهم‌بندی شده‌ی کلاه‌مخملی و رقاصه و کاباره و آواز و سکس و آب‌گوشت است(معززی‌نیا ۱۳۷۸: ۱۹۰). در این‌گونه فیلم‌ها باید ضرب و شتم وجود داشته‌باشد. قهرمان فیلم باید تمام آدم‌بدها را یک‌تنه حریف باشد و یکی از مؤلفه‌های اصلی فیلمفارسی، وجود رقص و آواز در فیلم است. «آرتیست» و «آرتیسته» هر دو باید به انواع سبک‌ها آواز بخوانند و به اقسام رقص‌ها برقصند(آذین ۱۳۸۷: ۲۷). یکی از منتقدین سینمای ایران در سال ۱۳۳۳ با ارزیابی سی فیلم فارسی که تا آن زمان روی پرده آمده‌بود نوشت که در این فیلم‌ها «جز موضوعات یکنواخت و بدون هدف، صحنه‌های مکرر و خسته‌کننده، بازی بی‌حالت هنرپیشگان و حرکات تئاتری بازیگرهای تئاتر، صحنه‌های متشابه کاباره و زندان و بالاخره رقص و آواز ایرانی که حتی در فیلم‌های دراماتیک نیز وجود پیدا کرده، چیز دیگری» ندیده است(افشار ۱۳۳۳: ۶). نکات اساسی در فیلم‌های فارسی آن زمان چند چیز بوده‌است: بدبختی یک زن(فریب‌خوردن دختری و آلوده‌شدن دامن او، غوطه‌ورشدن در منجلاب فساد، فاحشه‌شدن و کار در کاباره و تبدیل‌شدن به یک آوازه‌خوان. فیلم‌های بی‌پناه، چهره آشنا، محکوم بی‌گناه، شب‌های تهران) یا یک مرد(در اثر قمار و عیاشی، هستی خود را از دست داده و ولگرد و سرگردان و فقیر می‌شود. فیلم‌های ولگرد و غفلت)، لودگی و مسخرگی، صحنه‌های اضافی و کشدار، نکات یکنواختی مانند کاباره، زندان، رقص و آواز و صحنه دادگاه(همان: ۷).

فیلمفارسی به رؤیاپردازی پرداخت و برای رؤیاپردازی، مصالحش را از فرهنگ پایین-شهری، از میان اقشار کم‌درآمد و کم‌سواد پیدا کرد و با زبان خود آنها حرف زد. چون اعضای بخش دولتی طبقه‌ی متوسط مثل کارمندان ادارات، وکلا، معلمان، پزشکان، نویسندگان و روزنامه‌نگاران در صورت ظاهر با تجدد کنار آمده‌بودند و از نظر نوع لباس پوشیدن و رفتار، آداب و رسوم فرهنگی را پذیرفته‌بودند، نمی‌توانستند قهرمانان فیلمفارسی باشند. فیلمفارسی از میان کارگران شهری قهرمان خود را پیدا کرد. بخشی از کارگران که در فرهنگ شهری ادغام نشدند و استقرار اجتماعی نیافتند و استعداد درگیری، خشونت و

ماجراجویی داشتند، بیشتر مورد توجه فیلمفارسی قرار گرفتند(جیرانی ۱۳۷۳: ۳۴). به‌همین علت است که فیلمفارسی در هر شرایطی و توسط هر شخصی که ساخته شود، بیانگر دیدگاههای سنتی طبقه‌ی پایین است. آدم‌هایی کم‌سواد، کم‌پول و سنتی که در حاشیه‌ی شهر تهران، یا یکی از شهرهای بزرگ، زندگی می‌کردند و گاه قصه به خاستگاه آنها یعنی روستا هم کشیده‌می‌شد(محمدکاشی ۱۳۷۸: ۱۵۲). در واقع مخاطب فیلمفارسی با آغاز دوران استبداد در دل تناقضات جامعه‌ی شبه‌مدرن شاه با تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب شکل گرفت. فیلمفارسی با شکل‌گیری این مخاطب هویت پیدا کرد. فیلمفارسی و مخاطبش هر دو زاییده‌ی اختناق بودند(جیرانی ۱۳۷۳: ۳۲).

در شکل‌گیری سینمای فارسی دهه‌ی سی از یک‌سو، فیلم‌های مصری بی‌تأثیر نبودند. سینمای مصر پیش از نفوذ سینمای هند در ایران، از سال ۱۳۱۵ با تماشاگر کم‌سواد و بی‌سواد ایرانی ارتباط برقرار کرد. این سینما به‌مدت دو دهه بازار فیلم ایران را دراختیار داشت (جیرانی ۱۳۷۹الف: ۶۵). از سوی دیگر، عده‌ای از واردکنندگان فیلم‌های خارجی از آیین‌نامه و مقررات نظارت بر سینما تبعیت نمی‌کردند و با ارتباط‌هایی که با مقامات داشتند، فیلم‌های به‌دور از اخلاق و مبتذل و جنایی را وارد می‌کردند(*اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران* ۱۳۷۹: ۵۷۴/۲، تاریخ ۱۳۳۳/۱۱/۱۵). اما فیلمفارسی با همه‌ی ضعف‌ها با مخاطب خودش ارتباط برقرار می‌کرد. مخاطب، این نوع فیلم را می‌پسندید و از آن جوانمردی، ایثار، صداقت، راستی و درستی یاد می‌گرفت و در خُلق و خویش تأثیر می‌گذاشت. به‌طور قطعی نمی‌شود گفت که این سینما بد است و با مردم ارتباط نداشته‌است، چون مردم به تماشای این فیلم‌ها می‌رفتند و از آن تأثیر می‌گرفتند(معززی‌نیا ۱۳۷۸: ۷۹).

۳. تحول در مضامین و مفاهیم اجتماعی – فرهنگی در فیلم‌های سینمایی

برای بررسی این موضوع، مراحل سه‌گانه‌ای را در سه‌دهه می‌توان مطرح کرد که در این مراحل، مضامین و مفاهیم اجتماعی در فیلم‌های سینمایی ایران روندی از تقابل سنّت با تجدّد، سرگردانی در پذیرش تجدّد یا سنّت و سرانجام تعارض و تقابل با تجدّد را طی نموده‌است.

۱.۳ دهۀ سی، تقابل تدریجی سنّت با تجددگرایی

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ورود بی‌رویه‌ی فیلم به داخل کشور ادامه یافت و دوره‌ی واردکنندگان آغاز شد. در سال ۱۳۳۳ حدود ۲۳۹ فیلم فرنگی در تهران به نمایش درآمد(جیرانی ۱۳۷۹الف: ۷۲). هزینه‌های تولید فیلم و واردات فیلم‌های ارزان خارجی که با هزینه‌های بسیار کمتر آن را به نمایش می‌گذاشتند باعث عدم رغبت به تولید فیلم‌های بامحتوا می‌شد و بیشتر به تولید فیلم‌هایی پرداختند که عامه‌پسند باشد و درآمد بیشتری را کسب کند که هزینه‌ها جبران شود و آن‌چه که فیلمفارسی خوانده می‌شد، افزایش یابند. فیلم‌هایی که توانستند در صنعت فیلم‌سازی ایران تحول ایجاد کنند و الگویی برای ساخت فیلم‌های دیگر شوند محدود بودند. این‌گونه فیلم‌ها دارای محتوای اجتماعی بودند و معضلات و مشکلاتی را که گریبانگیر جامعه بود، نشان می‌دادند.

دهه‌ی ۱۳۳۰، دهه‌ی تغییر و تحولاتی در سینما و اجتماع بود که در دهه‌های پیش پایه‌های آن گذاشته‌شد. از نظر محتوایی، روحیه‌ی غالب بر فیلم‌های ایرانی در این دهه روحیه‌ای نسبتاً خوش‌بین، شاد، تا حدودی قَدَری و مسالمت‌جو است. در فیلم‌های این دهه عمده‌ی تضادها به‌نحوی مسالمت‌آمیز حل می‌شوند و از خشونت و شدت نشان کمی هست. از نظر گونه(ژانر)، غلبه با گونه‌ی کمدی است(اجلالی ۱۳۸۳: ۹۴). در این دهه، عصر ورود بی‌بهانه‌ی رقص و آواز به سینمای ایران بود. دوران بی‌پروایی شخصیت‌هایی که محدودیت‌های مرسوم را کنار می‌زدند و به‌سیاق فیلم‌های خارجی هر لحظه که می‌خواستند زیر آواز می‌زدند و هرجا که فرصتی می‌شد می‌رقصیدند. تقلید از رقص و آوازهای سینمای هند، مبتنی بر تاریخ کهن رقص و آواز آن‌ها و پرداخت قوی سینمایی‌شان، محال بود. اما نمونه‌های مصری، لبنانی و ترکی در دسترس به‌نظر می‌رسید. خصوصاً که این سه کشور به‌رغم حاکمیت اسلام، سنن و اصول قدیمی را در فیلم‌هایشان زیر پا گذاشته بودند و ایران بیش و کم راه آن‌ها را می‌پیمود(صدر ۱۳۸۱: ۱۴۶).

در سال ۱۳۳۲ حدود بیست فیلم ساخته شد که درون‌مایه‌ی بیشتر آنها عشق وخیانت بود (حسینی‌زاد ۱۳۸۱: ۳۷). این‌گونه سینما را به‌تدریج سینمای مبتذل می‌نامیدند و نسبت به آن نظر خوشایندی نداشتند. فیلم «بی‌پناه»(تولید ۱۳۳۲) از داستانی پر فراز و نشیب که دربرگیرنده‌ی مضامین اجتماعی و انتقادی و محل‌هایی آشنا چون روستا، فریب، شهر، موسیقی، شهرت، پدر، فرزند، آوارگی، تبهکاری، زندان و دادگاه بود، بهره می‌برد(امید ۱۳۷۷: ۲۳۶–۲۳۷). موضوع فیلم، اقتباسی از زندگی ایرانی است و نتیجه می‌گیرد مقصر

واقعی جنایاتی که در این کشور به‌وقوع می‌پیوندد اجتماع ننگین و فاسد است و هزاران نفر از جوانانی که در اثر گمراهی دست‌هایشان به خون یکدیگر آلوده می‌شود، قربانیان این اجتماع و هیأت حاکمه‌ی آن هستند(همان: ۲۳۷). «دختر چوپان»(۱۳۳۲) سرآغاز تحریف فرهنگ و زندگی روستایی بود، زیرا بیشتر فیلمنامه‌نویسان و کارگردان‌ها با مسائل و واقعیت‌های زندگی روستائیان ایرانی بیگانه بودند(مهرابی ۱۳۶۳: ۶۳).

در این دوره، گسترش آموزش در مدارس و دانشگاه نیز باعث تغییر در سطح زندگی و توقعات افراد می‌شد. ایجاد مشاغل جدید به‌عنوان یکی از شاخصه‌های شرایط اقتصادی و فرهنگی دهه‌ی سی منجر به خلق شخصیت‌های جدید سینمایی شد. شخصیت «آقای مهندس» که در صحنه‌ای سر کارگاه ساختمانی می‌رفت یا در کارخانه‌ای حاضر می‌شد، و نشان از ورود قشر پول‌ساز جدیدی به جامعه‌ی ایران بود، از این دهه پا به سینمای ایران گذاشت. نمونه‌ها پُرشمار بود: «مستی عشق»(۱۳۳۰)، «افسونگر»(۱۳۳۱)، «سرنوشت بر در می‌کوبد»(۱۳۳۲)، «لغزش»(۱۳۳۳)، «خواب وخیال»(۱۳۳۴). این شخصیت به‌عنوان مرد منفی و دسیسه‌پرداز سینمای ایران تثبیت شد. بعدها اشاره به «آقای مهندس» مترادف با مادی‌گرایی و غرب‌زدگی بود(صدر ۱۳۸۱: ۱۳۸). تا سال ۱۳۳۵، فیلم‌ها نشانه‌های خاصی در مورد زنان داشت و سیاست‌های فرهنگی و مدرنیته راجع به زنان در ظاهر و پوشش زنان شهری نمایان می‌شد و رویکرد دوگانه را نسبت به زنان نشان می‌داد. از یک‌سو، فیلم-های تبلیغاتی برای کالا، سیمای دیگری از زن ارائه می‌دادند. زن مصرف‌کننده در برابر مرد متخصص، زن وابسته و غیرمستقل، زن با جاذبه‌ی جنسی به‌عنوان شیئی و طعمه‌ای که می-تواند در هر نقطه چشم بیننده را به‌طرف کالای مورد تبلیغ بکشاند(تهامی‌نژاد ۱۳۶۵: ۳۸). از سوی دیگر، سینمای ایران در نمایش شخصیت زن با باورهای جامعه‌ی سنتی هم‌آوا شد. از این نظر، زنان روستایی و سنتی جلوه‌ی مثبت پیدا کردند و زنان پیرو مد و غربی‌نما به-صورت موجوداتی اهریمنی و فریبکار ظاهر می‌گردیدند. اما سازندگان فیلم‌های ایرانی با نشان‌دادن زنان پیرو مد که لباس‌های بدن‌نما می‌پوشیدند، می‌رقصیدند، آواز می‌خواندند و اغواگری می‌کردند، جاذبه‌های تجاری فیلم را شکل می‌دادند(عبدالخانی ۱۳۹۰: ۹۲).

شرایط اقتصادی و تأثیر آن بر وضعیت فرهنگی و اجتماعی مردم در شهر، موضوع فیلم‌هایی شد که با توقیف و سانسور مواجه شدند. بسیاری از صحنه‌های فیلم «روزنه‌ی امید» (سردار ساگر، ۱۳۳۷) که طی وقایع مختلفی، مرد شهرستانی در تهران سرگردان شد، به زندان افتاد و در سلاخ‌خانه و کاباره‌ها کار می‌کرد، به‌دلیل نمایش صحنه‌هایی از زندگی

مردم فقیرنشین مناطق جنوب تهران، حذف شد. «فصل سرقت همه گناهکاریم»(عزیز رفیعی، ۱۳۳۷) که در آن سارق طی سرقت با مشاهده‌ی شرایط فلاکت‌بار خانواده‌ای که وارد خانه‌ی آن‌ها شده‌بود، پولی از جیب خودش به‌جای گذاشت و رفت، سانسور شد. معروف‌ترین نمونه‌ی دهه‌ی سی در این زمینه، «جنوب شهر» ساخته‌ی فرخ غفاری در سال ۱۳۳۷بود که نمایش آن به‌دلیل عرضه‌ی صحنه‌هایی از شرایط زندگی مردم متوقف و همه‌ی نسخه‌های آن جمع شد. همه‌ی این موارد، زمینه‌ساز تثبیت الگوهای بی‌دردسر سینمای ایران شد و آدم‌های کلیشه‌ای و قصه‌های تکراری، پرده‌ی سینماها را تسخیر کرد ولی کلیشه‌ها هم از تب و تاب دوران، شرایط حاکم و آرزوهای نهفته می‌گفتند(صدر ۱۳۸۱: ۱۳۵). غفاری با اینکه در «جنوب شهر» از عنصر جاهلی بهره گرفته‌بود، اما ارزش هنری داشت و واقع‌گرایانه و با ذوق ساخته شده بود. با وجود این، کاملاً ناموفق بود و میدان را به «لات جوانمرد» مجید محسنی واگذار کرد(اجلالی ۱۳۸۳: ۹۸).

در این دوران، با شدت‌یافتن جریان دائم مهاجرت روستاییان به تهران و سایر شهرهای بزرگ، بذرهای دگرگونی اجتماعی و سیاسی نیز پاشیده می‌شد و چهره‌ی ایران را تغییر می‌داد. تازه‌واردان به شهرها همگی زیر عنوان کارگر قلمداد می‌شدند. اغلب تازه‌واردان به شغل‌های موقت غیرتخصصی روی می‌آوردند. عده‌ای به خدمتکاری در خانه‌ها یا پادویی مغازه و کارگاه می‌پرداختند. ذهنیت این افراد هنوز هم ذهنیت دهقانی بود(کاتم ۱۳۷۸: ۳۵). همین امر باعث شد در دهه‌ی سی، بخشی از کارگران که در فرهنگ شهری ادغام نشدند و استقرار اجتماعی نیافتند و استعداد درگیری، خشونت و ماجراجویی داشتند، بیش‌تر مورد توجه سازندگان فیلمفارسی قرار بگیرند. این گروه لومپن، در فیلم‌ها این‌گونه نمایش داده می‌شدند که اکثراً بی‌سواد بودند و از تلف‌کردن و تلف‌شدن نمی‌هراسیدند. این گروه خاصیت دوگانه داشتند، گاه در هیأت اراذل و اوباش و گاه در هیأت مدافعان توده عمل می‌کردند. لومپن مدافع توده مردم(آدم مثبت) مقابل اراذل و اوباش(آدم منفی) می‌ایستادند(جیرانی ۱۳۷۹ب: ۸۹). بنابراین، فیلم‌هایی با موضوعات مهاجرت و ورود روستاییان به شهرها آغاز می‌شود. این گونه مهاجرت‌ها خود نشأت‌گرفته از عوامل و زمینه‌هایی بودند. پایه‌های این مهاجرت‌ها در سال‌های پیش از آنها نهاده شده‌بود و در سال‌های منتهی به دهه‌ی ۴۰ افزایش بیشتری یافت و در پی تغییراتی بود که در ساختار اقتصادی کشور به‌وجود می‌آمد. توجه به بخش صنعت و عدم توجه به بخش کشاورزی، اصلاحات ارضی و سرمایه‌گذاری نوین در ایران، باعث شد بسیاری از روستاییان برای یافتن کار بهتر

و استخدام در کارخانجات و زندگی بهتر به شهرها مهاجرت نمایند. مهاجرت‌ها باعث توجه به بخش ساختمانی و پیدایش شغل‌هایی مانند فعله‌گی، بنایی و از این قبیل، که احتیاج به سطح دانش بالایی ندارند، شد و خود یکی از عوامل اصلی شهرنشینی به‌شمار می‌آمدند. اما باز هم عملاً و به‌علت عقب‌ماندگی نیروهای تولیدی، ضعف صنایع و فعالیت-های اقتصادی، بخشی از مهاجران به‌دلیل فقدان کار، بی‌کار می‌ماندند. این جمعیت بی‌کار، سرگردان و کم‌درآمد برای گذران زندگی مجبور می‌شد که در حاشیه‌ی شهرها با کمترین امکانات موجود ساکن شود. بی‌کاری، فقر، بی‌هدفی و سردرگمی زندگی، آنها را به‌سوی لومپن‌شدن سوق می‌داد. زاغه‌ها، از پدیده‌های جوامع شهری و صنعتی، که محل زندگی تربیت همین گروههای اجتماعی بودند، بر اثر مهاجرت روستاییان و فقر شدید طبقات محروم و مستضعف جامعه‌ی شهری پدید آمدند(زاده‌محمدی ۱۳۸۹: ۱۰؛ کامروا ۱۳۷۳: ۶۵-۶۶).

در «لات جوانمرد»(۱۳۳۷) از یک قشر فاسد طفیلی جامعه، داش‌ها، جاهل‌ها، لات‌ها و باجگیرها، تصویری ترسیم می‌کرد که نه‌تنها واقعیت نداشت، بلکه پس از مدتی از شدت تکرار در سینمای فارسی به صورت یک تیپ و الگوی رفتاری درآمد و تعدادی از تماشاگران را به تقلید از خود واداشت(مهرابی ۱۳۶۳: ۸۷). قشری که در فیلم‌ها با عرق-خوری و بلافاصله مسجدرفتن و نمازخواندن، نوعی تساهل و نسبی‌گرایی در اعتقادات مذهبی را تبلیغ و تشویق می‌کرد. از طرف دیگر، سست‌شدن روابط اجتماعی و بی‌هویتی افرادی از ملت باعث شده‌بود که این قهرمانان به‌ظاهر مردمی، نفوذ بیشتری در بین مردم بیابند و مردم که مرتباً در اثر فشار شدید اقتصادی و فاصله‌ی طبقاتی، همگون‌تر می‌شدند، چون قهرمانی را نمی‌دیدند که کمبودهای خود را در او حل کنند، به این قهرمانان متمایل‌تر گشتند (حسینی‌زاد ۱۳۸۱: ۳۹). البته این جاهل‌هایی که در فیلم نمایش داده‌می‌شدند، کمتر واقعی بودند، با آن شکل و شمایل در جامعه خیلی کم بودند و طرز رفتار و پوشش آنها بیشتر در فیلم ملموس بود تا واقعیت(معززی‌نیا ۱۳۷۸: ۸۰).

۲.۳ دههٔ چهل، برزخ پذیرش تجدّد یا سنّت

نیمه‌ی نخست دهه‌ی چهل، عصر طلایی مالکین خشنی بود که به مال و ناموس کشاورزان زحمتکش دست‌درازی می‌کردند و اعمال آنها در قالب فیلم‌هایی به نمایش گذاشته شد. زوج روستایی «خشم و فریاد»(۱۳۴۲)، از ظلم ارباب به شهر گریختند. اما روستاییانِ «قانون

و زندگی»(۱۳۴۳)، که از رفتار تند مالک مستأصل شده‌بودند به مدد اجرای قانون اصلاحات ارضی صاحب زمین شدند و به آرامش دست یافتند(صدر ۱۳۸۱: ۱۶۱). با افزایش مهاجرت روستاییان به شهرها و آشنایی بیشتر آنان با محیط شهری، در آغاز دهه‌ی ۴۰ به‌نظر می‌رسید که دیگر قرار نیست در تقابل شهر و روستا، از سنّت در روستا دفاع شده و راه و رسم شهریان، ناآشنا و ناپسند نشان داده‌شوند. دیگر قرار نبود شهر، زندگی روستاییان را به تباهی بکشاند و قهرمانان فیلم‌های فارسی از هیاهوی فاسد شهر به صفای طبیعت(روستا) پناه ببرند. اگر در پایان دهه‌ی ۳۰ سازندگان فیلمفارسی نمی‌توانستند موضع‌گیری کنند که دختر روستایی تحصیل‌کرده در بازگشت به روستا چگونه باید زندگی کند و تکلیف پسر عموی بی‌سواد اما باصفای روستایی‌اش چه می‌شود و بین دو طرف سرگردان مانده‌بودند، اما در آغاز دهه‌ی ۴۰ تردیدها را کنار گذاشتند(جیرانی ۱۳۷۳: ۳۱). در آغاز این دهه، اصلاحات ارضی در سینمای فارسی تبلیغ شد. در فیلم «آهنگ دهکده»(۱۳۴۰) ساخته‌ی مجید محسنی، بازیگر اصلی(محسنی) دیگر آن روستایی ساده‌دل نبود که وقتی به شهر می‌آمد به فساد کشیده‌می‌شد. او در شهر، سر از رادیو درآورد، خواننده شد، صدایش را روستاییان از طریق رادیو در روستا شنیدند و برای دیدنش به شهر آمدند. روستایی «آهنگ دهکده» مجبور نبود به‌گونه‌ی «صفرعلی»(نمایش داده‌شده در سال ۱۳۳۹) با تراکتور به ده بازگردد و روی تراکتور ازدواج کند. روستاییان نیز به رادیو گوش می‌دادند(جیرانی ۱۳۷۹ب: ۸۰–۸۱). در فیلم «پرستوها به لانه بازمی‌گردند»(۱۳۴۲، ساخته مجید محسنی)، تقابل میان شهر و روستا از نظر مسائل فرهنگی نیست، اکنون از نظر اقتصادی و اجتماعی این تفاوت مشهود است. در این فیلم به سرگردانی روستاییان و مهاجران به شهر اشاره می‌کند. مجید محسنی زمینش را در روستا می‌فروشد و همراه زن(آذر شیوا) و پسرش به تهران مهاجرت می‌کند تا پسرش تحصیل کند و دکتر شود. او در جواب زنِ مسنی در اتوبوس تی‌بی‌تی که از او می‌پرسد آیا برای عملگی به تهران می‌رود، روی دکترِ شدن پسرش تأکید می‌کند، در حالی که چند صحنه بعد در فیلم در حال عملگی و حمالی است. او در بدو ورود به شهر در اتوبوس با تبلیغ روی پیشرفت در شهر، سعی می‌کند به پسرش استفاده از شهر و شهری‌شدن را تفهیم کند(همان: ۸۷). اما تأثیر انقلاب سفید و تبلیغات آن در جهت رفاه مردم را در فیلم «فریاد نیمه‌شب»(۱۳۴۰) ساموئل خاچیکیان می‌توان مشاهده نمود. قهرمان فیلم که جوان بی‌کاری است دنبال کار پردرآمدی می‌گردد تا از طریق آن خانه، ماشین و همه چیز به‌دست آورد. او دیگر تن‌دادن به یک لقمه‌ی نان و زندگی ساده را بی‌عقلی می‌داند و

خطاب به نامزدش می‌گوید: «تا پول حسابی نداشته باشد و خانه‌ی زندگی درست نکند محال است ازدواج کند.» این گفتار ساده ریشه در شرایط جدید جامعه‌ی ایران در آغاز دهه‌ی ۴۰ داشت(بنگرید به همان: ۸۱).

درست مصادف با ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، فیلم «ساحل انتظار» به نمایش درآمد. فیلمی که در آن مبارزه‌ی ماهیگیران فقیر با شخصی سرمایه‌دار که دریا را اجاره کرده‌بود، نشان داده‌می‌شد. فیلمی که به‌طور تلویحی به این نتیجه می‌رسید پشت سرمایه‌دار قدرتی وجود دارد و قانون از ماهیگیران فقیر دفاع نمی‌کند. مسعود پسر سرمایه‌دار در مخالفت با پدرش به میان ماهیگیران فقیر می‌رفت تا از شغل خودش معلمی برای آموزش سواد به ماهیگیران استفاده کند و علت فقر و بدبختی ماهیگیران را نداشتن سواد اعلام می‌کرد(جیرانی ۱۳۷۳: ۳۲). «شب قوزی»(۱۳۴۳) از نظر تجاری ناموفق بود. این فیلم هم مانند «خشت و آینه»(۱۳۴۳) ابراهیم گلستان اکران محدودی یافت. «خشت و آینه» با زبانی ساده و مؤثر و طنزی تلخ از رنج‌ها و درماندگی‌های آدم‌های بی‌پناه سخن می‌گفت. این فیلم‌ها با استقبال منتقدان و روشنفکران روبه‌رو شد، اما از نظر تجاری موفقیتی نداشتند(اجلالی ۱۳۸۳: ۹۸؛ مهرابی ۱۳۶۳: ۱۱۲–۱۱۳). هر فیلمی که گونه‌ی عامه‌پسند را نداشت از نظر تجاری نمی‌توانست موفق باشد و کارگردانان و تهیه‌کنندگان کمتر به‌سوی این‌گونه فیلم‌ها روی می‌آوردند. در همین سال(۱۳۴۳) فیلمی به‌نام «آقای قرن بیستم» بر پرده آمد. این فیلم موضوع ازدواج پسر فقیر و درست‌کار با دختر ثروتمند را دست‌مایه‌ی ساخت فیلم کرده‌بود. در واقع موضوع اصلی فیلم به اختلاف طبقاتی اشاره می‌کرد. محمدعلی فردین هنرپیشه‌ی جوان و جذاب ایرانی آن سال‌ها، در این فیلم نقش اول را بازی می‌کرد. توجه به گیشه راه آینده را نشان داده‌بود. دو فیلم دیگر با همین مضمون به‌روی پرده آمد. «قهرمان قهرمانان» و «گنج قارون» هر دو با شرکت فردین و علاوه بر او، هنرپیشگان محبوب دیگری هم حضور داشتند. با این‌که فروش «قهرمان قهرمانان» بسیار خوب بود، اما این «گنج قارون» بود که معیارها را دگرگون ساخت. بی‌گمان موج جدیدی برخاسته بود، موج «گنج قارون»، فیلم‌های هندی را از میدان به‌در کرد(اجلالی ۱۳۸۳: ۹۶).

به‌تدریج سینمای فردین و رؤیاپرداز گسترش یافت. «مایه‌ی اصلی گنج قارون(۱۳۴۵) و فیلم‌های دنباله‌رو آن، خوشبخت‌شدن معجزه‌آسای یک فرد فقیر، اما جذاب و فداکار و بزن-بهادر، بود. در همان حال تبلیغ می‌شد که ثروتمندان آدم‌های بدبختی هستند که نمی‌توانند مانند فقرای بی‌خیال، از زندگی لذت ببرند»(مهرابی ۱۳۶۳: ۱۱۱). در فیلم «گنج قارون» علی

بی‌غم(فردین) مکانیک فقیری بود که رضایت از زندگی فقیرانه‌اش را مرتب به‌رخ تماشاگران می‌کشید. او آب‌گوشت می‌خورد، وجود آب‌گوشت در فیلمفارسی ریشه در شرایط اقتصادی مخاطب داشت. تا اواسط دهه‌ی ۴۰ مصرف برنج در میان اقشار پایین جامعه بسیار کم بود و غذای برنجی خوراک اصلی اقشار مرفه محسوب می‌شد. در صحنه‌ی نهایی فیلم گنج قارون، وقتی مشخص شد علی بی‌غم فرزند قارون است و همه در خانه‌ی فقیرانه‌ی علی بی‌غم دور سفره جمع شدند، پلو، شام شب را تشکیل داد. از اواخر دهه‌ی ۴۰ و در دهه‌ی ۵۰ با افزایش درآمد نفت و توزیع وسیع برنج وارداتی همراه رشد تولید این محصول در شمال کشور، غذای اصلی سفره‌ی فیلمفارسی را پلو تشکیل داد (جیرانی ۱۳۷۹ب: ۹۸). در «گنج قارون»، فقر فضیلتی بی‌مانند شد که آن را جز در دکان قشر به‌اصطلاح بدبخت و بیچاره پیدا نمی‌کردند. علی بی‌غم در کافه‌ها ول می‌گشت و هرجا می‌خواست زیر آواز می‌زد و می‌رقصید. در حالی که قارون ثروتمند از تمام این مواهب طبیعی محروم به‌نظر می‌رسید. حتی علی بی‌غم با تمام فقرش سر آخر دختر ثروتمند مورد علاقه‌اش را به‌خود وابسته کرد، در حالی که قارون با همه‌ی ثروتش سالیان پیش از این نتوانسته بود همسرش را در کنار خویش نگاه دارد(محمدکاشی ۱۳۷۸: ۱۶۴–۱۶۵).

تقابل طبقاتی در فیلم گنج قارون با تفاهم طبقاتی تمام شد(جیرانی ۱۳۷۳: ۳۹). تقابل طبقاتی که در شهر تهران(پایتخت) نمود می‌یافت. ثروتمندان شهر تهران در کاخ‌های منطقه شمالی شهر زندگی می‌کردند در حالی که فقرا در آلونک‌های حلبی‌آبادها بدون هیچ‌گونه امکانات عمومی به‌سر می‌بردند(آبراهامیان ۱۳۹۶: ۲۵۳). تمرکز فعالیت‌ها و اقدامات دولت عمدتاً در پایتخت بود. تهران با جمعیتی کمتر از ۲۰٪ جمعیت کشور، بیش از ۶۸٪ از کارمندان دولت، ۸۲٪ شرکت‌های ثبت‌شده، ۵۰٪ پزشکان، ۴۲٪ از شمار تخت‌های بیمارستان، ۴۰٪ سینماروها، ۷۰٪ مسافران به خارج از کشور، ۷۲٪ از نشریات و ۸۰٪ خوانندگان روزنامه‌ها را در خود جای داده‌بود(همان: ۲۵۶–۲۵۷). اعمال و رفتار هنرمندان فیلم نشان‌دهنده‌ی اعمال مردم این طبقه بود. آگاهی امثال علی بی‌غم که هرگز حاضر نمی‌شوند ذره‌ای از صداقت معنوی و نجابت اخلاقی خودشان را به پول آدم‌های متمکنی مانند قارون بفروشند و اگر قلبی سرشار از محبت نسبت به توده‌ی مردم و توهین‌شده دارند، علتش آن است که در اصل خودشان نیز از مردم هستند، اما از آنجا که این قهرمان‌ها علاقه‌ای به درس و دانش ندارند و فاقد وجدان یا شعور اجتماعی هستند، طبعاً هیچ‌گونه

مسئولیتی در برابر بی‌سروسامانی و فقر و فلاکت عمومی و فساد و بی‌نظمی موجود در جامعه در خود احساس نمی‌کنند. در حقیت واکنش‌های انسانی آن‌ها محدود به همان محیط و آدم‌های دور و بر خودشان است و فقط به‌عنوان یک حرکت منزوی و فردی قابل توجیه است(بهارلو ۱۳۷۹: ۳۳). گنج قارون سرآغاز مجموعه‌ی جدیدی از تولیدات سینمای ایران است که «سینمای رؤیاپرداز» نامیده شده‌است.

دوره محبوبیت تیپ لمپن سنّت‌گرا و قضا و قدری «فیلمفارسی» چهار سال(۱۳۴۴–۱۳۴۸) طول کشید. جاهل‌های فیلم قصد اختلال در نظم اجتماعی را ندارند و حتی از نظم موجود دفاع می‌کنند. در واقع در برابر هر نوع تغییری به‌شدت واکنش نشان می‌دهند. اساساً در برابر تجدد موضع می‌گیرند. در تمام فیلمفارسی‌ها صحبت از این است که چیزهایی مثل فرهنگ جاهلی، بی‌سوادی، خانه‌نشین‌بودن زنان، ناموس‌پرستی، بی‌پولی و غیره، بهترین راه برای زندگی هستند و راههای دیگر مثل درس خواندن و آزادی زن و ثروت، چیزی جز بدبختی به‌بار نمی‌آورد(محمدکاشی ۱۳۷۸: ۱۵۲). در فیلم «شوهر آهوخانم»(۱۳۴۷) ساخته‌ی داود ملاپور، از روی کتابی به‌همین نام به‌قلم علی‌محمد افغانی، به‌طرزی ساده و روشن شخصیت توسری خورده‌ی زن در یک گذشته‌ی نه چندان دور مورد بررسی قرار گرفته و نشان می‌دهد که چگونه زندگی زناشویی بر یک زن تحمیل می‌شود و از او موجودی بی‌اراده می‌سازد که وظیفه‌اش بچه به‌دنیا آوردن و غذا پختن است (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۲۲).

«آقای هالو»(۱۳۴۹) را داریوش مهرجویی براساس نمایشنامه‌ای از علی نصیریان ساخت. نصیریان در اثر خود به‌ترسیم گوشه‌ای از پایتخت پر نیرنگ و لحظاتی از زندگی یک انسان ساده‌دل شهرستانی می‌پردازد. آقای هالو با ته‌رنگی از طنز بود(مهرابی ۱۳۶۳: ۱۳۳). سادگی روستایی(آقای هالو) از صحنه‌ی دزدیده‌شدن چمدان او در بدو ورود تا کتک خوردنش در معامله‌ی غیرقانونی زمین و سرانجام خواستگاری از یک زن بدکاره، به بلاهت گرایید و رؤیای دروغین شهر فرصت‌های طلایی فرو ریخت. در زرق و برق مغازه‌ها، ساختمان‌های بلند و معاملات غیرقانونی، فریب و دروغ موج می‌زد. هریک از شخصیت‌ها نماینده‌ی یک قشر بود: زمیندار گردن‌کلفت، کافه‌چی دروغگو، دلال حقه‌باز و زن بی‌بندوبار، مفهوم واژه‌ی «قوم‌الظالمین» که توسط مرد در جریان کتک‌خوردنش به زبان آمد، به فرار او از شهر بزرگ(جامعه‌ی حاکم) می‌انجامد. اما در شهرستان هم، آینده‌ای انتظارش را نمی‌کشید(صدر ۱۳۸۱: ۱۹۸). مهرجویی کارگردان، زمینه‌های تولید فیلم را ریشه‌های

تباهی و آلودگی جامعه می‌داند که علت آن هم گذشتن از دوران انتقالی است و نوعی آشفتگی اخلاقی به‌وجود آمده‌است که نظام اخلاقی در حالت واژگونی به‌سر می‌برد. بنابراین آنچه را اخلاق کلاسیک، بد می‌داند، امروز مد روز شده و به‌صورت عادت درآمده-است. مثل تزویر، دروغ، حیله و حتی دزدی و این نشان می‌دهد که ارزش‌های جامعه به-شکل دردناکی دگرگون شده‌است. فیلم هالو، کوششی است تا این حقیقت را نشان دهد و تا حدودی آگاهی مردم را در این مورد خاص عمیق کند نه اینکه شعار بدهد و بگوید این جور کارها خیلی بد و پست است و به‌نظر علی نصیریان بازیگر نقش هالو، فیلم حاصل برخورد «معصومیت با چنین جامعه‌ی آشفته‌ای» است(مستغاثی ۱۳۸۱: ۲۰۹-۲۱۰).

در آغاز دهه‌ی ۵۰، تغییرات در این قشر محسوس است و نشان از تغییرات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی دارد. در فیلم «قیصر»(۱۳۴۸) لمپن فیلمفارسی نمی‌توانست به قضا و قدر متکی باشد. او باید پاشنه‌هایش را ورمی‌کشید و بدون مراجعه به قانون حقش را می‌گرفت. انتقام فردی بود، زیرا زمان و شرایط، قهرمان دیگری طلب می‌کرد و نشان می‌دهد که هنوز مخاطب فیلمفارسی با شبه‌مدرنیسم کنار نیامده‌است و با رشد جنبش مذهبی حتی موضع خصمانه‌تری گرفته است. بنابراین در زمانی که از جانب دولت تبلیغ می‌شد «نه چادر، نه مینی‌ژوب»، اعظم(پوری بنایی) با چادر کنار قیصر(بهروز وثوقی) در خیابان‌ها راه می‌رفت و از غیرت‌ها و ناموس‌پرستی‌ها حرف می‌زد(جیرانی ۱۳۷۹ب: ۱۲۳). در فیلم قیصر، حفظ ارزش‌های هنری(به‌ویژه هنر ملی) و در عین حال جلب تماشاگر عامه‌پسند و به اصطلاح جمع میان هنر و گیشه موفق بود(اجلالی ۱۳۸۳: ۹۹). در فیلم «طوقی»(۱۳۴۹) که بلافاصله پس از نمایش و موفقیت تجاری «قیصر»، روی پرده رفت، رقابت عشقی جوان عصیانگر عصر نو با قهرمان دیروز، به مرگ او و محبوبه‌اش انجامید. این مایه‌ی عشق ممنوع در «داش‌آکل»(۱۳۵۰)، براساس قصه‌ای از صادق هدایت، تکرار شد و قهرمان فیلم بار دیگر مرگ را در آغوش کشید. تأکید بر زمینه‌های سنتی در هر دو فیلم، به مدد یک بازیگر(بهروز وثوقی)، ناامیدی و یأس را از دل زندگی شهری به تاریخ پیوند می‌داد و بین گذشته وحال پل می‌زد(صدر ۱۳۸۱: ۲۰۵).

۳.۳ دهۀ پنجاه، تعارض با تجدّد در قالب اجتماعی و سیاسی

نگاه جامعه‌شناختی به موقعیت سینمای ایران در اواخر نیمه‌ی دوم دهه ۴۰ و طول دهه‌ی ۵۰ تا سال ۱۳۵۷ می‌تواند نقاط تاریک و روشن این دوره‌ی مهم و حساس را عیان سازد.

جرقه‌های کوتاه و گذرایی چون «جنوب شهر»(۱۳۳۷) و «شب قوزی»(۱۳۴۳) هر دو ساخته‌ی غفاری، «خشت و آینه»(۱۳۴۳) ساخته‌ی ابراهیم گلستان، «سیاوش در تخت جمشید»(۱۳۴۶) ساخته‌ی فریدون رهنما و «شوهر آهوخانم»(۱۳۴۷) ساخته داود ملاپور، نتوانستند در بازار داغ سینمای متفنن و رؤیاپرداز آن دوره جریان‌ساز شوند. سلایق روز جامعه به این‌گونه آثار جدی و متفاوت بهایی نمی‌داد. بدیهی است سیاست‌گزاران وقت و اهرم‌های کنترل‌کننده ترجیح می‌دادند که سینما برای مخاطبان انبوه جامعه‌ی پس از کودتای ۲۸ مرداد، در حد وسیله‌ی ارتباطی بی‌دردسر و سرگرم‌کننده‌ای باشد. بازتاب عینی این اهداف مشعشعانه در خیل گسترده‌ای از ملودرام‌های سطحی اخلاق‌گرا، فیلم‌های جنایی، کمدی‌های سبک با مایه‌های اخلاقی و سوژه‌های تاریخی همراه با ساز و آواز در طول دهه سی و چهل دیده می‌شود(طوسی ۱۳۷۹: ۱۲۵). به تعبیر افشار(۱۳۳۳: ۷) از منتقدان قدیمی، در سینمای ایران «یک موضوع کوتاه بی‌سروته را با مشتی صحنه‌سازی‌های ساختگی و مسخره سرهم‌بندی کرده و به‌نام فیلم و سینما به خورد مردم» می‌دادند. برای تکمیل فرم فیلم هم صحنه‌های طولانی آواز و منظره‌سازی‌هایی اضافه می‌شد. موضوعات کمیک فارسی نیز «از مشتی عملیات مسخره و لودگی و هجوسرایی» تشکیل یافته‌بود که «مفهوم آن تمسخر زندگی و نتیجه آن ایجاد هرج‌ومرج و پوچی فکر» بود و در این موضوعات، زندگی انسان مورد استهزا قرار می‌گرفت و ملت نیز تحقیر می‌شد. مایه دیگر این فیلم‌ها رقص عربی بود. آواز خواندن در فیلم چه درام و چه کمدی نیز یک امر قطعی و لازم قلمداد شده‌بود، آن هم ستاره اول فیلم که مشغول ایفای یک رُل تأثرانگیز درام اخلاقی بود. افشار در آن زمان معتقد بود که باید سینما را یک هنر آموزش اجتماعی دانست نه یک وسیله نمایش هرزگی و فساد زندگی. در موضوعات اجتماعی می‌توان فساد را نیز مجسم نمود، اما نباید آن را به یک شکل عادی و زیبا و پرشکوه و جلال و حتی مطلوب جلوه داد (همان: ۸–۹).

در «اسرار گنج دره‌ی جنی»(۱۳۵۲)، ابراهیم گلستان با ظرافت نشان می‌دهد که حکومتگران، مردمی نادان هستند که از ثروت طبیعی(نفت) این مرز و بوم و دسترنج مردم محروم سرمایه اندوخته‌اند و از خود چهره‌های به‌ظاهر انسانی و فاضل و فرهنگ‌دوست ساخته‌اند. یک روستایی تصادفاً گنجی پیدا می‌کند و برای خود دنیایی پر از تجملات می‌سازد، دنیایی با فرشته‌های سنگی، قصری بزرگ و هر زر و زیوری که یک نوکیسه با آن سروکار دارد. افراد گوناگون در رابطه با او به صحنه می‌آیند، که هر کدامشان نماینده‌ی

قشری از جامعه هستند و همه نیز به نوعی در خدمت او. پس از آنکه تمامی این چهره‌ها عیان شد، گلستان ثروت را از مرد تازه به دوران رسیده جدا می‌کند و این مرد بدون ثروت هیچ است(مهرابی ۱۳۶۳: ۱۶۱). در سال ۱۳۵۲ سینمای ایران با عرضه‌ی ۸۵ فیلم، هم‌چنان سال پرحجمی را از نظر تولید گذراند. در این سال نیز بیشترین تعداد فیلم‌ها را آثار مبتذل تشکیل می‌دادند و فیلم‌های خوب و قابل دیدن انگشت‌شمار بودند. در همان حال هم‌چون سال گذشته از عدم استقبال و پایین‌بودن فروش فیلم‌هایشان شکوه می‌شد. نارضایتی آنها اساساً از بالابودن تعداد زیاد محصولات وارداتی سرچشمه می‌گرفت که انبوه تماشاگران را به‌سوی خود جلب کرده‌بود. نمایش فیلم‌های عمدتاً سکسی و پرخشونت خارجی به حدود ۵۰۰ فیلم در سال رسیده بود و این فیلم‌ها با قیمتی برابر یک‌پنجم تا یک‌دهم نسبت به یک فیلم ایرانی خریداری می‌شد(همان: ۱۵۴).

«گوزن‌ها»(۱۳۵۴) که شاخص‌ترین فیلم سیاسی دهه‌ی پنجاه در تبیین مبارزه‌ی مسلحانه به‌عنوان یگانه مسیر پیش روی مردم بود، دچار سانسور شد و در نمایش عمومی با تغییرات عمده‌ای بر پرده رفت و نسخه‌ی اصلی، پس از انقلاب به نمایش درآمد(صدر ۱۳۸۱: ۲۱۷). در واقع فیلم‌هایی با مضمون انتقام فردی که از قیصر شروع شد، مضمون سیاسی می‌یابند تا آن جا که در فیلم «گوزن‌ها»، قدرت، قهرمان اصلی فیلم در واقع یک چریک شهری است که پس از زدن بانک به خانه‌ی دوست دوران مدرسه‌اش که حالا معتاد شده، پناه می‌برد. فیلم توقیف می‌شود و با حک و اصلاحاتی به نمایش عمومی درمی‌آید. در نسخه‌ی جدید تلاش شده که قهرمان فیلم صرفاً سارقی مسلح شناخته شود که قادر به تحت تأثیر قراردادن دوست معتاد خود نیست(اجلالی ۱۳۸۳: ۱۰۴). اساس «گوزن‌ها» مبتنی بر رابطه‌ی نزدیک دو دوست، چریک روشنفکر از یک‌سو، و مرد عامی کوچه و بازار از سوی دیگر، فاصله‌ی اولیه‌ی آن‌ها تا یکی شدن‌شان در روند مبارزه‌ی پیش رو علیه نظام حاکم بود. آن‌ها نمایشگر جریان سیاسی دهه‌ی پنجاه به‌شمار می‌رفتند. چریک با نام نمادین قدرت عینکی بر چشم داشت و سبیل پرپشتی پشت لبش بود(نشانه‌های کلیشه‌ای مبارزان سیاسی عمدتاً چپی دوران) و پیراهن سپیدی به تن داشت و مرد عامی با نام سید که در جایی از فیلم سیدرسول خوانده شد، اشاره‌ای بود به زمینه‌های مذهبی مردم عادی، در سراسر فیلم جامه‌ی سیاهی هم‌چون عزاداران مراسم مذهبی به تن کرده‌است(صدر ۱۳۸۱: ۲۱۷–۲۱۸).

این گونه از فیلم‌ها، به‌تدریج در طول دهه‌ی ۱۳۵۰ هرچه بیشتر از انتقام‌جویی فردی فاصله می‌گرفت و جنبه‌ی اجتماعی آن بیشتر می‌شد و از قیصر(۱۳۴۸) که به‌سادگی داستان

انتقام‌جویی فردی ناشی از تجاوز بود، به «بلوچ»(۱۳۵۱) که در آن موضوع تجاوز ابعاد اجتماعی یافته و «گرگ بی‌زار»(۱۳۵۲) که در آن عصیان و انتقام‌جویی نه متوجه فردی خاص بلکه یک اجتماع(روستای) متخاصم بود، رسید. در مرحله‌ی بعد، این انتقام‌جویی جنبه‌ی طغیان فردی علیه استثمار و نظام سیاسی پیدا کرد. «تنگسیر»(۱۳۵۲) و «گوزن‌ها»(۱۳۵۴) و در تکامل‌یافته‌ترین شکل خود صورت طغیانی دسته‌جمعی علیه ستم و استثمار طبقاتی به خود گرفت. «سفر سنگ»(۱۳۵۶) در واقع پیش‌بینی انقلابی بود که به‌زودی به واقعیت پیوست. در مجموع می‌توان گفت که فیلم‌های این مضمون، خودآگاه یا ناخودآگاه از نظر سیاسی مدافع نوعی رادیکالیسم و عصیان و اعتراض بودند و به هر حال نگرش سیاسی- ایدئولوژیک گروهی از فیلم‌های عامه‌پسند فارسی را در جهت مخالف تغییر دادند(اجلالی ۱۳۸۳: ۴۱۴). پرداخت فیلم «سفر سنگ» به‌صورتی بود که صرفاً به جامعه‌ی روستایی محدود نمی‌شد و به محیط بزرگ‌تری، ایران، نظر داشت. سفر روستاییانی که سرانجام برابر مالک بزرگ به‌پا خاستند و سنگ عظیمی را از دل کوه کندند و به حرکت درآوردند تا ابزار تولید دراختیار خودشان باشد، نمایشگر شرایط عینی دوران بود. قهرمان اثر یک نفر نبود و شخصیت‌های پرشماری شامل زنان و مردان مختلف کنار یکدیگر مفهوم «توده‌های مردمی» را متبادر می‌ساخت. سنگ غول‌آسا در فصل نهایی به حرکت درآمد و با طی کردن شیب تندی که هیچ جلودارش نبود، خانه‌ی ارباب/ظلم را یکسره ویران کرد(صدر ۱۳۸۱: ۲۳۵-۲۳۶). «سفر سنگ» جمع‌بندی از جامعه‌ی سیاسی‌شده‌ی ایران سال ۱۳۵۶ در آستانه‌ی تظاهرات مردمی بود و به تماشاگر و مردم هشدار می‌داد از حالت انفعالی خارج شده و برابر جبهه‌ی خصم به‌پا خیزند. انتقام فردی دیروز به قیام جمعی امروز گراییده بود(همان: ۲۳۶).

فیلم‌های تولیدشده در سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷ نیز بیش از اینکه ادامه‌دهنده‌ی راه فیلم‌های فارسی دهه‌ی پیش از خود باشند، تقلیدی از فیلم‌های خارجی محسوب می‌شوند که عناصر سکس و خشونت بی‌رویه منحط در آنها به‌شدت اغراق شده‌است(تورانی ۱۳۷۸: ۸۹-۹۰). تا جایی که «اتحادیه‌ی صنایع فیلم ایران» خواستار شده از تهیه‌ی فیلم‌های مبتذل و بی‌ارزش که فاقد اخذ نتیجه‌ی مثبت و انسانی هستند و به‌منظور جلب مشتری، به مسائل خرافی و متضاد با مقدسات دینی و مفاخر ملی، شامل انتقام‌جویی فردی و چاقوکشی و جاهل‌بازی و کبوترپرانی و ارائه‌ی مناظر جزئیات روابط جنسی می‌پردازند، جلوگیری شود(*اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران* ۱۳۷۹: ۱۱۰۱/۲، تاریخ ۱۳۵۱/۳/۲۱).

سهل‌انگاری در سال‌های آخر پهلوی در ساخت فیلم‌ها شدت بیشتری پیدا می‌کند و در عین حال نوعی از سکس، نوعی از خشونت و نوعی از کمدی در آنها نمود بیشتری می‌یابد. «نوعی» که رفته‌رفته به‌سوی ابتذال هرچه بیشتر میل می‌کند و از سلیقه‌ی سالم فاصله می‌گیرد(تورانی ۱۳۷۸: ۹۰).

از اواسط ۱۳۵۵ مطبوعات از ورشکستگی و به پایان راه رسیدن سینمای ایران سخن به‌میان می‌آورند. در سال ۱۳۵۶ این زمزمه‌ها به فریاد تبدیل می‌شود تا آن‌جا که حزب رستاخیز جلسات متعددی برای حل مشکل بحران سینما برگزار می‌کند(اجلالی ۱۳۸۳: ۱۰۱). در جریان تظاهرات روزمره‌ی مردم، بسیاری از سینماها به‌عنوان کانون‌های اشاعه‌ی فساد به آتش کشیده‌شد. سوختن حدود ۴۰۰ تماشاگر در ساعت ۸ بعد از ظهر ۲۸ مرداد ۱۳۵۷ هنگام تماشای فیلم «گوزن‌ها»، در سینما رکس آبادان، خاطره‌ی تلخی در میان رویدادها است. مردم، ساواک را به دست‌داشتن در این آتش‌سوزی هولناک متهم ساختند و دلیل آوردند که رژیم با ایجاد این حادثه‌ی تکان‌دهنده در پی بهره‌گیری تبلیغاتی علیه جنبش انقلابی بوده‌است. اما شاه این اتهام را رد کرد و آتش‌سوزی را کار مخالفان دانست(مهرابی ۱۳۶۳: ۱۷۷). واکنش تند و عنان‌گسیخته نسبت به سینما، پرده از تعارف‌های چنددهه‌ای برداشت و با اوج‌گیری انقلاب، سینماها یک به یک در شعله‌های آتش سوختند و نشان داد که تابوی سینما در ایران به قوت خود باقی است. «سینما جایی برای ولنگاری و محلی برای بی‌خبری» قلمداد شد. فاصله‌ی ورزشگاه امجدیه و سینما دیاموند، و فاصله‌ی دانشگاه تهران و سینما کاپری چند قدم بیشتر نبود. اما امجدیه و دانشگاه تهران باقی ماندند و سینما دیاموند و کاپری ویران شدند. قرارگیری سینماها در مرکز اعتراض مردم، هم غم‌انگیز بود هم هشداردهنده. در سیزدهم و چهاردهم آبان ۱۳۵۷ کم‌ترین سینمایی از تعرض جوانان خشمگین درامان ماند(صدر ۱۳۸۱: ۲۳۶–۲۳۷). حمله به سینماها در انقلاب ۱۳۵۷ ریشه در تعارض قشر سنتی ایرانی با سینما داشت، تعارضی که سال‌ها رشد کرده‌بود و امکان بروز پیدا نکرده‌بود. این تعارض در انقلاب اسلامی امکان بروز پیدا کرد و با آتش زدن سینماها شکل عینی به‌خود گرفت(جیرانی ۱۳۷۸: ۱۳۴).

۴. تماشاگران سینما

تولید هر فیلم به سرمایه‌ی قابل توجهی نیاز دارد و بازگشت سرمایه و سود برای استمرار فعالیت صنعت فیلم ضرورتی است انکارناپذیر. از این لحاظ فیلم کاملاً با رسانه‌های کتبی

متفاوت است و به‌همین جهت این رسانه در مقابل کنترل دولتی و یا اجتماعی بسیار حساس است. در تمام مراحل تولید یک فیلم می‌توان مانع نمایش رسمی آن در تالارهای عمومی شد و از آنجا که سرمایه‌ی قابل توجهی برای تولید فیلم صرف می‌شود عموماً گرایش تهیه‌کنندگان بر این است که ریسک نکنند و فیلمی را که کوچکترین مخالفتی برمی‌انگیزد نسازند. معمولاً سرمایه‌گذاران فیلم به تکرار الگوهای موفق راغب‌اند و همین گرایش باعث می‌شود که با تکرار مضمون‌های موفق و تبدیل به کدشدن آن‌ها، گونه‌های فیلم پدید آیند. به‌طوری که پس از مدتی هر کسی می‌داند که قهرمان از نظر خُلق و خو چگونه است. یا کلاه‌مخملی فیلمفارسی چه خصوصیات رفتاری و ارزشی دارد(مثلاً جوانمرد و ناموس‌پرست است، اما در عین حال عرق می‌خورد، کافه می‌رود، کتک‌کاری هم می‌کند.) نتیجه این‌که عامل اقتصادی تأثیری اساسی بر فیلم‌سازان دارد و شاید یکی از مهم‌ترین عواملی است که محتوای فیلم را تعیین می‌کند(اجلالی ۱۳۸۳: ۸۰). از آنجا که سینما در میان هنرها بیش از همه به حضور مخاطب وابسته است، کم و بیش اغلب صاحب‌نظران شرط «جذابیت» را برای تحقق یک فیلم لازم می‌دانند. فیلم بدون جذابیت، فیلم بدون مخاطب است و بنیان سینما از آغاز بر حضور تماشاگر بنا شده‌است. گیشه، تجسم عینی و انکارناپذیر اتکای سینما بر وجود تماشاگر است(امینی ۱۳۷۸: ۱۰۱). سینما به اوضاع و احوال مخاطبانش بر آنان اثرگذار هستند، به این صورت که اگر پیام‌های رسانه‌ها مطابق و هم‌سو با ذوق، خواسته و سلیقه‌ی مخاطبان و مأنوس با فرهنگ و اوضاع محیطی و اجتماعی آنان باشد، اثر مطلوب و مورد انتظار تهیه‌کننده و فرستنده‌ی پیام را خواهد گذاشت و گرنه، اثر خلاف انتظار و یا خنثی در پی دارد(محمدی ۱۳۸۲: ۱۴۲).

در دوره‌ی پهلوی با توجه به این‌که رسانه‌ی تصویری تلویزیون از اواخر دهه‌ی سی، آن‌هم بسیار محدود، وجود داشت، رسانه‌ی سینما می‌توانست مخاطبان بیشتری را داشته‌باشد و تأثیرات آن بر مخاطب و تأثیر مخاطب بر سینما بسیار بیشتر از بقیه‌ی رسانه‌ها مانند رادیو و تلویزیون بوده‌است و با توده‌ی مردم می‌توانسته ارتباط برقرار کند. «هنر توده‌ای که فیلمفارسی هم جزئی از آن است، سند اجتماعی ارزشمندی است که زندگی اجتماعی مقطع مهمی از تاریخ ایران را بازتاب می‌دهد»(صافاریان ۱۳۷۸: ۱۱۲) و به‌تدریج، با توجه به اوضاع سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه و تأثیر از سلیقه و فهم عامه، فیلم‌های سینمایی تولید شدند. در واقع فیلمفارسی با وجود مخاطبان بسیار ماند و بسیاری از فیلم‌ها برای آنها ساخته‌شد و به مقتضای طبع مخاطبان نیز ساخته‌می‌شد. در واقع «هنر برای

مصرف عمومی همیشه در سطحی پایین‌تر از هنر برای تحصیل‌کردگان قرار دارد. هرگاه که محفل مصرف‌کنندگان هنر بزرگتر شده‌است، نتیجه‌ی مستقیمش تنزل‌یافتن سطح آفرینش هنری بوده‌است» (همان: ۱۱۰) و متأثر از مخاطبان، فیلمفارسی هم در سطحی که سینمای مبتذل گفته شد، به پایین کشیده‌شد.

تماشاگران سطح‌پایین دوست‌داران ملودرام‌های سوزناک یا کمدی‌های فارسی، عربی، هندی و ترکی بودند. تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰ دوره‌ی فیلم‌های مصری(و گاه لبنانی) بود. این فیلم‌ها به‌خاطر رقص و آواز و مضامین باب طبع تماشاگر ایرانی خیلی محبوب بودند و برای فیلم‌سازان ایرانی نقش دوگانه الگو و رقیب را ایفا می‌کردند. از اواسط دهه‌ی ۱۳۳۰ فیلم‌های مصری قطع شد و فیلم‌های هندی جای آن را گرفتند(اجلالی ۱۳۸۳: ۱۳۴). بیشتر فیلم‌ها برای طبقه‌ی عوام و فاقد تحصیلات ساخته می‌شدند. چرا که طبقه‌ی تحصیل‌کرده را دارای زندگی مرفه‌تر با دغدغه‌های فکری و تفریحی بیشتری می‌دانستند که نیازی به تماشای فیلم‌های طبقه‌ی محروم ندارند و خواسته‌ی تماشاچیان عوام، جنبه‌های قهرمانی و شهوانی فیلم بود. چرا که ملت ایران را دارای محرومیت‌های اجتماعی می‌دانستند که قهرمان داستان با دلاوری خود روی صحنه طرفدار طبقه‌ی محروم باشد و از حق آن‌ها دفاع نماید، بالطبع تماشاچی ایرانی خوشحال می‌شد(بهارلو ۱۳۷۹: ۱۵).

نسلی که در این دوره پرورش یافته تنها فیلمفارسی و هنر توده‌ای مطابق خواست و سلیقه‌اش نبود. افرادی از این نسل با توجه به پایگاههای طبقاتی‌شان تماشاگر فیلم‌های غربی بودند. در هر کدام از سه دهه‌ی ۱۳۳۰، ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش از سینماهایی که عموماً فیلم خارجی نشان می‌دادند(محل اجتماع تماشاگران سطح بالا که از طبقه‌ی بالا و یا طبقه‌ی متوسط جدید و درس‌خوانده بودند) در جنوب شهر تهران قرار نداشته‌اند، بلکه بر عکس در ۱۳۳۵، ۶۲٪ و در ۱۳۵۵، ۵۰٪ سینماهای نمایش‌دهنده‌ی فیلم‌های خارجی در شمال تهران و بقیه در مرکز تهران قرار داشتند. این ارقام به‌وضوح گرایش طبقاتی تماشاگران این نوع فیلم‌ها را نشان می‌دهد. در هر سه‌دهه، ۶۰ تا ۸۷٪ سینماهایی که معمولاً به نمایش فیلم‌های خارجی اختصاص داشته‌اند و فیلمفارسی نشان نمی‌داده‌اند، درجه‌یک و ممتاز بوده‌اند(اجلالی ۱۳۸۳: ۱۲۸). فیلم‌های ایرانی مختص به قشر پایین شهر و عموماً کم‌سواد و بی‌سواد شدند و طبیعتاً گرایش‌ها و علائق‌شان بسیار متفاوت بود. حکومت، جامعه را به‌سوی مدرنیته سوق می‌داد، اما آنچه در فیلم‌های عامه‌پسند پایین بازتاب می‌یافت در تعارض با حکومت بود. هنگامی که خانواده‌ها و افرادی از سطح بالا را نشان می‌دادند

آهنگ و رقص‌های غربی و طرز پوشش و سبک زندگی به سبک غربی را داشتند، اما زمانی که از خانواده‌ها و افرادی که در پایین شهر بودند فیلم ساخته می‌شد، زندگیشان همراه با سنّت و مذهب بود و آنچه در سطح پایین تماشاگر را راضی می‌کرد، رقص و آواز به سبک ایرانی در کافه‌ها در محلات پایین شهر بود. شاید این‌گونه فیلم‌های سطحی، تعارض را بیشتر در تماشاگر القاء می‌کردند و با آن بیشتر ارتباط برقرار می‌کرده‌اند. اما «فیلم گاو(۱۳۴۹) ساخته‌ی داریوش مهرجویی را می‌توان نقطه‌ی عطفی در تاریخ سینمای ایران به‌شمار آورد. چراکه با وجود زیر پا نهادن تمام عوامل پول‌ساز سینمای بازاری، با استقبال فراوان روبه‌رو شد و این ادعای سازندگان فیلم‌های مبتذل را که مردم فقط فیلم‌های سطحی سرگرم‌کننده را می‌پسندند، درهم شکست»(مهرابی ۱۳۶۳: ۱۲۹). با این‌که در فیلم‌های ایرانی، برهنگی، سکس، کافه، رقص، آواز و از این قبیل وجود داشت، اما به‌دلیل گرایش-های اخلاقی، انسانی و قهرمان‌پرورانه‌شان، هنوز در جامعه با استقبال مواجه بودند. «از زمانی که گرایش اخلاقی، گرایش‌های انسان‌دوستانه، گرایش‌های قهرمان‌پرورانه‌ی این سینما ضعیف شد، سطحی شد و در مقابل فیلم خارجی منفعل‌تر شد و تماشاگران را هم از دست داد. سینمای ایران در سال ۱۳۵۶ به تولید دوازده فیلم در سال رسید چرا که بسیاری از این مؤلفه‌ها را از دست داد»(معزی‌نیا ۱۳۷۸: ۷۹).

فیلم‌ها با توجه به مخاطبانی که جذب می‌کند تولید می‌شوند و موضوعاتی در نظر گرفته می‌شوند که اکثریت تماشاگران با آن موافق باشند. البته در این موضوعات، شرایط و وضعیت سیاسی و اجتماعی و اقتصادی جامعه بسیار دخیل است و سلایق تماشاگران را شکل داده و سلایق تماشاگران هم بر سینما تأثیرگذار است. نسلی که در مقطع ۱۳۳۲تا۱۳۵۷ پرورش می‌یافتند در مقطعی بودند که حکومت محمدرضاشاه قصد داشت نوسازی را در سطح گسترده اجرا کند. نوسازی اقتصادی باعث تحرکات اجتماعی و تغییر رفتار اجتماعی می‌شد که در سینما بازتاب می‌یافت. تولید فیلم‌های فارسی و استقبال و فروش بعضاً خوب آنها حاکی از وجود مخاطب و تماشاگر بوده‌است و نشان می‌دهد افرادی بوده‌اند که این‌گونه فیلم‌ها را می‌پسندیده‌اند. این افراد از طبقه‌ی پایین جامعه بودند که بیشتر شامل «کارگران صنعتی، کسبه‌ی جزء، کارمندان و کارگران غیرصنعتی»(جیرانی ۱۳۷۸: ۱۲۷) بودند. با توجه به تغییر در سبک زندگی از سنتی به مدرن در شهرها، تغییرات در فیلم‌ها نیز مشهود است. از یک‌سو، کافه و رقص و آواز وجود دارد که متفاوت و در تعارض با سبک زندگی این تماشاگران است، چرا که بیشتر این تماشاگران از طبقه‌ی پایین

جامعه و روستاییانی بودند، که در طی نوسازی و تحولات اقتصادی پدیدآمده، به شهرها مهاجرت کرده‌بودند. زندگی سنتی آنها همراهشان بود، اما از سوی دیگر، همین مهاجران با مظاهر شهری نیز آشنا می‌شوند و رغبت به دیدن فیلم و جلوه‌های آن را دارند. زمانی که فیلم‌های مطرح تولید می‌شوند به دیدن آنها نیز رغبت نشان می‌دهند. فیلم‌هایی که در پایان دهه‌ی ۴۰ و دهه‌ی ۵۰ تولید می‌شوند، مانند قیصر، گاو، گوزن‌ها، سفر سنگ که بازتاب معضلات جامعه است با استقبال مواجه می‌شوند. در فیلم قیصر، قیصر نماد نسل جوان عاصی است که نسل قبل، برادرش، نتوانست کاری از پیش ببرد و کنار رفت.

فیلم‌های فارسی چندان در خدمت تجددطلبی و توسعه‌ی مورد نظر رژیم پهلوی نبودند. برعکس، این فیلم‌ها به سبک سطحی خودشان سنت‌گرا بودند و در مقابل فرنگی‌مآبی و حتی با تجددطلبی موضع داشتند و مُبلّغ مدرنیزاسیون نبودند. این موضع کاملاً با نگرش مخاطبان و هواداران اصلی این فیلم‌ها، یعنی طبقه‌ی متوسط سنتی و پایین، سازگاری داشت. در فیلم‌های فارسی فقط شخصیت‌های منفی طرفدار موسیقی و رقص غربی بودند و «آرتیسته» همواره آواز کوچه‌باغی و رقص باباکرم را ترجیح می‌داد(اجلالی ۱۳۸۳: ۴۰۷). در واقع محور اصلی فیلمفارسی جذابیت‌های نازل است و ابتذال که در داستان‌ها و مضامین به‌صور گوناگون جلوه‌گر می‌شود. چگونگی سیر تجربه‌ی فیلمفارسی‌سازی نیز بر ادعا صحه می‌گذارد. به‌عنوان مثال، داستان فیلمفارسی‌های دهه‌ی چهل عموماً سرشار از پیام‌های اخلاقی است، اما در دهه‌ی پنجاه، حصار اخلاق که مانع از بروز ماهیت اصلی فیلمفارسی بود به‌تدریج فرو می‌ریزد و فیلمفارسی، این پوسته‌ی مصنوعی را دریده و صورت حقیقی خویش را که منافی دین، فرهنگ، اخلاق و سنت است به‌تمامی ظاهر می‌سازد(امینی ۱۳۷۸: ۱۰۳). تماشاگر نیز چون این فیلم‌ها را در تعارض شدید با سنت‌های خود می‌بیند، نسبت به دیدن آنها دیگر رغبتی ندارد و حتی حالت اعتراض‌گونه نسبت به این فیلم‌ها به‌وجود می‌آید. «در واقع مخاطب فیلمفارسی با آغاز دوره‌ی استبداد، در دل تناقضات جامعه‌ی شبه‌مدرن شاه، با تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب هویت پیدا می‌کند. فیلمفارسی و مخاطبش هر دو زاییده‌ی اختناق بودند. مخاطبی که تازه از روستا کنده‌شده و بی‌خبر از ارزش‌های جدید به شهر آمده تا شکمش را سیر کند، مخاطبی که تازه فهمیده به جای نان و دوغ، ساندویچ و پپسی بخورد، آن هم در تهرانی که در سال ۱۳۴۲ حدود ۱۲هزار میخانه و مشروب‌فروشی دارد. شهری که سینماهایش ارزش پول را با تصویر زنی عریان که در یک دست سیگار و در دست دیگرش لیوان مشروب دیده‌می‌شود، تبلیغ می‌کنند»(جیرانی ۱۳۷۸:

۱۳۰-۱۳۱). تصاویر روستا در فیلم‌های دهه‌ی چهل به رؤیای از دست‌رفته‌ای شبیه بود. به خیالی که واقعیت را نمی‌پذیرفت. دورشدن از روستا یا از دست‌دادن زمین، ناپدیدشدن پدر یا مادر که راهی شهر می‌شدند تا لقمه نانی به‌دست آورند یا گمشده‌شان را بیابند و سرانجام برخورد با مظاهر شهری، یادگارهای سینمای دهه‌ی چهل را می‌ساخت، خانوارهای روستایی که یک به یک در شهر حل می‌شدند و عمدتاً به مشاغل خدماتی می‌پرداختند(صدر ۱۳۸۱: ۱۶۲).

فیلم‌هایی که حول موضوع شکاف طبقاتی و تحرک طبقاتی ساخته‌شدند از «آقای قرن بیستم» و موج آن با «گنج قارون» بود و تا سال‌های آخر دهه به‌صورت موجی از فیلم‌های پرفروش و بعد از آن گاه و بی‌گاه به‌صورت فیلم‌های منفرد به نمایش درآمدند. احتمالاً این شکاف طبقاتی رو به رشد بود که در فیلم‌های این موج بازتاب می‌یافت، اما این تضاد از موضع طبقات فرادست و در جهت آشتی میان فقیر و غنی مطرح شده‌بود. این فیلم‌ها به طبقات پایین توصیه می‌کردند که قناعت داشته‌باشند و خواستار زندگی مرفه نباشند، زیرا ثروتمندان از نظر روانی تحت فشارند(اجلالی ۱۳۸۳: ۴۱۲). شاید گنج قارون نمادی از انقلاب سفید می‌شد که اصلاحات باعث خوشبینی مردم به زندگی‌شان می‌شد که باید قانع باشند و البته سطح زندگیشان تغییر خواهد یافت. «فاصله‌ی بین گنج قارون خوش‌بین و سرشار از دلگرمی و قیصر بدبین و لبالب از نومیدی برق‌آسا طی شد. در دهه‌ی پنجاه، فیلم‌ها تلخ‌تر و آدم‌ها عاصی‌تر شدند»(صدر ۱۳۸۱: ۲۰۱). فضای اجتماعی و اقتصادی شهرها تولید این‌گونه فیلم‌ها را الگو می‌بخشید. طبقات متوسط و حاکم که به شمال شهر نقل مکان می‌کردند، به‌سرعت به‌سوی تجدد گام برداشتند. در عوض کارگران شهری که در جنوب شهر مستقر شدند با درآمد کم، فرهنگ سنتی خود را حفظ کردند و اعتقادات مذهبی خود را از دست ندادند. روند شکل‌گیری دو فرهنگ متفاوت به پیدایش عناوین پایین‌شهری و بالاشهری انجامید. با این تقسیم‌بندی، کارگران شهری و اقشار کم‌درآمد پایین‌شهر مخاطبان اصلی فیلمفارسی شدند و فیلمفارسی شکل گرفت. به‌همین دلیل در جو اختناق، فیلم‌فارسی‌ساز برای ارتباط با مخاطبش تفاوت فرهنگی دو منطقه را اصل قرار داد و در مقابل طرز رفتار، منش و نوع زندگی ظاهری شمال‌شهری‌ها، که متأثر از فرهنگ غربی بود، موضع گرفت. اما از آن‌جایی که در انقلاب سفید زیر لوای رشد و ترقی سیاست‌های شبه‌مدرنیستی شاه دنبال می‌شد، فیلمفارسی‌ساز موضع‌گیری در مقابل فرهنگ غربی را با تمایلات شبه-

ناسیونالیستی رژیم درآمیخت تا موضع‌گیری‌اش مغایر با تبلیغات رژیم نباشد(جیرانی ۱۳۷۹ب: ۸۸-۸۹).

در سینما می‌توان فضای فرهنگی و اجتماعی جامعه را مشاهده کرد. تفاوت در عمل و منش و رفتار یک نسل را با نسل پیش از آن سنجید. اوضاع جامعه مخصوصاً در سینمای سال‌های منتهی به انقلاب مشاهده می‌شود که فیلمفارسی‌ها و به‌نوعی «سینمای مبتذل» که از نظر اخلاقی در سطحی نازل قرار گرفتند، تماشاگران خود را از دست دادند و تعداد آنها کمتر شد. نسل جوان تحصیل‌کرده در طبقه‌ی متوسط و پایین و سنت‌گرایان طبقه‌ی پایین، این‌گونه فیلم‌ها را نمی‌پسندیدند. در فضای جامعه، فضای «بازگشت به خویشتن»، نفی غرب‌زدگی، گرایش‌های مذهبی و سنتی در برابر تعارضات به‌وجودآمده با مدرنیته شکل گرفته‌بود. شکافی میان نسل جوان در سنت و مدرنیته پدید آمده‌بود. نسلی در این سه‌دهه پرورش یافته‌بود که در عین تعارض میان سنت و مدرنیته، حدِّ وسطی از آن را می‌خواهد. نسلی به‌وجود آمده که سنت‌ها برای آنها مقدس است، اما مظاهر مدرنیته را نیز پذیرفته‌است و به‌طور کلی نمی‌خواهد سنت را از دست بدهد. به‌همین علت است که با توجه به تولید فیلمفارسی‌ها در دهه‌ی پنجاه، دیگر رغبتی به دیدن آنها وجود ندارد و سخن از ورشکستگی سینما است. در واقع شکاف نسلی در این مقطع، شکافی ناشی از تعارض و سردرگمی میان سنت و مدرنیته است. همان نسلی که به دیدن فیلمفارسی‌ها از دهه‌ی سی به بعد راغب‌اند، تداومش در دهه‌ی بعدی گریز از این‌گونه فیلم‌ها است. نسل این دوره با گسترش نوسازی و آموزش مواجه است و با توجه به تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب و تفاوت در شیوه‌ی زندگی اجتماعی و اقتصادی، نسلی که به فیلم‌های ایرانی توجه داشتند بیشتر از جنوب شهر بودند، اما طبقه‌ی متوسط و تحصیل‌کردگان که فیلم‌های خارجی و فیلم-های مطرح سینمای ایران را دنبال می‌کردند در این تعارض میان سنت و مدرنیته سهیم بودند.

۵. نتیجه‌گیری

نسلی که از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش. پرورش یافتند با توجه به گسترش رسانه‌ها مخصوصاً سینما، بیشتر در معرض تغییر و تحولات این صنعت بودند. این نسل کودتای ۲۸ مرداد، انقلاب سفید، رونق اقتصادی اواخر دهه‌ی ۴۰ و ۵۰، گسترش نوسازی، تحکیم سرکوب‌های سیاسی و رشد جنبش‌های مذهبی را پشت سر نهاده‌بود و هر یک از این موارد، شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خاص خود را به جامعه تزریق می‌کردند. حکومت در پی نوسازی و جامعه‌ای مدرن بود که در عین حال آزادی‌های سیاسی را مانع می‌شد. نوسازی و جامعه‌ی مدرن نیز هماهنگ با هم در سطح کشور و جامعه حتی در سطح یک شهر و در روستاها به صورت هماهنگ رشد نمی‌یافت و این روند باعث تعارض و اعتراض می‌شد. تعارض‌ها در جامعه و در فیلم‌ها نمود می‌یافت. سینما و جامعه کنش و واکنشی نسبت به هم دارند. از یک‌سو، سینما فیلم‌هایی را باید تولید کند که جامعه و مخاطب بپذیرد، از سوی دیگر، مخاطب نیز به فیلم‌هایی رغبت نشان می‌دهد که بازتابی از زندگی‌اش باشد. در این نسل نوعی تعارض در میان تماشاگران و فیلم‌سازان هم وجود داشت. تماشاگرانی که در سطحی بالا از رفاه و تحصیلات قرار داشتند و فیلم‌های خارجی غربی را می‌پسندیدند و در مقابل، طبقه‌ی پایینی بودند که به‌علت تغییر و تحول در شرایط اقتصادی و اجتماعی و مهاجرت به شهرها و جابه‌جایی جمعیت، اکنون در سطح پایینی از زندگی و تحصیلات در پایین‌شهر ساکن بودند. علایق این دو طیف بر نوع فیلم‌سازی تأثیر می‌گذاشت. فیلم‌هایی که از سوی منتقدان به فیلمفارسی موسوم شد برای آنها ساخته شد که مایه‌ی تفریح و سرگرمی آنها را فراهم کند. مایه‌هایی از تجدد و تغییر سبک زندگی در این فیلم‌ها مشهود بود. وجود کاباره، رقص و آواز که در خانه و زندگی بسیاری از آنها ممکن بود وجود نداشته‌باشد. اما داستان فیلم‌ها و نکات و پیام‌های اخلاقی که در آخر فیلم‌ها می‌گنجاندند باعث می‌شد که فیلم‌ها را ببینند. در اواخر دهه‌ی ۵۰ که مایه‌های ابتذال در فیلم‌ها شدت گرفت و تماشاگران، این فیلم‌ها را در تعارض با سنت و زندگی خود دیدند، دیگر رغبتی به تماشای این‌گونه فیلم‌ها از خود نشان ندادند و باعث سقوط سینما در ایران شد و به سینماسوزی در پی اعتراضات روی آوردند.

کتاب‌نامه

اجلالی، پرویز(۱۳۸۳)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران، جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه-پسند ایرانی (۱۳۰۸-۱۳۵۷)، تهران: فرهنگ و اندیشه.

اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران(۱۳۵۷-۱۳۰۰)(۱۳۷۹)، ج۲، تهیه و تنظیم معاونت خدمات مدیریت و اطلاع‌رسانی دفتر رئیس جمهور، تصحیح و تدوین علی‌اکبر علی‌اکبری بایگی و ایرج محمدی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

افشار، طغرل(۱۳۳۳)، در کمان رنگین سینما، بی‌جا: چاپ مسعود سعد.

امید، جمال(۱۳۷۷)، تاریخ سینمای ایران(۱۳۵۷-۱۲۷۹)، چ۲، تهران: روزنه.

امینی، مریم(۱۳۷۸)، «فیلمفارسی، فرزند ناقص‌الخلقه‌ی سینما در ایران»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.

آبراهامیان، یرواند(۱۳۹۶)، تاریخ ایران مدرن، ترجمه‌ی محمدابراهیم فتاحی، چ۱۵، تهران: نی.

آذین، جبار(آذر۱۳۸۷)، «پرونده‌ی موضوعی فیلمفارسی، مقدمه‌ای بر سینمای نوین ایران: از فیلمفارسی تا فیلم‌فارسی»، نقد سینما، ش۶۰: ۲۵-۳۱.

بابایی، امیرحسین(آذر۱۳۸۷)، «فیلمفارسی، ابتذال ابدی»، نقد سینما، ش۶۰: ۴۴-۴۵.

بهارلو، عباس(۱۳۷۹)، سینمای فردین به روایت محمدعلی فردین، چ۲، تهران: قطره.

تورانی، بهروز(۱۳۷۸)، «سهل‌انگاری در ساخت، واقعیت‌گریزی در مضمون»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.

تهامی‌نژاد، محمد(۱۳۶۵)، سینمای رؤیاپرداز ایران، تهران: عکس معاصر.

جیرانی، فریدون(۱۳۷۸)، «هویت مخاطب «فیلمفارسی» و «فیلم فارسی»»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.

جیرانی، فریدون(۱۳۷۹الف)، «دهه‌ی سی تولد دوباره»، در: تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، گردآورنده عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

جیرانی، فریدون(۱۳۷۹ب)، «دهه‌ی چهل، رؤیای شیرین و شکست»، در: تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، گردآورنده عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

جیرانی، فریدون(پاییز۱۳۷۳)، «سرنوشت فیلمفارسی(۵۷-۱۳۴۰)»، نقد سینما، ش۳: ۳۰-۴۲.

حسینی‌زاد، مجید(آبان۱۳۸۱)، «سینمای رؤیاپرداز(۱۳۲۶-۱۳۵۷)»، نقد سینما، ش۳۳: ۳۶-۴۲.

حیدری، غلام(۱۳۷۹)، «سینما در فاصله‌ی دو کودتا»، در: تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، گردآورنده عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

زاده‌محمدی، مجتبی(۱۳۸۹)، لومپن‌ها در سیاست عصر پهلوی، چ۲، تهران: مرکز.

صافاریان، روبرت(۱۳۷۸)، «بحث فیلمفارسی و مفهوم هنر توده‌ای(پاپ آرت)»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.

صدر، حمیدرضا(۱۳۸۱)، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران(۱۲۸۰–۱۳۸۰)، تهران: نی.
طوسی، جواد(۱۳۷۹)، «سینمای سال‌های ۱۳۴۸–۱۳۵۷»، در: تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، گردآورنده عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
عبدالخانی، لنا و محمد نصرآبادی(زمستان ۱۳۹۰)، «بازنمایی نقش زنان در سینما(سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)»، فصلنامه زن و فرهنگ، دوره سوم، ش ۱۰: ۸۷–۹۶.
کاتم، ریچارد(۱۳۷۸)، ناسیونالیسم در ایران، ترجمه احمد تدین، چ۲، تهران: کویر.
کامروا، مهرداد(آذر ۱۳۷۳)، «بحران شهرنشینی در ایران»، کلک، ش۵۷: ۵۴–۶۹.
گیتی، حسین(آذر۱۳۸۷)، «فیلمفارسی و فراز و نشیب‌هایش: مؤلفه‌های فیلمفارسی»، نقد سینما، ش ۶۰: ۳۲–۳۳.
لاهیجی، شهلا(تابستان ۱۳۷۶)، «مروری بر سینمای ایران از آغاز تا امروز»، نقد سینما، ش ۱۱: ۱۶۶–۱۷۲.
محمدکاشی، صابره(۱۳۷۸)، «خاکستر و الماس»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.
محمدی، جلال(تیر ۱۳۸۲)، «بررسی الگوهای تأثیرپذیری مخاطبان از محتوای وسایل ارتباط جمعی»، مصباح، ش ۶۰: ۱۳۵–۱۵۶.
مستغاثی، سعید(۱۳۸۱)، سینمای ایران، روزگار نو(۱۳۵۶–۱۳۳۶)، تهران: الست فردا.
معززی‌نیا، حسن(۱۳۷۸)، «فیلمفارسی چیست؟»، در: فیلمفارسی چیست؟، گردآورنده حسن معززی‌نیا، تهران: ساقی.
مهرابی، مسعود(۱۳۶۳)، تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: فیلم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی