پرونده‌ی موضوعی:
سینمای فیلمفارسی

با سپاس از آقایان: جبّار آذین، حسین گیتی، مجید روانجو، مهدی فلاح صابر، محمد هاشمی، امیرحسین بابایی، امین‌علی دهکردی و خانم‌ها: نزهت بادی و الناز دیمان

- از فیلمفارسی تا فیلمفارسی!
- مؤلفه‌های سینمای فیلمفارسی
- با این همه، کاش نامِ دیگری داشت!
- فیلمفارسی!؟
- فیلمفارسی؛ ابتذال ابدی
- سیب تو زرد
- ظهور و سقوط فیلمفارسی
- پیوند نوستالژیک با یک سینمای قلابی

«فیلمفارسی» واژه‌ی مرکب، نادرست و نازیبایی است که مانند برخی غلط‌های مصطلح در میان اهالی سینما و قلم جا افتاده است. این واژه را نخستین بار دکتر «هوشنگ کاووسی» منتقدی که بخت خود را در فیلمسازی هم آزمود، به کار برد. او تمام انزجار خود از بی‌پایگی و بی‌ارزشی فیلم‌های رایج در دوران فیلمسازی رژیم گذشته را در این واژه فریاد کرد و آن را به بدنه‌ی ادبیات سینمایی سنجاق نمود و از آن پس، سینمایی‌نویسان و منتقدان در مطالب، مقالات و نقدهای سینمایی خود، به هنگام نوشتن درباره‌ی محصولات سینمای ایران، از همین کلمه استفاده کردند و تا حیات فیلمفارسی در سینمای قبل از انقلاب، این واژه خریدار داشت. بعد از انقلاب اسلامی با رخنه‌ی مجدد عوامل فیلمفارسی‌ساز به سینما و تنفس دوباره‌ی این نوع فیلم و سینما، از نو، هجمه به فیلم‌های بدون ارزش، ضدفرهنگ و ضداخلاق با استفاده از همین واژه باب شد که هم‌چنان ادامه دارد. در هر صورت فیلمفارسی و فیلمفارسی‌سازان که در عرصه‌ی سینمای فعلی، با استفاده از مؤلفه‌های سینمای نکوهیده‌ی گذشته، به فیلمسازی و تجارت در سینما مشغول هستند، موضوع پرونده‌ی این شماره‌ی ماهنامه‌ی «نقد سینما» بوده که به قلم اهالی قلم و هنر از زوایای مختلف گرد آمده است. با ما در مطالعه‌ی این پرونده‌ی سینمایی همراه باشید.

مقدمه‌یی بر سینمای نوین ایران

از فیلمفارسی تا فیلمفارسی!

جبّار آذین

سوغات فرنگ

سینمای هشتاد و چندساله‌ی ایران فراز و فرود فراوان داشته است. ورود سینما به ایران همانند هر کالای خارجی دیگری با جذابیت و اغواگری همراه بود و قشر علاقه‌مند به تصویر و سینماتوگراف همان‌گونه که به پدیده‌های غرب از جمله کراوات، اتومبیل، ترن، تلفن و ... می‌نگریست، صنعت سینما را هم پذیرا شد. ایرانی متمایل به غرب چون سینما را هم جزو مظاهر تمدن غرب می‌شمرد* و ویژگی‌های خود سینما هم مزید بر علت بود، بسیار سریع جذب این پدیده شد و از آن‌جا که چنین پدیده‌یی در ایران جایگاه و خاستگاه اجتماعی و تاریخی نداشت، به سرعت وارد مسیر خودباختگی گردید. ایرانی متمایل به غرب زمانی هم که تصمیم گرفت فیلم بسازد، در همان بستر خودباختگی، بدون بهره‌گیری از فکر و باور و تعلقات فرهنگی ایرانی، تنها با تقلید و کپی به این امر مبادرت ورزید؛ جدا از فیلم‌های «عبدالحسین سپنتا» که مضامین آن‌ها در پیوند با ادبیات و تاریخ بود و اگر ادامه می‌یافت ممکن بود زمینه‌های ایجاد سینمای ملی ایران را فراهم کند.

فیلم‌های نخستین تاریخ سینمای ایران را هنرمندی ارمنی به نام «آوانس اوگانیانس» ساخت. فیلم اول او به نام «آبی و رابی» یک اثر تقلیدی و فیلم دومش «حاجی‌آقا آکتور سینما» حکایت ورود سینما به ایران و شیفتگی مردم به این هنر و صنعت بود.

فیلمفارسی از تولد تا اغما

در ادامه، پس از سپری شدن دوران رکود و فترت سینما که بازتاب اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور و جهان بود، یک‌باره موج کپی‌سازی از روی فیلم‌های خارجی به‌ویژه فیلم‌های آمریکایی، ایتالیایی، هندی، ترکی و عربی بازار شکل‌نگرفته‌ی سینمای ایران را در برگرفت و انواع فیلم‌های سطحی با داستان‌های فانتزی و تخیلی با شخصیت‌ها، روابط و حتی لباس‌های غیرایرانی پرده‌ی سینماهای کشور را تسخیر نمود.

در همین زمان و به رغم ورود عده‌یی تئاتری به حیطه‌ی سینما که نهایتاً منجر به حضور چند بازیگر توانا و پخته شدن بعضی متون سینمایی شد، عده‌یی از تجار که در زمینه‌ی سینما هم فعال بودند و در کنار آهن و قالیچه و خرما (!) فیلم هم وارد می‌کردند، به سردمداری یک تهیه‌کننده‌ی مبتکر ایرانی که تأثیر مهمی بر روند و چگونگی تولید فیلم در سینمای ایران گذاشت، با ادغام ویژگی‌های سینماهای کشورهای مختلف، به‌ویژه سینماهایی که از آن‌ها یاد کردیم و استفاده از یک آرتیست ایرانی شبیه «مارلون براندو» در فیلم‌هایی چون «در بارانداز» و «اتوبوسی به نام هوس» ترکیب جدیدی به وجود آوردند که بعدها به «فیلمفارسی» شهرت یافت و سه دهه سینمای ایران را کاملاً زیر سلطه داشت و حضور کم و بیش غالب آن تا انقلاب اسلامی و حتی در سال‌های نخست پیروزی انقلاب ادامه داشت. فیلمفارسی کالای اصلی مغازه‌داران و دلالان و مشتاقان سینما در ایران بود که اهداف زیربنایی تولید آن، بیش‌تر در جذب مخاطب ایرانی و کسب سود خلاصه می‌شد.

فیلمفارسی که به مرور با سطحی‌ترین لایه‌های علاقه‌ی سینماروهای ایرانی عجین می‌شد، حالا دیگر به این ذهنیت رسیده بود که قصه‌های خارجی را با لباس‌ها و ظواهر فرهنگی ایرانی تحویل تماشاگر دهد. البته، این حرکت که در نیمه‌ی راه متوقف ماند، سازندگان فیلمفارسی را به این نتیجه رساند که تماشاگر حوصله‌ی دیدن کبرا دختر کربلایی محمود که با سلام و صلوات وارد خانه‌ی عباس می‌شود را ندارد؛ آن هم با همان سر و وضع و تیپ روستایی! بنابراین کبرا را نارملا، محمود را

فلان‌الدوله و عباس را مهندس بیلی کرد. بعد نارملا را محترمانه کشف حجاب کرد و کنار گرامافون و کتاب‌های عاشقانه نشاند، مهندس بیلی را وارد کافه و کاباره کرد و ... و بدین گونه فیلمفارسی را بیمه نمود اما هنوز تماشاگران ایرانی که اکثر آن‌ها را انسان‌های کم‌بضاعت و فقیر تشکیل می‌دادند، با این فیلم‌ها راحت نبودند، چرا که نارملا و بیلی برای آن‌ها آدم‌هایی آشنا نبودند و شباهتی به کسانی که دور و بر خود می‌دیدند، نداشتند. فیلمفارسی باید کامل‌تر می‌شد که با «آقای قرن بیستم» شد و با «گنج قارون» ثبات یافت. با این فیلم‌ها، تماشاگر پابرهنه‌ی ایرانی قهرمان محبوب خود را که مثل خود او فقیر، جوانمرد و لوطی بود یافت. این قهرمان، برای دل او می‌خواند و می‌رقصید، با آدم‌بدها می‌جنگید و مرتب زد و خورد می‌کرد و مهم‌تر این که برای مرهم گذاشتن روی قلب سوخته‌ی انبوه فقرای جامعه، در انتهای فیلم با دختر قارون ازدواج می‌کرد و عالی‌تر این که خودش هم پسر قارون از آب درمی‌آمد! همه چیز عالی و کامل بود و حال دیگر فیلمفارسی همه چیز داشت و برای اغوای تماشاگر و خدمت به اهداف سیاسی رژیم پهلوی تکمیل شده بود. این روند کرسی‌داری فیلمفارسی در سال‌های آغازین دهه‌ی پنجاه اندکی تغییر یافت اما تولید فیلم‌های «گاو»، «قیصر» و «پستچی» نتوانست کرسی را از زیر پای فیلمفارسی بکشد؛ آن کرسی را چیز دیگری باید از جایش تکان می‌داد، چیزی که نتیجه‌ی ادامه‌ی روند ابتذال سینما و فیلمفارسی از یک سو و رشد آگاهی‌های اجتماعی، سیاسی و دینی مردم از دیگر سو بود. البته در دوران پیش از انقلاب، در انواع گونه‌های سینمایی فیلم ساخته می‌شد که از آن جمله می‌توان به گونه‌های جنایی و تاریخی اشاره کرد.

سینمای جنایی به مدد شادروان «ساموئل خاچیکیان» ابداع و احیا شد که هنوز هم برای بعضی از فیلم‌هایش و یا صحنه‌های جنایی آن‌ها در سینمای ایران مشابهی سراغ نداریم و فیلم‌های سینمای تاریخی هم معمولاً بر اساس حوادث تاریخی کذب و داستان‌های من‌درآوردی عشقی – تاریخی ساخته می‌شدند. با این حال، همه‌ی این آثار از مؤلفه‌های سینمای فیلمفارسی بی‌نصیب

آدم‌های فیلمفارسی هیچ کدام ابعاد شخصیتی ویژه و واقعی ندارند و معمولاً دو طیف کاملاً ثابت و ساکن‌اند، بدهای مطلق و خوب‌های مطلق یا به عبارتی سیاه‌ها و سفیدها. آدم‌بدها عموماً ثروتمندان و مالکان ظالم‌اند و آدم‌خوب‌ها غالباً فقرا و بی‌بضاعت‌ها هستند

نبودند و برای فروش و ارضای تماشاگر از آن‌ها بهره می‌گرفتند.

عناصر و مؤلفه‌های طلایی فیلمفارسی

فیلمفارسی از مؤلفه‌ها و عناصر شناخته‌شده‌یی شکل گرفته که توجه به آن‌ها ثمربخش و به‌ویژه برای نسل جوانِ پرسشگر مفید است.

اصولاً تمام فیلمفارسی‌ها فاقد فیلمنامه‌اند و در آن‌ها اصول، فنون و ویژگی‌های فیلمنامه‌نویسی رعایت نشده است. در این نوع فیلم ها معمولاً یک موضوع اغلب کلیشه‌یی انتخاب و کلیت فیلم بر مبنای آن ساخته می‌شود؛ برای مثال دو مرد یک زن را می‌خواهند و چون زن نمی‌تواند از آنِ دو تن باشد، سرانجام پس از کشاکش‌های آبکی و فیلمیک، زن به آن که قوی‌تر است می‌رسد! این قبیل سوژه‌های نخ‌نما، چون قرار است فیلم شوند، بقیه‌ی مسایلشان هم نخ‌نما و سطحی می‌شود. افراد در این فیلم‌ها عموماً تیپیک‌اند و فاقد شخصیت و ویژگی آن‌ها را معمولاً ریخت، لباس، قیافه، کلاه، سبیل، چاقی و لاغری تشکیل می‌دهد. گفت‌وگوها هم همان حرف‌های معمولی و بدون مایه است که در آنِ واحد گفته می‌شود! این‌ها در مباحثات و مجادلات و درگیری‌های خود مجاز به استفاده از اسلحه نبودند. لمپن‌ها، جاهل‌ها و آدم‌بدهای فیلمفارسی در جدال‌هایشان از اسلحه استفاده نمی‌کنند و ابزارشان چاقو، باطور، زنجیر و چماق است؛ خلاصه از ابزار «قیصر»ی استفاده می‌کنند!

در فیلمفارسی حتماً باید دو زن وجود داشته باشند؛ اولی همانی است که بر سرش جدال می‌کنند و ممکن است دختری بدنام، رقاصه‌ی کافه یا بیوه‌یی گریان باشد و دومی باید زیاد مثل او نباشد مثلاً مادر قهرمان داستان یا خواهرش باشد.

در فیلمفارسی باید ضرب و شتم وجود داشته باشند و بدون این مشخصه فیلمفارسی یعنی هیچ! قهرمان فیلم باید تمام آدم‌بدها را یک‌تنه حریف باشد.

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. اغلب فیلمفارسی‌ها این‌گونه‌اند و اگر این عناصر از آن‌ها خارج شود دو – سوم فیلم، یعنی در واقع همه‌ی فیلم، فرو می‌ریزد.

فیلمفارسی باید پایانی خوش داشته باشد و باید دختر به پسر که معمولاً یکی فقیر و دیگری پولدار است برسد و اگر این اتفاق نیفتد، تماشاگر عصبانی می‌شود و با سینما قهر می‌کند!

سکس جزء لاینفک فیلمفارسی است؛ از کلامی گرفته تا تصویری. بالاخره باید چیزی وجود داشته باشد که گرگ‌ها بر سر آن با هم بجنگند (!) و از همین زاویه است که نگاه سینمای فیلمفارسی به زن شکل می‌گیرد و زن کالایی جذاب برای ضمانت فروش فیلم می‌شود.

آدم‌بدها و آدم‌خوب‌ها؛ آدم‌های فیلمفارسی هیچ کدام ابعاد شخصیتی ویژه و واقعی ندارند و معمولاً دو طیف کاملاً ثابت و ساکن‌اند، بدهای مطلق و خوب‌های مطلق یا به عبارتی سیاه‌ها و سفیدها. آدم‌بدها عموماً ثروتمندان و مالکان ظالم‌اند و آدم‌خوب‌ها غالباً فقرا و بی‌بضاعت‌ها هستند. این نوع نگاه به انسان‌ها و زندگی، جدا از واقعیت‌های تلخ زندگی در دوران نکبت‌بار رژیم پهلوی، نتیجه‌ی شکست‌های متعدد قیام‌های مردمی و وقوع کودتای ننگین آمریکایی ۲۸ مرداد است که یأس و ناامیدی و پوچی را به جامعه تزریق کرد. رژیم برای تقویت روحیه‌ی مردگی و شکست هر گونه اعتراضی، این موضوع‌ها را در دستور کار هنرمندان، به‌ویژه سینماگران قرار داده بود تا با تبلیغ آن‌ها در فیلم‌ها و طرح مسایل عشق و عاشقی و می و میخانه، در قوام حکومت خود بکوشد. نتیجه‌ی حضور این مسایل در سینمای فیلمفارسی نه جنگ و ستیز فقرا و اغنیا و مظلومان با ظالم‌ها که آشتی طبقاتی و همزیستی مسالمت‌آمیز (!) میان کفر و ایمان و ظلم و مظلوم بود.

ساختار فیلمفارسی

تمام عوامل، عناصر و مؤلفه‌های ذکرشده، عیناً بدون هیچ تغییر و تأویل سینمایی، با کاشته شدن یک دوربین و به‌کارگیری عوامل فنی و گرفتن نماهای درشت از سر و صورت و اندام بازیگران به‌ویژه زن‌ها به کار گرفته شده و به عنوان فیلم راهی سینماها می‌شد. از آن‌جا که فیلمفارسی اصولاً به فیلمنامه نیاز نداشت و هم‌چنین در تبدیل این خزعبلات به فیلم نیازی به تبحر و تخصص سینمایی نبود، در سال‌های قبل از انقلاب – به جز بعضی از آن‌ها که از عرصه‌های ادبیات، مطبوعات، تئاتر و رادیو به سینما پیوستند – هیچ فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران ظهور نکرد و هیچ فیلمساز قابلی دیده نشد؛ آن چند تایی هم که بعدها وارد میدان سینمای حرفه‌یی شدند از همان آغاز کوشیدند اندکی از مؤلفه‌های سینمای فیلمفارسی فاصله بگیرند که عده‌یی از آن‌ها بعدها به دام فیلمفارسی افتادند، از جمله «ناصر تقوایی» با «صادق‌کرده» و «تفرین»، «داریوش مهرجویی» با «آقای هالو» و «دایره‌ی مینا»، «مسعود کیمیایی» با «بلوچ» و ... و بخشی هم از آن‌سوی بام فرو افتادند و روشنفکر شدند!

فیلمفارسی از هر عامل سودآوری بهره می‌برد و اگر این مؤلفه در عمل و در گیشه جواب می‌داد به مرور به یکی از عناصر طلایی و پول‌ساز فیلمفارسی تبدیل می‌شد؛ از جمله موسیقی در سبک‌ها و شکل‌های مختلف، فضاهای کارت‌پستالی مناظر داخلی و خارجی، هنرپیشه‌های زن خارجی، فیلم‌های تولید مشترک ایران و خارج و ...

سازندگان فیلمفارسی که می‌دانستند ایرانیان مسلمان با تمام سختی‌ها و تلخی‌های زندگی خود، انسان‌هایی سخت باغیرت، باوجدان و عمیقاً مذهبی‌اند، برای تأثیر گذاشتن روی آن‌ها به جنبه‌های ایرانی و اسلامی‌شان هم توجه می‌کردند. معمولاً در فیلمفارسی‌ها وقتی کفگیر فیلمسازان به ته دیگ می‌خورد و آدم‌خوب‌ها در مقابله با آدم‌بدها کم می‌آوردند، آن‌ها یک‌باره از زبان قهرمان‌های خود شروع به قرائت شعر و شعار و سخنرانی اخلاقی می‌کردند و دم از غیرت و مردانگی ایرانی و عرق ملی می‌زدند و وقتی تنور داغ می‌شد، از اخلاق و جوانمردی مذهبی سخن به میان می‌آوردند و با فرستادن قهرمان فیلم به امامزاده یا کنار سقاخانه، موعظه‌ی اشک‌انگیز سر می‌دادند و از این طریق علاوه بر بازی با احساس و عاطفه و باورهای مردم، در کنار گیشه بشکن می‌زدند.

چهره‌ی زشت و زیبای سینما

فیلمسازان ایرانی از همان آغاز بیراهه رفتند و با گشودن باب تقلید، استفاده‌ی مناسبی از ابزار سینما نکردند و آن را در مسیر امیال جامعه و ایجاد تدریجی سینمای ملی و به‌طبع سینمای معناگرا یا دینی به کار نگرفتند، در حالی که باید توجه می‌کردند که ساختار فرهنگی جامعه‌ی ما تلفیقی جدایی‌ناپذیر از اعتقادات دینی و باورهای خوب ایرانی است. آن‌ها کجراهه‌یی را در مقابل اهل سینما گشودند که تا کنون ادامه دارد.

تا پیش از انقلاب اسلامی، بیش از هزار فیلم در ایران ساخته شد و فیلمسازان ما در انواع گونه‌ها فیلم ساختند اما تقریباً در هیچ گونه‌یی به توفیق نرسیدند، زیرا به‌کل سینما و خصوصیات آن را نفهمیدند و آن چه تقلید و عرضه کردند، نهایتاً در محدوده‌ی

سرگرم‌سازی و تفریح کودکانه با ابزار بازی در یک شهربازی بود؛ شهری که نه خودش ایرانی بود، نه ابزارش و نه نوع تفریحاتش. در مورد سینمای دوران گذشته، سخن گفتن از سینمای ملی و به‌ویژه دینی و معناگرا، حرفی بیهوده است، چرا که آن چه با نام فیلم و سینما ارایه می‌شد نه فقط دینی و ایرانی نبود که خیانت‌هایی بزرگ به جامعه و باورهای دینی و ملی و مردمی بود. برای آن‌که متهم نشویم به این که کلیت سینما را زیر سؤال برده‌ایم ذکر دو نکته را لازم می‌دانیم:

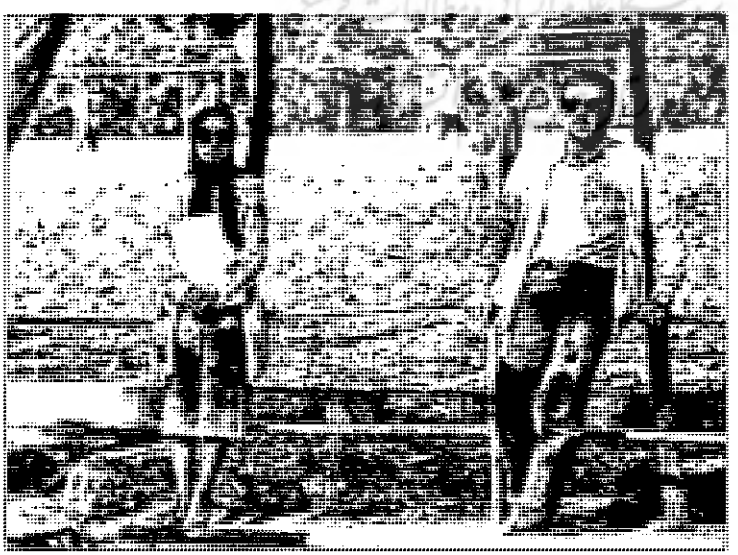
۱- به‌راستی سینمای پیش از انقلاب با آن همه فیلم و عملکرد منفی، مطلب و مفهوم درخور دفاعی دارد؟ اگر منظور این باشد که به هر حال - چه خوب و چه بد - آن دوران هم جزء تاریخ سینمای ایران است، ما نیز این موضوع را می‌پذیریم با ذکر این نکته که زندگی و تاریخ، تلخ و شیرین و زشت و زیبا زیاد دارد و سینمای آن دوران متعلق به چهره‌ی زشت سینمای ایران است.

۲- در این نوشتار قصد محکوم کردن شخص یا جریانی را نداریم، زیرا این کار را تاریخ و مردم کرده‌اند. قصد نگارنده تنها نگاه به پیش‌درآمدهای سینمای ملی و دینی ایران است که به‌طور قطع جای آن در سینمای شاهنشاهی خالی بود.

تولد فیلمفارسی مدرن!

بعد از انقلاب اسلامی به دلایل گوناگون از جمله در هم کوفتن ضدارزش‌ها و حرکت جامعه برای حاکم کردن ارزش‌ها، مجالی برای بازماندگان سینمای قبل از انقلاب - سوای آن عده که از ایران خارج شدند - پیدا شد تا در فضای جدید در کنار دیگران و نسل جوان انقلاب به کار در سینما بپردازند. حضور اینان با حمایت بزرگ‌ترهایشان در پس پرده (!) و فعالیت کم‌ثمر و کم‌شناخت نسل انقلاب از سینما، فرصتی فراهم آورد تا چندین فیلم ایرانی ساخته شود، اما آن چه ساخته شد، حاصل ذهنی و عینی همان سینمای فیلمفارسی بود. به مرور سینماگران اهل تعهد و تفکر انقلابی و مسئولان جدید سینمایی ندای ایجاد سینمای نوین انقلاب را سر دادند، اما حرف‌هایشان بیش‌تر رنگ و بوی شعار را داشت و خودشان هم به درستی نمی‌دانستند منظور از سینمای نوین انقلاب یا سینمای انقلاب اسلامی یا سینمای ملی و دینی چیست و از آن سو هم در میان این دوستان انقلاب، اختلاف نظرها و سلیقه‌هایی درباره‌ی اصل و ماهیت و عملکرد سینما وجود داشت که شکل‌گیری سینمای جدید را با مشکل روبه‌رو می‌ساخت. در این فضای پرتشنج که آرمان‌ها و شعارها و مضامین انقلابی حرف اصلی را می‌زد، علاوه بر خام‌اندیشان و دوستداران هنر برای هنر که وارد سینما شده و فیلم‌های غیراسلامی می‌ساختند، جماعت فیلمفارسی‌ساز قدیم نیز با تشویق فرزندان خلف خود در امر فیلمسازی، کم‌کم بر فضا مسلط شدند، اما چندین ماه بعد و در همان پنج سال نخست پیروزی انقلاب، نسل جوان انقلاب با سینماگر شدن و تولید فیلم‌های روز توانستند عوامل فیلمفارسی را عقب برانند. بدیهی است که در سال‌های پس از انقلاب، اسلاف مشهور فیلمفارسی نمی‌توانستند به آسانی وارد سینما شوند، گرچه امثال «ایرج قادری» در اثر غفلت و سهل‌انگاری مدیران و مسئولان وقت سینما توانستند به همان شکل و شیوه‌ی سنتی فیلمفارسی فیلم بسازند. آن‌ها با آموزش آموخته‌های خود به اخلافشان و حمایت‌های مادی از آن‌ها و هم‌چنین ظهور چند سینماگر جدید که خود را لابه‌لای زرورق تئوری سینمای نوین پنهان کرده بودند و در اصل شیفته‌ی فیلمفارسی بودند، سینمای فیلمفارسی مدرن (!) را با همان مؤلفه‌های اصلی فیلمفارسی‌های سنتی به وجود آوردند.

در فیلمفارسی مدرن، تمام آن مؤلفه‌های قدیمی هم‌چنان وجود داشت، اما بعضی از عناصر آن پوشیده و نیم‌مخفی بودند؛ مثلاً چون به راحتی نمی‌شد از سکس استفاده کرد، از دیالوگ‌هایی که تماشاگر را به یاد صحنه‌های قبیح سکسی بیندازد و یا از نشان دادن چشم و ابرو و مچ دست و ساق پا و لباس‌های خاص و آرایش‌های جذاب (!) سود می‌جستند یا چون نمی‌توانستند



در سال های ابتدایی انقلاب سینماگران اهل تعهد و تفکر انقلابی و مسئولان جدید سینمایی ندای ایجاد سینمای نوین انقلاب را سر دادند، اما حرف‌هایشان بیش‌تر رنگ و بوی شعار را داشت

خانم‌ها را در فیلم‌ها برقصانند، دختربچه‌ها را وادار به رقاصی می‌کردند و ... این روند تا اوایل دهه‌ی ۷۰ ادامه داشت، زیرا پس از آن، قضایا به‌کلی فرق کرد و با تغییرات اجتماعی، بهره‌گیری از این عناصر و مؤلفه‌ها شگفت‌انگیز شد.

پیوند فیلمفارسی سنتی و فیلمفارسی مدرن!

فعال شدن فیلمسازان نسل جوان انقلاب و تولید آثار مقبولی از «ابراهیم حاتمی‌کیا، محسن مخملباف، رسول ملاقلی‌پور، جمال شورجه، کمال تبریزی، احمدرضا درویش» و ... برای مدتی کوتاه جلوی حرکت پیشرونده‌ی فیلمفارسی‌سازان را گرفت، اما با سهل‌انگاری بعضی از مسئولان سینمایی و بازگشت رسمی و غیررسمی عده‌یی دیگر از فیلمفارسی‌سازان و رشد اختلافات سیاسی و سلیقه‌یی که منجر به تضعیف سینماگران انقلابی شد، زمینه برای حضور همه‌جانبه‌ی فیلمفارسی‌سازان در عرصه‌ی سینما و قبضه‌ی موقعیت‌های کلیدی آن - به‌ویژه در بخش تولید و مناسبات آن - مهیا شد. به این نکته نیز باید توجه کرد که این بار میان فیلمفارسی‌سازان مدرن و فیلمفارسی‌سازان سنتی پیوندی هم برقرار شده بود و جشنی هم گرفته بودند! روال پرشتاب سلطه‌ی فیلمفارسی، هم‌زمان با تضعیف فرهنگی و هنری‌سازان، عده‌یی از سینماگران جوان را هم با فیلمفارسی‌سازان همراه کرد، تا جایی که هم‌اکنون وزنه‌یی شایان توجه در سینمای ایران محسوب می‌شوند. سینمایی که هنوز هم جنبه‌های ملی و جنبه‌های دینی، اخلاقی و معنوی آن نمودی برجسته ندارد. به رغم طرح تمام مسایل و مباحث سینمایی و تلاش‌های سینماگران متعهد و دلسوز، سینمای انقلاب اسلامی هم‌چنان از مضامین، اهداف و آرمان‌های خود دور است و مشکل اصلی را دور بودن از ویژگی‌های سینمای ملی و دینی - که زمینه‌ساز سینمای انقلاب اسلامی است - تشکیل می‌دهد. این مسئله در حالی است که ایران اسلامی یک انقلاب بزرگ و شکوهمند و دفاعی مقدس و هشت‌ساله را در بطن خود دارد؛ یعنی مؤلفه‌هایی که علاوه بر ویژگی‌های ایرانی، اسلامی و ملی باید در ایجاد سینمای نوین در نظر گرفته شود.

ویژگی‌های سینمای نوین ایران در یک نگاه

ایران و ایرانی

فیلم کالایی فرهنگی و صنعتی است، به همین دلیل باید حاوی هر دو ویژگی فرهنگی و صنعتی باشد. فیلم برای صنعتی بودن باید قبل از هر چیز، در قانون و عرف جامعه به این عنوان پذیرفته و حمایت شود و از تمام عوامل فنی و هنری در دسترس بهره ببرد و برای فرهنگی بودن باید ملزومات مخاطبان ویژه‌ی خود را در نظر گیرد. فیلم ایرانی باید قبل از هر کس دیگر برای ایرانی ساخته شود و ایرانی هم فرهنگ، آداب و رسوم و سنت‌های خاص خود را دارد. گفتار و کردار ایرانیان آن‌ها را از افراد ژاپنی، آمریکایی و یا روسی متمایز می‌کند و همین خصوصیات است که باید در فیلم‌های ایرانی منظور شود تا یکی از پایه‌های اصلی سینمای ملی شکل بگیرد. بدیهی است که یک قصه‌ی بدون تاریخ و جغرافیا و بدون شناسنامه‌ی آدم‌ها به جایی تعلق ندارد و کلاً پا در هواست و نمی‌توان آن را به مردم و سرزمینی خاص نسبت داد، در حالی که سینمای خاص هر کشور مانند موسیقی و دیگر هنرهای آن باید دارای ویژگی‌های خاص ملی آن کشور باشد. البته، بحث هنر فراملیتی و یا سینمای بدون مرز به‌طور کامل جداست و می‌توان و می‌شود مضامینی را در آثار هنری به کار گرفت که جهان‌شمول باشند. این مورد را فقط از لحاظ مضمون و تا حدی فضا می‌توان رعایت کرد وگرنه اکثر فیلم‌های مشهور این گونه، به نام کشور سازنده‌شان شهره‌اند. در هر حال فیلم ایرانی، موضوع، قصه، آدم‌ها، خلقیات، باورها، سنت‌ها، آداب، مکان‌ها، معماری‌ها و ... خاص خود را می‌خواهد؛ برای مثال تبدیل یک داستان آمریکایی یا روسی با همان خصوصیات به فیلمی ایرانی و در فضای ایرانی، هیچ ربطی به فیلم ایرانی ندارد. زن و مرد ایرانی حتی اگر لباس‌های مد جدید اروپا را هم بپوشند، باید ایرانی باشند، نه این‌که مثل اغلب مردها و زن‌های فیلم‌های ایرانی دهه‌های سی و چهل سینمای ایران، با مردها و زن‌های نامحرم مشروب بنوشند، در کاباره‌ها تفریح کنند، قمار کنند و ...

دینی

ایران سرزمین اسلام و مهد ادیان الهی است و هموطنان اقلیت ما در کنار مسلمان‌ها زندگی مسالمت‌آمیزی دارند. در هیچ جای ایران اسلامی مکانی را نمی‌توان یافت که در آن‌جا نشانی از دین و مذهب نباشد و کلام و مرام تمام ساکنان این مرز و بوم دینی و اسلامی است. بنابراین، اگر قرار است برای ایرانی و به خاطر او محصولی فرهنگی تولید شود، باید باورها و مرام او در این امر دخالت داده شود. تصور این که یک فیلم ایرانی تولید شود و در آن از انسان‌ها و زندگی‌شان سخن به میان بیاید ولی اشاره‌یی به دین و آیین و باور مردم نشود و اوضاع اجتماعی منعکس نگردد، پذیرفتنی نیست؛ در واقع اگر چنین شود، چیزی که تهیه شده ناقص و مسئله‌دار است. لذا این رکن مهم اعتقادی و ایمانی چه از جنبه‌ی نظری و چه عملی باید متناسب با خصوصیات آدم‌ها و قصه‌ی فیلم لحاظ شود. اصولاً انسان دینی و جامعه‌ی دینی، هنر و فیلمش هم دینی است و ساختن فیلم غیردینی، کوشش ناتوانان برای کمرنگ کردن این مهم یا نقص در ارایه‌ی کار درست است.

تاریخی - اقلیمی

فیلم‌های ایرانی برای داشتن شناسنامه و هویت ایرانی به تاریخ و جغرافیای وقوع قصه‌های خود نیازمندند و قصه‌ها نباید در «نیست در جهان» جاری باشند؛ به‌ویژه قصه‌هایی که واقعی‌اند و یا بر مبنای واقعیت‌ها شکل و سامان یافته‌اند. روشن است که نمی‌توان قصه‌یی مربوط به دوره‌ی سلجوقیان ساخت که در زمان حال جاری باشد و یا نباید مردمان کنونی با لباس‌ها و زبان آن دوره سخن بگویند و در مکان‌ها و موقعیت‌های خاص آن دوران زندگی کنند مگر این‌که این موضوع از ملزومات قصه‌یی فانتزی یا افسانه‌یی باشد؛ که این موضوع بحث ما نیست. لذا ارایه‌ی تعلقات تاریخی و اقلیمی و عرضه‌ی تصاویری درست از آن‌ها به فهم قصه و درک آدم‌ها و باورپذیری مفاهیم کمک می‌کند و فیلمی که این‌چنین باشد، طبیعی است که نمی‌توان آن را مثلاً چینی یا آفریقایی نامید. علاوه بر این‌ها، حتی تشریح اوضاع اجتماعی و ساختار سیاسی جامعه - البته متناسب با بافت قصه - در تکمیل شناسنامه‌ی یک اثر ماندگار سینمایی مؤثر است.

بومی و محلی

ایران اسلامی سرزمین اقوام و مردمان متعدد است و بدین لحاظ به تصویر کشیدن دقیق، درست و کامل فضا و مکان و تاریخ در فیلم‌های آن ضروری است. این نوع تصویرگری هرچه کامل‌تر و گویاتر باشد به هویت و موجودیت فیلم و از آن طریق کلیت سینما بیش‌تر کمک می‌کند. قصه‌یی که در فضایی محلی با خصوصیات محلی و فرهنگ بومی خاص آن‌جا اتفاق می‌افتد، آدم‌هایی دارد که ضمن داشتن خصوصیات مشترک انسانی و ملی، جنبه‌های ویژه‌یی هم دارند که با دیگران مشترک نیست؛ مثلاً کردها، لرها، ترک‌ها، عشایر و ... علاوه بر این که ایرانی و مسلمان‌اند، ترک، کرد و ... هم هستند و هر یک آداب و رسوم خاصی دارند، لذا در تصویرسازی از اقوام باید همه‌ی این‌ها لحاظ شود و این مسایل از ظاهر و ریخت و لباس گرفته تا باورها و کلامشان رعایت گردد. با توجه به چنین مواردی می‌توان سینمای بالقوه‌ی هر کشور را پی افکند. اصولاً سینمای ملی هر کشور باید دربردارنده‌ی دین، مذهب، سنت و آیین‌های ملی و مردمی آن باشد؛ چیزی که در ایران ما به آن اهمیت کمی داده می‌شود و تنها کسی که با چنگ و دندان به آن آویخته «ناصر غلامرضایی» است که در این عرصه گام به گام

موفق‌تر می‌شود، گرچه مدت‌هاست که از او هم در این عرصه خبری نیست! در هر حال، دوام و قوام سینمای ملی در گروی پایه‌ریزی اصولی سینمای بومی و محلی است.

انقلابی

با رویداد عظیم انقلاب اسلامی و دگرگونی اجتماعی و حاکمیت ارزش‌ها، ملاک‌ها، معیارها و مناسبات خاص و تازه‌یی در جامعه‌ی ایران مطرح شد که آن را دارای ویژگی‌هایی خاص کرد؛ ویژگی‌هایی که در جای‌جای اجتماع و لحظه‌لحظه‌ی زندگی آدم‌ها جاری است و لذا باید در عرصه‌های هنرآفرینی و به‌ویژه فیلمسازی مورد توجه و عنایت قرار بگیرد. از این رو، هر فیلم ایرانی که ساخته می‌شود، باید علاوه بر خصوصیات و مؤلفه‌های یادشده، دارای ارزش‌ها و دستاوردهای انقلابی هم باشد؛ نه مانند فیلم‌هایی که این روزها ساخته می‌شوند، که بخشی دوباره‌سازی و کپی‌برداری همان قصه‌های بدون هویت فیلمفارسی‌های سنتی‌اند و بخشی بدون هر گونه ویژگی ایرانی و عمدتاً تصاویری از مخروبه‌های باستانی و بعضی کتک‌خورده‌های اقتصادی، که برای جشنواره‌های خارجی ساخته می‌شوند. فیلمسازان ما در این فیلم‌ها، قصه‌ها، آدم‌ها و مناسباتی را به تصویر می‌کشند که نشأت گرفته از موهومات ذهنی و یا نمونه‌های مشابه غربی است. انقلاب آدم‌ها، افکار و زندگی‌ها را متحول کرده، اما آدم‌های این فیلم‌ها و افکار و زندگی‌شان اغلب ایرانی نیست.

دفاع مقدس

در فردای پیروزی انقلاب اسلامی، جنگی هشت‌ساله به مردم قهرمان ما تحمیل شد که دفاعی همه‌جانبه و اعتقادی را در محافظت از دین و ناموس و تمامیت آب و خاک ایران اسلامی به دنبال داشت؛ دفاعی که بخشی عمده از ایران اسلامی را با خون شهدایش آبیاری کرد و آثاری به یادگار گذاشت که هرگز فراموش‌شدنی و محوکردنی نیست. حال چگونه است که هنرمند و سینماگر متعهد و مسلمان ایرانی در آثار خود این هویت ارزشی را نادیده می‌گیرد؟ نه فقط فیلم‌های دفاع مقدس، بلکه فیلم‌های اجتماعی و حتی خانوادگی هم باید برای داشتن هویت ایرانی و حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس، دستاوردهای دفاع مقدس را انعکاس دهند. اگر فیلمی ایرانی تمام مؤلفه‌های ذکرشده و بسیاری از ویژگی‌ها و نکات ارزشی ذکرنشده در این مقاله‌ی مختصر را در خود جمع داشته باشد، می‌توان آن را فیلمی ایرانی خواند و همین‌گونه هم به جهانیان شناساند. تلاش و حرکت در چنین مسیری، در صورت هماهنگی مناسب میان مسئولان و متولیان سینما و تهیه و تبیین اهداف، برنامه‌ها و سیاست‌های اصولی و عملی، پرهیز از خودمحوری و سلیقه‌گرایی و تمامیت‌خواهی در سازمان‌ها و نهادهایی که به نوعی کار سینما می‌کنند و یک‌کاسه شدن مدیریت سینمایی و حمایت و پشتیبانی از تولید آثار ارزشی و ملی و بومی و دینی، زمینه‌های ایجاد سینمای ملی و دینی و ایرانی و در واقع سینمای انقلاب اسلامی یا سینمای نوین ایران را فراهم خواهد آورد. برای عملی شدن این مهم، مهار فیلمفارسی‌سازان، بازی سیاسی نکردن با سینما، سپردن امور سینما به سینماگران متعهد و متخصص و مدیران سینماشناس، تعامل مستمر و همراهی و همدلی سینماگران و مسئولان و حمایت از فیلمسازان ملی، از شروط اولیه است که امیدواریم روزی تحقق یابد ■