فیلمفارسی!؟

مهدی فلاح‌صابر

لفظ فیلمفارسی به دلیل آن که بر پدیده‌ی مستقلی دلالت دارد که نه فیلم است و نه فارسی، بسیار هوشمندانه وضع شده است. هم‌چنان که از ظاهر کلمه برمی‌آید، این پدیده ملغمه‌یی است از فیلم و فارسی که در ترکیب، ماهیتی دیگرگونه و مستقل یافته است. اگر این پدیده را به صرف گویش فارسی و استفاده از اجزای برگرفته از زندگی ایرانی، متعلق به ایران یا منحصر به ایران بدانیم خطا کرده‌ایم. شاید فیلمفارسی به دلیل ظاهر ایرانی‌اش ما را دچار توهم کند که بر نوعی هویت ملی دلالت دارد، اما اصلی‌ترین ویژگی فیلمفارسی همان انتزاع قالب از محتواست و همین امر است که به آن هویتی هیچ جایی یا بهتر بگوییم هر جایی می‌بخشد؛ چنان که این ویژگی سبب می‌شود که عرصه‌ی ظهور فیلمفارسی به سینما محدود نشود و به حیطه‌ی ویدیو و تلویزیون هم گسترش یابد. در این مقاله سعی در بیان فیلمفارسی و ویژگی‌های آن داریم و این که دلایل فیلمفارسی بودن چیست.

فیلمفارسی چیست؟

بیش از چهل سال است که تعبیر فیلمفارسی توسط دکتر «هوشنگ کاووسی» از اولین منتقدین سینمای ایران در مجله‌ی فردوسی به نوشته‌های سینمایی کشور وارد شده است که این ترکیب نه معنای «فیلم» را در بر دارد و نه ارتباطی با «فارسی» دارد، بلکه به همان ترتیب که برای مثال کلمه‌ی «گرم» در کنار کلمه‌ی «آب» تعبیر گرمابه را به وجود می‌آورد که معنای جدیدی است و بر آن دو کلمه‌ی قبلی معنای جدید و متفاوتی را می‌افزاید، فیلمفارسی هم ترکیب جدیدی است که معنایی متفاوت از اجزای تشکیل‌دهنده‌اش دارد. پدیده‌یی که امروز با نام فیلمفارسی می‌شناسیم، با هر تعریف و تصوری که در ذهنمان به وجود آورده باشد، تنها نقطه‌ی مشخص و قابل اتکایی است که می‌توانیم بحث‌های نظری مربوط به شرایط و حوادث سینمایی کشورمان را در حول و حوش آن آغاز کنیم. بعید است که بدون تلاش برای درک ماهیت و هویت این پدیده، بتوانیم تحلیل درستی از کلیت تاریخ سینمای ایران به دست آوریم. دلایل این تأکید و اصرار زیاد هستند؛ یکی این که نظریه‌پردازان و محققین سینمایی یک کشور اصطلاحی را که چند برابر بیش از دیگر کلمات مرسوم در نوشته‌های سینمایی به کار می‌برند به‌طور حتم دربردارنده‌ی مفهوم فراگیر و بااهمیتی است و دوم این که فیلمفارسی جریانی خاص محسوب نمی‌شود، یعنی اشتباه است اگر تصور کنیم فیلمفارسی نوعی انحراف در مجموعه‌ی واحدی به نام سینمای ایران است. نباید بپنداریم که ما همیشه سینمایی سالم، دقیق و شریف داشته‌ایم که گاهی اوقات هم معدودی آثار مبتذل تحت شرایط خاصی تولید می‌کند و نتیجه بگیریم تعداد فیلم‌های موسوم به فیلمفارسی اندک است و باید آن‌ها را در حاشیه‌ی تاریخ سینمای ایران ثبت کرد. واقعیت دقیقاً برعکس است، یعنی کلیت و بدنه‌ی اصلی سینمای ایران در همه‌ی دوره‌ها فیلمفارسی بوده است و اندک فیلم‌ها یا فیلمسازان متفاوت تحت شرایط بسیار خاص و منحصر به فرد توانسته‌اند از این ورطه خلاص شوند.

وقتی می‌گوییم یا می‌نویسیم «این فیلم فارسی است» تصورات گوناگونی در ذهن مخاطب سخنمان ایجاد می‌کنیم که چگونگی و دامنه‌ی این تصورات، بستگی مستقیم به نحوه‌ی آشنایی او با ادبیات سینمایی ایران دارد. مخاطب عام و ساده‌یی که یک فیلم ایرانی را در سینما مشاهده می‌کند و روز بعد طی مطالعه‌ی تصادفی نقد همان فیلم به این جمله برخورده، ممکن است تصور کند که این توصیف نویسنده از فیلم، نوعی توضیح واضحات است و منظور این بوده که فیلم مورد بحث فارسی است و در کشور ایران ساخته شده است و یا ممکن است اصلاً این بخش از نوشته توجه او را جلب نکند و به سراغ قسمت‌هایی از مطلب برود که مثلاً نحوه‌ی بازی بازیگران یا روایت قصه‌ی فیلم را مورد اشاره قرار داده است. مخاطبی که مأنوس‌تر است و معمولاً اهل مطالعه‌ی نوشته‌های سینمایی، می‌داند که تعبیر فیلم فارسی دلالت بر ضعف و نقص یک فیلم دارد و منتقدین، فیلم‌هایی را با این کلمه توصیف می‌کنند که بد و ضعیف هستند و جزو آثار قابل بحث محسوب نمی‌شوند. مخاطب کاملاً حرفه‌یی و پیگیر که اغلب نقدهای مطبوعات را با دقت مطالعه می‌کند، می‌داند که ترکیب فیلمفارسی در تاریخ نقدنویسی ما سابقه‌ی کهن دارد و سازنده‌اش منتقدی قدیمی به نام دکتر هوشنگ کاووسی است که سال‌ها پیش در دهه‌ی سی این ترکیب را ابداع کرد و آن را مکرراً درباره‌ی انبوه فیلم‌های بد و مبتذلی که مورد حمله‌های شدید خود و همکارانش قرار می‌گرفتند به کار برد و آن‌قدر در به‌کارگیری این کلمه پافشاری کرد که به‌تدریج بقیه‌ی منتقدین، فیلمسازان و کارشناسان سینمایی هم برای توصیف فیلم‌های آن دوره از همین کلمه استفاده کردند. مخاطب نوع سوم هم‌چنین می‌داند که نشانه‌های مشخص سینمای فیلمفارسی در آن دوران قصه‌های

سرقت‌شده از فیلم‌های خارجی، روابط و شخصیت‌پردازی‌های عاریه و غیرقابل باور، بازی‌های اغراق‌شده، ساختار ضعیف و سر هم بندی‌شده، کلاه‌مخملی و رقاصه و کاباره و آواز و سکس و ... است. سینماگر حرفه‌یی که در مطالعه‌ی یک نقد فیلم به این جمله برخورده، استنباطی صنفی و حرفه‌یی دارد. اگر در گذشته به فیلمفارسی‌سازی متهم شده باشد، از این کلمه خاطره‌یی تلخ دارد و ضمن این که سعی و آرزو دارد که دیگر در معرض این اتهام قرار نگیرد، احتمالاً از منتقدین کینه به دل دارد و اگر مجالی به دست آورد آن‌ها را مورد استهزا قرار می‌دهد و برای انتقام‌گیری می‌گوید که فیلمفارسی ترکیب مهمل و بی‌معنایی است و بر هیچ چیز مشخصی دلالت نمی‌کند و فقط یک ناسزاست.

الگوهای آمریکایی سینما

آن چه را که دکتر کاووسی تحت عنوان فیلمفارسی طبقه‌بندی می‌کرد، گونه‌یی از فیلم‌های سینمای ایران بود که با پیروی از شیوه‌های قراردادی و کلیشه‌های اقتباس‌شده از آثار درجه چندم هالیوود و محصولات مبتذل سینمای هند ساخته می‌شدند و به دلیل بهره‌گیری از نوع خاصی از جذابیت، مورد استقبال عوام قرار می‌گرفتند. سینمای آمریکا همواره در کنار فیلم‌های خوب اساتید معتبرش، بخش عمده‌یی از نیروهایش را هم صرف تولید انبوه محصولات سهل‌الوصول و پیش‌پاافتاده‌یی کرده که به قصد تسخیر بازارهای جهانی فیلم و فتح گیشه‌ی سالن‌های پراکنده‌ی نمایش فیلم در نقاط مختلف جهان ساخته می‌شوند. این فیلم‌ها اغلب به شکلی عامدانه، ابعاد نازل وجود انسان را مخاطب قرار داده و با تکیه بر عواطف دم دست توده‌های عظیم تماشاگران جهانی، با عادی‌ترین شگردهای داستانی و رایج‌ترین ترفندهای سینمای قصه‌گو که بر حیرت‌زده ساختن هر چه بیش‌تر تماشاگر متکی است، سودهای سرشاری عاید کمپانی‌های فیلمسازی آمریکا کرده‌اند. چنین ویژگی‌هایی حتی در فیلم‌های مشهور و تحسین‌شده‌ی آمریکایی نیز قابل مشاهده است.

سینمای هند

سینمای هند از جهات متعدد، الگوهایی قابل مقایسه با فیلمفارسی در خود دارد. این سینما از ابتدای پیدایی‌اش، عموماً با استفاده از چند فرمول داستانی بسیار مشخص و تلفیق این قصه‌ها با رقص و آواز - که دلبستگی‌های جدید مردم هند محسوب می‌شود - انبوهی فیلم یکسان تولید کرده است. این فیلم‌ها که رقم تولید سالانه‌شان بسیار چشمگیر است، به‌طور معمول روایتی یکسان، بازیگرانی یکسان، رقص و آوازی یکسان و پایانی یکسان دارند اما پیوسته مورد استقبال تماشاگران هندی قرار می‌گیرند! اشکال مختلف این قصه‌ها را به‌طور حتم به خاطر دارید: عشق دختر و پسری از دو طبقه‌ی اجتماعی متفاوت، کودک خردسالی در جست‌وجوی مادر گمشده‌اش که مرارت‌های بسیاری تحمل می‌کند، مرد قدرتمند و صاحب نفوذی که با چند زیردست مشغول ستمگری و پایمال کردن حق ضعیفان و بیچارگان است، خانواده‌یی که متلاشی شده و هر یک از اعضایش در گوشه‌یی از کشور مشغول تحمل رنج‌ها و مصایب بسیارند و ...

حال به اصلی‌ترین مؤلفه‌های فیلمفارسی اشاره می کنیم:

جذابیت

تردیدی نیست که جذابیت، شرط تحقق یک فیلم سینمایی است. فیلمی که قادر نباشد بیننده‌اش را به تماشا وادارد، از ابتدا خانه بر باد بنیان نهاده است. بدیهی است که وقتی تماشاگر سینما انگیزه‌یی عقلی یا احساسی برای حضوری نسبتاً طولانی در یک سالن تاریک را در خود نیابد و به این نتیجه برسد که سازنده‌ی فیلم توجهی به بیان درست سینمایی و استفاده از یک لحن منطقی برای برقراری ارتباط با او را نداشته است، سالن سینما را ترک می‌کند. بنابراین، شکی نیست که فیلمساز در مسیر بیان اعتقاداتش، بسته به نوع و خاستگاه و طبقه‌ی اجتماعی مخاطبی که در نظر گرفته، باید به دنبال شیوه‌های جذاب و متناسب روایت باشد و از هر پریشان‌گویی پرهیز کند. اما برای دستیابی به این جاذبه، امکانات فراوانی در اختیار ما قرار دارد. آسان‌ترین و پرطرفدارترین شیوه‌ی ایجاد جذابیت، استفاده از جاذبه‌های منافی اخلاق است. حریم ممنوع هر چه که باشد، همواره برای انسان‌ها جذاب و پرکشش است. به همین دلیل اگر معتقد باشیم سینما یعنی جذابیت و در عین حال به این نتیجه رسیده باشیم که جاذبه یعنی استفاده از هر عنصر جذاب، بدون معطلی به سراغ این نوع عوامل ایجاد جاذبه خواهیم رفت: نمایش برهنگی، نمایش خشونت، اغراق در روابط عاطفی انسان‌ها، اغراق در عشق و دلدادگی، اغراق در فقر و گرفتاری و مذلت، اغراق در شادی و پایکوبی، اغراق در قتل و خونریزی و ... بدین ترتیب «اغراق» که نمایش تصویری غیرواقعی از حقیقت زندگی است، تبدیل به اصلی‌ترین خصوصیت این تصور از جذابیت

شاخصه‌ی دیگر فیلمفارسی که مفهوم جذابیت در آن جلوه‌یی تام و تمام پیدا کرده و فروش بالای آن را تضمین می‌کند، پایان آن است که اصطلاحاً «پایان خوش» نامیده می‌شود

و اصلی‌ترین مؤلفه‌ی تشکیل‌دهنده‌ی فیلمفارسی شده است.

اشاره کردیم که اغراق اصلی‌ترین مؤلفه‌ی فیلمفارسی است. این مؤلفه در آثار گوناگون سینمایی قابل مشاهده است.

حادثه‌پردازی و اکشن

اغراق در پرداخت این صحنه‌ها هیجان عادی یک صحنه‌ی معمولی مثل تصادف یک اتومبیل را تبدیل به مضحکه می‌کند. این وضعیت شامل صحنه‌های درگیری معروف فیلمفارسی‌ها هم می‌شود که از فرط اغراق در طولانی کردن صحنه و همه‌فن‌حریف بودن قهرمان و افکت‌های مضحک و دکوپاژ ناشیانه مایه‌ی تمسخر می‌شوند.

پایان خوش

شاخصه‌ی دیگر فیلمفارسی که مفهوم جذابیت در آن جلوه‌یی تام و تمام پیدا کرده و فروش بالای آن را تضمین می‌کند، پایان آن است که اصطلاحاً «پایان خوش» نامیده می‌شود.

داستان فیلمفارسی را با توجه به پایان آن می‌توان در چنین جملاتی خلاصه کرد: پولدار شدن جوانی خوش‌بر و رو اما فقیر، به هم رسیدن عاشق و معشوقی از دو طبقه‌ی اجتماعی مختلف، پیدا شدن مادر گمشده و یا برعکس، مرگ مادر در هنگام یافتن فرزند و ... پایان خوش را در معنای عامش می‌توان به تمام پایان‌هایی اطلاق کرد که صرف‌نظر از شادی‌آفرین یا سوزناک بودن، نوعی قطعیت را القا می‌کنند. این همان قطعیت ملازم با تفکر مدرن است که در سینما به صورت پایان خوش ظاهر می‌شود. پایان خوش، صورت متنزل یقین ایده‌آلیستی ملازم با مدرنیسم، در عالم رؤیاگونه‌ی سینما و در غالب فیلم‌های سینمایی به‌ویژه در دهه‌های گذشته تا ظهور پست‌مدرنیسم در سینما حضور دارد. پایان فیلمفارسی نیز از این قاعده دور نیست، با این تفاوت که همچون دیگر عناصر مورد استفاده در این نوع به اصطلاح سینما صورتی اغراق‌شده دارد و بی‌آن‌که با آن رابطه‌ی علت و معلولی داشته باشد، در انتهای فیلم جا داده می‌شود؛ چنان است که گویی همه‌ی عناصر دیگر به تبع پایان آن است که ارزش پیدا می‌کنند و وظیفه‌ی پایان نیز راحت کردن خیال مخاطب است.

شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی بحث مفصلی است. گاهی اوقات ضدقهرمان‌ها ابتدایی‌ترین حوادث را پیش‌بینی نمی‌کنند و آن‌قدر دیر مطلع می‌شوند تا قهرمان نجات پیدا کند و گاهی اوقات چیزهایی را پیش‌بینی می‌کنند که حتی به عقل جن هم نمی‌رسد تا قهرمان دچار مصیبتی عظیم شود و تماشاگر بتواند از پیروزی نهایی‌اش شادمان شود. در هر دو حالت فیلمفارسی‌ساز سعی دارد تماشاگر را از دانستن چند و چون جزییات و شک کردن در روال حوادث به‌واسطه‌ی جذابیت‌های مبتذلی از قبیل رقص و حوادث کاباره‌یی باز دارد. تغییرات ناگهانی احساسات و عواطف شخصیت‌های اصلی هم خودش حکایتی است؛ به‌طور معمول قهرمان‌های بی‌پشتوانه و بی‌خاستگاه مشخص را در حال عاشق شدن‌های ناگهانی، نجات ناگهانی، مرگ ناگهانی، مهربانی و لطف ناگهانی، بیماری ناگهانی، شفای ناگهانی و ... می‌بینیم.

گاه حوادث آن‌چنان پشت سر هم ردیف می‌شوند و اتفاق از پسِ اتفاق رخ می‌دهد که مجالی برای تأمل تماشاگر باقی نمی‌ماند.

قصه‌گویی و روایت سینمایی

ویژگی آدم‌ها در سیر قصه طوری تعریف می‌شود که به مظلومیت محض، جنایتکاری محض، بزرگواری محض، عطوفت محض، فقر محض و پلیدی محض بینجامد تا با توسل به احساسات تماشاگری که بر مبنای افسانه‌های عامیانه و قصه‌های فولکلور، این نوع قصه‌پردازی را آسان‌تر می‌فهمد، فیلم‌های پرتماشاگری ساخته شود. در واقع فیلمفارسی‌ساز با استفاده از نوعی قصه که اساساً خلاف ذات سینماست، تماشاگر را دستخوش هیجاناتی سطحی و بی‌بنیان می‌کند و به عبارت دیگر، با اقتباس ناشیانه از افسانه‌هایی که نسبتی با نوع قصه‌گویی، نمایشنامه‌نویسی، رمان‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی روزگار جدید ندارند و درآمیختن منطق روایی آن قصه‌ها با حوادثی معاصر و امروزی، داستان‌هایی جعلی پدید می‌آورد که فقط تماشاگر را رؤیازده و هپروتی می‌کند.

منطق داستانی و ساختاری

فیلمفارسی‌ساز حتی برخی نکات بدیهی و ابتدایی را هم در نظر نمی‌گیرد؛ ناگهان

می‌بینید در یک روستای بدوی و یا در میان چادرهای عشایر محروم از امکانات اولیه‌ی حیات، دختری چادرنشین به جای پوشش مرسوم روستایی، روسری رنگارنگ شهری به سر کرده و موهای فر خورده‌اش از زیر آن بیرون زده و با هفت‌قلم آرایش، چهره‌ی تازه‌عروسان را دارد، چون قرار است در یک نظر دل از قهرمان داستان برباید و معشوقه‌اش شود و در حالی که همه‌ی اهل قبیله با لهجه‌هایی که قرار است دهاتی باشد حرف می‌زنند، او به زبان شیوای فارسی و با هزار ناز و کرشمه صحبت می‌کند.

بازیگری

اغراق در همه‌ی اجزا مشاهده می‌شود؛ از حالت چهره و طرز بیان گفت‌وگوها گرفته تا حرکات دست و پا که یک احساس ساده را به افراطی‌ترین شکل منتقل می‌کنند.

هم‌ذات‌پنداری

حس ترقی‌طلبی تماشاگر، به‌ویژه در شرایط اجتماعی پیش از انقلاب با دیدن فیلمفارسی ارضا می‌شود. موضوع قدیمی جابه‌جایی که در اصل از رمان «شاه و گدا» وام گرفته شده، در این‌جا به اغراق‌آمیزترین شکل، تماشاگر را در رؤیای رسیدن به طبقات بالای اجتماع غرق می‌کند. اگر در شاهزاده و گدا جابه‌جایی پسرک فقیر با شاهزاده‌ی انگلستان پس از توافق میان دو شخصیت برای دستیابی به هدفی مشخص انجام می‌شود و نویسنده از این تضاد طبقاتی موقعیت‌های گوناگون داستانی می‌آفریند، در فیلم‌هایی مانند «آقای قرن بیستم، گنج قارون، عروس فرنگی، آتشپاره‌ی شهر، تختخواب سه‌نفره، خوشگلا عوضی گرفتین و یک خوشگل و هزار مشکل» موضوع مورد بحث ظاهراً کارکردی ساختاری دارد: در وهله‌ی اول ایجاد موقعیتی طنزآمیز و سپس صدور پیام‌ها و نصایح اخلاقی، اما صرف‌نظر از این که هر کدام از این دو کارکرد هم به ابتذال کشیده می‌شود هدف اصلی چیز دیگری است؛ کسب لذت توسط مخاطب هیروتی که با هم‌ذات‌پنداری سطحی، غرق در اوهام می‌شود. بلاهت اغراق‌شده‌ی شخصیت‌های مقابل آدم‌های تعویض‌شده هم از عجایب فیلمفارسی است.

به‌طور معمول هر چه یک لمپن در میان آدم‌حسابی‌ها عادات گذشته‌اش را تکرار کند، کسی پی به هویت اصلی او نمی‌برد و در آن سو، هرچند یک مرد ثروتمند، سر از آداب و اخلاق لمپن‌ها درنیاورد کسی متعجب نمی‌شود. دل بستن هر یک از این دو قشر به طبقه‌ی متضادشان هم آن‌قدر ابتدایی و غیرقابل باور ترتیب داده می‌شود که اولین سؤال تماشاگر می‌تواند این باشد که پس چرا این آدم در موقعیت قبلی‌اش روش متفاوتی را در پیش نگرفته بود و با آن قطعیت بر رفتارش تأکید داشت؟ بارزترین ویژگی این فیلم‌ها واقعیت‌گریزی است، خصوصیتی که سازندگان نمونه‌های اولیه‌ی این فیلم‌ها به آن‌ها تزریق کرده‌اند. در واقع پس از رویدادهای سال ۱۳۳۲ شمسی، آن چه در عرصه‌ی زندگی سیاسی به‌شدت فعال ایران آن روزگار می‌گذشت سایه‌ی سنگین خود را بر سینما هم انداخت. فیلمسازان نیز همچون دیگر قشرهای روشنفکر، به نوعی جذب دسته‌بندی‌های سیاسی بسیار متنوع دهه‌ی بیست و به‌ویژه یکی - دو جریان پرطرفدار شده بودند. از سویی سرخوردگی عمیقی که پس از مرداد سال ۱۳۳۲ گریبانگیر آن روشنفکران شد و از سوی دیگر تلاش محافل دولتی برای سلطه یافتن بر رسانه‌هایی مانند مطبوعات، رادیو و سینما، به یک اندازه و به طرزی فزاینده باعث شدت یافتن جریان گریز از واقعیت گردید. فیلمسازانی که هنوز اندک‌مایه‌یی از تفکرات سیاسی در آن‌ها مانده بود، برای اثبات بی‌گناهی خود در برابر دستگاه دولتی و آن‌ها که توسط دولت خریداری شده بودند برای انجام وظیفه، در جهت منصرف کردن شنوندگان رادیو، خوانندگان مطبوعات و تماشاگران سینما از توجه به واقعیت‌های تلخ و زشت اجتماعی کوشش می‌کردند.

نام فیلمفارسی‌ها

نام فیلمفارسی‌ها یکی از عرصه‌هایی است که محل بروز این تناقض است. در واقع این اسم‌ها تماشاگران را به دیدن فیلم تحریک می‌کنند و آن‌ها پس از تماشای فیلمی غیراخلاقی، با یک نتیجه‌گیری غیراخلاقی از سالن خارج می‌شوند.

پیام‌های اخلاقی

پایان‌بندی فیلمفارسی‌ها به‌طور معمول توأم با صدور پندها و نصایح اخلاقی فراوان است. پیام‌های به ظاهر آموزنده اما سطحی و بی‌پایه اساساً یکی از دلایل توفیق تجاری فیلمفارسی است که باطنی سنت‌ستیز دارد. فیلمفارسی‌ها اغلب حتی اگر چند صحنه‌ی غیراخلاقی و گفت‌وگوهایی وقیحانه در خود داشته باشند، در نهایت، ذهن عوام را به یک نتیجه‌گیری اخلاقی پیش‌پاافتاده معطوف می‌کنند تا چیزی که بعداً به نام پیام فیلم مشهور می‌شود بتواند وجود آن موارد غیراخلاقی را توجیه کند و تماشاگر با قبولاندن این نکته به خودش که فیلم آموزنده‌یی دیده است، دغدغه‌یی بابت

فیلمفارسی در دوران پس از انقلاب، با تغییر مؤلفه‌های ظاهری و اتخاذ روش‌هایی ناشیانه‌تر برای جذب تماشاگر، به حیات خود ادامه داده است

تماشای روابط منافی عفت نداشته باشد.

مخاطب فیلمفارسی

بسیاری از مردم ایران از اقشار گوناگون جامعه، حتی برخی منتقدین سینمایی، فیلمفارسی را دوست دارند. تماشاگر فیلمفارسی در طول سال‌های تاریخ سینمای ایران به این نوع مخاطب خو گرفته است و گاهی اوقات اصلاً نمی‌تواند نوع متفاوتی از این ارتباط دوجانبه را تاب آورد. او عادت کرده در عمده مدت زمان نمایش فیلم سرگرم باشد و در تفنن غوطه‌ور شود و در انتها چند موعظه بشنود و به ادامه‌ی زندگی‌اش بپردازد. او علاقه ندارد در مواجهه با یک اثر هنری، در تجربه‌ی هنرمند شریک شود و با سیر در عالمی متفاوت که انسجام‌یافته از تجربه‌ی هنری فیلمساز است، معانی مورد نظر هنرمند را دریابد. تماشاگر فیلمفارسی راحت‌طلب است، حوصله‌ی کند و کاو ذهنی و درگیر شدن با فیلم و تأثیرپذیری از اندیشه‌های هنرمندانه را ندارد. این خصوصیات از تماشاگران دیروز به فیلمسازان و منتقدین امروز منتقل شده و به همین دلیل بسیاری از مدافعین امروزی فیلمفارسی، تصور دیگری از سینما در ذهن ندارند.

ممکن است گفته شود این گروه مخاطبان، یعنی آدم‌های ساده و ساده‌انگاری که به فیلمفارسی علاقه دارند، در همه جای دنیا دیده می‌شوند و مخاطبین گونه‌یی از هنر یعنی هنر مردمی را تشکیل می‌دهند اما این موضوع ربطی به فیلمفارسی ندارد. گفتیم که فیلمفارسی در سینمای ما یک کلیت است و نه یک نوع سینمای حاشیه‌یی؛ ضمن این که اصولاً ارتباط چندانی با آن چه امروزه هنر پاپ نامیده می‌شود، ندارد. حتی رقص و آوازهای کاباره‌یی فیلمفارسی هم برخاسته از سنت‌های مردمی نیست. بعید است در کل فیلمفارسی‌ها یک صحنه‌ی رقص و آواز اصیل ایرانی بیابید که با هویت ملی ما تناسب داشته باشد، در حالی که دست کم در سینمای هند چنین نیست و رقص و آوازشان به هر حال سنخیتی با هویت قومی‌شان دارد.

زن در فیلمفارسی

در مورد بحث زن در فیلمفارسی باز باید به مسئله‌ی مخاطب برگردیم و طرح این واقعیت که فیلمفارسی اصولاً سینمایی مردانه و با مخاطب مردانه است. فیلمفارسی از آبشخور یک فرهنگ مسلط مردانه که در آن به‌شدت زن کوچک شمرده می‌شود نشأت می‌گیرد. از این رو است که هر تظاهری از زن در این فیلم‌ها بر مبنای خواسته‌ها و حتی عقده‌های مردان در جامعه‌یی چون ایران شکل گرفته است. در این فرهنگ، مرد بودن و مردانگی به خودی خود فضیلتی محسوب می‌شود. فرض بر این است که اگر شخصیتی بگوید «آن‌قدر مرد هستم ...» یعنی آن‌قدر توانا و بزرگوار هستم که ... و اگر بگوید «یعنی من از یک زن کم‌ترم» یعنی امکان ندارد که یک مرد حقیرتر و پست‌تر از یک زن باشد. هم‌چنین یک زن حق دارد که بی‌سواد و نفهم و ابله باشد چون «هر چی باشه زنه دیگه ...».

و هنوز هم فیلمفارسی ...

فیلمفارسی در دوران پس از انقلاب، با تغییر مؤلفه‌های ظاهری و اتخاذ روش‌هایی ناشیانه‌تر برای جذب تماشاگر، به حیات خود ادامه داده است. فیلمفارسی‌های پس از انقلاب نه تنها در اغلب اوقات نشانه‌هایی از گذشته در خود ندارند، بلکه ممکن است به تمامی فیلمفارسی نباشند و فقط رگه‌هایی از فیلمفارسی را در برخی سکانس‌ها یا در نحوه‌ی پرداخت یک شخصیت و یا نوع تأکید بر یک حادثه‌ی عاطفی به نمایش بگذارند. به این اعتبار، فیلمفارسی در بسیاری از آثار سینمایی این دوران حضوری محسوس دارد. فیلم‌های ساخته‌شده در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۱ اغلب فیلمفارسی محسوب می‌شوند. از سال ۱۳۶۱ به بعد که ساختن فیلم‌های عرفانی تجویز می‌شود، فیلمفارسی‌سازی روالی متفاوت را طی می‌کند. تعداد فیلمفارسی‌های خالصی که از آن دوره تا کنون ساخته شده، چشمگیر است؛ از فیلم‌های قدیمی‌تر مانند «بالاش، پلاک، تاراج، تشریفات، مترسک، گل‌های داوودی، پاییزان، پدربزرگ، تشکیلات، توبه‌ی نصوح، تیغ و ابریشم، سایه‌های غم، سرزمین آرزوها و مسافران مهتاب» تا فیلمفارسی‌های جدیدتر مثل «دو فیلم با یک بلیت، دو نیمه‌ی سیب، دو نفر و نصفی، من زمین را دوست دارم، هنرپیشه، سفر جادویی، شب‌های زاینده‌رود، عشق گمشده، آدم‌برفی، مرد عوضی، شیدا، غریبانه» و ... تعداد فیلمفارسی‌های

به رغم آن‌که عناصر متعلق به فرهنگ مردم در فیلمفارسی نمودی چشمگیر دارند اما فیلمفارسی‌ساز به مردم هموطن خود نگاه توریستی دارد

ساخته‌شده در این سال‌ها چندین برابر این نام‌هاست و همان‌طور که اشاره کردیم، حتی در بسیاری از فیلم‌هایی که در مجموع فیلمفارسی نامیده نمی‌شوند و سازنده‌ی آن‌ها هم نسبت چندانی با فیلمفارسی ندارد. حتی سیاستگذاری‌های دوره‌های مختلف سینمای پس از انقلاب و حتی نهادها و مراکز هنری وابسته به انقلاب اسلامی هم نتوانستند مانع فیلمفارسی‌سازی شوند. تنها حوزه‌ی هنری در معدود فیلم‌هایی منحصر به فرد مانند «مهاجر» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) توانست آثاری مطلقاً بیگانه با جریان فیلمفارسی ارایه دهد.

نتیجه‌گیری

فیلمفارسی نوعی از فیلمسازی است که با تیتراژهایی درشت و خشن و بدهیبت آغاز می‌شود و در طول فیلم، بی‌اعتنا به اصول ساختاری سینما، شعار «بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی دارد» را سر می‌دهد و در انتها، پس از آن‌که کلمه‌ی «پایان» از عمق صحنه حرکت می‌کند و سپس تمام پرده را می‌پوشاند، تماشاگر را به این نتیجه می‌رساند که بدی «بد» و خوبی «خوب» بوده و بنابراین بهتر است همه‌ی آدم‌ها بد نباشند و خوب باشند! ثمره‌ی اصلی سیطره‌ی این نوع فیلمسازی، انحطاط روزافزون فرهنگ جمعی است.

به رغم آن‌که عناصر متعلق به فرهنگ مردم در فیلمفارسی نمودی چشمگیر دارند اما فیلمفارسی‌ساز به مردم هموطن خود نگاه توریستی دارد. پیش از انقلاب رسم بر این بود که خانواده‌هایی که خویشاوندی در خارج از کشور داشتند به محض ورود او به ایران علاوه بر آثار باستانی شهرهای مختلف، کاباره‌های تهران را هم به او نشان می‌دادند و چند شبی هم در دربند و درکه با دیزی و کباب از او پذیرایی می‌کردند. عواملی که فیلمفارسی برای ایجاد جذابیت و جلب مخاطب به کار می‌برد نیز از همین سنخ هستند؛ رقص و آواز و آبگوشت، چلوکباب و امثال این‌ها ... باید متذکر شد که نوعی فیلمفارسی مدرن که عمدتاً محصول اوایل دهه‌ی پنجاه است کوشیده تا با تغییر در ظواهر، استفاده از بازیگرانی که در قالب نقش‌های سنتی کلیشه نشده‌اند، بهره بردن از شیوه‌های امروزی‌تر فیلمبرداری و تدوین، بهره‌گیری از موسیقی پاپ و مدرن به جای موسیقی شبه‌سنتی و با اندکی تغییر در فلسفه‌ی سیاسی اعلام‌نشده‌ی فیلمفارسی، از این نوع فیلم فاصله بگیرد و به سینمایی به ظاهر جوان‌گرا و حتی معترض شباهت پیدا کند. این نوع سینما کم و بیش از دایره‌ی این بررسی بیرون مانده است، هرچند از آن‌جا که فیلمفارسی بخش مهمی از هویت خود را به عنوان فیلم فارسی از سستی ساختارش می‌گیرد و نه از مضمون داستانی خود، این فیلم‌ها هم‌چنان فیلمفارسی هستند. در واقع آن چه که فیلمفارسی را فیلمفارسی می‌کند، بیش‌تر، سهل‌انگاری‌ها و جهل‌های ساختار روایی و فنی فیلم‌هاست تا مضمون داستانی آن‌ها. نحوه‌ی بیان داستان می‌تواند داستانی را که از اهمیت ادبی هم برخوردار است به ابتذال بکشاند. در میان فیلم‌های فارسی کم نیستند فیلم‌هایی که نام آثار مشهور ادبیات فارسی را بر خود دارند یا به نوعی از داستان‌های مهم ادبیات ایران و جهان در فیلمنامه‌ی خود استفاده کرده‌اند. علاوه بر این، نوعی نگاه ساده‌لوحانه به موضوعات از بدیهی‌ترین تا پیچیده‌ترینشان می‌تواند فیلمی را به کیفیتی نزدیک کند که یادآور فیلمفارسی است. تأکید بر بدیهیات، بیان مکرر کلامی موضوع‌هایی که در تصویر هم دیده می‌شوند، شرح چندین باره‌ی ماجرای فیلم در مقاطع مختلف از زبان شخصیت‌های مختلف و در زمینه‌ی فنی عدم توجیه منبع نور در شب، تند کردن حرکت تصاویر در فیلم به گمان این که تماشاگر از این ترفند غافل است و به‌طور کلی قایل بودن به جهل و غفلت تماشاگر نسبت به تروکاژ، انتخاب زوایای ناشیانه و نامناسب دوربین و در نتیجه شکستن حریم میان عینیت و ذهنیت از جمله این خلل‌هاست. شاید اطلاق این صفت به فیلم‌هایی که هنوز هم ساخته می‌شوند و روی پرده می‌آیند چندان درست نباشد. اگر تنها معدودی از فیلم‌های امروز دارای خصوصیات یا در واقع نقص‌هایی هستند که آن‌ها را به فیلمفارسی نزدیک می‌کند باید این گروه را نمونه‌هایی نادر از عقب‌ماندگی در صنعت فیلم ایران دانست، اما اگر تعداد چنین فیلم‌هایی به همان فراوانی است که تکرار لفظ فیلمفارسی در نقدها و مقالات سینمایی بر آن دلالت می‌کند احتمالاً باید نسبت به هر گونه پیشرفت در این صنعت تردید کرد ■