# فیلمفارسی؛ ابتذال ابدی

امیرحسین بابایی

«ارنست همینگوی» جمله‌ی معروفی درباره‌ی کتاب دارد که می‌توان آن را به حوزه‌های مختلف هنری مربوط کرد: «بعضی‌ها کتاب می‌خوانند تا خوابشان ببرد و بعضی‌ها کتاب می‌خوانند تا از خواب بیدار شوند». متأسفانه بشر معاصر هر روز در حال فاصله گرفتن از این بیداری و فرو رفتن به خوابی سنگین است. سلیقه‌ی جمعی به طرز حیرت‌انگیزی رو به ابتذال است و این ابتذال دامن اکثر هنرها را گرفته است. هنر که یکی از وظایفش هدایت و تحول انسان‌هاست و رسالتی سنگین به عهده دارد، در دست برخی به وسیله‌یی برای تفریح و تجارت صرف بدل شده و اثر فراوانی در تحمیق جمعی دارد.

این که سلیقه‌ی عمومی رو به ابتذال است حرف جدیدی نیست، بیماری همه‌گیری است که ما را نیز از آسیب خود مصون نگذاشته است؛ یکی از شکل‌های رایج این ابتذال، ابتذال تصویری است که تاریخ سینمای ما در شکل‌های متنوع به آن پرداخته است. واژه‌ی فیلمفارسی از آن ابداعاتی است که از ابتدای این تاریخ همواره با سینمای ایران همراه بوده و در دوره‌های مختلف به شکل‌های متنوعی ظاهر گشته است. اگر بخواهیم به دنبال ریشه‌ی این ابتذال و کج‌فکری بگردیم باید به همان روزهای ابتدایی شکل‌گیری و تکوین سینما در ایران بازگردیم.

اولین فیلم تاریخ سینمای ایران «آبی و رابی» را «آوانس اوگانیانس» در سال ۱۳۰۸ نوشته و کارگردانی کرد؛ فیلمی که بسیار به شاخص‌های چیزی که بعدها فیلمفارسی خوانده شد، نزدیک بود. فیلم کپی ناقصی از فیلم مضحک «پات و پاتهشون» دانمارکی بود و رنگی از تفکر در آن دیده نمی‌شد. مقداری از این فیلم کمدی حرکات دو مرد کوتاه و بلندقد مضحک را نشان می‌داد و بخشی از آن نیز نقاشی بود. اوگانیانس معتقد بود فیلم باید به شیوه‌ی کمدی ساخته شود تا مردم به سینما عادت کنند و در همان حال خیال تهیه‌کننده را از بازگشت پولش راحت کرد! یعنی درست همان چیزی که تا امروز همچون یک بختک در سینمای ایران دوام آورده و کلیه‌ی موضوعات و سوژه‌های انتخابی تنها سعی در تلف کردن وقت مخاطب و سرگرم کردن او دارند و اغلب فضایی را ارایه می‌دهند که با زندگی اکثر مخاطبان کیلومترها فاصله دارد؛ چیزی که بنیان اصلی سینمای بالیوود را تشکیل داده و موج عظیمی از کپی‌سازی از این گونه‌ی سینمای هندی، پایه‌های اصلی سینمای ایران را شکل داد.

پس از گذر از دوره‌ی فترت یکی از پایه‌گذاران اصلی این گونه سینما دکتر «اسماعیل کوشان» بود. او که تحصیلکرده‌ی سینما در کشورهای آلمان و اتریش بود پس از تجربه‌ی چند فیلم به ایران آمد و دست به تهیه‌ی اولین فیلم‌های فارسی پس از دوره‌ی فترت زد. سطحی‌نگری، استفاده از معیارهای تجاری، داستان‌های عامه‌پسند و عواملی که او فکر می‌کرد پول‌ساز است از همان ابتدا مبنای اصلی کارش گردید. «توفان زندگی» اولین فیلمی بود که او در سال ۱۳۲۷ روانه‌ی بازار کرد. داستان فیلم به قدری پیش‌پاافتاده و سطحی بود که حتی مخاطب عام را هم جذب نکرد و فیلم شکست تجاری سختی خورد اما سماجت کوشان در ساختن این گونه فیلم‌ها موجب باب شدن ساخت فیلمفارسی شد. «زندان امیر» و «واریته‌ی بهاری» فیلم‌های بعدی پارس‌فیلم – استودیوی کوشان که ابتدا نامش کوشان‌فیلم بود و بعد به پارس‌فیلم تغییر نام داد – بود که البته همگی در گیشه شکست خوردند. کوشان با هر شکستی که مواجه می‌شد برای پیشبرد کار خود از آن بهره می‌گرفت. فیلم بعدی او «شرمسار» پر از تابوهای فیلمفارسی بود. این فیلم که در سال ۱۳۲۹ روی پرده‌ی نمایش رفت داستان مریم، دختری روستایی است که فریب جوانی شهری به نام محمود را می‌خورد، نامزدش احمد را رها می‌کند و از ترس رسوایی در شهر آواره می‌شود. مریم چندی بعد سر از خوانندگی درمی‌آورد و به زودی خواننده‌یی مشهور می‌شود. محمود به‌وسیله‌ی احمد که همه جا در تعقیب مریم است کشته می‌شود و سرانجام مریمی که صاحب پول و ماشین است با احمد در روستای خود ازدواج می‌کند. عوامل کافه، خواننده، دادگاه، جوان روستایی به منزله‌ی آدم خیر مطلق و جوان شهری به منزله‌ی آدم شر مطلق، الگویی برای فیلمفارسی‌سازان بعدی ایران شد. بدین ترتیب در سال‌های آتی سیل فیلم‌های مبتذل به داخل سینماها سرازیر شد، دیکتاتوری مطلق سیاسی جلوی ساخت هر گونه فیلم انتقادی را می‌گرفت و همین مسئله دامنه‌ی بیش‌تری برای رشد و نمو فیلمفارسی‌ها فراهم می‌آورد. اصولاً گرایش عامه‌ی مردم و به‌ویژه جوانان در جوامع عقب‌مانده به واسطه‌ی تسلط فرهنگ بیگانه و نوعی کمبود و ضعف شخصیتی کم‌تر به سوی مسایل فرهنگی و اجتماعی است و در بهترین حالت به موضوع‌های سطحی و سرگرم‌کننده گرایش دارند. در این جوامع جوانان به لحاظ سیاسی و فرهنگی عموماً نامتوقع و سادەپسند می‌مانند و نمی‌خواهند – یا نمی‌توانند – به مسایل ژرف و بغرنج زندگی عمومی بیندیشند. حاصل آن که در وضعیتی که مغز نسل جوان با مفاهیم وهمی، افسانه‌وار و منحط پر می‌شود، طبیعی است که سینمایی از نوع فیلمفارسی و فیلم‌های منحط و ضداخلاقی غربی آن‌ها را خشنود سازد.

خیال‌پروری‌های بیهوده و نماد مطلق خیر و شر و زشت و زیبا که آخر سر دست تقدیر و سرنوشت ماجراها را به نفع مطلق خیر و زیبا بازمی‌گرداند به شاخصه‌ی اصلی فیلمفارسی‌سازان بدل شده بود. پس از شرمسار فیلم‌های «گلنسا» (سرژ آزاریان، ۱۳۳۲)، «گناهکار» (مهدی گرامی، ۱۳۳۲)، «بی‌پناه»

(گرجی عبادیا، ۱۳۳۲)، «دسیسه» (علی کسمایی، ۱۳۳۳)، «خورشید می‌درخشد» (سردار ساکر، ۱۳۳۵) و «پرستوها به لانه بازمی‌گردند» (مجید محسنی، ۱۳۴۲) از نمونه‌های بارز این مقوله‌اند.

از عوامل حاکم بر سینمای فیلمفارسی که در سال‌های دهه‌ی سی تا قبل از انقلاب اسلامی ادامه داشت، رقص و آواز بود. به تقلید از فیلم‌های هندی در هر فیلمی کم و بیش چندین و چند صحنه‌ی به اصطلاح کاباره‌یی گنجانده می‌شد. این امر به حدی رواج داشت که فیلمساز اهمیتی برای سوژه‌ی فیلم قایل نبود. قهرمان فیلم به محض این‌که از حادثه‌یی فارغ می‌شد، حتی در بحرانی‌ترین لحظات فیلم، به نوعی سر از کاباره درمی‌آورد و وقت فیلم با آهنگ‌های روحوضی و ابتذال تصویری پر می‌شد. حتی کار به جایی رسیده بود که در برخی شهرستان‌ها برای جلب مشتری بیش‌تر، حین پخش‌های فیلم‌های خارجی، فیلم گاه و بیگاه قطع می‌شد و چند پرده رقص ایرانی به نمایش گذاشته می‌شد و پس از آن مجدداً پخش فیلم از سر گرفته می‌شد!

از دیگر شاخص‌های فیلمفارسی عنصر تصادف است. بیش‌تر فیلم‌های عامه‌پسند پر از تصادف‌های اتفاقی و بی‌منطق است و همین اصل است که فیلم را از واقعیت دور می‌کند و از آن دنیای تصنعی می‌سازد که اگر قرار است واقعی باشد بیش‌تر به کمدی مضحک و فانتزی ابلهانه‌یی بدل می‌شود. بیش‌تر سازندگان فیلم‌های فارسی درنمی‌یابند – و در آن می‌مانند – که تصویر کردن رویدادهای زندگی انسانی – اعم از انفرادی و اجتماعی – در توازن منطقی و منتظم آن به مثابه یک کل سازمان‌یافته است؛ اگر اتفاقی بیفتد و از این کل جدا باشد به‌طور قطع موجب تخریب قسمت‌های مختلف اثر می‌شود و به‌ویژه شخصیت‌پردازی کاراکترهای اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. قطعاً یکی از دلایلی که آدم‌های فیلمفارسی شخصیت مستقلی ندارند و همه در حد تیپ‌های بی‌پرداخت اجتماعی باقی می‌مانند همین کثرت تصادف در آن‌هاست. عادت‌ها، تمایلات، خصوصیات و صفات، امنیت و انسجام آدم‌ها از طریق و به کمک حوادث نشان داده می‌شوند. اصل گرفتن تصادف و مطابقت دادن رفتار و احوال آدم‌ها با آن موجب می‌شود که شخصیت‌ها بسان اشباح ظاهر و غیب شوند، دگرگونی‌ها و تحول‌ها با اصل خود قرابتی پیدا نکنند و فاقد مقدمه و زمینه‌ی قبلی باشند. بدین گونه کارگردان فیلمفارسی سعی می‌کند ضعف‌های بنیادی داستان را با سرریز کردن حوادث داخل داستان جبران کند، حوادثی که اگر یکی از آن‌ها را از داستان حذف کنی شالوده‌ی اثر به سرعت در هم ریخته و از بین می‌رود. بیننده‌ی فیلمفارسی هم بر سبیل عادت از کنار این حجم حوادث می‌گذرد و مدام تشنه‌ی حادثه‌ی بعدی است و هرگز سعی ندارد داستان را تحلیل کند و برای به وجود آمدن این همه حادثه چرایی بطلبد. به همین دلیل است که قهرمان‌های پوشالی فیلم‌های فارسی به سادگی و بی هیچ اصولی از میان صدها حادثه‌ی عظیم جان سالم به در می‌برند و یا به راحتی با اصابت سنگریزه‌یی از پای درمی‌آیند.

هنرمندی که بر اساس انتخاب مناسب و مشروط دست به آفرینش می‌زند و جریان عادی زندگی را، نه به صورت جریان روزمره‌ی آن، به عنوان نتیجه‌ی نوع ویژه‌یی از گزینش مطرح می‌کند، تصادف را امری بیرونی نمی‌شناسد. برای او تصادف مشروط، قانونمند و دارای منشاء درونی است و به‌طور خودانگیخته عمل نمی‌کند. از لحاظ او رابطه‌ی منطقی و عمیق میان همه‌ی حوادث و رویدادهای ضمنی به چشم می‌خورد و به واسطه‌ی همین رابطه‌هاست که دورنمایی از شخصیت در ذهن بیننده تصویر می‌شود. بدون رابطه‌ی منطقی میان حوادثی که در متن یک ماجرا روی می‌دهند، هیچ داستان و شخصیتی واقعی نیست.

از دیگر عناصر فیلمفارسی که تا به امروز بی‌تغییر باقی مانده – اصولاً سینمای فیلمفارسی طی گذشت سال‌ها تغییر چندانی نکرده و تنها نوع ممیزی آن به فراخور زمان دستکاری شده است – سنت قبیح کپی‌سازی است. فیلمفارسی‌ساز گاهی اوقات حتی زحمت نوشتن داستان‌های جدید را هم به خود نمی‌دهد و آمیزه‌یی از آثار دیگران را به خورد تماشاگر می‌دهد. از همان ابتدا کپی کردن از روی فیلم‌های هندی و آمریکایی کاری مرسوم بوده و حتی کار به جایی می‌رسیده که کارگردان، فیلم را نسخه‌ی ایرانی فلان فیلم می‌دانسته و به آن فخر نیز می‌ورزیده است! فیلمفارسی عملاً نسخه‌ی بدلی فیلم‌های نازل هندی و آمریکایی بوده و به نوعی خود تبلیغ فرهنگی است که وجود خارجی ندارد و فرسنگ‌ها با چیزی که موجود است، فاصله دارد.

از دیگر عوامل دست‌اندرکار ذهنیت فیلمفارسی‌ساز، مقوله‌ی نصیحت‌گویی و پیام‌های اخلاقی باب روز است؛ سرگذشت‌های عبرت‌آور و شخصیت‌های رقت‌انگیزی که هر چه بر سرشان می‌آید نتیجه‌ی اعمال خود آن‌ها فرض می‌شود، بی‌آن‌که جامعه سهمی در خوب و بد آن داشته باشد. تصویر این آدم‌های فیلمفارسی به حدی جدا از جامعه رسم می‌شود که گویی بقیه‌ی آدم‌ها همه در صلح و صفا زندگی می‌کنند و قهرمان داستان چون بدی می‌کند به سزای اعمال خود می‌رسد!

این‌گونه است که چون فیلمفارسی وابسته به این عناصر بوده و به‌طور ذاتی پویایی و عمقی ندارد به گونه‌یی عمل می‌کند که بیننده را تمام و کمال تسلیم خود سازد. هر تصویر و هر شخصیت و هر حرفی، خالی از هر گونه ابهام و پیچیدگی است. همه چیز به قدری واضح است که تیترهای روزنامه‌ی صبح! بیننده آن‌قدر در سطح باقی می‌ماند که به نوعی دلزدگی – و یا برعکس نوعی شادی ابلهانه و افراطی – نسبت به دنیا و آدم‌هایی که در موقعیت‌های مشخص و محدود قرار دارند دچار می‌شود.

بررسی تاریخی فیلمفارسی آن‌گونه که در ابتدای مقاله به آن اشاره شد، احتیاج به مقاله‌یی مفصل و جداگانه دارد. سعی نگارنده در این بود که تنها با بررسی عناصر ساختاری این دیوار کج، زخم کهنه را دوباره عیان سازد تا شاید اندکی از درد آن کاسته شود و تلنگری دوباره به این نکته که سینمای بیمار روزگار ما احتیاج به بازنگری کلی و دوباره و تزریق روحیه‌یی تازه و جوان دارد. سینمایی که برای سلیقه‌ی عام مردم ساخته و پرداخته شود و تنها به دنبال فتح گیشه باشد، دوامی بیمارگونه دارد. نظارت بیش‌تر بر کیفیت ساخت آثار حتی اگر کمیت آن‌ها را کاهش دهد می‌تواند ما را از بند دست کم بخشی از فیلمفارسی رهایی بخشد. جمله‌یی از «پیتر بروک» می‌تواند پایان‌بخش خوبی بر این مقال ناتمام باشد: «اگر هر کارگردانی با سلیقه و شعور مخاطب برای ساخت اثری همگام شود گاهی اوقات از احمق‌ترین مخاطب‌های خود نیز احمق‌تر می‌شود»! ■