سینمای رویاپرداز

(۱۳۵۷-۱۳۲۶)

□مجید حسینی‌زاد

از ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ فیلمی در ایران تهیه نشد. یکی از دلایل این امر بی‌ثباتی زمان جنگ و عدم سوددهی و تأمین سرمایه بود. و دیگر فشار فراوان سیاسی و دیکتاتوری که هم مردم را به درون خود رانده بود و هم هر نوع حرکت روشنفکری را سرکوب می‌کرد. بهرحال در هر فیلم یا فیلمنامه نیز می‌شد رد پای «توطئه‌ای» را یافت و یا خلق کرد. این دوره، دوره فیلمهای خارجی بود. سرمایه‌داران داخلی به کمک تولیدکنندگان خارجی آمده و با سرازیر کردن فیلمهای هندی و ایتالیائی و غیره، ذهن تماشاگر ایرانی را که در سینما به‌دنبال دنیایی خیالی جهت‌گریز از واقعیت وحشتناک و نکبت‌بار اطرافش می‌گشت، هرچه بیشتر به‌سوی ساده‌انگاری سوق و آموزش می‌داد.

از ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۱ که نقطه عطفی در سینمای فارسی است حدود ۱۹۰ فیلم ساخته شد که با توجه به فیلمهای تولید شده در سالهای مختلف، روند صعودی فیلمسازی را مشخص می‌کند.

درونمایه هر دو مقطع (۱۳۲۷ تا ۳۲ و ۳۲ تا ۵۷) از سینمای رویاپرداز تقریباً یکی است، ولی گرایشات این دو دوره تفاوتهای اساسی با یکدیگر دارند. اخلاق‌گرایی و ملیت‌گرایی سالهای دههٔ سی، تبدیل به نوعی ارزش‌زدایی در فیلمهای پس از آن می‌شود و در اواخر این دوره، تمایلاتی سیاسی نیز در فیلمهای گوناگون به چشم می‌خورد از همه مهمتر تیپولژی قهرمان در این دوران است که چگونه از قهرمان تولیدی و مردمی به سوی قهرمان مصرفی و باری به هرجهت حرکت می‌کند و الگودهی تیپها با توجه به زمان، مسئله دیگری را نشان می‌دهد. از همه مهمتر تغییر اساسی در نقش قهرمان زن است.

در ابتدا اشاره‌ای گذرا به فیلمسازی این دوره می‌کنیم.

تولید فیلم در این دوره روندی رو به رشد داشت. تولید دو فیلم در ۱۳۲۷ به یازده فیلم در ۱۳۳۱ و بیست‌وپنج فیلم در سال ۱۳۳۹ و چهل‌وهشت فیلم در ۱۳۵۶ می‌رسد.

در سال ۱۳۲۴ اسماعیل کوشان و چندتن دیگر فیلمسازی میترا فیلم را بنا نهادند. دکتر کوشان که قبل از آن به‌کار دوبلاژ در ترکیه مشغول بود و ذهنیتش همان سینمای بازاری آن سامان بود، اولین فیلم ناطق ایران را تولید کرد. این فیلم طوفان زندگی نام داشت که در اردیبهشت ۲۷ با حضور اشرف پهلوی در سینما رکس بر روی پرده رفت. هر چند فیلم با شکست روبرو شد که علت اصلیش نقایص فنی بود، ولی داستان فیلم، نمونه فیلمهای بعدی را پایه‌ریزی کرد. جوانی فقیر که عاشق دختری ثروتمند می‌شود. پدر نوکیسه دختر او را به عقد مردی دیگر درمی‌آورد. سپس با تلاش و کوشش پولی بدست می‌آورد و شوهر هوسباز دختر سرانجام دختر را از دست می‌دهد و دختر و پسر به یکدیگر می‌رسند. با مقایسه جوان اول فیلم که با کوشش و تلاش پول بدست می‌آورد، با علی‌بی‌غم **گنج قارون** که تصادفی پولدار می‌شود و الکی خوش است، می‌توان به‌تفاوت درونمایه دو دوره سینمای فیلمفارسی در بخش سینمای رویاپرداز پی‌برد. فیلم دوم این سال نیز همان تم را دارد. جوانی عاشق دختر امیر می‌شود، وزیر غاصب امیر را زندانی می‌کند، جوان با مبارزات پی‌گیر امیر را رها و وزیر را سرنگون می‌کند و به دختر می‌رسد.

سال ۱۳۲۷، سال درگیریهای سیاسی فراوان و خودباوری مردم بود. در این سال، قهرمان فیلمها نیز بدون کوشش و درگیری با عوامل مزاحم نمی‌توانست به‌هدف خود برسد.

در سال ۱۳۲۸ صرفاً یک فیلم کمدی ساخته شد. آنچه در اینجا مهم است فیلمهای ۱۳۲۹ به بعد است.

در سال ۱۳۲۹ اولین قانون سانسور و نظارت بر فیلم تدوین می‌شود. از این مقطع به‌بعد، اخلاق‌گرائی روستایی بر فیلمها حاکم می‌شود و سپس از آن به‌ندرت می‌توان به قهرمان پرتلاش سالهای قبل رسید.

در این سال فیلم **شرمسار** ساخته می‌شود و در آن می‌توان تمام عناصری را که پس از آن سینمای ایران را شکل دادند، یافت. مریم دختری روستایی فریب جوانی شهری به‌نام محمود را می‌خورد، نامزدش احمد را رها می‌کند و از ترس رسوایی در شهر آواره می‌شود. مریم چندی بعد خواننده می‌شود و به‌شهرت می‌رسد. محمود به‌دست احمد کشته می‌شود و سرانجام مریم که صاحب پول و اتومبیل است با احمد در روستای خود ازدواج می‌کنند. عوامل کافه، خواننده شدن زن بی‌پناه (که در بخش قهرمان زن به آن اشاره می‌شود)، جوان بدجنس، جوان اول معصوم، الگوئی برای فیلمسازی بعدی ایران می‌شود و خطی شاخص در فیلمنامه‌نویسی آینده می‌گردد. در این سال فیلم **مشهدی عباد** که بر اساس اثر معروف حاجی‌بیکف ساخته شده است به بازار می‌آید و باب تقلید از فیلمهای خارجی را می‌گشاید. در همین سال فیلم **دختر چوپان** سرآغاز تحریفی دیگر در فرهنگ و زندگی، می‌شود. آنچه در رابطه با روستا ساخته و عرضه می‌شود ساختگی و بدور از واقعیت است: چند آواز روستایی و گفتاری که به‌هیچ لهجه‌ای شبیه نیست و چند صحنه دروکردن و قرار گذاشتن سرچشمه و از همه مهمتر رقص و آوازهایی که هیچ ارتباطی به بافت روستایی ایران نداشت. این بیگانگی با اخلاق و ارزشهای مردم در فیلمسازان به طوری بود که مثلاً وقتی در فیلم یاغی، ساخته بشارتیان، رقاصه‌زن فیلم در صحنه‌ای هنگام فیلمبرداری به‌طرزی نیمه‌برهنه در یکی از روستاهای اطراف تهران مشغول رقص بود، کم‌کم اهالی محل به‌دور آنها جمع شدند و شروع به اعتراض و سنگ‌پرانی کردند و در نهایت گروه فیلمبرداری را فراری دادند۸. این حادثه نشان‌دهنده دور بودن سازنده فیلم و به‌تبع آن فیلم، از زندگی واقعی مردم بود. حمله به زن، نشانه بیگانه‌بودن چنان زنی در آن محیط بود، و وجود چنین زنی در فیلمی آن‌چنان نشانه سیاستهای فرهنگی دوران در جهت الگو دادن و سیاست ارزش زدایی است که نتیجه‌اش یک دوران بحران هویت و از خودبیگانگی بود، نشانه انحطاطی فرهنگی که کم‌کم قدرت پویائی و زایندگی و پاسخگوئی به نیازهای فرهنگی مردم را از دست می‌داد.

در سال ۱۳۳۱ فعالیتهای سینمایی بیشتر شد و به یازده فیلم رسید. موفقیت تجاری چند فیلم در این سال باعث شد افراد جدیدی به فیلمسازان بپیوندند، تا از مزایای این حرفه پولساز عقب نمانند. یکی از فاکتورهای عقب‌ماندگی سینمای ایران درهمین نکته نهفته است. کسانی که به تهیه‌کنندگی فیلم روی می‌آوردند اکثراً گروهی تاجر، معمار، سرمایه‌دار نوکیسه و دلال بودند که سینما را همچون وسیله‌ای پول‌درآر می‌نگریستند، نه یک مقوله فرهنگی هنری و موثر بر اجتماع، هر چند که حکام و دستجات سیاسی روز از نادانی آنها سوء استفاده کرده و اهداف خود را از طریق آنها پیاده می‌کردند.

فیلم نمونه این سال، **افسونگر** است که در آن زنی برای ارضای تمایلات خود هیچ قیدوبندی را نمی‌پذیرد و اساس خانواده‌ای را از هم می‌پاشد و یا در فیلم **جدال با شیطان** مردی همسرش را به‌علت خیانت رها می‌کند ولی شیطان بر او ظاهر می‌شود و او را به سفری درون قلب یک زن می‌برد، مرد درمی‌یابد که شیطان تا چه حد به زنان تسلط دارد و نتیجه می‌گیرد وسوسه‌های شیطان همسرش را به‌خیانت وادار کرده است. بنابراین دوباره به طرف همسرش برمی‌گردد و به‌خوشی با وی زندگی می‌کند.

از هم پاشیدن کیان خانواده و شکستن تعصبات سنتی - مذهبی و حتی توجیه خیانت همسر با تمسک به وسوسه‌های شیطان، در راستای همان

سیاست فرهنگی بود که سالها در ایران پیاده می‌شد. پس از کودتای مرداد سال ۳۲، رژیم پلیسی و ترور و وحشت در ایران برقرار شد. مرحله جدیدی در تاریخ ایران شروع شد و با تحکیم مواضع حکومت که هر چند به‌ظاهر محکم بود، ولی در باطن باز هم دودلی شدیدی بر شاه در نوسان بین انگلیس و آمریکا حاکم بود و مرحله وابستگی شدید اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و خراب‌تر شدن وضع زندگی مردم آغاز شد. بازگرداندن شاه به ایران، با کودتای آمریکاییها، وابستگی کامل رژیم را از جهات مختلف سیاسی، اقتصادی و نظامی دربی داشت. این وابستگی علاوه بر تبعات آن که ایران را تبدیل به عنصری سرسپرده (و ژاندارم) در خاورمیانه کرد و شناسایی اسرائیل و مخالفت با رژیمهای انقلابی را بدنبال داشت، زمینه نفوذ فرهنگ آمریکائی را فراهم آورد. ایران به‌صورت بازاری مساعد برای کالاهای آمریکایی درآمد و زمینه برای تحمیل الگوی مصرف‌گرایی بر جامعه‌ای که هنوز چند سال از شعارهای خودکفایی و استقلال اقتصادیش توسط مصدق می‌گذشت، فراهم شد.

آنچه که در سینمای رویاپرداز بسیار مورد توجه است، دادن الگو و ساختن قهرمان است. از این سال قهرمان‌سازی در فیلمفارسی کم‌کم اوج گرفت و تمامی ساخت فیلمنامه دیگر در خدمت معرفی و جا انداختن قهرمان بود. سال ۱۳۳۲ به‌بعد سال دگرگونی سینمای ایران و به کارگیری مضامین تازه و تمهیدات جدیدی مثل رقص و آواز بود. رقص و آواز بقدری در ساختار فیلم ضروری تشخیص داده شد که بعضاً در میان صحنه‌های یک فیلم خارجی، رقص و آوازی کافه‌ای و فارسی جای می‌دادند.

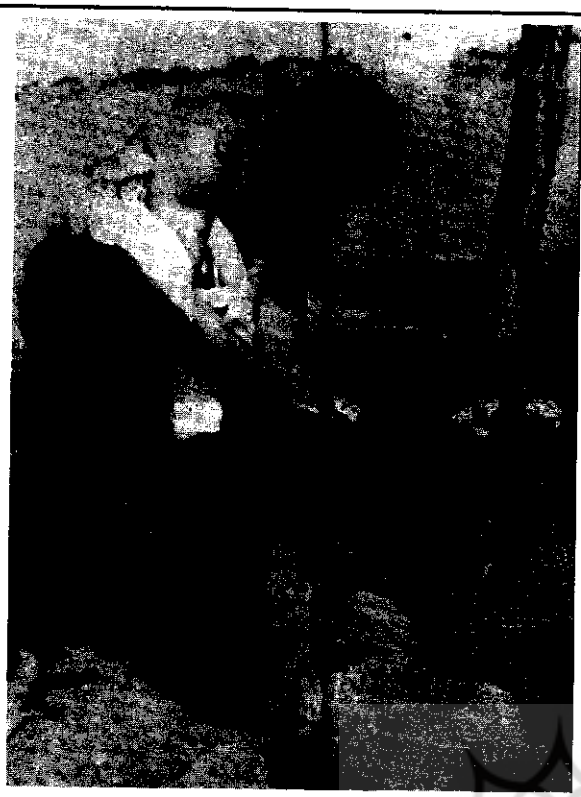
آنچه در خور توجه است این است که بیشتر فیلمهای سال ۳۲ پس از مرداد ساخته شدند، چون سرمایه‌گذاران پیش از آن آرامش خیال نداشتند و حاکمیت زور و کودتا، امنیت لازم را برای تاجران منفعت‌طلب به ارمغان آورد.

در این سال حدود بیست فیلم ساخته شد که درونمایه اکثر آنها عشق و خیانت و انتقام بود.

دختری روستائی فریب جوانی شهری را می‌خورد و خودش را می‌کشد، پدرش جوان را در شهر یافته و به قتل می‌رساند (**گلنسا**) تصادفی مردی را با زنی هرجائی روبرو می‌سازد و به‌خاطر او از خانواده می‌برد و در نهایت می‌فهمد اشتباه کرده و آن زن، زن زندگی اوست (**لغزش**). دادستان شهر به علت مشغله فراوان به همسرش نمی‌رسد، همسر با دوست دادستان فرار می‌کند، پس از چند سال معتاد و شکسته باز می‌گردد و متوجه می‌شود مردی دخترش را فریب داده، مرد را به قتل می‌رساند و در دادگاه با شوهرش روبرو شده و بخشیده می‌شود (**شبهای تهران**) و از این دست است **گمگشته**، گناهکار، مراد، غفلت، گرداب و غیره. در این میان برای اولین بار اثر فیلمهای تبلیغی و میهن‌پرستانه سفارشی پیدا می‌شود، در **میهن پرست**، یک سرهنگ بازنشسته دامادش را ترغیب می‌کند به مدافعین وطن بپیوندد ولی او نمی‌پذیرد، سرهنگ و دخترش به جبهه می‌روند، سرهنگ مجروح شده و داماد در این هنگام به جبهه رفته و پیروز می‌شود. این فیلم صرفاً فیلمی تبلیغی بود، چون مشخص نیست در چه جنگی، چه بیگانه‌ای به ایران حمله‌ور شد که ایران با پیروزی او را بیرون راند.

مگر خروج سربازان شوروی که با توافق قبلی صورت گرفت. این فیلم به‌نوعی توجیه ارتش و مشروعیت بخشیدن به حکومت نظامی تلقی شده و خود نشانگر طرز تفکر آمریکایی است. پس از چند سال از شکست آمریکا در ویتنام می‌بینیم کماندوهای آمریکایی بر روی پرده سینما، در تمام نبردهایشان بر علیه ویتنامیها پیروز می‌شوند. نوعی ایجاد روحیه و تکیه بر ضعف حافظه تاریخی عوام‌الناس.

سینما از این سال سیر صعودی تولیدش شدیدتر شد. سازندگان فیلمها بخاطر نوع تبلیغاتی که در کشور جاری بود و جهتی که حکومت سعی داشت مردم را به آن سو هدایت کند و دستورالعملهای حکومتی، نبض قشر متوسط و متمایل به پائین را در دست داشتند و با تکیه و بهره‌گیری از پست‌ترین تمایلات مردم برای پر کردن جیبشان سود می‌جستند. سوژه‌های سوزناک، لودگیهای مسخره، صحنه‌های عریان و نیمه‌عریان، فیلمهای این دوره را پر کرد. در مقاله‌ای کسی نوشت، گویا دوربین وقتی به رقاصه فیلم می‌رسد، سه پایه‌اش می‌شکند و ناگهان تا حد کمر رقاصه کوتاه می‌شود. در این عصر رقاصگان کافه‌های تهران، هنرپیشه‌های نامی شدند و روانشناسی طبقه پایین که همیشه طبقه بالا را در حال لذت بردن از مواهب دنیوی تصور می‌کرد، باعث شد احساس رضایتی از دیدن چنین صحنه‌های تخدیرکننده برای این طبقه بوجود آید. اهمیت صحنه‌های رقص به‌حدی بود که در زمان گرانی



مواد اولیه و در ضمن برای جذابیت بیشتر، این صحنه رنگی فیلمبرداری شود.

صرف‌نظر از تمام دلایل روانشناختی و جامعه‌شناختی این صحنه‌ها، تقلید محض از فیلمهای هندی که از همان دختر لر آغاز شده بود، هنوز با قدرت بر سینمای ایران سلطه داشت. وجود این عناصر که در سینمای هند آگاهانه و در سینمای ایران تقلیدی به کار گرفته شده بودند، هر دو تأثیر فراوان در جذب مخاطب داشتند، نشانگر عنصری واحد در روانشناسی جمعی مخاطبان در سینما بود. عنصری که نگرانی از جامعه و احساس تنها ماندن، توامان حسی متضاد در درون تماشاگر ایجاد می‌کرد. و تماشاگر در درون گروه موقتی مخاطبان و غرقه‌شدن در فیلم و همذات‌پنداری با قهرمان، به نوعی گریز از واقعیت و احساس لذت ذهنی می‌رسید. این امر باعث شد درونمایه توجه به روستائیان و مقایسه مرتب آنها با شهر که اکثر فیلمهای این سالها را در بر گرفته بود و گاهی مستقیم و بعضاً تلویحی تجاوز همه‌جانبه شهر را به روستا نشان می‌داد، به‌علت برخوردار نبودن از عناصر واقع‌گرا، تأثیری منفی بر روی روستائیان بگذارد و به جای تقویت ارزشهای سنتی، بیش از پیش روستائیان را به‌شهر علاقمندتر کند.

سال ۳۳ با بیست و دو فیلم باز هم رشد در تولید را نشان می‌داد و در این سال توجه به تاریخ ایران، بالاخص توجیه شاهان و فیلمهای تبلیغی در دستور کار است. داستان پیشه‌وری نگاهی طنزآلود به قیام مردم آذربایجان دارد، شاهین طوس، قیام بر علیه خلفا را به‌تصویر می‌کشد و عروس دجله به ماجرای جعفر برمکی می‌پردازد، ولی نکته جالب فیلم آقا محمدخان قاجار است که برای اولین بار دست سانسور را آشکارا نشان می‌دهد و در پایان چون شاه نباید کشته می‌شد، آقا محمدخان در مصاف با غلامانش، شمشیر را غلاف کرده و دست‌خالی به جنگ آنان می‌رود.

در بقیه فیلمها، همان سوژه فریب و خیانت و بخشش یا انتقام سلطه دارد و هنوز سینما به مرحله‌ای که عنصر خائن و فریبکار را توجیه و رها کند، نرسیده بود. ولی زمینه‌چینی برای آن می‌شد. در فیلم دختری از شیراز مردی برای تحریک حس حسادت دختر مورد علاقه‌اش، با دختر دیگر ازدواج می‌کند و پس از جلب نظر دختر موردعلاقه، همسرش را با فرزند رها می‌کند. همسر برای گذران زندگی کارش به فحشا می‌کشد، جوانی او را نجات می‌دهد. چندی بعد، مرد اولی کشته می‌شود و همسر را به جرم قتل دستگیر می‌کنند، ولی سرانجام دختر اولی به‌قتل اعتراف کرده و همسر با جوان ناجی

خود به زندگی می‌پردازد. در همان عصر یکی از منتقدین نوشت «جریانات این سوژه نامنسجم و تصنعی است.» افراد فاسد به‌شکل موجوداتی زیبا نشان داده می‌شدند و از طرفی دیگر تصور این است که هر زن شکست خورده باید در کاباره یا کافه آواز بخواند. یعنی هنر مساوی است با فساد. مثل اینکه می‌خواسته‌اند منکر اثر محیط و طرز زندگی روی اشخاص شوند و یک بدکاره به‌شکل موجودی حساس که ظرافت و زیبائی از سرورویش می‌بارد نشان داده می‌شد. علی‌رغم این دست انتقادات که مرتباً از سوی منتقدین معتقد به سینمای جدی مطرح می‌شد، این‌گونه عناصر در فیلمها دوام یافت و نگاه به زن، به‌صورت موجودی وابسته به مرد که به‌مجرد جدایی باید تحت تسلط مردی دیگر به فحشا یا خوانندگی بپردازد نیز ادامه یافت. باید اذعان داشت این نگرش به زن در فرهنگی که درحال غلبه بود، امری طبیعی می‌نمود. با سست‌شدن مبانی اعتقادی ـ سنتی زن، می‌شد آن را به‌درون چنبره مناسبات اقتصادی سرمایه‌داری کشور و از او ازاله شخصیت کرد.

در سال ۳۴ پانزده فیلم به‌نمایش درآمد و موفقیت تجاری امیر ارسلان که بر اساس یک داستان عامیانه و قدیمی بود، فیلمسازان را یک گام در جهت درک ذائقه مخاطب و توجه به عناصر اصلی سینمای رویاپرداز نزدیکتر کرد. در این سال نیز، درونمایه اکثر فیلمها تجاوز و خیانت بود، دختر جوانی پس از اینکه یک راننده کامیون به او تجاوز می‌کند آواره شهرها می‌شود (برای تو)، دختر فریب‌خورده‌ای که با یک وکیل دعاوی ازدواج کرده، نمی‌تواند واقعیت گذشته را برای شوهرش بگوید (**آخرین شب**) جوانی بر اثر رفتار ناشایست پدرش گرفتار بیماری روحی می‌شود (**مهتاب خونین**) یک راهزن تحت تعقیب پلیس به‌منزلی پناه می‌برد که دختری تنها در آن است،

عاشق دختر شده و در نهایت وقتی با گلوله پلیس درحال مرگ است، دختر را نیز می‌کشد (**دزد بندر**). و از این دست‌موضوعات که به‌نوعی روحیات و ناخودآگاه مخاطب را منعکس می‌کرد. مردم ایران در این سال و یا بهتر بگوییم در آن سالها حسی از تجاوز به‌تمام شئونات خود را داشتند و ساختن فیلمهای تبلیغی مثل **خون و شرف** در همین سال که فداکاری ژاندارم‌ها را در نجات مردم از دست یاغیان نشان می‌داد نیز نمی‌توانست آنها را به‌نهادهای حکومتی نزدیک کند. و همیشه مردم احساس می‌کردند زخم را از جای دیگری و از دست اشخاص نزدیک خود خورده‌اند. جوانی که به‌علت مشاجره با پدرش، کارش به‌دزدی کشیده شده، صورتش زخمی می‌شود. به دکتری برای معالجه مراجعه می‌کند و دکتر زخم صورت او را کریه‌تر می‌کند، جوان برای انتقام به‌سراغ دکتر می‌رود، درمی‌یابد دکتر برادر گمشده خود اوست، جوان در حال گریز بدست پلیس کشته می‌شود (**فرزند گمراه**). با کمی توجه، تاریخ دودهه بیست و سی را می‌توان در این فیلم دریافت. در این سال حمله به سرمایه‌داران و زیرپرستان نیز آغاز می‌شود و بالاخص حاجیان بازاری مورد حمله قرار می‌گیرند که به‌نوعی خط دادن به تنفر مخاطب از سرمایه‌سالاران بود. (میلیونر، خسیس)

در دهه سی یکی از درگیریهای اجتماعی، درگیری کهنه و قدیمی سرمایه‌داری جدید و متکی به آمریکا که با حمایتهای روز درحال رشد بود، با سرمایه‌سالاری سنتی و بازاری بود، نبردی که در نهایت در چنددهه بعد سرنوشت اجتماع را عوض کرد.

از موضوعات جالب در این سال انتخاب یکی از فیلمهای شرکت ایران‌فیلم که درونمایه روز یعنی تجاوز و انتقام را داشت در فستیوال فیلم ایران، به‌عنوان فیلم برگزیده بود. که گرایش و نگرش صنعت فیلمسازی را نشان می‌داد.

یکی از مباحث تئوری «هواکو» در زمینه جامعه‌شناسی فیلم و سینما، تحمل نهادهای قضائی، حقوقی و سیاسی در برابر نوعی خاص از تفکر و گرایش و نگرش صنعت فیلمسازی است که تلفیق این دو، سبک خاص دوره‌ای را شکل می‌دهد.

می‌بینیم در سال ۳۵ وقتی یک تحصیلکرده سینما (دکتر کاووسی) فیلمی متفاوت از ذائقه روز می‌سازد، فیلم با شکست تجاری روبرو می‌شود و فیلمی مثل **زندگی شیرین** می‌شود، کار مجید محسنی که تمایلش به جریانات روز و کمکش به جریان‌سازیهای سینمایی سرانجام او را به وکالت مجلس نیز رساند، با موضوعی که باب روز بود و به کمک عناصر طلایی سینمای رویاپرداز، به‌موفقیت چشم‌گیری می‌رسد. در این فیلم یک جوان متعلق به‌طبقه پایین که به‌نوعی مبلغ سرمایه‌داری است (آگهی‌چسبان) تصادفاً با دختری آشنا می‌شود (کیف گمشده دختر را به او می‌رساند که نشانی از پاکی و عدم خیانت و عدم توجه به مال دنیا است)، عاشق دختر شده، اما اختلاف طبقاتی باعث می‌شود به‌هم نرسند، پسر با هنرپیشگی و خوانندگی مشهور و ثروتمند می‌شود، درمی‌یابد دختر قصد ازدواج با افسری را دارد که در مأموریت چشم خود را از دست داده است. سپس برای اینکه محبوبه‌اش زندگی خوبی داشته باشد، یک چشم خود را به افسر هدیه می‌کند. درونمایه القایی و تجویزی فیلم بقدری روشن است که نیاز به توضیح ندارد. ولی برای کامل کردن سناریوی روز باید به فیلم **مستشار جزیره** اشاره کرد که در آن مردی در اثر غرق کشتی وارد جزیره‌ای ناشناخته می‌شود و با نظریات خاصی، قانون و نحوه زندگی در جزیره را تغییر می‌دهد. نام فیلم در آن دوران و موضوع بسیار جالب می‌نماید. در این سال نیز توجه به داستانهای عامیانه قدیمی وجود داشت که **یوسف و زلیخا** و **لیلی و مجنون** از آن دست بودند که با استقبال نیز روبرو شدند.

سال ۳۶ نیز با فیلمهای **یعقوب لیث**، **بهلول**، **قزل ارسلان** و **رستم و سهراب** همین روند را نشان داد که درونمایه آنها به‌نوعی استفاده از توانائیهای سینما در توجیه سلطنت و کوبیدن خلفا تحت عنوان بیگانه بود.

در این سال **شب‌نشینی در جهنم** از بسیاری جهات قابلیت بررسی جامعه‌شناختی را دارد. اول حمله به سرمایه‌دار بازاری است و در این امر کاملاً موفق است، دوم وارد کردن ضربه‌ای مستقیم ولی آرام به ارزشهای اسلامی که تاکنون تلویحی مورد حمله بودند. عدم اعتراض گسترده به این فیلم، منجر به اجازه گسترش تا حد فیلم **محلل** را داد که به آن خواهیم پرداخت. نکته جالب دیگر در این فیلم استفاده از رقص راک اندرول بود که به‌نوعی آغاز اشاعه فرهنگ غرب در میان مردم عادی بود.

سال ۳۷ از دو نظر جالب‌توجه و قابل بررسی است: اول آغاز سینمای لاتی و جاهلی که در دو نوع مختلف آغاز می‌شود و دیگر رواج فیلمهای پلیسی و دلهره‌آور که عمدتاً خنثی و صرفاً به سرگرمی توجه داشتند. موضوع مهم دو نوع سینمای جاهلی است. نوع اول که نتوانست موفقیتی بدست آورد، کار یکی از معدود تحصیل کرده‌های سینمایی روز یعنی فرخ غفاری بود (**جنوب شهر**). در این فیلم زن جوانی پس از مرگ همسرش در یکی از کافه‌های جنوب شهر گارسون می‌شود، مورد توجه دو جاهل‌مسلک قرار می‌گیرد و در نهایت آنکه انسانی‌تر و آرام‌تر است با وی ازدواج می‌کند. هر چند فیلم این قشر را به‌نوعی واقعگرا مطرح می‌سازد ولی در مقابل فیلم لات جوانمرد (مجید محسنی)، سعی کرد به‌جماعتی آبرو ببخشد و برایشان کسب حیثیت کند که مطلقاً فاقد آن بودند. در این فیلم

داش‌حسن دختری فریب‌خورده و سرگردان را به منزل خود نزد مادرش می‌برد. یکی از دوستان داش‌حسن در سفر حج است و خانواده خود را به او سپرده، مرد هوسبازی با دختر دوست حسن رابطه دارد. داش‌حسن او را می‌کشد و در دادگاه مشخص می‌شود این همان جوانی است که دختر اولی را فریب داده، داش‌حسن تبرئه می‌شود و با دختر ازدواج می‌کند. اختلاف این دو فیلم کاملاً واضح است. در جنوب شهر، قشری از اجتماع با تمام خصوصیاتش مطرح می‌شود و فیلم با دیدی واقع‌گرا، داستانی را پیش می‌برد و از عنصر خیر و شر مطلق، تصادف و غیره در آن اثری نیست. ولی فیلم **لات جوانمرد** مقوله دیگری است. در این فیلم سعی اصلی ادامه دادن منطقی فیلمهای تاریخی قبلی مثل یعقوب لیث و دادن وجه‌ای پهلوانی و عیاری به قشری لمپن است که در حقیقت نقش عیاری خود را در سال ۳۲ و در کودتای ۲۸ مرداد برای آمریکا و شاه‌بازی کرده بودند. قشری که در فیلمها با عرق خوری و بلافاصله مسجد رفتن و نماز خواندن، نوعی تساهل و نسبی‌گرائی در اعتقادات مذهبی را تبلیغ و تشویق می‌کرد. از طرف دیگر، سست شدن روابط اجتماعی و بی‌هویتی افرادی از ملت باعث شده بود که این قهرمانان به‌ظاهر مردمی، نفوذ بیشتری در بین مردم بیابند و مردم که مرتباً در اثر فشار شدید اقتصادی و فاصله طبقاتی وحشتناک، همگون‌تر می‌شوند، چون قهرمانی را نمی‌دیدند که کمبودهای خود را در او حل کنند، به این «قهرمانان» متمایلتر می‌گشتند. از طرف دیگر در این سال، تبلیغ لمپن‌ها به‌عنوان قهرمانان طبقه پائین، مردم را از قهرمانان ذهنیتشان که به‌نوعی الگوسازی ذهنی توده بود (تختی) جدا می‌ساخت.

از سال ۳۷ تا ۴۰ سینمای ایران به‌همین راه می‌یافت. در این مقطع باز هم درونمایه غالب فیلمها حمایت از شاه و سلطنت (**یکی بود یکی نبود** که در آن هیزم‌شکنی برای نجات امیر، خود و پسرش را فدا می‌کند)، تلقین بی‌توجهی به‌دنیا در بین قشر پائین (**چک یک ملیونی** که در آن دو ملیونر شرطبندی می‌کنند که جوانی عادی نمی‌تواند از پول استفاده کند، چکی یک‌ملیونی به او می‌دهند، جوان پول را زیادتر می‌کند ولی به آن دست نزده و تمام را به ملیونرها باز می‌گرداند) و باز هم عنصر تجاوز و خیانت و از همه مهمتر عنصر تازه وارد تصادف در پولدار شدن و یافتن پدرهای ملیونر قبلی (**داماد ملیونر**) است که در مقطع دوم سینمای رویاپرداز با **گنج قارون** به اوج می‌رسد. فیلم **آقای شانس** تلفیقی از تمام نگرشهای فیلمسازی آن دوره است که در آن نظافتچی یک تجارتخانه تصادفاً ملیونر می‌شود، کارش به جنون می‌کشد. دکتر هم نمی‌تواند معالجه‌اش کند و او ترجیح می‌دهد به زندگی فقیرانه‌اش برگردد، نتیجه اخلاقی فیلم، جارو کش بودن بهتر از ثروت داشتن است که این تم هم در **گنج قارون** به اوج می‌رسد.

سالهای ۳۹ و ۴۰، سالهای سرنوشت ساز در اوضاع سیاسی ایران بود. آغاز زمینه‌چینی برای اصلاحات ارضی، سردرگمی طبقه حاکمه در لحظه چرخش به‌سوی آمریکا و غیره. فیلم **حاجی جبار در پاریس**، موضوعش در مورد یک تاجر خسیس بازار است که در رویا به پاریس می‌رود، پس از روبرو شدن با حوادثی در آن‌جا، تصمیم می‌گیرد، بیشتر به‌واقعیت زندگی و انسانیت فکر کند. در **شب‌نشینی در جهنم** اگر حاجی در جهنم مذهبی و از ترس انسان شده در این فیلم، حاجی در بهشت غرب و با تمایل انسان می‌گردد.

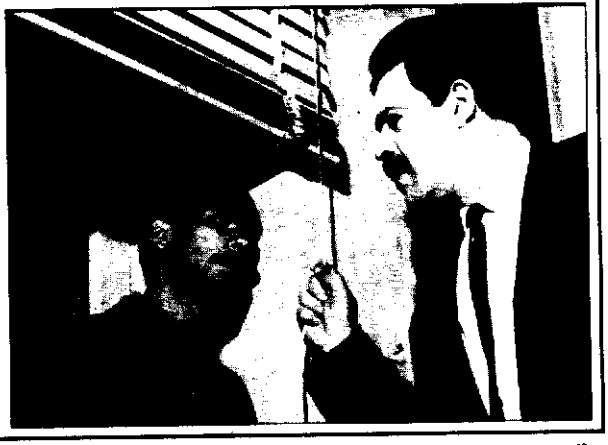
این سالها سال فیلمهای ملودرام هندی و پلیسی جنائی فرانسوی و البته رواج شدید فیلمهای جاهلی و لات

مسلکانه است. در این میان برخی فیلمهای جنائی از ارزشهائی بهره‌مند بودند.

سال ۴۲، سالی پرجوش و خروش و سال قیام سیاسی ـ مذهبی مردم بود. سیاستهای بیگانه‌پرستانه حکومتیان که سعی در پیاده کردن اهداف انقیادگرایانه داشتند و برای خلع ایدئولژی کردن مردم، تلاش در اسلام‌زدائی می‌کردند، به انفجاری منجر شد که اگرچه در ظاهر شکست خورد، ولی بار دیگر در فضائی تخدیر شده، ناگهان مردم را به‌خود آورد که تبعات آن بعدها مشخص شد. در این مقطع به‌خاطر قدرت گرفتن دانشجویان مخالف خارج از کشور و نفوذشان در دانشگاههای داخل، فیلمهائی از قبیل **پرستوها به لانه باز می‌گردند** (مجید محسنی) ساخته شدند که دانشجویان خارج از کشور را مرتباً در حال رقص و آواز نشان می‌دادند و این امر حاکی از دوری از وطن قلمداد می‌شد، نه چیز دیگر و اگر جوان قصد بازگشت نداشت، بخاطر محیط فاسد آنجا بود، نه آگاهیهای سیاسی و در نهایت مشتی خاک وطن که برایش می‌فرستادند، سرانجام او به منزل باز می‌گشت.

شرایط اجتماعی روز را می‌توان به‌خوبی در فیلم **شب قوزی** (فرخ غفاری) مشاهده کرد.

در این فیلم عمو قوزی یک گروه شادمانی در هنگام اجرای برنامه استخوانی در گلویش گیر می‌کند و می‌میرد. جسدش باعث دردسر بقیه می‌شود و همهٔ افراد که هر یک به‌نوعی آلوده است سعی می‌کنند به نوعی از شر جسد آسوده شوند. اوضاع سال ۴۲، تمایلات و گرایشاتی را که سالها بود سعی در تلقین آنها به مردم را داشتند، همچون استخوانی در گلوی طبقه



حاکمه قرار داد و هر کدام سعی داشتند اوضاع را به دیگری منتصب کنند. هر چند که در نهایت پلیس می‌رسد و همه به‌نوعی کفاره می‌دهند که نباید کفاره در پایان فیلم را مجازات، که باید آن را تنبیه و عبرت تلقی کرد.

از همین سال، تولید مشترک ایران و خارجیان در زمینه فیلم آغاز شد و **جدال در مهتاب** اولین آنها بود. خارجیان که ضعف فیلمسازان فرمایشی ایران را در استفاده از این وسیله دریافته بودند، خود به میدان آمدند.

سال ۴۳ سال **گنج قارون** است. با این فیلم فصل جدیدی در فعالیت سینمای رویاپرداز آغاز شد. پس از سال ۴۲ و تثبیت همه جانبه فرهنگ آمریکائی، تبدیل قهرمانی که به‌هرحال اخلاقی بود به قهرمان مصرف‌گرا و تمایل به پایان خوش در جهت ارضاء روانی هرچه بیشتر مخاطب آغاز شد. مکتب قارون آغاز و می‌توان گفت عمداً سینمای خیالباف و جهان تخیلی‌ساز برای فرار از واقعیت اوج گرفت.

مایه اصلی تمام این فیلمها خوشبخت شدن معجزه‌آسای یک فقیر جذاب اخلاقگرا، فداکار، بزن و بها در و الکی خوش است. مسلم است چنین درونمایه که چاشنی رقص و آواز و بزن بزن نیز داشته اکثریت محروم و سرخورده را به‌راحتی به سینما می‌کشید و آنها را با آرزوهای دور و دراز و با عدم توقع از اجتماع برای راحتی و در انتظار شانس نشستن به منزل می‌فرستاد. دیگر در رویای هر فرد محروم یک پدر ملیونر قرار داشت و روی آوردن به رویاپردازی برای گریز از واقعیتی که متعلق به فرد نبود، در دستور کار فیلمسازی قرار داشت.

هجوم مردم به فیلم **گنج قارون**، رقص و آواز و آبگوشت را در فیلمها تثبیت کرد. حدود ده‌سال این عناصر بر سینمای ایران حاکم بودند

علاوه بر فیلمهای تقلیدی از هند که به‌علت نزدیکی فرهنگی با ایران، موضوعاتش جذابیت داشت، تقلید از فیلمهای اروپائی نیز باب شد و حتی داریوش مهرجوئی یکی از کارگردانان تحصیل‌کرده و صاحب فکر نیز با **الماس ۳۳** به‌خیل مقلدین فیلمهای جیمزباندی هالیوود پیوست. ساخت فیلمهای بی‌محتوا، بی‌ارزش همچنان ادامه داشت و بعد از سال ۴۲ و قیام اسلامی مردم، شکستن ارزشهای اسلامی که بعد از مشروطیت آغاز شده بود، شدت و سرعت بیشتری گرفت و خیانت، فساد و فروپاشی خانواده‌ها و بعضاً ارائه چهره مثبت از ضدارزشهای ملی و مذهبی رایج شد. در فیلم **بسترهای جداگانه** زن و مردی که در کنار هم احساس رضایت نمی‌کنند، به فساد می‌افتند و سرانجام پی می‌برند که به‌یکدیگر علاقه دارند.

در این عصر از هر دو سو مبارزه‌ای در جریان بود. هیئتهای موتلفه و ملل اسلامی هر چند ضربه خورده ولی در کار مبارزه با ضدارزشها بودند و سازمانهای مبارز اسلامی و چپ دیگر درحال تشکیل بودند. ولی درگیری نبردهای سیاسی، به این‌گونه تشکیلات اجازه کار فرهنگی نمی‌داد و به خاطر فضای حاکم اعتقادی زمان، روحانیت نیز بیشتر به دور کردن جوانان از بهائیت رو به رشد اشتغال داشت. در نتیجه حکومت به طرز جدی به شستشوی مغزی مردم همت گماشت.

سال ۴۸، سرآغازی است بر تحولی کیفی در سینمای ایران، فیلمهای **گاو** و **قیصر** که ادامه‌ای بر تلاش پراکنده و قلیل گذشته بود، مانند هر پدیده هنری دیگر، تبعاتی خارج از تصور سازندگانشان به‌همراه آوردند. **گاو** که تولید بخش دولتی بود (وزارت فرهنگ و هنر) بر خلال تصور تهیه‌کنندگان نه تنها نقدی بر فرهنگ سنتی روستائی و تمجیدی از فرایند اجتماعی پس از اصلاحات ارضی نشد، بلکه اثری معکوس در جهت نشان دادن مسخ شدگی انسانهای چیزواره کالائی شده در فرایند اقتصاد وابسته مصرفی باقی گذاشت. به‌همین دلیل اجازه نمایش نگرفت ولی کارگردان پنهانی فیلم را به فستیوال ونیز برد و استقبال فراوان منتقدین خارجی، نوعی اعتماد به نفس در سینمای ایران ایجاد کرد که پس از آن سینمای هنری ایران دریچه‌ای برای تنفس یافت و چهره‌های مستعدی که نمی‌خواستند درگیر سینمای فیلمفارسی شوند، مجال کار یافتند.

سینماگران جوان در این مقطع که مقطعی جالب‌توجه در حیات اجتماعی ایران است، تحت مراقبت دائمی اداره سانسور، یا تمسک به سمبولیسم پیچیده و بغرنج، کوشش کردند مسائل مبتلا به اجتماعی را با باریک‌بینی متجلی کنند. قیصر مقوله دیگری است. فیلمی که هر دو سو از آن سود جستند. گروهی قهرمان آن را فردی تنها در دل جامعهٔ تباه تلقی کردند که در جستجویی تباه به‌دنبال ارزشهای از دست رفته است.

قیصر قهرمان مورد علاقه لوکاچ و گلدمن در تفسیراتشان از رمان

می‌توانست باشد. قهرمانی که در جهان ارزش زدوده شده به‌دنبال ارزشهای راستین، عامداً به‌دامان مرگ می‌رود. برخی آن را اولین دستورالعمل مشی مسلحانه علیه رژیم خودکامه و ایثار و شهادت در این راه تلقی کردند. ولی قیصر تبعات دیگری نیز داشت. سینمای عامه‌پسند که هنوز درگیر چند مسیر از یک شکل واحد داستان‌پردازی بود و مملو بود از رقص و آواز به همراه پسر فقیر و دختر پولدار و عنصر شانس، کاملاً به‌یکنواختی رسیده بود و ناگهان **قیصر** همچون ناجی از راه می‌رسد. جوانی متعصب، پای‌بند به ارزشها که در ضمن برای حفظ شرافت خود از همخوابی با معشوقه قاتل برادر هم ابائی ندارد.

سینمای عامه‌پسند نیز راه گریزی یافته بود. از این پس دو مسیر فیلمهای متفکرانه و متعهد و فیلمهای مبتذل با نسبتهای متفاوت سینمای ایران را هدایت کردند و هر چه به سال ۵۷ نزدیکتر می‌شدیم، این نسبت به‌سوی فیلمهای جدی و به‌سود این گونه فیلمها متمایل می‌شد. البته در این شرایط عامه مردم نه تنها متمایل به سینمای عاری از فرهنگ ایرانی است که غرقه در سیل فیلمهای ابلهانه و آلودهٔ آمریکائی، هنک‌کنگی، ایتالیائی، فرانسوی و هندی است. دولت نیز سعی داشت هم با تهیه فیلمهای مشترک، نفوذ فیلمهای متعهد در فستیوالهای خارج را بشکند و هم با تشکیل سازمانهای سینمائی مختلف، تولید فیلمهای هنری و متفاوت را نیز تحت سلطه خود بگیرد.

فیلم قیصر به دلایلی چند از جمله نوع داستان و موسیقی فیلم توانست مدت طولانی‌تری نوع فیلمهای جاهلی را حفظ کند و به شخصیت قهرمان ضد قانون مشروعیت بدهد و این همان تضاد درونی فیلم است که هر دو گروه سینمائی در ایران را به این فیلم متمایل کرد، قهرمان ضدقانون، در برابر ضد قهرمان اجتماعی.

سالهای ۴۹ تا ۵۴ سالهای حساسی است. گروههای زیرزمینی مرتباً به حکومت ضربه وارد می‌کنند. مستشاران ترور می‌شوند، جلادان و ساواکیان و بلند پایگان ارتشی در خیابان یا محل کار ترور می‌گردند. دولت در تلاشی مذبوحانه با پخش چند دادگاه نظامی نتیجه عکس از تمهیدش می‌گیرد و مردم را بیشتر سیاسی می‌کند. سردرگمی برنامه‌ریزان فرهنگی حکومت هرچه بیشتر آنها را به‌طرف ساخت فیلمهای تخدیرکننده سوق می‌دهد و در این عصر است که شکستن ارزشهای دینی در فیلمهایی همچون **محلل** و **درشکه‌چی** مستقیماً صورت می‌گیرد.

اعتراضات کسانی چون **شهید مطهری** به فیلم محلل، مردم را هرچه بیشتر به ماهیت این نوع سینما آشنا می‌کند. در این سالها فیلمهائی همچون **داش آکل**، **خداحافظ رفیق**، **صادق کرده** مرتباً نوعی خط فکری درمورد از جان گذشتن برای حفظ ارزشها را تلقین می‌کنند. در مقابل **خانم خانومها**، **ضعیفه**، **اسیر**، **نانجیب**، **ساحره** و صدها فیلم از این دست باز هم همان تم تجاوز و خیانت را منتهی در شدتی بالاتر از سابق ارائه می‌دهند. و بعضاً از الگوی روز هم تبعیت کرده و در آخر فیلم به شکلی قهرمان را به کشتن می‌دهند.

متعهدین به سینمای متعهد نیز با فیلمهایی همچون **چشمه** (آربی آوانسیان)، **آدمک** (هریتاش) و **بی تا** (داریوش) به کار خود ادامه می‌دهند اما در ارتباط با مخاطب دچار مشکل هستند. و بعضاً (**آدمک**) تأثیر منفی نیز می‌گذارد.

دو اثر ماندگار این دوره که به‌خاطر تلاش در حرکت بین سینمای هنری و گیشه با تمام اقشار ارتباط برقرار کردند و فضای تنفسی سینمای متعهد را گسترده‌تر ساختند، **پستچی** (مهرجویی) و **رگبار** (بیضایی) بود. **پستچی** نقدی بر استحاله اقتصادی ایران است که در آن پستچی، نمادی از مردم ایران، عقیم و وامانده نظاره‌گر هتک‌حرمتها و ارزشهایش است. و **رگبار** مستقیماً به جو پلیسی و اختناق حمله‌ور می‌شود.

سالهای ۵۲ و ۵۳ قابل تأمل هستند. در سال ۵۲ به‌علت ورود سینمای متعهد با چند فیلم انگشت‌شمار ولی مؤثر، گیشه سینمای مبتذل و سکسی ایرانی می‌شکند. در نتیجه سینماگران به‌سوی فیلمهای مبتذل خارجی روی می‌آورند و دولت نیز با نشان دادن متبذل‌ترین آنها در فرهنگسراها به آن دامن می‌زند. **آقای مهدی کله‌پز**، **قربون زن ایرونی** و **کی دسته گل به آب داده**، مقهور مثلث عشق و مرد استثنائی می‌شوند. فیلمسازان تجاری سریعاً به‌طرف کپیه‌برداری می‌روند. فیلمهای هندی بیشتر از همه، چون سابقه تاریخی در کپی‌برداری از آنها بود، مورد تقلید قرار می‌گیرند و

فیلمهای فرانسوی، آمریکائی، ایتالیائی و غیره نیز از این تقلید در امان نمی‌مانند و حتی از فیلمهای ایرانی نیز تقلید شده و نوع جدیدتری از آن را می‌سازند که بعضاً عمدی و در جهت شکستن حرمت فیلم اولی است مثل فیلم **ترکمن** که کپی فیلم **بلوچ** بود اما پیام تلخ و گزنده بلوچ را نداشت. روشنگری متعهدین اجتماعی، شرکت وسیع دانشجویان در آگاهی بخشی‌های مردمی، حضور مجدد گروه‌های سیاسی و بالاخص تظاهرات مردم قم در سال ۵۴ که به‌شهادت گروهی انجامید و انعکاس وسیع و سریع آن در ایران، مردم را کم‌کم به‌سوی سینمای پیام‌دار اجتماعی هدایت کرد. در این مقطع هیاهوی مرگ‌سینما، «سینمای ایران دارد می‌میرد» غیره برپا شد که در حقیقت مرگ سینمای فیلمفارسی بخاطر آگاه شدن مخاطب بود، هر چند که تا سال ۵۷ فیلمهای از قبیل **آقا مهدی می تونه و اشک رقاصه** ادامه داشتند.

در سال ۵۷ صرفاً هجده فیلم اکران شد. فیلمهائی همچون مرثیه، **دایره‌مینا، سوته‌دلان، کلاغ، شطرنج باد، ملکوت، سرایدار و طبیعت بی‌جان** در سطوح مختلف، مخاطب را با سینمای هنری آشنا می‌سازد و تمایل جوانان به اینگونه فیلمها، تلاشهای برنامه‌ریزان را با فیلمهائی همچون **یاران، شب غریبان و فریاد زیر آب** برای دادن الگوئی جدید از زندگی جوان عاصی غربی به جوان ایرانی را موفق نمی‌سازد. تظاهرات مردمی سال ۵۶ و ۵۷ تمام انواع سینما را موقتاً تعطیل می‌کند و از تمام فیلمهای تولید شده در سال ۵۷ صرفاً هجده فیلم اکران می‌شود و بقیه یا اکران نمی‌شوند و یا بعد از انقلاب فرصت نمایش پیدا نمی‌کنند.

بحثی پیرامون زیبائی‌شناسی سینمای رویاپرداز

سینمای ایران در دهه سی‌وچهل، با فیلمهائی که قبلاً از ۱۳۲۷ به‌بعد به نمایش درآمده بودند، تماشاگر ایرانی را محک زده بود و فضای لازم برای جولان خود را پیدا کرده بود. این نوع سینما وسیله تفریح و گذران اوقات فراغت آن دسته از مردمان شده بود که در این وسیله جدید و رسانه به‌دنبال زیبائی‌شناسی خاص خود بودند. بافت اینگونه مخاطبان را زنان و مردانی مهاجر روستائی، کاسبکاران و کارمندان دون پایه و خیل عظیم بی‌سوادان تشکیل داده‌بود که بافت جمعیتی شهرهای روبه‌رشد را می‌ساختند و سینما، این خیل عظیم سرخورده و تحت فشارهای گوناگون را به‌نوعی به‌سوی خود می‌کشید و همچون ملاطی اجتماعی جای سنتها و ارزشها و کنشهای قبلی و از دست‌رفته را پر می‌کرد. سینماگران نیز می‌کوشیدند با تأکید بر عناصر زیبائی‌شناسی خاص این طبقه، مفاهیم سیاسی و اجتماعی موردنظر را در ذهن تماشاگرشان حک کنند. سینمای رویاپرداز دارای اصول و قواعدی است که ابتدا به ساکن بوجود نیامده بودند، بلکه ریشه در ساخت زیبائی‌شناسی ذهن عامه ایرانی داشتند.

باید اشاره کرد خصلت رویاپردازی این سینما به‌معنای گریز مطلق از واقعیتها نیست. بلکه واقع‌نمائی و تکیه بر برخی مناسبات اجتماعی، از اصول مهم این نوع سینما بود. همانگونه که رویا به‌نوعی ریشه در واقعیت دارد، این نوع سینما نیز خبر از واقعیت می‌دهد ولی بیشتر حقیقت را می‌پوشاند، تحریف می‌کند و دگرگونه جلوه می‌دهد.

قرن ما قرن پیوندهای جهانی بین فرهنگهاست و با توسعه سینما بسیاری از الگوهای فرهنگی در نقاط مختلف پراکنده شدند، ولی برداشتهای هنری، سیاسی و فرهنگی با قالب عناصر زیبائی‌شناسی بومی قابل درک بودند، والا ظرفی بیگانه بود که یا مظروف در آن کم می‌آورد و یا سرریز می‌کرد. سینما نیز از این مقوله جدا نیست، سینما در یک گسیختگی فرهنگی غریب در تاریخ اجتماعی ایران، وارد این مملکت شد و الفبای این صنعت نیز از غرب آمد، ولی برخی عوامل زیبائی‌شناسی بومی و ملی، در فرایند توسعه سینما بر آن تأثیرگذارد و اثر آن را بر مخاطب بیشتر ساخت. این تأثیرپذیری ضروری این رسانه بود تا بتواند در ماده خام اصلی فیلم یعنی ذهن تماشاگر رسوخ کند. سینما بازتاب بافت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه است و خودبه‌خود قابل مقوله‌بندی با مقولات اجتماعی، چنین است که در عصر حاکمیت تجددطلبان اروپا دیده در برابر بوروکراتهای پیر، آرمانها و اهداف این گروه را می‌توان به نسبت توانشان در عرصه سینما پی گرفت.

کسانی که بدون توجه به ساخت غالب سینمای روز و بدون توجه به خواست تعیین‌کننده تماشاگر عادی، در کسوت تهیه‌کنندگی دولتی یا غیردولتی، در راستای برنامه‌ریزی‌های مدرنیستی خودشان قالب برنامه‌ها را تعیین می‌کردند. سینمای رویاپرداز و وابستگانش چون مردم عادی و عامه مصرف‌کننده سینما را مدنظر داشتند، نزدیکی به تماشاگر را در انتخاب و ارائه‌ای قالبی نزدیک به ذهن این تماشاگر دانسته و به زیبائی‌شناسی قصه که برای مخاطب ملموس‌تر بود پرداختند.

این دوگانگی زبان بین زبان متکلف‌منشیان و دیوانیان و زبان روان قصه‌پردازان و نقالان و پرده‌خوانان برای فرد عامی ایرانی کاملاً شناخته شده بود. و عناصر تشکیل‌دهنده قصه، چه محتوائی و چه در فرم و شکل، نیازی به‌توضیح برای روشن شدن نداشت.

سرعت زیاد قصه، عیاریها و جوانمردیها، زیبائی‌ها و عشق‌ها و احساسات شدیداً عاطفی و مردن از عشق در نگاه اوّل، تابوها، کلمات و اصطلاحات بعضاً رکیک، ماجراهای موازی و تودرتو، طرح و توطئه و گره‌های نفس‌گیر و فضاهای واقعی و فرا واقعی، ذهن تماشاگر ایرانی را برای درک سینما که تماماً به کار برد عناصر فوق نیاز داشت آماده می‌کرد. از همه مهمتر (از نظر سینمای رویاپرداز) تحلیل محتوای قصه‌ها بود که اکثراً قادر بودند رویاها و سرکوفتگی‌های اجتماعی، جنسی و سیاسی مخاطبانشان را پاسخی مثبت دهند و آنان را در رویاهای تخدیرکننده غرقه سازند.

چهار عنصر اصلی و طلائی در قصه که به‌همراه سه عنصر ریخت‌شناسانه، قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی را شکل می‌دادند و در جان ناخواسته مخاطبان، کاملاً شناخته بودند، عبارت بودند از:

۱ـ زیبایی: دختر زیبا و هوش‌ربا که فقط عکسش برای عاشق‌شدن کافی است، پسری زیبا، ثروتمند و عیار و شجاع و همه‌فن حریف که اکثراً با کمک نیروهای مافوق‌طبیعی بدنیا آمده‌اند.

۲ـ قهرمانی: حرکت فرد برای یافتن و کشف مشکل و معمای جاودان و اهریمنان که همیشه همراه با عملیات قهرمانی است

۳ـ تصادف: در هر زمینه، در کشف و حل هر معما و مشکلی، تصادف هر چند غیر متحمل و بدور از واقعیت زمانمند، رخ می‌دهد.

۴ـ خیر و شر: پری‌ودیو، درویش و جادوگر، خاله و زن بابا و غیره.

این نیروها در تحرک عمودی یک فرد در جامعه، در مرگ و زندگی کارسازند. این عوامل شر هستند که وسیله نابودیشان با خودشان همراه است، شیشه عمر، مهره‌ی زیرزبان و غیره.

بافتهای قصه ایرانی در ساخت و پرداخت بسیار به سینما نزدیکی است و این سه عنصر ریخت‌شناسی عبارتند از:

۱ـ قصه در قصه: محوری اساسی در قصه هست که قصه‌های فرعی حول آن می‌چرخند. هر قصه فرعی بحران، توطئه، تضاد و گره‌گشایی خاص خود را دارد. پرده‌خوانی که درک بصری و تدوینی مخاطب ایرانی را بالا برد، در این مقوله است که مجموعه‌ای از حوادث گرد هم آمده‌اند و با تشدید حس، پرده‌خوانی نوعی تدوین ذهنی برای مخاطب ایجاد می‌کند. نمایش در نمایش تئاتر، بخش تصویری این مکتب است. حرکت در زمان به جلو و عقب نیز از امکانات این بخش است.

۲ـ قصه‌های موازی: قهرمانان متعدد. درگیر در حوادث جدا و مختلف به موازات هم پیش می‌روند. تعدد شخصیتها در این ساختار چند لایه به‌خوبی می‌تواند به توهمات و آرزوها و سئوالات بسیاری پاسخ دهد.

۳ـ قصه‌های خطی: با یک حادثه آغاز و روی یک خط به پیش می‌رود. به‌تمامی قصه‌ها و عناصر تشکیل‌دهنده آنها باید شخصیت‌پردازی در قصه‌ها و داستانهای روز و ترجمه‌های بعد از مشروطیت (همچون «بینوایان» و اتللو») را افزود که عبارت بودند از داستانهای تاریخی، پاورقیهای اجتماعی، داستانهای رمانتیک و قصه‌ها و حکایات جنایی که کلاً در تغییرات و دگرگونیهای شخصیت‌پردازی موثر بودند. و البته تأثیر داستانهای رمانتیک با بافت ساده‌ای قصه‌نویسی، عشقهای آسمانی و هوس و عشق و جنایت و تصادف و گاهی با نتیجه اخلاقی، بیشتر بود.

گم شدن در رویاهای عاشقانه و رمزوار ز هجران و وصال (که ریشه در ادبیات کهن ایرانی نیز دارد) واکنش در برابر جهان خشن زندگی پرغوغای بیرون از مخاطبان بود که قوانین‌اش را درنمی‌یافتند. در پس هر قصه‌ای راز درون مخاطب و بخشی از اجتماع و سلطه فکری حاکم بر جامعه قرار داشت، اینکه جهان را چگونه می‌خواستند و از چه ارزشهایی دفاع می‌کردند. مثلاً نقش زن در داستانها که موجود ضعیف و اسیر جنسیت خود تصویر می‌شد، سالها نقش غالب قهرمان زن فیلمفارسی‌ها بود. تأثیر حوادث اجتماعی

در درونمایه داستانها و فیلمها غیرقابل انکار بود و مثلاً بعد از حوادث سی‌تیر و دوران مصدق که مبارزه برای گرفتن ثروت ملی همه‌گیر شده بود در داستانها نیز فریاد از دست ثروتمندان ترس چندانی نداشت و موضوع نابودی آدمهای معصوم بخاطر هوس جنسی یا خباثت ثروتمندان و اینکه ثروت، آسودگی خیال نمی‌آورد درونمایه عادی فیلمها شد.

سینمای رویاپرداز در دوره تاریخی خاصی که مطرح شد دارای سه عنصر عینی زیبائی‌شناسانه شد و با تکیه بر آنها نفوذ تصویری خود را آغاز کرد.

۱ـ تکیه بر عامل زیبائی صوری و ناشناخته‌های بصری: نقش زنان در این بخش بسیار مهم است. مثلاً به‌طور معمول دو نوع زن فریبکار و فرشته‌خو در سینما مطرح بود ولی از فیلمهای تبلیغاتی نوع دیگری از زن، سر برآورد، زن با جاذبه جنسی که به‌عنوان طعمه بتواند در هر جای لازم، چشم بیننده را جذب کند. سینمای ایران این عامل «زیبا» را در رابطه با گیشه معنا کرد. زن در سینمای رویاپرداز، صرفاً زیبا است. و در پیامهای پنهان و آشکار اجتماعی نیز به‌عنوان وجه‌المصالحه مورد استفاده قرار می‌گیرد. تجاوز فراوان شهریان به حرمت و ناموس روستاییان در فیلمهای بسیار، مصداق این سوءاستفاده است.

از طرفی به صورت آشکار، چنین است که روستایی زن را که نماد حرمت خانواده و سنتها و آئینهاست، در شهر و در معرض تهدید قرار نمی‌دهد ولی به‌صورت پنهان نوعی تلاش پنهان برای جلوگیری از مهاجرت روستائیان به شهرهاست. در سینمای رویاپرداز زن به عاملی بصری فروکوفته می‌شود.

مورد دوم از نظر سینمای رویاپرداز، آواز است، که به نوعی کمک به رویاپروری است، مخاطب سینمای رویاپرداز در تنهائیش می‌تواند آوازها را با خود زمزمه کند و تأثیر فیلم را به خلوت خود بکشاند.

۲ـ کشمکشهای بصری:

جدال و توطئه اساسی‌ترین عامل زیبائی‌شناسی در تمام داستانهای عامیانه است، دیوها، عفریتها، جادوگران و فولادزره‌ها. در اکثر موارد نبرد فرد، شکلی عمومی دارد و برای جمع مبارزه می‌کند. در سینمای رویاپرداز این کشمکش به‌عنوان عامل بصری مورد استفاده قرار می‌گیرد. تجاوز، نزاع و خشونت در این مقوله‌اند که معمولاً با استفاده از کاربرد دوربین و تقطیع فنی و بعضاً اجرای زنده در نماهای عمومی به آنها اشاره می‌شود و تأثیر آن را با موسیقی و افکت افزایش می‌دهند. تدوین سریع با ضرب آهنگ تند، استفاده از حرکات سریع دوربین و زوم و فیلمبرداری روی دست. ولی در سینمای رویاپرداز، تعارض و برخورد فیزیکی در نمای عمومی و از طریق خاصیت واقعی نمائی سینما کاربرد بیشتری داشت.

از همان ابتدای کار سینما نهاد خانواده و مسائل ناموسی به‌عنوان پرحرمت‌ترین و مخفی‌ترین ارزشها مورد یورش قرار گرفت تا هیجان را ملموس‌تر سازد. چون فرد آسانگیر و عامی اگرچه مشتاق بزنگاههای عاطفی بود، در عین حال حرمت نوامیس خود را به سختی پاس می‌داشت و با قهرمان فیلم که به‌دنبال متجاوز بود، همذات‌پنداری می‌کرد. در عین حال که به نوعی روانی از تجاوز فرد شرور متذلذل می‌شد.

در اینجا مشاهده جزئیات پنهان خانواده دیگری به نوعی پیوند با عامل بصری اول یعنی نمایش ناشناخته‌ها داشت. چاقوکشی‌ها، لمپن بازی‌ها، تعقیب، تجاوز، دعواهای کافه‌ای تماماً در این مقوله قرار دارند. کمدیهای شلوغ و پرهیاهو و بدون داستان نیز در این راستا حرکت می‌کنند. داستان در آنها مهم نیست و عامل زیبا و کشمکش و کمدی موقعیت و تکرار و شوخی‌های کلامی و یدی در آنها مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند.

۳ـ واقعی نمائی:

سینما بخاطر ماده خام خود که جهان واقع برابر دوربین است. امکان واقع‌نمائی بیشتری را در خود یافت. سینما صحنه‌های واقعی نمای خود را در ذهن مخاطب جای می‌داد.

عناصر واقعی نمائی در سینما عبارتند از: محیط واقعی جلوی دوربین، بازی هنرپیشگان و انسان در برابر دوربین. زندگی آشنا برای مخاطب به کار بردن شاخصهائی در جهت القای حس‌عینی‌گرا، میزانسن واقع‌گرا و تقطیع فنی نزدیک به‌واقع‌گرائی و پرهیز از شکستن زمان و مکان. چفت و بست تمام عناصر فوق در خدمت نمایش عامل بصری زیبا و کشمکشها با عنصر تصادف بود. چون تصادف انسان را بالقوه با تصمیماتش در سرنوشت خود شریک نمی‌کند و از این طریق می‌توان بر هیجانات بصری افزود. عناصر واقع نما با ساختارها و طرحهای مختلف عرضه می‌شوند، شخصیت‌پردازی اغراق‌آمیز، استفاده از نمادهای بومی برای ایرانی نمائی، صحنه‌پردازی‌های غلوآمیز، القاء حس تبلیغی و بزرگ‌نمائی، بهره‌برداری از عواطف مخاطب با تمهیدات مختلف چون موسیقی و حرکات دوربین. ساختار سینمایی فیلمهای رویاپرداز یعنی الگوی ذهنی رنگ، نورپردازی و ضرب‌آهنگ و میزانسن، شرایط ویژه خود را دارد. الگوی ذهنی با تمهیدات بصری مثل دفورمه کردن تصویر، نمای ذهنی (سوبژکتیو) و حرکات دوربین. مخاطب را هرچه بیشتر به ذهن شخصیت نزدیک می‌کند.

این امر یعنی ورود به پنهانی‌ترین زوایای ذهن و ریشه کل انسان. ارزشهای حاکم بر جامعه، تباهیها، ارزشهای داد و ستدی و قضاوتهای پیشینی در هر نگاه، رابطه‌ای پیچیده‌ای بین اشیاء و موقعیت نگرنده بوجود می‌آورند. استفاده از تقارن در ترکیب‌بندی یا قرینه‌شکنی، میزانسن، نورپردازی و استفاده از رنگ تماماً در خدمت این امر هستند.

رنگ نیز مثل لباس سیاه و سرخ و غیره در خدمت ارائه الگوی ذهنی و رویاپردازی کاربرد دارد. مثل گرفتن صحنه‌های رقص و آواز فیلمهای سیاه و سفید، به‌صورت رنگی که به‌معنای افزایش حس نشاط و شادمانی است. از نظر میزانسن از میان تمامی انواع ساختاری میزانسن، ایجاد حس توهم میزانسن یا تدوین، ذهنیت و فراواقع‌گرایی، مستند خبری و سینماحقیقت، میزانسن تئاتری و استعاری و تمثیلی و تأکید بر حذف یا دوام لحظه‌های حساس، تکیه سینمای رویاپرداز بر عناصر طلائی خودش است تا همذات‌پنداری مخاطب و قهرمان را کامل نماید.□

ادامه دارد...