حسین معزی نیا
فیلمفارس
چیست؟

سال‌هاست که در جُنگ‌ها و مقالات مربوط به سینمای ایران دائماً از جمله‌ای استفاده می‌شود که در اغلب موارد مخاطب سخن را در برابر مفهومی چندگانه، متناقض و تا حدودی مبهم قرار می‌دهد. کلمهٔ ترکیبی «فیلمفارسی» در دهه‌های پیشین توسط یکی از اولین منتقدین ایرانی وارد ادبیات سینمایی ما شده و تا امروز بیش از هر کلمه و تعبیر دیگری، در مقالات و اظهار نظرهای شفاهی اغلب صاحب‌نظران سینمای ایران به کار گرفته شده است، اما مفهوم این کلمه و مصادیقش از وضوح کامل برخوردار نیستند و در بسیاری از موارد معانی کاملاً متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کنند.

از سوی دیگر، اگرچه در معنای این کلمه اختلاف نظر وجود دارد، در «فیلمفارسی» نامیدنِ بخش عمدهٔ تولیدات سینمای ایران (از آغاز تاکنون) اغلب منتقدین هم‌نظرند. بنابراین، در آغازِ یک رشته مباحث تئوریک در خصوص مسائل و وقایع سینمای ایران، برگزیدن مفهوم فیلمفارسی به عنوان اولین موضوع، ضروری به نظر می‌رسد.

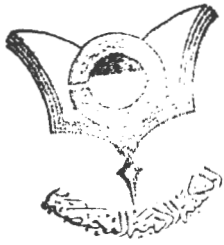
نشر ساقی

شابک ۹۶۴-۵۶۷۵-۰۹-X
ISBN 964-5675-09-X

فيلم مقلب

حسين

٠٠٠
٢
٦
٩



فیلمفارسی چیست؟

نشرساقی

معززی‌نیا، حسین ـ ۱۳۵۲
فیلمفارسی چیست؟ تألیف حسین معززی‌نیا. تهران، نشر ساقی، ۱۳۷۸
۳۲۸ ص، ۱۱۰۰۰ ریال ISBN 964-5675-06-5
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار)
۱. سینما ـ ایران ـ نقد و تفسیر. ۲. سینما ـ ایران ـ تاریخ. الف. عنوان.
PN ۱۹۹۳/ ۵/ الف۹م۶ ۷۹۱/ ۴۳۰۹۵۵
۱۳۷۸
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۶۹ـ۷۸م

ساقی، ۱۱

فیلمفارسی چیست؟

حسین معززی‌نیا

با نوشته‌ها و گفته‌هایی از:
جمشید ارجمند، عبدالله اسفندیاری، بهروز افخمی، مریم امینی، رضا بیک‌ایمانوردی، بهروز تورانی، نغمه ثمینی، فریدون جیرانی، سیف‌الله داد، هژیر داریوش، علی‌رضا داوودنژاد، خسرو دهقان، امید روحانی، محمد زرین‌دست، امیر شروان، هوشنگ شفتی، روبرت صافاریان، تقی ظهوری، اصغر عبداللهی، محمد عبدی، مهدی فخیم‌زاده، محمدعلی فردین، فروزان، مهرداد فرید، هوشنگ کاووسی، پرویز کیمیاوی، صابره محمدکاشی، ناصر ملک‌مطیعی، مهرزاد مینویی و سیامک یاسمی

نشر ساقی

فیلمفارسی چیست؟

مؤلف	حسین معززی‌نیا
مدیر هنری	رضا عابدینی
لیتوگرافی و چاپ	خجسته
نوبت چاپ	اول، ۱۳۷۸
تیراژ	۲۲۰۰ نسخه
قیمت	۱۱۰۰۰ ریال

شابک X-۰۹-۵۶۷۵-۹۶٤ ISBN 964-5675-09-X

کلیهٔ حقوق برای نشر ساقی محفوظ است. ص. پ. ۳۵٦۵-۱۵۸۱۵

پیشگفتار ۱

گفت‌وگوها
دوربین برای آنها وسیلهٔ معاش بود
گفت‌وگو با دکتر هوشنگ کاووسی ۵
سینمای فارسی مدیون چه کسانی است؟
گفت‌وگو با سیامک یاسمی ۱۳
گفت‌وگو با محمدعلی فردین ۱۵
گفت‌وگو با ناصر ملک‌مطیعی ۱۷
گفت‌وگو با رضا بیک‌ایمانوردی ۱۹
گفت‌وگو با تقی ظهوری ۲۲
گفت‌وگو با فروزان ۲۵
سمینار کارگردانان ایرانی ۲۸
مردم مشتری ابتذال نیستند
گفت‌وگو با علی‌رضا داوودنژاد و مهدی فخیم‌زاده ۴۷

مقالات
رویین‌تن ..... خسرو دهقان ۸۵
سهل‌انگاری در ساخت، واقعیت‌گریزی در مضمون ..... بهروز تورانی ۸۹
سینما برای ما ساخته نشده است! ..... جمشید ارجمند ۹۷
فیلمفارسی؛ فرزند ناقص‌الخلقهٔ سینما در ایران ..... مریم امینی ۱۰۱
بحث فیلمفارسی و مفهوم هنر توده‌ای (پاپ آرت) ..... روبرت صافاریان ۱۰۹
فیلمفارسی یک الگوی جهانی است! ..... مهرداد فرید ۱۱۷
هویت مخاطب «فیلمفارسی» و «فیلم فارسی» ..... فریدون جیرانی ۱۲۱
خاکستر و الماس ..... صابره محمدکاشی ۱۳۷
بدنامی طوطیان شکّرشکن ..... نغمه ثمینی ۱۵۷
منتقدان دهه‌های سی و چهل و مبارزه با پدیده‌ای به نام فیلمفارسی ..... محمد عبدی ۱۷۱
منتقدان دهه‌های پنجاه و شصت و داستان‌های باورنکردنی فیلمفارسی ..... اصغر عبداللهی ۱۸۳
فیلمفارسی چیست؟ ..... حسین معززی‌نیا ۱۸۹

میزگردها
آیا سرگرمی محض می‌تواند غایت فیلمسازی باشد؟
عبدالله اسفندیاری، سیف‌الله داد، امید روحانی و مهرزاد مینویی ۲۱۹
سینمای سهل‌انگار، سینماگر کم‌هوش، تماشاگر ساده‌پسند
عبدالله اسفندیاری، بهروز افخمی، امید روحانی و مهرزاد مینویی ۲۵۹

اعلام ۳۱۱

پیشگفتار

سال‌هاست که در نقدها و مقالات مربوط به سینمای ایران دائماً از کلمه‌ای استفاده می‌شود که در اغلب موارد مخاطبِ سخن را در برابر مفهومی چندگانه، متناقض و تا حدودی مبهم قرار می‌دهد. کلمهٔ ترکیبی «فیلمفارسی» در دهه‌های پیشین توسط یکی از اولین منتقدین ایرانی وارد ادبیات سینمایی ما شده و تا امروز بیش از هر کلمه و تعبیر دیگری، در مقالات و اظهارنظرهای شفاهیِ اغلب صاحب‌نظران سینمای ایران به کار گرفته شده است، اما مفهوم این کلمه و مصادیقش از وضوح کامل برخوردار نیستند و در بسیاری از موارد معانی کاملاً متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کنند.

از سوی دیگر، اگرچه در معنای این کلمه اختلاف نظر وجود دارد، در «فیلمفارسی» نامیدنِ بخش عمدهٔ تولیدات سینمای ایران (از آغاز تاکنون) اغلب منتقدین هم‌نظرند. یعنی تقریباً بدیهی انگاشته شده که بخش اصلی فیلم‌های تاریخ سینمای ایران با تبعیت از قواعد فیلم‌فارسی ساخته شده‌اند. بنابراین، در آغازِ یک رشته مباحث تئوریک در خصوص مسائل و وقایع سینمای ایران،

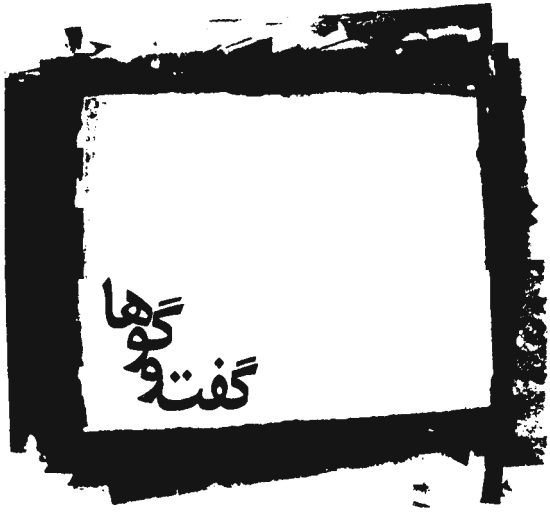
برگزیدن مفهوم فیلمفارسی به عنوان اولین موضوع، ضروری به نظر می‌رسد.

کتاب حاضر از سه فصل تشکیل شده است: فصل اول با توضیحات واضعِ کلمهٔ فیلمفارسی آغاز می‌شود. سپس به سراغ آنها رفته‌ایم که مشهورترین عوامل فیلمفارسی‌ساز محسوب شده و می‌شوند. پس از آن، دو تن از دست‌اندرکاران سینمای گذشته و حال، تفسیر خود را از شرایط ظهور و نحوهٔ تولید فیلمفارسی ارائه داده‌اند. در فصل دوم تعدادی از مقالات منتقدین و اهل نظر را می‌خوانید، و در انتها دو میزگرد مفصل دربارهٔ دو موضوع «جذابیت در سینما» و «مخاطب سینما» ترتیب داده‌ایم با حضور پنج نفر از دست‌اندرکاران سینمای ایران.

این کتاب یک اثر کامل و جامع دربارهٔ پدیدهٔ فیلمفارسی با همهٔ دامنه‌ها و تأثیراتش نیست. قطعاً پدیده‌ای این‌همه دیرپا و چندلایه، در کتابی با این بضاعت، به‌تمامی تعریف نمی‌شود و بحث درباره‌اش پایان نمی‌پذیرد. خصوصاً که بدقولی و بی‌حوصلگیِ تعدادی از نویسندگان و دست‌اندرکارانی که قرار بود رأی و نظرشان در این مجموعه قرار گیرد، امکان کامل‌تر شدن کتاب را منتفی کرد. از سوی دیگر، مباحث تئوریک سینمای ما هیچ‌گاه به شکل منطقی و مداوم طرح نشده و گاه چنان تشتتی در اظهارنظرها دیده می‌شود که حیرت‌انگیز است. کتاب حاضر نیز از این پراکندگی برکنار نمانده و بخشی از نوشته‌ها و گفته‌هایی که خواهید خواند، در تعارض با یکدیگر شکل گرفته‌اند. این وضعیت نتیجهٔ منطقی شرایط نقادی و نظریه‌پردازی در سینمای ماست و همچنین نتیجهٔ طبیعیِ پرداختن به موضوع خطیری که تاکنون به طور جدی مورد بحث و تحلیل واقع نشده است.

اما با همهٔ این توصیفات، این کتاب می‌تواند آغازگر طرح مباحثی از این دست در سینمای ما محسوب شود. مبحث فیلمفارسی از هر جنبه که مورد ارزیابی واقع شود مقولهٔ مهمی است و همواره می‌تواند توضیح‌دهندهٔ بسیاری از مشکلات و روشن‌کنندهٔ راه‌های مقابله با خطاها و بی‌خردی‌های مرسوم در سینمای ایران باشد.

حسین معززی‌نیا


گفت‌وگوها

دوربین برای آنها وسیلهٔ معاش بود

گفت‌وگو با دکتر هوشنگ کاووسی

دکتر هوشنگ کاووسی از اولین منتقدین سینمای ایران است و ساخته شدن ترکیب «فیلمفارسی» نیز منسوب به اوست. بنابراین، گفت‌وگو با ایشان تا حدودی روشن‌کنندهٔ مباحث بعدی این کتاب خواهد بود.

بیش از چهل سال است که تعبیر «فیلمفارسی» توسط جنابعالی به نوشته‌های سینمایی کشور وارد شده. در جایی گفته بودید که این ترکیب نه معنای «فیلم» را در بر دارد و نه ارتباطی با «فارسی» دارد، بلکه به همان ترتیب که مثلاً کلمهٔ «گرم» در کنار کلمهٔ «آب» تعبیر «گرمابه» را به وجود می‌آورد که معنای جدیدی است و بر آن دو کلمهٔ قبلی معنای جدید و متفاوتی را می‌افزاید، فیلمفارسی هم ترکیب جدیدی است که معنایی متفاوت از اجزای تشکیل‌دهنده‌اش دارد. همچنین در جایی دیگر مقاله‌ای خواندم که نویسنده از گفته‌های شما استنباط کرده بود که فیلمفارسی یعنی فیلمی که ظواهر و نشانه‌های ایرانی در خود دارد، اما از هویت ایرانی تهی است. حالا خودتان بالاخره بفرمایید که فیلمفارسی یعنی چه؟

نقل قول دوم را تأیید نمی‌کنم؛ تفسیر نادرستی است. اما دربارهٔ بخش اول باید بگویم که اصولاً مرکب‌نویسی، همیشه معنای ثالثی را به وجود می‌آورد. مثلاً

وقتی می‌گوییم «گلاب»، این کلمه هم «گُل» است و هم «آب»، اما جدا نمی‌نویسیم، چون می‌شود «گُل‌آب». پس این ترکیب یک معنای ثالث است که هم گل است و هم آب، ولی در عین حال نه گل است و نه آب. فیلمفارسی هم چنین ترکیبی است: فیلمفارسی هم فیلم بود و هم فارسی، اما در عین حال نه فیلم بود و نه فارسی.

این عنوان به چه دورانی اطلاق می‌شود؟

نباید تصور کرد که تمام دوران سینمای گذشته فیلمفارسی است. فیلمفارسی را من در مورد فیلم‌هایی به کار می‌بردم که وقتی می‌بردند پیش پخش‌کننده، می‌پرسید چند تا دعوای کافه‌ای دارد. در ابتدا که به ایران آمدم، اصطلاح «نوار متحرک» را در مورد این فیلم‌ها به کار بردم. اما بعد دیدم که این یک عنوان بین‌المللی است ـ ترجمه‌ای بود از زبان فرانسه. بعد فکر کردم باید ترکیبی ساخت برای بیان آن سینمای بی‌ارزش و بی‌اهمیتی که بعد از نمایش باید نگاتیو را می‌انداختند در زباله‌دانی؛ آن سری فیلم‌هایی که اصلاً نباید پایه و مبنای سینمای ایران محسوب شوند. آن جماعت دوربین را به ایران آورده بودند و دوربین برایشان شده بود وسیلهٔ تغذیه، وسیلهٔ معاش. البته قطعاً در آن دوران فیلم‌هایی ساخته شد که مشمول این عنوان نبودند و فیلم‌های خوبی محسوب می‌شوند. از آن سو، این روزها همچنان فیلمفارسی ساخته می‌شود.

چه نشانه‌ها و مشخصه‌هایی را به عنوان مؤلفه‌های فیلمفارسی در ذهن داشتید؟ یعنی به طور خلاصه، چه نشانه‌هایی موجب می‌شد شما یک فیلم را فیلمفارسی بنامید؟ این نشانه‌ها بیشتر در فرم و ساختار بود یا قصه؟

آن فیلم‌ها نه فرم داشتند، نه ساختار و نه قصه. اصلاً به همین دلیل به آنها می‌گفتم فیلمفارسی. هر حکایتی پیش روی شما بگذارند، نام زیبای قصه را به خود اختصاص نمی‌دهد. فرض کنید دو نفر نشسته‌اند در اتاق و صحبت می‌کنند، چون صحبتشان طولانی می‌شد، ناگهان صحنه‌هایی از آسمان و درخت و اتومبیل‌ها نشان می‌دادند. من نمی‌توانم اسم این را سینما بگذارم. فیلم علاوه

بر قصه، عبارت است از ریتم و تداوم. آنچه «دنیای درون‌فیلمی» می‌نامیم یک دنیای سیصد و شصت درجه است. یعنی اگر بین دو شعاع و یک قوس که دوربین ماست اتفاقاتی در حال وقوع است، وقتی دوربین حرکت می‌کند، آن قسمت‌هایی که دیده نمی‌شود آنها هم جزو دنیای درون‌فیلمی است. آدمی را می‌کُشند و می‌اندازند در یک حمام عمومی، دوربین حرکت می‌کند و بعد ما دیگر آن جسد را نمی‌بینیم، انگار جسد تبخیر شده و به آسمان رفته است! هیچ کس نمی‌رود زیر دوش، آن جسد را ببیند و فریاد بزند. آغاز یک فیلم، آغاز یک دنیاست، دنیایی که پس از پایان فیلم هم ادامه می‌یابد. این را می‌گویند دنیای درون‌فیلمی. یعنی شما چه در سینما، چه در تئاتر و چه در رمان، برشی از یک زندگی را می‌بینید. وقتی این مسائل را کسی نفهمد، نام آن فیلم را می‌گذاریم فیلمفارسی.

به خاطر دارید که این اصطلاح را اولین بار در کجا به کار بردید؟

در مجلهٔ «فردوسی».

چه زمانی؟ در دههٔ سی؟

بله، در دههٔ سی. بعد از آن در مجلهٔ «هنر و سینما» ادامه دادم و در کنار عنوان فیلمفارسی، عکس الاغی را گذاشتم که پشت دوربین فیلمبرداری ایستاده بود! این تصویر را از مجلات خارجی اخذ کرده بودم.

گفتید فیلمفارسی هنوز هم ساخته می‌شود، نشانه‌های فیلمفارسی امروزی را چه می‌دانید؟

خب، مسلم است که دیگر از کافه خبری نیست. اما وقتی فیلمی پلان‌هایش ریتم ندارد، فیلمفارسی است. آیزنشتین مشخص کرده که هر پلان چقدر باید روی پرده بماند تا حسّ لازم را منتقل کند، و اگر می‌بینید در سینمای هند یک کلوزآپ تا دو دقیقه ادامه دارد، آن سینما نیست. خود هندی‌ها هم می‌گویند سینما برای ما اُپراست، سیرک است و از این چیزها.

در طول سال‌های اخیر، اظهارنظرهای مختلفی دربارهٔ این اصطلاح و ماهیتش ابراز شده است. اخیراً یکی از فیلمسازان سینمای کشور در مقاله‌ای به اصل این ترکیب اعتراض کرده و گله کرده که چرا پدیده‌ای زشت و منحط را با کلمات زیبایی چون «فارسی» در هم آمیخته‌ایم. نظرتان چیست؟

من این آقا را نمی‌شناسم و اسمش را هم حاضر نیستم بر زبان بیاورم. از قول من به ایشان بگویید سناریوی تصویبی‌اش را بیاورد من بخوانم تا ببینم چقدر فارسی بلد است. البته فرصت خواندن این چیزها را ندارم! به ایشان و همهٔ آنها که برای زبان فارسی اشک تمساح می‌ریزند بگویید بیایند یک غزل حافظ یا یک حکایت از گلستان سعدی را بخوانند، ببینیم می‌توانند بی‌نقص بخوانند.

پس با تعریفی که شما ارائه دادید، فیلمفارسی یک پدیدهٔ جهانی است.

بله، همین‌طور است. اما آنها تعابیر زشت‌تری به کار می‌برند. فرانسوی‌ها به این فیلم‌ها می‌گویند *croppe-de-bic*، یعنی «مدفوع بز»! یا اگر بخواهند احترام قائل شوند می‌گویند *navep*، یعنی «شلغم»!

معتقدید فیلمفارسی سرنوشت محتوم سینمای ماست؟

استثنائاتی هم وجود دارد. من سینمای کیارستمی و سینمای مخملباف را ـ تا قبل از گبه ـ می‌پسندم. و همین‌طور چند فیلمساز دیگر و چند سکانس در چند فیلم را هم استثنا می‌دانم.

اما به هر حال جریان غالب سینمای ما اینها نیست.

بله، همین‌طور است. به هر صورت، وقتی مقررات ساختار یک فیلم رعایت نشود، آن فیلم در هر شرایطی یک فیلمفارسی است.

سینمای فارسی مدیون چه کسانی است؟

گفت‌وگو با سیامک یاسمی، محمدعلی فردین، ناصر ملک‌مطیعی، رضا بیک‌ایمانوردی، تقی ظهوری و فروزان

شاید بسیاری از مخاطبین این کتاب از نسلی باشند که کمتر به نشانه‌های مستقیم و شاخص دورهٔ رواج فیلمفارسی برخورده‌اند، و چه بسا همهٔ نوشته‌ها و مقالات فراهم‌شده در مجموعهٔ حاضر را بحث‌هایی در انتهای یک تاریخ سپری‌شده تصور می‌کنند؛ نسلی که هیچ‌کدام از فیلم‌های آن دوره را بر پردهٔ سینما ندیده و از فضای فرهنگی-هنری و خصوصاً سینمایی آن دوران بی‌خبر است.

گرچه سعی شده مطالب این کتاب کم و بیش توصیفی و تشریحی باشد و آن‌همه تخصصی نباشد که فهمش برای این گروه از مخاطبین دشوار باشد، اما به هر حال تا آنجا که رفع این مشکل در حیطهٔ کارِ مکتوب میسر است، چند مطلب کوتاه را به پر کردن این «فاصلهٔ زمانی» اختصاص داده‌ایم. البته اگر بنا بر رعایت حدود اخلاقی نبود، رجوع به مصاحبه‌ها و خبرهای اغلب نشریات آن دوره (که در ابتذال از فیلم‌ها پیشی گرفته بودند) می‌توانست شمایل کاملی از فضای فرهنگی دههٔ چهل و پنجاه محسوب شود، اما به همین چند صفحه بسنده کردیم تا یاد آوری باشد برای نسل قدیمی وتذکری باشد برای جوان‌ترها.

از میان مطبوعات سینمایی آن روزها که گوشه‌هایی از حال و روز سینمایی آن دوران را در خود دارند، نشریهٔ «فیلم و هنر» را برگزیدیم که در دههٔ چهل، کمی آبرومندانه‌تر ـ فقط کمی(!) ـ و فعال‌تر از دیگر نشریات به سینما می‌پرداخت. آنچه می‌خوانید متن اصلی یک میزگرد و چند گفت‌وگوست که کمی خلاصه شده و در یک قسمت نیز به دلیل رعایت حدود، بخشی از متن حذف شده است. رسم‌الخط و غلط‌های املایی و تایپی نیز تصحیح شده است، اما شکل کلی جملات و نثر و لحن خاصّ آن روزگار طبعاً حفظ شده است. مطالعهٔ میزگرد دست‌اندرکاران سینمای آن دوره از یک بابت دیگر نیز جذاب است؛ مشکلات سینما و تلویزیون و روابط داخلی میان تهیه‌کننده‌ها و فیلمسازان و منتقدین و مخاطبین که در این بحث‌ها طرح شده، شباهت عجیبی دارد به مشکلات و بحران‌های کنونی و حرف‌هایی که امروز هم در مطبوعات دیده می‌شود. گویا مشکلات سینمای ایران، پایدارتر از عمر و جوانی افراد دست‌اندرکار است!

سیامک یاسمی، فیلمنامه‌نویس، کارگردان و تهیه‌کننده*

در حال حاضر استنباط شما از دیدن فیلم‌های قدیمی‌تان چیست؟

اگر منصفانه قضاوت کنیم آن فیلم‌ها برای زمان خودش خوب و حتی می‌خواهم بگویم عالی بوده است، اما در حال حاضر البته ضعیف و کند است. دیالوگ‌ها بچه‌گانه است اما پایه و اساس در هر حال از نظر داستانی خوب بوده ولی تکنیک و سایر امور فنی امروزی را ندارد. طبیعی است که سینمای ما در حال حاضر خیلی پیشرفت کرده ـ بدون اینکه برای تماشاگرانش چندان محسوس باشد ـ اما وقتی یک فیلم قدیمی و جدید را با هم در یک زمان مشاهده کنیم، خصوصاً که فیلم زمان فعلی را ابتدا ببینیم متوجه می‌شویم که سینمای فارسی تا چه اندازه پیشرفت نموده است.

این نظر شما شامل گنج قارون هم می‌شود...

بدیهی است، هر سال نسبت به سال پیش از برخی جهات در تغییر و تحول

---

* فیلم و هنر، سال پنجم، ۱۶، ۲۶ تیرماه ۱۳۴۷.

هستیم، می‌خواهم بگویم که اگر من در حال حاضر گنج قارون را می‌ساختم به مراتب از چهار سال پیش بهتر می‌شد.

می‌توانید دلیل توفیق گنج قارون را بگویید. چه، آن‌طور که به خاطر دارم، قبل از نمایش فیلم خودتان پیش‌بینی موفقیتی اینچنین برای آن نمی‌کردید؟

بعد از موفقیت نمایش فیلم گنج قارون و کنجکاوی طبیعی‌ام برای یافتن علل آن، موارد ذیل را روشن کردم: اولاً داستان نو و ابتکاری بود، دردهای طبقات مختلف مردم را بازگو می‌کرد، ثروتمند خودش را طیّ فیلم می‌دید و یک فرد محروم اجتماعمان نیز خودش را نظاره می‌کرد. کارگردانی بدون ادعای آن شاید یکی از بهترین کارگردانی‌های فیلم‌های ایرانی بود، روانی بیان در آن وجود داشت که تماشاگر بدون احساس وقفه و ناراحتی آن را می‌دید، هنرپیشگان فیلم در قالب و جای خودشان بودند و البته اذعان دارم که از تکنیک به‌خوبی در فیلم بهره‌برداری نشده بود، اما در فیلم‌های بعدی ضمن بهره‌برداری از تجارت در زمینهٔ داستان، تلاش در قالب و فرم تکنیکی خوبش نموده‌ام؛ مثل همین دالاهو.

فکر می‌کنید تا چه اندازه وجودتان برای سینمای فارسی مثمر ثمر بوده و تا چه اندازه می‌تواند باشد؟

سینمای ایران مدیون من است، اکثر کارگردانان فیلم‌های فارسی در حال حاضر دنباله‌رو من هستند، به این دلیل که همه از داستان‌های من تقلید می‌کنند، حتی دیالوگ‌ها، آهنگ‌ها و ایده‌های من را در رقص‌های فیلم با کمی تغییر در فیلم‌هایشان استفاده می‌کنند. می‌خواهم به یک نکته اشاره کنم که در چند سالهٔ اخیر با توجه به وضعیت سینمای فارسی نکته‌ای عایدم شده که نکتهٔ مزبور شامل این امر می‌شود که اگر روزی من نباشم سینمای ایران در جای خود متوقف می‌شود تا اینکه شخص تازه‌ای پیدا شود و مبدئی برای آن گردد.

شکست فیلم‌های هندی را در حال حاضر من پی‌ریزی کرده‌ام، عدم توفیق لازم فیلم‌های خارجی رادر بازار ایران در واقع من مسببش هستم. لابد می‌دانید

که در حال حاضر فیلمفارسی بزرگ‌ترین فروش‌ها را در تهران و شهرستان‌ها می‌کند و این مسلماً به خاطر فیلم‌های گذشته، حال و حتی آیندهٔ من خواهد بود.

من افتخار می‌کنم که کارگردان فیلم‌های فارسی هستم، به خاطر اینکه من قبل از هر چیز یک فرد ایرانی هستم، شاه و وطنم را دوست دارم و صنعت ملی خود را می‌پرستم و تا جان در بدن دارم در اعتلای آن کوشش می‌کنم. آقایان کارگردانانی که برای شهرت یافتن، از سینمای ملی ما بد می‌گویند، در ایرانی بودنشان مردد هستند. این سینمایی که با آغوش باز این رانده‌شدگان را در آغوش خود جای داده است گرفتار یک مشت حق‌نشناس و ناسپاس است.

محمدعلی فردین، بازیگر، کارگردان و تهیه‌کننده*

فکر نمی‌کنید تحولی باید در سوژه و سناریوی داستان‌ها داد که از حالت یکنواختی بیرون بیاید؟

تجربه به ما ثابت کرده است که این کار عملی نیست، چون ما آمدیم فیلم **نعرهٔ طوفان** را ساختیم با یک برداشت جالب و استثنایی، ولی نتیجه چطور شد؛ این بود که فیلم مزبور کار نکرد یعنی مردم نپسندیدند، ولی **قهوه‌خانهٔ قنبر** که از نظر سناریو و بقیهٔ جهات در سطح پایین‌تری قرار داشت فروش قابل‌ملاحظه‌ای داشت؛ چرا؟ به خاطر اینکه مردم به این‌جور سوژه‌ها عادت کرده‌اند. ولی ما دست از این کار برنمی‌داریم و حدّاقل چند صباحی یک فیلم خوب با سوژهٔ عالی بازی می‌کنیم تا آرام‌آرام مردم عادت بکنند و بپذیرند.

طرح شما برای یک فیلم خوب چیست؟

به طور کلی همان‌طوری که اگر یک وسیلهٔ خوب داشته باشیم کارمان بهتر انجام می‌شود، به همین ترتیب اگر وسایل خوب در سینما باشد تأثیر عمیقی دارد ـ مثل یک هنرپیشهٔ خوب ـ و عامل مؤثری در بهتر شدن یک فیلم است و اگر این هنرپیشه‌ها زیاد بشوند مسلماً فیلم ایرانی پیشرفت می‌کند.

---

* فیلم و هنر، سال ششم، ۱۸، اول مردادماه ۱۳۴۸.

چرا سعی نمی‌کنید سطح فیلم‌هایتان را بالا ببرید تا مردم هم به همان اندازه سطح فکرشان بالا بیاید تا مجبور به فکر کردن شوند؟

این وظیفهٔ وزارت فرهنگ و هنر است که این‌جور فیلم‌ها را بسازد. در همه جای دنیا سینما یک کار تجارتی است و من یک هنرپیشه و بعد تاجرم و بعد نوبت سناریست است که محتوای خوب در فیلم بگنجاند.

فکر نمی‌کنید عده‌ای ناوارد فضای سینمای فارسی را خراب کرده‌اند و احتیاج به لاروبی آنها باشد؟

سینما یک کار تجارتی است و اگر کسی حدّاقل در این مورد که ذکر کردید موفق نشود، خودبه‌خود مرخص خواهد شد.

آیا می‌توانید یک فیلم صد در صد هنری بسازید؟

من خودم هنوز نتوانسته‌ام تشخیص بدهم چه فیلمی هنری است و چه فیلمی تجارتی. تا آنجا که من به یاد دارم فیلم‌هایی که کار نمی‌کنند می‌گویند هنری و اگر باز هم فیلمی قابل درک نباشد می‌گویند هنری، و اغلب طبقهٔ سه و چهار نمی‌توانند این جور فیلم‌ها را درک بکنند. مثلاً فیلم عظیم جنگ و صلح. آیا می‌توانید بگویید چه علتی باعث شد تا این فیلم کار نکند؟ ما مجبوریم برای اکثریت فیلم بسازیم نه اقلیت، و اگر ما فیلمی بسازیم که مردم متوجه آن نشوند و آن را درک نکنند به ایشان خیانت کرده‌ایم.

سانسور چه تأثیری برای فیلم‌ها دارد؟

به نظر من عمل سانسور فیلم‌ها زیاد صحیح نیست. سانسور به جای اینکه از ریشه بزند و قطع بکند، بهتر است بیاید و راهنما باشد و کمکی بکند که به حال سینمای ایران مفید واقع شود. روزی که سینمای ایران به وجود آمد نه وزارت فرهنگ و هنر بود نه ادارهٔ سانسور. فیلم ایرانی مثل باغی است که تمام درختانش کج در آمده است و باغبانی بیاید و بگوید چطور می‌توان آنها را

راست کرد و بگوید تمام آنها را از ریشه قطع کنید. و متوجه هستید که این کار درست نیست.

نظر شما در مورد اظهارات آقای جوانشیر که گفته‌اند فیلمفارسی تیشه به ریشهٔ جامعه می‌زند چیست؟

جوانشیر کیه؟!

وکیل تهرانه.

این چه وکیلی است که کسی نمی‌شناسد!

چه آرزویی داری؟

آرزوی یک سینمای صحیح و اصولی در سطح جهانی که بتوانیم در مقابل ممالک دیگر خودمان را نشان دهیم.

ناصر ملک‌مطیعی، بازیگر، کارگردان و تهیه‌کننده*

یک فیلم خوب باید دارای چه مشخصاتی باشد؟

در حال حاضر، فیلم خوب فیلمی است که پول خوب دربیاورد و این نظر مردم است و چون من تابع نظریات مردم هستم این عقیده را به زور هم شده قبول می‌کنم... نکته‌ای که باید توضیح بدهم این است که مردم نباید توقع داشته باشند که سینمای ایران با سینمای آمریکا یکی باشد. باید وجود امکانات را در نظر بگیریم، نباید از نظر همگانی مثلاً مرا با گریگوری پک در سینما مطابقت کنند بگویند ببین طرف چه بازی می‌کند ولی این یکی نمی‌تواند مثل او بازی کند.

ما سواد کافی نداریم. اسباب خانهٔ ما باید برای خانهٔ خودمان باشد. من نمی‌دانم چرا فقط سینما در برابر سینماهای کشورهای خارج مقایسه می‌شود در حالی که دیده نشده که صنعتی دیگر مقایسه شده باشد. شما فقط یک صحنه از نمایش تلویزیون ایران را ببینید و سپس صحنه‌ای هم از تلویزیون آمریکا

---

* فیلم و هنر، سال دوم، ۳۱، ۲۰ آبان ۱۳۴٤.

مشاهده کنید، بعد به من بگویید اصلاً قابل مقایسه هستند؟ ولی چه کسی در این مورد حرف می‌زند که این‌قدر در مورد سینما گفت‌وگو می‌شود؟

ورزش ما که این‌همه شهرت به دست آورده در دنیا مقام سی و هفتم را دارد، ولی سینمای ایران در دنیا خیلی جلوتر از ورزش است. سینمای کشور ما بدون پشتوانه در مقابل سینماهای پیشرفتهٔ دنیا در مقام پانزدهم یا شانزدهم قرار دارد، ولی البته منکر این نیستم که برای رسیدن به هدف نهایی و عالی کوشش کنیم و یک سندیکای خوب ایجاد نماییم. الان ما یک سندیکای خوب نداریم!

کمبود چیزی را در زندگیت حس می‌کنی؟

ابداً! می‌دانید احساس کمبود فقط زاییدهٔ فکر زیاد است. من خیلی از بخت خودم راضی هستم. من هر شغلی داشتم این‌قدر خوشبخت نبودم، چون در تمام نقاط ایران علاقه‌مندانی دارم و این برای من خیلی ارزنده و جالب توجه است. نه‌خیر، فعلاً کمبودی در زندگی ندارم و خیلی هم از این موقعیت فعلی راضی هستم.

زندگی واقعی شما، زندگی هنریتان است یا خصوصیتان؟

زندگی حقیقی خودم را هیچ وقت وارد زندگی هنریم نمی‌کنم.

اگر امروز یک هنرپیشهٔ موفق نبودید دلتان می‌خواست چه کسی باشید؟

قبل از اینکه هنرپیشه بشوم هدف‌های متفاوتی داشتم، ولی الان بدم نمی‌آید. سرگرد ارتش باشم؛ البته بد نیست بدانید که من در گذشته افسر ارتش بودم و اگر همچنان در آن کار باقی می‌ماندم حالا یک سرگرد شده بودم.

خوش‌ترین روز زندگیت را به خاطر داری؟

زندگی مخلوطی است از موفقیت و شکست، و پایه‌های موفقیت در مقابل شکست پدیدار می‌گردد. ولی بهترین خاطره یا خوش‌ترین روز زندگیم روزی بود که در کاخ گلستان از طرف کلیهٔ افسران انتخاب شدم تا گزارشی که معادل

ده صفحه می‌شد از حفظ در مقابل شاهنشاه ایراد کنم و بعد از این کار، پس از آنکه مورد لطف و تشویق شاهنشاه قرار گرفتم، تمام افسران مافوق هم مرا ستودند. این روزی بود که هرگز یادم نمی‌رود و روز دیگری را هم هیچ‌گاه در زندگیم فراموش نمی‌کنم و آن، استقبال فوق‌العادهٔ مردم بود که در برابر سینمای نمایش‌دهندهٔ فیلم ولگرد ـ سینما «هما» ـ از من به عمل آوردند، به طوری که از شدت هجوم مردم به سوی من نزدیک بود خفه شوم.

حاضرید به گذشتهٔ خودتان برگردید؟

بدم نمی‌آید اگر همین‌قدر خوش باشم.

از چه چیزی عصبانی می‌شوید و بدتان می‌آید؟

از نالوطی‌گری عصبانی می‌شوم و از همین آدم‌ها یا ناآدم‌ها هم بدم می‌آید.

یک فیلم خوب را چگونه می‌شود به وجود آورد؟

ما کارگردان خوب، داستان‌های قابل توجه، هنرپیشه‌های قادر و ماهر در کارشان و تهیه‌کنندگان خوب در حال حاضر در ایران داریم، ولی باید بخواهیم تا فیلم خوب بسازیم. ولی باید نکته‌ای را هم تذکر بدهم و آن اینکه ذوق مردم تماشاگر ایران دائم در تغییر است حتی ویلیام وایلر هم برای تماشاگران ایرانی نمی‌تواند فیلم بسازد. ولی من آیندهٔ درخشانی را در این مورد پیش‌بینی می‌کنم.

رضا بیک‌ایمانوردی، بازیگر، کارگردان و تهیه‌کننده*

از گذشته‌ات کمی صحبت کن.

در دورهٔ ورزشی‌ام، سعی در تعقیب رشته‌های انفرادی داشتم و موفقیت‌هایی نیز در زمینه‌های وزنه‌برداری، پرورش اندام، کج و کاراته داشتم، و این دوره یکی از جالب‌ترین و شیرین‌ترین دوران زندگی من محسوب می‌شود.

---

* فیلم و هنر، سال پنجم، ۱۱، ۲۲ خردادماه ۱۳۴۷.

دوران سینما را با جنب و جوش عجیبی شروع کردم، سختی‌های زیادی را تحمل کردم. تجسم کنید یک هنرپیشه در شروع کارش، خصوصاً اگر کمی موفقیت هم کسب کرده باشد، با چه مشکلاتی روبه‌روست. بالفرض، همین سازش‌های کارگردان با هنرپیشه‌های اول فیلم و قلم کشیدن روی کار و اسم آدم و محدود کردن کار... معهذا هیچ یک از اینها مرا دلسرد نکرد و کارم را با پیگیری عجیبی دنبال کردم. چند فیلم جنایی بازی کردم که از نظر خودم خیلی موفق هستند و از جانب مردم حدوداً با استقبال روبه‌رو شد.

در بدو شروع کارم، با این مشکل روبه‌رو بودم که کارگردان‌ها به من به دلیل تیپ منحصرم توجهی نمی‌کردند و دائم در تعقیب چهره‌های ژستیک و زیبا بودند و به همین دلیل شخصاً ناگزیر از تهیهٔ فیلم و ایفای نقش نخست آن شدم که اتفاقاً موفق هم بود... و بعد از آن فیلمسازان، به عنوان یک چهرهٔ مطمئن، برای نقش نخست فیلمشان به من روی کردند. روی‌هم‌رفته در این محیط من خیلی زحمت کشیده‌ام ولی هیچ‌گاه صمیمیت آن برایم به اندازهٔ محیط ورزشی نبوده است.

از ظواهر امر چنین برمی‌آید که در زندگی خصوصی‌ات به اندازهٔ زندگی حرفه‌ایت موفق نبوده‌ای؟

صرفاً به دلیل اینکه به حرفه‌ام علاقهٔ بیشتری نشان داده‌ام و این سبب شده است که در زندگی خصوصی‌ام زیاد موفقیت نداشته باشم.

چه عواملی سبب این عدم توفیق شده است؟

علاقه و پشتکارم در کار ـ روزی ۱۲ ساعت کار ـ اجازه و فرصت رسیدگی کامل به زندگی خصوصی را نمی‌دهد.

آیا این امکان وجود ندارد که در هر دو زمینه (زندگی خصوصی و زندگی حرفه‌ای) توأماً موفقیت داشته باشید؟

نه، چون اختیار کار یک هنرپیشه در دست خودش نیست و دائم در مسافرت است. بعید نیست مدت زمانی طولانی در خارج از خانه‌اش به سر برَد، و در

نتیجه از خانواده‌اش دور است.

ناراحتی عمده‌ات در کار سینما چیست؟

به طور کلی بی‌سلیقگی مردم، و یا در واقع «به غلط تشویق کردن».

چرا فیلم بد زیاد بازی می‌کنی؟!

دلیلش واضح است؛ من همیشه وقتی سازندگان فیلم، داستانی برایم تعریف کرده‌اند، با آن نحوهٔ گفتارشان تصور می‌کردم که فیلم خیلی خوب و عالی خواهد شد! ولی بعد خیلی توخالی و پوچ شده است. من همیشه آرزو داشته‌ام در فیلمی بازی کنم که اگر سرانجامش عالی‌تر از اولش نباشد لااقل بدتر نباشد. من در همهٔ فیلم‌هایم درواقع شخصاً خودم را رهبری می‌کنم، تا به حال کسی نبوده که مرا کاملاً کنترل و راهنمایی کند. من از فیلم‌هایی که در آن آواز می‌خوانم بدم می‌آید، چون به من نمی‌آید؛ ولی مردم خیلی خوششان می‌آید. از طرف دیگر اگر من فیلم زیاد بازی نکنم جواب مالیات را کی می‌دهد!

خوشبختی در چه معیاری برایت زیباست؟

زندگی آرام، ۸ ساعت کارِ بدون جنجال (که البته هیچ وقت وجود ندارد) و یک عشق (که تا به حال بدان دست نیافته‌ام).

از مجموعِ تیپ خودت راضی هستی؟

راضی بودن من شرط نیست، مردم مطرح هستند و آنها باید راضی باشند، چون با تشویق و تأکید آنها پیشرفت می‌کنیم و با پول آنها زندگی را می‌گذرانیم.

بزرگ‌ترین آرزویت چیست؟

بزرگ‌ترین آرزویم شرکت در یک فیلم مشترک و یا محصول آمریکاست.

به چه چیز بیش از همه اعتقاد دارید؟

به مبارزه که زندگی‌ام سراسر به آن گذشته است.

چطور موجودی هستی؟

بی‌تکبر، زودباور (به صورت وحشتناک)، همه را دوست دارم (چون مایلم آنها هم مرا دوست داشته باشند)، زود می‌رنجم و خیلی پرطاقت هستم.

بدترین دورهٔ زندگی‌ات کدام است؟

اوایل ورود به کار سینما؛ برای اینکه به من توجه نمی‌کردند و اهمیت نمی‌دادند. اما در حال حاضر باید برایشان خیلی مهم باشد! چون به‌اصطلاح پول‌ساز هستم.

بزرگ‌ترین ناراحتی‌ات در زندگی چیست؟

شکست در زندگی خصوصی.

تصمیمی در این مورد نداری؟

چرا، ولی می‌خواهم این‌بار با فکر، با نقشه و خیلی دقیق در این مهم پیشروی کنم.

تقی ظهوری، بازیگر*

لطفاً «ظهوری» را عمیقاً تشریح کرده و بگویید که چگونه موجودی است؟

ظهوری، گذشته از اینکه یک هنرپیشهٔ محبوب و مورد علاقهٔ مردم است، یک مرد خانواده به شمار می‌رود که فوق‌العاده به فردفرد آنها علاقه‌مند است. بعد از علاقه به خانواده، شغل است که مورد توجهم قرار می‌گیرد. کاراکتری که در سینما جهت خود خلق و از دوازده سال گذشته به این سو آن را حفظ کرده‌ام سبب اشتهار و محبوبیت ظهوری را فراهم آورده، و این تیپ چنان صمیمانه عرضه می‌شود که گروه کثیر تماشاگرانْ این کاراکتر را در زندگی خصوصی نیز برای من ترسیم کرده‌اند، در حالی که این تیپ فقط منحصر به سینما و جلوی دوربین می‌شود و در خارج از سینما، مردی هستم وزین و موقر و جدی، به

---

* فیلم و هنر، سال چهارم، ۱۷، ۲۹ تیرماه ۱۳٤٦ و شمارهٔ ویژهٔ خردادماه ۱۳٤۷.

طوری که وقتی که گروهی از طرفدارانم مرا در خیابان می‌بینند با آن قیافهٔ جدی، تصور می‌کنند برادر دوقلوی ظهوری را دیده‌اند، نه آن ظهوری روی پردهٔ سینما.

موجودی هستم متدین، خانم را تا به حال دو بار به مکه فرستاده‌ام، فرزندانم به نماز و سایر فرایض دینی کاملاً پای‌بند هستند و خودم هم اگر گرفتاری فیلمبرداری نداشته باشم نمازم را حتماً می‌خوانم، وگرنه، چوب خط می‌کشم!! از نظر اخلاق، تندخو نبوده، خوش‌مشرب و خوش‌رو هستم، به ندرت عصبانی می‌شوم و کینه‌جو نیستم. در زندگی خانوادگی نحوهٔ رفتارم طوری است که فرزندان با طیب خاطر اشکالاتشان را با من در میان گذارده و راهی برای حلّ آن پیدا می‌کنیم. خیلی مختصر، من برای آنها یک پدر یا یک شوهر نیستم، برای آنها یک دوست هستم.

مردم عقیده‌شان دربارهٔ شما چیست؟

نود درصد از مردمی که فیلم‌های مرا می‌بینند، از کاراکتر و تیپی که من در آنها ارائه می‌دهم لذت می‌برند و شاد می‌گردند. دلیل این امر، روی باز و صورت خندان آنها در برخورد با من در خیابان می‌باشد.

سال‌های بد زندگی شما کدام است؟

سال‌هایی که در تئاتر فعالیت داشتم و هنوز سینمای فارسی نضجی نگرفته بود و من ناچار بودم که از ساعت سهٔ بعد از ظهر تا نیمه‌شب در یک تئاتر در مقابل دستمزد کمی کار کنم. اما از زمانی که کار سینما را آغاز کردم زندگی‌ام به‌کلی تغییر کرد.

خانوادهٔ شما فیلم‌هایی را که شما در آن بازی کرده‌اید می‌بینند؟

اکثراً بله. بچه‌های من روشنفکر هستند، آنها افتخار می‌کنند که پدرشان محبوب است، همکلاسان دختر من در دبیرستان اکثراً به دخترم اصرار می‌کنند که مرا به دبیرستان ببرد تا آنها از نزدیک با من ملاقات کنند!!

از شغل خودتان راضی هستید؟

فعلاً بله. روی هم رفته تا زمانی که مورد تنفر مردم نباشم، در تعقیب کارم لحظه‌ای تأمل نخواهم کرد.

علاوه بر بازی در فیلم‌ها، برای آینده چه کارهایی در نظر دارید انجام بدهید؟

در حال حاضر نقشهٔ بخصوصی ندارم، اما چنانچه فرصتی به دست آید، از داستانی که تحت عنوان «چشم جوان» تنظیم کرده‌ام فیلمی می‌سازم. در ضمن به کشاورزی نیز علاقهٔ زیادی دارم؛ اگر پول کلانی به دست بیاورم، بی‌میل نیستم که قطعه زمینی داشته باشم و در آن به کشاورزی بپردازم.

کمبودی در زندگی‌تان ندارید؟

چرا، بیست سی سال کمبود سن دارم، مایل بودم این شهرت و محبوبیت را در بیست و پنج سی سال پیش داشتم، طبعاً در حال حاضر موفقیت فوق‌العاده باارزش‌تری داشتم.

می‌توانید به تحولی که بعد از گنج قارون در فعالیت‌های سینمایی‌تان به وجود آمد اشاره کنید؟

تا قبل از گنج قارون صدی پنجاه از تماشاگران فیلم‌های فارسی علاقه‌مند و طرفدار من بودند، ولی بعد از نمایش گنج قارون تعداد علاقه‌مندان، به نسبت درصد، به هشتاد افزایش یافت.

چه امتیازی برای کار خودتان منحصراً قائلید؟

اینکه هر کسی را می‌بینم بلافاصله نیشش باز می‌شود، و این برای من جای خوشوقتی است، چه، لااقلش این است که کسی از من بدش نمی‌آید و احیاناً فحش نثارم نمی‌کند!

راستی از زیارت عتبات خودتان چیزی نگفتید؟

به اتفاق خانم و بچه‌ام، تنها به قصد زیارت کربلا، نجف و حتی شام مسافرت کردیم و مدت تقریباً یک ماه و نیم در عتبات به زیارت و عزاداری مشغول بودیم. چیزی که مرا فوق‌العاده در این سفر ناراحت کرد زوار ایرانی بودند که (با شناختن من نتیجه می‌گیرم که تماشاگر فیلم بودند) به جای زیارت کردن، دائم مرا احاطه می‌کردند و حتی برخی از آنها با پررویی(!) می‌پرسیدند آقای ظهوری شما چرا؟ و من هم با تعجب در مقابل تعجبِ بی‌دلیل، آنها را ترک می‌گفتم!

فروزان، بازیگر*

خانم به عنوان اولین سؤال می‌خواستم از شما بپرسم اولین پیشنهاد شما برای بهتر شدن فیلم ایرانی از وضع یکنواخت فعلی چیست؟

اولاً اینکه من راه حلی برای نجات فیلم از وضع فعلی ندارم، چون اگر می‌توانستم و می‌دونستم خودم شخصاً دست به تهیهٔ فیلم می‌زدم و جزو سازندگان می‌شدم. این راه‌حل را باید آنهایی که فیلم می‌سازند نشان بدهند نه بنده! دوم اینکه مردم تا کی می‌توانند این وضع را تحمل کنند؟ به نظر من، تا موقعی که خسته شوند و دیگر برای دیدن این‌گونه فیلم‌ها نروند، و به هرحال وقتی که فیلمی فروش نکرد دست‌اندرکاران آن مجبور می‌شن فیلمی درست بکنند که حدّاقل مردم عادی آن را بپسندند.

شما از فرم تازه‌ای که در فیلم‌ها ارائه می‌دهید راضی هستید؟

من خیلی می‌پسندم.

آیا فکر می‌کنید یک دختر خارج‌رفته و تحصیل‌کرده، در وسط بیابان شروع به رقص بکند؟ نمونه‌اش کاراکتر شما در فیلم دالاهو.

---

* فیلم و هنر، سال ششم، ۱۷، ۲۵ تیرماه ۱۳۴۸.

عرض کنم که اصلاً رقص مال وسط بیابونه، رقص رو که تو اتاق نمی‌کنند! مردم پیک‌نیک می‌رن برای همین کارها. تازه، رقصْ درس‌خونده و نخونده نداره!

آیا می‌توانی با نظریات کارگردان در مورد صحنه‌های مبتذل فیلم مخالفت کنی؟

البته... مخالفت می‌کنم...!

از کاراکتر خود در عروس دریا خوشتان می‌آید یا گنج قارون؟

مسلّماً گنج قارون! چون رل شادی بود.

چه چیز زیبایی در صورت شما هست؟

دندان‌هایم...!

دلتان می‌خواست سنتان کمتر از سنّ فعلی بود؟

وا... نه! چرا؟

آیا می‌دانید در دنیا چه خبره؟

جنگ... همدیگر رو می‌کشند...

بیشتر طالب همکاری با کدام کارگردان هستید؟

کارگردانی که بتونه یک کار صحیح سینمایی رو نشون بده و یک داستان و سناریوی خوب را به تماشاچی ارائه بده.

آیا تهیه‌کننده در خرابی فیلم مقصر است یا کارگردان؟

مسلّماً کارگردان، چونْ او تنها کسی است که در اجرای یک فیلم نظارت مستقیم می‌کند.

از بازی کدام یک از هنرپیشه‌ها خوشتان می‌آید؟

از تقی ظهوری، چون از بازی کردن با او لذت می‌برم.

خوشبختی را در چه چیزی می‌دانید؟

در داشتن آرامش.

به نظر شما ثریا بهشتی سکسی بازی می‌کند؟

سکس، بازی‌کردنی نیست؛ باید تو وجود آدم باشد.

اختلاف شما و فردین در چه موردی بود و چه چیز باعث شد تا از بازی کردن با شما در فیلم استنکاف نماید؟

مسلّماً شایعات زیاد است، ولی داستانی نبوده که ما دو نفر در مقابل یکدیگر قرار بگیریم. و بالاخره باید داستان جور باشه تا با هم بازی کنیم.

فکر می‌کنی در بین خانواده‌ها محبوبیتی داشته باشی؟

ینو مردم باید نظر بدن نه من.

همبازی شدن با کدام هنرپیشه مورد علاقهٔ شماست؟

رق نمی‌کنه، برای من همه یکی هستند. ولی بیشتر مایلم با کسی که به رل قابل من بخوره همبازی باشم.

حاضرید یک فیلم صد در صد ایرونی به خرج خود تهیه کنید؟

س اینهایی که می‌سازند مگر ایرانی نیستند؟

نه‌خیر. چون یک فیلم باید تمام اجزای آن از محیط خودمان باشد نه تقلید.

س به این ترتیب نه‌خیر، چون تهیه‌کننده نیستم.

فکر نمی‌کنید دیدن این‌جور صحنه‌های سکسی در فیلمفارسی باعث انحراف اخلاقی جماعت بیننده بشود؟

تو تمام دنیا فیلم سکسی می‌سازند، چرا باید باعث انحراف بشه!؟

از کدام یک از نویسندگان معاصر خوشتان می‌آید؟

صادق هدایت؛ به خاطر سبک نویسندگی و علاقه‌ای که از زمان تحصیل به نوشته‌های او داشتم و تأثیری که روی من داشت.

سمینار کارگردانان ایرانی*

با توجه به بحرانی که امکان دارد دیر یا زود سینمای ایران را فرا گیرد و با توجه به جبهه‌های مختلفی که فیلمسازان ایران برای خود دست و پا کرده‌اند، مصمم شدیم تا با جمع‌آوری گروهی از کارگردانان تحصیل‌کردهٔ سینمای ایران که تحصیلات خود را در خارج از ایران به پایان رسانده‌اند، سمیناری به وجود آوریم تا شاید تصمیمات اصولی و حرف‌های منطقی در این مورد گفته شود و راه‌هایی جهت ایجاد یک سینمای اصیل در این میان به وجود آید. به دنبال این تصمیم، «فیلم و هنر»، هفتهٔ گذشته سمیناری از کارگردانان تحصیل‌کردهٔ سینمای ایران در هتل هیلتون تشکیل داد که فیلمسازان زیر در آن شرکت داشتند:

ـ دکتر هوشنگ کاووسی، استاد تاریخ سینما در دانشگاه تهران و منتقد معروف.

ـ امیر شروان، فارغ‌التحصیل دورهٔ تئاتر و سینما از آمریکا، کارگردان پیس معروف «قهوه‌خانهٔ ماه اوت» در تهران و فعلاً در صف فیلمسازان حرفه‌ای قرار دارد.

ـ هژیر داریوش، فارغ‌التحصیل «ایدک» فرانسه و سازندهٔ آثاری مثل وقت دیگر عشق من، جلد مار، گود مقدس، ولی افتاد مشکل‌ها، چهرهٔ هفتاد و پنج، خیابان، حماسهٔ عشقی شب جمعه، و جام آسیا.

---

* فیلم و هنر، شماره‌های ۲۶۹ـ۲۶۶، ۱۹ آذر تا ۱۰ دی ۱۳۴۸. این سمینار در تاریخ نهم آذرماه ۱۳۴۸ برگزار شده است و نمایندگان مجلهٔ «فیلم و هنر»، عبدالمجید رمضانی، علی مرتضوی، اردشیر پهلوان و جمشید ارمیان بوده‌اند.

ـ مهندس زرین‌دست، فارغ‌التحصیل در رشتهٔ تئاتر از دانشکدهٔ «سورتیس نورداک» کالیفرنیا و همچنین از دانشگاه «کالیوبی» لوس‌آنجلس با درجه‌ای عالی، در تهران با فیلم هاشم خان به معروفیت رسید.

ـ هوشنگ شفتی، مدت یک سال و نیم دورهٔ «سیراکیوز» را در آمریکا تمام کرده و فعلاً در وزارت فرهنگ و هنر فعالیت دارد.

ـ پرویز کیمیاوی، فارغ التحصیل مدرسهٔ تکنیک سینما قسمت فیلم‌برداری از فرانسه، تاکنون چند فیلم کوتاه: بازار شپش‌ها، سیاه و سفید، محلّل، راه‌آهن در ایران، تپه‌های قیطریه، استان خراسان، و حرم را ساخته است.

نخستین سمینار کارگردانان سینمای ایران با سخنان سردبیر مجله آغاز شد. سردبیر مجله به عنوان اولین سخنران جلسه چنین گفت:

مرتضوی: من خیلی عذر می‌خواهم که جلسه‌مان را خیلی مختصر برگزار می‌کنیم و امیدواریم بتوانیم در آینده آن را گسترش داده و با شرکت گروه زیادتری برگزار کنیم؛ البته با حضور کارگردان‌هایی که واقعاً سینما را درک می‌کنند. هدف ما از اینکه این جلسه را تشکیل دادیم صحبت‌هایی است درمورد سینمای ایران. همان‌طوری که تمام دوستان مطلعند سینما در ایران در حال حاضر به دو صورت و یا به دو جبههٔ مختلف تقسیم شده، یک عده کسانی هستند که سینما را از نظر تجارت نگاه می‌کنند و در آن رشته کار می‌کنند و گروهی هم هستند که سینما را از جنبه‌های هنری سنجیده و فیلم‌هایی می‌سازند که جنبه‌های هنری در آن رعایت شده. البته این سمینار یا این گفت و شنود، برخورد عقاید و آرایی بیشتر نیست ولی ما سعی می‌کنیم تمام مطالب را همان‌طوری که گفته می‌شود منعکس کنیم و صفحات مجله مثل آینه‌ای برای نظرات آقایان باشد و حالا من از آقای دکتر هوشنگ کاووسی خواهش می‌کنم که در این مورد به طور کلی نظر خودشان را ایراد بفرمایند.

دکتر کاووسی: خیلی متشکر هستم آقای مرتضوی، من معتقد هستم که با اشاره به گفتهٔ شما، دوستان این نکته را تأیید می‌کنند که اصولاً سینما از تجارت جدا نیست، برای اینکه وقتی می‌گوییم صنعت سینما، آحادی که صنعت سینما را می‌سازد آن آحاد اسمش کالاست و فیلم هم یک نوع کالاست و من فکر

می‌کنم کالا بودن فیلم نباید موجب این بشود که این کالا مبتذل از کار در بیاید. همان‌طوری که شما گفتید دو نوع سینما در ایران وجود دارد، گرچه سینما تجارت است و باید هم تجارت باشد، در خارج فیلم می‌سازند که البته بعضی از آنها را در ایران هم نمایش می‌دهند که ما فکر می‌کنیم فیلمی سنگین و هنری است. اما این فیلم‌ها در مملکت خودشان کار می‌کند چون هنر و تجارت را به هم آمیخته‌اند و سرمایه‌ای صرف تهیهٔ آن شده است و باید این سرمایه برگردانده شود، و بر هم می‌گرداند.

من همیشه معتقد بوده‌ام هر صنعت و کالایی که ساخته می‌شود بر دو نوع است: یکی کالای تقلبی و یکی هم کالای به معنای واقعی. مثلاً شما در روزنامه می‌خوانید که زعفران تقلبی درست شده، خوب زعفران تقلبی هم یک نوع کالاست برای اینکه موادّ اولیه داشته، پول برایش صرف شده و موادّ اولیه‌اش حتماً علف است، رنگ است و غیره که برایش تهیه کرده‌اند گذاشته‌اند تو بازار. این یک نوع کالاست که در کنار زعفران اصلی قرار دارد.

نمی‌گویم سینما صرفاً باید هنر باشد ـ البته خود سینما هنر است؛ فیلم نباید طوری ساخته بشود که کسی نفهمد، ولی باید این‌قدر پیش پا افتاده هم نباشد که آدم از دیدن آن خجالت بکشد. عده‌ای فیلمساز هستند که عقیده دارند فیلم باید همان سه روز چهار روز اول پولش را در بیاورد که تا مردم بفهمند این فیلم بد است، پول خودش را در آورده باشد! این جور فیلم‌ها ممکن است به شخص یا یک مؤسسه یا یک شرکت خدمت بکند که خیلی پول در بیاورد، ولی این کار خیانت به سینمای این کشور است...

ما فیلم‌هایی را در ایران می‌بینیم که در اکران اول با استقبال عمومی روبه‌رو می‌شود ولی بعد از مدتی مردم حتی حاضر نشده‌اند اسمش را بیاورند، این ضرری است برای سینمای این مملکت. ممکن است ضرری هم برای آن مؤسسه نداشته باشد و در سه روز اول پول و استفادهٔ خودش را درآورده باشد، ولی ما می‌گوییم سینمای ایران؛ اشخاص یا مؤسسات را در نظر نمی‌گیریم، ما مجموع سینما را در نظر می‌گیریم؛ سینمایی که روزبه‌روز بدتر و بدتر می‌شود.

زرین‌دست: من قبلاً می‌خواهم از مدیر، سردبیر و همچنین آقای پهلوان تشکر بکنم که موجب شدند از طرف مجلهٔ «فیلم و هنر» پس از سال‌ها دوری

ـالبته از نظر افکار ـ شرکت‌کنندگان در سمینار تا حدی به هم نزدیک بشویم.

از نظر ملاقات‌هایی که بین ما می‌شود حتی اگر یک قدم به نفع سینمای کشورمان برداشته شود مهم است. ممکن است ما در راهی که می‌رویم گمراه باشیم و دیگران افکاری داشته باشند که بتواند ما را از این گمراهی نجات بدهد. خیلی بجاست که این‌جور سمینارها ادامه پیدا کند. لذا واقعاً تشکر می‌کنم که ما بالاخره دور یک میز جمع هستیم، چون هدف همهٔ ما که اینجا جمع هستیم و عمیقاً در کار سینمای کشورمان گرفتاریم و تقلا و تلاش می‌کنیم، پیشبرد سینمای ایران است.

همان‌طوری که آقای کاووسی اشاره کردند، هم‌اکنون دو جبهه در سینمای کشورمان دارد رشد و نمو می‌کند: یک جبهه پیش‌کسوت‌ها هستند که به حدّ فکر و استعداد خودشان در این کشور کارهایی انجام دادند که خوب یا بد موجودیت این سینما از طرف آنها تولد یافته.

زمانی بوده که در این مملکت مونتاژ نبوده و فیلم را روی هوا قیچی می‌زدند و برش نگاتیف به صورت خیلی ابتدایی انجام می‌گرفته. حالا ما به وضعی درآمدیم که با توجه به وضع کشورهای همجوار ـ نه کشورهای تراز اول مثل آمریکا و فرانسه ـ از لحاظ تکنیک و فرم سینمایی پیشرفت‌هایی حاصل شده و من این را با افتخار می‌توانم بگویم، چون فیلم‌هایی هست که می‌توانیم نشان بدهیم و این موضوع را ثابت بکنیم، منتها یک عده، همان‌طوری که آقای دکتر کاووسی اشاره کردند، به این سینما یک لطمهٔ اجتماعی زدند و دیگران که حسن نیتی ممکن بود به این صنعت عظیم نشان بدهند به قهقرا رفتند.

عده‌ای هستند که فیلمفارسی را حتی تو عمرشان ندیده، از آن انتقاد می‌کنند و آن هم در اثر آنونس‌هایی است از فیلم که در تلویزیون نشان داده می‌شود. با توجه به اینکه فیلم و صنعت سینما تجارت محسوب می‌شود و فیلم روشنفکرانه برای هر اجتماع لازم است، همچنان که هستند کارگردان‌هایی که اعتقادشان در سینما فقط و فقط سینمای روشنفکرانه است ـ و تا حدودی هم در این کار با موفقیت روبه‌رو بوده‌اند ـ اما نمی‌توان صنعت سینما را فقط از دید فیلمسازی هنری و روشنفکرانه دید، برای اینکه با مقایسهٔ سطح فرهنگ آن کشور باید توافق داشته باشد، یعنی مردمی که برای دیدن یک فیلم هنری و

روشنفکرانه می‌آیند باید فهمید تا چه اندازه سواد تحصیلی دارند تا یک فیلم روشنفکرانه را بپذیرند، زیرا در کشور ما یک فیلم روشنفکرانه، در صورتی که ساخته شد، فقط یک طبقهٔ خاص آن را خواهند دید و آن طبقه بیش از یک شب نمی‌توانند آن سالن را پر کنند و این هرگز نمی‌تواند مخارج بیش از ده دقیقهٔ یک فیلم را تأمین نماید. در این صورت، ما که اینجا جمع هستیم و تحصیل‌کردهٔ خارج، حمایتی نداریم جز اینکه با پول تهیه‌کنندگان که برای تجارت به این کار روی آورده‌اند، یا با پول خودمان که با نزول کردن و گرو گذاشتن خانه و زندگی تهیه کرده‌ایم، فیلم درست کنیم؛ ما با این اشکالات روبه‌رو هستیم. باید پول تهیه‌کننده‌ای که تمام زندگی خودش را در اختیار ما گذاشته است برگردد...

من حساب مردمی را می‌کنم که درِ گیشه باز بوده و همه جور مردمی می‌آیند و هیچ‌وقت نمی‌شود یک کارگر ساده و بی‌سواد را از در گیشه بیرون کرد و گفت تو حق نداری داخل بشوی. در سالن سینما همه جور آدمی می‌نشیند، از دکتر روان‌شناس گرفته تا یک کارگر ساده؛ پس یک سازندهٔ فیلم با در نظر گرفتن چنین اجتماعی که تا این حد از هم فاصله دارند چطور فیلمی باید بسازد که مورد قبول باشد. در کشورهای مترقی که حدّاقلّ تحصیل تا حدود متوسطه است کارشان آسان است، ولی با تمام تحولاتی که در مملکت ما انجام شده، پایهٔ تحصیلات کم است و سواد سینمایی کمتر.

پهلوان: من فکر می‌کنم آقایان که خوشبختانه همه تحصیل‌کردهٔ خارج هستید و وارد در امور فیلم، چرا تا به حال نتوانسته‌اید قدم مثبتی در این زمینه بردارید تا حدّی که روی دیگران تأثیر مثبت داشته باشد. و هر کدام که تا به حال به این راه کشانده شده‌اید با یک فیلم مستند وارد هنرهای زیبا شده‌اید و بعد از مدتی کناره‌گیری کرده یا به فیلم‌های تبلیغاتی رو آورده و یا دربست در اختیار فیلم‌های تجارتی قرار گرفته‌اید و تاکنون هیچ‌کدام نتوانسته‌اید تلفیقی بین سینمای هنری و تجاری به وجود بیاورید.

شروان: من شخصاً روی خودم می‌توانم این موضوع را تجزیه و تحلیل کنم و با فکرهایی که در این زمینه کردم به این نتیجه رسیدم که اگر ما بخواهیم در شرایط فعلی فیلم‌هایی در سطح بالا و روشنفکرمآبانه بسازیم شرایط آن را

نداریم، چون اجتماع ما پرورش کامل از لحاظ فرهنگ پیدا نکرده است و تمدن ما از زمان قدیم آدم‌ها را از لحاظ هنری پرورش نداده است؛ البته بـه خـاطر محدودیت‌هایی که در دین ما و در شرایط اجتماعی مملکت ما وجود داشـته. بنابراین، هنر و فرهنگ و تمدنی را که ما دارا هستیم سابقهٔ نمایش آن کم است و فیلم که یکی از رویدادهای بزرگ نمایش است تازه چند سالی است که در مملکت ما موجودیت پیدا کرده است و متأسفانه منحصر شـده است در دست یک عده افراد به نام تهیه‌کننده که من با کمال تأسف باید بگویم چون خودم در میان آنها هستم اکثرشان حتی دیپلم متوسطه را ندارند و چون سواد ندارنـد و دنیا را ندیده‌اند و تهیه‌کننده‌ها دنیا را نمی‌شناسند نمی‌دانند اصول تهیه‌کـنندگی فیلم یعنی چی. کارگردانی مثل من و یا مثل آقای ایکس که در خـارج درس خوانده و وارد این مملکت شده، به خاطر نداشتن سرمایه طبعاً باید زیر نـظر یکی از این آقایان تهیه‌کننده کار بکند و این آقای تهیه‌کننده اولین چیزی که از آن کارگردان می‌خواهد پولی است که خرج آن فیلم کرده است؛ بـاید بـه هـر نحوی شده برگرداند و در ضمن یک استفاده‌ای هم به او برساند و آن کارگردان که من باشم برای اینکه بتوانم زندگی کنم و مرا بایکوت نکنند و نگذارند کنار، باید راه‌هایی پیدا کنم مثل راه‌هایی که قبلاً تـثبیت شـده بـه انـضمام ایـده‌های جدیدتری، تا بتوانم پانصدهزار تومان سرمایهٔ تهیه‌کننده را دستش بدهم و یک استفاده‌ای هم برایش ایجاد نمایم تا ورشکست نشود. به این ترتیب، من محدود می‌شوم و نمی‌توانم آن‌طور که می‌خواهم فکر کنم و دایرهٔ فکـر مـن مـحدود می‌شود به همین چند عامل که ذکر کردم.

و این فکر علت پیش نرفتن بسیاری از کـارگردان‌هـای تـحصیل‌کرده در مملکت ماست به انضمام آن حرف اولی که زدم، ما هنوز آمادگی کامل بـرای فیلم‌های هنری که کارگردان‌های بزرگ دنیا می‌سازند نداریم. و اصولاً مـردم مملکت ما تقسیم شده‌اند به دو دسته: یک تیپ افراد انتلکتوئل که فقط فیلم‌های خارجی را می‌پسندند و اصولاً خارجی‌پسند هستند، و طبقهٔ مـتوسط و پـایین مملکت ما که فیلم ایرانی را می‌پسندند.

یکی دیگر از عللی که من رویش خیلی تعصب دارم، وجود شـرکت‌ها و کمپانی‌های خارجی در ایران است. اینها آمده‌اند با قدرتی که دارند سینماهای

دیدم که گاهی برای یک پلان دوربین را هفت هشت دقیقه می‌کاشتند و می‌رفتند چایی می‌خوردند که البته همین فیلم هم چند میلیون کار می‌کرد. و بعد فیلم‌هایی که نه رنگ سینمایی داشت نه دوربین حرکت سینمایی داشت.

من با فیلم هاشم‌خان، که داستان آن هم خیلی ضعیف بود، قدمی که فکر می‌کنم خیلی مثبت بود برداشتم. حرکتی به دوربین داده بودم، اولین‌بار رنگ را در فیلم نشان دادم، این فیلم برای اولین‌بار دوبله شده بود و در سرتاسر ایتالیا، کویت، اسرائیل و عراق نشان داده شده بود، و الان در عراق بهروز وثوقی را خیلی بیشتر از سایر جاها می‌شناسند و این به نظر من یک قدم مثبت بود. باید راه‌هایی باز شود که مشکلات را از پیش پای ما بردارد.

وقتی خانه‌ای به روی شن را بعد از فستیوال سانفرانسیسکو می‌برند در سینمای نمی‌دانم چیِ دروازه قزوین نمایش می‌دهند، دیگر از من چه انتظاری می‌توان داشت. خانه‌ای به روی شن را باید سینما امپایر نمایش می‌داد، که نشان نداد، در حالی که شش ماه در ویترین نمایش بود؛ چرا؟ برای اینکه کمپانی‌های بزرگ اجازهٔ یک چنین کاری را به این سینما نمی‌دادند.

...حالا من بیایم دو مرتبه این ریسک را بکنم که یک فیلم روشنفکرانه بسازم و بعد بذارمش زیر خاک؟ نه‌خیر، بنده صدسال دیگر هم نمی‌خواهم یک چنین فیلمی بسازم.

پهلوان: ولی این کار شما را اشخاص دیگر هم می‌توانند بکنند.

زرین‌دست: کدوم کار رو...؟

پهلوان: همین فیلم‌هایی که شما می‌سازید، اشخاصی هستند که اصلاً تحصیل هم نکرده‌اند ولی می‌آیند فیلمی می‌سازند که مردم می‌پسندند و فروش خوبی هم پیدا می‌کند، ولی این که فیلم خوب نشد.

زرین‌دست: پس شما فکرتون فروش فیلم است؟

پهلوان: اتفاقاً برعکس، شما فکرتان فروش فیلم است.

زرین‌دست: ما فکرمان پرستیژ فیلم است. من هر نوع فیلمی را که ساختم اگر فروش داشته یا نداشته، به هر حال، یک ذره پرستیژ سینمایی برای خود کسب کرده‌ام. دیگر از این اشتباهات قلابی به این گندگی نداشته‌ام و اگر داشتم به من نشان بدهید، انتقاد کنید تا رفع کنم.

داریوش: البته دوستان اینجا اشکالات کار خودشان را گفتند و مطالبی بود که من می‌دانستم و چیزهایی هم بود که اطلاع نداشتم، آقایان گفتند متوجه شدم. بالاخره این حرف‌ها اساسی و اصولی هست و باید راجع به آن گفته شود، و دربارهٔ نقش آقایان شروان و زرین‌دست در فیلم ایرانی. من فقط یک چیز را اضافه می‌کنم به عنوان یک آرزوی شخصی: شما که به عنوان کارگردان‌های تحصیل‌کرده، بُر خورده‌اید در فیلم ایرانی، به هر حال دیگر تسلیم کامل نشوید. البته شرایط را توضیح دادید، دیگر نگویید تسلیم کامل هستید در مقابل شرایط موجود.

یادم می‌آید موقعی که در وزارت فرهنگ و هنر کار می‌کردیم، حتی با کارفرمای دولتی خودمان هم جنگ و گریز داشتیم در مورد فیلم‌هایی که می‌ساختیم. شاید این کار را بشود با تهیه‌کنندهٔ فیلم‌های تجاری هم برای پیشبرد هدف خودتان انجام بدهید. چون شما، آقای شروان، آدم تحصیل‌کرده‌ای هستید نباید تسلیم نظریات آدم‌هایی که همان‌طور که گفتید دیپلم هم ندارند بشوید، و اگر اسیر دست آنها شدید واقعاً جای تأسف است.

این فیلم ایرانی وجود دارد و متأسفانه اگر کسی بیاید و یک فیلم مبتذل بسازد فروش بیشتری پیدا می‌کند و در نتیجه، دیگری می‌آید و از روی دست او فیلم مبتذل‌تری می‌سازد و بازار فروش بیشتری پیدا می‌کند الی آخر... اگر بخواهیم مثال بزنیم، در عالم تجارت یک نفر می‌آید و یک روغن نباتی درست می‌کند که خالص است و دیگری یک روغن ناخالص و قاطی‌پاطی درست می‌کند و همان قیمت را رویش می‌گذارد. ولی در اینجا یک وزارت بهداری هست که به وظیفه‌اش عمل می‌کند و مچ دست اون بابا را که تقلب کرده است می‌گیرد، دو تا هم تو سرش می‌زند و گوشش را هم می‌گیرد و می‌کشد که دردش بیاید تا بداند که با سلامت و جان مردم نمی‌تواند بازی بکند.

ولی متأسفانه در اینجا با سلامت روح مردم می‌شود بازی کرد برای اینکه دستگاهی و تشکیلاتی که وظیفه‌اش نظارت بر کار فرهنگ و هنر است به وظیفهٔ خودش عمل نمی‌نماید. امیدوارم مجلهٔ «فیلم و هنر» این نظر من را چاپ کند، ولی نه تنها این کار را نمی‌کند حتی برعکس یکی دو سال هست که ادارهٔ سانسور بر فیلم، شدیداً با هر فیلم که مایهٔ زندگی فکری و مایهٔ رستگاری

پهلوان: معذرت می‌خواهم، دربارهٔ سینما صحبت بفرمایید.

شفتی: برگردیم به سینما.

زرین‌دست: من می‌خواهم یک جوابی به آقای داریوش بدهم.

دایوش: شما جوابی ندارید که به من بدهید، چون من به شما که چیزی نگفتم.

زرین‌دست: از نظر خودم خیر... از نظر تلویزیون که پیش آوردید، شما برنامهٔ سبُک دارید که خوب استقبال می‌شود و می‌توانید پول کلانی از نظر آگهی به دست بیاورید، ولی خوب ضررش را می‌دهید و از خیرش می‌گذرید؛ چرا؟ برای اینکه مال دولت است.

ولی اگر تلویزیون یک شرکت خصوصی بود هرگز نمی‌توانست این کار را بکند و حتماً پاشیده می‌شد، چون تلویزیون ملی سالی بیش از پنجاه میلیون تومان بودجه از دولت می‌گیرد تا بتواند برای بالا بردن سطح فکر مردم مؤثر باشد و البته راه صحیحی را پیش گرفته است و نتیجه هم دارد، و مطمئناً اگر دولت در این کار دخالت نداشت نمی‌توانست در برابر یک چنین ضررهایی مقاومت نماید.

دکتر کاووسی: عرض شود که من یک گلهٔ دوستانه از زرین‌دست و شروان باید بکنم، چون حرف‌هایی که ایشان زدند نمی‌تواند یک پوزش باشد. آقای داریوش یا شفتی و یا آقایان دیگر هم روز اول می‌توانستند حرف این تهیه کنندگان را گوش بدهند. ببینید، شما خوب می‌دانید ما هم مشکلات مادی داریم و می‌دانید که من بیشتر پیاده این‌ور آن‌ور می‌روم، برای اینکه واقعاً پول خریدن یک دونه پیکان را هم ندارم! ولی اگر واقعاً سینما را دوست داشته باشیم و آن را جدی نگاه کنیم، زندگی خودمان را از جای دیگر تأمین می‌کنیم ولی به سینما خیانت نمی‌کنیم، برای اینکه بالاخره آدم در زندگی وا نمی‌ماند.

اگر شما یا من یک فیلم مبتذل بسازیم برای اینکه بخواهیم پول در آوریم، این فیلم سنجاق می‌شود به آدم و همیشه در زندگی آدم باقی می‌ماند. من هیچ وقت حاضر نمی‌شوم از این‌جور فیلم‌ها بسازم حتی اگر احتیاج داشته باشم. همین اخیراً دو تا سناریو را رد کردم، یکی مال استودیو عصر طلایی بود و دیگری از پارس فیلم و من به ایشان گفتم که این سناریوها چرند است و اگر

دلتان خواست زیر و رویش کنم و بعد بسازم، ولی آنچه در فکر شماست حاضر نیستم بسازم...

... و من معتقدم آقایان شروان و زرین‌دست فیلم‌های خیلی بهتری هم می‌توانند بسازند و خودشان هم گفتند، ولی خوب در کادر سینمای فارسی تحت فشار هستند و بهتر است که واقعاً سعی کنند یک مقدار هم آنها تحت شخصیت شما قرار گیرند. چرا شما تحت تأثیر اینها که فاقد شخصیت هستند قرار می‌گیرید.

مرتضوی: من می‌خواستم از آقای کیمیاوی خواهش کنم با توجه به تحصیلاتی که در فرانسه کرده‌اند و فعالیتی که در حال حاضر در تلویزیون دارند و آشنایی که با سینمای ایران پیدا کرده‌اند، نظریات خودشان را بفرمایند.

کیمیاوی: خیلی متشکرم آقای مرتضوی. من و گروهی که هم‌اکنون در تلویزیون مشغول هستیم، یک هدف داریم: هدف ما ساختن فیلم خوب است. تکیه کردن به مردم کار خطرناکی است؛ اینکه می‌گویند مردم سرِکار روانند و خسته هستند و می‌خواهند تفریح کنند، این حرف احمقانه است، چون این حرف نشان می‌دهد اینها خودشان هم از کارشان راضی نیستند. رفتن به سینما صرفاً به خاطر تفریح، کاری است احمقانه. نمی‌دانم شما فیلم‌های رفقا را که در تلویزیون درست کرده‌اند دیده‌اید یا خیر. چون اگر واقعاً عاشق سینما هستید باید بیایید و اینها را ببینید، مثل: مرگ یک کلاغ اثر حسینعلی کوثر، مرگ یک قصه اثر نصیبی و جام حسنلو اثر اصلانی و فیلم کوتاه رهنما به نام تخت جمشید و فیلم بزرگش به نام سیاوش در تخت جمشید، اینها فیلم‌هایی هستند که من فکر می‌کنم آیندهٔ سینمای ایران بستگی به آنها و این نوع فیلم‌ها دارد. من فیلمفارسی خیلی کم دیده‌ام و اصلاً اعتقادی هم بهش ندارم چون همه شبیه به هم و مبتذل هستند.

مرتضوی: من با نظر بعضی از این آقایان که اسمشان را بردید مخالفم. از جمله همین آقای نصیب نصیبی در مجله‌ای گفته بودند من فیلم را برای دل خودم می‌سازم و به من ارتباطی ندارد که مردم این فیلم را می‌روند ببینند یا خیر. می‌خواستم ببینم آیا شما به این مسئله اعتقاد دارید که یک کارگردان و یا یک هنرمند فیلم را برای دل خودش بسازد یا برای مردم که سطح فکر و شعور

سجلهٔ سمپاتیک بوده، ولی هستند آقایانی که بسیار رفیق‌بازی‌ها کرده و اِعمال
غرض می‌کنند و این یکی از علل عقب‌ماندگی فیلم‌هاست. یکی از عللی ک
مردم هنوز برای دیدن یک فیلم خوابیده‌اند و بیدار نیستند متوجه مطبوعات
است و خود من هم همان‌طوری که می‌دانید جزو مطبوعاتی‌ها بوده و هستم ،
می‌شود گفت من دکتر جکیل و مستر هاید بوده‌ام، برای اینکه یک پایم د
مطبوعات بوده و پای دیگرم در سینما.

داریوش: در مطبوعات کدامش بوده‌اید؟

کاووسی: در مطبوعات دلم می‌خواهد مستر هاید باشم با آن دندان‌ها و
قیافهٔ وحشتناکش...!

این مسائل را باید با کمال بی‌غرضی انجام داد و توطئهٔ سکوت را باید کنار
گذاشت، شما مطمئن باشید اگر من همان آقای رضا صفایی را بدانم دارد یک
قدم به نفع سینما برمی‌دارد، من کلاهم را جلویش به علامت احترام برمی‌دارم..

زرین‌دست: این آقایانی که شما اسمشان را بردید، بیایند فیلم‌هایشان ر
بگذارند تا بگویم کجاش بی‌ربط بوده. اونجا یارو از طرف کادر چپ وارد شد،
در پلان بعدی از راست خارج می‌شود، اینها دیگر چیزهای مبتدی است ک
دیگر تجربه نمی‌خواهد، بلکه یک ذره مطالعه می‌خواهد. سعدی هم شاعری
بوده که دانشگاه ندیده بود ولی شعرهای در حدّ عالی ساخته است.

فیلمساز باید خالق یک فیلم باشد، یعنی نمی‌تواند موزیک بن‌هور را بگیرد
بگذارد روی فلان فیلم آبگوشتی ایرانی و یا آدمی را اول فیلم نشان بدهد و باز
بعد از پانزده سال نشان بدهد که حتی کفشش هم عوض نشده باشد یا کت و
شلوارش هم همان باشد؛ شما می‌دانید بالاخره کفش ملی هم باشد، بعد از
پانزده سال پاره می‌شود! یا اینکه ملافه یا پتویی را دور شکم خانم بپیچد و او ر
حامله نشان بدهد!

داریوش: پس می‌خواستید خود کارگردان زحمت این کار را به گردن
بکشد؟!

زرین‌دست: این مسائلی است که شعور لازم دارد نه پول داشتن، و این
شعور با تجربه به دست نمی‌آید، بلکه ذوقی است و کسی که تحصیل نکرده
نمی‌تواند کارگردان بشود. تحصیل کارگردانی این نیست که برود دانشگاه و در

آنجا یاد بگیرد، تحصیل این است که اقلاً شخص از عوامل عمومی زندگی سررشته داشته باشد، نه اینکه شخصی بیاید فیلمساز شود بدون اینکه از الفبای آن اطلاعی داشته باشد. شما می‌خواهید اینها را به رخ من بکشید که فلانی تحصیل‌نکرده تجربه دارد و فیلمش را هم به رخ من می‌کشید؟ این آقایان مضی‌هایشان ششم ابتدایی هم سواد ندارند.

مرتضوی: می‌خواستم از آقایان بپرسم ما چگونه می‌توانیم این سینمای به معنای تجارتیِ صِرف را که وجود دارد و این فیلم‌ها را که دوستان اسمش را گذاشته‌اند فیلمفارسی، مبدل به یک سینمای واقعی در مقیاس جهانی کنیم؟ حالا آقای شروان خواهش می‌کنم نظر خودشان را بگویند.

شروان: البته در این مورد زیاد صحبت شده ولی تاکنون نتیجه‌گیری نشده است، ولی حالا که سؤال کردید جواب می‌دهم. من معتقدم کار نیکو کردن از کردن است؛ باید هرچه بیشتر زحمت کشید و فداکاری کرد. به قول آقای داریوش، که حرف خیلی قشنگی زد و من قبول کردم، همیشه نباید تسلیم شد، باید فکرهای جدیدی را که به مغز کارگردانی رسوخ می‌کند، با فعالیت و ابتکار به مرحلهٔ عمل بگذارند و از تحصیل‌کرده‌هایی که وارد مملکت می‌شوند استفادهٔ بیشتری بکنند و دولت هم تا آنجا که میسر است به این عده کمک بیشتری بنماید، چون این صنعت مال این مملکت است. از همه مهم‌تر، هر کمکی که به صنعت سینمای این کشور بشود موجب پیشرفت اقتصاد مملکت ما خواهد شد، یعنی از کشوژ دیگر ارز خارج نمی‌شود و حتی با فیلمِ بهتر درست کردن می‌توان بازار جدیدی در خارج پیدا کرد که موجب سرفرازی مقامات مملک بشود.

من در سه مسئله حرفم را خلاصه می‌کنم: سعی بیشتر در ساختن فیلم خوب و دقت بیشتر، استفاده بردن از نیروهای تحصیل‌کرده، و کمک دولت.

پهلوان: برای اینکه از حرف‌های این سمینار یا این گفت‌وشنود نتیجه‌ای گرفته باشیم می‌خواستم از آقای هژیر داریوش بپرسم برای جلوگیری از ابتذال فیلم و بهتر شدن آن، چه نظریاتی به نظرشان می‌رسد تا شاید مورد استفادهٔ دیگران قرار گیرد.

داریوش: به نظر من می‌رسد وزارت فرهنگ و هنر از ما جوانان

علی‌رضا داوودنژاد و مهدی فخیم‌زاده نمایندهٔ آن‌گروه دست‌اندرکاران سینمای ایران به شمار می‌آیند که از اوایل دههٔ پنجاه در حیطه‌های گوناگونی از قبیل کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی آغاز به کار کردند و فعالیت حرفه‌ای‌شان را تا امروز ادامه داده‌اند و اکنون صاحب سی سال تجربه‌اند. آنچه می‌خوانید تحلیل این دو از چگونگی تلاش گروهی از نسل آخر سینماگران دورهٔ گذشته است که همچنان به یافتن مسیرهایی نوین در شیوهٔ فیلمسازی کشور امیدوارند.

در ابتدا وضعیت کلی سینمای ایران را در آن سال‌هایی که تازه‌وارد محسوب می‌شدید شرح دهید. شما در اوایل دههٔ پنجاه وارد سینمای ایران شدید، وضعیت عمومی آن دوره را تا حدودی توضیح دهید. به عبارت دیگر، شرایط عمومی آن سینما، روابط حاکم بر آن از لحاظ تهیه، تولید، بازی، فروش، برخورد مخاطب، شخصیت دست‌اندرکاران و عوامل و خلاصه سیمای کلی آن دوره را برای یکی مثل من که سینما را از سال‌های ۵۷، ۵۸ با اکران چند فیلم خارجی، و بعد، آن دورهٔ سردرگمی در اوایل دههٔ شصت و سپس تولید فیلم‌های عرفانی و جشنواره‌های فجر و باقی قضایا شناخته، روشن کنید.

فخیم‌زاده: جالب است! این سؤال شما خصوصاً برای من و علی‌رضا [داوودنژاد] یادآور خاطرات عجیبی است. چرا که من و ایشان و دوست دیگرمان آقای سیروس الوند، که گاهی اوقات به ما می‌پیوست، شب‌های متمادی می‌نشستیم و به همین موضوع فکر می‌کردیم.

حدس می‌زدم که آقای الوند هم در آن دوره با شما رابطهٔ نزدیکی داشته و از ایشان هم برای این جلسه دعوت کردم، اما تشریف نیاوردند.

فخیم‌زاده: در اوایل انقلاب به واسطهٔ اتفاقات جدیدی که رخ داده بود، نشسته بودیم و فکر می‌کردیم دربارهٔ این موضوع. سعی می‌کردیم تحلیلی به دست آوریم که سینمای ایران واقعاً تا به امروز چه بوده و چرا فیلم‌ها به این شکل است. ما سه نفر، شب‌های زیادی تا صبح در این‌باره که سینمای ایران چرا به اینجا رسیده فکر می‌کردیم و می‌نوشتیم و مجموعه‌ای فراهم کردیم تا در اختیار دیگران قرار دهیم و در آن توضیح دادیم که حالا چه باید بشود و در این شرایط پس از انقلاب که کارها به مردم واگذار شده، ما سینماگرها چه باید بکنیم و چه باید بگوییم. خوب یادم هست و علی‌رضا هم باید یادش باشد که در آن دوره، همهٔ سندیکاها و تشکل‌ها به هم خورده بود، گروهی از فیلمسازها دور هم جمع شده بودند به اضافهٔ چند نفر از فیلمسازان صاحب‌نام آن زمان. این جمع البته هنوز اسمی نداشت. این دوستان رفته بودند به وزارت فرهنگ و هنر آن زمان تا با مقامات مربوطه صحبت کنند. وقتی آمدند پرسیدیم چه گفتید، گفتند به مسئولین گفته‌ایم پول بدهید فیلم بسازیم. گفتیم برای چه پول بدهند فیلم بسازیم، سینما خودش می‌تواند کارش را پیش ببرد اگر بر طبق اصول شکل بگیرد. یعنی درک آن گروه این بود که اگر پول ندهند نمی‌شود فیلم ساخت. تحلیل نهایی ما در آن جلسات این بود که وضعیت خاصّ سینمای فارسی را ـ البته دقت کنید که فعلاً بحث سینمای بد و مبتذل نیست، مقصودم مختصات ویژه‌ای است که سینمای آن دوران داشت ـ فهمیدیم که «معلول» است و نه «علت». یعنی به این نتیجه رسیدیم که وضعیت سینما، معلول شرایطی است که باعث شده سینما به آن حال و روز درآید.

در تحلیلی که ما کردیم، یک عامل اساسی به دست آوردیم؛ مقولهٔ فیلم فرنگی و هجوم بی‌رویه‌اش. و نه تبادل فرهنگی. این موضوع را چون به نظرم بسیار مهم و تعیین‌کننده است، با اجازهٔ شما مفصل توضیح می‌دهم: تا سال ۵۱، چند کمپانی در ایران نماینده داشتند؛ متروگلدوین مایر نماینده داشت،

پارامونت، یونایتد آرتیستز و... آقای شکرایی خودمان که هماهنگ‌کنندهٔ این قضایا بود هم نماینده داشت، این کمپانی‌ها در ایران دفاتری داشتند و این دفاتر فیلم اکران می‌کردند، و به دلیل اینکه متمرکز بودند، تعداد مشخصی فیلم می‌گذاشتند. تا سال ۵۱ حدوداً ۲۵۰ فیلم بیشتر اکران نمی‌کردند. در آن سال‌ها شنیدیم که رئیس کمپانی «مترو» به ایران آمده و می‌خواهد با شاه ملاقات کند. شاه او را نمی‌پذیرد و حواله می‌دهد به پهلبد. او برمی‌گردد و مقدمات تهیهٔ فیلمی دربارهٔ محمدرضا یا خاندان پهلوی را آماده می‌کند. عکس‌العملی که دولت نشان داد، کاملاً مشخص بود: دفاتر کمپانی‌های خارجی تعطیل شد!

یعنی رئیس «مترو» اصلاً برای مذاکره دربارهٔ همین قضیه آمده بود؟

فخیم‌زاده: نه، فقط آمده بود که با شاه ملاقات کند، ولی چون شاه نپذیرفته بود، عصبانی شده بود و رفته بود و این شایعه در آمده بود که می‌خواهد چنان کاری کند. از سال ۵۲ دولت دفاتر کمپانی‌ها را بست و دستور داد که بخش خصوصی فیلم وارد کند. از اینجا به بعد بود که یک هجوم عجیب و غریب آغاز شد. یعنی وقتی دست بخش خصوصی به وارد کردن فیلم باز شد، می‌بینید که مسئلهٔ آدم‌ها فقط اینکه فیلم آمریکایی وارد کنند و از پارامونت بیاید یا از مترو بیاید نبوده، بلکه از تمام کشورها. شما تا این دوره کلفت خوشگله و امثال اینها را نمی‌بینید، یعنی ارزان‌ترین فیلم‌ها و پرمخاطب‌ترین فیلم‌ها در جهان سوم، آن کمدی‌های ایتالیایی و غیره راه را باز کردند. یک دفتر مشخصی بود که در یک نوبت پانصد فیلم خارجی وارد کرد. رفته بودند به وزارت فرهنگ گفته بودند تضمین پروانه می‌خواهیم. به اینها تضمین پروانه هم داده بودند. حتماً می‌دانید که سی درصد بیشتر پول نمی‌دادند و هفتاد درصدش را دولت می‌داد. به دلیل تورم ارزی که وجود داشت یک قرارداد می‌بستند، سی درصد پول می‌دادند، هفتاد درصد را دولت ایران تقبل می‌کرد و پرداخت می‌کرد. ضمن اینکه اگر پس از خرید فیلم، می‌آمدند و پروانه نمی‌گرفتند می‌توانستند بروند پس بدهند یا به جایش فیلم دیگری وارد کنند. اینها را می‌گویم تا بدانید چه شرایط غریبی ایجاد شده بود.

فیلم را با دو کپی می‌گرفتند به ایران می‌آوردند و به ریورسال می‌دادند و ده پانزده کپی از طریق ریورسال چاپ می‌کردند. یعنی وقتی که فیلمی وارد می‌شد، پانزده کپی داشت ـ فیلم‌هایی مثل می‌خواهم زنده بمانم، فیلم‌هایی که می‌فروخت... سینمای ایران در آن سال‌ها چهار گروه نمایش داشت؛ هر کدام یک سرگروه داشتند و فیلم‌ها را اکران می‌کردند. در سال ۵۶ که هنوز انقلاب نشده بود و اثرات انقلاب در بازار سینماها و قضیهٔ آتش زدن سینماها در کار نبود، ششصد فیلم فرنگی وارد ایران شد. از این چهار گروه سینمایی، یک گروه باقی ماند که مختصّ پایین‌ترین نقاط شهر تهران بود: سینما مراد، سینما ملت، سینما توسکا و... مخصوص عامی‌ترین قشر سینماژو. همهٔ سینماهای دیگر رفتند به سوی فیلم فرنگی. چرا؟ برای اینکه در مورد فیلم فرنگی، مسئله ساختن نیست، مسئله انتخاب است. نه یک کشور، بلکه از فرانسه، از انگلیس، از ایتالیا، از هند، از ترکیه، از اسپانیا، از همهٔ کشورها اینجا فیلم‌هایشان را عرضه می‌کردند. واردکننده‌ها فیلم‌ها را می‌دیدند، آنچه مطابق با سلیقه‌شان بود را انتخاب می‌کردند و با قیمتی نازل می‌خریدند. اما ماجرا به این شکل محدود نمی‌شد. در آن زمان قیمت دوبلهٔ یک فیلم ایرانی اگر سی هزار تومان بود، دوبلهٔ یک فیلم فرنگی هفت هزار تومان بود. در یک روز دوبله می‌شد، در حالی که در فیلم ایرانی تعداد گوینده‌ها، حساسیت و نظمی که باید وجود می‌داشت مشکل‌تر بود. آن موقع من فیلم تهیه می‌کردم و علی‌رضا هم همین‌طور، این اطلاعات را دقیق داشتیم. به هر حال فیلم با همان شرایط می‌خواست اکران شود، با همان قیمت که فیلم ایرانی اکران می‌شد. نتیجه چه بود؟ صاحب سینما حساب می‌کرد که فیلم ایرانی، حدّاقل باید دو هفته روی اکران بماند تا خرجش دربیاید. در آن زمان یک فیلم ایرانی به طور متوسط هفتصد هزار تومان خرج برمی‌داشت. باید دو هفته روی اکران می‌ماند تا بتواند به تعادل برسد و سرمایه‌اش را برگرداند.

حالا اغلب فیلم‌ها به این تعادل می‌رسیدند یا نمی‌رسیدند؟

فخیم‌زاده: همین را عرض می‌کنم خدمتتان. دو هفته باید می‌ماند تا به تعادل

برسد. در نتیجه پنجاه درصد پورسانت را مطابق سنت باید از صاحب سینما می‌گرفت. اما واردکننده‌ها فیلم فرنگی را می‌آوردند، فیلمی که حدّاکثر پنجاه هزار تومان خرجش شده بود، به صاحب سینما می‌گفتند یک هفته اکران کن، سی درصد به من بده. سه شب اکران کن، بیست درصد به من بده. مهم نبود، چون به هر حال سود داشت. این وضعیت باعث می‌شد که صاحب سینما دیگر هیچ‌گونه رغبتی برای نمایش فیلم ایرانی نداشته باشد. مسلّماً در شرایط طبیعی، سینمای ایران نه همهٔ فیلم‌هایش می‌فروخت و نه همهٔ فیلم‌هایش ضرر می‌کرد. ولی وقتی در این تنگنا قرار می‌گرفت، حالا باید چه چیز را حذف می‌کرد؟ باید شروع می‌کرد به حذف کردن طراح صحنهٔ خوب، فیلمبردار خوب...

داوودنژاد: همهٔ عوامل و دست‌اندرکاران حذف می‌شدند تا محصول نهایی ارزان دربیاید.

فخیم‌زاده: یک چیز فقط باید نگه داشته می‌شد تا سودش بالا برود؛ سوپر استار به عنوان ویترین فیلم و بیمهٔ تجاری فیلم تا صاحب سینما فیلم را اکران کند. اگر بیک‌ایمانوردی و فردین را نمی‌گذاشتی در فیلم، اصلاً اکران نمی‌شد، حتی در آن گروه‌های پست. به‌تدریج در آن سال‌ها بدترین فیلمبردارها روی کار آمدند و فیلمبردارهای خوب همه از دور خارج شدند. دستیارها آمدند و کار کردند. چرا؟ چون پول بابت فیلمبردار خوب نمی‌دادند. یعنی به نعمت حقیقی پول نمی‌دادند، پول می‌دادند یک دستیار درجه دو بیاید فیلمبرداری کند. ببینید، به صورت دیگر بخواهم توضیح دهم، در نظر بگیرید هر سالن سینما سه شب به سه شب فیلم عوض می‌کند. یک شب مادام ایکس می‌گذارد که یک فیلم ملودرام خانوادگی است؛ یک شب هنگ‌کنگی کاراته‌ای می‌گذارد؛ یک شب لویی دوفونس، یک شب هفت‌تیرکشی، یک شب کینگ کونگ؛ حالا در نظر بگیر سینمای ایران می‌خواهد در دو هفته با این فیلم‌ها رقابت بکند. چه کار باید بکند؟ باید خودش را به شکل مجموعهٔ فیلم‌هایی که احاطه‌اش کرده‌اند و مشتری‌هایش را دارند می‌گیرند، در بیاورد. این شد که می‌بینید فیلمفارسی چنین چیزی می‌شود. یعنی بحث فیلم مبتذل نیست، بلکه بحث نوع خاصی از سینماست که در هیچ جای دنیا پیدا نمی‌شود. در نهایت به آنجا رسیدیم که فیلم

با صحنهٔ تصادف شروع می‌شد، بعد جلو می‌رفت. سر وکلهٔ «میری» پیدا می‌شد با مثلاً کمدی دیالوگ و شروع می‌کرد به بانمکی کردن، بعد یک کاراکتر پیدا می‌شد و دستش را می‌کرد توی ماشین و دل و جگر ماشین را در می‌آورد و سعی می‌کرد ادای یک فیلم اکشن دربیاورد، بعد یکی هفت‌تیر می‌کشید... می‌دیدی یک آش شله‌قلمکار درست می‌شد که اصلاً نمی‌شود گفت فیلم بدی است. بحث بد و خوب اصلاً مطرح نیست. بحث یک ژانر خاصی است که در هیچ جای دنیا سابقه ندارد. این تحلیلی بود که ما در آن شب‌ها به دست آوردیم؛ سینمایی پیدا شده که در هیچ کجای دنیا به این شکل سابقه ندارد. پس این معلول است و باید علتش را پیدا کرد. تا اینکه روزی رسید که ما دو نفر در سندیکا گفتیم باید جلوی فیلم فرنگی را بگیریم. اگر قرار است فیلم مبتذل باشد خودمان داریم. هیچ وقت یادم نمی‌رود فیلمساز معتبری در آنجا بود که ما وقتی صحبت فیلم فرنگی می‌کردیم، می‌گفت آقا ما چه جوری این حرف را بزنیم؟ اول باید فیلم خوب داشته باشیم و بعد این را بگوییم. ما گفتیم نه، دقیقاً برعکس است.

داوودنژاد: اصلاً نمی‌توانیم با این شرایط فیلم خوب داشته باشیم.

فخیم‌زاده: اول باید جلوی آن شرایط را بگیریم تا فیلم خوب به وجود بیاید. این بحث خیلی مفصل است، خود علی‌رضا بهتر توضیح می‌دهد. در مقاله‌ای هم با نمودار توضیح داده بود و جزئیات را شرح داده.

آنها که بانیان اصلی این ماجرا بودند و دست‌اندرکار عمدهٔ این نوع ورود فیلم به ایران محسوب می‌شدند، جزو عوامل سینمای ایران، یعنی پخش‌کننده‌ها و تهیه‌کننده‌ها و... بودند یا اصولاً افراد مشخصی فقط شغلشان همین بود؟

داوودنژاد: هر دو. سینمادار و واردکننده یکی شدند. یعنی حتی اتحادیهٔ واردکنندگان فیلم و صاحبان سالن‌ها در یک ساختمان قرار داشتند، در دو طبقه کنار هم.

فخیم‌زاده: معمولاً مشترک بودند. چون به تدریج صاحب سینماها هم به این

فکر افتادند که چرا خودمان وارد نکنیم. و به همین ترتیب تهیه‌کننده هم فکر می‌کرد چرا این همه دردسر را متحمل شود و فیلم بسازد و آخر کار ورشکست شود. ترجیح داد برود با یک دهم آن پول فیلم وارد کند. اسم نمی‌برم، ولی تهیه‌کننده‌ای که خودم برایش فیلم ساختم با همان پولی که خرج یک فیلم می‌کرد، بیست فیلم وارد می‌کرد. حتی خیلی از نیروهای کار؛ خدا رحمتش کند ایرج صادق‌پور هم که فیلمبردار درجهٔ یکی بود رفت و فیلم وارد کرد.

انگیزهٔشان سود مالی بود؟ تجارت؟ یا مقاصد دیگری هم داشتند؟

فخیم‌زاده: نه، انگیزهٔ زندگی؛ می‌خواستند زندگی کنند با آن، چارهٔ دیگری نداشتند. در آن دوران خیلی از عوامل و دست‌اندرکاران، از فرط بی‌کاری، به عرق‌فروشی و موادفروشی پناه برده بودند.

داوودنژاد: فرهنگ واردات، فرهنگ تولید را نابود کرده بود.

فخیم‌زاده: یکی از نگرانی‌های ما این بود که اگر این افراد تغییر شغل دهند، سینما برای همیشه نابود است. می‌گفتیم اگر این فیلمبردارها، استودیوها، لابراتوارها تغییر شغل دادند، دیگر به این سادگی‌ها نمی‌توانیم راهشان بیندازیم. بسیاری از تهیه‌کننده‌ها که فیلم وارداتی را چشیدند، دیگر هرگز به سراغ تولید نرفتند. اگر چند سال دیرتر انقلاب شده بود، تمام استودیوها تعطیل شده بود، دیگر امکان بازسازی هم نبود؛ همه چیز نابود می‌شد.

این وضعیتی که می‌فرمایید، از چه سالی شروع شد؟ در دههٔ پنجاه شدّت پیدا کرد یا اصلاً آغازش از دههٔ پنجاه بود؟ چون اگر این شرایط مختصّ دههٔ پنجاه بود، پس دلایل فیلمفارسی‌سازی در دههٔ سی و چهل مبهم می‌ماند...

داوودنژاد: در دههٔ پنجاه شدّت پیدا کرده بود.

یعنی از همان دههٔ سی شروع شده بود؟

داوودنژاد: ببینید، فیلم خارجی همیشه بود، اما شرایط فرق می‌کرد. گرچه مهدی

[فخیم‌زاده] همهٔ جزئیات را گفت، ولی اجازه بده من موضوع را روشن‌تر کنم. برای فهم این بحث باید گفت که پیدایش فیلمفارسی به دو مؤلفهٔ اصلی وابسته است. البته اول بگویم برای من خیلی مهم است که بدانم چرا این کلمه به وجود آمده است؟ خیلی فکر کردم که چرا گفتند فیلمفارسی. خوش‌بینانه‌ترین تفسیری که پیدا کردم این بود که کاووسی نگاه کرد و دید فیلم‌هایی که در ایران ساخته می‌شود هیچ شباهتی به زندگی ایرانی ندارد، فقط زبان فارسی در آن وجود دارد. شاید به این دلیل اسمش را گذاشت فیلمفارسی. به هر حال نکتهٔ مهم این است که قبل از انقلاب، از دههٔ سی به بعد، یعنی بعد از کودتای ۲۸ مرداد که نوع ساختار سیاسی شکل و شمایل بخصوصی پیدا کرد و سیستم کنترل خیلی شدیدتر شد و اختناق سنگین‌تر شد، دو تا اتفاق افتاد. این نوع از سینما در واقع محصول دو چیز مشخص بود: یکی اختناق و استبداد، و دیگری وابستگی. یعنی این دو مؤلفه که ساختار کلّ نظام را تعریف می‌کرد، انعکاسش در سینما موجب پیدایش فیلمفارسی شد. معنای اختناق این بود که سینمای ایران نباید به زندگی ایرانی بپردازد. یعنی من که فیلم می‌ساختم، اصلاً نمی‌توانستم فکر کنم که موضوع فیلمم را از زندگی اطرافم انتخاب کنم. آدم‌هایم را از آدم‌هایی که در اطرافم می‌بینم انتخاب کنم. روابط و حوادث را از زندگی واقعی که جریان دارد انتخاب بکنم. چنین چیزی ممکن نبود. بنابراین حتی اگر فیلم خارجی هم نبود، وجود اختناق، سینما را می‌برد به سوی جعلی بودن، به طرف تصنع و بریده بودن از واقعیت؛ این یک مؤلفه.

وابستگی هم زمینه‌ساز واردات بود. یعنی همین‌طور که اپک آمد، نفت گران شد، ذخیرهٔ ارزی بالا رفت، ثروت دلاری ایران بیشتر شد، افزایش واردات هم بیشتر شد. در نتیجه سینمای ایران در شرایطی قرار داشت که از لحاظ داخلی، امکان پرداختن به زندگی ایرانی را نداشت و از سوی دیگر با رقیبی مواجه بود که به‌راحتی به مسائل جامعهٔ خودش می‌پردازد، آدم‌هایش زنده‌اند، حوادثش زنده است، روابطش قابل باور است، ساختارش به دلیل همین مختصات، ساختار خوب و خوش‌ریتمی است و... در نتیجه سینمای داخلی با صادرات سینمای دیگری مواجه بود که با امکانات زیاد،

سرمایه‌گذاری زیاد، بازار گسترده، و آزادی کافی، صاحب فیلم‌های قوی و مؤثری است.

ما در چه شرایطی بودیم؟ در شرایطی که حاکمیت سیاسی اجازهٔ هیچ نوع حرکت به سوی زندگی و واقعیت را به ما نمی‌داد. حالا این سینما در مواجهه با رقیب خارجی چه می‌توانست بکند؟ رقیب خارجی به هر حال وارد می‌شد؛ به دلیل ارزان‌تر بودن واردات از تولید. می‌توانست اجارهٔ بیشتری به سالن‌های نمایش بدهد؛ پس سالن‌های نمایش را در اختیار می‌گرفت. به‌تدریج سرمایه‌هایی را که در تولید فعال بودند به طرف خودش جلب می‌کرد، سالن‌ها را می‌گرفت، سرمایه‌ها را هم می‌گرفت و ساختار توزیع را هم به همین ترتیب. چه کسی اضافه بود؟ نیروی کار. حالا فیلمی که به این شکل می‌آمد و شروع می‌کرد به گرفتن امکانات داخلی و سینماهای داخلی، از سوی دیگر در مواجهه با سینمای داخلی چه تأثیری می‌گذاشت؟ سینمای داخلی نمی‌توانست به واقعیت‌های روزمرهٔ خودش بپردازد، نمی‌توانست به زندگی واقعی بپردازد، دنبال سوژه بود، دنبال دکوپاژ بود، دنبال ساخت بود، دنبال اجرای سینمایی بود و در مقابلش رقیبی بود که همهٔ اینها را داشت. طبیعی است این سینما چاره‌ای برای باقی ماندن ندارد مگر اینکه شبیه رقیب بشود. رقیب نیرومندی که آمده و امکانات را گرفته. تولید داخلی در مواجهه با این رقیب نیرومند هیچ چاره‌ای نمی‌بیند مگر اینکه هر روز شبیه‌تر به آن بشود.

مثال‌ها فراوانند. پرسوناژ فیلم‌ها را بررسی کنید: قهرمان در دههٔ سی خیلی ایرانی است، در دههٔ چهل نسبتاً همین‌طور، وقتی فیلم خارجی می‌رسد در دههٔ پنجاه، ویژگی‌های قهرمان فیلم‌های خارجی را به خودش می‌گیرد. در نتیجه قهرمان‌ها شبیه به قهرمان‌های فیلم‌های خارجی می‌شوند: مردها شبیه به مردهای خارجی می‌شوند، زن‌ها شبیه به زن‌های خارجی می‌شوند، روابط شبیه آن روابط، سوژه‌ها هم از آنجا اقتباس می‌شد، در نتیجه تولیدات داخلی تبدیل شدند به کاریکاتوری از فیلم خارجی. چیزی که ما به عنوان فیلمفارسی نام می‌بریم، محصول این دو مؤلفه است: اختناق و وابستگی. اختناق مانع می‌شد که سینمای ایران به مسائل واقعی بپردازد، فیلم‌های خارجی هم با تهدید این سینما

و با گرفتن امکانات، چاره‌ای جز این باقی نمی‌گذاشتند. مجموعهٔ این شرایط موجب شد که این سینما کم‌کم از درون بپوسد، بریزد، ضعیف شود و کار برسد به آنجا که مثلاً در سال ٥٦، فقط ده یازده فیلم تولیدی داشتیم. هنوز اعتصاب‌ها شروع نشده بود ولی سینما تعطیل شده بود. خلاصه اینکه سانسور و وابستگی، به طور مشترک، تأثیراتی در فرهنگ و هنر آن دوره باقی گذاشته بودند که در سینمای ایران به شکل خاصی بروز کرد، همان شکلی که امروز با عنوان اسف‌انگیز فیلمفارسی از آن یاد می‌کنیم.

فخیم‌زاده: مثال خوبی داشتی از روابط جاهل‌های فیلمفارسی، آن را در اینجا بگو. می‌گفتی در دههٔ سی وقتی یک جاهل با یک فاحشه روبه‌رو می‌شد، او را می‌برد و آب توبه بر سرش می‌ریخت، اما در دههٔ پنجاه همین جاهل وقتی در کافه فاحشه‌ای را می‌دید، می‌زد کولش و می‌بردش خانه. این مثال مهمی است.

داوودنژاد: بله، در فیلم مردها و جاده‌ها یادم هست که تماشاچی آن دوره علاقه‌مند نبود قهرمان فیلم با یک زن بدکاره ارتباط داشته باشد، تماشاچی نمی‌پذیرفت. باید آن زن را می‌برد در مکانی که پس‌زمینه‌اش گنبد و بارگاه باشد و دقیقاً آب توبه بر سرش می‌ریخت. یادم هست که قشنگ آب روی سرش می‌ریخت تا تماشاگر بپذیرد این ارتباط را.

فخیم‌زاده: یا آن فیلم مجید محسنی که خودش بازی می‌کرد و با زن فاحشه‌ای روبه‌رو می‌شد... اسمش یادم رفته...

لات جوانمرد؟

فخیم‌زاده: آهان، لات جوانمرد! در این فیلم هم عیناً همین را می‌بینید و قهرمان همین رفتار را دارد، ولی در دههٔ پنجاه دیگر این‌طور نیست.

داوودنژاد: اینها تأثیر فیلم خارجی است؛ تماشاچی با فیلم خارجی مأنوس شده و ذائقه‌اش تغییر کرده.

فخیم‌زاده: یعنی مثلاً رفتاری را که رابرت میچم در رودخانهٔ بدون بازگشت با مریلین مونرو دارد، به شکل احمقانه‌اش در فیلمفارسی‌های دههٔ پنجاه می‌بینید بدون اینکه سابقهٔ فرهنگی‌اش نزد ما باشد. مثال دیگر تئاتر است: شما

تئاتر مردمی لاله‌زار را در دههٔ سی ببینید؛ پیس‌های خوبی دارد و در مسیر درستی پیش می‌رود. اما همزمان با این تحولات در دههٔ چهل و ادامه‌اش در دههٔ پنجاه، تئاتر مردمی لاله‌زار تبدیل می‌شود به آتراکسیون، عین سینمای فارسی، با شعبده‌بازی، با صحنه‌های بزن و بکوب و رقص و آواز و احیاناً یک پیس هم اجرا می‌کنند در بینش.

داوودنژاد: آنچه که امروز به عنوان تهاجم فرهنگی از آن اسم برده می‌شود را ما قبل از انقلاب شاهدش بودیم. شاهد بودیم که چگونه این هجوم می‌آید و همه چیز را تحت تأثیر قرار می‌دهد، تمام امکانات را می‌بلعد و تولید داخلی را می‌برد به سوی انفعال و تقلید و کپی‌برداری و بالاخره ورشکستگی.

در آن سال‌ها کسانی که بانی ماجرا بودند ـ حالا اسمش را دولت بگذاریم، وزارت فرهنگ و هنر بگذاریم، هر چه بگذاریم ـ کسی اصلاً متوجه این شرایط بود؟ کسی اصلاً می‌فهمید که چنین وضعیتی پیش آمده؟

داوودنژاد: این یک وضعیت عمومی بود.

در تمام هنرها؟

داوودنژاد: در تمام هنرها این وضعیت را داشتیم. یعنی این اتفاق منحصر به سینما نبود. گاهی که صحبت می‌کردیم یک برداشت‌هایی پیدا می‌کردیم. آن موقع فکر می‌کردیم شاید خرافی است، می‌گفتیم هر بلایی سر سینما بیاید انگار سر کلّ جامعه هم می‌آید. بعدها که دقت کردیم، دیدیم حق داشتیم. تفاوت سینما با هنرهای دیگر همین است که در سینما به ابزاری نیاز است که در هنرهای دیگر مورد نیاز نیست. این ابزار، سرمایه است. سرمایه هم الزامات خودش را که الزامات سیاسی و اقتصادی است همراه می‌آورد. سینما مسائل اجتماعی را بهتر در خودش منعکس می‌کند، فضای فرهنگی را بهتر در خودش منعکس می‌کند. در نتیجه واقعاً آینه‌ای شد و آنچه را که بعدها قرار بود در کلّ جامعهٔ ایرانی رخ دهد، زودتر منعکس کرد. یعنی وقتی سینمای ایران در سال ۵۶ ورشکست شد، در ۵۷، از پا افتاد و سه ماه بعد انقلاب پیروز شد. آنچه که

در نهایت جامعهٔ پیش از انقلاب را به بن‌بست کشید، در این محدودهٔ خاص سینما را به بن‌بست کشاند.

فخیم‌زاده: دقیقاً. چون سینما پدیده‌ای است که وجه سیاسی و اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی را به طور هم‌عرض دارد. به همین نسبت وقتی بررسی می‌کنیم، در شرایطی که دولت فشار می‌آورد، فیلم‌ها همگون‌تر و یک شکل‌تر است. از یک سوژه پنج تا شبیه به هم ساخته می‌شود. زمانی که دریچه کمی باز شد، ناگهان در سال ۴۸، ۴۹ قیصر ساخته می‌شود. و یک سری فیلم پس از قیصر. دوباره که سفت می‌شود، می‌بینی بدتر به نوع سینمای قبل برمی‌گردد یعنی اگر وابستگی اقتصادی شدیدتر شود، همین‌طور که علی‌رضا تحلیل می‌کرد، این وابستگی شدید را در خودش به‌شدت نشان می‌دهد. این سینما حالت آینهٔ تمام‌نمایی از جامعه را دارد. در سال ۵۶ ظاهراً اتفاقی نیفتاد، ولی یک سال بعد ما دیگر تولیدی نداشتیم. اگر هم داشتیم، دو سه تا. یادم می‌آید که سال ۵۴، علی‌رضا را در شمال دیدم که در حال ساختن یک فیلم بود. می‌خواهم مثال بزنم که اگر تلاش‌های دیگر وصل به نوعی قدرت نبود، این تلاش‌ها...

فایده‌ای نداشت؟

فخیم‌زاده: بله، بی‌فایده بود. یعنی اگر می‌خواستی فیلم دیگری غیر از قالب مرسوم بسازی و بسته به قدرت‌هایی نبودی که به حاکمیت مربوط بود، میسر نبود. علی‌رضا داشت در شمال فیلمی دو نفره می‌ساخت که خودش هم بازی می‌کرد با بودجه‌ای بسیار محدود، ولی نه وصل به سازمان گسترش سینما بود، نه کانون پرورش فکری کودکان و نه هیچ جای دیگر. خودش داشت این کار را انجام می‌داد و از نظر من خیلی تلاش «دن‌کیشوت»واری بود! می‌دانی چه سرنوشتی پیدا کرد؟ این فیلم یکی از فیلم‌های نابودشدهٔ علی‌رضاست. من همان موقع داشتم فیلمی در آنجا می‌ساختم، دیدم که دارد تلاش می‌کند برای ساختن یک فیلم...

آوانگارد؟

فخیم‌زاده: بله، آوانگارد بود. هیچ‌وقت کسی نتوانست این فیلم را ببیند، برای

اینکه امکانش در آن حیطه نبود. ممکن است بگویی یک عده توانستند، اما باید به نوعی وصل می‌بودی به...

داوودنژاد: آن هم یک ساختاری برای خودش داشت؛ آن سینما هم برای خودش یک نظام و یک ساختار تعریف‌شده‌ای داشت که...

همین را می‌خواستم بپرسم؛ سینماگرانی مثل مهرجویی و بیضایی و کیمیایی و دیگران، تلاش‌های فردی خودشان را جدا جدا ادامه می‌دادند یا یک سیستم مستقل برای خودشان ایجاد کرده بودند؟

داوودنژاد: در واقع تلاش‌هایی فردی بود که با به وجود آمدن سازمان گسترش یک جور توجیه پیدا کرده بود. توجیهی برای این سینما به وجود آمده بود و جایگاهی برای این نوع از سینما قائل شده بودند. به همین دلیل، اینها امکان تلاش‌های فردی را پیدا کرده بودند.

یعنی یک جور بنیاد فارابی آن موقع؟

داوودنژاد: مثلاً. در نظر بگیر بیضایی غریبه و مه را که می‌خواست بسازد، چون هنوز آن سازمان و ساختار این نوع از سینما وجود نداشت، دو سال فیلمبرداری غریبه و مه طول کشید! برای اهل سینما خیلی حیرت‌آور بود که یک آدمی در طیّ دو سال گاهی به شمال برود و چهار تا صحنه بگیرد و بیاید تهران دنبال پول، دوباره برود و... بعد هم فیلم اکران شد و فروش نکرد و از لحاظ اقتصادی شکست خورد؛ اگرچه آموزه‌های فنی و تکنیکی خوبی برای سینمای ایران داشت، ولی این نوع سینما کارساز نبود. یعنی در سال تعداد انبوهی فیلم مورد نیاز بود. هشت یا ده فیلم به این شکل ممکن بود ساخته بشود. این فیلم‌ها در بازار هم جواب نمی‌داد. در نتیجه وقتی ما داریم دربارهٔ سینمای گذشته حرف می‌زنیم به طور کلی دربارهٔ تولید انبوه و صنعت سینما حرف می‌زنیم.

فخیم‌زاده: موضوع ساده است. کسی که سرمایه می‌گذارد برای یک فیلم،

چه الان و چه گذشته، باید فکر کرد که چه غرضی دارد. ممکن است این غرض مشروع باشد، ممکن است نامشروع باشد؛ ولی به هر حال غرضی دارد.

این‌طور نیست که فیلمسازی که فیلم شخصی و کم‌مخاطب می‌سازد و مخاطبْ سرمایه‌اش را تأمین نمی‌کند، فیلمساز آزادی باشد و هر چیزی بتواند بسازد. مسلماً باید به گونه‌ای هدف سرمایه‌گذار را تأمین کند. سینمای ایران شرایطی داشت که توضیح دادم؛ رها شده، بی‌در و پیکر، بدبخت و گرفتار. از آن طرف دولت به فکر افتاده بود که ویترینی لازم دارد تا مثلاً جشنوارهٔ تهران را به دلایل سیاسی درست بکند. باید فیلم‌هایی از ایران در این جشنواره برود. پس باید سرمایه‌گذاری کند تا یک سری فیلمساز بیایند و به این منظور فیلم بسازند. منظورم این نیست که این فیلمسازها آدم‌های وابسته‌ای بودند؛ آنها فیلمشان را می‌خواستند بسازند، ولی هدف دولت، تأمین خوراک برای جشنوارهٔ تهرانش بود. همان سال‌ها می‌بینید که یکی از فیلم‌های معروف، در جشنوارهٔ تهران به شکل متفاوتی شرکت می‌کند، بعد از جشنواره توقیف می‌شود، سانسور می‌شود و به شکل دیگری روی اکران عمومی می‌آید. یعنی دولت با این کار، گندم‌نمایی و جوفروشی می‌کرد. حالا اینها مهم نیست، مشکل این بود که سیستم‌هایی که به وجود می‌آمد، برای همه کس قابل دسترسی نبود. یعنی خود ما هم سعی می‌کردیم به نحوی از این امکانات استفاده کنیم، ولی نمی‌شد. شاید به این دلیل که ما هنوز آدم‌های مطرحی نبودیم. به هر حال بیضایی می‌خواسته فیلمش را بسازد و با استفاده از امکانات همین سیستم ساخت. همان‌طور که اگر دست ما می‌رسید، ما هم می‌ساختیم.

داوودنژاد: ما سرمایه لازم داشتیم.

فخیم‌زاده: بله، سرمایه می‌خواستیم. به هر حال این شرایط به‌تدریج تبدیل به یک سیستم می‌شود. مرکزی که وابسته به دولت است پس از مدتی تبدیل به یک سیستم می‌شود و یک سری روابط و شرایط خاصّ خودش را به وجود می‌آورد که تو یا باید خیلی غول باشی که از درون این شرایط عبور کنی، آدم مطرحی باشی که سیستم بخواهد از تو استفاده بکند برای ویترین‌اش، یا اینکه به گونه‌ای جذب سیستم باشی تا بتوانی عمل بکنی. وگرنه امکان ندارد.

داوودنژاد: البته در این میان، کیمیایی وضعیت جداگانه‌ای دارد. کیمیایی شاید تنها کارگردانی باشد که توانست نوعی از سینما را پیدا کند که...

چون فیلمش فروخته بود؟...

داوودنژاد: بله، توانست هم مردم را به سالن‌ها بکشاند و هم مؤلفه‌های یک سینمای برگزیده را پیش رو داشته باشد و از این نظر تأثیر خوبی در سینمای ایران داشت. در شرایطی که فیلم‌های خارجی تسلط پیدا می‌کردند بر بازار، و سینمای ایران حتی پیش عامهٔ مردم هم بدنام شده بود، توانست تماشاچی فیلم‌های خارجی را به سالن بیاورد.

البته عده‌ای از جمله سهراب شهید ثالث معتقدند که این‌طور نیست، معتقدند که کیمیایی با ساختن قیصر به سینمای ایران خیانت کرد و اجازه داد نوع فیلم‌های جاهلی رواج پیدا کند و بعد...

داوودنژاد: این همان بحث علت و معلول است که مهدی گفت. آنچه که باعث شد قیصر تبدیل بشود به الگو، یک اتفاق خیلی طبیعی است. سینما در تولید انبوهش ناچار است که به کلیشه‌های موفق متوسل شود. یعنی وقتی یک نفر سرمایه می‌گذارد، دنبال اطمینان‌بخش‌ترین قالب برای این سرمایه‌گذاری است تا سرمایه‌اش برگردد. همان‌طور که گنج قارون کلیشهٔ سینمای آن دوره قرار گرفت، قیصر هم وقتی فروخت، تبدیل شد به کلیشه‌ای که سرمایه‌گذار برای کسب اطمینان بیشتر از سرمایه‌گذاری سفارش بدهد که در قالب آن کلیشه فیلم ساخته شود. این تحلیل منطقی نیست، از نوع همان تحلیل‌هایی است که مثلاً یک مشت آدم را مقصر تولید آن فیلم‌ها در سینمای گذشته می‌دانستند.

ببینید آقای داوودنژاد! من، با اجازه‌تان، در این مورد شک دارم. در عین اینکه حرف‌های شما درست است، اما بالاخره وضعیت این «یک مشت آدم» را هم باید بررسی کرد. در همان

دوران، بالاخره و در هر شکل، چند نفری بودند که فیلم خودشان را ـ حالا با هر شرایطی ـ می‌ساختند. اشخاصی هم بودند از قبیل شما که بسته به شرایط، اگر امکانات مهیا می‌شد، فیلم‌های متفاوتی می‌ساختید و بالاخره تا حدودی هم موفق شدید، اما...

داوودنژاد: من زورم را زدم. مثلاً فیلم نازنین فیلمی بود خارج از استانداردهای سینمای آن روز که اگر تهیه‌کننده‌ای مثل علی عباسی پشتش نبود، ساخته نمی‌شد.

آن فیلمی که آقای فخیم‌زاده مثال زد همان عاشقانهٔ نیمه‌تمام بود، نه؟

داوودنژاد: بله، همان بود. که اگر تهیه‌کننده‌ای مثل عباسی پشتش نبود اصلاً ساخته نمی‌شد. یا فیلم قدغن من، یک قصهٔ خیلی واقعی، آدم‌های واقعی و شرایط واقعی داشت، ولی به دلیل اینکه پشتوانهٔ اقتصادی محکمی نداشتم و چندان با کلیشه‌های رایج منطبق نبودم، نتوانستم این فیلم را درست از آب و گل در بیاورم.

خب، ببینید! اگر بخواهید، مثال می‌زنم از آدم‌هایی که در هر شرایط دیگری هم، جز این روش راه دیگری در پیش نمی‌گرفتند، آدم‌هایی که حتی اگر امکانات لازم را هم داشتند محال بود فیلمی متفاوت بسازند.

فخیم‌زاده: به نظر من این قیاس درستی نیست. اگر شرایط دیگری بود، اصلاً آن آدم‌ها به وجود نمی‌آمدند.

داوودنژاد: آن آدم‌ها جواب به یک نیاز بودند.

فخیم‌زاده: همان‌طور که گفتم یک سری فیلمبردار به وجود آمدند که اگر آن شرایط نبود، اصلاً به وجود نمی‌آمدند. توضیح دادم خدمتتان که یک سری ابزار هنری سینما حذف شدند که اگر آن شرایط به وجود نمی‌آمد، آن ابزار حذف نمی‌شدند. ببینید، آن آدم‌هایی که مورد نظر شما هستند و توانسته‌اند مثلاً چند

فیلم پیاپی بسازند، معقول نیست ما یقه‌اش را بچسبیم که آقا تو چرا پنج تا فیلم ساختی. مشکل این است که شرایطی جور شده تا او چند فیلم ساخته از جنسی که شما نمی‌پسندی؛ از جنس بد. گاهی اوقات می‌گویند راننده‌ای آمده در سینما سر یک صحنه بعد از مدتی تبدیل به کارگردان شده. موضوع این نیست که چرا آن راننده کارگردان شده، باید فکر کنی چه نوع سینمایی بوده که این راننده را می‌پذیرد برای کارگردانی. کارگردان‌های بالقوه‌اش کجا می‌روند؟ دارد دفعشان می‌کند؛ یعنی یا می‌گوید بیا شکل من شو، یا دفع می‌کند.

به همین دلیل می‌بینید که وقتی انقلاب می‌شود، عدهٔ زیادی بدون اینکه اصلاً کسی جلوشان را بگیرد، کار را رها می‌کنند. واقعاً تهمت است اگر گفته شود که انقلاب اسلامی جلوی کارگردان‌ها را گرفت. من و علی‌رضا می‌توانیم شهادت بدهیم که کسی جلوی کارگردانی را نگرفته است. البته یک عده نامشان حساسیت ایجاد می‌کرد. ولی خیلی‌های دیگر موضوعشان را از دست داده بودند، علت وجودی‌شان را از دست داده بودند. حالا ممکن است تو همچنان معتقد باشی من قصد تطهیر این آدم‌ها را دارم. ما نه معلم اخلاق هستیم و نه مصلح اجتماعی. موضوع این است که کور، کور را می‌جوید و آب گودال را. مطمئن باش که اگر شرایط سینما را دوباره به آن وضعیت برگردانی، باز هم همان فیلم‌ها مقدّر است، باز هم سوپر استار بازی مقدّر است. وقتی می‌بینید که در آن دوره دستمزد یک هنرپیشه، نصف مخارج فیلم را به خودش اختصاص می‌دهد در شرایطی که کلّ سینما در حال ورشکستگی است، این یعنی چه؟ مگر تهیه‌کننده خوشش می‌آید پول بریزد در دهان هنرپیشه که آقا! جان مادرت این پول‌ها را بگیر و شما خرج کن! باید ببینی چرا یک هنرپیشه می‌تواند از خرج هفتصد هزار تومانی فیلم، سیصد هزار تومان بگیرد، چرا یک هنرپیشه می‌تواند ۱۷۰ هزار تومان بگیرد؟ حتی می‌خواهم بگویم وقتی این شرایط بعد از انقلاب از بین رفت و آن جماعت فرمول‌های فیلمسازی‌شان را از دست دادند، فیلمسازهای مشابه هم به وجود نیامدند. عدهٔ قلیلی بودند که تلاش‌هایی کردند اما به شکل بارز ادامه ندادند.

آنها که فکر می‌کنند سینمای فعلی به اندازهٔ آن سینما بد است، نمی‌دانند

سینمای قبل از انقلاب چه بوده. تا چشمشان به یک فیلم بد می‌افتد یا یک فیلم ضعیف، فریاد «وا فیلمفارسی» بلند می‌کنند. به نظر من این‌طور نیست. الان مجموعهٔ سینمای ایران نسبت به آن نوع فیلمسازی، تشویق‌کننده نیست، تحقیرکننده است. منظورم مقررات نیست، بحث «جیم» دادن و این حرف‌ها نیست؛ خودِ سینما این اجازه را نمی‌دهد که اگر کسی نمی‌تواند، مدت زیادی باقی بماند.

داوودنژاد: اجازه بده تا من به شکلی توضیح دهم که قانع شوی. ببین! فرض کنیم شما آدمی هستی که قصد سرمایه‌گذاری در سینما را داری و می‌خواهی به سود برسی. در شرایط قبل از انقلاب ـ که توضیح دادیم ـ قرار داری و دلت می‌خواهد یک فیلم خوب بسازی. وقتی وارد می‌شوی، می‌بینی یک سری کلیشه وجود دارد که باید مورد استفاده قرار دهی. یعنی حتماً باید سوپر استار داشته باشی، خشونت داشته باشی، برهنگی داشته باشی تا فیلمت فرصت ظهور پیدا کند، اصلاً امکان بروز پیدا کند، فرصت اکران و موفق شدن به دست آورد. تو یا نباید فیلم تولید کنی، یا اگر قرار است تولید کنی، همان نوع فیلم باید تولید کنی. این دیگر ربطی به این ندارد که چه جور آدمی هستی. خب، خیلی‌ها نیامدند در این سینما، ولی هر کسی که آمد ناگزیر بود. یا باید از خیر پولش می‌گذشت، یا اگر دنبال این بود که پولش از بین نرود، باید به نیاز بازار و مختصات کالا که توسط کلیشه‌های معلوم تعریف می‌شد، عمل کند. حالا هر کسی بهتر بلد بود که به این مختصات عمل کند، طبیعتاً سفارش‌دهندهٔ بیشتری داشت.

فخیم‌زاده: نکتهٔ دیگر هم اینکه، بیشتر فیلمسازها مخارج را آن‌قدر پایین می‌آوردند و زمان فیلمبرداری را آن‌قدر کاهش می‌دادند که فیلم به هر حال برای تهیه‌کننده‌اش به‌صرفه می‌شد. یعنی این‌طور نبود که فکر کنی همهٔ فیلمسازها فیلم‌های پرفروش می‌ساختند تا امکان ادامهٔ کار پیدا کنند. بعضی‌ها هم در این کاهش هزینه تخصص داشتند. طوری که حتی اگر یک هفته هم اکران می‌شد، سودآور بود. فیلم را در پانزده روز می‌ساخت، در ده روز می‌ساخت، با حدّاقل خرج. خودش هم مونتاژ می‌کرد، خودش آنونس درست می‌کرد و

می‌داد به تهیه‌کننده. تهیه‌کننده می‌دید که یک فیلم دارد و در این شرایط می‌تواند ادامه بدهد.

بگذار یک مثال بزنم: من در همان دوران که آمده بودم در سینمای فارسی و به همان شکل هم کار می‌کردم و یکی دو تا فیلم ساخته بودم و چند تا هم بازی کرده بودم، رابطه‌ام را با دانشکدهٔ دراماتیک و با بچه‌ها حفظ کرده بودم و در آنجا پیس کار می‌کردم. یک پیس آوانگارد ترجمه کرده بودم به نام «آوازه‌خوان تاس»، و با بچه‌ها، با آقای مؤدبیان و اردلان مفید و... کار کرده بودم. تلویزیون آمد و این پیس را ضبط کرد. از آن طرف قرار بود برای یک دفتر فیلم، فیلمی بسازم. صبح رفتم دفتر، دیدم که همه مثل آدم بابامرده درمی‌روند از زیر کار و نیمه‌کاره رها می‌کنند! بالاخره یکی آمد و پرسیدم قضیه چیه؟ گفت این چی بوده که دیشب از تو نشان دادند؟ گفتم یک تئاتر بوده. گفت تهیه‌کننده این را دیده و گفته آقا این از آن «گُل یخی»هاست. «گل یخی» لغتی بود که به این فیلمسازهای روشنفکر و...

داوودنژاد: فیلم‌های نفروش هنری...

فخیم‌زاده: گفته بود آقا این یارو از آن گل یخی‌هاست و اینجا بلایی سر ما می‌آورد. این را بگذاریدش کنار. طرح ما را تعطیل کردند و دادند به دیگران. اما آن تهیه‌کننده هم واقعاً مقصر نبود. او می‌خواسته سرمایه‌اش را برگرداند. وقتی از من پیس «آوازه‌خوان تاس» را می‌بینند که یک سری آدم، دری‌وری می‌گویند روی صحنه، می‌پرسد قضیه چیست؟

به هر حال ما در آن جلسات معتقد شدیم که اگر بخواهیم برای سینمای ایران کار کنیم، باید شرایط را عوض بکنیم. و این تعویض شرایط را اگر بتوانیم تفهیم کنیم به مسئولینی که قرار است بیایند، کسانی که قرار است متولی سینما شوند، آن‌وقت این تغییر شرایط می‌تواند سینمای بهتری به وجود بیاورد. تقریباً همین کار را هم کردیم، در دوره‌های مختلف با آقای نجفی و آقای انوار و آقای بهشتی و دیگران. جالب است بدانی که تشکیل «کمیسیون اکران» نتیجهٔ یک دروغِ مشترک من و علی‌رضا بود! ما تلاش زیادی می‌کردیم فیلم‌های بچه‌ها را اکران کنیم، اما سینمادارها هنوز باقی‌ماندهٔ فیلم‌های فرنگی را ترجیح می‌دادند.

این ماجرا مربوط به اوایل انقلاب است؟

فخیم‌زاده: بله. ما رسماً دروغ گفتیم تا سینمادارها را تسلیم کنیم. علی‌رضا گفت «مگر دکهٔ روزنامه‌فروشی خودش می‌گوید چه روزنامه‌ای را دوست دارد بفروشد؟ دیگران برایش تعیین می‌کنند.» گفتیم «در کشورهای دیگر کمیسیون اکران وجود دارد»، در حالی که وجود نداشت. به این ترتیب کمیسیون اکران تشکیل دادیم و بعدها آقای انوار و دیگران هم دنبالهٔ قضیه را گرفتند. البته انحلال اخیر این کمیسیون خدمت بزرگی بود. چون تبدیل به غولی شده بود که دست و پای همه را بسته بود.

داوودنژاد: از تعریف‌های اولیه‌اش جدا شده بود، مثل همهٔ چیزهای دیگر.

فخیم‌زاده: این مثال را زدم تا بگویم ما سعی داشتیم سینما را از شرایط سابقش جدا کنیم تا مقولهٔ فیلمفارسی منتفی شود، البته با تعریفی که ما از فیلمفارسی داریم. وگرنه که فعلاً این کلمه تبدیل شده به یک فحش، مثل پدر سوخته! همان‌طور که وقتی به کسی می‌گویند پدر سوخته، منظورشان این نیست که پدرش سوخته، بلکه فقط یک فحش است، فیلمفارسی هم در این سال‌ها تبدیل به ناسزا شده. من دیده‌ام از مهرجویی گرفته تا دیگران، فیلم‌هایشان متهم به این عنوان می‌شود. به نظرم این تعبیر آقای کاووسی از معنای اصلی‌اش جدا شده. نمی‌دانم چه معنایی از این کلمه در ذهن او بوده، ولی فیلمفارسی در ذهن من همان آش شله‌قلمکار است، نه فیلم بد، نه فیلمی که ساختار بدی داشته باشد و ناشیانه ساخته شده باشد. حتی ممکن است که فیلمسازش بلد باشد، ولی عمداً این نوع فیلم را ساخته و می‌سازد. این پدیده معلول شرایط است. اگر شرایط را تغییر بدهی آدم‌هایش هم تغییر می‌کند، نوع فیلمسازی هم تغییر می‌کند. همان‌طور که در حال حاضر، شما ببینید ارج و قرب سناریو چقدر زیاد شده. سناریوهای ما پتانسیلی دارند که رمان‌هایمان ندارند. حدّاکثر قیمت سناریو در آن دوره دوازده هزار تومان بود، یعنی در واقع اصلاً سناریو وجود نداشت.

بعضی از فیلم‌ها هم که ظاهراً بدون سناریو بوده، یعنی سر صحنه می‌گرفتند و می‌رفتند.

فخیم‌زاده: بله. آن نوع فیلم، سناریو نمی‌خواست.

فقط یک نکته مجهول است. طبیعی است این شرایطی که توضیح دادید در کشورهای دیگر هم‌طراز ما هم، چه از نظر سیاسی و چه از نظر فرهنگی، وجود داشته باشد ـ مثلاً هند و هنگ‌کنگ و جاهای دیگر. اما یک مسئله‌ای اینجا هست. مثلاً در هند ما می‌بینیم که این وضعیت بالاخره به سامان رسیده. طبعاً می‌شود حدس زد که در تاریخ سینمای آنها هم چنین اتفاقی افتاده. اما در نهایت الان فیلم‌های هندی ساخته می‌شوند و سرنوشت آن سینما مثل سینمای ما در سال ۵۶ و ۵۷ که شما مثال زدید نشد. یعنی ما این رقابت را آغاز کردیم، این روند را هم در پیش گرفتیم، نهایتاً شکست خوردیم. گفتید که اگر انقلاب نمی‌شد ما حدّاکثر در سال‌های ۵۹ و ۶۰ باید به بن‌بست می‌رسیدیم. ولی مثلاً در هند این اتفاق نیفتاد.

داوودنژاد: هند یک تفاوت با ایران داشت...

می‌خواستم همین تفاوت را توضیح بدهید.

داوودنژاد: درست است که آنها هم واردات فیلم داشتند، اما این «یک» مؤلفه است، آنها دموکراسی داشتند. گفتم که یکی واردات فیلم و وابستگی سینمایی است، دیگری مسئلهٔ سیاسی است. ببین، همین الان اگر فیلم خارجی را وارد کنید، مثل همان موقع، و به سینمای داخلی هم اجازهٔ پرداختن به مسائل واقعی اجتماع را ندهید، آن نوع از سینما دوباره به وجود می‌آید. یعنی باز هم سینمایی به‌وجود می‌آید که متکی به سوپراستار است، متکی به خشونت است... کمااینکه به وجود آمد. یعنی در همین چند سال اخیر شاهد فیلم‌هایی بودید که این فیلم‌ها به همان دلایل، موضوعاتی جعلی دارند یا از متن زندگی نمی‌جوشند: آدم‌ها جعلی است، مناسباتش جعلی است، ساختار و ریتمش هم جعلی است و چیزی شبیه به همان فیلم‌هایی است که قبل از انقلاب داشتیم. اگر این نکته جا بیفتد که آن سینما معلول یک نوع شرایط زیست محیطیِ معینی بود

و هر وقت آن شرایط زیست محیطیِ معین دوباره برگردد آن سینما هم بر می‌گردد، مسئله حل می‌شود. گفتم که مثالش را همین چند سال اخیر در نظر بگیرید. به این فیلم‌هایی که ساخته شد چه می‌شود گفت؟ اگر مشخصهٔ آن سینما قرار است با کلمهٔ «فارسی» تعیین شود، مشخصهٔ این نوع سینما را که ماهیتاً با آن نوع سینما یکی است و فقط سکس و کافه ندارد، با چه تعبیری باید مشخص کرد؟

بعد از انقلاب گفتند که سکس موقوف، سوپراستار نباید استفاده شود، خشونت نباید باشد! این سه تا کلیشه را که کلیشه‌های رایج سینمای تجاری دنیاست از سینمای ایران گرفتند. نوع دیگری از سینما به وجود آمد. سؤال اینجاست که چرا پس از انقلاب که این سه مؤلفه حذف شد، سینمایی که بتواند بازار را بگرداند و انبوه مخاطب را به سالن بیاورد به وجود نیامد؟ به این دلیل که گرچه واردات فیلم خارجی ممنوع شد و سالن‌ها از احاطهٔ فیلم خارجی برگردانده شد به تولید داخلی، ولی کماکان تولید داخلی امکان ورود به زندگی را نداشت. یعنی وقوع جنگ و مسئلهٔ بحران‌های سیاسی، دایرهٔ ممنوعه‌ای از موضوعات به وجود آورد به وسعت همهٔ زندگی. اگر سینما عرفانی شد به همین دلیل شد، سینما میل کرد به نوعی درون‌گرایی، به تمثیل، به استعاره و به نوعی بیان شاعرانه. سینمایی که نتواند به بیرون بپردازد دچار درون‌گرایی می‌شود.

اینکه دیدید در این سال‌ها همان نوع انتقادی را که از فیلمفارسی می‌کنند، از فیلم عرفانی هم، این «یک نوع» استدلال است. استدلالی که متکی به تحلیل علت و معلولی و تحلیل ریشه‌ای نیست. یعنی پس از انقلاب هم اگر با قطع شدن واردات و برگشتن سالن‌ها به نمایش تولیدات داخلی، سینما امکان می‌یافت که بپردازد به مسائل واقعی، بپردازد به مسائلی که در جامعه وجود داشت و جذاب بود برای مردم، اصلاً یک سینمای دیگر به وجود می‌آمد، یک نوع سینمای برون‌گرا. ولی وقتی شما می‌گویید به بیرون نپرداز، می‌شود همان که سابقه‌اش در سینمای قبل از انقلاب هم وجود داشت و به همین دلیل آدم‌هایی که قبل از انقلاب در آن شرایطِ تحت ممنوعیت و سانسور تسلیم نشدند و دچار همان درون‌گرایی شدند، مشغول به فعالیت در آن سینمای خاص شدند. آن وقت در

شرایط جدید که واردات فیلم ممنوع شد و آن کلیشه‌ها از سینمای ایران حذف شد، همان‌ها توانستند پشتوانهٔ سینمای جدید قرار بگیرند.

فخیم‌زاده: بهتر است به جای سینمای هند، این مورد را دربارهٔ سینمای ترکیه بپرسی.

داوودنژاد: یا سینمای مصر.

فخیم‌زاده: بله، سینمای مصر. سینمای هند اولاً جمعیت زیادی در خودش دارد و در ضمن ویژگی‌های فرهنگی منحصر به فرد دارد. فیلم‌های فارسی جعلی بودند و با فرهنگمان مطابقت نداشتند.

داوودنژاد: ولی سینمای هند از متن زندگی مردم می‌جوشد.

فخیم‌زاده: حتی موسیقی‌اش از متن زندگی مردم بیرون می‌آید. در حالی که موسیقی فیلمفارسی از متن زندگی در نمی‌آمد، موسیقی کافه‌ای در متن زندگی مردم نبود، عشقش همین‌طور و... سینمای هند صاحب یک شناسنامه‌ای شده است. ولی فیلمفارسی، شناسنامهٔ ایرانی نداشت. سینمای هند یک مختصاتی پیدا کرده، شکل خاصّ خودش را پیدا کرده، آدم‌های خاصّ خودش را پیدا کرده و پیش می‌رود.

داوودنژاد: شما الان مختصات ممیزی ما را به هند ببر و مثلاً بگو رقص و آواز ممنوع! ببین چیزی از سینمای هند باقی می‌ماند؟

فخیم‌زاده: این عناصرْ جزئی از آن سینماست. ولی سینمای ترکیه به این شکل نبود و چون به این شکل نبود سرنوشتی مشابه ما پیدا کرد، در حالی که سینمای ترکیه در دوره‌هایی سینمای مطرحی بود.

برویم سراغ کلمهٔ «فیلمفارسی» که آقای داوودنژاد هم ظاهراً خیلی درباره‌اش حرف دارند. من در سؤال اول از شما خواستم شرایط سینمای پیش از انقلاب را توضیح دهید، شما در ضمن این توضیح، تعریف خودتان از فیلمفارسی را هم ارائه دادید. اما به خاطر شکی که آقای داوودنژاد دربارهٔ اصل کلمه دارند، خواستم نکاتی را خدمتتان بگویم. من دربارهٔ این تعبیر با آقای

کاووسی صحبت کرده‌ام، ایشان گفتند که مقصودشان ساختن ترکیب جدیدی بود برای توصیف فیلم‌های بد و ناشیانه‌ای که اصول و قواعد سینما را نادیده می‌گیرند. آقای کاووسی گفت که این تعبیر، ترکیب جدیدی است که معنای جدیدی دارد فراتر از معنای «فیلم» و معنای «فارسی». این ترکیب دربارهٔ فیلم‌هایی به کار می‌رود که ساختمان سینمایی درستی ندارند. معادل این کلمه در سینمای فرانسه هم هست، در آمریکا هم هست و در نقاط دیگر هم یافته می‌شود. تعریف دکتر کاووسی از فیلمفارسی چنین چیزی است.

فخیم‌زاده: این تعریف خیلی کلی است و محدودهٔ مشخصی ندارد. دکتر، قیصر را هم به اسم فیلمفارسی، می‌کوبید.

هنوز هم می‌کوبد، الان هم همان اعتقاد را دارد.

فخیم‌زاده: در حالی که آدم‌هایی مثل گلستان و دوایی و شمیم بهار از قیصر دفاع کردند. یعنی آنها نمی‌فهمیدند قواعد سینما چیست؟ نجف دریابندری نمی‌فهمید؟ خب، پس می‌بینی که این بحث چیز معینی نیست. یعنی کلمهٔ فیلمفارسی که دکتر به کار برده، چندان معنای ثابتی ندارد. کدام قواعد؟ چه قاعده‌ای؟ خب اگر بگوییم قواعد نبوده، خیلی از فیلمسازها اصلاً قاعده‌ای به کار نمی‌برند. مثلاً ژاک تاتی قواعد سینما را به کار می‌برد؟ می‌شود گفت فیلمش فیلمفارسی است؟ یا مثلاً فرض کن فیلم‌های فعلی کیارستمی واقعاً قواعد سینما را به کار می‌برند؟

خب البته دکتر تعریف معینی از این شبهه‌ای که برای شما پیش آمده ارائه داد. گفت که معتقد به چیزی است به نام «دنیای درون‌فیلمی» به این معنا که وقتی فیلمی شروع می‌شود و خاتمه پیدا می‌کند، دنیایی را به وجود می‌آورد که برشی است از یک زندگی، و این زندگی با پایان فیلم، پایان پیدا نمی‌کند، بلکه فضایی ایجاد می‌شود که در ذهن تماشاگر ادامه پیدا می‌کند. توضیح داد که فیلم‌های فارسی به این صورت نبودند،

فیلم‌هایی بودند که یک چیزی هنوز شروع نشده، پایان پیدا می‌کرد و به لحاظ قواعد تکنیکی هم هیچ عنصری حساب‌شده به کار نمی‌رفت. نوعی «مغایرت با زندگی واقعی» مورد نظرش بود. اتفاقاً خودش اشاره کرد که سینمای کیارستمی را می‌پسندد و منظورش از قواعد، احتمالاً قواعد کلاسیک خیلی قطعی نیست، منظورش این است که به هر صورت فیلمی که سر و شکل دارد و خودش قاعده‌ای را بنا می‌کند فیلم خوبی است و هر فیلمی که منافی این است، فیلمفارسی محسوب می‌شود.

داوودنژاد: همهٔ این تعبیرات را اگر به آن خیره شویم و دقیق شویم، سؤال از آن درمی‌آید و جای ابهام است. ولی چیزی که مسلم است، کلمهٔ «فارسی» است. اگر واقعاً باور می‌کنید که زبان فارسی رمز فرهنگ ملی ماست، صحیح نیست که برای اشاره به یک چیز بد، ما بیاییم رمز فرهنگ خودمان را ترکیب کنیم با کلمهٔ «فیلم» و اشاره کنیم به آن. به نظرم هر منظوری هم که داریم، اشاره‌مان به یک چیزِ بی‌ارزش است. برای اشاره کردن به یک چیزِ بی‌ارزش، صحیح نیست که کلمهٔ باارزشی را قربانی کنیم.

فخیم‌زاده: ضمن اینکه، اگر دکتر کلمهٔ فیلمفارسی را در مورد هر فیلمی که زبان فارسی داشت به کار می‌برد، آن وقت فرق می‌کرد. راجع به همهٔ فیلم‌های مبتذلی که با زبان فارسی ادا می‌شدند، این قابل قبول بود. ولی ما هیچ وقت ندیدیم که مثلاً فیلم جیمز باند را هم بگوید فیلمفارسی؛ ما ندیدیم که به فیلم‌های لویی دوفونس هم بگوید فیلمفارسی؛ ما ندیدیم به فیلم‌های مبتذل فرنگی که یکسره می‌آمد و دوبله می‌شد، بگوید فیلمفارسی. او و کسانی که به کار می‌بردند، اختصاصاً راجع به فیلم تولیدشده در کشورمان صحبت می‌کردند. این، جای سوء تفاهم باقی می‌گذارد. سؤال ایجاد می‌کند که مثلاً چرا به فیلم کلفتْ خوشگله نگفته‌ای فیلمفارسی؟

داوودنژاد: به هر حال، کلمهٔ فیلمفارسی به نظر من تعبیر سطحی و توهین‌آمیزی است. سطحی، به این دلیل که بدون در نظر گرفتن علت‌ها و

ریشه‌های شکل گرفتن نوع خاصی از سینما، این تعبیر جعل شده. و توهین‌آمیز چون از کلمه‌ای دارد استفاده می‌کند که ما این کلمه را رمز فرهنگ ملی خودمان می‌دانیم.

فخیم‌زاده: ضمن اینکه در تمام این سال‌ها که مرتب گفته شد «آی فیلمفارسی، آی فیلمفارسی!»، چه تأثیری گذاشت؟ آنها راه خودشان را رفتند و اینها هم گفتند فیلمفارسی. به نظرم بهتر است به جای تکرار این کلمه که تبدیل به یک توهین بی‌معنا شده، بنشینیم تحلیل کنیم که این فیلم مبتذل چرا دوباره ساخته می‌شود؟ به جای اینکه بگوییم خاک بر سرت فیلمفارسی می‌سازی، بگوییم چرا؟ چرا این فیلم‌ها ساخته می‌شود، واقعاً دلیلش چیست؟ آیا می‌شود گفت هر چه آدم نخاله و بی‌سواد و عوضی وجود دارد را جمع کرده‌اند و گفته‌اند بیایید بروید در سینما کار کنید؟ این منطقی است که به یک عده آدم‌های فرهنگی گفته باشند بروید دنبال کار آبرودار، و به فیلمفارسی‌سازها گفته باشند بروید در این راه؟ فکر می‌کنم این کلمه تبدیل به کلیشه‌ای شده که سینمایی‌نویس‌ها را راحت می‌کند، در حالی که خیلی هشداردهنده‌تر است اگر بگوییم چرا این‌گونه شده است.

نکتهٔ دیگری که به نظرم در حرف‌های شما قدری مبهم است، تضادّ دیگری است میان تحلیل شما و عقاید منتقدین دربارهٔ فیلمفارسی. اغلب منتقدین و صاحب‌نظرانی که دربارهٔ این پدیده تحقیق کرده‌اند، معتقدند فیلمفارسی یک ویژگیِ بخش عمده‌ای از سینمای ایران بود: از دههٔ سی با مشخصه‌هایی در قصه، بازی و... دیده شده، در دههٔ چهل تحت شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی شکل‌های دیگری پیدا کرده، در دههٔ پنجاه شدّت یافته، و آن وقت برخی معتقدند پس از انقلاب در شکل‌های دیگری ادامه پیدا کرده، بعضی‌ها هم معتقدند که ادامه پیدا نکرده و به «آن شکل» تعطیل شده. خب، اگر ما چنین چیزی را در نظر بگیریم یعنی اینکه فیلمفارسی به نوعی

سرنوشت محتوم سینمای ایران است و در همهٔ دوره‌ها بالاخره یک مؤلفه‌هایی از آن پیدا می‌شود، حالا به‌شدّت یا ضعف، آن وقت این مغایر با چیزی است که شما فرمودید. شما گفتید فیلمفارسی پدیده‌ای است بیشتر حاصل شرایط خاصّ دههٔ پنجاه و تحت...

داوودنژاد: در دههٔ پنجاه به اوج رسید. چرا اتفاقی می‌افتد که قبل از انقلاب، من در یک سوی تهران و آدمی در سوی دیگر تهران، می‌نشینیم فیلمنامه‌ای طراحی می‌کنیم که وقتی به هم می‌رسیم و با هم حرف می‌زنیم، می‌بینیم که خیلی شبیه به هم است. آیا این شباهت‌ها تصادفی به وجود می‌آید؟ یا ما هر دو داریم به یک الزاماتی پاسخ می‌دهیم؟ یک الزاماتی ما را محاصره کرده، یک نوع سفارش معینی و یک نوع شرایط بخصوصی برای کار، ما را محاصره کرده که ما را هدایت می‌کند به سوی طرز تلقی بخصوصی از فیلمنامه. وگرنه، چگونه ممکن است که چهار پنج نفر در سطح شهر، همه یک جور قصه را فکر کنند با یک نوع شروع و یک جور سرانجام. منتقدین بیایند یک بررسی تطبیقی بکنند، یعنی بگویند که اولاً در دههٔ سی، ارتباط تولید داخلی با واردات فیلم چگونه بوده است و ثانیاً شرایط سیاسی چگونه بوده است؟ آن وقت می‌توانند از نوع فیلم‌هایی که تولید شده، نوع فیلم‌های خارجی که نمایش داده شده و جوّ سیاسی که حاکم بوده، به یک تحلیل دقیق برسند. حتی در ساختار، نوع شکل‌گیری فیلمنامه، نوع شخصیت‌پردازی، نوع دیالوگ‌نویسی و میزانسن، ریتم و...

اینها همه پاسخ به یک الزام معینی است، یک الزام معینی که تولید انبوه را در سینما در بر می‌گیرد. کاری به استثناها ندارم. این الزامات معین که شرایط فیلم خارجی و شرایط ممیزی (سانسور) اصلی‌ترین مؤلفه‌هایش هستند، تعیین‌کننده‌اند که ما از چه مسیری برویم و به چه شکلی برویم. خیلی کاربردی می‌شود نشست و گفت فیلم‌های خارجیِ نمایش‌داده‌شده در دههٔ سی اینها بوده‌اند، شرایط سیاسی جامعه این بوده، فیلم‌هایی که تولید شده این بوده. بعد بیاییم ارتباط اینها را با همدیگر پیدا کنیم، تا بفهمیم چگونه صاحب هنرپیشه‌هایی می‌شدیم که نسخهٔ بدلی هنرپیشه‌های خارجی بودند، چگونه

صاحب هنرپیشه‌های زنی شدیم که اصلاً نام هنرپیشه‌های زن خارجی ر دارند،چگونه صاحب کارگردان‌هایی شدیم که اسمشان شبیه کارگردان بخصوصی در سینمای خارج است. چرا این اتفاق می‌افتد؟ مجموعهٔ این تحلیل‌ها نشان می‌دهد که شرایط سیاسی، تولید داخلی را در مقابل واردات با انفعال می‌کشاند و این انفعال به طرف «جعل» می‌رود، به طرف کپی‌برداری می‌رود، به طرف ساختارهای غریبه با متن زندگی ایرانی می‌رود. و چون آدم‌ها جعلی‌اند، دیالوگ‌ها جعلی می‌شود و چون دیالوگ‌ها جعلی‌اند، روابط جعلی می‌شوند. چون روابط جعلی است، میزانسن‌ها جعلی می‌شوند. چون مجموعهٔ اینها جعلی است، ساختار بصری فیلم، یک ساختار بصری ویژه، یک ساختار بصری صاحب انسجام و ریتم نمی‌شود. این را ما می‌گوییم فیلم مبتذل یا به تعبیری فیلمفارسی.

فخیم‌زاده: اصلاً اسم یک آدم «گریگوری مارک» بود، اسم هنرپیشه ر گریگوری مارک گذاشته بودند! ببینید، اگر بخواهیم فیلمفارسی را فیلم بد بدانیم هیچ وقت راه به جایی نمی‌بریم. فیلم بد الی‌الابد می‌تواند وجود داشته باشد قرار نیست در یک سینما، همهٔ فیلم‌ها تاپ باشند. بالاخره فیلم ضعیف هم ساخته می‌شود. نمی‌شود به هر فیلم ضعیفی که می‌رسیم بگوییم فیلمفارسی است. اما اگر به یک تحلیل منطقی دست پیدا کنیم، می‌توانیم مراقب باشیم که آیا دارد دوباره جوانه می‌زند یا خیر؟ به نظر من پس از انقلاب، فقط گاهی علائم فیلمفارسی دیده شده. اغلب اوقات غایب است. یا حدّاقل دورهٔ نهفتگی را می‌گذراند، رشد ندارد.

داوودنژاد: حجت و دلیل صحت تحلیل ما این است که شما بیایید همین الان سینمای کشور را در آن شرایط قرار دهید. یعنی فیلم خارجی را بی‌رویه وارد کنید و بگویید که سینمای ایران هم حق ندارد به مسائل واقعی داخل کشور بپردازد. چه نوع سینمایی به وجود می‌آید؟ این سینما یا از بین می‌رود، یا اگر بخواهد ادامه پیدا کند ـ که البته به هر حال محکوم به فناست ـ مجبور است که از رقیب سوژه بگیرد. وقتی از رقیب سوژه می‌گیرد، چه ساختاری مناسب‌تر از ساختاری که او انتخاب کرده؟ چه روشی بهتر از انتخاب هنرپیشه‌هایی شبیه به

هنرپیشه‌هایی که او انتخاب کرده؟

فخیم‌زاده: و آن‌وقت در شرایطی که قدرت رقابت ندارد، این تقلید چه صورتی پیدا می‌کند؟

داوودنژاد: جز اینکه تبدیل به یک کاریکاتور مضحک و غم‌انگیز شود؟

فخیم‌زاده: این درست است این معنای کاملی است. حسن این‌گونه بحث کردن این است که بعد از همهٔ فحش‌ها، می‌توانی جلوی رشد پدیده را بگیری، می‌توانی آژیر قرمز بکشی و هشدار بدهی که چه اتفاقی در حال وقوع است؟ ولی اگر منظورت این باشد که آقا من از این فیلم خوشم نیامد، فیلم بدی است و سازنده‌اش ناشی بوده، پس فیلمفارسی است، خب، اگر منظور این باشد، که همیشه هست. چون همیشه آدم‌ها می‌آیند و در ابتدا بلد نیستند. قرار نیست که همه یک شکل باشند، قرار نیست که همه قوی باشند، قرار نیست که همه از اول بلد باشند.

داوودنژاد: ببینید! اگر قرار باشد که نقد و تحلیل سینمایی کارگشا باشد باید ریشه‌ای بحث شود. مثلاً جای جامعه‌شناسی سینما در تمام نقدهای ما خالی است. اینکه بگویید جامعه‌شناسی این فیلم چیست، این فیلم محصول چه شرایط اجتماعی است و چه تفسیری از شرایط آن موقع را به ما منتقل می‌کند، ما چنین دیدگاهی نداریم. اگر با این دیدگاه بیاییم فیلم‌های گذشته را بررسی کنیم خیلی چیزها پیدا می‌کنیم. فیلم چون وابسته به سرمایه است، وابسته به الزامات سرمایه است؛ فیلم چون قرار است در سالن‌های بزرگ و در داخل شهر نشان داده شود، تحت تأثیر مؤلفه‌های سیاسی است؛ فیلم چون قرار است پولش را برگرداند و مخاطب را جذب کند، در ارتباط با مؤلفه‌های اجتماعی است. پس در مجموع وضعیت عمومی فرهنگ می‌تواند در یک فیلم متجلی بشود. این هست که می‌گویم جای جامعه‌شناسی سینما در تحلیل و نقد ما خالی است. اگر این ماجرا، به شکلی شروع شود، آن‌وقت از این تفسیرها و تحلیل‌های سطحی که راه به جایی نمی‌برد و فقط ما را دچار سوء تفاهم می‌کند، خلاص می‌شویم.

بله، دربارهٔ نقد فیلم هم چنین وضعیتی وجود دارد. شما همین

کلمهٔ فیلمفارسی را که در ادبیات سینمایی کشور ما تقریباً بیشتر از همهٔ کلماتْ به کار رفته در نظر بگیرید، هیچ کس تا امروز کاری درباره‌اش انجام نداده است.

داوودنژاد: ما احتیاج به یک کار کارگاهیِ جامعه‌شناختی دربارهٔ سینما داریم. یعنی باید یک گروه بی‌غرض و بی‌مرض جمع شوند، بدون اینکه از قبل تصمیم گرفته باشند که چه کسی را محکوم کنند و چه کسی را تبرئه، اینها بیایند و بنشینند. در میانشان مورّخ آشنا با سینما باشد، جامعه‌شناس آشنا با سینما باشد، آدمی باشد که از سیر واردات فیلم به ایران اطلاع داشته باشد، آدمی باشد که از درونْ سینما را بشناسد، این مجموعه...

فخیم‌زاده: آدمِ سیاسی باشد.

داوودنژاد: آدم سیاسی باشد، آشنا با مسائل سیاسی. این مجموعه آدم اگر بنشینند و فیلم‌ها را از اولین‌هایی که در ایران تولید شده، پشت سر هم در طول سالیان، همپای بقیهٔ تحولات بررسی کنند، آن وقت ما به یک نتایج کاربردی اصولی می‌رسیم و از این نوع بحث‌های خاله‌زنکی و عوام‌فریبانه خلاص می‌شویم. این نوع تحلیل‌های مرسوم، تحلیل‌های عوام‌زده است. این نوع تحلیل‌ها، تحلیل‌هایی است که برای ارضای تمنّیات شخصی آدم‌ها یا خواسته‌های سیاسی جریان‌هایی که در جامعه به وجود آمده‌اند صورت می‌گیرد. اینها دلسوزی برای سینما نیست. اینها ریشه‌یابی برای مسائل و مشکلات سینما نیست. اینها تلاش برای پیدا کردن راه حلّ مشکلات سینما نیست. اینها بحث‌هایی است که به درد جوسازی و جنجال می‌خورد و هیچ گره‌ای هم از کار سینما باز نمی‌کند.

بسیار خوب. من یک نکتهٔ دیگر را هم بگویم. البته این نظرهای مختلفی که طرح می‌کنم لزوماً به این معنا نیست که مورد قبول من هستند، و به این معنا هم نیست که شما قرار است پاسخ‌گوی تئوری‌های منتقدین باشید، بیشتر می‌خواهم موضوع را طرح کنم تا...

داوودنژاد: نه، بگو، خوب است. ما شما یک نفر را که قانع کنیم، خیلی‌ها قانع می‌شوند!

یک نکته که باقی مانده، بحث «مخاطب فیلمفارسی» است، یعنی آدم‌هایی که به عنوان تماشاگر در پیش از انقلاب به هر حال این فیلم‌ها را می‌دیدند و بالاخره این سینما را دوست داشتند و رویشان تأثیر گذاشته ـ بالاخره یک ارتباط متقابلی وجود داشته. وقتی به این بحث می‌رسیم، برخی بر این باورند که ـ یعنی رسماً می‌گویند ـ فیلمفارسی با همهٔ این حرف‌ها و همهٔ این ضعف‌ها از جهاتی چیز پسندیده‌ای محسوب می‌شود، به این دلیل که با مخاطب خودش ارتباط برقرار می‌کرده. مخاطب، این نوع فیلم را می‌پسندیده و از آن جوانمردی و ایثار و صداقت و راستی و درستی یاد می‌گرفته و در خلق و خویش تأثیر می‌گذاشته. می‌گویند فیلمفارسی، سینمای ایرانی در تناسب با هویت ایرانی است. به طور قطعی نمی‌شود گفت که این سینما بد است و با مردم ارتباط نداشته، چون مردم می‌رفتند و این فیلم‌ها را می‌دیدند و تأثیر می‌گرفتند. در این خصوص و اینکه مخاطب چه نسبتی با این فیلم‌ها داشته، چه نظری دارید؟

فخیم‌زاده: اینها از آن طرف بام افتاده‌اند!

داوودنژاد: البته خارج از حقیقت هم نیست. فیلم‌های ایرانی ـ صرف‌نظر از اینکه در آنها برهنگی بود، سکس بود، کافه بود،... ـ در هر حال، به دلیل گرایش‌های اخلاقی، انسانی و قهرمان‌پرورانه‌شان جایی در جامعهٔ ما داشتند. فراموش نکنید از زمانی که گرایش اخلاقی، گرایش‌های انسان‌دوستانه، گرایش‌های قهرمان‌پرورانهٔ این سینما ضعیف شد، سطحی شد و در مقابل فیلم خارجی منفعل‌تر شد و تماشاچی‌هایش را هم از دست داد. شما می‌توانید با آمار و ارقام بررسی کنید. چرا سینمای ایران در سال ۱۳۵۶ به دوازده تا تولید

رسید؟ اگر آن نوع از سینما جواب نیاز تماشاگران را می‌داد، خب، پس سال ۱۳۵٦ هم باید هفتاد فیلم تولید می‌شد. چرا نشد؟ به این دلیل که آن مؤلفه‌های مورد اشارهٔ این دوستان که خالی از حقیقت هم نیست، به‌تدریج از فیلم‌های ایرانی محو شد. شما وقتی به فیلم دههٔ چهل مراجعه می‌کنید، فیلم‌ها با صرف‌نظر از بعضی صحنه‌ها و بعضی از چیزهای قبیح و زشت، تأثیرات عاطفی و اخلاقی روی تماشاگران می‌گذاشتند. ناصر ملک‌مطیعی به عنوان یک جوانمرد، درس اخلاق می‌داد؛ مجید محسنی درس اخلاق می‌داد. واقعاً اینها درس‌های اخلاقی می‌دادند. آنچه باعث شد گرایش‌های اخلاقی و انسانی سینمای ایران که ریشه در افسانه‌های ایرانی داشت، ریشه در اسطوره‌های ایرانی داشت، به‌تدریج زایل بشود و یک پوستهٔ خشک توخالی از آن باقی بماند، تقابل با فیلم خارجی و غلظت پیدا کردن سانسور بود. خیلی از فیلم‌هایی که ممکن بود در دههٔ سی و چهل تولید شوند، در دههٔ پنجاه دیگر امکان تولید نداشتند.

فخیم‌زاده: برای من همیشه جای سؤال بود. وقتی فیلم‌های جاهلی با آن شکل و آن کلاه مخملی آن‌قدر می‌فروختند، همیشه خودم در خیابان دنبال جاهل‌ها می‌گشتم. اما جاهلی در آن شکل و شمایل نمی‌دیدم که این‌قدر در سینما استفاده می‌کردند. اگر همین صحبتی که شما کردید واقعیت داشت، باید به هر حال در جامعه دیده می‌شد. این شکل و شمایل اصلاً یک چیز غیرطبیعی بود. ممکن بود در یک روزگاری بوده یا گاهی کسی را پیدا می‌کردی که مثلاً کلاه مخملی گذاشته بود. ولی این‌طور نبود که آدم دائماً این شکل را ببیند و برایش ملموس باشد. اینها بیشتر در فیلم ملموس بود تا در واقعیت. بحث فیلمفارسی، یک بحث ساختاری است، بحث محتوایی نیست. وگرنه خیلی از فیلم‌های پس از انقلاب که مورد استقبال قرار گرفتند را هم باید فیلمفارسی دانست. عروس فیلم خوبی است که مورد استقبال واقع شده و خوب کار کرده. اگر بگوییم فیلمفارسی است، خیلی کم لطفی کرده‌ایم. بله، درست است که مردمی که رفته‌اند عروس را دیده‌اند، رفته‌اند کج کلاه‌خان را هم دیده‌اند، اما حتماً چیزی در فیلم دیده‌اند که با زندگی‌شان نزدیک است.

بحثمان خیلی طولانی شد. بنده سؤال دیگری طرح نمی‌کنم. اگر نکته‌ای باقی مانده، بفرمایید.

داوودنژاد: این نکتهٔ آخر که گفتی، خیلی مهم است. سینمای پیش از انقلاب بی‌دلیل هم نبوده که مورد استقبال قرار می‌گرفته. دلیلش صرفاً ابتذال نبوده؛ مردم مشتری ابتذال نیستند.

فخیم‌زاده: چیزی را می‌خواهند که در شکل ابتذال به آنها داده شده.

داوودنژاد: شرایط آن زمان نباید ما را به این نتیجه برساند که مردم خواهان ابتذال بوده‌اند؛ آن جوانمردی و ایثار و قهرمانی بود که روی تماشاچی اثر می‌گذاشت.

فخیم‌زاده: نه از زاویهٔ ابتذال.

داوودنژاد: از زمانی که این مؤلفه‌ها کم‌رنگ شدند و ابتذال پر رنگ شد، تماشاچی هم از دست رفت.

فخیم‌زاده: واقعاً این حرف خوبی است. اگر تماشاچی ما، ابتذال را می‌پذیرفت، نباید سینمای قبل از انقلاب به بن‌بست می‌رسید.

داوودنژاد: چون آن مؤلفه‌هایی که سینمای قبل از انقلاب را از زاویهٔ دید دوستان تعریف می‌کرد از بین رفت، کم‌رنگ شد و چیزی که باقی ماند یک انفعال صرف در مقابل فیلم خارجی از زاویهٔ تقلید و به اصطلاح تشبّه‌جویی بود. منشأ درام، یا زندگیی است که در حال تجربه کردن آن هستیم، یا زندگیی است که در پیش روی ما قرار می‌گیرد و متعلق به ما نیست. غیر از این از کجا می‌توانیم قصه درست کنیم؟ از کجا می‌توانیم شخصیت‌پردازی کنیم؟ از کجا می‌توانیم دیالوگ‌نویسی کنیم؟ وقتی ما نمی‌توانیم به متن زندگی مراجعه کنیم و از آن سو در مقابل محصولاتی قرار می‌گیریم که از متن زندگی جوامع دیگری ناشی شده‌اند و می‌آیند رونق پیدا می‌کنند، اگر بخواهیم تولید کنیم، چه چاره‌ای داریم جز اینکه شبیه به آنها شویم. این اتفاق پس از انقلاب هم افتاد. یعنی در این چند سال هم تعداد زیادی از این فیلم‌ها ساخته شد که تنها تفاوتش با سینمای قبل از انقلاب، نداشتن کافه و زن لخت بود. چه تفاوتی داشتند این فیلم‌ها با فیلم‌های پیش از انقلاب؟

فخیم‌زاده: البته از آن سو فیلم‌هایی هم ساخته شد که شباهتی به فیلمفارسی نداشتند و فروختند.

داوودنژاد: بله. اما وقتی داریم دربارهٔ تولید انبوه صحبت می‌کنیم، نمی‌توانیم به استثناهای فیلمسازی متکی باشیم. فیلمساز استثنایی در هر شرایطی خلاف‌آمدِ عادت عمل می‌کند، برخلاف شرایط عمل می‌کند. کارِ صرفاً هنری است که به فردیت آدم‌ها بر می‌گردد. ولی وقتی ما می‌خواهیم نظام تولید صنعتی را طراحی کنیم، نمی‌توانیم به استثناها تکیه کنیم. آن موقع باید شرایطی فراهم کنیم که این نظام صنعتی برای تولید انبوه، به سمتی برود که از نظر ما معقول است. در سینما دو مؤلفه‌ای که ذکر کردم مانع از این می‌شود که نظام تولید انبوه به سمت سینمایی برود که خواسته‌های ملی دارد و خاصیت‌های ملی دارد. تا وقتی که فیلم خارجی از آسمان با ماهواره و از زمین با ویدئو وارد می‌شود و از آن طرف، ممیزیْ اجازهٔ ورود ما را به زندگی نمی‌دهد، این نوع از فیلمسازی، تنها چارهٔ فیلمسازی است. امروز وقتی ما برمی‌گردیم به سینمای گذشته نگاه می‌کنیم، آیا می‌توانیم تصمیم بگیریم که سینمای ایران، مثلاً از سال ٤٥ به بعد، در آن فضای سانسورزدهٔ پر از فیلم وارداتی، بهتر است با انفعال و تقلید فیلم بسازد یا بهتر است نسازد؟ اگر بگوییم «نه، از این به بعد دیگر نسازد» آیا چیزی به نام سینما برای پس از انقلاب باقی می‌ماند؟ باقی نمی‌ماند. بنابراین الان هم اگر از لحاظ ممیزی مشکلات را حل نکنیم و راه ورود زندگی به سینما را هموار نکنیم ـ که در واقع یعنی هموار کردن راه ورود سینما به زندگی ـ و مراقب ارتباط تولید، ارتباط صنعت سینما با فیلم خارجی نباشیم، این نوع از فیلم‌ها تنها چارهٔ ادامهٔ حیات سینمای ایران است، و اگر قرار باشد که این‌طور باشد، من ترجیح می‌دهم که این نوع از سینما باقی بماند و به حیاتش ادامه بدهد تا اگر روزی رسید که ما می‌توانستیم بدون سانسور و فارغ از تأثیرات فیلم خارجی فیلم بسازیم، «سینما»یی وجود داشته باشد. آخرین حرفم اینکه به نظرم مشکل اصلی، و دلیل اصلی همهٔ این معضلات، عدم شناخت سینماست و ساده‌انگاری در درک این پدیدهٔ بزرگ و پیچیده. این سیستم پیچیده و دشوار را خیلی عادی و پیش پا افتاده تلقی می‌کنند.

مقالات

رویین‌تن

خسرو دهقان

۱. و اما...

۲. چگونه می‌شود از یک شروع نفرت‌انگیز طفره رفت؟ به همین راحتی که می‌بینید! می‌شود یادداشت را با مقدمه‌ای و توضیحی دربارهٔ واژهٔ فیلمفارسی، و انشا و املا و واضع آن آغاز نکرد. و اما...

۳. احترام دکتر کاووسی بر ما و همگان واجب و ضروری است. حق با ایشان است. جای بحث و چانه زدن هم ندارد. حالا دیگر چهل و اندی سال است که می‌گذرد و گرامر سینمای ایران «واژه» را در خود پذیرفته و آن را حک کرده است. و اما...

٤. این «واژه» در گیر و دار یک کارزار شکل گرفته و چون تیری از سوی دکتر به خیل سپاهیان آن روز سینمای ایران رها شده. هدف، روشن و مستقیم بوده. قرار بر این بوده که به ما اطفال آن روزگار (دههٔ سی) و بزرگسالان ما و حتی نسل آینده هشدار داده شود که این سینما، سینما نیست و این سینما، سینمای ایران نیست و به پشیزی نمی‌ارزد و... خلاص.

دکتر در آن روزگار پرچمدار بوده و، بیش و کم تنها، لرزشی را بـه بـدنه سینمای ایران وارد کرده که پس‌لرزه‌هایش تا به امروز حکـایتی کـهنه‌ناشدنی باقی مانده است.

۵. خبر خوب اینکه بالاخره دکتر دعوا را برد. دیگر او تنهای تنها نبود و روز و روزگار به کمکش آمد و تنی چند با او هم‌آواز شدند. در گیرودار نبرد، برخی بر آن شدند تا خودِ سینما را عقب برانند و کاسه و کوزه‌ها را بر سر کلّ سینما خراب کنند. اما سینما ـ با سین بزرگ (!) ـ پیروز شد و سهم خودش را از فیلمفارسی جدا کرد. اکسیر سینما ماندگار شد و فـیلمفارسی بـد شـد، چـون طاعون. و اما...

٦. خبر بد اینکه این پیروزی هیچ گونه تأثیری در روند فیلمسازی سینمای ایران و جریان بده و بستان تماشاگر با فیلم و فیلمساز (کلّ سینمای ایران) به وجود نیاورد. تحولات بعدی هم تأثیری به وجود نیاورد. سینمای باقی‌مانده هم نتوانست با فیلمفارسی کاری بکند. و تنهٔ اصلی سینمای ایـران، «فـیلمفارسی» باقی ماند، یک فیلمفارسی موفق؛ موفق در گیشه و غیره. و اما...

۷. «فارابی» به عنوان مهم‌ترین تشکیلات ضدّ فـیلمفارسی هـم نـتوانست خصم خود را از پای درآورد! فیلمفارسی چون یک رویین‌تن به زندگی خود ادامه داد. و حوزهٔ هنری و سایرین هم همین‌طور. و اما...

۸. در مخالفت با فیلمفارسی همه یک‌صدا هستند، حتی خود فیلمفارسی. از سر تا پا، از سازنده تا دست‌اندرکار، جلو و پشت صحنه و عوامل تـولید و فیلمنامه‌نویس و مسئول و منتقد. و اما...

۹. این سؤال کلیدی به قوت خود باقی است که «اگر فیلمفارسی نه، پس چی؟» جواب به‌ظاهر روشن است: فـیلم هـنری بسـازیم. خب، فـیلم هـنری می‌سازیم و به جشنواره‌های دور تا دور عالم مـی‌فرستیم و جـایزه مـی‌بریم. تبریک گفتن و تبریک شنیدن آغاز می‌شود. و در نهایت، تنها تبریک است که باقی می‌ماند و دیگر هیچ. چه چیز دیگری عاید می‌شود؟ سینمای جشنواره‌ای به جز تبریک به درد چیز دیگری نمی‌خورد. نتیجه اینکه هر کـدام (هـنری ـ فیلمفارسی) به راه خـودشان مـی‌روند، بـی‌تماس و بـی‌تأثیری بـر روی هـم.

سینمای معقولِ بینابین چه می‌شود؟ این سینما در مقولهٔ استثنا می‌گنجد و آن‌قدر نادر است که در حدّ «نبود» کار می‌کند؛ مثلاً آخرین باری کـه واروژ کـریم‌ـ مسیحی فیلمی ساخته، کی بوده است؟ بنابراین، دربارهٔ استثناها جای مذاکره‌ای نیست. و اما...

۱۰. یک مشکل دیگر این که تـمام مـبارزین بـا فـیلمفارسی، خـواسـته ناخواسته در انتها سر از فیلمفارسی درآورده‌اند. در این مورد دیگر چـه بـاید کرد؟ به نظر می‌رسد گرایشی نهفته در هر کس وجود دارد که دوست دارد برای رهایی بالاخره در تار عنکبوت گرفتار شود. وضعیت دکتر همین نبوده است؟ فیلمفارسی باتلاقی است که هر چه بیشتر برای خلاصی از آن تلاش کنیم، عملاً در آن بیشتر فرو می‌رویم. چه مثالی بزنیم که به کسی بر نخورد؟ و اما...

۱۱. آیا وقت آن نرسیده که در مورد تئوری مـؤلف در سـینمای ایـران و قضیهٔ «کارگردان‌سالاری» تردید کنیم. که اگر کردیم تازه متوجه می‌شویم کـه مقصر کارگردان نیست. که تهیه‌کننده نـیست. کـه فـیلمنامه‌نویس نـیست. کـه تدوین‌گر نیست. که فیلمبردار نیست و همین‌طور مرور کنیم و بشـماریم سـی انجمن و کانون و خانهٔ سینما را. سینمای ایران سر هم و یکپارچـه است. یک کلیت تفکیک‌ناپذیر. بدون رجحان بخشی بر بخشی دیگر. و اما...

۱۲. وقت آن نرسیده که بپذیریم فیلمفارسی یک جور سـرنوشت مـحتوم است؟ چه باید کرد؟ همه را عوض کنیم؟ می‌شود؟ نمی‌شود؟ سده‌ای را از کف دادیم. چه حیف! راه بیفتیم و تکه زمینی گیر بیاوریم و خاک‌برداری آغاز کنیم و دست‌اندرکاران سینمای ایران را صدا کنیم تا همه به کار گِل مشـغول شـوند و شِفته بریزند تا پایه‌ها را بنا کنند. ما هم به عنوان مـنتقد بـاید هـمراه دیگـران دستمان خاکی شود و سینما یاد بگیریم.

سهل‌انگاری در ساخت، واقعیت‌گریزی در مضمون

بهروز تورانی

هر فیلمی خواه داستانی، مستند، تبلیغاتی، آموزشی و غیره، منظری از دنیا را آنچنان که سازندگان آن (به‌خصوص نویسنده، کارگردان، مدیر فیلمبرداری، تهیه‌کننده و تدوینگر) دیده‌اند به تماشاگر عرضه می‌کند. بیشتر این فیلم‌ها اگر خوب ساخته شده باشند، علاوه بر وضع موجود، وضع مطلوب مورد نظر سازندگان فیلم را نیز نشان می‌دهند.

برای دیدار تازه‌ای با فیلمفارسی با استفاده از این مبنای تئوریک، شاید چندان عیبی نداشته باشد که یک بار هم به جای تعریف فیلمفارسی، بحث دربارهٔ آن را به محدوده‌های مشخص تاریخی و اجتماعی محدود کنیم و با بررسی خصوصیات فیلم‌ها، در پایان به مجموعه ویژگی‌هایی دست بیابیم که ما را به تعریفی هر چند طولانی، اما دقیق‌تر از این پدیده نزدیک‌تر خواهد کرد.

در این دیدار تازه، فیلم‌های نسبتاً معصومانهٔ ساخته‌شده در دههٔ سی را کنار می‌گذاریم و فیلم‌های تولیدشده در سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷ را نیز که بیش از آنکه ادامه‌دهندهٔ راه فیلم‌های فارسی دههٔ پیش از خود باشند، تقلیدی

از فیلم‌های خارجی محسوب می‌شوند که عناصر سکس و خشونتِ بی‌رویه و منحط در آنها به‌شدّت اغراق‌شده است، نادیده می‌گیریم. بسیاری از منتقدان مطبوعات، برخی از فیلم‌های ساخته‌شده در سال‌های اخیر را ـ که نگارنده کمتر توفیق دیدنشان را داشته است ـ نیز فیلمفارسی نامیده‌اند. اما به نظر می‌رسد در این موارد، از این اصطلاح به جای نوعی طبقه‌بندی نسبتاً علمی، به عنوان نوعی دشنام شبه روشنفکرانه استفاده شده باشد. خوشبختانه تقریباً هیچ‌یک از فیلم‌های دو دوره‌ای که ما آنها را از این بررسی حذف کرده‌ایم، از آثار نمونه‌ای فیلمفارسی نیستند. با این حال برای پرهیز از پرده‌دری نسبت به هنرمندانی که در سال‌های پس از انقلاب اسلامی به ساختن انواع دیگری از فیلم روی آوردند، در این نسخه از بررسی، از هیچ فیلم یا فیلمسازی با ذکر نام یاد نشده است؛ هر چند که این امر ممکن است به این بررسی حالتی کلی بدهد و از گویایی آن بکاهد.

در این میان شاید این اشاره چندان نابجا نباشد که هر چه از سال‌های آغاز این محدودهٔ زمانی به پایان آن نزدیک می‌شویم، سهل‌انگاری در ساخت فیلم‌ها شدّت بیشتری پیدا می‌کند و در عین حال نوعی از سکس، نوعی از خشونت و نوعی از کمدی در آنها نمود بیشتری می‌یابد. «نوعی» که رفته‌رفته به سوی ابتذال هر چه بیشتر میل می‌کند و از سلیقهٔ سالم فاصله می‌گیرد. به طوری که حتی اکنون که سال‌ها از زمان ساخت آنها می‌گذرد، به عنوان نمونه‌های آزمایشگاهی نیز نمی‌توان آنها را راحت تحمل کرد، زیرا عفونت و فساد نفرت‌انگیزی که در آنهاست راه را حتی بر بررسی علمی نیز می‌بندد.

بارزترین ویژگی این فیلم‌ها واقعیت گریزی است، خصوصیتی که سازندگان نمونه‌های اولیهٔ این فیلم‌ها به آنها تزریق کرده‌اند. در واقع پس از رویدادهای سال ۱۳۳۲ شمسی، آنچه در عرصهٔ زندگی سیاسیِ به‌شدّت فعال ایران آن روزگار می‌گذشت، سایهٔ سنگین خود را بر سینما نیز انداخت. فیلمسازان نیز همچون دیگر قشرهای روشنفکر، به نوعی جذب دسته‌بندی‌های سیاسی بسیار متنوع دههٔ بیست و به‌خصوص یکی دو جریان پرطرفدار شده بودند. از سویی سرخوردگی عمیقی که پس از تابستان ۱۳۳۲ گریبانگیر آن

روشنفکران شد، و از سوی دیگر تلاش محافل دولتی برای سلطه یافتن بر رسانه‌هایی مانند مطبوعات و رادیو و سینما، به یک اندازه و به طرزی فزاینده باعث شدّت یافتن جریان «گریز از واقعیت» شد. فیلمسازانی که هنوز ندک‌مایه‌ای از تفکرات سیاسی در آنها مانده بود، برای اثبات بی‌گناهی خود در برابر دستگاه دولت و آنها که توسط دولت خریداری شده بودند، برای انجام وظیفه، برای منصرف کردن شنوندگان رادیو، خوانندگان مطبوعات و تماشاگران سینما از توجه به واقعیت‌های تلخ و زشت اجتماعی کوشش می‌کردند. البته کسانی هم بودند که ترجیح دادند در سکوت و فقر، سایه‌وار، گذران کنند. با این حال، دستهٔ اول که تعدادشان بر دیگران می‌چربید، ساده‌ترین شکل یدئولوژی‌های آن دوران یا به عبارتی مخرج مشترک ایدئولوژی همهٔ لیف‌های ضدّاستبداد را که در عدالت‌خواهی خلاصه می‌شد، در فیلم‌های خود روز می‌دادند و برجسته می‌کردند. در میان آنها البته کسانی هم بودند که در یلم‌های خود با جسارتی بیشتر شکلی هر چند ساده‌انگارانه از هواداری از ارگران را تبلیغ می‌کردند. اما هرگز جسارت یا اجازهٔ آن را نیافتند تا برای ارگران ساده‌دل و بی‌غم و «باری به هر جهتِ خود»، آرمانی جز «گذران روز روز زندگی» بیان کنند؛ سیاستی که جرگه‌های سیاسی متعدد آن روزگار نیز ه در خفا می‌زیستند برای خود انتخاب کرده بودند.

تقریباً در تمامی آن فیلم‌ها جز یک فیلم دههٔ پنجاه که علناً شورش ارگران را در یک کارگاه نشان می‌دهد، کارگران موفق می‌شوند از طریق قرار کردن نسبت‌های سببی یا نسبی با ثروتمندان، سهمی از آنچه را که غالباً م معلوم می‌شود متعلق به خودشان بوده است تصاحب کنند: کارگر بزن بهادر همیشه خوشحال، یا ناگهان پسر مرد ثروتمند از آب در می‌آید و یا با اصرار ختر او منصب دامادی را قبول می‌کند!

از آنجا که وقوع رویدادهایی اینچنین، یعنی اجرای عدالت اجتماعی و سیدن حق به حق‌دار، مستلزم برقراری ترتیبات و نهادهایی است که هم در لمفارسی و هم در مجموعه مناسبات اجتماعی آن روزگار غایب بودند، ناچار فیلمسازان در همان عالم بی‌منطقی روالی را کشف کردند که می‌توان آن

را «منطق شانس و عشق و تصادف» نامید. با به کارگیری این فرمول منطقی، وقوع هر اتفاقی، هر اندازه هم که عجیب باشد، در هر لحظه‌ای از فیلم امکان‌پذیر است.

به طوری که در بعضی آثار نمونه‌ای فیلمفارسی، تعداد رویدادهای خارق‌العاده و باورنکردنی از تعداد اتفاقات قابل باور بیشتر است. در رویکردی سیاسی به موضوع، این منطق به شکست‌خوردگان کمک می‌کند تا توجیهات مناسبی برای رؤیاپردازی‌های خود بیابند. علت استقبال از این فیلم‌ها را علاوه بر سهل‌الهضم بودن و جذابیت‌های عامه‌پسند این آثار، شاید بتوان در این نکته نیز جست‌وجو کرد که در نتیجهٔ رویدادهای سال ۱۳۳۲ نه فقط یک حزب یا جریان سیاسی، بلکه تمامی نیروهای سیاسی موجود، طعم تلخ شکست را در برابر قدرت مستقر چشیدند. و فیلمفارسی امید پوچی را در فضا می‌پراکند که تنها در برابر یأس عمیق ممکن است کاربرد داشته باشد.

اما در نگاهی به نمود نهادهای اجتماعی در فیلمفارسی، با پدیده‌هایی مواجه می‌شویم که حتی با استدلال‌های مبتنی بر حدس نگره‌پردازانهٔ نظیر آنچه در موارد بالا گفته شد نیز قابل توجیه نیستند. به عنوان مثال، نهاد خانواده هیچ‌گاه در فیلمفارسی کامل نیست. معمولاً پدر از مجموعهٔ خانواده غایب است. هنگامی که نظیر این پدیده در فیلم‌های آمریکایی دههٔ هشتاد میلادی بروز کرد، بررسی آماری جامعهٔ آمریکا نشان داد که در آن زمان در نزدیک به چهل درصدِ خانواده‌های آمریکایی، پدر یا به علت طلاق و یا به دلایل دیگر، جدای از همسر و فرزندان زندگی می‌کرد. سازندگان فیلم ای. تی از این واقعیت آماری برای کسب سود سرشار بهره‌برداری کاملی به عمل آوردند. اما در سرتاسر دههٔ چهل شمسی، تعداد موارد طلاق در ایران بسیار پایین بود و حتی یک درصد ازدواج‌ها را هم شامل نمی‌شد. با این حال خانوادهٔ بدون پدر که حتی در فیلم‌های دههٔ سی هم کمیاب بود، در دههٔ چهل حضور مطلق داشت و راه خود را به دههٔ پنجاه نیز گشود.

زنان سالخورده در این فیلم‌ها عموماً مادرانی هستند که سال‌هاست به حال خود رها شده‌اند تا معمولاً تنها فرزند ذکور خود را به عرصه برسانند. در حالی

که زنان جوان‌تر در فیلم‌های فارسی به‌ندرت از وضعیتی مشابه آنچه در عالم واقع وجود داشت برخوردارند. در واقع منزلت زنان جوان به حدّ بدترین زنانِ بدترین فیلم‌های خارجی کاهش داده شده است تا از آنان موجوداتی منحرف، تزیینی، آزارطلب و قربانی عقدهٔ حقارت بسازد که کارکردی جز ارضای تمایلات معمولاً انحرافی مردان منحرف ندارند و سرنوشتشان این است که در بهترین حالت از حیطهٔ نفوذ یک مرد جاهلِ به تمام معنا به در آیند و به حیطهٔ نفوذ و سوء استفادهٔ جاهل دیگری که فیلمساز نسبت به او سمپاتی دارد، وارد شوند.

صرف‌نظر از ظواهر شخصیت‌ها و داستان‌های هر فیلم، مجموعهٔ این مناسبات در همهٔ این فیلم‌ها حضور دارد. بدان معنی که ممکن است در فیلمی تیپ جاهل حضور نداشته باشد، اما روحیه و منش و مناسبات جاهلی همچنان حاضر است. دختر جوان و زن سالخورده همچنان همان خصوصیات را دارند و همان سهل‌انگاری در ساخت، و واقعیت‌گریزی در مضمون به چشم می‌خورد. به طوری که اگر بخواهیم بر مبنای مجموعهٔ این فیلم‌ها تصویر و تصوری از جهان به دست بیاوریم، لاجرم به این نتیجه خواهیم رسید که: جهان جایی است که جایگاه انسان‌ها در آن بی‌هیچ منطقی معین شده است. همهٔ پدران به همهٔ پسران جفا می‌کنند و همهٔ پسران در نهایت، هنگامی که پدرْ پیر و ناتوان شد، برتری خود را بر او نشان می‌دهند و بر ثروت او مسلط می‌شوند که این امر را می‌توان به نوعی الگوبرداری احتمالاً ناخودآگاهانه از مدل یونانیِ اُدیپ یا نمونهٔ ایرانیِ سهراب نسبت داد. وجود زنان، در لذت بخشیدن به مردان منحصر می‌شود. فقط مردان ثروتمند ممکن است دختر داشته باشند. همهٔ ثروتمندان روبدوشامبر، کلهٔ تاس و احتمالاً مرض قند دارند. در زندگی فقط «امروز» است که اهمیت دارد، اندیشهٔ «فردا» فقط ممکن است باعث زخم معده شود. اندیشمندان خنده‌دارند. پزشکان اخمو هستند. آواز خواندن، از شدّت غم و غصه می‌کاهد و البته هر کس، زن یا مرد، می‌تواند هر گاه که غم یا شادی بر او غلبه کند، هر گاه، شب یا روز که اراده کند، هر جا، در محلّ کار یا در اتوبوس یا در جاجرود زیر آواز بزند. پول و ثروت مایهٔ فساد و تباهی است. زور بازو تنها

عامل نجات‌بخش انسان‌هاست و هر کس که از آن محروم است کلاهش پس معرکه است. پایان شب سیه سپید است. این نیز بگذرد. برو قوی شو اگر راحتِ جهان طلبی، که در نظام طبیعت ضعیف پامال است. هیچ کس کامل نیست و بنابراین، هر کس به یک وردست نیاز دارد تا وجوه مبتذل‌تر شخصیت او را بی‌هیچ ملاحظه‌ای به نمایش بگذارد. بزرگ‌ترین تضادهای اجتماعی و طبقاتی با ازدواج حل می‌شود. و اصولاً یکی از راه‌های برقراری تعادل در داستان فیلم این است که هر کس با کسی ازدواج کند و برای آنکه سری بی‌کلاه نماند، حتی مادر قهرمان فیلم و کلفت مرد ثروتمند هم در نهایت سهم یکی دو شخصیت فرعی می‌شوند.

مجموعهٔ این شاخصه‌ها و ویژگی‌های مهمتر یا کم اهمیت‌تر از آنها که شرحشان ممکن است این مختصر را مطوّل کند، در عین حال، یک فلسفهٔ سیاسی را نیز در بطن هر فیلم کار می‌گذارد که رئوس محورهای آن از این قرار است: وضع موجود، به خودیِ خود، اشکال چندانی ندارد. مختصر بی‌عدالتیِ مالیِ موجود ناشی از سوء تفاهمی است که با بر طرف شدن نوعی گره اُدیپی یا رستم و سهرابی در پایان فیلم حل و فصل خواهد شد. هیچ نهاد یا جریان اجتماعی یا سیاسی یا دولتی در پدید آمدن بی‌عدالتی‌ها سهم نداشته و همهٔ بی‌عدالتی‌ها ناشی از ضعف‌های شخصی است. با این‌همه، حتی همین فلسفهٔ سیاسیِ ساده‌انگارانه نیز ناچار، به نوعی از تغییر به عنوان عاملی لازم تن در-می‌دهد و می‌پذیرد که ثروت و منزلت اجتماعی به عنوان مهمترین نمودهای قدرت در این فیلم‌ها باید از نسل کهنه به نسل نو منتقل شود. با این حال، این جابه‌جایی در قدرت و منزلت، امر محتومی است که نیاز به هیچ‌گونه کوشش و مبارزه‌ای ندارد. به عبارت دیگر، امور جهان به خودیِ خود، به نحو مناسبی می‌گردد و نیازی به دخالت هیچ‌کس نیست.

گرچه کوشش برای نام نبردن از فیلم‌ها و فیلمسازان، این مختصر را به قدر کافی کلی کرده است تا نتوان مضمون و نتیجه‌گیری آن را به تمام فیلم‌هایی که در دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه ساخته شده‌اند تعمیم داد، اما برای پرهیز از بی‌دقتیِ بیشتر باید متذکر شد که نوعی فیلمفارسی مدرن که عمدتاً محصول

اوایل دههٔ پنجاه شمسی است، کوشیده است تا با تغییر در ظواهر، استفاده از بازیگرانی که در قالب نقش‌های سنتی کلیشه نشده بودند، بهره بردن از شیوه‌های امروزی‌تر فیلمبرداری و تدوین، بهره‌گیری از موسیقی پاپ مدرن به جای موسیقی شبه‌سنتی، و با اندکی تغییر در فلسفهٔ سیاسیِ اعلام‌نشدهٔ فیلمفارسی، از این نوع فیلم فاصله بگیرد و به سینمایی به‌ظاهر جوان‌گرا و حتی معترض شباهت پیدا کند. این نوع سینما کم‌وبیش از دایرهٔ این بررسی بیرون مانده است. هر چند 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 و کمتر شباهتی به آنچه که با عناوینی نظیر «سینمای نو ایران» یا «سینمای پیشرو» ساخته می‌شد، پیدا می‌کنند.

در واقع آنچه که فیلمفارسی را فیلمفارسی می‌کند، بیشتر، سهل‌انگاری‌ها و جهل‌های ساختار روایی و فنی فیلم‌هاست تا مضمون داستانی آنها. نحوهٔ 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 مهمّ ادبیات ایران و جهان در فیلمنامه‌هاشان 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 کلامیِ موضوع‌هایی که در تصویر هم دیده می‌شوند، شرح چندین‌بارهٔ ماجرای فیلم در مقاطع مختلف از زبان شخصیت‌های مختلف، و در زمینهٔ فنی عدم توجیه منبع نور در صحنه‌های شب، تند کردن حرکت تصاویر در فیلم به گمان اینکه تماشاگر از این تمهید غافل است و به طور کلی قائل 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 جملهٔ این خلل‌هاست. در یک فیلم تبلیغاتی دههٔ چهل، مهندسی که یخچالی را به بینندگان معرفی می‌کند پنج شش خودکار و خودنویس را به جیب بالای روپوش سفیدش زده است تا به همه ثابت کند که واقعاً مهندس است! در بعضی فیلم‌های جاسوسی هم

جاسوسان که علی‌القاعده از میان باهوش‌ترین افراد انتخاب می‌شوند، آن‌قدر ابله‌اند که فوراً معلوم می‌شود به فیلمفارسی تعلق دارند. اما این نکته که آیا ذهنیت سازندگان این فیلم‌ها هم به همین اندازه ساده است یا اینکه آنها صرفاً من و شما را که بینندهٔ این فیلم‌ها باشیم تا این حد ساده‌لوح می‌پندارند، داستانی است که شاید بتواند موضوع پژوهش دیگری باشد.

با همهٔ این اوصاف، نگارنده اعتقاد دارد که فیلمفارسی اینک تنها از منظر پدیده‌ای تاریخی قابل مطالعه است. اطلاق این صفت به فیلم‌هایی که هنوز هم ساخته می‌شوند و بر روی پرده می‌آیند، شاید دیگر چندان درست نباشد. چه، اگر تنها معدودی از فیلم‌های امروز دارای کیفیات یا در واقع نقص‌هایی هستند که آنها را به فیلمفارسی نزدیک می‌کند، باید آنها 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 دارد، احتمالاً باید نسبت به هر گونه پیشرفت در این صنعت تردید کرد یا از آن ناامید شد.

سینما برای ما ساخته نشده است!

جمشید ارجمند

در میانهٔ دههٔ چهل، یک بار به غرور جوانی و شتابزدگی ناشی از رویکردهای آن دوره و به‌خصوص در اثر یأس و خشمِ برخاسته از رویارویی با انبوهی از ابتذال و بی‌ذوقی و سوءنیت آشکار در کار سینمای موسوم به فیلمفارسی، در هفته‌نامه‌ای نوشتم که: ما ـ یعنی ایرانیان ـ باید از خیر سینما بگذریم و این رسانه را ببوسیم و بگذاریم کنار. سینما اصلاً برای ما ساخته نشده است. هر قومی باید دنبال هنری برود که در آن هنر خاص، سنت و تجربه و ممارست و پیش‌زمینه‌های تاریخی دارد، مثل شعر برای ما و مثلاً موسیقی برای آلمانی‌ها. ما ایرانیان در هنرهای نمایشی، جز تعزیه، هیچ پیشینه و تجربه‌ای نداریم. همین مختصر تئاتر آبرومندی هم که داریم از دولت سر آن سنت است... (نقل به مضمون).

اندک‌اندک جمع کوچکی از مستان فرا رسیدند. سرخیلشان مسعودکیمیایی، و بعد مهرجویی و کیمیاوی و تقوایی و کیارستمیِ تازه‌ازگردراه‌رسیده که آن زمان بیشتر مستندساز بود (حساب روشنفکران تکرویی مثل زنده یاد فریدون

رهنما و ابراهیم گلستان جدا بوده و هست)، و مستندسازانی مثل کامران شیردل و طیاب و فیلمبردارانی مثل هوشنگ بهارلو و زرین‌دست و... (تک و توک نام‌های از یادرفته را بر من ببخشایید که در این زمان جز به حافظهٔ بی‌وفای آسیب‌دیده‌ام به هیچ چیز دیگر تکیه ندارم.) اینها کارها کردند کارستان، به طوری که کلاه چرخاندم و دیدم از آن قضاوت عجولانه‌ام پشیمانم. اما اگر همان داده‌های آن زمان را پیش چشم بیاوریم، می‌بینیم که من تا حدودی حق داشتم می‌دیدم که در فاصلهٔ شصت هفتاد سال پس از اختراع سینما، گویی ما داشتیم سینما را از نو اختراع می‌کردیم (هیچ قومی در دنیا پیدا نشد که چرخ را دوبار اختراع کند، حتی اینکاها و آزتک‌ها در قرون وسطا تا پایان تمدنشان، که به عقیدهٔ اسپانیایی‌ها زیادی تشخیص داده شد، از وجود چیز عجیبی به نام چرخ بی‌خبر بودند!) اگر در میان جوان‌ها کسی باشد که فیلم طوفان زندگی ـ محصول ۱۳۲۷ (=۱۹٤۸) ـ را دیده باشد، یعنی فیلمی که پنجاه و سه سال بعد از اختراع سینما ساخته شد، می‌فهمد که معنی لزوم اختراع دوبارهٔ چرخ چیست. ده سال پیش از این تاریخ، آمریکا فیلم بربادرفته را ساخته بود و هفت سال پیش از آن همشهری کین را و شش سال قبل کازابلانکا را، و برای خنده، فیلم شرمسار در این سر دنیا و هفت عروس برای هفت برادر در آن سر دنیا، تقریباً همزمان ساخته شدند. پس به قول ادبیات شفاهی امروز، خدا وکیلی منِ جوان در آن روزگار که حکم کردم ما نباید دنبال سینما برویم، چندان هم تند نرفته بودم، اما خب، جوانان فیلمسازان آمدند و همهٔ حساب‌ها را به هم ریختند و کنار نهادی معروف به فیلمفارسی، سینمای ایران را پایه گذاشتند. منتها یک سؤال اینجا وجود داشت که چرا در همهٔ آن سال‌ها، سینماگران پیشرو و خوب ما از شمار انگشتان دست بیشتر نشدند؟ پاسخ به این سؤال بخش عمده‌ای از مسئلهٔ همین مجموعه را هم حل می‌کند.

ببینید! هندوستان از نخستین سال‌های اختراع سینما، به کمک انگلیسی‌ها (مش قاسم!) صاحب صنعت سینمایی شد که ده‌ها سال است از بالاترین میزان تولید دنیا برخوردار است. جمعیت هند همیشه حدود پانزده برابر ما بوده است. اما در تاریخ سینمای این کشور پهناور، به جز اسم «ساتیاجیت رای» و با

فاصله‌ای زیاد «بیمال روی» و با مسامحهٔ بسیار «راج کاپور» اسم دیگری فوراً به ذهن نمی‌آید. این چند تا را تقسیم کن به هفتصد هشتصد میلیون، تا بشود سرانهٔ سینماگر پیشرو. با مال خودمان هم همین کار را بکن تا ـ خدای نکرده ـ برسی به «هنر نزد ایرانیان است و بس»! اما این قیاس کمّی را همه، از جمله خودم، می‌دانیم که غلط است. نکتهٔ درست در اینجا اشتراک در شرایط فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی دو کشور جهان سومیِ ایران و هند است. هر دو را به‌حقیقت، عقب نگه داشته بودند. تا سال‌های سال، هیچ سازمان و فرد و مسئولی، تیمار سینما را در ایران به عهده نداشت. فضای سینمای کشور بی‌در و پیکر بود و بی‌در و پیکر هم نگه داشته می‌شد. تصور من یکی بر این است که اگر کودتای ۲۸ مرداد پیش نمی‌آمد، سینما هم به دنبال خیلی جریان‌های اجتماعی و فرهنگی دیگر در ایران سامان پیدا می‌کرد. ولنگاری تعمدی در نگهداشت سطح سینما و محیط آن، تُرکتازی عده‌ای دلال و سرمایه‌دار سودجو که دستشان با حکومت در یک کاسه بود و صلاحشان در حفظ ابتذال و انحطاط، به خاطر استفاده‌های مالی آسان و فوری و زیاد و ضمناً وجود دکانی بی‌در و پیکر و آمادهٔ هر گونه سوء استفاده‌های دیگر، موجب پایداری و رشد پدیدهٔ فیلمفارسی شد. جوانه زدن شاخه‌های سالم و شاداب سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه، دستاوردی بزرگ محسوب می‌شد که فقط مدیون وجود ریشه‌های اصیل فرهنگی از یک سو و گسترش ارتباطات جهانی و فرهنگ سینمایی از سوی دیگر بود. اگر این جوانه‌ها حمایت می‌شدند و اگر نظام، فرصت آن را می‌یافت که به جز مقاصد خود، دلسوزانه به چیزهای دیگر هم بیندیشد، سینمایی بارور و مهم، از همان زمان‌ها در ایران پا می‌گرفت. مختصر اقدام‌هایی هم که می‌شد بیشتر وجه خودنمایی و نمونه‌پردازی داشت. (از این همه کلی‌بافی پوزش می‌خواهم. ولی حقیقت این است که فرصت و رخصت پرداختن به جزییات نیست و ضمناً العاقلُ...، یعنی عاقل را اشاره‌ای بس است.)

باری، سینمای ایران بی‌منت از هیچ سازمان رسمی، از دههٔ چهل پا گرفت و رشد کرد و بی‌منت به رشد خود در بعد از انقلاب ادامه داد. سهل است در این

سَمت، خیلی هم طلبکار است. اگر آزادی‌های لازمهٔ رسانهٔ سینما وجود داشت در قیاس با آنچه الان هست، چهرهٔ بزرگ‌تر و اصیل‌تری از سینمای ایران نمایش داده می‌شد. الان هم به نوعی با یک پدیدهٔ شبه‌فیلمفارسی روبه‌رو هستیم. بخش عمده‌ای از اعتبار سینمای کنونی ما هنوز مدیون همان چند تا یَلِ قدیمی است، همان جوان‌هایی که امروز گرد پیری بر سرشان نشسته، و هنوز دارند با «بازبین»های فیلمنامه و فیلم دست و پنجه نرم می‌کنند (اسم جدید «سانسور» چه شده است!) و هنوز هم درآمدهای کلان سینما را کسانی به هر حال غیر از این دود چراغ خورده‌ها درو می‌کنند؛ کسانی که از راه نرسیده، راه و چاه را خوب یاد گرفته‌اند. آن زمان فیلمفارسی فرمول‌های معینی داشت. حالا هم فرمول‌ها معین است، منتها عوامل نسخهٔ ترکیبی عوض شده است.

اما توفیری که به کمک تحولات اجتماعی و تغییرات معیارهای آن ایجاد شده، پاکیزه شدن محیط اخلاقیِ کار سینمایی است. با توجه به همهٔ محدودیت‌های فکری و فرهنگی و تاریخی، باید پذیرفت که این تحول، در ارتقای کلی استانداردهای سینمایی ما تأثیر داشته است. شرط‌های «محدودیت‌های فکری و...» که گذاشتم برای این است که در فضاهایی دیگر، به علت پس‌زمینه‌ها و سنت‌های اجتماعی ریشه‌دار، آزادی‌های اجتماعی و ارتباطی در محیط کار سینما، تأثیری در پیشرفت و پسرفت کیفیت فیلم‌ها ندارد. بر دماغ فیل، پشه‌ای بنشیند یا برخیزد، فرقی به حال فیل نمی‌کند، اما در مورد ما فرق کرد!

اگر روزگاری بیاید که سینما آزادی‌های لازمهٔ خودش را در کشور ما به دست آورد، آن وقت تدبیرها و تحولات دیگر، تأثیر اساسی خود را خواهد کرد.

فیلمفارسی، فرزند ناقص‌الخلقهٔ سینما در ایران

مریم امینی

بحث فیلمفارسی از هر کجا که آغاز شود، بی‌تردید با موضوع جذابیت عجین خواهد شد، و این موضوعی است که بارها به اشکال گوناگون طرح و بررسی شده است. اما از آنجا که سینما در میان هنرها بیش از همه به حضور مخاطب وابسته است، کم و بیش اغلب صاحب‌نظران شرط «جذابیت» را برای تحقق یک فیلم لازم می‌دانند. فیلم بدون جذابیت، فیلم بدون مخاطب است و بنیان سینما از آغاز بر حضور تماشاگر بنا شده است. گیشه، تجسم عینی و انکارناپذیر اتکای سینما بر وجود تماشاگر است. اما اگر شرط لازم برای تحقق فیلم را وجود جذابیت در آن بدانیم، شرط کافی را می‌توان تناسب میان قالب و محتوا یا تکنیک و مضمون دانست.

فیلمی که از تم‌ها یا عناصر جذاب استفاده می‌کند ولی از تکنیک سینمایی ملازم با بیان آنها برخوردار نیست، اگرچه ممکن است در جلب مخاطب موفق باشد، باز هم به دلیل عدم رعایت تکنیک نمی‌توان آن را فیلم نامید. با صرف‌نظر از اینکه تعریف ما از جذابیت چیست و حدود و مرزهای مقبول آن را

چگونه مشخص می‌کنیم، با فیلمفارسی، به دلیل آنکه هیچ نسبتی میان تکنیک و مضمونش موجود نیست، فیلم تحقق پیدا نمی‌کند.

لفظ فیلمفارسی به دلیل آنکه بر پدیدهٔ مستقلی دلالت دارد که نه فیلم است و نه فارسی، بسیار هوشمندانه وضع شده است. همچنان که از ظاهر کلمه بر می‌آید، این پدیده ملغمه‌ای 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 و یا منحصر به ایران بدانیم، خطا کرده‌ایم. شاید فیلمفارسی به دلیل ظاهر ایرانی‌اش ما را دچار این توهّم 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 عرصهٔ ظهور فیلمفارسی نیز به سینما محدود نشود و به حیطهٔ ویدئو و تلویزیون نیز گسترش یابد. البته از آنجا که سینما از محصولات تمدن غرب است و تکنیک آن در آنجا پدید آمده و رشد کرده است، سینمای غرب و حتی فیلم‌های درجهٔ چندم سینمای هالیوود، عموماً دچار مشکل دوگانگی تکنیک و مضمون و در نتیجه محلّ ظهور فیلمفارسی نیستند. در کشورهای به اصطلاح جهان سوم که سینما نیز چون دیگر محصولات غربی صورت وارداتی داشته، ورود سینما با این تصور غلط توأم بوده که ظرف سینما از مظروف خود قابل تفکیک است. این تصور زمینهٔ اصلی تولد و رشد فیلمفارسی را فراهم آورد، چرا که دارای این قابلیت بود که مضامینی به ظاهر اخلاقی و قومی را در قالب‌هایی متفاوت و حتی متناقض عرضه کند. به این ترتیب، عوامل جذابیت امکان یافتند تا به صورت بی‌قید و شرط قالب سینما را به تصرف در آورند و مستقل از محتوا موضوعیت پیدا کنند. به همین دلیل است که فیلمفارسی چه در نظر موافقان و چه نزد مخالفینش، در وهلهٔ اول جذابیت‌های سطحی و سخیف را تداعی می‌کند و با رجوع به همین اصل شناخته می‌شود.

شاید چنین تصور شود که قالب و محتوا در سینما نقشی برابر دارند و با تفکیک این دو هنوز هم می‌توان مضامین اخلاقی را هم‌سنگ قالب‌های مبتذل

جذاب ارائه کرد و حتی استفاده از این قالب‌ها تأثیر محتوا را دوچندان خواهد نمود. ولی واقعیت آن است که به محض انتزاع این دو، یکی بر دیگری مسلط می‌شود و در سینما عموماً این کالبدِ آن است که اصالت پیدا می‌کند، چرا که تحمل مناسب‌تر و سهل‌الوصول‌تری برای ظهور جذابیت و جلب مخاطب عام است. به همین دلیل است که برای شناخت فیلمفارسی باید ابتدا آن را مستقل از مضامین مطروحه بررسی کرد.

محور اصلی فیلمفارسی جذابیت‌هایی متناسب با نازل‌ترین مراتب وجود انسان است که قصه‌ها با ترکیب‌هایی مختلف حول آن شکل می‌گیرند. به عبارت، دیگر این مضمون نیست که متناسب با اقتضائات خود از عوامل جذاب بهره می‌برد، بلکه ابتذال است که در داستان‌ها و مضامین به صور گوناگون جلوه‌گر می‌شود. چگونگی سیر تجربهٔ فیلمفارسی‌سازی نیز بر این ادعا صحه می‌گذارد. به عنوان مثال، داستان فیلمفارسی‌های دههٔ چهل عموماً سرشار از پیام‌های اخلاقی است، اما در دههٔ پنجاه، حصار اخلاق که مانع از بروز ماهیت اصلی فیلمفارسی بود به‌تدریج فرو می‌ریزد و فیلمفارسی، این پوستهٔ مصنوعی دریده و صورت حقیقی خویش را که منافی دین، فرهنگ، اخلاق و سنت است به تمامی ظاهر می‌سازد.

علی‌رغم آنکه عناصر متعلق به فرهنگ مردم در فیلمفارسی نمودی چشمگیر دارند، اما فیلمفارسی‌ساز به مردم هموطن خود نگاهی 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 باستانیِ 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، بگوشت، چلوکباب و امثالهم. اگر هنوز هم که هنوز است تصنیف فیلم‌هایی از قبیل گنج قارون در میان برخی افراد میانسال و مسنّ جامعهٔ ما فراموش نشده است از آن جهت است که زمزمهٔ این آهنگ‌ها همچون مزمزهٔ توریستیِ فرهنگ لذتی سهل‌الوصول و سطحی و در عین حال شیرین توأم است.

همچنان که تماشای آثار میراث فرهنگی و نیز چشیدن اطعمه و اشربهٔ ایرانی برای میهمان غریبه لذتی سطحی به همراه دارد و اگر هویت توریستی در وجودش اصالت پیدا کرده باشد هرگز به وطن باز نخواهد گشت، این سینما نیز انسان را ساکن دیار سطحی‌گرایی و ابتذال می‌خواهد و با ارضای گرایش‌های نفسانی‌اش او را به ترک وطن حقیقی خویش دعوت می‌کند. دعوت آن نیز فراگیر است و بر خلاف تصور اولیه منحصر به عوام نمی‌شود، بلکه آثار آن در گروهی که اصطلاحاً خواص یا روشنفکر نامیده می‌شوند هم جلوه‌گر می‌شود. پیش از انقلاب بسیاری از زمرهٔ این گروه بودند که فقط برای آنکه پُز روشنفکری خود را کامل‌تر کنند در جمع هم‌پالکی‌های خود آبگوشت می‌خوردند یا تصنیف‌ها و تکیه کلام‌های معمول در این‌گونه فیلم‌ها را تکرار می‌کردند.

به این ترتیب، دلیل استقبال مخاطب از فیلمفارسی را نمی‌توان در تأثیر و تأثرات اصیل فرهنگی جست‌وجو کرد. بالعکس، او در فیلمفارسی مسحور جذابیت همان عناصری می‌شود که اصل هویت فرهنگی و انسانی‌اش را می‌پوشاند. اما از آنجا که این عناصر از ظاهر آداب و عادات فرهنگی منتزع شده، این توهم را پیش می‌آورد که جلوهٔ همان فرهنگ است. خطر فیلمفارسی نیز درست در همین نکته نهفته است: تماشاگر فیلمفارسی ابتدا با این تصور که تصویر سنت‌های خود را در آن به تماشا نشسته است با ابتذال و ساده‌پسندی خو می‌گیرد، و بعد این رابطه معکوس می‌شود. یعنی ظاهر سنت بهانه‌ای می‌شود تا او بدسلیقگی خود را به واسطهٔ آن توجیه کند. در واقع این ارتباط تنها از جانب تماشاگر است که تغییر پیدا می‌کند وگرنه فیلمفارسی از ابتدا بر پایهٔ همین ریاکاری بنا شده است. به این معنی که هم از سنت، هم از احساسات و عواطف رقیق مردم و هم از سینما سوء استفاده می‌کند تا به هدف اصلی خود که همان فروش بیشتر است دست پیدا کند.

شاخصهٔ دیگر فیلمفارسی که مفهوم جذابیت در آن جلوه‌ای تام و تمام پیدا کرده و فروش بالای آن را تضمین می‌کند، پایانِ آن است که اصطلاحاً «happy end» نامیده می‌شود، و البته اصطلاحی عام است که بر پایان فیلمفارسی نیز

اطلاق می‌شود. داستان فیلمفارسی را با توجه به پایان آن می‌توان در چنین جملاتی خلاصه کرد: پولدار شدن جوانی خوش برو رو و محجوب اما فقیر، به هم رسیدن عاشق و معشوقی از دو طبقهٔ اجتماعی مختلف، پیدا شدن مادر گمشده و یا بر عکس، مرگ مادر در هنگام یافتن فرزند و... «happy end» 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 «happy end» ظاهر می‌شود. «happy end» صورت متنزل یقین ایدآلیستی ملازم با مدرنیسم در عالم رؤیاگونهٔ سینماست و در غالب فیلم‌های سینمایی به‌خصوص در دهه‌های گذشته تا پیش از ظهور پُست مدرنیسم در سینما حضور دارد. پایان فیلمفارسی نیز از این قاعده مستثنا نیست، با این تفاوت که همچون دیگر عناصر مورد استفاده در این نوع به اصطلاح سینما صورتی اغراق‌شده دارد و بی‌آنکه با آنها رابطهٔ علت و معلولی داشته باشد، در انتهای فیلم جا داده می‌شود. چنان است که گویی همهٔ عناصر دیگر به تبع پایان آن است که ارزش پیدا می‌کنند و وظیفهٔ «پایان» نیز راحت کردن خیال مخاطب است.

رقابت‌هایی که پیش از انقلاب تحت عنوان بلیت بخت‌آزمایی برگزار می‌شد از یادها نرفته است. در این قمار بزرگ حتی عده‌ای از فقیرترین مردم هم بلیت می‌خریدند و با آنکه می‌دانستند احتمال بردشان نزدیک به صفر است، بخت خود را به امید موهوم برنده شدن می‌آزمودند. اگر سینما توهّم این برد (یا باخت، تفاوتی نمی‌کند چرا که در سینما هر دو صورت به منزلهٔ برد است و نسبت به ذائقهٔ مخاطب یکی از دو نوع پایان برگزیده می‌شود) را در صحنهٔ نهایی تصویر نمی‌کرد چگونه می‌توانست متوقع باشد که مردم برای شریک شدن در این زندگی موهوم بلیت بخرند؟ تماشاگر زمانی در حدود دو ساعت از زندگی واقعی خود جدا شده و در رنج‌ها و شادی‌های قهرمان فیلم شرکت می‌کند. هر چه غفلت او نسبت به زندگی واقعی در این مدت کامل‌تر باشد، راضی‌تر از سینما خارج خواهد شد و هیچ چیز به اندازهٔ پایان داستان این غفلت را کامل نمی‌کند. همین رضایت ناشی از غفلت است که سینما به طور عام

و فیلمفارسی به طور خاص، خود را نسبت به تأمین آن متعهد می‌داند و متقابلاً وجه تجارتی سینما نیز از طریق آن تأمین می‌شود.

از آنجا که حیثیت تجاری و هنری در سینمای غرب از یکدیگر تفکیک نشده است، وجه تجارتی سینما نه تنها مانع از ظهور وجه هنری آن نیست، بلکه در بسیاری مواقع به تحقق آن کمک می‌کند. در غرب، حتی فیلم‌هایی که با غایت تجارت ساخته می‌شوند، اگر بیان هنرمندانه نداشته باشند به هدف خود دست پیدا نمی‌کنند. اما انفکاک این دو حیثیت سینما در ایران به تولد دو فرزند ناقص‌الخلقه منتهی شد. یکی با انکار تکنیک به مثابه دستور زبان سینما و به طریق اولیٰ محمل بیان هنرمندانه در صورت «فیلمفارسی» ظاهر شد، و دیگری با انکار ماهیت سینما که با مخاطب و گیشه نسبتی انکارناپذیر دارد، صورت «فیلم روشنفکری» به خود گرفت و به اشتباه فیلم هنری قلمداد شد. اگر فیلمفارسی عامل جذابیت را در جهت سوء استفاده از ذائقهٔ ساده‌پسند مخاطب به کار می‌برد، فیلم روشنفکری نیز آن را یکسره نفی نمی‌کند بلکه جایگاه آن را تغییر می‌دهد. در فیلم روشنفکری، جهت جذابیت از «مخاطب عام» به «ذهن» فیلمساز معطوف می‌شود. به عبارت دیگر در این نوع فیلم نیز فیلمساز به جذابیت توجه دارد، اما صرفاً تصورات و توهّمات ذهنی خود را جذاب می‌یابد. فیلمفارسی به «مخاطب» نگاه توریستی دارد و فیلم روشنفکری به «فرهنگ». یکی «مردم» را سطحی و مبتذل قلمداد می‌کند و دیگری «سنت و فرهنگ» را. این یکی «جامعه» را بیمار می‌کند و آن دیگری «سینما» را به انحطاط می‌کشاند. به این ترتیب فیلم روشنفکری هم همان‌قدر از تحقق سینما فاصله دارد که فیلمفارسی. ای کاش در فرهنگستان به عوض وضع این همه کلمات عجیب و غریب، متناظر معکوسی هم برای فیلمفارسی ابداع می‌شد.

متأسفانه عرصهٔ سینمای بعد از انقلاب ایران نیز با صرف‌نظر از استثناآتی چند، در تصرف همین دو نوع فیلم بوده است و میزان تولید آنها متناسب با تغییر سیاست‌های سینمایی کشور (در جهت توجه به الگوهای جشنواره‌پسند) افزایش پیدا کرده و یا کاهش یافته است. به هر تقدیر سینمای ما تا به پیوستگی تکنیک و مضمون و نسبت میان آنها بی‌توجه بماند، قوام پیدا نخواهد کرد.

لهور سینمایی که هویت ایرانی اسلامی داشته باشد موکول به آن است که ابتدا
ـ تکنیک به مثابه قواعد و دستورالعمل‌های بیان سینمایی تسلط پـیدا کـنیم و
پس با تسخیر جوهر تکنیک، لحن آن را متحول نموده و جهتی متناسب بـا
ان غایات و آرمان‌های فکری جامعهٔ خود به آن ببخشیم.

بحث فیلمفارسی و مفهوم هنر توده‌ای (پاپ آرت)

روبرت صافاریان

یکی از کاستی‌های مباحثات جاری دربارهٔ فیلمفارسی ـ چه به مفهوم تاریخی آن، یعنی سینمای تجاری پیش از انقلاب و چه به مفهوم پدیده‌ای فراتاریخی که سینمای پیش و پس از انقلاب را به‌یکسان تهدید می‌کند ـ شکل مجرد این بحث‌هاست، چنان که گویی این پدیده چیزی است مختصّ سینما و آن‌هم تنها، سینمای کشور ما. اما در واقع این واژه چیزی است معادل ابتذال، و به آن محصولات سینمایی اتلاق می‌شود که عموماً باب طبع عامهٔ مردم هستند، یعنی همان پدیده‌ای که در ادبیات سینمایی خارجی به «B movie» یا سینمای mainstream مشهور است و ما به آن سینمای بازاری یا تجاری می‌گوییم، و خود جزئی است از پدیدهٔ فرهنگی گسترده‌تر هنر توده‌ای (pop art)، عامه‌پسند یا سبُک، پدیدهٔ دیرپا و سخت‌جانی که خاصّ جوامع شهری است و شامل کتاب‌های پرفروش و پاورقی‌های مطبوعاتی (و اصولاً خود مطبوعات جنجال‌ساز و پرخواننده)، موسیقی سبُک، برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی هم می‌شود. این‌گونه هنر وجوه اشتراکی نیز با هنر قومی یا فولکلور دارد، در عین

حال که به خاطر خصیصهٔ شهری و سوداگرانه و تولید انبوه، از آن جدا می‌شود

هنر توده‌ای پدیدهٔ خلق‌الساعه‌ای نیست، بلکه ریشه در تحولات اجتماعی بعد از رشد سرمایه‌داری دارد. آرنولد هاوزر در کتاب «فلسفهٔ تاریخ هنر» ک فصلی از آن به این موضوع اختصاص دارد و یکی از معدود منابع موجود بـ زبان فارسی دربارهٔ مسائل نظری هنر توده‌ای است، می‌نویسد:

> ساختار جامعهٔ صنعتی جدید، نظم ماشینی زندگی شهری انطباق اجتناب‌ناپذیر، اما عمدتاً غیرارادی و ناآگاهانه فرد بـ شکلهای مشترک رفتار، انسانها را به داشتن ذهن دستجمعی یـ توده‌ای ترغیب می‌کند؛ و این حالت در اثر فعالیت مطبوعات رادیو، سینما، انواع آگهیها، پوسترها و در واقع آنچه چشـ می‌بیند و گوش می‌شنود، دائماً تشدید می‌شود. واقعیاتی که باید مورد توجه قرار گیرند، مسائلی که باید تصمیمی دربـاره‌شان گرفته شود، و راه‌حلهائی که باید پذیرفته شوند، به شکل یک کل در اختیار مردم گذاشته می‌شوند که یکجا بلعیده شود.[۱]

هاوزر معتقد است:

> هنر برای مصرف عمومی همیشه در سطحی پائین‌تر از هنر برای تحصیلکردگان قرار دارد.

و

> هر گاه که محفل مصرف‌کنندگان هنر بزرگتر شده است، نتیجهٔ مستقیمش تنزل یافتن سطح آفرینش هنری بوده است.[۲]

فیلمفارسی بخشی از این هنر یا فرهنگ توده‌ایِ جامعهٔ سرمایه‌داریِ در حال تکوین دهه‌های پیش از انقلاب است که در ضمن از ویژگی‌های جوامع در حال توسعه نیز متأثر است، یعنی تقلید از نمونهٔ غربی و عقب‌افتادگی تکنیکی.

پدیدهٔ هنر توده‌ای و فیلمفارسی ارتباط مستقیمی با بحث اوقات فراغت و ضرورت پر کردن آن دارد. اوقات فراغت، خود پدیده‌ای است خاصّ جوامع

---

۱. آرنولد هاوزر، فلسفهٔ تاریخ هنر، محمدتقی فرامرزی، نگاه، تهران، اول، ۱۳۶۳، ص ۴۰۹.
۲. فلسفهٔ تاریخ هنر، صص ۴۰۹ و ۴۱۰.

سرمایه‌داری که زندگی انسان را به دو بخش مجزای کار و تولید از یک سو و استراحت و آماده شدن برای ادامهٔ تولید از سوی دیگر تقسیم، و این دو را با خطّ پررنگی از هم جدا می‌کند. همزمان با این موضوع، تحولات فنی امکان تکثیر مکانیکی آثار هنری را پدید آوردند و مفهوم هنر را از وابستگی به یک نسخهٔ اصیل و ارزشمند رها ساختند. این دو پدیده به پیدایش سرگرمی‌هایی چون مطبوعات جنجالی، کتاب‌های پرفروش، فیلم‌های عامه‌پسند، موسیقی و برنامه‌های نمایشی رادیویی و تلویزیونی انجامیدند که کارکرد اجتماعی‌شان پر کردن اوقات فراغت انبوه شهرنشینان طبقهٔ متوسط و پایین بود. چنین تحولی در دهه‌های سی و چهل در ایران هم به وقوع پیوست و پیدایش ادبیات بازاری، گسترش مطبوعات، رونق رادیو و بعدها تلویزیون با خوانندگان و برنامه‌های نمایشی پرطرفدارش و رواج سینما از پیامدهای آن بود. آنچه به نام فیلمفارسی شناخته می‌شود، بخشی از این فرهنگ سبُک و عامه‌پسند همگانی بود و در همین چارچوب نیز می‌باید مورد بررسی قرار گیرد.

این حرف بدان معناست که با ملاک هنر نخبگان (یا هنر تحصیل‌کردگان، یا هنر سطح بالا) نمی‌توان به نقد این فیلم‌ها پرداخت. بخش اعظم این فیلم‌ها اصولاً داعیهٔ هنر ندارند و هدف سازندگان آنها جز عرضهٔ کالایی برای سرگرم کردن مردم و کسب سود نیست (این البته به این معنا نیست که این کالاهای سرگرم‌کننده بار ایدئولوژیک ندارند). کوبیدن آنها به این عنوان که فاقد کیفیات هنر عالی هستند، حرکتی «دُن کیشوت»وار است. اما در ضمن در انبوه این آثار فاقد ذوق هنری، گاهی به جرقه‌هایی از ذوق سلیم و مشاهدهٔ تیزبینانهٔ رفتار اجتماعی هم برمی‌خوریم. وظیفهٔ منتقدی که می‌خواهد به این آثار بپردازد بیشتر کشف این جرقه‌ها و تشویق و ترغیب آنهاست. محصولات هنری برای تولیدکننده و سرمایه‌گذار آن می‌تواند کارکرد اطلاع‌رسانی، تبلیغاتی، موعظهٔ اخلاقی، تاریخ‌نویسی و چه بسا سرگرم کردن داشته باشد (که یک کارکرد اجتماعی است)، اما منتقد همیشه در آنها به دنبال کیفیات زیبایی‌شناختی می‌گردد. اگر منتقدی می‌خواهد به بررسی تاریخ سینمای بازاری گذشته بپردازد، باید با این دیدگاه به سراغ آن برود، وگرنه ناسزاگویی به سخافت و

ابتذال این‌گونه سینما چیزی به دانش او و خواننده‌اش نمی‌افزاید، جز احیاناً حسّ رضامندیِ کاذبی ناشی از کوبیدن خصمی خیالی به خاطر نداشتن کیفیاتی که اصولاً ادعای داشتنش را ندارد.

علاوه بر این، می‌توان با دیدگاهی جامعه‌شناختی به بررسی و نقد سینمای فیلمفارسی نشست. هنر توده‌ای که فیلمفارسی جزئی از آن است، سند اجتماعی ارزشمندی است که زندگی اجتماعی مقطع مهمی از تاریخ ما را بازتاب می‌دهد.

اما اندک هنری هم که در انبوه تولیدات سرگرم‌کننده یافت می‌شود، از نوع متفاوتی است. این هنر زمخت‌تر و کلیشه‌ای‌تر است. یعنی از فرم‌های استفاده‌شده مکرراً استفاده می‌کند و این فرم‌ها در جریان این استفادهٔ دائم صیقل می‌خورند. این حرف به آن معناست که خلاقیت به گونه‌ای جمعی صورت می‌پذیرد و نقش هنرمند نابغه و منفرد در آن کمتر از هنر سطح بالاست. به شیوه‌ای متناقض، در این هنر مجری و خواننده و بازیگر، یعنی آنان که در پیش‌زمینه ایستاده‌اند، اهمیت بسیار زیادی کسب می‌کنند و غالباً شخصیت نمایشی آنها با شخصیت واقعی و ستاره‌ای‌شان آمیخته است. در نظریه‌پردازی و نقد سینماییِ دنیا از دههٔ شصت میلادی به این سو، شاهد تغییر رویه‌ای در برخورد با سینمای هالیوود به عنوان نمونه هنر مردمی بوده‌ایم. در حالی که در بررسی‌های سینمایی جدی تا پیش از پیدایش نگرهٔ مؤلف، سینمای هالیوود به عنوان سینمای سخیف، اصولاً فاقد ارزش و شأن بررسی جدی تلقی می‌شد. در پی رونق این نظریه، منتقدان در پی این بر آمدند که نشان دهند چگونه کارگردان‌های خوش‌قریحه توانسته‌اند در سیستم استودیوییِ تولید انبوه هالیوود، مهر شخصی خود را بر آثاری که در همین سیستم تولید کرده‌اند بزنند. در همین رابطه بود که بحث میزانسن به عنوان وسیلهٔ اعمال دیدگاه شخصی بر فیلم استودیویی پیش آمد. در اینجا هر چند مسئله هنوز این بود که نشان دهند هنرمند منفرد و مؤلف با چه شیوه‌هایی بر یک سیستم تجاری فائق می‌آید (و خود سیستم هنوز برای تولید چیزی که ارزش هنری داشته باشد، ناقابل تلقی می‌شد)، اما این نگرش باعث توجه جدی‌تر به آثار سینمای هالیوود شد که پیش از آن، همان‌طور که گفتم، اصولاً فاقد ارزش بررسی شمرده می‌شدند.

نتیجهٔ این تغییر دیدگاه، کشف فیلمسازانی مثل هاوارد هاکز، سام فولر و کارگردان‌های دیگری از همین دست بود.

در سال‌های بعد، بررسی ژانرها به عنوان قالب‌های سینمایی و اهمیت فرهنگی و هنری آنها، یک گام دیگر به سوی جدی گرفتن سینمای عامه‌پسند بود. در این‌گونه بررسی، دیگر نقطهٔ توجه، هنرمند منفردی نبود که درون سیستم تولید انبوه فیلم‌های سرگرم‌کننده کار دشوار تولید انفرادی هنر را پیش می‌برد، بلکه بررسی سازوکارهای خودِ نظام تولید انبوه و اجتماعی بود، که ظاهراً قابلیت تولید چیز با ارزش را هم داشت: موزیکال‌ها، فیلم‌های ترسناک و ملودرام‌های با ارزشی در همین سیستم تولید می‌شدند.

خود تغییر واژهٔ «ملودرام» از اصطلاحی با بار منفی برای تحقیر فیلم‌های سوزناک به واژه‌ای برای نامیدن ژانری قابل اعتنا، از آثار این تغییر نگرش بود. آیا همهٔ این حرف‌ها بدان معناست که با بررسی انبوه فیلمفارسی‌ها، ما هم می‌توانیم هاکزِ خودمان را کشف کنیم؟ البته هیچ تضمینی نیست که چنین اتفاقی بیفتد؛ حتی با شناخت اجمالی از آن سینما می‌توان گفت که چنین اتفاقی نمی‌افتد. در اینجا بحث من دربارهٔ تغییر دیدگاه است؛ دربارهٔ پذیرفتن این امر که در تولید انبوه سینمایی که عمدتاً از آثاری با سطح هنری نازل تشکیل یافته است، می‌توان به آثار قابل‌اعتنا و رگه‌ها و وجوه با ارزش هم بر خورد.

در این مورد به دو نکته اشاره می‌کنم که به گمانم این نظر را تأیید می‌کنند: برنامه‌های تلویزیونی قابل‌اعتنا ـ چه در سال‌های اخیر و چه در دوران پیش از انقلاب ـ بر این امر گواهی می‌دهند که ما هنرمندانی داریم که بلدند چگونه در چارچوب نظام تولید انبوه، آثاری ارائه کنند که دارای وجوه هنری ارزشمندی نیز باشند. مجموعه‌های تلویزیونی مثل همسران و سایر کارهای بیرنگ و رسام و یا مجموعه‌ای مثل ساعت خوش از همین امر حکایت می‌کنند. طبیعی است که این برنامه‌ها هم تاب تحمل سنجش با ملاک‌های هنر سطح بالا را ندارند، اما کیست که از بخش‌هایی از آنها، بازی‌های بعضی از بازیگران و شگردهای ظریف کارگردانی و قصه‌گویی و شخصیت‌پردازی که اینجا و آنجا به چشم می‌خورند، لذت نبرده باشد؟

نکتهٔ دوم به فیلم‌های سینمایی کارگردان‌هایی مثل مسعود کیمیایی (قیصر، بلوچ،...) و امیر نادری (خداحافظ رفیق، تنگنا...) و فریدون گله (کندو، زیر پوست شب،...) و رضا میرلوحی (تپلی،...) مربوط می‌شود که با وجود اینکه از بسیاری جهات به ملاک‌های و معیارهای سینمای تجاری دوران خود وفادارند، اما در عین حال به درجات مختلف واجد ارزش‌هایی هستند.

آنچه نزد ما بررسی عینی هنر توده‌ای و از جمله فیلمفارسی را دشوار می‌سازد، ریشه در دیدگاه‌های سیاسی و اخلاقیی دارد که چندین دهه است بر حیات روشنفکری ما سایه انداخته‌اند: دیدگاه سیاسی چپ و انقلابی حاکم بر فضای روشنفکری پیش از انقلاب، اصولاً تفریح و سرگرمی را امور زیان‌آور و چه بسا دسیسه‌ای می‌دانست که حکومت برای انحراف توجه عامهٔ مردم از مسائل حیاتی خودشان طراحی کرده است. الفاظی چون «سینمای رؤیاپرداز و واقع‌ستیز» در همین راستا کاربرد داشت. حمله به پایان‌های خوش و حال و هوای شاد این فیلم‌ها و قصهٔ وصلت دختر پولدار و پسر آس و پاس، به عنوان تبلیغ آشتی طبقاتی، کوبیده می‌شد. در این باره در کتاب یاد شدهٔ آرنولد هاوزر، توصیفی هست که عیناً نقل می‌کنم:

> هنر انبوه-تولیدشدهٔ امروزی، مانند تمامی هنر گذشته، منشأ و هدفی ایده‌ئولوژیک دارد که در پرتو پالایش روشهای جدید تبلیغات سیاسی، بدون تردید، بسیار موفقیت‌آمیزتر از هر زمانی به کار می‌آید. لیکن اعتقاد به اینکه تمام آفرینندگان آثار هنری دست‌اندرکار توطئه‌ای شیطانی علیه تمام پدیده‌های معنوی‌اند، نمونه‌ای از اعتقاد به مارکسیسم عوامانه شده است. ناخدایان صنعت سرگرم‌سازی مردم، طبیعتاً فقط می‌خواهند پول‌اندوزی کنند، و بدین منظور به جای هنر خوب هنر بد را برمی‌گزینند؛ نخست به این علت که اینان عموماً تصوری از تفاوت بین دو گونهٔ بالا ندارند، و دوم به این علت که تولید کردن و فروختن هنر بد آسان‌تر است. این بدان معنا نیست که بگوئیم ایشان نقشی در مبارزه ایده‌ئولوژیک ایفا نمی‌کنند. می‌دانیم که

ایده‌ئولوژی مستقل از هر گونه اراده یا شعوری بـه کـارکردش ادامه می‌دهد و بدون وجود توطئه یا نقشه یا پیکاری معین نیز مـی‌توانـد فـعال بـاشد. ولی نـاشران کـتاب‌های پـرفروش و فیلم‌سازان هولیوود به‌هیچ‌وجه در زمرهٔ وفادارترین نـمایندگان به ایدئولوژی طبقاتی خویش نیستند؛ شاید معقولانه‌تر این باشد که ایشان را متهم کنیم که هیچ اعتقادی ندارند نه آنکه متعصبانی خشک‌اندیشند. آنها تک تک افراد را مخاطب خویش می‌دانند، می‌خواهند همه را خشـنود کـنند و بـه احسـاسات هـیچ کس بر نخورند؛ مجبورند مشتریانشان را نگه دارند.[۱]

اما بینش متأثر از دیدگاه سیاسی، همان چیزی بود که هاوزر از آن به عـنوان «مارکسیسم عوامانه» نام می‌برد؛ بـه جـای بـاز نـمودن سـاز و کـار عـملکرد ایدئولوژیک هنر عامه‌پسند و ریشه‌های عینی آن، پدیدهٔ فیلمفارسی را نـوعی توطئهٔ طبقات حاکم تلقی می‌کردند.

دیدگاه‌های اخلاقی که در آنها لذتجویی و حـظ، شـادی و فـراغ خـاطر، اموری گناه‌آلود و مردود شناخته می‌شود، دیگر رکن مهمّ نـفی و مـحکومیت فیلمفارسی و هنر توده‌ای محسوب می‌شود. ناگفته پیداست که ایـن دیـدگاه‌ها همواره ضدّ خود را هم همراه دارند. تناقضی در فرهنگ مـا هست کـه ضـمن محکوم کردن هر گونه حظّ بصری و خوشباشی، در پنهان و در عمل ابایی از آن ندارد. به همین خاطر هم هست که محکوم‌کنندگان فیلمی مثل مرد عوضی چه بسا از تماشای آن لذت هم ببرند. به هر رو تا نفس عمل لذتجویی، شـادی و خنده به خاطر خودشان ـ نه برای آموزش و نتیجه‌گیری‌های اخلاقی ـ مذموم شناخته شوند، دشوار بتوان به بررسی آثاری از این دست پرداخت و مورد طعن و لعن قرار نگرفت. در حالی که این کیفیات از ویژگی‌های هنر توده‌ای است که کارکرد اجتماعی‌اش تمدد اعصاب بیننده و پر کردن اوقات فراغت اوست. واژهٔ «ابتذال» که مفهومی به غایت نسبی و مبهم است، با این داوری‌هـای اخـلاقی آغشته شده است و در بحث جدی هیچ کاربردی نمی‌تواند داشته باشد ـ مگر

---

۱. فلسفهٔ تاریخ هنر، صص ٤١٠ و ٤١١.

اینکه گوینده منظور خود را از همان ابتدا کاملاً روشن کند.

در سال‌های اخیر بحث‌هایی دربارهٔ ادبیات سبُک، نوع نگاه غالب به این‌گونه ادبیات، و تأثیر منفی دیدگاه تحقیرآمیز به این ادبیات بر امر کتابخوانی شروع شده است[۱] بحث فیلمفارسی هم از بسیاری جهات به مباحث یادشده شباهت دارد و شایسته است در چارچوب کلیِ معنا و مفهوم و جایگاه هنر توده‌ای و کارکردها و ویژگی‌های آن، به دور از جنجال‌سازی و شعارپراکنی پی گرفته شود، که تنها در این صورت می‌تواند منشأ اثر مفیدی باشد.

---

۱. نگ. ک. به: زنان، به مناسبت موفقیت رمان «بامداد خمار»، ۳۷، شهریور و مهر ۷٦ و همچنین گفتگو، ۷، بهار ۷٤.

فیلمفارسی یک الگوی جهانی است!

مهرداد فرید

مفاهیم و مضامین اجتماعی، جسمیت‌یافته نبوده و ماهیت سیّالی دارند، به‌طوری که هم در اثر گذر زمان تغییر معنا می‌دهند و هم از ذهنی به ذهن دیگر! یکی از این مفاهیم، مضمون فیلمفارسی است. روزی که دکتر هوشنگ کاووسی واژهٔ فیلمفارسی را برای اطلاق به دسته‌ای از فیلم‌های تولیدشده در سینمای ایران ساخت، شاید نمی‌دانست که واژه‌ای را وارد فرهنگ سینمای ایران می‌کند که بعدها بیشترین استفاده را در میان اهالی سینمای ایران و منتقدان آن خواهد داشت؛ واژه‌ای که متضمن معنای واحد و ثابتی نیست و هر کسی با گمان خود تعریفی از آن دارد؛ واژه‌ای که حالا تبدیل به یک فحش محترمانه برای تحقیر، سرکوب و سرزنش برخی فیلمسازان شده است؛ واژه‌ای که از ذهنی به ذهنی دیگر تعریف متفاوتی دارد.

به طور قطع، اگر کسی پیدا شود و این تعاریف را در مجموعه‌ای واحد جمع‌آوری کند، خواننده را از هر گونه جمع‌بندی عاجز خواهد ساخت. این تفاوتِ تعریف تا جایی است که علی‌رغم جوّ غالب (که به فیلمفارسی بار معنایی

منفی می‌دهد) عدهٔ قلیلی نیز به ستایش از آن پرداخته و با عمل و قلم، چارهٔ نجات اقتصادی سینمای ایران را تن دادن به فیلمفارسی می‌دانند.

تفاوت در تعاریف تا جایی است که هر گونه اتفاق‌نظر را منتفی کرده و حتی به این مفهوم، نوعی جنبهٔ «رازآلود» داده است. راز در اینجا چیزی نیست که ما از آن اطلاع نداریم، بلکه چیزی است که نمی‌توانیم از آن اطلاع پیدا کنیم!

□

آنچه تا اینجا گفته شد، به قصد ناامیدی از ارائهٔ یک تعریف قانع‌کننده نیست، بلکه صرفاً نشان‌دهندهٔ این است که مفهوم فیلمفارسی مانند بسیاری از دیگر مفاهیم، سیّال است و نمی‌توان آن را در قالبی جسمیت‌یافته معرفی کرد. به عنوان مثال، وقتی در سینمای پیش از انقلاب واژهٔ فیلمفارسی به کار می‌رفت، اغلبْ فیلم‌هایی در ذهن تداعی می‌شد که دارای مؤلفه‌هایی چون رقص، سکس، آواز و خشونت بودند. در حالی که وقتی این واژه در سینمای اکنون ایران به کار می‌رود، چنین مؤلفه‌هایی در ذهن تداعی نمی‌شود. با این وصف آیا باید پروندهٔ این موضوع را ببندیم و از این مفهوم به عنوان یک مفهوم اسطوره‌ای و غیرقابل لمس یاد کنیم؟ پاسخ منفی است. یعنی در جواب این سؤال باید گفت مفهوم فیلمفارسی مانند بسیاری از مفاهیم دیگر اجتماعیْ سیّال است و اگر قرار است تعریفی ارائه شود، باید مطمئن بود که اولاً آن تعریف واحد نیست، و ثانیاً ثابت هم نیست!

□

حال با این مقدمه می‌خواهیم یک تعریف نسبی غیرواحد و غیرثابت ارائه کنیم. چه باید کرد؟

برای ارائهٔ تعریف از مفاهیم اجتماعی، در علوم جدید انسانی ـ حتی با این فرض که این تعاریف سیال هستند ـ روش‌هایی پیشنهاد شده است. این روش‌ها سعی دارند که مفاهیم موجود در اذهان اندیشمندان را به‌گونه‌ای جمع‌بندی کنند که موارد اتفاق و اختلاف را در میان آرای آنان مشخص کند. با چنین شیوه‌هایی می‌توان مفاهیم اجتماعی موجود را در اذهان صاحبان اندیشه اندازه گرفت و براساس آن و مبتنی بر عقل جمعی به تعریف رسید؛ تعریف‌هایی که

مطلق نیستند و با گذشت زمان و تطور اوضاع اجتماعی تغییر می‌کنند. برای نگارنده تاکنون فرصتی پیش نیامده تا در خصوص فیلمفارسی، با اتکا به این روش، تحقیقی انجام دهد. بنابراین، ارائهٔ تعریف، حتی از آن جنس تعاریفی که نسبی‌اند و وضعیت سیالی دارند، ممکن نیست. آنچه در فرازهای دیگر این نوشته می‌آید، تعریفی است ناقص، غیرقابل اتکا، ذهنی و غیرقابل تعمیم. درست مثل یک فرضیه که نیاز به پژوهش و اثبات دارد.

□

با تماشای آثاری که به آن نسبت فیلمفارسی می‌دهند، چه آن دسته از فیلم‌ها که متعلق به پیش از انقلابند و چه آن دسته که تعلق به سینمای پس از انقلاب دارند، باید گفت فیلمفارسی یک «سینمای حدّاقلی» است! اگر مجبور به ارائهٔ تعریف باشیم، این کلی‌ترین تعریفی است که می‌توان از این سینما ارائه داد.

«سینمای حدّاقلی» یعنی چه؟ اگر سینما را به طور کلی یک پدیدهٔ سه‌وجهی بدانیم ـ صنعت، رسانه، هنر ـ در این صورت باید بگوییم فیلمفارسی در هر سه وجه از نظر کیفیت در وضعیتی حدّاقلی قرار دارد. اینکه می‌گوییم فیلمفارسی وجه صنعتی‌اش از نظر کیفیت در وضعیتی حدّاقلی قرار دارد، به این معناست که در این سینما از معادلات و فرمول‌هایی استفاده نمی‌شود که به مرغوبیت کالا بینجامد. درست مثل اختلاف کیفیت ساختمان، در حالتی که به دست یک بساز و بفروش ساخته شود و یا در حالتی که به دست یک مهندس مجرب ساخته شود. در هر دو حالت ساختمان ساخته شده، اما این کجا و آن کجا؟ به همین دلیل کارگردان فیلمفارسی‌ساز به طرز خارق‌العاده‌ای می‌تواند تنها در یک سال و یا حتی همزمان، چندین فیلم را تولید کند ـ نگاه کنید به پروندهٔ کارگردانان فیلمفارسی‌ساز در دورهٔ پیش از انقلاب و آمار ساخت و سازهای سالانهٔ آنها. در حالی که ملزومات صنعتی سینما نمی‌تواند چنین حجمی را برای یک فیلمساز بپذیرد. در وجه رسانه‌ای نیز وضعیت فیلمفارسی در یک حالت حدّاقلی است. در یک بررسی مخاطب‌شناسانه می‌توان تماشاگران سینمای فیلمفارسی را از غیر آن تفکیک کرد. به گونه‌ای که درصد غلظت نافرهیختگان در میان مخاطبان فیلمفارسی به طرز غیرقابل اغماضی بیشتر از

سایرین است. چرا این سینما از نظر مخاطب در این وضعیت حدّاقلی قرار گرفته است؟ زیرا از نظر فرم و محتوا در وضعیتی حدّاقلی قرار دارد! فیلمنامه‌ها در چنین سینمایی با کمترین انرژی فکری و روانی نوشته می‌شود، خطّ حوادث و رویدادها در همهٔ این فیلم‌ها تکرارشونده است، شخصیت‌ها شخصیت نیستند بلکه تیپ به شمار می‌روند و... بنابراین، الگوهای ساده‌ای دارند و برای نگارش این فیلم‌ها احتیاج به حدّاقل انرژی روانی و فکری است. برای کارگردانی نیز تکیه به حدّاقل انرژی فکری و روانی کافی است! برای همین تنها در این سینما ممکن است که در مرحلهٔ دکوپاژ نوشته شود: «پنج دقیقه رقص در کاباره توسط فلان رقاصه»! تهیه‌کنندگی و سرمایه‌گذاری در این سینما نیز در یک وضعیت حدّاقلی قرار دارد، برای آنکه تولید این فیلم‌ها با توجه به مضامین و ساختارشان، کمترین سرمایه‌گذاری را نیاز دارد. در چنین الگویی، صحنهٔ رقاصی، رنگی فیلمبرداری می‌شود و بقیهٔ صحنه‌ها سیاه و سفید! زیرا با همین میزان «حدّاقلی» می‌توان مخاطبان ساده‌دل را راضی کرد و آنها را خشنود به خانه‌هایشان رهسپار کرد. اگر نیازهای بشر را به دو دستهٔ اولیه و ثانویه، و یا بدوی و متعالی تقسیم کنیم، فیلمفارسی سعی در ارتباط برقرار کردن با نیازهای اولیه دارد. این نوع ارتباط نیز از جنس «حدّاقلی» است و با نیازهای متعالی بشر چندان سروکاری ندارد.

می‌توان همچنان در سایر وجوه سینما، وضعیت‌های حدّاقلی را برای فیلمفارسی برشمرد و در نهایت این تعریف را که «فیلمفارسی سینمایی است که در همهٔ ابعاد، در وضعیتی حدّاقلی قرار دارد» قابل قبول دانست. با این وصف، فیلمفارسی تعریفی جهانی خواهد داشت و دیگر نمی‌بایست آن را در مرزهای ایران محدود کرد. سینمای هر کشوری می‌تواند از چنین بلیه‌ای در امان نباشد، و نیست! پس چه اصراری به استفاده از پسوند «فارسی» برای این نوع سینما داریم؟

هویت مخاطب «فیلمفارسی» و «فیلم فارسی»

فریدون جیرانی

سلیقهٔ تماشاگران سینمای ایران در دوره‌های مختلف تاریخ سینمای ما متفاوت است. دلیلش روشن است؛ شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی هر دوره متفاوت بوده است، یعنی سلیقهٔ تماشاگر تحت تأثیر شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره شکل گرفته است. البته تأکید بر این تأثیر به این معنا نیست که سلیقهٔ تماشاگر همسان با روند جامعه بوده است، بلکه این مورد در ایران معکوس عمل کرده است. سلیقهٔ تماشاگر سینمای ایران در هر دوره، از تعارض میان علایق شخصی تماشاگر و روند جامعه شکل گرفته است. «تعارض»، پارامتر تعیین‌کنندهٔ سلیقهٔ تماشاگر ایرانی در دوره‌های مختلف است. که این تعارض خود محصول شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آن دوره است. اینجا یک پرانتز باز می‌کنم؛ در شکل‌گیری سلیقهٔ تماشاگر، نمی‌توان تأثیر فرهنگ، خانواده، طبقه، شهر محلّ تولد و محلهٔ تولد را نادیده گرفت. اما باز هم همهٔ اینها در دل شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوره قابل تعریف است.

متأسفانه در ایران سابقه نداشته است که سلیقهٔ تماشاگران سینما، با آمارها

و تأثیر شرایط سیاسی ـ اجتماعی هر دوره بر او که بازتابش استقبال از یک فیلم خاصّ آن دوره بوده بررسی شود. علتش این است که تحصیل‌کرده‌ها دون شأن خود می‌دانستند که به بررسی موردی و تحلیلی یک فیلم پرفروش ایرانی بپردازند، چرا که سینمای ایران را در اندازهٔ تحلیل و بررسی نمی‌دانستند و با نگاهی تحقیرآمیز به این سینما و فیلم پرفروش می‌نگریستند. هنوز هم این نگاه تحقیرآمیز مانع آن شده که بررسی جامعه‌شناسانه‌ای در این مورد صورت گیرد. اگر سابقهٔ این بررسی را داشتیم، اکثر تهیه‌کنندگان ما با هُشیاری بیشتر فیلم می‌ساختند و می‌فهمیدند که در هر زمان چگونه باید عمل کنند. گرچه اکنون برخی از تهیه‌کنندگان با تحلیل شرایط زمانه جلو می‌روند، ولی تفکر این «برخی»، تفکر غالب نیست و اکثریت بر اساس پیش‌بینی‌های قبلی حرکت می‌کنند و حاضر به تغییر در اندیشه و تفکر قالبی خود نیستند. به همین دلیل، همیشه در سینمای ایران تهیه‌کنندگان از تماشاگران عقب ماندند و هیچ‌گاه به پیشواز سلیقه‌های تازه نرفتند. باز همیشه یک اتفاق، شهامت و جسارت اتفاقی یک تهیه‌کننده و فیلمساز در تولید یک فیلم، جریانی به وجود آورده است که از دل آن جریان سلیقهٔ تازه قابل تشخیص شده است. البته گاهی این شهامت و جسارت، حساب‌شده و از روی تأمل بوده که گاهی آن‌قدر استثناست که در تحلیل‌ها قاعده را عوض نمی‌کند.

در اینجا مجال آن نیست که ما روی سلیقهٔ تماشاگران سینمای ایران در دوره‌های مختلف بررسی دقیق و جامعه‌شناسانه‌ای انجام دهیم. جای این بررسی در یک مقالهٔ کوتاه نیست. به همین دلیل به طور گذرا از روی دوره‌های مختلف می‌گذریم تا از طریق این گذر، «تعارض» را در سینمای قبل از انقلاب توضیح دهیم:

۱. سینما در ایران در دل یک تعارض، در آغاز دههٔ ۱۳۰۰ در کشوری با ۱۵ میلیون نفر جمعیت که ۸۰ درصد جمعیت آن روستایی بودند و ۲۰ درصد شهرنشین، آن هم شهرنشینانی که اکثریت‌شان فرهنگ روستایی داشتند، تبدیل به تفریح عمومی شد. به عنوان مثال، سالن‌های سینما در تهران در آغاز دههٔ ۱۳۰۰ در تهرانی که ۱۹۶ هزار و ۲۵۵ نفر جمعیت داشت که از این جمعیت

۱۴۹ هزار و ۴۸۹ نفر آن بی‌سواد بودند، در محلهٔ «دولت»، محلهٔ زندگی طبقات مرفه و نیمه‌مرفه، خارجیان، فکلی‌مآب‌ها و نیمه‌متجددها که جمع آنها ۲۳ هزار و ۴۲۳ نفر بود ساخته شدند؛ محله‌ای که ٤ هزار و ۹٦ نفر شاغل و ۷۷۵ نفر بیکاره داشت؛ محله‌ای با کافه رستوران‌ها و دکاکین می‌فروشی؛ آن‌هم در تهرانی که هنوز دانشکده نداشت و تعداد مدارس جدید متوسطهٔ آن ۹۹ واحد بود؛ تهرانی که ۱۸۰ مسجد، ۸ سینما و ۳۵ کافه داشت.

تأسیس اولین سینماها در منطقهٔ زندگی فکلی‌مآب‌ها و نیمه‌متجددها، آن‌هم در کنار می‌فروشی‌ها، از همان آغاز، سینما و می‌فروشی را نزد مردم مذهبی ما با هم مترادف ساخت. در این شرایط، سنت‌گریزان افراطی که جامعه را اداره می‌کردند به سینما به عنوان هنر نگاه نکردند و آن را از می‌فروشی جدا نکردند. از اولین اعلامیهٔ کودتای ۱۲۹۹ که سینماها و تئاترها همراه می‌فروشی‌ها تعطیل شدند، نمایش و سینما در ایران وضعیت غم‌انگیزی پیدا کرد.

۲. در چنین شرایط غم‌انگیزی است که اولین تولید سینمای ایران را یک مهاجر ارمنیِ روس می‌سازد. کسی که بعد از چهار سال زندگی در ایران، در دومین فیلمش، معضل بزرگ جامعهٔ وابسته و بدبخت ایران را در بازیگر شدن دختر یک حاجی‌آقا می‌بیند. دختری که در جلوی پدر چادر سر می‌کند و در بیرون از خانه چادرش را برمی‌دارد تا به مدرسهٔ آرتیستی سینما برود. حاج‌آقایی که بعد از دویدن و مسخره‌بازی در خیابان، با دیدن همان مسخره‌بازی‌ها روی پردهٔ سینما به خودش می‌خندد و با این خندیدن به نتیجه‌ای می‌رسد: «سینما یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت و تهذیب اخلاق عمومی است!» این مهاجر ارمنیِ روس موضوع فیلمش را از تبلیغات سنت‌گریزان می‌گیرد و سعی می‌کند خودش را با روند تبلیغات دولتی در جامعه تطبیق دهد. همین تطبیق، کار دست او می‌دهد و تماشاگر در تعارض با او قرار می‌گیرد و فیلم نمی‌فروشد. مهاجر ارمنی روس نمی‌تواند بفهمد که در آن زمان حتی فکل‌کراواتی محلهٔ دولت هم حاضر نبوده اجازه دهد دخترش آکتوریست سینما شود. گرچه این فکل‌کراواتی در ظاهر خودش را هنرشناس و علاقه‌مند

به «گرتا گاربو» نشان می‌داد، ولی در باطن، بازیگری در سینما و تئاتر را «مطربی» می‌دانست و از نظر تفکر، با حاج‌آقا فرقی نداشت.

۳. اما درست چند ماه قبل از نمایش حاجی‌آقا آکتور سینما، فیلم دختر لر نخستین کار عبدالحسین سپنتا در تهرانی با ۲۵۰ هزار نفر جمعیت، به مدت ۳۸۵ روز نمایش داده می‌شود و تهرانی‌های زیادی را به سینما می‌کشاند؛ فیلمی که در شهرستان‌های بزرگ هم با فروش بی‌سابقه‌ای روبه‌رو می‌شود. گرچه محققان دلیل موفقیت فیلم را نطق فارسی، داستان جذاب، آوازها و تکنیک قابل قبول آن می‌دانند و اینکه دختر لر اولین فیلمی است که به زبان فارسی در سینما نمایش داده می‌شود، اما به نظر نگارنده آنچه که باعث می‌شود فیلم مقبول عام افتد مضمون آن است که روی «غرور ملی» تأکید می‌کند. آن‌هم در زمانی که تحصیل‌کرده‌های ایران می‌خواستند خرمن سستی و تن‌پروری را در وجود خود بسوزانند و طرحی نو دراندازند و بار دیگر در میان ملت‌های جهان صاحب نام و نشان شوند و غرور ملی از دست‌رفته را بازیابند تا احساس درماندگی و خواری نداشته باشند. گرچه باز یافتن غرور ملی جزو تبلیغات سنت‌گریزان حاکم نیز بود، اما ریشه در آرمان نسلی داشت که سال‌های زیادی خواری و ذلت کشیده بود و انقلابی را گذرانده بود. نسلی که فکر می‌کرد دولت تازه که هشت سال از عمرش می‌گذشت، به آرمانش جامهٔ عمل خواهد پوشاند. دختر لر در بحبوحهٔ رشد این تفکر به پرده آمد و اگر زمان نمایشش به سال‌های بعد می‌افتاد، هرگز به این موفقیت دست پیدا نمی‌کرد، چرا که چند سال بعد از نمایش دختر لر، تحصیل‌کرده‌هایی که به حکومت جدید دل بسته بودند، امیدشان تبدیل به یأس شد و آرمانشان را تباه‌یافته دیدند. اما دختر لر به‌موقع آمد و داستان شعرهایش در ذهن و خاطرهٔ پدرهای ما باقی ماند:

با این سر اگر تو در سخن خواهی شد
آگاه ز اسرار کهن خواهی شد
گوید به زبان بی‌زبانی با تو
من چون تو بُدم، تو همچو من خواهی شد

٤. برای بررسی سلیقهٔ تماشاگرِ دورهٔ دوم فیلمسازی در ایران، ذکر یک

مقدمه لازم است. در دورهٔ رضاشاه فرهنگ شهرنشینی تشویق می‌شود، آموزش و پرورش توسعه می‌یابد، دانشگاه ساخته می‌شود، نطفهٔ طبقهٔ متوسط در همین دوران بسته می‌شود، تعداد شاغلین ادارات جدید دولتی افزایش می‌یابد، طبقهٔ جدید افسران ارتش شکل می‌گیرد، بر تعداد وکلا، معلمان، مهندسان، روزنامه‌نگاران و صاحبان سرمایهٔ جدید اضافه می‌شود. این طبقه تحت تأثیر آموزش‌های نوین متأثر از غرب و ارزش‌های نوین اروپایی قرار می‌گیرد و از زندگی شهری غربی تقلید می‌کند، البته با نشانه‌هایی از زندگی سنتی. درست در نقطهٔ مقابل این طبقه، با افزایش واحدهای تولیدی، طبقهٔ کارگر رشد می‌کند. با رشد طبقهٔ کارگر در شهر، پایه‌های اجتماعی دو فرهنگ متفاوت شهری ریخته می‌شود. در حالی که طبقات متوسط و حاکم به سمت تجدد می‌روند، طبقهٔ کارگر با درآمد کم، فرهنگ سنتی خود را حفظ می‌کند و رابطهٔ سنتی اجتماعی خود را با مسجد در شهر از دست نمی‌دهد. اما دوگانگی شهری، شکل وسیع و گسترده‌ای به خود نمی‌گیرد. در آن زمان هنوز در محلات قدیمی همه‌جور خانواده‌ای زندگی می‌کردند. گرچه خانهٔ ثروتمندان با فقیران فرق می‌کرد، لیکن روی‌هم‌رفته همهٔ خانه‌ها بر پایهٔ معماری سنتی ایران بنا شده بودند و طبقات مختلف اجتماعی با هم تماس داشتند.

رشد جمعیت ایران پس از جنگ جهانی دوم به علت بهبود بهداشت عمومی به طور نسبی و عمدتاً ریشه‌کن شدن بیماری مالاریا تسریع می‌شود. دوران اشغال ایران، دوران توسعه و اولین تماس خارجی‌ها با ایرانی‌هاست.

در این دوران، ورود کالاهای غرب، راه و رسم غربی و تقلید از زندگی شهری غربی را رواج می‌دهد و مردم شهر با جامعهٔ مصرفی غرب آشنا می‌شوند. در دههٔ ۱۳۲۰ جمعیت شهرنشین ایران ٤/٤ درصد رشد می‌کند و مهاجرت روستاییان به شهرها از ۲۵ هزار نفر به ۱۳۰ هزار نفر در سال می‌رسد. درصد جمعیت ایران به سی درصد شهرنشین و هفتاد درصد روستایی تغییر می‌کند. بعد از سقوط رضاشاه، طبقهٔ متوسط ایران می‌تواند اندیشه و آرمان‌هایش را در سازمان‌های سیاسی‌اش شکل دهد و حوزه‌های علمیه هم دوباره فعالیتشان را آغاز می‌کنند. روحانیون فعال می‌شوند و مذهب دوباره

سازمان‌های خودش را شکل می‌دهد. در این دوران روزنامه‌ها رشد و گسترش پیدا می‌کند و رادیو نیز کم‌کم عمومی‌تر می‌شود. متأسفانه در این دهه سینما دربست در اختیار فیلم وارداتی قرار می‌گیرد و تولید فیلم ایرانی خیلی دیر راه می‌افتد. در آغاز این دهه، تئاتر مدرن قوام پیدا می‌کند و طبقهٔ متوسط پایش به تئاتر باز می‌شود. رشد تئاتر فردوسی و سعدی ریشه در استقبال طبقهٔ متوسط دارد. تولید دورهٔ دوم فیلمسازی در ایران با سرمایهٔ ضعیف و بینشی محدود و تکنیکی عقب‌افتاده راه می‌افتد و چون از زمانه و تمایلات آن عقب است، نمی‌تواند طبقهٔ متوسط را جذب کند. به همین دلیل خیلی زود تولید فیلم ایرانی راه دیگری پیدا می‌کند، تا نوع تماشاچی دیگری را به سینما بکشاند.

فروش دویست هزار تومانی فیلم شرمسار با بلیت‌های ۸ و ۱۰ و ۱۲ ریالی در تهرانِ یک میلیون نفری در دی‌ماه ۱۳۲۹، به تماشاچی فیلم فارسی هویت می‌دهد. شرمسار درست در زمانی که فرهنگ شهرنشینی تشویق می‌شود و آمارها حکایت از رشد شهرنشینی دارد، در مقابل شهر و شهرنشینی موضع می‌گیرد. فیلم با محیط ساده و پاک روستا آغاز می‌شود و اولین تصویری که از شهر می‌دهد بارِ یک کافه است با حضور مردی مست و زنی در آغوش مردی دیگر. فیلم به طور صریح و روشن در تقابل «شهر و روستا»، «شهری» را آدمی کثیف و هرزه نشان می‌دهد و «روستایی» را پاک و مهربان. این فیلم علی‌رغم شکل ساده و ابتدایی داستان‌گویی‌اش، موفق می‌شود بخشی از طبقهٔ پایین شهری را به داخل سینما بکشاند؛ طبقه‌ای که در تعارض با روند تبلیغات جامعه شهری قرار دارد و سنتی زندگی می‌کند. بخشی از طبقهٔ کارگر جدید، کارمندان دون‌پایهٔ محلات پایین شهر، مهاجران روستایی و زنان خانه‌دار طبقهٔ پایین که تا قبل از این، تماشاچیان فیلم‌های مصری بودند، به دیدن فیلم فارسی می‌روند. تهیه‌کنندگان سینمای ایران با فروش این فیلم، بدون اینکه شناخت جامعه‌شناسانه از این تعارض داشته باشند، به طور غریزی به سمت فرمولی کشیده می‌شوند که این تعارض را بزرگ جلوه دهد. تماشاچی فیلم فارسی بعد از این فیلم هویت پیدا می‌کند.

در تحلیل تماشاچیان اولیهٔ فیلم فارسی در این دوره نکاتی باید حتماً

توضیح داده شود:

الف. در این دوره، از ۱۳۲۹ تا آغاز دههٔ چهل، سلیقهٔ مهاجران روستایی تعین‌کننده نیست. به‌ویژه اینکه در این دوره مهاجران روستایی هویت دیگری دارند؛ برخی به دلیل فقر و برخی به دلیل تعارض با خان و مالک مجبور به ترک روستا شده‌اند و روحیهٔ ستیزه‌جویی در آنها قوی است. در این دوره هنوز ساختمان‌سازی در شهر رشد زیادی پیدا نکرده تا عملگی و بنایی شغل پُر درآمدی باشد.

ب. یادمان باشد طبقهٔ پایینی که تماشاگران اولیهٔ فیلم فارسی محسوب می‌شوند ـ کارگران صنعتی، کسبهٔ جزء، کارمندان و کارگران غیرصنعتی ـ همگی از نسل جنبش ملی شدن صنعت نفت هستند که یک جنبش فراگیر در آن سال‌هاست. و باز یادمان باشد که این نسل، مؤیّد وقایع تاریخی مشترکی است که در دورهٔ سنی مشابهی از زندگیِ یک مجموعه اتفاق افتاده و بر شناخت آتی آنها تأثیر می‌گذارد. همین شناخت آتی، هویتی برای این نسل تماشاچی فیلم فارسی می‌سازد.

ج. در این دوره و تا آغاز دههٔ چهل، نوجوانان و جوانان، تماشاچی فیلم فارسی نیستند. این ردهٔ سنی در این سال‌ها تماشاچی فیلم‌های حادثه‌ای آمریکایی است که به‌وفور وارد ایران می‌شوند.

فرمول فیلم فارسی در آغاز تولید دورهٔ دوم در دههٔ سی بر اساس سلایق افراد میانه‌سال این طبقات شکل می‌گیرد: مخاطبی که هنوز ممیزی اخلاقی بر ذهنش حاکم است و جامعه هم هنوز از این ممیزی اخلاقی پیروی می‌کند؛ مخاطبی که میل به سوادآموزی دارد و از بی‌سوادی بیزار است. بنابراین، در فرمول فیلم فارسیِ دههٔ سی اخلاق‌گرایی حرف اول را می‌زند. قهرمان قصهٔ اکثر فیلم‌های این دوره یا آدم باسواد و مظلومی است که در اثر یک غفلت زندگیش تباه می‌شود، و یا روستایی ساده‌دلی است که همه می‌خواهند در شهر او را به فساد بکشانند.

۵. بعد از کودتای ۲۸ مرداد، رشد شهرنشینی آهنگ سریع‌تری به خود می‌گیرد و اجرای «تجدد آمرانه» (نوسازی از بالا) نیز توسط سنت‌گریزان

افراطی شتاب بیشتری می‌گیرد. افزایش درآمد نفت از ۳٤ میلیون دلار در سال ۳۳ به ٥٥٥ میلیون دلار در سال ٤۲، و کمک ۱٤٥ میلیون دلاری آمریکا، به دولتِ بعد از کودتا و سنت‌گریزان افراطی کمک می‌کند تا این سرعت و شتاب را برنامه‌ریزی کنند.

در فاصله سال‌های ۳٦ تا ٤٥ رشد جمعیت شهرنشین از ٤/٤ به ٥/۳ درصد می‌رسد و اصلاحات ارضی نیز کمک می‌کند تا شمار مهاجران از ۱۳۰ هزار نفر به ۲٥۰ هزار نفر در سال برسد. جمعیت شهری در دههٔ ۳٥ تا ٤٥ در شهرهای کوچک و متوسط پراکنده می‌شوند. در سال ٤٥، درصد جمعیت شهری ایران به ۳۷/۹ درصد در مقابل ٦۲/۱ درصدِ جمعیت روستایی می‌رسد. در دههٔ ۳٥ تا ٤٥ با افزایش تعداد کارخانه‌های کوچک، متوسط و بزرگ، تعداد سرمایه‌داران جدید به ٤۷۱ هزار و ٥۰۰ نفر می‌رسد که ۷/۹ درصد طبقهٔ متوسط را تشکیل می‌دهند. این ثروت جدید، در تهران و شهرهای بزرگ با حرکتی کاملاً نسنجیده و برنامه‌ریزی‌نشده برای ساختن خانه‌هایی با معماری مدرن، به سوی بخش‌های شمال شهر سوق داده می‌شود. با سکونت گزیدن مهاجران فقیر در مناطق رو به زوال و خروج ثروتمندان از آن مکان‌ها، بازسازی محلات قدیمی شهر به دست فراموشی سپرده می‌شود. در عین حال، فشارهای اجتماعی و روانی شدیدی نیز بر آن دسته از خانواده‌های قدیمی که در مسابقه عقب مانده‌اند وارد می‌آید تا محلات سنتی خود را به هر قیمت ترک گویند. با این اتفاق، آن همزیستی دسته‌جمعی که به رغم اختلاف طبقاتی، پیوسته در شهرهای ایرانی احساس می‌شود برای همیشه از میان می‌رود. رشد تجدد در شمال شهر آهنگ سریع‌تری به خود می‌گیرد و در جنوب شهر شکل سنتی زندگی بیشتر حفظ می‌شود. با این تقسیم‌بندی، حتی صاحبان مشاغل آزاد و کارمندان ادارات دولتی که در جنوب شهر کار می‌کردند از فرهنگ منطقهٔ خود تأثیر می‌گیرند و میان کارمند پایین شهری و بالای شهری تفاوت فرهنگی دیده می‌شود. حتی شکل مکان‌های تفریحی در دو منطقه متفاوت می‌شود.

شکل‌گیری جامعهٔ طبقاتی در ایران، هم از نظر فرهنگی و هم از نظر اقتصادی و رسمیت یافتن عناوین بالای شهر (شمال شهر) و پایین شهر (جنوب شهر) و

مهاجرت طبقهٔ متوسط از جنوب به منطقهٔ بالای شهر و اسکان کارگران مهاجر در جنوبی‌ترین مناطق هر شهر، موقعیت تازه‌ای در جامعهٔ ایران ایجاد می‌کند. بخش عمده‌ای از کارگران مهاجر در شهرهای بزرگ در فرهنگ جدید شهری ادغام نمی‌شوند و استقرار اجتماعی پیدا نمی‌کنند. این بخش که اکثراً کم‌سواد و بی‌کارند و تخصصی هم ندارند، به کارهای حاشیه‌ای و گاه غیرقانونی کشیده می‌شوند: باج‌بگیرها، گداها، ولگردها و اراذل و اوباش از دل این اقشار به وجود می‌آیند. در کنار این جماعت که روحیه‌ای ماجراجو دارند، بخشی از مهاجران روستاییِ بی‌خانوادهٔ بی‌ریشه نیز با گسستن از روستا، آلونک‌نشین‌های حاشیهٔ شهرهای بزرگ را تشکیل می‌دهند. این عده فرهنگ تازه‌ای در جنوب شهر به وجود می‌آورند. از آن طرف فرزندان طبقهٔ کارگر و کارمندان قدیمی که در دوران دیکتاتوری و اختناق رشد کردند، و به دلیل محافظ‌کاری پدران‌شان خاطره‌ای از جنبش ملی شدن صنعت نفت ندارند، گروه سنی جوانان جنوب شهر را تشکیل می‌دهند.

در سال ۴۳ تهیه‌کنندهٔ فیلم فارسی به طور اتفاقی علایق تماشاگران تازه شکل‌گرفتهٔ جنوب شهر را کشف می‌کند. با فیلم آقای قرن بیستم که در فروردین ۴۳ به نمایش درمی‌آید، تیپ «لاتِ مدافع مردم» وارد فیلم فارسی می‌شود؛ تیپی که تا چند سال قهرمان اول فیلم‌های فارسی است. این تیپ، از فیلم اول دارای مشخصاتی می‌شود؛ تیپی که به طور اتفاقی، از دل تعارض علایق شخصی طبقات جنوب شهر با روند جامعه به وجود می‌آید. حبیب، قهرمان فیلم آقای قرن بیستم، فرزند کارگر باشرفی به نام کربلایی حسن است، اما بر خلاف پدر از راه جیب‌بری زندگی‌اش را می‌گذراند تا مادر مریضش را مداوا کند. البته او بعد از دزدی، بخشی از پول را بین فقرا و مستمندان تقسیم می‌کند. پاتوقش کافهٔ احمد جگرکی است، کافه‌ای در جنوب شهر. در این فیلم بر خلاف فیلم دام عشق تولید سال ۴۰، کافه دیگر محل کسب درآمد قهرمان قصه نیست. این کافه محلّ تفریح لات‌های جنوب شهر است و جایی است که زنی از زور بدبختی، به خاطر گرسنگی بچه‌هایش، با شبی بیست تومان می‌رقصد، جایی که آدمی از جگرکی به کافه‌داری رسیده است. حبیب سواد ندارد و به بی‌سوادی خود

افـتخار مـی‌کند. او عـادت دارد دست و صـورتش را داخـل حـوض، و نـه دستشویی، «بشورد» و صبحانه «کله پاچه با ته گیلاس بزند». به جای خوردن از واژهٔ «زدن» استفاده می‌کند. او معنی حمام گرفتن را هم نمی‌داند. حبیب کت و شلوار نمی‌پوشد، اما وقتی مجبور می‌شود بپوشد، ناراحت است و به کراوات «قلاّده» می‌گوید. حبیب با آداب و رسوم فرنگی بیگانه است و دوست ندارد با زن شمال شهری تانگو برقصد. او را نامحرم می‌داند و می‌ترسد اگر به او دست بزند به جهنم برود، ولی در عین حال مثل آب خوردن عرق سگی می‌خورد. او حاضر نیست به آواز خارجی گوش بدهد. برای او رقص باباکرم معنی می‌دهد. وقتی هم می‌رقصد و آواز می‌خواند، مهمانی شمال‌شهری‌ها را به هم می‌ریزد و فرنگی‌مآبی را مسخره می‌کند. او حتی حاضر نیست سواد یاد بگـیرد و مـعلم زبان انگلیسی‌اش را مسخره می‌کند. او یک لاتِ بـی‌سواد سـنت‌گرای قـضا و قدری است.

وقتی فیلم آقای قرن بیستم در فروردین‌ماه ۴۳ مـورد اسـتقبال کـارگران، روستاییان مهاجر و طبقات مختلف سـاکـن در جـنوب شـهر قـرار مـی‌گیرد، تهیه‌کنندگان فیلم فارسی متوجه تعارض جدیدی می‌شوند و باز بـدون ایـنکه تحلیل جامعه‌شناسانه‌ای از این تعارض داشته باشند، به طور غریزی به سمت فرموله کردن این تعارض در فیلم فارسی می‌روند. وقتی فیلم گـنج قـارون در آبان‌ماه سال ٤٤ در تهران دو میلیونی با بلیت ارزان در شش سینما به نمایش درمی‌آید، رکورد تازه‌ای از فروش به جا مـی‌گذارد. فـیلمفارسی ـ بـا امـلای پیوستهٔ آن ـ همراه مخاطبینش هویت پیدا می‌کند. در واقع مخاطب فیلمفارسی با آغاز دوران استبداد، در دل تناقضات جامعهٔ شبه‌مدرنِ شاه، با تـقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب هویت پیدا می‌کند.

فیلمفارسی و مخاطبش هر دو زاییدهٔ اختناق بودند. مخاطبی کـه تـازه از روستا کنده شده و بی‌خبر از ارزش‌های جدید به شهر آمده تا شکمش را سیر کند؛ مخاطبی که تازه فهمیده می‌تواند به جای نان و دوغ، ساندویچ و پـپسی بـخورد، آن‌هـم در تـهرانـی کـه در سـال ٤٢ حـدود ۱۲ هـزار مـیخانه و مشروب‌فروشی دارد و ۷ کارخانه در ٦ ماههٔ اول سال، حدود ۱۰ هزار و ۵۰۰

کیلوگرم هرویین تولید کرده‌اند؛ شهری که سینماهایش ارزش پول را با تصویر زنی عریان که در یک دست سیگار و در دست دیگرش لیوان مشروب دیده می‌شود تبلیغ می‌کنند. در چنین وضعی برخورد مخاطبی با فرهنگ استخاره، طلسم، دعا و چشم‌زخم چه می‌توانست باشد. مخاطبی که تازه در مُخش فرو کرده بودند «سلطنت ودیعهٔ الهی است» و باید به شعار «خدا، شاه، میهن» وفادار باشد. با این وفاداری، مخاطبی که به قضا و قدر معتقد بود دیگر نباید ناشکری می‌کرد. باید آبگوشتش را می‌خورد و خدا را شکر می‌کرد و به ۳۵ ریال کاسبی راضی می‌شد و کلاهش را بالا می‌انداخت.

فیلمفارسی در این دوره، در عین حال که از تعارضات فرهنگی مخاطب جنوب شهری با روند جامعه استفاده کرد، در نهایت در تحمیق این مخاطب نقش مهمی بازی کرد. در واقع قهرمان فیلمفارسی طیّ پنج سال ٤٣ تا ٤٨، ضمن جانبداری از سنت‌ها، از وضعیت موجود کشور نیز دفاع کرد. این دفاع، به فیلمفارسی شکل تبلیغاتی داد، اما این شکل تبلیغاتیْ حساب‌شده نبود. به طوری که حتی تکنوکرات‌های در خدمت سیستم نیز متوجه این شکل تبلیغاتی نشدند و در راستای برنامه‌ریزی شبه مدرنیستی شاه، فیلمفارسی را مورد حمله قرار دادند. فیلمفارسی بدون حمایت دولت فقط در ارتباط با مخاطب رشد کرد. مخاطبی که در فضای اختناق و خفقان، علی‌رغم سمت‌گیری سیستم به نفع طبقهٔ بالا و با وجود تضادّ فرهنگی و طبقاتی‌اش با این طبقه، «انقلاب سفید» را باور کرده بود. گرچه این باور چند سال بیشتر طول نکشید، ولی در همین چند سال، فیلمفارسی با رؤیاپردازی این باور را تقویت کرد.

٦. از سال ٤٥ تا ٥٥ افزایش رشد جمعیت و تمرکز گسترش جمعیت در تهران و شهرهای بزرگ، تغییراتی در ساختار سنی جمعیت به وجود آورد، چرا که افزایش شهرنشینی در ایران با افزایش سطح سواد و تأثیرپذیری از وسایل ارتباط جمعی همراه بود. در سال ٤٥ جمعیت ١٥ تا ٢٤ سالهٔ ایران ١٥/١ درصد جمعیت بود. این رقم در سال ٥٥ به ١٨/٩ درصد رسید. در سال ٤٥ حدود ٦٩ درصد از گروه سنی ١٥ تا ١٩ ساله باسواد بودند، این رقم در سال ٥٥ به ٨٢/٥ درصد رسید. در سال ٤٩ نزدیک به ٦٧ هزار و ٢٦٠ نفر دانشجو

در ایران بودند که این رقم در سال ۵۷ به ۱۷۰ هزار و ۵۰۰ نفر در ۲۳۶ مؤسسه رسید. در سال ۵۵ حدود شش درصد از گروه سنی ۲۰ تا ٤٤ ساله دانشجو هستند، در حالی که در سال ۳۹ حدود یک درصد بود. تغییر ساختار سنی جمعیت و رشد جمعیت ایران با افزایش درآمد نفت از ۵۵۵ میلیون دلار در سال ٤۲ به ۲۰ میلیارد دلار در سال ۵۷ همراه شد. فروش بلیت سینما نیز در دهۀ پنجاه به ۱۱۰ میلیون قطعه رسید و تعداد تلویزیون در این دهه به ۱ میلیون و ۷۰۰ هزار دستگاه رسید و رادیو با ٤ میلیون دستگاه، افزایشی را نشان داد. همین افزایش درآمد نفت، باعث رشد طبقۀ متوسط شد. طبقۀ متوسط حقوق‌بگیر از ۳۱۰ هزار نفر در سال ۳۵ به ٦۳۰ هزار نفر در سال ۵۵ رسید. طبقۀ متوسط در بخش خصوصی ـ چه سنتی، چه مدرن ـ نیز رشد کرد. اما این طبقه چون بعد از کودتا نتوانسته بود به دلیل خفقان و اختناق، سازمان‌های سیاسی خود را شکل دهد عملاً تا مدتی منفصل بود و بعد تحت تأثیر جریان جوانان به انقلاب پیوست.

نطفۀ نسل جوان انقلاب ۵۷ در دهۀ چهل شکل گرفت. عاملی که می‌تواند در برخی مقاطع تاریخی و یا برخی جوامع، به توضیح اعتراض سیاسی جوانان کمک کند مقولۀ «نسل» است. تأثیر نسل بر تفکر، رفتار و منافع گروه‌های انسانی جریان می‌سازد. نسل، راهنمای اصلی برای درک ساختار جنبش‌های اجتماعی و فکری است. کسانی که به یک نسل تعلق دارند، دارای جایگاه مشترکی در بُعد تاریخیِ پویش اجتماعی هستند. نسل جدید جوان ایران در دهۀ چهل با هویت جدید آرمان‌گرایی، اخلاقیات و احساسات شکل گرفت. نقش روشنفکران دینی و غیردینی در ترغیب این جوانان به سوی تغییرات اجتماعی انکارناپذیر است. دهۀ چهل ایران مصادف است با دهۀ شصت و هفتاد اروپا که حرکات اعتراضی جوانان علیه جنگ ابعاد وسیعی یافته بود. نسل جوانِ تازه خیلی زود به تضادّ آشکار میان ایده‌ها و آرمان‌های پاکش با نظام اجتماعی و اقتصادی نافی آن ایده‌ها پی برد و بر خلاف نسل میانه که در مناسبات، هنجارها و نهادهای مسلط از قبیل حرفه، خانواده و تعلقات گروهی ادغام شده بود، خیلی زود حرکات اعتراضی خود را شروع کرد. نسل تحصیل‌کردۀ تازه که مخلوطی از طبقۀ متوسط بالای شهر و طبقۀ کارگر ساکن جنوب شهر بود، روی

پدران خود نیز تأثیر گذاشت.

میانه‌سالان طبقهٔ متوسط هم تحت تأثیر این نسل جان تازه گرفتند. در این شرایط، رژیم با تصورِ ساختن افکار عمومی احساس قدرت می‌کرد و شاه اجرای سیاست‌های شبه مدرنیستی و شبه ناسیونالیستی خود را توأم با موفقیت می‌دید.

در این شرایط بدون اینکه در سیستم اجتماعی دگرگونی حاصل شود، تغییراتی در بعضی قسمت‌های سیستم رخ داد. در واقع دگرگونی در «تعادل» ایجاد شد. چون رژیم به طبقهٔ متوسط به عنوان جایگاه خود می‌اندیشید، جذب افراد این طبقه را در تشکیلات دولتی جزو اهداف خود قرار داد. این طبقه که در سال‌های ۲۰ تا ۳۲ جذب احزاب سیاسی شده بودند، در آغاز دوران استبداد و اختناق چاره‌ای ندیدند جز آنکه به کار در تشکیلات دولتی بپردازند. از آنجا که رژیم در آغاز سال ٤٤ با قلع و قمع مخالفان و تشکیلات سازمان امنیت پایه‌های خود را محکم می‌دید، برای رضایت این طبقه آزادی‌های نسبی در حدّ انتشار کتاب و اجرای نمایشنامه و تبلیغ دینی قائل شد.

تئاتر ملی در اوایل دههٔ چهل با تکیه بر تعارضات نسل جوان و طبقهٔ متوسط با روند جامعه هویت پیدا کرد. سینمای جدید ایران دیرتر از تئاتر ملی شکل گرفت. تا مدتی فیلمفارسی در مقابل تقاضا و خواست‌های این نسل مقاومت کرد، اما سرانجام فشار نسل جوان او را مجبور به عقب‌نشینی کرد.

قیصر در دی‌ماه ٤٨ در تهران سه میلیونی با نمایش در ۱۲ سینما و با فروش یک میلیون و هشت هزار تومان، زمینه‌ساز شکل‌گیری سینمای جدید ایران شد. باز تهیه کنندگان فیلمفارسی با نمایش این فیلم به تعارض جدید سلیقهٔ تماشاگر با روند جامعه پی بردند. آنها متوجه شدند که می‌توانند تماشاگر خود را در میان نسل جوان و طبقهٔ متوسط جست و جو کنند و به یک نوع تماشاچی اکتفا نکنند.

قیصر با تکیه بر تعارض آشکار میان ایده‌ها و آرمان‌های پاک نسل جوان و طبقهٔ متوسط با نظام سیاسی اجتماعی و اقتصادی موجود، و خلق یک قهرمان عدالت‌خواه به موفقیت رسید و مخاطب جدیدی برای سینمای ایران شکل داد.

قیصر از صبح چهارشنبه ۱۰ دی‌ماه ٤۸ برابر با اول ژانویهٔ ۱۹۷۰ میلادی در سینماهای تهران به نمایش درآمد. شب اول نمایش فیلم مصادف شد با جشن کریسمس و تجمع ایرانیان غرب‌زده در کاباره‌های تهران؛ شبی که تلویزیون دولتی در برنامهٔ ویژهٔ جشن کریسمس، آواز ستارهٔ تلویزیون بی‌بی‌سی (کلدیس مک لاود) را پخش کرد. قیصر در چنین شرایطی، از مرگ دورانی حرف زد که ارزش‌هایش آخرین رشته‌ای بود که جامعه را به زندگی خاص و ناب ایرانی می‌پیوست. در زمانی که از جانب دولت تبلیغ می‌شد «نه چادر نه مینی ژوپ»، فیلمساز قیصر، قهرمانِ زنش را با چادر و در کنار قیصر، در خیابان‌های تازه‌شکل‌گرفتهٔ تهران به راه انداخت و از غیرت و ناموس‌پرستی حرف زد. همین فیلم باعث شد که محلات فقیر، محلات اصلی قصه‌های فیلم فارسی شود و قهرمان فیلم فارسی فقط در پایین شهر حرکت کند.

۷. رژیم بعد از نمایش فیلم گوزن‌ها در سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، به تأثیر تعارضات در سینما پی برد و سانسور را در سینما و تئاتر شدید کرد. تشدید اختناق در آغاز دههٔ پنجاه، سینمای جدید ایران را در نطفه خفه کرد و در این شرایط یک سینمای روشنفکرزدهٔ متفرعن و بی‌اعتنا به مردم در مقابل یک سینمای تجاری به وجود آورد. اما نسل جوان با هویت جدید از میدان بیرون نرفت و تحت رهبری امام(ره) اعتراضات خود را در دانشگاه‌ها، مدارس، مساجد و مدارس دینی گسترده کرد. در آغاز سال ۵۷ که ٤۸ درصد جمعیت ایران شهرنشین بودند، تمامی طبقهٔ متوسط چه سنتی، چه مدرن و طبقهٔ کارگر، پشت امام(ره) در انقلاب اسلامی حرکت کردند.

حمله به سینماها در انقلابِ ۵۷ ریشه در تعارض قشر سنتی ایرانی با سینما داشت، تعارضی که سال‌ها رشد کرده بود و امکان بروز پیدا نکرده بود. این تعارض در انقلاب اسلامی امکان بروز پیدا کرد و با آتش زدن سینماها شکل عینی به خود گرفت. این تعارض می‌توانست در بعد از پیروزی انقلاب سینماها را به تعطیلی بکشاند، ولی با رهبری مدبرانهٔ امام(ره) و نطق تاریخی ایشان در بهشت زهرا که فرمودند: «با سینما مخالف نیستیم با فحشا مخالفیم» جلوی رشد این تعارض گرفته شد. اما این تعارض در ذات خودش باقی ماند. بعد از

پیروزی انقلاب گرچه گروهی از قشر سنتی، تلویزیون و رادیو خریدند و سینما رفتند، ولی عده‌ای با اعتقاد به این تعارض به حیات خویش ادامه دادند و چون نمی‌توانستند سینماها را تعطیل کنند، در مقاطع مختلف مخالفت خـود را ابـراز داشتند.

وقتی در آغاز دههٔ هفتاد به نظر این گروه در ادارهٔ سینماها و تولید فـیلم توجه بیشتری شد، این امر موجب تعارضاتی جدید شد. استقبال تماشاگران از برخی از فیلم‌های تولیدشده در سال‌های ٦٩ تا ٧٦ ریشه در تعارضات جدید داشت؛ تعارضاتی که نسل تازهٔ پس از انقلاب میان آرمان و عمل مشاهده کرد.

البته تحلیل این تعارضات و سلیقهٔ تماشاگر در بیست سال پس از انقلاب به بحث مفصلی احتیاج دارد که در چند جمله قابل تفسیر نیست. سینمای ایران که در پس از انقلاب به همت روشنفکران مسلمان و نسل جـوان شکـل گـرفت، سینمایی است سالم، منزه و متفاوت از سینمای گذشته.

خاکستر و الماس

صابره محمدکاشی

مقدمه:

سال‌هاست که عادت کرده‌ایم بر طبق یک سنت دیرینه که از دکتر کاووسی به جا مانده است، «فیلم فارسی» را به تحقیر «فیلمفارسی» خطاب کنیم و بـه آن بخندیم و با آدم‌های آن دشمنی کنیم.

فیلمفارسی امروزه بـه صـورت کـلیدواژه‌ای در آمـده کـه هـمه کس، از سینمایی‌نویس‌ها تا فیلمسازان و منتقدان و دست‌اندرکاران سینما، برای اثبات حقارت و سبکی یک فیلم آن را به کار می‌برند، بی‌آنکه این نوع به کارگیری، چیز تازه‌ای را در مورد آن فیلم بخصوص و یا اصطلاح فیلمفارسی روشن کند.

فیلمفارسی هم یکی از آن هزاران یادگار فرهنگی دیروز ماست که در کنار چیزهای دیگر، به دیار فراموشی سپرده شد. آن‌همه آدم و فیلمساز و بـازیگر ناگهان ناپدید شدند، انگار اصلاً از ابتدا وجود نداشته‌اند و از فیلمفارسی تـنها نامی باقی ماند در دست منتقدان و نویسندگانی که هنوز کینهٔ دیرینهٔ خود را با آن سینما فراموش نکرده بودند.

اینکه ما امروز هنوز به فیلمفارسی رجوع می‌کنیم و یا احتمالاً آثار متأخری را به آن نسبت می‌دهیم، به معنای تکرار و ادامهٔ خود فیلمفارسی نیست، بلکه شاید به معنی قدرتمندی و استحکام این واژه است که ـ بر خلاف سینمایش ـ توانسته هنوز دوام بیاورد و مصداق‌هایی نو در جاهایی دیگر بیابد.

این مقاله در ابتدا قرار بود که به «نقش زن در فیلمفارسی» بپردازد. اما بعد از کمی پیش رفتن، به این نتیجه رسیدم که پرداختن به آن بحث محتاج تحقیقی چند ماهه و تماشای ـ اگرنه همه ـ تعداد زیادی از فیلم‌های آن دوره است که امکان آن برای من ـ و هیچ کس دیگر در شرایط فعلی ما ـ مقدور نبود. در نتیجه تصمیم گرفتم که به مروری گذرا بسنده کنم.

قبل از هر چیز سعی کردم که تعریف عملیاتی خود را از فیلمفارسی ارائه دهم و سپس به چند سرفصل مهم در فهم این سینما اشاره کنم. این مقاله نه ادعای «دقت بالا» دارد و نه بضاعت زمانی و اطلاعاتی نویسنده در حدی بوده که بخواهد «کاربرد دقیق‌تری» برای واژهٔ فیلمفارسی تعیین کند. تنها کاری که امیدوارم در این نوشتار انجام دهم آن است که با نگاهی فارغ از پیشداوری به این فیلم‌ها ـ که چندتایی از آنها را به کمک آقای معززی‌نیا موفق شدم با کیفیت معقول‌تری روی نوار ویدئو ببینم ـ نگاه کنم و چند نکته را که به نظرم مهم رسیده در مورد آنها توضیح دهم. حرف‌های جدی‌تر بماند برای کسانی که حدّاقل موفق می‌شوند با موادّ تحقیقی مناسب‌تر و زمانی بیشتر با این سوژه روبه‌رو شوند؛ اتفاقی که امیدوارم روزی به وقوع بپیوندد.

قبل از شروع بحث باید به یک نکته توجه داشت و آن اینکه اطلاعات غلط ما در مورد فیلمفارسی ـ و اصولاً تاریخ سینمای ایران ـ از بی‌اطلاعی‌مان بیشتر است. به عنوان مثال، امروز فیلم‌های قیصر، رضا موتوری و گوزن‌های مسعود کیمیایی و حتی آقای هالوی داریوش مهرجویی در شمار فیلم‌های موج نوی سینمای ایران به حساب می‌آیند، در حالی که در تحلیل قصه‌ای و ساختاری این فیلم‌ها، به‌وضوح می‌بینیم که همهٔ آنها در دستهٔ موسوم به فیلمفارسی جای می‌گیرند، البته با این تفاوت که با اندیشه‌ای عمیق‌تر و وسواسی بیشتر ساخته شده‌اند. اما منتقدان آن زمان به علت جبهه‌گیری‌هایی که عمدتاً از عدم شناخت

تاشی می‌شد، بی‌جهت سعی کرده‌اند که این فیلم‌ها را تافته‌ای جدابافته از فیلمفارسی ـ که بردن نامش از کفر ابلیس هم منفورتر بود ـ به شمار آورند. همچنین به آثاری برخورد می‌کنیم مانند فیلم‌های نصرت کریمی که آنها هم در جرگهٔ فیلمفارسی هستند، اما به علت اینکه ادعایی نداشته‌اند مورد توجه منتقدان قرار نگرفته‌اند، در حالی که این فیلم‌ها هم در نوع خود آثار بسیار ارزشمندی هستند.

بدین ترتیب باید به فیلمفارسی به عنوان مجموعه‌ای بزرگ‌تر و جامع‌تر از آنچه تاکنون تصور کرده‌ایم نگاه کنیم که طیف وسیعی از فیلم‌های سینمای ایران، از عامیانه تا روشنفکرانه را در بر می‌گیرد. من اگرچه می‌پذیرم که غالب فیلمفارسی‌ها سهل‌انگارانه و سردستی ساخته شده‌اند، اما اینکه همین صفت را به عنوان مشخصه‌ای برای «تعریف کردن» این فیلم‌ها به کار ببریم، نشان از سردستی بودن و دقیق نبودن خود ما در امر تحقیق است.

در واقع امیدواریم که محققان و منتقدانی که چنین نسبتی به این فیلم‌ها می‌بندند، خود در کار خویش آسانگیر و سردستی نباشند. اگر قرار باشد به جملهٔ معروف مظفرالدین شاه برسیم که: «همه چیزمان به همه چیزمان می‌آید» دیگر فحش دادن به فیلمفارسی بی‌انصافی است. در چنین وضعی تنها می‌توان ساده‌انگاران را به دو دستهٔ «واقعیت‌دوست و متظاهر به روشنفکری» و رؤیادوست و متظاهر به عوامانگی» تقسیم کرد و موضوع بحث جدی و عمیق را به‌کل فراموش کرد.

تعریف

واژهٔ فیلمفارسی شاید بیش از هر واژهٔ دیگری در ادبیات کتبی و شفاهی سینمایی ایران به کار برده شده و به همین میزان کمتر تعریف شده است. در بیشتر موارد، فیلمفارسی با «فیلم مبتذل» هم‌معنا تلقی می‌شود. در بولتن گلیسی سینمای ایران که توسط فارابی منتشر می‌شود، فیلمفارسی چنین تعریف شده است: «متأسفانه در این دوره، تعداد زیادی فیلم سبک و پرزرق و برق تولید شد که بیشتر آنها از مضامین ضعیف ملودراماتیک رنج می‌بُرد و

به‌شدّت مبتنی بر سکس، خشونت و انواع سخیف سرگرمی بود.» گمانم، این تعریفی باشد که غالب نویسندگان و منتقدان سینمایی از فیلمفارسی دارند و آن را در نقدهایشان به کار می‌برند. در نتیجه فیلمفارسی به معجون عجیبی تبدیل شده که فیلم‌های گوناگونِ ساخته‌شده در بیش از پنجاه سال سینمای ایران می‌توانند به آن نامیده ـ و یا در واقع متهم ـ شوند. این واژه‌ای است که هر سینمابنویسی از هر نسلی که باشد، ولو اینکه حتی یک فیلمفارسی را روی پرده ندیده باشد ـ که هیچ کدام از افراد نسل ما ندیده‌اند ـ و حتی یک بار هم با تماشاگران فیلمفارسی همراه نشده باشد، آن را به کار می‌برد و این و آن را متهم می‌کند.

از طرفی عده‌ای دیگر از منتقدان، قائل به استفادهٔ تازه‌ای از این واژه می‌شوند و مثلاً فیلم‌های روشنفکری را هم روی دیگر سکهٔ فیلمفارسی می‌خوانند و یا از فیلمفارسی دفاع می‌کنند. اما حتی آنها هم در مورد این قضیه به اندازهٔ کافی توضیح نمی‌دهند.

همهٔ اینها ناشی از عدم تحقیق و ساده‌انگاری در استفاده و فهم یک لغت است. در واقع زمانی که ما فیلم‌ها را به فیلمفارسی بودن متهم می‌کنیم، خود نیز به‌سادگی قابل اتهامیم که این لغت را بدون دقت و توجه کافی به کار می‌بریم. در این حالت است که فیلمفارسی، دیگر بار معنایی و تئوریک خود را ـ اگر دارد ـ از دست می‌دهد و تنها تبدیل می‌شود به نوعی فحش در ردیف «مزخرف و آشغال و سردستی»، که چیزی را روشن نمی‌کند.

تعریفی که من در اینجا از فیلمفارسی ارائه می‌دهم جامع و مانع نیست، اما حدّاقل در محدودهٔ محتویات این مقاله کاربرد دارد: «فیلمفارسی عبارت است از سری فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران، تولید شده بین سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷. این فیلم‌ها مخلوطی از ملودرام و قصه‌های عامیانه هستند که تضادّ میان خیر و شر در آنها عمدتاً مبتنی بر تضادهای طبقاتی (پولدار و فقیر)، تضادهای ارزشی (مردی و نامردی) و تضادهای اجتماعی (شهری و روستایی) است.»

در اینجا لازم است که دربارهٔ ملودرام و قصه‌های عامیانه توضیح بیشتری داده شود:

ملودرام به عنوان یک شکل مجزا، چندین ویژگی خاص خود را دارد. یکی از بارزترین این ویژگیها وجود دسته‌ای شخصیت قالبی و تکراری است که تقریباً از نمایشی به نمایش دیگر قابل معاوضه‌اند. دستِ کم وجود سه چهره از این‌گونه شخصیتها ضرورت دارد؛ یکی قهرمان زن که تبهکاری او را تهدید می‌کند و قهرمانی که ناجی اوست و تبهکار را شکست می‌دهد.

محور اصلی ملودرام، خطر شر است. شخصیتهای خوب باید دستخوش خطر تبهکار قرار گیرند و این خطر باید تقریباً مرتفع‌نشدنی باشد. وانگهی، فرار یا شکست نهایی باید تا دقایق آخر نمایش واقع نشود و غالباً پیش از شکست نهایی تبهکار، اوضاع و احوال باید مطلقاً ناامیدکننده به نظر رسند... ملودرام مآلا خوش‌بینانه است. شرارت همواره حتی اگر تا سه‌دقیقهٔ پایانی نیز پیروز به نظر رسد، محکوم به شکست است. وانگهی ارزشها و اخلاقیات معهود معمولا در ملودرام حمایت و تأیید می‌شود. خوبی به‌معنایی که منظورنظر ماست همیشه پیروز است.[۱]

قصه‌های عامیانه نیز همین تقابل میان خیر و شر را دارند، با این تفاوت که در این قصه‌ها ماجراها با افسانه و فانتزی توأم می‌شود. قطب شر معمولاً به جای اینکه یک فرد باشد، شکل عام‌تری به خود می‌گیرد و گاه به صورت «پلیدی‌های انسانی» و یا «فقر» درمی‌آید. در نتیجه خطر آدم تبهکار به اندازهٔ ملودرام جدی و ترساننده نیست.

فیلمفارسی علاوه بر به کارگیری فرمول‌های ملودرام و قصهٔ عامیانه، ویژگی‌های خاصی چون مردانه بودن، پیروی از فرهنگ جاهلی، سنت‌گرایی، لوده‌بازی و عوام‌گرایی، را نیز به عنوان یک اصل مهم برای تضمین فروش در خود دارد.

---

۱. اورلی هولتن، مقدمه بر تئاتر، محبوبه مهاجر، سروش، تهران، اول، ۱۳۶٤، صص ۱٦۸ـ۱٦٤.

نسل ما و مخاطب فیلمفارسی

عادت بر این است که فیلمفارسی، مردم‌پسند و سرگرم‌کننده تلقی شود. این طرز تلقی شاید برای نسلی که همزمان با فیلمفارسی رشد کرد و این فیلم‌ها را در فضای فرهنگی آن دوران روی پرده دید درست باشد، اما برای نسل ما، یعنی نسلی که نوجوانی خود را در دههٔ شصت گذراند، درست نیست.

من و نسل من نوجوانی خود را در جنگ گذرانده است، در جامعه‌ای قناعت‌پیشه و صرفه‌جو. ما نسلی جدی بودیم یا یاد گرفته بودیم که جدی باشیم. هر نوع شوخی و سرگرمی، سبکی و جلفی تلقی می‌شد. ما فقط باید سرمان توی درس و کتاب باشد و به چیز دیگری فکر نکنیم. در مدرسه و خانه به ما می‌آموختند که بزرگ‌ترین فضیلت انسان در درس خواندن است و بس. مخصوصاً جنسیت ـ و در نتیجه تمایزهای جنسی که همیشه وجود داشته ـ برای ما موضوعی مگو و حذف‌شده بود. به همین دلیل فیلمفارسی که اساساً بر جنسیت بنا شده ـ چه هنگام تأکید بر تمایزهای جنسی از راه ارزش بخشیدن به مردانگی و غیرت و ناموس‌پرستی، و چه هنگام کسب جذابیت از طریق تظاهرات جنسی مانند رقصیدن زنان و لباس‌های نیمه‌عریان و غیره ـ برای ما و نسل ما نمی‌توانست جذابیتی داشته باشد.

یادم هست اولین باری که قیصر را دیدم، به‌کل از بی‌ربطی این فیلم کسل شدم. عادت داشتم که همیشه خودم را مرکز اصلی ماجراهای یک فیلم تصور کنم و از اینکه می‌دیدم در قیصر به جرم زن بودن به حاشیه رانده می‌شوم، عصبانی می‌شدم. مخصوصاً که قیصر به عنوان یک مرد هم منطق کافی در رفتار و گفتار خود نداشت. وقتی او فاطی را به‌کل از ماجراهای مردانه‌اش دور نگه می‌داشت ـ انگار که او افلیج است و نمی‌تواند هیچ کاری انجام دهد ـ و ضمن اظهار عشق به این، با زنی دیگر مغازله می‌کرد و اهانتی به این واضحی را علیه هر دو زن مرتکب می‌شد و سر آخر هم به دلیلی موهوم، که خودکشی خواهرش باشد ـ باز هم خواهری که خودش نتوانسته بود از پسِ حفظ خویش بر آید ـ به انتقامی بی‌مورد دست می‌زد، نمی‌توانستم از این فیلم خوشم بیاید. ما در

دبیرستان یاد گرفته بودیم که منطق و قوانین منطقی یعنی چه. از این رو آدم‌های غیرمنطقی قبل از اینکه جالب و دوست‌داشتنی باشند، ابله به نظرمان می‌رسیدند. و برای ما، برای ما نسل بدون تفریح، نسل عقل و علم‌زده، نسلی که از قوانین کهن فرهنگی جامعه‌اش و تمایزهای مربوط به جنسیت چیزی نمی‌فهمد و در شرایطی ایزوله بار آمده است، نسل جداافتاده از گذشته و فرهنگی که پدر و مادر خودش در آن پرورش یافته بودند، قیصر یک ابله بود.

بنابراین، مخالفتی که نسل من با فیلمفارسی دارد، زمین تا آسمان با مخالفت نسل قبلی متفاوت بود. دکتر کاووسی فیلمفارسی را مبتذل می‌دانست و ما غیر قابل فهم. او آن را سرگرم‌کنندهٔ صرف می‌دانست و ما کسالت‌بار. او آن را ضعیف می‌دانست و ما بی‌معنا.

شاید به این دلیل باشد که ما می‌توانیم فیلمفارسی را جدی‌تر و با تعصب کمتری ببینیم. در واقع ما دلِ پُری از این فیلم‌ها نداریم که موقع نوشتن مزاحممان شود و راه را بر قضاوتمان ببندد. ما به فیلمفارسی صرفاً به چشم یک پدیدهٔ سینمایی نگاه می‌کنیم و از آن بالاتر یک یادگار از گذشتهٔ فرهنگی ناآشنا و فراموش‌شده. از این روست که فیلمفارسی به چشم ما چیزی متفاوت از آن است که نسل قبل می‌بیند، و به این دلیل است که ما شاید راحت‌تر می‌توانیم دربارهٔ آن قضاوت کنیم.

علیه واقع‌گرایی

نکته‌ای که مخالفان فیلمفارسی دائماً به آن اشاره می‌کنند این است که این فیلم‌ها دنیایی رؤیایی و غیرواقعی را بازتاب می‌دهند که مثلاً همخوان با واقعیات زمان خویش نبوده است. منتقدان تیزبین‌تر، از «جعلی» بودن و «مصنوعی» بودن اخلاق و عشق و محبت و مردانگی و جوانمردی و غیره در این فیلم‌ها شکایت دارند. حتی نوع فضاها و آدم‌هایی که در این فیلم‌ها مطرح می‌شوند ـ مثلاً آدم‌های پولداری که در آنها می‌بینیم با آن خانه‌های بزرگ، پدر و مادر پیر خوش‌پوش، دخترهای جوان هوسباز و پسرهای خوش‌گذران ـ در واقع مخلوطی از افسانه‌های هزار و یک شب و فیلم‌های هندی و آمریکایی

هستند و کمتر مابه‌ازای بیرونی در جامعهٔ اطراف خود دارند.

بحث واقع‌گرایی تا امروز ادامه دارد. اخیراً شاهد بودیم که فیلم بودن یا نبودن که فیلمی آبرومند و واقع‌گرایانه بود در سینماها شکست خورد، اما روانی و مرد عوضی که به‌کل روابط و آدم‌هایی جعلی را طرح می‌کردند موفق و پرفروش از آب درآمدند. کیارستمی به علت مطرح کردن واقعیتْ مورد توجه جشنواره‌ها قرار می‌گیرد و در داخل نمی‌فروشد. موضوع تمایز و تشابه «واقعیت سینمایی» و «واقعیت واقعی»، به مضمون تکرارشوندهٔ فیلم‌های روشنفکری تبدیل شده است.

مبحث واقعیت‌گرایی موضوعی کاملاً جدی است که به اندازهٔ کافی در مطبوعات سینمایی ایران مورد توجه قرار نگرفته است. واقع‌گرایی یا رئالیسم، سبکی بود که هرگز در هنر مملکت ما به وجود نیامد. هنر غرب دوره‌ای سیصد ساله را بعد از رنسانس طی کرد تا به مکتبی به نام رئالیسم رسید و سپس سینما را به عنوان مهم‌ترین هنر و رسانه برای تجلی این مکتب به کار گرفت. برای این منظور، همراهانی از داستان‌نویسی و رمان گرفته تا تئاتر و روانشناسی نیز به کمکش آمدند و راه واقع‌گرایی را هموار کردند. در مقایسه با آنها ما حتی الفبای واقع‌گرایی را هم تجربه نکرده‌ایم. به یک تعبیر، هرگز تصویری واقعی به معنی غربی آن، از انسان ایرانی در هنر ایران ارائه نشده است. مردم ما هرگز به بازتاب بی‌چون و چرای واقعیت خود علاقه‌مند نبوده‌اند و در واقع، به‌جز مکاتب روشنفکرانه‌ای که در ادبیات و نقاشی و سینمای بعد از مشروطیت پا گرفت و به واقعیت‌گرایی توجه نشان داد، این سبک هرگز به معنای کامل جای خود را در جامعهٔ ما باز نکرد.

در «تاریخ سینمای ایران» می‌خوانیم که کوشش‌های اولیهٔ اسماعیل کوشان برای فیلم ساختن از روی قصه‌هایی نسبتاً واقعی با استقبال مردم مواجه نشد و تنها زمانی که «قصهٔ یک دختر روستایی فریب‌خورده که به خوانندگی کشیده می‌شود و بعد از رسیدن به مال و منال به روستا برگشته و با نامزدش ازدواج می‌کند» را فیلم کرد، به کامیابی رسید.[۱] این فیلم ـ شرمسار ـ را من ندیده‌ام و

---

۱. نگ. ک. به: مسعود مهرابی، تاریخ سینمای ایران، فیلم، تهران، چهارم، ۱۳۶۸، ص ۵۲.

احتمالاً کمتر کسی دیده است، اما از روی قصه می‌توان حدس زد که همه چیز بر مبنای ارضای رؤیاها و تخیلات تماشاگران شکل گرفته است. عناصر ظاهری ـ روستا و شهر و خوانندگی و غیره ـ واقعی هستند، اما حوادثی که اتفاق می‌افتد، به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند واقعی و یا قابل انجام باشند. شاید این را بتوان اساس فیلمفارسی و یا اصولاً هر فیلم پرفروش دیگری در ایران خواند؛ فیلمی که با آدم‌ها و حوادثی در ظاهر عادی و واقعی، سیری غیرواقعی و ناملموس را طی می‌کند و به نتیجه‌ای خوش‌باورانه می‌رسد.

بدیهی است که این نوع رؤیاپردازی، با فضای چپِ روشنفکری دههٔ چهل تا چه حد در تضاد بود و چقدر مورد مخالفت نقدهای مبتنی بر رئالیسمِ سوسیالیستی قرار می‌گرفت. اما این نقدها غالباً مبنای تئوریک محکم و مطمئنی نداشتند و بیشتر بر برداشتی عوامانه از واقعیت‌گرایی اجتماعی تکیه داشتند، بی‌آنکه بدانند این نوع واقع‌گرایی، خود چقدر در جامعه‌ای چون ایران می‌تواند پایه و اساس داشته باشد.

در واقع رؤیاپردازی فیلمفارسی آن‌قدرها هم سبک و بی‌ارج و کم‌مایه نیست. این نوع رؤیاپردازی ریشه‌ای عمیق در ادبیات و فرهنگ عامیانهٔ ایرانی دارد؛ چیزی که ممکن است در وهلهٔ اول عجیب به نظر برسد، اما در واقع خیلی هم عادی و بدیهی است. برای بررسی این موضوع به مطالعهٔ موردیِ فیلم گنج قارون که عدهٔ بیشتری و از جمله خود من آن را دیده‌ایم، می‌پردازیم:

این فیلم با توضیحاتی دربارهٔ ثروتمند معروف، قارون، آغاز می‌شود. قارون نامی جعلی است که از یکی از قصه‌های قرآن مجید گرفته شده و مرجعی به هیچ آدم پولداری در ایران هم نیست. در واقع نمونه‌ای ازلی از یک آدم پولدار است. این آدم قصر بزرگی با خدمتکاران و غیره دارد که آنها هم هیچ معلوم نیست چه کسانی هستند و نمونهٔ آنها در کجای جامعه وجود دارد. قارون بیمار و تنهاست تا حدی که باید در رژیم غذایی خود جز مقدار معینی آب و نان چیزی نخورد. مهم نیست که این رژیم عجیب و غریب را کدام دکتر تجویز کرده است، مسئلهٔ مهم این است که بدانیم قارون با همهٔ ثروتش «همیشه گرسنه و تشنه» است. کمی بعد می‌فهمیم که او بیست و پنج سال قبل زن و پسرش را به

دلایل نامعلومی از خانه بیرون انداخته است. دلیل این کار هم معلوم نیست. فقط باید بفهمیم او به خاطر «پول‌پرستی» زن و بچه‌اش را بیرون انداخته و در نتیجه به عقوبت «تنهایی» گرفتار شده است. قارون به اصفهان می‌رود و خودکشی می‌کند. در ظاهر، محلّ زندگی قارون در تهران است، اما اینکه چرا برای خودکشی شهر اصفهان را انتخاب می‌کند و چرا زن و پسر گمشده‌اش در اصفهان هستند، باز هم دلیل نداریم. در اینجا تصادف عجیبی اتفاق می‌افتد و آن اینکه علی بی‌غم، قهرمان فیلم، که از همان اول حدس می‌زنیم و بعد می‌فهمیم پسر واقعی قارون است، ناگهان از راه رسیده و او را از مرگ نجات می‌دهد. فلسفهٔ علی بی‌غم این است که «باید به بیچارگان کمک کرد» و او این شعار را تا پایان فیلم بارها تکرار می‌کند. او و حسن جغجغه، قارون را به خانه می‌برند. قارون در خانهٔ فقیرانهٔ آنها تازه «معنای زندگی» را می‌فهمد. فهمیدن این معنا از طریق چهار عمل میسر می‌گردد: خوردن آبگوشت، نوشیدن آب، شنیدن آواز، و لوده‌بازی! در صحنه‌های بعد، کتک‌کاری با آدم‌های شرور توی کافه و بی‌پولی و الکی‌خوشی هم به این لیست اضافه می‌شوند. مقارن با این حوادث، با شخصی به نام آقای زرپرست آشنا می‌شویم که از روی طمع می‌خواهد دخترش را به مردی که از قارون یک میلیون تومان وام گرفته است بدهد. از هویت آقای زرپرست چیزی دستگیرمان نمی‌شود و حتی محلّ زندگی او هم به تناوب بین تهران و اصفهان در تغییر است. فقط می‌دانیم که او و زنش آدم‌هایی «خسیس» و «طماع» هستند که به شیوهٔ همهٔ زن و شوهرهای پولدارِ فیلمفارسی، با لباس‌های مد روز به این طرف و آن طرف می‌روند و کار مهمی هم برای انجام دادن ندارند. همین وضع در مورد دختر آنها هم صدق می‌کند. این دختر معلوم نیست که چند سال دارد و تحصیلاتش چیست. حتی معلوم نیست که چه جور آدمی است و در زندگی چه می‌خواهد. تنها چیزهایی که در مورد او می‌دانیم و پس از این خواهیم دانست این است که «زیبا» و «سکسی» است، خواستگارش را دوست ندارد، مرتب «با ماشین شخصی خود» به خیاطی می‌رود، همه جور «رقص» بلد است، بی‌توجه به پول و مقام خود «عاشق علی بی‌غم» می‌شود و حاضر می‌شود که به خاطر او از همه چیز دست بشوید و

«لباس چیت بپوشد و اتاق جارو بزند». در پایان فیلم، هم این دختر و هم قارون برای پذیرفته شدن در پیشگاه علی بی‌غم به التماس می‌افتند ـ و نه بر عکس!

اگر با کمی دقت به این فیلم نگاه کنیم می‌بینیم که کلّ آن قصهٔ عامیانهٔ «پسری که دختر پادشاه عاشقش شد و بعد معلوم شد خودش پسر پادشاه بزرگ‌تری است که در کودکی به دلایلی از او دور افتاده» مبنا قرار گرفته است. بقیهٔ چیزها از جمله ماشین و خانهٔ بزرگ و لباس و پیشخدمت و طیارهٔ شخصی، همه اضافاتی هستند که به تناسب زمان به این قصه اضافه شده‌اند. دختر باید «زیبا» باشد و معیار این زیبایی را مد روز تعیین می‌کند، پسر باید «پاک و یکدل و باصفا» باشد و جلوه‌های این صفات را که عبارتند از آواز خواندن و لهجهٔ جاهلی و عرق‌خوری و کتک‌کاری، رسم زمانه شکل می‌دهد. همین امر در مورد آدم‌های پولدار و آدم‌های خبیث و غیره هم صدق می‌کند. پس گنج قارون یک نسخهٔ امروزی از قصه‌ای عامیانه است که سال‌ها در فولکلور ما ریشه داشته است و در واقع عناصر این قصهٔ عامیانه را خوب و درست به کار می‌گیرد، که همین باعث توفیق فیلم می‌شود.

البته این موضوع بدین معنا نیست که وجوه ملودراماتیک غربی فیلم را نادیده بگیریم، اما به‌جرأت می‌گویم که این فیلم، عناصر قصهٔ عامیانهٔ شرقی را با دقت بیشتری به کار می‌گیرد تا عناصر ملودرام غربی.

زن

در بحث از زن در فیلمفارسی باز باید به مسئلهٔ 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 زن به‌شدّت کوچک شمرده می‌شود نشأت می‌گیرد، و از این روست که هر تظاهری از زن در این فیلم‌ها بر مبنای خواسته‌ها و حتی عقده‌های آگاهانه و ناخودآگاهانهٔ مردان در جامعه‌ای چون ایران شکل گرفته است. در این فرهنگ، مرد بودن و مردانگی به‌خودی‌خود فضیلتی محسوب می‌شود. فرض بر این است که اگر شخصیتی

بگوید «آن‌قدر مرد هستم که...» یعنی آن‌قدر توانا و بزرگوار هستم که... و اگر بگوید «یعنی من از یه زن هم 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.»

وقتی در یک فرهنگ، جنسیت تا این میزان موجب تبعیض و تمایز باشد، طبیعی است که تظاهرات جنسی نیز بیش از جاهای دیگر در آن به چشم می‌خورد. در این فرهنگ، مردی و مردانگی چیزی مهم و گران‌قدر است که زن‌ها از آن سر در نمی‌آورند. از این روست که زن در فیلمفارسی موجودی مسخ شده و فاقد هویت است، موجودی که هویت خود را تنها در ارتباط با مردان می‌تواند شناسایی و درک کند. زن‌های فیلمفارسی چه سکسی باشند و چه مادر، طوری زندگی می‌کنند و حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند که مردها را خوش بیاید و این آنها را به‌ناچار دچار تضاد و ریاکاری می‌کند. خصوصیتی که به‌سرعت مضحکهٔ دیگران قرار می‌گیرد. از جمله می‌توان به زن‌های رقاصه ـ رقص نه به عنوان یک هنر یا مهارت، بلکه به عنوان نمایش خود ـ و بدکاره‌ای اشاره کرد که در خیابان با چادر به راه می‌افتند. و یا بر عکس از زن‌های نجیبی(!) یاد کرد که از هر فرصتی برای باد دادن گوشهٔ چادر و نمایش تن و بدن خود استفاده می‌کنند. یعنی برای این زن‌ها «جنسی بودن» و «مورد پسند بودن» در جوانی و «پسردار بودن» در دورهٔ پیری، تنها عاملی است که هویتشان را تعیین می‌کند. نکتهٔ جالب اینکه در بیشتر این فیلم‌ها، فضیلت مادر ـ بودن تنها به داشتن فرزند پسر اختصاص دارد و زن‌هایی که صاحب فرزند دختر هستند ـ به علت عقدهٔ پسر نداشتن(!) ـ شیطان‌صفت و آزاردهنده‌اند. در نتیجه اهمیت «مادری» هم تنها در به وجود آوردن و محبت کردن به مردها معلوم می‌شود و فرزندان دختر از این امتیاز معاف هستند.

به همین دلیل است که من تقسیم‌بندی «زن خوب» و «زن بد» که در انواعی چون «مادر فداکار ـ زن شیطان‌صفت» و «دختر نجیب ـ زن بدکاره» در این فیلم‌ها ظاهر می‌شود را هم خیلی جدی نمی‌گیرم. زیرا هر یک از افراد این گروه، به‌آسانی می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. از جمله اینکه زن‌های بدکاره

ـ به شرط اینکه بتوانند روح و جسم خود را تقدیم یک مرد کنند ـ آب توبه بر سرشان ریخته می‌شود و دختران نجیب ـ در موقع مقتضی و برای ارضای میل چشم‌چرانی تماشاگر مرد ـ از جذابیت‌های دیگر خود نیز استفاده می‌کنند (بهترین مثالش همان گنج قارون که کلیهٔ وظایف آوازخوانی و رقص فیلم به عهدهٔ دختر قصه ـ یعنی شیرین ـ بود.) در هر حال اگرچه در فیلمفارسی زن به شکل باز و عریان مطرح می‌شود و انواع شوخی‌های رکیک هم در مورد او گفته و شنیده می‌شود، اما در لحظهٔ آخر تنها راه رستگاری و آرامش برای زن این است که در خانه بماند و تحت سرپرستی یک مرد به وظایفی چون مادری و خانه‌داری بپردازد.

در واقع در فیلمفارسی معیار پذیرفته بودن زن، نه حتی پاکی و نجابت او، بلکه اطاعت او از مرد است. دخترهای پولدار فیلمفارسی حتی اگر خیلی باسواد و خوشگل و کامل باشند، ناگهان سر از پا نشناخته عاشق قهرمان لوطی می‌شوند و برای او از همه چیزشان می‌گذرند. در گنج قارون، شیرین که در اولین برخوردْ علی بی‌غم را لات بی‌سر و پا خوانده بود ـ نکتهٔ غم‌انگیزی که بیانگر برخورد واقعی زن‌های طبقهٔ بالا با این آدم‌هاست ـ کم‌کم برای رسیدن به او و بودن با او جان‌فشانی می‌کند: «از تو هیچ‌چی نمی‌خوام، فقط می‌خوام هر روز تو رو ببینم.» قبل از این، او برای اینکه دل علی بی‌غم را به دست آورد، یک شوی کامل از رقص فارسی و عربی و هندی برای او اجرا کرده بود که البته او آزاده‌تر و نجیب‌تر از این حرف‌ها بود که با این چیزها از راه به‌در شود، چون کماکان از او با کلمات محبت‌آمیزی چون «اِن‌قدر خودتو به من نچسبون» و «برو عقب واسّا» استقبال می‌کرد!

مادرها البته وضع بهتری دارند؛ در همین فیلم گنج قارون علی به قدری به مادرش محبت دارد و به پدرش حسادت می‌کند که آدم وسوسه می‌شود یک تفسیر اُدیپی بر این فیلم بنویسد. عقدهٔ اُدیپ نه تنها در این فیلم، بلکه در فیلم‌های دیگر فیلمفارسی نیز دیده می‌شود و شاید بشود ریشهٔ آن را در بسته‌ـ بودن این جامعه از لحاظ برخورد دو جنس پیگیری کرد.

موضوع عشق در فیلمفارسی هم به‌تناسب بقیهٔ چیزهای آن ساده‌انگارانه و

سطحی است. رسیدن یک دختر و پسر به هم در پایان فیلم امری حتمی است، اما این عشق و وصال بیشتر دنبال‌کنندهٔ آرزوهای طبقاتی ـ به‌خصوص مردان ـ است تا اینکه به شکل انسانی و شخصی مطرح شود. در فیلم‌های اولیه «با یک نگاه یک دل نه صد دل عاشق هم شدنِ» دختر و پسر امری بدیهی انگاشته می‌شد، اما با تغییراتی که در جامعه رخ داد، تهیه‌کنندگان تصمیم گرفتند که به این «نگاه» چیزهای دیگری از جمله رقص و آواز و لباس شنا هم بیفزایند تا عینیت بیشتری به خود بگیرد! این صحنه‌ها به‌خصوص در مورد دخترهای پولدار مجاز بود، هر چند که آنها در پایان فیلم قول می‌دادند دیگر این کارها را نکنند و زن خوبی باشند!

اما فیلمفارسی به‌تناسب دیدگاه طبقه‌ای خاصّ خود در تصویر کردن زنان طبقهٔ پایین یا کسانی چون رقاصه‌ها و فواحش، واقع‌گرایانه‌تر عمل می‌کند. این زنان در بیان امیال و آرزوهای خود صریح‌ترند و تصویری که از طرز رفتار، لباس پوشیدن و حرف زدن آنها ارائه می‌شود، گاه خیلی دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. البته این نکته اختصاص به زنان ندارد و فیلمفارسی اساساً تصویر خواست‌ها و نیازها و آرزوهای آدم‌های طبقهٔ پایین است. به همین دلیل هم تصویری که از طبقات بالا ارائه می‌شود، غیر دقیق و توأم با کم‌اطلاعی و آرزومندی است که رگه‌هایی از کوچک‌شماری و تمسخر نیز در آن دیده می‌شود.

تئاتر لاله‌زاری

یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های فیلمفارسی، بی‌شک تئاتر لاله‌زار است که در مورد آن هم متأسفانه اطلاعات زیادی در دسترس نداریم. از همان ابتدا خیلی از بازیگران این سینما از تئاترهای لاله‌زار آمدند و همان نوع سبکِ بازی و نوع شوخی و رقص و قصه‌ها و روابط را هم به فیلم‌ها آوردند. برای نمونه، بازی تقی ظهوری که یک کمدین مهم و جالب توجه است، به‌کل از تئاتر لاله‌زار می‌آید. تأثیر این نوع تئاتر حتی در میزانسن و دکوپاژ این فیلم‌ها هم رعایت می‌شود. صحنه‌ها عموماً تئاتری چیده می‌شود و نماهای خُرد و نزدیک آن

خیلی کم است. به‌احتمال، کارگردان ابتدا کلّ صحنه را یکباره می‌گرفته و بعد چند نمای درشت هم برای محکم‌کاری برمی‌داشته است.

این موضوع در عین حال نشانگر فقر تصویری و سینمایی این فیلم‌ها هم هست. به طوری که کمتر پیش می‌آید نوآوری و حتی بیان سینمایی درستی در این فیلم‌ها مشاهده شود. اما این فیلم‌ها از لحاظ نمایشی، دارای ظرایفی هستند که به‌کل از سنت‌های تئاتر لاله‌زاری می‌آید. پیشینه‌ای که به آنها امکان حفظ و تداوم ریتم ـ به‌خصوص در صحنه‌های کمدی و بزن بزن ـ را می‌دهد و در واقع باعث می‌شود که این فیلم‌ها با همهٔ فقر و نابلدی‌های سینمایی خود، بتوانند تماشاگر را سرگرم کنند.

غنای کلامی

با همهٔ آسان‌گیری و سردستی بودن و فقر تصویری فیلمفارسی، نباید از جامعیت و گستردگی کلامی آن به‌آسانی گذشت. بسیاری از شوخی‌های لفظی، بده و بستان‌های کلامی و پیچیدگی‌های زبانی این فیلم‌ها مثال‌زدنی است. چیزی که ریشه در ادبیات غنّی شفاهی ما دارد. بهترین نمونه‌های این فیلم‌ها عمدتاً مبتنی بر آوازهایی جالب و گفت‌وگوهایی جذاب هستند. گنج قارون پر است از آوازهایی جالب که اگرچه ممکن است روی چهرهٔ فردین و فروزان، با معیارهای امروزی ما مصنوعی به نظر برسند، اما خود آوازها به‌شدّت در هماهنگی با مضمون اصلی فیلم و به‌وجود آورندهٔ فضایی برای فهم این مضمون هستند. حتی فیلم‌های پیشروتری مثل قیصر هم عمدتاً با تکیه بر غنای کلامی خود موفق شدند و در واقع این سنت فیلمفارسی را به شکلی نو به کار گرفتند.

البته این ویژگی هم باز ریشه در خواست تماشاگران دارد. هنوز هم مردم ما بیشتر یک فیلم را «می‌شنوند» تا اینکه «ببینند». فیلم‌های جذاب و پرفروش با دیالوگ‌هایشان زبانزد می‌شوند. کمتر کسی به یک صحنه یا تصویر جالب در فیلمی اشاره می‌کند، اما دیالوگ‌های خوب و مخصوصاً دوپهلو سخت مورد توجه قرار می‌گیرند و جزو ظرایف فیلم تلقی می‌شوند. بسیاری از اصطلاحات فیلمفارسی ـ مثل لوطی‌منشی، صفاتو، قربون تو، خیطه، و غیره ـ امروز به

صورت بخشی از فرهنگ گفتاری معاصر مردم ما درآمده‌اند و این تأثیر کم‌اهمیتی نیست.

خاستگاه فرهنگی

فیلمفارسی در هر شرایطی و توسط هر شخصی که ساخته شود، بیانگر دیدگاه‌های سنتی طبقهٔ پایین است. آدم‌هایی کم‌سواد، کم‌پول و سنتی که در حاشیهٔ شهر تهران ـ یا یکی از شهرهای بزرگ، اما با لهجهٔ اصیل تهرانی(!) ـ زندگی می‌کردند، و گاه قصه به خاستگاه آنها یعنی روستا هم کشیده می‌شد. این همان نکته‌ای است که فیلمفارسی را چه از جهت مضمون و چه قصه دارای شباهت‌هایی با فیلم‌های گنگستری کرده و به‌خصوص جاهل‌ها را به گنگسترها شبیه می‌کند. اما تفاوت فیلمفارسی با سینمای گنگستری در آن است که فیلمفارسی، در عین حال، برگرفته از بطن جامعهٔ سنتی و در جهت هنجارهای این جامعه است. از این‌روست که فیلمفارسی مثل سینمای گنگستری قصد تداخل و اختلال در نظم اجتماعی موجود را ندارد و حتی از نظم موجود دفاع می‌کند. در واقع در برابر هر نوع تغییری به‌شدّت عکس‌العمل نشان می‌دهد و اساساً در برابر تجدد موضع می‌گیرد. در تمام فیلمفارسی‌ها صحبت از این است که چیزهایی مثل فرهنگ جاهلی، بی‌سوادی، خانه‌نشین بودن زنان، ناموس‌پرستی، بی‌پولی و غیره بهترین راه برای زندگی هستند و راه‌های دیگر مثل درس خواندن و آزادی زن و ثروت چیزی جز بدبختی به بار نمی‌آورند.

در گنج قارون، علی بی‌غم در توصیهٔ خود به قارون برای کنار گذاشتن رژیم غذایی می‌گوید: «اگه آدم دلش خوش باشه و یه خورده درویش و عشقی باشه، به اون خدا، اگه همهٔ دردهای روزگار هم رو سرش هوار بشن، هیچ عیبی نمی‌کنه.» یا در جای دیگر می‌گوید: «من یه روزِ اون زندگی فقیرونه‌ام رو به یه روز زندگی این آقا نمی‌دم.» در جایی از همین فیلم هم می‌گوید: «فرقی نمی‌کنه. تو هم بیچاره هستی. فقط پولداری.»

این رویکرد حتی در فیلم‌های متأخرتر هم دیده می‌شود. به عنوان مثال در

فیلم جوجه فکلی که در شرایط و حال و هوایی به‌کل متفاوت با گنج قارون ساخته شده و قرار است که فیلمی ضدسنتی و هجوآمیز باشد، باز هم به همان معیارهای قبل بر می‌خوریم و سرآخر فیلم دوباره به هجو تجدد و نوجویی منجر می‌شود. بررسی موردی این فیلم هم خالی از لطف نیست:

فیلم با هجو قیصر آغاز می‌شود. در بیمارستان صحنهٔ اول ـ که از نظر میزانسن و دکوپاژ تقلید نعل به نعل قیصر است ـ با آدم‌هایی نگران روبه‌رو هستیم که به جای خبر مرگ دخترشان در انتظار تولد دو نوزاد هستند. فرمان با لباس قصابی سر می‌رسد و نگرانی خود را از اینکه نوزاد پسر باشد یا دختر بروز می‌دهد. بعد از اینکه مادربزرگ‌های دو نوزاد بر سر «دخترزا» بودن و «نازا بودن» یکدیگر مدتی به هم سرکوفت می‌زنند (در این صحنه سیاهی‌لشکرهایی که پشت دو بازیگر ایستاده‌اند به‌وضوح می‌خندند) معلوم می‌شود که فرمان پسردار شده است و او هم دور خود چرخ می‌زند و آواز «پسر، پسر، قندِ عسل. دختر، دختر، کُپه خاکستر» را می‌خواند. کمی بعد هم در یک مهمانی به مناسبت تولد نوزاد، زنی با دامن کوتاه میان جمعی مردانه می‌خواند و می‌رقصد و زن‌ها ـ برای اینکه لابد نامحرم هستند و شاید هم برای اینکه چشم و گوششان باز نشود ـ از پشت پرده نگاه می‌کنند و حتی با ایما و اشاره از رقاصه تعریف می‌کنند! اما فاجعه از جایی آغاز می‌شود که آقافرمان تصمیم می‌گیرد اسم پسرش را به جای قیصر «فریدون» بگذارد و به جای قصاب شدن او را به مدرسه بفرستد تا دکتر شود. نتیجهٔ این فاجعهٔ عظیم آن می‌شود که بیست و چند سال بعد که آقافرمان از دنیا رفته است ـ و به شیوهٔ فیلم‌های فارسی از توی قاب عکس با این و آن حرف می‌زند ـ پسرش موهای خود را بلند کرده و ننه‌اش را «مامی» صدا می‌زند. ننه برای علاج این معضل با کلفت همسایه همدست شده و آقافری را به انستیتوی جاهلی می‌فرستد تا در آنجا کسب معرفت کند و به کسوت جاهل‌ها در بیاید. این کار باعث می‌شود که پدر دخترِ محبوبش هم به شایستگی‌های او(!) پی برده و به وصال آن دو رضایت دهد.

نکتهٔ جالب فیلم اینجاست که در عین اینکه می‌پذیرد در جامعه و شرایط

جدید، جاهل بودن دیگر محلی از اعراب ندارد، باز هم می‌تواند خود را با «جوجه‌فکلی»ها ـ که جوان‌های دورهٔ خود را به آن نام می‌خواند ـ هماهنگ کند و یا آنها را بپذیرد. این فیلم در عمل به هجو فیلم‌های جاهلی می‌رسد و شوخی‌هایش کاملاً به‌روز از آب درمی‌آیند، اما در عین حال نمایانگر سختی و ارتجاع فیلم‌های جاهلی هم هست که همچنان بر ارزش‌های مورد قبول خود پای می‌فشارند و با سرسختی از هر تغییری فرار می‌کنند. جالب اینجاست که این «ارزش‌ها» حتی در پشت صحنهٔ این فیلم‌ها هم به‌شدّت رعایت می‌شد و در واقع به صورت صفت مشخصهٔ فیلمفارسی‌سازان درآمده بود که اگرچه قانونِ «زندگی فقیرونه داشتن» را چندان جدی نمی‌گرفتند، اما هرگز نمی‌گذاشتند به اصل جاهل بودن و جاهلانه رفتار کردنشان خدشه‌ای وارد شود.

همین خشکی و بی‌انعطافی فیلمفارسی است که نه تنها با نسل ما، بلکه با نسل جوان دههٔ پنجاه هم نمی‌تواند ارتباط برقرار کند و آنها را با الفاظی از قبیل «جوجه فکلی» و غیره به سخره می‌گیرد. از این روست که در دههٔ پنجاه بحث «فروش فیلم‌ها» و «مخاطب در سینما»، موضوع روز مجلات سینمایی می‌شود که درست مثل الان، به هیچ نتیجه‌ای هم نمی‌رسد.

درس اخلاق

فیلمفارسی هر چه باشد و هر موضوعی داشته باشد، یک وظیفهٔ مهم بر عهده دارد و آن دادن درس‌های اخلاقی به تماشاگران است. حتی در تبلیغ این فیلم‌ها هم عباراتی چون «داستان عبرت‌آموز» و «مفید به حال تماشاگران» معمول بود. فرض بر این بود که با دیدن این فیلم‌ها تماشاگر از پلیدی‌های اخلاقی و روحی نجات می‌یابد. این نکته چیزی بود که بعد از انقلاب به‌شدّت مورد تمسخر قرار گرفت، چون کلّ این فیلم‌ها به‌شدّت با معیارهای اخلاقی جامعهٔ بعد از انقلاب ناسازگار بودند.

این پیام‌ها برای تماشاگرانِ آزموده‌تر، سطحی و سخیف و بچه‌گانه‌اند. مثلاً وقتی ما می‌بینیم که ظهوری در پایان بده در راه خدا ناگهان متحول می‌شود و می‌گوید: «من تصمیم گرفتم که دست از پول‌پرستی و طماعی بردارم و آدم

خوبی بشم»، بی‌اختیار پوزخند می‌زنیم. یا وقتی فردین در گنج قارون ناگهان
سط مهمانیِ رقص سخنرانی کرده و می‌گوید: «ما دلمون خیلی نازکه. همچین
که یکی ازمون کمک بخواد همه چی رو فراموش می‌کنیم و بهش کمک
ی‌کنیم»، به‌آسانی می‌خندیم. اما برای تماشاگر آن زمان فیلمفارسی موضوع به
ین آسانی‌ها نبود. مسلماً این فیلم‌ها پیامی اخلاقی را برای کسانی که به‌آسانی
ا قصهٔ ساده و موضوع آسان‌فهم این فیلم‌ها ارتباط برقرار می‌کردند
ربرداشت. پیامی که به آنها کمک می‌کرد در جامعه‌ای رو به تغییر و در حال
ذار، اصول اخلاقی معینی داشته باشند. در چنین وضعی این پیام هر قدر
ساده‌تر بود قابل فهم‌تر هم بود و حتی اگر بعدها عمل به آن دشوار می‌نمود،
حداقل این حسن را داشت که در ذهن تماشاگران به عنوان اعمالی واقعاً
کوهیده جا بیفتد و به آنها اطمینانی برای خودداری از انجام آنها بدهد.

این وظیفه‌ای بود که حکایات اخلاقی و حتی قصه‌های عامیانهٔ گذشتهٔ ما
یز بر عهده داشتند و حتی «تمثیلات» میرزا فتحعلی آخوندزاده که اولین
مایشنامه‌های شرقی هستند نیز از نظر ساختاری چنین هدفی را دنبال می‌کنند.

آنچه فیلمفارسی را برای نسل و جامعهٔ بعد بی‌اعتنا می‌کند، قطعیت آن برای
ذیرفتن و تکرار یک نظام ارزشی و اخلاقی معین و باستانی است که خیلی
ناها رسماً ریاکارانه به نظر می‌رسد. داشتن چنین نظامی در یک جامعهٔ متنوع
متغیر، خود حُسنی است که به هر حال به نویسندگان و فیلمسازان این مکتب
کان حرکت می‌داده است. اما بسته بودن و خشکی این آدم‌ها و این نظام
عث می‌شده که هرگز نتوانند از کلیشه‌های معمول فراتر روند و از تکرار
رف‌های پیشین خودداری کنند.

در چنین شرایطی است که می‌توان به علل موفقیت فیلم قیصر پی برد. وقتی
یصر در ابتدای فیلم فریاد می‌زند: «کی واسه من یه جو مردونگی رو کرد که
ن یه خروار براش رو کنم» و وقتی سید در گوزن‌ها تصویر واقعی این جاهل‌ها
لوطی‌ها را ارائه می‌دهد، از آنجا که قواعد را در هم نمی‌شکند و از محدودهٔ
مین قراردادها فراتر نمی‌رود اما موفق به زدن حرف‌های تازه می‌شود،
ی‌تواند تماشاگر را جذب کند و بزرگ‌ترین موفقیت‌ها را به همراه داشته باشد.

این نوع کارکرد اخلاقی، تنها زمانی می‌تواند معنا داشته باشد که در بستر

یک نظام اخلاقی هم جا بیفتد. نظامی که فیلمفارسی ارائه می‌کرد و کلمات اصطلاحاتی که به عنوان نشانهٔ این مفاهیم به کار می‌رفت، خود می‌توانست مبنایی باشد برای فیلمسازان دیگر که از این نشانه‌ها با معناهای جدید استفاده کنند.

نتیجه

حالا شاید بتوانیم با قطعیت از «فیلمفارسی خوب» نام ببریم. چون صرف سرگرم‌کننده بودن نه تنها بد نیست، که خیلی هم دشوار است. و همین که فیلمفارسی توانسته چند سالی برای این مردم دوام بیاورد، خود نشان‌دهندهٔ عنصری ویژه و خاص در آن است که مستقیماً به ریشه‌های فرهنگی ما مربوط می‌شود. آنها که علاقه‌مند به بحث هویت فرهنگی و سینمای ملی هستند نباید فیلمفارسی را از نظر دور بدارند. چون این فیلم‌ها حتماً چیزی از هویت ملی این مرز و بوم را به همراه دارند که با همهٔ کاستی‌ها و نارسایی‌های فنی باز هم مورد استقبال قرار می‌گیرند و جذب فرهنگ کوچه و بازار می‌شوند. من در تمام فیلمفارسی‌ها یک ارتباط عمیق و روشن با فرهنگ عامهٔ مردم ایران یافتم که سعی کردم بخشی از آن را در این مقاله توضیح بدهم. این ارتباط اگرچه ممکن است خیلی جاها لنگ بزند و نقایص زیادی هم داشته باشد، اما موضوعی مهم و جدی است. اگر فیلمفارسی رشد نکرد به این دلیل بود که همیشه سخیف انگاشته شد. فیلمسازی که به‌واسطهٔ ساختن یک فیلم بدنام متهم می‌شود، هرگز انگیزه‌ای ندارد تا کار خود را بهتر و دقیق‌تر از دفعهٔ قبل انجام دهد. و این دِینی است که به نظر من منتقدان نسبت به فیلمفارسی داشته‌اند و هرگز انجام نداده‌اند.

من به عنوان یکی از افراد نسل جوان منتقدان ـ که اعتراف می‌کنم هرگز تحت تأثیر یک فیلمفارسی قرار نگرفته‌ام و کمتر توانسته‌ام با آن ارتباط برقرار کنم ـ از همهٔ منتقدان نسل فعلی و قبلی تقاضا می‌کنم که با یک بازنگری، به فیلمفارسی نگاه کنند. شاید به قول تارانتینو «الماس‌ها را در میان خاکستر پیدا کنند» و شاید به ره‌یافت‌هایی برسند که بتواند کمکی برای رهایی سینمای امروز ایران از بحران فعلی باشد.

بدنامی طوطیان شکّرشکن

نغمه ثمینی

وطیان شکّرشکن شیرین گفتار، احتمالاً هیچ‌گاه به خیالشان هم نمی‌رسید که زی مظلومانه جای خود را به آپارات‌های غول‌پیکر ببخشند و شنوندگان تاقشان را به بازی نور بر پردهٔ سپید بسپارند، تا به جای افسانه و حکایت، اری موسوم به فیلمفارسی به خورد ذهن و اندیشه‌شان برود. این جایگزینی و ول، البته پدیده‌ای یک‌شبه و خلق‌الساعه نبود. سالیان سال طول کشید تا ستان‌های خیال‌انگیز، ذهن قصه‌طلب مخاطبانشان را به سینما واگذاردند و ود به کنج صندوق‌خانه‌ها خزیدند؛ و در این میان، آنچه که می‌توانست شکافِ ان ماهیت فراواقعیِ افسانه‌ها و طبع واقع‌نمای سینما را پر کند، چیزی نبود ئر رمان‌های اجتماعی و پاورقی‌های روزنامه‌ها و مجله‌ها. یعنی گونه‌هایی ی که هیچ‌یک عمق چندانی در تاریخ ادبیات ایران نداشتند و تازه بعد از لاب مشروطه، با نیم‌نگاهی به ادبیات غرب و در پی ترجمهٔ آثار ویکتور گو و الکساندر دوما و دیگر عاشقانه‌نویس‌ها، پا گرفته بودند.

این در حالی است که در غرب، سینما در فضایی آغشته به ادبیات داستانی

پدید آمد. وقتی در آن کافهٔ اسطوره‌ای پاریس، نخستین فیلم لومیرها پرده مزیّن کرد، اندوخته‌ای غنی از شکل‌های مختلفِ رمان و داستان کوتاه د سبک‌های متفاوتی مانند رمانتیسم و رئالیسم، پیش روی سینما قرار داشت ک می‌توانست توسط آن، نیازهای تکنیکی و داستانی خود را رفع کند و همچو کودکی نوپا با گرفتن دست ادبیات، گام‌های اولیه را بردارد. البته در ایران هـ سینمای تازه‌نفسِ ابتدای قرن چهاردهم، کوله‌باری عظیم از ادبیات در کنار خو داشت، اما کوله‌باری از اشعار عارفانه و افسانه‌های پریان و گفتارهای پندآمو و داستان‌هایی به‌نظم، و نه رمان و داستانِ منثور و واقع‌گرا، به عنوان یکی نزدیک‌ترین اشکال ادبی با سینما:

> داستان‌های قدیمی ایرانی غالباً به زبان شعر نوشته شده است این منظومه‌های حماسی یا عاشقانه، که بهترین نمونهٔ آن داستانهای «شاهنامهٔ فردوسی»، «ویس و رامین» فخرالدی اسعد گرگانی و شاهکارهای نظامی است و سخنوران فارسیزبا ایران و هند بارها در پیروی از آنها طبع‌آزمایی کرده‌اند، همیش موضوع خود را از گذشته‌های کمابیش دور که تاریخ و افسا به هم آمیخته است، انتخاب می‌کردند و من در ادبیات منظو ایران داستانی نمی‌شناسم که حوادث و وقایع زندگی خو گوینده یا کسان دیگری را که در زمان او یا روزگاری نزدیک زمان او زندگی می‌کرده‌اند، موضوع خود قرار داده باشد.[۱]

با این تعبیر، پس از انقلاب مشروطه، سالیان سال طول کشید تا با ظهور کسان مثل صادق هدایت، رمان ایرانی در معنای حقیقی خود به وجود بیاید چنان ک طبق تعاریف، آیینه‌ای باشد در برابر جهان، یا در برابر خود، به نشانهٔ ظهو عصر خودآگاهی بشر؛ و به تعبیر کوندرا، بتوان از خلال آن، «مضمون مه قلمرو وجود را تا انتها بررسی کرد.»[۲] شاید این تعابیر، فرسنگ‌ها دور ا ویژگی‌های نخستینِ شبه‌رمان‌های ایرانی بنماید؛ آثاری که در واقع چیز

---

۱. یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، ۲ ج، زوّار، تهران، چهارم، ۱۳۷۲، ج ۲، صص ۲۳٦ و ۳۷
۲. میلان کوندرا، هنر رمان، پرویز همایون‌پور، گفتار، تهران، سوم، ۱۳۷۲، ص ۲۵٤.

نبودند مگر تقلیدی ناقص از رمان‌های اروپایی، یا برداشتی سطحی از ساختار افسانه‌های کهن ما با شخصیت‌های تک‌بعدی و مضامینی عامه‌پسند. و این شاید بداقبالی سینمای ایران بود که در بدو تولد، چاره‌ای نداشت مگر آنکه نیازهای طبیعیِ داستانی‌اش را از بطن چنین آثاری مرتفع کند؛ که چه بسا اگر سینمای ایران در فضایی آشنا به ادبیاتِ داستانی و میانِ تماشاگرانی مأنوس با پیچیدگی‌های روایی متولد می‌شد، سرنوشت دیگری می‌یافت و از جایی دیگر سر بر می‌آورد.

درست در همین نقطه است که می‌توانیم نرم‌نرمک به بحث اصلی بخزیم و پای عنوان «سینما و ادبیات در ایران» را به میان آوریم؛ عنوانی که در ذهن غالبِ ما، آثار برتری همچون گاو (داریوش مهرجویی ـ ۱۳٤۸)، آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی ـ ۱۳۵۲)، شازده احتجاب (بهمن فرمان‌آرا ـ ۱۳۵۲) و... را تداعی می‌کند. یعنی مجموعهٔ فیلم‌هایی که از آثار درخشان ادبی اقتباس شده‌اند و دور از ارتباطی تنگاتنگ با تماشاگران عادی، تنها در سطحِ مخاطبانی فرهیخته و به اصطلاح روشنفکر توانستند دورانی خاص از سینمای ایران را رقم بزنند.

اما عنوانِ «سینما و ادبیات در ایران» روی دیگری نیز دارد که چنان که از مقدمات بحث برمی‌آید، می‌تواند به رابطهٔ فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها و شبه رمان‌ها دلالت کند. یعنی مجموعهٔ آثاری که تنها یک نیاز تماشاگر را مدّ نظر داشتند: سرگرمی؛ سرگرمی محض!

این فیلم‌ها و قصه‌ها البته ممکن است از جهت هنری و ادبی، به‌ویژه در این روزها، چیز زیادی برای گفتن نداشته باشند، اما آنجا که پای جامعه‌شناسی و ریشه‌یابی سینما به میان می‌آید، می‌توانند بسیار یاری‌گر باشند:

> در تاریخ فرهنگ نباید از ادبیات تجارتی غافل ماند. از این نقطه نظر، این نوع ادبیات بسیار ارزشمند است زیرا موفقیت فلان کتاب از ادبیات تجاری نشان می‌دهد (و اغلب این تنها نشانه است) که «فلسفهٔ عصر» کدام است. یعنی چه احساسها و

جهان‌بینی‌هایی بر توده‌های «ساکت» تسلط دارند.[۱]

از این منظر می‌توان فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها را جدی‌تر گرفت و رابطه‌شان را به شکلی دقیق‌تر بررسی کرد و دریافت که چگونه این رابطه، پیوندی عمیق و دو سویه است. تا آنجا که تهامی‌نژاد در کتاب «سینمای رؤیاپرداز» می‌نویسد:

> و در این راستا، سالها نقدنویسی عبارت بود از ذکر ماجرای فیلمهای غالباً ملودرام و از این طریق هر مجله و روزنامه‌ای در هفته لااقل می‌توانست یک داستانک داشته باشد. به‌تدریج پاورقی‌ها و داستان‌های پرسوز و گداز عاشقانه‌ی ایرانی که به سبک رمان اروپایی نوشته می‌شد، در جوار ترجمه‌ی رمانها و نوولهای خارجی زندگی یافتند.[۲]

پس رابطهٔ فیلمفارسی‌ها و آبشخورهای ادبی‌اش را از زاویه‌های گوناگونی می‌توان زیر ذره‌بین قرار داد؛ می‌توان تحقیق کرد که چگونه همان‌طور که رشد پاورقی‌ها، موجبِ زایش دیرهنگام ادبیات پیشرو و اصیل ایرانی شد، فیلمفارسی‌ها هم پیدایی سینمایی قابل بحث را شاید تا اواسط دههٔ چهل به تأخیر انداختند. یا می‌شود به روانشناسی و جامعه‌شناسی مخاطبانی پرداخت که در عصر تنگنا و استبداد، به واسطهٔ آثاری سردستی، خود را میهمان رؤیاهای دروغین می‌کردند...

راه سوم که به کار این مطلب می‌آید، کشف مشابهات ساختاری و محتوایی فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها و تأثیر این گونهٔ پیش‌پاافتادهٔ ادبی بر سینمای عامه‌پسند ایران است.

نگاهی به کتاب‌های تاریخ سینما می‌تواند گره بحث را باز کند؛ نخستین تجربه‌های فیلم‌سازی در سینمای ایران، یا همچون آبی و رابی (اوانس اوگانیانس ـ ۱۳۰۹) تقلیدی بودند از نمونه‌های خارجی، و یا مانند آثار سپنتا، برداشتی از داستان‌های عاشقانهٔ کهن محسوب می‌شدند. اما در این میان، به

---

۱. آنتونیو گرامشی، آنچه در هنر جالب است، منوچهر هزارخانی، آرش، ۱۹. به نقل از: حسن عابدینی، صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۲ ج، تندر، تهران، اول، ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۷۰.

۲. محمد تهامی‌نژاد، سینمای رؤیاپرداز ایران، عکس معاصر، تهران، اول، ۱۳۶۵، ص ۲۸.

مرور و با پیشرفت نسبی صنعت فیلم‌سازی در ایران، گونه‌ای دیگر از فیلم‌ها پدید آمدند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از پاورقی‌ها و شبه رمان‌ها برداشت می‌کردند؛ شاید چون منبعِ سرراست‌تری برای اقتباس سراغ نداشتند و نیز می‌خواستند تا در استقبال مخاطب از این دست آثار، شریک شوند... و به‌مرور، این گونهٔ فیلم‌ها که بعدها فیلمفارسی خوانده شد، دو جریان نخستین فیلم‌سازی در ایران (تقلیدهای غربی و اقتباس از روی اشعار) را پس زدند و خود سردمدار سینمای این خاک شدند. چنان که حتی تا اواخر دورهٔ پیشین سینمای ایران، می‌توان ردّ آشکار و پررنگ پاورقی‌ها را بررسی کرد. تنها یکی از نمونه‌های متأخر و پرفروش، فیلم خاطرخواه (امیر شروان ـ ۱۳۵۱) بود، که از پاورقی پرخوانندهٔ ارونقی کرمانی برداشت شده بود.

حضور چنین نمونه‌هایی در کنار انبوه فیلم‌هایی شبیه به اینها که هر چند نه به طور مستقیم، اما به یُمن حضور فیلمنامه‌نویسانی پاورقی‌نویس یا استفاده از نشانه‌های ساختاری و محتواییِ ثابت این آثار، پیوندهای محکمشان را با داستان‌های نازل مشخص می‌کردند، موجب می‌شوند که بتوانیم در گام بعدی به تشابهات و نقاط اشتراکِ دیدگاهی، ساختاری و محتوایی بپردازیم.

۱. دیدگاه

فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها غالباً دیدگاه مشابهی نسبت به زندگی ارائه می‌کنند و جهان‌بینی مشترکی دارند. اگر میان سه رأس سنت، تفکر مدرن و اندیشهٔ دینی، مثلثی ترسیم کنیم و آن را عصاره‌ای از سه شیوهٔ تفکر دربارهٔ هستی بنامیم، خواهیم دید که هم فیلمفارسی‌ها و هم پاورقی‌ها در چرخش میان سه رأس این مثلث یکسان عمل می‌کنند. هر دوی این گونه‌ها در ظاهر مدرن و نواندیش هستند؛ حضور آزادانهٔ زنان، روابط بی‌پروا میان دو جنس، تشویق به عشق‌های زمینی بی‌در و پیکر و... همگی مؤیّد این نواندیشی سطحی و یک‌بعدی هستند. به یاد بیاوریم که در غالب پاورقی‌ها، مخصوصاً پاورقی‌های متعلق به دههٔ چهل و پنجاه، توصیف صحنه‌ای عاشقانه و یا زیبایی ظاهری یک زن، پای ثابت کار و عنصری نازدودنی محسوب می‌شد. چیزی که

فیلمسازانْ معادل تصویری‌اش را در صحنه‌های رقص و آواز و تأکید بر چهره و اندام بازیگران زنِ آثارشان یافتند.

اما چنان که گفته شد، این‌همه تنها در سطح جریان داشت. وگرنه، تفکر غالب همان تفکر سنتیِ مردسالارانه‌ای بود که هیچ تناسبی با اندیشهٔ مدرن و بینش آزاد نداشت. مثلاً در فیلم مشهور و پرفروش عروس فرنگی (نصرت‌الله وحدت ـ ۱۳۴۳) رانندهٔ تاکسی بعد از آنکه یک شبانه‌روز دختر فرنگی را همراهی می‌کرد، به‌ناگاه در شب ازدواج متوجه می‌شد که نمی‌تواند از سنت‌های پیرامون پا فراتر بگذارد و فیلم با نمایش مجلسِ سنتی ازدواج او با دختری هم‌طبقه‌اش پایان می‌یافت. و یا در فیلم نه‌چندان پرجلوهٔ بیگانه (رضا صفایی ـ ۱۳۵۲) پرویز، شخصیتِ مرد ماجرا، در عین اینکه با زن بدکاره‌ای می‌رفت و می‌آمد، از همسر خود انتظار داشت که پاک و معصوم گوشهٔ خانه بنشیند و رازش را پنهان بدارد...

این مثال‌ها چیزهایی دیگر از این دست، همه حکایت از روحیهٔ سنتی فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها دارند. اما اینجا رأس دیگر مثلث را نباید فراموش کرد: اندیشهٔ دینی. پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها، از این رأس نیز خود را بی‌نصیب نگذاشتند و از آن در حدّ اشاراتی سطحی و دم‌دستی برای تحت تأثیر قرار دادن مخاطبانشان، که ورای هر چیز به هر حال نیمه‌اعتقادی مذهبی نیز داشتند، استفاده کردند؛ به یاد بیاوریم صحنهٔ تشرف به شاه عبدالعظیم را در فیلم خاطرخواه، و یا قرآن خواندنِ دختر را در بیگانه، و سر آخر نماز خواندن رانندهٔ تاکسی را در عروس فرنگی:

> بعداً وقتی در جستجوی علت فروش عجیب و بی‌سابقهٔ فیلم در اصفهان، که تا آن زمان برای فیلم ایرانی سابقه نداشت، برآمدم متوجه شدم که وجود این صحنه [نماز خواندن راننده] بسیار مؤثر بوده...[۱]

---

۱. نصرت‌الله وحدت در گفت‌وگو با جمال امید و دکتر حسین سمیعی، تابستان ۱۳۴۴، به نقل از: جمال امید، تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹، روزنه، تهران، اول، ۱۳۷۴، ص ۳۶۴.

۲. محتوا و درونمایه

نخستین رمان‌های اجتماعی ایرانی در ابتدای قرن چهاردهم، در گام‌های نخستْ ادعای نقد اجتماعی داشتند. چنان که صبا می‌نویسد:

> نوع دوم از رمانهای نوین فارسی، رمانهای اجتماعی بود که گوشه‌هایی از زندگانی معاصر را با معایب و مفاسد آن نمایش می‌داد... در حقیقت رمانهای اجتماعی برای بورژوازی جوان ایران، وسیلهٔ دیگری در راه مبارزه با اشراف و زندگانی اشرافی و آلام و مصائب ملی گردید.[۱]

چنین ادعایی را بی‌کم‌وکاست می‌توان از زبان بسیاری از فیلمفارسی‌سازان نیز شنید؛ کسانی که می‌اندیشیدند با تصویر کردن دختر فقیر و پسر پولدار یا شکل وارونهٔ این رابطه، می‌توانند مسائلی از قبیل اختلاف طبقاتی و ظلم به زنان و عشق و... را به تصویر بکشند. تنها یک نمونه از این دست تصورات، متعلق به سازندهٔ فیلم عروس فرنگی است، آنجا که می‌گوید:

> وجود رانندهٔ تاکسی این امکان را بمن میداد که این حقیقت تلخ، این تضادّ طبقاتی شدید... را به نمایش بگذارم.[۲]

از این جهت می‌توان از دریچه‌ای تِماتیک، پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها را کنار هم قرار داد و با یکدیگر مقایسه کرد و به موارد مشابهی نیز دست یافت: اختلاف طبقاتی، عشق و معضلات زنان.

الف. فقر و اختلاف طبقاتی

یکی از بارزترین درونمایه‌هایی که هم در رمان‌های اجتماعی و پاورقی‌ها قابل کشف و پی‌گیری است و هم در فیلمفارسی‌ها، مسئلهٔ فقر و اختلاف طبقاتی است. در اولین رمان‌های اجتماعی ـ که اسلاف پاورقی‌ها محسوب می‌شوند ـ گره اصلی داستان، برخورد فقیر و غنی غالباً در رابطه‌ای عاشقانه است. کافی است نگاهی بیندازیم به آثاری همچون «تهران مخوف» (مشفق کاظمی) و «شهرناز» (یحیی دولت‌آبادی) تا موضوع آشکارتر شود. همین مضمون را با

---

۱. از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۲۵۸.
۲. تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹، ص ۳٦٤.

کیفیتی مشابه در اغلب فیلمفارسی‌های مانده در پسِ ذهن نیز می‌توانیم ردیابی کنیم. اصلاً محور اصلی کهن‌نمونهٔ فیلمفارسی، یعنی فیلم الگوییِ گنج قارون (سیامک یاسمی ـ ۱۳٤٤) را همین مسئله شکل می‌دهد و جز این می‌توان به آثاری همچون سلطان قلب‌ها (فردین ـ ۱۳٤۷)، آقای قرن بیستم (سیامک یاسمی ـ ۱۳٤۳)، پریزاد (سیامک یاسمی ـ ۱۳۵۲) و... نیز اشاره کرد. البته اینجا نکته‌ای ریز وجود دارد؛ اگر نخستین نویسندگان شبه رمان‌ها با توجه به وضعیت اقتصادی نابه‌سامان مملکت، فقر اجتماعی را به عنوان معضلی خانمانسوز مطرح می‌کردند ـ تا آنجا که مثلاً مهین، شخصیت زن «تهران مخوف»، سر آخر جانش را بر سر این ناهنجاری می‌باخت ـ در پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌های دههٔ چهل و پنجاه، مسئلهٔ اختلاف طبقاتی تنها قالبی سطحی به خود گرفت، چنان که گویی بی‌هیچ زهر انتقادی در بطن خود، فقرا را به گونه‌ای مصالحه و تقدیسِ نَداری دعوت می‌کرد:

> کار پاورقی‌نویس به حفظ «فلسفهٔ عصر» ـ یعنی فلسفهٔ حاکمان ـ بر توده‌های «ساکت» کمک می‌کند. او در داستانهای واقعگریز خود، در قالب جملاتی اغلب ملال‌آور و پرتکلف، جهانی دروغین می‌سازد که در آن، خواننده با درگیر شدن در فاجعه‌های خیالی و خوش‌فرجام، فاجعه‌های واقعی زندگی خود را به فراموشی می‌سپارد و با خوش‌بینی به «وضع موجود» می‌نگرد...[۱]

و به این ترتیب، فقر، فضیلتی بی‌مانند شد که آن را جز در دکانِ قشرِ به اصطلاح بدبخت و بیچاره پیدا نمی‌کردند؛ علی بی‌غمِ گنج قارون آبگوشت می‌خورد، در کافه‌ها وِل می‌گشت و هر جا که عشقش می‌کشید زیر آواز می‌زد و می‌رقصید، در حالی که قارون ثروتمند از تمام این مواهب طبیعی محروم به نظر می‌رسید! حتی علی بی‌غم با تمام فقرش سرآخر دختر مورد علاقه‌اش را به خود وابسته می‌کرد، در حالی که قارون با همهٔ ثروتش سالیان پیش از این نتوانسته بود همسرش را در کنار خویش نگاه دارد... و یا در پریزاد این کلام به‌صراحت از

---

۱. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ج ۲، ص ۷۱.

زبان یکی از شخصیت‌ها بیرون می‌جست که: «پول چیه بابا؟! آخه کدوم پولداری خوشبخته؟!»... در آقای قرن بیستم هم، دختر مرفه و مغرور خانواده‌ای اشرافی که تمام خواستگارهای طاق و جفتش را رد کرده بود، سر آخر دل در گرو جوانی بی‌چیز و یک لاقبا می‌نهاد و او را به عنوان مظهر شرف و شرافت می‌پذیرفت...

و این مجموعه و آثاری دیگر از این دست واقعاً چه حرفی برای قشر سینمارو و پاورقی‌خوان آن دوران ـ که غالباً از طبقهٔ متوسط و پایین اجتماع بودند ـ می‌توانست داشته باشد، جز اینکه باید سوخت و ساخت و به انتظار معجزه ماند!

ب. عشق

مضمون عشق اصلی‌ترین گره و بستر فراگیر غالب رمان‌های نخستین و پاورقی‌ها محسوب می‌شود. عشقی که نه از عشقِ عارفانهٔ ادبیات رسمی و کهن ایران نشان داشت و نه به روابط افسانه‌ای و اصیل قصه‌های پریان می‌مانست. در واقع، گونهٔ عشقی که در این آثار در نوشته‌هایی همچون «پریچهر» (محمد حجازی) و «گُلی» (حسینقلی مستعان) مطرح شد، غالباً تقلیدی بود از آثار احساساتیِ ترجمه‌شده، همچون «پَر» نوشتهٔ ماتیسُن. در واقع، گویی پاورقی‌نویس‌ها خیلی زود دریافتند که برای خوانندگان عامی که غالباً جوانان پرورش‌یافته در خانواده‌های سنتی بودند، عشق سوزناک زمینی جذاب‌ترین و هیجان‌انگیزترین مضمون‌هاست. فیلمفارسی‌ها هم از این جهت، بی‌هیچ تخلفی، وامدار پاورقی‌ها شدند. چنان که از همان نخستین جرقه‌های این گونهٔ فیلمسازی در ایران، با آثاری همچون بوالهوس (ابراهیم مرادی ـ ۱۳۱۳) این عشق پرفراز و فرود، به گِرد پردهٔ سپیدِ سینمای ایران پیله می‌تند و تا آخر هم رهایش نمی‌کند. چنان که آن را کمابیش با همان کیفیت ابتدایی می‌توان در فیلمفارسی‌های به اصطلاح سطح بالاتر و متأخری همچون در امتداد شب (پرویز صیاد ـ ۱۳۵۵) نیز مشاهده کرد.

در یک کلام آنچه که به عنوان عشق در مجموعهٔ این آثار مطرح می‌شد،

چیزی نبود مگر احساساتی تند و آتشین و زودگذر که هیچ منظری از خلوص و اعتماد پیش روی خواننده نمی‌گشود و صرفاً مخاطبانی محرومیت کشیده را مدّ نظر داشت.

ج. معضلات زنان

در ادبیات کهن و رسمی ایران زنان غالباً یا مهجورند یا در شکلی انتزاعی، صفت معشوق بودن خداوند را می‌نمایانند، و یا در کنار مردان اساطیری، نقش‌های کوچکی بر عهده می‌گیرند. در تاریخ‌نگاری‌ها و تذکره‌ها هم، که زنان کمابیش پنهان هستند و به چشم نمی‌آیند... و شاید به همین علت بود که ادبیات پس از مشروطه با چنان زیر و رو کردنی در بنای کهن ادبیات و روی آوردن به مضامین ملموس و اجتماعی و نثر مردمی، در اولین گام‌ها به زنان پرداخت، آن‌هم با اندیشهٔ طرحِ گونه‌ای انتقاد اجتماعی، چیزی که به مرور در پاورقی‌ها بدل به راهکاری برای جذب خوانندگان جوان شد.

فیلمفارسی‌سازها نیز با گذر از تجربه‌های نخستین به‌خوبی دریافتند که با توجه به انبوه مخاطبانِ مرد سینمای ایران و طبق یک قاعدهٔ بدیهی و روانشناسانه، حضور زنان و پرداختن به مسائل ایشان می‌تواند پشتوانهٔ خوبی برای گیشه باشد. به همین علت، با نگاهی گذرا به مجموعهٔ فیلمفارسی‌ها با زنان رنگارنگی روبه‌رو می‌شویم که در سه قالب ثابتِ زن بدکاره، زن بی‌پناه و پاکدامن، و مادر، می‌آیند و می‌روند و به وقت لزوم هر سه مانند یکدیگر آواز می‌خوانند و می‌رقصند!

نکتهٔ مهمی که میان پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها در نگرش به زن، مشترک است، تأکید هر دو بر صفت «آسیب‌پذیری» زن است. برای مثال، «پریچهرِ» حجازی با اینکه زنی قدرتمند و شیطان‌صفت و فتّان است، همچون برده‌ای دست به دست چرخانده می‌شود تا در پایان همسرش از راه برسد و او را نجات دهد. و یا در «شورانگیز»، نوشتهٔ مستعان، شکرین که در ابتدا پشت مردها را به خاک می‌ساید، ناگهان در برابر شادمهر بدل به زنی بی‌پناه و مفلوک می‌شود و سرآخر از هجر همسر جان می‌سپارد. قرینهٔ چنین دیدگاهی را در فیلمفارسی‌ها نیز به‌وفور می‌بینیم؛ به یاد بیاوریم که در غالب این فیلم‌ها از جمله گنج قارون و

آقای قرن بیستم، صحنه‌ای وجود دارد که در آن زنی بی‌پناه توسط اشرار خیابانی آزار می‌بیند و به‌ناگاه قهرمان بزن‌بهادر سر می‌رسد و با چند حرکت نمایشی تمامی اوباش را، لهیده و کتک خورده، از میدان به در می‌کند و زن را که قطعاً بعدها به معشوقه‌اش بدل خواهد شد به خانه می‌فرستد... و به این ترتیب، اندیشهٔ وضعیت نابسامان زنان، در پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها به طور مشترک بدل می‌شود به بهانه‌ای برای حضور زنان در اثر، و ارضای تمایلات مردانهٔ خوانندگان و تماشاگران.

به جز این سه درونمایهٔ یادشده، می‌توان درونمایه‌های فرعی دیگری نیز یافت که میان شبه‌رمان‌ها و جریان رایج فیلم‌های ایرانیِ پیش از انقلاب مشترک باشد. درونمایه‌هایی که ذکرشان در این مطلب نمی‌گنجد و می‌توان بررسی موشکافانه‌ترشان را به زمانی دیگر واگذاشت.

۳. ساختار

شاید استفاده از واژهٔ «ساختار» دربارهٔ فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها کمی غریب و دور از ذهن باشد. چرا که به نظر می‌رسد خالقان این دست آثار، کمتر به چیزی با عنوان «ساختار روایت و قصه‌پردازی» آن‌هم به طور مستقل می‌اندیشیده‌اند، و چه بسا اگر تجربه‌های نویسندگانی همچون گلشیری یا گلستان نبود، اصولاً قصه‌نویسی و رمان‌نویسی ایرانی هیچ‌گاه به گونه‌ای خودآگاهی در باب ساختار روایی نزدیک نمی‌شد. و به تبع آن، فیلمساز ما هم هیچ زمان از حیطهٔ قصه‌گویی غریزی و «هر چه پیش آید خوش آیدِ» فیلمفارسی پا فراتر نمی‌گذاشت.

در واقع، ساختار پاورقی‌ها تنها از یک انگیزهٔ آشکار تبعیت می‌کرد: اینکه خواننده باید تا هفتهٔ دیگر یا شمارهٔ بعدی نشریه منتظر بماند و صبر کند. و همین موجب می‌شد که نویسنده در هر قسمتْ اوجی کاذب به وجود بیاورد و در پایان ماجرا گرهی ناگهانی بگنجاند تا خواننده رهاشدهٔ در تعلیقی بی‌پایه، ولعش برای دانستن ادامهٔ ماجرا تحریک شود. این شیوه را البته کمابیش می‌توان در رمان‌های اولیهٔ تاریخ ادبیات ایران نیز جست‌وجو کرد، چنان که گویی

اصولاً نویسندگان آن دوره، چیزی با عنوان طرح داستانی در نظر نمی‌گرفتند و به شیوهٔ نقال‌ها هر کجا که قصه فرود می‌آمد به‌سرعت کُنشی دیگر در آن می‌گنجاندند. نتیجه، نموداری روایی بود که پُرنوسان می‌نمود و مرتب بالا و پایین می‌رفت و مخاطب را در پس خود می‌کشید.

فیلمفارسی‌ها هم در اقتباس مستقیم یا غیرمستقیم خود از آثار ادبی نازل، این کیفیت را به‌تمامی وام گرفتند. در اینجا البته شاید دیگر گناهی برگردن پاورقی‌نویس‌ها نباشد. چرا که فیلمسازان ایرانی اولین کسانی نبودند که از پاورقی‌ها برداشت کردند. چنان که بسیاری از آثار سینمایی جهان برداشت‌هایی بوده و هستند از پاورقی‌های مشهوری همچون آثار تولستوی یا داستایوسکی. نکته اینجاست که در این آثار برتر، فیلمنامه‌نویس می‌کوشد پیوستگی لازم و منطق باورپذیر را در فیلمنامه به وجود بیاورد، حال آنکه کمتر فیلمنامه‌نویسی در سینمای فیلمفارسی چنین خیالی در ذهن داشت. و به همین علت، یکی از نقاط مشترک فیلمفارسی‌ها و پاورقی‌ها اوج و فرود پیاپی داستانی محسوب می‌شود؛ اوج و فرودهایی که در هم نمی‌تنند، با هم نمی‌آمیزند و نمی‌توانند ارتباطی منطقی با کلیت اثر پیدا کنند. در گنج قارون، هنوز مسئلهٔ بیماری و خودکشی قارون حل‌نشده، فروزان از راه می‌رسد و هنوز دروغ او به پدر و مادرش قوام نیافته، راز زندگی مادر فردین پیش کشیده می‌شود! در بنده در راه خدا (رضا صفایی ـ ۱۳۵۰) نیمهٔ اول فیلم به کشمکش‌های مردی خسیس با خانواده‌اش اختصاص دارد، ولی ناگهان بی‌هیچ منطقی، مردْ سر از قبیله‌ای سنتی درمی‌آورد و در همین زمان از روی حُسن تصادف، گدایی شبیه به او، درست دم در خانه‌اش سبز می‌شود و ما به شکلی غیرمنتظره خود را با یک کمدی اشتباهات سبُک روبه‌رو می‌بینیم.

و درست از همین جا می‌توانیم بر تشابه ساختاری دیگری انگشت بگذاریم؛ اینکه هم در پاورقی‌ها و رمان‌های نازل و هم در فیلمفارسی‌ها، تصادف مهم‌ترین عامل پیشبرد داستان است. گویی نویسنده و فیلمساز هر گاه خود را در گره کور داستانی گرفتار می‌بینند، زود دست به دامن تصادفی بی‌منطق می‌شوند تا قصه انرژی‌اش را بازیابد و پیش رود. اینکه علی بی‌غم

درست از همان جایی سر در می‌آورد که پدرش (قارون) خود را غرق می‌کند، جز تصادف چه نامی می‌تواند داشته باشد؟! برخورد بهجت و سیروس در «پارتیِ» پسرعموی سیروس در خاطرخواه، برخورد پایانی زن و شوهر در سلطان قلب‌ها، پدیدار شدنِ عکسِ نامزدی دختر (پوری بنایی) و فریبرز در بیگانه و... نمونه‌هایی مشابه اینها را که تقریباً در تمام فیلمفارسی‌ها حضور دارند، می‌توان در ردهٔ حوادث تصادفی دسته‌بندی کرد.

به جز این موارد می‌توان به شکل مثلثیِ روابط، تغییر زاویهٔ دیدهای بی‌منطق، پی‌رنگ‌های سردستی و ناملموس و پایان‌های شعاری نیز به عنوان نقاط اشتراک ساختیِ پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها اشاره کرد؛ نقاطی که هر چند ممکن است در پاورقی‌ها چندان به چشم نیایند، اما در فیلمفارسی‌ها با تلف کردن هزینه‌ای گزاف باز نموده می‌شوند و جریان غالب فیلمسازی پیش از انقلاب را از جهت معیارهای هنری زیر سؤال می‌برند.

یافتن نقطهٔ پایان برای چنین بحثی، کاری است بس دشوار. چرا که هر فیلم و هر پاورقی و هر اقتباس خود می‌تواند موضوع بحث و مقاله‌ای جداگانه باشد. مقاله‌ای که منظری روشن از جامعه‌شناسیِ مخاطب عام پیش رویمان بگشاید. اما برای پرهیز از طولانی شدن کلام، چاره‌ای نیست مگر آنکه حرف و نقل‌ها را در همین نقطه رها کنیم و با ذکر ویژگی‌های پاورقی‌ها و فیلمفارسی‌ها، این فرزندان ناخلف افسانه‌های عامیانه، بیش از این مایهٔ بدنامی طوطیان شکّرشکن شیرین‌گفتار نشویم!

منتقدان دهه‌های سی و چهل و مبارزه با پدیده‌ای به نام فیلمفارسی

محمد عبدی

از سال ۱۳۲۷، همزمان با به راه افتادن مجدد سینمای ایران، نقدنویسی دربارهٔ فیلم‌های فارسی به راه می‌افتد. فخری ناظمی، طغرل افشار و م. مبارک (فرخ غفاری) سینمایی‌نویسان مشهور این دوره‌اند که به فیلم‌های فارسی آن زمان می‌تازند. تقریباً در تمام نقدهای این دوره به سازندگان فیلم‌های فارسی (به‌خصوص اسماعیل کوشان) حمله می‌شود؛ در حالی که در دورهٔ اول فیلمسازی در ایران (۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶) نوشته‌های سینمایی مطبوعات بیشتر در حمایت از این سینما بود.

از ابتدای دههٔ سی موضع‌گیری علیه فیلم‌های فارسی شدّت می‌گیرد و معروف‌ترین منتقدان آن دوره (طغرل افشار، هوشنگ کاووسی، م. مبارک و هژیر داریوش) نقدهای تند و تیزی علیه فیلم‌های فارسی آن سال‌ها می‌نویسند.

در این میان هوشنگ کاووسی در سال ۱۳۳۲ از فرانسه باز می‌گردد و اولین نوشته‌اش را در ۲۲ مرداد ۱۳۳۲ در مجلهٔ «روشنفکر» به چاپ می‌رساند. کاووسی در اولین مقاله‌اش که «آنچه که از سینما باید دانست» نام دارد، ضمن

تاختن به فیلمفارسی، می‌نویسد:

> و اما سینمای ملی: سناریو، یک داستان از نوع ملودرام و یا کمدی مبتذل که با چند آواز بی‌معنی و مقداری موزیک گوش‌خراش در فیلم چاشنی می‌شود ـ میزانسن یا رژیسوری هم مطلقاً وجود ندارد و خود دوربین رژیسور واقعی است... آکتورها هر طور دلشان می‌خواهد بازی می‌کنند! فیلمبردار حقیقی هم تکمهٔ اتوماتیکی است که به خود دوربین یا به باتری آن وصل شده است.

یک ماه بعد اولین نقد فیلمفارسی کاووسی (نوشتهٔ تندی علیه فیلم لغزش) به چاپ می‌رسد.[۱] کاووسی در چند بخش به فیلم حمله می‌کند: نظریات کلی، سناریو، رژیسوری یا کارگردانی و تکنیک. در میانهٔ این نقد به جملاتی اینچنین بر می‌خوریم: «جای پرسوناژها در کادر مثل تمام فیلم‌های فارسی بدون استثنا غلط است.» نوشته این‌طور به پایان می‌رسد: «حقیقتاً عجب وسیلهٔ تفریحی! بیچاره هنر سینما! بدبخت ما!»

بعدتر، کاووسی به مجلهٔ «فردوسی» نقل مکان می‌کند و در آنجا ضمن معرفی و نقد فیلم‌های خارجیِ روی پرده، هر از گاه به فیلمفارسی می‌تازد. از جمله در مقاله‌ای به نام «باز چند کلمه دربارهٔ فیلم فارسی» می‌نویسد:

> فیلم فارسی کم‌کم بحرانی را که با آن مقابل شده حس می‌کند، ملودرام‌های رایگان که بدبختی و فساد اجتماع را البته نه از دریچهٔ چشم عموم بلکه از دریچه چشم سناریونویس‌ها و کارگردانانِ نزدِ خود آموخته نشان می‌داد، مبتذل گردیده، قوانین دولتی هم به‌حق یا به‌ناحق روی خوشی به این «صنعت ملی»(!) نشان ندادند، آیا علت این بحران چیست؟ این شکست از چه ناشی می‌شود؟ هر سینمارو این علت را می‌شناسد و به‌خوبی روی آن بحث می‌کند. چند سال دوربین فیلمبرداری و وسایل

---

۱. روشنفکر، مهدی رئیس‌فیروز: لغزش نویسنده و رژیسور فیلم فارسی ولگرد، ۱۱، ۱۹ شهریور ۱۳۳۲.

فنیِ استودیوها وسیلهٔ بیان نبود بلکه وسیلهٔ امرار معاش به حساب می‌آمد. سینما نه تنها هنر نبود بلکه بی‌هنری کامل شمرده شد، دوربین را گذاشتند و درِ ذره‌بین (اُبژکتیف) آن را باز نموده، نوار حساس فیلم را در شرایط معینی که خود دوربین انجام می‌دهد از مقابل دهانهٔ آن گذرانیدند، عده‌ای نیز حرکاتی در مقابل آن انجام داده و سخنانی گفتند. سپس این نوار حساس نور دیده، یعنی فیلم تشریفات فنی خاصی را طی نموده و ظاهر و چاپ شد. بعداً همه را بدون در نظر گرفتن تطبیق به هم چسبانیدند، سپس در دوربین نمایش قرار دادند.[۱]

کاووسی در نقد فیلمفارسی شب‌های معبد می‌نویسد:

بیچاره سینما، بدبخت مردم. دیدن این نوار زجر و ریاضت است. نگارنده این زجر و ریاضت را تحمل کرده تا شما خوانندگانِ علاقه‌مند به فیلم تحمل نکنید.

و ادامه می‌دهد:

در هر حال کسانی که مرتکب تهیهٔ چنین فیلم زشتی شده‌اند اگر می‌خواهند کار سینمایی خود را ادامه دهند بهتر است تجدید نظری در کارشان بنمایند. وگرنه، خوب است از جرگهٔ تهیه‌کنندگان فیلم خارج شوند، جای خالی که خواهد ماند روزنهٔ امیدی خواهد بود که به روی آیندهٔ سینما باز می‌گردد.[۲]

بعدها کاووسی اهداف خودش ـ و دوستانش ـ را در «مبارزه با سینمای وطن» در سه اصل جمع‌بندی کرد:

۱ـ حفظ اصالت هنر و فن سینما، ۲ـ بالا بردن فرهنگ سینمائی مردم از یک راه سالم و صحیح، ۳ـ متوجه ساختن مقامات مسئول به ارزش و اهمیت سینما.[۳]

---

۱. فردوسی، باز چند کلمه دربارهٔ فیلم فارسی، ۱۵۲، دوم شهریور ۱۳۳۳.

۲. فردوسی، دوم شهریور ۱۳۳۳.

۳. فردوسی، این سینمای وطن، سال ۱۳۳۶، به نقل از: غلام حیدری، بررسی تاریخی نقدنویسی در سینمای ایران، آگاه، تهران، اول، ۱۳۶۸، ص ۹۶.

از آن سو منتقدان دیگر هم کماکان به مبارزه با «فیلم فارسی» مشغول بودند ـ بر خلاف تصور رایج، کاووسی و دیگران «فیلمفارسی» را جدا می‌نوشتند و نه سر هم. هژیر داریوش از جملهٔ آن منتقدان بود:

دربارهٔ سینمای فارسی باید توجه داشت که اینک بخوبی دوران آن رسیده که با بی‌هنری، ابتذال و سودپرستی صرف تجارتی در امر سینمای کشور مبارزه شود و این بعهدهٔ منقّدین فهمیده و گرامی ماست که شدیداً بکوشند آنهائی را که با تولید نوارهای مبتذل عکس متحرک تمدن و فرهنگ کهنسال ما را بباد مسخره میگیرند با شکست سخت مواجه سازند زیرا اکنون دیگر توجیه و تعدیلی برای طبیعی و منطقی نشان دادن عدم پیشرفت سینمای کشور یاوه و بیهوده است.[۱]

حتی داریوش با لحن تندی می‌خواهد که:

منتقدین به‌شدت با آشغالهای نفرت‌آوری که بعنوان «فیلم سینما» و «وسیلهٔ تفریح!» بمردم عرضه میشود مبارزه نمایند. باین ترتیب میتوان بایجاد سینمای واقعی در ایران امیدوار بود.[۲]

همهٔ کسان دیگری که در همین سال‌ها دربارهٔ سینمای فارسی می‌نویسند، کم و بیش چنین موضعی دارند. هوشنگ قدیمی، منتقد مجلهٔ «ستارهٔ سینما» در پایان نقدش بر امیر ارسلان نامدار می‌نویسد:

جای تأسف است که در عصر اتم صنعت عکسبرداری در کشور ما هنوز بنحوی ابتدایی و در حال رکود باشد که چند حلقه عکس متحرک نتوانند تهیه کنند و ما را مجبور نمایند که بخوانندگان خود توصیه نمائیم که امیرارسلان قابل دیدن نیست.[۳]

مبارزهٔ منتقدان علیه فیلمفارسی‌سازان کماکان ادامه پیدا می‌کند. متصدیان و عوامل فیلمفارسی هم معمولاً در جواب می‌گفتند: «مردم این را می‌خواهند.» در

---

۱. امید ایران، سطری چند در باب بحث و انتقاد سینمایی، ٤۳، ۱۳ فروردین ۱۳۳٤، به نقل از: بررسی تاریخی نقدنویسی در سینمای ایران، ص ۹۰.

۲. امید ایران، بحث دربارهٔ فیلم فارسی، ۵۱، ۸ خرداد ۱۳۳٤، به نقل از: بررسی تاریخی نقدنویسی در سینمای ایران، ص ۹۱.

۳. ستارهٔ سینما، ۳۰، ٦ اردیبهشت ۱۳۳٤.

مورد این ادعا در مطلبی بدون امضا در «ستارهٔ سینما» می‌خوانیم:

> اگر مردم به‌مناسبتی از فیلمی استقبال می‌کنند، از سادگی و صفای آنها نباید سوء استفاده کرد. اگر مردم کوچه و بازار و پیرزن‌ها و پیرمردهای ما به واسطهٔ علایق ملی به داستان‌هایی نظیر امیرارسلان و غیره علاقه نشان می‌دهند و فیلم هر چه مزخرف‌تر و بدتر باشد مانع از علاقهٔ آنها نخواهد شد، نباید آنها را نفهم تصور کرد. نباید از احساسات آنها سوءاستفاده کرد.[۱]

اما تجربه‌های ناموفق امثال دکتر کاووسی در سینمای فارسی، بهانه‌های خوبی برای فیلمفارسی‌سازان شد. از جمله رضا صفایی، سال‌ها بعد در دفاع از خود گفت:

> دیگران هم با وجود این که ادعا دارند تحصیل‌کردهٔ خارج می‌باشند... کار جالب و مثبتی ارائه نداده‌اند تا لااقل ما از آن ها چیزی بیاموزیم.[۲]

هژیر داریوش در مطلبی بدون امضا دربارهٔ فیلم کاووسی نوشت:

> چقدر خوب بود که اصولا این فیلم هیچ وقت بر روی پرده نمی‌آمد و یا آقای دکتر کاوسی همکار گرامی ما بعد از آن‌همه انتقاد از خرابی محصولات ایرانی خود وارد گود نمی‌گردیدند.[۳]

همهٔ اینها بهانه‌های مناسبی بود تا عوامل فیلمفارسی، نویسندگان سینمایی را دشمن سینمای ملی و در نهایت دشمن وطن بدانند. در یکی از شماره‌های «ستارهٔ سینما» در سال ۱۳۳۶ می‌خوانیم:

> وضعیت ما دیگر کاملاً مضحک و مسخره است. هر گاه انتقادی از یک فیلم ایرانی بنماییم ما را خائن و اجنبی‌پرست و دشمن محصولات وطنی می‌نامند.[۴]

اما «پسرعموها» (جمعی از منتقدان که با هم دوست بودند و نام خود را

---

۱. ستارهٔ سینما، ٦٥، ٦ خرداد ۱۳۳۵.

۲. حبیب‌الله نصیری‌فر، صنعت سینما در ایران، فروزان، ۱۳٤٥، ص ٥٩، به نقل از: بررسی تاریخی نقدنویسی در سینمای ایران، ص ۹۷.

۳. ستارهٔ سینما، ۹٤، ۹ دی ۱۳۳۵.

٤. ستارهٔ سینما، ۱۳۹، ۱۷ آذر ۱۳۳٦.

پسرعموها گذاشته بودند، شامل: پرویز نوری، بهرام ری‌پور، کیومرث وجدانی، منوچهر جوانفر، جمشید ارجمند و در رأسشان پرویز دوایی) تازه در «ستارهٔ سینما» فعالیت‌هایشان را علیه ابتذال سینمای فارسی آغاز کردند. این فعالیت‌ها در اوایل دههٔ چهل به اوج خود رسید.

پرویز دوایی در نقدی بر سوداگران مرگ (با شرکت و به کارگردانی ناصر ملک‌مطیعی) می‌نویسد:

> ما از شروع پدیده‌ای به اسم سینمای فارسی با آن همراه بودیم و همه جا آمدیم و آمدیم، طوفان زندگی و زنده باد خاله و دستکش سفید و پریچهر و شرمسار و مادر و گرداب و افسونگر و دزد عشق و غیره همه را دیدیم تا به فیلمی به اسم یاغی رسیدیم و این فیلم نجاتمان داد. با این فیلم ما رابطه‌مان را با سینمای فارسی گسستیم و به امان خدا رهایش کردیم و کار خودمان را می‌کردیم تا این اواخر... در این خلال گاهی به توصیه و اصرار دوستان می‌رفتیم «نمونه»هایی از پیشرفت فیلم فارسی را می‌دیدیم و باز عقب می‌نشستیم تا مجدداً کی «شاهکار»ی بروز کند و ما را مردمان به دیدن آن برانگیزند. روی هم رفته از وقتی با سینمای فارسی قطع رابطه کردیم حالمان بهتر بود و کاری به کار این سینما نداشتیم و «تلاش»هایی که در این سینما صورت می‌گرفت و «آثار»ی که بروز می‌کرد از حیطهٔ علاقه و کنجکاوی ما خارج بود [...] باری چنان که گفته شد شخصی که می‌خواهد از یک فیلم‌فارسی «حرف» بزند (و نه اینکه انتقاد و تحلیل کند، چون این چیزها از «شأن» فیلم فارسی به دور است!) باید فیلم‌های اطراف آن را دیده باشد تا بتواند مثلاً بگوید این فیلم از «سرگذشت ممد آبگوشتی» و از «آبجی عیب داری» بدتر است که «آبجی عیب‌داری» خود در مقابل «آروغ نزن دلخور می‌شم» در مرحلهٔ پایین‌تری از ارزش قرار

می‌گیرد.[۱]

پرویز نوری هم در نقد یک فیلمفارسی به نام خداداد می‌نویسد:

> چقدر باید گفت که برای تهیهٔ یک فیلم، باید از «سینما» اطلاع داشت! این جمله، دیگر مثل تخت یک کفش کهنه ساییده و بی‌مصرف شده است! کوچک‌ترین شکی باقی نمانده که «سینمای بومی فارسی» ـ اگر چنین چیزی را برایش بتوان اصالت وجودی قائل شد ـ در لُجهٔ ابتذال و انحطاط سقوط کرده است. سینمای فارسی مؤسسه‌ای است که سر و کارش با عوام‌الناس است... خداداد، مادموازل خاله، بچه ننه، کلاه مخملی و... مبتذلات دیگر. سینمای فارسی دستگاهی است با محتوا پوچ، مبتذل، فحاش، رکیک و توهین‌آمیز که رسوایی را به اعلا درجه می‌رساند.[۲]

حتی نوری در یک آگهی اعلام می‌کند:

> بی‌نهایت خوشحال و خوشوقت شدم وقتی شنیدم که دوستم گریگوری مارک بعد از این دیگر در فیلم‌های مبتذل فعلی فارسی بازی نخواهد کرد. به او از صمیم قلب تبریک می‌گویم.[۳]

جمع منتقدان «ستارهٔ سینما»، برخی فیلمفارسی‌ها را از فرط بدی، انتقادناپذیر می‌یابند:

> دوستان «ستارهٔ سینما» ما را می‌بخشند اگر از بعضی فیلم‌ـ فارسی‌های روز، فیلم‌فارسی‌های روی پرده، در این مجله حرفی نمی‌زنیم. اول اینکه دیدن این فیلم‌های فارسی چنان تحمل‌گسل است و شاق که واقعاً اعصابی به قوت پولاد می‌خواهد و ما فکر نمی‌کنیم خوانندگان عزیز چنین رنجی را بر ما بپسندند، معذلک هر چند یکبار، از فیلم‌های فارسی (که در هر لحظه یکی روی پرده هست) گفت‌وگو خواهیم کرد، منتها

---

۱. ستارهٔ سینما، ۳۳۲، ۲ خرداد ۱۳۴۱.
۲. ستارهٔ سینما، ۳۳۵، ٦ تیر ۱۳۴۱.
۳. ستارهٔ سینما، ۳۳۲، ۲ خرداد ۱۳۴۱.

باید قدری بین فیلم‌فارسی آیندهٔ ما با فیلم خداداد و نصیب و قسمت فاصله بیفتد که خاطرهٔ عذاب دیدار این آثار بی‌نظیر قدری کهنه شده باشد... بعد هم آدم راجع به این فیلم‌های فارسی چه بگوید که قبلاً نگفته باشد؟ فیلم‌های مهمل و جنون‌آمیز و کریه و همه از یک قماش که گفت‌وگو از آنها توهینی است به فیلم‌های خوب و توهینی به سینماست.[۱]

کیومرث وجدانی منتقد مشهور و طراز اول دههٔ چهل، در لابه‌لای اولین مطالب تألیفی‌اش، در دو مطلب با عناوین «توقف در مرحلهٔ تقلید»[۲] و «از احساس تا تجسم»[۳] تکلیفش را با فیلمفارسی روشن می‌کند و بعدها هم دیگر هیچ مطلبی دربارهٔ فیلم‌های فارسی نمی‌نویسد. وجدانی با لحنی نسبتاً ملایم ـ برخلاف باقی نویسندگان آن سال‌ها ـ ضمن اشاره به مشکلات سینمای فارسی می‌نویسد:

در رأس همهٔ این مسائل موضوع قدیمی و مأنوس فقدان معلومات و سواد سینمایی قرار دارد. اصولاً مشکلات صنعت سینمای فارسی همگی مسائل «کهنه‌ای» هستند و نباید در بحث راجع به این معجون انتظار حرف‌های تازه‌ای را داشت. حرف‌های تازه هنگامی به‌وجود می‌آید که موضوع مورد بحث دائماً در حال تغییر باشد. حال آنکه صنعت سینمای ما از سال‌ها قبل کوچک‌ترین جنبشی از خود نشان نداده و هیچ‌گونه کوششی در برطرف ساختن مشکلات خودش به خرج نداده است.

پرویز دوایی اما، در سلسله مقالاتی تحت عنوان «پدیده‌ای به اسم فیلم‌فارسی» با شدیدترین لحن، نفرتش را از فیلمفارسی بروز می‌دهد. او می‌نویسد:

به طور کلی وجود سینمای فارسی مورد نظر ما نیست، این سینما پدیدهٔ ننگینی است که مسلماً عدمش به ز وجود...

---

۱. ستارهٔ سینما، ۳۳۷، ۲۰ تیر ۱۳٤۱.
۲. ستارهٔ سینما، ۳۳۳، ۹ خرداد ۱۳٤۱.
۳. ستارهٔ سینما، ۳۳٤، ۱٦ خرداد ۱۳٤۱.

سینمای فارسی می‌خواهد هفتاد سال باشد یا نباشد. برای ما کوچک‌ترین تفاوتی نمی‌کند. چون خیلی زود از این صنعت ملی سلب علاقه و توجه و کنجکاوی کرده‌ایم و اگر چیزی مانده کراهت و نفرت.[۱]

دوایی خطاب به پرویز نوری ادامه می‌دهد:

و من و تو (من و تویی که شامل ما، جمع ما، دوستان ما می‌شود که «پسرعموها» باشیم) با فیلم‌فارسی در افتاده‌ایم که تصویر تمام‌نمای این سنت‌هاست: همان رادیوست با عکس، همان مجله‌ها و داستان‌های آقابالاخانی است با عکس، همان موسیقی میهنی است در پست‌ترین تجلی خودش... من و تو در این سیلاب خروشان و عظیم تلاش می‌کنیم، یک تلاش ناامیدانه و ترحم‌انگیز... ولی زیبا [...] گفتیم و باز هم می‌گوییم فیلم‌فارسی یک پدیدهٔ انتزاعی نیست. فیلم‌فارسی از چهچه گلپا جدا نیست، از آسیای مصور تهران‌جوان و آبگوشت کله و چاله‌حوض و خزینه و ابوعطا و بازار مسگرها و شاباجی خانم و لنگه گیوه و آن زن خیابانی که دیشب دادش در آمده بود و هوار می‌کشید و یخه می‌درید و فحش می‌داد و سنگ می‌پراند و می‌گریست و آن مردانی که داد او را در آورده بودند و با خندهٔ شوق و شعف ناظر زجر او بودند، از اینها و از خیلی چیزهای دیگر جدا نیست. چطور می‌تواند جدا باشد؟ فیلم فارسی فرزند خلف آن زن و این مردان است.[۲]

بعدتر دوایی نفرتش را از اکثریت تماشاگر حامی فیلمفارسی هم اعلام کرد:

اکثریت تنها به این اکتفا نمی‌کند که به‌دلخواه و با فراغت یکی از چند موهبت بزرگ گدایان تهران، مردی از تهران، سه تا قهرمان،

---

۱. ستارهٔ سینما، ۳۳۲، ۲ خرداد ۱۳٤۱، این مطلب در این شماره بدون نام نویسنده چاپ شده اما بعدتر، در قسمت‌های بعدی همین مطلب، امضای «بیک» (پرویز دوایی) دیده می‌شود.

۲. ستارهٔ سینما، ۳۳۷، ۲۰ تیر ۱۳٤۱.

سه تا نخاله و یک دل و دو دلبر را انتخاب کند و با لذت به تماشای آنها برود، بلکه وظیفه و رسالت خود می‌داند که راهش را از مسیر اسلامبول و لاله‌زار کج کند و بیاید به گوشهٔ دورافتاده‌ای مثل سینما کسریٰ که دارد فیلم «عوضی» و «پرتی» مثل هشت و نیم را نشان می‌دهد تا در آنجا توی بطری خالی فوت کند و صدای بوق در بیاورد یا پایش را به پشت صندلی جلویی بکوبد.[۱]

چند سال بعد (خرداد سال ٤٨) دوایی به این نتیجه رسید که سینمای فارسی ریشه دوانده و قطر پیدا کرده و:

حالا اگر این میوه برای سلامت اشخاص زیاد مناسب نیست: اولاً درخت را نباید به‌کلی قطع کرد! ثانیاً اگر درخت را قطع می‌کنیم باید بتوانیم معادل یا بهتر از میوهٔ این درخت چیزی به آنها که از آن متمتع می‌شده‌اند بدهیم.[۲]

دوایی کماکان به همان حرف‌های قبلی دربارهٔ نبود سواد و شعور در سازندگان فیلمفارسی اصرار می‌ورزد، اما از مطبوعاتی‌هایی که فیلمساز شده‌اند ـ و همه ناموفق بوده‌اند ـ گله می‌کند:

برمی‌گردیم به معایب عمومی فیلم فارسی، به اینکه فیلم‌فارسی‌سازها اینکاره نیستند و سواد ندارند و فهم ندارند و ذوق ندارند و به هوای سود مادی وارد این کار شده‌اند، گمان نمی‌کنیم که «کارندانی» فقط منحصر به مباشران فیلم‌فارسی باشد و اشخاص بی‌ذوق و بی‌مایه و تاجرپیشه را فقط در حیطهٔ فیلم‌فارسی بتوان یافت... در یک برآورد کلی، اکثر حمله‌کنندگان به فیلم‌فارسی، نسبت به موارد حمله، خود نمی‌توانند آزمایشی در همین موارد را پیروزمندانه و پاک بگذرانند، علی‌الخصوص جمعی از مطبوعاتی‌ها... که چه بسیار می‌توان در بین مباشران سینمای فارسی کسانی را یافت که

---

۱. فردوسی، ۸۰۲، ۱۸ بهمن ۱۳٤٥. ۲. ستارهٔ سینما، ٦٦٦، ١٤ خرداد ١٣٤٨.

دورهٔ کارآموزی «ذوقی» را در همین مطبوعات گذرانده‌اند که امروز به فیلم‌فارسی می‌تازند. وانگهی یک قسمت از خوراک ذوقی همین مطبوعات را اخبار و عکس‌های کارگزاران فیلم‌فارسی تشکیل می‌دهد.[۱]

بعدها (سال ۱۳۵۰) بهرام ری‌پور در نوشته‌ای تحت عنوان «آن روزهای خوب» دربارهٔ تلاش نویسندگان «ستارهٔ سینما» در مبارزه با فیلمفارسی می‌نویسد:

زمانی که گروه نویسندگان مجلهٔ «ستارهٔ سینما» در آغاز کار این مجله، نیش تند قلم را متوجه سینمای فارسی کرده و سعی در آشکار ساختن هویت واقعی سینمای بی‌اساس آن زمان نمودند، طبعاً اعوان و انصار سینمای فارسی این حملات و انتقادهای سرسختانه را به حساب غرض‌ورزی‌ها و تسویه حساب‌های شخصی می‌گذاشتند. چه کسی می‌توانست در حسن نیت جوان‌هایی که هیچ‌یک از آنها بیشتر از بیست سال نداشتند، در مبارزه‌ای که در پیش گرفته بودند تردید کند؟ لااقل در آن زمان هیچ‌کدام چشم‌داشتی به فیلم فارسی نداشتند (چنان که معدودی هنوز هم ندارند). در آن زمان سینما برای آنها آن قدر جدی و متعالی بود که هرگز راهی در آن نمی‌جستند و تنها به عشق ورزیدن و ستایش کردن قانع بودند. به همین جهت سینمای فارسی آن زمان را نه تنها تأیید نمی‌کردند، بلکه با ایجاد جبهه‌ای مخالف امکان هر گونه سازشی را با آن از بین برده بودند.[۲]

زنده‌یاد ری‌پور راست می‌گفت؛ آن جمع جوان‌های پرشر و شور که عاشقانه سینما را دوست می‌داشتند، هیچ چشمداشتی نسبت به فیلمفارسی نداشتند. هر چند بعدها برخی از آنها به دام فیلمفارسی افتادند، اما این ذره‌ای از ارزش کار آنها در مبارزهٔ جدی با سینمای مبتذل فارسی نمی‌کاهد، سینمایی که سال‌های سال مجال نفس کشیدن به هیچ اندیشه‌ای را نمی‌داد. با کوشش‌های آن جمع

---

۱. ستارهٔ سینما، ٦٦٦، ١٤ خرداد ١٣٤٨. ۲. ستارهٔ سینما، ۷۷۷، ١٦ اسفند ۱۳۵۰.

منتقدان بود که رفته‌رفته سینمای ایران در سال ٤٨ توانست قدی علم کند و باقی‌ماندگان آن جمع ـ در رأسشان پرویز دوایی ـ با حمایت‌های خود از سینمای حداقل قابل اعتناترِ به‌وجودآمده، پایه‌های یک سینمای جدی را محکم کردند؛ سینمایی که تا امروز به حیاتش ادامه می‌دهد.

البته متأسفانه فیلمفارسی هم علی‌رغم همهٔ مخالفت‌ها و کوشش‌های منتقدان ـ از آن زمان تا به امروز ـ کماکان نفس می‌کشد، اما قطعاً بخشی از اینکه امروز همهٔ سینمای ما فیلمفارسی نیست، مدیون کوشش‌های آن منتقدان است؛ پس سعیشان مشکور و اجرشان مأجور.

منتقدان دهه‌های پنجاه و شصت و داستان‌های باورنکردنی فیلمفارسی

اصغر عبداللهی

فیلمفارسی، تاریخچه و سرگذشت مفصل و پرپیچ‌وخمی ندارد که آدمیزاد را گیج و گم کند. اما چون اسناد و مدارک و مأخذهایش در موزه و بایگانیِ مشخصی نیست، امر تحقیق و تفحص ـ و سر آخر تحلیل ـ را قدری دشوار و طاقت‌فرسا می‌کند. خاصه که آدم جدی و معقول وقتش را صرف مطالعهٔ تاریخچه و چون‌وچراهای فیلمفارسی نمی‌کند. فرض هم همیشه بر آن است که همان مقدار یادداشت و رساله و طعنه و کنایه و فحش که بر فیلمفارسی باریده، بسنده و بس بوده است. به گمان این بنده ـ که بنا بر تکلیف، راقم این سطور است ـ دو منتقد در طیّ این سال‌ها (یا به عبارت روشن‌تر، همهٔ این سال‌ها) جهد جدی کرده‌اند بلکه دو جور توضیح و تشریح و تحلیل بر فیلمفارسی و تاریخچه و ماهیت و کیفیت آن ارائه دهند:

فریدون جیرانی، تحلیل جامعه‌شناختی و کم‌وبیش ایدئولوژیک از شکل‌گیری فیلمفارسی درآورده بود. بخش‌هایی از این تحقیقِ پرحوصله و بادقت و همه‌جانبه را انتشار داد، بقیه‌اش را نمی‌دانم رها کرد یا بایگانی کرد

بلکه روزگاری کتاب کند. داوود مسلمی منتقد پیگیر دیگری است که موضوع را از زاویهٔ خشم و خروش همیشگی خود طرح کرده و می‌کند. مسلمی کمتر دغدغهٔ تاریخچه‌نویسی و جامعه‌شناختی دارد. او بیشتر به نمونه‌های مشخص فیلمفارسی که بر پرده می‌آید پیله می‌کند، و با نظرگاهی کم و بیش ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی مته به خشخاش می‌گذارد و دُمِ خروس فیلمفارسی را از فیلمی که داعیهٔ دیگری دارد می‌چسبد و کُلّ خروس را یکجا از پرده بیرون می‌کشد.

خسرو دهقان جور دیگری به فیلمفارسی نظر انداخته است. او نه در پی تاریخچهٔ فیلمفارسی است و نه در جر و بحث فایده‌ای می‌بیند. فیلمفارسی را سرنوشتِ مقدر می‌داند و به نظر می‌آید به بیش از نیم قرن سلطهٔ فیلمفارسی گردن نهاده است. گرچه خود او همیشه معرف و مشوق آثار و آدم‌هایی بوده که از چنبرهٔ مسلط فیلمفارسی بیرون و به دور بوده‌اند.

بهزاد رحیمیان دست از دعوا و لجبازی برداشته، و چنان می‌نماید که با جمع‌آوری خاطره‌ها و خاطرات هر چیز مربوط به سینما، موزه‌دار یک عشق ناکام مانده است. او مسئولیت حافظهٔ تاریخی ما را بر عهده گرفته است. دل‌واپس رگهٔ نازک نقره است در تلنبار مِس. دل‌نگران است مبادا ما در فراموشی مطلق ناشی از بی‌اعتنایی و کم‌حوصلگی مطلق، همان رگهٔ نازک نقره را هم از قلم بیندازیم و به کسی یا کسانی یا خاطره‌ای جفا کنیم. همین است که در حافظهٔ خود نقره و مس را یکجا گرد آورده است و همچنان در معدن مس در پی کشف رگه‌هایی از نقره است، معتقد است که هست.

امید روحانی با شیوهٔ کم و بیش مرموز و متلاطمی، خاطرات و خاطره‌های پی‌کندهٔ این سینما را ضبط و ثبت می‌کند. گوش و چشمش بیشتر به فیلمسازهاست تا فیلم‌ها. حافظهٔ امید روحانی مدرن‌تر و مغناطیسی‌تر است. انگشت اشاره‌اش بر دکمهٔ ثبت ضبط صوت‌هاست. اسناد و مدارک او از فیلم فارسی و فیلمفارسی، صدای آدم‌های فیلمفارسی و فیلم‌های فارسی است.

محمد تهامی‌نژاد سابقه‌دارتر از بقیه است. مؤدب و متین‌تر از آن دیگران است. کلاسیک‌تر هم هست. به سیاق محققان درست و حسابی و دانشگاهی،

فیلمفارسی را تحقیق و گاهی هم تحلیل می‌کند. حق این بود که او را به جمع موزهٔ سینما دعوت می‌گرفتند. سواد او از جزئیات پنهان‌ماندهٔ فیلمفارسی به‌دردبخور است.

جمال امید وضعیت کاملاً مشخصی دارد. چرا که با همان کتاب پرحجم «تاریخ سینمای ایران»، خود را مورخ تام‌الاختیار سینمای ما نمایانده است. عکس و تفصیلات، همه در آرشیو اوست.

غلام حیدری گرچه عضو جوان‌تر این جمع است اما، حالا دیگر حجم و تعداد کتاب و مقاله‌هایش بیش از آن است که به سن و سالش رجوع کنیم. تک‌نگاری، گفت‌وگوها و یادداشت‌ها و پژوهش‌های او همراه با عکس و تفصیلات و فهرست‌ها با هر اما و اگری که بر پژوهش‌های او بگذاریم ـ که نمی‌دانم چرا باید بگذاریم ـ غنیمتی است.

نقدهای جامعه‌شناختی با رنگ و لعاب سیاسی بهزاد عشقی هم قطعاً باید در فهرست‌های تحقیق در باب فیلمفارسی گنجانده شود. او گرچه منتقد است، اما رساله‌های نسبتاً مفصل و همیشه مفید دربارهٔ جنبه‌هایی از سینمای ما دارد که به درد محقق فیلم فارسی و فیلمفارسی می‌خورد. و دیگران... که گرچه کمتر شهره به این جنبه از نقد و نظر در باب فیلمفارسی هستند اما، حتماً چیزها و نکته‌هایی گذرا و به‌اشاره گفته‌اند که به درد محقق احتمالی آینده می‌خورد.

اصل این اصطلاح یا طعنه یا کنایه را هم که حتماً اطلاع دارید، ساختهٔ ذوقِ کمی دلخورشدهٔ هوشنگ کاووسی است. فیلمفارسیِ این جور سرهم‌شدهٔ ایشان، یک وقتی که از سر خشم می‌خواسته پنبهٔ نوعی فیلم را که به زبان فارسی بوده است بزند، از نوک قلمش بیرون زده است.

فرض بر این بوده که اگر به کسی انگ فیلمفارسی بزنند از آن پس از خانه بیرون نیاید یا غش کند یا توبه کند یا به جرم تخریب فرهنگ و نیز زبان فارسی بازداشت بشود! با این حال، فیلمفارسی از این طعنه و دشنام زهرآگین و قاعدتاً کشنده، جان سالم به در برده، حضورش مستدام مانده و خم به ابرو نیاورده است. حتی در سال‌های اخیر، قطع وام و سوبسید و خط و نشان‌های متعدد و متنوع را تاب آورده، «جیم» را «ب» کرده و از سوراخ سوزن گذر کرده و به

اکران رسیده است. طُرفه آن که، عده‌ای هنوز در اصل این اصطلاح به‌حیرت می‌نگرند. عده‌ای استدلال آورده‌اند که: «خب، که چی؟» عده‌ای از اتهام فیلمفارسی برمی‌آشوبند. آنها در فیلم خود هزارجور نشانه و نماد و استعاره و سمبل و چی گذاشته‌اند، بلکه مسعود فراستی چیزی بیابد به طور کل متفاوت با آنچه فیلمفارسی می‌داند، اما این منتقد معتقد به جان فورد، هیچکاک و کوروساوا، به‌ندرت قلمش و نیش زبان‌هایش به‌مهربانی می‌چرخد. سردرگمی صاحبان فیلم‌های اخیر، وقتی از حد می‌گذرد که آنها از فحوای خشم فراستی درمی‌یابند که بخش اصلی قصه و اجرای قصه و شخصیت‌پردازی و لباس و گریم و فیلمبرداری و غیرهٔ فیلمشان همان است که پیش‌ترها در فیلم‌های معروف به فیلمفارسی بوده است.

در واقع چنین می‌نماید که فیلمفارسی به طرز مرموزی در ضمیر ناهشیار ما رخنه و رسوب کرده است و غفلتاً، دفعتاً خود را بر بخشی از قصه‌پردازی و بقیهٔ عناصر و اسباب فیلم تحمیل می‌کند. معمول و مرسوم است که فیلمفارسی را از مضمون قصه‌اش باز می‌شناسند. این نوع داوری در باب فیلم ـ و از جمله فیلمفارسی ـ البته پرت و بی‌ربط نیست. هر چند که تکیه و تأکید بر مضمون ـ نقد و بررسی قصهٔ فیلم و... ـ امر پسندیده و معتبر و مدرنی نیست و ای بسا موجب فهم نادرست از ادبیات و هنر بشود، اما باری، این نظری است که معمولاً در نقد فیلمفارسی پر بی‌راه نمی‌رود. در واقع، مضمون قصه‌های فیلمفارسی لودهندهٔ جزئیات و کلیات آن است. چون در فیلمفارسی، مضمون قصه یا طرح آن، نقشه قصه را به کلیشه‌ای‌ترین ترفندها تقلیل می‌دهد و فرو می‌کاهد. طبعاً وقتی نقشهٔ قصه چیز پیش‌پا افتاده‌ای از آب دربیاید، تکلیف بقیهٔ عناصر و اجزاء درام و اجرای درام هم معلوم است که چه جور چیزی خواهد بود. خاصه که آحاد اجراکنندگان عناصر و اجزاء آن نقشه و درام و اجرای درام، مطابق با همان سلیقه و سوادی دست‌چین شده باشند ـ می‌شوند ـ که مضمون قصه را برگزیده است یا از دم دستش برداشته است. منظور ما از «دم دست» منبعی است که مضمون، طرح و نقشه و سواد و سلیقه، از آن گرته‌برداری شده است. گرته‌برداری از منبع و مأخذ اصلی گاهی آگاهانه است، گاهی توارد ناشی

از کج‌سلیقه‌گی است، گاهی ته‌ماندهٔ رسوبات ضمیر ناهشیار آدمی است، گاهی هم بنا به عادت و در نهایتِ عدم تخیل مطلق در مضمون‌سازی و سهل‌انگاری، سرخوشانه است. باری، در همهٔ موارد و مسیرهای این گـرته‌برداری، سـواد و سلیقه غایب است. در بعضی از موارد هم سواد و سلیقه ناخواسته یا خواسته سر طاقچه است.

نکته‌ای که نمی‌باید از نظر دور داشت این است: فیلمفارسی فقط محدود به خود فیلم نیست؛ در نقد و نظرهای مربوط به فیلم، بیرون از فیلم، و بیرون‌تر از فیلم هم هست. در واقع وقتی سواد و سلیقهٔ من بیش از فیلمفارسی نباشد قطعاً به اندازه و هم‌عرض با فـیلمفارسی است. بـرای گـذر از مـرحـلهٔ مـزمن‌شدهٔ فیلمفارسی، بایستی تعریف از قصهٔ فیلم به مرحلهٔ تعریفی که از قصه در سابقهٔ قصه‌نویسی معاصر ایران و جهان داده شده و موجود است، رسیده بـاشد. والاّ پشتوانهٔ قصه‌های فیلمفارسی تا وقتی بر همان تعریف‌ها و سواد و سـلیقه‌های قبلی است، فیلمفارسی شبیه فیلمفارسی‌های قبلی است...

فیلمفارسی چیست؟

حسین معززی‌نیا

وقتی می‌گوییم یا می‌نویسیم «این فیلم، فیلمفارسی است» تصورات گوناگونی در ذهن مخاطب سخنمان ایجاد می‌کنیم که چگونگی و دامنهٔ این تصورات، بستگی مستقیم به نحوهٔ آشنایی او با ادبیات سینمایی ایران دارد. مخاطب عام و ساده‌ای که یک فیلم ایرانی را در سینما مشاهده کرده و روز بعد در طیّ مطالعهٔ تصادفی نقد همان فیلم به این جمله برخورده، ممکن است تصور کند که این توصیفِ نویسنده از فیلم، نوعی توضیح واضحات است و منظور این بوده که فیلم مورد بحث، فارسی است و در کشور ایران ساخته شده است. یا ممکن است اصلاً این بخش از نوشته توجه او را جلب نکند و به سراغ قسمت‌هایی از مطلب برود که مثلاً نحوهٔ بازی بازیگران یا روایت قصهٔ فیلم را مورد اشاره قرار داده است.

مخاطبی که کمی مأنوس‌تر است و معمولاً اهل مطالعهٔ نوشته‌های سینمایی، می‌داند که تعبیر فیلمفارسی دلالت بر ضعف و نقص یک فیلم دارد و منتقدین، فیلم‌هایی را با این کلمه توصیف می‌کنند که بد و ضعیفند و جزو آثار قابل بحث محسوب نمی‌شوند. مخاطب کاملاً حرفه‌ای و پی‌گیر که اغلب نقدهای

مطبوعات را با دقت مطالعه می‌کند، می‌داند که ترکیب «فیلمفارسی» در تاریخ نقدنویسی ما سابقه‌ای کهن دارد و سازنده‌اش منتقدی قدیمی به نام دکتر هوشنگ کاووسی است که سال‌ها پیش در دههٔ سی این ترکیب را ابداع کرد و آن را مکرراً دربارهٔ انبوه فیلم‌های بد و مبتذلی که مورد حمله‌های شدید خودش و همکارانش قرار می‌گرفتند به کار برد و آن‌قدر در به‌کارگیری این کلمه پافشاری کرد که به‌تدریج بقیهٔ منتقدین و 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 آبگوشت است.

سینماگر ایرانی که در مطالعهٔ یک نقد فیلم به این جمله برخورده، استنباطی صنفی و حرفه‌ای دارد. اگر قبلاً به فیلمفارسی‌سازی متهم شده باشد، از این کلمه خاطره‌ای تلخ دارد و ضمن اینکه سعی و آرزو دارد که دیگر در معرض این اتهام قرار نگیرد، احتمالاً از منتقدینْ 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.

از میان این چند گروه مخاطب فرضی و چندین گروه مخاطب ذکرنشدهٔ دیگر، کدام‌یک درست می‌گویند؟ واقعاً فیلمفارسی یعنی چه؟

یک اصطلاح سوء تفاهم‌برانگیز

سرگذشت پیدایش و تطور معنایی این کلمه و سوء تفاهم‌هایی که پیرامون آن وجود دارد، یکی از پیچیده‌ترین مباحث سینمای ایران است. همهٔ تصوراتی که برشمردیم و همچنین انواع تلقی‌هایی که منتقدین، فیلمسازان و صاحب‌نظران سینمای ما از این کلمه دارند، به هر حال، بخشی از معنای گستردهٔ تعبیر فیلمفارسی را بیان می‌کنند. یا حدّاقل کمتر پیش می‌آید که تعریف‌های موجود،

از اساس نامربوط و غلط باشند. اما ویژگی مشترکشان این است که هیچ‌کدام جامع و کامل نیستند و اغلب، وسعت معنایی این کلمه را محدود می‌کنند.

از سوی دیگر، به‌تازگی مد شده که به جای ادامهٔ بحث برای روشن کردن جوانب مختلف کلمه، به اصل وجود آن حمله‌ور شوند و با بهانه‌های مختلف، ساختن این لفظ را نوعی توهین به هویت ملی قلمداد کنند. شکی نیست که بحث دربارهٔ چگونگی ساخته شدن این ترکیب لازم است و مثلاً می‌توان از توضیح خود دکتر کاووسی در خصوص استفاده از قاعدهٔ سرهم‌نویسی در خطّ فارسی آغاز کرد و به‌تفصیل بررسی کرد که آیا این نوع سرهم‌نویسی درست است یا خیر، و موضوع از لحاظ ادبی چه وجهی دارد، و آیا اساساً ضمیمه کردن کلمهٔ اصیل و کهن «فارسی» به کلمهٔ تازه از راه رسیدهٔ «فیلم» پسندیده است یا نیست و الی آخر. اما دو نکته را باید در نظر داشت: اول اینکه، چنین تفحصی بیشتر زبان‌شناسانه است و مناسب حال حافظان و پاسداران ادب پارسی. این نوع پژوهش، هر چه که باشد، چندان سینمایی محسوب نمی‌شود. در واقع، این کلمه، مهمترین و مشهورترین اصطلاح غیرترجمه‌ای ادبیات سینمایی ماست و مأخوذ از هیچ اصطلاح فرنگی نیست. معقول به نظر نمی‌رسد ناپسند بودن مصادیق این کلمه، ما را بر آن دارد که به پدیدآورنده‌اش اعتراض کنیم و او را از خائنین به زبان و هویت فارسی به شمار آوریم.

دوم اینکه، نتیجهٔ نهایی این سماجت در تعیین حسن و قبح ذاتی کلمهٔ فیلمفارسی، نباید منجر به حذف یا ناپسند شمردن معانی متعددی باشد که امروزه از ذکر این کلمه خاطرنشان می‌شود. ترکیب «فیلمفارسی»، درست یا نادرست، خوب یا بد، زشت یا زیبا، نزدیک به نیم قرن است که در هزاران صفحه از نوشته‌های سینمایی این کشور تکرار شده و می‌شود. این «تکرار» حتی اگر در اغلب موارد غلط یا نابجا هم باشد، به هر حال بر معانی متعددی دلالت می‌کند که مشخص‌کنندهٔ نوعی فیلمسازی خاصّ سینمای ایران است. حتی اگر قطعی شود که «فیلمفارسی» به لحاظ ادبی یا اجتماعی، کلمه‌ای غلط یا ناپسند است، از آغاز تاریخ سینمای ایران تاکنون هیچ کلمهٔ دیگری نتوانسته تا این حد دقیق و جامع، توضیح‌دهندهٔ این «نوع خاص از فیلمسازی» باشد.

اصل یا فرع؟

پدیده‌ای که امروز با نام فیلمفارسی می‌شناسیم، با هر تعریف و تصوری که در ذهنمان به وجود آورده باشد، تنها نقطهٔ مشخص و قابل اتکایی است که می‌توانیم بحث‌های تئوریک مربوط به شرایط و حوادث سینمای 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 بسیارند: یکی اینکه وقتی تئوریسین‌ها و محققین سینمای یک کشور، اصطلاحی را چند برابر بیش از دیگر کلمات مرسوم در نوشته‌های سینمایی به کار می‌برند، حتماً آن اصطلاح دربردارندهٔ مفهومی فراگیر و بااهمیت است. دوم اینکه فیلمفارسی جریانی «خاص» محسوب نمی‌شود، یعنی اشتباه است اگر تصور کنیم فیلمفارسی نوعی انحراف در مجموعهٔ واحدی به نام سینمای ایران است. نباید بپنداریم که ما همیشه سینمایی سالم و دقیق و شریف داشته‌ایم که گاهی اوقات هم معدودی آثار مبتذل تحت شرایط خاصی تولید شده‌اند و فیلمفارسی نام گرفته‌اند، و نتیجه بگیریم تعداد فیلم‌های موسوم به این نام اندک است و باید آنها را در حاشیهٔ تاریخ سینمای ایران ثبت کرد. واقعیت دقیقاً بر عکس است؛ یعنی کلیت و بدنهٔ اصلی سینمای ایران در همهٔ دوره‌ها فیلمفارسی بوده و اندک فیلم‌ها یا فیلمسازان متفاوت، تحت شرایط بسیار خاص و منحصربه‌فرد، توانسته‌اند از این ورطه خلاص شوند.

ما و فیلمفارسی

دلیل دیگرمان، ویژگی اپیدمی‌گونهٔ فیلمفارسی است. فیلمفارسی عرصه‌ای است که همه‌گیر شده و همچون گردابی مخوف، اغلب دست‌اندرکاران سینمای کشور را در دام کشیده است. نکتهٔ عجیب این است که تقریباً همهٔ اهالی سینمای ایران در حیطهٔ بحث‌های نظری مخالف فیلمفارسی‌اند. چه آنها که متناقض و غیر دقیق سخن می‌گویند و چه آنها که با به کار بردن این کلمه سرسختانه

مخالفند، به هر حال رواج این نوع سینما را نمی‌پسندند. اما یا وارد گود «عمل» نشده‌اند تا میزان تطابق نظر و عملشان معین شود، و یا اگر وارد شده‌اند فیلمفارسی‌های تأسف‌باری نوشته یا ساخته یا تهیه کرده‌اند؛ از خود دکتر کاووسی به عنوان خیاطی که در کوزه افتاد بگیرید تا پرویز نوری، تا بهرام ری‌پور و تا احمد امینی. هر چند درجهٔ خلوص (!) فیلمفارسی‌هایی که هر یک از این افراد بانی‌اش بوده‌اند متفاوت است و مثلاً فیلم‌های دکتر کاووسی بسیار شرافتمندانه‌تر از برخی سناریوهایی است که پرویز نوری نوشته، اما به هر حال همهٔ این افراد در طیّ سال‌ها بدترین ناسزاها را نثار فیلمفارسی‌سازان کردند، در حالی که خودشان هم عملاً نتوانستند از این گرداب خلاصی یابند. اخیراً از یکی از پرکارترین سناریست‌های سینمای پس از انقلاب که تعداد قابل توجهی هم سناریوی خوب در کارنامه دارد شنیدم: «یکی از تلاش‌های اصلی‌ام در همهٔ این سال‌ها پرهیز از فیلمفارسی‌نویسی بوده است. حتی به کار پژوهشی و تألیف در این زمینه پرداختم و حاصل کارم را در فواصل زمانی متعدد عرضه کرده‌ام. اما گاهی اوقات می‌بینم سناریویی که نوشته‌ام، در عین ناباوری، یک فیلمفارسی تمام‌عیار از آب در آمده است! و هر چه سعی می‌کنم، می‌بینم که نمی‌توانم مانع این اتفاق شگفت‌انگیز شوم!»

نسبت میان ما و فیلمفارسی چگونه نسبتی است؟ جاذبهٔ فیلمفارسی در کجاست که همه را به خود می‌کشد؛ حتی آنها را که بین خودشان و این گرداب، فرسنگ‌ها فاصله می‌بینند؟

الگوهای جهانی

آنچه را که دکتر کاووسی تحت عنوان «فیلمفارسی» طبقه‌بندی می‌کرد، گونه‌ای 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 عوام‌الناس قرار می‌گرفتند. سینمای آمریکا همواره در کنار فیلم‌های خوبِ اساتید معتبرش، بخش عمده‌ای از نیروهایش را هم صرف تولید انبوه

محصولات سهل‌الوصول و پیش‌پاافتاده‌ای کرده که به قصد تسخیر بازارهای جهانی فیلم و فتح گیشهٔ سالن‌های پراکندهٔ نمایش فیلم در اقصی نقاط جهان ساخته می‌شوند. این فیلم‌ها اغلب به شکلی کاملاً عامدانه، ابعاد نازل وجود انسان را مخاطب قرار داده و با تکیه بر عواطف دم‌دست 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 تحسین‌شدهٔ آمریکایی نیز قابل مشاهده است؛ فیلم بن‌هور (ویلیام وایلر ـ ۱۹۵۹) که تا چندی پیش رکورددار دریافت جوایز اسکار بود، کم‌وبیش بر مبنای همان الگوهایی ساخته شده که در شکل‌گیری فیلمفارسی به کار می‌رود. نوع قصه‌گویی، شخصیت‌پردازی، ترویج پیام‌های انسانی و مذهبی و ساختمان سینمایی فیلم همان قدر باسمه‌ای است که در فیلمفارسی‌ها با مقیاسی کوچک‌تر شاهدیم. نمونه‌های این نوع فیلم که از «جذابیت»های مرسوم در سینما استفاده‌های ناشیانه و متناقض به عمل می‌آورند، فراوان است.

جذابیت و مخاطب

تردیدی نیست که جذابیت، شرط تحقق یک فیلم سینمایی است. فیلمی که قادر نباشد بیننده‌اش را به تماشا وا دارد، از ابتدا خانه بر باد بنیان نهاده است. بدیهی است که وقتی تماشاگر سینما انگیزه‌ای عقلی یا احساسی برای حضوری نسبتاً طولانی در یک سالن تاریک را در خود نیابد و به این نتیجه برسد که سازندهٔ فیلم توجهی به بیان درست سینمایی و استفاده از یک لحن منطقی برای برقراری ارتباط با او را نداشته، سالن سینما را ترک می‌کند. بنابراین، شکی نیست که فیلمساز در مسیر بیان اعتقاداتش، بسته به نوع و خاستگاه و طبقهٔ اجتماعی مخاطبی که در نظر گرفته، باید به دنبال شیوه‌های جذاب و متناسب روایت باشد و از پریشان‌گویی پرهیز کند. این موضوع، فراتر از بحث سینما، یک بحث عقلی است و شامل هر نوع ارتباطی است که دوسویه باشد.

اما برای دستیابی به این جاذبه، امکانات فراوانی در اختیار ما قرار دارد. آسان‌ترین و پرطرفدارترین شیوهٔ 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 هر نوع 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 جنایت و خونریزی، اغراق در درگیری‌ها و مرافعه‌های معمول بین آدم‌ها، اغراق در تحول روحی و خوب بودن شخصیت‌ها، اغراق در مقدّر بودن حوادث و نقش تقدیر در زندگی، و در نهایت اغراق در نحوهٔ بیان قصه و ساختار سینمایی یک فیلم.

به این ترتیب، «اغراق» و نمایش تصویری غیرواقعی و دِفُرمه‌شده از حقیقت زندگی، تبدیل به اصلی‌ترین خصوصیت این تصور از جذابیت و اصلی‌ترین مؤلفهٔ تشکیل‌دهندهٔ فیلمفارسی شده است.

مؤلفه‌های فیلمفارسی

قبل از آنکه مؤلفه‌های فیلمفارسی را برشمریم، باید موضوع جذابیت را از زوایای دیگر نیز مورد بررسی قرار دهیم؛ آیا جاذبه‌های سینمایی را می‌توان تقسیم‌بندی کرد؟ آیا جذابیت‌های سینمایی به‌خودیِ‌خود و فی‌نفسه می‌توانند مبتذل یا غیرمبتذل باشند؟ پاسخ به این پرسش‌ها در دو حیطهٔ «سینمای ایران» و «سینمای جهان» تا حدودی متفاوت است. بسیاری از جاذبه‌ها که در سینمای گذشتهٔ ایران همیشه و تقریباً بدون استثنا برای سوء استفاده از غرایز تماشاگران مورد استفاده قرار می‌گرفتند، در تعدادی از فیلم‌های مطرح سینمای جهان بستری برای طرح اندیشهٔ متعالی فیلمساز بوده‌اند. این نکته‌ای است که در یک سلسله تحقیقات مفصل می‌توان شواهد فراوانی برای تأییدش به دست آورد.

تردیدی نیست که بخشی از این نوع جذابیت‌ها ـ مثل نمایش روابط جنسی

ـ علی‌رغم کارکرد دوگانه‌ای که مورد اشاره واقع شد، به دلیل اعتقادات دینی ما نمی‌توانند در سینمای ایران محلی از اعراب داشته باشند. این نوع روابط چه به عنوان جاذبهٔ تماشاگرپسند مورد استفاده قرار گیرند و چه به عنوان زمینه‌ای برای شکل‌گیری داستان و طرح اندیشهٔ فیلمساز، منافی اصول اعتقادی ما محسوب می‌شوند. اما بخش عمده‌ای از جاذبه‌های معمول سینما، خصوصاً جذابیت‌های داستانی، با توجه به نوع «پرداخت» و شکل استفاده، می‌توانند مبتذل یا غیرمبتذل باشند.

فرض کنید یکی از رگه‌های قدیمی و دائمی ملودرام‌های تاریخ سینما، همان قصهٔ همیشگی مرد جوان و خوش‌قیافه و نیک‌رفتاری است که فقیر است و عاشق دختری زیبا و ثروتمند شده که به او بی‌اعتناست یا خانواده‌اش با وصلت این دو مخالفند. این قصه، از اولین فیلم‌های صامت تاریخ سینمای جهان حضوری مؤثر داشته و در سینمای همهٔ کشورها به چندین شکل روایت شده است. بسیاری از این گروه فیلم‌ها با توفیق تجاری قابل توجهی مواجه شده‌اند و رضایت خاطر تماشاگر را جلب کرده‌اند. اما برخی از این آثار جزو شاهکارهای تاریخ سینما محسوب می‌شوند و تعدادی دیگر، از مبتذل‌ترین فیلم‌هایی به شمار می‌آیند که تاکنون ساخته شده! آیا صرف به‌کارگیری این قصهٔ کلیشه‌ای می‌تواند دلیلی برای مبتذل نامیدن یک اثر باشد؟ برای پاسخ به این سؤال، اشاره‌ای به روند فیلمسازی هند که مثالی قابل‌اعتنا برای بحث ماست، راهگشا خواهد بود.

یک الگوی شرقی برای فیلمفارسی

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 ـ که از دلبستگی‌های جدی مردم هند محسوب می‌شود ـ انبوهی فیلم یکسان تولید کرده است. این فیلم‌ها که رقم تولید سالانه‌شان بسیار چشمگیر است، معمولاً روایتی یکسان، بازیگرانی یکسان، رقص و آوازی یکسان و پایانی یکسان

دارند، اما پیوسته مورد استقبال تماشاگران هندی قرار می‌گیرند! اَشکال مختلف این قصه‌ها را حتماً به خاطر دارید: عشق دختر و پسری از دو طبقهٔ اجتماعی متفاوت، کودک خردسالی که در جست‌وجوی مادر گمشده‌اش مرارت‌های بسیاری تحمل می‌کند، پدری که با فرزندانش بدرفتاری می‌کند و ناگهان در یک موقعیت خاص متحول می‌شود، مرد قدرتمند و صاحب‌نفوذی که با چند زیردست مشغول(!) ستمگری و پایمال کردن حقّ ضعیفان و بیچارگان است، خانواده‌ای که متلاشی شده و هر یک از اعضایش در گوشه‌ای از کشور مشغول تحمل رنج‌ها و مصایب بسیارند و...

این نوع داستان‌ها که تعدادشان حدّاکثر از ده شکل کلی تجاوز نمی‌کند، صورت سطحی و «هندی» ملودرام‌های درجه چندم هالیوود محسوب می‌شوند. سازندگان این فیلم‌ها، از یک سو سینما را وسیله‌ای می‌پندارند برای تجارتی که بر اساس سوء استفاده از احساسات تماشاگر پی‌ریزی شده و از سوی دیگر تماشاگر را موجودی وقت‌گذران و تفنن‌طلب می‌دانند که در اِزای صرف دو ساعت از وقتش دوست دارد مدتی سرگرم باشد، کمی احساساتی شود و چند اندرز اخلاقی هم در ذهنش ثبت کند! اگر قصد یافتن عناصر جذاب این فیلم‌ها را داشته باشیم، باید در ابتدا جذابیت‌های به‌کاررفته در ملودرام‌های هالیوودی را فهرست کنیم و سپس به جست‌وجوی مابه‌ازاهایی بپردازیم که در فرهنگ هندی ـ هم در فرهنگ کهن و اساطیری هند و هم در دگوگونی‌های جامعهٔ غرب‌زدهٔ امروزشان ـ کارکرد بومی و قومیِ همان جذابیت‌ها را عهده‌دار شده‌اند.

فیلمفارسی و فرهنگ ایرانی

آنچه پس از ورود سینما به ایران رخ داد نیز تا حدود زیادی همین وضعیت را دارد و بنابراین فیلمفارسی را به یک اعتبار باید برآمده از فرهنگ ایرانی دانست. اما این حکم، جای اما و اگرهای بسیار دارد. برای روشن شدن این موضوع و یافتن پاسخ سؤالاتی که طرح کرده‌ایم، مؤلفه‌های فیلمفارسی را به اختصار مرور می‌کنیم.

یک مؤلفهٔ اصلی

اشاره کردیم که «اغراق» اصلی‌ترین مؤلفهٔ فیلمفارسی است. این مؤلفه در عناصر گوناگون سینمایی قابل ردیابی است:

ـ حادثه‌پردازی و اکشن: اغراق در پرداخت این صحنه‌ها هیجان عادی یک صحنهٔ معمولی مثل تصادف اتومبیل را تبدیل به مضحکه می‌کند. یعنی صحنه‌های هیجان‌انگیزی که با پرداخت عادی و دکوپاژ مرسوم به دست می‌آیند، با اغراق ناشیانه در اجرا، تبدیل به مضحکه می‌شوند. این وضعیت شامل صحنه‌های درگیری و «بزن بزن»های معروف فیلمفارسی‌ها هم می‌شود که از فرط اغراق در طولانی کردن صحنه و همه‌فن‌حریف بودن قهرمان و افکت‌های مضحک و دکوپاژ و مونتاژ ناشیانه مایهٔ تمسخر می‌شوند.

ـ شخصیت‌پردازی: که بحث مستقل و مفصلی است. گاهی اوقات «بَدمَن»ها و ضدقهرمان‌ها ابتدایی‌ترین حوادث را پیش‌بینی نمی‌کنند و آن‌قدر دیر مطلع می‌شوند تا قهرمان نجات یابد، و گاهی اوقات چیزهایی را پیش‌بینی می‌کنند که 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 چند و چون جزئیات و شک کردن در روال حوادث، به‌واسطهٔ جذابیت‌های مبتذلی از قبیل رقص و حوادث کاباره‌ای، باز دارد. تغییرات ناگهانی احساسات و عواطف شخصیت‌های اصلی هم که خودش حکایتی است؛ معمولاً قهرمان‌های بی‌پشتوانه و بی‌خاستگاه مشخص را در حال عاشق شدن‌های ناگهانی، نجات ناگهانی، مرگ ناگهانی، مهربانی و لطف ناگهانی، بیماری ناگهانی، شفای ناگهانی، پشیمانی ناگهانی و... می‌بینیم.

ـ تقسیم وقایع و اطلاعات در فیلمنامه: گاه حوادث آنچنان پشت سر هم ردیف می‌شوند و اتفاق از پس اتفاق رخ می‌دهد که مجالی برای تأمل تماشاگر باقی نمی‌ماند و گاه در همین حین، پانزده یا بیست دقیقه رقص ناشیانه و ملال‌آور یک رقاصه را در نماهای درشت شاهدیم؛ آفتی که حتی گریبانگیر فیلم‌های متفاوتی از قبیل قیصر و داش‌آکل هم شده است.

ـ منطق داستانی و ساختاری: فیلمفارسی‌ساز برخی نکات بدیهی و ابتدایی را هم در نظر نمی‌گیرد. ناگهان می‌بینید که در یک روستای بدوی و یا در میان چادرهای عشایر محروم از امکانات اولیهٔ حیات، دختر چادرنشین به جای پوشش مرسوم روستایی، روسری رنگارنگ شهری به سر دارد و موهای فرخورده‌اش از زیر آن بیرون زده و با هفت قلم آرایش، چهرهٔ تازه‌عروسان را دارد، چون قرار است در یک نظر دل از قهرمان فیلم برباید و معشوقه‌اش شود! و در حالی که همهٔ اهل قبیله با لهجه‌هایی که قرار است دهاتی باشد (و البته شبیه طرز سخن گفتن احتمالی ساکنان مریخ است) سخن می‌گویند، او به زبان شیوای فارسی و با هزار ناز و کرشمه صحبت می‌کند!

ـ بازیگری: اغراق در همهٔ اجزا مشاهده می‌شود؛ از میمیک و طرز بیان دیالوگ‌ها گرفته تا حرکات دست و پا که یک احساس ساده را به افراطی‌ترین شکل منتقل می‌کنند.

ـ قصه‌گویی و روایت سینمایی: ویژگی‌های آدم‌ها در سیر قصه طوری تعریف می‌شود که به مظلومیت محض، جنایتکاری محض، بزرگواری محض، عطوفت محض، فقر محض، ثروت 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 پرتماشاگرتری ساخته شود. در واقع، فیلمفارسی‌ساز با استفاده از نوعی قصه‌پردازی که اساساً خلاف ذات سینماست، تماشاگر را دستخوش هیجاناتی سطحی و بی‌بنیان می‌کند. به عبارت دیگر، اقتباس ناشیانه از افسانه‌هایی که نسبتی با نوع قصه‌گویی و نمایشنامه‌نویسی و رمان‌نویسی و سناریونویسی روزگار جدید ندارند، و در آمیختن منطق روایی آن قصه‌ها با حوادثی معاصر و امروزی، داستان‌هایی جعلی پدید می‌آورد که فقط تماشاگر را رؤیازده و هپروتی می‌کند.

ـ همذات‌پنداری: حسّ «ترقی‌طلبی» تماشاگر، خصوصاً در شرایط اجتماعی پیش از انقلاب، با دیدن فیلمفارسی ارضا می‌شود. تِم قدیمی جابه‌جایی» که در اصل از رمان «شاهزاده و گدا» می‌آید، 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 شاهزادهٔ انگلستان پس از توافق میان دو کاراکتر برای دستیابی به هدفی مشخص انجام می‌شود و نویسنده از این تضادّ طبقاتی موقعیت‌های گوناگون داستانی می‌آفریند، فیلمفارسی‌ساز به سبک فیلم‌های هندی، از این تم برای تشدید اغراق در عناصر سینمایی و مسخره‌بازی و شوخی‌های چارواداری سود می‌جوید: یک شخصیت لومپن و فقیر و یک‌لاقبا در موقعیت یک آدم ثروتمند اما «عوضی» قرار می‌گیرد، یا انسانی ثروتمند که به لحاظ روحی مضمحل شده، در میان «داش»ها پی به حقیقت زندگی می‌برد! این تم را پس از ساخته شدن و موفقیت تجاری فیلم‌های آقای قرن بیستم (سیامک یاسمی ـ ۱۳۴۳) و گنج قارون (یاسمی ـ ۱۳٤٤) بارها در فیلمفارسی‌های دیگر به کار بردند. در همهٔ این فیلم‌ها، تم مورد بحث ظاهراً کارکردی ساختاری دارد: در وهلهٔ اول ایجاد موقعیتی طنزآمیز، و سپس صدور پیام‌ها و نصایح اخلاقی. اما با صرف‌نظر از اینکه هر کدام از این دو کارکرد هم به ابتذال کشیده می‌شود، هدف اصلی چیز دیگری است: کسب لذت توسط مخاطب هپروتی که با همذات‌پنداری سطحی، غرق در اوهام می‌شود. بلاهت اغراق‌شدهٔ شخصیت‌های مقابل آدم‌های تعویض‌شده هم از عجایب فیلمفارسی‌هاست؛ معمولاً هر چه یک لومپن در میان «آدم حسابی»ها عادات گذشته‌اش را تکرار کند، کسی پی به هویت اصلی او نمی‌برد و در آن سو، هر چه یک ثروتمند عوضی سر از آداب و اخلاق لومپن‌ها درنیاورد، کسی متعجب نمی‌شود. دل بستن هر یک از این دو قشر به طبقهٔ 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 در پیش نگرفته بود و با آن قطعیت بر رفتارهایش تأکید داشت!؟

با صرف‌نظر از بحث‌های ساختاری، نتیجهٔ اصلی وجود مؤلفهٔ اغراق در فیلمفارسی‌ها، مغایرتشان با زندگی واقعی و روزمرهٔ مردم است.

نام فیلم‌ها

مؤلفهٔ دیگر فیلمفارسی «ریاکاری» است که به تناقض میان ظاهر و باطن

می‌انجامد. این تناقض در اجزای مختلف قابل بررسی است؛ نام فیلمفارسی‌ها یکی از عرصه‌هایی است که محل بروز این تناقض است. فرض کنید فیلمی که توسط سیامک یاسمی در سال ۱۳۴۳ کارگردانی شده در نهایت، تجدد و فرنگی‌مآبی را محکوم می‌کند و تماشاگر به این نتیجه می‌رسد که بهتر است با سنت‌های قدیمی پیوند محکمی داشته باشد. اما نام فیلم، آقای قرن بیستم است! اغلب فیلمفارسی‌ها نامی بر خود دارند که متضادّ مضمون عمل می‌کند؛ از عروس فرنگی گرفته تا آتشپارهٔ شهر و تختخواب سه نفره و خوشگلا عوضی گرفتین و یک چمدان سکس و یک خوشگل و هزار مشکل. در واقع اسم‌هایی مستهجن، تماشاگران را به داخل سینما دعوت می‌کنند تا پس از تماشای فیلمی کم و بیش مستهجن، با یک نتیجه‌گیری اخلاقی خلاف اسم و رسم فیلم، از سالن خارج شود.

تناقض دیگر، در وجود صحنه‌های منافی اخلاق دیده می‌شود. این صحنه‌ها با تناسب و بی‌تناسب در فیلمفارسی پخش می‌شوند و عمدهٔ دلیل جذابیت فیلمفارسی را تأمین می‌کنند و به لحاظ تصویرپردازی هم مورد تأیید و تأکید سازنده قرار می‌گیرند. اما باز هم نتیجه‌گیری نهایی فیلم، متضاد با کارکرد واقعی این صحنه‌هاست. نمونهٔ مشخص این بحث، فیلم عروس فرنگی (نصرت‌الله وحدت ـ ۱۳۴۳) است، که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

تعلیم و تربیت در انتها

پایان‌بندی فیلمفارسی‌ها معمولاً توأم با صدور پندها و نصایح اخلاقی فراوان است. اما باسمه‌ای بودن این پندها آن‌قدر آشکار است که به‌راحتی می‌توان نمونه‌های ضد و نقیض آن را یافت: در یکی از نمونه‌ای‌ترین آثار (گنج قارون) پیام فیلم که قرار است بد بودن پول و زندگی تجملی و اشرافیت باشد، در طیّ داستان به ضدّ خود بدل می‌شود و در اوج لحظات دراماتیک ماجرا که پایان واقعی فیلم است، اشرافیت و ثروت و قدرت قارون است که غائله را ختم می‌کند و سرنوشت خوش قهرمانان قصه را رقم می‌زند و آنها را از رسوایی نجات می‌دهد، نه اتفاقات آخر فیلم که در واقع قصهٔ فرعی جداگانه‌ای را روایت

می‌کنند و مثلاً پیام فیلم را در خود دارند. همین وضعیت در فیلم بده در راه خدا (رضا صفایی ـ ۱۳۵۰) نیز تکرار می‌شود. اما گذشته از پایان‌بندی‌ها که معمولاً سهم عمده‌ای از نصایح را در خود دارند، فیلمفارسی عموماً آکنده از پند و نصیحت و اندرز است.

پیام‌های آموزنده

اساساً یکی از دلایل توفیق تجاری فیلمفارسی ـ که باطنی سنت‌ستیز دارد ـ در جامعهٔ سنتی ایرانی، همین ظاهر اخلاقی آن است. فیلمفارسی‌ها غالباً حتی اگر چند صحنهٔ غیراخلاقی و دیالوگ‌هایی وقیحانه در خود داشته باشند، در نهایت، ذهن عوام‌الناس را به یک نتیجه‌گیری اخلاقی پیش‌پا افتاده 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 فیلمِ «آموزنده»‌ای دیده، دغدغه‌ای بابت تماشای روابط منافی عفت نداشته باشد. اخلاقی بودن فیلمفارسی، سوءاستفاده از پوسته و لعابی از مفهوم اخلاق است که صرفاً به صورت مبتذل و سخیفِ اندرزهای کوچه‌بازاری بسنده می‌کند. اخلاقی که تأثیری در شیوهٔ زندگی مردم باقی نمی‌گذارد و فقط برطرف‌کنندهٔ عذاب وجدانی است که پس از تماشای ابتذال بی‌انتهای موجود در این فیلم‌ها عارض بیننده می‌شود.

یکی از مثال‌های قابل ذکر در این خصوص، فیلم عروس فرنگی است. در این فیلم راننده‌ای به نام «حسین ترمزی» قصد دارد دختری آلمانی به نام «ماریا» را که گم شده، به منزل اقوامش برساند. در مسیر حرکت، ناگهان در وسط بیابان شروع به نماز خواندن می‌کند و خلوص او در عبادت(!) باعث می‌شود ماریا عاشقش شود. او نماز می‌خواند و گریه می‌کند و دختر شیفتهٔ نیایش او می‌شود. دقایقی بعد، حسین ترمزی در کاباره‌ای می‌نشیند و دخترک را ترغیب می‌کند که با یک مرد غریبه برقصد و خودش می‌نشیند به مستهجن‌ترین شکل، رقص مبتذل این دو را تماشا می‌کند و لذت می‌برد! بگذریم از اینکه بعداً وقتی قرار می‌شود ماریا با حسین ازدواج کند، قبل از

اینکه پیام‌های اخلاقی و فلسفی(!) از راه برسند و این نکته ذکر شود که جمع سنت و تجدد در ازدواج این دو ممکن نیست، یکی از اصلی‌ترین مشکلات حسین ترمزی این است که نمی‌تواند توالت فرنگی برای همسر فرنگی‌اش مهیا کند!

عناصر مسروقه

سرقت، از دیگر مؤلفه‌های فیلمفارسی است؛ سرقت‌هایی که معمولاً در حدّ کپی کردن سوژه و تبدیل شخصیت‌های اصلی فیلم‌های هالیوودی به کاراکترهای فیلمفارسی است. نتیجهٔ این سرقت‌ها معمولاً به دو شکل نمایان می‌شود: اول، فیلم‌هایی که کاملاً سطحی و ضعیفند و حتی تماشاگرانی با هوشِ معمولی هم متوجه مضحک بودن وضعیت می‌شوند، اما احتمالاً برای فراغت از اندیشیدن به مسائل جدی و غرق شدن در لذتی کاذب، اعتراضی ندارند. دوم، فیلم‌هایی یک رده بالاتر که عوام‌الناس را تخدیر می‌کنند و البته تعدادشان اندک است؛ فیلم‌هایی که حتی همان هویت ظاهری فیلمفارسی را هم ندارند.

تِماتیک فیلمفارسی

بررسی تِماتیک فیلمفارسی نیز مبحثی مهم است. تعداد مایه‌های تکرارشونده بسیار است؛ از مضمون «انتقام شخصی» گرفته که در واقع پس از قیصر شدّت یافت و داستان همیشگی مظلومی است که پس از جنایت یا ظلم یا تجاوزی که در حقّ فرد یا افراد خانواده‌اش صورت گرفته و معمولاً به دلیل نقص مدارک یا نابودشدنشان توسط جانی‌ها قابل اثبات نیست و احتمالاً پلیس هم اهمال می‌کند، خودش به پا می‌خیزد و انتقام می‌گیرد، تا «تضادّ طبقاتی» که روایت همیشگی اختلاف فقیر و غنی، جنتلمن و جاهل، جوان تحصیل‌کردهٔ بالاشهری و رقاصهٔ بدکارهٔ کاباره‌ها و تقابل‌هایی از این سنخ است. این تِم که با گنج قارون محبوبیت و رواج می‌یابد، در آثاری مثل پریزاد (یاسمی ـ ۱۳۵۲) که روایت فیلمفارسی‌گونهٔ افسانهٔ «علاءالدین و چراغ جادو»ست، شکلی شسته رُفته‌تر و مشخص‌تر به خود می‌گیرد و دیگر بدون استفاده از «جابه‌جایی» به

شکل همیشگی، یک آدم فقیر توسط یک پریزاد افسانه‌ای به ثروت و شوکت دست می‌یابد و پوزهٔ ثروتمندان را به خاک می‌مالد.

قصه‌های عجیب و غریب فیلمفارسی‌ها در طول دهه‌های سی و چهل و پنجاه با تغییراتی اندک در همین تم‌ها بارها نوشته شدند و کلیشه‌های داستانی فراوانی را تثبیت کردند: دختری پس از مرگ مادرش ناامید و سرگردان است تا اینکه توسط جوانی پناه داده می‌شود، ولی جوان به او خیانت می‌کند و در پایان، جوان نیک‌سرشتی به یاری دختر می‌شتابد؛ زنی مورد تجاوز اوباش قرار می‌گیرد و شوهر یا برادرانش برای انتقام‌گیری وارد جدالی خونین می‌شوند؛ یک زمین‌دار ستمگر در یک ده قصد سوءاستفاده از زنان روستایی را دارد، اما به دست جوانی که عاشق یکی از دخترهاست کشته می‌شود؛ پسری عاشق دختری شده و روزی متوجه می‌شود که او رقاصهٔ کاباره است و به همین دلیل از زندگی ناامید می‌شود، اما چند روز بعد می‌فهمد آن رقاصه خواهر دوقلوی معشوقه‌اش بوده؛ زنی بدنام تصمیم به آغاز یک زندگی شرافتمندانه می‌گیرد و... یا تم مهاجرت روستاییان به شهر و تباه‌شدنشان که از بوالهوس (ابراهیم مرادی ـ ۱۳۱۳) آغاز می‌شود و تا فیلم‌های مجید محسنی و فیلمفارسی‌های دههٔ پنجاه ادامه می‌یابد.

قصه‌نویسان باغیرت

داستان‌های فیلمفارسی که عمدتاً در چنین قالب‌هایی محصور بودند، نسبتی با واقعیت و جریان‌های معاصر ایران نداشتند و تماشاگران آن روزهای سینما با تماشای این سری محصولات، به دنیای متفاوتی وارد می‌شدند که کاملاً منقطع از حال و هوای زندگی مردم بنا شده بود. این قصه‌ها ظاهراً ایرانی بودند و با استناد به حسّ ناموس‌پرستی و غیرت و شرافت ایرانی ساخته و پرداخته شده بودند، اما حتی پرسه‌ای در کوچه و خیابان‌های شهرها و تماشای مصادیق واقعی این غیرت و شرافت، مشخص می‌کرد که فیلمفارسی‌سازان با عمده کردن و پرداخت اغراق‌آمیز موضوعاتی که در عملْ توفیق تجاری و استقبال تماشاگران را به دنبال داشت، فقط سودای کاسبی دارند.

این قصه‌ها را می‌توان در دهه‌های مختلف سینمای ایران دسته‌بندی کرد و از خلال آن، شکل‌گیری و دگرگونی‌های فیلمفارسی را در دوره‌های مختلف توضیح داد. در این بررسی، چگونگی ورود عناصر اصلی فیلمفارسی که بعداً به عنوان شاخصه‌های این نوع سینما شناخته شدند نیز مشخص خواهد شد: استفاده‌های مبتذل از غذاهای ایرانی مثل آبگوشت، ظهور تیپ کلاه‌مخملی‌ها، نمودار شدن تدریجی صحنه‌های مستهجن و الفاظ غیراخلاقی، شوخی‌های وقیح کوچه‌بازاری، حضور دائمی زنان بدکاره و... پس از دسته‌بندی دقیق این قصه‌ها، مؤلفه‌ها و تماتیک فیلمفارسی نیز دقیق‌تر و روشن‌تر از آنچه ما اشاره کردیم بیان خواهد شد. اما مقصود ما مرور تاریخ‌نگارانه و دوره‌ای فیلمفارسی نیست. و اصلاً فیلمفارسی به اینها که گفتیم منحصر نمی‌شود؛ فیلمفارسی در اصل، نوعی «پرداخت سینمایی» است.

پرداخت در فیلمفارسی، تکنیک در سینما

خصوصیاتی که تا اینجا در تعریف فیلمفارسی برشمردیم بیشتر به مضمون و داستان و درون‌مایهٔ این نوع فیلمسازی باز می‌گردند و عموماً هم فیلمفارسی‌های قبل از پیروزی انقلاب را شامل می‌شوند. اما فیلمفارسی به این ظواهر محدود نمی‌شود. در واقع تا اینجا به توصیف ظاهر و شمایل فیلمفارسی پرداختیم. این ظواهر ممکن است با پرداختی متفاوت، به نقاط قوت یک فیلم تبدیل شوند. به همان ترتیبی که پیش از این در خصوص نحوهٔ به‌کارگیری عناصر جذاب سینمایی مثال زدیم. آنچه تعیین‌کننده است، پرداخت سینمایی است، فرم فیلم است که معیار قطعی برای فیلمفارسی بودن یا فیلمفارسی نبودن یک اثر سینمایی محسوب می‌شود. پس سؤال این است که فرم و پرداخت سینمایی چیست، و فرم در فیلمفارسی چه نقصی دارد؟

پاسخ به این سؤال که «فرم چیست؟» و «تکنیک چیست؟» جوابی دارد به درازای همهٔ کاغذهایی که تا به امروز دربارهٔ سینما سیاه شده است! در واقع، هر کس هر چه دربارهٔ سینما نوشته یا خواهد نوشت، دانسته یا ندانسته، نحوه‌ای پاسخ‌گویی به همین سؤال است. مبحث «تکنیک در سینما» مقوله‌ای پیچیده و

چند وجهی است و حتی تشریح مبانی‌اش در این مختصر نمی‌گنجد. افراد مختلفی با تصورات گوناگون درباره‌اش نظر داده‌اند؛ از آنها که تکنیک سینمایی را مترادف با «اسپشال افکت» پنداشته‌اند تا آنها که می‌گویند تکنیک در سینما به معنای وجود و ماهیت سینماست، یعنی همهٔ سینماست.

اما آنچه با توجه به موضوع این مقاله قابل ذکر است این نکته است که تکنیک در سینما منحصر به دکوپاژ، مونتاژ، میزانسن، حرکت دوربین، بازی، سناریو، نورپردازی، صحنه‌آرایی و دیگر اجزای ساختاری نیست. تکنیک به همهٔ اینها متکی است و در عین حال برتر از این اجزا تعریف می‌شود. بنابراین اگر مفهوم تکنیک و پرداخت سینمایی را منحصر به اینها بدانیم، هر کدام از فیلمفارسی‌ها که در همهٔ این عناصر بی‌نقص باشند فیلم‌های خوبی محسوب می‌شوند. بدیهی است که اغلب فیلمفارسی‌ها با معیارهای فنی سینما اصلاً فیلم نیستند و صحبت دربارهٔ کیفیت عناصر فنی‌شان بیشتر به شوخی می‌ماند. اما آیا اگر یک فیلمفارسی به استادانه‌ترین شکل دکوپاژ شود و عالی‌ترین حرکات دوربین در آن اجرا شود و به بهترین نحو تدوین شود، دیگر فیلمفارسی نیست؟

مهارت فنی و تکنیک سینمایی

بحث فیلمفارسی قطعاً یک بحث ساختاری و تکنیکی است، اما کدام تکنیک؟ بیست دقیقه رقص کنار استخر خانم فروزان در فیلم گنج قارون را با حیرت‌انگیزترین مهارت فنی هم که بسازیم، همچنان الگوی شاخص فیلمفارسی محسوب می‌شود. مهارت‌های فنی فقط ظاهر و جسم تکنیک سینمایی را شامل می‌شوند، آنچه تکنیک و ساختار سینمایی نامیده می‌شود، تطابق کلیت یک اثر سینمایی با ذات و ماهیت سینماست. ذات سینما چنین اقتضا می‌کند که اساساً فیلمی از سنخ گنج قارون ساخته نشود. قصه و طرح اولیهٔ گنج قارون از بنیان با احکام و دستاوردهای تثبیت‌شدهٔ تاریخ سینما در تعارض است.

فیلمسازی که حتی ناخودآگاه و بدون علم به این مقدمات، ذات سینما را شناخته باشد، می‌داند که تکنیک سینما با قصه‌هایی از نوع گنج قارون که مبتنی

بر حوادث و تصادفات «هزار و یک شبی» است و آدم‌ها را سیاهِ سیاه و سفیدِ سفید معرفی می‌کند، در تعارض است. چنین فیلمنامه‌ای در دست ماهرترین تکنیسین‌های هالیوود هم تبدیل به یک فیلمفارسی می‌شود!

تاریخ صد و چند سالهٔ سینما، نمایانگر تجربه‌های گوناگونی است که محدودهٔ آنچه را به زبان سینما قابل بیان است، مشخص می‌کنند. تکنیک سینما در نسبت با این محدوده که «زبان سینما» نامیده می‌شود قابل تعریف است. فیلمفارسی‌ساز اساساً با مفهومی به نام زبان سینما بیگانه است، و فاقد تکنیک بودن فیلمفارسی به همین معناست، نه اینکه تدوین بد یا فیلمبرداری ناشیانهٔ این فیلم‌ها را دلیلی برای نقص یا فقدان تکنیک بدانیم.

ظاهر و باطن

بسیار خوب، پس از این مقدمات و شرح و تفصیل‌ها به سؤال ابتدای نوشته باز می‌گردیم و بار دیگر می‌پرسیم: «فیلمفارسی چیست؟» برای آنکه پاسخ جامع و کاملی ارائه دهیم، اجازه دهید چند مبحث باقیمانده را، هر چند به‌اختصار، مرور کنیم.

برای پاسخ‌گویی به سؤال «فیلمفارسی چیست؟» ذکر این نکته لازم است که فیلمفارسی یک «ظاهر» دارد و یک «باطن». این ظاهر و باطن تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند و باید هر کدام جداگانه تعریف شوند. ظاهر فیلمفارسی نشانه‌هایی دارد که خصوصاً در سینمای پیش از انقلاب آشکار است و چندی از آنها را برشمردیم. اما این ظواهر، فیلمفارسی را تعریف نمی‌کنند؛ اینها فقط نمودهای فیلمفارسی‌اند و اگر مقصود ما از فیلمفارسی همین نشانه‌ها باشد، پس هر کدام از فیلم‌های قبل از انقلاب که چنین نشانه‌هایی نداشتند فیلمفارسی محسوب نمی‌شوند و پس از انقلاب هم دیگر فیلمفارسی نداریم. از سال ۱۳۵۸ تاکنون، سینمای ایران از ظواهر فیلمفارسی پاک شده و دیگر نه سکس می‌بینیم، نه مشروب‌خواری، نه زن بدکاره، نه کلاه‌مخملی‌ها با سبیل‌های از بناگوش در‌رفته و شلوار پاچه‌گشاد و دستمال یزدی و چاقوی ضامن‌دار، و نه رقاصه و کاباره. اما با این وجود، دکان فیلمفارسی تعطیل نشده است. پس باطن فیلمفارسی چیست؟

یک تلقی پایدار

باطن فیلمفارسی یک «تصور خاص» از سینماست. فیلمفارسی اساساً نوعی تلقی است. این تلقی و تصور خاص اقتضائاتی دارد. کسی که تلقی‌اش از سینما، در مفهوم عامّ کلمه، فیلمفارسی است، اعتقاد دارد که سینما تجارتی مطلوب است با قدرتی شگرف برای جذب مشتری. ابزار جذب این مشتری به وسعت همهٔ کشش‌ها و غرایز موجود در طبع بشر است. آنچه اصالت می‌یابد یافتن راه‌هایی برای راضی کردن تعداد هر چه بیشتر این مشتری‌ها به هر قیمت ممکن است، گر چه اتخاذ این روش منجر به نقض اصول سینما و نفی ماهیت سینما شود.

این تصور، یک تلقی قدیمی و فراگیر از سینماست؛ به قدمت عمر سینما و به گستردگی سیارهٔ پهناور زمین. آن دسته از آدم‌ها که سینما را چنین چیزی می‌پندارند و تعدادشان هم اصلاً کم نیست، گونه‌ای از سینما را پرورش داده‌اند که در آمریکا تبدیل شده به ملودرام‌ها و فیلم‌های حادثه‌ای بی‌مایه و قلابی، در آسیای جنوب شرقی تبدیل شده به فیلم‌های سخیف کاراته‌ای، حکایت هند و ایران را گفتیم، در دیگر نقاط جهان نیز اشکال ناقص‌الخلقهٔ دیگری یافته است.

این تصور هیچگاه تعطیل نمی‌شود و همیشه حضور دارد. نشانه‌هایش بنا به ضرورت‌ها دستخوش تغییر و تحول می‌شود، ولی اصل و اساسش فناناپذیر به نظر می‌رسد. بنابراین، تا اینجای بحث، می‌دانیم که آنچه تحت عنوان فیلمفارسی مورد نظر ماست نه چند فیلم خاص است، نه یک عده سینماگر مشخص را شامل می‌شود و نه می‌توان مدعی شد در دوره‌ای خاص تعطیل شده است. وقتی می‌گوییم فیلمفارسی، مقصودمان سوءاستفاده‌ای است که به نام سینما انجام می‌شود و در طیّ آن، «مخاطب» موجودی سطحی، خوش‌گذران و تا حدودی احمق فرض شده است. این نوع سوءاستفاده و این «تصور خاص» محدود به سینما نیست و در موسیقی و تئاتر و ادبیات و نقاشی و عکاسی هم قابل بحث و بررسی است. فیلمفارسی محدود به سینما نیست، همان‌طور که امروز «تلویزیون» تبدیل به خانهٔ اصلی فیلمفارسی شده است.

فیلمفارسی در تلویزیون

وقتی در یک ترکیب تصویری، تصور درستی از نسبت میان فرم و محتوا دیده نشود و سازندهٔ این ترکیب به ذهنش خطور کرده باشد که با ریختن مفاهیم مذهبی در قالب «شو»های تلویزیونی، می‌تواند یک ویژه‌برنامهٔ مذهبی تولید کند، نمونهٔ دیگری از فیلمفارسی شکل خواهد گرفت. فرض کنید قرار است یک نمایش سادهٔ تلویزیونی به مناسبت عید غدیر خم ساخته شود و در آن مفهوم «ولایت» برای نوجوانان توضیح داده شود. روش مرسوم فیلمفارسی‌ـ سازان تلویزیونی چنین است که فوراً نوجوانی با چهره‌ای معصوم و ترحم‌برانگیز بیابند و پس از یک سری وقایع بی‌اهمیت و «ضدّجاذبه»، قصه را به آنجا برسانند که این نوجوان برود پیش معلم دینی یا امام جماعت مسجد و بپرسد ولایت یعنیَ چه، و شخص مقابل با بدترین بازی و کلیشه‌ای‌ترین شکل ممکن توضیحاتی بدهد و فیلم با کلوزآپی از چهرهٔ خندان پسر که قرار است عشق به ولایت در آن موج بزند، تمام شود. این نوع برنامه‌سازی سال‌هاست مرسوم شده و خصوصاً در مناسبت‌های مذهبی به‌وفور دیده می‌شود. سازندگان چنین برنامه‌هایی، درست مثل محمدعلی فردین و ایرج قادری و سیامک یاسمی، تصورشان از امکانات بیان تصویری و همچنین تعریفشان از مخاطب، سخیف و نازل است. هر دو، سینما و تلویزیون را قالب‌های خشک و منجمدی می‌پندارند برای آنکه هر گونه قصه و پیام از پیش تعیین‌شده‌ای را به خورد مخاطب بدهند.

نتیجهٔ شیوع این تلقی در تلویزیون، گسترش بی‌حد و حصر ابتذال است: اگر قرار است مفهومی مذهبی بیان شود، قالبی برگزیده می‌شود به همان ترتیب که شرح دادیم؛ اگر قرار است ارتباط مردم با فوتبال به تصویر کشیده شود، ابتذال در قالب اسپند دود کردن پیرزنی سنتی برای فوتبالیست‌ها و چرخاندن اسپند به دور تلویزیونی که مسابقهٔ فوتبال پخش می‌کند، نمایان می‌شود؛ اگر قرار است یک معضل اجتماعی نمایش داده شود، مجموعه‌ای از بازیگران تلویزیونی با دلقک‌بازی و لودگی، سلیقهٔ تماشاگر را به نازل‌ترین حدّ ممکن

می‌رسانند تا آن مفهوم را بیان کنند. به همین ترتیب در نظر بگیرید نحوهٔ بیان مفاهیم عاطفی را در سریال‌های خانوادگی، آموزش‌های اجتماعی را در میان‌پرده‌ها و...

...و فیلمفارسی به راهش ادامه می‌دهد

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 به‌تمامی فیلمفارسی نباشند و فقط رگه‌هایی از فیلمفارسی را در برخی از سکانس‌ها یا در نحوهٔ پرداخت یک شخصیت و یا نوع تأکید بر یک حادثهٔ عاطفی به نمایش بگذارند. به این اعتبار، فیلمفارسی در بسیاری از آثار سینمایی این دوران حضوری محسوس دارد. فیلم‌های ساخته شده در فاصله سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۱ که 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 تاکنون ساخته شده، چشمگیر است؛ از فیلمفارسی‌های قدیمی‌تر مانند بالاش، پلاک، تاراج، تشریفات، مترسک، گل‌های داوودی، پاییزان، پدربزرگ، تشکیلات، توبه نصوح، تیغ و ابریشم، سایه‌های غم، سرزمین آرزوها و مسافران مهتاب تا فیلمفارسی‌های جدیدتر مثل دو فیلم با یک بلیت، دو نیمهٔ سیب، دو نفر و نصفی، من زمین را دوست دارم، هنرپیشه، سفر جادویی، شب‌های زاینده رود، قربانی، عشق گمشده، آدم برفی، مرد عوضی، شیدا و غریبانه.

تعداد فیلمفارسی‌های ساخته شده در این سال‌ها چندین برابر این نام‌هاست. همان‌طور که اشاره کردیم حتی در بسیاری از فیلم‌هایی که در مجموع فیلمفارسی نامیده نمی‌شوند و سازندهٔ آن هم نسبت چندانی با فیلمفارسی ندارد، رگه‌های گوناگونی از فیلمفارسی قابل مشاهده است. در واقع هیچ‌گونه تدبیری نتوانسته ریشهٔ فیلمفارسی را بخشکاند. حتی سیاستگذاری‌های دوره‌های مختلف سینمای پس از انقلاب، و حتی نهادها و مراکز هنری وابسته

به انقلاب اسلامی هم نتوانستند مانع فیلمفارسی‌سازی شوند. حوزهٔ هنری به عنوان سرآمد این‌گونه مراکز، در اوایل انقلاب تهیه‌کنندهٔ آثاری بود که از فرط ضعف در فکر و پرداخت سینمایی اصلاً قابل دیدن نبودند و این روزها هم رسماً فیلمفارسی‌های آوانگاردی(!) عرضه می‌کند که هیچ تهیه‌کنندهٔ خصوصی یا دولتی دیگری جسارت رفتن به سوی این نوع فیلمسازی و این اندازه بی‌پروایی را ندارد. حوزهٔ هنری تنها در معدود فیلم‌های منحصر به فردی مانند مهاجر (ابراهیم حاتمی‌کیا ـ ۱۳۶۸) توانست آثاری مطلقاً بیگانه با جریان فیلمفارسی ارائه دهد.

سازندگان فیلمفارسی

آیا عوامل فیلمفارسی و دست‌اندرکاران سینمای ایران، مجرمین اصلی رواج فیلمفارسی محسوب می‌شوند؟ قطعاً همهٔ تقصیر به گردن عوامل نیست، اما بخشی از دست‌اندرکاران، رونق‌دهندگان جریان فیلمفارسی محسوب می‌شوند. در فقدان نیروهای خلاقه و مبتکر، تهیه‌کننده‌های سینمای گذشته که نقش واردکنندهٔ فیلم‌های خارجی را هم به عهده داشتند، از بانیان اصلی فیلمفارسی به شمار می‌آیند. معضل تهیه‌کنندگی در سینمای ایران، از ابتدا تاکنون، خسارات بی‌شماری به بار آورده که یکی از آنها تداوم بخشیدن به بازار فیلمفارسی است. موقعیت ممتاز «سوپراستار»های سینمای پیش از انقلاب هم یکی دیگر از دلایل رشد فیلمفارسی است. اما همچنان این نکته مبهم است که همهٔ این جماعت چگونه موفق شده‌اند در دهه‌های گوناگون، تماشاگران ثابتی برای فیلمفارسی‌ها بیابند؟ مخاطب فیلمفارسی چگونه موجودی است؟

مخاطب فیلمفارسی

بسیاری از مردم ایران از اقشار گوناگون جامعه، حتی در میان منتقدین سینمایی، فیلمفارسی را دوست می‌دارند. تماشاگر فیلمفارسی در طیّ سال‌های تاریخ سینمای ایران به این نوع مخاطبهٔ غیرهنری خو گرفته و گاهی اوقات اصلاً نمی‌تواند نوع متفاوتی از این ارتباط دو جانبه را تاب آورد. او عادت کرده در عمدهٔ مدت زمان نمایش فیلم «سرگرم» باشد و در تفنن غوطه‌ور شود و در

انتها چند موعظه بشنود و به ادامهٔ زندگی‌اش بپردازد. او علاقه ندارد در مواجهه با یک اثر هنری، در تجربهٔ هنرمند شریک شود و با سیر در عالمی متفاوت که انسجام‌یافته از تجربهٔ هنریِ فیلمساز است، معانی مورد نظر هنرمند را دریابد.

تماشاگر فیلمفارسی، راحت‌طلب است؛ حوصلهٔ کندوکاو ذهنی و درگیرشدن با فیلم و تأثیرپذیری از اندیشه‌های هنرمندانه را ندارد. این خصوصیات از تماشاگران دیروز به فیلمسازان و منتقدان امروز منتقل شده و به همین دلیل، بسیاری از مدافعین امروزی فیلمفارسی، اصلاً تصور دیگری از سینما در ذهن ندارند.

ممکن است گفته شود این گروه مخاطبین، یعنی آدم‌های ساده و ساده‌انگاری که به فیلمفارسی علاقه دارند، در همه جای دنیا دیده می‌شوند و مخاطبینِ گونه‌ای از هنر، یعنی popular art یا «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 حاشیه‌ای؛ ضمن اینکه فیلمفارسی اصولاً ارتباط چندانی با هنر ندارد ـ حتی آنچه که این روزها هنر پاپ نامیده می‌شود. حتی رقص و آوازهای کاباره‌ای فیلمفارسی هم برخاسته از سنت‌های مردمی نیست. بعید است در کلّ فیلمفارسی‌ها یک صحنهٔ رقص و آواز اصیل ایرانی بیابید که با هویت ملی ما تناسبی داشته باشد، در حالی که حدّاقل در سینمای هند چنین نیست و رقص و آوازشان به هر حال سنخیتی با هویت قومی‌شان دارد.

ابعاد تاریخی ـ اجتماعی فیلمفارسی

رواج فیلمفارسی از حیث تاریخی ـ اجتماعی نیز قابل بررسی است. در شرایطی که سینما در کشورهای دیگر متناسب با فرهنگ و هویت قومی، شکلی مؤثر و گاه تعالی‌دهنده به خود می‌گرفت، پدیدهٔ فیلمفارسی به یکی از مظاهر اصلی تاخت و تاز متجددین و ظهور ابعاد سخیف تجدد در فرهنگ اجتماعی تبدیل شد. کافی است ژانرهای مختلف تاریخ سینما را از این حیث بررسی کنیم تا ببینیم که حتی با صرف‌نظر از وجوه هنری، هر ژانر چگونه با بهره‌گیری از حوادث و زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی تولد یافته و چگونه در طیّ چندین دهه الگوهای خود را مرتباً تعالی بخشیده و در نهایت به «گونه»ای بی‌نقص و کامل

تبدیل شده است. در حالی که در مجموعهٔ تاریخ سینمای ایران، تنها اندک پلان‌ها و سکانس‌هایی را خواهید یافت که گوشه‌هایی از زندگی سنتی و هویت ایرانی را در خود گنجانده باشند، چه رسد به تأثیرپذیری از پیشینهٔ تاریخی و اجتماعی.

در حقیقت، از سینمایی که اولین فیلمسازش یک «غیرایرانی» است و اولین فیلمش سرقت آشکار و کپی از روی یک فیلم فرنگی است، بیش از این هم نمی‌توان انتظار داشت، و طبیعی است که کلیت این سینما را فیلمفارسی در بر بگیرد.

فیلمفارسی و سینما

بار دیگر، «فیلمفارسی چیست؟» آیا فیلمفارسی هر چه که باشد، به «سینما» تعلق دارد؟ یعنی با هر تعریفی که از فیلمفارسی در نظر بگیریم، این پدیده بخشی از سینماست؟ پاسخ به این سؤال بستگی به تعریفمان از سینما دارد. اگر بنا به آن قول مشهور معتقد باشیم که «هر آنچه بر پرده تابیده می‌شود سینماست»، پس فیلمفارسی سینماست و بنابراین، چهارده ساعت فیلمبرداری مداوم از یک اتاق خالی هم سینماست و همچنین فیلم‌های پورنو هم سینما محسوب می‌شوند.

اما چنین نیست، و هر نگاتیو نورخورده‌ای را نمی‌توان سینما دانست. درست است که بخشی از پدیدهٔ سینما نوار سلولوییدِ است و نمایش حلقه‌های متصل آن بر پردهٔ سالن سینما، اما این اتفاق، در انتهای یک پروسهٔ تولید فیلم رخ می‌دهد و در طیّ این پروسه، قرار است یک گروه فیلمسازی همهٔ سعی و ابتکارش را صرف به وجود آوردن یک اثر هنری کند. اگر چنین روندی طی نشود و در انتها فقط چیزهایی بر پرده تابیده شود، باز هم باید گفت در حال تماشای «سینما» هستیم؟ کسی که تصور می‌کند «هر آنچه بر پرده تابیده می‌شود سینماست»، این هنر پیچیده را در محدودهٔ ابزارآلات فنی، و خارج از حیطهٔ شعور و ارادهٔ انسانی تعریف می‌کند.

سینمای تجاری، سینمای هنری

پس، «فیلمفارسی چیست؟» آیا فیلمفارسی همان «سینمای تجاری» است؟

و آنها که با فیلمفارسی مخالفند، در واقع با سینمای تجاری مخالفند و «سینمای هنری» را می‌پسندند؟ سال‌هاست که مرسوم شده بگویند سینما یک وجه صنعتی و بازاری دارد به نام «سینمای تجاری» که وظیفهٔ جذب مخاطب انبوه را به عهده گرفته و بنابراین، موظف است که به ساده‌گویی و ساده‌اندیشی سوق یابد و خود را با هر نوع سلیقه‌ای همراه کند؛ وجه دیگر سینما را هم شکلی روشنفکرانه و متفکرانه می‌دانند به نام «سینمای هنری» که نیازی به مخاطب پرشمار ندارد و وجودش برای بقای هنر سینما لازم است.

این تقسیم‌بندی مغشوش باعث شده کدهای مشخصی در ذهن اهل سینما وجود داشته باشد و تا شنیدند که کسی گفت فیلمفارسی بد است، نتیجه بگیرند او طرفدار سینمای هنری است ـ چرا که فیلمفارسی مخاطب انبوه دارد؛ و اگر گفت سینمای هنری بد است، پس طرفدار ابتذال است و دوستدار فیلم‌های پرفروش و مُرید هالیوود! یعنی مرسوم شده که غیر از این دو قطب، نوع سومی تصور نشود و همهٔ اهل سینما را با همین دو نوع تفکر تقسیم‌بندی کنند.

تقسیم‌بندی سینمای «تجاری» و «هنری» یک تقسیم‌بندی نادرست و سوءتفاهم برانگیز است. سینما نه تجارت است و نه هنر محض؛ سینما یک «صنعت ـ هنر»، یک «هنر متکی به سرمایه» و به عبارت درست‌تر یک «هنر تکنولوژیک» است. دسته‌ای از فیلم‌های تاریخ سینما دارای «مخاطب خاص» هستند، چرا که تجربه‌هایی بوده‌اند برای گشایش و ابداع نحوه‌های جدید بیان سینمایی. اما نام این فیلم‌ها «سینمای هنری» نیست! برخی از این فیلم‌ها بسیار ارزشمندند، چرا که منجر به کسب دستاوردهای با ارزش هنری شده‌اند، و برخی دیگر بی‌ارزشند، چرا که برای فضل‌فروشی و جلوه‌نمایی ساخته شده‌اند و به هیچ تحولی نیز نینجامیده‌اند. دسته‌بندی آنها هم در کشورهای مختلف و در مکاتب گوناگون تاریخ سینما متفاوت است.

اما بدنهٔ اصلی صنعت سینما را فیلم‌هایی تشکیل داده‌اند که برای «مخاطب عام» ساخته شده‌اند. این فیلم‌ها «سینمای تجاری» نام نمی‌گیرند چرا که یکسره به منظور تجارت ساخته نشده‌اند؛ به قصد یافتن مخاطب عام ساخته شده‌اند و جذاب بودن یک فیلم برای مخاطب عام، به خودیِ خود منجر به توفیق تجاری می‌شود که اصلاً اتفاق زشت و ناپسندی نیست!

البته در طول این تاریخ صد ساله، تعداد فراوانی هم کاسبکار پیدا شده‌اند که فیلم ساخته‌اند به قصد پول در آوردن؛ همان‌طور که در هر تشکیلات دیگری هم آدم‌های متقلب و پشت هم انداز پیدا می‌شوند. شاید اسم این نوع فیلمسازی را بتوان «سینمای تجاری» گذاشت، اما بهتر است برای جلوگیری از اغتشاش فعلی و سوءتفاهمی که از این تقسیم‌بندی ناشی می‌شود، اصطلاح دیگری برای توصیف این نوع سینمای کاسبکارانه و جعلی بیابیم. بنابراین، وقتی می‌گوییم فیلم‌های فضل‌فروشانه سینمای ما را به ورشکستگی می‌کشانند و تماشاگران را گریزان می‌کنند، بدیهی است که با چیزی موسوم به «سینمای هنری» مخالف نیستیم، چرا که اصلاً سینما و هنر سبب شده ما به این موضوعات فکر کنیم و چنین دغدغه‌هایی داشته باشیم. وقتی هم که می‌گوییم سینما باید مخاطب داشته باشد، از تجارت دفاع نمی‌کنیم و به همین دلیل ترجیح می‌دهیم فیلمفارسی مطرود باشد.

جذابیت، لازمهٔ وجود و شکل‌گیری یک فیلم سینمایی است، اما ابتذال و ساده‌پسندی نابودکنندهٔ هنر و سینماست. و البته تشخیص مرز باریک و محو میان «جذابیت» و «ابتذال»، میان «سینمای پُرمخاطب» و «فیلمفارسی»، میان «سینمای پُرتماشاگر» و «سینمای سوءاستفاده‌گر» بسیار دشوار است. و دشواری این تشخیص است که عده‌ای را واداشته به تفکیک میان «فیلمفارسی خوب» و «فیلمفارسی بد» قائل شوند و به دلیل وضعیت ناگوار اقتصاد سینمای ایران، ساخته شدن فیلم‌هایی از قبیل غریبانه و مرد عوضی را مجاز بپندارند و اینها را «فیلمفارسی خوب» قلمداد کنند!

فیلمفارسی یک ژانر است؟

آیا فیلمفارسی یک «ژانر سینمایی» است، یا اصطلاحی برای اشاره به نوعی «مکتب سینمایی» محسوب می‌شود؟ خیر، فیلمفارسی می‌تواند در هر ژانر و در هر مکتبی بروز کند؛ ضمن اینکه ژانرها و مکاتب تاریخ سینما دارای اصول و قواعد هنرمندانه‌ای هستند که اصلاً در فیلمفارسی موضوعیت ندارند.

آیا فیلمفارسی یعنی فیلم‌هایی که به مسائل ضدّاخلاقی می‌پردازند و روابط

منافی عفت را به شکلی بی‌پرده نمایش می‌دهند؟ خیر، بحث فیلمفارسی اصلاً یک بحث اخلاقی یا مضمونی نیست.

واقعاً فیلمفارسی یعنی چه؟

پس همچنان این سؤال قابل طرح است: «فیلمفارسی چیست؟» حالا می‌توان پاسخ‌هایی برای این سؤال تدارک دید که تا حدودی مقرون به واقع باشند: می‌توان گفت فیلمفارسی اصطلاحی است برای توصیف نوع خاصی از فیلمسازی که از ابتدای تاریخ سینمای ایران تاکنون قابل مشاهده است. این نوع خاصّ فیلمسازی که نشانه‌هایش در هر دوره بنا به شرایط و ضرورت‌ها تغییر می‌یابد، مبتنی بر یک تلقی نادرست و جعلی از سینماست و منجر به تولید فیلم‌هایی می‌شود که اساساً در تعارض با ذات و جوهر سینما قرار دارند. آنچه را «ذات و جوهر سینما» می‌نامیم مفهومی مبهم و نامشخص نیست؛ شامل همهٔ نشانه‌ها و قواعد زیبایی‌شناسی و دستور زبان سینما می‌شود که در طول تاریخ سینما شناخته شده و اکنون قابل تشریح و قابل توضیح است.

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 کلمهٔ «پایان» از عمق صحنه حرکت می‌کند و سپس تمام پرده را می‌پوشاند، تماشاگر را به این نتیجه می‌رساند که «بدی» بد است و «خوبی» خوب، و بنابراین بهتر است همهٔ آدم‌ها «بد» نباشند و «خوب» باشند! ثمرهٔ اصلی سیطرهٔ این نوع فیلمسازی، انحطاط روزافزون فرهنگ جمعی است.

و بالاخره اینکه...

حالا اگر در نقد یک فیلم به جملهٔ «این فیلم، فیلمفارسی است» بر بخوریم، شاید معنای متفاوتی را دریابیم. و مطمئن باشیم که اگر چنین نشد، کلمهٔ «فیلمفارسی» بی‌گناه است و ایراد از ماست که هنوز هم موفق نشده‌ایم معانی گستردهٔ این اصطلاح را به درستی درک کنیم و توضیح دهیم، همان‌طور که هنوز نتوانسته‌ایم مانع شیوع و تداوم فیلمفارسی‌سازی در کشورمان شویم.

میزگردها

دو مقولهٔ «جذابیت در سینما» و «مخاطب سینما» از اساسی‌ترین مباحث تئوریک سینما محسوب می‌شوند. از آن سو، فیلمفارسی‌ساز غالباً مدعی است که فیلمش «جذاب» است و رضایت «مخاطب» را تأمین می‌کند. مناسب دیدیم که جمعی از دست‌اندرکاران سینمای کشور در دو میزگرد پیاپی پس از بحث در خصوص زمینه‌های تئوریک این دو مبحث، محصولات جذاب و پرمخاطب سینمای ایران را مورد ارزیابی قرار دهند.

عبدالله اسفندیاری از مدیران سابق سینمای کشور است که طیّ سال‌ها مدیریت در بنیاد فارابی و اخیراً هم در تجربه‌های فیلمنامه‌نویسی با این موضوع درگیر بوده و هست. بهروز افخمی تعدادی از پرمخاطب‌ترین آثار سینمای پس از انقلاب را کارگردانی کرده و سابقهٔ مدیریت در تلویزیون را نیز داراست. سیف‌الله داد در فیلمسازی معتقد به سینمای جذاب و پرتماشاگر است و در حال حاضر مدیریت سینمای کشور را به عهده دارد. امید روحانی، منتقدی کهنه‌کار و از معدود افرادی است که با جدّیت از فیلمفارسی دفاع می‌کند و آن را «پدیده‌ای به‌ناحق مورد لعن و طعن قرارگرفته» می‌داند. و مهرزاد مینویی سال‌هاست که در اغب رشته‌های سینمایی ـ خصوصاً تدوین ـ فعالیت حرفه‌ای داشته و صاحب نظریه است.

آیا سرگرمی محض می‌تواند غایت فیلمسازی باشد؟

میزگردی با حضور عبدالله اسفندیاری، سیف‌الله داد،
امید روحانی و مهرزاد مینویی

حسین معززی‌نیا: پیش از این، به اطلاع حاضرین محترم رساندیم که موضوع اصلی این میزگرد مبحث «جذابیت در سینما»ست که البته اگر روال بحث به مصداق‌های جذابیت در سینمای کشور انجامید ایرادی ندارد و می‌توان در آن حیطه ادامه داد و مثلاً به فیلمفارسی هم پرداخت. اما برای آغازِ تئوریک این مبحث، بنده به سراغ نظریاتی که تا امروز در این باب طرح شده رفتم و سعی کردم عصاره‌ای و بخشی از این آرا و عقاید را برای نقل در ابتدای سخنمان فراهم کنم. نتیجهٔ جست‌وجوهایم این بود که جدی‌ترین و اصولی‌ترین عقاید ابرازشده در این محدوده را در مقالات شهید آوینی یافتم. ایشان توضیح می‌دهند که جذابیت، امری است گریزناپذیر و مؤلفه‌ای است که شرط تحقق فیلم و سینما محسوب می‌شود. اما جذابیت را به دو نوع تقسیم می‌کنند: جذابیت ممدوح و جذابیت مذموم. یعنی برخی جاذبه‌ها را پسندیده و لازمهٔ رشد و تعالی مخاطب می‌دانند و برخی دیگر را کاذب و جعلی می‌نامند که منجر به غفلت و توقف تماشاگر در مراحل نازل حیات می‌شود.

استنباط بنده از نظریات ایشان چنین است که وقتی سینماگر به خواسته‌ها و دلبستگی‌های نازل و سخیف مخاطب تن بدهد و فیلمش را برای راضی کردن تعلقات سطحی تماشاگر بسازد از جاذبهٔ مذموم سود جسته، و در شرایطی که رابطه برعکس باشد، یعنی جاذبه‌ای به کار گرفته شود که از سوی هنرمند سالم و متعهد بر مبنای فطرت یکسان بشر به منظور تعالی مخاطب تعیین شده است، در آن صورت، جذابیت فیلم قابل تحسین و پسندیده است. از آقای اسفندیاری خواهش می‌کنم در ابتدا نظرشان را در خصوص این تقسیم‌بندی بیان بفرمایند و ضمناً یک تعریف اولیه هم از مفهوم جذابیت در سینما ارائه دهند.

عبدالله اسفندیاری: بسم‌الله الرحمن الرحیم. بنده ابتدا چند نکته را بگویم تا بحث آغاز شود. نکته‌ای که از آقای آوینی نقل کردید، به اَشکال دیگر هم بیان شده؛ اینکه مثلاً اگر ما همیشه به دنبال چیزی برویم که مردم می‌پسندند دچار عوام‌زدگی خواهیم شد، اما اگر ما بخواهیم فیلم جذاب باشد و در عین حال به سوی عوام‌زدگی سوق نیابد و به فیلمفارسی تبدیل نشود، شاید دچار یک تناقض شویم که در ذات این موضوع نهفته است. یعنی ما می‌خواهیم یک بُعد محتوایی ارزشمند داشته باشیم و در عین حال، با انبوه تماشاچی عام ارتباط برقرار کنیم. به گمانم، این تناقض در خود موضوع است. بعضی اوقات هر چه یک موضوع عمیق‌تر و پیچیده‌تر می‌شود فهمش دشوارتر می‌شود، یعنی به همان میزان که مطلب ما عمیق می‌شود، از تعداد مخاطبینش کاسته می‌شود. این همان معضلی است که نه تنها سینمای ما بلکه عمدهٔ جریان‌های روشنفکری، خصوصاً در ایران، به آن مبتلا بوده‌اند. طبعاً در سینمای ایران، همان‌طور که در نوشته‌های آقای آوینی هم هست، یک دسته فیلمفارسی‌ها بوده‌اند، یک دسته فیلم‌های آوانگارد و حالا این وسط فیلمی که هم فیلمفارسی نباشد و هم تماشاگر را جذب کند و دچار بازی‌های روشنفکرانه هم نباشد کم داشتیم؛ این همان خطی است که به آن نیاز داریم و باید دنبال کنیم. سابقه‌اش را بخواهیم طرح کنیم، بحث‌ها خیلی متفرق می‌شود.

به گمان من در سال‌های اخیر توهّمی در اذهان ایجاد شد مبنی بر اینکه وجههٔ فرهنگی و منزلت هنری، خودش را از سینمایی که بتواند با مخاطب عام

تماس پیدا بکند جدا کرد و کم‌کم در اذهان این‌طور شکل گرفته که اگر فیلمی با بیان سخت و پیچیده حرف‌هایی را بزند که تعداد کمی هم تماشاچی داشته باشد اما منتقدین خیلی رویش مانور بدهند و جشنواره‌های مختلف داخلی و بعضاً خارجی آن را حلوا حلوا کنند، این کار، کار ارزش‌مندی است. نه تنها ایران، بلکه من فکر می‌کنم کشورهای دیگر جهان هم یک مقداری دچار این توهّم شده‌اند و یک سری اصطلاحاتی هم در نقدها پیدا شد و فیلمی را که می‌توانست با تماشاچی عام ارتباط برقرار کند بلافاصله با تعابیر و فحش‌هایی از قبیل «این یک ملودرام بی‌ارزش است» توصیف می‌کنند و کم‌کم این توهّم در اذهان شکل می‌گرفت که نکند اصلاً خود ملودرام بی‌ارزش است، یعنی این کلیشه‌های تجربه‌شدهٔ موفقی که توانسته بود در سینما مردم را جذب کند کم‌کم در چشم فیلمسازانی که صاحب تفکر بودند بد و بی‌ارزش تلقی می‌شود.

این دو دسته تثبیت شد. هر کس صاحب تفکری بود، صاحب حرفی بود، پرهیز می‌کرد از اینکه فیلمْ جذابیت عام داشته باشد و حتی اگر فیلمش در عرصهٔ اکران موفق می‌شد، بلافاصله بعدش می‌رفت سراغ آن فیلمی که حالا مثلاً خواص برایش کف بزنند. این نمونه‌ها در فیلمسازی‌مان زیاد است. آن کسانی که اهل این حرف‌ها نبودند، اهل تفکر نبودند و حتی سواد فیلمسازی را در حدّ استاندارد نداشتند، خب، فقط صرفاً تاجرانه نگاه می‌کردند و در حقیقت صرفاً عوام‌زده، تولید فیلمفارسی می‌کردند. این بود که این وسط آن چیزی که ما به آن نیاز داریم خالی ماند و سنگرهای جذب تماشاچی عام واگذار شد به سینمای آمریکا در همه جای جهان و نه فقط در ایران. این توهّم را من فکر می‌کنم نه فقط در ایران، بلکه در ایتالیا، فرانسه، آلمان، در خیلی جاهای دیگر هم در اذهان فیلمسازان ایجاد شد و نوعی منزلت تصنعی تصور شد برای فیلمسازان که این منزلت، فیلمسازان را از توجه کردن و درگیر کردن فیلم با تماشاگر عام غافل کرد و این طبیعتاً به نفع سینمای مهاجمی بود که می‌خواهد تماشاچی عام را جذب کند و درآمدش از کلّ درآمد اُپک بیشتر است. به عقیدهٔ بنده این توهّم معضل اساسی ماست.

اگر فیلمسازان متفکر و صاحب اندیشهٔ ما خودشان را متعهد به تماشاچی

عام بدانند، یعنی این را جزو وظایف خود بدانند، آن وقت عوامل جذابیت را خودشان پیدا خواهند کرد. مشخص است، عوامل جذابیت را حالا می‌شود تقسیم‌بندی کرد: این که مثلاً یک عامل موضوعی است، یک عامل قصه‌ای است، یک عامل ابزاری است، نوع ساخت و اینها. هر کدام در جای خود مورد بحث قرار می‌گیرند.

امید روحانی: من سؤال را نفهمیدم که آیا راجع به سینما به عنوان یک هنر صحبت می‌کنید، راجع به فیلم‌های خودمان صحبت می‌کنید یا راجع به نظرات مرحوم آوینی؟

معززی‌نیا: ببینید، اگر از محدودهٔ سینمای ایران خارج شویم، از این تقسیم‌بندی سینمای عوام، خواص، جذاب یا روشنفکر یا هنری خارج بشویم‌و فقط بخواهیم دربارهٔ جذابیت در سینما صحبت کنیم، به نظرم بحث جذابیت یک بحث تعریف‌نشده است. برای مثال، چند روز پیش اتفاقاً با آقای تقوایی دربارهٔ موضوعی صحبت می‌کردم بحث به جذابیت رسید، ایشان گفت فلان فیلم، فیلم خوبی است، اگر فیلم برای پانزده نفر هم ساخته شود جاذبه دارد و جاذبه‌اش برای پانزده نفر است و مثلاً یک مسئلهٔ ریاضی ممکن است برای سی نفر در جهان جذابیت داشته باشد و دیگران به آن توجهی نکنند. پس ما هنوز بر سر مسئلهٔ جذابیت و اینکه جاذبه اصلاً یعنی چه، بحث داریم.

روحانی: نه، ببینید، سؤالتان باز مشخص نشد. می‌پرسید جذابیت در سینما چیست؟ سؤالتان این است؟

معززی‌نیا: بله.

روحانی: اجازه بدهید ابتدا دست اندرکاران پاسخ دهند! همیشه نفر آخر بودن، بهتر است!

سیف‌الله داد: بنده در موقعیتی هستم که باید به‌عنوان آخرین نفر صحبت کنم!

روحانی: ما می‌خواهیم شما را توی تله بیندازیم!

معززی‌نیا: آقای مینویی شما شروع کنید.

مهرزاد مینویی: بسم‌الله الرحمن الرحیم. مسائلی که طرح شد و مقدمه‌ای که شما با اشاره به صحبت‌های آقای آوینی گفتید ممکن است این شبهه را ایجاد

کند که جذابیت با ارزش در تضاد است، یعنی اینکه اگر فیلم جذاب باشد از ارزش آن کاسته می‌شود. غالباً فکر می‌کنند هر چه فیلم جذاب باشد، با ارزش‌ها مقابله می‌کند. من فکر می‌کنم برای اینکه ببینیم این‌طور هست یا نه، می‌شود جواب اجمالی مختصری داد، آن‌هم اینکه ما فکر کنیم اصلاً برای چه فیلم می‌سازیم؟ یعنی فیلم چیست؟ اگر برای این می‌سازیم که ببریم توی سینما نشان بدهیم، همان‌طور که من در نوشته‌های مرحوم آوینی هم دیده‌ام می‌گویند طبیعتاً ذات فیلم و اهمیتش طوری است که باید توی سینما نمایش داده بشود و مخارج دارد و باید پولی برگردانده بشود، طبیعتاً اگر ما به این صورت نگاه کنیم یعنی از جنبهٔ صنعتی فیلم، حتماً باید جذاب باشد چون مردم حتماً باید بیایند و ببینند و پول بدهند. البته در این موقعیت فیلم بیشتر به عنوان سرگرمی مطرح است و این‌طور به آن نگاه می‌کنند. یعنی ما فکر می‌کنیم محصولاتی داریم و تولیداتی داریم که باید با تبلیغاتی ببریم در سینماها نشان بدهیم و مردم هم می‌آیند برای اینکه سرگرم شوند و می‌آیند برای اینکه لذت ببرند. در این صورت فیلم باید جذاب باشد و باید باعث لذت مخاطبش بشود.

من می‌گویم اگر این‌طور هم نگاه نکنیم، یعنی اصلاً فکر کنیم صنعتی در کار نیست، مخارجی در کار نیست، یا ـ در یک موقعیت فرضی ـ پول هست و امکانات هم هست که به‌راحتی می‌شود فیلم ساخت و فکر خرج و مخارج را هم نکرد و اصلاً اهمیتی نداد به اینکه پولی برگردانده بشود یا نشود، حتی اگر اینطور هم نگاه کنیم، یعنی منظورمان یا هدف اصلی‌مان یک جور ارتباط برقرار کردن با مخاطب خاص باشد و یا مخاطب عام ـ ارتباط با مخاطب به‌صورت اعم ـ در این صورت هدف دیگری را دنبال می‌کنیم. آن هدف قابل بحث است که چه می‌تواند باشد. اگر صرفاً منظور این نیست که یک عده سرگرم بشوند، اگر سینما را به عنوان یک هنر منظور کنیم، اولین و ابتدایی‌ترین انتظاری که از خود هنر و یک پدیدهٔ هنری داریم این است که لذت ببخشد به مخاطبش. یعنی ما در انتزاعی‌ترین هنرها هم انتظار حظّی داریم. اگر هیچ چیز دیگری غیر از فرم نداشته باشیم که ناب‌ترین شکل هنری تلقی می‌شود و اصلاً محتوایی در کار نباشد، در این صورت باز آن پدیدهٔ هنری به این علت تولید شده که مخاطب

لذت ببرد؛ به هر حال برای ایجاد یک حظّ خاصی ایجاد شده است.

بنابراین، فکر می‌کنم سینما را چه به عنوان هنر در نظر بگیریم و چه به عنوان سرگرمی، در اینکه فیلم باید باعث لذت مخاطبش بشود تردیدی نیست. و اگر نگاهمان را عوض کنیم و بگوییم فیلم را می‌سازیم برای اینکه ارتباطی برقرار کنیم و محتوایی و اندیشه‌ای را منتقل کنیم به مخاطبین‌مان، طبیعتاً آن اندیشه باید به صورتی عرضه بشود که برای مخاطب، دنبال کردن و فکرکردن راجع به آن و بررسی کردن آن اندیشه جذاب باشد. یعنی می‌خواهم بگویم در اینکه فیلم باید به مخاطبش لذت ببخشد و به هر حال باید جاذبه داشته باشد هیچ تردیدی نیست. منتها الان مقدمات طوری بود که به نظر می‌آمد ما داریم در ذیل فیلمفارسی صحبت می‌کنیم. جذابیت از آن نگاه دارد بررسی می‌شود و دنبال یک سؤال دیگر شاید می‌رویم که در نوشته‌های مرحوم آوینی هم هست، اینکه کدام جذابیت مطلوب است، کدام نامطلوب. کدام شاید مثلاً مشروع است، کدام نامشروع. خلاصه چه جذابیتی خوب است و چه جذابیتی خوب نیست و فرض هم معمولاً بر این است که جذابیت فیلمفارسی خوب نیست و ما دنبال آن جذابیت نباید برویم. من فکر می‌کنم که برای اینکه ریشه‌ای مسئله را بررسی کنیم واقعاً باید به این سؤال اساسی جواب بدهیم که خود فیلم چیست؟ یعنی فیلم را ما چه جوری تعریف می‌کنیم. البته منظور ما در اینجا فیلم داستانی است. فیلم داستانی را چه جور تعریف می‌کنیم؟ اگر این روشن نشود نمی‌توانیم بگوییم چرا از نظر ما فیلمفارسی ـ که تعریف دقیق خودش هم مشخص نیست ـ خوب نیست و چرا آن نوع جذابیت را نمی‌پسندیم.

گمان می‌کنم اگر می‌خواهیم فیلم خوب را تعریف کنیم این‌طور باید بگوییم (البته فیلم داستانی، و طبیعتاً این تعریف من است و فیلمی است که من می‌پسندم) فیلم داستانی، فیلمی است که تماشاگر را در یک تجربه سهیم می‌کند؛ تجربه‌ای نامتعارف، یعنی تجربه‌ای که مخاطب فیلم یا تماشاگر خیلی با آن روبه‌رو نبوده و در سینما می‌تواند با آن روبه‌رو شود. در سینما می‌تواند یک اتفاقاتی را، موقعیتی را و شرایطی را که در زندگی عادی خودش معمولاً با آن روبه‌رو نیست و تجربه نکرده، تجربه کند و در عین حال از آن مخاطراتی که آن

تجربه دارد و یا آن دردسرها و مشغله‌ها و گرفتاری‌هایی که در تجربهٔ واقعی وجود دارد و در شرایطی که دچار این تجربه می‌شود خیلی تحلیل خوبی از وضعیت خودش ندارد، برکنار بماند. تماشاگر موفق می‌شود در طول فیلم مسائلی را تجربه کند که خودش از مخاطرات آن تجربه فارغ است. بنابراین، هم از این تجربه کردن لذت می‌برد و هم این که قادر است تحلیلی داشته باشد و یا بهتر به مسئله نگاه کند. بنابراین، فیلم اگر موفق بشود چنین تجربه‌ای ایجاد کند و تماشاگر را در تجربه‌ای قرار بدهد که در زندگی خودش به‌راحتی در آن شرایط قرار نمی‌گیرد یا اصلاً ممکن است امکانش برایش به وجود نیاید، و این کار را به شکلی انجام بدهد که تا حدّ امکان مخاطبْ آن واقعیت‌ها را لمس کند، این به نظر من فیلم خوب و مطلوبی است. هر چه بهتر این کار انجام بشود طبیعتاً فیلم بهتری است، منتها در اینکه این کار چگونه به‌خوبی انجام بشود ملاحظاتی هست که از اینجا به بعد بحثمان وارد تعریف جزئیاتِ اینکه فیلم خوب چیست، ساختارش چه باید باشد تا تمرکز لازمه ایجاد بشود و غیره خواهد شد.

معززی‌نیا: شما این تعریف را می‌پذیرید که «توانایی یک فیلم سینمایی در راضی نگه‌داشتن تعداد بیشتری از مخاطبین جاذبه نامیده می‌شود»؟

مینویی: نه! من گمان کنم خود مرحوم آوینی هم نظرش این نبود. البته این می‌تواند دلیل جذابیت باشد، جذابیت از نظر کمّی. یعنی جذابیت هم جنبهٔ کیفی دارد و هم کمّی. یک فیلم ممکن است تعداد بیشتری را جلب کند و احتمالاً لذتی بدهد به آنها، در مقابل فیلم دیگری که تعداد کمتری را ممکن است جلب کند، ولی آن تعداد کم ممکن است خیلی بیشتر لذت ببرند.

معززی‌نیا: پس این تعریف را از حیث کمّی می‌شود پذیرفت؟

مینویی: نه‌خیر، این باید در تعریف مستتر بشود. یعنی به هر حال اگر ما به دنبال این هستیم که جذابیت کمّی چه هست، یعنی چه فیلمی تعداد بیشتری را جلب می‌کند، این یک بحثی است. بعضی فیلم‌ها این کار را می‌کنند. بعضی فیلم‌ها تعداد کمتری را جلب می‌کنند و به آنها هم لذت می‌بخشند. یعنی برای آنها هم جذابیت دارند، جذابیتشان ممکن است خیلی بیشتر باشد. یعنی ممکن

است حظّ بیشتری به آنها ببخشد، خیلی بیشتر از حظّی که آن تعداد زیاد در مورد فیلم اولی کسب می‌کنند. حالا اگر بپرسید کدام‌یک از این دو تا بهتر است، پاسخ بستگی به مقصود ما دارد. گمان می‌کنم فیلمی که آن کاری را که قبلاً عرض کردم می‌کند ـ یعنی موفق می‌شود ما را وارد یک شرایط و موقعیتی شبیه به آنچه در زندگی اتفاق می‌افتد بکند به طوری که ما خوب لمس کنیم و واقعیت‌ها یا حقایقی را در طول فیلم تجربه کنیم ـ فیلم باارزشی است. این کار البته باعث جذابیت هم هست، یعنی قطعاً وقتی که ما این‌طور سیر می‌کنیم و یک واقعیتی را این‌طور تجربه می‌کنیم، لذت هم می‌بریم، و این به هر حال جذابیت مطلوب است.

اسفندیاری: این‌طور که شما می‌فرمایید، می‌شود ترکیب کرد: موفقیت یک فیلم در جلب تعداد بیشتر و با کیفیت بیشتر، یعنی راضی کردن عمیق‌تر تماشاچیان.

مینویی: بله. می‌شود این‌طور گفت که اگر فیلمی موفق بشود با کیفیت بیشتر، تعداد بیشتری را جلب کند، بهتر است از فیلمی که یکی از این دو تا را کم دارد. منتها من فکر می‌کنم این صحبت تنها در شرایطِ فرضی است. یعنی در شرایط واقعی، فیلم‌ها هر کدام بسته به موضوع و مسائلی که طرح می‌کنند و البته ساخت و مسائل فنی و غیره، یک تعداد از تماشاگران را جلب می‌کنند. «موضوع» خیلی دخیل است که کدام تماشاگر دنبال کدام فیلم برود. یعنی به هر حال وقتی ما فیلم‌هایی می‌سازیم که مسائل مطرح‌شده در آن فیلم‌ها، مسائلی نیست که مورد فهم اکثریت مردم باشد و یا اینکه مورد علاقه‌شان باشد، طبیعی است که این فیلم هر چقدر هم خوب باشد تعداد زیادی را نمی‌تواند جلب کند و اگر فرض کنیم ما فیلم را طوری بسازیم که هم مردم خوششان بیاید و هم اینکه آن کار را انجام بدهد، فکر می‌کنم منتفی است. بخواهیم مثال بزنیم مثل مقولهٔ فلسفه است. فلسفه برای آنها که اهلش هستند و به مراحلی رسیده‌اند که می‌توانند نکات فلسفی را درک کنند لذتبخش است. منتها برای پایین‌تر از آن اصلاً قابل فهم نیست، طبیعتاً لذتبخش هم نیست. حالا فرض کنید که فیلم به همین قیاس با افرادی صحبت می‌کند و دربارهٔ مسائلی صحبت می‌کند که

مربوط به قشر خاص و افراد و گروه خاصی است که به یک درجهٔ بالاتری از فهم رسیده‌اند و مسائلی که می‌توانند راجع به آن فکر کنند مسائلی است که همهٔ مردم یا نمی‌توانند و یا اصلاً علاقه ندارند راجع به آن فکر کنند و اصلاً درگیر آن مسائل نمی‌توانند بشوند. طبیعی است انتظار اینکه موضوع انتخاب‌شده طوری باشد که همهٔ مردم بیایند و استفاده کنند و لذت ببرند بی‌مورد است.

همین جا من اضافه کنم که عقیدهٔ رایجی وجود دارد ـ به نظر من یک مقدار هم عامیانه است ـ که ما مسائل را و مثلاً پیام خودمان را یا آن نکات اخلاقی و ارزشی را توی فیلم‌ها می‌گنجانیم همراه با یک مقدار سرگرمی و یک مقدار چیزهای جذاب. مثلی هم که معمولاً زده می‌شود این است که ما داروی تلخی را می‌پیچیم لای شکلات و می‌دهیم به مردم. این خیلی حرف نامربوطی است. واقعیت این است که ما هیچ‌گاه مسائلی را که مردم به آنها علاقه‌مند نیستند و اصلاً در سطح عامهٔ مردم نیست، هر چقدر، و لای هر شکلاتی که بپیچیم فایده‌ای برایشان نخواهد داشت. ضمن اینکه به هر حال فیلم خوب فیلمی است که خودبه‌خود باعث لذت بشود. لذت از طریق یک چیزهای اضافه و یک چیزهای جنبی به وجود نمی‌آید.

روحانی: چون شما [خطاب به آقای داد] گفتید که می‌خواهید نفر آخر باشید، من پیش‌مرگ می‌شوم! بنده چیزهایی خواهم گفت که با آنها موافق نخواهید بود. در طول مدتی که شنوندهٔ فرمایشات اساتید بودم، چند تا نکته دیدم که برایم جالب آمد. راستش اینکه، بعد از نزدیک به بیست و پنج سال خواندن ادبیات سینمایی نسبت به خیلی از این مفاهیم اساساً شک می‌کنم: «جذابیت فیلمفارسی خوب نیست!» نمی‌دانم چرا خوب نیست. فکر می‌کنم خیلی هم خوب است، کی می‌گوید خوب نیست؟ «کیفیت»! از نظر کی؟ «کمّیت»! چه فرهنگی؟ چه قشری؟ بگذارید ختم کلام خودم را بگویم و آن وقت برگردم از ابتدا شروع کنم: جذابیت در سینما قابل تعریف نیست. خیلی از مفاهیم به نظر من قابل تعریف نیست؛ می‌فهمیمش، نمی‌توانیم تعریفش کنیم.

حالا از سر شروع می‌کنم: این همان بحث قدیمی «مخاطب» است. سی سال است در ادبیات سینمایی ایران، این بحث دست کم سالی یک بار در

نشریات و مجلات مطرح شده و همچنان مشکل اصلی و لاینحلّ این مملکت باقی مانده است. وقتی مسائل این کشور را با مسائل دیگر نقاط جهان مقایسه می‌کنیم، مثلاً آمریکا با صنعت سینمای پیشرفتهٔ خودش چه به لحاظ کمّی، چه به لحاظ کیفی، تولید، خطّ تولید، شکل تولیدی، چه با فیلم‌های سال‌های دههٔ شصت تا هفتاد آمریکا، می‌بینیم در هیچ‌کدام از فرهنگ‌ها، این‌قدر بحث مخاطب پیش نمی‌آید جز در این فرهنگ. فقط ما هستیم که این‌قدر رابطهٔ اثر هنری و مخاطب برایمان هنوز مطرح است. به نظرم روی چند پیش‌فرض می‌توانیم حساب کنیم. ما در ایران در سنت فرهنگی خودمان، اساساً فرهنگ تصویری نداریم، فاقد پیشینهٔ تصویری هستیم. مثالی می‌زنم: هنوز هم که هنوز است وقتی شما می‌خواهید اثر یک قطعهٔ موسیقی، مثلاً «سمفونی پنج» بتهوون را برای یک آدم که هنوز موسیقی کلاسیک نشنیده تعریف کنید مجبورید به ادبیات پناه ببرید و بگویید چند ضربهٔ اول سمفونی پنج یعنی «این سرنوشت است که بر در می‌کوبد» تا او بفهمد و بتواند لذت ببرد ـ معادل ادبی برایش پیدا می‌کنید. هنوز وقتی می‌خواهید یک نقاشی آبستره را برای یک بیننده جدیدی که به نقاشی رو می‌کند تعریف کنید مجبورید از ادبیات کمک بگیرید. برای این که ما واجد یک فرهنگ شفاهی غنی و فرهنگ ادبی هستیم و فرهنگ تصویری نداریم و در طیّ این سال‌ها هم صاحب یک فرهنگ تصویریِ قابل اعتنا نشده‌ایم. بنابراین، مجبورم این سؤال را مطرح کنم: جذابیت در سینما برای کی؟ برای چی؟ در کدام زمان؟ و کدام مکان؟

روزی که سینما اختراع شد، هر آنچه بر پرده تابیده شد، جذاب بود. هیچ تمهید خاصی هم وجود نداشته است. یک آدمی دوربینی را گذاشته، حرکت یک قطاری را فیلمبرداری کرده، جذاب بوده؛ یک لوله یا شلنگ آبی، پای یک آدمی رویش بوده، برداشته شده، آب پاشیده شده به صورت یک پرسوناژی، جذاب بوده. به‌تدریج در طول سال‌ها با تغییر ـ نمی‌گویم پیشرفت ـ با تغییر فرهنگ، با تغییر مشرب و رشد فرهنگ تصویری آن جوامعی که خودشان صاحب فرهنگ تصویری ـ به دلیل نقاشی و غیره ـ بودند، این سلیقه به طور مداوم تغییر کرده. الان خیلی چیزهایی که پنج سال پیش جذاب بوده، دیگر جذاب نیست. سینما

تنها هنری است که شما هر موقع یک فیلم قدیمی ببینید می‌گویید قدیمی است. شما فیلمی را که مال پنج سال پیش است اگر ببینید با قاطعیت می‌گویید قدیمی است. هیچ وقت نمی‌گویید کتاب بالزاک یک کتاب قدیمی است. شما هیچ وقت نمی‌گویید من کتاب «بینوایان» ویکتور هوگو را که یک کتاب قدیمی است خواندم، می‌گویید یک شاهکار ادبی خواندم. اما یک فیلم همفری بوگارت را می‌گویید قدیمی، می‌گویید یک فیلم کهنه است. بنابراین، فرهنگ تصویری یکی از معدود فرهنگ‌هایی است که به دلیل اینکه قرن بیستم اساساً نوعی پیشرفت و رشد فرهنگ تصویری را همراه داشته، خیلی زود جابه‌جا شده، رشد کرده، کمال یافته و تغییر سبک زندگی و سلیقه را در تمامی جوامع ایجاد کرده است.

من فکر می‌کنم جذابیت نسبت به زمان و مکان، فرهنگ، نوع کیفیت زندگی، اقتصاد جامعه، مجموعه‌ای از آدم‌ها که در آن زندگی می‌کنند، قابل تعریف و قابل تغییر است. هیچ تعریفی برای جذابیت به طور عام، نمی‌توانیم طرح کنیم که شامل و کامل باشد – دست کم من نمی‌توانم. در فرهنگ ما همین سینما رفتن هنوز چیز جذابی است. برای اینکه هنوز برای ایرانی، سینما رفتن با آیین و مراسم همراه است. شما باید جمع شوید، بلند شوید، چهار نفر آدم شال و قبا کنید، بلیت بخرید، ساندویچ بخورید، تخمه و آجیل بخورید، بروید بنشینید فیلم ببینید و بیایید بیرون تا یک شبتان را پر کنید. در هیچ فرهنگ دنیا ـ فرهنگ اروپایی، فرهنگ آمریکایی، فرهنگ‌های غربی دست کم ـ چیزی به این شکل وجود ندارد. سینما بخشی از زندگی‌شان است. خیلی ساده است، شب بلند می‌شوند و می‌روند سینما؛ نوعی از تجربهٔ زندگی است؛ نوعی از یک دادوستد فرهنگی معمولی است که یک انسان غربی می‌کند. در حالی که برای فرهنگ‌های شرقی و برای ما، هنوز این فرهنگ، فرهنگ جذابی است. یعنی هنوز سینما جذاب است. خودِ ذاتِ سینما جذاب است. برای یک روستایی که اولین بار فیلم می‌بیند، هر چیزی روی پرده می‌بیند، همان تصوری را ایجاد می‌کند که اولین انسان، آن اولین تماشاچیان روز ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در هنگام تماشای فیلم‌های لومیر داشتند. حال آنکه برای ما آن فرهنگ و تصویر دیگر جذاب نیست. تایتانیک، در سال ۹۷ جذاب است، در سال ۹۹ مشکوکم

جذابیتی پیدا کند. همان‌طور که اگر فیلم‌هایی مثل بربادرفته هنوز جذابند، علاقه‌مندان سینما و کارشناسان ارتباطات جمعی، کارشناسان هنرهای تصویری، منتقدین سینمایی و سینماشناسان جهان، حتی متخصصان خبرهٔ هالیوود، نمی‌دانند چرا بربادرفته جذاب است. چرا این جذابیت ابدی است و می‌آید؟ بحث‌های زیادی شده، صفحاتی سیاه شده، ولی هنوز با قاطعیت نمی‌توانیم بگوییم. اما مشکوکم بربادرفته را شما برای یک روستایی ایرانی بگذارید، جذاب باشد. بنابراین، من فکر می‌کنم تعریف جذابیت به این شکل که ما می‌خواهیم قالب‌بندی و چارچوب‌بندی‌اش کنیم، به‌طور عام و در تمام جوامع فرهنگی و در تمام زمان‌ها و مکان‌ها برایش یک کلیشه‌ای بتراشیم و فرموله‌اش کنیم، تقریباً غیرممکن است.

معززی‌نیا: ببینید! شما الان یک لحظه اشاره کردید به این که ذاتِ سینماست که جذاب است. یعنی چه چیزی در ذات سینما جذاب است؟

روحانی: خود سینما، ذات سینما، نشستن توی سینما، دیدن تصویرهای متحرک. همان‌طور که برای یک انسان غربی، تعزیهٔ ما جالب است. برای اینکه نداشته است. برای ما دیگر جذاب نیست. این برمی‌گردد به اینکه ندیده، توی فرهنگش نبوده، هنوز توی فرهنگش جا نیفتاده، هنوز که هنوز است فرهنگ تصویری در میان ما جا نیفتاده است. هنوز یک ایرانی برای انتخاب بین رادیو و تلویزیون به عنوان یک منبع خبری درمانده است. همان‌طور که اینترنت هنوز برایمان جذاب است، در حالی که در فرهنگ غربی دیگر جا افتاده.

تمام اینها را برای این گفتم که جذابیت به این شکل که فرموله‌اش کنیم و قالب‌بندی کنیم، در همهٔ فرهنگ‌ها تقریباً غیرممکن است. باید محدودش کنیم به یک فرهنگ، زمان و مکان. برای من و شما تماشای یک فیلم از «جیمز دین» الان جذاب است، چون همهٔ پیشینهٔ جیمز دین، همهٔ سال‌های ۵۰ تا ۵۵، همهٔ آن قصه‌ها را می‌دانیم. مشکوکم الان تماشای جیمز دین با آن شکل غلوشدهٔ بازی، با آن اتومبیل‌رانی، مثلاً چیزی مثل شرق بهشت، الان برای یک روستایی گیلانی جذاب باشد. اینها به نظرم تعاریفش به این سادگی نیست که ما بنشینیم سر یک میز و جذابیت را به‌طور عام تعریف کنیم. باید محدودش کنیم.

مثلاً چه کسی می‌گوید فیلمفارسی جذاب نیست؟ یا آن جذابیت چرا بد است؟ اگر منظور همان «رابطه با مخاطب» است؛ فیلمفارسی در تمام طول تاریخش، بیشترین، سهل‌ترین، بلاواسطه‌ترین و مؤثرترین رابطه با مخاطب خودش را داشت. در همان سال‌ها، بخشی از مردم شهر هم نمی‌رفتند فیلمفارسی ببینند. و البته من به دلایلی که خواهم گفت، از ترکیب «فیلمفارسی» استفاده نمی‌کنم، به جایش می‌گویم فیلم ایرانی. خیلی از کسانی که فیلم ایرانی می‌دیدند، نمی‌رفتند بالای شهر «جیمز باند» ببینند. من محصول آن دورانم، هر دو در کنار هم در میدان انقلاب فعلی بغل هم وجود داشت. بنابراین، من فکر می‌کنم این بحث محتاج بررسی‌های دقیق‌تر جامعه‌شناسانه است. همچنان که فکر می‌کنم، هر چه در طول مقطع فعلی پیش‌تر برویم، ارتباط مردم با آن چیز جسته گریختهٔ نامعلوم مجهولِ کشف‌نشده‌ای که ما در یک واژهٔ کلی به اسم «فیلمفارسی» ذکر می‌کنیم کمتر می‌شود. همان‌طور که می‌بینید، آرام‌آرام فیلم‌های پرمخاطب به فیلمسازانی تعلق دارد که معروف به ساختن فیلمفارسی نیستند یا دست کم می‌توانند قالب‌های قدیمی را به شکل‌های تازه‌تری ارائه بدهند.

معززی‌نیا: شما اشاره کردید که جذابیت در ذات سینماست و همچنین گفتید این جذابیت ناشی از دیدن دنیای دیگر است. این دنیای دیگر را دیدن، تقریباً شبیه آن تعریف آقای مینویی است که تماشاگر فقط به واسطهٔ سینما می‌تواند چیزی را تجربه کند که در زندگی روزمره‌اش وجود ندارد.....

روحانی: شما فرض بفرمایید برای اولین بار سینما را ببرید در یک اجتماع فرضی کوچکی در آفریقا نشان بدهید. هر چیزی را روی پرده بیندازید برای او جالب است، عین تعجبی که روز اول، تماشاچیان با پدیدهٔ لومیر داشتند.

برای ما هنوز این‌طور است. برای فرهنگ ایرانی، در تمام طول این هفتاد سالی که دست کم من می‌دانم، هنوز هم همین‌طور است. خود پدیدهٔ سینما رفتن یک آیین است. این البته باز عام نیست. در قشری از مردم هست، در قشری نیست. من اصلاً سینما نمی‌روم، اصلاً حوصلهٔ رفتن در جمعیت و حضور در تالار را ندارم. این بستگی به میزان فرهنگ تصویری دارد، به میزان آشنایی با مقولهٔ سینما. بنابراین، ابتدا باید محدود کنیم که برای کدام قشر از مردم؟ برای

من دارید می‌گویید؟ این مخاطب عام کیست؟ کجاست؟ برای من چیزی به اسم مخاطب عام در وضعیت فعلی سینمای ایران اصلاً قابل ردیابی نیست.

معززی‌نیا: ببینید! الان همهٔ این آدم‌ها، چه آفریقایی، چه کسی که اولین بار فیلم می‌بیند، چه کسی که با این فرهنگ رشد کرده، آیا در این مشترک نیستند که دارند دنیای جدیدی را به وسیلهٔ سینما تجربه می‌کنند؟ دنیایی که در زندگی روزمره نمی‌توانند ببینند؟

روحانی: عرض کردم هر کس که به سینما می‌رود برای این می‌رود که به هر حال برایش جذاب است. همین‌طور که آقای مینویی گفتند، یک فیلمی که برای ده نفر آدم و به همان قصد ساخته شده، برای همان ده تا جذاب است. ولی آن ده نفر می‌روند می‌نشینند تا آخر فیلم را می‌بینند و بعد می‌آیند بیرون و می‌گویند جذاب بود یا نبود. حالا شما در کنارش با مخاطب عامی سروکار دارید که اساساً می‌شنود و شفاهی ارزیابی می‌کند. فرهنگ شفاهی همه جا هست و به‌خصوص در ایران کارکرد دارد. یعنی هنوز هم که هنوز است بیشترین میزان کارکرد تبلیغاتی توسط کسانی است که از در خروجی بیرون می‌آیند و با مردمی روبه‌رو می‌شوند که بیرون ایستاده‌اند و می‌گویند آقا چطور بود و هر کسی بگوید خوب بود می‌روند تو. بنابراین، شما دارید راجع به کدام فرهنگ صحبت می‌کنید؟ تفاوت‌هایی در نسبت با فرهنگ تصویری، پیشینهٔ فرهنگ تصویری که آن فرهنگ یا آن جامعه دارد، وجود دارد. سینما هنوز برای درصد عظیمی از مردم جهان، چه غربی و چه شرقی، جذاب است.

می‌خواستم بعداً وارد بحث دیگری بشوم که حالا اگر بخواهید همین جا طرحش می‌کنم که به نظر من باید برگردیم به این پاسخ غیرواقعی در مواجهه با این سؤال عمومی منتقدان یا خبرنگاران یا هر پرسش‌کننده‌ای که: آیا شما به مخاطبی فکر کردید؟ هر فیلمسازی تا آنجا که من می‌دانم یا در تجربیات سی‌ساله‌ام پیدا کرده‌ام به‌دروغ می‌گوید: نه! من فیلم را ساخته‌ام، خودش مخاطب پیدا خواهد کرد. این تعریف، تعریف نادرستی است. چون دست کم من هیچ هنرمندی را نمی‌شناسم که در لحظهٔ تولید اثر هنری ـ نمی‌گویم خلق، می‌گویم تولید فنی یک اثر سینمایی ـ به مخاطبی فکر نکند. ولی به هر حال به

این تعریف نادرست پناه می‌برند که هر اثر هنری وقتی ساخته می‌شود علاوه بر اینکه یک وجه هنری زیبایی‌شناسانه دارد که بحث جدایی است، یک وجه جذاب برای «عام» دارد. آن عام، آن وجه را خودش پیدا می‌کند. ده نفر می‌روند می‌گردند، پیدا می‌کنند. کاربردِ ده نفره دارد. فیلمی هم هست مثل تایتانیک که سه میلیارد نفر می‌روند می‌بینند و لذت می‌برند و یا نمی‌برند، کاربردش آن است. شما با هالیوودی سروکار دارید که هفتصد و پنجاه، تا هشتصد تا تولید دارد. یک تنهٔ اصلی دارد که این تنه را شما نمی‌بینید. فیلم‌های کوچک و ساده و کم‌بودجه‌ای هم وجود دارند که برای خود آمریکا ساخته می‌شود و ما در این مملکت اصلاً به آنها برنمی‌خوریم. جکی چان هست، فیلم‌های کاراته‌ای هست، فیلم‌های ملودرام و همه جور فیلمی هست. چهل پنجاه تا هم تولید مستقل دارد؛ فیلم‌های کم‌بودجه، کم‌هزینه. آنها هم معلوم است برای چه ساخته می‌شود، برای اینکه خوراک تولید اصلی‌اش را هر سال، به‌واسطهٔ فیلمسازان بااستعداد تأمین کند. در عین حال، به فیلمسازی برمی‌خورید مثل ژان لوک گدار که برای مخاطب عام شروع نکرد، ولی به‌تدریج صاحب مخاطب عام هم شد.

معززی‌نیا: فکر نمی‌کنم قصد ما هم فرموله کردن مفهوم جذابیت باشد به آن معنایی که شما می‌فرمایید. گفته‌های شما هم تا حدود زیادی درست است. یعنی تردیدی نیست که به هر حال چیزی به نام فرهنگ تصویری، در نقاط مختلف جهان اشکال متفاوتی دارد و غیره؛ اینها سرجای خودشان. ولی به هر صورت، شما الان تایتانیک را مثال می‌زنید که در یک مقطع زمانی در همهٔ نقاط جهان جواب می‌دهد. این ویژگی‌های یکسانی که...

روحانی: اگر این را مطرح کنید، سؤالتان را تغییر داده‌اید: چه عواملی در یک فیلم باعث جذابیت می‌شود؟ پاسخ به این سؤال، از پاسخ به سؤال اولتان دشوارتر است.

معززی‌نیا: از جهاتی هر دو سؤال یکی است. فیلم تایتانیک از عاملی به نام جذابیت استفاده می‌کند که چه در ذات سینما باشد و چه در ویژگی‌های مختلف خود فیلم، به هر حال، دارد با همهٔ تماشاگران عام مخاطبه می‌کند؛ بحث ما این است.

روحانی: این فیلم از عواملی استفاده می‌کند که اثری را برای سه میلیارد نفر جذاب می‌کند، ولی فیلم مشابهی هم در آمریکا ساخته شده و از عواملی استفاده می‌کند که برای سه هزار نفر جذاب است. اینکه حالا شما می‌گویید آن بهتر است یا این، بحث دیگری است. اجازه دهید یکی‌یکی جلو برویم. اگر می‌خواهید بگویید که آیا اثرِ دارای مخاطب عام بهتر است یا مخاطب خاص، این بحث دیگری است. بحثی است که برمی‌گردد به اینکه کجا ایستاده‌ایم و راجع به چه صحبت می‌کنیم. اینکه آیا ما تولید محصولات سینمایی را برای جذب مخاطب عام می‌پسندیم یا تولید فیلم‌های خاصّ کم‌هزینه و کم‌بودجه برای مخاطب خاص، این جواب دیگری دارد و بحث دیگری است. اگر سؤالتان این است من جواب بدهم.

معززی‌نیا: اصلاً موضوع، مخاطب عام و خاص نیست؛ جذابیت می‌تواند مفهومی فراتر از اینها داشته باشد. اجازه دهید ابتدا آقای داد شروع کنند.

داد: بسم‌الله الرحمن الرحیم. عرض شود که با این بخش از بحث که آقای روحانی مطرح کرد کار، هم مشکل‌تر شد و هم البته لذت‌بخش‌تر؛ یعنی یک مقدار «جذاب»‌تر شد. فکر می‌کنم اولاً ما نمی‌توانیم پاسخ یک سؤال را چون دشوار است کنار بگذاریم و خودمان را خلاص کنیم و بگوییم پاسخی وجود ندارد. همهٔ سؤالاتی که امروز پاسخ‌هایش داده شده و تمام شده، چه در زمینهٔ علوم قطعی مثل ریاضیات و مهندسی و غیره، چه در زمینهٔ علومی که یک مقدار شناورتر است مثل اقتصاد، مسائلی بوده‌اند که شاید مثلاً پنجاه سال قبل همه جمع می‌شدند و می‌گفتند امکان ندارد و جواب ندارد، ولی بالاخره جواب پیدا می‌شد. البته امور کیفی جوابشان از جنس امور قطعی نیست. یعنی یک «طیف» جواب دارند، نه یک جواب بخصوص. بنابراین، می‌خواهم اظهار امیدواری کنم که یا در این بحث و یا کسانی در بحث‌های بعدی بالاخره بتوانند به این سؤال پاسخ دهند.

اما نکتهٔ مهمی که وجود دارد این است که خود سؤال مقداری ایراد دارد، یک مقدار ناقص است. یعنی اگر ما بگوییم «جذابیت چیست؟» به اعتقاد من و احتمالاً به اعتقاد دوستان دیگر، این سؤال ناقص است. مثلاً بعضی وقت‌ها گفته

می‌شود ما یک فیلمی برای مخاطب عام ساخته‌ایم. واقعیت این است که مخاطب عام به‌ندرت وجود خارجی پیدا می‌کند. به‌ندرت همهٔ مردم در مورد یک پدیده اجماع و اجتماع می‌کنند و با همدیگر توافق می‌کنند که این فیلمی است برای من. یعنی یک بچهٔ هشت ساله فیلمی را ببیند و لذت ببرد، یک پیرمرد هفتاد ساله هم ببیند و لذت ببرد و همهٔ کسانی که در این فاصلهٔ سنی هستند توافق کنند که این فیلمی است برای ما. تنها یک چنین فیلمی می‌تواند بگوید من به مخاطب عام دست پیدا کرده‌ام. سایر فیلم‌ها در واقع برای بخش‌هایی از مردم ساخته می‌شوند یا باید ساخته شوند. یعنی وقتی ما می‌گوییم «مردم»، توی خیابان را که نگاه می‌کنیم خیال می‌کنیم این تودهٔ عظیمی که در لانگ شات در مقابل چشم ماست، می‌شود مردم. در حالی که این اصلاً وجود ندارد. مردم یعنی طبقات مردم، مردم یعنی اقشار مردم مردم یعنی آدم‌هایی که در سنین مختلف حضور دارند و زندگی می‌کنند و در سنین مختلف یک خواسته دارند و از امری لذت می‌برند و در سنّ بعدی که حالا در مثال آقای مینویی بود ـ بحث فلسفه ـ ممکن است که آن را خیلی بچگانه ببینند و اصلاً حاضر نباشند که بابتش وقت صرف کنند. بنابراین به گمان من روش طرح صحیح سؤالمان این است که بگوییم «جذابیت برای چه کسی چیست»؟ یا «برای چه کسانی جذابیت چیست؟» در این صورت می‌توانیم بگوییم جذابیت‌هایی که در یک فیلم کودکان هست چه باید باشد یا جذابیت‌هایی که برای یک فیلمی که برای اقشار تحصیل‌کردهٔ دانشگاه‌دیدهٔ اهل فکر وجود دارد چیست؟ یعنی کسانی که سرگرمی‌شان اصلاً فکر کردن است. یا بگوییم برای روحانیون چه نوع فیلمی جذاب است. طبیعتاً وقتی که مردم را بر اساس شغلشان، بر اساس تحصیلاتشان، بر اساس سن و جنسشان تقسیم‌بندی بکنیم، تازه به موجوداتی می‌رسیم که یک مقدار قابل فهم‌ترند.

نکتهٔ دومی را هم اضافه کنم برای اینکه بحث روشن شود: آیا آدم‌ها علی‌رغم سنین مختلفی که دارند، علی‌رغم تحصیلات مختلفی که دارند، وجه مشترکی با هم ندارند؟ شاید وجوه مشترکی دارند. یکی از وجوه مشترک همهٔ آدم‌ها از روستایی تا شهری تحصیل‌کرده این است که همه دوست دارند بفهمند،

یعنی در پی یادگیری‌اند. یک اصلی در ذهن همه وجود دارد که دانستن را بر ندانستن ترجیح می‌دهد و اصلاً از نفس دانستن لذت می‌برد. ممکن است برای آن روستایی که تا به حال سینما را ندیده، دیدن و فهمیدن سینما همه چیز باشد، چون اولین بار است که می‌بیند، ولی بار دوم نمی‌رود همان فیلم برادران لومیر را ببیند. حالا دیگر نمی‌خواهد سینما را کشف کند، می‌خواهد آن فیلم بخصوص را که می‌بیند کشف کند. یعنی دیگر لذت تکنولوژیک نمی‌برد، می‌خواهد بداند این فیلم چه بخش از نادانسته‌هایش را کم می‌کند و چه چیزی بر دانسته‌هایش می‌افزاید. به گمانم این یک اصل مشترک است در مخاطبین و یکی از اصول جذابیت در سینما و در هر هنر دیگر.

چیز دیگری که در همهٔ ابنای بشر وجود دارد و مشترک است، این است که ما بابت هزینه‌ای که می‌کنیم، می‌خواهیم بیشترین درآمد را داشته باشیم. مثلاً وقتی می‌رویم کتاب می‌خریم و می‌خوانیم، به کتابی علاقه داریم که ما را در رشتهٔ خودمان موفق‌تر کند و برایمان مؤثر باشد. یعنی باز هم نوعی لذت برای ما داشته باشد. این کتاب‌هایی که به مقادیر زیاد منتشر شده و می‌شود را حتماً دیده‌اید، کتاب‌های به اصطلاح جیبی با عناوینی از قبیل روانشناسی در یک دقیقه و مدیریت در یک دقیقه و همه چیز در یک دقیقه! سبک نگارش این کتاب‌ها هم معمولاً لذت‌بخش است، همراه با مثال‌های مختلف و راهنمایی‌های کاربردی. نمی‌دانم این کتاب‌ها را خوانده‌اید یا خیر، مطالعه‌شان خیلی لذت‌بخش است. یعنی اصلاً حس نمی‌کنید که دارید یک اثر علمی می‌خوانید. تیراژشان هم خیلی بالاست. حالا مقصودم این است که اگر این دو اصل را در نظر بگیریم، یعنی اینکه اصلاً مخاطب عام به معنای واقعی وجود ندارد یا به‌ندرت دیده می‌شود و نکتهٔ دیگری را که الان عرض کردم، شاید تا حدودی به پاسخ نزدیک شویم.

می‌توانم بگویم که جذابیت ناشی از این است که بیننده بداند شما فیلم را برای او ساخته‌اید. یعنی آقای معززی‌نیا بداند که فیلم برای او ساخته شده و کارگردان فیلم، آدم شیرین زبانی است و بلد است بدون خشکی و بدسلیقگی و قصور در بیان، حرفش را بزند. آن وقت همهٔ آدم‌هایی که در شرایط آقای

معززی‌نیا به سر می‌برند، بدون اینکه از قبل طرف مشورت فیلمساز قرار گرفته باشند، می‌آیند و فیلم را می‌بینند.

این شاید به اصطلاح جمع‌بندی ساده‌ای باشد که از این بحث تا اینجا می‌توانم انجام دهم. نه به این معنا که بگویم جواب دادم، بلکه به این معنا که سؤال را قدری روشن کنیم تا شاید به جواب کامل‌تری برسیم. یک نکته را هم همین‌جا پیرو بحث آقای مینویی عرض کنم که به نظرم اشارهٔ خوبی کردند به بحث متقابل بودن و مقابلْ تلقی کردن ارزش و جذابیت. آن اوایل که آمدم در معاونت سینمایی، گفتم که معتقدم سینمای ما تا الان لیبرال بوده، امیدوارم که از این به بعد از حالت لیبرالی در آید. دلیلم این بود که در سینمای ایران متأسفانه ارزش به اصطلاح یک «کاتاگوری» (طبقه) شده، جذابیت یک کاتاگوری شده، فیلم مخاطب‌دار یک کاتاگوری شده، فیلم دینی یک کاتاگوری شده، فیلم خانوادگی یک کاتاگوری شده. به نظرم فقط با یک دیدگاه لائیک می‌توان قائل به یک چنین تقسیم‌بندی بود. من معتقدم فوق همهٔ ارزش‌ها برای کسانی که در کار سینما و هنر، حتی وعظ و سخنرانی و خطابه و تبلیغ‌اند، بیان جذاب ارزش‌هاست. کسی که ارزش‌ها را با بیان غیرجذاب بیان می‌کند، اصلاً ضدّارزش‌ها رفتار می‌کند. نمی‌شود ارزشْ معتبر باشد اما آدم‌های ناشی و ناتوان از آن دفاع کنند. اگر اعتقادی با ضعف عنوان شود، باید در نیّت گوینده شک کرد که واقعاً به آن ارزش اعتقاد دارد یا خیر. باید به او گفت که می‌تواند جزو معتقدان به این ارزش باشد، اما لازم نیست از مبلغان و به اصطلاح بیان‌کنندگان این ارزش باشد. نتیجه‌اش هم می‌شود فیلم‌هایی که اسمش را نمی‌آورم، اما می‌بینید مثلاً فیلم کاراته‌ای می‌خواهد بسازد، ولی یک جوری هم ربطش می‌دهد به جبهه و جنگ و غیره. تقابلی را جور می‌کند و فلسطین و بوسنی و هزار چیز دیگر. می‌خواهد فیلم کاراته‌ای بسازد، خجالت می‌کشد، می‌رود اینها را سر هم می‌کند.

نکته‌ای را هم شما از آقای آوینی نقل کردید، که اگر واقعاً ایشان چنین چیزی بیان کرده باشند، من درباره‌اش حرف دارم. اینکه شما گفتید آن جذابیتی که مورد علاقهٔ مردم است منجر به عوام‌زدگی می‌شود و مذموم است و آن

جذابیتی که از طرف هنرمند طراحی می‌شود ممدوح است، به اعتقاد بنده این حرف قابل انتقاد است. ما در مورد کدام مردم این‌طور صحبت می‌کنیم؟ مردم ایران؟ همان مردمی که همین جنگ را انجام دادند؟ همین انقلاب را انجام دادند؟ همین مردمی که بیست سال است پای تمام مقدّسات ایستاده‌اند؟ اینها چطور می‌توانند جذابیت مذموم به فیلمساز تحمیل کنند؟ اینکه ما فکر کنیم حق همیشه پیش روشنفکر است، حق همیشه پیش کسانی است که کتاب خوانده‌اند، و مردم یعنی آن تودهٔ بی‌شکلی که متأسفانه چون نمی‌شناسیم اسمش را می‌گذاریم مردم و بعد هم به عوام‌زدگی ختمش می‌کنیم، نادرست است. من چنین چیزی را نمی‌پذیرم. اگر این نظر متعلق به آقای آوینی هم باشد، باید اصلاح شود.

روحانی: بنده یک نکته‌ای را هم اضافه کنم. به هر حال یادمان باشد که انقلاب اسلامی ایران را همان نسلی یا فرزندان آن نسلی انجام دادند که مخاطبان فیلم ایرانی پیش از انقلاب موسوم به فیلمفارسی بودند. پس اگر بد بوده و فرهنگ بدی را ایجاد کرده و اصلاً چیز مذمومی بوده، چنین انقلابی را برقرار نمی‌کرد و چنان جنگی را انجام نمی‌داد. دوم اینکه من از شهید آوینی یک دفاع بکنم؛ برای اینکه من در جریان آن تلاش‌های ایشان در طول سه چهار سال آخر برای تبیین و تشریح نظریاتشان و پایه‌ریزی تعاریف اولیهٔ هنر سینما و هنر بعد از انقلاب بودم. ایشان افکار بلندی داشتند که آرام‌آرام تبیین می‌کردند تا زمانی که شهید شدند. من از این بابت که در جریان بودم، تذکر این نکته را لازم دانستم.

داد: به نظرم نمی‌توان بین دیدن فیلمفارسی‌های پیش از انقلاب با خود انقلاب ارتباطی ایجاد کرد. نمی‌توانیم بگوییم کسانی که انقلاب کردند مخاطبین آن فیلم‌ها بودند. نمی‌توان این دو فرهنگ را یکی کرد. ببینید، ما مثلاً می‌توانیم بگوییم مردمی که انقلاب کردند در دوره‌ای زندگی کرده بودند که آمریکا در ایران حضور داشت و فرهنگ مادی و مصرف‌گرایی غلبه داشت و غیره و غیره زندگی مردم در این دوران و تقارن با ظهور و رشد فیلمفارسی، رابطهٔ علت و معلولی با هم ندارد.

معززی‌نیا: اگر اجازه دهید بنده یکی دو سوء تفاهم را برطرف کنم و بعد هم از آقای اسفندیاری و آقای مینویی خواهش کنم بحث را در مسیر اصلی ادامه دهند. دربارهٔ نکته‌ای که آقای داد فرمودند، باید عرض کنم که اولاً من در همان ابتدا هم گفتم که نظریات شهید آوینی را نقل به مضمون می‌کنم و مؤخرهٔ این نقل‌ها هم استنباط بنده از گفته‌های ایشان بود و نه عین عقاید آقای آوینی. ضمن اینکه به طور کلی نقصی را عمداً در سؤال اولم گنجاندم تا مسیر بحث به همین جا کشیده شود، یعنی بحث مخاطب. تقریباً مطمئن بودم که بحث «جذابیت در سینما» را نمی‌توان بدون رجوع به مفهوم «مخاطب سینما» به انجام رساند. اگر از جذابیت به عنوان یک عنصر انتزاعی سخن بگوییم، بحثمان ناقص و بدون نتیجه خواهد ماند. اما خاصیت زوالی هم که طی کردیم، این بود که خودبه‌خود به بحث مخاطب رسیدیم. قبل از این که سؤال بعدی را مطرح کنم، یک توضیح کوچک بدهم دربارهٔ استنباطی که از اقوال آقای آوینی داشتم، چون به نظرم مجمل بیان‌کردن موضوع باعث سوء تفاهم شده است. بنده می‌خواستم بگویم...

مینویی: پس در واقع، سؤال شما این بود که چه چیزهایی و چه عواملی باعث جذابیت می‌شود. چون جذابیت، خودبه‌خود قابل تعریف نیست.

معززی‌نیا: بله، اما چون آقای روحانی سؤال بنده را با تلقی دیگری تکرار کردند، من صبر کردم تا ایشان نکاتی را که در ذهن داشتند بگویند.

مینویی: چون واقعاً برخی مفاهیم را نمی‌توان در حیطهٔ خودشان توضیح داد. مثلاً نمی‌توان پرسید عقل چیست یا لذت چیست. ما همه اجمالاً می‌دانیم جذابیت چیست، بدون اینکه لازم باشد تعریف دقیقی از آن بدانیم. من این بخش را به صورت معترضه عرض کردم. شما نکته‌ای را که می‌خواستید بگویید، بفرمایید.

معززی‌نیا: بله، عرض می‌کردم که سؤال ابتدای بحث را بر اساس عین گفته‌های آقای آوینی طرح نکردم و استنباط خودم را گفتم و آن را هم زیاد بسط ندادم تا مقدمه طولانی نشود. ظاهراً حالا لازم است قدری موضوع را باز کنم. ببینید، وقتی به رابطه و نسبت میان سینما و مردم فکر کنید، با صرف‌نظر از

همهٔ نکاتی که آقای داد گفتند، یعنی این که گاهی مردم به یک تودهٔ بی‌شکل اطلاق می‌شود، و همچنین فارغ از نقش مردم ما در انقلاب و جنگ، و اصلاً فارغ از نسبتی که مردم هر سرزمین با تاریخشان دارند و سلیقه‌های مختلف صنوف متفاوت مردم و همهٔ اینها، به هر حال اگر قرار باشد هنرمند، چه در مقام سینماگر و چه در موقعیت‌های دیگر لزوماً و قطعاً به سلیقهٔ رایج مردم اصالت دهد، دچار ابتذال خواهد شد. ببینید! شکی نیست که به هر حال چیزی به نام سلیقهٔ نازل عوام‌الناس وجود دارد که احتمالاً در شرایط تاریخی خاص، و بسته به مجموعهٔ احوال و شرایط حاکم بر جامعه، صورت‌های گوناگونی به خود می‌گیرد. نمی‌توانید انکار کنید که اگر سینماگر، ارضای تمایلات سطحی و نازل مردم را رسالت خود بپندارد، قطعاً از جذابیت‌هایی در فیلمش استفاده خواهد کرد که جذابیت‌های کاذب نامیده می‌شوند، یا مذموم، یا هر چه که بگویید. ولی اگر هنرمند با معیار فطرت و بر اساس ویژگی‌های یکسان فطری آدم‌ها، خصوصیاتی که انسان‌ها را به سوی کمال سوق می‌دهد، اثرش را طراحی کند، شرایط متفاوت خواهد شد. به هر حال هر دوی این ابعاد وجودی در انسان‌ها مشترک است و نمی‌توانید منکر سلیقه‌های پست و نازل مردم شوید. اما مقصود من از طرح این بحث، یک نوع تقسیم‌بندی مسامحه‌آمیز بود برای شروع بحث اصلی، اما ظاهراً آقای داد تصور کرده‌اند بنده قصد تحقیر مردم را دارم یا دفاع از سینمای روشنفکری و...

داد: بله، این ذوق و پسند نازل در مردم هست، اما پس نگوییم مردم. بگوییم چنین رگه‌هایی هم وجود دارد که خب، در هر رشته‌ای هست. نباید این مسئله را به شکل یک موضوع نگران‌کننده و فاجعه‌آمیز تلقی کرد. مردم حتی ممکن است بخواهند چیزهایی را بدانند که ما اخلاقاً مجاز نباشیم بیان کنیم. فرض کنید خیلی از جوان‌ها وقتی به سنّ بلوغ می‌رسند، در مورد مسائل جنسی شدیداً کنجکاوند. شاید در یک سنّ بخصوصی هم این کنجکاوی را عملی کنند و دنبال منابعی باشند که این اطلاعات را به آنها برساند. حالا ما می‌توانیم یا این منابع را به شکل اخلاقیش در اختیار اینها قرار دهیم ـ نه در سینما بلکه در جایی که مناسب است ـ یا اینکه اینها می‌روند منابع غیرمجازش

را پیدا می‌کنند و طبیعتاً ما هزینه‌ها بابت این سکوت خودمان در مقابل چنین مسئله‌ای خواهیم پرداخت. یعنی ما مواجه خواهیم شد با یک عده‌ای که دچار انحرافاتی شده‌اند و بیمار محسوب می‌شوند.

اما اگر از این بحث بگذریم، مسئلهٔ مردم این نیست که مثلاً مردمی که در یک مسجد حاضر می‌شوند به کسی که بالای منبر است سفارش کنند که شما امروز در مورد این موضوع صحبت کن. مردم فکر می‌کنند این آدمی که رفته روی منبر، احتمالاً آن اندازه فهم و درایت دارد تا بداند دربارهٔ چه چیزی صحبت کند که به درد ما بخورد و ما باز هم بیاییم و توی این فضای به اصطلاح معنوی و روحانی قرار بگیریم. یعنی یک اعتمادی وجود دارد؛ اعتمادی از طرف مردم در خصوص اقشاری از جامعه مثل روحانیت، مثل هنرمندان، مثل تحصیل‌کرده‌ها و در بعضی وقت‌ها دربارهٔ سیاست‌مدارها وجود دارد که بابت این اعتماد منتظر می‌مانند تا شخص صحبتش را بکند تا ببینند به دردشان می‌خورد یا خیر. نتیجهٔ ارزیابی‌شان هم این است که دفعهٔ بعد حضور خواهند داشت یا خیر. همان که آقای روحانی گفت از در خروجی می‌آیند و به دیگران اطلاع می‌دهند که فیلم چطور بود. اگر بشنوند خوب بود، می‌روند داخل. این رابطهٔ هنرمند با مردم یک رابطهٔ غیررسمی است. هنرمند نسبت به محیط خودش شعور دارد، آگاهی دارد. می‌فهمد مخاطبین مورد نظر خودش، چه کودک و چه جوان، چه مسئله‌ای را می‌خواهند بدانند. خودش می‌داند اگر چطور بگوید آنها لذت می‌برند. و بعد این را عرضه می‌کند. حالا از اینجا به بعد، دیگر مرحله‌ای است که باید خودش را بسپارد به دست اینکه آیا درست فهمیده یا اشتباه فهمیده. اگر اشتباه فهمیده بود، یعنی فیلمش جذاب نبوده. می‌خواهم بگویم مسئله را به این شکل هم می‌توان دید.

معززی‌نیا: بله، متشکرم. سؤالی که می‌خواستم طرح کنم، مربوط می‌شود به نکته‌ای که آقای مینویی و آقای داد مطرح کردند، یعنی تقابل بین ارزش و جذابیت. و همچنین تعبیر «لذت» که خیلی مورد تأکید قرار گرفت. به گمانم، اگر قرار باشد بر اساس همان تعاریف ابتدایی پیش برویم باید موضوع را این‌طور ببینیم که معیار نهایی برای تشخیص تقابل یا عدم تقابل ارزش و جذابیت، این

است که در نهایت چه اتفاقی در وجود تماشاگر رخ داده است. یعنی این موضوع که چه چیزی ارزش نامیده می‌شود و چه چیزی ضدّ ارزش، بستگی به این دارد که وقتی فیلم ساخته شد و وقتی که تماشاگر، لذت مورد اشاره را از تماشای فیلم کسب کرد، حالا تعالی یافته یا دچار تنزل و تدانی شده است. یعنی تماشاگر فرضی با تماشای فیلم از آنچه که بوده فراتر رفته یا نزول کرده. آقای اسفندیاری، شما بفرمایید که آیا این تقسیم‌بندی، پذیرفتنی است یا خیر؟ یعنی به عبارت دیگر می‌توان گفت جاذبه‌هایی که منجر به تعالی می‌شوند پذیرفتنی‌اند، و جاذبه‌هایی که مانع تعالی‌اند باید طرد شوند؟

اسفندیاری: اجازه بدهید من با اشاره به یکی دو نکته که در این صحبت‌ها طرح شد آغاز کنم و بعد به همین موضوع هم برسم. آقای مینویی اشاره کردند به این که مثلاً وقتی فلاسفه حرف می‌زنند، سخنشان مخاطب کمتری دارد. من می‌گویم اگر ما به کالاهای فرهنگی که در طول تاریخ حیات بشر تولید شده نظری بیندازیم، می‌بینیم در مقایسهٔ اینها با هم تفاوتی در میزان فراگیری این حرف‌ها و به اصطلاح پیام آن صاحب تفکر وجود داشته. یعنی مثلاً فیلسوفان، مخاطبان کمتر اما گزیده‌تری داشتند. اما شاید مصلحان و مثلاً پیامبران، مخاطبان خیلی وسیع‌تر و ماندنی‌تری را داشته‌اند. خب، این چه زبانی است، یعنی چه بیانی کمک می‌کند به اینکه خیلی وقت‌ها همین حرف فیلسوفان به بیانی گفته می‌شود که جذاب‌تر و ماندگارتر می‌شود؟ حالا بیاییم در میان خود فیلسوفان یا شاعران یا هنرمندان. مثلاً در میان فیلسوفان می‌بینیم که خیلی‌ها زبانشان ساده‌تر است و بنابراین بیشتر مخاطب به دست می‌آورند و حتی بعضی از آنها سعی کرده‌اند از ابزار روز برای حرف خودشان استفاده بکنند؛ نمایشنامه بنویسند، قصه بنویسند، مطلب فلسفی را با ابزاری توضیح دهند که قابل فهم‌تر باشد. در حالی که عده‌ای این کار را نمی‌کنند. چه در ایران، چه در کلّ جهان این مسئله را داشته‌ایم که به هر صورت عده‌ای زبانشان الکن است از بیان عام. عده‌ای هم به قول آقای داد شیرین‌زبانند. شیرین‌زبانی یعنی چه؟ یعنی همان جذابیتی که می‌گوییم؛ یعنی بتواند آدم‌های بیشتری را فرا بخواند و به تجربهٔ عالمی جدید ـ به تعبیر آقای مینویی ـ دعوت کند. چه کسانی موفق‌ترند در

اینکه مردم بیشتری را فرا بخوانند به این تجربه؟ چه کسانی ناموفق‌ترند؟ این در حقیقت همان چیزی است که اسمش را می‌گذاریم جذابیت و فکر می‌کنم مثلاً در مقایسهٔ میان فیلسوفان با مصلحان و پیامبران می‌توان این موضوع را درک کرد. یا در مورد هنرمندان و شاعران هم همین‌طور. ما شعرایی که خیلی عمیق‌تر و عرفانی‌تر از حافظ شعر گفتند داشته‌ایم، ولی فقط چند نفر بودند که توانستند جوهرهٔ ارتباط با عامه را پیدا بکنند و سایه‌شان را این‌قدر گسترده بر سر دیگران بیندازند که هر کسی به فراخور حال خودش و به اندازهٔ ظرف خودش از این بحرِ دانستن و لذت بردن بهره ببرد.

نکتهٔ دیگر اینکه در مورد این لذت بردن و دانستن که آقای داد هم گفتند، فکر می‌کنم همهٔ این بحث‌ها را می‌شود به نوعی جمعش کرد؛ دانستن لذتبخش است، ولی دانستن توأم با لذت. موضوع، نحوهٔ روایت، نحوهٔ ساخت و نحوهٔ تماشا، یعنی نحوهٔ رسیدن فیلم به مردم، چهار عامل اصلی جذابیت محسوب می‌شوند که البته می‌توان جزئی‌تر در باره‌شان حرف زد. من هر وقت دربارهٔ این بحث فکر کرده‌ام، به تناقض رسیده‌ام که حالا شاید این تناقض با اشارهٔ آقای داد حل شود. ببینید، ما همیشه از یک طرف می‌گوییم که اگر موضوع، موضوع مورد علاقهٔ مردم باشد و مسئلهٔ مردم باشد، مردم توجه می‌کنند و سراغش می‌روند. پس اگر ما برویم سراغ موضوعاتی که واقعاً مسئلهٔ مردم است نتیجه می‌گیریم. وقتی مسائل مردم توی سینما باشد، مردم هم می‌آیند می‌بینند. منتها آن سوی موضوع که کمی متناقض به نظر می‌رسد این است که خیلی‌ها معتقدند وقتی مردم می‌نشینند در سینما، حوصلهٔ بحث و درس گرفتن و تعقل به خرج دادن ندارند. همان اصطلاحی که فیلمفارسی‌چی‌ها به کار می‌برند که تماشاچی وقتی می‌رود در سالن سینما، کلید ذهنش را خاموش می‌کند و می‌خواهد مدتی استراحت کند. یعنی اتفاقاً خواهان نوعی غفلت است؛ خواهان نوعی غافل شدن از همهٔ اموری که او را آزار می‌دهد، و می‌آید که خود را بسپارد به دنیایی که در آن یک حالت فرح و لذت به او دست دهد. جمع این دو حالت که به نظر متناقض می‌آید، شاید همان حرف آقای داد باشد که دانستنِ توأم با لذت، موفقیت نهایی را تضمین می‌کند. حالا این سؤالی که فرمودید و در حقیقت بحث

بعدی است، اینکه «آیا جذابیت با ارزش تناقض دارد»، من در ابتدا عرض کردم که این موضوع بستگی دارد به آدم‌ها. انسان‌هایی که عمیق‌تر می‌شوند و اوج می‌گیرند از اجتماع، به همان تناسب تنهاتر می‌شوند. یعنی عمق و اوج‌گیری، جدا می‌کند انسان‌ها را از آنچه که مردم درک نمی‌کنند. به هر حال دو گرایش در انسان وجود دارد: یک گرایش نفسانی است، یک گرایش فطری و روحانی؛ یک گرایش به کمال است، یک گرایش به تن دادن به آنچه که هست و لذت بردن به صورت سخیفش.

آقای روحانی می‌گویند که من اصولاً سینما نمی‌روم چون از این فیلم‌ها لذت نمی‌برم. شاید ایشان فیلم‌ها را قبلاً می‌بینند و نیازی به سینما رفتن ندارند، ولی واقعاً کسانی هستند که اصلاً تحمل دیدن این فیلم‌ها را ندارند و دوست دارند چیزهای ارزشمندی ببینند. برنامه‌هایی در تلویزیون پخش می‌شود که واقعاً اگر شما را مجبور کنند بنشینید پای آن برنامه و نگاهش بکنید، برای شما شکنجه است. ولی عده‌ای از مردم می‌نشینند و همان برنامه‌ها را می‌بینند و لذت هم می‌برند. بنابراین، به نظر من، نیاییم تقدس جدیدی بنا بکنیم که مردم خوبند و هر چه می‌خواهند هم خوب است و به مردم نگوییم بالای چشمشان ابروست. و البته از آن طرف هر چه را مردم پسندیدند، عوام‌زده بخوانیم. اینها به نظرم یک جور بت‌تراشی است. در میان همهٔ انسان‌ها این امکان وجود دارد که گرایش به سطحی‌نگری، گرایش به سهل‌پسندی و گرایش به غفلت اوج بگیرد. طبیعتاً این ارزش نیست. گرایش به کمال و یادگیری و رشد هم وجود دارد و طبعاً این ارزشمند است. نمی‌توانیم بگوییم که هر چیزی جذّاب بود، هر چیزی که مردم از آن استقبال کردند خوب است. آقای روحانی فرمودند چرا می‌گویید جذابیت فیلمفارسی بد است، خب، این فیلم‌ها را وقتی نقد می‌کنید، به‌سادگی مشخص می‌شود که فیلم‌های ارزشمندی نیستند و تبلیغ سخافت در فهم و درک می‌کنند و عادات بدی را رواج می‌دهند. بله، البته مردم پسندیدند و استقبال کردند و گروه‌گروه رفتند این فیلم‌ها را تماشا کردند، اما نمی‌توانیم بگوییم فیلم‌های خوبی بودند. اگر معیارمان پسند مردم باشد، به بیراهه می‌رویم. بدیهی است که هر چه را وجه فطری مردم می‌پسندد خوب است، نه هر چیزی را که

وجه نفسانی مردم می‌پسندد. بله، مردم در شرایطی مثل انقلاب، مثل جنگ، مثل حماسهٔ دوم خرداد، در حقیقت بر مبنای وجه فطری‌شان عمل می‌کنند. وجه کمال‌جویی، یک صورت جمعی پیدا می‌کند. به هر حال همان‌طور که در ابتدای بحثم عرض کردم، این تناقضی است که در ذات موضوع وجود دارد. یعنی حرکت کردن به این سو که مفاهیمِ عمیق‌تر و ارجمندتر را توده‌های وسیع‌تری دریافت کنند چنین عوارضی هم دارد. حالا این مفاهیم فقط علم نیست، فقط فلسفه نیست. همان عالمی که هنرمند قصد دارد بچشاند به تماشاچی، آن عالم هر چقدر ارجمندتر و هر چقدر عمیق‌تر و عزیزتر باشد، سخت‌تر می‌شود به تعداد بیشتری چشاند. این تناقض در ذات موضوع است و کار هنرمند همین است که این تناقض را حل کند.

معززی‌نیا: بله. بنده یک سؤال دارم که خواهش می‌کنم شما خیلی کوتاه جواب دهید و بقیهٔ دوستان هم به طور مشخص پاسخ این سؤال را بفرمایند که به بحث‌های بعدی برسیم. فرمایش شما زمینهٔ این سؤال را مهیا کرد. شما چند عامل را به عنوان عوامل جذابیت نام بردید. حالا فرض کنید ما نشستیم و همهٔ عوامل جذابیت را در سینما فهرست کردیم و مثلاً به این نتیجه رسیدیم که پانزده عامل جذابیت وجود دارد. آیا می‌شود گفت از این پانزده تا، مثلاً پنج تایش با توجه به اعتقادات ما ضدّ ارزش محسوب می‌شود و نباید به کار گرفته شوند، اما ده تا از این عوامل را می‌توان به کار گرفت؟ فرض کنید آیا می‌توانیم بگوییم عاملی موسوم به «سکس» مطلقاً نباید مورد استفاده قرار گیرد و ضدّ ارزش است و قطعاً مخاطب را به سوی غفلت می‌برد و بر عکس، فلان عامل قطعاً می‌تواند موجب تعالی مخاطب شود؟

اسفندیاری: باید مورد به مورد بحث کنیم. اما به طور کلی می‌توانم عرض کنم که همهٔ این عواملی که باعث جذابیت می‌شوند خودشان ذو وجهین هستند. یعنی دو وجه دارند. زیبایی باعث جذابیت می‌شود، ولی زیبایی وقتی که به «صورت» تبدیل می‌شود و به شکل جنسی و اِروتیک عرضه می‌شود، ضدّ ارزش تلقی خواهد شد، ولی وقتی وجه جنسی ندارد، شاید ضدّ ارزش تلقی نشود. به تناسبِ مورد باید بحث کرد.

مینویی: من می‌خواستم دربارهٔ نکته‌ای که الان طرح شد، یعنی رابطهٔ سینما و مخاطب، توضیحی اضافه کنم تا به‌تدریج پاسخ سؤال شما هم روشن شود. بنده در صحبت قبلی اشاره کردم همهٔ فیلم‌ها و اصولاً همهٔ پدیده‌های هنری قرار نیست که الزاماً با همهٔ مردم ارتباط برقرار کنند. مثالی هم که زدم البته فلسفه بود و گفتم که نکات فلسفی برای آنها که اهلش هستند خیلی جذاب است. مسلماً گویندهٔ مطالب فلسفی یعنی فیلسوفان، افراد خاصی را در نظر دارند که مقدماتی را طی کرده‌اند و ذهنشان آمادهٔ درک پیچیدگی‌های خاصّ مسائل فلسفی شده است.

این به نظر من قابل مقایسه نیست با ارتباط پیامبران با مردم. پیامبران نکات فلسفی را اساساً طرح نمی‌کنند به آن معنا که مورد نظر ماست. یعنی ما نمی‌گوییم که فیلسوفان و پیامبران هر دو در زمینه‌هایی مشابه صحبت کردند آن‌گونه که فیلسوفان صحبت می‌کنند مختصّ فلسفه است. طبیعتاً پیامبران اصلاً کوشش نمی‌کنند که آن بحث‌ها را در آن سطح مطرح کنند. پیامبران هیچ‌گاه کوشش نمی‌کنند که استدلال کنند و مسائل خود را با برهان اثبات کنند. آنها در واقع مطالبی را پیامبرانه از منبع الهام دریافت کرده‌اند و برای مردم بازگو می‌کنند. اما به محض اینکه صحبت راجع به مسائل پیچیده و دقیق پیش می‌آید، مردم عقب می‌مانند. افراد خاصی هستند که هم می‌فهمند و هم لذت می‌برند. ببینید! فرض کنید که همین موضوعات بحث ما فی‌نفسه ممکن است که برای عده‌ای اصلاً قبل درک نباشد. یعنی اصلاً نتوانند با این موضوعات درگیر بشوند و بنابراین نتوانند لذت ببرند. طبعاً به محض اینکه کسی درگیر شود لذت هم می‌برد.

مثال از خود سینما بزنیم: یک زن و شوهری فرض کنید در سطح بالایی از سواد و معلومات، در یک جامعه‌ای مثل فرانسه. فرض کنیم اینها هر دو استاد دانشگاه هستند. در زندگی، به اقتضای شرایط، به جایی رسیده‌اند، یعنی موضوع یک فیلم همین است که اینها به شرایطی دچار شده‌اند که احساس می‌کنند از یکدیگر لذت نمی‌برند و افسرده شده‌اند و روابطشان رو به سردی می‌رود و کم‌کم به این فکر افتاده‌اند که از هم جدا بشوند. حالا فرض کنید فیلمی با این

موضوع در فرانسه ساخته شود، خیلی هم خوب ساخته شود، یعنی مسائل بررسی شود و فیلمساز جست‌وجو کند که چرا این‌قدر سرد شده و چه عواملی می‌توانست باعث شود که اینها باز هم از زندگی مشترک لذت ببرند، و همهٔ ظرایف دیگری که برای چنین فیلمی لازم است. و بعد ما بیاییم این فیلم را برای زن و شوهری نمایش دهیم از طبقهٔ کارگر که سواد چندانی ندارند و مسئلهٔ اصلی زندگی‌شان سر و سامان دادن به وضعیت اقتصادی خانواده‌شان است و اصلاً چنین درگیری‌هایی باهم ندارند و مطلقاً نمی‌توانند بفهمند که چرا یک زن و شوهر فهمیده که همه چیز برایشان فراهم است می‌خواهند از هم جدا شوند. خب، چنین موضوعی برایشان قابل تصور نیست. زندگی به آنها اجازه نداده به این سطح برسند که راجع به این مسئله فکر کنند. طبعاً چنین موضوعی برای این افراد چیز جذابی نیست. نه درگیرش می‌شوند و نه آن را می‌فهمند، اگر چه فیلمساز این موضوع را با زبانی شیرین و ساده و قابل فهم بیان کرده باشد. اصلاً موضوع ربطی به همهٔ مردم ندارد. موضوع ربطی به طبقهٔ کارگر ایران ندارد. آنها برای فهم این مسئله باید در یک سطح فرهنگی دیگری باشند؛ باید معلوماتشان خیلی گسترده‌تر از این حرف‌ها باشد. این است که می‌خواهم بگویم موضوعات، فی‌نفسه برای عده‌ای قابل فهمند و برای عده‌ای دشوار و ثقیل و غیرجذاب. عده‌ای علاقه دارند دربارهٔ یک موضوع چیزهایی بدانند و عده‌ای اصلاً علاقه ندارند. به نظر من، به محض اینکه یک موضوع ذهن کسی را درگیر کرد، خود به خود جذابیت هم پیش می‌آید. اینها ملازم یکدیگرند. فاصله ندارند. این یک مطلب بود که خواستم عرض کنم، و بعد راجع به سؤال شما...

اسفندیاری: ببخشید، من راجع به این بخش از مطلب شما سؤال دارم. پس چرا برخی از فلاسفهٔ غرب، مثلاً سارتر و کامو و دیگران، تکیه به فهم عامه داشتند؟ یعنی چرا کوشش می‌کردند با ابزاری مثل نمایشنامه و رمان حرفشان را بیان کنند؟ آیا کوشش آنها برای گسترده کردن مخاطب نبود؟

مینویی: عرض کنم که اولاً افرادی مثل سارتر ممکن است دربارهٔ مسائلی غیر از فلسفه هم حرف زده باشند، همان‌طور که در گذشته اغلب همین‌طور بوده. یعنی فلاسفه، همه‌کاره و همه چیزدان بوده‌اند و دربارهٔ همهٔ علوم صحبت

می‌کردند. من در صحبت‌هایم، فلسفه به معنای خاصّ کلمه مورد نظرم بود. وگرنه، خیلی از فلاسفهٔ معاصر ممکن است در زندگی کارهایی بکنند و حرف‌هایی بزنند که به درد همهٔ مردم بخورد، اما الزاماً ربطی به فلسفه نداشته باشد. نکتهٔ دوم اینکه ممکن است فیلسوفی سعی کند تفکراتش را که در یک زمینهٔ خاصی که اتفاقاً به همهٔ مردم هم مربوط نیست و مورد علاقهٔ همه مردم هم نیست، برای مخاطبین خودش، یعنی برای آن قشری که مدّ نظر فیلسوف است و آن قشرْ همهٔ مردم نیستند، به صورت نمایشنامه و رمان درآورد. یعنی اتفاقاً، زمانی فیلسوف احساس می‌کند مطالبی که توی ذهنش جمع شده به صورت استدلالی و با بیان سازمان‌یافته، خیلی قابل فهم نیست و مخاطب با او نزدیکی پیدا نمی‌کند. احتیاج به این دارد که آن مطالب به صورت تجربه درآید، یعنی موقعیتی فرض شود یا آدم‌هایی فرض بشوند، آن آدم‌ها روابطی پیدا کنند و در آن روابط، آن فکر متجلی شود. این نمی‌تواند به این مفهوم باشد که او سعی کرده برای همهٔ مردم حرف بزند. ممکن است این کار برای ده یا صد نفر انجام شود، یا فقط برای دوستان خودش، یا برای قشر دانشگاهی و روشنفکر. صرف اینکه ما افکار و ایده‌های خود را به صورت نمایش و رمان درآوریم، به معنای این نیست که می‌خواهیم با همهٔ مردم ارتباط برقرار کنیم.

بنابراین، من می‌خواهم عرض کنم مطلب اول این است که ما انتظار نداشته باشیم هر فیلمی همهٔ مخاطبین را جلب کند و اصولاً هر موضوعی به درد همه مردم نمی‌خورد. دوم اینکه وقتی می‌گوییم «مخاطب»، مخاطبین خاص منظور ماست. یعنی مخاطب به معنای مطلق کلمه وجود ندارد. وقتی می‌گوییم مخاطب، باید بدانیم مخاطب فرانسوی است، ایرانی است، آمریکایی است... چقدر تحصیلات دارد، اهل چه مسائلی است و غیره. بسیاری از این مسائل مخاطب‌ها را محدود می‌کنند. خیلی از مسائلی که ممکن است در کشورهای دیگر مهم باشد و علاقمند باشند که راجع به آن فکر کنند اصلاً مورد توجه ما نیست و برعکس. در واقع ما هستیم که مخاطب را انتخاب می‌کنیم. تضاد و تناقضی در این نیست که یک موضوع، افراد مختلفی از سطوح مختلف را جلب کند. اما در عین حال ما نمی‌توانیم هنرمندان را مقید کنیم که فقط از چنین

موضوعاتی حرف بزنند. به هر حال موضوعاتی هم وجود دارد که به درد همهٔ مردم نمی‌خورد.

اگر مسائل مادی و هزینهٔ فیلم و غیره را مدّ نظر نداشته باشیم، فیلم‌هایی می‌توانند ساخته بشوند که به درد همهٔ مردم نخورند، همهٔ مردم جلب نشوند و اینها هم فی‌نفسه نه با ارزش‌تر از فیلم‌هایی هستند که عامهٔ مردم دوست دارند نه کم‌ارزش‌تر. ارزش آنها بستگی دارد به اینکه مسائل را با چه قدرت و قوّتی بیان کرده‌اند. یعنی آن تجربه‌ای که عرض کردم، به چه شدّتی در فیلم اتفاق افتاده. یعنی مخاطب، چه آن مخاطب و چه این مخاطب، چقدر درگیر شده، چقدر آن تجربه را با گوشت و پوست خودش لمس کرده و چقدر وارد عمق مطلب شده.

معززی‌نیا: پس می‌شود از فرمایشات شما این‌طور نتیجه‌گیری کرد که معیار اصلی ما در جذابیت به چگونگی طراحی فیلمساز و ساختمان سینمایی اثر مربوط می‌شود که...

مینویی: ...و خیلی چیزهای دیگر. مثلاً اگر در فیلمی، با مناسبت یا بدون مناسبت، صحنه‌های رقص و آواز گنجانده شده باشد این فیلم برای مردم جالب است و استقبال می‌کنند، چون رقص و آواز برای عامهٔ مردم جذاب است. یا فرض کنید مثلاً سیرک برای مردم جذاب است. اگر در فیلمی به صورت حاشیه‌ای سیرک حضور داشته باشد، یا زمینهٔ انتخاب داستانش سیرک باشد، احتمالاً برای خیلی از مردم جذاب است. می‌خواهم بگویم بسیاری از چیزها دیدنشان جذاب است. ما از دیدن خیلی چیزها لذت می‌بریم؛ سیرک، مسابقهٔ فوتبال و... این موضوع است که ارتباط دارد با آن نکته‌ای که شما گفتید عوامل جذابیت در ایران را باید چطور تقسیم‌بندی کرد و کدام مطلوب است و کدام نامطلوب.

صرف نظر از جنبه‌های اخلاقی، اساساً یک جنبه‌هایی از جذابیت در فیلم‌ها هست که ذاتی خود فیلم نیست، یعنی به آن ضمیمه شده. یعنی وقتی که چند بار در طول فیلم، صحنه‌های بی‌مناسبت رقص و آواز قرار داده شده که تماشاگر لذت ببرد، گذشته از اخلاقی بودن یا مشروع بودن یا مطلوب بودن این

صحنه‌ها، اصلاً به لحاظ سینمایی، این صحنه‌ها ایراد دارد. یعنی باز ناچار می‌شویم که بپرسیم سینما چیست؟ یعنی فیلم خوب کدام است؟ در واقع وقتی روشن شود که فیلم خوب کدام است، بنابراین، هر چیزی غیر از آن حتی اگر باعث جذابیت شود، مطلوب نیست از نظر ما. آقای روحانی فرمودند مردم ما در دوران گذشته می‌رفتند فیلم‌های موسوم به فیلمفارسی را می‌دیدند و لذت می‌بردند. خب، عواملی در آن فیلم‌ها بود که مردم دوست داشتند...

روحانی: ...جوانمردی، راستی، صداقت.

مینویی: بله، این نکات هم بود. من منکر این نیستم که در همان فیلم‌ها چیزهای آموختنی هم وجود داشت. اصلاً اینکه یک فیلم خالی از هر محتوایی باشد و هیچ اندیشه‌ای را منتقل نکند محال است. بالاخره همهٔ فیلم‌ها چیزی را منتقل می‌کنند، درست یا نادرست. حالا وارد بحث اهداف سازندگان آن فیلم‌ها نمی‌شویم. ولی لذت بردن مردم آن دوره از فیلمفارسی معمولاً به دلایل انضمامی بوده. بله، ممکن است به تعبیر آقای روحانی خیلی از آن فیلم‌ها هم خوب بوده و به لحاظ انسانی و اخلاقی مطلوب بوده‌اند و تأثیر خوبی روی مردم می‌گذاشتند. در حال حاضر هم سینمای ما همین‌جور است و در آن همه‌جور فیلمی دیده می‌شود. اما به نظرم بخشی از لذت مردم مربوط به همان صحنه‌های انضمامی بوده است.

روحانی: من فکر می‌کنم حالا دیگر باید مشخصاً بروم سر دعوای فیلمفارسی. حالا که بحث اصلی دارد به این سمت می‌رود، باید تکلیف چیزی را که به عنوان فیلمفارسی می‌شناسیم و درست یا نادرست، خودش را به عنوان جذاب‌ترین و پرمخاطب‌ترین انواع فیلم در ایران معرفی کرده، روشن کنیم. باید بحث کرد دربارهٔ اینکه نحوهٔ به کارگیری جذابیت و جلب مخاطب در این سینما چه جور شیوه‌ای است.

می‌دانید که فیلم ایرانی، مقولهٔ مورد علاقهٔ من است. کلیهٔ تعاریفی که در طول این سال‌ها از فیلم ایرانی ارائه شده، به نظرم راه تحقیق هنری، اجتماعی و فرهنگی در خصوص این مقوله را بسته است. تعبیر فیلمفارسی، راه ارتباط ما را با این پدیدهٔ شگرف مسدود کرده و حالا با مقوله‌ای مواجهیم که هم به لحاظ

تاریخی و هم به لحاظ نوع بیان، چیز مشخص و تعریف‌شده‌ای نیست. حتی ما هنوز نمی‌دانیم که اساساً به چه چیزی می‌گوییم فیلمفارسی. فیلم ایرانی دههٔ سی با چهل فرق کرده، چهل با پنجاه و...

ارائهٔ هر گونه پاسخی به سؤالات شما موکول به یافتن این رابطه میان آثار سینمایی قبل از انقلاب با مخاطب و کاربردش و ماحصلش در پیروزی انقلاب و ارزش این فیلم‌ها برای آن مخاطبین است، که به نظر من با این سهل‌انگاری‌ها قابل جواب نیست. مهم‌ترین پدیده‌های سینمایی که ما باز هم به‌اشتباه، به عنوان فیلم‌های نوین ایران، موج نویِ فارسی و غیره ذکر می‌کنیم از دل همان سینما بیرون می‌آید. بنابراین، به نظر من اساساً پاسخ شما به این سادگی به دست نمی‌آید. فکر می‌کنم که جواب این سؤال را آقای داد به‌درستی پیشنهاد کردند و دادند و آقای اسفندیاری هم بر آن تأکید کردند؛ آنچه که آقایان به عنوان شیرین‌زبانی ذکر کردند.

در بررسی رابطهٔ یک فیلم سینمایی و مخاطبش، به دو نوع نگرش می‌توان قائل بود، دو نگرش کلّی: پیام و سرگرمی. بحث اصلی ما همین است؛ سینمایی که «پیام» می‌دهد، یعنی می‌خواهد یک موضوع فلسفی، هنری، اجتماعی یا هر چیز دیگری را مطرح کند، و آن که می‌خواهد فقط سرگرم کند. این دو نوع نگرش است. من فکر می‌کنم کلیهٔ کسانی که می‌خواهند فیلم سرگرم‌کننده بسازند، همان‌طور که آقایان گفتند، می‌خواهند پیامی بدهند و چیزی را بگویند؛ حالا حتی این پیام که «مردم سرگرم شوند و از سینما بروند بیرون و درست کار کنند.» دست کم در جوامع غربی این است. شما دو ساعت بروید در سالن که لذت ببرید و منفک شوید. تمام سینمای دههٔ سی آمریکا بعد از آن رکود اقتصادی، اصلاً به این قصد ساخته شد که شما دو ساعت در سینما بنشینید و مشکلات بیرونی را فراموش کنید. این هم یک نوع پیام است، چه فرقی می‌کند؟ بنابراین، به نظرم از اینجا به جایی نمی‌رسیم. اگر بخواهیم ببینیم چه چیزهایی به اسم جذابیت برای فرهنگ ما مطلوب است، که ما به لحاظ اقتضائات اجتماعی، فرهنگی و سنتی می‌توانیم به کار ببریم و چه چیزهایی را نمی‌توانیم، به این سادگی قابل طرح نیست.

بنابراین، فکر می‌کنم برمی‌گردد به آن توصیفی که آقایان کردند. یعنی خود آن آدمی که دارد می‌سازد، آن آدم یا کارش را بلد است یا بلد نیست. تصور او از کارش، از فرهنگش برمی‌خیزد. فرهنگش او را به اینجا رسانده که می‌خواهد ما را فقط سرگرم کند، بدون اینکه بد و خوب را معین کند. اصلاً صرف اینکه شما بروید بنشینید و سرگرم شوید. می‌تواند هدف بسیار پسندیده‌ای باشد، چه کسی گفته این بد است؟ ما بیست سال عادت کرده‌ایم که بگوییم سرگرمی بد است و بعد پیام بدهیم، پیام‌های عارفانه بدهیم. الان یکی از معضلات همین سینما، فیلم‌های آن دورهٔ سینمای عارفانه است. به نظر من آن هم خطاست. بنابراین، اینکه بگوییم آن دوره سینمای ما را خراب کرده هم خطاست. آدمی که می‌خواهد فیلم بسازد، یا کارش را بلد است و یا نیست. اگر بلد باشد، حرفش را درست می‌زند برای مخاطب خودش؛ به مخاطب خودش لذت می‌دهد، پیامش را هم منتقل می‌کند. آیا همیشه باید پیام بدهیم؟ آیا سینمای پیام‌دار ارزش دارد؟ سینمایی که تصویر لذت باشد فاقد ارزش است؟ آقای داد اشاره کردند که حتی کسی که می‌خواهد فیلم حادثه‌ای بسازد برکارش تسلط ندارد و می‌آید چیزهای دیگری را به آن اضافه می‌کند و اصل کار را هم از بین می‌برد. علتش این است که شما در دل فرهنگی زندگی می‌کنید که هنوز صِرف لذت و ایجاد سرگرمی مذموم است. از سوی نهادهای سیاستگذاری ـ تا قبل از آقای داد ـ اینکه صرفاً شما فیلمی بسازید که مردم بروند ببینند، کیف کنند و بیایند بیرون، مذموم بود. مشکوکم که به رغم توضیحات آقای داد هنوز هم این‌طوری نباشد.

بنابراین، به نظرم کسی که می‌خواهد فیلم حادثه‌ای بسازد و صحنه‌های کاراته‌ایش را هم خوب می‌سازد، اگر همهٔ وقتش را صرف در آوردن همین چیزها کند در حد و اندازهٔ سینمای ما قابل قبول است. اندازهٔ این سینما همین است. سینمای آمریکا یک اندازهٔ دیگر دارد. شرایط ایجاد کرده، درستش کرده، تکنولوژیش را دارد، آدم‌هایش را تربیت کرده و غیره و غیره. همان‌طور که شما انتظار فیلم مشابهی را از فرانسوی‌ها ندارید. آنها اصلاً جور دیگری هستند، جور دیگری بزرگ شده‌اند، فرهنگشان به سمت دیگری رفته.

کلیشه‌هایی هست که همیشه نسبت به بعضی از فرهنگ‌ها جواب می‌دهد. مثل «مظلومیت» در فرهنگ ایرانی که همیشه جواب می‌دهد، یعنی همیشه طرف مظلوم را گرفتن و بر علیه ظالم جنگیدن در فیلم‌های ایرانی جواب می‌دهد. همیشه رابطهٔ عشقی پر دست انداز که سرانجام به موفقیت برسد جواب می‌دهد. به آن زیربنا مربوط است. اگر هم زمان قدیم مردم می‌رفتند و فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب را می‌دیدند، برای آن دو تا صحنه رقص نبوده، بقیهٔ عوامل هم باید وجود می‌داشته. یعنی شما یک انتقام‌گیری باید می‌داشتی مثلاً و یک روسپی که رفته آب توبه ریخته و انسان شده و با قهرمان فیلم ازدواج کرده و در کنار اینها دو تا صحنهٔ رقص هم بوده. اما نمونه‌های بی‌رقصش هم جواب داده. اینها همه به نظرم به فیلمساز برمی‌گردد که چقدر برکارش تسلط دارد. در نهایت کسی موفق است که بتواند به مدت دو ساعت تماشاگر را فریب دهد. مهم‌ترین قانون سینما این است که بتوان تماشاگر را دو ساعت فریب داد.

معززی‌نیا: آقای داد، لطفاً قبل یا بعد از نکاتی که می‌خواهید بفرمایید به این سؤال بنده هم پاسخ دهید که شما چه در نحوهٔ فیلمسازی شخصی و چه در مقام مدیر سینمای کشور، آیا به فیلمی که بر اساس تفنن محض و به عنوان سرگرمی صرف ساخته شود اعتقاد دارید؟

داد: من فکر می‌کنم همان‌طور که آقای مینویی اشارهٔ کوتاهی کردند، اصلاً فیلم غیرفلسفی وجود ندارد. همهٔ فیلم‌ها یک دیدگاه کلان فلسفی دارند، برخی با وضوح بیشتر و برخی دیگر در بستر خود فیلم. خود پدیدهٔ فیلمفارسی تابع فلسفه‌ای است که قائل به نوعی دخالت عوامل غیر موجود در زندگی انسان است، بحث تقدیر و سرنوشت. این فیلم‌ها القا می‌کردند که تقدیری محتوم، خواه‌ناخواه زندگی ما را پیش می‌برد. موج نوِ فیلم‌های ایرانی ـ مثلاً قیصر ـ با شورشی علیه همین اعتقاد آغاز به کار کرد. یعنی انکار کرد که چنین تقدیری وجود دارد. عوامل نظم لایزال در زندگی اجتماعی مورد حمله قرار گرفت و در مقابل خرافه‌ها و پیام‌های فیلمفارسی ایستاد.

یک خصلت دیگر فیلمفارسی، جنبهٔ اعتیادآوری‌اش بود به اینکه شما را از تمام واقعیت‌های محیط منفک کند. در فیلمفارسی شما چیزی به عنوان آینده

نداری. چرا؟ چون تقدیر، آینده را از قبل رقم زده. چیزی به عنوان آینده وجود ندارد. ارزش‌هایی که وجود دارد، ارزش‌های راکد است: جوانمردی، رفاقت و... هیچ وقت ما در فیلمفارسی مثلاً ارزش پشتکار را ندیدیم، ارزش نوآوری یک شخصیت داستانی را ندیدیم. اصلاً شخصیت‌ها دچار این مسائل نمی‌شدند. هیچ وقت ما مبارزه را در شکل اینکه تقدیری عوض شود ندیدیم. اصلاً صحبت تحول و دگرگونی در آن بینش وجود ندارد. من نمی‌دانم دلایل مخالفت دکتر کاووسی چه بود، اما دلیل خودم را می‌دانم. مشکل من رقص و آوازش نیست ـ آن یک بحث اخلاقی است، همین الان هم فیلمفارسی‌هایی داریم که رقص و آواز ندارند ـ اما وقتی شما نگاه می‌کنید، می‌بینید این فیلم‌ها در واقع صرفاً خصلت افسانه‌گویی دارند. همهٔ پدیده‌های روز را تبدیل به افسانه می‌کنند، یعنی تبدیلش می‌کنند به یکی بود یکی نبود، یک حسن‌کچلی بود که... همهٔ داستان‌ها هم درواقع جریان حسن‌کچل و عاشق شدن حسن‌کچل به دختر شاه است. هیچ عامل بیرونی وجود ندارد. خب، اینها همه افسانه‌گویی است. و این را هم می‌دانید که همیشه بشر در یک مقطعی از سنش به افسانه نیاز دارد، یعنی مصرف‌کنندهٔ افسانه است. می‌خواهد با پدیده‌ها به ساده‌ترین شکل ممکنش آشنا بشود. حوصلهٔ اینکه پیچیدگی‌های سطح بالا را درک کند ندارد. فیلمفارسی در واقع چیزی نیست که بتوان از بین برد. این مدل تفکر را شما در تعدادی از فیلم‌های هالیوودی هم می‌بینی. در سینمای هند هم می‌بینیم. چون مربوط به یک مملکت خاص نیست، مربوط به یک سنّ خاص است. مربوط به یکی از دوره‌هایی است که انسان دارد با پدیده‌ها آشنا می‌شود. بنابراین هیچ وقت از بین نخواهد رفت چون نیاز به آن وجود دارد. من اصلاً دلیلی برای از بین بردنش هم نمی‌بینم. می‌ماند این بحث که جذابیت‌های این سینما در کجاست و مشتری‌هایش چه کسانی هستند. باید رفت اینها را مطالعه کرد و پیدا کرد. چون واقعاً این بحث مربوط به اخلاق نیست. دلایل این علاقه، مربوط به عوامل دیگری است.

به نظرم فقط لازم است که ما با یک بخش فیلمفارسی به طور جدی در بیفتیم: هیچ دلیل ندارد ما افسانه‌ای را بگوییم که این افسانه سبب ایجاد انحرافی

بشود که تا ابد در ذهن بینندهٔ ما باقی بماند. ما نباید افسانهٔ تقدیر را بگوییم. چرا ما در افسانه‌هایمان، افسانهٔ مثلاً رستم و سهراب را در شکل اسطوره‌ای ندادیم به مردم؟ یعنی نیامدیم داستان رستم و سهراب را بسازیم با نگاه اسطوره‌ای؟ چطور می‌شود که ما آن افسانه‌ها، افسانه‌هایی که رو به جلو است، رو به آینده است، مملوّ از روح فداکاری، روح برخورد، روح مبارزه‌جویی با موانعی که بر سر راه مردم، یک جامعه، یک گروه، حتی یک فرد است را فراموش می‌کنیم، فقط به افسانهٔ حسن کچل و دختر شاه پناه می‌بریم؟ بیننده‌ای که از فیلم گنج قارون می‌آمد بیرون، بیننده‌ای بود که دنبال یک دختر پولدار می‌گشت بلکه عاشقش بشود. در حالی که بیننده‌ای که از داستان قیصر می‌آمد بیرون، بیننده‌ای بود که اگر مورد ظلم قرار می‌گرفت برخورد می‌کرد، یا بیننده‌ای که از داستان آژانس شیشه‌ای امروز ما می‌آید بیرون، نگاه می‌کند به اینکه ببیند چه نوع ضوابط، مقررات غلط و بی‌توجهی وجود دارد در سطح جامعه. اینها مدل‌هایی است در اثبات اینکه مسائل ممکن است به شکل ساده و همه‌فهم گفته بشود و افسانه‌های مناسب رواج یابد.

معززی‌نیا: پس استنباط بنده این است که شما اتخاذ هدف «سرگرمی صرف» برای یک فیلم سینمایی را نمی‌پسندید. غیر از این است؟

داد: فکر می‌کنم که اصلاً چیزی به نام سرگرمی صرف نداریم. یعنی اصلاً عملی نیست. حتی یک فیلم توریستی یا یک سیرک هم آموزش می‌دهد. اساساً خداوند چیزی را در این عالم به منظور سرگرمی و بازی نیافریده است. بنابراین هیچ چیز نمی‌تواند فقط این خصلت را داشته باشد. همهٔ فیلم‌ها تبعاتی بیش از سرگرمی صرف دارند. هر جور فیلمی، تأثیراتی در حوزهٔ عقاید و باورهای مردم باقی می‌گذارد که فراتر از سرگرمی است. ممکن است بازی‌های کودکانه، فقط به قصد سرگرمی و لذت بردن انجام شوند، اما نتایج دیگری هم دارند؛ فکرشان ورزیده می‌شود و تقویت می‌شود. جدول حل کردن، برای اهلش لذت بخش است، اما نتایج دیگری هم دارد.

معززی‌نیا: بله، درست می‌فرمایید. اما آقای روحانی اشاره کردند که سینما می‌تواند سرگرمی صرف باشد و ایرادی هم ندارد و شما هم به این تفکر

معتقدید. البته فعلاً خودشان به دلیل گرفتاری، جلسه را ترک کردند. آقای اسفندیاری نظر شما چیست؟

اسفندیاری: به عقیدهٔ من آن سرگرمی مذموم است که منجر به غفلت می‌شود. یعنی نتیجه و حاصل آن سرگرمی، می‌شود غفلت از حقیقت. همان مفهوم لهو و لعب که در قرآن آمده است. دعوت به این غفلت قطعاً چیز ممدوحی نیست، و به این معنا سرگرمی صرف خوب نیست.

معززی‌نیا: با تشکر فراوان از همهٔ شما که این زحمت را متقبل شدید، با توجه به طولانی شدن صحبت، اگر چه بحث ناتمام مانده، ادامهٔ این مباحث را به امید خدا در جلسهٔ آینده پی می‌گیریم.

سینمای سهل‌انگار، سینماگر کم‌هوش، تماشاگر ساده‌پسند

میزگردی با حضور عبدالله اسفندیاری، بهروز افخمی،
امید روحانی و مهرزاد مینویی

حسین معززی‌نیا: با تشکر از دوستان بابت قبول این زحمت، ابتدا تذکر این نکته را لازم دانستم که مدعوین میزگرد قبلی پنج نفر بودند: چهار نفری که حاضر بودند، به اضافهٔ آقای افخمی که به دلیل فیلمبرداری شوکران فرصت حضور پیدا نکردند. دعوت‌شده‌های این میزگرد هم که در واقع ادامهٔ میزگرد قبلی، با قدری عطف توجه به مبحث «مخاطب در سینما»ست، همان پنج نفرند. اما آقای داد به دلیل گرفتاری‌های مربوط به جشنواره، عذر خواستند.

امید روحانی: پس هر چه را می‌خواستیم به آقای داد بگوییم، به آقای افخمی بگوییم؟!

معززی‌نیا: نه‌خیر، آقای افخمی نمایندهٔ خودشان هستند! بنده در آغاز جلسه، یک دسته‌بندی بسیار کوتاه و فشرده از سرفصل‌های مطرح‌شده در جلسهٔ قبل را بابت یادآوری بازگو می‌کنم. البته متن تدوین‌شدهٔ جلسهٔ قبلی در اختیار آقایان بوده، اما یک یادآوری مجمل و فشرده برای آمادگی بیشتر، شاید بد نباشد. بحث را بنده تحت عنوان «جذابیت در سینما» و با رجوع به نظریات

آقای آوینی آغاز کردم، به این دلیل که بـه نـظرم در حـیطهٔ بـحث تـئوریک، نمونه‌هایی قابل رجوع و قابل بررسی‌اند. تقسیم‌بندی ایشان در تفکیک جاذبهٔ ممدوح و جاذبهٔ مذموم را یادآوری کردم و گفتم که طبق عقیدهٔ شهید آوینی، آن دسته از جذابیت‌های سینمایی که منجر به تعالی مخاطب شوند ممدوح، و آنها که منجر به تدانی مخاطب شوند مذموم شمرده می‌شوند. به نظر مـی‌رسد کـه ایشان این تقسیم‌بندی را بیشتر بر اساس تأثیرات فیلم بر تماشاگر ارائه کرده‌اند. آقای مینویی گفتند که هر اثر هنری قرار است حظّی در تماشاگر ایجاد کند و قطعاً سینما هم قرار است موجب لذت تماشاگر شود. پس بهترین سؤال بـرای فهم موضوع این است که بپرسیم «فیلم چیست؟» و «فـیلم خـوب چـیست؟» خودشان پاسخ دادند که فیلم خوبِ داستانی، فیلمی است که تماشاگر را در یک تجربهٔ نامتعارف و غیرقابل دسترس در زندگی روزمره سهیم کند. اگر این کار را به‌درستی انجام دهد فیلم خوبی محسوب مـی‌شود و بـعد مـی‌توانـد تـعاریف جذابیت سینمایی را هم روشن کند. آقای روحانی گفتند جـذابـیت در سـینما غیرقابل تعریف است، چون یک مفهوم نسبی است و به عوامل متغیر متعددی بستگی دارد؛ عواملی وابسته به موقعیت، فرهنگ، سواد و غیره. بحث تـوسط آقای داد به تعریف مخاطب کشیده شد و ایشان توضیح دادند مردم بنا به سلیقه و شرایط، تقسیم می‌شوند به گروه‌های مختلف مخاطبین، و بنابراین یک مفهوم عام به نام مخاطب سینما نداریم. مسیر بحث تا حدودی توسط آقای روحانی منحرف شد به سمت فیلمفارسی. ایشان گفتند این بحث به فیلمفارسی مربوط است و فیلمفارسی در فرهنگ عمومی مردم و وقایع جنگ و انقلاب تأثیرگذار بوده و خودبه خود مقولهٔ قابل دفاعی است که...

روحانی: البته شما دارید بدجوری خلاصه می‌کنید!

عبدالله اسفندیاری: گفتند که فقط برای یادآوری است.

معززی‌نیا: هر جا ایرادی دارد، شما تصحیح کنید. آقای داد تا حدودی بـا نظر آقای روحانی مخالفت کردند و در هـمین حـین آقـای روحـانی گـرفتار کارهای پزشکی‌شان شدند و جلسه را ترک کردند و قبل از رفتن متذکر شدند به اینکه ما در فرهنگمان مفهوم «سرگرمی صرف» را نمی‌پذیریم، تلقی بی‌معنایی

است و ایرادی ندارد که غایت یک فیلم سرگرمی باشد و همین سرگرمی صرف در فیلمفارسی‌ها موجب شده مردم ارتباط خوبی برقرار کنند و از آن تأثیر بگیرند. در غیابشان مخالفت‌هایی طرح شد که البته ظاهراً قصد دارند در اینجا پاسخ دهند...

روحانی: پس از خروج من، آقایان به نظراتم حمله کردند که البته کاملاً محق بودند و بنده جلسهٔ گذشته را ختم‌شده تلقی می‌کنم.

معززی‌نیا: آقای داد ادامه دادند که خصلت اصلی فیلمفارسی، افسانه‌پردازی به معنای نادرستش است و اینکه نسبتی با زندگی واقعی ندارد.

اسفندیاری: و تقدیرگرایانه بودن فیلمفارسی.

معززی‌نیا: بله. ضمناً پاسخ دادند که سرگرمی صرف اصولاً نمی‌تواند وجود داشته باشد، چون هر فیلمی به هر حال مضمونی را منتقل می‌کند. به دلیل غیبت آقای روحانی و کمبود وقت، جلسه با این تذکر آقای اسفندیاری خاتمه یافت که سرگرمی صرف را شاید بیشتر از دیدگاه اخلاقی بتوان بررسی کرد و اینکه منجر به غفلت می‌شود. خب، همان‌طور که دوستان می‌دانند، بحث‌های میزگرد قبلی تا حدودی پراکنده باقی ماند و بسیار هم گسترده شد. یعنی موضوعات بسیاری فقط در حدّ اشاره‌های کوتاه مطرح شدند. بنده بحث را جمع‌بندی کرده‌ام و سؤالات مشخصی آماده کرده‌ام که موضوعات را به سرانجام برسانیم. فقط در ابتدا خواهش می‌کنم اگر کسی نکته‌ای دربارهٔ خود بحث جذابیت دارد که ناگفته مانده و در این مدت متوجهش شده، طرح کند. خواهش می‌کنم فعلاً به مباحث دیگر نپردازید و «فیلمفارسی» و «سرگرمی صرف» و «مخاطب» و غیره را بگذارید بماند تا طبق روال پیش برویم.

روحانی: پس سؤال اول شما همچنان برقرار است: جذابیت در سینما چیست؟

معززی‌نیا: نخیر، من چنین چیزی نگفتم. اگر دوستان نکتهٔ ناگفته‌ای دارند، بفرمایند.

اسفندیاری: من یک سؤال دارم که می‌خواهم آقای مینویی پاسخ دهند. ایشان در جلسهٔ پیش گفتند نوعی جذابیت در فیلمفارسی وجود دارد که

«جذابیت الحاقی» است و ذاتی فیلم نیست. فکر می‌کنم همه با این نظر موافقیم؛یعنی نوعی جذابیت تصنعی و تحمیلی که...

روحانی: ایشان تصنعی و تحمیلی نگفتند، تا آنجا که یادم هست گفتند الحاقی.

اسفندیاری: من برداشت خودم را می‌گویم، اگر غلط باشد خودشان تصحیح می‌کنند...

روحانی: این دفعه شمشیر را از رو بسته‌ام!

اسفندیاری: خوب است، اشکالی ندارد! به هر حال ایشان گفتند اگر این نوع جذابیت الحاقی نباشد، آن وقت فیلم خوب است. و برداشت من این بود که وجه هنری فیلم با اضافه شدن این الحاقات لطمه می‌بیند. اگر بخواهیم فیلم باشد از آن جهت که فیلم است، باید این الحاقات را نداشته باشد. حالا سؤالم این است که اگر چنین باشد، در این تعریف بیشتر وجه هنری فیلم را در نظر گرفته‌ایم. در حالی که وجه صنعتی فیلم، بازاریابی فیلم چه بسا طلب می‌کند این الحاقات وجود داشته باشد. حالا سؤال می‌کنم که آیا آقای مینویی مطلقاً می‌گویند که این الحاقات منفی است، یا در بخش صنعتی می‌پسندند و در بخش هنری نمی‌پسندند؟

مهرزاد مینویی: چیزی که در جلسهٔ پیش گفتم این بود که بخش عمده‌ای از جذابیت فیلمفارسی مربوط است به صحنه‌های انضمامی ـ یا الحاقی، همان‌طور که آقای اسفندیاری گفتند. می‌دانید دیگر، داستان در جایی متوقف می‌شد و کسی مشغول رقص و آواز می‌شد. چیزهایی که می‌توانستیم به‌راحتی از فیلم دربیاوریم. الان هم چنین چیزهایی در فیلم‌های ایرانی و غیرایرانی وجود دارد. اما منظورم این نبود که تنها جذابیت آن فیلم‌ها همین بود. مسلماً اگر اینها را هم درمی‌آوردیم، بسیاری از آن فیلم‌ها همچنان برای مردم جذاب بودند. فیلم‌های فارسی آن دوره و این دوره، همچنان برای مردمی که این فیلم‌ها برایشان ساخته می‌شود جذاب است. اما آن صحنه‌های انضمامی، طبق تعریفی که از سینما به عنوان هنر داریم، زائدند. اما اینکه با اینها مخالفیم یا موافقیم، باید دید این سؤال از چه وجهی دارد مطرح می‌شود. یعنی به چه عنوان مخالفیم یا

موافقیم. یعنی اگر به این عنوان که چون حالا سینما کم‌رونق شده، بهتر است این نوع صحنه‌ها باشد، این یک بحث دیگری است، یک وضعیت مقطعی است. اما خب به هر حال، آنچه برای خود من مطلوب است، این است که فیلم‌ها به جهتی میل کنند که این‌گونه نباشند. یعنی هر چه پالایش‌یافته‌تر باشند و به سمت سینمای خوب حرکت کنند، مطلوب‌ترند. این به معنای آن نیست که فیلم‌ها به سویی می‌روند که تماشاگر خاص خواهند داشت. چون ممکن است ما فیلمی برای بچه‌های هشت تا چهارده سال بسازیم و آنها را در نظر بگیریم و سعی کنیم لذت ببرند. این فیلم می‌تواند شکل درست سینمایی داشته باشد و در عین حال با تعریف هنری ما از سینما مطابق باشد.

اسفندیاری: پس، استفادهٔ بنا بر نیاز زمان از این صحنه‌های انضمامی را شما نامطلوب نمی‌دانید؟

مینویی: نه. می‌شود مثال روشنی زد: فرض کنید فیلمی ساخته شده و داستانی سر هم شده تا صحنه‌های مربوط به کاراته را برای علاقه‌مندان نمایش دهد. یعنی یک داستان سرهم‌بندی‌شده مثل فیلم‌های هنگ‌کنگی، بهانه‌هایی جور می‌شود برای نمایش عملیات رزمی. به نظرم هیچ ایرادی ندارد. علاقه‌مندان به این نوع چیزها را سرگرم می‌کند و از دیدن این مهارت‌ها لذت می‌برند. منتها در این فیلم‌ها، هدف همان بخش‌های انضمامی است. یا مثلاً فیلمی که داستانی سر هم کرده تا سیرک را تماشا کنیم. ایرادی ندارد.

اسفندیاری: متشکرم، من جوابم را گرفتم.

معززی‌نیا: در بحث‌های جلسهٔ قبل طبیعی بود که مسیر صحبت به مفهوم «مخاطب در سینما» کشیده شود. بحث جذابیت در سینما را نمی‌شود بدون رجوع به بحث مخاطب انجام داد. طبیعی است که وجود مخاطب به عنوان طرف تأثیر جذابیت، خودبه‌خود ما را به این سؤال می‌کشاند که «مخاطب سینما کیست؟» آقای داد اشاره کردند مخاطب سینما یک مفهوم کلی نیست و تشکیل شده است از آدم‌های مختلف در کشورهای مختلف با سلیقه‌ها و فرهنگ‌ها و سوابق مختلف، و هر فیلم برای گروهی از این مخاطب‌ها ساخته می‌شود. البته فکر می‌کنم این اصرار دوستان در جزئی کردن همهٔ مفاهیم، خیلی

هم منطقی نیست و واقعاً فراتر از این گروه‌ها می‌توان دربارهٔ یک نوع انسان، یک نوع بشر جدید که اختصاصاً مخاطب سینما واقع شده هم بحث کرد. حالا فعلاً بحثمان این نیست. یک سؤال مشخص دارم: اگر بخواهیم مخاطب فیلمفارسی را تعریف کنیم ـ البته تقاضا می‌کنم فعلاً دربارهٔ مفهوم و مشروعیت این کلمه و حواشی‌اش بحث نکنید ـ اگر بخواهیم مخاطب این چیزی را که به هر حال تحت عنوان فیلمفارسی می‌شناسیم تعریف کنیم، این مخاطب کیست؟ آیا مخاطب این پدیده، همهٔ مردم ایران محسوب می‌شوند؟ یعنی می‌توانیم بگوییم فیلمفارسی برای عموم مردم سینمارو آن سال‌ها ساخته شده و می‌شود، یا اینکه این فیلم‌ها مخاطبان خاصی را نشانه می‌رفتند؟ دلیل طرح این سؤال این است که مخالفین فیلمفارسی مدعی‌اند عموم مردم حاضر به تماشای این فیلم‌ها نبودند و موافقین تأکید دارند عمدهٔ مردم از این فیلم‌ها در زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی تأثیر گرفته‌اند.

اسفندیاری: پیشنهاد می‌کنم در اینجا به جای «مخاطب خاص» و «مخاطب عام» بگوییم «مخاطب کم» و «مخاطب زیاد»، یا مخاطب قلیل و مخاطب کثیر. چون ممکن است فیلمی در میان کودکان مخاطب قلیل داشته باشد، و در میان همان کودکان مخاطب کثیر داشته باشد. وقتی بگویید «عام»، بحث طبقه‌بندی کلی مخاطب پیش می‌آید و در این بحث اختلال ایجاد می‌کند. فعلاً بحثمان انبوهی مخاطب است دیگر؟

روحانی: البته همان کم و زیاد بهتر است، چون عربی نیستند.

معززی‌نیا: بسیار خوب، این را پذیرفتیم. شما در این خصوص حرف دارید آقای روحانی؟ بفرمایید.

روحانی: نه قربان! من از اساس حرف دارم. این نظراتی که شما نقل کردید، تئوری من بود در جلسهٔ پیش. تازه بگذریم که من نسبت به کلّ نظرات طرح‌شده در جلسهٔ پیش حرف دارم که متأسفانه چون رفتم، نشد بگویم...

معززی‌نیا: خب، اشکالی ندارد، به آنها هم می‌رسیم.

روحانی: ان‌شاءالله که هیچ وقت نرسیم! چون فکر می‌کنم این بحث‌ها اساساً به هیچ جا نمی‌رسد. نمی‌دانم چرا در این مملکت این‌قدر این بحث‌ها

رواج دارد. هیچ وقت ندیدم در ادبیات سینمایی جهان، این حرف‌ها این‌قدر ریشه‌دار باشد. آنها فیلمشان را می‌سازند و دربند این بحث‌ها نیستند.

بهروز افخمی: به خاطر اینکه ما در اینجا تصور می‌کنیم باید سیاستِ کارها را تعیین کنیم. یعنی همه چیز را سیاستگذاری کنیم و محدوده‌ها و روش‌هایی پیدا کنیم که...

روحانی: بله. این تصور از ذهنیت «ایرونی» می‌آید که باید همه چیز را فرموله کرد. به جای گستردگی، باید جمع و جورش کنیم، استانداردش کنیم. پفک نمکی را استاندارد کنیم تا مردم بخورند بدون آنکه بدانند درونش چه آشغالی است!

معززی‌نیا: چرا؟ این تصور از کجا می‌آید؟

روحانی: آن که دیگر یک بحث فرهنگی است و اگر بخواهیم واردش شویم باید برویم از اساس خلقت بشر شروع کنیم. نمی‌خواهیم وارد اینها شویم. اولاً توضیح دهم که من با هر تئوری که بخواهد فیلم ایرانی ماقبل انقلاب را از بدنهٔ سینمای ایران جدا کند، مخالفم. سینمای پیش از انقلاب را با هر عنوانی که ذکر کنید، جزو تاریخ این سینماست، جزئی از فرهنگ این ملت است و حذف کردنش با واژهٔ فیلمفارسی و با تغییر ماهیتش مخالفم. هر چه را می‌گویید فیلمفارسی ـ که اصلاً با این واژه مخالفم ـ سینمای پیش از انقلاب پیشینهٔ سینمای امروزی است. اشتباه از همین‌جا پیش می‌آید که ما سعی می‌کنیم جدایش کنیم، کنار بگذاریمش، سخیفش کنیم. اینها از ابتدا ما را به خطا می‌برد. از این مفاهیم شروع کنیم؛ چرا فیلمفارسی؟ چرا بد است؟ اصلاً اینها چیست که ما می‌گوییم؟ تاریخ سینمای ایران از یک جا شروع می‌شود، تداوم می‌یابد. چند سال وقفه داشت، در سال ۵۷ وقفه افتاد، دوباره ادامه پیدا کرد... این جوری نگاه کنیم.

معززی‌نیا: پس این چیزهایی که اسمش را گذاشته‌اند فیلمفارسی، اصلاً چه هستند به نظر شما؟ نباید جدایشان کرد؟

مینویی: من گمان می‌کنم این مسئله را باید روشن کنیم که...

روحانی: چرا باید جدایش کنیم؟ بخشی از این سینماست.

معززی‌نیا: پس چرا جدا شده؟ آن آدمی که جدا کرده، چرا چنین کاری کرده؟

روحانی: همین را عرض می‌کنم. از همین‌جا خطا پیش می‌آید و بحث‌های دیگر را به وجود آورده. اگر کسانی قبلاً جدایش کرده‌اند، چرا باید در یک بحث تخصصی جدایش کنیم؟ این آقای بهروز افخمی که می‌بینید اینجا نشسته، به عنوان فیلمسازی که من خدمتشان ارادت دارم، به پیشینه‌ای متکی است، پیشینه‌ای که بخشی از آن از فیلم فرنگی می‌آید و بخشی هم از فیلم ایرانی. ایشان آن فیلم‌ها را دیده‌اند، بزرگ‌شدهٔ آن فرهنگند، چه نقاط منفی‌اش و چه نقاط مثبتش.

معززی‌نیا: ببینید آقای روحانی! تکلیف یک چیز را معلوم کنید؛ به هر حال عده‌ای آمده‌اند این نوع فیلم‌ها را علی‌رغم میل شما جدا کرده‌اند و سردسته‌شان آدمی بوده به نام دکتر کاووسی. آمده با یک عنوانی این فیلم‌ها را جدا کرده. این جدا کردن ایراد دارد؟

روحانی: بله، نباید جدا می‌کردند.

معززی‌نیا: چرا؟

روحانی: آنچه که جدا کرده‌اند هم خودش بحث دارد. دههٔ سی‌اش با چهلش فرق دارد. چهلش با پنجاهش فرق دارد. همین رقص و آوازها... من اصلاً نسبت به سؤال قبلی آقای اسفندیاری ایراد دارم و همین‌طور جوابش. الحاقی یعنی چه؟ به عنوان منتقد توضیح می‌دهم که در کمتر فیلمی از سینمای گذشته دیده‌ام صحنهٔ رقص و آواز، الحاقی بوده باشد. قهرمانش را در کافه می‌نشانَد، خانم بَده‌ای که قرار است بعداً توبه کند و زن خوبی شود رقاصه است. کارگردان برای اینکه نشان دهد او چقدر در فحشا فرو رفته، آن صحنهٔ رقص را هم نشان می‌دهد. قابل توجیه است از نظر ساختار و پرداخت سینمایی. این حرف‌ها چیست که شما می‌زنید؟

مینویی: خب، همیشه که این‌طور نبوده...

روحانی: قهرمان فیلم می‌رود کافه و حالا احتیاج به مقدمه‌چینی دارد. به جای اینکه در این مقدمه‌چینی نماهایی از عرق‌خوری حاضرین در کافه را

نشان دهد، که آنها را هم نشان می‌داد، صحنه‌هایی از رقص را هم نشان می‌داد. ببینید، به عنوان منتقد، اینها را توجیه می‌کنم برایتان در درصد عظیمی از فیلم‌ها. فیلمسازانی هستند که می‌توانند در پرداخت سینماییِ این صحنه‌هایی که می‌گویید صحنه‌های الحاقی، نوعی پرداخت سینمایی مناسب‌تر و وابسته‌تر و نزدیک‌تری به قصه و روایت و پرداخت سینمایی‌شان ایجاد کنند، بعضی‌ها هم کمتر بلد بوده‌اند. این می‌شود فیلم خوب، فیلم بد. یکی مثل تایتانیک می‌تواند، یکی نمی‌تواند. تازه در آن هم می‌شود. می‌خواهید من بروم تایتانیک را به یک سوم تقلیل دهم و برایتان بیاورم؟ اینها حرف نشد، ما یا داریم نقد سینما می‌کنیم، یا بحث تحلیلی می‌کنیم. تکلیف را روشن کنید. من در این سن و سال نسبت به همهٔ اینها شک کرده‌ام...

افخمی: من در همین مورد...

روحانی: قبول داری حرفم را...؟

افخمی: کاملاً منطبق است. یعنی تمام کلمات و تعابیری که به کار می‌بری، عین موضعی است که من دارم.

معززی‌نیا: موضوعات طرح‌شده، کاملاً پراکنده...

روحانی: ببینید! یک زمان فیلمسازی مثل سیامک یاسمی در یک فیلم می‌تواند، در یک فیلم نمی‌تواند. آقای افخمی در یک فیلم توانسته، در یک فیلم نتوانسته. بستگی به هزار عامل دارد که ایشان می‌داند، من هم می‌دانم، همهٔ شما می‌دانید، آقای مینویی که مونتور است و بیش از همهٔ ما می‌داند. همین کار را مسعود کیمیایی در داش‌آکُل انجام داد، بلد بود، الحاقی نشد. یک فیلمساز دیگر بلد نبود، الحاقی شد. به نظرم، این جور تماشای فیلم و نگاه به سینما ما را به خطا می‌برد. عجیب است که ما هر پنج نفر قرار است سینمایی باشیم و نگاهمان دقیقاً غیرسینمایی‌ترین نگاه به سینماست. سینما یک پدیدهٔ مشخص است، پرداخت دارد، قصه دارد، روایت دارد، بسطش می‌دهی، بازش می‌کنی، میزانسن می‌دهی، اگر بلدی جفت و جورش می‌کنی، اگر نمی‌شود می‌اندازی‌اش دور. حالا آن وقت در یک شرایطی نمی‌انداختند دور. خب، این تفاوت فیلم خوب و بد است. همین صحنهٔ کاباره‌ای را در فیلم فرنگی می‌بینید و تحسین می‌کنید.

اینها اصلاً نگاه غلطی است. ما همه می‌فهمیم مقصودمان از فیلمفارسی چیست. در این سال‌ها آن‌قدر نوشته‌اند که می‌فهمیم فیلمفارسی یعنی چه. اما در این مجمع تخصصی، این نوع نگاه به سینما غلط است و ما را به جایی نمی‌برد.

معززی‌نیا: ببینید، شما ده دوازده موضوع مختلف را یک جا پیش کشیده‌اید و فعلاً خود من هم نمی‌دانم چه چیزی از نظر شما غلط است. اگر موضوع الحاقی بودن صحنه‌ها مورد اعتراض شماست، که خود آقای مینویی باید توضیح دهند. اگر اساساً اعتراض دارید به اینکه...

روحانی: جذابیتِ رو به تعالی و تدانی نداریم. اینها را در جلسات پیش بحث کردیم...

معززی‌نیا: خب، آن که هیچ...

روحانی: جلوی اینها را نمی‌شود گرفت. کجای جذابیت تعالی است، کجای جذابیت تدانی است؟ کدام جامعه؟ کدام آدم؟ امروز رو به تعالی است، فردا رو به تدانی. مفهوم پورنوگرافی در دههٔ شصت با الان فرق دارد. من نمی‌دانم راجع به چه داریم حرف می‌زنیم. داریم راجع به جامعه‌ای صحبت می‌کنیم که مختصات خودش را دارد. هرگز تماشاگر این سینما، سکس عیان را نمی‌پسندید. شما در هیچ فیلمفارسی، صحنهٔ همخوابگی به طور دقیق نمی‌بینید، در حالی که در فیلم فرنگی بود و همان تماشاگر می‌رفت می‌دید. به نظر من، بدون بحث جامعه‌شناسی، اینکه راجع به کدام فرهنگ حرف می‌زنیم، بدون شناخت این فرهنگ، این مردم... ما سمیناری برگزار کردیم دربارهٔ مخاطب در سینمای ایران، در نهایت به این نتیجه رسیدیم که مخاطب این سینما قابل شناخت نیست. من نمی‌خواهم...

معززی‌نیا: چرا؟ چطور به این نتیجه رسیدید که قابل شناخت نیست؟

روحانی: نمی‌خواهم میزگرد شما را به هم بریزم. می‌خواهم بگویم بیایید یک بار خارج از واژه‌ها و عبارت‌های شناخته‌شده و به ارث‌رسیده، این مقوله را از بیخ روشن کنیم.راجع به چه داریم صحبت می‌کنیم؟ اگر راجع به جذابیت است، به نظرم بحث روشن‌تری است. چه چیز، جذابیت در سینمای ایران است؟ این قابل فهم است. چه چیز جذابیت در سینمای فرانسه است؟ این قابل بحث

است. بحث مخاطب و بحث جذابیت، همان بحث قدیمی سنت و تجدد است. پس برویم آن بحث را بکنیم. اتفاقاً سینمای پیش از انقلاب، عرصهٔ فعالیت فیلمسازانی بوده که علی‌رغم فرهنگ متفاوت از نازلِ نازل تا والای والا، سعی می‌کردند به طور ناخودآگاه، و حتی آگاهانه، بین دو تلقی سنت و تجدد راهی پیدا کنند. و سینمای فارسی اتفاقاً یکی از عرصه‌هایی بود که موفق به یافتن این راه حل شد. چرا موضوع را این‌طور نمی‌بینید؟

معززی‌نیا: چطور موفق شد؟!

روحانی: برای اینکه راهی پیدا کرد تا بین ابزاری که مال خودش نبود و سنت‌های این فرهنگ پلی بزند. بعضی جاها موفق است مثل قیصر، بعضی جاها نیست. به همین سادگی! مثل عروسِ همین آقای افخمی. موفق می‌شود مشکل را حل کند، یا حدّاقل راه حلی پیشنهاد کند. ببینید، یک جور دیگر به سینما نگاه کنیم. به نظرم این نگاه‌ها کهنه است، فرسوده است، نگاه‌هایی است که ما را به هیچ جا نمی‌رساند. بحثی شروع می‌شود که انتها ندارد، چیزی دست ما را نمی‌گیرد. شما هم همین نظر را دارید؟

افخمی: بله!

روحانی: دستتان به جایی بند نیست.

معززی‌نیا: یک دقیقه اجازه دهید، من کاملاً قاطی کرده‌ام! اصلاً نمی‌فهمم منظور شما کدام بخش موضوع است و چه چیزی غلط است و چه چیزی ما را به سرانجام نمی‌رساند.

افخمی: یعنی هدف از طرح بحث جذابیت در سینما چیست؟ آیا هدف، رسیدن به چارچوب‌هایی در زمینهٔ سیاستگذاری است؟

معززی‌نیا: نه!

افخمی: پس چیست؟

معززی‌نیا: شناخت سینما.

افخمی: یعنی قرار است بر روی اذهان فیلمسازان دیگر تأثیر بگذاریم؟

معززی‌نیا: نه! چرا این‌طور تعبیر می‌کنید؟ هدفمان شناخت سینما برای خودمان و مخاطبانی که علاقه دارند این مباحث...

افخمی: می‌دانم، بالاخره هدف از این بحث‌ها، یا چارچوب‌های رسمی و اعلام‌شدنی است و می‌گوییم این چارچوب‌هایی که حالا مثلاً با سعهٔ صدر طراحی شد باید اجرا شود، یا اینکه امیدواریم این بحث‌ها بر روی ذهن فیلمسازان تأثیر مستقیم بگذارد، بدون اینکه به آنها دستوری بدهیم. من به نظرم غیر از اینها نمی‌تواند...

معززی‌نیا: اگر مجبور به انتخاب باشیم، شکل دوم را انتخاب می‌کنم، اما از همه مهمتر شناخت بیشتر سینما برای جمع حاضر است که...

روحانی: آنها اصلاً نمی‌خواهند سینما را این‌طور بشناسند، ضدّیت می‌کنند...

مینویی: من فکر می‌کنم این سؤال‌ها، سؤال‌های بجایی نیست که شما دارید مطرح می‌کنید. یعنی هر بحث دیگری را در هر جای دیگر، می‌شود مورد این سؤال‌ها قرار داد. می‌شود در هر شرایط دیگری هم پرسید منظور از این بحث‌ها چیست، آیا می‌خواهیم اشخاص بخصوصی را تحت تأثیر قرار دهیم. و بعد هم شروع کنیم راجع به این صحبت کنیم که هیچ وقت این بحث‌ها به جایی نرسیده و کسی را تحت تأثیر قرار نداده و غیره. بالاخره همهٔ بحث‌ها که در هر زمینه‌ای انجام می‌شود، یک هدف مشترک دارد و آن شناخت بیشتر مسئله است. یعنی موضوعی طرح می‌شود و می‌خواهیم بشناسیمش. حالا ممکن است بگوییم اینها اصلاً به درد نمی‌خورد. خب، این بحث جای دیگری دارد اگر کسی فکر می‌کند به درد نمی‌خورد، خب نباید شرکت می‌کرد...

روحانی: نه، من از این استقبال می‌کنم. چند ساعتی قرار است در کنار هم باشیم و فکرهایمان را بلندبلند می‌گوییم. این قابل طرح است و من استقبال می‌کنم.

معززی‌نیا: شما چطور فکر کردید که جز این است؟

اسفندیاری: خب، لازمهٔ هر شناختی تقسیم‌بندی است. شما الان پنبهٔ هر نوع تقسیم‌بندی را می‌زنی و بعد می‌گویی راجع به چه حرف می‌زنیم و بعد می‌گویید برای که صحبت می‌کنید و بعد، آدم دیگر واقعاً نمی‌داند چه بگوید! ضمن اینکه در حرف‌های شما سؤالات زیادی به وجود می‌آید. مثلاً من از

حرف‌های شما این‌طور برداشت کردم که به نظر شما هر پدیده‌ای به عنوان سینما آمد و انبوه مردم رفتند تماشا کردند، قابل تأیید است.

روحانی: نه، این‌طور نیست.

اسفندیاری: من این‌طور برداشت کردم. اگر اشتباه کردم، تصحیح کنید.

روحانی: اسمش سینماست به هر حال. نحوهٔ پرداختن به آن...

مینویی: من می‌خواهم پیشنهادی بدهم که...

اسفندیاری: پس ممکن است قابل تأیید نباشد، یا یک دسته‌ای قابل تأیید باشد، یک دسته‌ای نباشد.

افخمی [به روحانی]: چرا نمی‌گی آره؟!

اسفندیاری: نه، خب ممکن است دسته‌ای غیرقابل تأیید باشد.

افخمی: تأیید کی؟

اسفندیاری: ما چند نفر که اینجا نشسته‌ایم بالاخره هر کس برای خودش آره و نه دارد. حالا این آره و نه گاهی ارزشی است، گاهی تخصصی است، گاهی تکنیکی است. می‌خواهم بگویم ما ناچاریم از اینکه تقسیم‌بندی کنیم.

افخمی: چرا ناچاریم؟

اسفندیاری: بدون تقسیم‌بندی که نمی‌توانیم مراحل شناخت را طی کنیم.

افخمی: تقسیم‌بندی یعنی کوشش برای رسیدن به مفاهیم کلی. اتفاقاً در سینما، بسیاری از مواقع، راه‌حل‌های جزئی و مورد به مورد است که کارساز واقع می‌شود.

اسفندیاری: همین الان شما تقسیم‌بندی کردید؛ مراحلی جزئی وجود دارد که راهگشاست و مراحلی کلی وجود دارد که راهگشا نیست؛ این یک تقسیم‌بندی است.

افخمی: به این ترتیب دیگر من نمی‌توانم هیچ حرفی بزنم که داخل در سیستم معقول شما نباشد!

اسفندیاری: بنده می‌گویم قدم اول هر معرفتی با تقسیم‌بندی شروع می‌شود. ما ناچاریم از تقسیم‌بندی...

مینویی: نه فقط قدم اولش، اصلاً شناخت یعنی همین. یعنی اینکه ما بتوانیم

پدیده‌ها را که پراکنده و متفرق و آشفته‌اند در ذهنمان، به نحوی تقسیم‌بندی کنیم که در جای خودشان قرار بگیرند و تفکیک شوند. این یعنی شناخت بیشتر. هر چه بیشتر این کار را انجام دهیم، بیشتر می‌شناسیم.

افخمی: نه، من فکر می‌کنم هر چه بیشتر این کار را انجام دهیم، بیشتر از حقیقت پدیده دور می‌شویم. بسیاری از پدیده‌ها جنسی دارند که در اثر کوشش عقل برای چکاندن آنها در شبکه‌های آشنا برای ذهن، بخش مهمی از خاصیت خودشان را از دست می‌دهند. اصلاً این روش شناخت که ما تقسیم‌بندی کنیم و طبق قواعدی که از عقل سراغ داریم سعی کنیم نزدیک شویم به خصوصیاتی از پدیده‌ای که می‌شناسیم، برای بعضی پدیده‌ها مناسب است و برای بعضی پدیده‌ها مناسب نیست. و سینما آن‌قدر وسیع است که دارای جنبه‌هایی است که اساساً با شناخت عقلی مناسبتی ندارد.

مینویی: ببینید! الان آقای اسفندیاری تذکر دادند که کاری که شما دارید می‌کنید هم جز این نیست. همین کاری است که ایشان توضیح دادند. همین که شما شروع می‌کنید به توضیح دادن برای شناخت بیشتر، تا به شکلی توصیف کنید آن پدیدهٔ مورد نظر را، در واقع دارید همین کار را می‌کنید.

افخمی: بله، به این دلیل که من به هر حال در گود شما آمده‌ام. یعنی پذیرفته‌ام که بیایم در گود شما حرف بزنم. ولی اگر این باعث شود که شما بگویید حالا دیگر از گود ما رهایی نداری و هر کاری کنی داخل این گود هستی، آن وقت می‌توانم یک کار خیلی ساده بکنم، می‌توانم بلند شوم و از این جلسه بروم بیرون.

اسفندیاری: نه، این که درست نیست...

افخمی: چرا درست نیست؟

مینویی: خب، چرا شما راه‌حلی پیشنهاد نمی‌کنید که ما بیاییم در گود شما؟

اسفندیاری: ببینید آقای افخمی، خدا رحمت کند آقای مطهری را! می‌فرمودند اگر باید فَیلَسوفی کرد، باید فَیلَسوفی کرد، اگر نباید فَیلَسوفی کرد، باز هم باید فَیلَسوفی کرد! یعنی باید با استدلال بیرون بروید! اگر می‌خواهید جلسه را ترک کنید هم باید با استدلال این کار را بکنید.

روحانی: شما در جلسهٔ قبل هم مرتب سعی می‌کردید با مثال‌های فلسفی وارد بحث سینمایی شوید. به نظرم اینها با هم نمی‌خوانَد. ببینید! من حالا از آقای افخمی بازتر بحث می‌کنم ایشان که اصلاً زد زیر طبقه‌بندی. حالا اگر بخواهیم طبقه‌بندی هم بکنیم، اصلاً بحث بر سر نوع نگاه است. ما داریم بر اساس واژگان و عبارت‌های تعریف‌نشده، سعی می‌کنیم راجع به چیز بسیار پیچیده، ترکیبی از فرهنگ، سنت، گذشته، تاریخ، بدون داشتن یک نگاه مشخص، بدون داشتن یک نقطهٔ عزیمت مشترک صحبت کنیم و طبقه‌بندی کنیم. من از اساس بحث دارم. به نظر من سؤال اصلی همچنان همان است: نسبت سنت و تجدد در جامعهٔ ایرانی چیست؟ این سؤال اصلی است که تا ابدالدهر قابل توصیف است، تا ابدالدهر قابل بحث است و تا ابدالدهر هم روشن نمی‌شود.

اسفندیاری: اتفاقاً اگر به اینجا برسیم که خوب است...

روحانی: بحث اصلاً همین است، چرا همدیگر را فریب بدهیم؟

معززی‌نیا: ببخشید، به من اجازه می‌دهید دو سه سؤال مشخص از شما بپرسم و جواب بدهید تا مسیر صحبت روشن شود؟

روحانی: نه! شما عادت دارید بپرید وسط صحبت ما و سعی کنید به مسیر بحث خودتان برگردید...

معززی‌نیا: اتفاقاً اصلاً چنین قصدی ندارم، من حاضرم...

روحانی: بحث اصلی همین است. حالا اگر می‌خواهیم در حواشی بحث اصلی مرتب بچرخیم من حرفی ندارم، می‌نشینم و حتماً نکات روشن‌کننده‌ای در صحبت‌های اساتید هست و گوش می‌کنم و فقط چیزهایی می‌گویم که ممکن است قدری به هم بریزد جلسه را و البته خودش روشن‌کننده است.

معززی‌نیا: نه، این کارتان خوب است! میزگرد را جذاب‌تر می‌کند و...

روحانی: بله، کار من به شما کمک می‌کند کتاب خسته‌کننده‌تان که احتمالاً کسی آن را نخواهد خواند، خواندنی شود! به هر حال آماده‌ام!

معززی‌نیا: من مشکلی ندارم بحث را در مسیری پیش ببریم که شما تعیین کنید. این‌طور نیست که بگویم چارچوب تعیین‌شده توسط من قطعی است و

حتماً همین باید باشد. ولی فکر می‌کنم به این شکلی که شما بحث می‌کنید به جایی نمی‌رسیم. ببینید...

اسفندیاری: ما هم استقبال می‌کنیم آقای روحانی. ما هم کوشش می‌کنیم مفاهیم ذهنی‌مان را به هم نزدیک کنیم و مثلاً وقتی شما می‌گویید فیلمفارسی، بفهمیم منظورتان چیست و با چیزی که در ذهن من است چه تفاوتی دارد، و بعد برسیم به سؤال اصلی که...

روحانی: خب، سؤال اصلی: آیا تاریخ ایران تداومی از یک سلسله حوادث، وقایع، تحلیل‌ها و ارزش‌ها بوده است یا نه؟ در آن صورت آیا سینمای پیش از انقلاب بخشی از سینمای این مملکت هست یا نیست؟ از همین شروع کنیم. چرا می‌گوییم فیلمفارسی و می‌گذاریمش کنار و فکر می‌کنیم سینما از سال ۶۲ شروع شده؟ سینمای ایران یک تداومی داشته است. چرا یک تکه از این سینما به عنوان فیلمفارسی آخ و پیف است و نباید درباره‌اش بحث کنیم و باید بگردیم و بفهمیم چه جذابیت‌های خوب و بدی در آن سینما وجود داشته؟ دفعهٔ پیش هم که گفتند اصلاً خوب نبوده و نازل بوده و سخیف بوده و غیر و ذلک. به نظرم این حرف‌ها خیلی از سر برج عاج‌نشینی است. ببخشید! من به آقای داد که چه عرض کنم، به هیچ کس دیگر هم چنین اجازه‌ای نمی‌دهم که راجع به این مسائل با این قاطعیت صحبت کند. البته چون ایشان معاون سینمایی هستند، هر چه بگویند ما می‌گوییم چشم! همان‌طور که به مدیران سابق هم گفته بودیم چشم، ولی باور نداشتیم.

اسفندیاری: آقای افخمی اشاره‌ای کردند که البته نوعی تقسیم‌بندی بود و خوب هم بود؛ گفتند دو نوع شناخت داریم، یک شناخت اجمالی، یک شناخت جزئی و دقیق و عقلی. و در مورد این مقوله نمی‌شود با دو دو تا چهارتا و شناخت جزئی پیش رفت و احتمالاً باید با شناخت اجمالی وارد بحث شد، نوعی شناخت کلی و شهودی...

افخمی: بله، شهودی...

اسفندیاری: بله، همان. منظورتان این است که خلاصه با شناخت تحصّلی نمی‌شود پیش رفت. حالا، مطالبی که شما می‌فرمایید و نکاتی که دوستان دیگر

گفتند خیلی اوقات راجع می‌شود به شناخت غیرشهودی و مجبوریم تحلیل کنیم. ممکن است من چهار تا فیلم دیده باشم و شناخت شهودی‌ام متناسب با آنها باشد، شما ده تا فیلم دیده باشید و شناخت شهودی‌تان متناسب با ده فیلم باشد. تا اینها روشن نشود و به جزئیاتش نرسیم...

روحانی: به عرض بنده رسیدید. خب، سؤال اصلی؛ من به جای آقای معززی‌نیا سؤال می‌کنم: آیا سینمای پیش از انقلاب ایران، بخشی از این سینما هست یا نیست؟

معززی‌نیا: نه آقا، من نمی‌خواهم چنین سؤالی بکنم! من اساساً با توجه به بحث‌هایی که شما کردید، بیشتر به این نتیجه رسیده‌ام که هر گونه حرف زدن دربارهٔ سینما بیهوده است! من از حرف‌های شما دو نفر به این نتیجه رسیده‌ام که اصلاً هر نوع حرف زدن دربارهٔ سینما بی‌معنی است.

افخمی: هر نوع حرف زدن، نه...

معززی‌نیا: خب، پس اول این را روشن کنید. شما مسیر بحث را کاملاً عوض کردید و حالا خودتان سؤالی تقریباً شبیه سؤال اول من طرح می‌کنید. این که نمی‌شود! اول تکلیف این چیزهایی که گفتید را روشن کنید. آیا هر نوع صحبت دربارهٔ سینما، به عقیدهٔ شما بی‌حاصل است؟ مشخص کنید چه نوع حرف زدن دربارهٔ...

روحانی: بله، بله، من با این نظر موافقم. چه اشکالی دارد؟ سینما را باید رفت و دید و لذت برد.

معززی‌نیا: پس تاریخ نقد و تحلیل فیلم اساساً نوعی حماقت است؟!

اسفندیاری: این بحث‌های مکتوب باعث می‌شود لذت تماشای فیلم بیشتر شود.

افخمی: البته طبیعی است کسانی که خودِ کار را انجام می‌دهند، حرف زدن دربارهٔ کار را چندان نپسندند.

معززی‌نیا: آقای افخمی! آقای روحانی منتقد است. من کسانی را برای این میزگرد دعوت کرده‌ام که سال‌هاست دربارهٔ سینما می‌نویسند و حرف می‌زنند. حاضرین در اینجا کسانی نیستند که اهل حرف زدن نباشند.

اسفندیاری: ببینید! خود شما هر چه بیشتر دربارهٔ فیلم‌ها بحث مـی‌کنید و فکر می‌کنید و به نقاط ضعف و قوت پی می‌برید، درس می‌شود برای خودتان و دیگران، و به هر حال این بحث‌ها مؤثر و مفید خواهد بود.

روحانی: صد در صد، در این شکی نداریم.

اسفندیاری: خیلی خوب.

افخمی: اما من در این مورد شک دارم! من هر چه بیشتر درگیر کار می‌شوم و کار را انجام می‌دهم، بیشتر متوجه می‌شوم که مسائل و مشکلات این کـار، مورد به مورد و بر اساس سلیقه و شهود حل می‌شود و راه دیگری هم ندارد. راه‌حل‌های کلی هم نمی‌شود در آورد؛ قوانین کلی هم نمی‌شود استخراج کرد.

روحانی: بنده هم به عنوان کسی که سی سال است نقد می‌نویسد، امـروز نسبت به کلیهٔ تاریخ نقدنویسی ابراز شک می‌کنم. و تأثیری که بر روند سینما، جامعه و فرهنگ عمومی گذاشته...

معززی‌نیا: پس از امروز دیگر نقد نخواهید نوشت.

روحانی: حتماً خواهم نوشت! آن بیماری روانی‌ام است! اینکه من بیماری روانی‌ام را به جای تمبر جمع کردن و ماشین عوض کردن با نوشتن نقد فـیلم برطرف می‌کنم، مشکل خصوصی خودم است!

افخمی: نه، اجازه دهید. به نظرم آقای روحانی دچار موضع‌گیری شـده و دارد مواضع عجولانه‌ای اتخاذ می‌کند. نقد فیلم، غیر از اینکه توهّمی در موردش وجود دارد که نوعی کوشش عقلی برای تجزیه و تحلیل فـیلم است، یک اثـر ادبی هم می‌تواند باشد. یعنی از آن نظر که با ردیف کردن کلمات و با استفاده از زبان، و معمولاً با گرفتن تأثیرات شاعرانه از ساختمان زبان، تأثـیر مـی‌گذارد روی ذهن شهودی فیلمسازان، و درک شاعرانهٔ آنها را تحریک می‌کند. در این شرایط خیلی هم مؤثر است و از این نظر، تاریخ نقد فیلم، فکر می‌کنم تـاریخ مؤثری بوده است. در همین تاریخ نقد فیلم در ایران می‌توانیم منتقدینی را بیابیم که تأثیر گذاشته‌اند روی فیلمسازان و باعث شده‌اند که فیلم‌ها شکل دیگری پیدا کنند و بهتر ساخته شوند. یا حدّاقل با سلیقه و شهود آن منتقد نزدیک‌تر شود. اما اینکه ما تصور کنیم می‌توانیم دست پیدا کنیم به نوعی شناخت علمی از مقولهٔ

سینما (علم را به معنای علوم تجربی در نظر گرفته‌ام) این غلط است. این حاصل سوء تفاهمی است که در سال‌های قبل از انقلاب، و به‌شدّت در سال‌های بعد از انقلاب جریان داشته و باعث انبوهی بحث‌های بیهوده و سیاستگذاری‌های غلطی شده که موجب بی‌رونق شدن و سستی سینما شده است.

مینویی: چه کسی ادعا کرده که می‌خواهد در زمینهٔ سینما به شناخت علمی، یعنی شناختِ scientific برسد؟ گمان نمی‌کنم آنها که تا امروز بحث کرده‌اند، چنین ادعایی داشته باشند. شاید عدهٔ اندکی باشند که چنین تصور خامی داشته باشند.

روحانی: بله، در همین ایران، همین میزگرد پنج نفره!

افخمی: تعدادشان اندک نیست. فیلم را به مثابه پدیده‌ای که با روش‌های علوم تجربی می‌توانیم بررسی کنیم می‌پندارند و تصور کاملاً scientific دارند. در ایران کاملاً متداول است. اصلاً جریان اصلی نقد فیلم در ایران تحت تأثیر این پیش‌فرض است. به همین دلیل است که وقتی صحبت از تاریخ نقد فیلم در ایران می‌کنند، منتقدی مثل پرویز دوایی یک منتقد اعلا به نظر نمی‌آید. یعنی از لحاظ منتقدین، شمیم بهار خیلی منتقدِ مد روزی شده و تحت تأثیر او هستند و دوست دارند این نکته را بدیهی فرض کنند که روش شمیم بهار، روش صحیح‌تری است و روش دوایی که شهودی و شاعرانه بوده و بیشتر احساسش را دربارهٔ فیلم‌ها بیان می‌کرده، چندان مد نیست. اگر نقدهایشان را نگاه کنی می‌بینی یک پیش‌فرض دارند و آن اینکه فیلم را می‌شود به عنوان یک شیء تجزیه و تحلیل کرد و پس از آن به یک سری قواعد عمومی دست یافت، همچنان که در علوم تجربی می‌شود رسید.

مینویی: این «همچنان که»، مورد شکّ من است. قبول دارم این تمایل وجود دارد که شیوهٔ نقد شمیم بهار را برتر از شیوهٔ دوایی به شمار آورند، ولی آیا معنی‌اش این است که شیوهٔ نقد شمیم بهار scientific بوده؟ یا خود بهار مدعی است که نقدش به این معنا «عینی» بوده؟ گمان نمی‌کنم این‌طور باشد. یعنی هر نوع برخورد عقلی با پدیده‌ها، به معنای scientific بودن نیست. اتفاقاً بیشتر به معنای فلسفی بودن است تا علمی بودن. در فلسفه است که از عقل و

برهان استفاده می‌کنیم تا همه چیز را با اثبات و استدلال توضیح دهیم. این که کار علم نیست؛ کار علم تجربه کردن است. یادم هست آقای بهمن طاهری مطلبی نوشته بود در آن سال‌ها و عین همین اعتقادی را که شما می‌گویید نوشته بود. یعنی منتقدین برتر را نام برده بود و در درجهٔ اول نام شمیم بهار را برده و بعد کیومرث وجدانی و بعد پرویز دوایی. فکر می‌کنم همین الان هم از منتقدین معدل بگیرید، نتیجه همین خواهد بود. می‌خواهم بگویم این نظر، تازه نیست. اما معنی این عقیده، این نیست که این منتقدین اعتقاد دارند نقد شمیم بهار scientific است. ممکن است به معنای اعمّ کلمه بگویند علمی است، اما نه علم تجربی؛ بیشتر فلسفی است. اما اختصاص این کلمه هم درست نیست. من مسامحتاً گفتم، وگرنه، فلسفی هم نیست؛ نقد هنری، نقد هنری است.

اسفندیاری: شاید «شهودی» نزدیک‌تر باشد.

مینویی: نه. تعبیر شهودی به نظرم اصلاً از این بحث خارج است. ما نقد شهودی نداریم. کسی با شهود نقد نمی‌کند. ممکن است با شهود فیلم ببیند، اما به محض اینکه کسی در مقام نقد می‌نشیند، کاری به شهود ندارد، دارد عقلش را به کار می‌اندازد.

افخمی: نه! این را قبول ندارم. خیلی از نقدها بوده که اصلاً با لحن شاعرانه و با استفاده از جنبهٔ شهودیِ ذهن نوشته شده است.

اسفندیاری: کلمهٔ «احساسی» را به کار ببرید.

افخمی: نه! برای چه؟ فکر می‌کنم می‌توانیم از به کار بردن کلمهٔ «شهودی» در این بحث دفاع کنیم. نقد فیلم، هم می‌تواند یک اثر هنری محسوب شود...

روحانی: هست.

افخمی: نه! وقتی می‌گوییم «می‌تواند»، برای این است که در مورد فیلم هم همین‌طور است. در مورد فیلم هم نمی‌گویم هست، می‌گویم می‌تواند اثر هنری هم باشد. فیلم می‌تواند یک وسیلهٔ سرگرمی صرف باشد، می‌تواند وسیلهٔ اطلاع‌رسانی باشد، می‌تواند اثر هنری هم باشد. نقد فیلم هم همین‌طور. در مواردی اثرْ هنری است. در آن موارد با استفاده از جنبهٔ شهودیِ ذهن ساخته شده و با لحن شاعرانه و با کیفیتی شاعرانه تأثیر می‌گذارد و خوانده می‌شود و

فهمیده می‌شود.

مینویی: ما که منکر نیستیم در هر زمینه‌ای، هر نوع مطلبی که در مورد هر نوع معرفتی نوشته شود می‌تواند تبدیل شود به اثر هنری. یعنی ممکن است بخش‌هایی از «تاریخ بیهقی» را دربیاوریم و بگوییم اثر هنری است، مانعی ندارد. یا حتی مثلاً نوشته‌های جلال آل‌احمد. مثلاً به عنوان متن ادبی برجسته از او نمونه آورده می‌شود، در حالی که او دارد دربارهٔ غرب‌زدگی صحبت می‌کند. نحوهٔ نوشتن او هنرمندی محسوب می‌شود. یک منتقد ممکن است در عین اینکه سعی می‌کند فیلمی را توضیح دهد، به لحاظ ادبی اثر درخشانی پدید آورد. حتی قبول دارم منتقدی به شکل شاعرانه بر روی مخاطبش و فیلمساز مورد نظرش تأثیر بگذارد. این کار خیلی هم هنرمندی می‌خواهد. اما از این نمونه‌ها که بگذریم، بالاخره منظور از نقد کردن چیست؟ آیا منتقدین باید سعی کنند اثر شاعرانه‌ای به وجود آورند؟ تنها راهش همین است؟ یعنی اگر فرض کنیم یک نفر شاعر نبود یا به لحاظ ادبی چیره‌دست نبود، نمی‌تواند منتقد خوبی باشد و نمی‌تواند فیلم‌ها را توضیح دهد و چیزی به مخاطبین یا فیلمسازان بیاموزد؟ من شیوهٔ مورد نظر شما را رد نمی‌کنم، ولی منتقدینی هم هستند که هنرمند نیستند، فقط منتقدند، اما آثار با ارزشی به وجود می‌آورند؛ آثاری که به سینما خدمت می‌کند. بسیاری از نوشته‌های دوایی و بهار ممکن است شامل هر دوی این مثال‌ها باشند یا نباشند. اما از اینها بگذریم. بیایید ببینیم بحث فعلی ما چیست و این حرف‌ها چقدر به بحث اصلی مربوط است.

معززی‌نیا: متشکرم آقای مینویی. چند لحظه اجازه دهید تا من موضوع را روشن کنم. ببینید، من در ابتدای این جلسه مقدمه‌ای گفتم و خلاصه‌ای از جلسهٔ قبل را نقل کردم و در ادامه، سؤالی مطرح کردم. کسی به این سؤال پاسخ نداد، چون اصل سؤال مورد اعتراض آقای روحانی واقع شد. ایرادی ندارد، اصلاً ایرادی ندارد. اما من نفهمیده‌ام این سؤال از چه جهت مورد اعتراض آقای روحانی است. آیا اشکال این است که ما این‌گونه نباید دربارهٔ سینما حرف بزنیم؟ پس به چه شکلی باید حرف بزنیم؟ شما بگویید. آیا اصلاً نباید دربارهٔ سینما حرف زد؟ چرا؟ آیا این نوع بحث به دلیلی که هنوز نمی‌دانم چیست دور

باطلی را طی می‌کند؟ آیا اینکه فیلمفارسی را از بدنهٔ سینمای ایران جدا کنیم مورد انتقاد است؟ خب، اصلاً چه کسی خواست فیلمفارسی را جدا کند؟ در کجای حرف‌های من چنین تصوری نهفته بود که بخواهم سینمای پیش از انقلاب را جدا کنم؟ من از یک اصطلاح مشهور برای توضیح مقصودم استفاده کردم تا وضعیت مخاطب دورهٔ گذشتهٔ سینما را روشن کنیم. حالا اگر اصل وضع این اصطلاح مورد اعتراض شماست، باید دلایل لازم را بیان کنید. آیا اینکه تلاش کنیم ویژگی‌های مخاطب سینمای ایران را روشن کنیم، کار عبثی است؟ من نمی‌دانم ایراد شما به کجای این بحث است؟ اگر موضوع مشخصی در ذهن دارید که همهٔ حرف‌های ما فرع بر آن است، بگویید دربارهٔ همان حرف بزنیم. ضمن اینکه نکات پراکندهٔ فراوانی که شما مطرح کردید جای بحث دارند. اگر نگران این نبودم که بیش از این از بحث اصلی خارج شویم، باید به آنها می‌پرداختیم. مثلاً شما بر چه اساس فکر می‌کنید فرموله کردن امور، مختصّ فرهنگ ایرانی است؟ اصلاً این‌طور نیست! به هر حال در ابتدا مسیر بحث را روشن کنیم تا بدانیم قرار است دربارهٔ چه حرف بزنیم. شما مشکلتان چیست آقای روحانی؟

روحانی: تو یک میزگرد می‌خواهی که چند صفحه از کتابت را پُر کند. چشم، به تو می‌دهیم! با توجه به اینکه من این مقوله را بلدم، یک چیز خواندنی هم می‌دهیم. اما تکلیف را روشن کنیم. من نسبت به همهٔ آنها شک کردم تا تعدد شک‌ها را بفهمیم، تعدد خطای دید را بفهمیم...

معززی‌نیا: این‌طور نیست. اصلاً میزگرد تعطیل! کتاب تعطیل! من می‌خواهم بفهمم شما چه می‌گویید.

روحانی: من نسبت به همهٔ اینها که گفتم این‌قدرها هم تردید نداشتم واقعاً. خواستم از بیخ بحث کنم. فکر کنم حالا بهتر است سؤالت را از اول طرح کنی.

مینویی: من یک پیشنهادی دارم. بحث اصلی، جذابیت بوده و ما حق نداریم مسیر بحث را به میل خودمان عوض کنیم. ما قبول کرده‌ایم در این جلسه شرکت کنیم، پیش‌زمینه‌ای هم به ما داده شده، دربارهٔ مسائلی قرار است صحبت کنیم که سر نخ اصلی‌اش برمی‌گردد به نظرات آقای آوینی. منتها اتفاقی

که در این دو جلسه پیش آمده این است که کلمهٔ فیلمفارسی مرتباً به کار گرفته می‌شود و آقای روحانی هم نسبت به این کلمه حساسیت دارند. من می‌خواستم جلسهٔ پیش هم این را بگویم که ما یا این کلمه را به کار نبریم و یا روشن کنیم منظورمان چیست. چون فکر می‌کنم همه در این مورد توافق ندارند و هر کس از به کار بردن این کلمه منظور خاصی دارد.

روحانی: من هم موافقم. اما سؤال آقای معززی‌نیا این نبود. ایشان بحث دیگری کرد. جلسهٔ قبل با این حرف شروع شد و آقای معززی‌نیا در این جلسه هم در آغاز، به همان حرف استناد کرد که مرحوم آوینی توضیحی در مورد جذابیت داده‌اند. آن‌طور که من کتاب «آینهٔ جادو» را خوانده‌ام و مرحوم آوینی را هم از نزدیک می‌شناختم، ایشان گفته‌اند جذابیتْ ذاتیِ سینماست، یعنی سینما باید جذاب باشد، و بعد سعی کرده‌اند بگویند جذابیت چگونه چیزی است، بی‌آنکه تعریفش کنند، و گفته‌اند جذابیت به لحاظ اخلاقی، فرهنگی، سنتی، زبان سینما و غیره بر دو نوع است: ممدوح است و مذموم. چون ایشان اصرار دارند، می‌خواهید همین را ادامه دهیم؟

معززی‌نیا: من اصرار ندارم، من فقط به عنوان مقدمه، این موضوع را از جلسهٔ قبل نقل کردم.

روحانی: من حاضرم آن بحث را ادامه دهم، چون در آن مورد هم حرف دارم. معتقدم خط‌کشی در جذابیت ما را به جایی نمی‌برد. جذابیتی که امروز ممدوح است، ممکن است فردا مذموم باشد و اصلاً نمی‌شود جلویش را گرفت. چون با پدیده‌ای مواجهید که هر روز متحول می‌شود، به این دلیل که زبان عام دارد، بر عکس فلسفه که هر سیصد سال یک نظریه در آن به وجود می‌آید. به نظرم این بحث چون جزئی است و خطوط مشخص و اندازهٔ طبیعی دارد، قابل بحث است. ضمن اینکه من فکر می‌کنم مرحوم آوینی گرفتار چیزی شده بود که همهٔ متفکران در اوایل انقلاب دچارش شدند. یعنی ترسیم و توضیح و تبیین چیزهایی که قبلاً وجود داشته، و حالا با توجه به تغییر ارزش‌های جامعه‌ای که انقلاب کرده بود، باید از سر تعریف می‌شد. آقای آوینی به آن سمت رفتند که این مفاهیم را دوباره تعریف کنند و در میانهٔ راه شهید شدند. اگر بودند، شاید

بسیاری از اینها تبیین می‌شد. اما بسیاری از نظراتشان هم به عقیدهٔ من نظرات وسط کار است و شما نمی‌توانید اینها را به عنوان نتایج غیرقابل انکار حک کنید و بگویید همین است.

معززی‌نیا: من اگر چنین عقیده‌ای داشتم که اصلاً این میزگرد را تشکیل نمی‌دادم و می‌گفتم همان نوشته‌های آقای آوینی کافی است. شما آقای افخمی مثل اینکه می‌خواستید چیزی بگویید.

افخمی: مشکل من اصلاً نوعی پیش‌فرض است؛ اینکه تقسیم‌بندی‌های عقلی ـ حالا علمی هم نمی‌گویم با وجود اینکه فکر می‌کنم ما یک قدم عمیق‌تر در این راهِ انحرافی گرفتار شده‌ایم ـ در این بحث تبدیل به این پیش‌فرض شده‌اند که ارجحیت دارند. یعنی قطعی فرض کرده‌ایم که تقسیم‌بندی‌های عقلی، تقسیم‌بندی‌های اساسی‌تری هستند. یعنی چارچوبی عقلی درست کنیم و در یک عالم انتزاعی به این نتیجه برسیم که چه چیزهایی برای سینمای ایران خوب است و چه چیزهایی بد است. حالا تفاوتمان با سیاستگذارهای ابتدای انقلاب این است که می‌گوییم اینها فقط نظر خودمان است. من با این پیش‌فرض مشکل دارم. یعنی فکر نمی‌کنم در تأثیرگذاری، چه بر روی مخاطبین و چه حرفه‌ای‌ها و اهل فن، این تقسیم‌بندی‌ها ما را به جایی برساند. این تقسیم‌بندی‌ها در خود فلسفه هم زیر سؤال است. در این برهه از تاریخ فلسفه، اینکه همهٔ آن چیزهایی را که بدیهیات عقلی می‌پنداریم حاکم کرده‌ایم و از آنجا به نتایجی رسیده‌ایم در حیطهٔ تفکر و تاریخ فلسفه و اینکه آیا این مسیر درست بوده، در خود فلسفه هم مورد شک است، چه برسد به اینکه ما این اصل را بدیهیِ بدون پرسشی فرض کنیم و صحبت از بحث اساسی کنیم. و آن وقت بگوییم بحث اصلی این جلسه شهود نیست و از بحث تأثیرات شهودی منتقدین بر روی فیلمسازان نمی‌شود به جایی رسید و بیاییم ببینیم بحث عقلی ما را به کجا می‌برد. من با این مشکل دارم. مسئلهٔ من فیلمفارسی و سابقهٔ سینمای ایران نیست.

معززی‌نیا: شما بر اساس کدام بخش حرف من به این نتیجه رسیدید که چنین قصدی داریم؟

افخمی: حرف شما نه، حرف‌های آقای مینویی و آقای اسفندیاری. در واقع

ما دو نفر به نحوی یک جناح شده‌ایم در مقابل آقای مینویی و اسفندیاری!

مینویی: بگذارید من یک توضیح بدهم. کاری که ما داریم می‌کنیم در واقع کاری است از همان نوع که مرحوم آوینی انجام داده. یعنی مرحوم آوینی یک سلسله بحث‌هایی را در زمینهٔ سینما طرح کرده و خصوصاً مقاله‌ای دارند به نام «جذابیت در سینما» که در این جلسات بیشتر مورد نظر بوده. آن کاری که آقای آوینی در آن مقاله کرده، از نوع همان کاری است که مورد نظر ماست. یعنی آقای آوینی سعی کرده حدود جذابیت را روشن کند به زعم خودش، و توضیح دهد اصلاً جذابیت چیست و غیره. منظور ما هم بحثی است از همین نوع. حالا اسمش را بگذارید عقلی یا چیز دیگر، اسمش مهم نیست. من می‌گویم یا قرار است بحثی از این نوع انجام دهیم، یا اگر منظور آقای افخمی این است که این نوع بحث، شیوهٔ مناسبی نیست و شیوه‌ای بهتر از کار آقای آوینی وجود دارد، خُب ایشان آن شیوه‌ها را توضیح دهند، شاید بپسندیم و ما هم به آن شکل بحث کنیم.

افخمی: البته حرفی که امید روحانی زد ـ اینکه سید مرتضی آوینی قصد داشت پدیده‌هایی را که قبل از انقلاب هم وجود داشتند، حکمشان را در شرایط جدید تعیین کند و اجل مهلتش نداد که کارش را تمام کند ـ در واقع به نحو شرمسارانه و به نحو محتاطانه‌ای بیان این حرف بود که انجام این کار اصلاً ممکن نیست. یعنی هیچ‌وقت تمام نمی‌شود. اگر سید مرتضی آوینی عمر نوح هم داشت نمی‌توانست این کار را بکند. او می‌توانست در یک لحظهٔ بخصوص راجع به تحولاتی که دارد در آن لحظه به وقوع می‌پیوندد حرفی بزند که در همان لحظه و یا کمی بعدش فایده داشته باشد. و البته فکر می‌کنم سیر فکری‌اش هم داشت به این سو می‌رفت که مطلب را همین‌طور می‌فهمید. یعنی تصحیح کردن حرف‌هایی که قبلاً گفته بود و پس گرفتن ادعاهای خیلی کلی. این روش سال‌های آخر عمرش بود. اگر قرار است ما روش ده سال اول انقلاب ایشان و شماره‌های اول مجلهٔ «سوره» را الان ادامه دهیم، البته کاملاً کهنه است چون خود او در سال‌های آخر عمرش به این نتیجه رسیده بود که بسیاری از حرف‌های قدیمش را تغییر دهد و اصلاً دردسری برای خودش درست کرده،

چون بسیاری از حرف‌ها را با یک لحن کلی زده و با قاطعیت کلی و بـا ایـن اطمینان که این احکام کلی، نگاه همیشگی یک مسلمان است...

اسفندیاری: می‌شود گفت در این اواخر به پختگی و تعدیل رسیده بود...

روحانی: نه، به تشتّت رسیده بود، به تردید رسیده بود.

افخمی: به نظرم لفظ «تردید» درست‌تر است. یعنی به این نتیجه رسیده بود که اگر آن حکم‌ها افراطی نبوده، حدّاقل قاطعیت و شدّتی که در بیانش به کار رفته، افراطی بوده است. شروع کرده بود به تغییر دادن لحنش. لحـن، در ایـن جور بحث‌ها خیلی تعیین‌کننده است. همهٔ ما به یک معنا موجوداتـی تـاریخی هستیم، یعنی تاریخ مصرف داریم. همهٔ افکار و عقاید و تصورات و فیلم‌هایی که می‌سازیم هم تاریخ مصرف دارد. یک وقت ما این‌طوری نگـاه مـی‌کنیم، یک وقت هم فکر می‌کنیم داریم به یک حقیقت ثابت و دائمی دست می‌یابیم که مثلاً با کوشش عقلی به دست می‌آید. و آن وقت چنان قـاطعیتی هـم در مـوردش حاصل می‌کنیم که حاضر می‌شویم به خاطر آنچه فکر می‌کنیم یک حقیقت کلی است، حتی آدم هم بکشیم. اگر قرار است لحن حاکم بر جلسه این باشد، مـن مشکل دارم. اما اگر بحثی می‌کنیم که می‌گوییم در این لحظهٔ بخصوص و در این فضای فرهنگی بخصوص که ذاتاً متشتت است و ذاتاً حقیقت در آن پوشیده و دست‌نیافتنی شده یا لااقل برای آدم‌هایی معمولی مثل مـا دست‌نـیافتنی است، داریم یک بحث محدود و مقطعی انجام می‌دهیم، اهل این هستم. به نظرم تا الان این‌طور نبوده.

روحانی: آقای معززی‌نیا، اعتراض من دقیقاً به این بود.

معززی‌نیا: بسیار خوب، حالا اجازه دهید که...

روحانی: بگذارید من این حرف‌ها را تئوریزه کنم؛ نظرات شهید آوینی بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ حقایق غیرقابل انکار راجـع بـه مـقولات هـنری بـاشند، نشان‌دهندهٔ نـوع تـفکرات و تـصورات یک روشـنفکر مسـلمان در آن لحـظهٔ تاریخی است.

مینویی: خب، این اشکالی ندارد، اما...

روحانی: ببینید، ما آن‌وقت‌ها فکر می‌کردیم جـری لویـیس نـابغه است و

فیلم‌هایش شاهکار است. اخیراً همهٔ فیلم‌هایش را پشت سر هم دیدم و حتی یک لبخند نزدم. خب، آدمیزاد تغییر می‌کند. حالا نمی‌توانم جیم کِری را بفهمم. اصلاً برایم جذاب نیست، ولی محبوب‌ترین کمدین آمریکاست. از آن طرف فیلم تایتانیک با مردم هند ارتباط برقرار نکرد. آن دفعه هم گفتم کدام فرهنگ؟ کدام آدم؟ کدام لحظهٔ تاریخی؟

معززی‌نیا: من هم نشسته‌ام همین «کدام»ها را معلوم کنیم، شما نمی‌گذارید!

مینویی: اجازه دهید آقای معززی‌نیا تا من توضیحی بدهم. اساساً این جلسه به همین دلیل تشکیل شده که آن مسائلی که آقای آوینی در آن مقالات طرح کرده‌اند...

روحانی: پس برویم سراغ همان!

مینویی: اجازه دهید. قرار است در این جلسات مباحث آقای آوینی وحی منزل تلقی نشود و...

معززی‌نیا: دقیقاً!

مینویی: از ما خواسته شده که جمع شویم اینجا و نظرمان را راجع به عقاید ایشان بگوییم. توضیح دهیم که به اعتقاد ما حرف‌های ایشان تا چه حد درست است و تا چه حد مجاز بوده که چنین نتایجی بگیرد. فکر نمی‌کنم کسی چنین ادعایی داشته باشد که حق نداریم دربارهٔ عقاید ایشان چون و چرا کنیم.

معززی‌نیا: دقیقاً همین‌طور است. من در همان جلسهٔ قبل، به عنوان سومین یا چهارمین جمله گفتم که تقسیم‌بندی آقای آوینی را به این دلیل انتخاب کرده‌ام که یک مبنای مشخص دارد و می‌تواند زمینه‌ای برای آغاز بحث باشد. مگر من گفتم حق ندارید دربارهٔ نظر ایشان چون و چرا کنید؟ نکتهٔ دیگر اینکه دربارهٔ آرا و نوشته‌های شهید آوینی فعلاً بحث نکنید. به این دلیل که اصلاً این جلسات به منظور دیگری برگزار شده و من فقط خواستم از اقوال و عقاید ایشان به عنوان مبنای سخن خود استفاده کنیم، نه اینکه اساساً بنشینیم و دربارهٔ ایشان صحبت کنیم. دربارهٔ آقای آوینی، حدّاقل به اندازهٔ شما کار کرده‌ام؛ همهٔ مطالب سینمایی ایشان را ریز به ریز بارها خوانده‌ام و مثل شما با ایشان آشنایی داشته‌ام و دربارهٔ عقاید و نظراتشان کار کرده‌ام. آنچه تا الان دربارهٔ عقاید ایشان بیان کردید به

نظرم نتیجهٔ یک تصور و پژوهش دقیق در نوشته‌های ایشان نبود. می‌شود به این شکل که گفتید نظر داد، می‌شود جور دیگر هم دید. اظهار نظرهای دوستان چندان قطعی نیست. شما خودتان هم حکم‌های کلی و قابل انتقادی دربارهٔ ایشان صادر کردید که چندان درست نیستند. اصلاً اینکه به‌راحتی، همهٔ تلاش و تفکر آقای آوینی را این‌طور توضیح دهیم که او در پی تعریف مجدد مفاهیم از پیش تعریف‌شده بود، غلط است. اگر می‌خواهید در این حیطه بحث کنید، ابتدا مقالهٔ «تکنیک در سینما» را که یکی از کلیدی‌ترین و راهگشاترین نوشته‌های ایشان در این بحث است دقیقاً بخوانید، اطلاعات جنبی دیگری هم لازم دارید؛ تا بعداً جلسه‌ای به این منظور تشکیل دهیم.

فعلاً از اینها بگذریم. اگر می‌خواهید از این پراکندگی و سرگردانی رها شویم، بنده سؤال دیگری را مطرح می‌کنم، اگر مورد قبول بود و ایرادی نداشت به آن پاسخ دهید، تا بحث روشن شود. ببینید، من اصلاً کاری به تعاریف خاصّ موجود و آنچه تا امروز گفته شده و برای ما به ارث رسیده ندارم. من سن و سالم از همهٔ شما کمتر است و کاملاً متعلق به نسلی هستم که به نسل بعد از انقلاب مشهور است. درست است؟ حالا فرض کنیم من هیچ کدام از آثار سینمای قبل از انقلاب را ندیده‌ام و یک آدم عادی هستم که فقط علاقه دارم مطالب و مقالات سینمایی را بخوانم. امروز رفته‌ام یک نقد فیلم خوانده‌ام، نویسنده‌اش نوشته بود فلان فیلم فیلمفارسی است. یعنی چه؟ چرا این حرف را می‌زند؟ منظور این منتقد چیست؟

روحانی: خب، این یک بحث دیگر است.

معززی‌نیا: خب، باشد!

روحانی: پس ارتباطی به بحث جذابیت ندارد؟

معززی‌نیا: فعلاً نه.

افخمی: می‌توانیم هر کدام نظرمان را بگوییم در این مورد.

معززی‌نیا: منظور این آدم‌ها چیست که می‌گویند فیلمفارسی؟ اگر درست می‌گویند یا غلط، شما درستش را بگویید. چرا این آدم‌ها این حرف را می‌زنند؟

روحانی: خب، حالا روشن شد. می‌شود حرف زد. سؤالتان را به دلیل

تشتّتی که پیدا کردیم تغییر دادید؟

معززی‌نیا: به آن شکل پیش نمی‌رفت.

روحانی: چرا پیش رفت، نظر ما تأمین شد. در گستردگی و شک کردن‌مان خیلی چیزها روشن شد تا اینکه مرتب بحث را محدود کنیم. حالا نخواستی، استفاده نکن!

معززی‌نیا: نه، چرا استفاده نکنیم؟ بنده مشکلی ندارم و رضایت دارم. حالا پاسخ سؤال مرا بدهید.

افخمی: یعنی پاسخ را در شرایط سینمای امروز ایران بدهیم؟

معززی‌نیا: دیگر اینها را من نمی‌دانم. چرا این آدم در نشریه‌ای که امروز منتشر شده بود، نوشته بود یک فیلم فیلمفارسی است؟ منظورش چیست؟ بی‌دلیل می‌گوید؟

افخمی: فکر می‌کنم در حال حاضر این لفظ به نحوی مصطلح شده که اشاره می‌کند به نوعی پرداخت. این نحوهٔ پرداخت را با الفاظ اغراق‌آمیز، مبالغه‌آمیز، ابلهانه، ارزان‌قیمت، سرهم بندی‌شده و امثال اینها شاید بتوان توصیف کرد. یعنی وقتی دربارهٔ پرداختی صحبت می‌کنیم که نشان از کم‌هوشی یا کندذهنی فیلمساز دارد و یا کوتاه بودن زمان تولید به نحوی که باعث سرهم‌بندی کردن و یا سطحی ساختن صحنه‌ها شده باشد و یا جنبه‌های اغراق‌آمیز در نمایش موقعیت‌ها دارد و احساس غیرواقعی بودن را القا می‌کند، اینها مجموعاً نوعی از پرداخت را تداعی می‌کند که امروز در سینمای ایران اصطلاحاً لفظ فیلمفارسی را برایش به کار می‌برند، که البته از جنبه‌های مختلف می‌شود راجع به آن صحبت کرد.

از جنبهٔ فقر حاکم بر تولید می‌شود صحبت کرد: بسیاری از فیلمسازها آن‌طور که از فیلمشان برمی‌آید کندذهن نیستند، بلکه به این دلیل که پول کمی در اختیار دارند و فیلم را باید در مدت زمان کوتاهی سر و تهش را هم بیاورند، چیزی را تولید می‌کنند که به عنوان فیلمفارسی شناخته می‌شود. از جنبهٔ مخاطب می‌شود صحبت کرد: گروهی بسیار عمده از مخاطبین سینمای ایران و مخاطبین سینمای هر مملکتی، آدم‌های کندذهنی‌اند. یعنی می‌خواهم بگویم در

هر موردی می‌شود به جنبه‌های متناقضِ موضوع فکر کرد. خیلی از فیلمسازانِ فیلمفارسی‌ساز آن قدر که بـه نـظر مـی‌رسد، کـندذهن نـیستند و بسـیاری از تماشاچیان سینمای ایران شاید بیش از آنچه یک شخص روشنفکر تخمین بزند، کندذهنند. یعنی توده‌های بزرگی از تماشاچی‌ها، یک فیلم مبالغه‌آمیز با داستان ساده، پرداخت اغراق‌آمیز و شیرفهم‌کننده را می‌پسندند و طبیعی است که بسته به پیشرفت تمدنی جامعه و گذشتن جامعه از دوران مدرن، تـعداد ایـنها کـمتر خواهد شد. اما همیشه هستند؛ یعنی همیشه گروه‌هایی از مخاطب که می‌توانند تعداد بلیت کافی برای فروش بالای یک فیلم را تضمین کنند در همه جای دنیا وجود دارند که اسـاساً کـندذهن و کـم‌هوشند. هـوش هـم مـثل بسـیاری از نعمت‌های خداوند، یکسان توزیع نشده و درجات بالای هوش هم نزد اکثریت مردم نیست. خصوصاً در محیط روستایی، محیط‌های کوچک که ذهن مردم با پدیده‌های پیچیده درگیر نشده، ذهنیت ساده‌ای دارند.

بنابراین، مسئلهٔ فیلمفارسی از همهٔ این جهات قـابل بـررسی است؛ یکـی اینکه نمی‌توان انتظار درجهٔ هوشیِ بالا از هـمهٔ مـخاطبین داشت و نـمی‌توان انتظار داشت سالن‌های سینما فقط به مخاطبین بـاهوش اخـتصاص یـابد و از طرف دیگر، نمی‌توانیم از فیلمسازها انتظار داشته باشیم فیلمفارسی نسازند. به این دلیل که بسیاری از آنها گرفتار یک برنامهٔ تولید فشرده و یک پول کم برای تولید می‌شوند و از سوی دیگر می‌دانند بسیاری از مخاطبین، این نوع پرداخت ارزان‌قیمتِ ساده‌انگار سرهم‌بندی‌شده را بهتر از پرداخت سـنجیده و مـحتاج هوش دریافت می‌کنند.

معززی‌نیا: آقای مینویی، شما با این تعریف از فیلمفارسی موافقید؟

مینویی: نکات اصلی را کم‌وبیش آقـای افـخمی طـرح کـردند. البـته مـا نمی‌دانیم همهٔ آنها که کلمهٔ فیلمفارسی را به کار می‌برند منظورشان چیست. ما فقط حدس می‌زنیم منظورشان این باشد. تصور من این است که عمدهٔ آنها که این کلمه را به کار می‌برند، حتی اگر خودشان نتوانند توضیح دهند، منظورشان این چیزهاست:

فیلم‌هایی که اولاً خیلی منسجم نیستند و از لحاظ ساختاری مقیّد به طیّ

مراحل منسجمی نیستند. یعنی اگر داستانش منحرف شود و پیچ و خم‌های اضافی داشته باشد، اشکالی در این نوع سینما به وجود نمی‌آید. دیگر اینکه این فیلم‌ها بیشتر مبتنی‌اند بر حوادث، تا توضیح و چرایی آن حوادث. یعنی به یک معنا، بیشتر خود داستان مورد نظر است به آن معنی که «فارستر» می‌گوید؛ یعنی نقل حوادث و ایجاد سؤالِ «بعدش چی شد؟» بنابراین، حادثه پشت حادثه می‌آید. شاید فیلم‌هایی که ما با ارزش‌تر تلقی می‌کنیم در مقایسه با فیلمفارسی کم‌حادثه‌تر باشند، ولی همان تعداد حوادث را با توضیح و دلیل و چرایی وقوع طرح می‌کنند. دیگر اینکه شخصیت‌های مقوایی و باسمه‌ای دارند. یعنی شخصیت‌های قابل باور یا عمیقی ندارند، سطحی معرفی می‌شوند. در این نوع سینما «اتفاق» خیلی نقش دارد: یعنی جریان اصلی با شانس و اتفاق است. توجیه و توصیف انگیزه‌ها به‌ندرت انجام می‌شود. نکتهٔ مهمّ دیگر اینکه تحولات آنی فراوانی صورت می‌گیرد، تحولات ناموجه. اینها چیزهای عمده‌ای است که البته در فیلم‌های هندی و ترکی هم می‌بینیم. البته نه همهٔ فیلم‌های هند و ترکیه. در بسیاری از فیلم‌های آمریکایی هم ممکن است اینها را ببینیم. در فیلم‌های یک کارگردان خوب هم حتی ممکن است رگه‌هایی از این نوع ببینیم. همان‌طور که آقای افخمی گفتند در این نوع سینما تکیهٔ زیادی بر احساسات می‌شود. سعی در تحریک احساسات می‌شود. شاید پرداخت از یک جهاتی معیار نباشد. مثلاً فیلمی که بر اساس یک درام خوب و قوی بنا شده اما پرداخت ضعیفی دارد، در ردهٔ فیلمفارسی قرار نمی‌گیرد. به هر حال، شالودهٔ آنچه می‌گوییم فیلمفارسی، همین‌هاست؛ «باورپذیری» که یک مسئلهٔ اساسی است ضعیف شده و یک تماشاگر هوشمند در مواجهه با این سینما مشکل دارد.

افخمی: این تعریف آقای مینویی با تعریف من تفاوت‌هایی دارد که...

روحانی: خیلی تفاوت دارد.

افخمی: بله، این تفاوت‌ها بیشتر تفاوت در لحن است که اتفاقاً برای من خیلی اهمیت دارد. یعنی لحن آقای مینویی این‌طور بود که این فیلم‌ها تفاوت ارزشی دارد، یعنی پست‌تر است. درجهٔ ارزشی پایین‌تری را حمل می‌کند که ممکن است...

مینویی: فکر می‌کنم برعکس است. یعنی در نحوهٔ صحبت شما بیشتر به چشم می‌خورد که این فیلم‌ها سخیفند. من فقط سعی کردم توصیف کنم.

افخمی: بله، من می‌خواهم روی همان توصیف تأکید کنم که اگر من یک تعبیراتی را به کار نمی‌برم به چه دلیل است . مثلاً همین که می‌گوییم داستان فیلمفارسی تکیه دارد به تصادف، یا انگیزهٔ آدم‌ها مرتب تغییر می‌کند. یعنی از وقتی که وارد تحلیل می‌شویم و دنبال نقاط ضعفی می‌گردیم در ساختمان این فیلم‌ها، می‌بینیم آنچه نقطهٔ ضعف این فیلم‌ها محسوب می‌شود، در کار فیلمسازان باهوش‌تر درست به همان صورت استفاده شده و یک کار نبوغ‌آمیز محسوب می‌شود. یعنی فیلم‌هایی هستند که تکیه دارند بر تصادف‌های پیاپی، و اتفاقاً نشانهٔ نبوغ آن فیلمسازان به شمار می‌آیند. یا فیلم‌هایی که آدم‌ها شخصیت ثابتی ندارند و رفتارهایشان غیرمنتظره است، اما همین وضعیت موجب شعف تماشاچی باهوش می‌شود. نمی‌دانم در کجای تعبیراتی که به کار بردم این تلقی را ایجاد کردم که دارم ارزش‌گذاری می‌کنم. ولی نظر خودم ارزش‌گذاری نبود. چون معتقدم در کار هنر، چیزی جز سلیقهٔ آدم‌های هنرمند...

مینویی: گفتی سخیف است یا کم‌ارزش یا...

افخمی: نه، اینها را نگفتم. نزدیک‌ترین تعبیری که به کار بردم و شاید بتوان بار ارزشی از آن استخراج کرد پراخت ابلهانه بود و متوجه بودم که ممکن است این تعبیر بر خلاف خواستهٔ من تأثیر ارزشی بگذارد، ولی نظرم این نبود. فکر می‌کنم چندان قطعی نیست که از نظر خداوند و از منظر حقیقت مطلق، هوش نعمتی محسوب شود که خداوند به بندگانش داده. حتی حدیث داریم که اکثر اهل بهشت از ابلهانند. نمی‌دانم، این قدر می‌دانم که بعضی تماشاگرها، آنچه را که در دیگران قوهٔ عاقله یا تیزهوشی به حساب می‌آید، یا ندارند یا مورد استفاده قرار نمی‌دهند و در نتیجه نوع خاصی از آثار سینمایی را می‌پسندند. اینکه چنین وضعیتی بد و تحقیرآمیز باشد، من این موضع را ندارم. فکر می‌کنم در سینما باید جا برای این نوع تماشاگر و این نوع فیلم هم باشد. البته گاهی اوقات می‌بینیم یک فیلمساز می‌خواهد فیلم‌های پیچیده‌تر و هوشمندانه‌تری بسازد. ضمن اینکه به هوش بارِ ارزشی نمی‌دهم، می‌خواهم بگویم که ممکن

است فیلمسازی بخواهد این نوع کار را بسازد، اما شرایط تولید مانع او می‌شود. یعنی در یک سینمای بی‌رونق و افسرده از نظر اقتصادی، بسیاری از فیلمسازان مجبورند فیلم‌های ساده‌تری بسازند. من البته با این اجباری که برای آنها پیش می‌آید موافقت ندارم. به دلیل ناآگاهی و سیاستگذاری غلط که در سینمای ایران متداول بوده، خصوصاً بعد از انقلاب، این یک شرایط تحمیلی است. این شرایط تحمیلی را البته من موافقم که برداشته شود و اگر کسانی می‌خواهند فیلم‌های هوشمندانه‌تری بسازند و خودشان را از بازار فیلم‌های ساده و مخاطبین ساده‌انگار بیرون بکشند، راهشان هموار باشد و این آزادی را داشته باشند. اما نگاه ارزشی به کسانی که اصرار دارند فیلم‌های سطحی بسازند برای تماشاگران ساده‌لوح، ندارم. در بحث آقای مینویی نوعی شرافت برای بعضی فیلم‌ها و فیلمسازها و مخاطبین ملحوظ بود. من سعی کردم در بحث خودم چنین تمایزی میان فیلم شریف و فیلم سخیف وجود نداشته باشد.

مینویی: ایرادی ندارد. منظور ما توصیف است. در نظر داریم که به هر حال قصد ارزش‌گذاری نداریم و می‌خواهیم بدانیم چه چیزی را می‌گویند فیلمفارسی و منظورشان چیست. بد و خوبش را فعلاً کار نداریم. البته یک نکتهٔ مهم که من نگفتم، همین است که دیدن فیلمفارسی هوش کمتری می‌طلبد و مسائل به صورت شیرفهم‌کننده‌ای بیان می‌شود. ما تجربه داریم که در موقع تماشای مثلاً یک سریال تلویزیونی، افراد سالخوردهٔ خانه مرتب می‌پرسند چه شد؟ کجا رفت؟ چه کار کرد؟ در مورد فیلم‌هایی این سؤال را می‌کنند که برای یک بچهٔ ده ساله قابل فهم است. این درست است که همهٔ مردم از یک اندازه هوش و حواس و دقت برخوردار نیستند و ساختمان فیلمفارسی بیشتر مناسب فهم همین افراد کم‌هوش است.

معززی‌نیا: آقای اسفندیاری، شما بفرمایید. تعاریف آقای روحانی را می‌دانم که تا حدودی متفاوت است و پیش از اینکه بحث به مسیر دیگری کشیده شود، که البته باید کشیده شود، شما تعریفتان را از فیلمفارسی بگویید.

اسفندیاری: آن ویژگی‌هایی را که فعلاً حضور ذهن دارم و احتمالاً تا حدودی مشابهت دارد با تعاریف آقای مینویی و آقای افخمی، به‌اختصار عرض

می‌کنم. یکی اینکه فیلمفارسی، فیلمی است سهل‌انگارانه در ساخت و تکنیک، مثل بساز و بفروشی در معماری. یعنی خیلی سرهم‌بندی‌شده از همه نظر.

دوم اینکه، فیلمفارسی اصولاً القای پنهان قضا و قدری بودن را در خود دارد و به همین دلیل، قصه مبتنی بر تصادف پیش می‌رود. درست در حساس‌ترین لحظات قصه، کسی سر می‌رسد و اتفاقی می‌افتد. فیلمفارسی خصوصاً در برخی از مقاطع تاریخی‌اش نوعی رضا به قضا بودن سیاسی ـ اقتصادی را تبلیغ می‌کند، مثل فیلم‌های هندی. هر دو نوع فیلم تماشاگر را وادار می‌کنند در لحظهٔ تماشا مشکلات خودش را فراموش کند و تن به قضا و قدر سیاسی بدهد. بنابراین طبیعی است که بر اساس تصادف پیش برود. ضمن اینکه در پرانتز یک نکته‌ای را بگویم که شاید آقای افخمی بعداً توضیح دهند. وقتی می‌گوییم تصادف، چند نوع تصادف داریم؛ یک نوع تصادف، گره‌ها را به‌راحتی باز می‌کند؛ که تصادف مطبوعی نیست در موقع نوشتن فیلمنامه. یک نوع تصادف می‌آید گره‌ها را پیچیده‌تر می‌کند. آن تصادف از طرف تماشاچی هم بیشتر مورد استقبال قرار می‌گیرد.

ویژگی سوم این است که فاقد شخصیت‌پردازی است و شخصیت‌ها در حدّ تیپ و گاه کمتر از تیپ به سر می‌برند، در حدّ شیء‌های متحرک. این شخصیت‌ها تحول ناگهانی دارند. مظهر این تحول ناگهانی همان «آب توبهٔ» معروف است؛ ناگهان با یک دیالوگ که چشم در چشم و با صدای کلفت ادا می‌شود، طرف از همهٔ گذشته‌اش دست می‌کشد. مثل آمیتا باچان در فیلم‌های هندی که ناگهان پشیمان می‌شود و تصمیم می‌گیرد پدر همهٔ خلاف‌کاران را دربیاورد.

چهارم، غلظت و شدّت عواطف، یعنی سانتی‌مانتالیسم است. سطحی‌ترین عواطف بشری که با ساده‌ترین چیزها تحریک می‌شود، در فیلمفارسی به‌وفور یافت می‌شود. سر کوچک‌ترین چیزها طرف دست به فرار، خودکشی یا فداکاری می‌زند.

پنجم، سطحی بودن معانی است. یعنی اتفاقات هیچ نوع پس‌زمینهٔ اقتصادی، سیاسی، اجتماعی ندارند یا کم دارند و بسیار ساده‌انگارانه و

زودباورانه‌اند، گویی قصه در یک شرایط تجریدی ادامه دارد.

ششم، نوعی ذهنی بودن و خیالی بودن، به این معنی که لازم نیست آدم‌ها مابازای بیرونی و اجتماعی داشته باشند. آدم‌ها و خانه‌ها و وقایعی دیده می‌شود که فقط در فیلم وجود دارند، نه به معنای افسانه‌ای. قصه در دنیای واقعی جریان دارد، اما این دنیای واقعی آن قدر قلابی است و دور از واقعیت اجتماعی، که به نوعی خیال‌پردازانه است و درنتیجه از طرح مسائل مردم پرهیز می‌کند. معمولاً با مسائل واقعی درگیر نیست.

مینویی: من یک نکته را بگویم؛ ما یک لفظی را داریم بنا به میل خودمان تعریف می‌کنیم. یعنی تعریفمان قراردادی است. مثلاً الان آقای اسفندیاری می‌گویند هر فیلمی که دارای این چند ویژگی باشد، فیلمفارسی است. بنده هم تعدادی مشخصه برشمردم که نزدیکی داشت با اینها که آقای اسفندیاری گفتند، من هم تصورم این است که آنها که لفظ فیلمفارسی را به کار می‌برند، منظورشان چنین چیزی است. بنابراین، قرار نیست ما در این مورد مخالفتی داشته باشیم، یک تعریف قراردادی ایشان دارند، یک تعریف قراردادی من دارم...

روحانی: عرض بنده هم همین است...

مینویی: یک تعریف قراردادی هم آقای روحانی شاید داشته باشند، یا آقای روحانی ممکن است بگوید من این لفظ را اصلاً به کار نمی‌برم.

روحانی: من اصلاً شک دارم نسبت به همهٔ اینها...

معززی‌نیا: شما که اصلاً نباید تعریفی از فیلمفارسی داشته باشید، چون گفتید فیلمفارسی از بدنهٔ سینمای ایران جدا نیست و نباید هم جدا باشد.

روحانی: بگذارید از ابتدا جواب دهم. منتقدی که به فیلمی می‌گوید فیلمفارسی، بروید یقهٔ خودش را بگیرید که چرا می‌گوید فیلمفارسی. من مجبور نیستم جواب دهم چرا آن آقا در یک نقد گفته فلان فیلم فیلمفارسی است.

معززی‌نیا: می‌دانید که حرف من یک مثال بود و من از شما به عنوان کارشناس توضیح خواستم، نه مسئول نوشتهٔ آن آدم فرضی.

روحانی: خب، اگر منتقدی در ابتدای نقدش بنویسد فیلمفارسی، من بقیه‌اش را نمی‌خوانم. چون نشان می‌دهد که بلد نیست بنویسد. دوم اینکه هر

منتقد جوانی از نسل شما به یک فیلم بگوید فیلمفارسی، کارش ساختگی است و فاقد قدرت نویسندگی است. سوم اینکه در تعاریف همهٔ شما یک نقطهٔ مشترک وجود داشت: باورپذیری. فقط بر یک عنصر سینما می‌توان به عنوان نقطهٔ مشترک تأکید داشت و آن باورپذیری است. سینما یعنی اینکه شما یک چیزی را با قواعد مشخصی که عده‌ای به آن می‌گویند گرامر سینما، یا ابزار و نشانه‌های سینما، برای مخاطب باورپذیر کنید. در یک فیلم می‌شود، در یک فیلم نمی‌شود، بستگی دارد به عوامل مختلف. تعریف اولیهٔ آقای افخمی را می‌پسندم، چون بر چیزهایی تکیه کرد که سینمایی‌تر از توضیحات دو استاد دیگر بود. آن توضیحات، بیشتر تِماتیک بود. مثلاً مهم‌ترین ایرادی که آقای اسفندیاری به ساختار فیلمفارسی گرفتند، از ذات قصهٔ ایرونی می‌آید. کلیهٔ فیلم‌های ایرونی، قصهٔ «نارنج و ترنج»اند، مظلومیت حسین(ع) در کربلا را بازگو می‌کنند. ایرونی اصلاً یعنی همین موجود سانتی‌مانتال. آب توبه را می‌فهمد. این آب توبه با مخاطب آب توبه ارتباط برقرار می‌کند. راضی هم خارج می‌شد از سالن.

بهترین تعریف، تعریف آقای افخمی بود. بر وجوه ساختاری تأکید کرد؛ بودجهٔ کم، فشردگی زیاد و توضیحاتی که دربارهٔ شکل ساختاری داد و توضیحات دوم که راجع به زبان داد. یادمان باشد که سینما یک زبان است. بنابراین، مهم نیست که قصهٔ یک فیلم چیست، اینها فرعیات است. آیا می‌تواند برای مخاطب موجود، با ابزار سینما باورپذیر باشد یا نه. اگر توانست، همهٔ آنچه شما گفتید به نقاط قوت فیلم بدل می‌شود و اگر نکرد به ضعف فیلم. ذات و اساس سینمای هیچکاک بر اساس تصادف بنا شده، اما چون بلد است سینمایش می‌شود درجهٔ یک، بلد نباشد می‌شود همین فیلم‌های شبه هیچکاکی که الان ساخته می‌شود. این عناصر که شما گفتید ـ غلو، تصادف، احساساتی بودن ـ اینها از ذات فرهنگ ایرونی نشأت می‌گیرد. باز هم تکرار می‌کنم که تمامی قصه‌های سینمای گذشتهٔ ایران، قصهٔ «نارنج و ترنج» است، از ذات فولکلور ایرونی می‌آید. اما فیلمساز ما یا آن‌قدر توانایی دارد که با این زبانی که مال فرهنگ خودش نیست ـ یعنی همان تجدد که عرض کردم ـ این قصهٔ سنتی

را خوب بپروراند، یا این توانایی را ندارد. یا کسی بر زبان سینما تسلط دارد، یا ندارد. به تمام این تعاریف می‌شود شک کرد.

اسفندیاری: ببینید! تعاریف آقای افخمی را که همهٔ ما قبول داریم، اما...

روحانی: بله، بر وجوه تولیدی تأکید کرد...

اسفندیاری: بله، همان اصطلاح بساز بفروشی بودن...

روحانی: نه! با آن مخالفم. کازابلانکا بساز بفروشی به وجود آمده و همه‌اش هم برمبنای تصادف است. این نوع اصطلاحات هم مثل فیلمفارسی است. شما را به خدا این تعابیر را به کار نبرید! ناسلامتی اینجا یک مجمع عالی منتقدین است، تخصصی حرف بزنید!

افخمی: اجازه دهید من توضیح دهم که اصطلاح بساز بفروشی، تأکید می‌کند بر یک نظام تولیدی. یعنی نظام تولید سینمای ایران این قدر امکان فراهم می‌کند. یعنی یک سفرهٔ بی‌بضاعت است.

روحانی: به عبارت بهتر، از سینمای ایران چیزی جز اینکه شما گفتید درنمی‌آید. از سینمای ایران در تعریف شما و نه در تعریف من، چیزی جز فیلمفارسی درنمی‌آید. پس بنابراین، گذشتهٔ این سینما مثل حالش است و مثل آینده‌اش.

اسفندیاری: اجازه دهید قبل از اینکه بحث را به نتیجه برسانید، من سؤال دارم. شما می‌فرمایید باورپذیر بودن یک نکتهٔ اساسی است. خب، حالا اگر من بپرسم سینما چگونه باورپذیر می‌شود...

روحانی: آن یک بحث دیگر است.

اسفندیاری: طبیعتاً شما می‌گردید یک استدلال‌هایی پیدا کنید...

روحانی: نه. فیلمساز بد، فیلمساز خوب. همین!

اسفندیاری: ما که این قدر غامض نمی‌توانیم جواب دهیم.

روحانی: از این ساده‌تر هم می‌شود؟

اسفندیاری: «فیلمساز بد، فیلمساز خوب» یک مفهوم کلی است. باید به مفهوم جزئی رسید.

مینویی: یعنی فیلم‌های بد سام پکین‌پا هم فیلمفارسی است؟ فیلم‌های بدِ

کوبریک هم فیلمفارسی است؟

روحانی: در تعریفی که شما می‌کنید، قید فیلمفارسی را به کار نمی‌برید، وگرنه، در این تعریف جامع آقای اسفندیاری که شامل هفت قسمت هم می‌شد و همه‌اش با واژگان غنی توضیح داده شد، کاملاً روشن‌کننده است . من اصلاً از وجوهی که آقای اسفندیاری شمرد، دفاع می‌کنم. چقدر خوب است که سینمای ایران بر اساس قصهٔ نارنج و ترنج است. ذات سنت ایرونی است. قصه‌ای است که ایرونی بلد است و با آن بزرگ شده.

مینویی: قرار بود بحث ارزشی نکنیم و توصیف کنیم. بعد هم من عرض کردم که این بحث در همین حد کافی است و بیشتر نمی‌شود ادامه داد. چون همهٔ اینها یک تعریف قراردادی است. حتی ممکن است منظور مطبوعاتی‌ها چیز دیگری باشد و مثلاً هر فیلم بدی را بگویند فیلمفارسی.

روحانی: در حقیقت منتقد جوان، فیلمی را که برایش باورپذیر نیست به لحاظ فرهنگش، محیط زندگی‌اش، اعتقاداتش و دانش سینمایی‌اش، می‌گوید فیلمفارسی. این هم برمی‌گردد به آن اشتباهی که آن بزرگوار، آن مهم‌ترین منتقد سینمای ایران، آن مرد نازنین، یک روزی در دهان لقّ این منتقدین گذاشته است. خیلی هم به گردن ما حق دارد و استاد من است و تحسینش می‌کنم، ولی اشتباه او را من نمی‌توانم توجیه کنم.

مینویی: حالا من پیشنهاد می‌کنم برای ختم غائله، لفظ فیلمفارسی را در بحثمان بگذاریم کنار و اگر خواستیم به خصوصیتی اشاره کنیم، خود آن خصوصیت را بگوییم. مثلاً بگوییم فیلمی است که باورپذیر نیست و غیره. این بحث به این شکل بیهوده است.

معززی‌نیا: من چند نکته را بگویم. اولاً خدمت آقای روحانی بگویم که اتفاقاً یک روز آقای افخمی به مناسبتی به من گفت کازابلانکا فیلمفارسی است.

افخمی: بله.

معززی‌نیا: این از این. یعنی می‌خواهم بگویم در همهٔ اینها جای بحث وجود دارد. نکتهٔ دیگر اینکه علی‌رغم تعریف‌های محتاطانهٔ هر چهار نفر شما از کلمهٔ فیلمفارسی، با وجود همه تأکیدها و احتیاط‌ها، به هر حال من فکر می‌کنم شما

چهار نفر به عنوان تماشاگران نخبهٔ سینما، یعنی آدم‌هایی که به هر صورت در مقایسه با افراد دیگر به شکل متفاوتی از سینما لذت می‌برید، نوعی ارزش‌گذاری در حرف‌هایتان وجود دارد. چه بخواهید و چه نخواهید، فیلمفارسی را حدّاقل در مقایسه با فیلم‌هایی که خودتان می‌پسندید و دوست می‌دارید، در سطح پایین‌تری تلقی می‌کنید. حالا اگرچه...

روحانی: بنده،خیر.

معززی‌نیا: خب، پس برویم سراغ اینکه شما خیر! ببینید...

افخمی: اجازه دهید! فکر می‌کنم این لفظ «ارزش‌گذاری» هم باید خودش ارزش‌گذاری شود! یعنی توضیحی داده شود. یعنی من لااقل توضیح دهم که وقتی می‌گویم نمی‌خواهم بحث ارزشی کنم، معنی‌اش این نیست که به ارزش اعتقاد ندارم. چون دیده‌ام همیشه چنین نتایجی گرفته می‌شود. اجازه دهید توضیحی دهم تا شاید باب یک رفع سوءتفاهم کلی‌تری باز شود دربارهٔ مواضعی که اتخاذ می‌کنم.

فکر می‌کنم ارزش‌ها هم ممکن است به وسیلهٔ قدرت‌طلبی نیهیلیستی مصادره شوند. یعنی ما بدون اینکه حتی خودمان بدانیم، بر اساس اینکه میل به تبدیل کردن دنیای اطرافمان به خودمان را داریم، یعنی گسترش دادن قدرتمان و مسلط شدن بر عالم، ممکن است صحبت از ارزش‌ها کنیم. یعنی بگوییم اینها ارزش‌هایی هستند که ما داریم از آنها دفاع می‌کنیم و درواقع کاری نکنیم جز به وجود آوردن چارچوب‌ها و محدودیت‌هایی که نشانهٔ گسترش قدرت ما محسوب می‌شوند. اگر این بحث یا هر بحث دیگر، چنین لحنی داشته باشد، یعنی من احساس کنم نتایج این بحث نه در جهت آزاد کردن فیلمسازان، منتقدین، متفکرین و کسانی که در فضای فرهنگی فعالیت می‌کنند، پیش می‌رود، بلکه در جهت محدودتر کردن آنهاست، آن وقت مقاومت می‌کنم. حالا چه این محدود کردن و سلب آزادی به اسم عقل انجام شود، چه به اسم ارزش، چه به اسم جلوگیری از ابتذال و هیجانات کاذب.

فکر می‌کنم در این نوع بحث‌های نظری که من هم به هر حال پذیرفتم بیایم در این گود، تنها کوشش مفیدی که می‌توان کرد، کوشش برای رهایی از

قیودی است که قدرت کور، در ذهن ما و در شبکهٔ بیرونی روابط ما به وجود می‌آورد. یعنی ما قیودی داریم که خداوند برایمان گذاشته است و کسانی که اعتقاد به خدا و مذهب دارند، باید این قیود را رعایت کنند. اما ده برابر آن، قیودی داریم که خودمان برای خودمان گذاشته‌ایم و مرتب متراکم‌تر و پیچیده‌ترش کرده‌ایم. مثل اینکه می‌گوییم از بحثمان نتایج عقلی بگیریم و در بسیاری از موارد، چیزی جز تمایلات خودمان را منعکس نمی‌کنیم. سلیقه و تمایل و کوشش روحی خودمان را به صورتی عقل‌پسند و ظاهراً بدیهی درمی‌آوریم و تبدیل می‌کنیم به تنگنایی برای خودمان و دیگران.

بنابراین، اگر بحث فیلمفارسی را از این جهت طرح کنیم که به دلیل بی‌بضاعت بودن سفرهٔ این سینما، بعضی از فیلمسازان مجبور شده‌اند فیلم سطحی و سرهم‌بندی‌شده بسازند، شاید از موضعی وارد شده‌ایم که منجر به آزادی شود. چون با فیلمساز و تهیه‌کننده و یک شخص بخصوص درگیر نمی‌شویم و نمی‌گوییم تو باید از آنچه که هستی باهوش‌تر باشی و بافرهنگ باشی. حلقه‌های اسارت را تنگ‌تر نمی‌کنیم. می‌توانیم از این جهت وارد بحث شویم که آقا، چرا سفرهٔ این سینما کم‌رونق است؟ چرا آن کسی که می‌خواهد فیلم پیچیدهٔ هوشمندانه‌ای بسازد، این فرصت را به دست نمی‌آورد؟ البته ممکن است در نهایت نخواهد و بگوید می‌خواهم همان فیلم بساز بفروشی‌ام را بسازم. ولی اگر سفرهٔ این سینما پررونق بود، به هرحال این آزادی وجود داشت. چرا این آزادی سلب شده؟ آیا خود فیلمسازان این آزادی را از خودشان سلب کرده‌اند؟ حتی کسی که فیلم پیش پا افتاده‌ای می‌سازد، دوست دارد این فرصت را داشته باشد که بتواند فیلم بهتری بسازد، حتی اگر بداند که تا آخر عمرش نمی‌خواهد فیلم متفاوتی بسازد و از این فرصت استفاده کند. اتفاقاً آن کسانی این سفره را بی‌رونق کردند که گفتند تو باید چنین باشی، تو باید فیلمسازی یاد بگیری، تو باید تکنیک یاد بگیری، تو باید روابط علت و معلولی را در داستان یاد بگیری. به جای اینکه بیایند و بفهمند سیاستگذاری برای سینمای ما باید از کجا شروع شود. اتفاقاً فکر می‌کنم اگر در این نوع بحث‌ها هدفمان برداشتن قیود باشد، باید برگردیم به بدیهیات ذهنی، چیزهایی که جای سؤال ندارد. جای

سؤال ندارد که فیلمفارسی چیز مزخرفی است!

روحانی: دارد.

افخمی: می‌دانم دارد. می‌گویم بعضی از قوانین ذهنی ما جوری است که حتی نمی‌توانیم درباره‌اش فکر کنیم. مثلاً جای سؤال ندارد که گذشته پیش از آینده اتفاق افتاده است. می‌گوییم که تردیدی نیست که یک محور خطی وجود دارد از گذشته به آینده. در صورتی که هم تاریخ ادراکات عارفانه و هم تحولات مهمّ هنری از آنجا شروع شده که آدم‌ها حتی دربارهٔ چنین بدیهیاتی شک کرده‌اند. یعنی از بسیاری از عرفا شنیده‌ایم که زمان امر موهومی است. یعنی اینکه گذشته پیش از آینده است، خیالات است، وهم است. ولی یک هنرمندی مثلاً از قبیل کوئنتین تارانتینو در فیلم پالپ فیکشن درست به این دلیل یک قدم بزرگ در سینما برداشته و احتمالاً دیگر خودش هم نمی‌تواند چنین قدمی را تکرار کند، و تحولی را موجب شده که شاید یک روز سینما را بشود به قبل از پالپ فیکشن و بعد از پالپ فیکشن تقسیم کرد، که به این امر که گذشته قبل از آینده است، به صورت امری بدیهی نگاه نکرده است. ظاهراً چنین چیزی را باور ندارد. حالا ما به بعضی مسائل که نتایج عقلی می‌نامیم چنان اعتقادی داریم که باعث سلب آزادی‌مان شده. این‌گونه بحث‌ها تیغ دو دم است، از یک سو می‌تواند موجب سلب بیشتر آزادی‌مان شود و خودمان هم کیف کنیم از اینکه نتایج عقلی می‌گیریم و چارچوب تعیین می‌کنیم. و از سوی دیگر، می‌توانیم تمام قیودی را که از یک منبع وحیانی تعیین نشده، زیر پا بگذاریم. اگر بحث به این شکل باشد، مفید است.

معززی‌نیا: خب، بنده کاملاً با فرمایش شما موافقم. یعنی صددرصد با آنچه گفتید موافقم و اگر کسی اعتراضی نداشته باشد، همهٔ سوء تفاهم‌هایمان بر سر این موضوع رفع شده است. حالا با این سؤالی که می‌خواهم طرح کنم نه قصد ارزش‌گذاری دارم به آن شکلی که در صحبت شما نفی شد، نه سیاستگذاری، نه هیچ نوع نتیجه‌گیری سلبی، اصلاً بحثم این نیست. اما خود آقای روحانی در پایان صحبتشان، حرفشان را با این جمله جمع کردند که در نهایت فیلمساز خوب داریم، فیلمساز بد. فیلم خوب داریم، فیلم بد و گفتند این ساده‌ترین شکل

توضیح موضوع است. خب، آقای روحانی! بالاخره بفرمایید اینها که اشتباه کرده‌اند و گفته‌اند «فیلمفارسی»، با هر تعریفی که فرض کنیم، این پدیده بالاخره جزو کدام دسته است؟ بالاخره فیلم خوب است یا بد؟ بالاخره سینمای خوب است یا بد؟ نمی‌شود این را هم مشخص کرد؟

روحانی: این را هم نمی‌شود گفت.

افخمی: سلیقه‌ای است.

روحانی: فرض کنید در سینمای پیش از انقلاب ده هزار تا فیلم داریم. چرا بیایم اینها را طبقه‌بندی کنم و بگویم همه‌اش بد است؟ اصلاً این دیدگاه غلط است.

مینویی: ظاهراً در تعریف آقای روحانی از فیلمفارسی...

روحانی: من تعریف نکردم.

مینویی: چرا، مستتر است. ظاهراً تمام آثار سینمای پیش از انقلاب از نظر ایشان فیلمفارسی است. چون هروقت کسی می‌گوید فیلمفارسی، ایشان از تمام آثار قبل از انقلاب دفاع می‌کند.

روحانی: من اصلاً با این سیستم طبقه‌بندی مخالفم.

مینویی: نه، من فکر می‌کنم تصور شما این است که وقتی کسی به فیلمفارسی حمله می‌کند، دارد به تمام فیلم‌های پیش از انقلاب حمله می‌کند.

روحانی: نه، من چنین فکری نمی‌کنم. موضوع پیچیده شد. من در ابتدای صحبتم توضیح دادم که از میان همهٔ تعاریف، تعریف آقای افخمی را می‌پسندم، به این دلیل که بر دو چیز مشخص تکیه دارد: یکی وجه تولید و اقتصاد سینما، دیگری وجه فنی و زبان سینما. این دو پایه، مبناهایی است که می‌توانید بگویید آن سبک سینمای پیش از انقلاب، بخش کثیری از آن فیلم‌ها و نه همه‌اش، در تعریف آقای افخمی می‌گنجد. این درست است.

افخمی: ببخشید، من باید بروم!

اسفندیاری: این بحث آزادی را مطرح کردید، تازه می‌خواهیم بازش کنیم.

افخمی: متأسفانه کاری پیش آمده، باید بروم...

معززی‌نیا: ظاهراً چاره‌ای نیست. شما ادامه بدهید آقای روحانی.

روحانی: من صاحب نظریه‌ای هستم که حالا همه‌اش را توضیح می‌دهم: ما سینمایی داریم که از یک جایی شروع شده، الان در تداومش هستیم، این یک. بخشی از فیلم‌های این سینما، فیلم‌های بدی هستند، چه پیش از انقلاب، چه پس از انقلاب. آنها که بدند را سعی می‌کنیم برایشان تعریف بتراشیم و اسمشان را بگذاریم فیلمفارسی و بعد هر فیلمی که با این تعاریف بخواند، امروز هم می‌گوییم فیلمفارسی. من با این تعریف محدودکننده و مانع کشف و بررسی مخالفم. بعضی از آن فیلم‌ها بد بوده‌اند یا آن روزها بد به نظر می‌رسیده‌اند و حالا این‌طور نیستند. بعضی‌ها خوب بوده‌اند و حالا بد به نظر می‌رسند. اینها مسائل شناوری است. من با این طبقه‌بندی که بکوشیم بر اساس سلیقهٔ خودمان یا کوشش‌هایی که ناشی از ادبیات سینمایی سال‌های اخیر است، تعاریفی بتراشیم و بگوییم هر فیلمی به این شکل است فیلمفارسی است و در فرنگ هم همین‌طور است، مخالفم. چون این موضوع بیش از هر چیز به خود سینما مربوط است و بلد بودن اینکه مقوله‌ای قابل باور شود و بودجهٔ خوب داشتن و فیلمنامهٔ خوب داشتن و قصه‌ای را خوب پرداخت کردن، میزانسن، تدوین، غیره و ذالک.

مینویی: یعنی منظورتان این است که ما بحث فیلمفارسی را بگذاریم کنار و صحبت از فیلم خوب و فیلم بد بکنیم؟

روحانی: نه! می‌توانیم ادامه دهیم، شاید به جایی برسیم. من نمی‌خواهم اصرار کنم حرفم درست است. شما خودتان به درست‌ترین وجه توضیح دادید. اینها نظرات سلیقه‌ای است. سلیقهٔ من هم به این سمت است.

مینویی: ببینید، کلمهٔ فیلمفارسی صرف‌نظر از وجه ارزشی‌اش، برای توصیف فیلم‌ها به کار می‌رود. شما اصلاً علاقه دارید برای توصیف فیلم‌ها از این کلمه استفاده کنید؟

روحانی: نه!

مینویی: خب، پس بحث در این زمینه کافی است. ما خواستیم اجمالاً بگوییم نظرمان دربارهٔ منظور آدم‌هایی که این کلمه را به کار می‌برند چیست، و در عمل، خیلی هم به یکدیگر نزدیک نبودیم. حالا بدون این کلمه هم کارمان

پیش می‌رود.

معززی‌نیا: بله، این درست است. برداشت من با توجه به صحبت‌های شما و توافق‌هایتان این است که یک چیز مشخص شده؛ اسم این پدیده را هر چه که بگذاریم، به هر حال شرایطی منجر به ساختش شده. یعنی از کند و کاو در ماهیتش که بگذریم، شرایطی باعث ساخته شدنش بوده که این شرایط شاید بر خلاف تصور مرسوم، در وهلهٔ اول ارتباطی با نحوهٔ حکومتِ صرفاً سیاسی دوران گذشته و دوران حاضر و یا فعالیت آدم‌های مشخصی که فقط فیلمفارسی بسازند، ندارد. شرایطی است که هر وقت حاکم شود می‌تواند موجب تولید فیلم‌هایی شود با ویژگی‌های مشترک. برخی از این ویژگی‌ها، ظاهری است که شاید آقای کاووسی به همین دلیل و بر اساس همین نشانه‌های ظاهری، لقب فیلمفارسی را برگزیده، و ممکن است همین نوع فیلم در هند، فرانسه، ایتالیا و آمریکا هم ساخته شود که آنها نام دیگری برایش انتخاب کنند. آقای افخمی توضیحاتی دربارهٔ این شرایط دادند، آقای مینویی نظر شما چیست؟

مینویی: می‌شود دنبال آن بحث رفت. یعنی اینکه آیا واقعاً مسائل اقتصادی باعث شده‌اند فیلم‌ها به این صورت ساخته شوند یا خیر. اما به نظر من خواه‌ناخواه، یعنی علی‌رغم اینکه آقای افخمی تأکید زیادی برای پرهیز از به کار بردن کلمات ارزشی دارد، بالاخره از کلماتی استفاده می‌کند که ارزشی است، مثل همهٔ ما. وقتی می‌گوییم یک فیلم هوشمندانه است، نمی‌توانیم منکر شویم که هوشمندانه بودن به نظر اکثر مردم بهتر از غیرهوشمندانه است. ساده‌لوحی، یک کلمهٔ ارزشی است که آقای افخمی بارها به کار برد. ما خواه ناخواه توسط کلماتی موضوع را توصیف می‌کنیم که بحثمان جنبهٔ ارزشی پیدا می‌کند. یعنی روشن است آقای افخمی آن نوع سینما را کم‌ارزش‌تر به حساب می‌آورد.

روحانی: فقط برای آقای افخمی. چون برای مخاطبان دیگر معکوس است.

مینویی: بله، طبیعی است که هر کدام از ما داریم نظر خودمان را توضیح می‌دهیم. اگر کسی بخواهد جز این کند، مرتباً باید تکرار کند وقتی کلمهٔ «هوشمندانه» را به کار می‌برد، معنای ارزشی ندارد، فقط توصیفی است. «ساده»

همین‌طور «سطحی» همین‌طور. به نظر من مشکل اصلی، فقط مسئلهٔ اقتصادی نبوده. یعنی، اینکه پول تهیه‌کننده‌ها برنمی‌گشته، دلیل ساخته شدن فیلمفارسی نبوده. مسئلهٔ فرهنگی خیلی مهم‌تر است. بسیاری از فیلم‌های کم‌هزینه در همین جا ساخته می‌شود که باعث شکست تهیه‌کننده نمی‌شوند و آن خصوصیت را هم ندارند.

روحانی: البته منظور آقای افخمی فقط وجه اقتصادی نبود، بضاعت فرهنگی هم مقصودش بود. من هم چون باید بروم، اجازه دهید آخرین حرفم را بزنم: تعریف آقای افخمی کامل و جامع نبود. اشاره به دو بخش داشت، اما وجوه دیگر هم دارد. بی‌شک، وجوه تماتیک و ساختاری هم دارد که باید به‌دقت تعریف شوند تا ما برای این واژه‌ای که حالا من برمی‌گردم و دست از لجاجتِ کمی آنارشیستی‌ام ـ یا به قول آقای افخمی، نیهیلیستی‌ام ـ برمی‌دارم! اساساً آموخته‌ام ـ پیر شده‌ام، پیری چیز بدی به من آموخت، دارم با پیری مبارزه می‌کنم، اعتراف می‌کنم که پیری به من آموخت ـ بسیاری از شناخت‌ها و ارزش‌گذاری‌هایی که در ذهنم داشتم، در مواجهه با این هزارهٔ سوم رنگ باخته‌اند، تعاریف عوض شده‌اند و ارزش‌ها دارند تغییر می‌یابند. من نسبت به چیزهایی که برایم ارزش‌های غیرقابل تردید محسوب می‌شدند، شک کرده‌ام. نسبت به بعضی چیزها زودتر، بعضی چیزها دیرتر. مفاهیم اخلاقی به این زودی نمی‌شکنند در مقایسه با مفاهیم فرهنگی ـ هنری.

برگردم به بحث اصلی. به نظرم هیچ جوری نمی‌شود به این مقوله پرداخت، مگر آنکه ابتدا یک تعریف از فرهنگ ایرونی به دست آوریم. باز هم فکر می‌کنم می‌رسیم به بحث سنت و تجدد. بر می‌گردم به توضیحی که شما دربارهٔ فیلمساز بد و خوب دادید. بله، همه‌اش فیلمساز بد و خوب است. یعنی فیلمسازی را می‌توانید بیابید که با توجه به فرهنگش و هوشمندی‌اش که به نظر من برخلاف نظر آقای افخمی صفت برجسته‌ای است، برای مخاطب هوشمندتر، باورپذیر است. او طبعاً برای مخاطب کم‌هوش‌تر باورپذیر نیست، یا ساختگی است. از آن طرف، فیلمسازانی پیدا می‌کنید که آن‌قدر باهوشند که می‌توانند برای مخاطب کم‌هوش‌تر و کم‌فرهنگ‌تر، خوراک فرهنگی تأمین کنند

و برای آنها فیلم باورپذیری بسازند. سینما برعکس بسیاری از هنرها، این خاصیت را دارد که اگر شما هوشمندی بیشتر، احاطه به زبان سینمایی پخته‌تر و توانایی‌های فنی و فرهنگی بیشتری داشته باشید، بتوانید برای مخاطبان کم‌فرهنگ‌تر خوراک تهیه کنید.

بنابراین، بهتر است به جای یافتن تعریفی عام برای واژه‌ای که زمانی اختراع شده برای نوعی طبقه‌بندی، که بد هم نبوده برای طبقه‌بندی نوعی سینمای بدِ کم فرهنگِ سخیفِ کم‌توش و توانی که زمانی در سینمای ایران وجود داشته و حالا هم وجود دارد، به جای این تلاش که ایرادی هم ندارد و مخالفتی هم با این کار ندارم ـ برعکسِ مخالفتی که تا الان کردم ـ می‌شود گشت و این تعاریف را پیدا کرد. برخی وجوهش حتماً ساختاری است، برخی وجوهش هم حتماً تماتیک است، برخی وجوهش حتماً اقتصادی است، برخی وجوهش حتماً فنی است، همهٔ اینها وجود دارد و می‌شود ارزش‌گذاری هم کرد. بالاخره ما آدم‌هایی هستیم که چیزی را که با فرهنگمان نخواند، می‌گوییم نمی‌خواند و سخیف است. همهٔ این کارها را می‌شود کرد، اما مسیر غلط است. ما باید یک پایگاه پیدا کنیم. آیا مبانی ما زیبایی‌شناسی است؟ جامعه‌شناسی است؟ مخاطب را در نظر می‌گیریم؟ خودمان را در نظر می‌گیریم؟ ما همه چیز را قاطی کرده‌ایم. آیا با ابزار زیبایی‌شناسی و با همهٔ تحولات گسترده‌اش به سراغ این سینما می‌رویم؟ این جوری نمی‌شود. چرا؟ چون ایرونی فرهنگ خاص دارد. مجموعه‌ای از اضداد است. یعنی به زبان زیبایی‌شناسی، شما می‌آیید و دقیقاً ثابت می‌کنید فلان فیلمفارسی شدیداً سخیف است، ولی بیشترین تأثیر را بر روی مخاطب باقی گذاشته. در فرنگ هم این‌طور است، ولی نه همیشه. همان‌طور که آقای افخمی به شما گفته، کازابلانکا فیلمفارسی است، با تعاریف ما فیلمفارسی است، اما بیشترین تأثیر را بر روی مخاطب گذاشته، شمایل یک عصر است، شمایل یک قرن است. از این نظر به تو ایراد گرفتم که از چه دیدگاهی می‌خواهی بحث کنی. من فقط همین را گفتم. وگرنه، من هم می‌فهمم فیلمفارسی یعنی چه، بچه که نیستم! من از همهٔ شما بزرگترم و بیش از همهٔ شما فیلم دیده‌ام و با فیلمفارسی بزرگ شده‌ام. بسیاری از

فیلمفارسی‌ها را بارها دیده‌ام. نه اینکه آنها را دوست دارم، چون بالاخره این مخاطب را باید شناخت که چه جور موجودی است. چرا این فیلم‌ها تأثیر دارد؟ چون تمام درک این مردم، کشف آنچه رخ داده و حتی کشف پدیدهٔ انقلاب، وابسته به درک فیلمفارسی است. از این طریق باید فهمید این مردم چگونه مردمی هستند و چرا سنت و تجدد قاطی نمی‌شوند.

برمی‌گردم به بحث اصلی: بحث فیلمفارسی، بحث سنت و تجدد است. بحثی که از آغاز قرن شمسی، مملکت را در بر گرفته. چرا این مملکت سرانجام نمی‌تواند آمیختگی سنت و تجدد را درک کند؟ همهٔ مشکلات ما از این جا شروع می‌شود. بحث سیاسی ما هم همین است. بحث‌های دیگر هم همین است. من قصد روده‌درازی نداشتم، فقط چون خواستم بروم و می‌دانستم مثل دفعهٔ پیش پنبه‌ام را می‌زنید، خواستم قبل از رفتن حرفم را بزنم!

اسفندیاری: من فکر نمی‌کنم نه آقای معززی‌نیا و نه هیچ یک از ما قصدمان حکم صادر کردن بوده...

روحانی: حتماً همین‌طور است.

اسفندیاری: قصد ما مطالعهٔ قضیه است. کوشش می‌کنیم پدیده‌ای که این‌همه تأثیر گذاشته است را بشناسیم. بعضی از این بحث‌ها خیلی هم گشایش ایجاد می‌کند. مثلاً یکی از حرف‌های شما که شاید قبلاً هم بیان کرده بودید و این بار خیلی برای من مؤثر بود، اینکه سنت ایرانی اصلاً بر احساسات و عواطف تکیه می‌کند. این نکتهٔ قابل تأملی است. می‌خواهم بگویم ما این قدرها هم به نقطهٔ افتراق نرسیدیم.

روحانی: ببینید، ما همه سالی یک بار می‌رویم پابوس حضرت امام رضا(ع). این احساسات از آنجا می‌آید و بسیار هم مقدس است و باورپذیرترین چیز است. همهٔ گناه یک سالهٔ خودمان را می‌بریم پای آن ضریح، می‌شوییم و می‌آییم. بد است؟ پس چرا در فیلمی اگر آب توبه همهٔ مشکلات را حل کند، سخیف است؟

مینویی: در دنیای واقعی، مردم می‌روند پابوس امام رضا(ع). اما در آن فیلم و آن نوع سینما، در شرایطی این کار را می‌کنند که...

روحانی: رسیدید به حرف من. پس نفس این عمل ایرادی ندارد؛ فیلمساز خوب، فیلمساز بد. فیلمسازی این را خوب در می‌آورد، فیلمسازی بلد نیست. حالا شما در یک تقسیم‌بندی به کسی که بد کار کرده می‌توانید بگویید فیلمفارسی، به کسی که خوب کار کرده بگویید غیر فیلمفارسی. اما اینکه بگوییم همهٔ آب توبه‌ها خصوصیت فیلمفارسی است، غلط است. مهم‌ترین قصهٔ فیلمفارسی، خونخواهی حسین (ع) در کربلاست. بگردید، پیدا می‌کنید. مظلومیت، ذات فرهنگ ایرانی و ذات سینمای پیش از انقلاب است. بسیار هم محترم و مقدس است. یکی مثل قیصر، بلد است دربیاورد، یکی هم مثل دشنه در پشت و امثالهم نمی‌تواند.

مینویی: خب، منظور ما هم اصلاً همین است که بفهمیم قیصر چه تفاوتی با دشنه در پشت دارد.

روحانی: بلد است، بلد نیست. پرداخت سینمایی...

مینویی: این کلی است. می‌خواهیم جزئی‌ترش کنیم.

روحانی: بسیار خوب، جلسهٔ بعد بنشینیم صحبت کنیم که فیلم خوب چیست، فیلم بد چیست.

اسفندیاری: من یک سؤال از شما دارم. بحث سنت و تجدد و ارتباطش با مسائل فرهنگی و سیاسی را درک می‌کنم، ولی ارتباطش را با بحث فیلمفارسی نفهمیدم.

روحانی: خودِ خودش است! اما بحث مفصلی را می‌طلبد. من مثل آقای معززی‌نیا روی این موضوع کار کرده‌ام. بحث فیلمفارسی سی‌سال است برای من جالب است. بگردید در تاریخ سینمای ایران، موضوع را می‌بینید. برگردید به دختر لر. برگردید به حاجی آقا اکتور سینما. سینما را حاج آقا باید دوست داشته باشد. حاج آقا سینما را باور می‌کند، پس می‌گذارد دخترش برود سینما و هنرپیشه شود. اصلاً مشکل ما این است. این بحث را بگذارید کنار، چون زمینه‌های فلسفی دارد و آن وقت بهتر است ما نباشیم و اساتید دیگری دور این میز بنشینند. اما بحث سینما را می‌توان انجام داد. فیلم خوب، فیلم بد. بحث کنیم که چرا نرگس را می‌پسندید، ولی موسرخه را نمی‌پسندید، در حالی که وجوه

انتقادی موسرخه بیشتر است. بحث را باید سینمایی کرد، صحبت میزانسن، پرداخت، فیلمنامه، بازی، دوربین، مونتاژ و غیره. اینها را آقای مینویی خوب بلد است.

معززی‌نیا: آقای مینویی، نکته‌ای هست که بخواهید در انتها اضافه کنید؟ ظاهراً بالاخره تا حدودی به نقاط روشنی رسیده‌ایم.

مینویی: البته بحث را که با توجه به تقلیل اعضای جلسه نمی‌توان ادامه داد. به نظرم لااقل تکلیف کلمهٔ «فیلمفارسی» را تا حدودی مشخص کردیم و برای اینکه در بحث‌های بعدی دچار مشکل نشویم، می‌توانیم این کلمه را به کار نبریم. خصوصاً که خیلی اوقات منظور ما فیلم ایرانی است و اختلاط به وجود می‌آید.

معززی‌نیا: متشکرم. از همهٔ دوستان تشکر می‌کنم. اگر زمینهٔ دیگری ایجاد شد، حتماً این بحث را ادامه می‌دهیم.

اعلام

آبی و رابی ۱۶۰
آتشپارهٔ شهر ۲۰۱
آخوندزاده، میرزا فتحعلی ۱۵۵
آدم برفی ۲۱۰
آرامش در حضور دیگران ۱۵۹
آرش (فصلنامه) ۱۶۰
آرین‌پور، یحیی ۱۵۸
آزتک ۹۸
آیزنشتین، سرگئی ۹
آژانس شیشه‌ای ۲۵۷
آسیای جنوب شرقی ۲۰۸
آفریقا ۲۳۳
آقای قرن بیستم ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۲۰۰، ۲۰۱
آقای هالو ۱۳۸
آگاه (انتشارات) ۱۷۳
آل‌احمد، جلال ۲۸۱
آلمان ۲۲۳
آوازه‌خوان تاس ۶۷
آوینی، سیدمرتضی ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۴_۲۲۷، ۲۳۹_۲۴۱، ۲۶۲، ۲۸۲_۲۸۸
آینهٔ جادو ۲۸۳
اُپک ۵۶، ۲۲۳
ادارهٔ سانسور ۱۶، ۳۵، ۳۷
اُدیپ ۹۳، ۱۴۹
ارجمند، جمشید ۹۷، ۱۷۶
ارمیان، جمشید ۲۸
از صبا تا نیما ۱۵۸، ۱۵۹
اسپانیا ۵۲
استان خراسان ۲۹
استودیو عصر طلایی ۴۰
اسرائیل ۳۶
اسفندیاری، عبدالله ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۶_۲۶۲، ۲۶۸، ۲۷۲_۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۶_۲۸۴، ۲۹۳، ۲۹۸_۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۰۸
اسکار ۱۹۴
اسلامبول (خیابان) ۱۸۰
اصفهان ۴۲، ۱۴۶، ۱۶۲
اصلانی، محمدرضا ۴۱
افخمی، بهروز ۲۱۸، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۶۹_۲۶۷، ۲۸۰_۲۷۱، ۲۸۶_۲۸۴، ۲۹۴_۲۸۸، ۲۹۹_۲۹۶، ۳۰۱،

۳۰۲، ۳۰۶ـ۳۰۴
افسانه‌های هزار و یک شب ۱۴۳
افسانهٔ حسن کچل و دختر شاه ۲۵۶، ۲۵۷
افسانهٔ رستم و سهراب ۲۵۷
افسانهٔ علاءالدین و چراغ جادو ۲۰۳
افسونگر ۱۷۶
افشار، طغرل ۱۷۱
اوگانیانس، اوانس ۱۶۰
الوند، سیروس ۴۹، ۵۰
امید ایران (هفته‌نامه) ۱۷۴
امید، جمال ۱۶۲
امیرارسلان نامدار ۱۷۴، ۱۷۵
امینی، مریم ۱۰۱
امینی، احمد ۱۹۳
انقلاب اسلامی ۶۵، ۶۸، ۹۰، ۱۳۴، ۲۱۱، ۲۴۰، ۳۰۸
انقلاب سفید ۱۳۱
انگلیس ۵۲
انوار، فخرالدین ۶۷، ۶۸
ایتالیا ۳۶، ۵۲، ۲۲۳، ۳۰۴
ای. تی ۹۲
اینکا ۹۸

باچان، آمیتا ۲۹۴
باد صبا ۳۸
بازار شپش‌ها ۲۹
بالاش ۲۱۰
بالزاک، انوره دو ۲۳۱
بامداد خمار ۱۱۶
بتهوون، لودویگ ۲۳۰
بچه ننه ۱۷۷
بده در راه خدا ۱۵۴، ۱۶۸، ۲۰۲
بر باد رفته ۹۸
بررسی تاریخی نقدنویسی در سینمای ایران ۱۷۲، ۱۷۴
بلوچ ۱۱۴
بنایی، پوری ۱۶۹
بن‌هور ۴۴، ۱۹۴
بنیاد سینمایی فارابی ۶۱، ۸۶، ۱۳۹، ۲۱۸
بوالهوس ۱۶۵، ۲۰۴
بودن یا نبودن ۱۴۴
بورمن، فرانک ۳۸
بوگارت، همفری ۲۳۱
بولتن انگلیسی سینمای ایران ۱۳۹
بهار، شمیم ۷۲، ۲۸۱ـ۲۷۹
بهارلو، هوشنگ ۹۸
بهشتی، ثریا ۲۷
بهشتی، سید محمد ۶۷
بیرنگ، بیژن ۱۱۳
بیضایی، بهرام ۶۱، ۶۲
بیک‌ایمانوردی، رضا ۱۱، ۱۹، ۵۳
بیگانه ۱۶۲، ۱۶۳
بیگانه بیا ۴۲، ۴۳
بینوایان ۲۳۱

پارامونت (کمپانی) ۵۱
پارس فیلم ۴۰
پاریس ۳۴، ۱۵۸
پالپ فیکشن ۳۰۱

پاییزان ۲۱۰
پدربزرگ ۲۱۰
پر ۱۶۵
پریچهر ۱۶۵، ۱۶۶
پریزاد ۱۶۴، ۲۰۳
پسرعموها ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۹
پک، گریگوری ۱۷
پکین‌پا، سام ۲۹۷
پلاک ۲۱۰
پهلبد ۵۱
پهلوان، اردشیر ۲۸، ۳۰، ۳۲، ۳۶ـ۳۴، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۵
پهلوی، محمد رضا ۱۵، ۱۹، ۵۱، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳
پهلوی (خاندان) ۵۱

تئاتر سعدی ۱۲۶
تئاتر فردوسی ۱۲۶
تئاتر لاله‌زار ۵۹، ۱۳۵
تاتی، ژاک ۷۲
تاراج ۲۱۰
تارانتینو، کوئنتین ۱۵۶، ۳۰۱
تاریخ بیهقی ۲۸۱
تاریخ سینمای ایران ۱۴۴، ۱۸۵
تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹ ۱۶۲، ۱۶۳
تایتانیک ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۶۹، ۲۸۷
تپلی ۱۱۴
تپه‌های قیطریه ۲۹
تخت جمشید ۴۱
تختخواب سه نفره ۲۰۱
ترکیه ۵۲، ۷۱، ۲۹۱
تشریفات ۲۱۰
تشکیلات ۲۱۰
تعزیه ۹۷، ۲۳۲
تقوایی، ناصر ۹۷، ۱۵۹، ۲۲۴
تلویزیون آمریکا ۱۷
تلویزیون ایران ۱۷
تمثیلات ۱۵۵
تندر (نشر) ۱۶۰
تنگنا ۱۱۴
توبه نصوح ۲۱۰
تورانی، بهروز ۸۹
تولستوی، لئو ۱۶۸
تهامی‌نژاد، محمد ۱۶۰، ۱۸۴
تهران ۱۵، ۲۸، ۲۹، ۳۸، ۴۳، ۵۲، ۶۱، ۶۲، ۷۵، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۲۴ـ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۷۳
تهران مخوف ۱۶۳، ۱۶۴
تیغ و ابریشم ۲۱۰

ثمینی، نغمه ۱۵۷

جام آسیا ۲۸
جام حسنلو ۴۱
جشنوارهٔ تهران ۶۲
جلد مار ۲۸
جنگ و صلح ۱۶

جوانشیر ۱۷
جوانفر، منوچهر ۱۷٦
جوجه فکلی ۱۵۳
جیرانی، فریدون ۱۲۱، ۱۸۳
جیمزباند ۷۳، ۲۳۳

چشم جوان ۲٤
چهرهٔ هفتاد و پنج ۲۸

حاتمی‌کیا، ابراهیم ۲۱۱
حاجی آقا آکتور سینما ۱۲٤، ۳۰۸
حافظ ۱۰، ۲٤۵
حجازی، محمد ۱۶۵، ۱۶۶
حرم ۲۹
حسین(ع) ۲۹۶، ۳۰۸
حماسهٔ عشقی شب جمعه ۲۸
حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
۸۶، ۲۱۱
حیدری، غلام ۱۷۳، ۱۸۵

خاچیکیان، ساموئل ٤۳
خاطرخواه ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۹
خانه‌ای به روی شن ۳۶
خداحافظ رفیق ۱۱٤
خداداد ۱۷۷، ۱۷۸
خوشگلا عوضی گرفتین ۲۰۱
خیابان ۲۸

داد، سیف‌الله ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲٤، ۲۲۹،
۲۳۶، ۲٤۵ـ۲٤۰، ۲۵۵ـ۲۵۳،
۲۵۷، ۲۶۳ـ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۷۶
داریوش، هژیر ۲۸، ۳۵، ٤۰ـ۳۷،
٤۵ـ٤۲، ٤۶، ۱۷۱، ۱۷٤، ۱۷۵
داستایوسکی، فئودور ۱۶۸
داش آکل ۱۹۸ ۲۶۹
دالاهو ۱٤، ۲۵
دام عشق ۱۲۹
دانشکدهٔ دراماتیک ۶۷
دانشکدهٔ سورنتیس نورداک ۲۹
(دانشگاه) ایدک ۲۸
دانشگاه تهران ۲۸
دانشگاه کالیفرنیا ۲۹
دانشگاه کالیوبی ۲۹
داوودنژاد، علی‌رضا ٤۹ـ٤۷،
۵۵ـ۵۳، ۵۸، ۵۹، ۶۹ـ۶۶، ۷۱،
۷۳، ۷۹ـ۷۵، ۸۱، ۸۲
در امتداد شب ۱۶۵
درست به هدف ۳۸
دروازه قزوین ۳۶
دریابندری، نجف ۷۲
دزد عشق ۱۷۶
دستکش سفید ۱۷۶
دشنه در پشت ۳۰۸
دوایی، پرویز ۷۲، ۱۷۶، ۱۸۰ـ۱۷۸،
۱۸۲، ۲۸۱ـ۲۷۹
دوفونس، لویی ۵۳، ۷۳
دو فیلم با یک بلیت ۲۱۰
دولت‌آبادی، یحیی ۱۶۳
دوما، الکساندر ۱۵۷
دو نفر و نصفی ۲۱۰

دو نیمهٔ سیب ۲۱۰
دهقان، خسرو ۸۵، ۱۸٤
دین، جیمز ۲۳۲

رئالیسم ۱٤٤، ۱٤٥، ۱٥۸
رئیس فیروز، مهدی ۱۷۲
راه‌آهن در ایران ۲۹
رای، ساتیاجیت ۹۸
رحیمیان، بهزاد ۱۸٤
رسام، مسعود ۱۱۳
رستم ۹٤، ۲٥۷
رضا شاه ۱۲٥
رضا موتوری ۱۳۸
رمضانی، عبدالمجید ۲۸
روانی ۱٤٤
روحانی، امید ۱۸٤، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲٤، ۲۲۹، ۲۳۷ـ۲۳۲، ۲٤۰، ۲٤۱، ۲٤۳، ۲٤٦، ۲٥۲، ۲٥۷، ۲٥۹، ۲٦٤ـ۲٦۱، ۲۷۳ـ۲٦٦، ۲۸۳ـ۲۷٥، ۲۸۹ـ۲۸٥، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹٥، ۲۹۹ـ۲۹۷، ۳۰٥ـ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۰۸
رودخانهٔ بدون بازگشت ٥۸
روزنه (انتشارات) ۱٦۲
روشنفکر (نشریه) ۱۷۱، ۱۷۲
رمانتیسم ۱٥۸
روی، بیمال ۹۹
رهنما، فریدون ٤۱، ۹۸
ری‌پور، بهرام ۱۷٦، ۱۸۱، ۱۹۳

زرین دست، علی‌رضا ۹۸
زرین‌دست، محمد ۲۹، ۳۰، ۳۸ـ۳٥، ٤۰، ٤۱، ٤٤
زنان (ماهنامه) ۱۱٦
زنده باد خاله ۱۷٦
زوّار (انتشارات) ۱٥۸
زیر پوست شب ۱۱٤

سارتر، ژان‌پل ۲٤۹
ساعت خوش ۱۱۳
سایه‌های غم ۲۱۰
سپنتا، عبدالحسین ۱۲٤، ۱٦۰
ستارهٔ سینما (هفته‌نامه) ۱۸۱ـ۱۷٤
سرزمین آرزوها ۲۱۰
سروش (انتشارات) ۱٤۱
سعدی ٤٤
سفر جادویی ۲۱۰
سلطان قلب‌ها ۱٦٤، ۱٦۹
سمیعی، حسین ۱٦۲
سوداگران مرگ ۱۷٦
سوره (ماهنامه) ۲۸٥
سه تا قهرمان ۱۷۹
سه تا نخاله ۱۸۰
سهراب ۹۳، ۹٤، ۲٥۷
سیاوش در تخت جمشید ٤۱
سیاه و سفید ۲۹
سیراکیوز ۲۹
سینما امپایر ۳٦
سینما توسکا ٥۲
سینما شهر فرنگ ۳٥

سینما کسریٰ ۱۸۰
سینما مراد ۵۲
سینما ملت ۵۲
سینما هما ۱۹
سینمای آمریکا ۱۷، ۱۹۳، ۲۲۳، ۲۵٤
سینمای ایران ۱، ۲، ٦، ۸، ۱۲، ۱٤، ۱۸ـ۱٦، ۳۱ـ۲۸، ٤۱، ۵۰ـ٤۸، ۵٤ـ۵۲، ۵۹ـ۵٦، ٦۳ـ٦۱، ٦٦، ٦۷، ۷۰، ۷۱، ۷٦ـ۷٤، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۷ـ۸۵، ۱۰۰ـ۹۸، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۳ـ۱۲۱، ۱۲٦، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱٤۰ـ۱۳۸، ۱٤٤، ۱۵٦، ۱٦۳ـ۱۵۹، ۱٦۵، ۱٦٦، ۱۷۱، ۱۷۵ـ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۹۳ـ۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹٦، ۲۰۵، ۲۳۹، ۲٦۷، ۲۷۰، ۲۷٦، ۲۸۲، ۲۸٤، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰٦، ۳۰۸
سینمای ترکیه ۷۱
سینمای رؤیاپرداز ایران ۱٦۰
سینمای مصر ۷۱
سینمای هالیوود ۱۰۲، ۱۱۲
سینمای هند ۹، ۷۱، ۱۹۳، ۱۹٦، ۲۵٦

شازده احتجاب ۱۵۹
شاه ← پهلوی، محمدرضا
شاهزاده و گدا ۱۹۹، ۲۰۰
شاه عبدالعظیم ۱٦۲
شاهنامهٔ فردوسی ۱۵۸
شاهنشاه ← پهلوی، محمدرضا
شب‌های زاینده‌رود ۲۱۰
شب‌های معبد ۱۷۳
شرق بهشت ۲۳۲
شرمسار ۹۸، ۱۲٦، ۱٤٤، ۱۷٦، ۲۸۵
شروان، امیر ۲۸، ۳۲، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ٤۰، ٤۱، ٤۵، ۱٦۱
شفتی، هوشنگ ۲۹، ۳۵، ۳۸، ۳۹، ٤۰، ٤٦
شکرایی، محمدتقی ۵۱
شورانگیز ۱٦٦
شوکران ۲٦۱
شهرناز ۱٦۳
شهیدثالث، سهراب ۱٦۳
شیدا ۲۱۰
شیردل، کامران ۹۸

صادق‌پور، ایرج ۵۵
صافاریان، روبرت ۱۰۹
صد سال داستان‌نویسی در ایران ۱٦۰، ۱٦٤
صفایی، رضا ٤٤، ۱٦۲، ۱٦۸، ۱۷۵، ۲۰۲
صنعت سینما در ایران ۱۷۵
صیاد، پرویز ۱٦۵

طاهری، بهمن ۲۸۰
طوفان زندگی ۹۸، ۱۷٦
طیاب، منوچهر ۹۸

ظهوری، تقی ۱۱، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۱۵۰، ۱۵٤

عابدینی، حسن ۱۶۰
عاشقانه ۶۴
عباسی، علی ۶۴
عبداللهی، اصغر ۱۸۳
عبدی، محمد ۱۷۱
عراق ۳۶
عروس ۸۰، ۲۷۱
عروس دریا ۲۶
عروس فرنگی ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۰۱، ۲۰۲
عشق گمشده ۲۱۰
عشقی، بهزاد ۱۸۵
عکس معاصر (انتشارات) ۱۶۰

غریبانه ۲۱۰، ۲۱۵
غریبه و مه ۶۱
غفاری، فرخ ۱۷۱

فخرالدین اسعد گرگانی ۱۵۸
فخیم‌زاده، مهدی ۵۶ـ۴۷، ۵۸، ۶۲ـ۶۰، ۶۴، ۶۹ـ۶۶، ۷۴ـ۷۱، ۸۲ـ۷۶
فراستی، مسعود ۱۸۶
فرامرزی، محمدتقی ۱۱۰
فرانسه ۸، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۴۱، ۵۲، ۷۲، ۱۷۱، ۲۲۳، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۷۰، ۳۰۴
فردوسی (هفته‌نامه) ۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۰
فردین، محمدعلی ۱۱، ۱۵، ۲۷، ۵۳، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۸، ۲۰۹
فرمان آرا، بهمن ۱۵۹
فروزان ۱۱، ۲۵، ۱۵۱، ۱۶۸، ۲۰۶
فروزان (انتشارات) ۱۷۵
فرید، مهرداد ۱۱۷
فستیوال سانفرانسیسکو ۳۶
فلسفهٔ تاریخ هنر ۱۱۰، ۱۱۵
فورد، جان ۱۸۶
فارستر، ای. ام ۲۹۱
فولر، ساموئل ۱۱۳
فیلم (انتشارات) ۱۴۵
فیلم و هنر (هفته‌نامه) ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۳۰، ۳۷، ۴۳

قادری، ایرج ۲۰۹
قدغن ۶۴
قدیمی، هوشنگ ۱۷۴
قربانی ۲۱۰
قصهٔ «نارنج و ترنج» ۲۹۶، ۲۹۸
قهوه‌خانهٔ قنبر ۱۵
قهوه‌خانهٔ ماه اوت ۲۸
قیصر ۴۲، ۴۳، ۶۰، ۶۳، ۷۲، ۱۱۴، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۵۵، ۲۵۷، ۳۰۸

کاپور، راج ۹۹
کاخ گلستان ۱۸
کازابلانکا ۹۸، ۲۹۷، ۳۰۶
کاظمی، مشفق ۱۶۳
کامو، آلبر ۲۴۹
کاووسی، هوشنگ ۶، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۴، ۳۵،

۴۰، ۴۳، ۴۴، ۴۶، ۵۶، ۶۸، ۷۲، ۸۵،
۱۱۷، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۷۵ـ۱۷۱،
۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۲۵۶، ۲۶۸،
۳۰۴
کایه دو سینما ۳۴
کج کلاه‌خان ۸۰
کربلا ۲۵، ۲۹۶، ۳۰۸
کرمانی، ارونقی ۱۶۱
کریم‌مسیحی، واروژ ۸۷
کریمی، نصرت ۱۳۹
کلاه مخملی ۱۷۷
کلفت خوشگله ۵۱، ۷۳
کلکسیونر ۳۸
کمیسیون اکران ۶۷، ۶۸
کمیسیون سانسورِ نمایشات ← ادارهٔ سانسور
کندو ۱۴
کوبریک، استنلی ۲۹۸
کوثر، حسینعلی ۴۱
کودتای ۲۸ مرداد ۵۶، ۹۹، ۱۲۷
کوروساوا، آکیرا ۱۸۶
کوشان، اسماعیل ۱۴۴، ۱۷۱
کوندرا، میلان ۱۵۸
کویت ۳۶
کیارستمی، عباس ۱۰، ۷۲، ۷۳، ۹۷،
۱۴۴
کیمیاوی، پرویز ۲۹، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۹۷
کیمیایی، مسعود ۴۲، ۴۳، ۶۱، ۶۳، ۹۷، ۱۱۴،
۱۳۸، ۲۶۹
کینگ‌کونگ ۵۳

گاربو، گرتا ۱۲۴
گاو ۳۵، ۳۸، ۴۲، ۱۵۹
گبه ۱۰
گدار، ژان لوک ۲۳۵
گدایان تهران ۱۷۹
گرامشی، آنتونیو ۱۶۰
گرداب ۱۷۶
گفتار (نشر) ۱۵۸
گفتگو (فصلنامه) ۱۱۶
گلپا ۱۷۹
گلستان، ابراهیم ۳۴، ۷۲، ۹۸، ۱۶۷
گلستان سعدی ۱۰
گلشیری، هوشنگ ۱۶۷
گل‌های داوودی ۲۱۰
گله، فریدون ۱۱۴
گُلی ۱۶۵
گنج قارون ۱۳، ۱۴، ۲۴، ۲۶، ۶۳،
۱۰۳، ۱۳۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹،
۱۵۳ـ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۶،
۱۶۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۵۷
گود مقدس ۲۸
گوزن‌ها ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۵۵

لات جوانمرد ۵۸
لاله‌زار (خیابان) ۱۸۰
لاموریس، آلبر ۳۸
لغزش ۱۷۲
لوس‌آنجلس ۲۹
لومیرها ۱۵۸
لوییس، جری ۲۸۶

ماتیسن، شارلوت مری ۱۶۵
مادام ایکس ۵۳
مادر ۱۷۶
مادموازل خاله ۱۷۷
مارک، گریگوری ۷۶، ۱۷۷
مارکسیسم ۱۱۴، ۱۱۵
مبارک، م. ۱۷۱
مترسک ۲۱۰
مترو گلدوین مایر ۵۰، ۵۱
محسنی، مجید ۵۸، ۲۰۴
محلّل ۲۹
محمدکاشی، صابره ۱۳۷
مخملباف، محسن ۱۰
مرادی، ابراهیم ۱۶۵، ۲۰۴
مرتضوی، علی ۲۸، ۲۹، ۳۵، ۴۳ـ۴۱، ۴۵
مرد عوضی ۱۱۵، ۱۴۴، ۲۱۰، ۲۱۵
مردها و جاده‌ها ۵۸
مردی از تهران ۱۷۹
مرگ یک قصه ۴۱
مرگ یک کلاغ ۴۱
مسافران مهتاب ۲۱۰
مستعان، حسینقلی ۱۶۵، ۱۶۶
مسلمی، داوود ۱۸۴
مطهری، مرتضی ۲۷۴
مظفرالدین شاه ۱۳۹
معززی‌نیا، حسین ۲، ۱۳۸، ۱۸۹، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۶ـ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۳ـ۲۶۱، ۲۷۲ـ۲۶۵، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۴ـ۲۸۱، ۲۹۰ـ۲۸۶، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۹ـ۳۰۷
مفید، اردلان ۶۷
مقدمه بر تئاتر ۱۴۱
مک‌لاود، کلدیس ۱۳۴
ملک‌مطیعی، ناصر ۱۱، ۱۷، ۸۰، ۱۷۶
من زمین را دوست دارم ۲۱۰
مونرو، مریلین ۵۸
مهاجر ۲۱۱
مهاجر، محبوبه ۱۴۱
مهرابی، مسعود ۱۴۴
مهرجویی، داریوش ۳۵، ۳۸، ۴۲، ۶۱، ۶۸، ۹۷، ۱۳۸، ۱۵۹
میثاقیه، مهدی ۳۴
میچم، رابرت ۵۸
می‌خواهم زنده بمانم ۵۲
میدان انقلاب ۲۳۳
میرلوحی، رضا ۱۱۴
میری، سیدعلی ۵۴
مینویی، مهرزاد ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۵ـ۲۶۲، ۲۷۰ـ۲۶۷، ۲۷۴ـ۲۷۲، ۲۸۲ـ۲۷۹، ۲۸۷ـ۲۸۴، ۲۹۳ـ۲۹۰، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۴ـ۳۰۲، ۳۰۹ـ۳۰۷
مؤدبیان، داریوش ۶۷

نادری، امیر ۱۱۴
نازنین ٦٤
ناظمی، فخری ۱۷۱
نجفی، محمدعلی ٦۷
نرگس ۳۰۸
نصیب و قسمت ۱۷۸
نصیبی، نصیب ٤۱
نصیری‌فر، حبیب‌الله ۱۷۵
نظامی گنجوی ۱۵۸
نعرهٔ طوفان ۱۵
نگاه (انتشارات) ۱۱۰
نوری، پرویز ۱۷٦، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۳

واقع‌گرایی ۱٤٤، ۱٤۵، ۱۵۰
وایلر، ویلیام ۱۹، ۳۸، ۱۹٤
وثوقی، بهروز ۳٦، ٤۳
وجدانی، کیومرث ۱۷٦، ۱۷۸، ۲۸۰
وحدت، نصرت‌الله ۱٦۲، ۲۰۱
وزارت بهداری ۳۷
وزارت فرهنگ و هنر ۱٦، ۲۹، ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ٤۵، ۵۰، ۵۱، ۵۹
وسترن ایتالیایی ۳۸
وقت دیگر عشق من ۲۸
ولگرد ۱۹، ۱۷۲
ولی افتاد مشکل‌ها ۲۸
ویس و رامین ۱۵۸

هاشم خان ۲۹
هاوکز، هوارد ۱۱۳
هاوزر، آرنولد ۱۱۰، ۱۱٤، ۱۱۵
هتل هیلتون ۲۸
هدایت، صادق ۲۸، ۱۵۸
هزارخانی، منوچهر ۱٦۰
هشت و نیم ۱۸۰
هفت عروس برای هفت برادر ۹۸
همایون‌پور، پرویز ۱۵۸
همسران ۱۱۳
همشهری کین ۹۸
هند ۵۲، ٦۹، ۷۱، ۹۸، ۹۹، ۱۵۸، ۱۹٦، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۸۷، ۳۰٤
هنر پاپ (توده‌ای، مردمی) ۱۰۹، ۲۱۲
هنرپیشه ۲۱۰
هنر رمان ۱۵۸
هنر و سینما (نشریه) ۹
هوگو، ویکتور ۱۵۷، ۲۳۱
هولتن، اورلی ۱٤۱
هیچکاک، آلفرد ۱۸٦، ۲۹٦

یاسمی، سیامک ۱۱، ۱۳، ۱٦٤، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲٦۹
یاغی ۱۷٦
یک چمدان سکس ۲۰۱
یک خوشگل و هزار مشکل ۲۰۱
یک دل و دو دلبر ۱۸۰
یونایتد آرتیستز ۵۱