بررسی مقایسه‌ای جریان لمپنیسم در دو دوره پیش و پس از انقلاب در سینمای ایران

فیلمفارسی از کلاه مخملی تا شلوارک!

سیدمهدی فخرنیی
روزنامه‌نگار

درحالی که خیلی‌ها برای بازگشت رونق به گیشه‌های سینمای ایران پس از ایام همه‌گیری کرونا به فیلم «قهرمان»، اثر جدید اصغر فرهادی امید داشتند، دیده می‌شد که فیلم «دینامیت» البته با مدت طولانی‌تری از اکران- نرم و آرام داشت از این اثر پرسروصدا در گیشه‌ها پیشی می‌گرفت. مدت چندانی از اکران قهرمان نگذشته بود که فیلم «منصور» روی پرده آمد. اهالی جدی سینما بین منصور و قهرمان، دوگانه محتوایی و کیفی برقرار کردند اما اتفاقی که همه‌شان را غافلگیر کرد، اکران «گشت ۳» بود. این فیلم در سه‌روز به سه‌میلیارد تومان فروش رسید، درحالی که به‌طور مثال فیلم فرهادی نتوانست تا ۲۰۰ هزار نفر مخاطب پیدا کند. رکوردشکنی چنین فیلمی یک اتفاق هولناک بود که البته بی‌سابقه به‌نظر نمی‌رسید اما نگاه‌ها درباره آن دیگر مثل سابق نبودند.

سابقا تصور می‌شد عامه مردم درک مناسبی از محتوای هنری ندارند و هرچه کنیم نهایتا همین می‌شود و این مردم هستند که همین نوع فیلم‌ها را بر صدر می‌نشانند اما به‌مرور زمان مشخص شد این یک وضعیت مهندسی‌شده از طرف چند تولیدکننده و سینماداز به‌خصوص است؛ کسانی که اجازه نمی‌دهند تحت‌هیچ‌شرایطی فیلم‌هایی که تابع یک‌سری کلیشه‌های ثابت نیستند یا ستاره‌های مشهور بازیگری در آنها حضور ندارند، در گیشه پرفروش شوند مبادا الگوی جدیدی جا بیفتد، یعنی الگویی که خود این افراد در آن مهارتی ندارند. این افراد می‌خواستند ساختن فیلم بفروش برایشان فرموله شود، درحالی که ذات سینما چنین نیست. آنها امکان غافلگیر شدن گیشه توسط مخاطب راحت‌تر شرایطی از سینمای ایران گرفتند و به این ترتیب بخش قابل‌توجهی از مخاطبان ایرانی با سینمای ایران قهر کردند. حالا یک زنجیره معیوب داریم که حتی اگر فیلم خوبی هم ساخته شود، در آن امکان عرضه مناسب و پیدا کردن مخاطبان خودش را نخواهد داشت و حتی اگر مردم ایران بسیج شوند تا در یک استقبال عمدی و معنادار، این الگو را به هم بزنند، این افراد با نوع چینش اکران اجازه این وضعیت را نخواهند داد.

چند روز پیش رئیس جدید سازمان سینمایی گفت که دیگر اجازه تولید فیلم‌های مبتذل را نخواهند داد. این درحالی است که فیلم گشت ۳ به‌رغم حضور یک بازیگر برحاشیه در آن، نهایتا توانست اکران شود و از طرف مسئولان امر اعلام شد که نباید به‌خاطر خطای یک بازیگر کل سرمایه فیلم نابود شود. این اقدام معقول، یعنی اصل بی‌خرد اساسی وجود دارد که مشکل اصلی این فیلم یا آن فیلم نیست، مشکل اصلی جریانی است که به‌شکل نامناسبی ریل‌گذاری شده است و به‌جای جلوگیری از نمایش فیلم‌های سطح پایین، بهتر است ریل‌گذاری‌های جدیدی انجام شود تا چنین آثاری اساسا ساخته نشوند.

البته هنوز معلوم نیست که این دولت و سازمان سینمایی آن برای مقابله با کسانی که با قرار گرفتن در شاهراه‌های اکران سینمایی، فضا را طوری مهندسی می‌کنند که بهترین الگوی موجود تجاری، ساخت نسل دوم فیلمفارسی‌ها به‌نظر برسد، چه تدبیر و چاره‌ای دارد. آنچه می‌دانیم این است که وضعیت فعلی به‌طور کاملا طبیعی به‌وجود نیامده است و طی چندسال اخیر، هرکدام از دولت‌های قبل، بنابر دلیلی در به‌وجود آمدنش سهمی داشته‌اند.

شروع جدی این جریان به میانه‌های دولت اصلاحات برمی‌گردد و به راه افتادن جریانی که به فیلم‌های دختر و پسری معروف شد. ابتدا این نوع فیلم‌ها طلیعه‌ای از دوران فضای باز به‌حساب می‌آمدند و نمادی از آزادی‌های اجتماعی به‌شمار می‌رفتند، چنانکه با دیدن صحنه دوچرخه‌سواری خانم‌ها در فیلم «تکیه بر باد ۱۳۷۸» در سینماهای سراسر ایران، خیلی از مخاطبان کف می‌زدند یا وقتی در «آواز قو ۱۳۷۹» بین جوان اول فیلم و نیروهای ایست و بازرسی شبانه کل کل رخ می‌داد، مخاطبانی بودند که در سالن سینما به‌نفع آن جوان اول کف می‌زدند. این اما زیاد طول نکشید و حتی فیلمسازی جدی مثل مجید مجیدی که جزء هواداران جریان سیاسی روی کار بود، اعتراضی بنیادین به آن وارد کرد. کارکرد این نوع فیلم‌ها در آن دوران، نمایش آزادی بود، هرچند سطحی و حقه‌بازانه اما این کارکرد به‌زودی رنگ باخت و در دولت بعد هم ساخت این نوع فیلم‌ها بنابر انگیزه‌های دیگر ادامه یافت و حتی گسترش پیدا کرد.

هدایتگران فرهنگی دولت احمدی‌نژاد برای رویارویی با بدنه سینمایی که همراهش نبود و حد اعلای این ناهماهنگی در انتخابات ۱۳۸۸ دیده شد، به جریان فیلمفارسی بعد انقلاب میدان فعالیت داد و پویافیلم سالار دوران شد. شاید در دوره‌ای تصور می‌شد که تنها دلیل وجود ابتذال در سینمای ایران همین گردانندگان پویافیلم هستند اما پس از نزاع نفسگیری که به تعطیلی خانه سینما و تاسیس خانه دوم سینما منجر شد، یعنی اتفاقی که گردانندگان پویافیلم را به‌لحاظ سیاسی با دولتی که پس از آن می‌خواست سرکار بیاید سرشاخ کرد، این ماموریت یعنی ادامه دادن جریان فیلمفارسی پس از انقلاب، به کسانی دیگر سپرده و معلوم شد که مساله اصلی پویافیلم و دو تهیه‌کننده مشهور آن نیستند، بلکه سیاستگذاری‌های کلان باعث ایجاد چنین جریانی می‌شود.

دولت بعد هم سیاست دیگری داشت که خنثی‌سازی سینما از محتواهای اجتماعی را ایجاب می‌کرد، برای همین حمایت از فیلمفارسی را ادامه داد اما دیگر نه با پویافیلم، بلکه با حضور چهره‌های مشهور بازیگری در همین دوران بود که سر زبان‌ها افتاد و جریان فیلمفارسی از آنجا که می‌خواهد فرمول فیلمسازی را به‌شدت ساده کند، یعنی چند چهره مشهور و چند کلیشه مشخص بفروش، به پروراندن و مهم جلوه دادن ستاره‌های بازیگری با همان سلبریتی‌ها هم عنایت ویژه‌ای داشت و همین باعث می‌شد رفتار و منافع این جریان با سیاست‌های کلی دولت وقت همخوان باشد.

تمام این مسائل باعث شد مردم واقعی از سبد مخاطبان سینمای ایران حذف شوند. سال‌های سینما در دل پاساژها و مال‌های بزرگ متمرکز شده‌اند تا تشکیل دهندگان جداول فروش فیلم، از میان جامعه مصرفی به اجازه نوکیسه تحاشب شوند و علاقه‌مندان جدی سینما هم ناچار باشند از دل چنین وضعیتی برای رسیدن به یک تاریخکانه فرهنگی عبور کنند. کار به‌جایی رسید که طی چندسال اخیر تعدادی از مهم‌ترین یا حتی تخصصی‌ترین جشنواره‌های سینمایی در دهه ۴۰، جامعه با سرعت سرسام‌آور به‌سمت مصرفی شدن حرکت می‌کند. با آن چیزهایی که داشتیم، و آن چیزهایی که می‌خواستیم به آنها بیفزاییم. مهم نبود که علی امینی نخست‌وزیر ناپایدار سال ۱۳۴۰، در ابتدای دهه، طی یکی از سخنرانی‌هایش دولت را ورشکسته خواند. با سال بعد ایران از بانک بین‌المللی عمران و توسعه ۵۵۰ میلیون دلار، از صندوق بین‌المللی پول ۴۵ میلیون دلار و از آمریکا ۱۷ میلیون دلار دیگر وام گرفت. دهه ۴۰ دهه وسوسه‌انگیز پوست‌انداختن ظاهری بود. در همان سال آغازین این دهه، باند جدید فورودگاه مهرآباد به مرحله بهره‌برداری رسید و عملیات ساختمان هتل هیلتون با سرعت جلو رفت. به‌تدریج شناخت تهران قدیم و یافتن محله‌های قدیم دشوار می‌شد؛ ساختمان‌های بلند کنگره‌ها و سینماها با حضور فرنگی‌ها، شعبه‌های بانک‌های اروپایی و آمریکایی. بوتیک‌ها و مزون‌ها، کاباره‌ها و دانسینگ‌ها، رستوران‌هایی با اطعمه و اشربه خارجی، کلاس‌های رقص و بالله، تغییر معماری خانه‌های مسکونی و بافت شهر. حتی نام خیابان‌ها و مراکز شهری هم عوض شد؛ میدان کندی، خیابان آبژنهاور، بلوار الیزابت دوم.

با این احوال، مطیب‌ترین شخصیت نمونه سینمای ایران، مرد جاهل/لمپین، از این خصایص فاصله گرفت و ادعا کرد که با آنها قرابتی ندارد. شخصیت جاهل/لمپین در دهه ۳۰ وارد سینمای ایران شده بود ولی در دهه ۴۰ به پدیده بی‌مانندی بدل شد. این جاهل لزوما یک لوطی به مفاهیم تاریخی‌اش نبود؛ (سنت لوطی‌گری متعلق به ایران قبل از اسلام بود که پس از آمدن اسلام به ایران با پیروان فتوت پیوند خورد و از قرن نهم به عیاران رسید که خصیصه جوانمردی را با حیله‌گری می‌آمیختند) و شاید ایران در طبقات پنج، شش و هفت یک پاساژ بزرگ پایتخت برگزار شوند. فیلمفارسی اما همان‌طور که در دوره پیش از انقلاب، پس از یک صعود اولیه و ناگهانی، سرانجام با سر زمین خورد و از لحاظ اقتصادی و تجاری نابود شد، در دوره احیای آن پس از انقلاب نیز به همین سرنوشت دچار شد، هرچند مهندسی‌های پیچیده اکران که با دوپینگ دولتی در اختیار عده‌ای خاص قرار گرفته بود، این‌بار اجازه نمی‌داد که این زمین خوردن، خودش را در آمارها نشان بدهد. هر فیلمی که می‌توانست این آمار را جور دیگری به‌نمایش بگذارد، با بی‌رحمی تمام در پیچ‌وتاب مهندسی اکران گرفتار می‌آمد و اگرچه این رفتارها باعث می‌شدند کلیت ساختار سینمای ایران صدمه بخورد، اما چه باک که به‌وجودآورندگان این صدمه بخورد، اما چه باک که گیشه برای تامین مالی برخوردار بودند.

این اگرچه مایوس‌کننده است، چون رویگردانی مردم از آثار سطح پایین نمی‌تواند نمود عینی و آماری پیدا کند، اما از طرفی امیدوارکننده هم هست، چون می‌دانیم مردم واقعی این قدر طرفدار آثار مبتذل نیستند و اگر همان اراده بالادستی که در ۶ دولت بنابر انگیزه‌های مختلف چنین وضعی را ایجاد کرد، حالا در دولتی دیگر تغییر کند، این وضعیت هم تغییر خواهد کرد. فیلمفارسی را می‌توان نمونه و نماد لمپنیسم فرهنگی در ایران دانست و بررسی سیر تطور آن، به‌شکلی بررسی تحولات سیاسی-اجتماعی ایران طی دوره‌های مختلف هم هست. نکته جالب اما اینجاست که سرنوشت فیلمفارسی در تولد، تطور، تغییر و سقوط عینا این‌گونه پیش‌رفته هم تکرار شده، البته با به‌روزرسانی‌هایی که تابع شرایط زمانه بودند.

در ادامه به بررسی مقایسه‌ای این وضع و یافتن شباهت‌های بین فیلمفارسی در دو دوره پیش و پس از انقلاب پرداخته‌ایم. فیلمفارسی در دوران پیش از انقلاب چگونه به‌وجود آمد؟ جاهل‌ها و لمپین‌ها در آن چگونه سر برآوردند و در ادامه چه مسیری راطی کردند و این مسیر در دوره پس از انقلاب چگونه دوباره ایجاد شد و ادامه یافت؟ سرنوشت اقتصادی هر دو جریان پیش و پس از انقلاب هم در فیلمفارسی‌ها از این جهت بررسی شده‌اند. نقش دولت‌ها هم در هر دوره بررسی شده و حالا که به‌نظر می‌آید این زنجیره درحال قطع شدن است، با به چنگ آوردن شناختی کلی از ریشه‌های آن، می‌توان به راه‌هایی برای جلوگیری از ایجاد موج سوم آن طی دهه‌های بعد با حداقل یافتن راهی مناسب برای برخورد با آن رسید؛ جریانی که یک روز با کلاه‌مخملی‌ها یا به‌عرصه گذاشت و چندده‌ها بعد با مردانی شلوارک‌پوش که خیلی از اوقات کنار دریا یا در جنگل، جوجه‌کباب می‌پزند و به هر بهانه‌ای می‌رقصند، دوباره زنده شد و به‌نظر می‌رسد قرار است دستگاه‌ها را از بدنش جدا کنند تا مرگ مغزی آن به مرگ واقعی منتهی شود.

تولد لمپنیسم در سینمای قبل انقلاب

تا حد بسیاری یادآور تعریف کارل مارکس از لمپین/لومپین درمورد بخشی از تهیدستان شهری بود که آن را تفاله طبقات دیگر می‌خواند. لمپین سینمای ایران می‌خواست هم در کشاکش مناسبات اجتماعی ایران به سنت‌ها با تعابیر خود پایدار بماند و هم به مدرنیسم باز هم با تعابیر خود دهن‌کجی کند.

شاید برای یافتن مبدا پیدایش شخصیت جاهل/لمپین در سینمای ایران، باید به صفحات تاریخ گریزی زد. ۲۸مرداد ۱۳۳۲ آبستن کودتایی بود که طی آن محمدرضا پهلوی، شاه ایران شد. اما نکته جالب‌توجه در این کودتا حضور شعبان جعفری معروف به شعبون بی‌مخ بود که در این کودتا نقش قابل اشاره‌ای بازی کرد و می‌توان او را نمونه شاخص شخصیت جاهل تاریخ معاصر ایران دانست.

اما این تمام ماجرا نبود. شعبان جعفری در چهارم آبان هر سال به مناسبت تولد شاه، بساط ورزش باستانی‌اش را پهن می‌کرد و نمایش ویژه‌ای راه می‌انداخت. مدتی از این کودتا نگذشته بود که مجید محسنی، فیلم اول جاهل را در سال ۱۳۳۷ روی پرده سینما برد و نقش لات/لمپین/جاهل دربادلی دوست‌داشتنی را در سینمای ایران جا انداخت.

الگوی او سال‌های بعد به تَبی (موج فیلم) بدل شد و سینمای ایران را پی خود کشید. پس از او کمترین ستاره مردی در سینمای ایران بود که نقش لمپین را بازی نکرده باشد.

و اما تولد دوباره لمپنیسم

در فاصله سال‌های ۱۳۵۷ تا اوایل ۱۳۶۰، سینمای کمدی در ایران وجود نداشت. از سوی دیگر فیلم‌های کمدی پیش از انقلاب چنان با رقص و آواز و شوخی‌های جنسی درگیر بودند که هرگز به درکی از طنز و کمدی نائل نیامدند. کمدی برای سینمای ایران قلمرو مخاطره‌آمیزی بود که معمولا با آلودگی در هم می‌آمیخت. دوران پس از انقلاب بعد از چند سال دست‌وپنجه نرم کردن با شخصیت‌های عیوس و مایه‌های فارغ از طنز، به‌تدریج وارد عرصه کمدی شد و به اندوختن تجربه پرداخت. آثار اولیه با احتیاط فراوان ساخته شدند تا مبادا گذشته‌ها را به یاد آورند. فیلم‌های خانه آقای حق‌دوست، مردی که زیاد می‌دانست و اتوبوس (یدالله صمدی)، شهر موش‌ها (محمدعلی طالبی و مرضیه برومند)، اجاره‌نشین‌ها (مهرجویی) زرد قناری (رخشان بی‌اعتماد) و ای ایران (ناصر تقوایی) بخشی از کمدی‌های خوب و سرپای این دهه بودند که با توقیع همراه شدند.

روال کمدی‌سازی به همین کیفیت که در دهه ۶۰ آغاز شده بود، در دهه ۷۰ با فیلم‌هایی مثل هسمر (مهدی فخیم‌زاده) و روز فرشته (بهروز افخمی) ادامه پیدا کرد و به مرور عوضی و مومیایی‌تر از (محمدرضا هنرمند) در اواخر دهه رسید.

اما دهه ۸۰، دهه تحول در کمدی‌های بعد از انقلاب بود. این تحول که هم در فرم و هم در محتوا ملموس می‌نمود، هر روز بیشتر بیرون می‌زد؛ طوری که فیلم‌های کمدی اوایل دهه ۸۰، همان فضای لمپنیسم فیلمفارسی‌های قبل از انقلاب را تداعی می‌کردند.

شاید بتوان «توکیو بدون توقف» با بازی مهران مدیری را شروع کمدی‌های بی‌سروته و آبکی این دهه دانست. کما و عروس فراری کمدی‌هایی بودند که با تهیه‌کنندگی حسین فرحبخش و عبدالله علیخانی سرودهای زیادی ایجاد کردند. در ادامه حسین فرحبخش و عبدالله علیخانی فیلم شارلاتان را در کسوت تهیه‌کننده‌گی ارائه کردند. این فیلم نمونه بارز یک کمدی مبتذل با بازی‌های خارج از عرف بود.

گویا حسین فرحبخش و عبدالله علیخانی که یکدیگر را تازه پیدا کرده بودند، بنا نداشتند دست از مبتذل‌سازی بردارند و با تشکیل استودیوی پویافیلم، پا قوّت به ساختن فیلم‌های اینچنینی ادامه دادند. از نیمه‌های دهه ۸۰ دولت احمدی‌نژاد روی کار آمد. هدایتگران فرهنگی دولت احمدی‌نژاد برای رویارویی با بدنه سینمایی که همراهش نبود و حد اعلای این ناهماهنگی در انتخابات ۱۳۸۸ دیده شد، به جریان فیلمفارسی بعد انقلاب میدان فعالیت داد و پویافیلم سالار دوران شد. دولت بعد هم سیاست دیگری داشت که خنثی‌سازی سینما از محتواهای اجتماعی را ایجاب می‌کرد. برای همین حمایت از فیلمفارسی را ادامه داد اما دیگر نه با پویافیلم؛ بلکه با حضور چهره‌های برساخته جدیدی که مشهورترین‌شان رئیس پردیس سینمایی کوروش بود.

ادامه در صفحه ۱۳

ادامه از صفحه ۱۲

اقتصاد فیلمفارسی پیش از انقلاب؛ از اوج گرفتن تا سقوط

جریان فیلمسازی قبل از انقلاب، در سال‌های منتهی به دهه ۶۰ شمسی، خود را در مرز ورشکستگی مطلق می‌دید. شاید امروز از نگاه برخی این حرف کمی غلوآمیز به‌نظر برسد، اما ساده‌ترین بررسی‌ها آن را به اثبات می‌رسانند. برای مثال در سال ۱۳۵۱ تعداد فیلم‌های ایرانی به نمایش درآمده در سینماهای ایران عدد ۹۱ را نشان می‌دهد، این درحالی است که همین عدد در سال ۱۳۵۶ به ۴۷ فیلم تنزل پیدا کرده است. از همین تعداد بیش از نیمی از فیلم‌ها، یعنی ۲۸ عدد در فروش ناموفق بوده‌اند. اگر همین آمار را در سال ۵۷ بررسی کنیم، اوضاع به‌مراتب وخیم‌تر می‌شود. در این سال تنها ۱۸ فیلم به نمایش درآمده است که ۱۱ فیلم در فروش ناموفق بوده. ممکن است این گمان به‌وجود آید که سال ۵۷ به‌دلیل انقلاب مردم ایران و درگیری آنها با نیروهای پهلوی، سینماها کم‌فروغ‌تر شده بودند، اما با یک مطالعه دقیق می‌توان این گمانه‌زنی را به‌صراحت رد کرد. در ابتدای دهه ۳۰ که صنعت سینمای ایران با تاسیس چند استودیوی فیلمسازی به‌طور رسمی پدیدار شد، شاهد کودتای ۲۸ مرداد هستیم. اما جالب است در همان سال ۱۳۳۲ که این کودتا به وقوع می‌پیوندد، تعداد فیلم‌های روی پرده نمایش ۲۱ عدد هستند (یعنی ۴ فیلم بیشتر از سال ۵۷) که از این تعداد، تنها ۷ فیلم در فروش ناموفق بودند. البته شایان ذکر است که به‌دلیل نوپا بودن صنعت فیلمسازی در سال ابتدایی این دهه، یعنی ۱۳۳۰، تنها ۶ فیلم به نمایش درآمده بود. درمجموع دهه ۵۰ برای سینمای ایران دهه بحران اقتصادی بود. درست است که تعداد فیلم‌های تولیدشده در ابتدای این دهه بیش از قبل بود، اما اگر ازطرف عرضه به موضوع نگاه کنیم و هزینه‌های تهیه فیلم را به‌حساب آوریم، بحرانی بودن وضعیت صنعت فیلم در این دهه روشن می‌شود. از سال ۱۳۵۰ بحران مالی به‌تدریج گریبانگیر سینمای ایران شد و این بحران در سال ۱۳۵۶ به اوج خود رسید. از اواسط ۱۳۵۵ مطبوعات سخن از ورشکستگی و به پایان راه رسیدن سینمای ایران به‌میان می‌آوردند. در سال ۱۳۵۶ این زمزمه‌ها به فریاد تبدیل می‌شود تا آنجا که حزب رستاخیز جلسات متعددی برای حل مشکل بحران سینما برگزار می‌کند. در این جلسات قائم‌مقام دبیرکل حزب و وزیر اطلاعات و رئیس سازمان برنامه و اعضای سندیکای تهیه‌کنندگان فیلم ایرانی شرکت می‌کنند. طی همین جلسات عنوان می‌شود تولید فیلم بسیار کم شده و ورشکستگی تهیه‌کنندگان طی پنج سال آخر روبه تزاید بوده است. میزان زیان، ارقام نجومی را نشان می‌دهد؛ «گروه‌های سینمایی نمایش‌دهنده فیلم‌های فارسی از هم پاشیده‌اند و تک‌تک به نمایش آثار وارداتی، فیلم‌های کارآته‌ای و دیگر آثار ارزان‌قیمت سینمای غرب اقدام می‌کنند.» (رستاخیز جوان شماره ۹۸. ۱۳۵۶) همچنین روزنامه کیهان در شماره ۱۰۱۸۶ خود درسال ۱۳۵۶ خبر از «مرگ سینمای ایران» می‌دهد. پس از مدتی معلوم می‌شود بحث‌های حزبی هم بی‌فایده است و بحران دامنه‌دارتر می‌شود و از تولید فیلم کم از سال ۱۳۵۵ روبه کاهش گذاشته بود، به نمایش فیلم می‌کشد. فیلم‌های آماده نمایش بر پرده نمی‌آیند و نهایتا بحران به سینماداری گسترش می‌یابد و سینماهای تهران در صبح دوشنبه ۱۳۵۷/۴/۲۶ با اعلامیه انجمن سینماداران تهران تعطیل می‌شوند.

این سرنوشت دائمی سینمای مبتذلی است که در ابتدا به‌نظر می‌آید سود سرشار و بی‌حساب و کتابی دارد، اما به‌مرور مشخص می‌شود اینطور نیست. چرا؟ شاید با بررسی نمونه بعد از انقلاب همین سینما که به دوران ما نزدیک‌تر است، بتوان آن را بهتر درک کرد.

تکرار تلخ ورشکستگی

دو سالی می‌شود که به بهانه ویروس کرونا، اهالی سینما هر روز با عجز و لابه‌های مکرر خود را ورشکسته اقتصادی می‌خوانند. اما بررسی دقیق حال‌وروز سینمای قبل از پاندمی کرونا نشان می‌دهد استخوان‌های سینمای ایران قبل از حضور این میهمان ناخوانده ترک خورده و آماده آوار شدن بوده است؛ سینمایی که به‌دلیل نداشتن ساختارهای درست فیلمسازی خودش را تسلیم یک ژانر مبتذل می‌کند و با اهدای سانس‌های شیک و مکرر به فیلم‌های این ژانر، دیگر فیلم‌ها را به لبه تیغ نفروختن می‌سپارد و درنهایت ازدست دادن مخاطبان خود را در بلندمدت رقم می‌زند.

برای نمونه در ابتدای سال ۹۸ تا آذر همان سال از ۵۷ فیلم اکران‌شده، تنها ۷ فیلم توانسته‌اند هزینه خود را بازگردانند. این امر درمورد فیلم‌های آشکارا پرهزینه‌ای چون مثری شیش‌ونیم و شبی که ماه کامل شد محل تردید است. البته آنها ادعا می‌کنند با احتساب جایزه‌های داخلی و خارجی و نمایش خارج از ایران درکنار گیشه بیش از ۲۰میلیارد تومانی و نمایش خانگی و اینترنتی توانسته‌اند هزینه‌های ساخت را جبران کنند. اما قدر مسلم ۵۰ فیلم دیگر در فروش به‌طور کامل ناموفق بوده‌اند.

«سینمای ما ورشکسته است و گردش مالی اسفناکی دارد. سالی صد فیلم ساخته می‌شود و درمجموع ممکن است ۵، ۶ یا نهایتا ۱۰ فیلم گیشه موفقی داشته باشند، بقیه متحمل ضرر می‌شوند. سینمای ما جمعیتی ۶هزار نفری است با یک گردش مالی ۲۵۰میلیارد تومانی که به‌طور متوسط به هرکسی ۴۰میلیون تومان می‌رسد. این ۴۰میلیون تومان را اگر تقسیم بر ۱۲ماه کنید، ماهی ۳میلیون تومان می‌شود، اینها صحبت‌های سیدجمال ساداتیان، تهیه‌کننده فیلم «متری شیش‌ونیم» درباره وضع اقتصادی سینما و سینماگران ایران است. تهیه‌کننده یکی از معدود فیلم‌هایی که در سال ۹۸ توانسته گلیم خود را در گیشه از آب بیرون بکشد. سیدضیاء هاشمی تهیه‌کننده دیگری است که منادی ورشکستگی سینمای ایران شده؛ «سینمای ما سینمای ورشکسته‌ای است و از اول انقلاب تا به امروز (سال ۹۸) به‌دلیل نبود زیرساخت مناسب شاهد این رخداد تلخ هستیم. به‌طور مثال سال گذشته (۱۳۹۷) که بهترین سال نمایش ازنظر سودآوری بود. ۲۴۰ میلیارد تومان فروش داشتیم و پرمخاطب‌ترین فیلم تنها ۳/۵میلیون مخاطب داشت. با این واقعیت که حدود ۳۰درصد از قیمت بلیت سینما یعنی حدود ۸۰میلیارد تومان به سینماگر بازمی‌گردد، اگر این را با هزینه تولید و پخش فیلم‌ها که درسال گذشته ۲۲۰میلیارد تومان بوده قیاس کنیم، با یک حساب سرانگشتی می‌بینیم ۱۴۰ میلیارد تومان کسری داریم که این یعنی سینمای ما کاملا ورشکسته است.»

ما تمام این تفاسیر در این سال‌ها تهیه‌کنندگانی را دیده‌ایم که بعد از شکست فیلم‌های پرهزینه‌شان بی‌اینکه خم به ابرو آورند، مسیر فیلمسازی خود را امتداد داده و سال به‌سال به انباشت فیلم‌های نمایش‌داده نشده و شکست‌خورده ادامه می‌دهند. سیدضیاء هاشمی این امر را به داستان قمارباز شبیه می‌داند که به امید بردن بازی می‌کند: «می‌گویند چرا در چنین شرایطی ادامه می‌دهید! یک فیلم در سینما تولید می‌کنیم که فروش خوبی دارد، اما ۱۰۱ فیلم دیگرمان منتظر می‌شود، واقعیت سینمای حال حاضر این است.» اما مساله این است که این قمار تا کی می‌تواند جواب بدهد؟

کمدی‌های سخیف، مثل اخبار زرد در مطبوعات و هیجانات آنی و پوپولیستی در مسائل علمی و سیاسی هستند. استقبال اولیه مردم از این نوع چیزها معمولا بالا و انفجاری است، اما پس از مدتی تب اولیه فروکش می‌کند و کنجکاوی‌ها برطرف می‌شوند. درواقع مخاطبان بعد از مدتی به این حس می‌رسند که جنسی، عبور عامدانه از خط قرمزهای عرفی و شرعی برای بیشتر دیده شدن، رقص و آواز، بی‌مولاتیی، عیاشی و هرزگی. قهرمان این فیلم‌ها فردی از پایین جامعه است که خودش را موظف می‌داند از روی مرام و معرفت به دیگران کمک کند. این قهرمان عموما عرب است و به‌طور اتفاقی طی یک حادثه، عاشق دختری مرفه می‌شود که با او هیچ سنخیتی ندارد یا به دختری بر می‌خورد که در عشق سابق خود ناکام مانده است. در فیلم «کلاهی برای باران»، قهرمان فیلم که از قضا یک دزد است، برای دزدی به خانه مردی توتمند می‌رود. آنجا متوجه می‌شود که دختر جوان خانواده به دلیل ناکام ماندن در عشق سابقش، دست به خودکشی زده است. او دلش می‌سوزد و دختر را به بیمارستان می‌رساند. در ادامه خودش عاشق دختر می‌شود اما از روی مرام لوطی‌گری، به روی خودش نمی‌آورد و کمک می‌کند تا دختر به عشق خودش برسد. قهرمان این فیلم‌ها به‌شدت اهل آواز خواندن و بزن و برقص است. در برخی موارد بسیار متشرع است اما رقص و شیطنت را منافی شرع نمی‌داند؛ طوری که در بخش زیادی از فیلم‌ها او را با شلوارک گل منگولی در حال رقصیدن و آواز خواندن می‌بینیم. در فیلم «شارلاتان»، قهرمان فیلم برای نجات دختر مرد پولدار در ازای پولی هنگفت راهی بندرعباس می‌شود تا این دختر را از چنگال دزدان برهاند. در بسیاری از موارد این قهرمان حاضر است از آبروی خودش برای آبرو بخشیدن به زنی بدکاره بگذرد. قهرمان فیلم «رسایی» که نقش آن را اکبر عبدی در لباس یک روحانی اهل سلوک بازی می‌کند، به دختری بدنام در خانه‌اش پناه می‌دهد. از طرفی مردم محل به این روحانی لوطی بدبین می‌شوند. اما درنهایت برای مردم مشخص می‌شود که آنها اشتباه می‌کردند.

بخش زیادی از این فیلم‌ها که اصطلاحا به فیلم‌های شانه‌تخم‌رعنی مشهور شدند، به مذهبی‌های تندرویی اشاره می‌کنند که برای پذیرفته شدن در جامعه بهتر است پایبندی به شرعیات را در خود کمرنگ کنند و به عیش و حال با دختران بپردازند(فیلم چراغ‌قولی). «کاتیوشا»، «زهرمار» و موارد زیادی از این دست هم به مذهبی‌های آبزرکاهی می‌پردازند که زیر ریش و یقه بسته، اتفاقا اهل فسق و فجور هم هستند.

مضامین فیلمفارسی‌های پیش از انقلاب در دوره ابتدایی

فیلم‌های دهه ۳۰ و ۴۰ سینمای ایران سرشار از مضامین عشق، تجاوز، غیرت، خیانت و مسائل جنسی بود. جاهل/لمپین‌های سینما، قهرمان‌های بلامنازع این دهه‌ها بودند. این قهرمان‌ها، نماینده مردمی شدند که تحصیل نکرده بودند و سرمایه‌ای برای تجارت نداشتند. از نوکیسه‌گی دوران هم چیزی عایدشان نمی‌شد. یک کنارمانده اقتصادی و اجتماعی که گاوبندی گاه به بهانه‌ای، مرفهین را مسخره می‌کرد و به متمولین و دولتمردان نیش می‌زد. جاهل/لمپین سینمای ایران آنتی‌تز ارزش‌های شهری بود که فقر را فضیلت می‌شمرد و از تعلقش به طبقه پایین کلاسه نمی‌کرد. اهل شوخی‌های لبه‌دار بود و مرام و مسلکش مانع آزار خواندن و حضور در کاباره‌ها نمی‌شد، او به راحتی مست می‌کرد و از دروغ گفتن هم واهمه‌ای نداشت. امام حسین و ائمه اطهار را قبول داشت اما تنها برای استفاده در قسم‌هایش. در مقابل، حامی گرفتاران و مظلومان، زنان بدکاره و شوهر مرده و دختران فراری بود. او آنقدری مرام و غیرت داشت که اگر در کوچه یا خیابان زنی فراری یا مورد ظلم واقع شده را می‌دید، به خانه‌اش می‌برد و مورد دلجویی و شفقت قرار می‌داد. او اهل خطر کردن و انتقام گرفتن برای دیگران، علی‌الخصوص جنس مخالف بود.

نجات زنان از تجاوز جنسی توسط اوباش شهری و زورگویان، محور عموم این فیلم‌ها بود. برای نمونه در فیلم «جاهل محله»، شبی در لاله‌زار، زن بی‌پناه را از چنگ اوباش نجات می‌دهد. در فیلم «وردپریده»، زوج جوانی را از دست تاجری متمول نجات می‌دهد. در فیلم «مادری فداکار»، زنی را از بدنامی نجات می‌دهد. یا در فیلم «مرید حق»، یک لوطی، مورد احترام و اعتماد مردم محله است تا اینکه دختری به خانه او پناه می‌آورد و لوطی از دختر جوان نگه‌داری می‌کند و مردم به او بدبین می‌شوند و . . . .

علاوه بر مردم فقیر، مردمی که کشف حجاب رضاخان را دیده و در مقابل آن مقاومت کرده بودند حالا با ادعای غیرت این لمپین‌ها مواجه شده بودند. او قهرمان این آدم‌ها هم شده بود اما با تعاریف جدیدی از غیرت، حجاب و روابط محرم و نامحرمی. غیرتی که در آن حریم‌ها و سلوادات بین زن و مرد تعاریف جدیدی پیدا کرده بود و به محکمی قبل نبود. او به راحتی می‌توانست با یک زن نامحرم در اتاقی بنشیند و از او دلجویی کند و با او بگو بخند داشته باشد. قهرمان فیلم «لات جوانمرد» که یک جاهل/لمپین است، در خیابان دختری را می‌بیند که خودش را به قصد خودکشی جلوی ماشینی انداخته تا از بی‌کسی رهایی یابد. اما او این دختر تنها را به خانه می‌برد و از او مراقبت می‌کند. خلاصه قصه ارائه شده در تبلیغ مطبوعاتی لات جوانمرد بر ویژگی‌های غیرمدنی قهرمان اثر پای می‌فشرد؛ «قهرمان فیلم بر خلاف اغلب جوانان امروزی که برای به دست آوردن پول و ثروت بیش از اندازه تلاش می‌کنند، مردی است که به مادیات توجهی ندارد و حتی ثروت به ارث رسیده از پدرش را بدون توجه راکد می‌گذارد. . . .»

وام گرفتن از مضامین فیلمفارسی‌ها در دوره پس از انقلاب؛ در دوره ابتدایی

با یک بررسی اجمالی روی محتوای فیلم‌های دهه ۸۰ و ۹۰ سینمای ایران به وضوح می‌توان به مضامینی از جنس فیلمفارسی‌هایی برخورد کرد که سینمای پیش از انقلاب را به مرز ناگامی کشاند و درنهایت بر زمین کوفت. در شاخه‌های آبکی گرفته تا خیانت‌های زناشویی. دوستی‌های خارج از عرف دختر و پسر به بهانه آشنایی بیشتر. شوخی‌های بدون مرز اروتیک و جنسی. عبور عامدانه از خط قرمزهای عرفی و شرعی برای بیشتر دیده شدن. رقص و آواز. بی‌مولاتیی، عیاشی و هرزگی. قهرمان این فیلم‌ها فردی از پایین جامعه است که خودش را موظف می‌داند از روی مرام و معرفت به دیگران کمک کند. این قهرمان عموما عرب است و به‌طور اتفاقی طی یک حادثه، عاشق دختری مرفه می‌شود که با او هیچ سنخیتی ندارد یا به دختری بر می‌خورد که در عشق سابق خود ناکام مانده است. در فیلم «کلاهی برای باران»، قهرمان فیلم که از قضا یک دزد است، برای دزدی به خانه مردی توتمند می‌رود. آنجا متوجه می‌شود که دختر جوان خانواده به دلیل ناکام ماندن در عشق سابقش، دست به خودکشی زده است. او دلش می‌سوزد و دختر را به بیمارستان

نگاه