بولتن تخصصی اتاق نارنجی
شماره ۱ / آذر ۱۴۰۱

فیلم فارسی و نقش آن در انقلاب سال ۱۳۵۷

سینمای کالت ایران

از سال ۱۹۶۰ به بعد، محمدرضا شاه پهلوی تلاش کرد هویت خود را با تاریخ ایران پیش از اسلام به اثبات برساند. این رویکرد، منجر به شکل‌گیری برخی رویدادهای فرهنگی در پرسپولیس شد. در همین حال، حسین زنده‌رودی (– ۱۹۳۷) نقاش، پرویز تناولی (– ۱۹۳۷) مجسمه‌ساز و سایر هنرمندان مکتب سقاخانه از فرهنگ فولکلور و نمادهای مذهب تشیع الهام می‌گرفتند. پس از سال ۱۹۷۹، هنری که مورد تائید ایده‌آلیسم ایرانیان بود در انقلاب اسلامی ارتقاء پیدا کرد.

فیلم فارسی و نقش آن در انقلاب سال ۱۳۵۷

پیام فروتن

استادیار دانشگاه تهران

جان اونینز در *اطلس هنر* خود می‌نویسد: «**پس از سال ۱۹۷۹، هنری که مورد تائید ایده‌آلیسم ایرانیان بود در انقلاب اسلامی ارتقاء پیدا کرد**». این جمله را می‌توان کلید ورود به بحث بسیاری از ارکان هنری پیش از انقلاب و آرمان‌های هنرمندان آن دانست. آرمان‌هایی که نه‌تنها در هنر اعتراضی و منتقد سیاست پهلوی، بلکه در بسیاری

تابلوی *روز محشر*، استاد محمد مدبر.

از هنرهای عامه‌پسند نیز به خوبی دیده می‌شوند. تا جایی‌که در بسیاری موارد، عرصه‌های هنر روشنفکرانه و اعتراضی و هنر عامه‌پسند، چنان به یکدیگر نزدیک می‌شوند که درنگاهی دقیق، تفکیک و تمایز قائل شدن میان آن‌ها - به‌رغم تفاوت‌های ظاهری - مشکل و اصولا خطا خواهد بود.

شاید بتوان نقطه آغاز همپوشانی دو جهان هنر منتقد و هنر عامه‌پسند در ابتدای عصر مدرن را در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای دانست. در اواخر دوران قاجار و عصر پهلوی اول، کاشیکاری مذهبی کمرنگ شد و هنرمندانی نظیر استاد محمد مدبر و حسین قوللرآغاسی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای را ابداع کردند. نوعی شیوه نقاشی که از یک‌سو به موضوعات ملی-میهنی و ازسوی دیگر به مباحث عمیقا شیعی همچون آئین عاشورا می‌پرداخت (برای مطالعه بیشتر به کتاب *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، نوشته محسن سیف مراجعه شود).

در مقابل تلاش‌های این مکتب و رویارویی پهلوی اول با این سبک، جریان دیگری در دهه ۱۳۴۰ توسط هنرمندان روشنفکر و تحصیلکرده‌ای شکل گرفت که بعدتر به مکتب سقاخانه معروف شد. این مکتب تلاش می‌کرد تا مولفه‌های هنر مدرن را با انگاره‌های شیعی نظیر پنجه، ضریح، کتابت و... ترکیب سازد. هنرمندانی نظیر صادق تبریزی، فرامرز پیل‌آرام، بهزاد گلپایگانی، حسین زنده‌رودی و پرویز تناولی از جمله خالقان این‌گونه آثار بودند. "رویکرد اینان به اشیاء و عناصر بصری محیط اطراف زندگی مردم که در سقاخانه و زیارتگاه‌ها و اماکن مذهبی وجود داشت، باعث شد که از این اشیاء در فضای معاصر تعریف مجددی به‌عمل آید و در سامان‌دهی تازه و بدیعی، به مکتبی جدید و قابل قبول و سرشار از نوآوری تبدیل شود" (برای مطالعه بیشتر به وبگاه *نگارخانه ایرانی* مراجعه شود).

از سوی دیگر، دهه ۴۰ را باید دوران رشد و توسعه فیلم فارسی در سینمای ایران دانست. ژانری که مخاطبان خود را نه از میان روشنفکران و تحصیلکردگان، که از میان طبقات متوسط رو به پائین انتخاب می‌کرد. کسانی که این نوع سینما را به‌عنوان یکی از مهمترین و ارزان‌ترین سرگرمی‌های روزمره خود برگزیده بودند.

فیلم فارسی را غالبا با مولفه‌هایی نظیر رویدادهای اتفاقی، میخانه و کاباره، رقص و آواز، روابط نامعمول میان طبقات اجتماعی ناهماهنگ، سکس و صحنه‌های اروتیک، حضور شخصیت‌های جاهل مسلک و... می‌شناسند. عناصری که در ظاهر و ساختار اثر می‌توانند در تقابل یا تضاد با انگاره‌های مکتب قهوه‌خانه و سقاخانه ارزیابی شوند. با این‌حال، این ویژگی‌ها، تنها لایه‌های سطحی و ملموس این دست از آثار را تشکیل می‌دهند. بی‌تردید در جایی‌که همچنان خصایص تعلق به فرهنگ شیعه از رنگ و بویی قوی برخوردار است، سینمای عامه‌پسند نیز نباید از چنین رویکردی غافل بماند. پرداختن فیلم فارسی به چنین عناصری، اگر تعمدی نبوده باشد، بی‌شک برخاسته از رسوب چنین دیدگاه‌هایی در ذهن و جان سازندگان آن‌ها بوده است.

در این‌جا بد نیست به برخی از این مولفه‌ها که تقریبا در بسیاری از فیلم‌های فارسی به خوبی قابل‌شناسایی و ردیابی هستند اشاره کنیم.

۱- الگوی شخصیت منفی تحصیلکردگان و شخصیت مثبت لوطی‌ها و جاهل‌ها

در غالب فیلم‌های فارسی، تحصیلکردگان، یا غربزده هستند یا از سلامت روان طبیعی برخوردار نیستند. نگاه کنیم به شخصیت تحصیلکرده فیلم *رضا موتوری* اثر مسعود کیمیایی یا شخصیت احمق قوچعلی در فیلم *فقط آقامهدی می‌تونه* به کارگردانی رضا صفایی که کلاس زبان می‌رود و واژه‌های انگلیسی بلغور می‌کند. از سوی دیگر و در تقابل با این رویکرد، جاهل‌ها و لمپن‌ها در قالب شخصیت‌هایی بامرام، بامعرفت، مردمدار، دیندار و دست و دلباز معرفی می‌شوند.

۲- الگوی معمارانه فضاهای دینی

در غالب فیلم‌های فارسی، اماکن مقدس متعددی دیده می‌شوند. از حرم امام رضا (ع) گرفته تا امامزاده‌های متعدد. این فضاهای معماری از ساحتی قدسی برخوردار بوده و کارکردهای مشخصی دارند. از مکانی برای توبه زنان بدکاره تا بازگشت به زندگی وفادارانه و درخواست شفای بیماران. توجه کنیم به فیلم *قربون زن ایرونی* که در پایان آن، خانواده از هم پاشیده فیلم با زیارت حرم امام رضا (ع)، شروعی دوباره را تجربه می‌کنند.

۳- الگوی نمادهای مذهبی.

در بسیاری از فیلم‌های فارسی، نقش پررنگ نمادهای شیعی در وسایل صحنه را مشاهده می‌کنیم. از تسبیح و عقیق و شمایل‌های متعدد ائمه گرفته تا تابلوهای ون‌یکاد و عبارات و ادعیه دینی.

مشاهده پروانه، حسین زنده‌رودی.

از *قیصر* تا *جاهل و رقاصه*، شمایل‌ها و این دست تصاویر، جایگاه محکم و ملموسی در فیلم‌های فارسی دارند.

۴- مناسک و آئین‌های دینی

تقریبا در تمام فیلم‌های فارسی مناسک و آئین‌های دینی نقشی پر رنگ در فرایند اثر برعهده دارند. گرفتن وضو، نماز، انداختن سفره‌های دینی زنانه، نذر و نیاز، توبه، یاد کردن قسم و... جملگی نمونه‌هایی از این کنش‌ها به‌شمار می‌روند. جالب این‌جاست که این‌گونه مظاهر، مختص همان طبقات فرودست اجتماع بوده و معمولا جاهل‌ها مبادرت به انجام این دست مراسم می‌کنند.

۵- الگوی منفی ثروت

در فیلم‌های فارسی، ثروتمندان به صورت پیش‌فرض، فاقد وجاهت اخلاقی هستند و ثروت آن‌ها از طریق استثمار طبقه فرودست پدید آمده است. اصولا ثروت در فیلم فارسی امری مذموم بوده و لزوما باید به دست طبقه فرودست بیفتد. طبقه‌ای که بدون هیچ تلاش و تنها بر حسب یک اتفاق – که می‌تواند ازدواج با دختر صاحب ثروت باشد – مالک این ثروت بادآورده می‌شود.

۶- ارزش‌بخشی به فقر و فرصت‌طلبی

در غالب فیلم‌های فارسی، فقر یک ویژگی مثبت و ارزشمند تلقی شده؛ اما همین فقرا مترصد فرصتی هستند تا ثروت اغنیاء را از آن خود سازند. نگاه کنیم به فیلم *پسران قارون* که در سکانسی گفته می‌شود: لباس گدایان لباس شرافت است!

۷- الگوی قانون شخصی و جهاد فردی

در بسیاری از فیلم‌های فارسی تقریبا هیچ نشانی از پلیس و حاکمیت قانون نیست. اگر هم پلیسی در صحنه حاضر شود، همه چیز توسط قهرمان تک‌روی اثر فیصله یافته و پلیس تنها نقش دستگیرکننده شخصیت‌های منفی را دارد. در فیلم فارسی، قهرمان وظیفه دارد تا خود بر علیه ظلم قیام کرده و تا پای جان با آن مقابله کند.

۸- الگوی شهرنشینان منفی و روستائیان مثبت

در بسیاری از فیلم‌های فارسی، شهرنشینان عموما منفی، غربزده، اسیر هوی و هوس‌های روزمره و شیادند؛ در حالی‌که روستائیان، ساده‌دل، شریف و مظلومند که توسط شهرنشینان مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرند. مجموعه فیلم‌های صمد، از جمله نمونه‌های مشخص این رویکرد محسوب می‌شوند. نمونه دیگر، فیلم *تعطیلات داش اسمال* است که شهرنشینان برای خوشگذرانی و بدن‌نمایی (دیالوگ یکی از شخصیت‌ها) به متل قو رفته‌اند.

۹- مرگ بر خارجی‌ها!

در فیلم‌های فارسی، خارجی‌ها عموما شیاد، استعمارگر و بدطینت هستند که به قصد ضربه زدن به منافع ایرانی‌ها حضور یافته‌اند. نگاه کنیم به فیلمی همچون *زیبای جیب‌بر* که فرد خارجی فیلم قرار است جواهرات به سرقت رفته را خریداری کند.

۱۰- الگوی روحانیون خیرخواه

در غالب فیلم‌هایی که در آن‌ها روحانیون حضور دارند، حتی یک نمونه را نیز نمی‌توان مشاهده کرد که در آن‌ها چنین شخصیت‌هایی دچار لغزش یا اشتباه شوند. روحانیون همواره مثبت و پیش‌برنده مسیر درست هستند.

بدین‌ترتیب، می‌توان به تجمیع ارزش‌های شیعی، چه در هنرهای تجسمی رایج و چه در سینما – اعم از سینمای موج نو و سینمای بدنه یا فیلم فارسی – این دوران پی برد. ارزش‌هایی که به‌شدت بر فرهنگ توده تاثیر گذاشته و از منظر اجتماعی و سیاسی به‌عنوان یکی از عوامل شکل‌گیری انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ عمل کردند. این‌جاست که مجددا می‌توان به جمله ابتدایی این نوشتار – عبارت جان اونینز – رجوع کرد و به این نتیجه دست یافت که شکل‌گیری انقلاب ۵۷ و حکومت جدید – آن هم از نوع اسلامی آن – نوعی خواست عمومی بوده که وقوع آن گریزناپذیر بوده است.

جاهل و رقاصه، کارگردان: رضا صفایی، به شمایل حضرت علی بر دیوار توجه کنید.

سینمای کالت ایران

بابک تبرائی

ترجمه: بهار دانیاری

تماشای فیلم، به‌ندرت – به ویژه در ایران – می‌تواند عاری از مفاهیم ایدئولوژیک و سیاسی باشد. تاریخ پرتلاطم جنگ قدرت و سیاست‌های متضاد فرهنگی در این کشور – حداقل از زمان انقلاب مشروطه (۱۲۸۵-۱۲۸۸) – عمیقاً زمینه‌های اجتماعی و سیاسی استقبال از فیلم را بر تعاریف رایج سینمای کالت استوار ساخته است. بنابراین، بررسی سینمای کالت ایران را نمی‌توان به تحلیل‌های درون متنی یا نظرسنجی‌های مخاطب‌محور محدود کرد؛ به‌ویژه با توجه به این‌که طرفداران سینمای ایرانی، فضاهایی برای ابراز نظر – همچون همتایان غربی – خود ندارند. بررسی کامل رابطه میان سیستم‌های تولید فیلم و شیوه‌های استقبال از آن‌ها در هر دوره تاریخی به‌طور بنیادی می‌تواند جریان پذیرش فیلم‌های ایرانی مورد توجه جشنواره‌ها را تغییر دهد و تا حدودی

پژوهش‌های عمدتا انگلیسی غرب درباره سینمای کالت را جبران کند.

در دوران سلطنت رضاشاه پهلوی (۱۳۲۰-۱۳۰۴) تنها ۹ اثر ایرانی در ایران و هند ساخته شد. امروزه فقط به ۲ مورد از این فیلم‌ها دسترسی داریم؛ که یکی از آن‌ها نسخه کوتاه شده نخستین فیلم ناطق ایرانی، *دخترلر* (اردشیر ایرانی، ۱۳۱۱)، نوشتهٔ ستارهٔ مرد مهاجرش، عبدالحسن سپنتا و به کارگردانی یک هندی پارسی‌تبار در بمبئی است. سوابق تاریخی اکران‌های مکرر و طولانی *دخترلر*، نشان می‌دهد که احتمالاً این نخستین فیلم کالت ایرانی بوده است (امید ۱۹۸۴: ۴۰ - ۴۲). تاریخ سینمای ایران مملو از روایت‌هایی از علاقهٔ شدید سینماروها به *دخترلر* است، از جمله تشویق هنگام تماشای دوباره و دوبارهٔ فیلم تا ۷۰ بار (خطیبی ۱۳۸۰: ۵۳۶)؛ بازخوانی ترانه‌ها و نقل‌قول از قسمت‌های متفاوت فیلم در شهرهای مختلف و بازخوانی برخی از صحنه‌های آن توسط جوانان در مهمانی‌های خانوادگی (نفیسی ۲۰۱۱ الف: ۲۴۰).

تازگی فنی فیلم ناطق تنها می‌تواند علت بخشی از این موفقیت بی‌سابقه باشد. شکل کلاژگونه *دخترلر* یادآور جملهٔ اومبرتو اکو در مورد فیلم کالت است که می‌گوید: «این یک فیلم نیست. این چندین فیلم است» (اکو ۱۹۸۵: ۱۰). سازندگان *دخترلر* بازنگری شرق‌شناسانه وسترن‌های آمریکایی و ویژگی‌های حماسی را به‌کار گرفتند و آن را با سنت‌های نمایشی درام‌های موزیکال هندی و داستان‌های عامیانه پیکارسک ایرانی و عاشقانه‌های شبانی ترکیب کردند. مهم‌تر از آن، می‌توان به خط داستانی فیلم که به برخی از عناصر مهم دگردیسی فرهنگی طبقات متوسط شهری ایران در دهه ۱۳۱۰ می‌پرداخت، اشاره کرد.

قهرمانان فیلم، جعفر و گلنار، مدام بر اهمیت هویت ملی، الگوی مدرنیزاسیون سراسری رضاشاه، مضامین مهاجرت و بازگشت و حتی احساسات ضد عرب آن زمان تأکید می‌کنند. این ویژگی‌ها، *دخترلر* را از نظر تاریخی به یک الگوی راهبردی برای صنعت نوپای سینمای ایران بدل ساخت. بسیاری از فیلم‌های محبوب ایرانی چند دهه بعد، که در مجموع با نام فیلم‌فارسی شناخته می‌شوند، راهبردهای رسمی و پیشنهادهای اخلاقی *دخترلر* را به‌کار گرفتند (بهارلو ۱۳۸۲: ۲۲). افزون بر این، فیلم با چند ادای دین از جمله بازسازی منوچهر قاسمی با عنوان جدید *جعفر و گلنار* (۱۳۴۹)، تناسخ پسامدرنیستی محسن مخملباف از صحنه‌های گلنار در *روزی روزگاری سینما* (۱۳۷۱) و ارجاع‌های کنایه‌آمیز مسعود بخشی به موسیقی متن آن در مستند تحسین‌شده‌اش، *تهران دیگر انار ندارد* (۱۳۸۵) به محبوبیت خود ادامه داد. بزرگداشت مستمر دخترلر توسط پژوهشگران سینمای ایران در خارج از کشور نیز آن را به موضوعی مورد توجه طرفداران آکادمیک کالت در دیگر کشورها تبدیل کرده است.

دوران محمدرضا پهلوی، پسر رضاشاه (۱۳۵۷-۱۳۲۰) شاهد افزایش تولیدات داخلی همراه با واردات بی‌امان فیلم‌های خارجی بود. با این حال، برخلاف آن‌چه در بسیاری از کشورهای غربی و خاوردور اتفاق افتاد، ژانرهای پذیراتر نسبت به کالت مانند ترسناک، علمی تخیلی و فانتزی هرگز پایگاه هواداران قابل اعتمادی در ایران پیدا نکردند. درعوض، با ظهور و محبوبیت دوبله از سال ۱۳۲۵، فیلم‌های مختلف خارجی طیف گسترده‌ای از مخاطبان را به سوی خود کشاندند.

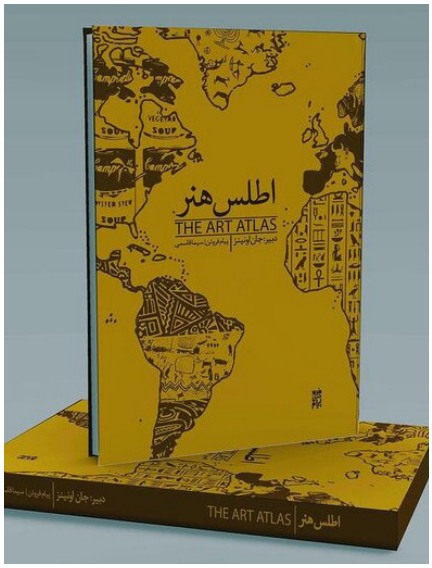
این‌ها شامل ژانرهای مختلف ملودرام محبوب هندی و فیلم‌های کونگ‌فو هنگ‌کنگ، موزیکال‌های آمریکایی با اشعار فارسی، کمدی‌های جنسی ایتالیایی و اسپاگتی‌های غربی، فیلم‌های هنری اروپایی و دوبله‌های جدید از آثار کلاسیک هالیوود بود. بسیاری از تولیدات ایرانی از فرمول‌های روایی این فیلم‌ها تقلید کردند تا پایگاه هواداران خود را تضمین و توسعه دهند. به طور خاص، دو فیلم بسیار موفق بودند.

ادامه این نوشتار را می‌توانید در وبسایت اتاق نارنجی مطالعه بفرمائید.

www.orangeroom.ir

منبع:

The Routledge Companion Cult Cinema



مجتمع طراحی و چاپ کوفا

Carwan Dourandich
*\Graphic Designer]

Instagram:
@Carvvan

LinkedIN:
/Carvvan

مدیر بولتن: **پیام فروتن**
طراح هنری: **کاروان دوراندیش**
حامی مالی: **میلاد قلیچ**

ORANGE ROOM

کلیه حقوق معنوی بولتن متعلق به پیام فروتن بوده و هرگونه کپی‌برداری و استفاده از مطالب آن منوط به کسب اجازه کتبی از وی می‌باشد.