مفهوم فیلم فارسی و تعریف عنصر نوجوان

علی حامدی

• قهرمان سوزی از پرسوناژ نوجوان!

«فیلم فارسی» واژه‌ای درست یا غلط، نادرست و نازیبا و یا درست و زیبنده، هرچه هست و هر ماهیتی که دارد، امروز در میان اهالی سینما و قلم جا افتاده است. این واژه را نخستین بار دکتر **هوشنگ کاووسی**، منتقدی که بخت خود را در فیلم‌سازی هم آزمود، به کار برد. او تمام انزجار خود از بی‌مایگی و بی‌ارزشی فیلم‌های رایج در دوران فیلم‌سازی نظام گذشته را در این واژه فریاد کرد و آن را به بدنهٔ ادبیات سینمایی سنجاق کرد. از آن پس، سینمایی‌نویسان، به هنگام نوشتن دربارهٔ محصولات سینمای ایران، از همین کلمه استفاده کردند و تا حیات فیلم فارسی در سینمای قبل از انقلاب، این واژه خریدار داشت. بعد از انقلاب اسلامی، با رخنهٔ مجدد برخی عوامل فیلم فارسی‌ساز به سینما و تنفس دوبارهٔ این نوع فیلم و سینما، از نو، هجمه به فیلم‌های بدون ارزش، ضد فرهنگ و ضد اخلاق با استفاده از همین واژه باب شد که همچنان ادامه دارد.

اصولاً در تحلیل گفتمان انتقادیِ فیلم‌های موسوم به «فیلم فارسی» به کارکرد اجتماعی آن‌ها اشاره می‌شود. طبق نظر **فرکلاف**، رسالت فرد «گفتمان‌کاو» این است که بفهمد چه چیزهایی در متون بدیهی فرض شده‌اند؟ و چه ایدئولوژی‌های

مستور و پنهانی در لابه‌لای تصویرها وجود دارند؟

و از قضا در پاسخ کسانی که مخالف طبقه‌بندی سینما به‌عنوان‌هایی چون «فیلم فارسی» و «بدنه» هستند، باید گفت که ما نیز مخالف طبقه‌بندی هستیم، اما سینما ذاتاً خودش را طبقه‌بندی می‌کند و هیچ ارزش‌گذاری و تحلیل و مطالبه‌ای را هم برنمی‌تابد.

امروزه بُردار فیلم فارسی یکی از بردارهای قوی است که مانند لوحی محفوظ، همچنان در ایده و نظر فیلم‌سازان وجود دارد. شاید این عنوان فیلم فارسی، «کمدی» و «سرگرمی» را با خود یدک بکشد، اما «فیلم فارسی» به واقع یک «مرام» و «سازهٔ تفکر» غلط است که نه برای ایجاد یک مبنا، بلکه برای تخریب آمده است.

اولین کارکرد فیلم فارسی، خاصیت «ضد قهرمانی» بودن آن است. اصولاً این نوع فیلم‌ها «قهرمان‌سوز» هستند، نه «قهرمان‌ساز» و برای همین نیز به هیچ قصه و تعلیق و منطق نیاز ندارد.

حال در ارزیابی بازنمایی عنصر «نوجوان» در فیلم فارسی قبل انقلاب، اولین مؤلفه‌ای که به چشم می‌آید، همین کارکرد خنثا از مفهوم «قهرمان» است.

می‌دانیم که نوجوان ذاتاً آرمان‌گرا، کنجکاو و حقیقت‌طلب است. لذا دوست دارد روی پردهٔ سینما یا رمان و ادبیات، قهرمانِ تراز خود را ببیند تا با آن هم‌ذات‌پنداری کند و به‌نوعی «آرمان» و «تصویر فردای» خودش را بسازد.

اما فیلم فارسی نه‌تنها این نیاز را تأمین نمی‌کرد، بلکه آن را نابود می‌ساخت. دم‌غنیمتی، انفعال، تصادف و شانس، شکست، یأس و نومیدی، کلیشه‌سازی، شهوت‌سازی (اروتیک) و غرایز همگی از شاخصه‌های فیلم فارسی هستند.

حضور نوجوان در این‌گونه فیلم‌ها اساساً تزئینی و بی‌خاصیت است. او حضور کنشگر ندارد و طبیعی است هیچ مسئله‌ای را هم نمی‌تواند حل کند، زیرا دنیای بزرگ‌ترها برایش دنیایی جبری و بی‌خاصیت به وجود آورده است.

۵۵ سال پیش، وقتی «گنج قارون» اکران شد و رکورد فروش را جابه‌جا کرد، هیچ منتقدی حاضر نشد دربارهٔ فیلم بنویسد. آن سال‌ها منتقدان نوشتن دربارهٔ فیلم‌های عامه‌پسند فارسی را کسر شأن خود می‌دانستند. در سال‌های بعد هم از «گنج قارون» به‌عنوان فیلم نمونهٔ سینمای رؤیاپرداز یاد شد. به‌عنوان عصاره و نمادی از فیلم فارسی که با سرهم‌بندی ساخته می‌شد و کارش هم تحمیق توده‌ها بود. از این جهت، آن نوجوانی که در بحبوحهٔ حوادث نهضت و مبارزهٔ امام خمینی با شاه، نیاز به یک پلهٔ حقیقت داشت، ناگهان با تراکمی از قهرمانان آبکی و رقاص روبه‌رو شد! درواقع این اراده از سوی دستگاه وجود داشت که قهرمان الهی و حتی انقلابی هم در پردهٔ سینما به نمایش در نیاید.

غرب همیشه تصویری جهان‌سومی و منفعل و خاکستری از ایران را برای انعکاس رسانه‌ای و سینمایی لازم داشت. زیرا با وقوع نهضت اسلامی، برای جهان‌سومی نشان‌دادن ایران و تحقیر انسان ایرانی، از فیلم‌های آبگوشتی و بعدها از فیلم‌های جشنواره‌ای حمایت می‌کرد.

در فیلم فارسی، یک دور باطل و کور و یک «بن‌بست نسلی» و به یک معنا یک «انسداد قهرمان» وجود داشت؛ به این صورت که همان شخصیت «علی بی‌غم» در «گنج قارون» نوجوان دیروز، حالا رؤیای امروز نوجوانان جامعه‌اش محسوب می‌شود. لذا این نوجوان مخاطب، دیگر نماد نسل فردا نیست، بلکه نماد گذشته (نوستالژی) است.

با این نگاه خنثا و البته چرک، قهرمان سینمای ایران کشته شد، زیرا آن نسل سنتی قدیمیِ جبرپذیر دیگر آورده‌ای نداشت که به نسل بعدی انتقال دهد. نوجوان، همان گذشتهٔ اشخاص میان‌سال است و میان‌سال هم نماد آیندهٔ همان نوجوان. از گذشته فقط با عکس و خاطره و عافیت‌طلبی‌ها خوش هستند و هیچ امیدی به آینده ندارند.

مخاطب نوجوان آن فیلم‌ها فقط حق داشت خود را در قامت علی بی‌غمِ دم‌غنیمتی ببیند، یا در قامت یک «جاهل لمپن».

آنچه در فیلم‌های قبل از انقلاب اسلامی به جوانان و نوجوانان و کودکان یاد داده می‌شد، مسائلی در ارتباط با رقص و آواز و غرایز بدوی و کافه و دعواهای خانوادگی و دزدی و فحشا بود و این مسائل ربطی به دنیای کودکان و نوجوانان نداشتند.

تولیدات سینمای ایران در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ تقریباً ۵۰ فیلم بود. سینمای ایران رونق چشمگیری نداشت و مضامین و موضوع‌های فیلم‌ها تقریباً یکنواخت بودند. در این آثار، به بعضی از اعمال کودکان توجه شده، اما در هیچ‌کدام افکار، گفتار و رفتار کودک و نوجوان مطرح نبوده است. فیلم‌های «دروغ‌گوی کوچولو» (نظام فاطمی)، «چاکر شما کوچولو» (رحیم روشنیان)، بابا نان داد (امان منطقی) و «می‌رم بابا بخرم» (امان منطقی) از این جمله‌اند.

در این قبیل فیلم‌ها نوجوانان حضور و شخصیتی مستقل دارند و صرف وجودشان کامل‌کنندهٔ فلان ماجرا و مهمان شخصیت بزرگ‌سال است.

در دههٔ ۴۰ توجه به کودک و نوجوان و طرح امیال و خواسته‌های آن‌ها به صورت جدی مطرح شد. در این دهه میزان آگاهی‌های اجتماعی، پیدایش جماعتی روشنفکر را در پی داشت و طبع و نشر کتاب‌های ترجمه‌شده، به ظهوررسیدن نشریاتی مستقل در خصوص کودکان، همه‌گیرشدن تماشای تلویزیون و رشد کمّی مطبوعات، زمینهٔ نگرشی ژرف را به اقشار کم‌سن‌وسال جامعه فراهم

کرد. در این زمان، عرصهٔ ادبیات جولانگاه قلم‌فرسایانی شد که از سر درد یا بی‌دردی به اقشار یادشده نظری داشتند.

**

موضوع و خط داستانی اکثر فیلم‌های فارسی شانس، اقبال، تصادف، قسمت و سرنوشت است. از تصنیف‌ها و غزل‌های فیلم‌فارسی این معنا کاملاً پیداست. دنیا محل گذر است، فکرش را نکن، چیزی نیست می‌گذره رد می‌شه و جوش نزن معنای اکثر اشعار آن‌هاست. دشواری‌ها و مصائب را با این نوع افکار و عقاید توجیه و تفسیر می‌کنند.

دختری از خانواده‌ای ثروتمند، به‌طور تصادفی و غیرمترقبه و غیرممکن، با پسری یا کارگری با خصلت‌های لمپنی، ضمن آشنایی، در ارتباط عشقی قرار می‌گیرد و سرانجام کارشان به ازدواج می‌کشد.

قهرمانان اصلی، آدم‌های آسمان‌جل و الکی‌خوش هستند که بر حسب تصادف و اقبال و بر اساس جوانمردی، لوطی‌گری، درستکاری و مردانگی به زندگی مرفه و مقام و موقعیتی می‌رسند. اما بازیگران اصلی فیلم، لمپن، کارگر و خرده‌بورژوا هستند. مثلاً در گنج قارون، فردین (علی روغنی) کارگر مکانیک است و اسمال بی‌کله و خواستگار دختر زرپرست، لمپن هستند. همین‌طور در فیلم‌های انسان‌ها، موطلایی شهر ما، شیر مرد، شمسی پهلوون، رانندگان جهنم و عروس فرنگی. در تمام این فیلم‌ها، زن اگر کاری پیدا نکند، راننده می‌شود.

سینمای فیلم فارسی آکنده از رقاصی‌های تهوع‌آور و زدوخوردهای اعصاب‌خردکن شده بود و در این میان شعور و فهم مخاطب در پایین‌ترین سطح پارامترهای ساخت فیلم قرار می‌گرفت. دربارهٔ سطحی‌نگری و عوام‌فریبی پدیدهٔ فیلم فارسی، نقل‌قول جالبی از **امیرعباس هویدا**، نخست‌وزیر معدوم رژیم پهلوی، وجود دارد که در سال ۱۳۴۷ در روزنامهٔ آیندگان به چاپ رسید. هویدا دربارهٔ فیلم فارسی می‌گوید:

«...به‌شخصه ایرادی بر فیلم فارسی دارم. نکات تاریخی در فیلم‌های ما کم است. در فیلم‌های ما همیشه صحنه‌های زدوخورد را در کافه‌ها می‌بینیم. ولی پلیس چنین گزارشی نمی‌دهد. این زدوخوردها را از کدام کشور فیلم‌برداری می‌کنید؟...»

در این فیلم‌ها چنین وانمود می‌شود که پولداران با آنکه از همهٔ امکانات بهره‌مندند، اما در عوض از بیماری‌ها و ناکامی‌هایی رنج می‌برند که نمی‌توانند از امکاناتشان استفاده کنند. برعکس، مردم فقیر و گرسنه‌ای که در فقر و مسکنت و جهل دست‌وپا می‌زنند، بیماری‌های جسمی و روحی ثروتمندان را ندارند و از این لحاظ زندگی فقیرانه و الکی‌خوش این‌ها به‌مراتب بر زندگی آن دیگران اولویت و رجحان دارد. لذا در فیلم‌ها این‌طور وانمود می‌شود که سرانجام «حق به‌حق‌دار می‌رسد» یا «سر بی‌گناه پای دار می‌ره، ولی روی آنِ نه». پلیس در همهٔ مواقع حوادث را رصد می‌کند و دقیقاً سر بزنگاه پیدایش می‌شود و از حق و

حقیقت دفاع می‌کند.

ایده‌های فیلم فارسی پر از تقبیح ثروت و رفاه است. زندگی نباید موجب دل‌بستگی آدمی باشد. افکار صوفیانه توأم بااخلاق و رفتار درویشانه و خرافات و اباطیل به‌شدت ترویج می‌شود. هرکس نان روزی خود را می‌خورد. رزق و روزی هرکس از روز اول معلوم شده است، چون سرنوشت افراد از روز اول تعیین شده است، تمام حوادث خوب و بدی که برای هرکس پدید می‌آید، مقدر و محترم و غیرقابل اجتناب است. لذا نباید از حوادث تلخ و ناگوار زندگی شکوه کرد. باید راضی بود و به آنچه مقدر است سوخت و ساخت. فرد مقصر است و جامعه هیچ‌گونه مسئولیتی ندارد.

ساختار فیلم فارسی این‌گونه است که تمام عوامل، عناصر و مؤلفه‌های ذکرشده، عینه و بدون هیچ تغییر و تأویل سینمایی، با کاشته‌شدن یک دوربین و به‌کارگیری عوامل فنی و گرفتن نماهای درشت از سر و صورت و اندام بازیگران، به‌ویژه زن‌ها، به کار گرفته شده و به‌عنوان فیلم راهی سینماها می‌شد. از آنجا که فیلم فارسی اصولاً به فیلم‌نامه نیاز نداشت و همچنین در تبدیل این مهملات به فیلم به تبحر و تخصص سینمایی نیاز نبود، در سال‌های قبل از انقلاب، به‌جز بعضی از آن‌ها که از عرصه‌های ادبیات، مطبوعات، نمایش و رادیو به سینما پیوستند و هیچ فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایران ظهور نکرد و هیچ فیلم‌ساز قابلی دیده نشد. آن چندتایی هم که بعدها وارد میدان سینمای حرفه‌ای شدند، از همان آغاز کوشیدند اندکی از مؤلفه‌های سینمای فیلم فارسی فاصله بگیرند که عده‌ای از آن‌ها بعدها به دام فیلم فارسی افتادند؛ از جمله: **ناصر**

تقوایی با «صادق کُرده» و «نفرین»، **داریوش مهرجویی** با «آقای هالو» و «دایره‌ی مینا» و **مسعود کیمیایی** با «بلوچ». بخشی هم از آن‌سوی بام افتادند و روشن‌فکر شدند.

**

گفتنی است، فیلم فارسی و سینمای موج نو دو روی یک سکه‌اند و در پیام و کارکرد هیچ تفاوتی با هم ندارند. سینمای موج نو در ایران که به‌طور عمده در کاخ جوانان فرح کلید می‌خورد، بستری منشوری و پلورالیزه فراهم می‌کرد تا همهٔ نگاه‌ها و عقاید درست و نادرست را با هم آشتی دهد و در نهایت جوان و نوجوان سنتی روستایی را (به‌مثابهٔ همهٔ افراد) را توجیه کند که وضع همینی است که هست! کاری نمی‌توانی بکنی. لذا کنش ویژه‌ای برای تغییر ساختار و نظام حاکمیت نداشته باش!

همچنین، این نگاه ترویج شد که اگر می‌خواهی آدم خوبی بمانی، «به ناپاکی‌ها اعتقاد داشته باش تا به پاکی برسی» یا اینکه چون دلم پاک است، پس این گناه اشکالی ندارد! پیام واقع‌گرایی (رئالیسم) فرانسوی و چهره‌های «کایه دو سینما» مثل تروفو نیز همین بود. فیلم‌های «چهارصد ضربه»، «ژول و ژیم» و «پوست لطیف» شباهت تماتیک باهم دارند: به قدرت نباید اعتماد کرد، به تعهد سیاسی و عاشقانه (رمانتیک) باید با بدگمانی نگریست!

رسوخ این معنا در سینمای ایران، تحت‌تأثیر رئالیسم فرانسه شدت یافت. اینکه کارگردان فرانسوی، برخلاف واقع‌گرایی روسی، سفید را سیاه نشان می‌داد، نوعی سرخوردگی از قدرت را به چشم می‌آورد.

این نگاه در ایران هم دیده می‌شد؛ جایی که امثال **سهراب**، شهید ثالث، تحت تأثیر موج نوی فرانسه، به‌نوعی جبر ژنتیکی و محیطی و تربیتی (ناتورالیسم) اشاره داشتند که در جامعهٔ سنتی، تغییر آن شرایط امکان‌پذیر نیست. پس کوشش و کنشی نداشته باش! در فیلم «طبیعت بی‌جان» پیرزنی روستایی چندین دقیقه نخ را در سوزن می‌کند، به فوران طنزِ گروتسک شبیه می‌شود. این کنش‌های بی‌دلیل و ممتد، جای پای اگزیستانسیالیسم را نشان می‌داد.

بحثی دربارهٔ تحقیر انسان در سینمای موج نو

سینمای شبه‌روشنفکری قبل انقلاب اسلامی یا همان‌که بعداً به موج نوی سینمای ایران معروف شد، اگرچه ظاهراً از ابتذال فیلم فارسی دور بود و ساده‌نمایی و وجه بازاری و دم‌غنیمتی آن را نداشت، اما به‌گونه‌ای بی‌پرده‌تر و عریان‌تر، باورها و اندیشه‌های اصولی و هویت ملی مردم و جامعه را هدف قرار می‌داد و به اسم نوگرایی (مدرنیسم)، اباحه‌گری، بی‌بندوباری و روابط نامشروع را رواج می‌داد.

در دههٔ ۱۳۵۰، فیلم‌های موسوم به «کاخ جوانانی» که فرح دیبا در کانون پرورشی آن‌ها را مدیریت می‌کرد، جلوهٔ جدیدی از فیلم فارسی را برای این نسل جوان به ارمغان آوردند. کسی این فیلم‌ها را جدی نمی‌گرفت، چون به‌ظاهر بی‌اهمیت بودند، اما جشنواره‌های فرانسه از این خلأ فکری و مدیریتی نهایت استفاده را کردند!

فیلم‌هایی مثل سازدهنی، مسافر و تجربه با الگوبرداری از سینمای تروفو، تصویری از روستا، نوجوان و مدرسه را نشان می‌دادند که در فردیتی غریزی فرورفته‌اند و منفعل و خاکستری هستند؛ مدرسه یا تعطیل است یا دانش‌آموزان گریزنده و قمارباز دارد.

● قهرمان‌سازی ادبیات قهرمان‌سوزی سینما

واژهٔ قهرمان معرب واژهٔ پهلوی کهرمان است، به معنی «کار «جنگ» + اندیش». معادل لاتین آن یعنی واژهٔ «Hero» واژه‌ای یونانی از ریشه‌ای به معنای «محافظت‌کردن و خدمت‌کردن» است.

قهرمان در سینمای قبل از انقلاب اسلامی ایران، چه در فیلم فارسی و چه در نوواقع‌گرایی (نئورئالیسم)، برخاسته از خود سینماست نه ادبیات. مراد از قهرمان در سینمای روشنفکری افرادی از جنس طبقهٔ متوسط‌اند که تحت انقیاد طبقهٔ بورژوا قرار داشتند. طبقهٔ بالا با تفکر سوسیالیست بود که از مالکیت شخصی افرادِ ضعیف هراس داشت. لذا طبقهٔ پایین که به‌طور عمده کارگر و پیشه‌ور و کم‌درآمد هستند، تحت مالکیتِ نظام بورژوا قرار می‌گرفتند؛ همان‌گونه که در سینمای قبل انقلاب اسلامی، نظام ارباب‌ورعیتی تداعی‌کنندهٔ این معناست. بیشتر فیلم‌های سینمای آن زمان به روستا و روستایی‌ها مربوط می‌شد با موضوعاتِ آشتی و ازدواج ارباب و رعیت، مثل فیلم «بلبل مزرعه» و «زبون بسته»، بازگشت جوان آوازخوان به روستا و تقویت روستا مثل فیلم «آهنگ دهکده»، بزرگ‌نماییِ اهمیت خاک روستا در فیلم «پرستوها به لانه بازمی‌گردند» و بازگشت به روستا و بازگرداندن مردان و زنان بخت‌برگشتهٔ روستایی به زادگاهشان نیز عمده موضوع فیلم‌های **مجید محسنی** بوده‌اند.

سینما در آن بحبوحه به نفع طبقهٔ ثروتمند، طبقهٔ متوسط و ضعیف را تحقیر می‌کرد: مانند فیلم «مسافر»؛ زیرا حضور قهرمانی از جنس طبقهٔ سوسیالیسم و ضعیف، صاحبان قدرت و مکنت و ثروت (کاپیتالیسم) را می‌آزرد درحالی‌که در جهان، سینما به پشتوانهٔ ادبیات غنی و تاریخی نویسندگان بزرگ قرن‌های هجدهم و نوزدهم، ثروتمند و فقیر را کنار هم محترمانه نگه می‌داشت تا بتوانند با کمونیسم و هر نحلهٔ دیگر مقابله کنند.

بعد از جنگ جهانی اول، سینمای اروپا تعطیل می‌شود،

اما آلمان بعد از قبول معاهدهٔ شکست «ورسای»، با اینکه کارخانه‌هایش تعطیل می‌شود، سینمای خود را تعطیل نمی‌کند. شرکت صاحب‌نام و قدرتمند «بابلزبرگ» در ۱۹۱۷ تأسیس شد و کارگردان‌های بزرگی مثل **ف.و.مورنا، پل لنی، فریتس لانگ و ارنست لوبیچ** با فیلم‌های تاریخی عاشقانه باشکوه تربیت شدند.

در دوران فریتس لانگ فیلم عظیم **«متروپلیس»** ساخته می‌شود و می‌گوید ما کشور و انقلاب کمونیسمی نمی‌خواهیم؛ هم کارگر و هم سرمایه‌گذار محترم‌اند.

در روسیه هم، بعد از جنگ، تحولاتی سیاهی برای مردمانشان حاصل شده بود، اما با ساخت فیلم‌های واقع‌گرایی موسوم به آرمان‌خواه، سفیدی و امید را تقویت می‌کردند.

اما در ایران بعد از اشغال متفقین، ادبیات و سینما کاملاً شکل خودویرانگر پیدا می‌کند و نمی‌تواند با دین و مردم کنار بیاید و به‌نوعی آن را در خود معطل و حبس می‌کند. لذا ثروتمندان، سینما و هنر را به انقیاد و سلطهٔ خود درآوردند.

* تقسیم‌بندی قهرمان (پروتاگونیست) در سینما و ادبیات جهان و نسبت آن با موج نوی ایران

در ادبیات ارسطویی و بعدها در ادبیات کلاسیک و سینمای موج نو، پروتاگونیست‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند:

اول: قهرمان خدابنیاد؛ قهرمانی که تحت نیت الهی دست به اقدام می‌زند و به‌فرمان الهی وابسته است. مانند سوگناک (تراژیک)های قدیم که هرچه خداوند دستور می‌کرد، انجام می‌دادند و سوگناک‌های مدرن‌تر، حتی در برابر دستور خدا آشوب و سرکشی می‌کنند. اما در هر صورت، اگر این فرد بمیرد، شهید محسوب می‌شود.

قهرمان در حالت عادی یک عیبی دارد و آن را برطرف می‌کند. از یک نقص به سمت کمال می‌آید. آرمانی دارد که تحت قرائت الهی برایش تعریف‌شده. این قهرمان نمونهٔ یک قهرمان اسلامی است، مانند ابوذر و سلمان. لکهٔ سیاهی در درون داشته، اما با دمیدن روح تعهد در کالبد درونِ غیر انسان‌گرایی (غیراومانیسمی) خود، آن را برطرف کرده است.

دوم: قهرمان خودبنیاد؛ قهرمان‌های انسان‌گرا و ماده‌گرا هستند، چون دیگر خدا در آن‌ها نقشی ندارد. لذا پوچ (ابزورد) و سیاه هستند و از منویات الهی خارج‌شده‌اند. قهرمان‌هایی هستند که برای مادیات می‌جنگند تا خود و دنیای تعلقات خود را افزایش دهند، خودشان تشخیص می‌دهند که اگر دنیا این شکلی بشود، قشنگ‌تر است، لذا شروع می‌کنند به جنگیدن، و اگر بمیرند، کشتهٔ راه فناوری مدرن محسوب می‌شوند (نه شهید). قهرمان‌های روشن‌فکری و سینمای غربی (وسترن) آمریکا معمولاً از این جنس هستند که به خاطر یک‌مشت دلار می‌جنگد و می‌میرند.

سوم: قهرمانِ خودوجودمحور (اگزیستانسیالیست)؛ قهرمانی که از خدا دورافتاده است، ولی در راستای منویات انسانی حرکت می‌کند و مانند دستهٔ دوم، به انسان‌گرا تبدیل نشده است. قهرمان‌های انقلاب‌های روسیه معمولاً از این دسته هستند که برای خلق می‌جنگند.

در سینمای ایران قبل از انقلاب اسلامی، نوع دوم قهرمان، به دو دلیل رواج بیشتری داشت:

اول: تأثیر گرایش‌های ضد دین عده‌ای از رمان‌نویسان ازجمله **صادق هدایت** و کارگردان‌ها. در امثال این آثار، مردم مذهبی به‌مثابهٔ ابلهان (ابله) نمایش داده می‌شوند؛ این افراد به‌طور عمده شغل بازاری دارند که به حاجی‌بازاری معروف‌اند، یا عاقد و قاضی هستند و صفاتی مثل ریاکاری غلیظ و عقل حسابگر و منفعت‌طلب دارند. معمولاً با لهجه صحبت می‌کنند که رو به مسخره‌شدن می‌رود و در بعضی نمایشنامه‌های قبل از انقلاب اسلامی، شخص مذهبی مثل ملّا با صدای شبیه الاغ صحبت می‌کند!

مثلاً نمایش‌نامهٔ شهر قصه، اثر **بیژن مفید**، که برای اولین بار در سال ۱۳۴۵ در جشن هنر شیراز اجرا داشت، عوامل (کاراکترها) با عروسک حیوانات ظاهر می‌شدند و شخص مذهبی آن نمایش با صدای الاغ ترجمه شده بود تا تمسخری باشد بر شخصیت مذهبی‌ها!

در عمده فیلم‌های سینمایی نیز لهجه‌های قومیت‌ها مسخره می‌شد و از وجه اغراق لهجه‌هایی مثل قمی و گیلکی برای فروش گیشه استفاده می‌شد.

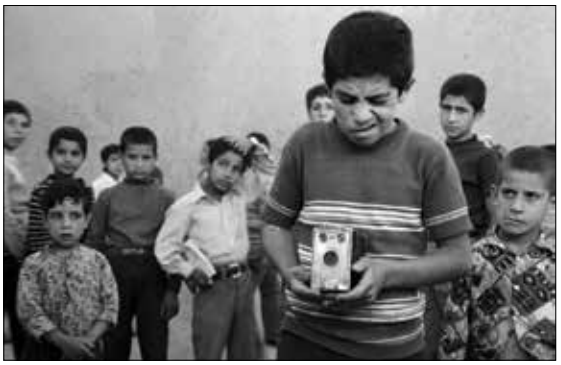
دوم: تأثیر موج نوی فرانسه بر ادبیات ایران، با مؤلفه‌هایی مثل اعتراض بی‌خطر، روابط دختر و پسری، پرسه‌های طولانی در دانسینگ و کاباره و کافه.

فیلم «مسافر»، شخصیت منفعل با قاب‌های خاکستری در قرائت قهرمان‌سوزی

● ایران در حاشیهٔ تمدن!

فیلم مسافر که اولین فیلم بلند کیارستمی است، همهٔ مؤلفه‌های فضای فکری کانون پرورشی را داراست. فیلم قصه ندارد و ذیل همان قرائت نسبی‌گرایی و انفعال قرار می‌گیرد. این فیلم در دوره‌ای ساخته‌شده است که طبقهٔ متوسط در کشور در حال شکل‌گیری است. با کنکاشی در گزاره‌های محتوایی فیلم می‌توان به نتایج مطلوبی دست‌یافت که مهم‌ترین آن‌ها «قهرمان‌زدایی از قشر پایین و روستایی» است.

قاسم، نوجوان روستایی، که می‌تواند یک قهرمان بالفعل



فیلم مسافر

باشد، یک شـــخصِ بدوی و مجهول و شرور و شبه حیوان تصویر شـــده اســـت که اتاقش شبیه غار اســـت و آن‌قدر شـــخصیت حقیری دارد که باید ســـایه‌اش با پشـــت اسب کالســـکه قاب گرفته شـــود! خانواده هیچ توانی در تربیت کودک ندارد، زن (مادر) به‌هیچ‌عنوان کنشـــگر نیســـت و نقشی به‌غیراز رخت‌شـــویی ندارد. کودک را رها کرده‌اند و با او بدرفتاری می‌کنند و نـــوع صحبت‌کردن آن‌ها بهیمی (حیوانی) و فحاشی و تحقیرِ ذات انسان است. قاسم بزهکار شده است، طوری که به النگوی مادرش نیز طمع دارد.

جامعـــه هم کودک‌زده اســـت؛ نمی‌دانند چه چیزی برای آن‌ها مناســـب اســـت. کودکان آیندهٔ نامعلوم دارند و افراد دیگری باید برای ادارهٔ قدرت و معیشت آن‌ها تصمیم بگیرند.

روستا در اوایل دههٔ ۵۰ ویروس‌وار توسط سینما و تلویزیون تحقیر می‌شد. ســـطح زندگی اکثریت جمعیت روستایی با اجرای اصلاحات ارضی بهتر نشـــد. اصلاحات ارضی که قشر کوچکـــی از دهقانان را به خرده‌بـــورژوازی مرفه تبدیل کرد، در مقابل، قشـــر وســـیعی از افراد بی‌هدف و بیکار (لمپن) بر جای نهاد که در بدترین شـــرایط زندگی قرار گرفتند. درآمد کم، بی‌ســـوادی، بی‌خانمانی، زندگی در زاغه و حلبی‌آبادها و بهره‌مندی از حداقل خدمات شـــهری از خصوصیات بارز این قشر بودند.

واژگانی مانند شمال شهر، جنوب شهر و دِه بالا و ده پایین، دقیقاً مثل طبقهٔ پایین و طبقهٔ بـــالا، از ابزار طبقاتی‌کردن روستاها بودند. «طبقهٔ متوسط» در ایران نیز در همین زمان شکل می‌گیرد.

بیشـــتر فیلم‌های سینما به روســـتا و روستایی‌ها مربوط می‌شـــد، اما چهرهٔ اقوام غالباً آمیخته به استهزا و هزل بود. از لهجه‌های ترکی و گیلکی برای پول‌سازی استفاده می‌شد و ســـینما هرگز به نحو جدی چهرهٔ مردم و زندگی‌شـــان را بازتـــاب نمی‌داد. زیرا گویا در مأموریتی قرار بود تصویری از روســـتای ایران به جهان معرفی شود که در حاشیهٔ تمدن قرار دارد و اگر نوگرایی (مدرنیتهٔ) غرب در رأس هرم باشد، معمولاً پایین هرم کشـــورهای جهان ســـوم قرار دارند که مدرسه‌شان یا تعطیل است یا دانش‌آموزانِ مدرسه‌گریز دارد و اعضای خانواده مشـــتت و پراکنده و محو هســـتند. و این تصویرِ موسوم به «حاشیهٔ تمدنی» برای غرب و جشنواره‌های اروپاییِ خوشایند بود.

شخصی مانند **امیر نادری** در کانون پرورشی، این نوع اثر را از خود بروز داد؛ در فیلم «ســـازدهنی» یک نوجوان فقیر ایرانی در برابر یک سازدهنیِ چینی، مقهور و تحقیر می‌شود. قمارکـــردن به خاطر فقر، درافتادن با شـــرایط بدون ارائهٔ

فیلم «سازدهنی»

راه‌حـــل، انفعال و بی‌آرمانی، تهور جســـورانهٔ نوجوان، بیان عاطفی ظلم‌ها و بی‌عدالتی‌ها، جبر و کنشـــگری بر اساس شـــرایط، همگـــی از مؤلفه‌هـــای فیلم‌هـــای نوواقع‌گرایی (نئورئالیسمی) گونهٔ نوجوانِ کانون پرورشی هستند.

همکاری امیر نـــادری در فیلم «تجربه» و دیگر فیلم‌های جشنواره‌ای، تجربه‌ای دیگر از این قبیل است.

گفتنی است غرب، به‌خصوص فرانسه، به‌واسطهٔ حکومت پهلوی در ایران، از خلأهای مدیریتی و فرهنگی ایران نهایت سوءاستفاده را برده و می‌برد و تشویق و تقدیس‌های غرب از سینماگران ایرانی هم به‌نوعی در همین راستاست؛ فرانسه‌ای که جشنواره‌اش با خودشیفتگی تمام، خود را سقف عالم و دیگران را کف خود می‌پندارد.