مؤسسهٔ انتشارات نگاه

کهن‌الگوهای سینمای ایران

بهزاد عشقی

کهن‌الگوهای سینمای ایران

بهزاد عشقی

کهن‌الگوهای سینمای ایران

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
تأسیس: ۱۳۵۲

سرشناسه : عشقی، بهزاد، ۱۳۳۰ -
عنوان و نام پدیدآور : کهن الگوهای سینمای ایران / بهزاد عشقی.
مشخصات نشر : تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری : ۱۱۸ ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م.
شابک : ۹-۸۳۶-۳۷۶-۶۰۰-۹۷۸
فهرست‌نویسی : فیپا
موضوع : سینما - ایران - نقد و تفسیر
رده‌بندی کنگره : PN۱۹۹۳/۵
رده‌بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شمارهٔ کتابشناسی ملی : ۶۱۶۹۶۴۶

کهن‌الگوهای سینمای ایران

بهزاد عشقی

چاپ اول: مهرماه ۱۳۹۹ - شمارگان: ۳۰۰ نسخه
چاپ دیجیتال: نقطه
شابک:۹-۸۳۶-۳۷۶-۶۰۰-۹۷۸

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
تأسیس: ۱۳۵۲

حق چاپ محفوظ است.

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری
بین خیابان فخررازی و خیابان دانشگاه، پلاک ۶۳، طبقهٔ ۵
تلفن: ۱۲ - ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷
فروشگاه شمارهٔ ۱: خیابان کریمخان، بین ایرانشهر و ماهشهر، پلاک ۱۴۰
تماس: ۸۸۴۹۰۱۹۵-۸۸۴۹۰۱۳۸

negahpublisher@yahoo.com
www.negahpub.com negahpub newsnegahpub

فهرست

قهرمان ایرانی..... ۷
سفر قهرمان ۸
تولد قهرمان..... ۹
دوران پیشاقهرمانی..... ۱۰
فردین: قهرمان آشتی و سرخوشی ۱۳
بهروز وثوقی: قهرمان انتقام‌جویی ۱۹
میراث قیصر و قهرمان‌های پساانقلاب ۲۴
جمشید هاشم‌پور: قهرمان جنگجویی..... ۲۶
ابوالفضل پورعرب: قهرمان سرکشی..... ۲۹
سینمای اصلاحات و خروج از استبداد مردانه ۳۱
ترازوی عدالت و الهگان انتقام ۳۲
مده‌آی ایرانی و قهرمان‌سازی زنانه ۳۳
مرگ قهرمان و دوران پسااصلاحات..... ۳۷
پدر سنگدل و اسطورهٔ فرزندکشی ۳۹
خروش قیصر و سقوط قارون ۴۵
پدر سنگدل و دوران جنگ ۴۷

پدر سنگدل و دوران اصلاحات ۴۸
حاج‌آقا و داستان زاهد ریایی ۵۱
افسونگر یا: سودابه‌خوانی در سینمای ایران..... ۶۳
ضد قهرمان یا سایه‌های شرارت ۸۳
مادر..... ۱۰۵

قهرمان

قهرمان ایرانی

تاریخ سینمای ایران به تعبیری تاریخ تیپ‌های تکرارشونده‌ای است که در فیلم‌های مختلف تکثیر می‌شوند و معمولاً متأثر از تحولات اجتماعی تغییر چهره می‌دهند و در مواردی نیز از قطب مثبت داستان به قطب منفی می‌کوچند. از دید یونگ، کهن‌الگوها تمایل کلی ذهن برای تولید اندیشه‌های مشابه و یکسان است، گنجینه‌ای از سنت‌های دیرینه است که در ناخودآگاه جمعی هر ملتی جمع می‌شود و در قالب تصاویر و انگاره‌ها و چهره‌های مثالی به جلوه درمی‌آید. کهن‌الگوها قدرت و مانایی بسیاری دارند و سرشار از معانی متنوع‌اند و بر کنش‌های جمعی افراد تأثیر می‌گذارند. این الگوها گاهی در اشکال نقاشی و معماری و صنایع‌دستی، گاهی در شکل ریاضی و هندسی، گاهی هم در قالب چهره‌هایی همچون پیردانا، سایه، مادر، مکار، زن اهریمنی، موعود و بسیاری دیگر، پدیدار می‌شوند؛ چهره‌هایی که ریشه در باورهای دیرینهٔ اقوام دارند و قرون و اعصار را درمی‌نوردند و با زمان کنونی وارد مکالمه می‌شوند و تا حدود زیادی بر

باورهای امروزی تأثیر می‌گذارند. به این اعتبار از گذشته گریزی نیست و چه بخواهیم و چه نخواهیم، از الگوهای کهن میراث می‌بریم و آن را در شکل‌های جدیدتر باز تولید می‌کنیم. با این مقدمه به سراغ تیپ‌های تکرارشوندهٔ در سینمای ایران می‌رویم و این داستان را نخست با تیپ قهرمان آغاز می‌کنیم.

سفر قهرمان

قهرمان به کسی می‌گویند که از هستی فردی خود بگذرد و خود را فدای جمع کند، همچون چوپانی که جان خود را فدای امنیت گله‌اش می‌کند. از دید فروید، قهرمان بودن نوعی تولد از مادر و خطر کردن و رسیدن به استقلال و متمایز شدن از افراد معمولی است. به همین دلیل در بسیاری از قصه‌های اساطیری، زندگی قهرمان با یک سفر آغاز می‌شود. رستم در اساطیر ایرانی با رخش خود از هفت خوان می‌گذرد، با شیر غران می‌جنگد، در مقابل تشنگی و گرسنگی مقاومت می‌کند، جادوگر و دیو سفید و اژدهای هفت‌سر و... را از پای درمی‌آورد. اولیس در اساطیر یونانی پس از ازدواج با پنه‌لوپه به سفری دورودراز می‌رود، با غول‌های یک‌چشم و افسونگران بدطینت و درندگان خطرناک می‌جنگد، از طوفان‌ها و سیلاب‌ها می‌گذرد، آن‌گاه با تجربهٔ تازه‌ای به سرزمین خود ایتاکا بازمی‌گردد. ادیپ شهریار نیز کمابیش همین سرنوشت را داشته است و زندگی‌اش با سفری ناخواسته آغاز می‌شود. لائوس پادشاه شهر تب، از همسرش یوکاسته صاحب پسری می‌شود که نامش را ادیپ می‌گذارند. پیشگویان می‌گویند که این پسر سرنوشت شومی خواهد داشت و پدرش را خواهد کشت و با مادرش ازدواج خواهد کرد. لائوس و بعدها ادیپ، هرکدام به شکلی می‌کوشند که از این سرنوشت شوم فرار کنند و سرانجام

شکست می‌خورند و داستان همان می‌شود که پیشگویان پیش‌بینی کرده بودند: پدرکشی و ازدواج با مادر. اما چون ادیپ به شکست تن نمی‌دهد و در مقابل تقدیر می‌ایستد، در نهایت به قهرمان آزادی بدل می‌شود.

تولد قهرمان

قهرمان تجلی آرزوها و رؤیاها و امیال ارضانشده یا به تعبیر دیگر تجلی من برتر و یا هویت آرمانی انسان است. از این نظر قهرمان می‌باید خصوصیات فیزیکی و اخلاقی جذاب و برجسته‌ای داشته باشد تا مخاطب او را باور کند و به‌عنوان قهرمان بپذیرد. قهرمان جزئی جدایی‌ناپذیر از قصه‌های اساطیری و قصه‌های افسانه‌ای است و ردپای آن را در جهان معاصر می‌توانیم در بسیاری از فیلم‌های عامه‌پسند بازبیابیم. به‌خصوص سینمای آمریکا از همان ابتدا بر اساس قهرمان‌سازی شکل گرفته است و قهرمان‌هایی چون تارزان و کابوی و دلاوران فیلم‌های حماسی و تاریخی و جیمز باند و رمبو و راکی و ابرقهرمان‌هایی چون آرنولد و مرد عنکبوتی و دیگران، شخصیت اصلی این فیلم‌ها بوده‌اند. بازیگرانی نیز که نقش این قهرمانان را می‌آفریدند، از جمله جان وین و گاری کوپر با فیلم‌های وسترن، چارلتون هستون با فیلم‌های تاریخی، شون کانری با فیلم‌های جیمز باند، سیلوستر استالونه با فیلم‌های راکی و رمبو، آرنولد شواتزینگر با فیلم‌های ترمیناتور، کریستن بل با فیلم‌های بتمن، هنری کاویل با فیلم‌های سوپرمن، تام هالند با فیلم‌های اسپایدرمن و... گاه همچون شخصیت‌های اساطیری پرستش می‌شدند. به این ترتیب قهرمان‌سازی و ستاره‌پروری به یکی از سازوکارهای تکرارشونده و ذاتی سینمای عامه‌پسند و مصرفی و مبادله‌ای جهان بدل شده است. سینمای ایران نیز از دهه‌های دور می‌کوشیده است

که از همین الگو تبعیت کند و با خلق ستاره‌قهرمان‌های محبوب، مردم را به تماشای فیلم‌های ایرانی ترغیب کند. اما قهرمان چطور به وجود می‌آید؟ آیا می‌شود به شکل اراده‌گرایانه دور هم جمع شد و قهرمان خلق کرد؟ چنین نیست و قهرمان معمولاً محصول یک نیاز عمومی است و در هر دوره‌ای بر اساس سازوکارهای درونی جامعه شکل می‌گیرد تا به خواست‌ها و آرمان‌های مردمی پاسخ بگوید. آیا قهرمان‌های فیلم‌های ایرانی پاسخگوی چنین نیازهایی بوده‌اند؟ اصولاً چه ارتباطی بین ساختارهای اجتماعی یک دوران و قهرمان‌های سینمایی وجود دارد؟ می‌کوشیم که در این مطلب پاسخی برای این پرسش بجوییم.

دوران پیشاقهرمانی

سینمای ایران تا قبل از برآمدن فردین، تقریباً سینمایی بدون قهرمان بود. البته اشخاص محوری فیلم‌های ایرانی، از نظر اخلاقی و انسانی، برتری‌های محسوسی نسبت به آدم‌های معمولی داشتند، اما در مقیاس ارزش‌های قهرمانی، به‌جز چند نمونهٔ استثنایی، قهرمان به معنای حقیقی نبودند. برای نمونه مجید محسنی از نیمهٔ دوم ۱۳۳۰ تا اوایل دههٔ ۱۳۴۰، با بازی در فیلم‌هایی چون بلبلی مزرعه (محسنی، ۱۳۳۶)، آهنگ دهکده (محسنی، ۱۳۴۰)، پرستوها به لانه برمی‌گردند (محسنی، ۱۳۴۲) و... روستایی مهربان و درستکاری بود که خود را فدای دیگری می‌کرد، اما از نظر بدنی و کنش‌های فیزیکی معمولی بود و نمی‌توانست شمایل باورپذیری از یک قهرمان بسازد. برای همین در فیلم لات جوانمرد و در نقش یک لوطی بامرام، از سوی مردم پذیرفته نمی‌شود و شکست می‌خورد. محبوب‌ترین بازیگر تیپ جاهل در این دوران، ناصر ملک‌مطیعی بود که با بازی در فیلم‌هایی چون کلاه

مخملی (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۱)، بامعرفت‌ها (حسین مدنی، ۱۳۴۲)، ابرام در پاریس (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۳) و... می‌رفت که به نخستین ستاره‌قهرمان سینمای ایران بدل شود. جاهل‌ها یک سنخ اصیل و قدیمی تهرانی بودند که کلاه مخملی بر سر می‌گذاشتند و کت و شلوار مشکی و پیراهن سفید می‌پوشیدند و اغلب چاقوی ضامن‌دار در جیب داشتند و با گویش جنوب شهری صحبت می‌کردند. این اشخاص در واقعیت اغلب نقش منفی داشتند و در قالب اشخاصی چون طیب و یا شعبان جعفری (ملقب به شعبان بی‌مخ) زورگیری می‌کردند و وحشت می‌آفریدند. در منازعات سیاسی نیز اغلب در جبههٔ شر بودند و از مستبدان و واپسگرایان در مقابل نیروهای تحول‌خواه حمایت می‌کردند. اما همین افراد در سینمای ایران به شکل اشخاص موجهی به تصویر درمی‌آمدند که یار تهی‌دستان بودند و به‌خاطر منافع مظلومان با زورگویان درمی‌افتادند. در ادبیات سینمایی ایران گاهی تیپ جاهل یا لوطی را با سنخ لمپن خلط می‌کنند، در حالی که این دو تیپ تفاوت‌های آشکاری با هم دارند. جاهل یا لوطی در سنت جوانمردی ایرانی ریشه‌های تاریخی دارد و ردپای آنها را از سده‌های دور و در میان عیارانی چون سمک می‌توان بازجست. سمک از ستم‌کاران و اقشار مرفه می‌دزدید و در میان ستم‌کشان و نیازمندان تقسیم می‌کرد. اما لمپن‌ها به اقشار بی‌ریشه و بی‌طبقه‌ای می‌گفتند که انگل‌وار زندگی می‌کردند و با دزدی و دلالی و ساقی‌گری و مشاغل موسمی روزگار می‌گذراندند و به قول کارل مارکس در حاشیهٔ شهرها لشکر لمپن‌پرولتاریا را شکل می‌دادند. این قشر نیز در تحولات اجتماعی معمولاً نقش منفی داشت و به‌عنوان چماق سرکوب در خدمت امر قدرت و قوای سرکوب‌گر قرار می‌گرفت. اما سینمای ایران معمولاً از این قشر قهرمان می‌آفرید و تصویری آرمانی از آنها ارائه می‌داد. جاهل‌ها برخلاف لمپن‌ها مشاغل مشخصی داشتند و سینمای ایران نیز تاحدودی به این مسئله توجه نشان می‌داد. مثلاً ملک‌مطیعی در فیلم‌های

خود معمولاً راننده بود، یا کارخانهٔ چوب‌بری داشت، یا بازاری بود، یا نمایشگاه اتوموبیل داشت؛ در هر صورت وضع زندگی به‌نسبت مرفهی داشت و داشته‌هایش را نیز اغلب صرف نیازمندان می‌کرد. جاهل در سینمای ایران بیشتر طرفدار سنت بود و از شبه‌مدرنیسم وارداتی دوران پهلوی خرسند نبود. اما با این‌همه عاشق زن‌های کافه‌ای و خیابان‌گرد می‌شد. هرچند که سرانجام به کانون خانواده بازمی‌گشت یا اینکه با ریختن آب توبه، زنان بدنام را از گمراهی درمی‌آورد. در هر صورت ملک‌مطیعی با ایفای نقش جاهل سخت محبوب مردم شد. اما این محبوبیت دیری نپایید و به‌سرعت زیر سایهٔ محبوبیت فردین و فیلم‌های گنج قارونی رنگ باخت. ملک‌مطیعی می‌بایست چند سالی صبر می‌کرد تا با ایفای نقش جاهل در صحنه‌های کوتاهی از فیلم قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) دوباره موقعیت ستاره‌وار خود را بازیابد. ایلوش خوشابه نیز از جمله بازیگرانی بود که می‌توانست به یکی از ستاره‌قهرمانان سینمای ایران بدل شود. اندام ورزشکارانه‌ای داشت و برای ایفای نقش پهلوان‌های اساطیری و افسانه‌ای مناسب بود. برای همین اسماعیل کوشان او را برای ایفای نقش امیرارسلان در فیلمی به همین نام (۱۳۳۴) انتخاب کرد. کریستوفر ووگلر در کتاب سفر نویسنده می‌گوید که: زندگی قهرمانان اغلب بر اساس یک سفر شکل می‌گیرد. قهرمان محیط راحت و روزمرهٔ خود را ترک می‌کند و وارد دنیای ناآشنا و پرمخاطره‌ای می‌شود که می‌تواند به قیمت زندگی‌اش تمام شود. سفر قهرمان یا جنبهٔ بیرونی دارد و به معنای سفر از یک مکان به مکان دیگر است، یا شکل درونی دارد و قهرمان را از یک موقعیت در موقعیت دیگر قرار می‌دهد. قهرمان معمولاً متأثر از یک استاد راهنما یا پیر دانا، یا ملهم از یک معشوق یا افسونگر، دست به این سفر می‌زند. زندگی داستانی امیرارسلان نیز با یک سفر آغاز می‌شود. به این ترتیب که شبی خواب فرخ‌لقا دختر پطرس شاه را می‌بیند و آنچنان دلباخته‌اش می‌شود که به سفر فرنگ می‌رود و

سختی‌های زیادی را از سر می‌گذراند و با جادوگران و موجودات خبیث می‌ستیزد و سرانجام محبوب رویایی‌اش را به دست می‌آورد. در واقع فرخ‌لقا نقش همان استاد راهنما یا افسونگر الهام‌بخش را بازی می‌کند. ولادمیر پروپ که یکی از فرمالیست‌های روسی در اوایل قرن بیستم است، دربارهٔ ماهیت قهرمان و عناصر تکرارشونده‌اش در قصه‌های عامیانهٔ روس به این نتیجه می‌رسد که: قهرمان در همهٔ این قصه‌ها آزموده می‌شود، از نوعی محرومیت رنج می‌برد، راهی سفر می‌شود، فریب آدم شرور را می‌خورد، با ضدقهرمان درگیر می‌شود، ضدقهرمان را به هلاکت می‌رساند و سرانجام به سرزمین خود بازمی‌گردد و با محبوبه‌اش ازدواج می‌کند. این الگو دربارهٔ امیرارسلان و بسیاری از قهرمانان سینمای فیلم‌فارسی نیز مطابقت پیدا می‌کند. امیرارسلان در زمان خود بسیار مورد توجه قرار گرفت و به پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران تا آن زمان بدل شد. ایلوش نیز با ایفای این نقش محبوبیت زیادی در بین مردم پیدا کرد. تهیه‌کنندگان بلافاصله دست‌به‌کار شدند و از ایلوش در نسخه‌های مشابهی همچون قزل‌ارسلان و بیژن و منیژه استفاده کردند. نسخه‌هایی بدلی و جعلی و بی‌جاذبه که به‌سختی شکست خوردند و در نتیجه ایلوش نیز بلافاصله محبوبیت خود را از دست داد و در سایه قرار گرفت. بنابراین تا قبل از فردین، هیچ‌کدام از بازیگران سینمای ایران نتوانستند سفر قهرمانانهٔ خود را به کمال برسانند و همچون قهرمان موقعیت ستاره‌وار پیدا کنند.

فردین: قهرمان آشتی و سرخوشی

قهرمان یا به تعبیر مباشران سینمای فیلم‌فارسی، جوان اول، در واقع با تیپ سینمایی فردین در سینمای ایران پدیدار شد. قهرمان از منظر فیلم‌فارسی و از زاویهٔ فردین، جوان خوش‌چهره و خوش‌هیکلی بود که

اهمیتی به مال دنیا نمی‌داد، یاور مظلومان بود و از فرادستان و ستم‌کاران بدش می‌آمد، قوی‌تر از آدم‌های معمولی بود و یک‌تنه می‌توانست اشرار و اوباشان را از پا درآورد. او اخلاق‌مدار و عفیف بود و در برخورد با زنان هرگز پرده‌دری نمی‌کرد، شوخ و شیرین و بذله‌گو بود و خوب می‌رقصید و خوب می‌خواند و در هر فرصتی شعارهای درشتی علیه ثروتمندان سرمی‌داد. از این زاویه، فردین من برتر یا چهرهٔ آرمانی اقشار فرودست جامعه به حساب می‌آمد. اما آیا تیپ سینمایی فردین ابتدا به ساکن و به ارادهٔ مباشران سینمای فیلم‌فارسی شکل گرفت؟ چنین نیست و این تیپ ردپایی کهن‌الگویی در اساطیر و افسانه‌ها و حکایت‌های کهن ایرانی دارد. برای نمونه، سمک عیار یکی از قصه‌های عامیانهٔ ایران است که به شکل شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است. این قصه در قرن ششم هجری، به دست فرامرز پسر خداد، پسر عبدالله الکاتب الارجانی، به شکل مکتوب درآمد و به یکی از آثار ماندگار ادبیات کلاسیک ایران بدل شد. در این قصه، خورشید شاه عاشق دختر فقفور شاه چین می‌شود و برای جنگ به ماچین می‌رود و در این سفر جنگی و عاشقانه از مساعدت پهلوانی به نام سمک بهره می‌برد. سمک عیارانه زندگی می‌کند و از ثروتمندان می‌دزدد و خرج فقرا می‌کند. هم‌جواری با سمک سبب می‌شود که خورشید شاه مردم زمانه‌اش را بهتر بشناسد و درک بهتری از زندگی تهی‌دستان پیدا کند. یعقوب لیث صفاری نیز قبل از آنکه به پادشاهی برسد، به شیوهٔ عیاران زندگی می‌کرد. او پس از پادشاهی نیز می‌کوشید که خصلت عیارانهٔ خود را همچنان حفظ کند و یاور تهی‌دستان باشد. در واقع یعقوب لیث چه به روایت تاریخ و چه در تفسیر مردمی، شاهی با خصلت عیارانه بود. سینمای فیلم‌فارسی نیز از دیرهنگام و به شکل رمانتیک و اخلاقی، همواره مروج نوعی عدالت‌خواهی بود و قهرمانانش با نگاهی انتقادی طبقهٔ فرادست را شماتت می‌کردند. چنان که مجید

محسنی در فیلم‌های روستایی خود همواره علیه ارباب‌های ستم‌کار سخن می‌گفت، یا ملک مطیعی در فیلم‌های جاهلی یار تهی‌دستان و مخالف سوداگران آزمند بود. فردین نیز در اغلب فیلم‌هایش چنین بود و به‌خصوص در فیلم‌های آقای قرن بیستم (سیامک یاسمی) و چرخ فلک (صابر رهبر)، از اغنیا می‌دزدید و خرج فقرا می‌کرد. از سوی دیگر شمایل سینمایی فردین تا حدود زیادی متأثر از ملودرام‌های آوازی سینمای هند شکل می‌گیرد. ستاره‌بازیگران سینمای هند تقریباً بدون استثنا در فیلم‌های خود می‌رقصند و آواز می‌خوانند. بخش بزرگی از بازار سینمای ایران در انحصار سینمای هند بود و راج کاپور با فیلم‌هایی چون آواره و آقای ۴۲۰ و سنگام، شهرت و مقبولیتی افسانه‌ای در ایران پیدا کرده بود. بنابراین مباشران سینمای ایران می‌کوشند که با توسل به رقص و آواز، از فردین یک راج کاپور ایرانی بسازند. آقای قرن بیستم (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳) نخستین آزمون در این زمینه است و فردین در این فیلم نقش جوانی جنوب‌شهری را بازی می‌کند که کار و حرفهٔ مشخصی ندارد و عیارانه از ثروتمندان می‌دزدد و خرج نیازمندان می‌کند. با آواز ایرج لب می‌زند و با گوشه چشمی به رقص‌های سنتی ایرانی، از جمله رقص جاهلی و رقص سیاه‌بازی، می‌رقصد. البته رقص‌هایش ناشیانه و خامدستانه است، اما تماشاگر انتظار رقص حرفه‌ای از او ندارد و همین که ستارهٔ محبوب خود را در حال پایکوبی و سرخوشی می‌بیند، لذت می‌برد. این فیلم بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد و در نتیجه سیامک یاسمی از فردین با همین شمایل در فیلم قهرمان قهرمانان (۱۳۴۴) نیز استفاده می‌کند. این فیلم نیز خوب می‌فروشد و یاسمی با اعتمادبه‌نفس بیشتر، تیپ جدید فردین را در فیلم گنج قارون (۱۳۴۴) به کمال می‌رساند. اکنون فردین محبوب همه است و همچون یک ابرستاره می‌درخشد و نفس حضورش ضامن فروش هر فیلمی می‌شود. از این پس، سینمای هند که رقیب قدر

سینمای ایران بود، تاحدودی بازار خود را در ایران از دست می‌دهد، تولید فیلم افزایش پیدا می‌کند، سینماهای بیشتری فیلم‌های ایرانی را نمایش می‌دهند، ستاره‌سالاری رایج می‌شود و ستارگان دستمزد بیشتری برای بازی در فیلم‌ها مطالبه می‌کنند. اما راز موفقیت فردین و درخشش تیپ سینمایی‌اش در چه بود؟ محبوبیت فردین جدا از ریشه‌های کهن‌الگویی و تأثیرپذیری از سینمای هند، تا حدود زیادی متأثر از انقلاب سفید و تحولات پس از آن شکل می‌گیرد. شاه در سرآغاز دههٔ ۱۳۴۰ خود را به‌عنوان قهرمان انقلاب سفید و منجی مردم معرفی می‌کرد. انقلاب سفید قرار بود که بدون قهر و خون‌ریزی، نظام ارباب‌رعیتی را براندازد، بین کارگران و کارفرمایان، استثمارگران و استثمارشوندگان، زنان و مردان و... نوعی همنوایی و همدلی ایجاد کند. فردین نیز در فیلم‌های خود مروج همین نگاه آشتی‌جویانه بود. فیلم‌های فردین، از جمله فیلم گنج قارون، معمولاً با یک سفر آغاز می‌شوند. اما این سفر اغلب جنبهٔ مکانی ندارد و بیشتر به معنای رفتن از یک موقعیت طبقاتی به موقعیت طبقاتی دیگر است. فردین در این فیلم‌ها تیپ یک لمپن شهری را نمایش می‌دهد که گاهی همچون فیلم‌های آقای قرن بیستم و چرخ فلک (۱۳۴۵) جیب‌بر است، گاهی چون گنج قارون و حاتم طایی کارگر مکانیک است، گاهی هم اصلاً شغل مشخصی ندارد. در کل کار و معاش فردین نقش چندانی در روند رویدادها ندارد و فیلمسازان بیشتر او را به هنگام پرسه‌گردی و کافه‌گردی و آوازخوانی به تصویر می‌کشند. لمپن‌ها در واقعیت واقعی معمولاً از راه جیب‌بری و ساقی‌گری و دستفروشی و سایر مشاغل موسمی و انگلی روزگار می‌گذرانند، اغلب ضداخلاق و ضدقانون و ضدتمدن به حساب می‌آیند و در تحولات سیاسی نیز معمولاً به‌عنوان چماق سرکوب استفاده می‌شوند. اما سینمای فیلم‌فارسی چهرهٔ لمپن‌ها را می‌آراید و همچون قهرمان به تصویر می‌کشد. شمایل سینمایی

فردین نیز یک لمپن آرمانی و روتوش‌شده و پاستوریزه است. بامرام و خوش‌قلب است و با زندگی فقیرانه‌اش خوش است و اعتنایی به مال دنیا ندارد، همچون قهرمانان خطر می‌کند و خود را برای دیگران به خطر می‌اندازد. فردین معمولاً طی سفری قهرمانانه به زندگی فرادستان راه می‌یابد و زندگی سالوسانهٔ آنها را به چالش می‌گیرد. در داستان‌های اساطیری و افسانه‌ای، قهرمان معمولاً به پیشنهاد پیر دانا یا استاد راهنما، برای شکستن طلسم دیو یا یافتن گنجی نایاب و یا وصال محبوب، راهی سرزمین‌های ناشناخته و هراسناک می‌شود. این پیر دانا در مواردی در قالب یک زن افسونگر یا محبوب دوست‌داشتنی و گرفتار و در بند ظاهر می‌شود. در فیلم‌های فردین نیز معمولاً این زنان هستند که موجب سفر طبقاتی قهرمان می‌شوند. در فیلم آقای قرن بیستم، یک نامادری بدجنس برای تصاحب اموال شوهر پیر و متمولش، فردین را به‌عنوان شریک تجاری و از فرنگ برگشته، وارد زندگی طبقهٔ مرفه می‌کند. غافل از اینکه فردین بازی را به هم می‌زند و دست زن‌بابای بدجنس را رو می‌کند و سیماچهٔ دروغ و ریا را از چهرهٔ پول‌پرستان برمی‌دارد. در فیلم گنج قارون، زرپرست که پیرمردی ثروتمند و آزمند است، می‌خواهد دخترش شیرین را به اجبار به مرد شیادی شوهر بدهد. شیرین برای رهایی از این ازدواج، به دروغ می‌گوید که عاشق پسر قارون شده است. اما قارون سال‌ها پیش زن و فرزندش را از خود رانده است و در حال حاضر پسر ندارد. شیرین به‌طور اتفاقی با علی بی‌غم (فردین) آشنا می‌شود و از او می‌خواهد که به یاری‌اش بیاید و نقش پسر قارون را برایش بازی کند. در فیلم جهان پهلوان، مادری دخترش را گم کرده است و از اکبر (فردین) کمک می‌خواهد که دخترش را پیدا کند. فردین برای یافتن دختر وارد زندگی اشرافی می‌شود و در موقعیت جدیدی قرار می‌گیرد. در همهٔ این فیلم‌ها، فردین از طریق این سفر طبقاتی، زندگی

ریاکارانهٔ ثروتمندان را به چالش می‌گیرد. ثروتمندان نیز در نهایت متأثر از صفا و بی‌ریایی قهرمان، دست از ستمگری برمی‌دارند و متحول می‌شوند و فقر و نداری را بر غنا ترجیح می‌دهند. در این میان دختر ثروتمند نیز به قهرمان دل می‌بندد و این دلبستگی هرچه بیشتر زمینهٔ آشتی و مودت طبقاتی را فراهم می‌آورد. در واقع فردین قهرمان دوران خوش‌خیالی‌های انقلاب سفید بود. دورانی که شاه پشت سیماچهٔ انقلاب به میان مردم آمده بود تا زمین را از اربابان بگیرد و در میان دهقانان تقسیم کند، زنان را از سیطرهٔ مردان به درآورد و کارگران را در سود کارخانه‌ها سهیم کند. پاره‌ای از توده‌های متوهم نیز این چشم‌انداز آرمانی و آشتی‌جویانه را باور کرده بودند. این آشتی‌جویی و همدلی طبقاتی بهترین جلوه‌اش را در فیلم گنج قارون بازمی‌یابد. گنج قارون زمانی در چرخهٔ تولید قرار گرفت که اغلب نهضت‌های اجتماعی‌سیاسی در ایران شکست خورده بودند. به‌خصوص شکست نهضت ملی شدن نفت و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دکتر مصدق، فضای تلخ و نومیدانه‌ای بر جامعه و به‌خصوص در میان اقشار فرهنگی حاکم کرد. در چنین فضایی، محمدرضا شاه با انقلاب سفید و اصلاحات ارضی می‌خواست نقش نجات‌دهنده‌ای را بازی کند که انقلابش سفید و بدون خونریزی بود؛ انقلابی که می‌خواست اقشار متعارض جامعه را با هم آشتی دهد. فیلم گنج قارون نیز خودآگاه یا ناخودآگاه مروج همین نگرش بود. قارون که زن و فرزندش را از خود رانده است، اکنون پیر و بیمار است و در آستانهٔ مرگ قرار گرفته است. در واقع او پدر (سلطانی) است که از فرزند (ملت) غافل شده است و اکنون تنهایی دریغ‌آلودی را تجربه می‌کند. فرزند (ملت) کارگر درستکاری است که خود را از ثروت بی‌نیاز می‌بیند و فقر را می‌ستاید و با آرامش روحی رشک‌برانگیزی روزگار می‌گذراند. البته هنوز از پدرش به‌خاطر بی‌مهری‌هایش بیزار است. اما این بیزاری تبلوری خونین و

انقلابی به خود نمی‌گیرد. یعنی فرزند (ملت) همچون دوران نهضت ملی و خیزش‌های اجتماعی دیگر، رویاروی پدر (سلطان) قرار نمی‌گیرد. پدر(سلطان) که از نهضت‌های گذشته زخم برداشته، به طرف فرزند (ملت) بازمی‌گردد تا سلامت روحی و جسمی خود را بازیابد. شاه با آوازهٔ اصلاحات به میان روستاییان می‌رود تا زمین را در میانشان تقسیم کند. قارون سر سفرهٔ فقیرانهٔ فرزند می‌نشیند و نان وآبگوشت و پیاز می‌خورد و همچون پسر مدیحه‌خوان فقر و ساده‌زیستی می‌شود. به این اعتبار می‌توانیم نتیجه بگیریم که فردین قهرمان خوش‌خیالی و رؤیاآفرینی‌های عصر انقلاب سفید است. او می‌رقصد و می‌خواند و به ستم‌دیدگان پیام می‌دهد که دنیا محل گذر است و بر طبل بی‌عاری بکوبید و فقط دم را غنیمت بشمارید، به زندگی فقیرانهٔ خود قناعت کنید و حسرت گنج قارون و سفرهٔ رنگین ثروتمندان را نخورید، سرانجام نیز بدی‌های فرادستان و ثروتمندان را فراموش کنید و با آنها از در آشتی درآیید. آیا این پیام انقلاب سفید و آشتی شاه و ملت نیست؟ در واقع فردین با وجود شعارهای درشتی که علیه ثروتمندان و پدران سنگدل سرمی‌دهد، سرانجام با اغنیا به تفاهم می‌رسد و به تداوم همان وضعیت کمک می‌کند.

بهروز وثوقی: قهرمان انتقام‌جویی

دوران خوش‌بینی دیری نمی‌پاید و تضادهای انقلاب سفید به‌تدریج خود را عیان می‌کنند. تضادهایی که سرانجام منجر به انقلاب سال ۵۷ و سقوط رژیم پهلوی می‌شود. دربارهٔ چرایی این سقوط نظر واحدی وجود ندارد، اما تضاد سنت‌های دیرینه با شبه‌مدرنیسم پهلوی می‌تواند یکی از دلایل این سقوط باشد. به‌خصوص تعریف رژیم از آزادی زن با نگاه اقشار سنتی کاملاً