Archive of SID

«مطالعات جامعه‌شناسی»
سال ششم، شماره بیست و چهارم، پاییز ۱۳۹۳
ص ص ۵۰- ۳۵

تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۵۷– ۱۳٤۸)

علی صادقی[۱]
دکتر فیروز راد[۲]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٤/۹/۷
تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۵/۳/۲۳

چکیده

تحقیق حاضر با اتخاذ رویکرد بازتاب درپی این است‌که مشخص‌کند بین شرایط و زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و نیز جریان روشنفکری ایران بعد از اصلاحات ارضی از یک سو و از سویی دیگر فیلم‌های موج نو سینمای ایران چه رابطه‌ای وجود دارد. این تحقیق کیفی با به کارگیری تکنیک تحلیل نشانه‌شناختی به مطالعه این فیلم‌ها پرداخته است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهدکه تحولاتی که در عرصه‌های ذکر شده جامعه ایران را تحت تاثیر قرار داده بود به طور مثبت یا منفی در فیلم‌های مورد مطالعه انعکاس داشته است. از جمله این تحولات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تغییر ساختار اجتماعی در نتیجه مهاجرت به شهرها، تغییر نقش اجتماعی زنان و حضور اجتماعی آن‌ها، تقابل سنت و مدرنیته، تغییر نظام اقتصادی بعد از اصلاحات ارضی، اقتصاد تک محصولی و وابستگی به نفت، رواج مناسبات سرمایه‌دارانه، رشد مصرف‌گرایی، فساد و ناکارآمدی حاکم بر حکومت، جو نارضایتی و بی‌اعتمادی عمومی، بوجود آمدن حرکات چریکی، غرب‌گرایی یا غربزدگی، ورود عناصر فرهنگی جدید، فقر فرهنگی، نقش اجتماعی مذهب، نفی غرب‌گرایی، بازگشت به خویشتن، تعریف جدید از دین، نقش اجتماعی روشنفکران، تقدیس مبارزه، انتقاد از روشنفکران به خاطر بی‌عملی و تسلیم‌شدگی و ... .

واژگان کلیدی: موج نو، سینمای ایران، رویکرد بازتاب و تحلیل نشانه‌شناختی.

مقدمه

جامعه‌شناسی فیلم یا جامعه‌شناسی سینما حوزه‌ای تخصصی از جامعه‌شناسی است که به بررسی و تحلیل جامعه‌شناسانه پدیده فیلم و سینما می‌پردازد.

---

۱. کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، گروه علوم اجتماعی؛ تبریز- ایران.
E- mail: ali691984@yahoo.com
۲. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه پیام نور، صندوق پستی ۳٦۹۷ – ۱۹۳۹۵ تهران- ایران.
E- mail: rad_291@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

فیلم به مثابه اثر هنری از دو بعد قابل مطالعه است: اولی، مطالعه اثر از منظر زیباشناسی است که خود شاخه‌ای از فلسفه است و حاصل تاملات متفکرینی چون افلاطون، ارسطو، هگل و دیگران است و نوع دوم، مطالعه و بررسی اثر از منظر جامعه‌شناسی است، بدین معنا که سعی شود هم ارزی و ارتباط بین ساختار و محتوای اثر با ساختارهای عینی و واقعیات اجتماعی محیطی که اثر در آن به وجود آمده یا هنرمند در آن زیسته، کشف شود. با وجود این‌که جامعه‌شناسی فیلم خیلی نوظهور نیست اما بسیار مهجور مانده و توسعه چندانی پیدا نکرده است و تا حدی هنوز وابسته به جامعه‌شناسی ادبیات است.

حال اگر بخواهیم شجره‌نامه‌ای برای جامعه‌شناسی فیلم تدوین کنیم، باید گفت که جامعه‌شناسی فیلم شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر و ادبیات است که این رشته خود از زیر مجموعه‌های جامعه‌شناسی معرفت به شمار می‌آید.

جامعه‌شناسی معرفت ← جامعه‌شناسی هنر و ادبیات ← جامعه‌شناسی فیلم

البته نکته مهمی که حتماً باید گفته شود، این است که علاوه بر جامعه‌شناسی ادبیات که مهم‌ترین ستون جامعه‌شناسی فیلم است، سنتی از جامعه‌شناسی که در نیمه اول قرن بیستم شکل گرفت و به مطالعه فرهنگ و محصولات فرهنگی و رسانه‌ای یا آن‌گونه که خود می‌گفت،«صنعت فرهنگ» می‌پرداخت، دومین ستون از جامعه‌شناسی فیلم را تشکیل داده است.

حال اگر روی موضوع بیشتر دقیق شویم، می‌بینیم در طول تاریخ اندیشه دو نوع نگاه به امر معرفت وجود داشته است. دیدگاه نخست، اندیشه و معرفت را به صورت ناب و مطلق و مبرا از تاثیرات فردی و محیطی، دیده است و دومین دیدگاه، اندیشه را وابسته و تبعی محیط اجتماعی به شمار آورده است(توکل، ۱۳۸۸: ۶-۵).

آی. سی. جاروی برای طرح یک جامعه‌شناسی مناسب سینما چهار پرسش را طرح می‌کند:

«اول این‌که چه کسی فیلم می‌سازد؟ چگونه و چرا؟ دوم، چه کسی فیلم را می‌بیند و چرا؟ سوم، چه چیزی دیده می‌شود، چگونه و چرا؟ و چهارم این‌که فیلم‌ها چگونه ارزشیابی می‌شوند، توسط چه کسی و چرا؟»(راودراد، ۱۳۹۲: ۷۹).

با این پیش‌زمینه به سه رویکرد در جامعه‌شناسی معرفت می‌رسیم: «سه رویکرد اصلی در حوزه جامعه‌شناس معرفت وجود دارد. که رویکرد فلسفی، رویکرد جامعه‌شناختی و رویکرد فلسفی – جامعه‌شناختی به معرفت را شامل می‌شود»(راودراد، ۱۳۹۰: ۴).

اما این رویکرد دوم است که مبنای نظری جامعه‌شناسی هنر را فراهم می‌کند: «در حوزه جامعه‌شناسی هنر، بیشتر جامعه‌شناسان در رویکرد دوم قرار می‌گیرند که افرادی چون هاوزر، لوکاچ، گلدمن، و جانت ولف را شامل می‌شود. برای مثال آرنولد هاوزر(۱۹۷۶) معتقد است برای درک آثار هنری، کافی است شرایط اقتصادی و اجتماعی را که اثر هنری در آن متولد شده بشناسیم»(همان: ۶).

www.SID.ir

Archive of SID

جامعه‌شناسی فیلم نیز بسط این تاملات به حوزه سینما به شمار می‌آید: جامعه‌شناس فیلم جورج. ا. هواکو، در توضیح مدل خود که برای تحلیل سه موج سینمایی به کار برده می‌نویسد: «جنبه پویای این مدل در این فرضیه نمود پیدا می‌کند که در بیشتر جوامع تاریخی منابع عمده تغییرات اجتماعی عبارت است از تنش یا عدم مناسبت مابین منابع اجتماعی و کیفیت ویژه تشکیلات اجتماعی. از آن‌جا که فیلم بخشی از مقوله سمبل‌های بیانی است، با توجه به این مدل شرایط لازم برای ظهور و تداوم یک موج سینمایی را باید درمیان:منابع اجتماعی مشخص تاریخی، چگونگی تشکیلات اجتماعی، معیارهای سیاسی و حقوقی و سنت‌های هنری جامعه مورد نظر پیدا کرد»(هواکو، ۱۳۶۱: ۲۷).

و درجایی دیگر ازکتاب خود ادامه می‌دهد: «تحلیل جامعه‌شناسانه موجی از هنر فیلم که در عین حال دسته‌ای همگون را تشکیل می‌دهد، امر جداگانه‌ای است. دراین‌جا، این همگونی به فراسوی سبک‌کشیده می‌شود، اما این امکان را می‌دهد که سوژه‌ها، درون‌مایه‌ها و انگیزه‌های مشترک، با آن چه که در متن فرهنگی گسترده‌تر وجود دارد مقایسه شود و خود این دسته‌های همگون به طور مشخص با ساختارها و طبقه‌بندی‌هایی که در سیستم اجتماعی گسترده‌تری وجود دارند. مرتبط گردند»(همان: ۸).

موج نو سینمای ایران هم با توجه به این‌که مصادف با دوره تغییرات پر شتاب و دامنه‌دار اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی ایران است می‌تواند انعکاس‌دهنده این تحولات باشد. بنابراین، امکان انتخاب آن برای تحقیقی جامعه‌شناسانه وجود دارد. پس در واقع مسئله تحقیق حاضر این است که عوامل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و نیز جریان روشنفکری چه تاثیر احتمالی در شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران دارد.

تحقیق حاضر ده فیلم از موج نو را به شرح زیر مورد تحلیل قرار داده است:

۱. قیصر ، ساخته مسعود کیمیایی محصول سال ۱۳۴۸
۲. گاو، ساخته داریوش مهرجویی محصول سال ۱۳۴۸
۳. آرامش در حضور دیگران، ساخته ناصر تقوایی محصول سال ۱۳۴۹
۴. رگبار، ساخته بهرام بیضائی محصول سال ۱۳۵۱
۵. خاک، ساخته مسعود کیمیایی محصول سال ۱۳۵۲
۶. اسرار گنج دره جنّی، ساخته ابراهیم گلستان محصول سال ۱۳۵۳
۷. گوزن‌ها، ساخته مسعود کیمیایی محصول سال ۱۳۵۳
۸. گزارش، ساخته عباس کیارستمی محصول سال ۱۳۵۶
۹. سفر سنگ، ساخته مسعود کیمیایی محصول سال ۱۳۵۶
۱۰. دایره مینا، ساخته داریوش مهرجویی محصول سال ۱۳۵۷

موج نو سینمای ایران جریانی است که از دو جنبه، بسیار مهم است؛ اولی ویژگی‌های سینمایی و هنری آن است که توسط نظریه‌پردازان فیلم و منتقدین تا حدی به آن پرداخته شده است و دومی؛ ویژگی‌های

www.SID.ir

Archive of SID

اجتماعی و سیاسی آن است که موضوع تحقیق حاضر می‌باشد. این ویژگی تا حد زیادی مغفول مانده و کاری جدی در حوزه جامعه‌شناسی فیلم بر روی این دوره منحصر به فرد انجام نشده است.

ابتدای این دوره به لحاظ تاریخی، دهه ۴۰ و اصلاحات ارضی و انقلاب سفید شاه و مردم است و انتهای آن، وقوع انقلاب سال ۱۳۵۷. دوره کوتاهی که وقایع و تحولات اجتماعی شتابی عجیب پیدا کرده بود و تغییرات آن قدر سریع بود که از کنترل خارج شد.

در ابتدای دوره اوضاع به قدری آرام به نظر می‌آمد که شاه از موضع قدرت دست به کارهای بلند پروازانه‌ای هم‌چون اصلاحات ارضی و انقلاب سفید می‌زد اما انتهای آن چنان متفاوت از کار در آمد که شاه نه تنها در اجرای برنامه‌هایش ناکام ماند بلکه سلطنتش را هم از دست رفته یافت. حال علت این اضمحلال سریع را در کجا باید جستجو کرد؟ پژوهشگران تاریخ و علوم سیاسی در اسناد گوناگون دنبال پاسخ می‌گردند و باورمندان به تئوری‌های توطئه در افکار و منویات سردمداران کشورهای ابر قدرت؛ اما ما در این تحقیق می‌خواهیم سری به سینما بزنیم و ببینیم آیا وقتی قیصر پاشنه‌اش را ور کشید و چاقوی ضامن‌دارش را توی جیبش گذاشت تا یک تنه عدالت را اجرا کند، آیا بیننده هوشیار آن سال‌ها می‌توانست حدس بزند که خبری است؟ یا وقتی مش‌حسن نتوانست مرگ گاوش را بپذیرد و مجنون شد، آیا پیامی به شاه نبود که اتکای مفرط به ثروت حاصل از فروش نفت، آینده‌ای ندارد؟

موضوع جامعه‌شناسی فیلم دقیقاً همین است؛ یعنی این رشته دنبال این است که بین ساختار و مضامین مطرح شده در فیلم و ساختار اجتماعی که فیلم در آن تولید شده رابطه‌ای پیدا کند. دوره‌ای که شرح‌اش آمد مقطعی بود که در طول عمر یک نسل، دنیای کهنه داشت از هم می‌پاشید و دنیای جدیدی داشت به وجود می‌آمد که سرشار از تناقض بود.

اصلاحات ارضی نظام کهن ارباب رعیتی را ملغی کرد، این اتفاق از یک طرف بخشی از جمعیت روستانشین را از کار و زندگی روستایی کند و آواره حاشیه شهرها کرد و از طرفی دیگر ارباب‌ها که قدرت سیاسی‌شان را در دوره رضا شاه از دست رفته دیده بودند، حالا منبع ثروت و اقتدار سنتی‌شان را هم از دست می‌دادند و چاره‌ای نداشتند که وارد مناسبات سرمایه‌دارانه شوند که آن هم مدعیان خودش را داشت.

از سویی دیگر شهرها و مشاغل خدماتی جدید رشد عجیبی پیدا می‌کرد و هر کس که در این رقابت پیروز می‌شد یک شبه ره صد ساله را می‌پیمود و اگر از قافله عقب می‌ماند به خاک سیاه می‌نشست؛ این‌ها تازه بعد اجتماعی و اقتصادی قضیه بود. شاید تغییرات فرهنگی که اتفاق می‌افتاد از آن هم سریع‌تر و عجیب‌تر بود.

کسانی که اولین گروه‌های موسیقی «راک» را در ایران تشکیل دادند آن‌گونه که خود می‌گفتند حتی ساززدن بلد نبودند و استادی هم در ایران نبود که نواختن سازهای جدید را یاد بدهد، بنابراین با گوش‌دادن به صفحات «بیتل»ها و آزمون و خطا راه خود را یافتند. این مثال شاید بی‌ربط به خوبی شتاب تغییرات

www.SID.ir

Archive of SID

فرهنگی را که به یک باره جامعه هنوز سنتی و متعصب را در می‌نوردید و نسل جدید را متاثر می‌کرد، نشان می‌دهد.

اما سینما از آن‌جا که تفریح عوام شمرده می‌شد و از طرف دیگر هنرمندان روشنفکر و عمدتاً مخالف هم در آن دست بازتری نسبت به ادبیات و مطبوعات یافته‌بودند، شاید بهتر از هر رسانه و مدیوم فرهنگی شرایط آن سال‌ها را در خود جذب کرده باشد، بنابراین ما در این تحقیق بخشی از آن سینما را موضوع خود قرار داده‌ایم تا ببینم که چه رابطه‌ای بین عوامل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و فکری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینما ایران وجود دارد.

حال در ادامه این توضیحات باید گفت که مسئله اصلی تحقیق حاضر این است که تغییرات سریعی که جامعه ایران در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی در حوزه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و فکری با آن مواجه شد، چه بازتابی و تاثیری در فیلم‌های تولید شده در آن سال‌ها داشته است.

جامعه‌شناسی فیلم حوزه‌ای است که در ایران کار چندانی در آن انجام نشده است. در سطح جهانی جورج.ا. هواکو کتابی دارد با نام جامعه‌شناسی سینما که به بررسی سه موج سینمای اروپا یعنی: اکسپرسیونیسم آلمان، اکسپرسیورئالیسم شوروی و موج نو ایتالیا پرداخته و دلایل ساختاری تکوین آن‌ها را عنوان کرده است. مکتب فرانکفورت نیز به فیلم به مثابه صنعت فرهنگ نگریسته و به رابطه آن با توده پرداخته است. ای. سی. جاروی هم به سینما به عنوان نهادی اجتماعی پرداخته است و عنوان کرده: «برای نفوذ به درون پوسته یک جامعه، به غیر از کار میدانی مردم‌شناختی، هیچ چیز با دیدن فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته شده‌اند، قابل مقایسه نیست»(راودراد، ۱۳۹۲: ۷۷). پی یر سورلن نیز از نظریه آینه برای توضیح سینمای کشورهای اروپایی به ویژه انگلیس استفاده کرده است. منظور او از آینه این است که: «فیلم واقعیت نیست، اما در عین حال نمی‌تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه که آن‌چه را پیش‌رو دارد، با این‌که ممکن است تحریف کند، محدود سازد و در چارچوبی قرار دهد، سرانجام در خود منعکس می‌کند، فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده است، نمایش می‌دهد»(همان: ۸۷). نظریه فمینیستی فیلم نیز به نقد و ارزیابی بازنمایی زن در آثار سینمایی می‌پردازد، نمایش زن به عنوان ابژه نگاه مرد و نیز حضور منفعل زن در فیلم کانون مطالعات این گرایش است.

اما در ایران تقریباً کارهای اندکی در حوزه جامعه‌شناسی فیلم انجام شده است. از جمله کتب تاریخ سینما در لابه‌لای سطورشان به زمینه‌های اجتماعی هم پرداخته‌اند. در کتاب جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران نوشته اعظم راودراد هم چند تحقیق در حوزه جامعه‌شناسی فیلم آورده شده است.

ازآن‌جایی که جامعه‌شناسی فیلم بسط و توسعه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات به شمار می‌رود و هنوز استقلال کافی خود را به دست نیاورده، مرور نظریات مربوط به جامعه‌شناسی هنر و ادبیات تاحدی می‌تواند محدودیت منابع جامعه‌شناسی فیلم را جبران کند، پیشینه جامعه‌شناسی هنر به تاریخ اجتماعی هنر بر می‌گردد. اما جامعه‌شناسی هنر به عنوان رشته‌ای مستقل از تاریخ اجتماعی هنر طبیعتاً پس از اعلام موجودیت جامعه‌شناسی و

www.SID.ir

Archive of SID

تحت تاثیر رهیافت‌های اصلی حاکم بر جریان اصلی جامعه‌شناسی است‌که مطرح می‌شود. اما درنهایت رویکرد بازتاب شالوده عمده کارهای مربوط به جامعه‌شناسی هنر و ادبیات را فراهم می‌کند. راودراد در این باره می-نویسد:

«بسیاری از جامعه‌شناس‌های هنر معتقداند که شرایط، ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی در آثار هنری معاصرشان بازتاب داده می‌شوند و با نقد جامعه‌شناختی می‌توان به شناخت مناسبی از جامعه معاصر آثار هنری رسید. در این رویکرد معتقدند که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است»(راودراد، ۱۳۹۲: ۱۰).

در ادامه مرور کوتاهی بر چند نظریه‌پرداز خواهیم داشت:

لوکاچ کار فکری خود را از سنت ایده‌آلیسم آلمانی آغاز کرد و در نهایت به مارکسیسم رسید.

«بخش اعظم آثار پرحجم لوکاچ مصروف مسائل زیباشناسی و نقد ادبی است. اما نمی‌توان گفت که او در وهله اول یک منتقد ادبی و در مرحله ثانی یک فیلسوف بود. او به اقتضای مفهومی که از مارکسیسم داشت همواره حتی جزئی‌ترین مسائل را به «کلیت» فرایندهای اجتماعی بزرگ و تاریخ گذشته و آینده بشر تاویل می‌کرد. به گمان او چنین برخوردی جزئی اساسی از مارکسیسم و هگلیسم است و به همین خاطر او همه مسائل را از دیدگاه یک فیلسوف می‌دید»(کولاکوفسکی، ۱۳۸۷: ۲۹۰).

وی معتقد است که مراحل مختلف تاریخ شکل‌های ادبی مختص به خود را به وجود می‌آورند. لوکاچ به عنوان یک مخالف سرسخت جامعه و اندیشه بورژوایی باور دارد که مشخصه این نوع اندیشه در همان مفهوم شیءشدگی است به این معنا که اندیشه بورژوایی قادر به درک کلّیت زندگی و جهان اجتماعی نیست و فقط اشیایی منفرد و جدا افتاده را تشخیص می‌دهد. بر این اساس وی با بسط معرفت‌شناسی خود به ادبیات به نظریه بازتاب فکر می‌رسد.

در واقع نگرش مارکسیستی لوکاچ او را به این فکر سوق می‌دهد که ویژگی‌های اساسی هر دوران که طبعاً از نظر وی روابط تولید و نظام طبقاتی است باید در اثر هنری (رمان) بازتاب داشته باشد و تنها در این صورت است که هنر توانسته است تصویر متحد و منسجم از واقعیت را ترسیم کند.

لوسین گلدمن ادامه دهنده سنتی است که با لوکاچ آغاز می‌شود. او نیز هم‌چون خلف خود در ابتدا متاثر از هگل و مارکس می‌باشد و کار نظری خود را با ادامه دادن کارهای لوکاچ آغاز می‌کند. البته یکی از منابع مهم او ساختارگرایی ژان پیاژه است که شناخت‌شناسی تکوینی وی پایه نظری ساخت‌گرایی تکوینی او را فراهم کرد، ساخت‌گرایی تکوینی اساساً جریانی بود که تفاوت‌هایی با ساخت‌گرایی سنتی داشت. هگل نیز از دیگر منابع مهم گلدمن است که در توضیح بیشتر باید گفت وی مفهوم یگانگی فاعل و مفعول را از هگل به عاریت می‌گیرد و کارش را با در دست داشتن دو کتاب استادش لوکاچ یعنی کتاب‌های «تاریخ و آگاهی طبقاتی» و «جان و صورت‌ها» ادامه می‌دهد تا در نهایت به جامعه‌شناسی ادبیات مختص به خودش برسد. جامعه‌شناسی ادبیات او ارتباط نزدیکی با جامعه‌شناسی معرفت وی دارد که آن نیز خود مکمل جامعه‌شناسی

www.SID.ir

Archive of SID

معرفت گئورگ لوکاچ است. گلدمن با این پیش‌زمینه روش خاص خود را تدوین می‌کند که ساخت‌گرایی تکوینی نام دارد.

«روش گلدمن برای مطالعه واقعیت‌های انسانی و اجتماعی، ساخت‌گرایی تکوینی نام دارد، که وی آن را از ساخت‌گرایی متمایز می‌سازد. گلدمن یک ساخت‌گرا است، چراکه به اهمیت ساخت‌ها و تاثیری که آن‌ها بر زندگی انسان می‌گذارند، اعتقاد دارد. در عین حال وی به علت عدم توجه ساخت‌گرایی به اهمیت و تاثیرات فاعل، یعنی انسان، در ایجاد، تغییر و بازسازی این ساخت‌ها به آن انتقاد می‌کند. از طرف دیگر وی ساخت‌گرایی مورد تایید خود را تکوینی می‌نامد، زیرا این روش احتمال مفهوم‌سازی و ترکیب‌سازی تکوینی را در معرفت علمی بیان می‌کند. او این کار را با مطالعه روند ساخت‌یافتگی انجام می‌دهد، نه مطالعه ساخت‌ها و واقعیت‌های جدا از هم. اساس ساخت‌گرایی تکوینی، از نظر گلدمن عبارت است از این فرض که رفتار انسان «تلاشی است برای دادن پاسخ‌های معنادار به یک موقعیت معین» که تعادلی را بین انسان و محیط وی برقرار می‌سازد»(راودراد، ۱۳۹۰: ۹۰).

تا پیش از گلدمن سنت رایج در بررسی آثار هنری از منظر جامعه‌شناسی بررسی محتوای اثر بود. گلدمن این رویکرد را مورد انتقاد قرار داد و اعلام کرد برنامه مطالعاتی او ساختارهای موجود در اثر هنری را لحاظ خواهد داد.

«وی معتقد است واقعیت‌های انسانی به تدریج و آهسته آهسته در روند ساخت‌شکنی ساخت‌های کهنه و ساخت‌دهی کلیت‌های جدیدی هستند که می‌توانند اهداف و نیازهای تازه گروه‌های اجتماعی مرتبط با خود را پاسخ دهند. گلدمن معتقد است ساخت‌گرایی تکوینی وی با در نظر گرفتن ساخت‌ها به عنوان اجزای اساسی تشکیل‌دهنده آثار هنری، خواهان تغییری تام در جهت‌گیری است. فرضیه اصلی آن، این است که خلاقیت ادبی یک ویژگی جمعی دارد که از طریق یکنواختی یا یکپارچگی ساخت‌های آن با ساخت‌های ذهنی گروه‌های اجتماعی معاصرشان قابل تشخیص یا تعقیب است و با این ساخت‌های ذهنی نیز رابطه‌ای منطقی دارد. اما از نظر محتوا، نیازی نیست که جهان تخیلی حاصل این ساخت‌ها، جهانی حقیقی باشد که نمایش‌دهنده واقعیت این گروه‌ها است. در واقع از نظر محتوا، نویسنده آزادی کامل دارد. گلدمن در جای دیگر بحث می‌کند که بر اساس روش ساخت‌گرایی تکوینی او، باید تطابقی میان ساخت‌های اجتماعی و ساخت‌های شکل‌گرفته در آثار فرهنگی و هنری وجود داشته باشد، اما محتوای دو ساخت همسان می‌تواند کاملاً متفاوت باشد. وی سپس نتیجه می‌گیرد که از این نظر، تنها تعداد محدودی از آثار ادبی ارزش تحلیل جامعه‌شناختی دارند»(همان: ۹۴).

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد آدورنو با استفاده از مفهوم «شیءوارگی» لوکاچ به نقد فرهنگ توده‌ای معاصر پرداخت. در واقع آدورنو محصولات صنعت فرهنگ را ساخته شده برای مصرف توده‌ها و با هدف سلطه سیاسی می‌دانست و دو نوع استفاده از هنر که به زعم سوءاستفاده از هنر می‌باشد را تبیین می‌کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

اما بنیامین متفکری بود که هر چند جزء مکتب فرانکفورت به حساب می‌آمد، اما تفاوت‌های جدی با بقیه متفکران این مکتب داشت. وی نگاه مثبت‌تری به صنعت فرهنگ و امکان تکثیر مکانیکی آثار هنری داشت و آن را نه تهدیدی برای کنترل توده بلکه ابزاری برای آگاهی و رهایی توده‌ها تلقی می‌کرد و از همین جا وی آن را در مقابل هنر نخبه‌گرا قرار می‌داد.

آرنولد هاوزر را شاید بتوان اولین نظریه‌پردازی دانست که به تامل در باب سینما پرداخته است، آن هم نه مستقلاً بلکه در بخشی از کتاب «تاریخ اجتماعی هنر». هاوزر نه یک نظریه مستقل بلکه تاملاتی پراکنده در باب سینما داشته است.

زیگفرید کراکوئر از نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی فیلم مکتب فرانکفورت دو کار تحقیقی در رابطه با فیلم با عناوین: نظریه فیلم: «رستگاری واقعیت جسمانی(۱۹۶۰)»و «از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روان‌شناختی سینمای آلمان(۱۹۷۴)» انجام داده است.

در این آثار او با مراجعه به فیلم‌های دوران پیش از ظهور نازی‌ها، شرایط فرهنگی را که به ظهور فاشیسم منجر شده بود، بررسی می‌کند(کالکر، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

جورج. ا. هواکو سه نوع اثر سینمایی را از هم متمایز می‌کند: «بررسی تاریخ فیلم طی هشتاد سال گذشته بروز سه نوع پدیده را آشکار می‌کند:

اول، ظهور آثار فیلم‌سازان منفرد را می‌بینیم؛

دوم، ظهور فیلم‌سازانی که آثارشان در گروه‌های ناهمگون از نظر سبک قرار می‌گیرند؛

سوم، ظهور فیلم‌سازانی که آثارشان در گروه‌های همگون از نظر سبک، یا موج‌های سبک در هنر فیلم دسته‌بندی می‌شوند». که نوع سوم را مناسب برای تحقیق جامعه‌شناسی اعلام می‌کند(هواکو، ۱۳۶۱: ۷).

آی. سی. جاروی برای طرح یک جامعه‌شناسی مناسب سینما چهار پرسش را طرح می‌کند:

«اول این‌که چه کسی فیلم می‌سازد؟ چگونه و چرا؟ دوم، چه کسی فیلم را می‌بیند و چرا؟ سوم، چه چیزی دیده می‌شود، چگونه و چرا؟ و چهارم این‌که فیلم‌ها چگونه ارزشیابی می‌شوند، توسط چه کسی و چرا؟»(راودراد، ۱۳۹۲: ۷۹).

پی یر سورلن از نظریه آینه برای توضیح سینمای کشورهای اروپایی به ویژه انگلیس استفاده کرده است، او می‌گوید:

«کسانی که فیلم می‌سازند در همان مملکتی زندگی می‌کنند که بیشتر تماشاگران آتی اثر آن‌ها زندگی می‌کنند و مشکلات و چشم‌اندازهای آن‌ها برای آینده تا حدودی مشترک است؛ این فیلم‌سازان جز این‌که در فیلم‌هایشان به حد افراط به فانتزی روی آورده باشند، چیزی از دل‌مشغولی‌های (واقعی) خود را گیریم که تنها برای جلب تماشاگران می‌گنجانند. فیلم واقعیت نیست، اما در عین حال نمی‌تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه که آن چه را پیشرو دارد، با این‌که ممکن است تحریف کند، محدود

www.SID.ir

Archive of SID

سازد و در چارچوبی قرار دهد، سرانجام در خود منعکس می‌کند، فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده است، نمایش می‌دهد»(همان: ۸۷).

نظریه فمینیستی فیلم به نقد و ارزیابی بازنمایی زن در آثار سینمایی می‌پردازد. نمایش زن به عنوان ابژه نگاه مرد و نیز حضور منفعل زن در فیلم کانون مطالعات این گرایش است. هر کدام از مکاتب فمینیستی توضیحی برای این بازنمایی ناعدلانه و فرودست زنان ارائه می‌کنند.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در تحقیق حاضر، تحلیل نشانه‌شناختی است. لازم به توضیح است که: «برای مطالعه آثار سینمایی، دو شیوه نقد وجود دارد؛ نخست، نقد درون‌نگر با استفاده از روش‌های مختلف تحلیل متن و سپس نقد برون‌نگر با استفاده از تحلیل جامعه‌شناختی. نقد برون‌نگر با رهیافتی جامعه‌شناختی، پیوند میان درون‌مایه اثر و اجتماع پیرامون را پدیدار می‌کند»(راودراد، ۱۳۹۲: ۹۸).

نشانه‌شناسی روشی است برای فهمیدن و مطالعه نشانه‌ها، در کلیه متون و نظام‌هایی که معنایی را به اشتراک می‌گذارند. پس با وجود این‌که منشا و ریشه آن به زبان‌شناسی بر می‌گردد، اما به آن محدود نمی‌شود و بقیه نظام‌های ارتباطی همچون فیلم را نیز شامل می‌شود.

در این تحقیق برای سطح نقد درون‌نگر از نشانه‌شناسی استفاده شده است. و برای سطح برون‌نگر هم از روش تحقیق اسنادی و کتابخانه‌ای (فیش‌برداری) بهره گرفته‌ایم.

یافته‌های تحقیق

تحولات اجتماعی و اقتصادی و فکری ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی مهم‌ترین و اصلی‌ترین عاملی که به تغییرات وسیعی در پهنه اجتماعی ایران دامن زد، اجرای اصلاحات ارضی بود. این برنامه اصلاح‌گرانه از یک طرف نظام کهنه ارباب و رعیتی را به هم ریخت و از سوی دیگر زمینه را برای رشد یک اقتصاد شبیه سرمایه‌دارانه باز کرد. روستاییان با اجرای اصلاحات ارضی یا صاحب زمین شدند و یا آنان که بی‌زمین مانده بودند مجبور به مهاجرت به شهرها شدند و قشر رو به رشد حاشیه‌نشین را در شهرها به وجود آوردند. مالکان نیز به سرمایه‌داران نوین بدل گشتند. همزمانی این تحولات با افزایش قیمت نفت مسائل را پیچیده‌تر کرد. درآمد کلانی که در دست حکومت بود به صورت سرمایه‌گذاری‌های کلانی در بخش اقتصاد و صنعت و نیز ارتش، مصرف شد. در این راستا دولت با سرمایه‌گذاری مستقیم صنعت بخش دولتی را که عموماً صنایع سنگین را شامل می‌شد در شهرهایی مانند تبریز، اراک، اصفهان، اهواز و کرمانشاه توسعه می‌داد و ازطریق اعطای وام‌های مناسب به افراد مورد تایید خودکه عمدتاً زمین-داران بزرگ سابق را شامل می‌شد صنایع بخش خصوصی را تشویق و حمایت می‌کرد. این صنایع هم عمدتاً شامل صنایع سبک مانند: پوشاک، صنایع غذایی، سیمان، کاشی، کاغذ و لوازم خانگی را شامل می‌شد. این پروژه‌ها که از بالا به پایین اجرا شدند نظم کهن جامعه ایران را بر هم زدند و به جای آن نیز

www.SID.ir

Archive of SID

نتوانستند نظمی پایدار به وجود آورند. حاصل کار جامعه‌ای پر تنش و نامنظم بود که تضادهای زیاد؛ آن را آبستن حوادث آینده کرده بود. حوادثی که نظام سیاسی بسته توان مقابله با آن را نداشت.

آبراهامیان در این باره می‌نویسد:

«تغییرات اجتماعی ایجاد شده در کشور به سه طریق عمده تنش‌های اجتماعی را تشدید کرد. نخست، جمعیت دو طبقه‌ای که در گذشته رژیم پهلوی را در معرض جدی‌ترین چالش قرار داده بود روشنفکر و طبقه کارگر شهری- بیش از چهار برابر شد. مخالفت این طبقات به دنبال نابود کردن سیستماتیک سازمان‌هایی که به انحای مختلف نمایندگی آنان را طی سال‌های فترت بر عهده داشتند انجمن‌های حرفه‌ای، اتحادیه-های کارگری، روزنامه‌های مستقل و احزاب سیاسی بیش از گذشته تقویت شد. همزمان اصلاحات ارضی اعیان و اشراف روستایی را که طی سده‌ها بر دهقانان و ایلات سلطه داشتند تضعیف کرد و در مقابل، شمار قابل توجهی کشاورزان مستقل و کارگران بی‌زمین به وجود آورد که به لحاظ سیاسی در حکم نوعی بمب بودند. انقلاب سفید به منظور جلوگیری از وقوع یک انقلاب سرخ طراحی شده بود اما در عوض، راه را برای یک انقلاب اسلامی هموار کرد. افزون بر این، رشد پیوسته جمعیت، به همراه کمبود زمین‌های قابل کشت موجب شکل‌گیری حلبی آبادهای شهری شد. رژیم در نیمه‌های دهه ۱۳۵۰/۱۹۷۰ با مشکلات اجتماعی متعدد و دامنه‌داری که در گذشته غیرقابل تصور بودند، رو به رو شد. دوم، الگوی توسعه مورد نظر رژیم- تئوری اقتصادی «رشد قطره‌ای» به طور اجتناب‌ناپذیری شکاف بین گروه‌های دارا و فقیر را وسیع‌تر کرد. استراتژی رژیم سرازیر کردن ثروت نفتی به سوی نخبگان وابسته به دربار بود که بعدها کارخانه‌ها، شرکت-ها و واحدهای کشت و صنعت متعددی را تاسیس کردند. ثروت به لحاظ نظری به صورت قطره‌ای به پایین جریان می‌یافت، اما در عمل در ایران همانند بسیاری از دیگر کشورها، همچنان به بالا چسبیده بود و مسیرش به سوی رده‌های پایین‌تر نردبان اجتماعی روز به روز کمتر می‌شد. ثروت، همانند یخ در آب گرم، در فرایند دست به دست شدن، ذوب می‌شد و نتیجه آن نیز چندان تعجب‌آور نبود. در دهه ۱۳۳۰/۱۹۵۰ ایران یکی از مشکل‌دارترین کشورهای جهان سوم به لحاظ توزیع نابرابر درآمدها بود؛ اما بنا بر گزارش سازمان بین‌المللی کار در دهه ۱۳۵۰/۱۹۷۰ به یکی از بدترین کشورهای جهان تبدیل شد. در خصوص توزیع واقعی درآمد، شواهد قطعی در دست نیست، اما بانک مرکزی ارزیابی‌هایی را درباره هزینه خانوارهای شهری در سال‌های ۳۹-۱۳۳۸ و سال‌های ۵۳-۱۳۵۲ انجام داده است، البته بر اساس روشی که به طور اجتناب‌ناپذیری نابرابری‌های واقعی را کمتر از حد معمول برآورد می‌کند. مطابق این ارزیابی در سال‌های ۳۹-۱۳۳۸، ۳۵/۳ درصد از هزینه‌های مربوط به ۱۰ درصد بالایی ثروت‌مندها و تنها ۱/۷ درصد از هزینه‌ها مربوط به ۱۰ درصد گروه‌های بسیار فقیر بود. ارقام مربوط به سال‌های ۵۳-۱۳۵۲ وضعیت وخیم‌تری را نشان می‌دهد. بر مبنای این بررسی، ۳۷/۹ درصد هزینه‌ها مربوط به دهک بالایی جمعیت ثروتمندان کشور است در حالی که این رقم برای ۱۰ درصد پایین جمعیت فقیر، ۱/۳ درصد بوده است. بر اساس یکی از اسناد فاش

www.SID.ir

Archive of SID

شده سازمان برنامه و بودجه سهم درآمدی ۲۰ درصد جمعیت ثروتمند شهری در سال‌های ۱۳۵۲ و ۱۳۵۴ از ۵۷ درصد به ۶۳ درصد افزایش یافته است. مطابق این سند، شکاف بین میزان مصرف جمعیت شهری و روستایی به شکل قابل توجهی وسیع‌تر شده بود. این نابرابری‌ها به ویژه در تهران کاملاً محسوس بود. ثروتمندان شهر در کاخ‌های منطقه شمالی شهر زندگی می‌کردند درحالی که فقرا در آلونک‌های حلبی آبادها بدون هیچ‌گونه امکانات‌عمومی به ویژه یک سیستم حمل و نقل مناسب به سر می‌بردند»(آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۲۵۱-۲۵۲).

این تحولات اقتصادی پیامدهای اجتماعی مهمی نیز داشت. برنامه‌هایی برای گسترش آموزش و خدمات بهداشتی و درمانی به اجرا در آمد که دامنه آن تا روستاها نیز کشیده شد. این برنامه‌ها شرایطی به وجود آورد که امکان اشتغال برای زنان را در مقیاسی بزرگ فراهم کرد. زنان توانستند حضور اجتماعی بی‌سابقه‌ای داشته باشند.

حال اگر بخواهیم این دوره را با چند واژه کلیدی بیان کنیم می‌توان گفت: گسترش روابط سرمایه‌دارانه، شهرگرایی، مصرف‌گرایی، حاشیه‌نشینی، تضاد طبقاتی، حضور اجتماعی زنان، افول معیارهای سنتی، برآمدن ارزش‌های مدرن و ...

در مجموع این تحولات، عامل و یا لااقل مرتبط با تحولات فکری آن دوره بود.

همزمان و موازی با تحولات اجتماعی و اقتصادی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که در بخش قبلی به آن اشاره شد، تحولات عمده‌ای نیز در فضای روشنفکری ایران اتفاق افتاد که مستقیماً در شکل‌گیری و تحول موج نو سینمای ایران موثر بود.

در این دوران گفتمانی جدید در عرصه اندیشه تکوین پیدا کرد که نفوذ گسترده‌ای در محافل هنری و روشنفکری داشت. این جریان در عین این‌که خود برآمده و متاثر از جریان‌های پیشین فکری بود اما خود به منتقد آن‌ها نیز تبدیل شد و حمله‌های تندی نیز به متفکرین سرشناش پیش از خود کرد.

اگر روشنفکران مدرن ایران که از اواخر دوران قاجار و صدر مشروطیت در تقابل میان سنت و مدرنیته دنبال جایگاهی برای خود بودند این جریان جدید اگر نگوییم به صراحت اما به طور پی‌گیر مدرنیته را آماج حملات خود قرار می‌داد و ایده «بازگشت به خویش» را محور عمده فعالیت‌های خود قرار می‌داد.

این جریان با نام روشنفکران و متفکرینی چون: احمد فردید، جلال آل احمد، داریوش شایگان، احسان نراقی و حتی علی شریعتی پیوند خورده است و ضمن این‌که ریشه‌های داخلی دارد، سخت از جریان‌های فکری دهه ۶۰ میلادی اروپا نیز متاثر بوده است که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

ویژگی روشنفکری ایران دهه ۴۰ این بود که با ادبیات پیوند عمیقی داشت و در واقع تنها شاعر و نویسنده به عنوان روشنفکر به رسمیت شناخته می‌شد، این مسئله شاید در رومانتیک شدن و غیرعلمی و تحلیلی شدن اندیشه آن دوران نقش داشته باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

اما اگر بخواهیم تبارشناسی دقیق‌تری از این جریان داشته باشیم به واقعه انشعاب حزب توده در سال ۱۳۲۶ می‌رسیم؛ در این سال خلیل ملکی از حزب جدا شد و تشکیلات خود را با نام «نیروی سوم» را به راه انداخت، جلال آل‌احمد هم که دو دهه بعد به بت روشنفکری ایران تبدیل خواهد شد به این جریان پیوست. این جریان نزدیکی‌هایی هم با سوسیالیست‌های مذهبی یا همان چپ اسلامی داشت که شخص جلال آل‌احمد را می‌توان نماد این اشتراک دانست.

این جریان با مفهوم «غرب‌زدگی» آغاز می‌شود و به «بازگشت به خویشتن» می‌رسد.

اولین اندیشمندی که مفهوم غرب‌زدگی را ارائه داد، احمد فردید بود. این مفهوم در ضمن این‌که وجه سلبی دارد از جنبه ایجابی نیز برخوردار است. وجه سلبی آن انتقاد از تمدن مدرن اروپایی است و جنبه ایجابی آن هم عرفان‌گرایی و بازگشت به عرفان و مذهب است.

این عرفان‌گرایی که البته هماهنگ با جریان عرفان‌گرا و ضد مدرنیته دهه ۶۰ اروپا است در کارهای دیگر متفکران و نویسندگان آن سال‌های ایران هم تکرار می‌شود و جالب این‌که تریبون‌های دولتی نیز در کار ترویج این ایده کوتاهی نمی‌کنند! احمد فردید حضور منظمی در برنامه‌های تلوزیون دولتی ایران داشت و سیدحسین نصر هم که از طرفداران ایده سنت‌گرایی به حساب می‌آید در اشاعه آن فعالیت می‌کرد.

غرب ستیزی این ایده اما توجه و علاقه بسیاری را بر می‌انگیخت و دلیل آن هم این بود که در کشورهایی مثل ایران که از استعمار و استثمار اروپاییان صدمه دیده بودند، مدرنیته و غرب به همین استعمار و استثمار فرو کاسته می‌شد و خصومت با استعمار زمینه غرب ستیزی و تجدد ستیزی را فراهم می‌آورد.

پس در حالت کلی می‌توان گفت «انتقاد از غرب و مدرنیته» مخرج مشترک کارهای روشنفکران وابسته به این جریان بود و هر یک راه حل و جایگزینی را برای این مشکل پیشنهاد می‌کردند، به عنوان نمونه آل‌احمد «بازگشت به خویشتن» را مطرح می‌کرد و علی شریعتی هم خواستار دگردیسی در مذهب شیعه می‌شد تا دوباره به مکتب مبارزه تبدیل شود.

این جریان که نفوذ گسترده‌ای در فضای فکری ایران داشت، دیگر روشنفکران را به خاطر بی‌عملی یا این‌که در عمل به حکومت یاری می‌رسانند و به روند غرب‌زدگی کمک می‌کنند، به خیانت متهم می‌کرد.

این تاملات تاثیر خودشان را در هنر آن دوران نیز گذاشتند، در هنرهای تجسمی مکتب سقاءخانه ظهور کرد که از عناصر و موتیف‌های ایرانی در خلق اثری که قرار بود بیانی بومی باشد در عرصه هنر مدرن، استفاده می‌کرد و در سینما هم موج نو را داریم که متاثر از این نوع تفکر است و بخش بعدی این تحقیق به آن اختصاص دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

یافته‌های تحقیق در مورد فیلم‌های مزبور

با تحلیل نشانه‌شناختی هر یک از فیلم‌ها، تاثیری که از تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و فکری دهه‌های ۴۰ و ۵۰، گرفته شده است مشخص می‌شود. یافته‌ها در قالب پاسخ به پنج سوال پژوهشی ارائه می‌شود. این سوال‌ها شامل موارد زیر است:

۱. آیا بین شرایط و زمینه‌های اجتماعی جامعه و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران رابطه وجود دارد؟

بله. مضامین اجتماعی مطرح شده در این فیلم‌ها متاثر از شرایط و زمینه‌های اجتماعی آن دوره بوده است که شامل موارد زیر می‌شود:

تغییر ساختار اجتماعی در نتیجه مهاجرت به شهرها، رشد حاشیه‌نشینی، تغییر نقش اجتماعی زنان و حضور اجتماعی آن‌ها، تقابل سنت و مدرنیته، شکاف بین نسلی، ظهور طبقه مدرن شهری، رواج فرهنگ مصرف‌گرایی، شرایط اجتماعی جدید بعد از اصلاحات ارضی، نابسامانی اجتماعی، فقر، انفعال و بی‌تفاوتی مردم، افول ارزش‌های اخلاقی و ...

۲. آیا بین شرایط و زمینه‌های اقتصادی جامعه و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران رابطه وجود دارد؟

بله. مضامین اقتصادی مطرح شده در این فیلم‌ها متاثر از شرایط و زمینه‌های اقتصادی آن دوره بوده است که شامل موارد زیر می‌شود:

تغییر نظام اقتصادی بعد از اصلاحات ارضی، اقتصاد تک‌محصولی و وابستگی به نفت، رواج مناسبات سرمایه‌دارانه، رشد مصرف‌گرایی، فقر و نابرابری، بازار سیاه و مهم‌تر از همه استثمار و مالکیت ابزار تولید و ... .

۳. آیا بین شرایط و زمینه‌های سیاسی جامعه و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران رابطه وجود دارد؟

بله. مضامین سیاسی مطرح شده در این فیلم‌ها متاثر از شرایط و زمینه‌های سیاسی آن دوره بوده است که شامل موارد زیر می‌شود:

فساد و ناکارآمدی حاکم بر حکومت، جو نارضایتی و بی‌اعتمادی عمومی، به وجود آمدن حرکات چریکی، مبارزه با حکومت، می‌لیتاریسم و نیز بلندپروازی و غرور شاه و ... .

۴. آیا بین شرایط و زمینه‌های فرهنگی جامعه و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران رابطه وجود دارد؟

بله. مضامین فرهنگی مطرح شده در این فیلم‌ها متاثر از شرایط و زمینه‌های فرهنگی آن دوره بوده است که شامل موارد زیر می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

غرب‌گرایی یا غرب‌زدگی، ورود عناصر فرهنگی جدید، فقر فرهنگی، نقش اجتماعی مذهب، تقابل عناصر فرهنگی سنتی و مدرن و ... .

۵. آیا بین جریان روشنفکری و شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران رابطه وجود دارد؟

بله. این فیلم‌ها آشکارا متاثر از گفتمان غالب روشنفکری دهه‌های چهل و پنجاه شمسی بوده است. این گفتمان مضامین زیر را مطرح می‌کرده است:

نفی غرب‌گرایی، بازگشت به خویشتن، تعریف جدید از دین، نقش اجتماعی روشنفکران، تقدیس مبارزه، انتقاد از روشنفکران به خاطر بی‌عملی و تسلیم‌شدگی و ... .

بحث و نتیجه‌گیری

جامعه ایران از اوایل دهه چهل یا اگر دقیق‌تر بگوییم از اواخر دهه سی شمسی شاهد تحولات عمیق در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بود. اصلاحات ارضی و به دنبال آن انقلاب سفید شاه و مردم، جامعه ایران را که تا پیش از آن متکی به نظام مالکیت فئودالی بود، به یک باره وارد عصر جدیدی کرده بود که بیشتر شبیه یک نظام سرمایه‌داری بود.

همزمان با آن درآمد سرشار نفتی که در انحصار حکومت بود، زمینه را برای اجرای طرح‌های نوسازی بلند پروازانه‌ای فراهم کرده بود که در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به اجرا در می‌آمد.

این تحولات باعث شده بود که جامعه سنتی ایران، بدون آمادگی وارد مناسبات مدرن شود. اما این تغییر سریع در کنار این مسئله که نارضایتی سیاسی در حال افزایش بود، جامعه را با بحران مواجه کرده بود. توسعه اجتماعی و اقتصادی، بدون توسعه سیاسی، جامعه یک دست ایران را داشت به یک جامعه پرتنش تبدیل می‌کرد. آسیب‌های اجتماعی جدیدی، پدید می‌آمد که در برنامه‌های نوسازی پیش‌بینی نشده بود، مهاجرت از شهرها به روستاها و به دنبال آن ایجاد و رشد حاشیه‌نشینی از آن جمله بود.

در حالت کلی می‌توان گفت که تنش و تضاد بین حاشیه و متن جامعه، بین سنت و مدرنیته، بین فرهنگ مذهبی و فرهنگ نو ظهور و نیز تنش و تضاد بین طبقات مختلف جامعه، در طول دو دهه بعد از اصلاحات ارضی نه تنها کاهش نیافت بلکه مدام عمیق‌تر شد تا در نهایت وقوع یک انقلاب اجتناب‌ناپذیر شد.

تحقیق حاضر به این تضادهای اجتماعی می‌پردازد، اما منبعی که برای این منظور انتخاب کرده، نه اسناد رسمی و پژوهش‌های تاریخی بلکه فیلم‌های سینمایی تولید شده در آن دوران است. فیلم‌هایی که چون برای عموم مخاطبان ساخته می‌شد به مسائل ملموس مردم می‌پرداخت، بنابراین، این فیلم‌ها می‌تواند دریچه‌ای باشد به ذهنیت افرادی که در نهایت پیاده نظام انقلاب شدند.

اما سوال این است که کدام فیلم برای این منظور مناسب‌تر است؟

www.SID.ir

Archive of SID

عمده فیلم‌های تولید شده آن سال‌ها که به فیلم‌فارسی معروف‌اند و بدنه اصلی سینمای ایران را تشکیل می‌دادند، با هدف سرگرم ساختن مخاطبین، تولید می‌شد. در این فیلم‌ها، نمایش تضادها و گرفتاری‌های جامعه که مخاطب خود با آن‌ها درگیر بود و احیاناً سینما رفتنش هم برای این بود که ساعتی از آن گرفتاری‌ها دور باشد، نقض غرض محسوب می‌شد و مخاطب را از سینما فراری می‌داد، بنابراین، این مسائل در فیلم‌فارسی‌ها نمود نداشت.

در این هنگام برخی از فیلم‌سازان جوان آن دوره که عمدتاً خاستگاهی غیر از جریان اصلی سینمای ایران داشتند، بدون تصمیم و قرار جمعی به صورت انفرادی دست به تجربیات جدیدی در فیلم‌سازی زدند، تجربیاتی که هم به لحاظ فرمی نمود داشت و هم به لحاظ محتوایی.

به لحاظ فرمی این فیلم‌ها در تکنیک سینمایی و مهم‌تر از آن در روایت، از کلیشه‌های رایج فیلم‌فارسی‌ها پیروی نکردند و عناصر جدیدی را به کار گرفتند، اما مهم‌تر از آن تجربیات محتوایی این فیلم‌ها بود.

در این فیلم‌ها همین تضادها و گرفتاری‌هایی که اشاره شد، محرک داستان فیلم می‌شد و قهرمان یا ضد قهرمان این فیلم‌ها که در میان این تضادها گرفتار می‌آمد، سعی می‌کرد راه‌حلی برای حل آن‌ها بیابد.

این‌گونه فیلم‌ها به جهت قرابت زمانی و اشتراکات فرمی و محتوایی، توسط منتقدین و صاحب نظران، موج نو نام گرفت. موج نو از سال ۱۳۴۸ آغاز شد، در این سال مسعود کیمیایی (قیصر) را ساخت و داریوش مهرجویی (گاو) را و سال بعد هم ناصر تقوایی (آرامش در حضور دیگران) را؛ و این موج تا وقوع انقلاب ادامه داشت. برخی از این فیلم‌ها اقتباس‌هایی از ادبیات داستانی ایران بودند؛ بالاخص آثار «غلامحسین ساعدی» که او را می‌توان از شخصیت‌های مهم این جریان به شمار آورد.

در مطالعه حاضر ده مورد از این فیلم‌ها، که جنبه اجتماعی برجسته‌تر داشتند، انتخاب شده و مورد تحلیل جامعه‌شناختی قرار گرفته است.

تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم، حوزه‌ای مهجور از جامعه‌شناسی است و منابع اندکی برای آن وجود دارد. جامعه‌شناسی فیلم شاخه‌ای کم اهمیت از جامعه‌شناسی هنر و ادبیات به شمار می‌آید و رویکرد بازتاب که در جامعه‌شناسی ادبیات مطرح شده است برای آن نیز کاربرد دارد.

نظریه‌های جامعه‌شناسی ادبیات هم‌چون نظریه «ساخت‌گرایی تکوینی» لوسین گلدمن و کارهای گئورگ لوکاچ و برخی دیگر تحت رویکرد بازتاب قرار می‌گیرند.

طبق این رویکرد اثر هنری هم‌چون آینه‌ای است که واقعیات جامعه را نشان می‌دهد.

تحقیق حاضر هم‌چون بیشتر تحقیقات مشابه رویکرد بازتاب را مبنای کار خود قرار داده بود، در رویکرد بازتاب ما با دو سطح سر و کار داریم، نخست سطح خرد که همان متن است و ما با تکنیک‌های مختلف معانی درون آن را کشف می‌کنیم و سطح دوم یا سطح کلان که همان جامعه است و ما معناهای سطح نخست را به آن مربوط می‌کنیم.

www.SID.ir

Archive of SID

جهت به کارگیری رویکرد بازتاب، برای این تحقیق، نخست به منابع و کتبی که شرایط و مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و فکری دهه‌های چهل و پنجاه شمسی را مورد مطالعه و تحلیل قرار داده بودند، مراجعه شد و برآیندی کلی از اوضاع مشخص شد (سطح کلان)؛ در مرحله بعد معانی اجتماعی که در هر یک از آن ده فیلم مطرح شده بود توسط تکنیک تحلیل محتوی و نیز فیش‌برداری از منابع مکتوب همچون کتب تاریخ سینما و نقدهای نوشته شده در مطبوعات، استخراج شده (سطح خرد) و با داده‌های مرحله قبل تطبیق داده شد.

منابع

آبراهامیان، ی. (۱۳۹۲). **تاریخ ایران مدرن**. ترجمه: م، فتاحی. تهران: نشر نی.

بهارلو، ع. (۱۳۷۹). **تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

پوینده، م. (۱۳۹۰). **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**. تهران: نقش جهان مهر.

توکل، م. (۱۳۸۸). **جامعه‌شناسی معرفت**. تهران: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

توکل، م. (۱۳۸۸). **جامعه‌شناسی معرفت و علم**. تهران: انتشارات سمت.

رامین، ع. (۱۳۹۱). **مبانی جامعه‌شناسی هنر**. تهران: نشر نی.

راودراد، ا. (۱۳۹۲). **جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راودراد، ا. (۱۳۹۰). **نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

صدر، ح. (۱۳۸۱). **تاریخ سیاسی سینمای ایران**. تهران: نشر نی.

فرج‌پور، ا. (۱۳۸۰). **تاریخ تحلیلی سینمای سیاسی در ایران**. تهران: نامجو فرد.

کاتوزیان، م. (۱۳۹۲). **اقتصاد سیاسی ایران؛ از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی**. ترجمه: م، نفیسی و دیگری. تهران: نشر مرکز.

کالکر، ر. (۱۳۸۴). **فیلم، فرم و فرهنگ**. ترجمه: ب، تبرایی. تهران: انتشارات فارابی.

موناکو، ج. (۱۳۸۵). **چگونگی درک فیلم**. ترجمه: ح، احمدی لاری. تهران: انتشارات فارابی.

مهرابی، م. (۱۳۶۳). **تاریخ سینمای ایران**. تهران: انتشارات فیلم.

هواکو، ج. (۱۳۶۱). **جامعه‌شناسی سینما**. ترجمه: ب، تورانی. تهران: نشر آینه.

www.SID.ir