

تاریخ دریافت مقاله: ۰۶ / ۰۶ / ۱۳۹۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۰۲ / ۱۰ / ۱۳۹۶

سیدمحسن علوی پور<sup>۱</sup>

## سینمای ایرانی به مثابه محمل اندیشه‌ورزی سیاسی:

مطالعه سینمای ۱۳۳۲-۱۳۵۷

### چکیده

سینما، به عنوان هنری معاصر، در طول حیات خود نقش سیاسی و اجتماعی بزرگی را در جهان امروز ایفا کرده است. در ایران نیز اگرچه ورود سینما بسیار زود صورت گرفت (تقریباً تنها پنج سال پس از اختراع آن در اروپا، با مظفرالدین شاه به کشور وارد شد)، چند دهه طول کشید تا این نقش سیاسی و اجتماعی مورد شناسایی قرار گیرد. در واقع، تنها پس از سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد است که سینمای ایران روایتگر نقدی اجتماعی و سیاسی می‌شود که نه تنها تیرگی‌ها و کراهت شرایط زیست اجتماع ایرانی را به تصویر می‌کشد و نسبت آن را با نظام استثمارگر حاکم بازنمایی می‌کند، بلکه در جست‌وجوی ریشه‌های این وضعیت به پربشانی و جهل درونی می‌رسد و در نهایت، در ارائه راه‌حلی برای دستیابی به زندگی نیک‌سامان، از ظرفیت‌های وجودی اجتماعی انسان (یعنی عشق و دوستی) بهره می‌جوید و در نهایت، امکان کنش انقلابی با اتکاء به رهبری پیشرو را تصویر می‌کند. رخدادی که با وقوع انقلاب اسلامی در بهمن ماه ۱۳۵۷ صورت تحقق می‌پذیرد. مقاله حاضر بر آن است با بازخوانی این روایت‌ها در سینمای ایرانی، مؤلفه‌های اندیشه‌سیاسی را مورد کاوش قرار دهد.

**کلیدواژه‌ها:** سینما، اندیشه‌سیاسی، طغیان، مقاومت.

<sup>۱</sup> استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

E-mail: alavipour@ihcs.ac.ir

<sup>۲</sup> این مقاله از طرح پژوهشی نویسنده با عنوان "تاریخ فکری سینمای ایران" به کارفرمایی مشترک "بنیاد سینمایی فارابی" و "پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی" استخراج شده است.

## مقدمه

ورود سینما به عرصه هنرها در آغاز قرن بیستم، رخدادی شگرف بود. امکان تکثیر حرکت و ارائه تصویری مجازی از آن بر پرده‌ای نقره‌ای، جهانیان را با این حقیقت روبه‌رو ساخت که می‌توان طرح جهانی ناواقعی را در انداخت که به اندازه واقعیت‌های حیات زنده باشد و بدین وسیله امکان گسترش عرصه‌های زندگی بشری را فراهم آورد. بهره‌گیری از زبان سینمایی برای ارائه نقدهای اجتماعی، ایجاد احساسات انسانی، انتشار اخبار فراسوی موقعیت‌های واقعی، سرگرم‌نمودن مردم، و تسهیل آشنایی جوامع با واقعیت‌ها و رخدادهای مربوط به جوامع دیگر، خیلی زود جایگاه سینماگران را در میان هنرمندان ارتقا بخشید و باعث شد بسیاری از اندیشمندان، فکر خود را به ظرفیت‌ها و مخاطرات این هنر-صنعت معطوف نمایند.

با این حال، تعالی سینما در نیمه نخست قرن بیستم، در کنار خطر بهره‌گیری از آن برای مقاصد شوم سیاسی - به‌ویژه در دولت نازی - مابه‌ازای چندانی در ایران نداشت، و سینمای ایرانی که در آشنایی با این پدیده چندان از کشورهای غربی عقب نبود، در سودازدگی و رویکرد تاجرمانانه بسیاری از اهالی آن در کشور مسیری رو به قهقرا را طی می‌کرد و در این میان حتی تلاش‌های افرادی چون عبدالحسین سپنتا برای استفاده از زبان سینما در تقویت حس میهن‌گرایی و آشنایی ایرانیان با مبنای هویتی‌شان نیز در نتیجه مداخله‌های نظام سیاسی حاکم و همچنین روابط مافیائگونه حاکم بر بازار سینمایی کشور، نتوانست تبدیل به سنت شود و در مقابل سنت ناپسند کپی‌برداری و تقلید از آثار سینمایی غربی، در کنار رویکرد به داستان‌های عوام‌پسندی که تنها با هدف کسب درآمد از گیشه‌ها گسترش می‌یافت، چنان سیطره‌ای بر صنعت سینمای ملی در ایران داشتند که به تعبیری می‌توان گفت مقوله «سینمای ملی» در طی این سال‌ها هرگز در کشور شکل نگرفت.

این روند سال‌های طولانی بر سینما در ایران حاکم بود و افرادی که تنها به واسطه آشنایی با برخی تکنیک‌ها و همچنین برخورداری از حس سوداگری در این عرصه وارد شدند، توانستند تا حدود سه دهه سینمای کشور را در چنبره مکرر تقلید و گیشه نگه دارند. با این حال، در سال‌های بعد با بازگشت برخی ایرانیان که برای تحصیل به فرنگ رفته و در نتیجه با ضرورت‌ها و ظرفیت‌های سینما آشنا بودند، و همچنین وقوع رخداد بزرگی چون ملی‌شدن صنعت نفت و کودتای ۲۸ مرداد، نگرش به سینما به مثابه عرصه‌ای برای تأمل در وضعیت جامعه، نقد اجتماعی، تصویر امکان‌های زیستی، ارائه هنجارهای مطلوب سیاسی و مدنی، و بازنمایی راستی و ناراستی‌های زندگی ایرانی تحول یافت. البته این بدان معنا نیست که جریان گیشه و آنچه به نام «فیلم‌فارسی» معروف شد، از صنعت فیلم ایرانی رخت بر بست، اما در هر حال، کورس‌های ظهور و بلوغ سینمای متفاوت و اندیشمند ایرانی، در این سال‌ها بر چشم آمد و این روند بالندگی تا آنجا ادامه یافت که در سال‌های پایانی حکومت محمدرضا پهلوی، سینما به مثابه یکی از جلوه‌های حیات اجتماعی، موقعیت مستحکمی را در ترویج اندیشه‌های نو و تأثیرگذاری بر حرکت‌های سیاسی و اجتماعی به دست آورد. در واقع می‌توان گفت در طول این سال‌ها، «سینمای ملی» ایرانی که خیلی دیر پا به عرصه حیات نهاد، در بالندگی خویش تا آنجا پیش رفت که اعضای جامعه تصویر موجود و ممکن خویش را در آن دیده و برای حرکت از وضع موجود به وضع مطلوب بدان تأسی جویند. آنچه در ادامه این بحث مورد بررسی قرار خواهد گرفت، آثار و اندیشه‌های سینماگرانی است که در طی این سال‌ها هر کدام از منظر خویش نقش مؤثری در تحول سینمای ایران ایفا نمودند و جایگاه آن در تحول فکر اجتماعی را تا حد آنچه در کشورهای غربی رواج داشت بالا بردند.

### دهه ۳۰: گام‌های لرزان یک آغاز

تقسیم‌بندی فعالیت‌های فکری در چارچوب برهه‌های زمانی کاری دشوار است. بسیاری از کسانی که در فاصله زمانی دهه ۳۰ تا ۵۰ هجری شمسی در سینمای ایران بالیده‌اند، اندیشه‌های خود را در طول این دوره زمانی به جامعه عرضه کرده‌اند و در مقام منتقدان مشفق اجتماعی در این زمانه پر آشوب که در نهایت به انقلابی ساختارشکن رهنمون شد، در موقعیت‌های مختلف تصاویر متنوعی را به جامعه عرضه کرده‌اند. با این حال، در یک تقسیم‌بندی مبتنی بر تسامح، می‌تواند دهه ۳۰ را با توجه به اقتضائات و ویژگی‌های آن از دو دهه بعدی مجزا نمود. نقطه‌میزه این دهه، آغازین بودن تلاش‌ها برای خلق سینمای ملی متفکر است که دو چهره برجسته آن فروغ فرخزاد و فرخ غفاری هستند - و البته ابراهیم گلستان در دهه‌های بعدی نیز تداوم بخشد و حضور درخشان او در سینمای ایران به ساخت یک مستند تأثیرگذار محدود شد. اما فرخ غفاری و ابراهیم گلستان، در دهه‌های بعدی نیز به تألیف سینمایی مشغول بوده‌اند.

### خانه سیاه است: فروغ فرخزاد

نیمه آغازین قرن بیستم برای هنر و ادبیات معاصر ایران از ارزش وافری برخوردار است. ظهور جریان نوین شعر و داستان‌نویسی و همچنین سبک‌های جدید هنرهای تجسمی در این دوران خبر از تحولی بنیادین در سطوح والای فرهنگی کشور می‌دهد که امتداد آن توانست در پدید آمدن رخداد‌های شگفت‌انگیز سیاسی و اجتماعی در دهه‌های آینده نقشی حیاتی ایفا کند. در این میان، فرهیختگان و بزرگان عرصه ادبیات و هنر علاوه بر مشارکت در خلق آثار نوین در حیطه‌های فعالیت خویش با پدیده نوظهور سینما نیز مواجه شدند که این مواجهه به شیوه‌های مختلف در آثار به‌جامانده از آن‌ها نمود می‌یابد. در میان اهالی ادبیات صادق هدایت در تلاش خود برای بنانهادن عمارتی جدید برای داستان‌نویسی ایرانی، هم به طرق مختلف از سینما و فیلم‌هایی که به واسطه حضور در اروپا توانسته بود بر پرده ببیند تأثیر پذیرفته، و هم به نظر می‌رسد علاقه‌مند بوده است به طریقی جای پای خود در سینما بیابد. در واقع، چنان‌که منتقدان ادبی و حتی دوستان هدایت به شیوه‌های مختلف تصریح کرده‌اند او در ارائه تصویرهای بدیع در داستان‌های خویش، به‌ویژه بوف کور، از فیلم‌های سینمایی آن روزهای اروپا بسیار متأثر بوده است و حتی به‌عنوان نمونه فرزانه مشخصاً از تصاویری در بوف کور نام می‌برد که «در ایران رسم نیست... و از آن مهم‌تر قسمت‌هایی است که نه تنها خاص فرنگستان می‌باشد، بلکه متأثر از ادبیات و مخصوصاً سینمای اکسپرسیونیست سال‌های بعد از جنگ جهانی اول است» (فرزانه، ۱۳۷۴، ۳۰۶). حتی چنان‌که تهامی‌نژاد می‌نویسد این پیوند با سینما در اندیشه صادق هدایت از تأثیرپذیری از فیلم‌ها فراتر می‌رود و او از طریق افرادی مرتبط با عبدالحسین سپنتا به دنبال آن بود که به‌طریقی در عرصه فیلم‌سازی وارد شود؛ تلاشی که البته به نظر می‌رسد با سفرش به هندوستان و انتشار بوف کور و رخداد‌های متعاقب آن ناکام ماند (تهامی‌نژاد، ۱۳۵۱، ۱۲۲).

در هر حال، تلاشی که هدایت در آن ناکام ماند در حضور فعال و تأثیرگذار یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران در عالم سینما، به نتیجه رسید. فروغ فرخزاد که از او به‌عنوان یکی از پیش‌گامان تحول در فرم و محتوای شعر ایرانی نام برده می‌شود، در اواخر دهه ۱۳۳۰ با همکاری ابراهیم گلستان قدم به عرصه سینما گذاشت و بر آن شد با بهره‌گیری از تکنولوژی ثبت تصاویر متحرک، مفاهیم بدیلی را که در شعر خود بر روی کاغذ آورده بود، بر پرده سینما نیز به تصویر کشد. مشارکت فرخزاد در فعالیت‌های سینمایی

با همکاری در تهیه فیلم مستند یک آتش (۱۳۳۷) شاهرخ گلستان آغاز شد. این فیلم که به روایت یکی از بزرگ‌ترین آتش‌سوزی‌های صنعت نفت می‌پردازد و تلاش کارگران در طول ۶۵ روز برای خاموش کردن این آتش را به تصویر می‌کشد نخستین فیلم ایرانی است که توانست در یکی از جشنواره‌های معتبر سینمای جهان (جشنواره ونیز) به کسب جایزه نائل آید و از این رو به نظر می‌رسد نقش فرخزاد در این فیلم (تدوینگر فیلم) اهمیت زیادی دارد. فروغ که تا آن زمان به تعبیر ابراهیم گلستان «فیلمی نچیده بود» (شعاعی، ۲۵۳۶ [=۱۳۵۶]، ۴۷)، تدوین فیلم را به‌گونه‌ای انجام داد که تصویر خشک لوله‌های نفتی و آتشی شعله‌ور را با متن تأثیرگذار ابراهیم گلستان به‌گونه‌ای مؤثر در هم آمیزد و روایت یک آتش‌سوزی صنعتی را به عمیق‌ترین مسائل سیاسی و اجتماعی زمان خویش گره زند (کاری که البته در مستندهای بعدی مشترک آن‌ها ادامه یافت و در جمله پایانی روایت گلستان در مستند موج و مرجان و خارا (۱۳۴۱) به شیواترین شکل بیان شد: «از این ثروت، جز شیاری کف آلود نصیب مردم نمی‌شود»).

استعداد قابل توجه فروغ در سینما باعث شد که او وجوه دیگر فعالیت سینمایی، از جمله بازیگری را نیز بیازماید و در نهایت مؤسسه فیلم گلستان بر آن شد او را برای شرکت در دوره آموزشی سینمایی به انگلستان اعزام کند. در بازگشت به ایران بود که او مقدمات ساخت اثر ماندگار مستند - و شاید تنها اثر سینمایی - خویش با نام خانه سیاه است (۱۳۴۱) را فراهم نمود. این فیلم مستند که به تصویر زندگی جذامیان می‌پردازد، روایت روشنی است از دغدغه این فیلم‌ساز به پرداختن به اموری از حیات اجتماعی که تا آن زمان در سینمای ایران مورد توجه قرار نمی‌گرفت. فیلم‌برداری فیلم تنها ۱۵ روز طول کشید، اما مقدمات اولیه تهیه فیلم چندان آسان نبود. فیلم قرار بود حیات «دیگری‌هایی» را به تصویر کشد که کاملاً از اجتماع انسانی به حاشیه رانده شده بودند و در اجتماع آغشته به رنج و بیماری خویش، از ابتدایی‌ترین حقوق بشری محروم بودند (Dabashi, 2001, 222).

انتخاب نام فیلم - که پایان اثر توسط کودکی جذامی بر تخته سیاهی نقش می‌بندد - خود نشانی است بر تضادی که کارگردان به دنبال ارائه آن است. او خانه‌ای را که سیاه است بر تارک روایت حیات افرادی جای می‌دهد که پاکی و معصومیت درونی‌شان مخاطب را مجذوب خویش می‌کند و این اتفاقی است که بهتر از هر چیز در اندیشه یک «شاعر-کارگردان زن» رخ می‌دهد. فروغ در حضور خود - هم در شعر و هم در سینما - یک «دیگری» است. او نه تنها متعلق به نسلی از شاعران است که ستون‌های محکم عروضی شعر فارسی را به چالش کشیده‌اند و برای غلبه محتوا بر فرم در این عرصه تلاش می‌کنند، بل سینماگری است که چندان سابقه‌ای در کار خویش ندارد - و البته چنان هم در بند تعریف خود در پیشه سینماگری نیست و هر فعالیت هنری دیگری از قبیل بازیگری در تئاتر و یا نقاشی را نیز می‌آزماید. علاوه بر این‌ها، او یک زن است که در جامعه‌ای به فعالیت‌های اجتماعی مشغول است که در چالش میان سنت و مدرنیته، همچنان زنان از ابتدایی‌ترین حقوق شهروندی محروم‌اند. بر این اساس، آنچه او تصویر می‌کند در پدیدارشناسی چالش خود-دیگری در جامعه معاصر، عرصه‌ای فراتر از تصویر را در بر می‌گیرد و امکان برون‌یابی نشانه‌های تصویر در عالم واقع را برای مخاطب فراهم می‌آورد. به بیان دباشی آنچه خانه سیاه است را در زمره مهم‌ترین آثار تاریخ سینمای ایران جای می‌دهد آن است که:

به‌واسطه آن فرخزاد توانست به‌عنوان یک هنرمند برجسته اعتبار بیابد و دیدگاه او - به‌عنوان یک متفکر سکولار - درباره جامعه ایرانی آشکار شد؛ و [این] مستندی است از باورهای خرافی جامعه‌ای که نمی‌داند درمان دردهای خویش را می‌بایست در علم بجوید و نه مذهب، و اینکه فرخزاد از اجتماع جذامیان به‌مثابه استعاره‌ای برای اجتماع ایرانی بهره می‌برد و جذام عمیق‌تر موجود در جامعه عصر خویش را برملا می‌کند؛ و [در واقع، فروغ] فیلم مستندی را

که قرار بود صرفاً گزارشی رسمی باشد به یک اثر هنری جاودان تبدیل نمود و نشانه‌ها و دلالت‌های زیبایی را در قلب واقعیت تحمل ناپذیر به جلوه درآورد (Dabashi, 2007, 45-46).

در مجموع می‌توان گفت فروغ فرخزاد با خانه سیاه است توانست گام‌های نخست برای تحول در سینمایی که تا پیش از آن در جنبه تقلید و عوام‌پسندی گرفتار بود، استوارانه بردارد، با تصویر رادیکال تاریکی‌هایی که جامعه را در خود فرو برده بود، از لایه‌های روشن و زیبایی‌شناختی پنهان در این اجتماع پرده بردارد و به بازگشت به این زیبایی و بهره‌گیری از آن برای برنهادن جامعه‌ای نوین، اما جویای حیات بهره جوید. او خود در مصاحبه‌ای درباره روند ساخت فیلم به این نکته اشاره می‌کند و تأکید می‌کند: «زشتی مفهوم مادی ندارد. نه، جذام‌خانه و جذامی‌ها زشت نیستند؛ اگر به همین زشتی به‌عنوان یک آدم نگاه کنید زیبایی می‌بینید... من در آنجا در عرض دوازده روز چهار عروسی دیدم... من آنجا بیشتر آدم‌هایی را دیدم که به زندگی علاقه داشتند... من فکر می‌کنم زنده بودن یک چیزی است غیر از دست داشتن، یا پا داشتن، همین که من فکر می‌کنم که جریان دارم، هستم، زنده بودن است» (شعاعی، ۲۵۳۶ [۱۳۵۶]، ۵۰-۵۲). در واقع، فرخزاد در فیلم خود به دنبال آن است که با ارائه تصویری از سخت‌ترین به‌حاشیه‌رانده شدن‌ها، «دیگری»های حاضر در جامعه را به یافتن منابع حیات‌بخش برای جریان یافتن و برساختن دنیایی متفاوت از آنچه تاکنون در گفتمان مسلط اجتماعی بر آن‌ها تحمیل شده بود، فراخواند و از همین رو چندان عجیب نیست که فیلم در ایران - به دلیل کراهت - نمایشی محدود یافت و حتی از جانب منتقدان سینمایی مورد تمسخر قرار گرفت.

### زیر پوست شهر: فرخ غفاری

جریان جاری فیلم‌فارسی که سینمای ایران را در سه دهه نخست فعالیتش کاملاً در انحصار خود قرار داده بود با ورود افرادی چون فروغ فرخزاد و ابراهیم گلستان دچار تحول جدی شد. با این حال، در کنار این افراد، بازگشت برخی از تحصیل‌کردگان ایرانی از فرنگ که در دوران حضور خود در غرب به‌طور جدی خود را درگیر شناخت و فهم پدیده سینما کرده بودند، نقش مؤثری در تحول در سینمای ایران داشت. فرخ غفاری از جمله برجسته‌ترین این افراد بود که نه تنها با آثار سینمایی، که با تولید ادبیات نقد سینمایی، مقدمات تحول بنیادین در عرصه سینمای ایران را فراهم آورد. غفاری در کودکی در معیت پدر خود که به سفارت ایران در بلژیک منصوب شده بود به اروپا رفت، در کوران جنگ جهانی دوم حضور داشت و در همان زمان نخستین تلاش‌های خود را برای یادگیری سینما در فرانسه آغاز نمود. مشاهده آثار سینمایی برجسته دنیا در سینماتک فرانسه و آشنایی با سینماشناسان برجسته‌ای چون هانری لانگلو این امکان را برای او فراهم آورد که سینما را به‌مثابه پدیده‌ای فراتر از سرگرمی عمومی، و در مقام رسانه‌ای که می‌تواند روایتگر واقعیت زندگی اجتماعی باشد، بشناسد و از این رو در بازگشت به ایران نخست با نگارش رساله سینما و مردم با امضای مستعار «م. مبارک» (اوایل دهه ۱۳۳۰) تلاش نمود تا نسبت موجود سینما با مردم در کشور و آنچه در واقع باید میان آن‌ها برقرار باشد را مورد موشکافی قرار دهد. در ابتدای این متن او به‌صراحت اشاره می‌کند که «در کشورهای نظیر ایران که دارای یک رژیم پوسیده اجتماعی است، خرابی‌های اقتصادی، مبارزات و اضطرابات، در روحیه مردم تأثیر نموده است، اغلب تماشاچیان تنبل شده‌اند. مثل اینست که تماشاچی در موقع نشستن روی صندلی سینما شخصیت خود را از دست می‌دهد و هرچه می‌خواهند بر او تحمیل می‌کنند بدون اینکه او عکس‌العملی از خود نشان دهد» (غفاری، ۱). این نقطه شروع فعالیت‌های سینمایی فرخ غفاری نیز هست. او که در بازگشت به کشور با بحران‌ها و معضلاتی

مانند فقر و تباهی مردم روبه‌روست، همت خود را معطوف بدان می‌دارد که با به‌تصویرکشیدن واقعیت خشن زندگی روزمره - در مقابل دنیای رؤیایی که در فیلم فارسی غلبه دارد - مردم را با خود روبه‌رو کرده و به تعبیر خودش «شخصیت» آن‌ها را بازگرداند و به آنچه به‌مثابه اخلاق سینمایی نام می‌نهد پایبند بماند و به «مکتب حقیقت» و آنچه در نورثالیسم سینمایی ایتالیا می‌یابد نزدیک شود (همان، ۲۲). مبنای چنین اخلاق سینمایی‌ای عبارت است از آنکه: «هنرمندان باید امروز... و با پیشرفت نیروی سینما، فیلم را از "ماشین رؤیاسازی" یا "وقت‌گذرانی" خارج کنند. فردا فیلم‌های ذهنی به‌وجود می‌آید که به‌وسایل غنی‌تر و به اشکال لطیف‌تری به حقیقت‌جویی واقعی جهان ما خواهند پرداخت» (همان، ۷).

بر این اساس، غفاری اولین فیلم خود را با نام جنوب شهر در سال ۱۳۳۷ می‌سازد. جنوب شهر روایت زندگی زنی است که پس از مرگ همسرش برای ادامه زندگی نزد یکی از دوستان قدیمی خود می‌رود و در آنجا درمی‌یابد که دوستش از راه فاحشگی امرار معاش می‌کند. این بازگشت و فضای آلوده‌ای که او با آن روبه‌رو می‌شود نقطه آغاز تصمیم‌گیری دشوار زن برای ادامه زندگی است. از یک‌سو او راهی جز ماندن در نزد دوست ندارد و از سوی دیگر با این حقیقت تلخ روبه‌روست که در این سبک زندگی می‌بایست پاک‌دامنی خود را از کف بدهد. زن به پذیرش وضعیت موجود تن می‌دهد و به‌عنوان رقاصه در کافه‌ای مشغول به کار می‌شود. با این حال، ارتباط او با یکی از لات‌های کافه و فهم مرد از آنکه این زن در نهاد خویش پاک‌دامن است، کمک می‌کند که آن‌ها - پس از کش‌وقوس‌های فراوان - با یکدیگر ازدواج کنند و رهایی یابند. آنچه جنوب شهر را ارزشمند می‌سازد تصویر رادیکال و صریحی است که غفاری از زندگی طبقات فرودست جامعه به تصویر می‌کشد. او به جای آنکه طبق عادت مألوف سینماگران ایرانی خوشی‌ها و بی‌قیدی‌های مردم را نمایش دهد، بحران‌هایی را تصویر می‌کند که در نتیجه فقر، لاقیدی، و خشونت بر زندگی اعضای اجتماع سایه افکنده است و البته عجیب نیست که این فیلم او - مانند خانه سیاه است فروغ فرخزاد - تا مدت‌ها از نمایش عمومی بی‌بهره می‌ماند و پس از آن نیز با ممیزی به روی پرده رود؛ اتفاقی که غفاری را به شدت عصبانی کرد و باعث شد نام فیلم را به رقابت در شهر تغییر دهد و از ذکر اسم خود به‌عنوان کارگردان در تیتراژ فیلم خودداری کند «تا مردم متوجه بشوند فیلمی را که می‌بینند، جنوب شهر نیست و برای اینکه تاریخ‌نویسان حتماً به تکه‌تکه شدن فیلم اشاره کنند و بنویسند که رقابت در شهر ساخته فرخ غفاری نیست و محصول ممیزی و سرمایه‌گذاران است» (نوری، ۱۳۸۵، ۳۵).

اثر مهم دیگر غفاری، فیلم شب قوزی است که در سال ۱۳۴۳ به‌مثابه اقتباسی مدرن از داستان «خیاط و احب و یهودی و مباشر» از مجموعه داستان‌های هزارویک‌شب ساخته شد. فیلم با داستان مرگ مردی قوزی آغاز می‌شود که پس از هنرنمایی در مجلس لهو و لعب عده‌ای سرمایه‌دار، با گرفتن مقداری از غذای باقی‌مانده به همراه همکاران خود راهی می‌شود. با این حال، لقمه غذای ثروتمندان در گلوی او گیر می‌کند و خفه می‌شود. باقی فیلم روایت طنزآلود سرنوشت جسد قوزی است. در این ماجرا، زندگانی بی‌ریشه طبقه بورژوازی و ترس از خفقان پلیسی حاکم در جامعه تم اصلی فیلم را شکل می‌دهد. از سویی همراهان و همکاران قوزی پس از مرگ او می‌خواهند از شر جسدش راحت شوند و آن‌را لاقیدانه در ورودی خانه‌ای رها می‌کنند که در همسایگی‌اش مجلس جشن و لهوی برقرار است و مأموران پلیس به حفاظت از جشن مشغول‌اند. گویی پاسبانی از مستی و خوشگذرانی افراد از توجه به جسدی که در آنجاست مهم‌تر است. از سوی دیگر، صاحب خانه عازم سفری برای قاچاق مواد مخدر است و می‌خواهد به هر ترتیب جنازه را از خانه بیرون بیندازد. در آن سو، خانواده سرمایه‌داری که قوزی نزدشان برنامه اجرا کرده بود، پیامی سری را به او امانت داده‌اند که به فرد دیگری برساند و از این‌رو مرگ قوزی برای آن‌ها از اهمیتی حیاتی برخوردار می‌شود و تلاش می‌کنند جسد را بیابند. در نهایت نیز دوره‌گرد مستی با



هدف برداشتن پول‌های قوزی جسدش را می‌یابد و در تمام این مراحل، پلیس همچنان دل‌مشغول پاسبانی از مجلس جشن است. بی‌ارزشی جان و جایگاه انسان نزد اعضای جامعه، سودانگاری و توجه صرف به منافع شخصی، مستی و لاقیدی دیگران در همسایگی جسد، ناتوانی پلیس در فهم ماجرا و دورخوردن چندباره آن، و در نهایت سرنوشت تلخ جامعه‌ای که در این گیرودار حتی پیکر بی‌جان نیز بازیچه دل‌مشغولی‌های دیگران است، نکاتی است که در شب قوزی بیننده را مشغول خویش می‌سازد و هشدار می‌دهد که در صورت تداوم این مسئولیت‌ناپذیری اجتماعی، به چه فضاحتی می‌تواند دچار شود.

غفاری پس از شکست تجاری فیلم‌هایش و در نتیجه دل‌آزردگی از فضای حاکم تا سال‌ها دیگر فیلم ساخت و به انجام امور مدیریت فرهنگی مانند تأسیس فیلم‌خانه ملی ایران، تأسیس اولین سینه‌کلوب تخصصی در تهران و مدیریت تلویزیون ملی، دانشکده تلویزیون و سینما، و همچنین جشن هنر شیراز مشغول شد. با این حال، فیلم شب قوزی او آغازگر سبک جدیدی در سینمای ایران بود که بعدها به موج نو معروف شد.

### دهه ۴۰ و ۵۰: شکوفایی نقد اجتماعی

آنچه در دهه ۳۰ با آثار فرخزاد و غفاری در سینمای ایران نمود یافت نشان از امکان بهره‌گیری از سینما در مقام اندیشه‌ورزی سیاسی بود. بر این اساس، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و با نزدیک‌تر شدن به زمانه بحران‌هایی که جامعه ایرانی را به انقلابی سترگ رهنمون شد، سینماگران در مقام منتقدانی مشفق، نقش مؤثری را در تحول فکر اجتماعی در ایران ایفا نمودند. در این دوره، غیر از نخستین فیلم داستانی ابراهیم گلستان که در سال ۱۳۴۴ ساخته شد، باقی آثار در سال‌های پایانی دهه ۴۰ تولید شدند. نکته جالب توجه آن است که بسیاری از آثار برجسته تولیدشده در این دوره، در زمره نخستین فعالیت‌های سینمایی کارگردانان آن بوده است که نشان از قابلیت‌ها و زمینه‌ای است که شرایط را برای تفکر سینمایی فراهم آورده بود. این سینماگران البته در فیلم‌های بعدی خود که در دهه ۵۰ تولید کردند، اندیشه‌ورزی خود را تداوم بخشیدند و از این جهت تمایزگذاری میان آثار دهه ۴۰ و ۵۰ آن‌ها چندان کار آسانی نیست.

### میراث در مخاطره: ابراهیم گلستان

کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و بازگشت محمدرضا شاه به سلطنت برای بسیاری از اهالی اندیشه و ادب در ایران رخدادی ناگوار بود که آن‌ها را به انزوا و تأملات درونی هدایت نمود. در این میان اما ابراهیم گلستان استثنایی قابل توجه است که با تلاش‌های خود توانست تا حدودی از فشار این رخداد بر روشن‌فکران ایرانی بکاهد. گلستان که در هنگامه کودتا از اعضای مؤثر حزب توده بود و هم‌زمان با فعالیت‌های ادبی و هنری، جای پای را در میان اهالی فرهنگ برای خود باز کرده بود، در سال‌های پس از آن با تأسیس شرکت سینمایی خود توانست ضمن پشتیبانی مالی از هنرمندان و ادیبان، زمینه را برای فعالیت هنری کسانی مانند فروغ فرخزاد و -در سال‌های بعد- امیر نادری و امثال آن‌ها فراهم آورد. او که در آغاز فعالیت‌های شرکت خود، به تهیه فیلم‌های مستند در حوزه صنعت نفت مشغول بود و از این راه سرمایه‌شایان توجهی را فراهم آورده بود (Dabashi, 2001, 76)، در سال ۱۳۴۴ با نخستین فیلم سینمایی خود، خشت و آئینه قدم به سینمای داستانی ایران گشود.

خشت و آئینه روایت زندگی یک راننده تاکسی است که روزی زنی چادری فرزندش را در اتومبیل او جا می‌گذارد. او کودک را به کلانتری می‌برد و در آنجا متوجه می‌شود که حضانت کودک به پرورشگاه واگذار خواهد شد. در این میان، رقیقه‌اش از او می‌خواهد که حضانت بچه را بپذیرد و سه نفری زندگی تازه‌ای را

آغاز کنند. اما در مراجعه به دادگاه برای کسب حضانت، مردی او را از دشواری‌های مسئولیت بچه‌داری باخبر می‌کند و در نتیجه او تصمیم می‌گیرد بچه را به پرورشگاه ببرد. رقیقه‌اش که از این اقدام ناراحت است او را مجبور می‌کند برای پس گرفتن کودک به آنجا بروند؛ اما با حضور در پرورشگاه با انبوهی از کودکان با وضعیت مشابه روبه‌رو و در نتیجه مستأصل می‌شود. راننده تاکسی که در بیرون پرورشگاه منتظر بود، پس از مدتی به تنهایی به راه می‌افتد و جلوتر با زنی چادری منتظر تاکسی روبه‌رو می‌شود.

آنچه در فیلم به خوبی قابل مشاهده است، اوضاع آشفته و نابسامان جامعه‌ای است که در ابتدایی‌ترین امور روزمره خویش هم دچار اغتشاش و درگیری است و نهادهای حکومت‌ساخته‌ای مانند پلیس و یا دادگاه نیز نمی‌تواند امنیتی برای او ایجاد کند. در نتیجه، آنچه بر روابط انسانی سیطره می‌یابد، بی‌مسئولیتی و درماندگی در تصمیم‌گیری‌هاست. از یک سو راننده تاکسی در بی‌توجهی به آنچه مسئولیت اجتماعی‌اش در قبال یک کودک ره‌اشده است، او را به پرورشگاه می‌سپارد که می‌داند در آنجا امیدی به آینده برایش ایجاد نخواهد کرد و از سوی دیگر، زن که همچنان به دنبال پذیرش مسئولیت‌های خویش است، دچار سرگردانی و بلا تکلیفی است و نمی‌تواند برای بازگشت کودک به خانه تصمیمی بگیرد. نتیجه آن است که زن در پریشانی پرورشگاه غرق و فراموش می‌شود و مرد، ویلان و سرگردان به پرسه‌زنی در خیابان می‌پردازد تا شاید با رخداد مشابهی، باز هم در موقعیت اخلاقی و انسانی قرار گیرد - البته این بار نیز امیدی به تحول نیست، چرا که او آخرین پیوندهایش با مسئولیت‌پذیری را نیز در تنها رها کردن زن در پرورشگاه بریده است. آنچه در این میان در خطر جدی است، آینده‌ای است که در پلانی طعنه‌آلود از فیلم، کودکی در قالب بلیط بخت‌آزمایی در پی فروش آن به مردم است. در واقع چنان‌که صدر اشاره می‌کند، گلستان در خشت و آئینه از جریان غالب روایت اجتماعی در سینمای ایران - یعنی تعارض میان طبقه پایین و بالا - فراتر می‌رود و با برگزیدن موقعیت و نهادهای متفاوتی مانند پلیس و دادگاه، ملودرام را با نقد طنز آلود اجتماعی در هم می‌آمیزد و بر اساس آن، «پوچی و تصنعی بودن حیات ایرانیان در دهه ۱۹۶۰ [۱۳۴۰=] را مورد تأکید قرار می‌دهد» (مهرابی، ۱۳۶۸، ۱۱۳). ملموس بودن رخدادی که فیلم را شکل می‌بخشد و همچنین برجستگی روایت واقعیت در فیلم، موج تازه‌ای را در ایجاد پیوند میان صنعت سینما با حیات روزمره اجتماعی پدید آورد که در نتیجه آن، سینمای واقع‌گرای ایرانی در سال‌های آینده نضج گرفت.

فیلم بعدی گلستان حدود ۹ سال بعد ساخته شد، اما در این فیلم نیز می‌توان دل‌نگرانی‌های کارگردان را از آنچه در این جامعه بر باد می‌رود مشاهده نمود. البته اسرار گنج دره جنی (۱۳۵۳) چیزی بیش از نقد اجتماع را در خود دارد و در واقع، به زبان استعاره اما صریح حکومت و سیاست‌های اقتصادی و بلندپروازی‌های اجتماعی آن را نیز به نقد می‌کشد. این فیلم که در زمانه جشن‌های ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی و افزایش تبختر محمدرضا شاه در نتیجه افزایش ناگهانی قیمت نفت در بازارهای جهانی ساخته شده است، روایت کشاورز فقیری است که در مزرعه خویش گنجی باستانی را می‌یابد. این گنج البته صرف طلا و سکه نیست، بلکه مجسمه‌های طلایی از نیاکان را در خود جای داده است که نشان می‌دهد آنچه به چنگ آمده نه صرف سرمایه مالی، که سرمایه‌ای فرهنگی و حاصل تلاش‌های نسل‌های گذشته است که اینک مفت و مجانی و در اثر حادثه‌ای در اختیار نسل امروزین قرار گرفته است. کشاورز مغرور از دستیابی به این ثروت عظیم، نه تنها جایگاه پیشینی خود را در روستا فراموش می‌کند، بلکه در شیفستگی نسبت به زرق و برق‌های زندگی شهری، اقدام به خرید وسائلی می‌کند که هیچ سنخیتی با فهم مألوف او از زندگی ندارد. «واردات» این وسایل - از قبیل پنکه و تلویزیون و اجاق گاز و .. - به روستا، مستلزم ایجاد تحول در ساختارهای اجتماعی روستاست. در نتیجه ماشین‌آلات سنگین به کار می‌افتند برای کشیدن جاده



و انتقال تجهیزات به روستا. کشاورز تازه به دوران رسیده که دیگر زندگی با همسر خویش را نیز بر نمی‌تابد و «زن شهری» می‌طلبد، اما غافل است که این تحول ناگهانی و آمرانه که تنها با اتکا به پول روی می‌دهد، زلزله‌ای را در پی خواهد داشت که همه چیز را در هم خواهد ریخت. غرش بولدوزرهای راه‌سازی، روستا را به لرزه درمی‌آورد و در نتیجه، باقیمانده گنج یافته شده دوباره در خاک مدفون می‌شود و این پایان، سرنوشت کسانی است که مغرور از ثروت بادآورده، در کوس آقایی جهان می‌دمند و غافل‌اند از آنکه بادآورده را دوامی نیست. در هر حال، گلستان که برای جلوگیری از حساسیت نسبت به فیلم، از مجموعه بازیگران فیلم‌های صمدآقا (طنز عامه پسند آن سال‌ها) بهره برده بود، پس از دو هفته اکران با توقیف فیلم روبه‌رو شد و پس از آن دیگر فیلمی نساخت و ترجیح داد به دنیای ادبیات بازگردد. فیلم اسرار گنج دره جنی نیز در سال‌های بعد (۱۳۵۳) به داستانی تبدیل و بارها در کشور منتشر شد.

### استیصال و طغیان: داریوش مهرجویی

تا اواسط دهه ۴۰ شمسی، سینماگران مؤلف در سینمای ایران تک‌ستاره‌هایی بودند که ظهور می‌یافتند و البته بدون تداوم فعالیت‌هایشان، این سینما مجدداً دچار رخوت می‌شود. این وضعیت اما در سال‌های پایانی این دهه با فیلم‌هایی مانند گاو (۱۳۴۸)، قیصر (۱۳۴۸) و آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹) که هر سه در زمره نخستین کارهای سینماگران جوان ایرانی بود، دچار تحول جدی شد. چنان‌که داریوش مهرجویی اشاره می‌کند این سه فیلم «حرکتی ایجاد کرد. هر سه فیلم موفق بودند و پشت سر هم آمدند و جریانی به راه افتاد. مثل قبل نبود که غفاری فیلمی بسازد و تا چند سال هیچ اتفاقی نیفتد تا گلستان فیلمی بسازد. این سه فیلم در عرض یک سال روی پرده آمدند و به نحوی هوای همدیگر را داشتند» (منصوری، ۱۳۷۷، ۱۶۶-۱۶۷). در واقع، در هنگامه نضج‌گیری و شکوفایی سینمای مؤلف در ایران، سینماگران جوانی نمو یافتند که با وجود آنکه در آغاز خود را دل‌مشغول تم‌هایی روشن‌فکرانه و غریبه برای جامعه ایرانی کردند، خیلی زود دریافتند که فیلم‌سازی در جامعه‌ای متلاطم و گرفتار در بحران‌های متعدد اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی نیازمند اتخاذ رویکردی بومی‌گرا دارد که مخاطب را در سالن سینما با آنچه در واقع زندگی خود اوست مواجه کند.

داریوش مهرجویی از جمله این سینماگران است که پس از تحصیل در رشته فلسفه در امریکا به ایران بازگشت و در اولین فیلم خود، الماس ۳۳ (۱۳۴۵)، به سراغ موضوعی حادثه‌ای-پلیسی رفت. این فیلم که روایتگر تلاش جاسوسان بین‌المللی برای کشف فرمول استخراج الماس از نفت بود چندان مورد استقبال واقع نشد و نتوانست مهرجویی را در مقام کارگردانی مؤلف در سینمای ایران جای دهد. هرچند در همین فیلم هم می‌توان طعنه مهرجویی به تلاش برای استخراج الماس از نفت-که در آن سال‌ها جایگاه خود را در مقام طلای سیاه تثبیت می‌نمود- و اقدامات تبهکارانه غربیان برای در اختیار گرفتن فرمول این کار توجه داشت که نشان از آمادگی ذهن خلاق او دارد برای نگرشی انتقادی به ناآگاهی طبقه حاکم از ارزش و اهمیت نفت استخراج‌شده از یک سو، و رویکرد استعماری غربیان برای کشف راه تبدیل آن به الماس از سوی دیگر.

در هر حال، مهرجویی با ساخت فیلم دوم خود، گاو (۱۳۴۸)، موقعیت برجسته‌ای را در سینمای ایران پیدا کرد. تم اصلی گاو-که از داستان چهارم مجموعه داستانی عزاداران بیل (۱۳۹۱) نوشته غلامحسین ساعدی اقتباس شده است- روایت مسخ انسان به ابزار کار خود است که در جامعه دچار فقر و قحطی که همواره در معرض غارت و استعمار دیگران نیز هست، روی می‌دهد. اهالی روستایی که معلوم نیست کجاست (ناکجا‌آباد) در عین حال که به سختی مشغول گذران زندگی روزمره خود هستند، همواره در معرض تهاجم

بلوری‌ها (مهاجمان غریبه) هستند که همواره در تصویر سایه سه مرد جلوه می‌کنند و به غارت اموال روستاییان مشغول‌اند. در این میان، گاو مش حسن که تنها دارایی او و ابزار دستش برای شخم‌زدن زمین است، در غیاب او، به علت نامعلومی می‌میرد. واکنش اهالی روستا به مرگ گاو جالب توجه است؛ نخست آنکه بلوری‌ها را عامل این مرگ مرموز می‌دانند (این در حالی است که در طول فیلم متوجه می‌شویم آنها حتی از مرگ گاو بی‌خبر بوده‌اند)؛ از سوی دیگر آنها تصمیم می‌گیرند به مش حسن دروغ بگویند و از گریختن گاو خبر دهند. این در حالی است که ارتباط عمیق عاطفی مش حسن با گاوش آن‌قدر شدید است که باور چنین رخدادی برای او ناممکن است (در جایی از فیلم، هنگامی که مش حسن گاو را تنها می‌گذارد، حیوان با نگاه خود صاحبش را بدرقه می‌کند). عدم باور به گریختن گاو و پنهان‌نگه‌داشتن رخداد واقعی از او، مش حسن را دچار تشقت روانی می‌کند و او در سرگشتگی‌هایی که به جنون رهنمون می‌شود دچار نوعی از خودبیگانگی شده و خود را گاو می‌پندارد. برای چنین کسی که تمام زندگی خود را در کار طاقت‌فرسا و ابزار آن معنا می‌کرد، دیگر زندگی در میان اجتماعی که حتی توانی برای جلوگیری از غارت بلوری‌ها ندارد بی‌معنا بود، البته راهی غیر از این هم نمی‌توان متصور بود. در این فیلم همه نوع آدمی یافت می‌شود: کدخدایی که تنها به منافع اقتصادی فکر می‌کند و اولین دغدغه‌اش پس از مرگ گاو، کندن پوست آن است؛ مش اسلام که همیشه راهنما و هدایتگر کدخداست و مشاوره‌هایش معمولاً به عمل درمی‌آیند و البته در حل بحران مرگ حیوان، جز پرده‌پوشی و کتمان حقیقت راهی نمی‌شناسد؛ مش طوبی همسر مش حسن که نظاره‌گر منفعل ماجراست و جز زاری و ماتم کاری از او بر نمی‌آید؛ جوانک شهررفته‌ای که پس از بازگشت به روستا تنها به فکر آزار و اذیت دیگران است و هیچ خدمتی از او بر نمی‌آید و... در واقع، روستا نماد جامعه‌ای است که در آن افراد در موقعیت‌های مختلف اجتماعی جز گذران روزمره کاری ندارند و به وضعیت غارت‌زدگی و استثمار کاملاً خو گرفته‌اند و در کنار آن، برای هر وضعیتی غیر از این ناآماده‌اند. مرگ حیوان مش حسن شروعی است برای برملا شدن لایه‌های زیرین و تب‌آلود این جامعه به‌ظاهر آرام که نتایج دهشتناک آن می‌تواند به تراژدی از خودبیگانگی و جنون فراگیر رهنمون شود. سه نفر از هم‌ولایتی‌ها، مش حسن را -که خود را گاو می‌پندارد- برای درمان به شهر می‌برند، اما او در میانه راه از دست همراهان می‌گریزد و خود را در دره‌ای پرت می‌کند. طرفه اما آن است که پس از مرگ مش حسن، تصویر سه همراه او را در بالای دره می‌بینیم که یادآور سایه سه بلوری است که اموال روستاییان را به غارت می‌برند. ماجرا بیش از پیش در برابر مخاطب فیلم عریان می‌شود: مهرجویی به نقد جامعه خویش مشغول است و مشکل را نه از استثمار بیرونی که ناشی از استثمار و فریب درونی می‌انگارد که در بهره‌کشی از روستاییان در وضعیت موجود تا آنجا پیش می‌رود که آن‌ها را از ابتدایی‌ترین حقوق خویش نیز محروم می‌کنند. این استثمارگران البته هر نوع تغییر در این وضعیت را بر نمی‌تابند و به دنبال آن هستند که با خروج عامل بحران (مش حسن) از محل، اوضاع را به شرایط عادی بازگردانند.

فیلم با استقبال مناسب تماشاگران ایرانی و همین‌طور جشنواره‌های سینمایی بین‌المللی روبه‌رو شد. از سوی دیگر، امام خمینی رهبر معترضین به سیاست‌های محمدرضا شاه این فیلم را مورد ستایش قرار داد و در عین حال، محمدرضا شاه نیز با تماشای آن، پیام آن را دریافت (ر.ک. نراقی، ۱۳۸۲). پس از آن، مهرجویی فیلم‌های آقای هالو (۱۳۴۹) و پستیچی (۱۳۵۱) را نیز ساخت که تمی مشابه اما صریح‌تر در مواجهه طبقات فرودست و تحت استثمار با طبقات فرادست اجتماع که به بهره‌کشی از آن‌ها مشغول‌اند می‌پرداختند. با این حال، موفقیتی که برای گاو به دست آمد و تأثیری که مهرجویی با این فیلم بر فضای فکری و اجتماعی ایران گذاشت، هرگز برای او تکرار نشد.

## خلق مردم: مسعود کیمیایی

بر خلاف فیلم‌های گنج‌قارونی که در سال‌های دهه ۴۰ و ۵۰ بر سینمای ایرانی مسلط بود و همواره در پی آن بود که با ایجاد تقابل میان طبقه پایین و بالای جامعه، مخاطب خود را در خلسه حادثه‌ای که می‌تواند نظم موجود را بر هم زده و بهشتی را فراچنگ فرودستان آورد، موج نوی سینمای ایران در این زمان در تلاش بود که با ارائه روایتی دست اول از موقعیت‌های دشوار زندگی، مخاطب را نسبت به وضعیت هشدارآمیز خود آگاه و بیدار کند. این سینما که در اواسط دهه ۳۰ و ۴۰ شمسی گام‌های آغازین خود را برداشت، در اواخر دهه ۴۰ و ۵۰ توانست به اعتلای مطلوب خود دست یابد و با ظهور کارگردانانی مانند مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، امیر نادری، بهرام بیضایی، علی حاتمی و عباس کیارستمی دوران درخشانی را رقم زد. دورانی که می‌توان آن را دوره جریان‌سازی و تأثیرگذاری عمیق سینما بر جامعه دانست و به تعبیر ژیل دلوز از آن به مشارکت کارگردان «در خلق ملت» (Deleuze, 1989, 209) یاد نمود.

در این دوران، مسعود کیمیایی کارگردان جوان ایرانی از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. کیمیایی که به‌گفته خود در دوران نوجوانی و در دوران مبارزات ملی شدن نفت در کشور جوانانی را به چشم دیده بود که با خون خود بر دیوار می‌نوشتند «یا مرگ یا مصدق» (نقل شده در: پرهام، ۱۳۶۹، ۱۲)، پس از آنکه در اولین اثر سینمایی خود، بیگانه بیا (۱۳۴۷)، که قصه‌ای کاملاً ناآشنا را برای مخاطب ایرانی روایت می‌کرد، با شکست مواجه شد، فعالیت خود را به فهم آنچه در لایه‌ای زیرین اجتماع جاری است معطوف نمود و با ساخت فیلم قیصر در سال ۱۳۴۸، جایگاه خود را به‌عنوان سینماگری جریان‌ساز و تأثیرگذار بر جامعه تثبیت کرد. قیصر روایت استیصال و طغیان مردمی است که از یک سو زندگی مألوف اجتماعی خود را از کف داده‌اند و از سوی دیگر در چنگال نهادهای مدرن و تحمیلی حکومتی -مانند پلیس و دادگاه‌های مدرن- عزت و شرافت خویش را در خطر می‌بینند. این مردم هم از اعاده آنچه پیشتر داشته‌اند مأیوس‌اند و همچنان در ناتوانی و بیگانگی مدرن خویش غرق شده‌اند که راهی برای رهایی از این مشکل نمی‌یابند. اما کیمیایی با خلق قهرمانی نوپا که در برابر این استیصال طغیان می‌کند، امکان بازگشت را نوید می‌دهد و مردم را به کنشگری در این راه فرامی‌خواند.

داستان فیلم چندان پیچیده نیست: فرمان، برادر بزرگ‌تر قیصر -که با پذیرش تغییرات روی داده، جاهلی را کنار گذاشته و به کسب‌وکار آبرومند روی آورده است- در مواجهه با خودکشی خواهر و باخبر شدن از دلیل آن، به سراغ برادران آب‌منگل می‌رود. وی نخست برای مقابله با این ظلم، دست‌بردن به چاقو را انتخاب می‌کند؛ اما خان‌دایی محافظه‌کار و پیر او که خود نیز زمانی پهلوانی می‌کرده است، وی را از برهم‌زدن نظم جدید و روی آوردن به نظم قدیمی بر حذر می‌دارد. در ظاهر به نظر می‌رسد که این امر نیک و مطلوب است؛ اما مسئله آن است که نظم جدید به‌همراه خود، شیوه‌های تعاملی و هنجارهایی را نیز به ارمغان آورده است که پذیرش آن‌ها و عدم مقابله متکی به میراث با این نظم، می‌تواند فاجعه به دنبال آورد؛ فاجعه‌ای که با قتل فرمان به دست برادران آب‌منگل - آن هم با استفاده از چاقو - به اوج خود می‌رسد. فرمان شاید از این آینده باخبر بود؛ او به طعنه به برادران آب‌منگل یادآور شده بود که «اگر زمانه دیگری بود، برادران فرد گناهکار خودشان در اجرای عدالت تردید نمی‌کردند» (بالدوکی، ۱۳۷۷، ۳۹) اما واقعیت آن بود که عوض شدن زمانه، برادران را در نزاع با دیگری - و نه در تصمیم‌گیری درباره ظلم و عدل بر مبنای اصول جوانمردی - به قتل و جنایتی دیگر می‌کشاند.

قیصر اما پهلوانی از جنس دیگر است و بر خلاف آنچه زمانه به او تحمیل می‌کند، احیای خویشتن را برمی‌گزیند. او مرگ را به تسلیم در برابر روزگار ترجیح می‌دهد و در این راه ابایی ندارد از آنکه به قتل و دروغ دست یازد و «این طوری است که فرمان زندگی "قیصر" را وجدان بدوی او که هنوز ریشه در خون

گرم و پاک انسانی شریف دارد به گوش او می‌خواند، نه شرع و عرف و "روزگار"ی که در آن اصالت فردی نفی شده است» (دوایی، ۱۳۶۹، ۹۵). در واقع، قیصر به روشنی با نظام قانون حاکم بر جامعه معارضة می‌کند و آن را به رسمیت نمی‌شناسد. حتی دعوت مادر برای واگذاری امور به قانون نیز باعث عصبانیت و پوزخند وی می‌شود؛ و در نتیجه، این عزم اسطوره‌ای اعتراض و طغیان علیه نظم تحمیلی، از بحرانی پرده برمی‌دارد که ساختارهای نظام اجتماع را در هم شکسته است و لزوم چاره‌جویی برای دردها را گوشزد می‌کند؛ یعنی ضرورت احیای ملت بر پایه‌ی هنجارهای آشنا و ریشه‌دار در فرهنگ ایرانی! پدیده‌ای که در اثر دیگر کیمیایی، گوزن‌ها (۱۳۵۳) در پرتو همدلی و احیای خودِ اصیل در قهرمانان فیلم فراچنگ می‌آید و نوید آینده‌ای از نوع دیگر را می‌دهد.

برای فهم اهمیت جایگاه مسعود کیمیایی در اثرگذاری اجتماعی سینما در سال‌های پایانی دهه ۴۰ و ۵۰ کافی است به آثار سینماگر دیگری که تقریباً هم‌زمان با او به فیلم‌سازی روی آورد توجه شود. امیر نادری که با خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) در مقام کارگردان به دنیای سینما وارد شد، در این فیلم و آثار دیگرش مانند تنگنا (۱۳۵۲) و ساز دهنی (۱۳۵۲)، سرخوردگی‌های مشابهی را روایت می‌کند. افرادی از طبقات پایین اجتماع که در گیرودار تلاش برای رهایی از موقعیت فرودست خود به انحای مختلف تلاش می‌کنند، اما همواره در پایان در منجلاب گرفتاری‌های خود غرق می‌شوند و امکان رهایی را منتفی می‌کند (البته باید توجه داشت که فیلم سازدهنی در ویرایشی که پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ از آن ارائه شد، در نهایت با پیروزی فرودستان بر فرادستان به پایان می‌رسد).

### پوچی و سرگردانی: ناصر تقوایی

همان‌گونه که بیان شد سینمای ایران در دو سال پایانی دهه ۴۰ شمسی با ۳ فیلم ورود به عرصه نوینی را در موج نو تجربه کرد. بعد از موفقیت گاو و قیصر، این بار فیلم آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹) ساخته ناصر تقوایی بود که توانست با گذر از تضاد و تقابل همیشگی میان طبقات فرودست و فرادست جامعه، طبقه نوظهور متوسط شهری را مورد کاوش قرار دهد و با ارائه تصویری از لایه‌های درونی زندگی آن نشان دهد که چالش‌های سنت و مدرنیته در این طبقه تا چه اندازه به پوچی و سرگردانی افراد دامن می‌زند و اینکه چگونه سیطره مظاهر مدرن توانسته است مبادی اخلاقی و مسئولیت‌پذیری این طبقه را دچار خدشه کند. در واقع، فیلم را می‌توان تصویری سیاه از موقعیت طبقه متوسط شهری در ایران آن زمان دانست؛ موقعیتی که در نهایت یا به مرگ خودخواسته رهنمون خواهد شد و یا به جنون و مرگ دارالمجانین. نکته جالب توجه آن است که این فیلم نیز -همانند گاو مهرجویی- مقتبس از داستانی نوشته غلامحسین ساعدی به نام واهمه‌های بی‌نام و نشان است.

در سکانس آغازین فیلم، تصویری از هم‌آغوشی دو نفر (مهلقا و علی) ارائه می‌شود که به شکلی کاملاً مکانیکی و فارغ از هر نوع احساس عاشقانه به مغزله مشغول‌اند. در این هنگام صدای زنگ خانه به گوش می‌رسد و سرهنگ (پدر مهلقا) و همسرش (که معلمی شهرستانی و ساده است) وارد خانه می‌شوند؛ خانه‌ای که در اختیار دو دختر سرهنگ است و آن‌ها که به کار کارمندی مشغول‌اند، در آن روزگار می‌گذرانند. برخورد پدر و دختر عاری از هر احساسی است و دختر به دروغ علی را معلم سرخانه خود معرفی می‌کند. اما در ادامه فیلم می‌بینیم که سردی و دوری پدر و فرزندان بسیار عمیق‌تر است و پدر در خانه دختران غریبه‌ای است که نظم مألوف اما پوچ آن‌ها را برهم زده است. دختران در روابطی فاسد و عاری از هر نوع تعهد با دیگران در ارتباط‌اند و دوستان و همراهانشان در عین دوستی با آن‌ها، در جست‌وجوی رضای شهوات خود حتی به همسر پدرشان نظر دارند و در این میان، پدر که بنا به روابط سنتی خانواده و همچنین

پیشه سرهنگی خود می‌بایست اقتداری داشته باشد، تنها می‌تواند در رژه رفتن در مقابل درختان خیابان یک پادگان هویت خود را ابراز کند. در واقع، اقتدار او تنها شبیحی طنزآلود از آن چیزی است که پیش از این اجتماع را به نظم درمی‌آورد و فضای امن و آرامش را برای آن فراهم می‌نمود. روابط پیچیده و در عین حال فاسد افراد در فیلم همواره در حضور دیگران اتفاق می‌افتد و پوچی و سرگردانی آدم‌هایی را به تصویر می‌کشد که از رودررو شدن با خود گریزانند؛ چرا که خود واقعی آن‌ها همچنان با ابتنا بر معیارهای سنتی تربیتی، لاقیدی و بی‌مسئولیت‌های روشن فکر مآبانه امروزمین را بر نمی‌تابد.

ملیحه، دختر دیگر سرهنگ در تنها لحظه‌ای از فیلم که تنهاست، در یأس ناشی از خیانت معشوق دست به خودکشی می‌زند و دیگر دختر سرهنگ تنها در نتیجه باردار شدن از معشوق - و در نتیجه قول او برای ازدواج - است که می‌تواند آرامشی را در خود بیابد. پایان فیلم تصویری حتی تاریک‌تر از آنچه تاکنون با آن روبه‌رو بوده‌ایم عرضه می‌کند: سرهنگ را به دارالمجانین می‌برند تا در آنجا روزهای آخر عمر را تجربه کند. بعد از آن، یکی از دوستان روشن فکر مآب دختران به همان سرنوشت دچار می‌شود و این در حالی است که تنها همسر سرهنگ همچنان دل‌نگران و همراه اوست. اما این همراهی دیگر فایده‌ای ندارد و آخرین رمق‌های اقتدار سنتی در جنون ناشی از سیطره شیخ مدرن‌نیت بر روابط انسانی نیز دوامی نخواهد داشت. سرهنگ می‌میرد و آنچه باقی می‌ماند تنها سرگردانی و افسردگی ناشی از آرامشی است که تنها در حضور دیگران می‌توانست معنایی - نه چندان ژرف - بیابد. از نکات جالب توجه فیلم استفاده تقوایی از روشن فکران واقعی آن روزهای جامعه ایران (محمدعلی سپانلو و منوچهر آتشی) به جای بازیگران حرفه‌ای است. در واقع، تقوایی با بازی گرفتن از آن‌ها در موقعیت‌هایی که با امور روزمره زندگی طبقه اجتماعی‌ای که نمایندگی‌اش می‌کنند انطباق دارد (منصوری، ۱۳۷۷، ۶۱)، به مخاطب نشان می‌دهد داستان فیلم بیش از آنچه فکر می‌کند به او نزدیک است و حوادثی که در فیلم رخ می‌دهند نه ناشی از خلاقیت داستان‌سرایانه کارگردان، که روایتی شبه‌مستند از موقعیت و سرگردانی جامعه روشن فکر ایرانی در آن زمان است. از جمله درخشان‌ترین تصاویر در این زمینه صحنه‌ای است که در آن، سه مرد (آتشی، سپانلو، و علی) در کافه‌ای گفت‌وگو می‌کنند. آتشی در افسردگی و دل‌زدگی خود از همه چیز، خود را دچار پوچی می‌انگارد و می‌گوید «به ته خط» رسیده است. در مقابل، سپانلو با نگاهی حق‌به‌جانب و ناشی از تبختر، بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ‌یک از آدم‌ها ارزش آن را ندارند که برایشان دل بسوزانیم و در همین موقعیت، فرد دیگری را می‌بینم که در میز کناری در تنهایی خود در حال مطالعه روزنامه‌ای انگلیسی‌زبان است. این همان چیزی است که می‌توان برای آینده روشن فکر مآبان فیلم پیش‌بینی کرد: تنها و عاری از هر نوع رابطه اجتماعی و پناه‌گرفته در سکوتی که با اداهای روشن‌فکری (مانند خواندن روزنامه انگلیسی‌زبان) پر می‌شود. در اینجا، آتشی با انگشت اشاره و به تأکید نکته‌ای را به علی گوشزد می‌کند که با توجه به موقعیت دوربین، آشکارا او را در مواجهه مستقیم با تماشاگر فیلم قرار داده است. او می‌گوید: «بین روزگار از یه آدم چه آشغال بی‌مصرفی ساخته! کثافتی که به خاطر زنده موندن به هر راه حل مسخره‌ای تسلیم می‌شه».

روایت پریشانی‌های طبقه متوسط شهری در سینمای ایران با اولین فیلم بلند عباس کیارستمی، گزارش (۱۳۵۶)، تداوم می‌یابد. در این فیلم نیز فساد جاری در روابط شغلی و همچنین خانوادگی اعضای این طبقه به تصویر می‌آید و زندگی کارمندی روایت می‌شود که در نتیجه اتهام رشوه‌گیری از اداره دارایی اخراج شده است و در پی آن مشکلات ارتباطی او با همسرش اوج می‌گیرد. تصویر سیاهی که از زندگی طبقه متوسط در این فیلم روایت می‌شود چندان تفاوتی با نگاه تقوایی ندارد و به‌خوبی می‌توان هشدار نسبت به گسترش پوچی و سرگردانی و استیصال ناشی از فقدان پیوند وجودی با موقعیت‌های اجتماعی فرد را

در آن مشاهده نمود. اما این تنها روایت ممکن از زندگی این طبقه نیست. بهرام بیضایی، دیگر کارگردان جوان ایرانی، در اولین تجربه سینمایی‌اش، رگبار (۱۳۵۰)، امکان تأثیر اجتماعی و زیست شرافتمندانه آن را به تصویر می‌کشد که اگرچه ممکن است در پایان با شکست ظاهری مواجه شود، اما می‌تواند تحولی بنیادین و ماندگار در روابط فاسد شهری ایجاد کند.

### روایت‌هایی: بهرام بیضایی

رگبار بهرام بیضایی بسیاری از ویژگی‌های فیلم‌های بالا را در خود جای داده است. ماجرای فیلم در جنوب شهر می‌گذرد و روایت حضور غریبه‌ای (آقای حکمتی معلم مدرسه) در این منطقه است. او از جای دیگری آمده است، و بنا به عادت مألوف حضورش به دیده شک نگریسته می‌شود. او فردی فرهنگی است، اما از افاضه‌های جماعت روشن‌فکر مآب عاری است و تنها تلاش‌اش آن است که در محدوده توان خویش، تغییراتی در پیرامون ایجاد کند. او قهرمانی تنهاست که با فضایی آلوده و سرشار از رقابت نفسانی مواجه است، اما به جای آنکه همانند قیصر با بازگشت به رسم قدیم، دنیای مدرن را به چالش کشد، سعی می‌کند از امکانات موجود برای بهتر و بسامان کردن شرایط تلاش کند. چنان‌که بیضایی خود در مقایسه آقای حکمتی و قیصر می‌گوید «آقای حکمتی عکس‌العملی شد در برابر مجموعه فرهنگ غیرتی و فرهنگی که راهی جز اعمال خشونت و رشد تعصب‌های قبیله‌ای نمی‌شناسد» (امیری، ۱۳۸۸، ۶۲). آقای حکمتی که بر اساس ابلاغ اداری ناچار از کار در مدرسه‌ای در جنوب شهر است، در آغاز کلاس یکی از دانش‌آموزان را اخراج می‌کند. در اعتراض به این کار، خواهر دانش‌آموز (آتیه) نزد او می‌رود و حکمتی در این دیدار به او دل می‌بندد؛ غافل از آنکه در این عشق مجبور به رقابت با قصاب محل است. تقابل قصاب و معلم در این موقعیت جالب توجه است. تلاش برای کنش اجتماعی هدفمند همواره با مانع جباران و تبه‌کاران روبه‌رو می‌شود و این مشکل را تنها می‌توان با اتکا به نیروی عشق حل نمود. این در حالی است که ناظم مدرسه نیز در پی آن است که حکمتی را مجبور به ازدواج با دختر خود کند و در نتیجه اقتدار و جهالت و قلدرمآبی در یک موقعیت در برابر فرهنگ و هویت انسانی متحد می‌شوند. در واکنش به این وضعیت، حکمتی برخلاف قهرمانان پیشین سینمای ایرانی که کنش قهرمانانه شهادت‌جو را انتخاب می‌کنند، کنشی اثباتی را می‌جوید و تلاش می‌کند با پناه‌بردن به دامن هنر خود را از مصائب و دشواری‌ها برهاند. او دست‌اندرکار احیای سالن نمایشی می‌شود که سال‌هاست در مدرسه متروک مانده و گویی کسی دغدغه آن را ندارد. تلاش حکمتی برای احیای سالن نمایش با همکاری و همدلی دانش‌آموزان به نتیجه می‌رسد و در نهایت نمایشی مفخر از سوی دانش‌آموزان در آن اجرا می‌شود و وقتی ناظم تلاش می‌کند این موفقیت را به نام خود سکه زند، کودکان به شکلی متحد به آقای حکمتی روی می‌آورند و با فریاد نام او نشان می‌دهند که این موفقیت تنها به او تعلق دارد. قهرمان بیضایی در کنش خویش به موفقیت رسیده است و نشانه‌های این پیروزی را می‌توان در واکنش تماشاگران به نمایش به‌خوبی مشاهده کرد. اما این پایان ماجرا نیست و همچنان تلخی «هجرت» در انتهای فیلم بر کام تماشاگر می‌نشیند. آقای حکمتی که با ابلاغی اداری به محله آمده بود، پس از ایجاد تحولی در آنجا، بدون آنکه بهره‌ای برد (ناکامی در عشق) مجبور به ترک محل می‌شود و اسباب‌کشی او از کوجه‌ها چون مراسم تشییع جنازه به نمایش درمی‌آید. و این بیش از هر چیز ناشی از تنهایی و غربت او در خیل جمعیتی است که اگرچه می‌تواند قدردان زحماتش باشد، نمی‌تواند برای این قدردانی دست به کنش بزند. بیضایی در توضیح این شکست چنین می‌گوید:



... من و کسی مثل حکمتی من ... در برابر جهالتی ایستاده است که سیستم [سیاسی حاکم] جزیی از آن است. سیستم کوچک تر از آن است که اندیشه را سرکوب کند. و سرکوب نمی کند مگر به نام و در پناه پذیرفته های سنتی جامعه که به احتمال، خودش زاییده آن است. آقای حکمتی در برابر کل فرهنگ عادت‌ی و پذیرفته شده است که مسئله دارد و طبیعی است که چون فرد است عملش هم شکست می خورد... مشکل ما حکومت نیست، مشکل ما خود ما هستیم که راست نمی گوئیم و تا وقتی ما عوض نشویم چیز دیگری هم عوض نخواهد شد (همان، ۶۲-۶۳).

در واقع، باید گفت در رگبار، همانند فیلم های پیشین در نهایت قهرمان رهایی بخش در پایان در کنش خود به موفقیت دست نمی یابد و این البته برای جامعه ای که پس از کودتای ۲۸ مرداد و کشتار ۱۵ خرداد در سرخورده ترین موقعیت های خود فرو رفته است چندان عجیب نیست. اما ویژگی مهم سینمای بیضایی که او را از دیگر سینماگران متمایز می کند، رویکرد او به امکان دیگرگونه زیستن و انتخاب اصیل در برابر امکان هایی است که جامعه در برابر او عرضه می کند. او به روشنی مشکل را نه از نظام حکومتی یا سیطره نهاد های نوین بر زندگی اجتماعی، که ناشی از جهل درونی و انفعال اجتماعی می بیند و تلاش برای کنشی بدیل مبتنی بر آگاهی و اصالت را به تماشاگر عرضه می کند که می تواند شرایط را به راحتی تغییر دهد. در این میان، تنها یک مسئله همچنان وجود دارد و آن فقدان همبستگی و دغدغه برای کنش جمعی است که می تواند قهرمان آگاه و صاحب دغدغه را به شکست بکشاند.

این اقدام در سال های بعد با تولید فیلم گوزن ها (۱۳۵۳) به کارگردانی مسعود کیمیایی تداوم یافت. در این فیلم، او با تصویر دوستی به مثابه آنچه می تواند جامعه را احیا و به حقیقت خویش آگاه کند، از امکان رهایی از هر فساد و دشواری در پرتو همبستگی و اتکا بر نیروی فزاینده دوستی سخن گفت؛ رهایی ای که در نهایت در فیلم سفر سنگ (۱۳۵۷) تحقق می یابد. در واقع، در سفر سنگ است که کیمیایی روایتی پیامبرگونه از آنچه در جامعه ایرانی در پیش است ارائه می کند و در این روایت، هنجارهای خلق و احیای مردم را به تصویر می کشد. این فیلم روایت روستای کوچکی است که اعضای آن تحت ستم خان ده (بیگ) مجبور به آسیاب کردن گندم خویش در آسیابی هستند که او به تملک خصوصی خویش در آورده است. مردم عموماً غافل از توان و جایگاه خویش به این روند ستم آمیز خو گرفته اند و اقدامی برای تغییر آن نمی کنند. گویی حدود ۲۰ سال پیش کسی از میان آن ها اقدام به تراشیدن سنگی در بیابان کرده است که در صورت رسیدن این سنگ به روستا، بسیاری از این روندهای حاکم دچار زلزله و تغییر می شد. اما اقدام کودتاگونه ایادی بیگ در کشتن او، اهالی را از پیگیری این کار مأیوس ساخته است (حدود ۲۰ سال پیش، نهضت ملی نفت به رهبری دکتر محمد مصدق با کودتای ایادی شاه ناکام مانده بود). اما در این میان، «شیرعلی» به تنهایی به تراش نهایی و آماده سازی سنگ دست می یازد. دوباره حقوق بگیران بیگ به او حمله می کنند و با چماق های خویش او را زخمی و خونین در بیابان رها می کنند. «غربتی» - فردی با افق متفاوت که حتی لازم نمی بیند در هیچ جای روایت نام خویش را بر زبان آورد - به داد او می رسد و با بازگرداندن پیکر نیمه جانش به ده، مردم را به شوریدن علیه این وضعیت تهییج می کند و در نهایت با همبستگی بخش های مختلف مردم، اعم از روحانی و کشاورز و زنان، سنگ در پایان سفر خویش به روستا، کاخ ستم را ویران می کند. به بیان دیگر می توان گفت کیمیایی در این فیلم به صراحت نشان می دهد که مهم نیست بیداری مردم از کجا سرچشمه گیرد، مهم آن است که در پاسخ به ندای بیداری، لبیک گویند تا کارها به گونه ای دیگر سامان یابد. او آگاه است که امکان بیدار ساختن همه اعضای جامعه وجود ندارد و بسیاری از آن ها به پول و تهدیدی، با بیگ همراه می شوند، اما در این میان هستند کسانی که بیداری آن ها می تواند همه اعضای جامعه را از زیر یوغ حاکم ستمکار نجات بخشد.

استقبال قابل توجهی که از این فیلم در جامعه ایرانی شد، نشان داد که جامعه پیام فیلم را دریافته است و خود را مخاطب واقعی آن احساس می‌کند و البته آنچه در سال‌های بعد در کشور رخ داد، نشان داد که روایت رهایی‌بخش بیضایی و کیمیایی - و دیگر سینماگران عصر - به‌خوبی در جامعه درک شد.

### نتیجه‌گیری

سینمای ایرانی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ همانند دیگر عرصه‌های فعالیت اجتماعی روزنه‌های جدیدی را برای تأمل در وضعیت موجود و جست‌وجو برای رهایی از آن گشود. ظهور سینماگرانی چون فروغ فرخزاد و فرخ غفاری، برای نخستین بار امکان تصویر واقع‌گرایانه از مخاطب ایرانی را در برابر خود او فراهم آورد. در این سینما، مخاطب خود را با موقعیت‌های تلخ و دشواری دید که سعی می‌کرد در فیلم‌فارسی‌های مرسوم فراموش کند، اما ناچار از مواجهه مستقیم با آن شد. شکست تجاری فیلم‌های این قبیل سینماگران در آن برهه البته چندان عجیب نبود و جامعه‌ای که در سرخوردگی‌های پس از کودتاهنوز در لاک خود فرو رفته بود چندان خود را برای مواجهه با تصویری سیاه از آن دست که در این سینما عرضه می‌شود آماده نمی‌دید.

اما این امر به مرور و با ظهور کارگردانان دیگری که نقد رادیکال اجتماعی را در فیلم خود به نمایش می‌گذاشتند دچار تحول شد. ابراهیم گلستان از جمله اولین نمونه‌های فیلم‌سازانی است که در آثار خود توانست نه تنها تلنگری جدی بر پیکره رخوت‌گرفته جامعه وارد آورد، بلکه با جذب تماشاگران زمینه را برای تبدیل سینما به عرصه‌ای برای گفت‌وگوی فراگیر اجتماعی بگشاید. خشت و آیینی را می‌توان نخستین فیلمی دانست که در این زمینه موفق عمل کرد و برای کارگردانان دیگری که می‌پنداشتند راهی جز ساخت فیلم‌فارسی یا انتخاب سینمای روشن‌فکری دور از اجتماع نیست، راه سومی را گشود. پس از آن بود که نسل جدید سینماگران جوان ایرانی رخ نمود و در آثاری چون گاو، قیصر، آرامش در حضور دیگران، و رگبار خود را به نمایش گذاشت. مهرجویی و کیمیایی که در نخستین فیلم‌های خود راه دوم (سینمای روشن‌فکر دور از اجتماع) را انتخاب کرده بودند، در رویکردی جدید در دومین تجربه سینمایی خود موضوعی را انتخاب کردند که تماشاگر می‌توانست آن را چون آینه‌ای در برابر خویش بینگارد و با تأمل در روایت فیلم، موقعیت خویش را مورد بازبینی قرار دهد. این امر از سوی بخش قابل توجهی از اجتماع که در فقر و احساس ذلت ناشی از سیطره مدرنیته دچار خفقان بود، مورد استقبال قرار گرفت و نوید تبدیل سینما به عرصه‌ای برای نقد اجتماعی و تلاش برای بیداری اجتماعی را رقم زد. از سوی دیگر، در همین سال‌ها ناصر تقوایی نیز توانست در اولین گام سینمایی خویش، لایه دیگری از اجتماع (طبقه متوسط) را به تصویر کشد که با وجود سطح پر از زرق و برق زندگی خود، در درون دچار فساد بنیادین است و در نتیجه، راهی جز پوچی و یأس را پیش روی خود نخواهد دید.

بهرام بیضایی اما در فیلم رگبار خود، تلفیقی از نقد اجتماعی بیان‌شده در فیلم‌های پیشین، و تصویر لایه‌های مختلف اجتماع - از طبقات فرودست و متوسط - و امکان رهایی را فراچنگ آورد که در نهایت به پیروزی در پرتو کنش آگاهانه و بدیع رهنمون می‌شود. اگرچه قهرمان فیلم بیضایی نیز در تنهایی خود لاجرم دچار شکست می‌شود و ناگزیر از هجرتی شهادت‌گونه است، اما آنچه بیضایی پیش روی مخاطب ایرانی قرار می‌دهد، تصویری امیدوار و رو به جلو است که تنها دچار فقدان هم‌بستگی است؛ هم‌بستگی‌ای که می‌تواند - چنان‌که کیمیایی در گوزن‌ها به تصویر کشید - پیروزی نهایی را علی‌رغم فشار صاحبان قدرت فرادست آورد و آینده‌ای بدیل را نوید بخشد؛ آینده‌ای که در سفر سنگ با درهم‌شکستن کاخ پوشالی استثمار متحقق می‌شود.

## فهرست منابع

- امیری، نوشابه (۱۳۸۸)، *جدال با جهل*، چاپ اول، تهران، نشر ثالث.
- بالدوکی، پیر و شیراوژن، بهرام (۱۳۷۷)، *سنگ قیصر*، ترجمه جمشید ارجمند، چاپ اول، تهران، مؤسسه فرهنگی انتشاراتی فرهنگ کاوش.
- پرهام، باقر (۱۳۶۹)، «هنر مقاومت در چنبر اختناق» مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، گردآورنده: زاون قوکاسیان، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه، صص ۹-۱۰.
- تهامی نژاد، محمد (۱۳۵۱)، «ریشه یابی یأس در سینمای ایران» *درباره سینما و تئاتر*، به کوشش بهمن مقصدلو، شماره ۲ و ۳، صص ۱۱۳-۱۲۶.
- دوایی، پرویز (۱۳۶۹)، «قیصر، مرثیه‌ای برای ارزش‌های ازدست‌رفته» مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، گردآورنده: زاون قوکاسیان، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه، صص ۹۳-۱۰۱.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۱)، *عزاداران بیل*، چاپ دوم، تهران، نشر نگاه.
- شعاعی، حمید (۲۵۳۶ [=۱۳۵۶])، *نام‌آوران سینما در ایران؛ فروغ فرخزاد*، نشر هرمینکو.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۸۷)، *اسرار گنج دره جنی*، چاپ هشتم، تهران، نشر بازتاب‌نگار.
- غفاری، فرخ (م. مبارک)، *سینما و مردم، بی‌تا، بی‌جا*.
- فرزانه، م. ف. (۱۳۷۴)، *آشنایی با صادق هدایت*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- منصوری، مسلم (۱۳۷۷)، *سینما و ادبیات؛ چهارده گفتگو*، چاپ اول، تهران، نشر علم.
- مهربابی، مسعود (۱۳۶۸)، *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، چاپ پنجم، تهران، انتشارات فیلم.
- نراقی، احسان (۱۳۸۲)، *اقبال ناممکن*، تهران، نشر علم.
- نوری، سعید (۱۳۸۵)، *درباره فرخ غفاری و گفت‌وگویی به مناسبت درگذشت او*، در: *ماهنامه فیلم*، شماره ۳۵۷، بهمن، صص ۳۹-۳۲.
- Dabashi, Hamid (2001), *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*, London & New York, Verso.
- ----- (2007), *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*, Maryland, Mage Publishers.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time-Image*, tr. by H. Tomlinson, and R. Galeta, London, Athlone.
- Sadr, Hamid Reza (2006), *Political History of Iranian Cinema*, London & New York, I.B. Tauris & Co.

Received: 2017/08/27

Accepted: 2017/12/23

## **Iranian Cinema as a Vehicle for Political Thinking: from 1953 to 1979**

**Seyedmohsen Alavipour**, Assistant Prof., The Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)

### **Abstract**

As a modern art, Cinema has played a crucial socio-political role during the last century throughout the world. However, Iranian cinema, which has been imported from Europe only 5 years after the invention of the apparatus, has not recognized itself as the vehicle of this intellectual potential till decades later. Indeed, it is only after the 1953 Coup against Dr. Mosadegh that Iranian cinema becomes a narrator of socio-political critique over the Iranians disastrous life-world and though relates this disaster to the political tyranny of the Pahlavi dynasty, finds its root in popular ignorance and confusion. In the end, seeking ways to a good society, cinema explores human existential aspects of love and friendship as the conveyer of change and shows that based on an Avant guard leadership, the revolutionary practice is possible. Reviewing different narratives in this genre in Iranian cinema, the present study attempts to explore different aspects of Political thinking.

**Keywords:** Cinema, Political Thought, Rebellion, Resistance.