بازتاب جامعه‌ی مدنی ما در فیلم‌های ایرانی

احمد میراحسان

پیش از این بحث تئوریک سینمای ایران و جامعه‌ی مدنی را به طور فشرده پیش بردیم. مقاله حاضر می‌کوشد با مقدمه‌ای کوتاه به خود فیلم‌ها از آغاز تا امروز به مثابه‌ی آینه مسایل مدنیت نو در ایران بپردازد.

مدنیت نو در ایران دوران مختلفی را پشت سر نهاده، مبارزات گوناگون با شعارها و فهم‌های متنوعی را شامل شده و در سینما به انحای متفاوت بازتاب داشته است.

دوره‌ی نخست، دوره‌ی شیفته‌منورالفکری دوران مشروطه است. با فهم سطحی از مدرنیته و جامعه‌ی مدنی و نگاه اراده‌گرایانه‌ای که از بالای سر مردم و آگاهی‌های فردی و وقوفشان به حقوق مستقل خود می‌کوشد به دنباله‌روی از ترقیات دنیا بپردازد و قانون‌خانه تأسیس کند، نماینده برگزیند و نهادهای جدید مشروطه را جانشین استبداد مطلقه سازد.

بین انواع نگرش‌ها، نگرش روشنفکران جدید، و در نتیجه بنیان‌گذاران سینمای حرفه‌ای در ایران، آن است

که نسبت سینما و جامعه‌ی مدنی در غرب با نسبت سینما و جامعه در ایران کاملاً با یکدیگر فرق می‌کند. پرسش این است که تمایز در چیست؟ برای ما ارتباط و پیوند سینما با رشد موزون همه‌ی جوانب مدرن، اعم از نظام اقتصادی، تولیدی، علمی، اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و رشد تکنولوژیک و ارزش‌های نوین مدرنیّت در غرب قابل ادراک است. سینما عصاره و آینه و پیام این دوران جدید، زندگی جدید و مناسبات مدنیت جدید بوده است.

برای ما ارتباط و پیوند سینما با رشد موزون همه‌ی جوانب مدرن، اعم از نظام اقتصادی، تولیدی، علمی، اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و رشد تکنولوژیک و ارزش‌های نوین مدرنیّت در غرب قابل ادراک است. سینما عصاره و آینه و پیام این دوران جدید، زندگی جدید و مناسبات مدنیت جدید بوده است

اما در ایران چه؟ آیا سینمای ما چون غرب، محصول زندگی ما بود. و از متن مردم و جنبش مدنیشان سربرآورد؟ مسلماً در همین اول گام پاسخ منفی است. رابطه‌ی سینما و تمدن در ایران کاملاً گسسته است. سینما یک سرگرمی اشرافی درباری بوده است. دربار قاجار و سپس پهلوی نه تنها هرگز با تقاضای تأسیس جامعه‌ی مدنی نو از متن آگاهی فردی و اجتماعی مردم همنوا نبودند، بلکه جدا از اجبار و تحمیل مقتضیات زمان، آنان علیه نهادهای مدنی و واسطه و جامعه‌ی مدرن و حقوق فردی و حفاظت از حقوق اجتماعی افراد همبسته و مستقل و آزاد بودند. در غرب سینما قطار رؤیاهای مردم و آرزوهای آنان در جامعه‌ی مدنی واقعی و مدرنشان بود. در ایران سرگرمی تازه، تصاویر رؤیای دیگران و گسسته از جامعه و تجربه‌ی زندگی ما محسوب می‌شد و گویی قطاری بود که ما را زیر چرخ‌هایش له می‌کرد، بر زندگی ما دستبرد می‌زد. شعبده‌اش البته ما را هم افسون می‌کرد، اما لایه‌ی باطنی تردستی تاریخی سینما که در غرب با تردستی‌ها / مدنیّت نو در حوزه‌ی اقتصاد، حقوق اجتماعی و فردی، سیاست و اخلاق و فرهنگ مدرن هماهنگی داشت، با واقعیات زندگی ما مطلقاً بیگانه بود. وسیله‌ی سرگرمی سلطان ولی در خود آوایی داشت که با صدای رؤیای جنبش نوخواهی صدساله الفت داشت. از آغاز دوره‌ی قاجار، آگاهی فردی این‌جا و آن‌جا در اشتیاق مدرنیّت می‌سوخت. آن اشتیاق، رؤیای جامعه‌ای داشت که در آن مناسبات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، رشد و پیشرفت علم و تکنیک و حقوق قادر به درهم شکستن استبداد کهنه و نظام فرتوت و ورشکستگی و فقر و گرسنگی ارتجاعی باشد. بر متن آن رؤیا سینما شعبده‌ای موزون با شعبده مدنیّت نو بود. پس سینما برای ما نه رؤیایی بر متن تحولات واقعی، که رؤیایی بر متن رؤیای تحول و یا لااقل آغازی ساقط و ناقص‌الخلقه بود. البته آن واقعیت زندگی ایرانی، می‌توانست با سینما به شیوه‌ی خود رابطه برقرار کند. یک مدنیّت کهنه و یک نظام ارتجاعی بی‌ربط به جامعه‌ی مدنی نو، می‌توانست سینما را چون اسباب‌بازی شاهانه وارد کند. این تمدن تحت سلطه، شاهی داشت و شاهش با قرض و قوله به سفر و عشرت در سرزمین رؤیایی و تمدن نو می‌پرداخت با وسیله‌ای عجیب روبه‌رو می‌شد و برای افسون حرمسرا و سرگرمی خود و شاهزادگان، سینما را در تالارها و ایوان‌های کاخ شاهی زندانی می‌کرد. سینما وقتی هم که از چنگ سلطان قاجار رها شد و در اختیار طبقه‌ی اشراف و سپس مردم عادی قرار گرفت هم‌چنان چون شعبده‌ای که عجیب‌ترین عجایب جامعه‌ی مدنی مدرن و بیگانه با واقعیت و تمدن فرتوت ما بود، حیرت‌زده‌مان کرد. این حیرت‌افزایی رابطه‌ی نخستین سینما و مدنیّت ما بود. آشنایی ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه با نتایج انقلاب اجتماعی و انقلاب صنعتی اروپا، چه فایده‌ای می‌توانست داشته باشد؟ آنان نیازمند خواب مردم بودند و بیداری اروپا فقط حکایت یک نمایش تماشایی را داشت. قدرت و حیات آنان در گرو این خواب بود. حتی اگر این نبود، زمانی که افراد یک جامعه مستقلاً به حوزه‌ی آگاهی نسبت به حقوق فردی و نگاه نو به انسان،

جهان، خویشتن و اجتماع انسانی که محصول همبستگی آگاهانه‌شان باشد گام نهاده باشند، تعریف و تمجید و آرزوهای این و آن چه اثری در تحول می‌توانست ایفا کند؟ وقتی مظفرالدین‌شاه به سال ۱۲۷۹ ش. دستور خرید سینماتوگراف را به ابراهیم‌خان عکاسباشی می‌دهد، فقط پنج سال از رواج اختراع برادران لومی‌یر گذشته است. اما این وسیله در متن جامعه‌ی مدرن اروپایی با همین وسیله در متن مدنیّت کهنه‌ی ما چند قرن فاصله دارد، از نظر، هستی، نقش، کاربرد و تأثیر!

پس سینما در ایران نه در متن یک مدنیت نو و متناسب با این وسیله، بلکه چون یک وسیله‌ی مورد استفاده‌ی خصوصی شاه و نوکرانش پدیدار شد.

صحاف‌باشی اولین کسی است که می‌کوشد از سینما چون یک وسیله‌ی عمومی و به سود گسترش نهادهای مدنی نو در متن جهانی ارتجاعی سود جوید. وارد کردن نمایش فیلم به حوزه‌ی عمومی گام بزرگ مردمی برای ایجاد یک تحول در فرهنگ و زندگی دربسته مردم است، آن هم در سال ۱۹۰۵! اما عجیب است که بدانیم پس از یک ماه صحاف‌باشی به زنجیر کشیده می‌شود، ورشکست و بی‌پناه به کربلا تبعید می‌شود و از آن‌جا به هند می‌رود. به‌یاد داشته باشیم که صحاف‌باشی را علمای تهران از زنجیر شاه و اتابک اعظم نجات دادند و صحاف‌باشی همواره در عزای اوضاع ویران مملکتش و فاصله با جامعه‌ی مدرن و مدنی سیاه می‌پوشید. البته انقلاب مشروطیت به‌زودی نشان می‌دهد که جنبش شهری برای تأسیس جامعه‌ی مدنی مدرن تحت تأثیر پیشرفت‌های مدنیت نو و در مخالفت با فلاکت و عقب‌ماندگی و فقر و ارتجاع و استبداد قاجاری در ایران به طور جدی طلوع کرده بوده است. باز باید عادلانه به یاد داشت این جنبش را هم علمای تهران و نجف رهبری می‌کردند و هنوز اما اکثریت مردم پا به حوزه‌ی خودآگاهی نو و تقاضای جامعه‌ی مدنی مدرن نهاده بودند. و نخبگان و رهبران دچار چنددستگی بودند. عده‌ای سراپاخواهان تقلید از غرب بدون ادراک واقعیات تجربه‌ی ایرانی و ویژگی‌های جامعه‌ی خود بودند و عده‌ای بر اساس تجربه‌ی ریشه‌دار زندگی گذشته و با اتکا بر عناصر فرهنگ بومی‌خواهان تأسیس جامعه‌ی مدنی بودند.

صحاف‌باشی اولین کسی است که می‌کوشد از سینما چون یک وسیله‌ی عمومی و به سود گسترش نهادهای مدنی نو در متن جهانی ارتجاعی سود جوید

اینان همان رهبران دینی بودند.

سینمای ما در این دوران در مراوده‌ی مستقیم با غرب بود. جنبش جدید مدنی و سینمای نو از مرزهای اروپایی تغذیه می‌کرد. ایوانف، آقایف، پاتماگریان اگانیانس، لرین یاکوبسن، ساکوار لیدزه سوریوکف، اسماعیلف، مردمی «اجنبی» و جدا از فرهنگ گذشته ایران به شمار می‌آمدند که در مسیر تأسیس یک نهاد مدنی غربی در ایران می‌کوشیدند سالن چراغ‌گاز که صحاف‌باشی تأسیس کرده بود (در اول چراغ‌گاز، خیابان امیرکبیر) قشر بالا و اشرافی و پولدار جامعه‌ی آن روز ایران را که جامعه‌ای بسته بود با رویدادهای معاصر (نظیر جنگ ترانسوال) آشنا می‌کرد؛ فیلم‌های کمیک، این مردم را با شکل تازه تفریح غیرسنتی آشنا می‌ساخت، و خودِ رفتن به سالن سینما، نشستن در کنار هم و رعایت قواعد و دیدن فیلم یک تجربه‌ی اجتماعی نو بود. می‌گویند صحاف‌باشی از مبارزان مشروطه بود و درباریان با بهانه‌هایی سینمای او را به تعطیلی کشیدند؛ و می‌گویند تکفیر شیخ‌فضل‌الله در تعطیلی سینمای صحاف‌باشی نقش داشت، هرچند بعد در ارتباط با سینمای ایوانف، او تکفیرش را پس گرفت.

بعدها صحاف‌باشی روزنامه‌ای به نام *نامه‌ی وطن* در حیدرآباد دکن منتشر کرد که پر از آرزوها و بایدهایی درباره‌ی تأسیس نهادهای مدنی نو و دستاوردهای جهان مدرن است نظیر راه‌آهن، نشر، کارخانه و صادرات. جانشین صحاف‌باشی، روسی‌خان (ایوانف) دوست لیاخف) و مدافع ارتجاع محمدعلی شاهی شد رقابت روسی‌خان با آقایف کار آن دو را به زندان کشاند، هرچند وزیرمختار روس

از او دفاع می‌کرد. نکته جالب تا این‌جا، چیزی است که با موضوع نوشته ما بستگی دارد. سینما از آغاز، به محض آن‌که از ملک‌طلق و خصوصی دربار درآمد و در ارتباط با مردم قرار گرفت گرفتار معیرالدوله شد (یعنی رییس نظمیه که سینمای ایوانف را تعطیل کرد، و قبل از آن گرفتار حکم شاهی و اتابک اعظم که برای تعطیل سینمای صحاف‌باشی اقدام کردند و در همان حال گرفتار روابط حسنه با حکومت و ارتجاع و اجنبی (رابطه با لیاخف، حاکم نظامی تهران، و وزیرمختار روس). آرتاشس پاتماگریان (اردشیرخان) نیز که به اروپا و فرانسه رفت و با خود سینما را آورد سینمایش به سبب آن‌که برق خیابان امیریه را دچار آسیب می‌کرد به‌وسیله‌ی نظمیه تعطیل شد. علی وکیلی هم سالن‌های سینما را توسعه داد، حتی سالنی برای بانوان تأسیس کرد.

نقش دولت رضاشاهی در مداخله در سینما چنان شدید بود که حتی خان باباخان معتضدی، فکر تأسیس سینمایی در جنوب شهر را در خیابان اسماعیل بزاز (مولوی) با دستور شهربانی و سرتیپ درگاهی و شرکت نهاد نظامی به اطلاع می‌رساند

او به این طریق می‌خواست سینما وسیله‌ای برای توسعه‌ی حقوق فردی بانوان و حضورشان در اجتماع باشد و همنوا با سیاست‌های رضاشاهی عمل کند. اما این ابتکار او چه در سینمای زردشتیان، چه در گراند سینما و یا سینما سپه ناموفق بود. نقش دولت رضاشاهی در مداخله در سینما چنان شدید بود که حتی خان باباخان معتضدی، فکر تأسیس سینمایی در جنوب شهر را در خیابان اسماعیل بزاز (مولوی) با دستور شهربانی و سرتیپ درگاهی و شرکت نهاد نظامی به اطلاع می‌رساند، سینمایی که با نمایش فیلمی از ریشار تالماج افتتاح شد. نکته‌ی جالب آن‌که خان باباخان معتضدی برای آن‌که دستور مرعوب‌کننده‌ی سرتیپ درگاهی را انجام دهد و ظرف سه ماه سینمایی تأسیس کند، سینما پری را تعطیل و دستگاه‌های لازم را از میدان مخبرالدوله به خیابان اسماعیل بزاز می‌برد. این همه در دفتر خاطرات او به تفصیل آمده و در تاریخ سینمای ایران ثبت شده است. نکته جالب‌تر آن‌که وقتی سینما تمدن در خیابان اسماعیل بزاز با شکست روبه‌رو می‌شود. بنا به دستور سرتیپ درگاهی یک شبه چنان رعبی در دل افراد محله ایجاد می‌کند که ظرف دو شب صندلی‌ها پر می‌شوند و مردم ایستاده فیلم می‌بینند.

وقتی این ماجراهای توأم با استبداد و نظمیه و تعطیلی و دخالت نظامی و نقش دیکتاتوری و حضور قاهر دولت را در آغاز تاریخ سینمای ایران مورد توجه قرار می‌دهیم، بهتر درمی‌یابیم چگونه یک نهاد مدنی جامعه‌ی مدرن غربی در متن یک جامعه دیکتاتوری و عقب‌مانده، سرنوشتی پرادبار و غیرمدنی پیدا می‌کند، موانع دولت ارتجاعی و مستبد علیه نهاد مدنی نو، یعنی سینما و نقش مخرب بورکراسی دیکتاتوری رضاشاهی در مسیر ممانعت از رشد آزاد سینمای ملی در یادداشت‌های اُگانیانس وسپنتا آشکارا بیان شده است. البته نگرش اینان خطاهای خود را داشت و مثلاً از نظر اگانیانس سنت مساوی با جهالت و مدنیت نو، مدرنیّت و ارزش‌های جدید قطعاً دارای صحت بود و باید چون آموزگاری به مردم سنتی که همان مردم متحجرند، پدیده‌های مدرن و فوایدشان را آموخت و تلاش کرد بی‌دردسر مهار شوند، با مدرنیت و نهادهای جامعه نومدنی آشتی کنند و مرعوب شوند. آنان قطعاً به راهشان که پیروی از جهان غرب است ایمان داشتند، و خطای خود راکه عدم درک واقعیت خود ویژه‌ی یک جامعه‌ی کهنسال به نام ایران با فرهنگ و تجربه مدنی کهن بود، متوجه نبودند. *حاجی‌آقا آکتر سینما* محصول این دوران بود. اگانیانس موفق شد با شگردهای پرده‌ی افسون‌کننده‌ی سینما، این هنر مدرن، حاجی را «تربیت» کند، او را متوجه جهالتش سازد و موافقت او را با سینما و حتی بازی دخترش در فیلم جلب کند. ولی رؤیای شیرین اگانیانس دوامی نیافت و در حکومت استبدادی رضاشاهی سینمای او ورشکست شد و او برای همیشه رخت از سینما بست.

***

تلاش دوم مربوط به سپنتا بود. یک ادیب و شاعر و سینماگر ملی که در هندوستان فیلم ساخت و کوشید بر تأسیس جامعه‌ی مدنی نو قانون‌گرا، رها از آشفتگی و تاریکی جامعه‌ی کهنه و ملوک‌الطوایفی و عقب مانده اثر بگذارد. *دختر لر*، حدیث و تصویر مرارت‌های زیستن در ایران کهنه و سنت‌های هولناک و بی‌قانونی‌های آن است. سپنتا که فردی بود با گرایش‌های شدید ناسیونالیستی و باستان‌گرایی، حتی در همنوایی با فرهنگ رسمی رضاشاهی کوشید در پایان فیلم نشانه‌هایی از رشد جامعه‌ی مدنی نو، قانون‌گرایی، پیشرفت و مدرنیزاسیون رضاشاهی بگنجاند، شاید بر تنگ‌نظری نظم استبدادی فاسد کهنه‌ای که به مدرنیزاسیون از بالا فخر می‌فروخت فایق آید. لیکن او نیز به‌وسیله‌ی دستگاه اداری دیکتاتوری رضاشاهی ورشکست شد و از قلمرو فیلم‌سازی بر کنار ماند، هرچند فیلم او موفق بود و بر آگاهی مردم معمولی اثر نهاد. سینمای ایران در دوران جنگ، در اختیار نیروهای اشغالگر و سینمای تبلیغی آن‌ها قرار گرفت. البته انواع فیلم‌های خارجی و وارداتی در دوران رضاشاه، آگاهی تصویری مردم را از زندگی تازه در سرزمین‌های دور و پیشرفته افزایش می‌دادند و آن‌ها را با جلوه‌های تازه‌ای روبه‌رو می‌کردند.

اما واقعیت آن است که عدم تشکیل دولت ـ ملت جدید، عدم نقش مردم در نظام سیاسی، عدم رشد جامعه‌ی مدنی نو، و در واقع وجود نظم کهنه دیکتاتوری، مشکلات فراوانی را بر سر راه رشد نهاد مدنی مدرن یعنی سینمای ملی در این سال‌ها ایجاد کرده بود که بارها به‌وسیله‌ی سینماگران پیشرو آن زمان بر آن تأکید شده بود.

اعتصام‌زاده یکی از اعضای هیأت رییسه‌ی مدرسه‌ی آرتیستی سینما، مدرسه‌ی اگانیانس، درباره‌ی این موانع مخرب علیه رشد نهادهای نومدنی و به‌طور شخصی سینما در سال ۱۳۰۹ ش. می‌نویسد:

> نمی‌دانم چرا ما ایرانیان این‌طور شده‌ایم و به چه جهت در مقابل هر کاری بدون این‌که منافع یا مضار آن را در نظر بگیریم از روی بغض و کینه و حسادت به آن امر می‌نگریم و هرچه از دستمان برآید راجع به خرابی آن امر کوتاهی نمی‌کنیم... یک نظر به تأسیس موسسه‌ی آرتیستی سینما و مخالفت‌هایی که از طرف اشخاص و حتی ادارات و مقامات دولتی به عمل آمد، قضیه را کاملاً واضح می‌نماید.

مدرسه‌ی آرتیستی اگانیانس یک نهاد مدنی غیردولتی بود که به طور پایه‌ای می‌کوشید سینما را با روالی علمی آموزش دهد. اما سیستم متمرکز دولت ضدملی و دیکتاتوری و نظم فاسد و متحجر با هر حرکت خصوصی و مترقی مخالفت می‌کرد. همین تخریب بالاخره به نابودی اگانیانس و مدرسه‌ی سینمایی او ختم شد و همین نقش ویرانگر علیه سینمای سپنتا به کار گرفته شد.

بالاخره در دوران رکود تولید ملی در صنعت سینما یک‌سره نابود شد. بدون تردید دست‌اندرکاران آن زمان بحران سینمای نوپای ایران را خوب می‌شناختند. آن‌ها می‌دیدند سیاست‌های دولتی آشکارا علیه صنعتی ملی است که در صورت توفیق می‌تواند به محل انباشت سرمایه و برآوردن نیازهای فرهنگی و تفریحی مدرن مردم، و به کار کشیدن تعداد فراوانی کارگر و متخصص در کاری مدرن بدل شود. اما چنین ترقی در حوزه‌ی سینمای ملی اصلاً مورد نظر دوران رضاشاهی نبود. پیش از دوران رکود، مرادی فیلم *بوالهوس* را ساخت و البته شرکت سازنده نیز ورشکست شد، اما نکته جالب آن‌که در فیلم *بوالهوس* نزهت فعالیت‌هایی انجام داد که در آن زمان هنوز در جامعه‌ی ایران برای زنان رواج نداشت و در اروپا زنان به چنان فعالیت‌هایی می‌توانستند دست یابند (مثلاً اسب‌سواری) بدین ترتیب سینما پیشاپیش فرهنگ، رفتار و فعالیت‌هایی را پیشنهاد می‌کرد که امور نو و مدرن بودند و تنها بعدها زنان بدان دست یافتند. از این بابت نقش هژمونیک و بطئ سینما در دگرگونی واقعیت به سود رنگ و صبغه‌ی غربی آشکار شد. البته ساکوار لیدزه که شرط نمایش فیلم را استقبال عمومی قرار داده بود پس از چهار شب نمایش *بوالهوس* را در سینما مایاک متوقف کرد. در دوران رکود و جنگ، روس‌ها و انگلیسی‌ها سینماها را در اشغال گرفتند و آثار سینمایی تبلیغی به سود ارتش سرخ و ارتش متفقین و پیروزی‌ها و حماسه‌های ایشان به نمایش گذاشته شد. این آثار تأثیرات

گوناگونی در اکاهی عمومی به‌جا می‌نهادند.

اما در دوره‌ی بعد دریابیگی یکی از اعضای فعال جامعه‌ی باربد ***توفان زندگی*** را که هماهنگ‌کننده اصلی‌اش دکتر کوشان بود، ساخت. فیلم ***توفان زندگی*** تصویری از زندگی جدید در ایران را ثبت کرده است. مظاهر مدرن در این فیلم عامل جذابی بود و شعار فیلم آن بود که پول همه‌ی زندگی نیست. اما ساختار گسسته و اجرای خام و فضای دور از تجربه‌ی عمومی مردمی که با زندگی روی پرده فاصله داشتند، سبب شکست فیلم شد. نقش عوامل ضدمدنیت و قانونیت نو در نحوه‌ی نمایش فیلم، بار دیگر ما را به رابطه‌ی سینما و جامعه مدنی و ضربات عدم رشد مدنیت نو بر پیکر سینما متوجه می‌کند. دکتر کوشان در همین مورد می‌گوید:

در جلسه‌ی نمایش، آقایان محمدعلی مسعودی و احمد دهقان نیز حضور داشتند و پس از دیدار فیلم آن‌ها مرا تشویق کردند که از جریان افتتاح اولین درمانگاه سازمان شاهنشاهی خدمات اجتماعی فیلمی تهیه کنم. آقایان معتقد بودند که بدین‌وسیله امکان نمایش بهتر ***توفان زندگی*** مقدور خواهد بود.

بدین ترتیب فیلمی خبری به مدت هشت دقیقه از افتتاح درمانگاه نوبران، در نزدیکی زنجان در املاک آقایان ذوالفقاری، با حضور والاحضرت اشرف و رجال تهیه و آماده کردیم.

در دهه‌ی دوم و سوم قرن چهاردهم شمسی نهاد سینما با نهاد جامعه‌ی دیکتاتور و در حال گذار به‌سوی مدرنیسم، با حرکت از بالا وفق یافت. در سینمای رسمی، مسأله‌ی تأسیس نهادهای سرمایه‌ای نو، و یک صنعت داخلی با کارکنان و متخصصان فراوان و رواج سبک زندگی تهرانی با پیامی اخلاقی و شعارهای ضدفساد تشکیل شد. نکته‌ی جالب در سینمای دهه‌ی سی پیدایش آثار روستایی و آثار کلاه مخملی است که هر دو به گونه‌ای با جامعه‌ی مدنی ارتباط دارند. لات‌ها و کلاه مخملی‌ها و داش‌ها، لمپن‌های حاشیه‌ی جامعه‌ی سنتی‌اند که قاعدتاً جایی در جامعه‌ی

مدنی ندارند. موقعیت رو به زوال آن‌ها تنها در پایان دهه‌ی چهل و دهه پنجاه، در سینمای موج سوم مطرح می‌شود، اما در دهه پنجاه آنان در قالب قهرمانان حاضر می‌شدند. در آثار روستایی هم، فریب دختر روستایی و تجاوز به او و آمدنش به شهر مدرن و جایگاهی نو در جامعه‌ی مدرن یافتن، مطرح است.

پارس فیلم فرمول‌های مطلوب ذایقه‌ی ایرانی را با نمایش فیلم موفق *شرمسار* کشف کرد، و در *مادر* ادامه داد. در این آثار ما با پدیده‌های منفی جامعه‌ی نوین مدنی، روبه‌رو می‌شویم، تجاوز و فساد و ... هرچند کارخانه‌ی رؤیاپروری با پایان خوش، نمی‌گذاشت کام تماشاگر تلخ بماند. در آثاری چون *ولگرد* (رییس فیروز)، *شب‌های تهران* (سیامک یاسمی و کوشان)، *بازگشت* (خاچیکیان)، *غفلت* (کسمایی)، *گمگشته* (صمد صباحی حکیمیان)، *مراد* (سردار ساکر)، *چهار راه حوادث* (خاچیکیان)، *خورشید می‌درخشد* (سردار ساکر)، *بلبل مزرعه* (مجید محسنی)، *شب‌نشینی در جهنم* (خاچیکیان و سروری)، همان ارتباطی که اشاره شد، برقرار است. شهر مدرن مرکز فساد و فریب و زنانی است که کانون‌های گرم خانواده‌ی سنتی را تهدید می‌کنند. جامعه‌ی مدرن محل حوادث، جنایت و دلهره و سوداگران گمرک است. اما توسل به اخلاق سنتی و بازگشت به دهکده ما را از چنگ گرگ‌های گرسنه نجات می‌دهد. به‌ویژه رواج فیلم‌های پلیسی در دهه‌ی چهل بیانگر پیشرفت شهریگری و مدنیت امروزی در سینما و کشیده شدن مسایل شهر بزرگ به سینمای عامیانه بود، سینمایی که فاقد شعور نقد متفکرانه‌ی واقعیت‌ها بود. این کارگردانان شعار فردا روشن است می‌دادند و از بلای مرفین هم‌چون یک پدیده‌ی فاسد جامعه‌ی مدرن در کنار قمار زنان افسونگر و ... که مایه‌ی فروپاشی روابط سنتی خانواده خوشبخت است سخن به میان می‌آوردند. خطر غربزدگی تلویحاً در این آثار مورد اشاره قرار می‌گیرد.

***

اما گفتان سنت و مدرنیته در دهه‌ی چهل، بُعدی متفکرانه نیز داشت که در سینمای روشنفکرانه‌ی ما انعکاس یافت. گفتمان سنت و مدرنیته در این سال‌ها در قالب گفتمان شرق و غرب ظاهر شد. گفتمان شرق و غرب در رابطه‌ی مهاجم غرب علیه شرق و غربزدگی و خطر غرب در دهه‌ی چهل تا دهه‌ی پنجاه در میان حوزه‌هایی از فضای روشنفکری و فلسفی جریان داشت. منورالفکری مشروطه حاوی یک سرسپردگی نسبت به غرب مترقی بود.

در سینمای رسمی، مسأله‌ی تأسیس نهادهای سرمایه‌ای نو، و یک صنعت داخلی با کارکنان و متخصصان فراوان و رواج سبک زندگی تهرانی با پیامی اخلاقی و شعارهای ضدفساد تشکیل شد

سینمای اولیه این سحرشدگی را به خوبی نشان می‌دهد، اما در دهه‌ی چهل، به قول آشوری، گفتمان شرق و غرب در جوار جهاد ضدامپریالیستی جهان سومی در فضایی پرهیاهو و آکنده از تنش سیاسی در زیر سرکوب رژیم شاه شکل گرفت، که اگرچه می‌خواست به خود رنگ فلسفی بدهد و چهره‌ای فیلسوف مآبانه به خود بگیرد، ولی در حقیقت چیزی جز بازتاب گرفتاری‌های روشنفکر جهان سومی نبود که بی‌تابانه می‌خواست خود را بر وضعیت پرحقارت خود در برابر مدل اصلی خود در «غرب» آزاد کند. ستیزه‌جویی با غرب چیزی جز آن روی سکه‌ی تسلیم بی‌قیدوشرط منورالفکری پیش از آن نبود. این ستیزه‌جویی و جست‌وجوی هویت اصالت خودخواه در قالب *غرب‌زدگی* آل احمد و نوشته‌ها و سخنرانی‌های دراز دامن علی شریعتی، خواه در قالب نرم و نازک و خوش‌رنگ و لعاب‌تر برخی فیلسوفان شرق و غرب با زمان، در حقیقت چیزی جز بازتاب درماندگی و پرخاشجویی‌های روشنفکری جهان سومی نبود.

آن‌چه در *ما و مدرنیت* درباره‌ی ویژگی گفتمان شرق و غرب ذکر می‌شود، یک داوری قطعی نیست، بلکه دیدگاهی است که محدودیت‌های خود را در شناخت یک دوران دارد. و بنا به منظری که اتخاذ کرده، چه‌بسا ویژگی‌های آن دوره و آن

گفتمان به درستی در آگاهی‌اش بازتاب نیافته است.
واقعیت آن است که گفتمان چیره‌ی دهه‌های چهل و پنجاه با کانون فهم رابطه شرق و غرب، در خود به نحوی گفتمان مدرنیت ما و راه مدرن بودن ما را نهان داشت و تلاشی بود برای یافتن پرسش تأسیس جامعه‌ی مدنی تو.

پارس فیلم فرمول‌های مطلوب ذایقه‌ی ایرانی را با نمایش فیلم موفق شرمسار کشف کرد، و در ما در ادامه داد. در این آثار ما با پدیده‌های منفی جامعه‌ی نوین مدنی، روبه‌رو می‌شویم، تجاوز و فساد و ... هرچند کارخانه‌ی رؤیاپروری با پایان خوش، نمی‌گذاشت کام تماشاگر تلخ بماند

تجربه‌ی منورالفکری نشان داده بود که تسلیم بی‌قید و شرط به پیشنهادهای غربی شدن، هم خام، هم فریب‌آمیز و هم بی‌اثر است. برعکس غرب خود نقشی مهم در ضدیت با جامعه‌ی مدنی نو و ابقای دیکتاتوری دارد. برای همین روشنفکران مأیوس از غربی شدن، می‌خواستند تأکید کنند که برای ورود به مدرنیت باید هرگونه امید را از غرب قطع کرد، زیرا او خود مهاجم است. با غربزدگی نمی‌توان جامعه‌ی مدرن و مدنی را برقرار کرد و از قید دیکتاتوری، عقب‌ماندگی و ارتجاع خلاص شد. این بود تجربه‌ی روشنفکران، داریوش آشوری متوجه نیست که در پس گفتمان شرق و غرب چه لایه و تأویل و باطنی وجود دارد و معنای عمیق‌تر آن چیست. هرچند آن گفتمان، یک بحث ناقص بود، اما نه یک‌سره بیان حقارت بلکه بخشی از آن، بیان واقعیت بود. زیرا مسأله‌ی اصلی آن روزگار آن بود که پس از سرخوردگی منورالفکری دریابیم ما کیستیم و در میدان تاریخ جهانی کجاییم و بر ما چه گذشته و غوغای تغییر و راهی که باید در پیش گیریم، در این آشوب و تحولات و بحران‌ها و پرسش‌ها و رویدادها کدام است.

این‌ها جملگی بر مرکز همان گفتمان شرق و غرب که درواقع هنوز شکل جنینی گفتمان دولت ما و مدرنیته بود شکل بسته بود. اما همان سینمایی که سی سال پیش پرسشگر ما و مدرنیت مطابق داوری رایج زمانه، با تحقیر به آن می‌نگریست، در خود نطفه‌ی تمایل و آزادی‌طلبی و شعور و یک نگاه مستقل را که داشت رشد می‌کرد، نهان داشت، چیزی که هنوز زود بود روشنفکری عادی اهمیت آن را کشف کند. و درواقع حتی امروز هم نقد سینمایی ما از گزینش افق وسیع تئوریکی که بر آن تمرکز کند عاجز مانده و خود را درگیر این مباحث بنیادین نکرده است. اما چه منتقدان آگاه باشند یا نه و چه روشنفکران به این موضوع حساس اندیشیده باشند یا نباشند، حقیقت آن است که نسبتی بین گفتمان دوران و سینمای متفکر همان دوران برقرار بود. ما با پرسشی می‌توانیم وارد جست‌وجوی پاسخ شویم. راستی در گفتمان آن دوران، سینمای ما چه نقشی برگزیده بود. همان‌گونه که دیدیم سینمای عامیانه و فیلمفارسی تنها به نحو منفعل و به‌سان یک ابزار سیاست رسمی و در قالب محدودیت‌های مبتذل آن و با سطحی‌نگری و معناهای مهمل، در خود بازتاب زندگی مدرن شهری را نهان داشت و ناخودآگاه دوران را باز می‌تافت. آیا سینمای دیگری بود که آگاهانه وارد گفتمان جامعه‌ی مدنی نو، راه رسیدن به آن و یا مسایل و مشکلات سد راه آن شده باشد. وضع سینمای متفکر، نو و خلاق ما در آن فقیرترین سال‌های فرهنگی چه بود؟ و چرا ریشه‌های کسب صلاحیت برای بدل شدن به یک سینمای مستقل و آگاه و رهبری‌کننده را در خود می‌پرورد؟ و علی‌رغم فضای بسته جامعه‌ی موجود و حتی فضای بسته‌ی روشنفکری، سینما می‌کوشید در مرابطه با زندگی به چیزی نو، مبتکرانه و مستقل دست یابد.
حقیقت آن است که سینمای روشنفکرانه‌ی اواخر دهه‌ی سی و تمام دهه‌ی چهل نیز از زبان و ذهن بسته و محدود جامعه‌ی روشنفکری ما تأثیر می‌پذیرفت و از آن رنج می‌برد، زیرا این سینما رابطه‌ای نزدیک با روشنفکران ادبی داشت.

سینمای روشنفکرانه‌ی مورد اشاره همان سینمای استودیو گلستان، سینمای *سیاوش در تخت جمشید*، سینمای *خشت و آینه*، سینمای *شب قوزی* و در برترین نمود متعالی خود، سینمای *خانه‌ی سیاه* فروغ فرخزاد، و بالاخره، آثار مستند واقعگراست.

در این سینما، گفتمان شکست جنبش ملی و مدنی دهه‌ی سی به رهبری مصدق و تأثیرات خیانت و شکست چپ دیده می‌شود و بازگشت به یک راه حل روشنفکرانه، جست‌وجوی هراس تاریخی در ضمیر جمعی، جست‌وجوی علل نپذیرفتن مسؤولیت پرورش نوزاد جنبش ملی، حتی جست‌وجوی یک آشتی‌طلبی خردباورانه و سیاوش‌گونه با غرب، در آثار این دوره موج می‌زند. در لایه درونی همه‌ی این‌ها، چیزی نیست جز عطش دست‌یابی به آزادی، استقلال، رهایی از ترس و دیکتاتوری، بازیافت هویت و بالاخره درخشش یک امید به زندگی در جایی که خانه سیاه است. می‌توان گفت همه‌ی این مقوله‌ها در چتر عطش آرمان جامعه‌ی مدنی نو به طور غیرمستقیم می‌گنجید که با لکنت، با زبان دور از زبان مردم با بریدگی آشکار از پایه‌ها و نیروهای اصلی متولد می‌شد که باید در اصل، خود این نیروها به خودآگاهی و تفرد دست می‌یافتند و به حقوق فردی خود ایمان می‌آوردند تا جامعه‌ی مدنی نو اساساً بتواند بر اساس توافق همبسته آن‌ها تحقق یابد. سینمای روشنفکرانه از ارتباط با این مردم و تأثیر در آگاهیشان عاجز بود، اما می‌توانست بر آگاهی نخبگان اثر بگذارد و آنان را در متن گفتمان شرق و غرب به تلاشگران مؤثر بر ذهنیت افراد مردم بدل کند. درواقع سینمای موج سوم دهه‌ی پنجاه، بیانگر همین اثر و ایجاد یک سینمای واسطه برای ارتباط با ملت بود. سینمای روشنفکرانه‌ی ما، از نظر افق معنایی و ارزش‌ها، پرورنده‌ی سینمای حرفه‌ای و موفق و متفاوت دهه‌ی پنجاه

سینمای مهرجویی، بیضایی، کیمیایی، حاتمی، امیر نادری از یک سو و مقوم سینمای ناب و آوانگارد و بی‌سازش و ژرف‌نگر یعنی سینمای کیارستمی و شهید ثالث و ... بود که مشمون بود از احساس تعلق به جهان و انسان. بدین‌سان رابطه‌ی سینمای ما و جنبش مدنی، به‌وسیله‌ی سینمای متفکرانه‌ی دهه‌های چهل و پنجاه وارد مرحله‌ی جدی‌تر و مؤثرتری شد.

حقیقت آن است که سینمای روشنفکرانه‌ی اواخر دهه‌ی سی و تمام دهه‌ی چهل نیز از زبان و ذهن بسته و محدود جامعه‌ی روشنفکری ما تأثیر می‌پذیرفت و از آن رنج می‌برد، زیرا این سینما رابطه‌ای نزدیک با روشنفکران ادبی داشت

اگر سینمای عامیانه، یک مدرنیت سطحی و صوری را به میان توده‌ها می‌برد، سینمای روشنفکرانه یک حس مدرن بودن و یک اندیشه مدرنیت را به میان قشر وسیع جوانان اهل اندیشه انتقال می‌داد. این احساس تعلق به جهان، همان چیزی است که پاره‌ای از منتقدان قطعیت‌گرا و مفتون داوری خود، به آن زائده‌ی اعور فرهنگ جهانی نام دادند. ولی آن یکی از برجسته‌ترین خصوصیات ارجمندی بود که در جو آلوده و وامانده و حقیر و پر از جهالت، به سینمای مدرن ما احساس وابستگی به جهان، امکان حس زمان و مبادله‌ی خلاقانه‌ی ذهنی را داد، و بر حقد و حسد و بی‌دانشی و جزمیت و حقارت و کوته‌بینی و محبس روحی موجود در آن زمان، فایق آمد. و نشان می‌داد که اگر امتناع از اتکای به‌خود و اندیشه‌ی مستقل، نفی شود سینمای ما توان تکاپویی شگرف در انکشاف مدرنیت و مدنیت نو و ارزش‌های آن را داراست. بدین ترتیب سینمای متفکر ما در پیشنهادهای یک زندگی نو و یک مدنیت دیگر و یک عقل‌باوری که شالوده‌ی جامعه‌ی مدنی است، نقش پیشتاز داشت.

انقلاب اسلامی، تجمع آن اراده‌ی همبسته‌ی مردمی بود که با خودآگاهی تاریخی، علیه دیکتاتوری، علیه نقصان نهادهای مدنی و سیطره‌ی حکومت فردی، علیه مسلوب‌الحقوق بودن خود، علیه خرافه‌های سلطنتی، علیه فقدان آزادی، علیه تعیین سرنوشت مردم ایران به‌وسیله‌ی نهادهای امپریالیستی اجنبی و ... شوریدند و آرزوی تأسیس یک جامعه‌ی مدنی نو، مبتنی بر حق رأی عمومی و انتخابات آزاد و درواقع با دو ستون استقلال و آزادی را تحقق بخشیدند. قالب اسلامی آن، نوع جمهوریتی بود که بنا به فرهنگ و ریشه‌ها و تجربه‌ی مردم از دین، برای همگان در تحقق آرمان‌های آزادی و عدالت و قانون و جامعه‌ای سالم، اعتمادآفرین بود. این پیمان‌ها به‌وضوح در قانون اساسی که بسیاری از اصول آن درباره‌ی آزادی و تأسیس نهادهای مستقل مدنی هنوز انجام نیافته، متجلی است.

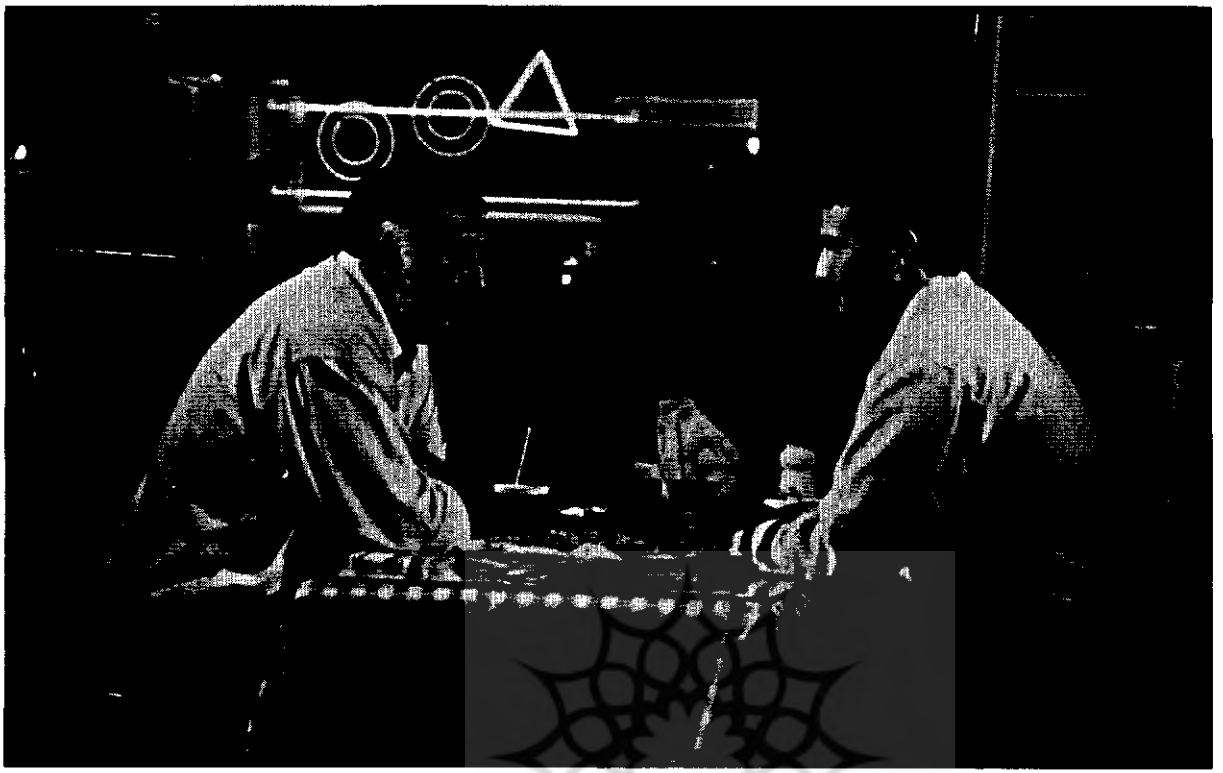
عجیب نیست که سینمای متفکر ایران بر بستر این تحول عینی و ذهنی حیات نوینی یافت، بالید و جهانگستر شد. آنان‌که با یک نوع مرض مزمن تاریخی هر پدیده‌ی فاخر و درخشنده‌ای را به محض دست‌یابی به مقام عالی، ویران می‌کنند، امروز می‌کوشند نقش سینمای رویکردگرای ایران را در تحول و بیداری ما نسبت به عناصر ماقبل مدرن برای نفی آن‌ها، بی‌اهمیت جلوه دهند و حتی ارزش‌های فرمی و محتوایی‌اش را نفی کنند و آن را سینمایی دست پرورده‌ی جشنواره‌ها قلمداد نمایند. اما چنین تعبیری به‌شدت ناراست و بی‌اعتبار و ناآگاه نسبت به ریشه‌های این سینما و اهمیت ساختاری و معنوی آن است.

سینمای پست‌مدرن ایران، با رهایی از افسونزایی و تقلید از سینمای هالیوود و با تقرب به زندگی ایرانی و جزییات مساقبل مدرن و دوران کودکی‌اش، می‌کوشد آینه‌ی تحریک‌کننده‌ای باشد برای تحول نوی مدنی و پیشرفت و پشت سرنهادن سنت‌های خرافی و می‌تواند امید آفرینش بزرگ و رهایی از احساس حقارت و سترون بودن را بپرورد و به‌طور برابر در جهان با جهان گفت‌وگو کند. بی‌تردید نطفه‌های این سینمای نوین، در دهه‌ی پنجاه در کانون

پرورش فکری، در وزارت فرهنگ و هنر و در دیگر نهادهای حاشیه‌ای و به دور از فیلمفارسی بسته شد؛ سینمایی که مرابطه‌ای جدی با اندیشه‌ی ژرف مدرنیت و مدنیت نو داشت، بدون آن‌که مبلغانه شعاری و سطحی و آشکارگر باشد.

در *گاو*، بلوری‌ها به‌سان تهدیدی خارجی علیه حیات یک جامعه‌ی ماقبل مدنی عمل می‌کنند و کمر به قطع حیات نیروی زایشگر و شیرده و مستقل بسته‌اند و تصویر جامعه‌ی ماقبل مدرن، با فلاکت اقتصادی و فرهنگی‌اش، ما را به ضرورت یک تحول و دگرگونی برای پرتاب به افق جامعه‌ی مدنی واقف می‌گرداند. در **پستچی**، جامعه‌ی مدرن ما، با ریشه‌های حرامزاده‌ی یک بورژوازی کمپرادور معرفی می‌شود و به پیوند آن با بقایای کهنه و ارتجاعی زمینداری رو به مرگ تأکید می‌گردد.

در *هالو* باز همین جامعه‌ی مدنی ناقص‌الخلقه و کلانشهر مدرن با هستی سرشار از شیادی و قانون‌ستیزی و بی‌هویتش فاش می‌گردد. در **قیصر** هر امیدی برای کارکرد درست و قانونی جامعه شهری بر باد رفته است و تنها راه، خشونت فردی قلمداد می‌شود. البته آن خشونت‌طلبی امروز محکوم است، اما کسی متوجه نشد که در آن کارگر بازگشته از جنوب (که آگاه‌ترین کارگران همیشه در جنوب ایران در حوزه‌ی نفتی زیسته‌اند) هرگز یک لمپن نبود و ضمناً خشونت او دردل خود بیان یک خودآگاهی فردی و کسب تفرد را داشت که می‌توانست پایه‌ی آگاهی به حقوق فردی در شرایطی باشد که از نظر اجتماعی، نیرویی از آن حقوق نگاهداری و حفاظت نمی‌کرد. پس منطقی‌ترین نتیجه آن بود که با رشد این خودآگاهی نسبت به حقوق فردی در افراد نیروی همبسته‌ی آنان، جامعه‌ی نویی بیافریند که همان جامعه‌ی مدنی باشد. به نظرم انقلاب اسلامی بیان همین آرمان بوده است. ***رضا موتوری، بلوچ، تنگنا، خداحافظ***



رفیق، *صبح روز چهارم*، *ستارخان* و... همه و همه به انحای مختلف در خود نقد غربزدگی جامعه‌ی بی‌هویت محمدرضا شاهی و یا عطش هویت‌خواهی در گفتمان شرق و غرب و یاخاطره‌ی یک حرکت و جنبش قهرمانی برای ارزش‌های قانونی را نهفته دارد که به خشونت کشیده می‌شود. ناسازگاری افراد و ضدقهرمان احساس عاطل بودن و فرجام سیاه مرگبار، بیان فقدان نهادهای مدنیت نو است. هیچ چیز سر جای خود نیست و امیدها بر باد رفته است و بن‌بست نظم دیکتاتوری، مرگ به‌بار می‌آورد.

جدا از آثار موج سومی که به نحوی با درخواست‌های عوامانه و فیلمفارسی در سازش بودند، آثار متفکر به‌گونه‌ای بسیار ژرف و اصیل آگاهی یک مدرنیت اندیشمندانه را بازتاب می‌دادند. فیلم *محبوب من*، *نان و کوچه*، در قالب یک فیلم آموزشی به کودکان، به جامعه‌ی مدنی که در طفولیت خود است می‌آموزد راه‌حل‌های غیرخشونت‌آمیزی برای رهایی از موانع رسیدن به سرمنزل مقصود وجود دارد: تکه نانی جلو سگ بینداز و به راهت ادامه بده. مهم‌تر از همه پیام فیلم عدم دنباله‌روی، جست‌وجوی راه‌حل مستقل و جداگانه و اندیشیدن است.

مجموعه‌ی آثار کیارستمی بدون آنکه سیاسی باشند، سیاسی‌ترین آثار به شمار می‌آیند، زیرا در شرایط یک جامعه‌ی استبدادزده و با انبوه سنت‌های خرافی و نابخردانه، کودک و مردم را با هم دعوت به سنجش دوراه حل مختلف و گزینش راه‌حل بهتر، به کار انداختن شعور نو، ارزیابی جدید از مسایل گذشته و پاسخ‌های تازه و اندیشیدن حول جزییات از چشم‌افتاده‌ی زندگی، لمس واقعیت زنده و تقرب به روح زیستن می‌کند. کیارستمی از این بابت سینمایی رهبری‌کننده و پسامدرن را از همان دهه‌ی پنجاه بنا می‌نهد که در دهه‌ی هفتاد در سطح جهان می‌شکفد.

گشودن چشم ما به زندگی دردبار و پرملال در سینمای شهید

ثالث و قرم با اهمیت و کسالت‌بار سینمایش، همین نقش را در بعدی دیگر دارد. با این آثار رویکردگرا، ما متوجه ابعاد فاجعه‌ی زندگی می‌شدیم و البته در دریافتی پویا در ما جدیت تحول به سوی یک جامعه‌ی امروزی و رهایی از مناسبات بدوی و ماقبل مدنی قاعدتاً رشد می‌یافت. این سینما آموزنده‌ی ارزش‌های مدنی نو است نظیر حس مسؤولیت (*خانه‌ی دوست کجاست؟*) یا آینه هراس و نفی مناسبات غلط در تربیت کودکان ماست (*اولی‌ها*، *مشق شب*)؛ و منتقد شرایطی است که در آن هیچ‌کس سر جای خود نیست و می‌خواهد دیگری باشد (*کلوزآپ*، *سلام سینما*)؛ بر وجود ارزش‌های بزرگ در متن و تار و پود هستی ایرانی ما صحه می‌گذارد (*پدر*، *بچه‌های آسمان*)؛ به نقد آسیب‌ها و در فروبستگی‌ها و زندانیت و ضرورت آزادی و نفی مناسبات غلط می‌پردازد (*دایره*)؛ پرسش‌های مربوط به عقلانیت مدرن را طرح می‌کند (*طعم گیلاس*؛ آینه رنج‌های عادی است در زندگی محروم ما اعم از تنهایی کسانی که به ایران مهاجرت می‌کنند و کسانی که از ایران مهاجرت می‌کنند (*جمعه*، *رنگ خدا* و *زمانی برای مستی اسب‌ها*)؛ به دفاع از حقوق زن و نفی روابط خرافی مردسالارانه کمر می‌بندد (*سیب*، *روزی که زن شدم*، *سفر قندهار*، *سارا*، *لیلا*)؛ اشاره می‌کند به معلق بودن جامعه‌ای که بین جهان سنتی و جهان مدرن مانده است (*هامون*، *پری*) و پرسش زندگی را مطرح می‌سازد و نیز مرگ را به زبانی پسامدرن (*باد ما را خواهد برد*، *از کنار هم می‌گذریم*)؛ و حتی به قلمرو ممنوع وارد می‌شود (*زیر نور ماه*). به‌ویژه آثار مستند سال‌های اخیر از این نظر حایز اهمیت‌اند. اما یک سینمای موسوم به نام سینمای بعد از دوم خرداد نیز وجود دارد که به آشکارترین وجه و گاه با لحنی شعاری وعموماً عامیانه و سطحی به نقد پدیده‌های ماقبل مدرن، مردسالار و بحران‌های مدنیت ناقص‌الخلقه‌ی ما می‌پردازد و ظاهراً با پرسش‌هایش آرزوی یک جامعه‌ی مدنی نو و قانونی را می‌پرورد که حقوق فردی در آن پاس داشته شود. این سینما متأسفانه با استفاده‌ی ابزاری از رابسطه‌ی مرد و زن و سوءاستفاده از رفع پاره‌ای از محدودیت‌ها، به اشکال گوناگون با داستان‌پردازی حول این گونه مسایل، اصالت استفاده از آزادی در مسیر خردورزانه را از بین می‌برند. روسپیان، روابط سه جانبه‌ی مرد و زن، شور عشق‌های جوانی، ارتباط‌های نامشروع دنیای جوانان، همه و همه در این سینما که ظاهر جامعه‌ی ما را بازتاب می‌دهد، مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرند.

اما از آثاری که به طور متین‌تری پرسش‌های جامعه‌ی مدنی را در خود بازتاب داده‌اند می‌توان از *بانوی اردیبهشت*، *زیر پوست شهر*، *شوکران*، *دختری با کفش‌های کتانی*، *متولد ماه مهر*، *اعتراض* و *بلوغ* نام برد. این سینما می‌خواهد با تأثیر بر افکار عمومی و اقشار وسیع‌تر، بر خودآگاهی آنان بیفزاید و اراده‌ی آنان را در اصلاح جامعه و رهایی از خرافه‌های کهن و بقایای دیکتاتوری و تحجر سابق و پی بردن به حقوق فردی و درواقع همنوایی با رییس جمهور خاتمی، رهبر مدنیت نو، برانگیزد. بگذریم که رهبری جامعه‌ی مدنی نو، ازنظر خرد و عمق و سبک عملی یک هدایتگر راستگوی مدرنیت با پرنسیب و ریشه‌دار و هماهنگ با فرهنگ و اخلاق ایرانی، بسیار از این سینما جلوست، اگر سینمای متفکر ما واقعاً هدایتگر جنبش مدنی به طور ریشه‌ای بوده و با آثار کسانی چون کیارستمی حتی آفاق آینده را و پرسش‌های ژرف آتی را پیش پا می‌نهد، باید اذعان کرد که این سینمای مدعی جنبش مدنی، سینمایی دنباله‌روی سیاست است و دو چهره دارد، دسته‌ای با ماسک دفاع از روابط و نهادهای نوی مدنی به جنبش و آگاهی اصیل عمومی ضربه می‌زنند؛ و دسته‌ای دیگر، در بهترین حالت، دنباله‌روی فعل سیاسی رهبری این جنبش‌اند که بسی از آنان پیشروتر است. البته برای سینمای ما شایسته نیست که دنباله‌روی سیاست گام زند و از توان ابداع و پیشرو بودن باز بماند.

امیدواریم با تصحیح سیاست‌های حمایتی بار دیگر سینمای متفکر، سینمای مستند، سینمای اندیشگون که گام‌ها فراتر از افق‌های سطحی و کوتاه‌نگر پیشروی می‌کنند، در ایران و جهان نقش هژمونیک و فعال خود را بازیابند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی