بررسی انتقادی سینمای روستایی پس از انقلاب اسلامی در ایران

حسین میرزایی[1]، علیرضا خیراللهی[2]

تاریخ دریافت:۹۳/۱۲/۱۹ تاریخ تایید:۹۴/۶/۱۸

چکیده

در این مقاله سعی شده تا با رویکردی کلیت‌نگر، موضوعاتی همچون جامعه‌ی روستایی، سینمای روستایی، تغییرات سیاست‌های حاکمیتی و اقتصاد سیاسی دولت‌های گوناگون پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، در تقابل با یکدیگر قرار گرفته و ارتباطات مختلف و متداخل آنها، با استفاده از مجموعه نظریات انتقادی مورد بررسی قرار گیرد. ما در این تحقیق با تقسیم‌بندی ادوار گوناگون بازه زمانی مورد بحث و انتخاب نمونه‌ای سی عددی از فیلم‌های روستایی سینمای ایران با استفاده از روش نمونه‌گیری متناسب با حجم، متوجه شدیم که سینمای روستایی در مقطع ده ساله‌ی تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ با عراق دارای بیشترین میزان واقع‌نمایی، پایبندی به واقعیت زندگی روزمره و نقد اجتماعی بوده و کمترین میزان مظاهر صنعت فرهنگ‌سازی (نظیر کلیشه‌ها یا طبیعت‌زدگی) را نسبت به دوره‌های بعد داراست. در مقطع سازندگی به خاطر سیاست‌های تعدیل ساختاری و همچنین ساخت‌سیاسی جامعه در این دوران، فیلم‌ها اکثراً تبلیغی و ایدئولوژیک بوده و مظاهر سینمای گیشه‌پسند و همچنین جشنواره‌ای در فیلم‌های روستایی نمود بیشتری می‌یابند. در مقطع اصلاحات، غیر از موارد ایجاد نگرش‌های تازه و نقدهای نه‌چندان عمیق اجتماعی، مناسبات سینمای روستایی مانند دوران قبل بوده و فیلم‌های جشنواره‌پسند روستایی با رویکردی طبیعت‌زده نمود زیادی پیدا می‌کنند. در دوره‌ی بازآفرینی گفتمان انقلابی از سال ۱۳۸۴ به بعد نیز، فیلم‌های شبه‌دولتی و ایدئولوژیک با ساختاری مشابه با فیلم‌های جشنواره‌پسند و با تأکید بر طبیعت‌گرایی و مذهبی‌گری عرفانی (در تقابل با مذهبی‌گری متعارف و سنتی) و همچنین کلیشه‌هایی مانند کلیشه‌ی کودک یا عقب‌مانده‌ی ذهنی، عملاً برای واقعیت اجتماعی روستا، اهمیت زیادی قائل نمی‌شوند.

واژگان کلیدی: سینمای روستایی، نظریه‌ی انتقادی، صنعت فرهنگ‌سازی، زندگی روزمره، اقتصاد سیاسی.

---

۱. دانشیار جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. hmirzaie@ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری رفاه اجتماعی دانشگاه علامه‌طباطبایی. Alireza_kheirollahi@yahoo.com

مقدمه

اهمیت سینما از یک طرف در مقام هنری توده‌ای و تأثیرگذار و از طرفی دیگر به عنوان مهم‌ترین و شکوفاترین هنر پس از انقلاب در ایران برای همه مشخص است. اما این هنر درست به اندازه همه‌گیری و موفقیت‌اش در این دوران با مشکلات گوناگون و بسیار زیادی نیز روبرو بوده که این مهم، امر شناخت گرایشات، روندها، تحولات و ارتباطات این هنر با جامعه را به کاری بسیار سخت بدل کرده است. با توجه به این که پژوهش‌های اجتماعی انجام شده پیرامون سینما در سال‌های اخیر همگی دارای نواقص بسیار بزرگی بوده‌اند- چه پژوهش‌هایی که سینما را صرفاً بازتاب جامعه دانسته‌اند و چه پژوهش‌هایی که سینما را تصویری غیرواقعی از جامعه معرفی کرده‌اند- ما در این مقاله خواهیم کوشید تا با مبنا قرار دادن نظریات انتقادی و کمک گرفتن از نظریات ساختاری مشکلات این دو گونه‌ی تحقیقی را در حد توانایی خود برطرف نموده و به حدودی از درک واقعیت پدیده‌ی متکثر سینمای ایران و خصوصاً سینمای روستایی -که از قضا یکی از مناقشه‌برانگیزترین گونه‌های سینمایی پس از انقلاب نیز به حساب می‌آید- دست پیدا کنیم. در این راه بهتر است تا در قسمت مقدمه‌ی این مقاله قبل از هرچیزی، به تبیین مفهوم رویکرد، روش یا نظریه‌ی انتقادی از نگاه خود بپردازیم.

روش انتقادی واجد ابعادی‌ست که عموماً در تقابل با روش‌های رایج در جامعه‌شناسی متعارف تعریف شده است. اما با نگاهی متفاوت به این پارادایم روش‌شناختی می‌توان وجوه مغفول مانده‌ای از آن را شناسایی کرد که با به کار بستن آنها هم شکاف عمیق مابین این روش و روش‌های متعارف پر می‌شود و هم غنای دو جانبه و متقابل این دو رقم می‌خورد. اصول کلی روش انتقادی به مانند روش‌های کمی و کیفی و البته پوزتیویستی رایج، به صورت مشخص و مدون در جایی گردآوری نشده و بنابراین ما ناچاریم که تنها به کلیات دیدگاه‌های نظری اندیشمندان انتقادی رجوع کرده و اصول مبنایی این روش را در قواعد اساسی نظریه‌ی انتقادی، جستجو کنیم. در اینجا برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام به سه خصیصه‌ی اصلی تفکر دیالکتیکی که مستقیماً در اندیشه‌ی انتقادی نیز جای داشته و در پارادایم‌های فکری و روشی رایج بدان‌ها وقعی نهاده نمی‌شود، اشاره کرده و در ادامه برای هر کدام شرح مختصری ذکر می‌کنیم.

اصول مبنایی تفکر انتقادی و دیالکتیکی –از هگل[1] و مارکس[2] تا لوکاچ[3]، مکتب فرانکفورت[4] و متأخرین- را می‌توان در *کلیت‌نگری*، *لزوم تناظر نظر با عمل* (پراکسیس) و *قضاوت ارزشی* یا *پرهیز از بی‌طرفی ناموجه*، خلاصه کرد. در ابتدا به مقوله‌ی بسیار مهم کلیت می‌پردازیم: تفکر

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
2.Karl Marx
3. György Lukács
4. Frankfurt School

دیالکتیکی بر ارتباط تنگاتنگ و سرنوشت‌ساز اجزاء و زیرشاخه‌های مختلف و متعدد یک سیستم اجتماعی و در نتیجه نوعی ارتباط ارگانیک بین آنها که در نهایت کلیتی غیرقابل تجزیه را به وجود می‌آورد، تأکید دارد. نتیجه‌ی منطقی حاصل از این تفکر احتراز از هرگونه جزئی‌نگری و تخصص‌گرایی در ساحت شناخت خواهد بود، کما اینکه همه‌ی دیالکتیسین‌ها در تمام ادوار از ارائه‌ی تحلیل‌های جزئی و تک‌وجهی پرهیز کرده‌اند. آنها ممکن است که روی بعدی خاص از جامعه مثل شهر انگشت بگذارند، اما هیچ وقت شهر را جزیره‌ای مستقل و غیرمرتبط با دیگر نقاط جغرافیایی، اقتصاد، سیاست و کنشگران انسانی ندیده‌اند.

بنابراین برای استفاده از این روش لزوماً باید سیاست، اقتصاد، کنش‌گران انسانی، ایدئولوژی، اخلاق و هنر را در نهایت امری درهم‌تنیده و واحد، با نام جامعه به حساب آورد. این موضوع اگرچه روند شناخت را سخت‌تر و دست‌یابی به حقیقت را با مشکلاتی مواجه می‌کند اما در هر صورت شناخت را از اصالت منطقی و نظری بیشتری برخوردار خواهد کرد چراکه شناخت مقوله‌بندی‌شده و فروکاهش پدیده‌ها به دسته‌ها و طبقات مشخص اگرچه برای ذهن محدود آدمی مطبوع‌تر است اما هیچ وقت معرف تمام حقیقت نخواهد بود.

اصل بعدی به مفهوم پراکسیس نزد مارکس و ادبیات هگلی معطوف است که در آن بر تناظر غیرقابل گسست نظر و عمل در فرایند شکل‌گیری تاریخ تأکید شده است؛ این اصل را می‌توان نیای این گزاره‌ی روش انتقادی دانست که در آن بر همبستگی و اختلاط نظریه و روش تأکید می‌شود. اندیشمندان انتقادی در فرایندی موازی با ایده‌ی مارکس در مورد نقش بی‌بدیل خلاقیت سوژه‌ی انقلابی در پیشبرد عملی تاریخ، در کنشی خلاقانه، نظریه‌پردازی را جزئی از روش تحقیق خود دانسته و هیچ‌گاه به جدایی بی‌دلیل این دو رضایت نمی‌دهند. در واقع از زبان اندیشمندان انتقادی برای توضیح این مورد می‌توان چنین گفت که: جدایی روش از نظریه در تحقیقات اجتماعی معادلی‌برای جدایی ابزار تولید و خلاقیت فردی از فرایند کار و از خودبیگانگی متعاقب آن است.

مورد سوم و متأخرتر اصول روش و نظریه‌ی انتقادی که شاید بتوان گفت، باز هم به نوعی از نظریات مارکس مایه می‌گیرد، مقوله‌ی آوانگارد بی‌طرف نبودن ارزشی‌ست (لاجوردی، ۱۳۸۸). خنثی بودن، بی‌طرفی و قضاوت نداشتن به عنوان هنجارهایی بسیار قدرتمند در تحقیقات اجتماعی (چه کمی و چه کیفی) برای محققین به چنان اصول بنیادینی بدل گشته‌اند که در فضای آکادمیک و حتی روشنفکری به سادگی نمی‌توان از بی‌طرف نبودن ارزشی سخن به میان آورد. البته نپذیرفتن این اصول توسط اندیشمندان انتقادی هیچ‌گاه به معنای مشروعیت بخشیدن به سوگیری‌ها و قضاوت‌های تند و تیز محققان اجتماعی در مورد موضوعات تحقیقی خود نیست، موضوع ظریف‌تر از این‌گونه نتیجه‌گیری‌ها است.

اندیشمندان انتقادی اشکال کار را در ریشه‌ی اجتماعی واقعیت مشهود و ملموس می‌بینند؛ واقعیتی که به زعم آنها از ابتدا به وسیله‌ی قدرت‌های نامرئی جامعه‌ی مدرن تحریف شده و بنابراین محققین اجتماعی هر قدر از سوگیری ارزشی بپرهیزند در نهایت به صورت ناخودآگاه به چیزی بیش از نتیجه‌گیری‌های از پیش تحریف شده نائل نمی‌شوند. به عبارت دیگر آنها فقط عاملیت این سوگیری را از خود دریغ کرده و به دست قدرت‌های ناشناخته سپرده‌اند، اما این جابه‌جایی هیچ تغییری در اصل موضوع ایجاد نمی‌کند. متفکرین انتقادی واقعیت قابل مشاهده را از پیش دارای سوگیری دانسته و برای در نغلتیدن به دامان این سوگیری ناخودآگاه راهی به جز سوگیری در جهتی دیگر برای ایجاد تعادل پیش روی خود نمی‌بینند. بنابراین و در مجموع کلیت‌نگری، دوری از به کار بستن روش‌های کمی یا کیفی صرف، التزام به همبستگی نظر با عمل و متعاقب آن نظریه‌پردازی با روش، رد رویکردهای کلان یا خردنگر نسبت به واقعیت اجتماعی، پرهیز از تخصص‌گرایی افراطی و اتخاذ پیش‌داوری منطقی نسبت به واقعیت از پیش مخدوش اجتماعی، از اصول اساسی منطق فکری و روشی اندیشمندان انتقادی است.

چارچوب نظری

در قسمت چارچوب نظری قصد داریم که در ابتدا اندیشه‌های مرتبط با سینمای مکتب فرانکفورت (آدورنو[1]، هورکهایمر[2] و بنیامین[3]) را مورد بررسی قرار داده، بعد از آن نیز به آراء لفبور[4] اندیشمند فرانسوی در زمینه‌ی *زندگی روزمره*[5] خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که در این قسمت طبقه‌بندی ساختارگرایانه‌ی مجموعه نظریات بازتاب و هم‌چنین نظریه‌ی شکل‌دهی را نیز مورد بررسی قرار خواهیم داد؛ چرا که در قسمتی از فرایند تحلیل فیلم‌های انتخابی نیازمند به مقابله‌ی آن با نظریات انتقادی خواهیم بود.

آدورنو و هورکهایمر

در این قسمت بر نظریات مستقیم آدورنو پیرامون سینما و هم‌چنین هم‌کاری‌های نظری وی با هورکهایمر درباره‌ی هنر و به خصوص مفهوم *صنعت فرهنگ‌سازی*[6] آنها گذاری اجمالی داشته و نکات ویژه‌ای از آن برای تحلیل سینمای روستایی معاصرمان برداشت کنیم. صنعت فرهنگ‌سازی در نگاه آدورنو به مجموعه‌ی آثار و محصولات هنری، مناسبات سیاسی-اقتصادی-

1. Theodor W. Adorno
2. Max Horkheimer
3. Walter Benjamin
4. Henri Lefebvre
5. everyday life

ایدئولوژیک مرتبط با آنها و روندی اطلاق می‌شود که با بسط و پراکنش ایدئولوژی‌های همبسته با مدرنیته‌ی سرمایه‌دارانه‌ای که از دل روشنگری -در مقام اسطوره‌ی عصر ما- برخاسته، توده‌ها را به مغاک سکون و رخوتی جمعی رهنمون کرده و در تمام این روند هم سعی در پنهان نگاه داشتن ارتباطات و مناسبات خود با سطوح سیاسی و ایدئولوژیک جامعه دارد. او در کنار موسیقی جاز از سینما به عنوان مهمترین طلایه‌دار این صنعت که دیگر حتی تلاشی هم برای هنر جلوه دادن خود نمی‌کند، نام می‌برد (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۳: ۲۱۰).

در واقع از دید آدورنو هنر مستقل تحت تأثیر جریان صنعت فرهنگ‌ساز تبدیل به هنر عامه پسند و در نهایت رسانه‌های همگانی می‌شود و نکته‌ی جالب در این ماجرا این است که «نگرش عموم مردم، که صریحاً و عملاً هوادار نظام فرهنگ‌سازی‌ست، خود بخشی از این نظام می‌شود و نه عذر موجهی برای آن» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۳: ۲۱۲). دیدگاه آدورنو درباره‌ی سینما و صنعت فرهنگ‌سازی، جدا از اثر مشترک‌اش با هورکهایمر در آثار دیگر نیز همچنان دینامیک و پویا باقی می‌ماند، او در مقاله‌ی *تصریح نکاتی در مورد سینما*، سینما را از اساس، هم به دلیل ماهیت جمعی آن و هم به خاطر تفکیکی که میان تکنیک و تکنولوژی قائل می‌شود، فاقد توانایی‌های لازم برای دستیابی به اصالت هنری می‌داند. او سوژه‌ی سینما را جمعی می‌داند و همین موضوع هم باعث از بین رفتن سوبژکتیویته‌ی فردی در آن شده و آن را ماهیتاً به تباهی می‌کشاند؛ از طرفی دیگر هم یکی انگاشتن و سعی در پنهان نگه داشتن تمایز بین تکنیک و تکنولوژی را یکی از ترفندهای اصلی صنعت فرهنگ‌سازی دانسته و اعتقاد دارد که این مهم در سینما به بهترین وجه خود نمود پیدا کرده است (آدورنو و هورکهایمر، ۲۰۰۲).

آدورنو هیچ وقت سینما را حتی در مقام یک شاخه‌ی هنری به رسمیت نشناخت، چرا که او این هنر را سرآمد صنعت فرهنگ‌سازی و شاخص‌ترین نمود آن در جامعه‌ی مدرن می‌داند. که این موضوع البته ریشه در تأثیرات منفی پروپاگاندای آلمان هیتلری، شوروی استالینیستی و رسانه‌های توده‌ای آمریکا در زمان سکونت اجباری او در آنجا دارد (وین، ۲۰۰۵).

در آخر نکته‌ی مهمی که باید به صورت ویژه روی آن تأکید کنیم به نظریات ایشان پیرامون آثار هنری طبیعت‌زده‌ی شبه عرفانی‌باز می‌گردد؛ مسئله‌ای که امروز در سینمای ایران و به خصوص گونه‌ی روستایی آن به مثابه‌ی یک مد فرهنگی نمود آشکاری یافته است، طبیعی‌ست که وقوف به نگاه آدورنو در این مورد خاص در ادامه برای ما اهمیت زیادی خواهد داشت: «طبیعت که از سوی مکانیسم سلطه‌ی اجتماعی به منزله‌ی متضاد درمانگر و سالم جامعه [ی فاسد] عرضه می‌شود، خود به درون همان جامعه‌ی درمان‌ناپذیر جذب می‌شود و چوب حراج می‌خورد. تصاویر مصفایی که درختان سبز، آسمان آبی و ابرهای متحرک را نشان می‌دهد، آنها

را از قبل به علائم رمزی[1] برای دودکش‌ها و جایگاه‌های پخش گازوئیل بدل می‌کند. از سویی دیگر ، چرخ دنده‌ها و قطعات ماشینی که منزلت‌شان تا حد حاملان آن روح سبز تنزل یافته است درخشندگی گویایی[2] کسب می‌کند» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۳: ۲۵۶-۲۵۷). «بازنمایی ارتجاعی طبیعت به مثابه‌ی ترفندی هنری دقیقاً در جهت گریز از واقعیت اجتماعی و غیرتاریخی و عرفانی کردن آن عمل می‌کند، از قضا [این نوع بازنمایی طبیعت] در سینمای معاصر ایران، به ویژه در فیلم‌های *جشنواره‌ای* نمودی بارز دارد» (همان، پانویس مترجمان).

بنیامین

بنیامین در *پروژه‌ی پاساژها* معتقد است که: «همه‌ی مسائل هنر معاصر تنها در رابطه با سینماست که به صورت‌بندی نهایی خود می‌رسد» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۳). و البته در مورد کسی که تقریباً در تمام مدت عمر کوتاه خود همواره در نوسانی مداوم بین فلسفه، مارکسیسم و ادبیات بوده است، طبیعی است که در نهایت سینما را به عنوان شاخص تمامی مسائل هنر مدرن معرفی کند؛ به خصوص وقتی که بزرگترین و ثابت‌ترین دغدغه‌ی ذهنی‌اش هم هنر و رابطه‌ی آن با تکنولوژی و توده‌ها باشد؛ وقتی همه‌ی این فاکتورها یعنی هنر، تکنولوژی و توده‌ها در جایی جمع شوند، ناچار باید منتظر ورود سرزده‌ی سینما بدانجا نیز بود. چرا که سینما بی‌هیچ شک و تردیدی عصاره و تلفیقی از همگی آنهاست؛ و همانطور که مشخص است بنیامین نیز در تشخیص این ماجرا تردیدی به خود راه نداده است.

اصلی‌ترین و البته مشهورترین اثر بنیامین در مورد هنر و سینما، مقاله‌ی *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن* است، بنیامین در این اثر با برسازی مفهومی به نام *هاله*[3]*ی* هنر و استفاده از آن در تحلیلی تاریخی توانسته است، افقی جدید پیش روی ادبیات انتقادی در ساحت هنر بگشاید. در این مقاله و سایر تألیفات کوتاه و شاعرانه‌ی بنیامین، هاله مفهومی‌ست در ارتباط با یکتایی و منحصر به‌فرد بودن یک اثر هنری؛ او معتقد است که در گذشته به علت ناممکن بودن تکرارپذیری تکنیکی آثار هنری –به شکلی که در دنیای معاصر وجود داد- هنر دارای یک هاله بوده است (بنیامین، ۲۰۰۸).

در گذشته اثر هنری با درهم‌تنیدگی در بافت سنت از طرفی واجد نوعی ارزش آیینی[4] بوده و از طرف دیگر از دایره‌ی تنگ مالکیت خصوصی اشراف و نخبگان خارج نمی‌شده است. در واقع کارکرد آیینی هنر در سنن و ادیان مختلف و همچنین به همان میزان، مناسبات مالکیتی، هنر

1. Cryptograms
2. Expressive
3. aura
4. ritual

را از دسترس طیف وسیعی از مخاطبان دور نگه داشته بود.

«با تکثیرپذیری تکنیکی برای نخستین بار در تاریخ جهانی... اثر هنری از اتکای انگل‌وارش به آیین می‌رهد»، این تحول بدان معناست که هنر دیگر آن یکتایی و یکه بودگی‌اش را از دست داده و شکاف آیینی-مالکیتی مابین اثر هنری و مخاطب دیگر به صورت کامل پر شده است. با ورود به عصر جدید هنر دیگر هاله‌مندی‌اش را به فراموشی سپرده است؛ و منطقی‌ست که این تغییر بزرگ در ماهیت به تغییری بزرگ‌تر در کارکرد منتج شود که این اتفاق دقیقاً در تحول ارزش آیینی هنر به ارزش نمایشی صرف، خود را متجلی می‌کند.

تغییر و تحولات مذکور زمینه‌های لازم برای خشنودی و امیدواری بنیامین نسبت به هنرهای مدرن وابسته به تکنولوژی نظیر سینما در عصر ما را فراهم می‌کند، به بیانی بهتر وقتی هنر رهاشده از ارزش آیینی در دسترس تمام افراد قرار بگیرد، اهمیت اجتماعی‌اش بسیار بالاتر رفته و امکاناتی منحصر به‌فرد برای رشد و تحول توده‌ها فراهم می‌کند، امکاناتی که تا پیش از آن در دسترس نبوده است. نتیجتاً هنر و به خصوص سینما، این سرآمد هنرهای نوین، پدیده‌هایی می‌شوند که به دور از هر گونه هاله و ارزش آئینی، قابلیت بسیج توده‌های بی‌شکل را پیدا می‌کنند.

با این وجود، دیدگاه بنیامین در مورد هنر مدرن، دیدگاهی سرشار از خوف و رجاست؛ او همانطور که از گشودگی‌ها و رهاشدگی‌ها دم زده، در مورد فروبستگی‌ها و مشکلات فراروی هنر انسانی در مواجهه با ارتجاع نوین نیز هشدار داده است. و به همین دلیل همواره مخاطبین خود را به داشتن دیدگاهی انتقادی در برابر هنر و جامعه دعوت می‌کند. این موضوع منافاتی اساسی با رویکردهای سرخوشانه نسبت به مقوله‌ی هنر دارد، و همین هم نشان از تأکید او بر اهمیت اجتماعی هنر دارد: «هر اندازه که اهمیت اجتماعی هنر کاستی می‌گیرد، به همان میزان رویکرد انتقادی و رویکرد لذت‌برنده در مخاطب فاصله‌ی بیشتری از هم می‌گیرند» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۴۱).

لفبور (لفور)

«آرای لفبور به لحاظ توجه به کلیت زندگی روزمره، به عنوان اصلی‌ترین جایگاه تولید معنا و شناخت و در عین حال جایگاهی که امکان تغییر جهان در آن مستتر است، یکی از درخشان‌ترین تلاش‌ها برای تغییر جهت‌گیری‌های فکری و فلسفی و جامعه‌شناختی‌ست» (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۳۹). در این نظریه لفبور زندگی روزمره را هم امری تحریف شده می‌داند و هم تنها موقعیتی که می‌توان در آن این انحرافات را تصحیح کرده و تغییراتی عملی در جهان پدید آورد.

لفبور درست مثل آدورنو، مارکوزه[1]، گرامشی[2] و دیگران بر سرکوبگری و سبعیت سیستم اجتماعی اذعان دارد اما راه مبارزه با این سیستم را درون همان سیستم یعنی دقیقاً در بطن زندگی روزمره می‌داند و نه در جایی دیگر مثلاً نزد روشنفکران یا مبارزین حرفه‌ای، احزاب و غیره. او جایگاه مبارزه با سرمایه‌داری را در دل آن و در پایین‌ترین سطح‌اش یعنی در زندگی معمولی انسان‌ها می‌بیند؛ نتیجه‌ای که در سال‌های بعد مکتب انتقادی نیز به واسطه‌ی نظریات هابرماس[3] در مورد زیست-جهان[4] به نوعی آن را تأیید کرده است. در واقع او با رد کردن تمایزاتی که درون فلسفه‌ی غرب از افلاطون تا دکارت، وظیفه‌ی تقسیم‌بندی دنیا و سوژه‌ی انسانی را بر عهده داشته و به تبع آن همواره قسمتی را به نفع قسمت دیگر تحقیر می‌کرده است، سعی دارد تا زندگی روزمره را از چنگال زندگی و اندیشه‌ی فلسفی به در آورده و آن را در جایگاه واقعی خود بنشاند.

«لفبور در کتاب *نقد زندگی روزمره* و کتابی که بیست سال پس از آن نوشت و *زندگی روزمره در جهان مدرن* (۱۹۷۱) نام داشت، در پی آن بود که نظریات انتقادی روزمره به کمک هنر و ادبیات و بازنمایی‌های آنها می‌بایست جایگزین فلسفه‌ی مسلط و انتزاعی شوند. عمده‌ترین نقش این قلمروهای ارزشی و شناختی، بازنمایاندن تناقضات و ابهاماتی‌ست که در بطن اصلی‌ترین سیطره‌ی تولید معنا یعنی زندگی روزمره، وجود دارند. این بازنمایی‌ها و تفکرات و تأملات نقادانه‌ی زندگی روزمره باعث تمایزگذاری بین امر واقعی و امر توهمی می‌شوند. توهمی که به سبب آن الگوها و هدف‌ها و آرزوها و خواسته‌هایی رواج می‌یابند که صنعت فرهنگ تولید می‌کنند و آنها را چونان قواعد تخطی‌ناپذیر برای دست‌یافتن به سعادت بشری، به زندگی روزمره تحمیل می‌کنند. بازشناختن امر واقعی و امر توهمی امکان بازشناختن امر ممکن را مهیا می‌کند» (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۴۳). البته این دیدگاه اندکی خوشبینانه به نظر می‌رسد و به همین دلیل نیز او بعدها تحت عنوان مقوله‌ی *جامعه‌ی تروریست*[5] دست به اصلاح دیدگاه‌های قبلی خود می‌زند. در تروریسم فرهنگی اصلی‌ترین ویژگی جامعه، قدرت آن برای سرکوب از درون است، به این معنا که سیستم به کنشگران توهمی از حق انتخاب و آزادی ارائه می‌کند و کنشگران نیز به گونه‌ای که حتی خود هم متوجه نمی‌شوند، از درون سرکوب شده و دچار ازخودبیگانگی عمیق و عجیبی می‌شوند.

مزیتی که آراء لوفبور برای پژوهش حاضر دارد این است که به واسطه‌ی آن می‌توانیم با رهگیری زندگی‌های روزمره‌ی روستایی در فیلم‌های سینمای ایران و شناسایی اسطوره‌های مختلف در زندگی‌های سینمایی این قشر و همچنین تصورات مولفان از این زندگی‌ها، به

1.Herbert Marcuse
2. Antonio Gramsci
3. Jürgen Habermas
4. life world
5. terrorist society

تحلیل‌های جامع‌تری رسیده و در نهایت از طریق شناسایی پوئسیس این زندگی‌ها، روزنه‌هایی در وضعیت بسته‌ی جامعه، بیابیم.

رویکرد بازتاب

هرچند رویکرد بازتاب و نظریه شکل‌دهی چندان سنخیتی با نظریات انتقادی ندارند اما قرار دادن آنها در پس‌زمینه‌ی نظری این پژوهش باعث می‌شود که تشتت و پراکندگی نظریات انتقادی با ایجاد طبقه‌بندی‌هایی در مورد انواع کارکردها و هم‌چنین تحریف‌های سیستماتیک سینمای روستایی پس از انقلاب، تا حدی رفع شود. به همین دلیل نیز قسمتی از چارچوب نظری را به این رویکرد اختصاص دادیم.

نظریه‌ی بازتاب بر اساس این فرض بنیادین استوار گشته که هنر چیزهایی با واسطه یا بی‌واسطه از جامعه‌ی مبدأ خود به همراه دارد. مثلا ویکتوریا الکساندر[1] رویکرد بازتاب را شامل حوزه‌ی گسترده‌ای از تحقیقات می‌داند که بر این عقیده‌ی استوارند که هنر آیینه‌ی جامعه است، یا هنر به واسطه‌ی جامعه مشروط شده و تعین می‌یابد (الکساندر، ۲۰۰۳). نظریه‌ی شکل‌دهی نیز، سینما را در حکم ابزاری برای شکل دادن و همچنین تغیر شکل افکار، نگرش‌ها و ایده‌های مردم می‌داند. این رویکرد سینما را تیغی دو دم می‌بیند که هم توانایی به تصویر کشیدن واقعیات جامعه را دارد و هم در طرف دیگر می‌تواند در جهت سمت و سو بخشیدن به افکار مخاطبانش عمل کند.

کارکردهای سینما

با این تفاسیر،گارت جوت[2] در کتاب *سینما به مثابه‌ی رسانه‌ی ارتباط* جمعی، دست به نام‌گذاری و تشخیص شش کارکرد مختلف برای سینما زده است که ما نیز از آن پیروی می‌کنیم: الف) گریزخواهی[3]؛ ب) جامعه‌پذیری[4]؛ ج) تبلیغ و اقناع[5]؛ د) همذات‌پنداری[6]؛ ه) نشان دادن واقعیت؛ و) ایجاد نگرش‌های جدید.

روش تحقیق

اگر بخواهیم به صورت اجمالی روش بررسی فیلم‌ها را در پژوهش حاضر مرور کنیم، باید بگوییم: در ابتدا و قبل از هر کاری با مبنا قرار دادن تغییرات سیاسی-حاکمیتی، دست به دوره‌بندی بازه‌ی زمانی مورد تحقیق خود (از پایان سال ۱۳۵۷ تا آغاز سال ۱۳۸۸) زده و بعد با کمک روش اسنادی

1. Victoria D Alexander
2. Garth Jowett
3. escapism
4. socialization
5. persuasion
6. identification

و براساس پژوهش‌های موثق اجتماعی و اقتصادی انجام شده، نمایی کلی از هر دوره و وضعیت اجتماعی و اقتصادی آن -با تأکید بر جامعه‌ی روستایی و نسبت آن با کلیت جامعه- ترسیم کرده‌ایم. در ادامه با استفاده از نمونه‌گیری متناسب با حجم (که شرح مبسوط آن در ادامه خواهد آمد) فیلم‌های اختصاص یافته به هر دوره را انتخاب و این فیلم‌ها را صرفاً با استفاده از رویکرد بازتاب -و تکنیک‌های مشروعیت یافته در این رویکرد- تحلیل و طبقه‌بندی کرده و در نهایت نیز تمام مراحل تحلیلی فوق را از صافی منظومه‌ی انتقادی به دست آمده از نظریه و روش انتقادی گذراندیم.

همانطور که مشخص است روش تحقیق ما از سه مرحله‌ی نسبتاً مجزا (بررسی نمایی کلی از جامعه در هر دوره، تحلیل فیلم‌ها با استفاده از نظریه‌ی بازتاب و در آخر تفسیر انتقادی) تشکیل شده که البته سعی کردیم همبستگی درونی این سه مرحله را در روند تحقیق، حفظ نماییم. بعد از مشخص کردن مختصات اقتصاد سیاسی و مناسبات اجتماعی هر دوره سعی کردیم تا با استفاده از نظریه‌ی بازتاب و با تکیه بر طبقه‌بندی مبتنی بر کارکرد این نظریه و قرار دادن هر فیلم ذیل یک طبقه، کارکرد غالب فیلم‌های سینمایی در هر دوره را مشخص کرده و به نتایج اولیه و خامی در این زمینه‌ها رسیدیم. در مرحله‌ی آخر نیز نتایج به دست آمده و کلیت این روند پژوهشی را به محک نظریه‌ی انتقادی گذارده و بدین ترتیب به نتایج نهایی پژوهش خود دست پیدا کردیم.

تکنیک مورد استفاده‌ی ما برای تفکیک و طبقه‌بندی کارکردی فیلم‌ها، تکنیک تحلیل محتوای کیفی با استفاده از نشانه‌شناسی ساختاری[1] -نظیر کاری که رایت در مورد گونه‌شناسی فیلم‌های وسترن انجام داده است- بوده است. در این قسمت تلاش خود را مصروف درک ساختار فیلم و برقراری ارتباط مابین متغیرهای مورد مطالعه، کرده‌ایم؛ بدین معنا که در ابتدا اجزاء مختلف ساختار اثر را جدا کرده، گذاره‌های اصلی حاشیه زدوده را از آنها استخراج نموده و در نهایت دلالتی که در کلیت ساختار اثر وجود دارد را مشخص کردیم. بدین ترتیب توانستیم با استفاده از معیارهای به دست آمده، هر فیلم را ذیل یک طبقه و کارکرد خاص قرار دهیم.

نحوه‌ی استفاده از روش انتقادی در تحلیل فیلم‌ها و روندشناسی دوره‌های مختلف

همان‌طور که پیش از این گفته‌ایم در پارادایم انتقادی نمی‌توان به دنبال نقطه‌ی گسست روش از نظریه گشت. روش انتقادی در واقع به کار بردن موردی و انضمامی تئوری‌پردازی‌های اندیشمندان انتقادی‌ست. این روش به علت دینامیسم طبیعی و ذاتی خود همواره در حال انطباق موارد مختلف اجتماعی با مواد نظری خود بوده و از انعطاف‌پذیری روشی بسیار بالایی برخوردار است. بنابراین ما هم سعی کردیم تا صرفاً آن مفاهیمی که در نظریات اندیشمندان این پارادایم به صورت مشخص در مورد جامعه‌شناسی هنر و به خصوص سینما ذکر شده‌اند را در

1. structural semiotics

مورد شرایط عینی سینمای روستایی بعد از انقلاب اسلامی مطرح کرده و روندهای جزئی و کلی این دوره‌ی سینمایی را از منظر آن مفاهیم و نظریات مرور کنیم. اگر بخواهیم به صورت مشخص‌تر مفاهیم انتقادی و اندیشمندان مورد نظر خود را در این قسمت از تحلیل نام ببریم، می‌توانیم با تکیه بر نتیجه‌گیری‌های نظری قسمت قبل این مقاله از *صنعت فرهنگ آدورنو و هورکهایمر*، *پتانسیل رهایی‌بخشی هنر تکثیریافته‌ی بنیامین* و *زندگی روزمره‌ی* لفبور نام ببریم.

نمونه‌گیری به تفکیک دوره‌های مختلف

از پایان سال ۱۳۵۷ و آغاز سال ۱۳۵۸، یعنی دوره‌ی زمانی مقارن با انقلاب اسلامی و تثبیت حاکمیت جمهوری اسلامی تا پایان سال ۱۳۸۷ و آغاز سال ۱۳۸۸ سینمای ایران دستخوش تغییر و تحولات فراگیر و متداومی بوده است. در این بازه‌ی سی ساله هم در سطح اجتماعی و هم در سطح سیاسی و اقتصادی، جامعه‌ی ایرانی روندها، سیاست‌گذاری‌ها و دوره‌های تاریخی متفاوتی را از سر گذرانده است و به تبع آن سینما نیز از این دگرگونی‌های تاریخی به دور نبوده است؛ شدت این تغییر و تحولات در دوره‌های مختلف چنان زیاد است که ما را ناگریز از تقسیم‌بندی این سال‌ها و در نهایت بحث جداگانه در مورد هر دوره‌ی تاریخی می‌کند. با تقسیم‌بندی تاریخ بعد از انقلاب به چهار دوره‌ی: *تثبیت حاکمیت انقلابی* و *جنگ هشت ساله با عراق*، *سازندگی*، *اصلاحات* و *بازآفرینی دوباره‌ی گفتمان انقلابی*، ما می‌توانیم فیلم‌های روستایی مرتبط با هر دوره را جداگانه دسته‌بندی کرده و آمار و ارقام مربوطه را ارئه نماییم.

در ابتدا بهتر است تعداد کل فیلم‌های این دوره و نسبت فیلم‌های روستایی به کل تولیدات را بررسی کنیم:کل تولیدات دوره‌ی سی‌ساله‌ی ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸ بر اساس دانش‌نامه‌های سینمایی در دسترس (امید، ۱۳۶۶؛ ۱۳۷۹؛ ۱۳۸۸) ۱۴۳۵ مورد فیلم بوده که در میان آنها ۲۳۰ فیلم روستایی[۱] به چشم می‌خورد. و این در حالی‌ست که از کل تعداد فیلم‌های تولیدی این دوره ۴۲۱ مورد به اقشار فرودست اجتماعی[۲] پرداخته‌اند. بنابراین می‌توان چنین گفت که ۱۶,۰۲ درصد از فیلم‌های تولیدی در این سی سال روستایی بوده‌اند و ۲۹,۳۳ درصد از فیلم‌ها، مرتبط با اقشار فرودست.

---

۱. معیار ما برای تمیز فیلم‌های روستایی از غیر روستایی در وهله‌ی نخست سوژه و قهرمان روستایی فیلم (مناسبات اجتماعی روستایی در فیلم) و بعد از آن محیط فیزیکی روستا بوده است؛ بدین ترتیب تمام فیلم‌هایی که روایت داستان آنها با محوریت مهاجرین روستایی در شهر و طبیعتاً شاغلین و مسافران شهری در روستا، همراه بوده نیز در جامعه‌ی آماری ما جای گرفته‌اند.

۲. منظور ما از فیلم‌های مرتبط با اقشار فرودست، تمام آن فیلم‌هایی‌ست که محور اجتماعی روایت در آنها، طبقاتی غیر از طبقات مرفه و اصطلاحاً متوسط شهری - تهران و شهرستان‌های بزرگ- بوده است. لازم به ذکر است که در تمام‌شماری فیلم‌های مرتبط با اقشار فرودست کلیه‌ی فیلم‌های روستایی نیز لحاظ شده‌اند.

همین آمار را می‌توان به تفکیک دوره‌های مختلف نیز ارائه داد:در دوره‌ی زمانی *تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ هشت ساله* (از ابتدای سال ۱۳۵۸ تا آخر سال ۱۳۶۷) ۳۳۱ مورد فیلم تولید شده، که ۱۳۶ مورد از آن مرتبط با اقشار فرودست بوده و در ۸۰ مورد، فیلم‌ها به صورت کامل روستایی بوده‌اند؛ به عبارتی دیگر ۲۴,۱۶ درصد از فیلم‌های تولیدی روستایی بوده و ۴۱,۰۸ درصد از فیلم‌ها مرتبط با اقشار فرودست بوده‌اند.

در دوره‌ی زمانی هشت ساله‌ی *سازندگی* (از آغاز سال ۱۳۶۸ تا پایان سال ۱۳۷۵) علی‌رغم کوتاه‌تر بودن مدت زمان این دوره نسبت به دوره‌ی قبل با افزایش صد موردی میزان تولیدات سینمایی مواجه هستیم. در این دوره ۴۳۱ مورد فیلم سینمایی تولید شده که از این تعداد ۱۰۹ مورد مرتبط با اقشار فرودست بوده‌اند. تعداد فیلم‌های روستایی این مقطع ۶۰ مورد بوده و بنابراین ۱۳,۹۲ درصد فیلم‌ها روستایی و ۲۵,۲۹ درصد هم مرتبط با اقشار فرودست بوده‌اند.

در مقطع زمانی *اصلاحات* (آغاز سال ۱۳۷۶ تا پایان سال ۱۳۸۳) فیلم‌های تولید شده کاهشی اندک داشته و ۴۲۰ مورد گزارش شده‌اند. از این میزان فیلم ۱۲۰ مورد مرتبط با اقشار فرودست بوده و ۶۸ مورد کاملاً روستایی بوده‌اند. این بدان معناست که ۱۶,۱۹ درصد از فیلم‌های این مقطع روستایی و ۲۸,۵۷ درصد هم مرتبط با اقشار فرودست بوده‌اند.

در مقطع زمانی چهارساله‌ی[۱] *بازآفرینی دوباره‌ی گفتمان انقلابی* (از آغاز سال ۱۳۸۴ تا پایان سال ۱۳۸۷ و آغاز سال ۱۳۸۸) خروجی سینمای ایران ۲۵۳ مورد فیلم بوده است که از این میزان ۵۶ مورد مرتبط با اقشار فرودست و ۲۲ مورد کاملاً روستایی بوده‌اند. به این ترتیب ۲۲,۱۳ درصد از تولیدات سینمایی این مقطع مرتبط با اقشار فرودست و ۸,۶۹ درصد نیز روستایی می‌باشند.

این نمای کلی از وضعیت آمار و ارقام فیلم‌های روستایی در نسبت با کل تولیدات سینمایی در دوره‌ی سی ساله و به تبع آن در مقاطع مختلف این دوره، ذهنیت ما را برای تعین نسبت نمونه‌گیری روشن‌تر می‌سازد. ما با کمی تساهل و پی گرفتن نسبت‌هایی تقریبی می‌توانیم برای داشتن نمونه‌ای نمایاتر دست به نمونه‌گیری متناسب با حجم بزنیم.به این ترتیب برای داشتن یک نمونه‌ی سی موردی می‌توانیم تقریباً از هر ۷,۵ فیلم یک مورد را انتخاب کنیم. مثلاً برای دوره‌ی ده ساله‌ی اول از میان ۸۰ فیلم روستایی ۱۰ فیلم، برای دوره‌ی دوم از ۶۰ فیلم، ۸ فیلم، برای دوره‌ی سوم از ۶۸ فیلم، ۹ فیلم و برای دوره‌ی آخر از میان ۲۲ فیلم روستایی، ۳ فیلم را برگزینیم.

---

۱. این مقطع در سال ۱۳۸۸ و سال‌های بعد از آن تا تاریخ حاضر با تغییر و تحولاتی ادامه داشته است که ما به علت نزدیکی تاریخی بیش از حد به آن، ترجیح دادیم ادامه‌ی پژوهش در این مقطع و مقاطع آتی را به محققین بعدی حوالت دهیم.

البته نمونه‌گیری متناسب با حجم برای فیلم‌های تولیدی یک سینمای پویا و دائماً در حال دگرگونی که از تنوع ژانر و گونه‌ی بسیار زیادی برخوردار است، تنها در صورتی معقول و منطقی خواهد بود که انتخاب نمونه در هر مقطع نیز حداقل بر اساس تناسب گونه‌های کلی و بعضاً قراردادی آن دوره نسبت به کل فیلم‌های تولیدی باشد.گونه‌های مختلف هر دوره را می‌توان طی قراردادی به دو گونه‌ی کلی *عامه‌پسند* و *هنری* فروکاست[1] و بعد متناسب با حجم هر دسته، تعداد گزینش‌های خود از هر کدام را مشخص کرد. تنها تفاوت این نمونه‌گیری با نمونه‌گیری‌های متعارف متناسب با حجم، غیر اتفاقی بودن انتخاب موارد است بدین ترتیب که به علت حجم کم نمونه و جنس و ماهیت جامعه‌ی آماری‌مان سعی کردیم تعمداً نمایاترین موارد هر دسته در هر دوره را برگزینیم. البته تلاش کردیم تا نمایا بودن هر مورد انتخابی را بنا به گونه‌ی آن با قواعدی حداقلی، نسبتاً تضمین کنیم. برای مثال در مورد فیلم‌های هنری از مواردی نظیر شدت تأثیرگذاری اجتماعی فیلم، میزان اقبال عمومی، بازخوردهای بین‌المللی و تیپولوژی فیلم (فی‌المثل معروفترین فیلم جشنواره‌پسند یا مورد تقلید واقع شده‌ترین فیلم طبیعت‌زده) استفاده کرده و برای فیلم‌های عامه‌پسند نیز، فروش گیشه و تیپولوژی ساختارگرایانه‌ی نظریه‌ی بازتاب (مثلاً محبوب‌ترین فیلم گریزخواهانه‌ی یک دوره یا مورد تقلید واقع شده‌ترین فیلم مذهبی-ایدئولوژیک برای اقناع عمومی) را لحاظ کردیم. در ادامه سعی کردیم منطق بالا را در نمونه‌گیری خود لحاظ کرده و به همین خاطر آمار و ارقام تکمیلی را نیز محاسبه نمودیم.

ما در تقسیم‌بندی فیلم‌های دوره‌ی اول (تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ هشت‌ساله) به این نتیجه رسیدیم که از میان کل فیلم‌های روستایی این دوره (۸۰ فیلم)، ۶۵،۰۰ درصد از فیلم‌ها (۵۲ فیلم) عامه‌پسند و ۳۵،۰۰ درصد از فیلم‌ها (۲۸ فیلم) هنری هستند؛ بنابراین برای انتخاب متناسب با حجم یک نمونه‌ی ۱۰تایی از میان این فیلم‌ها باید ۶،۵۰ فیلم عامه‌پسند و ۳،۵۰ فیلم هنری انتخاب کنیم. با گرد کردن این اعداد به نفع گونه‌ی هنری –که البته با منطق

---

۱. استفاده از این اسامی متأسفانه به علت بار ارزشی و معنایی این واژه‌ها کار بی‌اشکالی نیست. اما در هر صورت لازم به ذکر است که ما فقط به تیپولوژی فرمال فیلم‌ها و همچنین نام، اشتهار، علائق و جهت‌گیری‌های فکری کارگردان آنها در قرار دادن هر یک درون یکی از دو دسته‌ی فوق، توجه کرده‌ایم. از این گذشته به خاطر ادبیات انتقادی این تحقیق ما هیچ‌گاه فیلم‌های هنری را کاملاً تصدیق نکرده و فیلم‌های عامه‌پسند را تحقیر نمی‌کنیم. چراکه هم از آفت‌های احتمالی سینمای روشنفکری مطلعیم و هم به امکانات بالقوه و عموماً نامرئی نهفته درون فیلم‌های عامه‌پسند واقفیم. ضمناً ذکر این نکته نیز ضروری‌ست که در وجهی دیگر از این تقسیم‌بندی ما تمام فیلم‌های حادثه‌ای، جنگی، تاریخی، حماسی، ایدئولوژیک، مذهبی، عاشقانه و همچنین ملودرام‌های اجتماعی را ذیل فیلم‌های عامه‌پسند قرار داده و فیلم‌های اجتماعی با دغدغه‌های متفاوت و غیرسرگرم کننده را هنری نامیده‌ایم.

هنری و وزن اجتماعی سینمای آن دوره نیز مطابقت دارد-، می‌توان اینگونه گفت که فیلم‌های انتخابی این دوره باید مشتمل بر ۶ فیلم عامه‌پسند و ۴ فیلم هنری باشد.

در مقطع سازندگی از میان ۶۰ فیلم روستایی تولید شده، ۳۲ فیلم عامه‌پسند و ۲۸ فیلم هنری بوده‌اند، به عبارت دیگر ۵۳،۶۶ درصد از فیلم‌های روستایی این دوره عامه‌پسند و ۴۶،۶۶ درصد از فیلم‌ها هنری بوده‌اند. بنابراین ما برای داشتن یک نمونه‌ی ۸تایی از فیلم‌های روستایی این دوره می‌توانیم ۴ فیلم عامه‌پسند و ۴ فیلم هنری داشته باشیم.

در دوره‌ی اصلاحات از بین ۶۸ فیلم روستایی تولید شده ۳۸ فیلم عامه‌پسند و ۳۰ فیلم هنری‌اند. یعنی ۵۵،۸۸ درصد از فیلم‌های روستایی این دوره عامه‌پسند و ۴۴،۱۱ درصد هم هنری بوده‌اند. بنابراین برای انتخاب ۹ فیلم و رعایت تناسب بین فیلم‌های هنری و عامه‌پسند در انتخاب این ۹ فیلم باید ۵،۰۲ فیلم عامه‌پسند و ۳،۹۶ فیلم هنری یا به عبارتی بهتر، ۵ فیلم عامه‌پسند و ۴ فیلم هنری را انتخاب نماییم.

در دوره‌ی چهارم (بازآفرینی گفتمان انقلابی) از میان ۲۲ فیلم روستایی تولید شده ۱۸ فیلم عامه‌پسند (۸۱،۸۱ درصد) بوده و تنها چهار فیلم هنری هستند. برای داشتن یک نمونه‌ی سه موردی از میان ۲۲ فیلم یاد شده بهتر است که هر سه فیلم را از میان فیلم‌های عامه‌پسند برگزینیم، این کار به صورت تقریبی سهم کلی فیلم‌های عامه‌پسند را که در دوره‌های اول و دوم به خاطر گرد کردن اعداد کمی کاهش پیدا کرده بود، جبران می‌کند.

اگر بخواهیم به طور کلی تمام مقطع سی ساله‌ی ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸ را بدون تفکیک چهار دوره‌ی فوق‌الذکر مورد بررسی قرار دهیم، در مجموع از میان ۲۳۰ فیلم روستایی ذکر شده تعداد ۱۴۰ فیلم را فیلم‌های گونه‌ی عامه‌پسند پوشش داده و ۹۰ مورد نیز ذیل گونه‌ی هنری قرار گرفته‌اند، که سهم هر یک در نمونه‌ی ۳۰ موردی ما –بدون لحاظ کردن تناسب به تفکیک دوره‌های چهارگانه- باید به ترتیب ۱۸ و ۱۲ مورد باشد. همانطور که ملاحظه می‌شود در نمونه‌گیری متناسب با حجم -به تفکیک دوره‌های چهارگانه- نیز در نهایت و در مجموع همین اعداد به دست آمده‌اند، یعنی ۱۸ مورد فیلم عامه‌پسند و ۱۲ مورد فیلم هنری، بنابراین از این جهت نیز منطق نمونه‌گیری ما مخدوش نخواهد بود.

فهرست نهایی فیلم‌های مورد بررسی

در مرحله‌ی نهایی نمونه‌گیری، یعنی انتخاب فیلم‌ها، به علت نزدیکی مورد تحقیقی به زندگی روزمره‌ی محققین و همچنین ترس از اعمال ناخودآگاه سلائق و ترجیحات شخصی، فهرست تمام فیلم‌ها و همچنین شیوه، قواعد و محدودیت‌های انتخاب را در اختیار سه نفر از متخصصین این حوزه قرار داده و از هرکدام فهرستی سی موردی دریافت داشتیم؛ در نهایت با ترکیب این سه فهرست و البته با اعمال دخل و تصرفاتی حداقلی (بنا به اجبار و به دلایل

مشخصی مثل انتخاب شدن چندین فیلم از یک سال در یکی از دوره‌ها یا تأکید بیش از حد بر روی یک فیلم‌ساز و انتخاب چند فیلم از او در یک دوره یا در دسترس نبودن نسخه‌ی ویدئویی یک فیلم)، فهرست نهایی فیلم‌های انتخاب شده‌ی دوره‌ی سی ساله‌ی بعد از انقلاب را به قرار زیر مشخص کردیم:

جدول شماره ۱: دوره‌ی اول (تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ هشت‌ساله با عراق)

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	گونه
۱. آفتاب‌نشین‌ها	مهدی صباغ‌زاده	۱۳۶۰	عامه‌پسند
۲. دادا	ایرج قادری	۱۳۶۱	عامه‌پسند
۳. دادشاه	حبیب کاوش	۱۳۶۲	عامه‌پسند
۴. اتوبوس	یدالله صمدی	۱۳۶۴	عامه‌پسند
۵. مسافران مهتاب	مهدی فخیم‌زاده	۱۳۶۶	عامه‌پسند
۶. تا غروب	جعفر والی	۱۳۶۷	عامه‌پسند
۷. دو چشم بی‌سو	محسن مخملباف	۱۳۶۲	هنری
۸. تنوره‌ی دیو	کیانوش عیاری	۱۳۶۴	هنری
۹. خانه‌ی دوست کجاست	عباس کیارستمی	۱۳۶۵	هنری
۱۰ باشو غریبه‌ی کوچک	بهرام بیضایی	۱۳۶۷	هنری

جدول شماره ۲: دوره‌ی دوم (سازندگی)

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	گونه
۱. رانده شده	جهانگیر جهانگیری	۱۳۶۸	عامه‌پسند
۲. چاووش	ساموئل خاچیکیان	۱۳۶۹	عامه‌پسند
۳. خون‌بَس	ناصر غلامرضایی	۱۳۷۱	عامه‌پسند
۴. بانی چو	احمد گرشاسبی	۱۳۷۴	عامه‌پسند
۵. بدوک	مجید مجیدی	۱۳۷۰	هنری
۶. زندگی و دیگر هیچ	عباس کیارستمی	۱۳۷۰	هنری
۷. دت یعنی دختر	ابوالفضل جلیلی	۱۳۷۲	هنری
۸. به خاطر هانیه	کیومرث پوراحمد	۱۳۷۳	هنری

جدول شماره ۳ : دوره‌ی سوم (اصلاحات)

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	گونه
۱. شهر زنان	عطاءالله حیاتی	۱۳۷۷	عامه‌پسند
۲. عروس آتش	خسرو سینایی	۱۳۷۸	عامه‌پسند
۳. اینجا چراغی روشن است	سید رضا میرکریمی	۱۳۸۱	عامه‌پسند
۴. اشک سرما	عزیزالله حمیدنژاد	۱۳۸۲	عامه‌پسند
۵. رسم عاشق‌کشی	خسرو معصومی	۱۳۸۲	عامه‌پسند
۶. باد ما را خواهد برد	عباس کیارستمی	۱۳۷۸	هنری
۷. بهشت از آن تو	علیرضا داوودنژاد	۱۳۷۹	هنری
۸. زمانی برای مستی اسب‌ها	بهمن قبادی	۱۳۷۹	هنری
۹. گیلانه	رخشان بنی اعتماد	۱۳۸۳	هنری

جدول شماره ۴: دوره‌ی چهارم (بازآفرینی گفتمان انقلابی)

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	گونه
۱. وقتی همه خواب بودند	فریدون حسن‌پور	۱۳۸۴	عامه‌پسند
۲. خدا نزدیک است	علی وزیریان	۱۳۸۵	عامه‌پسند
۳. باد در علفزار می‌پیچد	خسرو معصومی	۱۳۸۶	عامه‌پسند

یافته‌های تحقیق

تمام واقعیت پدیده‌ی متکثری به نام سینمای بعد از انقلاب ایران، را اگر بخواهیم با تمرکز بر فیلم‌های روستایی و با توجه ویژه به خصیصه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دوره‌های چهارگانه‌ی حاکمیتی در جمهوری اسلامی، مورد بررسی قرار دهیم، با جریانات و روندهای گوناگون و موارد ضد و نقیض بسیاری روبرو خواهیم بود. در این پژوهش سعی شد، تا با استفاده از رویکردی کلیت‌نگر، عمده‌ترین این روندها را شناسایی و به آسیب‌شناسی انتقادی آنها همت بگماریم. در ادامه، جمع‌بندی‌های پایانی بررسی شرایط اجتماعی و اقتصادسیاسی هر دوره را در کنار تحلیل ساختاری و انتقادی فیلم‌های مربوط به آن دوره، مرور کرده و نتایج کلی را مورد بحث قرار می‌دهیم.

مقطع تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ ۸ ساله با عراق

در مورد مقطع *تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ ۸ ساله با عراق*، با استفاده از تحلیل ساختاری و تفسیر انتقادی ده فیلم مرتبط با آن دوره، به این نتیجه رسیدیم که در سال‌های ۱۳۵۷ تا

۱۳۶۸ ما با دو دوره‌ی کاملاً متفاوت سینمایی روبرو بوده‌ایم. از سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ با ادامه‌ی سینمای «فیلم‌فارسی» (البته منهای مظاهر سکس در آن) روبرو هستیم. در این سال‌ها فیلم‌هایی غالباً سیاسی با ظاهر انقلابی و اسلامی و محتوایی مشابه فیلم‌فارسی‌های پیش از انقلاب بر پرده‌ها یکه‌تازی کرده و با بازتولید کلیشه‌های خرف‌کننده و ارائه‌ی تصویری غیرواقعی از جامعه، همچنان مجالی برای بالیدن سینمای اجتماعی و اندیشمند، باقی نگذاشته‌اند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷). از سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۸ اما در دوره‌ی سینمایی دیگری قرار می‌گیریم؛ در این سال‌ها با تصدی‌گری دولت در بخش تولید سینما، حمایت مالی از سینماگران مستعد و جوان و بها ندادن به آثار سخیف، شاهد آثار قابل توجهی در سینمای ایران هستیم.

سینمای روستایی ایران در این دوره هم از لحاظ کمی (نسبت تعداد کلیه‌ی فیلم‌های روستایی به کلیه‌ی فیلم‌هایی که در شهر روایت شده‌اند) و هم به لحاظ کیفی دچار جهشی خیره کننده بوده است. در میان فیلم‌های مورد بررسی ما در این دوره، اکثریت نسبی با فیلم‌هایی بوده است که بیشترین موارد واقع‌نمایی و امانت‌داری نسبت به واقعیت اجتماعی و اقتصادی روستا را در خود لحاظ کرده‌اند، و این در حالی‌ست که تعهد به واقعیت و دوری از کلیشه‌ها در فیلم‌های هنری و روشنفکری این مقطع، اکثریت مطلق را داشته است.

البته در سینمای عامه‌پسند این دوره نیز می‌توان به راحتی زندگی روزمره رسومات، نحوه‌ی نگرش‌ها و جهان‌بینی اختصاصی انسان روستایی را مشاهده کرد. ما در این دوره کمتر با آثاری مواجه می‌شویم که در آن شخصیت‌های روستایی همچون شخصیت‌های فیلمفارسی اصطلاحاً *هالو* باشند یا فارسی تهرانی را با لهجه‌های عجیب و غریب و غیرواقعی ادا کنند. هرچند که در فیلم‌های عامه‌پسند این دوره نیز کلیشه‌های همه‌گیری مثل *شخصیت پیر عارف‌مسلک و مذهبی*، یا *سرمایه‌دار رذل* (از بقال گرفته تا خان و مالک)، وجود دارند، اما همگی این کلیشه‌ها نیز به نوعی توجیه و تبیین جامعه‌ی انقلابی را در دنباله‌ی خود دارند.

در این دوره‌ی ۶ ساله کمرنگ شدن نقش مناسبات گیشه در فرایند تولید و حمایت هدفمند دولت از اقتصاد سینما، به همراه مهم‌تر شدن نقش روستاییان و افزایش وزن اجتماعی‌شان در جامعه و همچنین غلبه‌ی تفکر اجتماع‌محوری و عدالت‌خواهی در کنار کمرنگ بودن فردگرایی، ما را به سینمایی انسانی‌تر (به خصوص در مورد روستا) رهنمون می‌کند. سینمایی که کمترین نسبت ممکن را با مناسبات صنعت فرهنگ‌سازی داشته و در بیشتر فیلم‌های آن، از مواد بصری و مفهومی مندرج در زندگی و زیست روزمره‌ی انسان‌ها، استفاده‌ای قابل قبول شده است. اما روند سینمایی در این دوره یک نقطه‌ی ضعف عمده نیز داشته است: در این سال‌ها تعدادی از فیلم‌ها ایدئولوژیک بوده (به معنای ایدئولوژی اسلامی-انقلابی داشتن) یا عناصری از این تفکر را (به دلخواه یا به اجبار یا بنا به مد سینمایی زمانه) در خود داشته‌اند. این مشکل به علت ریشه

داشتن در سیاست و فضای اجتماعی، در دوره‌های بعد با دخالت‌های دولتی نهادهای مختلف، به بحرانی ساختاری در سینما تبدیل می‌شود. در واقع ریشه‌ی بسیاری از امراض سینمای روشنفکری دهه‌های هفتاد و هشتاد، از قبیل عرفان‌گرایی و طبیعت‌زدگی و همچنین سینمای جشنواره‌پسند، را به صورتی بسیار خفیف می‌توان در این دوره جست.

در زمینه‌ی حضور دولت در سینما نیز، ذکر این نکته ضروری‌ست، که تقریباً تمام فیلم‌های قابل اعتنا از میان این ده فیلم (و البته در میان تمام فیلم‌های مهم دهه‌ی شصت) به گونه‌ای تحت حمایت اقتصادی یک نهاد دولتی بوده‌اند. البته حمایت دولت در این مقطع بیشتر اقتصادی بوده و کمتر به شکل دخالت محتوایی درآمده است. این در حالی‌ست که در دوره‌های بعدی و به خصوص، دو دوره‌ای که اداره‌ی امور فرهنگی در اختیار جناح راست سنتی حاکمیت جمهوری اسلامی بوده است (دولت دوم سازندگی و مقطع بعد از سال ۱۳۸۴)، این فرایند به عکس شده و تصدی‌گری دولتی به عدم حمایت اقتصادی به همراه دخالت شدید محتوایی، در آثار سینمایی تبدیل شده است. در دوره‌های بعدی سیاست حمایت اقتصادی از فیلم‌هایی با مضامین ایدئولوژیک و تبلیغی همچنان در نهادهای مختلف باقی ماند اما در مورد سینمای عرفی، علاوه بر قطع کمک اقتصادی، دخالت محتوایی شدیدی نیز بر فضای سینما حاکم شد. بنابراین مکانیسم سینمای دولتی دهه‌ی شصت را باید یکسره متفاوت از سینمای دولتی (حاکمیتی یا سفارشی شاید الفاظ کاراتری باشند) امروز دانست.

مقطع سازندگی

در دوره‌ی سازندگی افزایش تعداد فیلم‌های تبلیغی و کاهش کمی و معنادار فیلم‌های مرتبط با اقشار فرودست و علی‌الخصوص روستایی- در عین افزایش کلی تولیدات سینمایی این دوره نسبت به دهه‌ی اول انقلاب- خبر از تغییراتی عمیق در سینمای ایران و مناسبات تولیدی آن می‌دهد. در این مقطع با پایان جنگ، بار کاریزماتیک حاکمیت، کاهشی شدید داشته و سیاست‌های اقتصادی نیز، جامعه‌ی معنوی دهه‌ی اول انقلاب را به جامعه‌ای دنیوی در دهه‌ی هفتاد متحول کرده بود. با تغییر کادر مدیریت فرهنگی (که از دهه‌ی قبل باقی مانده و همچنان سیاست‌های بی‌طرفانه، همه شمول و صرفاً حمایتی دوره‌ی قبل خود را، نسبت به هنر ادامه می‌دادند) و جایگزینی آنها با سیاستمداران جناح راست سنتی (که طبعاً در پی احیای شرایط اسطوره‌ای و اتوریته‌ی مذهبی دهه‌ی قبل به هر شکلی بودند)، شرایط برای رشد گونه‌ی تبلیغی و ایدئولوژیکی در سینمای ایران مهیا شد.

سیاست هنری و سینمایی دولت جنگ، حمایت اقتصادی هدفمند و کم و بیش بدون تبعیض از آثار ارزنده‌ی سینمایی بود، اما سیاست دولت جدید (به خصوص بعد از پاکسازی وزارت

فرهنگ از مدیران پیشین در سال ۱۳۷۱) حمایت جانبدارانه و ایدئولوژیک از تمام جریاناتی بود که در راستای مرام سیاسی و مذهبی حاکم، قدم بر می‌داشت –آن هم بدون اولویت‌بندی کیفی- و طبیعی است در شرایطی که سوبسید دولتی سینما تحت تأثیر سیاست‌های نئولیبرالیستی و تعدیل ساختاری حذف شده بود، هیچ جریانی توانایی رقابت با سینمای ایدئولوژیک و رانتیر دولتی را نداشته و همگی به تدریج یا به صورت ناخودآگاه جذب این جریان شدند و یا با افت کیفیت و کمیت مواجه شدند. قوت گرفتن موج گرایش به جشنواره‌های بین‌المللی که در دهه‌ی شصت آغاز و در میانه‌ی دهه‌ی هفتاد به مرحله‌ی آسیب‌شناختی خود رسیده بود، نیز احتمالاً می‌تواند به نوعی متأثر از همین روند بوده باشد. سینمای جشنواره‌ای اصطلاحاً به جریانی از سینمای بعد از انقلاب گفته می‌شود که با ساخت فیلم‌هایی عموماً کم هزینه، تصویری غیرواقعی و باب میل جشنواره‌های بین‌المللی از جامعه‌ی ایران ارائه کرده و با اتکا به اتوریته‌ی ناشی از کسب جوایز مختلف از این جشنواره‌ها ماهیت شبه‌هنری خود را تثبیت می‌کند. این سینما از ابتدای پیدایی خود تا کنون مورد تمجید و نقد موافقان و مخالفان بسیاری قرار گرفته است. بسیاری از منتقدان معتقداند، از آنجایی که سینمای ایران از لحاظ تکنیکی هیچ وقت در حد و اندازه‌ی سینمای غرب نیست، بنابراین برخی فیلم‌سازان برای موفقیت در جشنواره‌ها، راه ساده‌تری را انتخاب کرده و تصویری از تصورات عامیانه‌ی غربی‌ها (و نه واقعیت اجتماعی ایران) را در فیلم‌هایی بسیار کم‌هزینه ارائه کرده، و در عوض از تشویق و حمایت‌های مادی و معنوی آنان برخوردار می‌شوند.

در نهایت در مورد سطح کیفی تولیدات روستایی مورد بررسی در دوره‌ی سازندگی، از منظر نظریه‌ی انتقادی و با استفاده از روش آن، می‌توان به چند نکته‌ی در ظاهر پراکنده اما عمیقاً مرتبط با هم، اشاره کرد:

الف) کیفیت آثار روستایی مورد بررسی در این دوره، افت محسوسی نسبت به آثار روستایی مربوط به ۶ سال آخر دوره‌ی قبل دارد؛ که علت آن را می‌توان در تغییر توأمان سیاست‌های اقتصادی و کادر مدیریت فرهنگی کشور و همچنین متفاوت شدن رویکرد عمومی جامعه نسبت به اقشار فرودست و طبیعتاً روستایی دانست.

ب) در این دوره حضورهای بین‌المللی سینمای ایران افزایش چشمگیری نسبت به دوره‌ی قبل داشته و همین موضوع نیز از لحاظ محتوایی بر سینمای این دوره تأثیرگذار بوده است. بدین معنا که عموماً تصاویر ارائه شده توسط سینمای روشنفکری از روستا، متفاوت از دوره‌ی قبل بوده و احتمالاً در آن استانداردهای خاصی برای جشنواره‌های خارجی رعایت شده است. استانداردهایی که تشخیص دقیق و یک به یک آنها به خاطر لایه‌های متعدد این مسئله، در مجال این مقاله نگنجیده و فرصتی دیگر طلب می‌کند. اما در هر صورت این مسئله مشخص

است که جوایز و حضور در جشنواره‌های مختلف بر کیفیت و محتوای آثار روستایی (که از قضا در کنار آثار مرتبط با اقشار فرودست یکی از محبوب‌ترین مدیاهای سینمای جشنواره‌پسند به حساب می‌آیند) تاثیراتی عمیق گذاشته است.

ج) در دوره‌ی قبل اکثریت نسبی و همچنین به نوعی اکثریت مطلق فیلم‌های مورد بررسی دارای کارکرد نمایش واقعیت، با کیفیتی معقول بودند؛ در این دوره اما اکثریت آثار کارکرد اقناعی-تبلیغی داشته و فیلم‌هایی که کارکرد نمایش واقعیت را بر عهده داشتند نیز از کیفیت قابل قبولی برخوردار نبودند (اکثریت آنها متعلق به جریان شبه‌روشنفکری و جشنواره‌پسند سینما بودند). در موارد گریزخواهانه نیز با آثار به شدت نازلی مواجه بودیم. بنابراین و درکل می‌توان دوره‌ی سازندگی را دوره‌ی افول سینمای اجتماعی و قدرت‌گرفتن سینمای جشنواره‌ای و همچنین جریانات ایدئولوژیک در آثار روستایی سینمای ایران دانست.

مقطع اصلاحات

دوران اصلاحات را می‌توان دوران رواج ایده‌ها و خواست‌های اجتماعی جدید دانست؛ دوره‌ای که بعد از ۸ سال، دوباره سیاست به سطح افراد جامعه نفوذ کرده و شرایط اجتماعی کاملاً جنبشی می‌شود. در این دوران از لحاظ اقتصادی نیز پروژه‌ی بزرگ نولیبرالیسم به صورت کجدار و مریز در جامعه پی‌گرفته می‌شود. از طرفی دیگر، لیبرالیسم فرهنگی، فردگرایی و رواج اخلاق پست‌مدرن غیراجتماعی نیز به خاطر شرایط نسبتاً باز سیاست داخلی و همچنین رواج جهانی آن، حضور خود را به عنوان مکمل لیبرالیسم اقتصادی، در سطح اجتماع جدی‌تر می‌کند؛ به خصوص که این سال‌ها، سال‌های اوج گرفتن غلبه‌ی معنوی طبقه‌ی متوسط شهری نیز بوده، و طبیعتاً این موارد همگی با اخلاقیات ویژه‌ی این طبقه، تطابق بیشتری دارند.

در این شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سینمای ایران به طور اعم و سینمای روستایی ایران به طور اخص، تحولات کیفی زیادی را از سر گذراند. در کلی‌ترین وجه این تغییرات، می‌توان به افزایش شدید و معنادار فیلم‌هایی با کارکرد غالب ایجاد نگرش‌هایی تازه در سینما اشاره کرد. این کارکرد کاملاً با توجه به تحولات سیاسی-اجتماعی جامعه توجیه‌پذیر است. در مورد کارکردهای دیگر نیز با تغییر عمده‌ای نسبت به دوران سازندگی روبرو نیستیم: واقع‌نمایی همچنان موضعی متوسط دارد (بعد از غلبه‌ی نسبی این کارکرد در دوره‌ی اول) و اقناع و تبلیغ نیز همچنان، جایگاه خود را حفظ کرده است. البته با نگاهی جزئی‌بینانه‌تر با ظهور جریانت و نشانه‌های معناداری در سینمای این سال روبرو هستیم که قصد داریم در ادامه تا حد امکان به آنها بپردازیم:

الف) موارد زیادی از فیلم‌های بررسی‌شده‌ی این دوره شامل مضامین انتقادی و اعتراضی هستند. این اعتراضات البته عموماً شعاری و سطحی بوده و در مواردی مثل حقوق زنان، نقد سنت‌ها، اعتراض به جنگ، اعتراض به مناسبات پولی- مالی‌شده‌ی اجتماعی و از همه مهم‌تر اعتراض سیاسی،

نمود پیدا می‌کنند؛ این اعتراضات قشری مشخصاً به خاطر اتمسفر جنبشی-پوپولیستی اجتماع، طی یک مکانیسم اتوماتیک، خیلی زود به کلیشه‌های گیشه‌پسند تبدیل شدند.

ب) مطرح و برجسته شدن عشق زمینی و انسانی و حتی جنسیت در فیلم‌های این دوره؛ واضح‌ترین و پرثمرترین محصول سینمایی دوران اصلاحات، حضور دوباره‌ی عشق زمینی بر پرده‌ی سینما است. تقریباً در اکثر فیلم‌های مورد بررسی در این دوره، ما با عشق یک مرد به یک زن روبرو هستیم، موردی که مشخصاً در فیلم‌های تولیدی دوره‌های قبل خیلی کمرنگ‌تر بوده است. عشق زمینی در سینمای روستایی حتی گاهی تحت مضامین روشنفکرانه، هنری و جشنواره‌پسند نیز در این دوران نمود پیدا کرده است.

ج) در سینمای روستایی این دوران طبیعت‌زدگی به اوج کمی و کیفی خود می‌رسد؛ تقریباً در اکثر فیلم‌های این دوران یا با مضامین و دیالوگ‌های طبیعت‌زده روبرو هستیم یا با حجم عظیمی از نماهای زیبا و چشم‌نواز از طبیعت روستایی که هیچ ارتباطی با مضمون فیلم ندارد. این مورد که تبدیل به یک قاعده‌ی عام و همه‌گیر در سینمای روستایی اواخر دهه‌ی هفتاد و هشتاد شده بود، طبعاً باعث آن می‌شود که زندگی روزمره و معیشت سخت روستاییان با شیوه‌هایی کاملاً عوام‌فریبانه زیباسازی شده و در واقع بی هیچ دلیلی بهتر از شهرنشینی معرفی شود. این کلیشه‌ی نوظهور، راه چاره‌ی مشکلات و معضلات شهری را در فرار به طبیعت خلاصه کرده و همه چیز را در مورد روستا و روستاییان به صورت وارونه و غیرواقعی، به نمایش می‌گذارد.

د) در اواخر این دوران با تعدادی فیلم ایدئولوژیک با محوریت یک امام‌زاده و یک انسان شیرین‌عقل روستایی مواجه می‌شویم؛ این مورد در سال‌های بعد به یکی از کلیشه‌های سینمای مذهبی (که به ناچار روستایی نیز هستند) بدل می‌شود.

ه) در این دوران، سینمای جشنواره‌پسند روستایی -به صورت مشترک در چندین فیلم از میان فیلم‌های مورد بررسی- با همان ابعادی که پیش از این به آنها شاره شد، نمود برجسته‌تری پیدا می‌کند[۱].

---

۱. با بررسی محتوای فیلم‌هایی که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفتند و هم‌چنین بازخوانی تاریخی حضور فیلم‌های ایرانی در فستیوال‌های مختلف در این مقطع، می‌توان ادعا کرد که فیلم‌های جشنواره‌ای در سینمای ایران دو دسته‌اند: آنها که گزاره‌های شبه‌فلسفی، شخصی و غیراجتماعی را بیان می‌کنند و آنها که تصویری رئالیستی، تلخ و گزنده را بدون ادعای فلسفی خاصی ارائه می‌کنند؛ البته در هر صورت و در نهایت، هر دو نوع از یک منطق واحد تبعیت می‌کنند: ارائه‌ی تصویر بدیع، دیده نشده و جذاب از جامعه‌ی مبدأ؛ چیزی که بتواند نظر مسئولین جشنواره‌ها، منقدین و مخاطبان غربی را جلب کند؛ و اینان دقیقاً کسانی هستند که عمدتاً جهان سوم را فضایی اسطوره‌ای، با مردمی فقیر و عقب‌افتاده (بدوی) می‌دانند که هر از گاهی نیز نوع خاصی از روشنفکران و هنرمندان (مشخصاً عرفان‌زده و شرقی) را به دنیای عقلانی و غیرعرفانی غرب معرفی می‌کند.

مقطع بازآفرینی گفتمان انقلابی

در مقطع بازآفرینی گفتمان انقلابی، سینمای روستایی، از لحاظ کمی نسبت به مقاطع سه‌گانه‌ی پیش از آن، یک افت فاحش و حداقل ۵۰ تا ۷۵ درصدی را تجربه کرده است. در بخش تفسیر انتقادی فیلم‌های این مقطع نیز متوجه شدیم که این سقوط کمی، با سقوط کیفی و محتوایی نیز همراه بوده است. در فیلم‌های روستایی که از این مقطع انتخاب و تحلیل کرده بودیم، در مجموع، بدون اغراق هیچ گونه نمودی از بازنمایی زندگی واقعی روستاییان را مشاهده نکردیم. در زمینه‌ی بازنمایی بصری روستا نیز با همان مشکل همیشگی یعنی ارائه‌ی تصاویر تزئینی و طبیعت‌گرایانه مواجه بودیم. از لحاظ مضمونی نیز با آثاری عمدتاً ایدئولوژیک و مذهبی روبرو شدیم که اساساً دغدغه‌ی روستا و زندگی روستایی نداشته و بیشتر به فکر روایت‌گری شبه‌مذهبی خود بودند.

در ادامه سعی می‌کنیم تا نکات نسبتاً مشترک فیلم‌های بررسی شده (و احتمالاً اکثریت فیلم‌های این دوره و اواخر دوران اصلاحات) در مورد بازنمایی طبیعت، روستا و انسان روستایی در سینمای ایران را ذکر نماییم:

الف) هر سه فیلم مورد بررسی ما از این دوره، در مناطق جنگلی شمال ایران تصویربرداری شده و تصاویر ارائه شده نیز، همگی تزئینی، دکوراتیو و زیبا هستند. شمال ایران یکی از زیباترین، حاصل‌خیزترین و پرآب‌ترین نقاط ایران است. مردمان روستاهای این منطقه نیز به لطف این مزایای طبیعی و جغرافیایی از رفاه بیشتری نسبت به مابقی مناطق روستایی کشور برخوردار هستند. اما واقعیت کلی در مورد روستاهای ایران چیز دیگری‌ست که نمی‌توان با تعمیم تصاویر تزئینی ارائه شده در این فیلم‌ها از روستا، به آن رسید. ایران فلاتی خشک و بی‌آب است؛ نقطه‌ای از جغرافیای انسانی که مردمان آن برای به دست آوردن هر پیمانه گندم و کوچکترین نمادهای آبادانی در طول تاریخ، زحمات طاقت‌فرسایی متحمل شده‌اند. بنابراین نباید هیچ وقت تصاویر زیبا و توریستی شمال ایران را به عنوان واقعیت روستا در ایران پذیرفت. از این گذشته در همان روستاهای شمال کشور نیز علیرغم دسترسی آسان به آب، چیزی بدون زحمت طاقت‌فرسای روستاییان به دست نمی‌آید، اما در این فیلم‌ها هیچ وقت از کار افراد روستایی خبری نیست. با افزودن نکته‌ی آخر که همان شبه‌فلسفه یا ضدفلسفه‌ی پست‌مدرن و عرفان‌زده‌ی حاکم بر این بازنمایی توریستی از طبیعت روستایی‌ست، منطق این تصاویر زیبا کاملاً روشن می‌شود.

ب) عقاید و مناسک مذهبی در دو مورد از سه فیلم اخیر (و البته در مواردی از فیلم‌های اواخر دوران اصلاحات)، صورتی کاملاً نوین داشته و گونه‌ای مذهب عرفانی را نمایندگی می‌کند. این نوع از مذهب تمایزی بنیادین با مذهب راست‌آیینی دارد که برای قرن‌ها در ایران رواج

داشته و برای آن نهادهایی نظیر مرجعیت و حوزه‌های علمیه بنا شده‌اند. در مذهب مورد نظر این فیلم‌سازان نسبیت جای قطعیت را گرفته و قواعد سفت و سخت و مکانیسم‌های مشخص برای ساخت، کنترل و بازتولید جامعه با بی‌قاعدگی‌ها و تساهلی بی‌سابقه جایگزین شده است. چیزهایی که تنها در گوشه‌هایی از تاریخ عرفان این سرزمین، می‌توان اندک مشابهت‌هایی با آنها یافت. جایگزینی دین قاطع و احتمالاً سیاسی با دینی تساهل‌گر، نسبی‌اندیش و غیرسیاسی، نکته‌ی مهمی‌ست که گنجاندن آن ذیل سیاست‌های هنری جمهوری اسلامی و حتا تعیین ردیف بودجه‌های کلان برای آن، بسیار غیرمنتظره است. به گونه‌ای که تنها تبیین منطقی آن، تقلید ناخودآگاه سینماگران مذهبی مورد وثوق حاکمیت، از قواعد و اصول سینمای جشنواره‌ای و نه توطئه‌ای برای تخریب دین رسمی می‌تواند باشد.

ج) حضور ثابت کاراکتر عقب‌مانده‌ی ذهنی و یک امامزاده در فیلم‌های این دوران -هم در فیلم‌های بررسی شده و هم در میان تمام فیلم‌های روستایی تولید شده‌ی این سال‌ها- بسیار پررنگ است؛ باز هم، تنها تبیین منطقی این مسئله، تقلید سینمای مذهبی روستایی از اصول سینمای جشنواره‌پسند می‌تواند باشد. سینمای جشنواره‌پسند از همان ابتدای دهه‌ی هفتاد تا کنون، کودک را به عنوان نماد معصومیت در مقابل بزرگ‌سال به عنوان نماد عقلانیت دنیای مدرن قرار داده و با پیچ و تابی پست‌مدرنیستی و البته بی‌هیچ منطق موجهی، اولی را به دومی ترجیح می‌دهد. سینمای مذهبی، با آداپته کردن این قاعده و افزودن انسان عقب‌مانده‌ی ذهنی به آن (به عنوان بدیلی برای کودک یا مکملی هم‌ارز با آن)، به کلیشه‌ای جادویی و کارآمد دست پیدا کرده است که در فیلم‌های بسیار زیادی در دهه‌ی هشتاد به کار رفته است. به گونه‌ای که در هر سه فیلم دوره‌ی آخر یک کاراکتر شیرین عقل و معصوم روستایی وجود دارد.

نتیجه‌گیری

در اینجا می‌توان از تثلیث انحرافی سینمای روستایی ایران در دهه‌ی هشتاد نام برد. سه‌گانه‌ای که در ابتدا زاده‌ی سینمای روشنفکری و جشنواره‌پسند بوده اما حالا به تمام وجوه سینمای ایران رخنه کرده است: تثلیث *طبیعت*، *کودک* و عشق‌ها و *حالات عرفانی* که بدون هیچ دلیل منطقی و بیشتر بر مبنای عقاید پست‌مدرن رایج، در برابر *شهر*، *عقلانیت بزرگسالی* و *زیست روزمره* قرار می‌گیرد (این تثلیث در سینمای ایدئولوژیک خود را با تغییرات کوچکی بازآفرینی می‌کند: *طبیعت*، *عقب‌مانده‌ی ذهنی* به جای کودک (یا به همراه او) و *مذهبی‌گری عرفانی* به جای عشق عرفانی) بنابراین در سینمای ایران، همه‌ی جریانات از روشنفکری تا عامه‌پسند، از عرفی و سکولار تا مذهبی در معرض دو نیمه‌سازی نامعقول جهان زندگی به شقوق سیاه و سفید و ترجیح ناموجه بخش سفید بر بخش سیاه، قرار گرفته‌اند. به گونه‌ای که در کمتر فیلمی

می‌توان از زندگی واقعی بدون تقسیم‌بندی مأورالطبیعی آن نشانه‌ای دید.

با این وجود، مشکل بازنمایی تصویر روستا در دهه‌ی هفتاد و هشتاد، به ترتیب، سینمای جشنواره‌پسند و *امامزاده‌ای* نیست؛ مشکل قدرت جریانات پست‌مدرن و همه‌گیری اصول نسبی‌اندیش، غیرسیاسی، شخصی و ضداجتماعی آن است؛ اصولی که هم در فیلم‌های جشنواره‌پسند و هم در فیلم‌هایی مذهبی‌نمای امامزاده‌ای مورد استفاده قرار گرفته و مجالی برای سینمای واقعی و اجتماعی باقی نگذاشته است.

منابع

- امید، جمال (۱۳۶۶) **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۶**، جلد دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- ---------- (۱۳۷۹) **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۷**، *جلد سوم*؛ تهران، انتشارات نگاه.
- ---------- (۱۳۸۸) **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸**، جلد چهارم، تهران: انتشارات نگاه.
- آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۳) **دیالکتیک روشنگری**، مترجمان مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۲) **نظریه‌ی زیبایی شناختی، زیبایی شناسی انتقادی**، ترجمه امید مهرگان، تهران: گام نو.
- بهارلو، عباس (۱۳۷۱) **فیلم‌شناخت ایران ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۵**، *جلد ۱*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی فیلم‌خانه‌ی ملی.
- ---------- (۱۳۷۲) **فیلم‌شناخت ایران ۱۳۶۶ تا ۱۳۶۹**، جلد ۲، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی فیلم‌خانه‌ی ملی.
- ---------- (۱۳۷۴) **فیلم‌شناخت ایران۱۳۷۰ تا ۱۳۷۲**، جلد ۳، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی فیلم‌خانه‌ی ملی.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۷) **در حضور سینما**، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- لاجوردی، هاله (۱۳۸۸) **زندگی روزمره در ایران: با تأمل بر سینمای ایران**، تهران: نشر ثالث.
- نعمانی، فرهاد؛ بهداد، سهراب (۱۳۸۶) **طبقه و کار در ایران**، ترجمه: محمود متحد، تهران: انشارات آگه ۱۳۸۶.
- یزدانجو، پیام (۱۳۹۰) **اکران اندیشه**، تهران: انتشارات مرکز، چاپ سوم.
- Adorno, T. W., & Horkhimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University press.
- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: John Wiley and Sons Ltd.
- Benjamin, W. (2008*). The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated by Edmund Jephcott. London: The Belknap press of Harvard University press.
- Jowwitt, G. (1989). *Movies and Mass Communications*. London: SAGE Publication.
- Lefebvre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. London: Verso.
- Wayne, M. (2005). *Understanding Film: Marxist Perspective*. London: Pluto Press.
- Wright, W. (1975). *Sixguns and Society*. Berkeley: University of California Press.