

تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی
مطالعه فیلم‌های قیصر، سفر سنگ، دندان مار، سلطان و اعتراض

لعیا یاراحمدی*
متین فرشاد**
معصومه تقی زادگان***

چکیده

در این مقاله فیلم‌های مسعود کیمیایی به مثابه بازتاب شرایط اجتماعی تحلیل می‌شوند. مسئله مقاله حاضر یافتن عناصری روایی در ساخت فیلم است که شاخص‌ترین و مهم‌ترین مسائل جاری را در زمان ساخت فیلم در خود دارند. رویکرد نظری بازتاب به ما کمک می‌کند که هر یک از آثار کیمیایی را آینده‌ای از مسائل روز بدانیم.

رویکرد روش‌شناختی مقاله تحلیل محتوای کیفی است که بر اساس آن، پنج فیلم سینمایی کیمیایی به منزله بازتاب پنج دوره تاریخ معاصر ایران تحلیل می‌شوند. فیلم قیصر در دوران بیداری، فیلم سفر سنگ در دوران انقلاب اسلامی، فیلم دندان مار در دوران جنگ تحمیلی، فیلم سلطان در دوران سازندگی و فیلم اعتراض در دوران اصلاحات بازگوکننده و نشان‌دهنده مسائل جاری جامعه مایند.

واژگان اصلی: جامعه‌شناسی سینما، جامعه، سینما، تئوری بازتاب، کیمیایی

پذیرش: ۸۹/۴/۴

دریافت: ۸۸/۱۱/۱۵

laya.Yarahmadi@gmail.com
m.farshad80@gmail.com
taghizadegan@ut.ac.ir

*کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران
**کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران
***دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

مقدمه

سینما رسانه‌ای هنری است. وجه رسانه‌ای و هنری آن از هم تفکیک شدنی نیست. این دو مشخصه سینما را از سایر رسانه‌ها و نیز سایر هنرها متمایز می‌کند و در واقع نقاط قوت هر دو را در خود جمع کرده است. سینما می‌تواند با استفاده از امکانات رسانه‌ای و هنری خود به خوبی بازتاب شرایط اجتماعی معاصرش باشد. با بررسی جامعه‌شناختی آثار سینمایی به مثابه آثاری که در یک حوزه گفتمانی به وجود آمده‌اند، می‌توان به شناخت بهتری از جامعه معاصر این آثار رسید. می‌توان این‌گونه ادعا کرد که گفتمان‌های غالب در جامعه بر تفکر خالق یک اثر هنری در مقام فردی از افراد آن جامعه تأثیر می‌گذارد و این تأثیرات در آثار او نمایان می‌شود. از این رو، می‌توان سینما را آینه جامعه دانست.

هنرمند با درک صحیح جامعه معاصرش و بازتاب این شرایط در آثارش، خودآگاهی مخاطبانش را افزایش می‌دهد و «آنها را هدایت می‌کند تا با آگاهی از اهداف و آرمان‌های اجتماعی با عزمی راسخ‌تر گام بردارند. در این حالت هنر نقش تقویت‌کننده دارد، نه تغییر دهنده، اگر چه تقویت می‌تواند در جهت تثبیت نظام موجود یا در جهت تشدید روند تغییرات ایجاد شده باشد» (راودراد، ۱۳۷۸).

تاکنون تحقیقات متعددی به بررسی بازتاب شرایط اجتماعی در فیلم‌های ایرانی پرداخته‌اند. همایون پور (۱۳۸۲) رابطه میان شرایط اجتماعی و فیلم‌های بهرام بیضایی را بررسی کرده است. صدیقی (۱۳۸۴) به بررسی جایگاه زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد با توجه به تحولات اجتماعی در حوزه مسائل زنان در ایران پرداخته است. زندی (۱۳۸۲) تاثیر تغییرات فرهنگی- اجتماعی زنان بر شکل‌گیری سینمایی با نام سینمای زن را مطالعه کرده است. راودراد (۱۳۸۵) نیز رابطه متقابل میان آثار حاتمی‌کیا و شرایط اجتماعی معاصرشان از دیدگاه گروه اجتماعی خاصی را بررسی کرده است. یافته‌های این تحقیقات نشان‌دهنده رابطه میان

سینما و جامعه ایران‌اند و این‌که کارگردانان چگونه به مسائل زمان خود در آثارشان توجه می‌کنند و وضعیت موجود جامعه خود را به چالش می‌کشند.

هنرمندان در بیان واقعیت‌های جامعه به شیوه‌های متفاوتی عمل می‌کنند، عده‌ای افق دید خود را محدود به مسائل جزئی درون یک جامعه کرده و عده‌ای به جامعه در کلیت آن نگاه می‌کنند. دسته دوم دربرگیرنده چارچوب اجتماعی معاصر است و بازتاب آن در آثار هنری این دسته قابل مشاهده است. مسعود کیمیایی در دسته دوم جای دارد، او با نگاهی کلی‌نگر به طرح مسائل اجتماعی دوران می‌پردازد.

تاکنون موافقان و مخالفان بسیاری به بررسی آثار کیمیایی پرداخته‌اند، ولی جدا از همه این نقدها و تاییدها همه بر این نکته توافق دارند که «نگاه دقیق و تیزبین او بخش‌هایی از جامعه را تصویر کرده است که تا کنون کارگردانان زیادی در تلاش برای نمایش آن ناکام مانده‌اند ... سینمای کیمیایی (چه قبل از انقلاب و چه بعد از آن) همچنان و شدیداً دلبسته کالبدشکافی جامعه از طریق قهرمانان و شخصیت‌هایی است که بسیار دوستشان دارد و در تمام آثارش حضور پررنگ دارند. او سعی می‌کند که در هر فیلمش نظریه‌پرداز اجتماعی باشد؛ او می‌کوشد راوی مسائل زمانه‌اش باشد» (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۹).

صدر در کتاب *تاریخ سیاسی سینمای ایران* در توصیف کیمیایی می‌گوید: «کیمیایی تحصیل کرده سینما نیست، ولی شناخت او از زبان عامه مردم و فرهنگ طبقات فرودست کیفیتی به آثارش می‌بخشد که تماشاگر را جذب می‌کند. او گلایه‌های آدم‌هایش را از بطن فرهنگ عامه و روزمرگی بیرون می‌کشد» (صدر، ۱۳۷۸: ۹). بنابراین، سینمای کیمیایی نمونه مناسبی برای مطالعه جامعه‌شناسانه سینمای ایران محسوب می‌شود. با این اظهار نظرها، اینکه آیا مسائلی که او در فیلم‌های خود به تصویر می‌کشد به راستی مهم‌ترین چالش‌ها و مسائل دوران است یا خیر پرسشی است که این مقاله به دنبال پاسخ آن است.

چارچوب نظری

فیلم مجموعه‌ای از اطلاعات است که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعه معاصر فیلم پی‌برد» (راوودراد، ۱۳۷۸). نظریه بازتاب هنر را آینه جامعه می‌داند و به بررسی میزان انطباق محتوای پیام‌های رسانه‌ای (فیلم، تلویزیون و...) با آنچه در واقعیت اجتماعی می‌گذرد می‌پردازد. این رویکرد آنچه را هنر و دیگر رسانه‌ها نمایش می‌دهند بازتابی از شرایط اجتماعی می‌داند (الکساندر، ۲۰۰۳).

نظریه بازتاب در جامعه‌شناسی هنر بخشی از نظریه کلان‌بازنمایی است. بر اساس این رویکرد، هنرمند صرفاً به بازنمایی وضع موجود می‌پردازد و ارزش‌های مثبت و منفی را به همان صورت به تصویر می‌کشد. مثلاً اگر علاقه‌مند به مطالعه وضعیت اقلیت‌های قومی در جامعه باشیم، با تماشای فیلم‌های تلویزیونی از نحوه بازنمایی گروه‌های اقلیتی اطلاع خواهیم یافت. چنان‌که ویکتوریا الکساندر می‌گوید: «نمایش جنایت در تلویزیون نژادپرستی را بازتاب می‌نماید» (الکساندر، ۲۰۰۳: ۲۱).

برقراری رابطه میان سینما و جامعه را در نظرات بسیاری از جامعه‌شناسان دیگر همچون ژان دووینیو، می‌توان دید. او نقطه برخورد نگرش‌های خلاقانه و کارکردهای هنر در ساختارهای اجتماعی متفاوت را نقطه آغاز جامعه‌شناسی آفرینش هنری می‌داند. به اعتقاد او، از طریق تحلیل همه نمادهای اجتماعی که در اثر هنری متبلورند - و اثر هنری نیز به نوبه خود آن‌ها را در تحول خود متبلور می‌سازد - می‌توان به درک این مسئله نایل آمد که اثر تا چه اندازه در جامعه ریشه دارد (دووینیو، ۱۳۷۹: ۷۵).

از نظر دووینیو (۱۳۷۹: ۶)، «سینما با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد» و از این رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد. بنابراین، مطالعه سینما به منزله یک عنصری فرهنگی و اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی مان برساند. همان‌طور که دوینیو به‌درستی اشاره می‌کند، یکی از زیان‌بارترین توهّمات

در خصوص جامعه‌شناسی هنر [سینما] این است که بیان هنری را نوعی فعالیت تخصصی بدانیم که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملاً بیگانه است. در واقع، جوهره اجتماعی از طریق فعالیت هنری به نحوی مضاعف و دیالکتیکی عمل می‌کند. به اعتقاد او تخیل هنری تا حد گسترده‌ای از تجربه موجود بهره می‌گیرد.

همچنین جاروی، از نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی سینما، معتقد است که سینما نهادی اجتماعی است و در نتیجه بایستی به «رابطه متقابل میان جامعه و سینما، یعنی شرایط اجتماعی که سینما به آن می‌پردازد یا آن را بازتاب می‌کند» پرداخت (جاروی، ۱۳۷۹: ۴۳). نظریه ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن در حوزه جامعه‌شناسی هنر را نیز می‌توان در رویکرد بازتاب قرار داد. ساختارگرایی تکوینی گلدمن در پی تشخیص ساختارهای ذهنی گروه یا طبقه اجتماعی است، به نحوی که این ساختار در اثر هنری ظهور پیدا می‌کند. گلدمن معتقد است که آفرینش‌های ادبی و هنری شیوه‌های بیان هر جهان بینی‌اند و هر جهان بینی نیز نه پدیده‌ای فردی، بلکه پدیده‌ای اجتماعی است. او میان آفرینش‌های ادبی و هنر و جهان بینی رایج دوران پیوند و رابطه برقرار می‌سازد و می‌گوید: «در دوران‌های پیشرفت و شور و شوق عظیم جمعی، هنگامی که میان نهادها و طبقات نماینده آنها وحدتی ناگسستنی و زنده وجود دارد، هنرمند می‌تواند در چارچوب این نهادها نگرشی بیافریند که بازتابنده طبقه و ذهنیت اجتماعی آن باشد» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۹). «گلدمن روشی را در عرصه ادبیات تدوین می‌کند که به یاری آن، نه فقط ساختار معنادار اثر ادبی، بلکه گنجاندن آن را در ساختاری فراگیر توضیح می‌دهد که بیرون از اثر، اما در دل شکل‌بندی اجتماعی خاصی قرار دارد» (نعیر، ۱۳۸۰: ۷۴).

در مجموع باید گفت نظریه‌پردازان بسیاری وجود رابطه بازتابی میان سینما و جامعه را پذیرفته‌اند، اگرچه هر یک به شیوه‌های متفاوتی به توضیح و تشریح چگونگی و درجه حدت و شدت این رابطه پرداخته‌اند. در این مقاله، با تکیه بر دیدگاه نظری گلدمن، چگونگی بازتاب شرایط اجتماعی در آثار سینمایی مسعود کیمیایی را تحلیل کرده‌ایم.

روش تحقیق

در رویکرد نظری بازتاب از پنج استراتژی تحقیقاتی می‌توان سخن گفت. این استراتژی‌ها عبارتند از تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، درک مناسک آیینی و روش‌های ترکیبی (الکساندر، ۲۰۰۳). در مقاله حاضر نیز از تحلیل محتوای کیفی به منزله تکنیک تحقیق استفاده می‌شود که در آن فیلم‌ها به منزله سند مطالعه می‌شوند.

بر اساس فرضیه مقاله، آثار سینمایی کیمیایی نمایندگی دوران خود را بر عهده دارند و بازتابی از شرایط اجتماعی‌اند. در ادامه به ویژگی‌های مهم‌ترین آثار سینمایی کیمیایی و دلایل انتخاب آنها به منزله نمونه‌های تحقیق می‌پردازیم. به منظور تحلیل آثار کیمیایی در بستر اجتماعی، تاریخ اجتماعی ایران را به پنج دوره تقسیم می‌کنیم: ۱- دوران بیداری (دهه ۴۰)، ۲- انقلاب اسلامی، ۳- جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، ۴- دوران سازندگی و ۵- دوران اصلاحات.

کیمیایی با ساخت قیصر شوکی عظیم به سینمای ایران وارد آورد.^۱ سینمایی که تا پیش از آن مسخ‌شده با رقص و آواز بود، ناگهان خود را در برابر مردی خشمگین و دشمن به دست دید. مردی که عرصه‌ای جدید را نمایان ساخت: «عرصه بی‌انتهایی از وجه تیره زندگی شهری با دلبستگی به مضمون «انتقام» که تا عصر انقلاب و مدتی پس از آن زنده و جذاب باقی ماند. ورای حوادث خوشونت‌بار روی پرده، مقوله «آگاهی اجتماعی» جلب نظر می‌کرد» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۱). کیمیایی با قیصر و خیل تماشاگران در صف ایستاده نشان داد که قیصر او فرزند زمانه خویش است. سفر سنگ کیمیایی (۱۳۵۶) نیز هماهنگ با جامعه و بلندترین فریاد سیاسی سینمای ایران در آستانه انقلاب بود. سفر روستاییانی که سرانجام در برابر مالک بزرگ به پا خواستند و سنگ عظیمی را از دل کوه کردند و به حرکت درآوردند تا ابزار تولید در اختیار خودشان باشد، نشان‌دهنده شرایط عینی دوران بود. «سفر سنگ جمع بندی‌ای از جامعه

^۱ قیصر در سال ۱۳۴۸ در سینماهای تهران اکران شد. این فیلم پرفروش‌ترین فیلم سینمای قبل از انقلاب بود. استقبال در همان روزهای اول نمایش به حدی بود که سینماها شبانه‌روزی شدند و مردم تا نیمه‌های شب برای دیدن فیلم در صف سینما می‌ایستادند. قیصر شروع جدیدی در سینمای ایران بود که با جواب مثبتی که از تماشاگران گرفت راه را برای فیلم‌های دیگر باز کرد.

سیاسی شده ایران سال ۱۳۵۶ در آستانه تظاهرات مردمی بود و به تماشاگر/مردم هشدار می‌داد از حالت انفعال خارج شده و برابر جبهه خصم به پا خیزند» (صدر، ۱۳۸۱: ۶-۲۳۵).

از ورای شور و اشتیاق جبهه و جنگ دهه شصت نیز کیمیایی چیزی را به تصویر کشید که در هیاهوی فیلم‌های جنگی فراموش شده بود: آوارگی، بی‌پناهی و فقر. «دندان مار اولین فیلمی بود که به زندگی مهاجران و جنگ زدگان سرگردان در تهران پرداخت و فقر، آوارگی، سرگستگی و بی‌پناهی آنها را دستمایه خویش قرار داد. زندگی‌های فروپاشیده و جوانی‌های رنگ باخته به واسطه تغییرات اساسی تهران در این فیلم دوره می‌شد» (صدر، ۱۳۸۱: ۸-۳۰۷).

با این فیلم بود که کیمیایی نشان داد که نه فقط قیصر بلکه خود اوست که فرزند زمانه خویش است. کیمیایی با ساخت *سلطان* (۱۳۷۵) نیز اقتصاد تغییر شکل یافته ایران پس از جنگ و طبقه‌های اقتصادی جدید را به نمایش گذاشت. مسعود کیمیایی در فیلم *سلطان* (۱۳۷۵) هدیه تهرانی را سوار سایدکار موتورسیکلت قهرمان فیلم کرد و بسان عروسک نمایشی در شهر چرخاند تا شاخصه‌های تجملاتی نوکیسه‌ها (اتومبیل‌های جدید و موبایل) را نشان دهد (صدر، ۱۳۸۱: ۳۳۲).

کیمیایی توانست در دوره اصلاحات درد دل جوانانی را که به دنبال جایی در سیاست بودند در فیلم *اعتراض* (۱۳۷۹) نشان دهد. «این فیلم با اشاره به درگیری‌های هجده تیر دانشگاه تهران در ۱۳۷۸ نوعی عقده‌گشایی برای ابراز درد دل جوانان هم بود ... جوانان پرشمار *اعتراض* دور میزی گرد می‌آمدند و فقط شعار می‌دادند ... جمله‌های تکه تکه آنها مرور کوتاهی بر وقایع سیاسی روز بود» (صدر، ۱۳۸۱: ۳۳۴).

هر یک از این فیلم‌ها جزو موفق‌ترین فیلم‌های کیمیایی‌اند که در پنج دوره مهم تاریخ اجتماعی معاصر ایران ساخته شده‌اند. فیلم *قیصر* (۱۳۴۸) را چونان نماینده دوران بیداری و به ترتیب *سفر سنگ* را نماینده دوران انقلاب (۱۳۵۶)، *دندان مار* را نماینده دوران جنگ تحمیلی (۱۳۶۸)، *سلطان* را نماینده دوران سازندگی (۱۳۷۵) و *اعتراض* را نماینده دوران اصلاحات

(۱۳۷۸) برگزیدیم. در ادامه، با روش تحلیل محتوای کیفی میزان تطابق میان مسئله فیلم را با مسائل و مشکلات روز جامعه معاصر با فیلم بررسی می‌کنیم.

الف - دوران بیداری (دهه ۴۰)، قیصر و مبارزه مسلحانه

آبراهامیان (۱۳۷۷) در توضیح شرایط ایران دهه چهل می‌گوید که هم‌زمان با فرا رسیدن این دهه، اصلاح‌طلبان امریکایی که تازه به قدرت رسیده بودند، شاه را مجبور کردند اصلاحاتشان را در ایران نیز پیاده کند و به مخالفان خود، مانند جبهه ملی، اجازه حضور در عرصه سیاسی کشور را بدهد. تا این زمان مخالفان همگی معتقد به اصلاحات در درون حاکمیت بودند. اما آنچه معادلات را دگرگون ساخت و شرایط مخالفت با شاه را تغییر داد، سخنرانی امام خمینی درباره «انقلاب شاه و مردم» و پس از آن اعتراضات خیابانی، کشتار خرداد ماه ۱۳۴۲ و تبعید ایشان بود.

بعد از تبعید امام خمینی (ره)، افرادی نظیر دکتر بازرگان و آیت‌ا... طالقانی نیز به زندان افتادند. در واقع، آنها آخرین نسل از کسانی بودند که می‌خواستند با اصلاحات قانونی سیاست‌های شاه را تعدیل کنند. دستگیری آنان نشان داد که بعد از این اگر کسی می‌خواهد وارد جریان سیاسی مخالف شود، فقط یک راه در جلوی خود دارد و آن مبارزه مخفیانه و غیرقانونی بود. «به گفته خود این گروه‌ها: کشتار خونین سال ۱۳۴۲ نقطه عطف مهمی در تاریخ ایران بود. تا آن زمان، اپوزیسیون کوشیده بود با تظاهرات خیابانی، اعتصابات کارگری و شبکه‌های زیرزمینی با رژیم مبارزه کند، ولی قتل عام سال ۱۳۴۲ شکست این شیوه‌ها را نشان داد. پس از سال ۱۳۴۲، گروه‌های چریکی - صرف نظر از ایدئولوژی آنان - باید از خود می‌پرسیدند: «چه باید کرد؟» پاسخ روشن بود: جنگ چریکی» (آبراهامیان، ۱۳۸۰: ۴۴۵). این شرایط سبب شد تا در فاصله ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۶، برحسب زمینه سیاسی، گروه‌های متفاوت چریکی تشکیل شوند: ۱- سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران، ۲- سازمان مجاهدین خلق

ایران، ۳- مجاهدین مارکسیست، ۴- گروه‌های کوچک اسلامی مانند ابوذر نهبوند، شیعیان راستین همدان، الله اکبر اصفهان، الفجر زاهدان و ۵- گروه‌های کوچک مارکسیست و کانون‌های چریکی متعلق به احزاب سیاسی معتقد به مبارزه مسلحانه (آبراهامیان، ۱۳۸۰: ۴۴۳).

در کنار تغییر رویه مخالفان، شاه نیز نتوانسته بود مسائل اقتصادی کشور را بهبود بخشد و با همه تبلیغاتی که برای طرح اصلاحات ارضی از سوی حکومت صورت می‌گرفت، مردم تأثیر محسوسی در وضع معیشت خود احساس نمی‌کردند. حتی به سبب سیاست‌های اشتباه حکومت، طبقه متوسط دچار بحران اقتصادی شد و توزیع نامناسب ثروت بین مردم سبب شد تا بنا به گزارش منتشر شده «اداره بین‌المللی کار»، ایران در ردیف کشورهایی با بیشترین میزان نابرابری در جهان قرار گیرد. در ادامه دهه چهل، موج گسترده مهاجرت روستاییانی که در اصلاحات ارضی زمین از دست داده بودند به شهرها آغاز شد. حاشیه نشینان و طبقات فرودست شهری در یک سو و بوروکرات‌های طبقه متوسط در سوی دیگر در یک مبارزه طبقاتی صف‌آرایی کردند که نهایتاً سبب شد مردم ایران اعتماد خود را به حکومت از دست بدهند و مخالفت‌ها با رژیم شدت گیرد.

کیمیایی فیلم قیصر را در این شرایط اجتماعی و در متن این تحولات ساخت. قیصر ماجرای برادری است تازه از سفر بازگشته که با ورود به خانه با مرگ خواهر و برادرش مواجه می‌شود؛ خواهری که مورد تجاوز برادر دوستش قرار گرفته و خودکشی کرده و برادری که به دست همان متجاوزان کشته شده است. قیصر به خونخواهی قتل برادر و خواهرش برادران آبنگل را، که همان متجاوزان و قاتلان داستان قیصرند، یکی پس از دیگری به قتل می‌رساند. او شخصاً انتقام خانواده خود را می‌گیرد و در نهایت جان خود را از دست می‌دهد.

تماشاگر سیاست‌اندیشی که در دهه ۴۰ با حاکمیت پهلوی ناسازگاری داشت، در فیلم قیصر جلوه‌ای از آرمان‌های خود را باز می‌یابد. کیمیایی متأثر از جنبش‌های چریکی دوران خود به تعمیق معانی سیاسی فیلم‌هایش می‌پردازد و با یکی از مهم‌ترین خیزش‌های سیاسی زمانه

هم‌آوا می‌شود. اعتراض و عصیان قیصر در یک شخصیت محوری خلاصه می‌شود و با زبان عامه مردم و به صورتی واقعی با مردم سخن می‌گوید و چون ملموس است، نیاز مخاطبش را نیز پاسخ می‌دهد و می‌تواند با مخاطب ارتباط خوبی برقرار کند. بعد از این فیلم، جوان اول سینمای ایران از ناصر ملک‌مطیعی به بهروز وثوق تغییر یافت. شخصیتی که جاهل یا لمپن نبود، بلکه جوانی بود خود ویرانگر، عصیانگر و در عین حال دارای عواطف انسانی، شخصی که به راحتی می‌گرید، عاشق می‌شود و از جنس مردم است.

«بی‌اعتنایی به قانون کنایه‌آمیزترین ویژگی فیلم‌نوآرهای ایران بود. قیصر به موعظه‌آشنای قشر سنتی در قالب مادر، دایی و نامزدش پوزخند می‌زند و هرگز به مأموران قانون مراجعه نمی‌کند» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۶). در واقع، قیصر می‌خواهد عدم اعتماد خود را به رژیم بیان کند. او از نمونه‌آدم‌هایی است که به صلاحیت سازمان‌های مدنی برای حل و فصل مسائل حیاتی افراد اعتقادی ندارد و برای ضابط قانونی این حد از کفایت را قائل نیست تا تسویه حساب هتک ناموس و قتل را به آن بسپارد. «قیصر «داش» مسلک است، «داش‌ها» در گذشته بسیار محترم بودند، زیرا معرف و مجری نوعی عدالت اجتماعی غیرمذهبی شمرده می‌شدند و در اندیشه ایرانی نماینده نوعی الگوی عدالت و قدرت‌اند» (بالدوکی، ۱۳۸۱: ۳۴). قیصر نماینده نسلی است که وجود عدالتی رسمی و منصف برای همگان را باور ندارند این نسل بر آن است که برای عدالت حقیقی باید وسایلی کارا تر به کاربرد و خود عدالت را اجرا کرد.

چنان‌که صدر (۱۳۸۱) هم اذعان می‌کند، «عصیانگری قیصر از دل اعتراض‌های دوران برخاست... او در سراسر فیلم از چنگ قانون گریخت و در صحنه آخر با پوزخند دردناکش حاکمیت قانون را به هیچ گرفت تولد این ضد قهرمان انتقام‌جو زاینده شرایط سیاسی بود. جنبش چریکی در ایران پوست می‌انداخت و حتی رسانه‌های حکومت هم نمی‌توانستند از ابراز فعالیت‌های ضدحکومتی خودداری کنند در عین حال بی‌اعتنایی قیصر به قانون و سرکشی وافرش مترادف با سرکشی‌اش از حکومت ایران هم بود» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۶). مرگ قهرمان که

در فیلم‌های آن دوران نوعی هنجارشکنی تلقی می‌شد، مخاطب را به مقابله تا پای جان فرا می‌خواند.

کیمیایی حقیقت جامعه دوران قیصر را به درستی به تصویر کشید و اسلحه‌ای را که در آن دوران به دست گروه‌های چریکی بود را به دست قیصر داد تا او مجری عدالت شود. شناخت عمیق کیمیایی از زمان سلاح قیصر را به دست توده‌ها داد. بسیاری از جمله‌های قیصر تا سال‌ها بعد زبان به زبان نقل شدند. جمله‌هایی که هر یک بیانیه‌ای سیاسی به شمار می‌رفتند (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۴).

«قیصر از جامعه سنتی برمی‌خاست و معیارهای این قشر را می‌شناخت. ولی برخلاف ملک مطیعی و همتایانش خوش‌بین نبود، مثل فردین آواز نمی‌خواند و خنده را نمی‌فهمید. عزت نفس برای او مترادف با مبارزه خونینی بود و مرگ برایش فضیلتی به شمار می‌رفت. با قیصر بود که سینمای ایران پس از سال‌ها مماشات و یک عمر دعوت تماشاگر به مصالحه، سرانجام قصه‌هایی سرود که خشم و خشونت در آنها موج می‌زد» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۲).

«با قیصر بود که جریان اصلی سینمای ایران برای اولین بار از شعارهای دلگرم‌کننده فاصله می‌گرفت و تلاش می‌کرد به عقده‌ها و سیاهی‌های ذهن شخصیت‌هایش نزدیک شود. تحول مضمونی فیلم‌های ایرانی به مدد توفیق مالی قیصر همه‌گیر شد. قیصر با خلق شخصیت مرد معترض و انتقام‌جو، قهرمان دل‌رحم و مصالحه‌جوی پیشین را کنار زد و خشونت واقع‌گرایانه‌ای را جایگزین مهربانی‌های دیروز کرد. فیلم‌های تلخ و سیاه اواخر دهه چهل شمارش معکوس را برای انفجار نهایی سال ۱۳۵۷ پیش از هر رسانه‌ای شروع کرد و این اعتبار برایش محفوظ ماند» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۳).

قیصر نشان داد که یک هنرمند می‌تواند با شناخت صحیح خود از جامعه و به تصویر کشیدن دغدغه‌های اصلی جامعه و افزایش خودآگاهی مردم نقش مؤثری در شکل‌گیری

تحولات اجتماعی ایفا کند و نقش سینما را به‌منزلهٔ رسانه‌ای هنری بیش از پیش به اثبات برساند.

ب- دوران انقلاب؛ سفر سنگ و سرنگونی

سال ۱۳۵۶ مردم به خیابان‌ها آمدند و مرحله جدیدی از روند انقلاب را آغاز کردند. نقطه عطف این مرحله ۲۸ آبان همان سال بود. در این روز، پس از برگزاری نُه جلسه شب شعر آرام کانون نویسندگان در باشگاه انجمن ایران و آلمان و دانشگاه صنعتی شریف، پلیس کوشید تا جلسهٔ دهم را که حدود ده هزار دانشجو در آن شرکت داشتند برهم بزند. به دنبال این اقدام، جمعیتی خشمگین از دانشگاه بیرون ریختند و شعارهای ضد رژیم سردادند. در جریان درگیری تظاهرکنندگان با پلیس یک دانشجو کشته و بیش از ۷۰ نفر زخمی و حدود یکصد نفر دستگیر شدند. در ده روز بعد نیز تهران شاهد تظاهرات بیشتر دانشجویی و بسته‌شدن دانشگاه‌های اصلی شهر در اعتراض به خونریزی ۲۸ آبان بود. همچنین در ۱۶ آذر دانشجویان دانشگاه‌های مهم کشور دست به اعتصاب زدند. و در جریان درگیری با عاملان رژیم تعدادی از آنان به شهادت رسیدند» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۶۲۳).

قیام طلاب حوزه علمیه و مردم قم به سبب چاپ مقالهٔ توهین‌آمیز «ارتجاع سرخ و سیاه در ایران» در روزنامه *اطلاعات* دامنه اعتراضات را به اوج رساند. در این مقاله، نویسنده به روحانیت و خصوصاً امام خمینی اهانت کرده بود. این حادثه قیام مهم شهرهای اصفهان، مشهد، اهواز و تبریز را به دنبال داشت؛ حضور گسترده مردم در صحنه به‌منزلهٔ مهم‌ترین دلیل نارضایتی آنان از رژیم حاکم زمینه‌ساز وقوع انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ شد.

«در دوران انقلاب، مذهب احساس همبستگی گروهی و اجتماعی مورد نیاز جمعیت فقیرنشین و حلبی‌آبادها را فراهم کرد، همان احساسی که آنان پس از ترک روستاهای کاملاً منسجم خود و وارد شدن به فضای حلبی‌آبادهای جدید از دست داده بودند» (آبراهامیان،

۱۳۷۷: ۶۶۰). در واقع، یکی از مهم‌ترین عوامل انسجام‌بخش مردم در جریان انقلاب، مذهب و اعتقاد به قدرتی ماورای قدرت‌های مادی بود که باعث شد مردم بر بزرگترین دغدغه و مشکل دورانشان که همان رژیم فاسد شاه بود فائق آیند. فیلم سفر سنگ داستان همان مردم است. سفر سنگ داستان روستاییانی است که می‌خواهند آسیا داشته باشند تا گندم خود را به دست خود آسیا کنند اما اربابشان اجازه حمل سنگ آسیا به درون روستا را نمی‌دهد. او می‌خواهد مردم وابسته به آسیا او باشند تا محصول خود را در قبال اندکی آرد به او بپارند. در نهایت، تعدادی از مردان و زنان از جان گذشته در آن روستا به پا می‌خیزند و با مشقت بسیار سنگ را به داخل روستا می‌آورند. آنها نیروی خود را از اعتقادات مذهبی‌شان می‌گرفتند و حتی تعدادی از آنان در این راه جان خود را نیز از دست دادند. در نهایت این افراد به همراه سنگ بزرگشان امارت ارباب ده را به ویرانه تبدیل می‌کنند.

صدر (۱۳۸۱) درباره این فیلم می‌نویسد: سفر سنگ مسعود کیمیایی در سال ۱۳۵۶ بلندترین فریاد سیاسی سینمایی ایران در آستانه انقلاب بود. کیمیایی در آستانه انقلاب مبارزه مردم علیه حکومت را به غایت خود رساند. سفر روستاییانی که سرانجام برابر مالک بزرگ برخاستند و سنگ عظیمی را از دل کوه کردند و به حرکت در آوردند تا ابزار تولید در اختیار خودشان باشد، نشان‌دهنده شرایط عینی دوران بود. قهرمان اثر یک نفر نبود و شخصیت‌های پرشماری، شامل مردان و زنان گوناگون، کنار یکدیگر مفهوم توده‌های مردمی را به ذهن متبادر می‌ساخت. سنگ گول‌آسا در فصل نهایی به حرکت درآمده و با طی کردن شیب تندی که هیچ چیز جلودارش نبود، خانه ارباب ظالم را یکسره ویران کرد.

محتوای فیلم صرفاً به جامعه روستایی محدود نمی‌شد، بلکه به محیط بزرگ‌تری همچون ایران نظر داشت. سفر سنگ جمع‌بندی از جامعه سیاسی شده ایران سال ۱۳۵۶ در آستانه تظاهرات مردمی بود و به تماشاگر هشدار می‌داد از حالت انفعالی خارج شده و برابر جبهه خصم به پا خیزد. انتقام فردی دیروز به قیام جمعی امروز گراییده بود. جامعه خواب‌زده بلند می‌شد و

با مشت‌های گره‌کرده از آزادی حرف می‌زد. صحنه نماز خواندن مردم کنار سنگ غول‌آسا با شمشیر آخته‌ای در حاشیه قاب، ترکیبی ساخته بود که در ماه‌های آتی کیفیت عینی می‌یافت و حکومت را زیر ضربه‌هایش می‌گرفت» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۳۴).

مسعود کیمیایی در فیلم سفرسنگ به خوبی توانست شرایط جامعه آن روز را ترسیم کند. شخصیت حاکم در این فیلم جنبه‌هایی از ویژگی‌های حاکمیت آن روز ایران را به تصویر می‌کشد. سخنان شاه در پاسخ به سؤال خبرنگار گاردین را می‌توان با صحبت‌های ارباب فیلم سفرسنگ قیاس کرد:

«خبرنگار: اعلیحضرت، جنابعالی بر چه اساسی پیش‌بینی می‌کنید که ایران در طول زندگی یک نسل یکی از پنج کشور پیشرفته جهان خواهد بود؟

شاه: انرژی، پشتکار ملت و پیشوایی ما. البته شمار اندکی هستند که اعتراض می‌کنند. حالا تصور کنید که ایرانیان، اگر ایرانی باشند، پس از آن همه کاری که برای کشور انجام داده‌ایم علیه رهبرشان به پاخیزند! این است پیشوایی حقیقی که ما در کشور خود داریم. همه با دل و جان پشت‌سر پادشاه خود قرار دارند» (به نقل از آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۵۵۴).

ارباب: شنیدم از دهنش درآورد که حرف آخر تو گفتم [ارو به محمد حسن] این هم حرف آخر من. من نمی‌خواهم خون کسی ریخته شه. اون سنگو همونجا بذارین و برگردین خونتون. اگر از این مردم بپرسین که این سنگو میخوان یا اربابو، همه اربابو می‌خوان! برای این که من مثل یه برادر به دردشون رسیدم ... چاه خواستن زدم! بذر خواستن دادم!... مردم! اینا می‌خوان تفرقه بندازن بین منو شما، چه بدی‌ای بود؟^۱

کیمیایی از گفتمان مذهبی برای دادن ارزش اهریمنی به خصم استفاده می‌کند و اعتقادات دینی را پشتوانه و عامل موفقیت و قدرت مردم معرفی می‌کند. در سفرسنگ، جامعه با نام خدا مبارزه می‌کند و دشمن مشترک را از میان بر می‌دارد. کیمیایی به درستی حلقه پیوند

^۱. برگرفته از متن فیلم

دهنده مردم را که همان مذهب است، شناخته و در سفرسنگ آن را وجه اشتراک مردمان معترض قرار می‌دهد.

ج- جنگ تحمیلی؛ دندان مار، آوارگی و فقر

پس از پایان جنگ، بافت اجتماعی و اقتصادی ایران برای همیشه دگرگون شد و بحث بازسازی مناطق جنگی در اولویت قرار گرفت. اکثر جنگ‌زدگان و مهاجران پس از هشت سال دوری از آب و خاک به خانه‌هایشان باز نگشتند. جمعیت تهران از مرز ده میلیون می‌گذشت و خرمشهر و آبادان رنگ گذشته را نمی‌دیدند. حاشیه‌نشینی در تهران و شهرهای بزرگ معضل این شهرها شده بود و مشکلات اقتصادی و گرانی بر مردم فشار می‌آورد. از سوی دیگر، جامعه با افراد سودجویی مواجه بود که از شرایط نابسامان آن دوران در جهت منافع خود سوء استفاده می‌کردند.

با مراجعه به روزنامه‌های پرتیراژ آن دوران (جمهوری اسلامی و کیهان) می‌توان فهرستی از مهم‌ترین مشکلات و مسائل زمان به‌دست آورد. این مسائل در دو دسته کلی مشکلات اقتصادی و قاچاق مواد مخدر قابل تقسیم‌بندی‌اند.

مثلاً، روزنامه جمهوری اسلامی (۱۳۶۸) درباره مشکلات اقتصادی، در مقاله‌ای تحت عنوان «گرانی» می‌نویسد: «مسئله گرانی اکنون جدی‌تر از آن است که آن را در مقیاس یکی از مشکلات جاری کشور مطرح می‌کنیم و درباره‌اش وعده تصمیم‌گیری یا اقدام بدهیم. این، یک مسئله فوری و فوری است که غفلت از آن به هیچ وجه حتی یک روزهم جایز نیست ... در حال حاضر گرانی آنقدر بی‌مهتر است که شاید تعبیر «کابوس» هم برای آن کم و نارسا به نظر می‌رسد».

این روزنامه (۱۳۶۸) در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «گرانی و گران‌فروشی» به بررسی علل گرانی می‌پردازد: «... اوضاع اقتصادی بلافاصله پس از پذیرش قطعنامه این‌گونه بود که بدون

آن که ارز یا کالایی در بازار تزریق شود یا نقدینگی کاهش یابد، کاهش رغبت مردم به خرید اجناس و واهمه آنان از کاهش قیمت کالاهایی که خریده بودند تا در جریان گرانی روزافزون کالا زیان نکنند، توازن در عرضه و تقاضا را به هم ریخت به نحوی که قیمت دلار تا یک سوم تقلیل یافت و اغلب کالاهای دیگر نیز به همین سرنوشت دچار شد بی آنکه تغییری در عوامل اصلی گرانی به وجود آمده باشد».

روزنامه کیهان (۱۳۶۸) هم می نویسد: «قیمت کالاها نسبت به سال گذشته ۵۰٪ افزایش داشته است». این روزنامه (۱۳۶۸) در مقاله‌ای با عنوان «تنگناهای موجود در عرضه و تقاضای کالاهای کوپنی» می نویسد: «کوپن و توزیع کوپنی کالاهای اساسی که به منظور رفع مشکلات موجود در زمینه توزیع عادلانه کالاهای اساسی و در کنار آن بازار خرید و فروش کوپن، عدم توزیع زمان بندی شده کالاها و عدم وجود کالاهای کوپنی در همه فروشگاهها و مغازه‌های قابل دسترس مشکلات زیادی را به وجود آورده است».

در موضوع قاچاق مواد مخدر نیز این روزنامه‌ها به شکل جدی بحث کرده‌اند. روزنامه جمهوری اسلامی در ستون ناگفته‌های خود جوابیه‌ای را از سوی ستاد مبارزه با مواد مخدر درباره مطلبی که این روزنامه از قول یک جوان منتشر کرده بود تحت عنوان «مبارزه با مواد مخدر یک جنگ تمام عیار» منتشر می کند.^۱

روزنامه کیهان نیز در صفحه گزارش روز خود به مسئله بازسازی کشور بعد از دوران جنگ پرداخته که در آن به ذکر معضلات و مشکلات جامعه می پردازد. این گزارش که بر مبنای کار تحقیقی یکی از دانشجویان^۲ جامعه‌شناسی آن دوران، با عنوان «مشارکت مردمی در بازسازی اقتصادی - اجتماعی» نوشته شده، مهم ترین مسائل این دوران را به تصویر کشیده است. در تحقیق فوق، ضمن توجه به عوامل اجتماعی در بازسازی کشور نظر برنامه ریزان به مشکلات

^۱ روزنامه جمهوری اسلامی، ۱۳۶۸/۲/۲۰

^۲ حمیدرضا جلائی پور

غامض اجتماعی و رفع آنها در چارچوب تدوین و اجرای برنامه‌های جدید جلب شده است. در این گزارش آمده است: «این روزها بیش از همه وقت مسائل زیر برجستگی خود را در جامعه نشان می‌دهد:

۱. گسترش روزافزون جمعیت و ضرورت رسیدگی و برنامه‌ریزی برای امور اولیه آنها مثل خوراک، مسکن، آموزش، بهداشت و...
۲. وضعیت اشتغال و لزوم حل مسئله بیکاری و سالم سازی وضع اشتغال موجود.
۳. نداشتن سطح تولیدی مناسب کالاها از یک طرف و مصرف بیش از حد کالاها از طرف دیگر.
۴. افزایش فزاینده قیمت‌ها.
۵. قاچاق مواد مخدر و اعتیاد.
۶. ادامه رشد سرطانی شهرهای بزرگ مثل تهران و مراکز استان‌های بزرگ و بلاخره مشکلات انبوه جنگ‌زدگانی که به شکل خاص و بارزی از نه سال گذشته به این طرف آشکار شده است»^۱.

فیلم *دن/ن مار* بازتاب مسائل این دوران است. این فیلم شرایط مردم ایران پس از جنگ تحمیلی را به تصویر می‌کشد. فیلم، داستان مردی به نام «رضا»ست که مادر خود را از دست می‌دهد و به این علت که خانه بی‌مادر را نمی‌تواند تحمل کند، به مسافرخانه می‌رود و در آنجا با احمد آشنا می‌شود که از او در برابر افتادن در کارهای خلاف قانون محافظت می‌کند. در آن مسافرخانه، گردن‌بند یادگار مادر و پلاک برادر رضا که شهید شده بود به سرقت می‌رود. رضا به واسطه احمد با یکی از همشهری‌هایش با نام عبدل آشنا می‌شود. او گردن‌بند مادر را در گردن عبدل می‌بیند و در این آشنایی پی به کارهای خلاف قانون عبدل (نظیر احتکار، خرید و فروش

^۱. روزنامه کیهان ۱۳۶۸/۳/۱

دختران بی‌سرپرست و... می‌برد. در نهایت، رضا به کمک احمد به کاروانسرای که عبدل مواد مصرفی مردم را در آن احتکار می‌کرد رفته و در جریان درگیری با او آنجا را به آتش می‌کشند. *دندان مار* به درستی مشکلات اجتماعی پس از جنگ را نشان می‌دهد. ما برای اولین بار در یک فیلم ایرانی با تصاویری از کوپن‌ها و دفترچه‌های بسیج اقتصادی روبه‌رو می‌شویم. *دندان مار* یگانه فیلم دربارهٔ جنگ است که ما حتی صدای یک گلوله در آن نمی‌شنویم، اما انسان‌ها یکی پس از دیگری فرو می‌ریزند. *دندان مار* با جسارت به زاغه‌های اطراف تهران می‌رود. زاغه‌هایی که از مهاجران جنگی پر شده است. دخترانی که پدر و مادرانشان را در جنگ از دست داده‌اند و نیز کوپن فروش‌ها، سیگارفروش‌ها، بساطی‌ها، فروشندگان دلارهای تقلبی، کارگران افغانی و... که مجبورند در این زاغه‌ها زندگی کنند.

به گفتهٔ صدر (۱۳۸۱)، در این فیلم تهران در زاغه‌های زیر دکل‌های برق، خانه‌های محقر، کالاهای قاچاق، دستفروشی، بازار سیاه و بیکاری خلاصه شده بود. هر بار دوربین به چهرهٔ شخصیت‌ها نزدیک می‌شد، فشار محیط بیرونی را بر آنها می‌دیدیم و درمی‌یافتیم هیچ کدام به شهر تعلق ندارند. سرگردانی دختر جنوبی به امید یافتن سرپناه و دویدن‌های پسر نوجوان برای به دست آوردن لقمه‌ای نان، زندگی آرام در پایتخت را به شکل کابوس نشان می‌داد.

کیمیایی در این فیلم به درستی مهم‌ترین مشکلات جامعهٔ دوران پس از جنگ را به تصویر کشیده است. سوءاستفاده عده‌ای که از شرایط نابسامان ایران در خلال جنگ و پس از آن در جهت منافع خود بهره‌برداری کرده‌اند در شخصیت «عبدل»، که یک محترک است، تصویر شده است. همچنین، شرایط نابسامان اقتصادی در اشتغال کاذب شخصیت‌های فیلم (سیگارفروشی، کوپن‌فروشی، بساطی و...) به تصویر کشیده می‌شود. تطابق میان معضلات جامعهٔ روزگار پس از جنگ و فیلم *دندان مار* مسعود کیمیایی نشان می‌دهد که او در مقام هنرمندی که از متن جامعه برخاسته است، نقش رسانه‌ای سینما را به خوبی درک کرده و خود را متعهد به انعکاس واقعیت جامعه می‌داند.

د- دوران سازندگی؛ سلطان، فقیر و غنی

پس از پایان جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و سپری شدن سال‌های متصل به دوران جنگ که بحران‌های اقتصادی و اجتماعی در اوج خود قرار داشت، وارد دورانی می‌شویم که در تاریخ سیاسی-اجتماعی ایران تحت عنوان دوران سازندگی شناخته می‌شود؛ زمانی که هاشمی رفسنجانی در مقام رئیس‌جمهور برنامه‌های خود را با هدف آبادانی و پیشرفت اقتصادی کشور و ارائه الگوی یک کشور اسلامی پیشرفته مطرح می‌کند.

دولت هاشمی رفسنجانی در مرحله اجرای اهداف خود سیاست‌های خاصی از قبیل تعدیل و مصرف‌گرایی را به کار گرفت که تبعات اجتماعی منفی‌ای برای جامعه بار آورد. در آن دوران، دیدگاه اقتصادی منشاء کارها قرار گرفت و به ثروتمندان اجازه سرمایه‌گذاری بیشتر داده شد تا چرخه تولید بتواند بهتر و بیشتر بچرخد. اما به اذعان خود او و به تأیید دیگران، از زمان اجرای این سیاست تا زمان ثمردهی آن، زمانی طولانی یعنی چیزی در حدود ۵۰ سال، باید سپری می‌شد. حین پیاده شدن این سیاست، ثروت و ثروتمند شدن ارزش پیدا کرد و ارزش‌های جامعه که تا قبل از آن بیشتر حول محور مسائل معنوی بود به ارزش‌های مادی تبدیل شد. پیامد این امر در جامعه افزایش نابرابری اجتماعی و پدید آمدن فاصله طبقاتی بود.

فرامرز رفیع‌پور در مقاله‌ای با عنوان «شهرداری و تغییر ارزش‌ها: نقدی بر عملکرد شهرداری تهران دوران سازندگی» به نقد عملکرد دولتمردان دولت سازندگی پرداخته و این‌گونه عنوان می‌کند که با تغییر بافت‌های سنتی شهر تهران، مثلاً پروژه خیابان نواب، بازار تجریش، خیابان‌ها، الگوهای سکونتی، الگوی مغازه‌ها و... نظام ارزشی نیز تغییر می‌کند. او نظام حاکم بر شهرداری تهران را که الگوی عملکردش به سایر شهرها نیز سرایت کرد، از مهم‌ترین عواملی می‌داند که موجب تغییر نظام ارزشی در بین مردم شده است (رفیع‌پور، ۱۳۷۸).

غلامعباس توسلی نیز در «نقد عملکرد دوران سازندگی» به تمرکز سیاسی در دوره سازندگی و تلاش دولت برای افزایش خصوصی‌سازی در آن دوره اشاره کرده و آن را عامل

ایجاد فاصله طبقاتی می‌داند. به گفته او، خط فقر به تدریج از متوسط جامعه به سمت بالا حرکت کرد و اقشار جدیدی به اقشار آسیب‌پذیر جامعه اضافه شدند. او با اشاره به متزلزل شدن ارزش‌ها در جامعه می‌گوید: «در دوران سازندگی با افزایش فاصله میان فقیر و غنی، تقابل میان سنت و مدرنیسم و کمرنگ شدن ارزش‌های سنتی در برابر ارزش‌های مدرن مواجه هستیم» (توسلی، ۱۳۷۸). میرزایی نیز از ساخت و سازهای بی‌رویه به دورانی تعبیر می‌کند که در آن، «ساخت و ساز صورت گرفت، نه سازندگی» (میرزایی، ۱۳۷۸). در این دوران، مسعود کیمیایی فیلم *سلطان* را می‌سازد و به روند ایجاد شده در جامعه اعتراض می‌کند.

فیلم *سلطان* کیمیایی ملودرامی در بستر شرایط اجتماعی-سیاسی زمان ساخت فیلم است. در این فیلم بزرگ‌خاندان «باهری» در یک بخشش بزرگوارانه پانصد متر از زمین خانه قدیمی و بزرگ خود را به پدر «مریم» که سرایدار خانه است می‌بخشد. سند این قسمت از ملک را سلطان به سرقت می‌رود. از طرف دیگر خانواده باهری در پی پیدا شدن خریداری که قصد برج‌سازی دارد حاضرند ملک اجدادی خود را بفروشند. اما مریم که اکنون جزء مالکان این زمین است حاضر به معامله نیست. مریم در پی یافتن سند ملک خود به دنبال سلطان می‌رود تا سند را از وی بگیرد. مریم طی فراز و فرودهایی سند را از سلطان می‌گیرد در حالی که خانواده باهری از این مطلب اطلاعی ندارند و «کرم»، یکی از دوستان سلطان را برای گرفتن سند نزد او می‌فرستند. در نهایت، سلطان با استفاده از نارنجک دست‌سازی از دوران انقلاب خود و کرم را به کشتن می‌دهد.

کیمیایی در فیلم *سلطان* مستقیماً به سراغ چهره جدید شهر تهران می‌رود. سلطان با موتورش اتوبان‌ها را طی می‌کند. برج‌ها و ساختمان‌های بلند همیشه در فیلم حضور دارند. او «دوربین سیال خود را از ماریپج کلانشهر خاکستری عبور می‌دهد تا هویت در حال اضمحلال نسلی را در گوشه متروک بازارچه جنوب شهر به تصویر بکشد، هویتی رنگ‌باخته که ملتهب از اعاده حیثیت است، سلطان جوانی عاطفی و پرشور و حال است که از انتقام مرگ یا شهادت

ناحقی می‌سوزد یا در خلوت غریبانه خود به ریشه خشکیده صمیمیت‌های مأوای پدری ضجه می‌زند که امروز جاده‌ای ماشین‌رو شده است» (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۹۱). سلطان از افرادی صحبت کرد که در این ساخت‌وسازها زندگی‌شان از هم پاشید. افرادی که مالک خانه‌هایی بودند که بعضاً مشخصاتی مانند خانه پدری سلطان داشتند و برای همیشه مالکیت خود را از دست داده و تبدیل به مستأجرانی شدند که سیاست‌های دولت آن روز آنها را قربانیان رفاه نسل آینده تلقی می‌کرد. **سلطان**: خونه‌مون... اینجا بود... اینجا پنج تا اتاق... دو تا باغچه و یه حوض بود... قدخونه شما نبود... اما بود... از خونه‌ات مواظبت کن... خونه‌ها خراب میشن... جاش بهتر ساخته می‌شه، اما با پول بیشتر... کی پول بیشتر پیش ما بود؟ دنیا اینجوری بزرگ میشه.^۱

سلطان فیلمی دربارهٔ تناقض است؛ تناقض‌های دنیایی که بین حفظ سنت‌ها و ارزش‌های اصیل و وسوسه مدرن زیستن و امروزی بودن، بروز پیدا کرد. **سلطان** از فرهنگی صحبت می‌کرد که دیگر داشت منسوخ می‌شد. هر چند مهم‌ترین دستمایه فیلم، ساخت و سازهای بی‌رویه، مستقیماً اصلی‌ترین دغدغه مردم در آن دوره زمانی نبوده، ولی یقیناً شدت یافتن فاصله میان فقیر و غنی و مردمانی که مالکیت خود را با استیجار دائمی مبادله می‌کردند، مهم‌ترین موضوع زمانه محسوب می‌شد. سلطان تصویرگر جامعه‌ای است که ارزش‌های سنتی در آن رنگ می‌بازند و جای خود را به ارزش‌های مدرن می‌دهند؛ تغییری که روند جدید شهرسازی در آن بسیار تأثیرگذار است. **سلطان** تصویری از اعتراض مردم به دولتی بود که اکثریت آنها را نادیده می‌گرفت؛ تبلور این اعتراض یک سال بعد سید محمد خاتمی را رئیس‌جمهور ایران کرد.

ه- دوران اصلاحات؛ اعتراض، سنت یا مدرنیته

تمرکز دولت‌سازندگی بر فعالیت‌های اقتصادی و غفلت نسبی آنان از مقولهٔ فرهنگ و آزادی‌های اجتماعی سبب شد که خاتمی با صبغه فرهنگی و حمایت‌نخبگان و روشنفکران

^۱. برگرفته از متن فیلم

بتواند اکثریت آراء را در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۷۶ به خود اختصاص دهد. در این دوران، تحول و تحرکی نوین در جامعه آغاز شد که همگام با اصلاحات؛ واژگان جدیدی را مانند جامعه مدنی، قانون‌مندی، دموکراسی، توسعه سیاسی و... در فرهنگ سیاسی کشور وارد ساخت. در این دوره، گرایش‌های مردمی به دو دسته تقسیم شد. مردمانی پایبند به شیوه زندگی سنتی و کسانی که خواهان یک زندگی مدرن بودند. با توجه به اینکه رویکرد اصلی دولت توسعه سیاسی و ایجاد فضای باز سیاسی بود، فضای مناسبی برای تقابل این دو طیف (سنتی و مدرن) ایجاد شد. در چنین شرایطی، هر دو گروه با روش‌های گوناگون، سعی در اثبات خویش داشتند. در همین زمینه، جامعه آن روز شاهد اتفاقاتی مانند حادثه کوی دانشگاه بود.

سیاست «توسعه سیاسی» دولت خاتمی باعث رواج بحث‌های سیاسی در میان مردم شد. همچنین سیاست‌های دولت جدید چالش‌ها و تضادهای جدیدی را مطرح کرد. دانشگاه به منزله نهادی مدرن پایگاه اصلی جنبش اصلاح‌طلبان شد و دانشجویان نقش پیاده نظام این جریان را به عهده گرفتند. جریان مقابل نیز با بهره‌گیری از اهرم‌های رسمی و بعضاً غیررسمی خود در صف مقابل اصلاحات قرار گرفت. بحث‌های مرتبط با آزادی و نفی خشونت بحث روز روشنفکران آن دوره بود، بحث‌هایی که در ادامه توده‌های مردم را نیز درگیر خود کرد. روشنفکران و جریان‌های وابسته به آنان و تضاد میان این جریان‌ها با سنت‌گرایان مهم‌ترین دغدغه آن دوره بود.

شعبانعلی بهرامپور در مقاله‌ای با عنوان «گفتمان نشریات حزبی»، نقش و جایگاه هر یک از نشریات حزبی را در طرح مسائل و موضوعات اساسی جامعه بررسی کرده و کوشیده است، گفتمان‌های نشریات حزبی را در خصوص موضوعات مهمی که در مدت زمان معینی در جامعه رخ داده‌اند مشخص کند. در نتیجه‌گیری تحقیق، شش رویداد مهم شش ماهه اول سال ۱۳۷۸ این گونه فهرست می‌شود: بحث خشونت، نظارت استصوابی شورای نگهبان، استیضاح وزیر ارشاد در مجلس، طرح اصلاح قانون مطبوعات در مجلس، مباحث مرتبط با آزادی بیان و

مطبوعات و حادثه کوی دانشگاه تهران (بهرامپور، ۱۳۷۹). در این تحقیق دو دسته از نشریات بررسی شده بودند؛ نشریاتی که در برابر ایدئولوژی تجدید نظرطلبان و مخالفان معتقد به اعمال خشونت‌اند و نشریاتی که با اعمال و ترویج خشونت مخالفت کرده و آن را بیماری اجتماعی می‌دانند و خواهان آزادی‌هند. تقابل این دو طیف از نشریات تقابل دو رویکرد عمده در جامعه آن روز را نشان می‌دهد: دو طیف سنتی و مدرن که هر یک با توسل به ابزارهایی که نماد ایدئولوژی آنهاست برای تحقق اهداف خود تلاش می‌کنند.

دهقان نیز در تحقیقی با عنوان «تحلیل محتوای سرمقاله‌های روزنامه‌های سراسری در سال ۱۳۷۸»، ۶۳۲ مقاله در شانزده روزنامه سراسری را مطالعه کرده است. این تحقیق نشان می‌دهد که برجستگی یا سه اولویت اول موضوع‌هایی که در سرمقاله‌های روزنامه‌های مورد بررسی پوشش داده شده به این ترتیب بوده است: ۱- سیاسی- داخلی، ۲- خشونت‌های سیاسی و مسائل نظامی، ۳- امور مذهبی و ۴- حقوق بشر. محقق در نتیجه‌گیری آورده است که عناوین سرمقاله‌های تحلیل شده فضایی پر تلاطم و کشمکش و همراه با درگیری و اختلاف جناحی و سیاسی را نشان می‌دهد. از سوی دیگر محتوای سرمقاله‌ها نیز فضای اجتماعی- روانی منفی‌ای را ترسیم می‌کند. همچنین، ارزش‌های بنیادی منعکس شده در سرمقاله‌ها به ترتیب اهمیت عبارتند از دموکراسی، عدالت، توسعه و اخلاق (دهقان، ۱۳۸۰). *کیمیایی فیلم/اعتراض* در چنین شرایطی می‌سازد.

اعتراض نخستین فیلمی است که در آن به نشانه‌های سیاسی روز اشاره می‌شود؛ نه به نحوی متفرعانه بلکه بسیار سهل و ممتنع، همان سان که در *کوچه* و *بازار* به سیاست می‌پردازند. در *اعتراض* می‌توانیم به راحتی لغاتی مانند *خاتمی*، *مهاجرانی*، *گنجی*، *عبدی*، *کوی* دانشگاه، *کارگزاران*، *زندانی* معروف آن و... را بشنویم. این فیلم داستان مردی با نام *امیر* است که دوازده سال پیش از این، همسر برادرش «رضا» را به سبب خیانت به برادرش به قتل رساند و به زندان افتاد. او اکنون پس از سال‌ها از زندان آزاد شده و جامعه‌ای را در برابر تفکرات سنتی

خود می‌بیند که شباهتی با دنیای او ندارد. برادرش «رضا» که در این دنیای مدرن جزو فعالان سیاسی است، سعی می‌کند تغییرات زمانه را برای برادر بزرگ‌تر توضیح دهد. رضا که در پیتزافروشی کار می‌کند، عاشق دختری با نام لادن است. آنها با دوستان مشترکشان هر روز در پیتزا فروشی بحث سیاسی می‌کنند. از سوی دیگر، امیر حیران از تغییرات خود را غریبه‌ای بیش نمی‌داند است و هنگامی که احمد، همسر نامزد سابق رضا، به او حمله می‌کند، مقاومتی از خود نشان نمی‌دهد و کشته می‌شود. رضا که به لادن گفته بود به سبب اختلاف طبقاتی میان خانواده آن دو، ازدواجشان غیرممکن است، بر حسب اتفاق شب عقد لادن با او رو به رو می‌شود. لادن مجلس عقد را ترک می‌کند و به پیتزا فروشی نزد رضا باز می‌گردد، که دوستانش در آن جمع شده‌اند.

در فیلم/عتراض، شرایط دوران اصلاحات به تصویر کشیده شده است. شدت گرفتن بحث‌های سیاسی در بحث سیاسی دوستان رضا در پیتزافروشی نشان داده می‌شود. در فیلم حتی در خلال این بحث‌ها به مهمترین اتفاقات آن دوران نیز اشاره مستقیم می‌شود. «جمله‌های تکه‌تکه آنها در این فصل/عتراض مرور کوتاهی بر وقایع سیاسی در سال اول ریاست جمهوری خاتمی و وزارت مهاجرانی در وزارت فرهنگ و ارشاد بود. ... اونور خیابان همه خردادیا بودن. نمیدونم کی اول مرگ‌بر گفت. اول از مهاجرانی شروع کردن. استیضاح. استیضاح. استیضاح. مهاجرانی تو قاتل فرهنگی... بهو ریختن سرمون، میون ما بودن... داره میشه یه بازی، فقط دارن سرمونو گرم می‌کنن... کانون نویسندگان شد یه بهونه. کانون واقعی رو که نباید دولت بسازه... آزادی قلم و بیان کار می‌بره... اسم مهم نیست. وزیر فرهنگ تو هر تاریخ و وقت که باشه باید اهل تاریخ، موسیقی و ادبیات باشه. ما چه میدونیم شاید همه وزرای تو جایگاه خودشون یه پا مهاجرانین... با فلسفه که همیشه مملکت اداره کرد، مملکت را قانون، قدرت و آزادی با هم اداره می‌کنن. قدرت دست یه جناحه و قانونم دست یه جناح دیگر... از آزادی حرف زدن که آزادی نیست... یادم میاد آقای خاتمی یه حرف اساسی زد و گفت من

رئیس‌جمهور همه هستیم. ما همه یه ملتیم. خب این فکر خیلی مترقیه، اما اجراش متکی به چیه؟ در تقسیم قدرت خاتمی رو قبول ندارن... هیچ توسعه‌ای از توسعه دیگر جدا نیست. اقتصاد فرهنگ میاره، فرهنگ سیاستو میسازه، سیاست اقتصاد میاره... توسعه اقتصادی و سیاسی جمعشون با هم میشه یه اجرا، این قدرت اجرایی میخواد. این ارکستر باید یک دست بزنه» (متن فیلم به نقل از صدر، ۱۳۸۲: ۵-۲۳۴).

فیلم *اعتراض* تصویرگر موضوعات مهم سیاسی - اجتماعی دوره اول ریاست جمهوری آقای خاتمی است؛ مباحثی چون آزادی بیان، مهاجرانی، هجده تیر، توسعه سیاسی و تضادهای موجود بین دو نوع تفکر. کیمیایی در اعتراض سعی کرد تا دیدگاه‌های مختلف سیاسی را بدون جبهه‌گیری ابراز کند و خود را از وابستگی‌های سیاسی مبرا سازد و تطهیر کند. *اعتراض* آینه‌ای بود که ایران بین سال‌های ۷۶ تا ۷۸ را به تصویر کشید. *اعتراض* از دورانی صحبت می‌کند که باید در آن خودی می‌بودی و گرنه به منزله غیرخودی حذف می‌شدی و هیچ حد وسطی به رسمیت شناخته نمی‌شد. امیر، قیصر فیلم *اعتراض* است که به سبب عدم تطابق با شرایط جدید با او چون بیگانگان رفتار شده و با مرگی ناخواسته از جامعه حذف می‌شود. در این فیلم، اوج تضاد فکری دو طیف سنتی و مدرن به تصویر کشیده شده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان داده شد که آثار هنری، و به خصوص سینمایی، به واسطه شناخت هنرمند و فیلمساز از شرایط اجتماعی زمانه خود، آگاهانه یا ناخودآگاه این شرایط را در خود مجسم می‌سازند و مستقیم یا غیرمستقیم به آن اشاره دارند. این ایده در نظریه بازتاب در جامعه‌شناسی هنر به خوبی پرورده شده است و در این مقاله سعی شد نظریه بازتاب با مثالی از جامعه ایران، مستند شده و روشن‌تر شود.

مطالعه پنج فیلم از سینمای کیمیایی نشان داد که فیلم‌های او متون مناسبی برای شناخت مهم‌ترین مسائل جامعه معاصرشان‌اند. موضوع اصلی این فیلم‌ها دغدغه اصلی زمان است که جامعه را در چارچوب کلی آن به نمایش می‌گذارد. در این فیلم‌ها گویی کسی از بیرون به جامعه نگاه و مهم‌ترین مسائل آن را مشاهده می‌کند.

شناخت کیمیایی از جامعه معاصرش به حدی است که در سفر سنگ و یک سال قبل از انقلاب، در قالب به تصویر کشیدن ماهیت اعتراضات مردمی، جامعه را از امکان وقوع انقلابی بزرگ مطلع می‌سازد. او به مسائل جاری در جامعه حساس است و آثارش آینه‌ی پیرامونش‌اند.

با این حال، از آنجا که هر اثر هنری به فراخور ظرفیتی که نوع هنر و سبک و مضمون به کار گرفته شده در آن در اختیارش می‌گذارد از میان موضوعات و مسائل گوناگونی که قابلیت تبدیل شدن به هنر را دارند، بخشی را برگزیده و موارد دیگر را نادیده می‌گیرد، هرگز نمی‌توان با مطالعه یک اثر، یا حتی تعدادی از آثار یک هنرمند خاص، به فهم کلیت جامعه رسید.

از این رو، برای شناخت جامعه باید مجموعه‌ای از آثار یک کارگردان یا مجموعه‌ای از آثار کارگردانان متفاوت مطالعه شوند تا بتوان به تصویر کامل‌تری از گروه‌های اجتماعی و نیز رابطه آنها با هم و تصورات و اعتقادات هر یک درباره شرایط اجتماعی هم‌زمان به‌دست آورد. از این نظر، مطالعه تحقیقات پیشین، مذکور در این مقاله می‌تواند مکمل بحث حاضر باشد.

منابع

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۷۷) *ایران بین دو انقلاب (درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر)*، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاح ولی لای، نشر نی.
- بالدوکی، پیر؛ بهرام شیروازن (۱۳۸۱) *سنگ قیصر: جستجوی خط مبارزه در آثار مسعود کیمیایی (از ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۶)*، ترجمه جمشید ارجمند، نشر ورجاوند.

- بهرامپور، شعبانعلی (۱۳۷۹) «غیرسازی در نشریات حزبی (تحلیل گفتمان نشریات حزبی سال ۱۳۷۸)». در *فصلنامه رسانه*، ش ۴۲، ۳۳-۲۲.
- توسلی، غلامعباس و حجت‌اله میرزایی (۱۳۷۸) «همایش نقد عملکرد دوران سازندگی» در *نشریه فتح مورخ* ۱۳۷۸/۱۰/۱۶.
- جاروی، آی.سی. (۱۳۷۹) «ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها». در *فصلنامه سینمایی فارابی*، ترجمه اعظم راودراد، دوره دهم، شماره دوم، شماره مسلسل ۳۸، ۳۹-۵۶.
- دهقان، علیرضا (۱۳۸۰) «تحلیل محتوای سرمقاله‌های روزنامه‌های سراسری در سال ۱۳۷۸»، در *نامه علوم اجتماعی*، ش ۱۷، ۴۷-۷۰.
- دوونینو، ژان (۱۳۷۹) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سبحانی، نشر مرکز.
- راودراد، اعظم (۱۳۸۵) «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا»، در *مجموعه مقالات دومین نشست تخصصی جامعه‌شناسی هنر*.
- راودراد، اعظم (۱۳۷۸) «تبیین فیلم و جامعه»، در *فصلنامه سینمایی فارابی*، ش ۳۴، ص ۱۰۴-۱۲۲.
- رفیع پور، فرامرز (۱۳۷۸) «شهرداری و تغییر ارزش‌ها: نقدی بر عملکرد شهرداری تهران در دوران سازندگی» در *نشریه گام چهارم*، ش ۴، ص ۲۸-۲۵.
- روزنامه جمهوری اسلامی، دوازدهم اردیبهشت ماه ۱۳۶۸.
- روزنامه جمهوری اسلامی، شانزدهم اردیبهشت ماه ۱۳۶۸.
- روزنامه کیهان، اول خرداد ماه ۱۳۶۸.
- زند، مسعود «سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد ۷۶»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱) *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۰-۱۳۸۰)*، نشر نی.
- صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۴) «بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸) *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی (از خط قرمز تا فریاد)*، نشر دیدار.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۶) *جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن*، ترجمه محمدجعفر پوینده، نشر چشمه.

محسنیان راد، مهدی (۱۳۷۵) *انقلاب مطبوعات و ارزش‌ها (مقایسه انقلاب اسلامی و انقلاب مشروطیت)*، انتشارات سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

همایون پور، کیارش (۱۳۸۲): «بهرام بیضایی و جامعه معاصر ایرانی»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

Alexander, Victoria D. (2003) *Sociology of the Arts*, London: Blackwell Publishing.