ماهیت سینمای سیاسی

بخش سوم و آخر

حمید دهقان‌پور
(دانشجوی دوره‌ی دکترای پژوهش هنر دانشگاه شاهد)

سینما نوآر؛ تکان‌دهنده و تفکربرانگیز

سینما نوآر، سبک زیبایی‌شناسی در سینمای نوین برزیل بود که خاستگاهی سیاسی داشت. هدف این سبک سینمایی، احیای عناصر مبارز فرهنگ مردمی و ملی برزیل است. «گلوبر روشا» این اصطلاح را برای تشریح مقاصد سیاسی و فرهنگی مورد استفاده قرار داد.

زیبایی‌شناسی سینما نوآر، زیبایی‌شناسی خشونت است، چون خشونت رفتار طبیعی انسان گرسنه است. جنبش سینما نوآر در آغاز علیه فیلم‌های موزیکال و کارناوال‌های سینمایی قد علم کرد.

هدف دیگر سینما نوآر آگاه کردن مردم به مسایل سیاسی و واقعیت‌های اجتماعی بود. تکیه بر مضامین بومی و فولکلوریک و در عین حال انقلابی و انهدام ساختار سینمای عوام‌پسند که سبب تحمیق مردم شده است، از مهم‌ترین اهداف سینما نوآر بود. سینما نوآر پژوهش واقعیت است. این جنبش توسط «روی گودرا»، «برادران سانتوس» یعنی «نلسون» و «روبرتو» و گلوبر روشا به وجود آمد؛ اگرچه کودتای نظامی سال ۱۹۶۴ شرایط تولید فیلم را غیرممکن ساخت و در نهایت به دلیل نشانه‌های عوامل کودتا، گلوبر روشا ناگزیر به مهاجرت خودخواسته از برزیل به آفریقا شد. تأثیرات سینما نوآر را در دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌توان در سینمای بولیوی، آرژانتین و شیلی جست‌وجو کرد. این جنبش سینمایی سراسر آمریکای لاتین را فرا گرفت و مردم را به مبارزه علیه استثمار، استعمار، دیکتاتوری و فاشیسم فرا خواند. مضمون اصلی سینما نوآر مبارزه علیه امپریالیسم است. هرگاه حکومتی به وابستگی اقتصادی تن در دهد، پیامد آن وابستگی سیاسی و فرهنگی خواهد بود. سینما نوآر تلاشی بود برای جلوگیری و رهایی از این وابستگی یعنی نفوذ اندیشه و فرهنگ منحط امپریالیستی در فرهنگ خودی. به سادگی نباید گذشت؛ باید از شیوه‌هایی که توسط صاحب‌نظران تجربه شده است برای جلوگیری از نفوذ و شیوع فرهنگی منحط استفاده کرد. سینما نوآر با ارایه‌ی فیلم‌های متعدد تلاش کرد تا آگاهی دادن برای کسب آزادی را سرلوحه‌ی اهداف خود قرار دهد؛ نمایش نابرابری‌های اجتماعی، تحلیلی انسان‌دوستانه از جامعه و آگاهی ملی و فرهنگ مردمی.

سینما نوآر سینمایی‌ست که قصه نمی‌گوید، بلکه تاریخ می‌آفریند.

سینما نوآر تکان‌دهنده و تفکربرانگیز است؛ درخواستی عینی که با شور و هیجان فراوان ذهنیتی کاملاً آگاه عمل می‌کند، نه این که مانند هنرمندان پیرو جهان غرب در برابر پیچیدگی‌های جهان معاصر ناتوان و درمانده بماند.

گلوبر روشا نخستین سینماگر آمریکای لاتین است که مطالعات گسترده‌یی درباره‌ی تأثیرات نمادهای فرهنگ مردمی از دیدگاه سیاسی در سینما نوآر انجام داده است. به همین خاطر نخستین فیلم روشا را می‌توان تأثیرگذارترین اثر سینمای آمریکای لاتین قلمداد کرد.

در بسیاری از محافل سینمایی برخی از سینماگران برای تبرئه‌ی خود این مسئله را مطرح می‌کنند که: «وقتی که هنرمند در برابر بنرنجی دنیای ما درمی‌ماند، مسئولیت در قبال زندگی و تاریخ به چه کار می‌آید؟ مگر به‌غیر از این است که همه‌ی نارسایی‌های اجتماعی در خودکامگی و خودکامگی نیز در خودخواهی، خودپسندی، بی‌تقوایی و قدرت‌طلبی افراد خلاصه می‌شود»؟!

برای از قوه به فعل درآوردن فیلم، مشروط بر این که از عدم وابستگی و استقلال کامل برخوردار باشد و نه شرایط حکومتی و نه شرایط اقتصادی حاکم در هر زمان و در هر دوره نتواند خود را به یک اثر سینمایی تحمیل کند، باید ساختار تولید جدایی از دولت را ایجاد کرد. این اقدام رهایی از قوانین و اصول دست و پاگیر دولتی را به ارمغان می‌آورد؛ رهایی از هر گونه تسلط افکار و عقاید غیرقابل پذیرا برای سازندگان فیلم، رهایی از الگوهای از قبل طراحی‌شده که زمینه‌ساز سینمایی می‌شود به مثابه یک ابزار بیانی، ابزاری برای اشاعه‌ی معرفت و در این صورت شاید سینما به جایگاه و منزلت راستین و واقعی خود برسد.

اصولاً ساختن فیلم سیاسی در هر شرایطی و در هر جامعه به نظر یک امر ضروری می‌آید. البته تولید این گونه فیلم‌ها بسیار دشوار است؛ استفاده از دانش و اطلاعات شخصیت‌های برجسته‌ی سیاسی و بهره گرفتن از اندیشه‌های آن‌ها، بسیار اهمیت دارد.

توجه به سینمایی که زمینه‌ی مناسبی را برای مباحث سیاسی فراهم می‌کند، یعنی سینمایی که دربرگیرنده‌ی بحث و گفت‌وگوی ایدئولوژیک سیاسی و احیاکننده‌ی سینمای صاحب اندیشه برای جانشینی سینمایی که آکنده از احساسات سطحی و شخصیت‌پردازی دروغین است، بسیار مهم است. محدودیتی که سینما دارد جنبه‌ی ذاتی آن است. امکان تأمل بر یک صحنه یا دیالوگ یا هر عنصر سینمایی دیگر به هنگام دیدن فیلم میسر نیست و اگر

قدری مضامین همراه با ابهام یا پیچیدگی باشد، غالباً سبب سردرگمی و حیرانی تماشاگر می‌شود.

اکنون توسعه‌ی یک سینمای حاوی بحث ایدئولوژیک امکان‌پذیر به نظر می‌رسد و رسالت سینماگران روشنفکر را قدری آسان کرده است.

تضاد و مشکل واقعی برای تولید فیلم سیاسی بین یک مضمون و محدودیت‌های اقتصادی و ... وظیفه‌یی سخت و دشوار را پدید می‌آورد که رفع آن کار چندان ساده‌یی نیست.

سینمای سیاسی می‌تواند در برانگیختن بحث‌های گسترده و طرح پرسش‌هایی درباره‌ی مسایل جهانی و مسئله‌ی آزادی، در بین تماشاگران، مؤثر باشد. سینمای سیاسی نه تنها باید از واداشتن تماشاگران به ایجاد احساس حاشیه‌یی و جدایی از تجربه‌ی سینمایی احتراز کند، بلکه باید احساس مشارکت و همکاری را در تماشاگران به وجود آورد و کسب آگاهی را تشویق کند

ذن (کیم یونگ کیم)

بلندپروازی و ادعاهای روشنفکرانه، عامل خطرناکی است برای سازندگان آثار سینمایی سیاسی و باید توجه داشت که مخاطبان فیلم چه کسانی هستند.

آن چه اهمیت دارد توجه به این مسئله است که خود فیلم شاید مهم نباشد، احساسی که در درون تماشاگر توسط فیلم دامن زده می‌شود و او را برمی‌انگیزد مهم است. این یک ضرورت و نیاز مبرمی است که در میان افراد برای روشن شدن مسایل سیاسی و ایدئولوژیک وجود دارد. سینمای سیاسی می‌تواند در برانگیختن بحث‌های گسترده و طرح پرسش‌هایی درباره‌ی مسایل جهانی و مسئله‌ی آزادی، در بین تماشاگران، مؤثر باشد. سینمای سیاسی نه تنها باید از واداشتن تماشاگران به ایجاد احساس حاشیه‌یی و جدایی از تجربه‌ی سینمایی احتراز کند، بلکه باید احساس مشارکت و همکاری را در تماشاگران به وجود آورد و کسب آگاهی را تشویق کند. کوشش‌های سینماگران سینمای سیاسی بهتر است مبتنی شود بر استثمارزدایی فرهنگی مسلط که فرهنگ هالیوودی است و در عین حال به قواعد و دستور زبان اصیل و راستین ناب و سینمایی دست یابند.

پالایش عناصر تحمیلی زبان سینما

پالایش عناصر تحمیلی زبان سینما باید همراه شود با پالایش عناصر ضد زبان ناب بصری سینماگر. اگر این پالایش تحقق پیدا کند، سینمایی قدرتمند که همانند جنگ‌افزار عمل می‌کند، پدید می‌آید. سینمای سیاسی، سینمای بیان شخصی نبوده و تنها به منظور برقراری ارتباط محض ساخته نمی‌شود، بلکه کوششی برای ایجاد سینمایی توأم با مسایل واقعی، سینمایی برای اقدام و عمل است. سینمای سیاسی هم در کشورهای صاحب قدرت و هم در حاشیه‌ی کشورهای استعماری شکل می‌گیرد که از دو صورت بسیار متفاوت از همه لحاظ برخوردار هستند. سینمای سیاسی، سینمایی وابسته به انقلاب است. این سینما ویران‌کننده‌ی تصویری الگویی و هالیوودی است و سازنده‌ی سینمایی پر از تپش و زنده که واقعیت را در هر هنر متجلی می‌کند.

سینمای مستند، پایه و اساس اصلی فیلمسازی سیاسی است. هر نمایی به دلیل مستند بودنش به نکته‌یی گواهی و شهادت می‌دهد، حقیقت یک موقعیت را با چیزی که بیش از تصویر سینمایی یا حقیقت صرفاً هنری نیست تکذیب یا تعمیق می‌کند و چیزی می‌شود که نظام حاکم، آن را سخت غیرقابل هضم می‌یابد. شهادت دادن درباره‌ی یک واقعیت ملی، وسیله و عاملی گرانبها برای برقراری گفتمان و اشاعه‌ی معرفت در سطح جهانی است. هیچ سینمایی در امر احیا و آگاهی مردم نمی‌تواند به تنهایی با موفقیت همراه باشد مگر این که انتقال تجربه در بین مردم تحقق پیدا کند تا مردم از خطر «بالکانیزه شدن»[1] مصون بمانند. نیاز به تفسیر کردن امری است که امکان تغییر را فراهم می‌سازد. بیان بصری و زبان سینمایی، بهترین ابزار برای تفسیر کردن و تغییر دادن است؛ بیان و زبانی که برخاسته از اندیشه، دانش و اطلاعات است. نگرش دفاعی از حقایق، امروزه کارآمد نیست، باید صریح و روشن سخن گفت.

فیلمی که شاهد و ناظر رویدادهاست به هر صورتی که ساخته شود و در هر قالبی، اعتبار لازم را به دست می‌آورد. ضرورتی ندارد که دست و پای فیلمساز به تئوری‌های زیبایی‌شناسی بسته شود؛ باید توجه داشت که فیلمساز در نهایت صداقت و امانتداری، همه‌ی سعی و توان خود را به کار گیرد تا از پایین آمدن سطح تحقیق و بیان یک مضمون جلوگیری کند. هر گرایشی که پایین آمدن سطح تحقیق و بیان یک مضمون را باعث شود، حتی اگر فراهم آمدن حرکت مردم را در پی داشته باشد اما در نهایت شرایط رهایی از موانع دست و پاگیر جهان سرمایه‌داری را مهیا نسازد، باید مورد بی‌توجهی قرار گیرد.

سینمای سیاسی پی بردن را از طریق ایجاد تغییر و دگرگونی میسر می‌کند. سال‌هاست که هنر و سیاست همراهان خوبی برای یکدیگر نبوده‌اند؛ سیاستمداران می‌خواهندهنر را تبدیل به تبلیغات در جهت مسایل سیاسی مورد علاقه‌ی خود کنند و هنرمندان با حرکت در جهت مخالف آن‌ها، بیگانگی با هدف‌های تبلیغاتی و نفی بوروکراسی مسلط بر جوامع را مورد تشویق قرار می‌دهند. بسیار ممکن است که سیاستمداران جوامع جدید نیز برخورد غیردوستانه‌یی با هنر داشته باشند، به این معنا که بدانند در بهترین حالت چگونه باید آن را «تحمل» و در بدترین حالت چگونه آن را «سرکوب» کنند که در هر دو صورت بحث من با آن‌ها به پایان رسیده است، اما اگر بپذیریم که هنر و سیاست مانند آب و روغن نیستند که آمیزش‌شان با یکدیگر غیرممکن باشد،

اگر بپذیریم که دریافت صحیح از مسایل باید پایه‌ی هر حرکت اجتماعی باشد، ممکن است بتوانیم به نوعی تفاهم دست یابیم تا هر دو گروه - هنرمندان و سیاستمداران - به تأمل و تفکر درباره‌ی رابطه‌ی خود بپردازند. همین موضوع را می‌توان به رابطه‌ی هنرها و علوم نیز تعمیم داد. هر فیلمسازی دیدگاه خاص خود را در خلق اثر دخالت می‌دهد. این دیدگاه سبب نوآوری‌هایی می‌شود. برخی عقیده دارند که هر فیلمی سیاسی است. اصولاً فیلم منعکس‌کننده‌ی نظرات سیاسی بوده که بر له یا علیه سیستم ایدئولوژیکی است که در آن ساخته می‌شود. در کشورهای سرمایه‌داری همواره کمیّت مورد نظر بوده و شدت جنبه‌ی سیاسی یک فیلم، در زمینه‌ی اجتماع ایدئولوژیک تأثیری اندک داشته. این درست است که فیلم ساختن ذوق می‌خواهد، سواد لازم دارد و ...، اما نباید فراموش کرد فیلم ساختن پول می‌خواهد.

برخی سعی می‌کنند با نگاهی که برگرفته از موضع قدرت است فیلم را بر حسب اقتدار سیاسی تقسیم‌بندی کنند؛ هنر غربی نماینده‌ی جناح اقتصادی و جامعه‌یی مصرفی بوده که بیش‌تر متکی بر شکل فیلم است و جهانی را که ارایه می‌دهد همرنگ ایده‌ها و معیارهای مورد پسند خودش است، هنر شرقی نماینده‌ی ارزش‌های اصیل اندیشه است که در درون خود خصلت‌های انسانی را تعالی می‌دهد و هنری میانه‌ی این دو نه خصلت‌های هنر غربی را دارد و نه ارزش‌ها و خصلت‌های انسانی شرق را. سینمای رئالیست فرزند سینمای سیاسی است. سینمای رئالیستی همان سینمایی است که متکی بر واقع‌گرایی و ارایه‌ی حقایق است و شاهد زمانه و حوادث دوره‌یی خاص. این سینما با دقت و وسواس و به‌دور از خیال‌پردازی شاعرانه و حاشیه‌پردازی غیرواقعی و با مهارت هنرمندانه، حقایق را انتخاب و سینمایی می‌کند. سینمای رئالیستی بی‌هیچ تغییری در محتوا، شکل مخصوص به آن می‌بخشد و قابل عرضه بر پرده‌ی نمایش می‌کند. فیلمنامه‌نویس سینمای رئالیستی آزاد است که در پرداخت فیلمنامه‌ی خود هر شکل دلخواهی را که بخواهد به کار بگیرد، به این معنی که تنها در انتخاب شکل کار آزاد است و هم‌چنین در انتخاب انتقادی و اصولی مواد اولیه‌ی خود. فیلم رئالیستی با هر ماده‌ی خبری خام و بی‌نظم که به صورت اولیه منتشر می‌شود، فرق زیاد دارد و در این‌جا انتخاب و وارسی صحت و سقم مسایل و ترکیب همه‌ی آن‌ها به صورتی‌ست که آگاهی لازم را برای توده‌ی مردم فراهم می‌آورد. یک خبر ساده، یک خبر است؛ انتشار توسط هر رسانه‌یی با هر گونه تفکر سیاسی، چنان‌چه دچار تغییر واقع نشود باز خبر ساده پخش می‌شود، اما سینمای رئالیستی آن خبر را جزو یکی از عناصر اصلی کار خود انتخاب می‌کند و تمام علت‌ها و جوانب و کیفیت مسئله را با جست‌وجو در متن و حواشی قضیه وارسی کرده و آن چه عرضه می‌کند با جهان‌بینی فیلمنامه‌نویس است. کوشش سینمای رئالیستی و فیلمساز رئالیست این است که تکه‌های پراکنده و دور از چشم واقعیت را تا حد امکان جمع‌آوری کرده و از ترکیب آن‌ها تا حد امکان واقعیت اصلی را عرضه کنند. هرگز نباید فراموش کرد که سینمای رئالیستی و فیلمساز رئالیست، موضع بیطرفانه‌یی می‌گیرند و تنها به تصویر کشیدن یک خبر می‌پردازند. هنگامی که فیلمساز رئالیست در جایگاه یک نقاد قرار می‌گیرد و حوادث و وقایع را در فیلم مورد ارزیابی قرار می‌دهد اثر او سیاسی می‌شود، کشمکش نیروها به صورت دایمی همه‌ی اثرش را فرا می‌گیرد. تمام همّ و غم او برای جلب توجه دیگران به این کشمکش است و به واسطه‌ی همین کوشش هزاران سؤال برای تماشاگر مطرح می‌سازد. سینمای رئالیستی کوشش می‌کند معضلات را به تصویر بکشد، آن را بشکافد و به صورت غیرمستقیم ارایه‌ی طریق کند. این سینما به‌شدت جانبدار است، سینمایی است که درگیری و فلاکت مردم و نوع حکومت‌ها را بررسی می‌کند.

سینمای رئالیستی سینمایی‌ست ضداستعماری، بنابراین افشاگر و رسواکننده است، رو در روی هر نوع دیکتاتور جباری می‌ایستد، به‌ناچار محکوم‌کننده است و سانسورپذیر نیست؛ یا هست یا نیست، نمی‌شود مثله‌اش کرد، برید، تکه‌هایی را دور ریخت، دیالوگ‌هایش را تغییر داد و سکانس‌هایش را جابه‌جا کرد. دشمنان سینمای رئالیستی بسیار زیادتر از سینمای غیررئالیستی هستند. تمام آن‌هایی که حاضر نیستند امتیازات خود را از دست بدهند با آن دست به گریبان خواهند شد و در خفه کردن این سینما به‌شدت خواهند کوشید.

سینمای رئالیستی سرزمین نمی‌شناسد و برای مردم هر گوشه‌ی دنیا آگاه‌کننده و نیروبخش است. این سینما یاور تمام نیروهای

حق‌طلبی‌ست که در هر گوشه‌ی جهان تحت شرایط متفاوتی به سر می‌برند.

سینمای رئالیستی یک‌باره زاده نشده، از سینمای غیررئالیستی منشعب شده، هم‌زمان با پیدایش سینما نضج گرفته و شرایط دشواری را سپری کرده و اکنون شکل کامل خود را پیدا کرده است.

سرچشمه‌ی سینمای رئالیستی، روح مردم و ملت است و تنها از همین منبع است که می‌تواند اثر هنری زیبا و ارزشمند به وجود بیاید. چگونه می‌توان انقلاب را با فولکلور آشتی داد؟ حقیقت این است که فولکلور وسیله‌یی برای مقاومت فرهنگی و سیاسی است.

سینمای هالیوود، سینمای افسانه‌یی و رؤیاپرداز است. بیش از یک قرن است که سینمای آمریکا الگویی را طرح و اجرا کرده که مورد پسند و تقلید همه‌ی شرکت‌های تولیدکننده‌ی فیلم قرار گرفته و کوشش‌های مختلفی در دوره‌های متفاوتی در کشورهای اروپایی هم تاکنون نتوانسته در مقابل این الگو که نماینده‌ی فرهنگ سرمایه‌داری است مقابله و مقاومت کند؛ چه باید کرد؟ آیا می‌توان از الگوهای هالیوود در شکل، ساختار و روایت سینمایی جلوگیری یا خودداری کرد؟ ذائقه‌ی فرهنگی مردم جهان به مزه‌ی سینمایی عادت کرده است که تغییر آن برای توده‌ی مردم به نظر غیرممکن می‌آید. از سوی دیگر عامه‌ی

ماکس هاویلار (فونز رادمکرز- محصول هلند و اندونزی)

سینمای رئالیستی کوشش می‌کند معضلات را به تصویر بکشد، آن را بشکافد و به صورت غیرمستقیم ارایه‌ی طریق کند. این سینما به‌شدت جانبدار است، سینمایی است که درگیری و فلاکت مردم و نوع حکومت‌ها را بررسی می‌کند.

مردم اگرچه در قرن بیست‌ویکم زندگی می‌کنند ولی همانند انسان‌های اولیه که از فعالیت روزانه خسته می‌شوند و کنار آتش به ماجرا و رویدادهای شکارچی بزرگ و روایت او گوش جان می‌سپارند هم‌چنان نیازمند داستانگویی هستند. شکارچی پیر اکنون در پرده‌ی سینما یا بر صفحه‌ی تلویزیون ظاهر شده است و روایت خود را برای مخاطبان خسته از فعالیت روزانه به شکلی فریبنده و زیبا بیان می‌کند.

سینما علاوه بر این که پدیده‌یی سیاسی است، زاده‌ی فرهنگ سرمایه‌داری بوده و متکی بر اندیشه‌ی صاحب قدرت و سرمایه است. این اندیشه سعی می‌کند از طریق تصویر سینمایی به تماشاگران نشان دهد که چگونه لباس بپوشند، گفت‌وگو کنند، عاشق شوند ... یا این که چگونه فکر کنند. برای سینمای هالیوود فیلم به صورت یک کالای مصرفی کاربرد پیدا کرده، به همین خاطر است که از تمهیدات خاص صوتی و تصویری برای به وجود آوردن یک فضای غیرواقعی و افسانه‌یی و رؤیاپرداز سود می‌برد.

این پیام ویژه‌ی سینمای هالیوود است که به تماشاگر می‌گوید چگونه باید فکر کند. الگوی سینمای هالیوود، الگویی قابل تقلید است برای همه‌ی شرکت‌های فیلمسازی در سایر نقاط جهان. هدف سینمای هالیوود این است که از خود بیگانگی مردم جهان را تشدید کند تا خویشتن‌شناسی خویش را از یاد ببرند و فریفته‌ی جنبه‌های ظاهری زندگی ملودراماتیک شوند. این الگوی سینمایی با تکیه بر تفکر سرمایه‌داری سعی می‌کند اذهان مردم را از واقعیت‌های بنیادی منحرف کرده و تماشاگران فیلم را تبدیل به مصرف‌کنندگان انفعالی یک اندیشه کند که موجب از خودبیگانگی آن‌ها می‌شود. الگوی هالیوودی، اثر سینمایی را به یک کالا تبدیل می‌کند و سازنده‌ی فیلم را به شهرتی ظاهری می‌رساند. شهرت و اعتبار فیلمساز هالیوودی به این نکته بستگی دارد که چه عواملی ارزش یک اثر هنری را تعیین می‌کند. ارزش هنری که بر پایه‌ی شهرت و اعتبار هنرمند قرار دارد، ارزش مبادله است.

سینما به عنوان یکی از وسایل ارتباط جمعی، نشان‌دهنده‌ی تعلق خاطر مخاطبان است. دیدن فیلم‌ها با مضامین متفاوت به نفع صنعت سینماست. مطالعات نشان داده است که هر تماشاگری تمایل به گونه‌یی خاص از فیلم دارد. بدون تردید تماشاگر خاص با توجه به ایدئولوژی و شیوه‌ی تفکر ویژه و مخصوص به خود، هویتش را در گونه‌ی متفاوت سینمایی می‌جوید تا از طریق هم‌ذات‌پنداری و این‌همانی در داستان فیلم مشارکت کند و آن را از آنِ خود بداند. جامعه‌ی کنونی، با کاهش روابط سنتی، افراد را با تنهایی مواجه کرده است. یکی از وظایف هنر فیلم این است که همبستگی مثبت بین افراد جامعه را تقویت کند.

هر اثر سینمایی علاوه بر جنبه‌ی سرگرمی باید موجب آگاهی تماشاگر شود و از طریق مضامین خاص سیاسی، مذهبی، اجتماعی و ... به تحلیل درست موضوعات بپردازد. تحلیل علّی پدیده‌ها و آگاه‌سازی تماشاگران از این علل، موجبات تغییر در جهان‌بینی بینندگان را فراهم می‌سازد. پس می‌توان گفت سرگرمی تنها بخش جزیی از ویژگی‌های فیلم است و رسالت اصلی و مهم هر اثر سینمایی تحلیل، تشریح و آگاه ساختن مخاطبان است. باید توجه داشت آگاه‌سازی هرگز نباید جنبه‌ی تبلیغاتی به خود بگیرد و نباید سعی شود کوششی در راه گرایش به سوی دیدگاه‌های خاص ایجاد شود. بنابراین می‌توان گفت سینما فضایی آکنده از هنر، موضوع و مضامین اصلی را پدید می‌آورد و با ساختار زیبایی‌شناسانه به تشریح رویدادهای موجود در جوامع می‌پردازد تا موجب آگاهی انسان‌ها شود. شاید بتوان سینمای جدید را سینمای معرفت محسوب کرد.

برخی را عقیده بر این است که سینما دارای چنان قدرتی‌ست که می‌تواند نسلی تازه را پدید آورد؛ نسلی که با نسل‌های پیشین بسیار متفاوت است. سینما به دلیل تأثیر مستقیم بر ارگانیک انسانی، تماشاگر را مجذوب فضایی آکنده از مطالب پیچیده می‌کند که حتی بعد از تماشای فیلم اثرات آن را در رفتارهای افراد تا مدت‌ها می‌توان مشاهده کرد. تأثیر فیلم بر ارگانیسم انسان و قدرت بالقوه‌ی آن بسیاری را هراسان ساخته است. به همین خاطر است که نظریه‌پردازان سینما را به سلاح تشبیه کرده‌اند و برخی عقیده دارند که فیلم از بمب اتم خطرناک‌تر است. سینما به عنوان یک ابزار رسانه‌یی آن‌قدر نیرومند است که می‌توان از آن در راه خیر یا شر با تأثیری شگرف سود برد و چنان‌چه این ابزار در دست افراد یا سازمان‌های ناصالح قرار گیرد کاربرد خطرناکی خواهد داشت. همگان قبول دارند که قدرت فیلم فوق تصور است. فیلم می‌تواند افکار فلسفی و سیاسی و ... را منقلب کند، شکل تازه‌یی به آن بخشد و تمامی رفتارها را هدایت کند.

در جهان امروز امکان انجام عمل یا رفتار خاص با اعمال فشار میسر نیست، از طریق رسوخ به ذهن انسان‌ها می‌توان افکار و اندیشه‌ی آن‌ها را در جهت خاص سوق داد.

زبان تصویری و بیان بصری وسیله‌یی‌ست که با آن تجربه‌مان را به تصویر می‌کشیم و آن چه که از جهان پیرامونمان دریافته‌ایم با واحدهای بصری و تصویری روی نوار سلولوییید

ثبت و ضبط و سپس بر پرده‌ی سینما یا صفحه‌ی تلویزیون منعکس می‌کنیم. آن چه را که می‌توان در مورد زبان تصویری بیان کرد این است که فیلم را مطابق شیوه‌یی که فرا گرفته‌ایم می‌بینیم. تصویر و جهان فیلم، نظامی است سازمان‌یافته که از درآمیختن اطلاعات تجربی‌مان و جنبه‌های بصری سینما حاصل می‌آید. انتزاعات ذهنی ما وسیله است برای پویایی وقایع گرداگردمان و سینما بازنمایی می‌کند جهان ذهنی خالق اثر را با جهان خارج از ذهن. این حاصل نظام ذهنی فیلمساز است. زبان فیلم هم مثل هر زبان دیگر، انتخاب می‌کند و آن چه را که انتخاب نکرده است به حال خود رها می‌سازد. زبان فیلم دقیق‌تر و عمیق‌تر از سایر زبان‌های هنری، ساختار آگاهی ما را معین می‌کند. دیدن به شیوه‌های غیرسینمایی در هنر فیلم مانند آن است که اصلاً نبینیم یا این که هر آن چه را که می‌بینیم از شکافی تنگ نبینیم.

برای درست فیلم دیدن یا خوانش سینمایی، چه عواملی دخالت دارند؟ آیا ضرورت دارد تا ما دستور زبان فیلم و ترکیب تصویر را فرا گیریم؟ کدام کنش‌های متقابل نیروها در سیستم عصبی انسان و در دنیای خارج از آن، تنش‌های معین بصری و نتیجه‌ی این تنش‌ها را تولید می‌کنند؟

تماشاگر فیلم بهتر است بدون توجه به تمام قالب‌های پیش‌ساخته‌ی سبک‌های سینمایی و مباحث زیبایی‌شناسی، تصویر را به عنوان تصویر تجربه کند.

سینما برای مردم عادی یعنی داستان و زبان فیلم و بیان بصری، بُعدی به‌کلی ناشناخته. توده‌ی مردم که به داستان و ماجراهای زندگی علاقه دارند، فهم بصری فیلم برایشان مشکل است. باید توده‌ی مردم چیزی را در خودشان زنده کنند که شباهت زیادی داشته باشد به جوهر شادی بچه‌ها به هنگام بازی بادکنک‌ها و شکل‌ها و سپس یاد بگیرند با دیدی نو به سینما نگاه کنند.

بدیهی است، زبان بصری و تصویری به خودیِ خود هدف سینما نیست. شیوه‌یِ رو در رویی با واقعیت منوط به شیوه‌ی ادراک واقعیت در لحظه‌ی برخورد با آن است. تصویر مهم‌ترین وسیله‌یی‌ست که با آن واقعیت را می‌توان شناخت.

همکاری فیلمسازان تحصیلکرده‌ی خارجی و نویسندگان مخالف محمدرضاشاه پهلوی در

جاده‌یی به سامپو (مانهی لی)

دوره‌یی حاصل می‌شود که نظارت دولت بز فیلم‌های تولیدشده گسترش می‌یابد. از این دوره می‌توان به فیلمسازانی مثل «هژیر داریوش، بهمن فرمان‌آرا و فرخ غفاری» و نویسندگانی مانند «غلام‌حسین ساعدی، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری و محمود دولت‌آبادی» اشاره کرد. نگاه فیلمسازان این دوره، نگاهی واقع‌گرا و روانشناختی به موضوعات برگرفته از شیوه‌ی تفکر نویسندگان هم‌عصر خود بود. فیلم‌های «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بیجان» (سهراب شهیدثالث، ۱۳۵۴) و «بن‌بست» (پرویز صیاد، ۱۳۵۷) حاصل مقابله با نظارت دولتی است. گروه «فیلم» با تولید فیلم‌های مذکور بارقه‌ی پیدایش سینمای مستقلی را نشان می‌دهد. علاوه بر سینمای مستقل، نشان ظهور سینمای موج نوی ایران را هم می‌توان در برخی آثار دهه‌ی ۱۳۵۰ جست‌وجو کرد مثل فیلم «غریبه و مه» (بهرام بیضایی، ۱۳۵۴). دوره‌ی فروپاشی پایه‌های اقتصادی سینمای ایران را در اواسط همین دهه می‌توان جست که به برخی از مهم‌ترین عوامل این فروپاشی اشاره می‌کنیم:

۱- وضع قوانین واردات فیلم که یک - چهارم فروش گیشه صرف مالیات می‌شد.
۲- پایین نگه داشتن بهای بلیت سینما
۳- بالا بودن نرخ بهره‌ی بانکی
۴- سانسور گسترده‌ی موضوعات سیاسی
۵- طولانی شدن دریافت پروانه‌ی نمایش
۶- تأثیر منفی فیلم‌های مستقل و موج نوی سینمای ایران و چنددستگی تماشاگران فیلم
۷- ابهام و زبان پیچیده‌ی فیلمسازان روشنفکر به منظور فرار از سانسور
۸- تمایل تماشاگر به دیدن فیلم‌های خارجی به دلیل ناخشنودی از دو جبهه‌ی گیشه‌یی و مستقل و موج نو
۹- دخالت دولت در عرصه‌ی فیلمسازی

در طول نیم قرن گذشته، روانشناسان اجتماعی به پژوهش و تحقیق در مورد استفاده و سوءاستفاده از اقناع پرداخته‌اند. آن چه از این پژوهش حاصل شده این است که کدام شیوه‌های اقناعی مؤثر است و چه چیز سبب می‌شود که پیامی اقناع‌کننده باشد؛ چگونه می‌توان فهمید که مخاطب تحت تأثیر قرار گرفته است. سؤال اصلی این است که هدف‌گیری پیام‌های اقناعی به سوی ساده‌ترین اعتقادات توده‌ی مردم نیست؟ هدف‌گیری پیام‌های اقناعی به سوی نهان‌ترین واهمه‌ها و غیرعقلانی‌ترین آرزوهای برآورده‌نشده است ■

۱- بالکان سرزمینی همسان و واحد نیست. مردمان بالکان احساس همبستگی و مشارکت ندارند؛ محصولات فرهنگی را نمی‌توان به عنوان حاصل خلاقیت جمعی از مردم که به مسایل فرهنگی مشابهی توجه دارند، مورد ارزیابی قرار داد. فرهنگ هر یک از کشورهای منطقه‌ی بالکان متکی به خود است و امروزه تهیه‌کنندگان سینماهای بلغارستان، رومانی، یونان، یوگسلاوی سابق و آلبانی در ارتباط با یکدیگر دچار نوعی تنگ‌نظری و محدودیت هستند.