نگاهی به اندیشه‌ی سیاسی در سینمای ایران تا وقوع انقلاب اسلامی

غلامرضا جلالی

A Review of Political Ideoligy in Iranian Cinema up to Islamic Revolution

مقدمه

سینمای ایران در طول صد سالی که از عمر آن می‌گذرد، فراز و نشیب‌های بسیاری را از سر

گذرانیده و تاریخی آمیخته با اوضاع و احوال فرهنگی، سیاسی، اجتماعی جامعه‌ی ایران داشته و دارد. بررسی و شناخت هر چه دقیق‌تر این تاریخ و تحلیل محتوای آن برای درک این پدیده در ایران سابقه‌ای طولانی ندارد. شاید در آغاز، این شناخت از همان نقدهای اولیه‌ی فیلم‌ها در مطبوعات ایران آغاز شده باشد. در طول چند سال، خصوصاً پس از انقلاب اسلامی، این رویکرد و شناخت عمیق‌تر شده و با توجه به تحول دیدگاه‌ها و تحلیل و شناخت پدیده‌ها که تفاوتی اساسی با دوره‌های قبل‌تر خود دارد، حرکت در این جهت سرعت بیش‌تری یافته است. ازاین‌رو، تجلیل از همه‌ی نویسندگان و محققان ایرانی که در این راه قدم برداشته‌اند، ضروری است.

در بررسی و تحلیل سینمای ایران، چند رویکرد اساسی همیشه مدنظر بوده است. بدون آن‌که قصد نویسنده‌ی این سطور برتری دادن یکی از این رویکردها بر بقیه بوده باشد، باید اذعان داشت که هر یک از این زاویه‌های دید فقط بررسی برخی از واقعیت‌های به‌ثبت‌آمده را آغاز کرده است و از کلیت و فراگیری برخوردار نیست.

رویکردی که در آن مسائل سینمای ایران فقط از زاویه‌ی رخدادها و مسائل اجتماعی و تحولات آن بررسی می‌شود، تنها بخشی از لایه‌های پنهان روابط و زنجیره‌ی رخدادها را بر محققان آشکار می‌سازد. ازاین‌رو، باید این پدیده را از زاویه‌های دیگری همچون فلسفه و اندیشه‌ی جاری و ساری در جامعه و اهل فرهنگ، نفوذ و تأثیر دیگر فرهنگ‌ها و غیره مورد بررسی قرار داد. بی‌گمان، محقق تیزبین و نکته‌سنج در این‌جا باز خواهد گفت همه‌ی این پدیده‌ها، حتی اندیشه‌های فلسفی و فرهنگی، در آینده‌ی اجتماع قابل شناخت و بررسی است و شاید به‌خودی‌خود و تنها مشکلی را از مسئله‌ی «شناخت این پدیده» حل نکند. در این‌جا، باید توجه داشت که این دیدگاه تنها به محدودکردن یک جریان و نگرش در بستر شناخت سینمای ایران رضایت نخواهد داد، اما باز تأکید و اصرار خواهد داشت که یک بررسی همه‌جانبه است که تنها می‌تواند پاسخ‌گوی حل مسائل موجود در این راه باشد. شاید مثالی کوچک در این‌جا مسئله را روشن‌تر سازد. اگر محققی در پی شناخت رگه‌های اندیشه و توسعه‌ی اندیشه‌های فلسفی در تاریخ سینمای ایران باشد و از این رهگذر به تحلیل سینمای ایران بپردازد، کاری درخور توجه و ارزشمند انجام داده و در گستره‌ی تحقیقات سینمای ایران مقامی ارزشمند خواهد داشت. در این تحقیق، بی‌شک محقق از لابلای قصه‌ها، گفته‌های ردوبدل‌شده میان بازیگران، کتاب‌ها و بسیاری چیزهای دیگر، خواننده‌ی خود را با زاویه‌ای دیگر از پدیده‌ی سینمای ایران آشنا می‌سازد؛ اما باز هم سؤال اولیه بر جای خود باقی است: آیا این همه‌ی شناخت سینمای ایران است؟ به‌طور قطع نه، زیرا این تحقیق در کنار بررسی پدیده‌های اجتماعی و بسیاری از زاویه‌های دیگر می‌تواند تصویر کاملی از سینمای ایران ارائه دهد. قصد نگارنده این نیست که در این مجال کوتاه همه‌ی زاویه‌ها را مورد بررسی قرار دهد، اما لازم است توجه خواننده را از همین ابتدای کار به گستره‌ی وسیع تحقیق و زمینه‌ی آن جلب کند.

سینمای ایران، مانند بسیاری از حرکت‌ها و جریان‌های فرهنگی هنری در این کشور، آغاز و سیری سهل و ممتنع دارد؛ سهل از آن‌رو که تاریخ‌نگاری‌های آن به دست اهل قلم انجام شده و نقطه‌های تاریک و ناشناخته‌ی بسیاری از آن روشن شده است؛ و ممتنع از آن جهت که بسیاری از این تحقیق‌ها در حد یک کلیت مطرح شده و هرچند ضرورت رسیدگی و بازبینی دوباره‌ی این تاریخ و شناخت دقیق آن بیش از پیش معلوم شده، اما وجود عنوان‌های آشنا و تکراری هر حرکتی را در این جهت از ابتدا یا بی‌توجهی روبه‌رو می‌سازد.

بررسی اوضاع و احوال اجتماعی

سینمای سیاسی، یا به عبارت بهتر، سینمایی که بازتاب تحولات برخی مسائل اجتماعی است، از سال‌های

دهه‌ی ۱۳۴۰ در ایران آغاز می‌شود. این موضوع خود دلیل‌های متفاوتی دارد که شناخت هرچند مختصر آن از ضروریات این بحث است.

قصدم این نیست که، همچون دیگر نوشته‌ها، ابتدا سیاست را تعریف کرده، سپس بر مبنای آن فیلم سیاسی یا سینمای سیاسی را تعریف کنم. حمیدرضا صدر، نویسنده و محقق سینمای ایران، سیاست را زندگی روزمره می‌داند؛ یعنی تصویری از هر آن‌چه در زندگی روزمره‌ی مردم جاری و ساری است.۱ براین‌اساس، هر آن‌چه در این حوزه (فیلم ـ سینما) طرح گردد، از عامه‌پسندترین فیلم‌ها تا روشنفکرانه‌ترینشان، همگی به نوعی سیاسی‌اند؛ سیاسی از آن جهت که با اجتماع در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارند. گذشته از این موارد، شاید سانسور به عنوان سیاسی‌ترین موضوع در سینمای ایران مطرح باشد. موضوع سانسور در پیوندی تنگاتنگ با مردم و حکومت و هنرمند، بیانگر بسیاری از مسائل مطرح در لایه‌های پنهان اجتماع است. با سقوط دولت قاجار و تغییر حکومت، سینما نیز در وضعیتی تازه قرار گرفت. رفته رفته این ابزار وسیله‌ای گشت در دست حکومتیان تازه به قدرت رسیده، خصوصاً رضاشاه تا منویات به اصطلاح میهن‌پرستانه‌ی خود را به گوش همگان برساند. این وسیله در هماهنگی بسیار نزدیکی با جامعه‌ی ایران که نزدیک به ۹۰٪ آن را بی‌سوادان تشکیل می‌داد، قرار داشت. در سال‌های آخر دهه‌ی ۱۳۲۰، به بهانه‌ی ارائه‌ی تصویر ناشایست و غلط از ایران، دولت رضاشاهی عملاً سانسور را در مورد سینمای ایران روا داشت:

«ماده‌ی یک: بنگاه‌ها و شرکت‌های داخلی و خارجی و یا اشخاص دیگری اعم از اتباع داخله و خارجه که با دستگاه‌های فیلم‌برداری (سینماتوگرافی) قصد برداشتن فیلم در کشور شاهنشاهی داشته باشد، باید قبلاً تقاضانامه‌ی خود را به اداره‌ی کل شهربانی تسلیم و پس از گرفتن پروانه با همراهی و با نظارت مأمورین مربوطه فیلم‌برداری نمایند.»۲

این روند در سال‌های بعد ادامه پیدا کرد و در شرایط گوناگون، از راه‌های مختلف در صنعت سینمای ایران اعمال شد.

در دهه‌ی ۱۳۳۰، ایران شاهد تحولات بسیاری در عرصه‌ی داخل و خارج بود. در این سال‌ها که کشور شاهد دولت دکتر مصدق و مسائل آن بود، مسائل سینما نقش چندانی را بر عهده نداشت و همه چیز تحت‌الشعاع مسائل سیاسی کشور بود. در این سال‌ها که با کودتای آمریکایی همراه بود، تنها دو فیلم **خواب‌های طلایی** (معزالدین فکری) و **حاکم یک‌روزه** (پرویز خطیبی نوری، ۱۳۳۲) به نمایش در آمد که هر یک با دستمایه قراردادن حاکم و رعیت به نوعی کنایه‌هایی در مورد روابط شاه و مردم داشت.

در این میان، شاید قابل توجه‌ترین فیلم، **ولگرد** ساخته‌ی مهدی رئیس‌فیروز بود که در ۱۳۳۱ ساخته شد و قصه‌ای تلخ و سیاه از فروریختن همه‌ی رؤیاها و خیال‌های ناشی از سال‌های آرامش را روایت می‌کرد.

ظهور و بروز ضدقهرمانان همیشه حکایت از وضعیت سیاسی و اجتماعی‌ای دارد که درک آن به تعمق نیازمند است. در دهه‌ی ۱۳۳۰ و آغاز دهه‌ی ۱۳۴۰ در ایران، روح نظامی‌گری، سلطه‌ی ارتش و نظام فرماندهی رعب و وحشت توده‌های مردم را بیش از پیش گسترش داد. این همه، در کنار توجه به داستان‌های حماسی ایران باستان، در قالب زبان جدید، یعنی فیلم بیان می‌شد. این داستان‌های حماسی در پی آن بودند که چهره‌ای جدید از ایرانی را در ذهن ایرانیان به مدد گذشته‌ی بسیار دور و بی‌ارتباط با مسائل امروز آنان بسازند.

در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰، سانسور به عنوان تیغ تیز حکومت بر سر سینمای ایران سایه افکند. این سایه‌ی سنگین، نوعی نگاه ساده‌لوحانه به زندگی را سبب می‌شد که در آن، انگار در زمان سلطه‌ی سلطنت شاهنشاهی، هیچ فقری، زاری و بدبختی‌ای دامن ملت را نگرفته است.

از میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰، سیاست درهای باز اقتصادی ایران رونق ظاهری تازه‌ای را در ایران موجب شد. این رونق اقتصادی که با کمک‌های دولت‌های خارجی صورت گرفت، بیش از هر چیز مصرف گرایی و تهاجم به ارزش‌های فرهنگی و ملی را سبب شد و نوعی بی‌بندوباری اخلاقی، پول‌پرستی و شکل‌گیری طبقه‌ای تازه به دوران‌رسیده را در پی داشت.

در کنار این مسائل، چهره‌ی زن ایرانی، از زن ساده‌دل روستایی به زن دلربای کاباره‌ای، در یک استحاله‌ی فرهنگی به زن تمام‌عیار فرنگی بدل شد که این خود شرح مفصلی را در عرصه‌ی سیاست در سینمای ایران به خود اختصاص می‌دهد. این خود به مسائلی همچون نحوه‌ی حضور زنان در جامعه و قانون‌های مربوط به آنان در کشور بازمی‌گشت. با این شرایط، در آغاز دهه‌ی ۱۳۴۰، مجید محسنی با ساخت یکی از ماندگارترین فیلم‌های سینمای ایران با نام **پرستوها به لانه بازمی‌گردند**، ضمن بازگشت به عناصر مورد توجه جمعیت جدید شهری ایران که همانا روستاییان ساده‌دل بوده‌اند، یکی از سیاسی‌ترین فیلم‌های این دهه را ساخت. این فیلم که واکنشی نه چندان عمیق به مسئله‌ی اصلاحات ارضی بود، با همه‌ی نمادسازی‌هایش از این واقعه، چهره‌ی ناامید روستاییان ایران را علی‌رغم ظاهر و پایان خوشش به تصویر می‌کشید.

فریدون جیرانی معتقد است: «... هنوز در دهه‌ی ۳۰ مالکان بر مسند قدرت‌اند و در مجلس و دولت نفوذ دارند. بنابراین، علی‌رغم نقش ظالمانه‌ی اربابان در زندگی واقعی روستاییان، فیلم‌های روستایی دهه‌ی ۳۰ این مظالم را عریان نشان نمی‌دهند.»[۳] به آن‌چه در این سال‌ها باید در عرصه‌ی ظهور سیاست در سینمای ایران (به‌طور غیرمستقیم) اشاره کرد، حضور طبقه‌ای از زنان است که در دهه‌ی ۱۳۴۰ با چهره‌ای متفاوت از آن‌چه در سال‌های گذشته بر پرده ظهور کرده بودند، چشمان بینندگان جامعه‌ی ایران را به خود متوجه کردند. این طبقه از زنان درحقیقت معرف چهره‌ی تازه‌ای از زنان بودند که معرف زنان طبقه‌ی شهری جامعه‌ی ایران بود. لباس‌های غربی مد روز، آرایش‌های غلیظ و دسیسه‌گری و فریب‌کاری در خلق‌وخو از اصلی‌ترین ویژگی‌های آنان بود.

دهه‌ی ۴۰ در ایران یکی از سیاسی‌ترین دوران‌های تاریخ ایران است. اعتصاب‌های سیاسی و صنفی و خصوصاً واقعه‌ی ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، همگی از روح ناآرام جامعه‌ی ایران حکایت دارد. در این اوضاع، سینمای ایران مضمون‌های سیاسی و امنیتی را بیش از پیش به کار می‌گیرد. تا اواسط این دهه و تا قبل از ظهور چند فیلم جدی سینمای ایران، موضوع فیلم‌های جنایی و مواد مخدر با طرح قصه‌های ساده که همگی آن در چند خط قابل‌فهم است، به آینه‌ای کم‌جلوه از عمق وضعیت اجتماعی ایران بدل شد و عملاً ژانری برای ثبت این دوره‌ی عبور از وضعیت روستایی به جامعه‌ی شهری در تاریخ سینمای ایران به وجود نیامد.

در اواسط دهه‌ی ۴۰، ابراهیم گلستان با فیلم **خشت و آینه** نگاه متفاوتی را به جامعه‌ی ایرانی ارائه کرد؛ جامعه‌ای که در آن برای آینده و فرزندان آن هویتی قائل نیست. در فیلم **تلخ** گلستان، همه‌ی گروه‌ها، خصوصاً روشنفکران، در این بی‌هویتی سهیم و دخیل‌اند و چاره‌ای نمی‌جویند. در این سال‌ها، یعنی دهه‌ی ۴۰، پدیده‌ای که برخاسته از وضعیت سیاسی و اجتماعی روز بود در سینمای ایران بروز کرد. اگرچه این شخصیت با ظاهر و رفتار و گفتار کلیشه‌ای نزدیک به یک دهه در سینمای ایران حضور داشت، اما ریشه‌های آن را باید در سال‌های اواخر ۳۰ و شکست دولت دکتر مصدق با حضور مجید محسنی دانست.

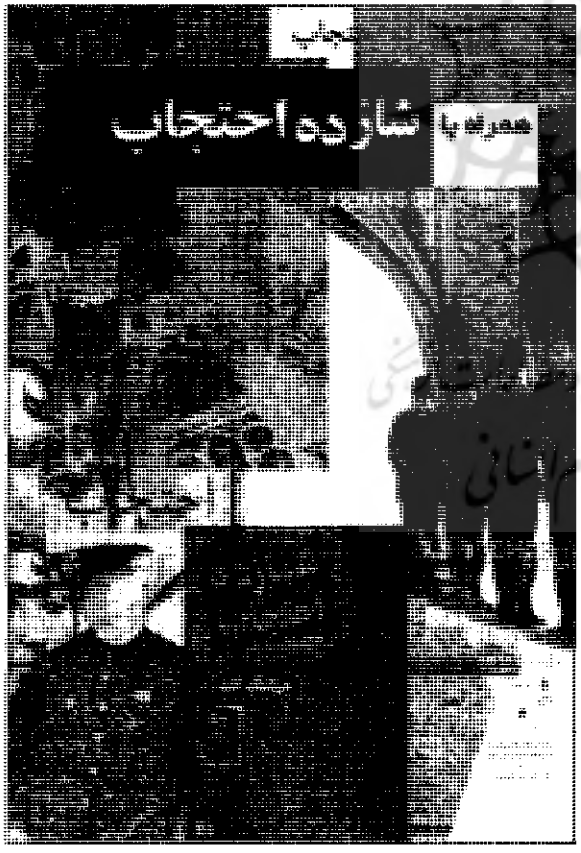
این پدیده ریشه‌های خود را در سنت‌های پهلوانان ایرانی می‌جست، چرا که در پی حفظ سنت گذشتگان خود بود و نه در پی خلق تصویری امروزین از پهلوان؛ نه حتی آن‌چنان که در **ساموراپی** ملویل اتفاق می‌افتد. یگانه ابزار او قدرت جسمی است، نه عقلانیت برای نجات اجتماع.

حمیدرضا صدر در این باره می‌نویسد: «لمپن

سینمایی در بسیاری از نمونه‌ها مترادف با مرد سینمای اکشن بود... او هیچ‌گاه از کسی کمک نمی‌خواست و نیازی به حمایت قانون نداشت. همان شخصیتی بود که با سیاست فردی‌اش، سیاست جمعی را مردود می‌دانست و همواره در همه‌ی فیلم‌ها سعی می‌کرد به تماشاگر تفهیم کند که مرد کیست و مردانگی چیست؟ امتناع او از پذیرش دیدگاه سایرین، جایگاه پدرسالارانه‌ای برایش مهیا ساخت تا از آن بالا به همه چیز بنگرد و حکمش را له و علیه هر کس صادر کند. لمپن سینمای ایران نمایشگر سلسله مراتب و ارائه‌ی سیاسی کشور از شاه به پایین تا خود او بود...»۴

خلق این شخصیت در سینمای ایران ضربه‌ای مهلک بر جریان ساده‌انگار لمپنیسم سینمای ایران وارد کرد. این شخصیت جدید که با قیصر شناخته می‌شد، بی‌اعتماد به همه‌ی آن‌چه که در اطرافش می‌گذرد، خود تصمیم به انتقام از ناملایمات و عذاب و شکنجه‌ی جامعه‌ی اطرافش می‌گیرد. همه‌ی نهادهای اجتماعی علی‌رغم شعارهای خود در ترسیم چنین جامعه‌ای ناتوان‌اند، و در این شرایط است که قهرمان فیلم **قیصر** بر پرده جان می‌گیرد. او نیز برخاسته از منشأهای لمپن‌گرایی قبل خود است، با این تفاوت که تلخی را در همه‌ی وجود خود حس می‌کند.

درواقع، این زمانه است که این تلخی را به او چشانیده است. قصه‌ی کودتا علی‌رغم شعارهای رژیم هنوز در اذهان مردم به عنوان یک سرکوب باقی است و فقر و نظام ظالمانه‌ی شهری، گسترش سرمایه‌داری که همه‌ی ریشه‌ها و آیین‌ها و سنت‌ها را در چشم به هم زدنی به نابودی می‌برد، دل‌مشغولی‌های جامعه‌ی کم‌سواد ایرانی از انقلاب سفید، همه در بن‌بستی محتوم، شخصیت بعدی سینمای ایران را به مرحله‌ی تازه‌ای از حضور سیاسی خود وارد می‌کرد. در سال‌های بعدی سینمای ایران، یعنی اواخر دهه‌ی ۴۰ و آغاز دهه‌ی ۵۰، رفته‌رفته نوعی پرخاش جویی، البته نه مستقیم،



سازدهنی، امیر نادری

اما کاملاً آشکار نسبت به جامعه و خصوصا قوانین حاکم بر آن در سینمای ایران دیده می‌شد و این موضوع خود مترادف با گسترش فعالیت‌های مسلحانه‌ی مبارزان بر علیه رژیم پهلوی و از طرف دیگر شکست برنامه‌های اصلاحی در جامعه بود. در این میان، فیلم‌سازان نخبه‌گرا همچون مهرجویی و تقوایی نیز تصویری دردآلود از اجتماع ایران را به تصویر کشیدند.

در سال‌های اواخر ۱۳۴۰ و دهه‌ی ۱۳۵۰، موج نویی از سینماگران ایرانی، هر یک با انتخاب مضمونی که در لایه‌های آن می‌شد اشاراتی سیاسی را یافت، بر پرده‌ی سینمای ایران راه یافت. اما این اشارات سیاسی در بسیاری موارد آن‌قدر در ابهام‌ها پیچیده می‌شد که تنها بخش خاصی از جامعه قادر به درک آن بود؛ زیرا نباید فراموش کرد که جامعه‌ی ایرانی آن سال‌ها با شعارهای ذهن‌پرکن پیشرفت و رسیدن به دروازه‌ی تمدن بزرگ سخت درگیر بود. در این سال‌ها، می‌توان به انبوهی از فیلم‌های سینماگرانِ ایرانی اشاره کرد. مروری بر حتی نام‌های فیلم‌ها و سازندگان آنان خود به نوعی شناخت در حرکت سینمای ایران در شرایط سیاسی ایران منجر خواهد شد.

رگبار بهرام بیضائی، **یک اتفاق ساده‌ی** شهید ثالث، **مغول‌های** پرویز کیمیاوی، **اسرار گنج دره‌ی جنی** ابراهیم گلستان، **شازده احتجاب** بهمن فرمان‌آرا، **گوزن‌ها** و **سفر سنگ** مسعود کیمیایی، **تنگسیر** و **سازدهنی** امیر نادری از برجسته‌ترین آثار سینماگران ایرانی است که هر یک تصویری از جامعه‌ی ایران را ثبت کرده‌اند. علی‌رغم این نگرش که هر فیلمی را که خصوصاً به تصویری از اجتماعی می‌پردازد، عموماً می‌توان سیاسی نامید، اما این تنها یک روی سکه

و تأمل و تفسیر سینما از سیاست است. تعریف سینمای سیاسی به نظر نگارنده اصلاً ساده نیست؛ این موضوع به ماده‌ی قابل انعطاف و شکل‌پذیری می‌ماند که از هر طرف به شکلی درخواهد آمد. در این مسیر از **طبیعت بی جان** تا **سفر سنگ** را می‌توان فیلم سیاسی نامید و این به تعبیری درست است، اما بی‌شک، در سینما نمادهایی وجود دارد که هر فیلمی را در یک نسبت شناختی به حوزه‌ی سیاست نزدیک و از آن دور می‌سازد.

به عنوان مثال، بررسی حضور قهرمان را در فیلم‌های سینمایی که رویکردی اجتماعی دارند، می‌توان مرجعی برای شناخت یا مدخلی برای راهیابی به برخی عناصر اساسی این سینما دانست و این حرف اصلی است که من می‌خواهم در این جا بیان کنم. پس از این مقدمه‌ی طولانی، فیلمی همچون **زنده‌باد زاپاتا** ساخته‌ی الیاکازان در متن خود از عناصر بسیاری که معرف آن به عنوان یک سینمای سیاسی است، بهره

برده است. قهرمانی به نام املیانو زاپاتا از میان دهقانان فقیری که در دست مردان سیاست اسیرند، به رهبری برای کشاورزان بدل می‌شود، در حساس‌ترین زمان جبهه‌ی مردم و خصوصیت آنان را فراموش نمی‌کند و خود قربانی این انتخاب سخت خویش می‌شود و برای همیشه به نمادی جاودانه بدل می‌شود. حال این فیلم را با **تنگسیر** امیر نادری مقایسه می‌کنیم. بگذریم که هر یک از این دو در محدوده‌ای خاص از جهان جغرافیایی، فرهنگی و اندیشه‌ای رشد کرده‌اند، اما از آن جا که هر دو اثر در هنری چون سینما شکل گرفته و در حرکت انقلابی و سیاسی خود وجوه مشترک دارند، می‌توان آن‌ها را با هم مقایسه کرد. نگارنده فقط در حوزه‌ی قهرمان و ارتباط آن با مردم، دیدگاه دو فیلم و دو فیلم‌ساز را با هم مقایسه می‌کند.

زارمحمد **تنگسیر** هنگامی که از گرفتن حق خود از سه گروه ناتوان می‌شود، بی‌هیچ مراجعه‌ای به قوای مدنی جامعه برای گرفتن انتقام خویش به سوی اسلحه دست می‌برد. او در جایی می‌گوید این چه شهری است که وکیل و امنیه و... همه دزدند. مردم در این راه اجتماع خاموش‌اند و تنها به اظهارنظری سطحی درباره‌ی او اکتفا می‌کنند و فیلم‌ساز همین‌که نام او را از زارمحمد به شیرمحمد تغییر می‌دهد، تصور می‌کند نام او بر سر زبان‌ها خواهد ماند. انقلابی ما در حرکت خویش جامعه‌ی خاموش را به حرکت در می‌آورد، اما خود در مقام قهرمان در دل تاریکی شب می‌رود که زندگی خود را نجات دهد. در پشت سر او، شهری آشوب‌زده و پرهرج‌ومرج بر جای مانده است.

ازاین رو، باید دید قهرمان در تصویر و ایجاد آینده‌ای روشن در برابر توده‌ها که به او توجه کرده‌اند، از خود چه باقی می‌گذارد. زاپاتا در برابر ناجوانمردی از خود تصویری از جوانمردی باقی می‌گذارد و فرار اسب نمادی از ادامه‌ی مبارزه در فضایی جدید تصور می‌شود. اما به نظر می‌رسد غلیان احساسات و درگیری رمانتیک، هرگونه حرکت عقلانی را از فیلم‌ساز ما در جهت روح جمعی برای رسیدن به تصویر درست

می گیرد و او را بدون تحلیل رها می سازد. آیدین آغداشلو، نقاش و محقق معاصر، نیز درباره‌ی نگرش هایی که در سینمای ایران فردیت را در مقابل جامعه و ارزش های جامعه‌ی مدنی می گذارد می گوید: «درحقیقت الگوی سینمای مسعود کیمیایی، الگوی سینمای وسترن است؛ یعنی تقابل خیر و شر است و جنگیدن به خاطر احقاق حق. در فیلم، مشکلشان به هیچ جایی جز خودشان رجوع نمی کنند. این اصلاً غیرمدنی است و با یک جامعه‌ی مدنی خیلی فاصله دارد.»

فیلم های کیمیایی قالب اولیه ای شدند برای فیلم های احمقانه‌ی بعدی که تا سال ۵۷ سینمای ایران را اشباع کردند. تقابل خیر و شر و نبرد یک تنه به خاطر حق پامال شده را کیمیایی از سینمای وسترن گرفت و دنباله اش را امیر نادری در **تنگسیر** ـ که آن هم فیلم بسیاری بدی است ـ ادامه داد.

این نوع سینما را می شود «سینمای غیرمدنی» دانست که قهرمانان آن به خاطر حل مشکلشان، به جایی غیر از داوری و کنش و حکم خودشان رجوع نمی کنند و با تطهیر این رفتار از جانب فیلم ساز، عده‌ای همین معنا را در زندگی روزمره شان تداوم می دهند. اگر سینمای وسترن این کار را می کرد، مدنیت را نشانه نگرفته بود، بلکه مجموعه‌ی مناسباتی را مطرح می کرد که در غرب وحشی جاری بود و نه در واشنگتن نیمه‌ی قرن نوزدهم میلادی! حال اگر مارتین سکورسیسی در فیلم آخرش ـ **داردوسته‌ی نیویورکی** ـ همین مقوله را بازسازی می کند، به خاطر جست وجویی است که در زمینه‌ی شکل گیری مدنیت دارد و می خواهد به پیدایش این شکل گیری محتوم ـ علی رغم تسویه حساب های شخصی و خونین ـ بپردازد.

به نظر من، این که فیلم ساز در حرکت قهرمانش در دست یابی به یک تصویر درست و منطقی از جامعه‌ی خود ناموفق است، به دلیل قصه‌ی دراماتیک نیست؛ بلکه به نگرش و جهان بینی وی بازمی گردد که در آن جایی برای حرکت جمعی وجود ندارد، بلکه در فردیتی عمیق همه چیز ختم می شود.

این که در سینمای ایران به دنبال سینمای سیاسی بگردیم و یا حداقل مجموعه‌ای از فیلم ها را با این ویژگی گردهم آوریم، بسیار سخت و شاید غیرممکن باشد. برخی از منتقدان در نقدهای خود، به موضوعی با عنوان آینده‌نگری برخی فیلم سازان در تبیین امور جامعه و آینده‌ی آن اشاره می کنند که در این جا به دو موضوع باید توجه کرد: اول، این که این پیش بینی را که ما اکنون قادر به مطالعه‌ی آن هستیم، در صورت وقوع آن چه فیلم ساز کم وبیش پیش بینی کرده درک می کنیم؛ بنابراین عنصر زمان را باید به دقت مدنظر قرار داد. دوم آن است که اگر فیلم ساز چیزی را در جامعه برای آینده پیش بینی نکرده بود و تنها به تصویر کردن جامعه‌ی خود بسنده می کرد، آیا از نظر ما حاوی همین ارزش بود. اصولاً آیا ما از فیلم ساز امروز، یا به قولی روشنفکر، توقع پیش گویی داریم و آیا واقعاً نقش دیگری جز آن چه هنر برای او ترسیم کرده برایش قائلیم؟ سینماگر باید ضمن تأثیرپذیری از جامعه‌ی خود، به تعالی آن در شناخت حقیقت و سرچشمه های حیات توجه داشته باشد؛ توجهی که مبتنی بر حقیقت و تلاش برای ترسیم یک جامعه‌ی قابل تحمل و ارزشمند باشد. هرچند شاید به نظر بسیاری، این وظیفه‌ی هنرمند نیست و نباید باشد.

سینمای سیاسی و یا هر تعبیر دیگری از آن، به نگرش اصیل به آدمیان جامعه‌ی انسانی بازمی گردد. سینمای ایران، همچون بخش های دیگر هنر این کشور، دربرگیرنده‌ی عناصر و شناختی از محیط است که به واسطه‌ی زمینه‌ای همچون سنت، پیامی را در لایه های زیرین خود بیان می کند. این حرف را باید شنید (یا بهتر بگویم دید) و برای فهم و درک آن به نقد منصفانه‌ی آن پرداخت.

یادداشت ها

۱. حمیدرضا صدر، **تاریخ سینمای سیاسی در ایران**، ص ۱۵.
۲. همان، ص ۲۴.
۳. همان، ص ۱۸۰.