نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تحلیل ابعاد جامعه‌شناختی و هنری ظهور سینمای معناگرای ایران (سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷)**

سیده فاطمه حسینی دربرزی [۱]، مصطفی مهرآئین [۲*]، بهرام قدیمی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه جامعه‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، hosseini.fatemeh@srbiau.ac.ir
[۲] * (نویسنده مسئول) استادیار، گروه جامعه‌شناسی، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران، m.mehraein@ihcs.ac.ir
[۳] دانشیار، گروه جامعه‌شناسی ورزشی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Ghadimi.bahram@srbiau.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۲
دوره ۲۰
صفحه ۲۲۷ الی ۲۴۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۱۰/۰۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی

سینمای ایران،
سینمای معناگرا،
تبیین جامعه‌شناختی،
تحلیل هنری سینما.

ارجاع به این مقاله

حسینی دربرزی، سیده فاطمه، مهرآئین، مصطفی، & قدیمی، بهرام. (۱۴۰۲). تحلیل ابعاد جامعه‌شناختی و هنری ظهور سینمای معناگرای ایران (سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷). مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۵۲)، ۲۲۷-۲۴۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۳.۳۸۳۹۹۸.۲۱۵۷

چکیده

امروز کشور ایران در کنار پاره‌ای از کشورهای دیگر به‌عنوان یکی از پیشگامان سینمای معنادار شناخته می‌شود. به دلیل جایگاه و اهمیت خاص این جنبش سینمایی، بررسی و تبیین ویژگی‌های این سینما و همچنین محیط اجتماعی تولید آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ازاین‌رو، تحقیق حاضر با اتخاذ یک رویکرد جامعه‌شناختی - هنری در پی تبیین جنبه‌های اصلی شرایط اجتماعی که در آن شناخت و ادراک سینماگران معناگرا شکل‌گرفته و جنبش هنری آن‌ها یعنی جنبش سینمایی معناگرا تکوین یافت، انجام گرفت. این تحقیق با جمع‌آوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و استفاده از روش تحقیق تطبیقی - تاریخی منطبق با نظریه استوارت میل اقدام شده است. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که شرایط تاریخی بسیار مهمی زمینه‌ساز شکل‌گیری این جنبش سینمایی جدید در فاصله سال‌های ۱۳۸۴- ۱۳۶۷ گردیده و محتوای جنبش هنری سینمای معناگرا در ایران علاوه‌بر اینکه تابعی از بحران در نظم اخلاقی جامعه و همچنین بسیج منابع بوده است به افق اجتماعی در جامعه، بافت گفتمانی و همچنین محیط اجتماعی آن نیز وابسته بوده است.

اهداف پژوهش:

۱. تبیین جنبه‌های جامعه‌شناختی ظهور سینمای معناگرای ایران طی سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷.
۲. تبیین جنبه‌های هنری ظهور سینمای معناگرای ایران طی سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷.

سؤالات پژوهش:

۱. مهم‌ترین مؤلفه‌های جامعه‌شناختی ظهور سینمای معناگرای ایران طی سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷کدام‌اند؟
۲. مهم‌ترین مؤلفه‌های هنری ظهور سینمای معناگرای ایران طی سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷کدام‌اند؟

** مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری سیده فاطمه حسینی دربرزی تحت عنوان "تبیین جامعه‌شناختی ظهور سینمای معنا گرا در ایران (۱۳۸۴-۱۳۶۷)" و به راهنمایی دکتر مصطفی مهرآئین، در دانشگاه علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی تهران است

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

اگرچه سینما به‌عنوان هنر هفتم امروز ظاهر می‌شود، اما این هنر در آغاز قرن هجدهم ظهور کرده و پس از تأثیرپذیری از ساختارها و رویدادهای فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ای که در آن متولد شد، تا به امروز باقی‌مانده است. سینما که در هر فرهنگ و هر رویداد سیاسی به راه خود ادامه می‌دهد، امروزه برای همه ما جایگاه مهمی دارد. ایران نیز ازجمله کشورهایی است که سینمایی فعال دارد که با وجود فرازوفرودهای شدید دهه‌های گذشته و ریزش شدید مخاطبانش، توانسته است با تولید و پخش فیلم‌های سینمایی و خانگی و حضور در محافل بین‌المللی و نمایش‌های خارج کشور، به فعالیت خود ادامه دهد. امروزه سینما به شاخه‌ای هنری تبدیل شده است که معنای واحدی ندارد و حاوی معانی چندبُعدی است که روزبه‌روز به معنای آن معنا می‌افزاید. سینما با افزودن عبارات جدید در شرایط درحال‌توسعه و دگرگونی جهان به بُعد معنایی خود، به تکامل و توسعه ادامه داده و می‌تواند آینده را با گذشته‌اش رقم بزند. در ادبیات سینمایی ایران نیز، سینمای معناگرا، اصطلاح جدیدی است که ابتدا از سوی معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مطرح شد و برخی افراد هم اصطلاحاتی نظیر سینمای «اندیشه»، «سینمای عرفانی»، «سینمای شاعرانه» و «سینمای استعلایی» را نیز به‌جای آن به‌کار می‌برند. به هر صورت، اصطلاح «سینمای معناگرا» امروزه در مورد حوزه وسیعی از فیلم‌ها به‌کار می‌رود و آثار کارگردانانی مثل: عباس کیارستمی، مجید مجیدی، داریوش مهرجویی، بهرام بیضایی، بهمن قبادی، محسن مخملباف، سمیرا مخملباف، ابراهیم حاتمی‌کیا، علی حاتمی و ... را دربر می‌گیرد که در میان مخاطبان داخلی جایگاه ویژه‌ای یافته است؛ از طرف دیگر، در بین جشنواره‌های غربی هم بسیار مورد استقبال واقع شده و بسیاری از فیلم این حوزه در همین جشنواره‌های غربی به جوایز بزرگی نائل شده‌اند. لذا پرداختن به سینمای معناگرای ایران به دلیل آوازه‌های این سینما نه‌تنها در ایران بلکه در دنیا، به‌خودی‌خود دارای اهمیت ویژه‌ای بوده و لازم است که به شکل جدی‌تری مورد کنکاش قرار گیرد.

بی‌تردید آثار بزرگ هنری، ادبی، فلسفی و نقد اجتماعی، همچون موعظه‌های بزرگ، همواره «به صورتی مبهم و پیچیده در ارتباط با محیط اجتماعی‌شان» هستند. آن‌ها منابع، بصیرت‌ها، بینش‌ها و افکار الهام‌بخش را از محیط به‌دست می‌آورند و محیط را بازتاب می‌دهند، دربارهٔ آن سخن می‌گویند و مربوط به محیط هستند. لذا این تحقیق، پژوهشی است درخصوص راه‌ها و مکانیسم‌هایی که جنبش سینمایی معناگرا به‌واسطهٔ آن‌ها توسط شرایط اجتماعی خاص خود در فاصله سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷ مزبور شکل گرفت و درعین‌حال توانست از شرایط اجتماعی خاص تولید خود فراتر رود. بنابراین، پرسش‌های اصلی پژوهش ما که در ادامهٔ این پژوهش، پاسخ‌های مناسبی برای آن‌ها ارائه خواهد شد، عبارت‌اند از: چه شرایط تاریخی زمینه‌ساز شکل‌گیری این جنبش سینمایی جدید در فاصله سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷ در ایران پس از انقلاب شده و منابع و فضای اجتماعی لازم برای تولید و رشد این جنبش سینمایی جدید را فراهم آورد؟ چه عواملی درون‌مایه و محتوای این جنبش سینمایی جدید را تعیین کردند؟

درحالی‌که ادبیات موجود بیشتر غرق در ارائه توصیفات غلیظ از چگونگی شکل‌گیری سینمای مدرن در ایران است و به واکاوی تاریخ این پدیده در ایران می‌پردازد، این نوشتار در پی تبیین شرایط و عوامل تاریخی تأثیرگذار بر تولید جنبش سینمای معناگرا در ایران پس از انقلاب و همچنین مطالعه عواملی است که درون‌مایه و محتوای آن را تعیین نمودند. به‌منظور دستیابی به این هدف، در این پژوهش برای شناسایی و تحلیل جنبه‌های اصلی شرایط اجتماعی که در آن شناخت و ادراک سینماگران معناگرا شکل‌گرفته و جنبش هنری آن‌ها یعنی جنبش سینمایی معناگرا تکوین یافت، دیدگاهی جامعه‌شناختی - هنری اتخاذ خواهیم نمود. بررسی پیشینهٔ پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است.

در این تحقیق برای تبیین تولید جنبش هنری سینمای معناگرا در ایران (سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷) از ضوابط و معیارهای روش تحقیق تطبیقی - تاریخی استفاده شده است که به‌طور خاص یکی از روش‌های جان استوارت میل، یعنی روش اختلاف یا تخالف در خصوص انکشاف و آزمون علیت (روابط علت و معلولی) خواهد بود. جان استوارت میل در کتاب «نظام منطق» خود از پنج روش مقایسه سخن گفته است که به ترتیب: روش توافق یا اتفاق، روش تخالف یا اختلاف، روش اتفاق و اختلاف با هم (همان روش غیرمستقیم اختلاف)، روش بقایا و درنهایت روش تغییرات متقارن هستند. میل معتقد بود که با هر یک از این روش‌ها می‌توان از طریق حذف علت‌های بدیل هم به «کشف» و هم به «اثبات» رابطه علّی حقیقی دست‌یافت (مهرآیین، ۱۳۸۶). لذا انجام مقایسه میان یک نمونه موفق و یک نمونه شکست‌خورده از تولید جنبش هنری سینمای معنویت‌گرا، روش اختلاف یا تخالف جان استوارت میل را روش‌شناسی مناسب برای این پژوهش می‌سازد.

داده‌های این تحقیق از نوع تاریخی است. این نوع داده‌ها، عمدتاً داده‌هایی کیفی هستند که در سطح مشاهده فردی توسط محققین گزارش شده است. این متغیرها به عوامل کلان اجتماعی از قبیل به‌وجودآمدن بحران در نظم اخلاقی جامعه، ظهور دولت نوساز مدرن، فرایند مدرنیزاسیون و تغییرات اجتماعی ناشی از آن، زنجیره‌های تعامل میان نخبگان فرهنگی و... مربوط می‌شوند که تولید گفتمان معنویت‌گرا را تبیین می‌کنند، معطوف خواهد بود. ازاین‌رو، روش جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش را می‌توان مراجعه به اسناد و مدارک تاریخی و تحلیل‌های تاریخی و تحقیقات تاریخی صورت‌گرفته در مورد ایران در سال‌های پس از انقلاب خواهد بود.

در این مطالعه با ساختن یک مدل تحلیلی صوری براساس نظریه‌های انتزاعی مطرح در جامعه‌شناسی فرهنگ، مطالعات فرهنگی، نظریه‌های نشانه‌شناسی و نقد ادبی انجام خواهیم داد. لذا براساس این مدل، فرضیه تبیینی زیر را در پاسخ به پرسش‌های اصلی این تحقیق مطرح می‌نماییم: اگرچه «به‌وجودآمدن بحران در نظم اخلاقی جامعه»، «بسیج منابع» و «شکل‌گیری زنجیره‌های تعامل» برای شکل‌گیری فرایند تولید سینمای معناگرا در فاصله سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۶۷ ضروری بوده، اما درون‌مایه و محتوای این جنبش سینمایی تحت‌تأثیر عواملی همچون افق اجتماعی آن و بافت گفتمانی

مسلط در جامعه شکل پذیرفته است. لذا برای آزمون فرضیه تدوین شده نیز از اطلاعات و مدارک تاریخی- متنی کمک خواهیم گرفت.

۱. سینما و ویژگی‌های آن

سینما با اختراع عکاسی و سپس ساخت تصاویر متحرک در حدود سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۹ در اروپا متولد شد. برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ دوربین سینماتوگراف را اختراع کردند. هرچند نمی‌توان این دو برادر فرانسوی را یگانه افرادی دانست که به پیدایش هنر سینما کمک کردند؛ به‌طوری‌که نمی‌توان قاطعانه از یک نفر به‌عنوان مخترع سینما نام برد. برای بررسی تولد، شکل‌گیری، توسعه و روند رسیدن سینما به سطح امروز، باید با جزئیات بیشتری به چگونگی تأثیر ویژگی‌های سینما بر عنصر انسانی در نقطه کانونی پرداخت. بنابراین، اول، «سینما در واقع چیست؟»، سؤال باید پرسیده شود؛ سپس با نگاهی به تاریخچهٔ سینما و اینکه به چه منظوری باید تصور کرد که تصاویر روان با پخش سریع تصاویر پرتو حرکتی ایجاد می‌کنند.

اگرچه واژهٔ سینما در طول زمان به مفاهیم فرایند (صنعت) سینما، ساختار، مکان و تمامی مطالعات سینمایی بسط داده شده است، ولی اولین و اساسی‌ترین مفهومی که در اینجا موردتوجه ما قرار می‌گیرد، مفاهیم «حرکت» و «نوشتن» است که تعیین‌کننده هستند. از این نظر، سینما از تشخیص تصاویر هر حرکتی با تقسیم آن به قطعات در فواصل زمانی معین و سپس بازآفرینی حرکت و با انعکاس این تصاویر بر روی صفحه‌نمایش در سالنی تاریک به کمک نمایش تعریف می‌شود. الصاق نمودن و انتقال حرکت بیانگر آرزویی است که مردم برای قرن‌ها آرزوی آن را داشته‌اند، اما نتوانسته‌اند آن را توسعه دهند (اوزون، ۲۰۰۸).

به دلیل تحولات تکنولوژیکی در طی زمان، تعاریف سینما نیز دچار تحول گردید. در تعاریف انجام شده در سال‌های بعد، با افزوده شده اصطلاحاتی نظیر: داستان، بازی، شخصیت نقش، سناریو و غیره، درک بهتر از جایگاه و تأثیر سینما در جهان و زندگی انسان مقدور گردید. وقتی نگاهی به ویژگی‌های سینما می‌اندازیم با عناصری مواجه می‌شویم که تعریف سینما را کامل‌تر می‌کند؛ زیرا در راستای این ویژگی‌ها است که می‌توان تطبیق‌پذیری سینما را کشف کرده و دامنهٔ گسترده حوزه‌های کاربردی آن را مشاهده کرد. این ویژگی‌ها توسط (اوزون، ۱۹۸۵)، در کتاب «سینما: کاربرد، هنر و تاریخ آن» به شرح زیر بیان می‌شوند:

سینما یک زبان است: سینما با زبان نوشتاری و گفتاری سنتی که ما می‌شناسیم، جنبه‌های متفاوتی دارد. سینما یک زبان سمعی و بصری است که هم برای چشم و هم برای گوش جذاب بوده و قوانین و ویژگی‌های خاص خود را دارد. سینما وسیلهٔ بیان است: سینما با زبان سمعی و بصری منحصربه‌فرد خود وسیله‌ای برای انتقال افکار و احساسات به دیگران است. با این ویژگی سینما، از هنرهای دیگری مانند تئاتر، موسیقی، رقص و... نیز می‌توان برای انتقال استفاده کرد. سینما وسیلهٔ ارتباطی است: ما می‌توانیم وقایع را در همه گوشه‌های جهان و حتی در کیهان خود که در سال‌های اخیر به سیارات دیگر گسترش یافته است، با سینما شناسایی و گسترش دهیم. سینما یک ابزار آموزشی است: تصاویر

سینما به دلیل ویژگی‌های سمعی و بصری که دارند ابزار بسیار مؤثری هستند که می‌توان از آن در آموزش مدرسه و خارج از مدرسه با موفقیت استفاده کرد.

سینما ابزار تحقیق است: در تحقیقات و مطالعات علمی، سینما یکی از مهم‌ترین منابع اطلاعاتی کارشناسان و محققان است. به‌خصوص در همه مواردی که حرکتی صورت می‌گیرد، هیچ رسانه دیگری نمی‌تواند جای سینما را بگیرد. سینما یک ابزار تبلیغاتی است: سینما به دلیل باورپذیری، فریبکاری و درنهایت اثربخشی تصاویرش، از پیشتازان و مؤثرترین ابزارهای تبلیغاتی است. سینما ترکیبی از هنرهاست: سینما از عمومی‌ترین و جدیدترین هنرهایی است که بعد از همه شاخه‌های هنرهای سنتی دیگر پدیدآمده و به همین دلیل هنر هفتم نامیده می‌شود، به‌اندازه‌ای انعطاف‌پذیر است که در چارچوب قوانین خودش از تمام هنرهای قبلی بهره‌مند شده و تمام ویژگی‌های آن‌ها را جذب می‌کند. لذا امروزه سینما به شاخه‌ای هنری تبدیل شده است که معنای واحدی نداشته و حاوی معانی چندبعدی است و روزبه‌روز به معنای آن افزوده شده و همراه با تحولات فنی و تکنولوژیکی و دگرگونی جهان، به تکامل و توسعه خود ادامه می‌دهد. نسخه خلاصه شده و قابل‌فهم‌تری از نظر ساختار زمانی که سیر تحول تاریخی سینما را توصیف می‌کند، وجود دارد که براساس مفهوم و شرایط سینمای امروز، تقسیم‌بندی‌شده و به شرح زیر است (آدانیر ۲۰۰۳). سینما در غرب ابتدا به‌عنوان یک شاگرد (۱۸۹۵-۱۹۱۵)، سپس به‌عنوان یک کارآموز (۱۹۱۵-۱۹۲۵/۱۹۲۰)، سپس به‌عنوان یک صنعتگر (۱۹۲۵/۱۹۲۰-۱۹۴۰/۱۹۳۵) و درنهایت به‌عنوان یک دوره صنعتگری (۱۹۳۵/۱۹۴۵) ظهور کرده، زندگی کرده و تا کنون نیز به حیات خود ادامه می‌دهد.

۲. سبک‌های سینمایی از منظر جامعه‌شناسی سینما

سینما نیز همانند سایر هنرها دارای سبک و یا به عبارتی دیگر جنبش‌های بسیاری بوده است؛ اما برخی از آن‌ها نقاط قوت بیشتری داشته و حتی بر دیگر جنبش‌های سینمایی دیگر نیز سایه افکنده‌اند. یک جنبش فیلم معمولاً روند خاصی در سینما در آن زمان را ایجاد کرده است. اکثر جنبش‌های پرطرفدار در سینما منطقه‌ای بوده اما بر سینمای جهان تأثیر و نفوذ کرده است. این جنبش‌ها با ریشه‌های فرهنگی معمولاً حوادث ملی، فرهنگ عامه و یا مسائل اجتماعی را تحت‌تأثیر قرار داده‌اند (سی و یک نما[1]، ۱۴۰۰). از مهم‌ترین سبک‌های سینمایی شناخته‌شدهٔ جهانی می‌توانیم به سبک: اکسپرسیونیسم آلمان نظیر فیلم‌های مطب دکتر گالیگاری (۱۹۲۰)، سرنوشت (۱۹۲۱)، خیابان (۱۹۲۳)؛ اکسپرسیو - رئالیسم شوروی (نظیر فیلم‌های اعتصاب (۱۹۲۵)، مادر (۱۹۲۶)، زمین (۱۹۳۰))؛ نئورئالیسم ایتالیا (نظیر فیلم‌های رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵)، شکار غم‌انگیز (۱۹۴۷)، جاده امید (۱۹۵۰))؛ امپرسیونیسم فرانسه (نظیر فیلم‌های قلب وفادار (۱۹۲۳)، مادام بده خندان (۱۹۲۳)) ؛ سوررئالیسم اسپانیا (نظیر فیلم‌های صدف و مرد روحانی (۱۹۲۷)، ستارهٔ دریایی (۱۹۲۹)) اشاره نماییم.

۳. جنبش سینمای معنویت‌گرا (۱۳۸۴-۱۳۶۷)

واژۀ «معناگرا» برای نخستین‌بار، در اوایل سال ۱۳۸۳، زمانی که تازه‌ترین خبرها در مورد بیست و سومین جشنواره سینمایی فجر منتشر می‌شد، به گوش رسید. آشکار است که چند وقتی هم به‌طور سربسته در میزگردها و نشست‌های بنیاد سینمایی فارابی بر سر این موضوع صحبت‌ها شد؛ یعنی جایی که برای اولین‌بار این واژه پیشنهاد شد و پس از موافقت سایرین پا به عرصه وجود گذاشت، ولی نه فقط آن روز که امروز هم به‌مثابۀ واژگانی که فرهنگستان زبان، به‌عنوان معادلی برای اصطلاحات جدید بیگانه پیشنهاد می‌دهد، هنوز اصطلاحی جدی تلقی می‌شود.

تاکنون تعاریف و دیدگاه‌های متعددی برای این اصطلاح ارائه شده است. از نظر اسفندیاری (۱۳۸۳)، سینمای معناگرا، نبایستی با سایر تقسیم‌بندی‌های مشابه، مانند سینمای دینی، سینمای عرفانی، سینمای اندیشه، سینمای شاعرانه و سینمای استعلایی اشتباه شود. به تعبیر وی «سینمای ماورا» همان سینمای معناگرا نیست؛ زیرا سینمای معناگرا اگر به ماوراء می‌پردازد، اما زندگی عینی را فراموش نمی‌کند؛ به گمان اسفندیاری برای این منظور اصطلاح سینمای معنوی بسیار دستمالی شده بود و سینمای شهودی هم با تعبیر شهید آوینی خلط می‌شد (اسفندیاری، ۱۳۸۳). از منظر دانش (۱۳۸۳)، «سینمای معناگرا نمی‌تواند صرفاً سینمای اخلاقی باشد، چراکه مجموعه عناصر اخلاقی از قبیل صداقت، ایثار، خوش‌رفتاری با دیگران و ... اگرچه بار معنایی شریفی دارند، ولی «موجود» نیستند و در مقام تجربه و انتزاع و ذهنیات خلق می‌شوند. موجود معنوی، واقعیتی زنده است که خصوصیات ماده را ندارد و مفاهیم اخلاقی و انسانی فاقد ویژگی «زنده‌بودن» هستند. پس این ادعا که هر فعالیت هنری ازآنجاکه به‌دنبال مفاهیم زیبا و انسانی و اخلاقی است، معناگرا هم هست و صرفاً بر مبنای یک اشتراک لفظی سوءتفاهم‌آور بنا نهاده شده، چندان معتبر نیست» (دانش، ۱۳۸۳). علوی طباطبایی (۱۳۸۳)، نیز معتقد بود که «سینمای معناگرا در نزد منتقدان، صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان سینما، هرگز به‌عنوان یک «ژانر» شناخته نشده است». این نظر کاملاً مقرون به حقیقت است، اما علوی طباطبایی در نظریه بعدی خویش دچار خلط مبحث می‌شود؛ آنجاکه می‌نویسد: «عنوان سینمای دینی یا معناگرا اشاره به‌نوعی محتوای هستی‌شناسانه و اصیل بر پایه اندیشه‌های متعالی انسانی است که به سینمای بحران‌زده هشدار می‌دهد». در این نظریه، او سینمای دینی را همان سینمای معناگرا می‌داند که البته نظریه‌ای است نادرست. این خلط اغلب نظریه‌پردازان را هم به‌اشتباه می‌اندازد.

دانش (۱۳۸۴) در مقاله‌ای دیگر بیان می‌نماید که مقصود اصلی این عنوان [سینمای معناگرا] فیلم‌هایی است که به موضوعات معنوی می‌پردازد؛ اما عنوان «معناگرا» برای افاده این مقصود، چندان مناسب و گویا نیست، زیرا هر فیلم به‌هرحال «معنا»یی دارد. ازاین‌رو به‌نظر می‌رسد غرض از معنا، در واقع «عالم معنا» باشد. در این صورت، بایستی عنوان فعلی را به «سینما و عالم معنا» تغییر داد. ضمن اینکه باب پرسش‌هایی در این زمینه همچنان باز است. ازجمله اینکه آیا جستارهای «انسانی» هم، در این عنوان قرار می‌گیرد؟ آیا میان «مفاهیم معنوی» و «جستارهای مذهبی» وجه ممیزه‌ای وجود دارد؟ آیا یک فیلم، به‌طورکلی، بایستی از این ویژگی برخوردار باشد، تا شرایط احراز را داشته باشد؛ یا

این‌که فقط معنوی‌بودن صحنه (صحنه‌ها) ای از فیلم، برای این هدف کفایت می‌کند؟ لذا پرسش‌های متعددی را می‌توان یکی پس از دیگری در پی هم مطرح کرد. در همین راستا، مسیح (۱۳۸۴) نیز در توصیف سینمای معناگرا بیان می‌کند که نخستین پرسش‌هایی که مطرح می‌شود، آن است که به‌طورکلی معنا چیست؟ بی‌معنایی چیست؟ معناگرایی چیست؟ معناپذیری چیست؟ و سینما در کجای آن قرار می‌گیرد. خاصه سینما که هنری تصویری است و تصویر به‌خودی‌خود هر لحظه در حکم تحقق معناست [تأکید در اصل] (مسیح، ۱۳۸۴).

٤. موضوعات کار سینمای معناگرا

باتوجه‌به پرسش‌های موجود دررابطه‌با سینمای معناگرا، می‌توان گفت که آنچه منظور ما از سینمای معناگرا بوده است، سینمایی است که به واقعیت هستی و جهان و بشر می‌پردازد، اما در ورای این واقعیت، گوشه چشمی به باطن آن دارد و در جست‌وجوی کشف رمز و رازی است که در پشت این واقعیات جاری، همواره طنین‌انداز است. لذا می‌توانیم بیان نمائیم که سینمای معناگرا، سینمایی است که توجه به واقعیت‌های جاری زندگی بشری را عطف به امور باطنی آن در نظر قرار می‌دهد، به این معنی که می‌کوشد از «صفات به ذات پدیده‌ها»، از «صورت به معنای آن‌ها»، از «ظاهر به باطن»، «از ماده به جان»، از «جسم به روح» و از «شهود به غیب» گذر کند و هیچ‌یک را نادیده فرونگذارد و هیچ‌کدام از این دو سوی واقعی‌بودن را از هم جدا ننماید و به هیچ‌کدام بی‌توجه نباشد تا بتواند از این تغافل دائمی بشر اندکی بکاهد. لذا به‌طور خلاصه جوهر ارزش‌های پایدار بشری، به‌نحوی‌که مورد اقبال همه تمدن‌های تاریخ جهان قرار گیرد، موضوع کار «سینمای معناگرا» خواهد بود (اسفندیاری: ۱۴۰۱).

در سینمای معناگرا نشانه‌ها و اشارات به‌طورجدی مورداستفاده قرار می‌گیرند؛ به‌نحوی‌که «نشانه‌گذاری» و «آیات‌شناسی» و استفاده از «نمادها» ویژگی عمومی و گاه غالب سینمای معناگراست. البته در این استفاده از نشانه‌ها، سینمای معناگرا به‌ناچار می‌بایست از اقیانوس بی‌کران معارف دینی و ادبیات جهانی و به‌خصوص ادبیات شرق و بالاخص ادبیات عرفانی ایران، برای رسیدن به مقصود بهره بگیرد تا با استفاده سینمایی از زبان «اشارات و نمادها» به غنای سینمای معناگرا بیفزاید و راهبرد درست معناگرایی را تضمین نماید (بنی‌هاشمی: ۱۳۸۴).

٥. جامعه‌شناسی سینما

وقتی به تأثیربخشی سینمای درحال‌توسعه بر زندگی مردم نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که یک تعامل فرهنگی وجود دارد. آدورنو (۲۰۰۸) اذعان دارد که مفاهیم فرهنگی که در کتاب «صنعت فرهنگی و مدیریت فرهنگی» به آن اشاره کرده است، چگونه با سینما معنا پیدا می‌کند. فرهنگ امروز همه‌چیز را به شباهت آلوده می‌نماید. فیلم‌ها، رادیو و مجلات یک سیستم را تشکیل می‌دهند. وی بیان می‌کند که هر یک از این حوزه‌ها در درون خود و همه با هم اتفاق‌نظر دارند (آدورنو: ۲۰۰۸). لذا ازآنجایی‌که سینما محصول جامعه و فرهنگی است که به آن تعلق دارد، لذا بسته به آن نیز می‌تواند تغییر کرده و تأثیرات متنوعی داشته باشد و لذا لازم است که این تأثیرات مورد بررسی قرار گیرد (موناکو: ۲۰۰۹). در همین راستا، جامعه‌شناسی سینما تلاشی جهت درک میزان تأثیرگذاری سینما در حوزه زندگی اجتماعی بسیار

وسیع‌تری از آنچه ما از آن مطلع هستیم، است. جامعه‌شناسی سینما وقایعی را که جامعه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد به‌صورت چندبُعدی بررسی می‌کند (گروس: ۱۹۹۲).

دودرا بیان می‌کند که شاید همه حوزه‌های جامعه و فرهنگ در چارچوب رشته جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار گیرند. البته به گفته وی، نسبت به بقیه موضوعات، به بحث سینما کم‌تر پرداخته شده است؛ درحالی‌که مطالعات بر روی جامعه‌شناسی ارتباطات جمعی همچنان ادامه دارد، مطالعات عمدتاً سینمایی به‌ندرت توجه را به خود جلب می‌کند (دودرا: ۲۰۰۶). دنزین می‌گوید که تأثیر جامعه‌شناختی سینما و ورود آن به نظریه اجتماعی در جوامع صنعتی در ابتدا توسط نظریه‌پردازان اجتماعی مهم نادیده گرفته شد. به گفته وی، تنها محققین آمریکایی بودند که ابتدا توجه خود را به این صنعت جدید و تأثیرات آن بر جامعه جلب کرده و سپس به‌مرور، موردتوجه سایر پژوهشگران نیز قرار گرفت (دنزین: ۱۹۹۵). دودراه با استناد به پیتر وولن، از ظهور امکان به‌اشتراک‌گذاری تحلیل سینمایی بین مطالعات فیلم و جامعه‌شناسی در راستای خطوط زیبایی‌شناختی، مباحث نظری و روش‌شناختی آن صحبت می‌کند. اما وی اضافه می‌کند که این همکاری از سوی شاخه جامعه‌شناسی جدی گرفته نمی‌شود. به همین دلیل، مطالعات فیلم از اواخر دهه ۱۹۶۰ جدا شد (دودرا: ۲۰۰۶). به اعتقاد دودراه، در دهه ۱۹۷۰، گرایش به تلاش‌های تحلیلی متمرکز بر زبان فیلم چندبرابر گردید. اما ضمن پرداختن به بُعد نشانه‌شناختی سینما، روی ساختارهای اجتماعی یا مخاطبان کار چندانی انجام نشد. در تحلیل نظری فیلم‌ها، به‌جای توسل به نظریه‌ها یا روش‌های جامعه‌شناختی در پرداختن به ابعاد اجتماعی فیلم‌ها، از مفاهیم ایدئولوژی لویی آلتوسر کمک گرفته شد.

تأکید این رویکرد بر آن است که موضوع سینما براساس متن فیلم ساخته می‌شود. دودره بیان می‌کند که نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ بر ساخت متنی موضوعات تمرکز داشت و به‌جای تأکید بر موضع‌گیری بر موضوعات بافت اجتماعی که برای رویکرد جامعه‌شناختی مناسب‌تر بود، روشی مبتنی بر روانکاو ساختاری را ترویج نمود. بنابراین، در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، تعاریف نظریه فیلم تعمیم یافت و علایق جامعه‌شناختی به‌عنوان دایره بیرونی تعیین گردید. مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه‌ای که از دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ به‌عنوان رشته‌های دانشگاهی ظهور کردند، راه را برای مطالعات گسترده و پیچیده‌تر که شامل متون، مخاطبان و زمینه‌های اجتماعی آن‌ها می‌شود، هموار کردند (دودرا: ۲۰۰۶).

٦. یافته تحقیق

٦,١. شرایط کلی سینمای بعد از انقلاب و مشکلات اجتماعی

فیلم‌ها متأثر از شرایط اجتماعی هر جامعه هستند و درعین‌حال معرف مسائل اجتماعی هستند. سینمای ایران چهار دهه پس از انقلاب را پشت سر گذاشته است و هر دوره مسائل اجتماعی خاص خود را داشته است. دوره اول (دهه شصت) سینمای جنگ است. فیلمی که به‌شدت متأثر از فضای نبرد است و نوعی نفی موضوع اجتماعی در آن وجود دارد. در این دوره، نوعی فساد بر سینما حاکم نمی‌شود و مسائل مختلف سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی داخلی به حاشیه می‌رود. در دوره دوم دهه هفتاد، مسئله زنان بستر اصلی مسائل اجتماعی است و مسائل جدید زنان، ظهور

زنان مدرن، نقش و جایگاه اجتماعی جدید زنان، نابرابری جنسیتی، شکستن تابوی زنان و افزایش آگاهی آن‌ها مورد بررسی قرارمی‌گیرد. دوره سوم دهه هشتاد فیلمی است که مشکل آن خانواده متوسط است و مسائل اجتماعی بر اعضای خانواده تأثیر می‌گذارد. دوره چهارم (دهه نود) با مجموعه‌ای سینمایی از مسائل اجتماعی روبه‌رو هستیم که تعداد و پراکندگی آن در بستر خشونت بازنمایی نمی‌شود. طرح و بیان مسئله جامعه ایران پر از مسائل مختلف اجتماعی است. بزهکاری، اعتیاد و اعتیاد همگی بخشی از مشغله‌های همیشگی افراد جامعه است.

تعاریف متعددی از مشکلات اجتماعی بیان شده است. رایت میلز مشکل اجتماعی را با چهار ویژگی خاستگاه ساختاری، عمومیت، تهدید و راه تعریف می‌کند. راه‌حل ساختاری را تعریف می‌کند (یوسفی، اکبری: ۱۳۹۰). رومیر (۲۰۰۱) آن را پدیده‌ای نامطلوب می‌داند که تعداد زیادی از اعضای جامعه آن را غیرقابل‌تحمل می‌دانند و برای اصلاح آن اقدام جمعی لازم است و آن را وضعیتی می‌داند که آسایش برخی و همه افراد را مختل می‌کند و معمولاً موضوع بحث عمومی است (ماشویس: ۲۰۱۵).

در جامعه ایران درک مشترکی از موضوع اجتماعی بین عموم مردم و صاحب‌نظران در برخی از مسائل وجود ندارد و در برخی موارد در شناسایی آنچه که موضوع اجتماعی نامیده نمی‌شود، توافقی بین مردم و صاحب‌نظران وجود ندارد. یعنی آنچه توده مردم فکر می‌کنند مشکل است یا آن چیزی که کارشناسان و کارشناسان اجتماعی آن را مشکل اجتماعی می‌دانند (یوسفی، اکبری:۱۳۹۰). همچنین مسائل اجتماعی در حوزه‌های مختلف به شکل‌های مختلف بازنمایی نمی‌شود. ارائه مسائل اجتماعی در روزنامه‌ها و مجلات ممکن است با ارائه در تلویزیون یا سینما متفاوت باشد. در این میان یکی از مهم‌ترین حوزه‌های بازنمایی مسائل اجتماعی سینما است و شناخت مسائل اجتماعی در قاب تصویر، به‌ویژه در آثار سینمایی می‌تواند کمک زیادی به کاهش ابهامات رویه‌ای در حوزه مسائل اجتماعی کند؛ زیرا بعد از انقلاب فیلم منبع فرهنگی مهمی برای شناخت ماهیت و علل انحرافات اجتماعی شده است (سلطانی گرد فرامریزی، اسماعیل‌زاده: ۱۳۹۲).

سینمای ایران از بدو پیدایش به‌طور مستمر موضوعات اجتماعی را به نمایش گذاشته است. با وقوع انقلاب اسلامی، همراه با تغییر گفتمان سیاسی، سازمان تولید فیلم دوره پهلوی فروپاشید و سازوکارهای جدیدی با بازنمایی مسائل فرهنگی بر سینمای ایران حاکم شد. در دهه ۱۳۶۰ ژانر دفاع مقدس شکل گرفت و سینمای استبداد در کنار ملودرام‌های خانوادگی، دنیای اجتماعی را با الهام از گفتمان انقلاب و جنگ تفسیر کرد. با پایان جنگ، در دهه ۱۳۷۰، هم‌زمان با گسترش گفتمان سازندگی، رشد جمعیت و رشد آموزش عالی، مخاطبان فیلم کاهش یافت. اما فیلم‌ها همچنان دغدغه نمایش معضلات اجتماعی را داشتند. با تغییرات سیاسی در نیمه دوم دهه ۷۰، نگاهی متفاوت به موضوعاتی مانند مهاجرت، روابط دختر و پسر، جناح‌بندی‌های سیاسی، مسائل اجتماعی، مشکلات زنان و مثلث‌های عشقی در فیلم‌ها رایج شد. این مضامین در کنار مضامین دیگری مانند خیانت، بحران اقتصادی، بحران هویت و بازگویی وقایع گذشته در دهه هشتاد و نود، روند تولید و بازتولید خود را حفظ کردند (آقابابایی: ۱۳۹۵). در پاسخ به این روند،

جامعه‌شناسان در سال‌های گذشته تحقیقات پراکنده‌ای در زمینه مسائل اجتماعی و سینما انجام داده‌اند. بیشتر این مطالعات، موردی هستند. به‌عنوان‌مثال، محمدی مهر، بیچرانلو (۱۳۹۲) در مطالعه‌ای به‌صورت کمی - توصیفی براساس بیست فیلم برنده جایزه به تحلیل مسائل و مشکلات اجتماعی ایران پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که رویکرد پانزده فیلم به مسائل اجتماعی است. راودراد و همکاران (۱۳۸۸) در مطالعه‌ای به نقش مثبت تصاویر در روایت مسائل اجتماعی در ایران و ارتباطات اشاره کرده و رابطه تصویر و مسائل اجتماعی را از منظر تربیتی بررسی کرده‌اند. در واقع در پژوهش مذکور، انواع و ابعاد مسائل اجتماعی بررسی نشده است، بلکه بر اهمیت فرهنگ بصری و تأثیر تصاویر به‌جای متون و گزارش‌های علمی در برجسته‌سازی مسائل اجتماعی تأکید دارد. آزاد ارمکی، امیری (۲۰۰۹) رابطه سینما با جامعه مبدأ و هم‌زمانی سینما با تحولات اجتماعی را بررسی کرده‌اند. این پژوهش فیلم‌های سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ را در چهار کارکرد فرار، جامعه‌پذیری، نمایش واقعیت و ایجاد نگرش جدید دسته‌بندی کرده و درنهایت سینمای ایران را حساس به تحولات اجتماعی تحلیل کرده است.

بررسی کلی مطالعات قبلی نشان می‌دهد که در آثار سینمایی ایران به مسائل و آسیب‌های مختلفی توجه شده است. اما این پژوهش‌ها خالی از بازنمایی همه‌جانبه و کل‌نگر مسائل است و عموماً موضوعات مختلف اجتماعی در سینما را به‌صورت پراکنده دنبال کرده است؛ بنابراین براساس آن‌ها نمی‌توان به تصویری روشن و جامع از رابطه سینمای ایران و مسائل اجتماعی دست‌یافت.

۶،۲. دوره‌های تاریخی سینمای پس از انقلاب از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳

در این بازه زمانی مجموعاً ۶۳۱ فیلم ساخته شد که به‌طور میانگین سالانه ۲۸ فیلم می‌شود. طبیعی است که با این تعداد اندک تولیدات سینمایی، مخاطبین آن نیز هنوز کاملاً مشخص نشده بود. در این دوره رویکردهای مهمی به شرح زیرنمایان است.

نفی مسائل اجتماعی: سینمای دفاع مقدس، سینمایی عاری از مسائل اجتماعی است. جنگ که گفتمان غالب این دهه است، با نوعی قداست همراه بود و در نتیجه، همه مردم این دوره مردمی شریف، متدین و مؤمن معرفی شدند و هر اقدامی که انجام می‌دادند برای ارزش‌ها بود. جامعه و خدا بود؛ در نتیجه، حتی کشتن دشمنان آسیب اجتماعی یا قتل تلقی نمی‌شد. بلکه جهاد محسوب شده و عمل صالح؛ چراکه سینمای دفاع مقدس شکل مقدسی به خود گرفته و تنها تصویری از رشادت‌ها، فداکاری‌ها و از خودگذشتگی‌های آنان به نمایش درآمد. ازجمله پرفروش‌ترین فیلم‌های دهه ۶۰، فیلم «برزخی‌ها» در اولین سال این دهه با حضور تعدادی از بازیگران سینمای پیش از انقلاب با موضوعی درباره جنگی ناشناخته پرفروش‌ترین فیلم شد. همچنین در این دوره یکی از موضوعات مهم، تصویری از وحدت و یکپارچگی رزمندگان در میدان نبرد است. ازاین‌رو، همه مردم و نهادها متحد شدند و برای بیرون‌راندن دشمن از سرزمین خود تلاش کردند و برای رسیدن به این هدف از هیچ کمکی دریغ نکردند. ازاین‌رو مهم‌ترین کارکرد سیاسی در فیلم‌های سینمای دفاع مقدس در سال‌های اولیه نبرد و دعوت مردم به جبهه‌ها بود.

حاشیه‌نشینی خانواده: یکی دیگر از موضوعات اصلی سینمای جنگ، به حاشیه‌راندن تصویر خانه و خانواده است. فیلم در فضای جنگ و جبهه پخش شد. به همین دلیل در این دوره تصویر چندانی از خانواده رزمندگان و شرایط اجتماعی، خانوادگی و معیشتی آن‌ها وجود ندارد و جامعه پشت جنگ‌دیده نمی‌شود. از این منظر، آسیب‌های موجود در جامعه برای ما مشخص نیست و تنها یک موضوع از دوران دهه شصت یعنی جنگ تحمیلی بازنمایی نمی‌شود. در معدود فیلم‌هایی که خانواده به‌نمایش‌درآمده، خانواده‌هایی معرفی شده‌اند که در محیطی آرام و صمیمی زندگی می‌کنند و مشکلات و بحران‌های خانوادگی و زناشویی کم‌تری دارند.

موضوع قاچاق مواد مخدر: یکی از مهم‌ترین موضوعات اجتماعی دهه ۶۰ که در سینما مطرح می‌شود، مواد مخدر و حواشی آن است. تصاویر قاچاقچیان، درگیری با پلیس، حمل مواد مخدر، درگیری با دیگر باندهای قاچاقچیان و انتقال مواد مخدر به شهرهای دیگر کشور از جمله تصاویر به‌نمایش‌درآمده در این فیلم‌هاست. دلیل افزایش بازنمایی قاچاق مواد مخدر در سینمای دهه شصت این است که در این دهه قاچاق مواد مخدر به‌شدت افزایش یافت و تلاش‌های زیادی برای مقابله با آن صورت گرفت. موج گسترده دستگیری‌ها و محاکمه‌ها، مصادره اموال و اعدام‌ها آغاز شد و جای تعجب نداشت که در کنار مسائل مربوط به جنگ، مواد مخدر در فیلم‌های پرفروش نیز نمایش داده شود. مثلاً در فیلم «سناتوره» بحث قاچاق مواد مخدر در دهه شصت به‌خوبی بازنمایی شده است.

گفتمان‌های ضدانقلاب: در این دوره فیلم‌هایی با موضوع گروه‌های حزبی دوره پهلوی دوم و در قالب گفتمان‌های ضدانقلاب نیز ساخته شد که هدف آن نشان‌دادن تصویری سیاه از جامعه آن زمان و به‌تصویرکشیدن ظلم و خشونت بود (ساواک). یکی از این فیلم‌ها فیلم بایکوت است که در آن یک فرد مارکسیست در ابتدا ضدانقلاب و ضددین به تصویر کشیده شده است. اما پس از مدتی از تمام عقاید خود دست می‌کشد. بااین‌حال، او در نهایت به سرنوشتی تاریک می‌رسد.

مشکلات طبقه متوسط مدرن: سینمای ایران در دهه شصت به مشکلات خانواده‌های مدرن نیز می‌پردازد. مسائل مربوط به آپارتمان‌نشینی، مهاجرت، کلاهبرداری، جعل سند، طلاق عاطفی، تغییر وضعیت زنان از خانه‌دار به کار خارج از منزل و موارد دیگری که در آن زمان به آن توجهی نمی‌شد، در «فیلم مستأجر و سراب» نشان داده شد و نشان‌دهندهٔ طبقه متوسط مدرن بود. در دهه شصت هم‌زمان با جنگ، زندگی مدرن در شهرهای بزرگی مانند تهران در حال شکل‌گیری است. فیلم عصراب به‌خوبی نمایانگر این زندگی مدرن است. ناصر و فخری تصمیم می‌گیرند از یکی از روستاهای شمالی به تهران مهاجرت کنند. اما در تهران آن‌ها با مسائل مختلف سروکار دارند. مسائلی مانند گرانی زندگی نسبت به روستا، کار زنان در بیرون از خانه، شغل دوم، قصاص دانش‌آموزان تهرانی از معلم و سر کلاس نرفتن که باعث اخراج ناصر از مدرسه می‌شود و در نهایت طلاق عاطفی ناصر و فخری.

مردانه‌شدن مسائل اجتماعی: بیشتر مسائل اجتماعی مطرح شده در این دوره مردانه است؛ زیرا بیشتر فیلم‌ها در فضاهای مردانه مانند جبهه، پایگاه‌های شکار، قاچاق مواد مخدر، گروه‌های حزبی و ساواک بازنمایی می‌شوند. در این

دوره با نبود مسائل زنان مواجه هستیم. زیرا زنان در سینمای این دوره حضور ندارند یا بیشتر در نقش‌های کلیشه‌ای و سنتی مانند مادر، همسر و خواهر به‌صورت محدود به تصویر کشیده می‌شوند. اکثر زنان این دوره خانه‌دار و مشغول کارهای سنتی مانند آشپزی، گل‌دوزی و بافندگی هستند و با ویژگی‌های خاصی مانند عاطفی، منفعل، وابسته به مردان، صبور و سازگار نشان داده می‌شوند.

مسائل طبقه متوسط نوظهور: در این دهه علاوه‌بر موضوع اصلی جنگ، موضوعات مهم دیگری مانند مسائل طبقه متوسط نوظهور نیز مطرح شده است. دو فیلم «شاید در زمانی دیگر» و «هامون» که در نیمه دوم این دهه و در اواخر جنگ تولید شدند، از فیلم‌های پیشرو محسوب می‌شوند که نشان می‌دهند بحران (جنگ) در جامعه به پایان رسیده است. مشکل جدیدی برای طبقه متوسط ایجاد شده است. ظهور فردیت و نحوه مواجهه با آن در فضای خانواده است. این بار زن و مرد در کانون درگیری در چارچوب خانواده هسته‌ای قرار دارند. در این دو فیلم می‌توان شروع بحران خودسازی را در روابط خانوادگی طبقه متوسط جدید دید. در دو فیلم تحلیل‌شدهٔ دهه شصت، سوژه‌ها در دوگانگی خود/دیگری به شکل فردی قرار می‌گیرند. در فیلم «شاید زمانی دیگر» (۲۰۱۶) زنی نشان داده می‌شود که گذشته‌ای انتقادی داشته و می‌خواهد با پی‌بردن به گذشته‌اش خود را بازیابد.

۶،۳. مشکل‌آفرینی کلیات اجتماعی در سینمای پرمخاطب دهه ۷۰

در این دوره رویکرد بسیار مهم توجه به زنان و مسائل مربوط به آن‌ها ازجمله تابوشکنی‌ها، نقش‌ها و موقعیت‌های جدید اجتماعی، افزایش آگاهی و تحصیلات آنان اتخاذ می‌شود. در این دوره علاوه بر موضوع زنان، موضوعات دیگری نظیر قاچاق مواد مخدر، اعتقاد به خرافات و جادو، مهاجرت و پیامدهای آن، خودکشی و اسیدپاشی مدنظر قرار می‌گیرد.

مسائل زنان در دوران سازندگی دهه ۷۰ دورانی است که جنگ پایان‌یافته و گفتمان سازندگی در نیمه اول خود بر جامعه حاکم است. در این دوره مضامین جدیدی وارد سینما نمی‌شود که بیشتر آن‌ها حول محور زنان می‌چرخد. به‌گونه‌ای که از شش فیلم دوره تولید، فیلم‌هایی با نام‌های: «عروس»، «دیگر چه خبر»، من و همسران نمی‌خواهیم زنده بمانیم، زن را در مرکز قرار می‌دهد. همچنین در راستای گسترش تحصیلات تکمیلی که در این دوره اتفاق افتاد، دو فیلم «عروس» و «چه خبر» به موضوعاتی پرداختند که مستقیماً به دانشگاه و تحصیلات مربوط می‌شد. مثلاً در «بعدش چیه» فرشته دانشجوی تعلیقی است و در فیلم «عروس» حمید تازه فارغ‌التحصیل ادبیات شده و مدام از دانشگاه می‌گوید. علاوه‌بر این، به دلیل توسعه اقتصادی و افزایش اشتغال، از میان شش فیلم این دوره، در چهار فیلم «دیگه چه خبر»، «زنان»، من می‌خواهم زنده بمانم و «برادران غریب»، علاوه‌بر مردان، زنان نیز شاغل هستند.

مسائل زنان در دوره اصلاحات اول در سال ۱۳۷۶ با انتخاب سید محمد خاتمی به ریاست‌جمهوری و تغییر سیاست‌های وزارت ارشاد، بسیاری از آثاری که به دلایل مختلف سانسور شده بودند در معرض دید عموم قرار گرفت و مضامین آن و موضوعاتی که شاید امکان طراحی و ساخت نداشتند، مبنای ساخت فیلم شدند. در این دوره، زنان مدرن با نقش‌های اجتماعی جدید مانند دانشجو پرستار، مدیر، خبرنگار، استاد دانشگاه و فعالیت‌هایی مانند رانندگی، نویسندگی، رایانه،

فیلم‌برداری و عکاسی و آشنایی با زبان انگلیسی در جامعه ظهور می‌کنند. با گسترش تابوشکنی در سینمای این دوره، زنان عشق‌های فردی و آتشینی را تجربه می‌کنند که پیش‌ازاین سانسور شده بود. در آدم‌برفی، عشق یک مرد به زن مطلقه ارائه می‌شود که درگذشته چنین عشقی هرگز نشان داده نشده است. در فیلم «دو زن» عشق با آزار و اذیت خیابانی و تهدید و اسیدپاشی و همچنین با نمایش روابط عاطفی و عاطفی طبقه متوسط بازنمایی می‌شود و در نهایت در فیلم «شوکران» عشق همراه با خیانت به نمایش درمی‌آید.

در دهه ۷۰، فروپاشی و بحران در میان خانواده‌ها نیز مطرح شد. هرچه جلوتر برویم طلاق و فروپاشی خانواده بیشتر نمی‌شود. در اواخر دهه ۷۰ با افزایش آزادی زنان و اشتغال و آزادی‌های نسبی آنان در جامعه، طلاق در جامعه افزایش یافت و در نتیجه ساخت فیلم‌هایی با موضوع طلاق نسبت به دهه‌های گذشته ایران بسیار افزایش یافت. برای مثال، در میان ده فیلم پرفروش دهه ۷۰، طلاق در سه فیلم «می‌خواهم زنده بمانم»، «خواهران عجیب»، «آدم‌برفی» و «قرمز»، «همسر» دیده می‌شود.

پس از پایان جنگ، از اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰، روند نوسازی در جامعه آغاز شده و با توسعه آموزش عالی و حمایت از ورود زنان به عرصه عمومی، جایگاه و جایگاه بهتری در جامعه پیدا می‌کنند. بیشتر مسائلی که در سینما روایت می‌شود به حضور، نقش، فعالیت و عملکرد زنان نیز مربوط می‌شود. در فیلم مسافران (۱۳۸۹) دوگانگی خود/دیگری به عرصه عمومی کشیده می‌شود. در این فیلم برخلاف جریان غالب که گفتمان مدرنیزاسیون را عامل محرک جامعه می‌داند، تکنیک (آمیختگی فناوری و بوروکراسی روبه‌رشد) به‌عنوان عامل نقد سوژه فردی نشان داده می‌شود. این تکنیک فرایند نوسازی جامعه را بیان می‌کند. اما بدن سوژه در چارچوب تکنیک متلاشی می‌شود. «مسافران» فیلمی آینده‌نگر است و همان‌طورکه در دهه‌های بعد می‌بینیم، مدرن‌سازی و تسلط بوروکراسی بر روابط اجتماعی و فردی به بحران موضوع پایان نمی‌دهد. بلکه آن را عمیق‌تر می‌کند. بحرانی که به شکل تشدید فردیت در دهه هشتاد و فردیت آسیب‌دیده در دهه نود در سینما، نمود می‌یابد.

۶،۴. مشکلات دهه ۸۰

در این دوره همه فیلم‌های پرمخاطب در جامعه مدرن حول خانواده‌های طبقه متوسط نمایش داده می‌شوند و چالش‌های خانواده‌های این طبقه را نشان می‌دهند. در همه این فیلم‌ها یا طلاق اتفاق افتاده یا تصمیمی برای انجام آن وجود دارد اما به دلایلی طلاق انجام نمی‌شود. همچنین ارزش‌های پیشین مانند حرمت روحانیت، حرمت جنگ، حرمت رزمندگان، قوانین اسلامی و از خودگذشتگی مادران ایرانی، جامعه مردسالار و تبعیض جنسیتی به چالش کشیده شده است. لذا مسائل اجتماعی در دهه ۸۰ با صراحت بیشتری مطرح شده و نگاه به مسائل جامعه واقع‌بینانه‌تر می‌گردد.

طبقه متوسط دارای ویژگی‌های اجتماعی مانند تحصیلات عالی و حامل ارزش‌های جدیدی است که منجر به شکل‌گیری روابط نوظهور بین اعضای خانواده این طبقه می‌شود؛ یعنی در تمام فیلم‌های این دهه، زنان و مردان

تحصیل‌کرده، شاغل و با سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی فراوان به تصویر کشیده شده‌اند و روابط خارج از ازدواج به‌دوراز تعصبات شدید خانوادگی وجود دارد. مثلاً در فیلم «الی» نوع جدیدی از مسئله روایت می‌شود. دختری که کسی او را نمی‌شناسد، با گروهی به شمال می‌رود و مشکل ایجاد می‌کند.

در فیلمی به نام پدر، باوجوداینکه دختر یک جنگجو را به تصویر می‌کشد، پدر دختر وقتی از رابطه او با هم‌کلاسی‌اش مطلع می‌شود، عادی و بدون تعصب رفتار می‌کند و در نهایت با پسر می‌رود و او را به خانواده‌اش تحویل می‌دهد. در دایره‌زنگی، دختری در خیابان او با پسری آشنا می‌شود و شبی را با او در خیابان می‌گذراند. باتوجه‌به ویژگی‌های خانوادگی طبقه متوسط، طلاق و مسائل مربوط به آن در فیلم‌های این دوره رواج بیشتری پیدا می‌کند. طلاق در عرصه واقعی جامعه ایران افزایش سرسام‌آوری را تجربه می‌کند.

در فیلم‌های پرمخاطب دهه هشتاد، در هشت فیلم (سگ‌کشی، واکنش پنجم، شمعی در باد، مارمولک، آتش‌بس، دایره زنگ، درباره الی، جدایی نادر از سیمین) از فیلم‌های این دهه که موردتوجه قرار گرفت، به موضوع طلاق پرداخت شده است. این عدد در سه فیلم (شمعی در باد، آتش‌بس جدایی نادر از سیمین) محور اصلی طلاق است و در پنج فیلم باقی‌مانده (سگ‌کشی، واکنش پنجم، مارمولک، دایره زنگ، درباره الی) طلاق بخشی از مسائل فیلم است؛ هرچند که نحوه بازنمایی طلاق در این فیلم‌ها نیز متفاوت است.

موضوع دیگر در این دهه بحث خیانت است که در بستر خانواده بازنمایی می‌شود. خیانت یکی از مسائلی است که بعد از اینکه در دهه هفتاد با فیلم «شوکران» شروع به اکران کرد، در دهه هشتاد در چندین فیلم به تصویر کشیده شد و در همه این فیلم‌ها به‌صورت حاشیه‌ای و در مسیر داستان اتفاق افتاد. در فیلم سگ‌کشی، واکنش پنجم و درباره الی، خیانت در ابعاد مختلف بازنمایی می‌شود. از دیگر مشکلات دهه هشتاد، معضل اعتیاد است، در دهه ۸۰ باتوجه‌به حاد شدن معضل اعتیاد در جامعه، این مشکل به‌طور گسترده‌ای در فیلم‌هایی چون «شمعی در باد، قنطورس، بوتیک، مهمان مامان» ارائه شده است. فیلم‌های دهه ۸۰ نوعی کم‌رنگ‌شدن حرمت به ارزش‌هاست. ارزش‌های حرمت جنگ، حرمت رزمندگان ازجمله این موارد است؛ مثلاً در فیلم «اخراجی‌ها»، «به نام پدر» و «مارمولک» شخصیت‌های جنگ و مقدسی چون سلحشور و روحانی از فضای عرفانی و مقدس خود فاصله می‌گیرند و به زندگی روزمره و واقعی نزدیک می‌شوند.

با آغاز دهه ۸۰ و به‌دنبال ظهور اصلاح‌طلبان، تغییراتی در سبک زندگی زنان و جوانان نیز به‌وجود آمد. در این دوره اندیشه‌های برابری‌طلبانه در نگرش به نقش‌های سنتی دختر و پسر گسترش‌یافته و از نقش‌های سنتی فاصله گرفتند. در نتیجه، نفوذ هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه روبه‌کاهش است. رویا در «فیلم کاغذ به خط» (۱۳۸۷) با جهانگیر روبه‌رو می‌شود اما سرانجام او تسلیم تحول در دنیای او می‌شود. در فیلم «شب‌های روشن» (۲۰۱۱) رویا ورود به دنیای استاد است جوان او را منتقد می‌کند و از او می‌گذرد. این گذار استاد جوان را آماده پذیرش «دیگری» می‌کند. تقابلی که در این دو فیلم به تصویر کشیده می‌شود، ادامه تقابل فردی دهه شصت است. اما در دهه ۸۰، فیزیکال‌بودن سوژه‌ها

به عرصه رویارویی/ گذار کشیده می‌شود. تقابل که در دهۀ شصت شکل می‌گیرد و همچنان تداوم می‌یابد و گذار تداوم ساحت مستقل زن است که در دهۀ هفتاد شکل می‌گیرد و در دهۀ هشتاد تعمیق می‌شود.

۶,۵. مشکلات دهه نود

انباشت مسائل در بستر خشونت، شرایط اقتصادی و سیاسی جامعه در دهه نود تا حدودی با دهه‌های قبل متفاوت است. رکود اقتصادی در این دهه و شرایط نسبتاً باثبات سیاسی کشور پس از بحران‌های اواخر دهه هشتاد، سینما را به عرصه‌های اجتماعی با بحران‌های ناشی از مسائل اقتصادی پیوند زده است. در فیلم‌های دهه نود انباشت مسائل به چشم می‌خورد. موضوعاتی که سینما نسبت به دهه‌های گذشته با جسارت بیشتری به آن توجه داشت و مسائل حساس جامعه مانند اسیدپاشی و تجاوز به عنف مطرح شد. همچنین سینمای این دهه نشان داد که این مسائل عمدتاً در بافت فضاهای شهری رخ می‌دهد؛ به همین دلیل این موضوعات به‌نوعی علنی شد.

با تعدد مسائل اجتماعی در دهه نود، انباشت موضوعات متعدد در این دوره را باعث می‌شود و لذا در این دوره فقط یک موضوع خاص وجود نداشته و تمرکز بر همه مسائل اجتماعی است و در هر فیلم علاوه‌بر یک موضوع‌محوری، چندین موضوع دیگر نیز وجود دارد که ارتباط نزدیکی با موضوع اصلی دارند. مثلاً فیلم «ابد و یک روز» که موضوع اصلی آن اعتیاد است. اما در ذیل این مبحث مشکلات دیگری مانند فقر، ازدواج اجباری، نزاع و خشونت را نشان می‌دهد و گاه تشخیص مسائل اصلی و فرعی از یکدیگر بسیار مشکل است. در فیلم «لانتوری» موضوع اصلی فیلم اسیدپاشی در کنار سایر آسیب‌های اجتماعی مانند قتل، فحشا، آزار و اذیت خیابانی و مصرف مشروبات الکلی است. بازنمایی مسائل حاد در فیلم‌های دهه نود بازنمایی مسائل خانوادگی را به‌شدت کاهش داده و فیلمسازان به سراغ موضوعات جدید رفته‌اند.

در دهه نود، ارزش‌های جامعه مصرفی با برچسب نئولیبرالیسم همچنان در حال گسترش است. راوی در فیلم‌ها دنیایی سیاه و تلخ خلق کرده است که در آن فقرا محکوم به گناهکار هستند. در سینمای این دوره می‌توان از ویژگی‌های برجسته‌ای چون تعدد مسائل اجتماعی، طرح مسائل حاد و بحرانی، پیوند مسائل فردی با شرایط اجتماعی، بازنمایی شهر، خیابان و تعمیم مسائل اشاره کرد.

همچنین ظهور فضای مجازی، مسائل اجتماعی را بیش از گذشته به عرصه عمومی تبدیل نمود. در فیلم «رگ خواب» (۱۳۹۴) مسائل اجتماعی به شکلی خاص نشان داده می‌شود. در این فیلم تقابل خود/دیگری محو می‌شود و سوژه‌ها در شکل جدیدی از همبستگی تثبیت می‌شوند. زمینه‌ای که فیلم‌های بررسی شده به‌عنوان متن در چهار دهه (دهه ۶۰ تا ۹۰) تولید شده‌اند، صرفاً یک‌برش زمانی نیست. بلکه از نظر تاریخی، فرهنگی و سیاسی تعیین شده‌اند و ساختار جنسیتی خاصی می‌دهند. لذا می‌توان گفت که شرایط اجتماعی مربوط به اجرای خاص سینمای ایران است. شاخص‌های اجتماعی، فرهنگی و فناوری نشانه‌های حرکت جامعه ایران به‌سوی مدرن‌سازی است. اما مدرنیته به معنای واقعی ظهور نکرده؛ ولی جامعه ایران را به جامعه‌ای مدرن تبدیل کرده است.

۶،۵. جنبش سینمای معناگرا (دهه‌های ۶۰ تا ۸۰)

بعد از بروز انقلاب ایران و خصوصاً جهانی‌شدن مسائل اجتماعی این ترس را به‌وجود آورد که جامعه در آستانه فروپاشی است و همین موضوع، شرایط اجتماعی ایران را نشان می‌دهد. همچنین وابستگی فرهنگی سینما، کاهش تولیدات سینمایی و به‌خطرافتادن صنعت سینما از ویژگی‌های تحولات پس از انقلاب است (دویکتور: ۱۳۹۳). در این دوره فیلمسازانی ظهور کردند و قوانینی تدوین شد که می‌گفت: فیلم‌هایی که توحید و سایر احکام اسلامی را تضعیف می‌کنند یا به آن‌ها تعرض می‌کنند، توقیف می‌شوند، از جمله بایدها و نبایدها و خطوط قرمز، در سینمای انقلابی اسلامی است. لذا مواردی همچون اهانت به علما، مقدسات و دستورات اسلام، تشویق فحشا، فساد و شرارت، استفاده از مواد مخدر، بی‌توجهی به تساوی افراد از هر نژاد، قوم، زبان و عقیده، تشویق فرهنگ‌های غربی و بی‌توجهی به شعار نه شرقی و نه غربی، منافع ملی، خودکفایی و استقلال اجتماعی، فرهنگی و سیاسی و... موردتوجه جدی قرار گرفت (نفیسی، ۱۳۹۴).

سینمای معناگرا نیز در چنین فضایی پدیدار شد. سینما معنادار را می‌توان فرزند بنیاد فارابی سینما (بازوی اجرایی وزارت سینمای ارشاد) در دهه ۶۰ دانست. فیلم طرف اردیبهشت (۱۳۶۴) از اولین فرزندان این بنیاد است. با کمی تلاش می‌توان فیلم‌های مجید مجیدی ازجمله بچه‌های عسلمان (۱۳۷۵) را که نامزد دریافت فیلم خارجی شد را نیز در زمره آثار این دسته قرار داد. جدول شماره ۱ خلاصه‌ای از فیلم‌های برخوردار از پیرنگ معنوی و عرفانی در سینمای ایران را نشان می‌دهد.

جدول ۱. فیلم‌های برخوردار از پیرنگ معنوی و عرفانی در سینمای ایران

پیرنگ عرفانی فیلم‌ها	نام فیلم	کارگردان
جنگی	حقیقت (۱۳۵۹) و روایت فتح (۱۳۹۱-۱۳۹۶) مستند	مرتضی آوینی
	پرستار شب (۱۳۶۹) مسلخ عشق (۱۳۶۹) هور در آتش (۱۳۷۰) دیده‌بان (۱۳۷۷) مهاجر (۱۳۶۸)	محمدعلی نجفی
	برج مینو (۱۳۷۶) بوی پیراهن یوسف (۱۳۷۴)	کمال تبریزی عزیزالله حمیدنژاد
	سفر به چزابه (۱۳۷۶) سرزمین خورشید (۱۳۷۵)	ابراهیم حاتمی‌کیا
	معراجی‌ها (۱۳۹۲) آن‌سوی مه (۱۳۹۶)	رسول ملاقلی‌پور احمدرضا درویش
معنویت‌گرا	زشت و زیبا (۱۳۷۷)	مسعود ده‌نمکی منوچهر عسگری‌نسب احمدرضا معتمدی
	بابا عزیز (۱۳۸۲) بچه‌های آسمان (۱۳۷۵)	ناصر خمیر

	رنگ خدا (۱۳۷۹) بید مجنون (۱۳۸۳) آواز گنجشک‌ها (۱۳۸۹)	مجید مجیدی
	بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶)	رخشان بنی‌اعتماد
	آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۹)	ابراهیم حاتمی‌کیا
دینی	روز واقعه (۱۳۷۳)	شهرام اسدی
	قدمگاه (۱۳۸۲)	محمدمهدی عسگرپور
فلسفی و روشنفکری	پری (۱۳۷۳) هامون (۱۳۶۸)	داریوش مهرجویی
	رقص خاک (۱۳۷۰)	ابوالفضل جلیلی
	نار و نی (۱۳۶۷)	سعید ابراهیمی فر
	باغ های کندلوس (۱۳۶۳)	ایرج کریمی
	بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸)	بهمن فرمان‌آرا
	روبان قرمز (۱۳۷۷)	ابراهیم حاتمی‌کیا
اجتماعی و انتقادی	تولد یک پروانه (۱۳۷۶)	مجتبی راعی
	یک تکه نان (۱۳۸۳)	کمال تبریزی
	وقتی همه خواب بودند (۱۳۸۴)	فریدون حسن‌پور
	زیر نور ماه (۱۳۷۹) اینجا چراغی روشن است (۱۳۸۱) خیلی دور خیلی نزدیک (۱۳۸۳)	رضا میرکریمی
	روسری آبی (۱۳۷۳)	رخشان بنی‌اعتماد
	سگ‌کشی (۱۳۸۰)	بهرام بیضایی
	اعتراض (۱۳۷۸)	مسعود کیمیایی
	ضیافت (۱۳۷۴)	مسعود کیمیایی
	مارمولک (۱۳۸۲)	کمال تبریزی

در اینجا لازم است تا یادآوری نماییم که فیلم‌های معناگرا ویژگی‌های مهمی دارند که به ترتیب عبارت‌اند از:

۱-سینمای معنایی قطعاً همان سینمای دینی نیست. یک فیلم ممکن است معانی مذهبی داشته باشد، اما معنادار تلقی نشود. مانند فیلم ژاندارک لوک بسون، فیلمساز فرانسوی، ژاندارک شخصیتی مذهبی دارد و مانند نسخه درایر، او

یک قدیس است. اما لوک بسون موجودی را که چنین تلقیناتی به او می‌دهد (داستین هافمن) را در قالب شیطان یا منیت او نشان می‌دهد. اگرچه این تصویر مبهم است، اما هنوز با رفاه و رستگاری مطلوب دین فاصله دارد. به همین دلیل است که فیلم مذکور را نمی‌توان فیلمی پرمعنا دانست؛ درحالی‌که محمد رسول‌الله - (مصطفی عقاد - ۱۹۷۷) در این نوع فیلم قرار دارد. پس باتوجه‌به تعریف فوق می‌توان گفت که یک فیلم می‌تواند معنادار باشد، حتی اگر دینی باشد، اگر فیلم دینی بر نظام معنوی و توحیدی دین متمرکز شود، می‌توان آن را معنادار دانست.

۲-سینمای معنایی قطعاً همان سینمای اخلاقی نیست، اما سینمای اخلاقی اگر به اصول معنوی و اخلاقی پایبند باشد می‌تواند معنادار باشد. همان‌طورکه در برخی فیلم‌ها سؤالاتی مانند فداکاری و صداقت مطرح می‌شود، بدون اینکه شخصیت‌های فداکار و صادق این فیلم‌ها تعهدی نسبت به امور معنوی داشته باشند. برای آن‌ها ویژگی‌هایی مانند صداقت، گذشت و فداکاری جنبهٔ اجتماعی دارد و از ویژگی‌های انسانی محسوب می‌شود. اگر مؤلفه‌های این سینما به‌درستی تحلیل و تحقیق نشود، بیم آن می‌رود که در دام مغالطات کلامی و نتایج کم بیافتد. سینمای ایران باتوجه‌به موفقیت‌های اخیر خود، ممکن است جهشی را که از این پلتفرم می‌تواند و شایسته آن است را به‌راحتی از دست بدهد.

۳-سینمای معنایی لزوماً سینمایی نیست که به عالم غیب بپردازد؛ اما فیلمی که به دنیای غیب می‌پردازد می‌تواند معنادار باشد. همان‌طورکه در کوویدان (ماساکی کوباياشی: ۱۹۶۴)، جهان نادیده جزء جدایی‌ناپذیر فیلم است. اما چون اصول معنویت در آن غایب است، جزو فیلم‌های معنایی نیست. درحالی‌که فیلم «پیش‌گویی‌های پادشاه پادشاهان» (مارک پلینگتون: ۲۰۰۲)، یا «تماس» (پرونده رابرت زمه : ۱۹۷۷) نه‌تنها وسیله‌ای برای ارائه دنیای غیب هستند، بلکه معنادار نیز تلقی می‌شوند؛ زیرا آن‌ها جهان غیب را به‌نوعی هدف معنوی کمال‌گرایانه پیوند می‌دهند.

۴-طراحی موجودات غیرارگانیک در سینما لزوماً به معناگرایی منجر نمی‌شود. به‌عنوان نمونه می‌توان به بسیاری از فیلم‌های هالیوودی در ژانر علمی - تخیلی اشاره کرد که در آن موجوداتی مانند طاووس و پروانه حضور دارند، اما در روز فرشته (بهروز افخمی: ۱۳۷۳) هم جن و هم فرشته وجود دارند. اما بدون شک فیلمی پرمعنی است. این موضوع برای بقای انواع سینمای ایران حیاتی است و حتی برای بقای طبیعی سینمای معنادار حیاتی‌تر است. اگر هدف سینمای معنادار به‌تصویرکشیدن تجربیات ارزشمند دنیای غیب است، بایستی به‌گونه‌ای فیلم بسازد که شهد این تجربه بر روح مخاطب بنشیند.

از همان آغاز کار، منتقدانی برای این جنبش سینمایی به میدان آمدند. اما بایستی بیان کرد که باتوجه‌به همزیستی دو واژهٔ سینمای معناگرا و سینمای عرفانی در کشور ما، لازم است به ارتباط عرفان با واژهٔ معناگرایی در سینمای ایران و نقد منتقدان به سینمای عرفانی و معنایی پی برد. باتوجه‌به نگاه کلی این منتقدان به آثار معناگرایانه سینما مجموعه این آثار را می‌توان در زیر چتر آثار معناگرایانه گردآوری کرد. لذا نقدهای وارده به آن‌ها را باید در قالب یک طیف ارزیابی کرد (طوسی، فراستی: ۱۳۹۴). در سال‌های پس از خرداد ۱۳۷۶، تغییرات فرهنگی به‌تدریج منجر به تغییراتی

در گفتمان‌های اجتماعی شد و جلوه‌های زندگی مدرن در ایران مختل شد. البته در این مدت فیلم‌های ساخته شده تحت‌تأثیر شرایط فرهنگی و اجتماعی کشورمان قرار گرفت (میراحسان: ۱۳۷۹).

۶،۶. سینمای معناگرا و نظام اجتماعی

باتوجه‌به بررسی انجام‌یافته مشخص می‌شود تولید سینمای معناگرا در ایران تابعی از بسیج منابع بوده است. هویت فرهنگی ایرانیان نیز متأثر از نظام اجتماعی و فرهنگی کشور است که در هر دوره تاریخی تجلی‌یافته و هویت را تحت‌تأثیر قرار داده است. از تشیع صفوی تا مدرنیته پهلوی و از اسلام انقلابی تا سنت ولیعهد، تحت‌تأثیر نظام‌های اجتماعی و فرهنگی هستند که در هویت فرهنگی منعکس می‌شوند. گسترهٔ وسیع نظام اجتماعی در ادبیات مؤلفه‌های هویتی نیز از جنبه‌های مختلف موردتوجه قرار گرفته است که در چند زیرنظام قابل‌بررسی است.

درهرحال تاریخ فرهنگی ایران یکی از منابع مهم هویت‌بخشی در طول انباشت تجارب ایرانیان به‌شمار می‌رود که نه‌تنها ایران باستان بلکه ایران اسلامی را نیز دربر می‌گیرد. البته گرچه شناخت دقیق تاریخ فرهنگی گذشته به‌ویژه ایران باستان با دشواری روبه‌رو است، ولی مؤلفه هویتی زبان، پرده از عمیق‌ترین لایه‌های تاریخی برمی‌دارد که از آن میان می‌توان به شاهنامه ابومنصوری و شاهنامه فردوسی اشاره کرد (آشنا، روحانی: ۱۳۸۸). هویت فرهنگی یک سرزمین، الهام گرفته از ویژگی‌های محیط جغرافیایی، جهان‌بینی، خواست‌ها و آرزوها، غم‌های مشترک، احساسات و اعتقادات و... است که به آن ملت، تشخص و هویت فرهنگی متفاوت با دیگران می‌بخشد. هویت فرهنگی مبنای شخصیت فردی و جمعی یک جامعه است. به بیانی دیگر، اصول اساسی که زیربنای اکثر تصمیمات، رفتارها و اعمالی است که یک جامعه را برای پیشرفت توانمند می‌سازد، در عین اینکه ویژگی‌های خاص خودش را حفظ می‌کند (اشرف نظری، باقری: ۱۳۹۲). یکی از منابع گسترده و فراگیر بازتولید و اشاعهٔ گفتمان شرق‌شناسی و انگاره‌سازی‌های منفی و یا مثبت از مسلمانان، رسانه‌ها هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷). لذا باتوجه‌به وابستگی دوسویه و ارتباطات قوی میان نظام اجتماعی و فرهنگ عمومی، تولید سینمای معناگرا در ایران نیز بی‌تأثیر از آن نبوده است.

۶،۷. سینمای معناگرا و افق‌های اجتماعی

بدون تردید محتوای جنبش هنری سینمای معناگرا در ایران تابعی از افق اجتماعی آن بوده است. همه این تغییرات بیانگر گفتمان غالب اصلاح‌طلبی جامعه است که به‌وضوح تأثیر خود را بر جامعه و فیلم‌های تولیدشده در آن سال‌ها بر جای گذاشته است. ازجمله فیلم‌هایی که در این دوران ساخته شد و توانست ارزش‌ها و مقدسات جامعه را به‌نوعی به چالش بکشد، فیلم «مارمولک» است. فیلمی که در آن روحانیت به‌عنوان شخصیتی باسابقه معرفی شد که قرائتی متفاوت از دین دارد. تضاد گفتمان‌های سیاسی و سینمای دهه ۷۰ و ۸۰ نیز که مصادف با سینمای سال‌های ۷۶ تا ۱۳۸۴ و دوره اصلاحات است. این دوره مصادف است با نوعی شادابی در جامعه ایران که محدودیت‌های ساختاری در حال کاهش و فضای فرهنگی بازتر می‌شود. تحولات دو دهه سینمای ایران و جابه‌جایی‌ها و تغییر مواضع ایدئولوژیک را باید مطابق با دیگر مواضع و تغییرات ایدئولوژیک و سیاسی اجتماعی دید که از لیبرالیسم سیاسی، دموکراسی،

مدرنیته سکولار و فردگرایی دفاع می‌کند. با تغییرات فرهنگی دهه ۷۰ و ۸۰، افزایش شبکه‌های ماهواره‌ای، افزایش استفاده و مصرف اینترنت، سنت وبلاگ‌نویسی و گسترش روزنامه‌های اینترنتی، سینمای ایران اغلب به‌عنوان نوآورترین سینمای ملی در جهان شناخته می‌شود (جهان امروز،۱۳۹۱).

در این دوره ما با ارزش‌ها، آرمان‌ها و اهداف جمهوری اسلامی زندگی می‌کنیم؛ به‌طوری‌که در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۳ شاهد زیرسؤال‌بردن گفتمان اصلاحات و زمینه‌های پیدایش گفتمان جایگزین (دوران پس از اصلاحات) هستیم. شهردار سابق تهران که اکنون رئیس‌جمهور است، با وعده‌ها و شعارها علیه نیروهای سیاسی داخلی و نفوذ خارجی و نیروهای بین‌المللی ذهن مردم را به فضای سال‌های اول انقلاب سوق می‌دهد.

محورهای بارز تبلیغات احمدی‌نژاد به‌ویژه در سال ۱۳۸۳ موضوعاتی چون حکومت اسلامی، ساده‌زیستی مسئولان، عدالت‌محوری، تأکید بر توسعه اقتصادی اسلامی و ایستادگی در برابر تهاجم فرهنگی بود؛ همان‌طورکه از سال ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۷ نیز شاهد تلاش برای ایجاد گفتمان جایگزین مبتنی بر عدالت و مهدویت هستیم (صدیقی، نظری:۱۳۹۰). گفتمان مذکور از بیان برخی نشانه‌های گفتمان انقلاب و گفتمان سنتی دهه هفتاد به دست آمد. احمدی‌نژاد در بین همه سیاستمداران بیشتر بر ولایت‌فقیه تأکید داشت. نشان مردم همان طنین دهه شصتی را در سخنانش دارد (نوروزی: ۱۳۸۷).

۶،۸. سینمای معناگرا و بافت گفتمانی

محتوای جنبش هنری سینمای معناگرا در ایران تابعی از ماهیت بافت گفتمانی بود که این گفتمان با آن روبه‌رو شده بود. چالش پنجم، چالش درون‌گفتمانی است و به شکلی خاص به عرصه سینمای دینی - اسلامی بازمی‌گردد. امروزه در دنیا فیلم‌های زیادی براساس مفاهیمی چون اشراق، تعالی، غیب، شهود و کشف، شیطان، فرشته، مرگ، معاد و... ساخته می‌شود که عمدتاً در حوزه سینمای معنایی است. شبکه حرفه‌ای پخش جهانی همه این انواع را با گرایش‌های مختلف فلسفی و نظری به مخاطبان جهانی می‌آورد. بر کسی پوشیده نیست که امروزه مهم‌ترین سازوکار شکل‌گیری عقیده و حتی ایمان همین سازوکاری است که هنر بر آن مسلط شده است و این احاطه و سیطره کار هنر را بسیار سخت کرده است. این روزها حتی خود منبر داران هم اذعان دارند که منبرهای اصلی را هم فیلم‌سازان اشغال کرده‌اند و درست یا نادرست باور و ایمان مخاطب را فیلم‌سازان می‌سازند.

۶،۹. روابط میان جنبش سینمای معناگرا و محیط اجتماعی تولید آن

باتوجه‌به مطالب بیان‌شده و مرور مقالات و اسناد مکتوب موجود در این زمینه، اکنون می‌توانیم پاسخ دهیم که چه روابط میان جنبش سینمای معناگرا و محیط اجتماعی تولید آن در فاصلهٔ سال‌های ۸۴-۶۷ وجود داشته و چه عواملی دراین‌رابطه مؤثر بوده و یا چه تفاوت و شباهتی با دهه اول انقلاب دارد. همان‌طورکه قبلاً نیز بیان گردید در دهه ۶۰ به دلیل وجود معضلات اجتماعی در جامعه، مسائل اجتماعی به حاشیه رفته و نمایش داده نشد. علاوه‌برآن مهم‌ترین

مفهوم سینما تقدیس جنگ و رزمندگان، مقدس جلوه‌دادن جنگ و رفتن به جبهه بود که باهدف انجام می‌شد. به‌علاوه در این دوره به دلیل مردانه‌بودن ژانر جنگی، مشاهده می‌شود که جنسیت زن و مفهوم خانواده به حاشیه رفته است. در این دوره همچنین، مسائل مربوط به گروه‌های حزبی و مسائل سیاسی و قاچاق مواد مخدر مطرح بوده است؛ بنابراین مدیریت اعتیاد و قاچاق مواد مخدر بعد از انقلاب از مسائل عمده در دهه ۶۰ بوده است.

دهه هفتاد با روند نوسازی در جامعه ایران همراه بوده است. در این دوره تابوی به‌تصویرکشیدن مسائل زنان رخ می‌دهد. زنان جایگاه بهتری با توسعه آموزش عالی در عرصه جامعه پیدا کرده‌اند. مسائل اجتماعی مانند طلاق را می‌توان با مشکل زن در رنسانس ملی مدنظر قرارداد. دهه هفتاد در ایران، تجربه پس از جنگ را به یک تجربه ملی تبدیل کرده است و در نتیجه، تجمعات اجتماعی زنان، جنایات، بزهکاری، اعتیاد، دزدی که در دهه ۶۰ وجود نداشت، اهمیت یافته و سینمای پس از جنگ، رویکرد انتقادی‌تری را اتخاذ کرد.

در دهه ۸۰ در سینمای عامه‌پسند مسائل اجتماعی در چارچوب خانواده سلطنتی ملی شد. مهم‌ترین ویژگی دهه هشتاد که او را از دهه پیشین متمایز می‌کند، تقدیس ارزش‌های قبلی جامعه مانند زنده‌بودن، جنگ و معنویت بوده است. در این دهه بسیاری از ارزش‌های فرامادی دهه اول انقلاب تا حد زیادی کم‌رنگ شده‌اند. همچنین، باید توجه کرد که نابسامانی‌ها و همچنین، بی‌عدالتی‌های اجتماعی را می‌توان در نهاد خانواده جست‌وجو نمود. بررسی مسائل اجتماعی در جامعه نشان می‌دهد که بیکاری، تورم و اعتیاد مهم‌ترین مسائل کشور در سه دهه پس از جنگ است و خانواده مهم‌ترین بستر و نقطه شروع هر سه مشکل است و دلیل اصلی این است که ما با خانواده متورم مواجه هستیم. در تمام دهه‌ها تلاش شده است جنگ و دفاع مقدس به تصویر کشیده شود که در دهه ۶۰ پررنگ‌تر و در دو دهۀ دیگر کم‌رنگ‌تر بوده است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از بررسی موضوع سینمای معنایی، نشان داد که سینمایی است که باتوجه‌به واقعیت‌های جاری زندگی انسان، به اسرار درونی آن می‌پردازد، از این نظر سعی می‌کند از «صفات به ذات پدیده‌ها»، از «ظاهر به معنای آن‌ها»، از «صفات به ذات پدیده‌ها» حرکت کند. ظاهر به باطن، از «ماده به نفس»، از «جسم به روح» و از «شهود به غیب» و هیچ‌کدام را نادیده نگیرید. یافته‌های این بررسی نشان داد که شرایط تاریخی بسیار مهمی زمینـــه‌ساز شکل‌گیری این جنبش ســینمایی جدید در فاصله سال‌های ۱۳۸۴- ۱۳۶۷ گردیده و محتوای جنبش هنری سینمای معناگرا در ایران علاوه‌بر اینکه تابعی از بحران در نظم اخلاقی جامعه و همچنین بسیج منابع، بوده است به افق اجتماعی در جامعه، بافت گفتمانی و همچنین محیط اجتماعی آن بوده است. باتوجه‌به فیلم‌های تولید شده در دهه ۷۰ و ۸۰، عمدتاً مضامین اجتماعی، سیاسی، خانوادگی مدنظر بوده و در آن‌ها مواردی همچون طلاق، اعتیاد، مواد مخدر و جبهه و جنگ بیان شده است که در مقایسه با فیلم‌های دهه اول انقلاب به مسائل جنگ کم‌تر پرداخته شده و به مسائل خانوادگی و اجتماعی بیشتر بها داده شده است.

فهرست منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

آقابابایی، احسان. (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی فیلم. اصفهان: نشر جهاد دانشگاهی واحد اصفهان.

دویکتور، اگنس. (۱۳۹۳). ایمان چگونه در جبهه فیلم‌برداری و نزد تماشاگر تلویزیون تجربه می‌شود؟ گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معماریان. سینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون. تهران: نشر ساقی.

ماشویس، جان. (۲۰۱۵). مسائل اجتماعی. ترجمه: هوشنگ نایبی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷). نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، تهران: نشر همشهری.

نفیسی، حمید. (۱۳۹۴). تاریخ اجتماعی سینمای ایران. ترجمه فارسی. جلد ۱. تهران: انتشارات مینوی خرد.

مقالات

اسفندیاری، عبدالله. (۱۳۸۳). «معطوف به رموز عالم غیب». نشریه سینمایی فیلم نگار. شماره ۲۳. مردادماه.

اسفندیاری، عبدالله. (۱۳۸۴). «سینمای معناگرا چیست». ماهنامه فیلم‌نامه‌نویسی فیلم نگار، شماره‌های ۳۴-۳۳.

اشرف نظری، علی؛ باقری، صمد. (۱۳۹۱). «هویت فرهنگی ایران در فرایند جهانی‌شدن؛ ظرفیت‌ها و چالش‌ها». فصلنامه مهندسی فرهنگی، شماره ۶۵ و ۶۶، ۶۱-۱۶.

آزاد ارمکی، تقی؛ امیری، آرمین. (۲۰۰۹). «بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردی فیلم‌ها)». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره۲، ۱۳۰-۹۹.

بنی‌هاشمی، سمیه. (۱۳۸۴). «سینمای معناگرا نباید منحصر به مخاطب خاص شود». ماهنامه فیلم‌نامه‌نویسی فیلم نگار، شماره‌های ۳۴-۳۳.

دانش، مهرزاد. (۱۳۸۳). «اسرار نهان؛ مقدمه‌ای بر تثبیت سینمای معناگرا». مجله فیلم، شماره ۳۲۸.

دانش، مهرزاد. (۱۳۸۴). «ملاحظاتی درباره جشنواره ۲۳ فجر». ماهنامه سینمایی فیلم، شماره مخصوص (نوروز ۱۳۸۴).

راودراد، اعظم؛ کریمی، کیوان؛ مرادی، احمد. (۱۳۸۸). «نقش تصویر در روایت مسائل اجتماعی ایران گزارش یک تجربه، بررسی مسائل اجتماعی ایران». بررسی مسائل اجتماعی ایران، دوره ۸، ش ۹، ۷۸-۴۷.

سایت پایگاه خبری - تحلیلی سی و یک نما. (۱۴۰۰). «سبک‌های سینمایی از منظر جامعه‌شناسی». تاریخ دسترسی ۱۶ بهمن.

سلطانی گرد فرامرزی، مهدی؛ اسماعیل‌زاده، علی‌اصغر. (۱۳۹۳). «شیوه‌های بازنمایی اعتیاد در سینمای ایران». فصلنامه اعتیاد پژوهشی سوءمصرف مواد، دوره۸، ش ۲۹، ۳۵-۲۱.

صدیقی، بهرنگ؛ نظری، حسن. (۱۳۹۰). «عاملیت انسانی و گفتمان انقلاب اسلامی: تبیین جامعه‌شناختی عاملیت انسانی و تحولات معنایی آن از خرداد ۴۱ تا خرداد ۳۱». فصلنامهٔ پژوهش اجتماعی، دورهٔ ۴، شماره ۱۲، ۱۴۱-۱۱۴.

طوسی، جواد؛ فراستی، مسعود. (۱۳۹۴). «رونویسی و زیرنویسی در سینمای ایران». سوره، ۱۴ (۸)، ۶۸-۷۷.

علوی طباطبایی، ر. (۱۳۸۳). «سینمای معناگرا و تبیین عالم هستی، «یادآوری تعهدات ازیادرفته»». ماهنامه سینمایی فیلم، ویژه بیست و سومین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر.

محمدی مهر، غلامرضا؛ بیچرانلو، عبدالله. (۱۳۹۲). «رویکرد فیلم‌های ایرانی برگزیده شده در جشنواره بین‌المللی به مسائل اجتماعی ایران مطالعات فرهنگ ارتباطات».مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ش۲۱، ۷۹-۷۱.

مسیح، هیوا. (۱۳۸۴). «درنگی در سینمای معناگرا»، مجله دنیای تصویر، شماره ۱۴۱.

میر احسان، احمد (۱۳۸۰). رهبری سینما فصلنامهٔ فارابی، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ اول، شمارهٔ مسلسل ۴۱، ص ۳۴ -۲۱.

نوروزی، محمدجواد. (۱۳۸۷). «جمهوری اسلامی در پنج گفتمان». مطالعات انقلاب اسلامی، شمارهٔ ۱۳، ۱۱۱ -۳.

یوسفی، علی و اکبری، حسین. (۱۳۹۰). «تأملی جامعه‌شناختی در تشخیص و تعیین اولویت مسائل اجتماعی ایران». مسائل اجتماعی ایران، دوره ۷، ش ۸، ۸۳۷-۷۷۹.

منابع لاتین

Adanir, O. (۲۰۰۳). Meaning and Expression in Cinema. Istanbul: Alpha Publishing.

Adorno, T. (۲۰۰۷). Culture Industry Cultural Management. (Transleyted by Ülner.N and Tüzel,M.). Istanbul: Communication.

Denzin, N. (۱۹۹۵). The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze.London:Sage.

Dudrah, R. K. (۲۰۰٦). Sociology Goes to the Movies. Los Angeles:Sage.

Groce, S. B. (۱۹۹۲). Teaching the Sociology of Populer Music with the Help of Feature Films:A Selected and Annotated Videograpfy. Teaching Sociology,۲۰(۱), ۸۰-۸٤.

Monaco, J. (۲۰۰۹). How to Read a Movie: Cinema Language, History and Theory. (Translated by E. Yilmaz,.). Istanbul: Capricorn.

Özön, N. (۱۹۸۵), Cinema: Its Application – Art – History, İstanbul, Hil Publishing

Özön, N. (۲۰۰۸). Introduction to Cinema Art. Istanbul: Agora publications