Media and Culture, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2024-2025, 293-315
https://www.doi.org/10.30465/ismc.2024.49277.2870

The Role of the New Wave of Iranian Cinema in the 1960s and 1970s in the Evolution of Iran's Political Culture

Ali Madanipour[*], Hojjatollah Ayoubi[**]
Sadegh Zibakalam[***], Mostafa Abtahi[****], Alireza Azghandi[*****]

Abstract

In the 1960s and 1970s, a new generation of Iranian filmmakers initiated a movement inspired by Italian Neorealism and the French New Wave, later known as the New Wave of Iranian cinema. This article aims not only to explore the socio-political context of its emergence but also to examine how this cinematic trend influenced Iran's political culture during that period. Cinema is approached here as a cultural mediator capable of symbolizing and reflecting political and social realities, thereby raising public awareness. The findings reveal that the new wave significantly contributed to a growing collective self-awareness among audiences. Through symbolic language and narrative, it challenged the dominant political narratives and introduced critical themes into public discourse. The continuity of this movement in post-revolutionary cinema further attests to its transformative impact. Methodologically, this study relies on library-based sources and the semiotic analysis of selected films, offering a descriptive-analytical account of cinema's role in shaping Iran's evolving political culture.

* PhD Candidate in Political Science (Specialization: Iranian Issues), Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, taymaz.madanipour@gmail.com

** Associate Professor, Department of Humanities, Faculty of World Studies, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), hayyobi@ut.ac.ir

*** Full Professor, Faculty of Law and Political Science, University of Tehran, Tehran, Iran, szibakalam@ut.ac.ir

**** Professor, Department of Humanities, Faculty of Law, Theology and Political Science Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, M-abtahi@srbiau.ac.ir

***** Professor, Department of Humanities, Faculty of Law, Theology, and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, A-azghandi@sribau.ir

Date received:01/12/2024, Date of acceptance:03/02/2025

Keywords: Iranian New Wave Cinema, Political Culture, Symbolic Representation, Cultural Transformation, Semiotic Analysis.

Introduction

The New Wave of Iranian cinema represents a major intellectual and artistic movement that emerged in the 1960s and 1970s. Influenced by global cinematic currents such as Italian Neorealism and the French New Wave, this movement sought to break away from the escapist and commercial tendencies of Film Farsi, which dominated Iranian screens at the time. The new generation of filmmakers aimed to turn cinema into a reflective mirror of society, capturing the real struggles, contradictions, and injustices prevalent during the Pahlavi regime. This movement positioned cinema as a potent cultural apparatus, capable of both documenting and shaping public consciousness through symbolism, social realism, and political subtext. Central to this movement was a commitment to revealing hidden dimensions of Iranian life: class disparity, gender discrimination, the clash between tradition and modernity, and political repression. This was especially significant in the pre-revolutionary period when conventional media were tightly controlled. Films produced during this wave often used metaphorical and allegorical forms to evade censorship while still transmitting profound sociopolitical messages. In this sense, New Wave cinema is considered a form of symbolic resistance, contributing not only to cinematic innovation but also to the gradual reshaping of Iran's political culture.

Materials & Methods

The research adopts a qualitative, descriptive-analytical methodology, combining literature review with semiotic analysis of selected cinematic texts. The primary data were gathered through extensive review of secondary sources, including scholarly articles, books, and historical documents on Iranian cinema and political culture. The core of the analysis, however, lies in the semiotic deconstruction of iconic films from the New Wave era. By applying tools from film semiotics, such as the analysis of visual codes, narrative structures, character archetypes, and symbolic imagery, the study deciphers how political ideas were encoded and transmitted to viewers. This methodological framework enables an exploration not just of what the films depicted but how they conveyed their messages — particularly within a censored political environment. Films by directors such as Dariush Mehrjui, Sohrab Shahid Saless, and Bahram Bayzai are central to the study, given their prominent roles in shaping the thematic and aesthetic contours of the new wave.

Discussion & Result

The research findings underscore that the New Wave functioned as a cultural rupture, challenging the dominant narratives propagated by state media and commercial cinema. Despite strict censorship, filmmakers succeeded in embedding critiques of social and political conditions into cinematic language. The emergence of symbolic storytelling — including metaphors for authoritarianism, gender roles, alienation, and class conflict — helped audiences interpret their own realities in more complex ways. One of the most notable contributions of the New Wave was its role in broadening public engagement with political culture. By incorporating themes such as civic responsibility, state legitimacy, freedom, and identity, the films offered alternative frameworks for interpreting power relations and social dynamics. As such, the cinema became both an educational and mobilizing force, fostering a form of cultural literacy that emphasized critical reflection and political imagination. Furthermore, the New Wave had a sustained influence on the post-revolutionary Iranian cinema, which continued to address social themes with greater freedom and intensity. In this sense, the impact of the New Wave is best understood not merely in terms of its immediate reception but in how it paved the way for more politically conscious filmmaking in subsequent decades.

Conclusion

While the New Wave did not lead to immediate political transformation, it played a foundational role in the evolution of political culture in Iran. Through its innovative use of cinematic language, it helped shape a critical and reflective public sphere. However, due to censorship and limited distribution, its influence remained largely confined to intellectual circles during the 1960s and 1970s. The full significance of the New Wave became more evident after the Islamic Revolution, when Iranian cinema entered a new era of engagement with social and political themes. Many filmmakers who emerged after 1979 drew inspiration from the New Wave's legacy, continuing its tradition of symbolically charged storytelling and social critique. Ultimately, this movement stands as a testament to the power of art and culture to act as subtle yet persistent forces in shaping national consciousness and political evolution.

Bibliography

Abrahamian, Ervand (2017), A History of Modern Iran, translated by Mohamad Ebrahim Fatahi, Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian]

Afsahi, Ali (2005), Filmmakers of Iranian New Wave Cinema, Tehran: Hamrah. [In Persian]

Alizadeh, Esmael (2006), "Political Culture and its appreances in elections", Political & Economic Ettelaat, Issue 11, pp. 10-23. [In Persian]

Baharlou, Abbas (2000), Fardin's Cinema narrated by Fardin himself, Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Baharlou, Abbas (2001), "Cinema between two Coup d'Etat", in: Heidari, Gholam, Analytical History of Iranian Cinema, Tehran: Cultural Research Association. [In Persian]

Bashirieh, Hossien (2015), The state and revolution in Iran, Tehran: Negah-e Moaser. [In Persian]

Darabi, Ali (2009), Political currents in Iran, Tehran: Research Institute for Islamic Culture and Thought. [In Persian]

Ejlalee, Parviz (2004), Social transformation and cinematic films in Iran, Tehran: Research Institute for Islamic Culture and Thought. [In Persian]

Fisk, John (2020), Introduction to communication studies, translated by Amir Hesam Eshaghi, Tehran: Etela-Resan. [In Persian]

Ghavam, Abolali (1996), "Political culture in the opinion of scholars", Critic and Opinion, N. 3-4, Summer and Automn 1996. [In Persian]

Goldmann, Lucien; Adorno, Theodore (1992), Society, culture, literature, Selected and translated by Mohamad Jafar Pouyandeh, Tehran: Cheshmeh [in Persian]

Golestan, Ebrahim (2006), "Which Wave: rereading Ebrahim Golestan's view on the history of Iranian cinema", Cinema and Literature Journal, No. 8, Spring. [In Persian]

Heidari, Ali-Reza (2015), "Conceptual Analysis of Polity, Politics and Public policy in the Second Pahlavi (1964-1979)", Iranian Journal of Public Policy, Volume 1, Issue 3, PP: 55-80. [In Persian]

Lamizet, Bernard (2000), La médiation culturelle, Paris : L'Harmattan.

Mehraee, Masoud (1992), The history of Cinema of Iran, Tehran: Moalef [in Persian]

Omid, Jamal (1995), The History of Iranian Cinema 1900-1978, Tehran: Rozaneh. [In Persian]

Readings Revue (1974). [In Persian]

Sadeghi, Ali; Ras, Firooz (2014), "Sociological analysis of the formation and evolution of New Wave of Iranian's cinema", The Journal of Sociological Studies, Volume 6, Issue 24, pp.35-50. [In Persian]

Sadr, Hamid Reza (2002), Political history of Iranian cinema (1901-2001), Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian]

Sina, Khosro, Afshar, Hamid Reza (2017), "A Social Analysis of New Wave of Kurdish Cinema based on the Ethnic Cinema of Iran", Cultural Studies and Communication, Volume 12, Issue 45, PP. 149-166. [In Persian]

Talebi Nezhad, Ahmad (1994), A simple event: studying Iranian New Wave cinema, Tehran: Sheida. [In Persian]

رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

نقش موج نو سینمای ایران در دههٔ ۴۰ و ۵۰ در تحولات فرهنگ سیاسی ایران

علی معدنی پور*

حجت اله ایوبی، صادق زیباکلام***، مصطفی ابطحی****، علیرضا ازغندی*****

چکیده

در دهه ۴۰ و ۵۰، نسل جدیدی از فیلم‌سازان ایرانی جریانی را متاثر از مکتب نئورئالیسم ایتالیا و سینما موج نو فرانسه به راه انداختند که به موج نو سینمای ایران معروف شد. هدف این مقاله علاوه بر پرداختن به زمینه‌های ظهور موج نو، پاسخ به این سوال است که جریان مذکور چه اثری بر تحولات فرهنگ سیاسی ایران به خصوص در دوران مربوطه داشته است؟ سینما در اینجا یک میانجیگر فرهنگی در نظر گرفته شده است که به خصوص از طریق نمادسازی از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی، آنها را بازتاب داده و بر آگاهی جامعه به وضعیت خود می‌افزاید. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که موج نو سینمای ایران در رساندن مخاطب عام به چنین شناختی از خود نقش بسزایی داشته است و در نتیجه، فرهنگ سیاسی جامعه را در آن سال‌های ملتهب تا حدودی با پیام‌های انتقالی خود متاثر ساخته است. ادامه این جریان موج نو در نسل های بعد به خصوص بعد از انقلاب اسلامی گواهی بر تحول مذکور است. این مقاله با

* دانشجوی دکترای تخصصی علوم سیاسی، گرایش مسائل ایران، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، taymaz.madanipour@gmail.com

** دانشیار گروه علوم انسانی، دانشکدهٔ مطالعات جهان، واحد تهران، دانشگاه تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، hayyobi@ut.ac.ir

*** استاد تمام دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، szibakalam@ut.ac.ir

**** استاد گروه علوم انسانی، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، M-abtahi@srbiau.ac.ir

***** استاد گروه علوم انسانی، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، A-azghandi@sribau.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۵

جمع‌آوری منابع کتابخانه‌ای و نیز نقد فیلم‌ها مطرح موج نو سینمای ایران با روش نشانه‌شناسی در قالب توصیفی–تحلیلی ارائه شده است.

کلیدواژه‌ها: سینما، تحولات فرهنگی ـ سیاسی، نظریه بازتاب و تحلیل سیستم، موج نوی سینمای ایران.

۱. مقدمه و بیان مسئله

سینما یک صنعت است و همزمان یک ابزار فرهنگی و هنر نیز می‌باشد. بنابراین از همان آغاز شکل‌گیریش، ابعادش از سطح زیباشناختی فراتر می‌رود و به خصوص با عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه در ارتباطی تنگاتنگ قرار می‌گیرد. سینما از طریق تصویر، قادر است تا به بازنمایی وقایع دست بزند، آنها را در قالب نشان و نماد به مخاطب نشان دهد و از این طریق پیام مورد نظر خود را به طور تلویحی به مخاطب خود منتقل نماید. این انتقال وقتی در قالب یک جریان هنری سینمایی خود را بروز می‌دهد، می‌تواند بر شناخت مردم از فرهنگ سیاسی خود و بستری که در آن زندگی می‌کنند، بسیار موثر باشد. به همین دلیل است که جریان‌های سینمایی گاها می‌توانند فرهنگ‌ساز باشند و یا لااقل فرهنگ سیاسی موجود را دستخوش تغییر و یا تصحیح نمایند. تاریخ سینما ایران از زمان ورود این صنعت (عصر مظفرالدین شاه قاجار) تا امروز فراز و فرودهای مهمی را به خصوص با توجه به وقایع پرالتهاب ایران معاصر از سر گذارنده است. از جمله این تحولات که موضوع بررسی این مقاله است و در تاریخ سینمای معاصر ایران نقش مهمی داشته است، جریان موسوم به موج نو می‌باشد که در دهه ۴۰ ظهور کرد و همزمان با سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی تاثیرگذاری محسوسی در فضای فرهنگ سیاسی ایران آن روز و حتی پس از آن از خود برجا گذاشت. این جریان فکری که خود وام‌دار جریان موج نو در سینمای آن روز فرانسه بوده است، همواره از دو جنبه ویژگی‌هایش مورد توجه منتقدین بوده است : یکی از بعد سینمایی و هنری و دیگری از بعد اجتماعی و به خصوص بسترهای اجتماعی که منجر به شکل‌گیری و رشد آن شده‌اند. با این وجود، وجهه‌ی مهمی که همواره از نظر دور مانده است و در این مقاله به طور ویژه به آن پرداخته می‌شود، مربوط است به نقشی که بر بر فرهنگ سیاسی سالهای مذکور و پس از آن به جای گذاشت. سوال اصلی این مقاله این است که موج نوی سینمای ایران چه تاثیری بر تحولات فرهنگ سیاسی ایران در دهه های ۴۰ و ۵۰ گذاشته است؟ در مقاله. فرهنگ سیاسی به عنوان مفهومی فرض شده است که اهداف سیاسی کلان جامعه را در برمی‌گیرد و توجه خود

را بر مفاهیمی چون قدرت، آزادی، برابری، دولت، حکومت، مردم، مشروعیت، مشارکت و ... معطوف می‌کند. سینما در این میان، ابزار فرهنگی مهمی قلمداد می‌شود که قادر است در نشان دادن فرهنگ مذکور به جامعه و به دنبال آن تصحیح و یا ایجاد تغییر در آن نقش مهمی بازی نماید. نتایج این پژوهش بر این مهم صحه می‌گذارد که جریان موج نو با فاصله‌گیری از جریان غالب سینمای دولتی وقت که اصولا هدفی بالاتر از سرگرم کردن مخاطب دنبال نمی‌کرد و البته نماینده بینش دولت در مورد تجدد و پیشرفت بود، موفق شد تا دریچه‌ای نو را به سوی حساس نمودن جامعه در ارتباط با واقعیت‌ها، تضادها و معضلات اجتماعی باز نماید. این فیلم‌ها که شرایط پرالتهاب سال‌های قبل از انقلاب اکران شدند، در میان مخاطبین مورد نقد قرار می‌گرفتند. آنها از طریق نشانه‌ها و نمادها به مردم تصویر روشن‌تری از وضع موجود و از فرهنگ سیاسی مورد علاقه و تبلیغ حاکمیت پرده برمی‌داشتند. در این مقاله پس از توضیح فرهنگ سیاسی و تلاش برای توضیح چارچوب مفهومی پژوهش، موج نو توضیح داده شده است. در این توضحیات به خصوص شکاف این جریان را با سینمای دولتی و فیلم‌های معروف به فیلمفارسی تشریح نموده و سپس از این طریق تاثیری را که در فرهنگ سیاسی آن دوران داشته، مورد نقد قرار داده است. در این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی گردآوری شده است، ضمن بررسی اسناد کتابخانه‌ای، فیلم‌های مطرح این دوره نیز از طریق نشانه‌شناسی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند تا از این طریق به روشن‌شدن هرچه بیشتر موضوع کمک شود.

۲. پیشینۀ تحقیق

سینما همواره از پدیده‌هایی است که حول و حوش آن رویکردهای زیادی وجود دارد و از این طریق آثار هنری از زوایای متفاوت مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند. به طور مثال در جدول زیر به چند پژوهشی که در ارتباط با موج نو سینمای ایران است، می‌توان اشاره نمود.

نویسنده/ نویسندگان	عنوان	موضوع پژوهش
احمد افصحی، ۱۳۸۳	کارگردانان موج نو سینمای ایران	در این کتاب نویسنده توضیح می‌دهد که مفهوم سینمای نو در ایران کاملاً متفاوت با سینمای جهان است و مترادف با تولد سینما به معنای حرفه‌ای آن است. سینمای ایران در واقع با موج نو خود توانست به مرحله سینمای حرفه‌ای قدم گذارد. در واقع موج نوسینما در ایران، همان سینما به مفهوم علمی و هنری آن است. مقوله ای که برآیند عوامل کارآمد فیلم، تجهیزات و لوازم مناسب و در نهایت سرمایه در خور است که سینمای قبل از انقلاب

نویسنده/ نویسندگان	عنوان	موضوع پژوهش
		کاملاً از آن محروم بوده است. چرا که بدنه سینما در پی ارتقاء کیفی سینما نبود و بر عکس اساساً از سینما صرفاً به عنوان محملی برای سودجویی و فرصت طلبی استفاده می‌شد.
علی صادقی (۱۳۹۳)	«تحلیل جامعه شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران»	در این پژوهش با اتخاذ رویکرد بازتاب تلاش شده‌است تا مشخص شود که بین شرایط و زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوران ذکرشده از یک سو و موج نو سینمای ایران از سوی دیگر رابطه وجود دارد. این تحقیق کیفی با به کارگیری تکنیک تحلیل نشانه‌شناختی به مطالعه موردی فیلم‌های این جنبش پرداخته‌است.
علیرضا حیدری (۱۳۹۴)	«تحلیل مفهومی روابط جامعه سیاسی، سیاست و سیاستگذاری عمومی در عصر پهلوی دوم دوره زمانی ۱۳۵۷-۱۳۴۲»	نویسنده در این مقاله به پیوند مفاهیم سیاسی از طریق ارتباطات معنایی پرداخته است که زمینه را برای سامان بخشیدن و موجودیت نظام‌های گفتمانی فراهم می‌کند. این مقاله با انتخاب روش تاریخی و مقایسه‌ای خود، زمینه را برای شناخت سه مؤلفه سیاست، هم‌بستگی نظامی و سیاست‌گذاری فرهنگی در عصر پهلوی دوم فراهم می‌کند.
احمد طالبی‌نژاد (۱۳۹۸)	موج نو یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد؟	نویسنده در این اثر بیان می‌کند: (اواخر دهه ۱۳۴۰ سینمای ایران وارد مرحله تازه‌ای شد که از آن به عنوان «موج نو» یاد می‌کنند). در این کتاب در جست وجویی در جریان ۵۰ سال پیش مسیر سینمای ایران، پاسخ‌های «مسعود کیمیایی» را به پرسش‌هایی درباره چگونه ساخته شدن فیلم «قیصر» می‌خوانید و «داریوش مهرجویی» درباره شرایط ساختن فیلم «گاو» سخن می‌گوید و «ناصر تقوایی» از نقش خود در سینمای موج نو صحبت می‌کند. بخش پایانی کتاب گفت وگوهایی میان فیلم‌سازان نسل قدیم و جدید درباره موج نو است.
سینا، خسرو و حمیدرضا افشار (۱۳۹۵)	«تحلیل اجتماعی نوین موج نو سینما بر بستر سینمای قومی ایران»	در این پژوهش که در قالب رساله دکتری ارائه شده است، نویسنده به تحلیل و واکاوی جریان‌های سیاسی و اجتماعی موثر بر شکل‌گیری موج نو سینما در دوران اصلاحات پرداخته است. محقق برای این منظور در یک خوانش استنتاجی و به روش تفسیری – تحلیلی در قالب یک تحلیل مقوله‌بندی با استناد به مدل پیشنهادی محققان که شکل بومی‌شده نظریه‌های نوول اسمیت و جرج هواکو در پیدایی موج نو در سینما است، به چگونگی تکوین فیلم‌ها به زبان کردی در سینمای روشنفکری ایران پرداخته شده است.

چنانچه می‌بینیم در این پژوهش‌ها آنچه بیشتر برای محققان حائز اهمیت است، خاستگاه موج نو و نیز تمرکزش بر بازتاب وقایع اجتماعی و سیاسی است. نوآوری مقاله حاضر، در بررسی نقشی است که این جریان مهم توانسته است در تغییر تحولات فرهنگ سیاسی از خود بر جای بگذارد.

۳. چارچوب مفهومی پژوهش

فرهنگ سیاسی هر جامعه متأثر از فرهنگ عمومی آن جامعه است. فرهنگ سیاسی مفهومی است که اهداف سیاسی کلان جامعه را در برمی‌گیرد و توجه خود را بر مفاهیمی چون قدرت،

آزادی، برابری، دولت، حکومت، مردم، مشروعیت، مشارکت و ... معطوف می‌کند. فرهنگ سیاسی محصول عملکرد نظام سیاسی است که برآیندی از رفتار عمومی و نیز سلیقه‌ها و تجربه‌های مشخصی است (قوام ۱۳۷۵: ۳۹۵). در فرهنگ سیاسی نگرش‌ها و جهت‌گیری‌های سیاسی یک جامعه پیچیده، قدرت، حکومت، نظام سیاسی، همچنین کیفیت خواسته‌ها و تکالیف بین مردم و حکومت، بررسی می‌شود که خود شاخه‌ای از جامعه‌شناسی سیاسی است.

فرهنگ سیاسی در طول حیات سیاسی–اجتماعی یک ملت و تحت‌تأثیر عوامل مختلف، اعم از وضعیت اقلیمی و موقعیت ژئوپوتیک، نظام اعتقادی، ساختار سیاسی–اجتماعی و بالاخره آداب‌ورسوم، سنت‌ها و اندیشه‌های سیاسی شکل می‌گیرد و سپس در یک فرایند مستمر و درازمدت جامعه‌پذیری سیاسی نهادینه می‌شود و از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد. مشارکت سیاسی به مفهوم دخالت افراد، گروه‌ها، سازمان‌ها و توده مردم در سرنوشت و حیات سیاسی خویش است که نقش عمده‌ای در کیفیت فرهنگ سیاسی دارد(دارابی ۱۳۸۸: ۲۷۶).

شناخته‌شده‌ترین صاحب‌نظر در زمینه فرهنگ سیاسی و تحلیل‌های مربوط به آن، گابریل آلموند است. تلاش آلموند بر آن بوده است که بر پایه نظام‌ها، نقش‌ها، اجتماعی شدن سیاسی، وابستگی درونی نظام‌ها به یکدیگر فرهنگ سیاسی را تبیین کنند. وی در بحث اجتماعی شدن می‌گوید که نظام سیاسی به‌گونه‌ای چشمگیر برخاسته از اجتماعی شدن سیاسی است. بدین سان که در فرایند اجتماعی شدن سیاسی، افراد در جامعه‌ای معین با نظام سیاسی آشنا می‌شوند و تا حد زیادی دریافتشان از سیاست و واکنش‌هایشان به پدیده‌های سیاسی تعیین می‌شود و به کمک آن می‌توانند به دانش سیاسی، ارزش‌های سیاسی و باورهای سیاسی درباره‌ی موضوعات معین نائل شوند. ازاین‌رو می توان به روشنی آثار و نمودهای اجتماعی شدن سیاسی را در رفتارهای گوناگون سیاسی و اجتماعی از رأی دادن گرفته تا پشتیبانی از احزاب سیاسی و... دید (رجوع شود به عالی زاد، ۱۳۸۴). بنابراین، این فرهنگ سیاسی است که قواعد بنیادین را برای به اجرا درآوردن سیاست وضع می‌کند و همین فرهنگ است که تصورات و اعتقادات مشترکی را که در زندگی سیاسی یک کشور هستند معین می‌نماید. به نظر گلدمن پای فرهنگ سیاسی عبارت است از دیدگاه‌ها، احساسات سیاسی و ادراکاتی که بر رفتار یک جامعه تأثیرگذارند و به‌طور طبیعی می‌توان جوامع مختلف از این بعد مورد مطالعه قرار داد، که رفتارهای آنان بیشتر از روی احساس‌های سیاسی یا ادراکات سیاسی است (رجوع شود به گلدمن، ۱۳۷۱).

از سوی دیگر، در ارتباط با خود فرهنگ باید گفت که فرهنگ بین سه مولفه مفصل‌بندی ایجاد می‌کند : امر واقعی، امر نمادین و امر خیالی(Lamizet, 2000: 175). واقعیت، میدان قدرت و

عمل است؛ نماد میدان بازنمایی است؛ تخیل میدان ترس یا مدینه فاضله است که خود می‌تواند به موضوع بازنمایی بدل شده و در نتیجه به سمت نوعی جنبه نمادین حرکت کند. هدف فرهنگ از یک طرف، انتشار بازنمودها، حساس و قابل فهم ساختن آنها و از طرف دیگر، حفظ و ثبت آنها در حافظه جمعی است(Lamizet, 2000: 176). فرهنگ در عمل، سازنده ساختاری از فضا می‌باشد و همه اقدامات فرهنگی به ایجاد و تثبیت افکار عمومی در این فضا کمک می‌کنند. در چنین بستری است که هنر و آثار هنری و در اینجا منحصرا سینما به شکل ابزار فرهنگ دارای کارکرد می‌شوند.

> یک اثر هنری قادر است حاوی سه نکته در خود باشد: تشخیص نظام نمادین و سیاسی را که در آن یافت می‌شود ممکن می‌سازد؛ واسطه‌ای برای شناخت یک فرهنگ می‌شود؛ وسرانجام به شخص اجازه می‌دهد تا خود را به عنوان یک سوژه در ارتباط با دیگران قرار دهد و در نتیجه امکان شناسایی اجتماعی را فراهم می‌کند.

در اینجا اثر هنری، نقش میانجیگری را بین هنر و جامعه ایفا می‌نماید.

> مسأله میانجی‌گری به خودی خود یک هدف نیست، به رابطه بین هنر و جامعه منجر می‌شود و این پرسش را در مورد ظرفیتی که هنر برای تنظیم جامعه دارد افزایش می‌دهد. بنابراین تنها زمانی می‌تواند موفق شود که بتواند با سیاست برخورد کند. (Lamizet, 2000: 302)

سینما به عنوان یک رسانه، نقش میانجیگری را به خوبی ایفا می نماید. سینما رابطه‌ای مستقیم با بازنمایی دارد و در انتقال پیام به مخاطب از جمله رسانه‌های بسیار موفق بوده است. در این پژوهش نویسنده به دنبال درک این چارچوب مفهومی در جریان موج نوسینمای ایران است: آیا سینمای موج نو قادر بود که نقش میانجگیری خود در انتقال پیام به مخاطب ایفا کند و از این طریق در فرهنگ سیاسی وقت تغییر ایجاد نماید؟ آیا تغییر در بینش مخاطب و بازنمودن جهانی جدید از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی از طریق نمادها، با ارتقای فرهنگ سیاسی کمک نموده است؟

۴. روش‌شناسی

این مقاله به روش کتابخانه ای و با استفاده از منابع موجود و مصاحبه با اشخاص صاحب نظر جمع‌آوری شده است. با این حال اصلی‌ترین شیوه اعمال شده، شامل تحلیل محتوای فیلم‌های

مطرح موج نو به روش نشانه‌شناسی می‌باشد. نشانه‌شناسی روشی است که مطابق با آن کلمات، موسیقی، تصاویر و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شوند که از طریق آنها معانی خلق می‌گردند. برای اینکه چیزی معنادار شود، باید آن را رمزگذاری کرد. رمزگذاری همان ایجاد دلالت معناست که اصلی‌ترین روش در تولید پیام است. به این ترتیب شناخت نظام ارجاعات و رمزگذاری‌ها این امکان را می‌دهد که با رمزگشایی متن، به کشف ارجاعات رمزها پرداخته و از این طریق بتوانیم نشانه‌ها را متمایز کنیم (رجوع شود به فیسک، ۱۳۹۸). با این وجود، محدودیت صفحات این پژوهش امکان نشانه‌شناسی جامع تمام این فیلم‌ها را در این مقاله نمی‌دهد، در نتیجه نویسنده به مهمترین آنها در هر از این آثار خواهد پرداخت. کلیه اطلاعات و داده‌های به دست آمده چه از روش کتابخانه‌ای و چه تحلیل محتوایی فیلم‌ها، به روش توصیفی–تحلیلی در این مقاله گردآوری شده‌اند.

۵. ورود سینما به ایران و جریان‌های سینمایی غالب از آغاز تا پیش از انقلاب ۱۳۵۷

مظفرالدین شاه در بیست و چهارم فروردین ۱۲۷۹ در سفری که به فرانسه داشت با دوربین مینمو فتوگراف آشنا شد و آن را به ایران آورد (امید ۱۳۷۷: ۳۲). شاه این وسیله را «نه به قصد خدمت به ملتش، بلکه در جهت ارضای ذهن تنوع‌طلب و حداکثر نوجویش (امید ۱۳۷۷: ۱۶)» با خود آورد. اما این ورود از همان آغاز چالش برانگیز بود، چرا که در مقابل آن روحانیون به مقاومت پرداختند. به همین دلیل در عمل بین ورود این دستگاه به ایران و دایرشدن اولین سالن سینما یک فاصله زمانی ۲۰ ساله وجود دارد. در تمام این مدت دستگاه مذکور فقط در چارچوب دربار باقی ماند (نبوی ۱۳۷۷: ۲۸). نخستین نمایش عمومی فیلم و اولین سالن نمایشی به همت یک درباری به نام میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی تهرانی (۱۲۸۳) محقق شد. اما با نکوهش سینما توسط مذهبیون که آن را شیطانی می‌خواندند، شاه تحت‌فشار قرار گرفت، صحاف‌باشی دستور تعطیلی سینمایش را از شاه دریافت کرد، اموالش مصادره شد و به همراه خانواده‌اش ایران را ترک کرد (صدر ۱۳۸۱: ۲۳).

هر چند مظفرالدین شاه بانی ورود سینما به ایران شد، اما تثبیت آن در فضای اجتماعی رسما به دوره قدرت گرفتن رضاخان برمی‌گردد. در حوالی سال ۱۲۹۵ فردی به نام علی وکیلی، با حمایت رضاخان ابتدا سینمای جدیدی با نام «گراند سینما» و سپس «اسپه» را تاسیس نمود که در اولی، محل مجزایی برای نشستن نسوان در نظر گرفته شده‌بود (صدر ۱۳۸۱: ۲۵). با

این وجود، شرایط سیاسی و اجتماعی ایران از زمان تاسیس پهلوی تا دهه سی به گونه‌ای نبود که سینما در کل رونق و رشد چندانی داشته باشد. بیشترین تغییرات در سینمای ایران در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ رخ داد. از این دوره و با شروع اصلاحات ارضی و برهم خوردن نظام ارباب ـ رعیتی شاهد تحولاتی همچون گسترش سرمایه‌داری، شهرنشینی، مصرف‌گرایی، حاشیه‌نشینی، تضاد طبقاتی، حضور اجتماعی زنان، افول معیارهای سنتی، برآمدن ارزش‌های مدرن و ...هستیم (رجوع شود به آبراهامیان، ۱۳۹۲). همزمان و موازی با این تحولات اجتماعی و اقتصادی، تغییرات عمده‌ای نیز در فضای روشنفکری ایران اتفاق افتاد که مستقیماً در شکل‌گیری و تحول موج نو سینمای ایران موثر بود.

از این دوران به بعد، به تدریج سه جریان در سینمای ایران در سه مسیر متفاوت از هم پیش رفتند: جریان عامه‌پسند، روشنفکری و موج نو. جریان عامه‌پسند با هدف تولید بیشتر و جذب حداکثر مخاطب در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ آثاری تجاری پدید آورد که بعدها توسط منتقدین بر آن عنوان « فیلمفارسی» نهاده شد. جریان روشنفکری، که با تکیه بر قشر محدودی از جامعه درست نقطه مقابل جریان عامه‌پسند قرار گرفت و توانست مخاطب خاص و بعدها بخشی از مخاطب عام را جذب خود نماید و قدری از محتوای غیراخلاقی تولیدات دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ فاصله بگیرد. اما موج نو راهی میانه بین دو جریان قبلی در پیش گرفت، به گونه‌ای که نه مانند جریان نخست مبتذل و سرگرم‌کننده بود و نه بسان جریان دوم خاص، هنری و انتزاعی.

در واقع موج نو سینمای ایران که تحت‌تاثیر سینمای نئورئالیسم ایتالیا و موج نو سینما فرانسه بود، در واکنش به جریان فیلمفارسی به راه افتاد و در تعارض با سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حکومت بود. در این جریان فکری–سینمایی تلاش شد تا فیلم‌ها فضایی برای بازتاب شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره شوند و به سان آیینه، جامعه و مسائل آن را در خود منعکس نمایند. در واقع، در این جریان، برخی از سینماگران ایرانی از اواخر دهه چهل با توجه به روند تحولات سیاسی و اجتماعی جامعه نگاهی سیاسی پیدا کردند و تلاش کردند تا آن را بر پرده سینمای ایران منعکس نمایند. این کار که در سال‌های قبل‌تر از آن سابقه بسیار کمی داشت، رفته‌رفته بصورت غیرمستقیم نوعی پرخاش‌جویی نسبت به جامعه و قوانین حاکم بر سینمای ایران در آن دیده می‌شد. این جریان هم‌زمان با گسترش فعالیت‌های مسلحانه علیه رژیم بود (اجلالی، ۱۳۸۴: ۲۴۱ – ۲۴۰). بنابراین می‌توان گفت که همراه با شکل‌گیری حرکت‌ها و مبارزات پنهان سیاسی در نیمه دوم دهه چهل و تحت تأثیر آنها، سینمای ایران نیز

از مسیر انفعالی خود فاصله می‌گیرد و در عمل با سه فیلم «گاو»، «قیصر» و «آرامش در حضور دیگران»، وارد حوزه اجتماع و سیاست می شود (بهارلو ۱۳۷۹: ۱۲۸).

۶. موج نوی سینمای ایران

اصطلاح سینمای موج نو، از سینمای فرانسه به ایران رسید. در دهه ۵۰ میلادی گروهی از منتقدان جوان مجله «کایه دو سینما»(Les cahiers du cinéma)، با زیر سؤال بردن سینمای فرانسه آغازگر تحولی در سینمای این کشور شدند که موج نو نام گرفت. تأکید بر اهمیت و جایگاه مؤلف، از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای موج نو فرانسه بود. پویایی این جریان در حدی بود که آن را به یکی از مهم‌ترین جریان‌های سینمایی جهان تبدیل نمود. در سینمای ایران اولین تحرکات به طور انفرادی در دهه چهل شمسی شکل گرفت. از آن جمله می‌توان به فیلم‌هایی چون خشت و آیینه ساخته ابراهیم گلستان و شب قوزی ساخته فرخ غفاری اشاره نمود که به نوعی شورش سینماگران جوان علیه سنت فیلمفارسی به شمار می‌رفت. اما در اواخر این دهه موج نو با ساخت آثاری چون گاو داریوش مهرجویی و قیصرمسعود کیمیایی متولد شد. سینمای موج نو در ابتدای حرکتش دو جهت متفاوت در پیش گرفت: عده‌ای ازجمله بهمن فرمان‌آرا، سهراب شهید ثالث و بهرام بیضایی موج نو را به سمت سینمای شخصی و انتزاعی بردند؛ عده‌ای نیز چون داریوش مهرجویی و مسعود کیمیایی به دنبال سینمای متفاوتی بودند که قادر باشد با عامه مخاطبان نیز ارتباط برقرار کنند. با این حال، موج نو در ایران یک جریان سینمایی ثابت و ایستا نبوده است، بلکه خود به چند نسل تقسیم شده که در واقع بیانگر شکل متفاوتی می‌باشد که هرچند سال یک‌بار و با ظهور نسلی جدید به خود گرفته و جای خود را به موج بعدی و در عمل نسل بعدی داده‌است. موج نوی سینمای ایران، اگرچه برخلاف همتاهای فرانسوی، آلمانی یا برزیلی‌اش، به عنوان جریانی سینمایی با استراتژی و اهداف سینمایی مشخصی شناخته نمی‌شود و بیشتر کوشش‌های فردی و پراکنند برخی سینماگران شاخص و صاحب سبک مثل مهرجویی، کیمیایی، تقوایی، شهیدثالث، نادری و بیضایی است، اما وقتی حاصل این کوشش‌های پراکنده و متنوع را در کنار هم قرار می‌دهیم، به جریانی مهم و تاثیرگذار با هویت سینمایی ویژه و متمایز با جریان غالب سینمای تجاری ایران مواجه می شویم که نمی توان از اهمیت و تاثیرگذاری آن غافل ماند. این اهمیت صرفا محدود به دوره مذکور نیست، بلکه به آرامی قادر است تا باعث رشد جریانی در سینمای ایران شود که به خصوص، با پیروزی انقلاب و حاکم شدن نظم جدید سیاسی و فرهنگی و با پشتبانی انقلابیون،

خود را تقویت نماید. این جریان همچنین باعث ایجاد نگاه نو در مخاطب به سینما، شکل‌گیری انتظارات جدید برای او شد. مجموع این عوامل به آرامی باعث هر چه نزدیکتر شدن سینما به عرصه‌های اجتماعی و سیاسی شده و در نتیجه فرهنگ سیاسی را از خود متاثر ساخت. هرچند به دلیل ارتباطتش با هنر، همواره از زبانی نمادین برای بیان نقدهای خود به وضعیت موجود سود جسته است و در نتیجه تاثیری آرام‌تر و ضمنی بر فضای فرهنگ سیاسی داشته است. در ادامه تلاش می‌شود تا با برشمردن برخی از مهمترین مولفه‌های این جریان نشان داده شود که موج نو چگونه بر فرهنگ سیاسی اثرگذار عمل کرده است.

۷. اثرگذاری موج نو بر فرهنگ سیاسی ایران

۱.۷ شکل‌گیری ارتباط با مخاطبین از طریق سینمای متفاوت: جریان غالب سینمای ایران در دهه سی و چهل یعنی سینمای عامه پسند (فیلمفارسی) فاقد تأثیرگذاری عمیق اجتماعی بود. در واکنش به این سینما، (سینمای روشنفکری) به وجود آمد که مضامینیخارج از عرف سینمای آن روز را داشت و واقعی‌تر بود؛ اما به دلیل تکیه صرف به نخبگان و هنرمندان و گروهی از باسوادان جامعه به سینمایی شخصی تبدیل شد و نتوانست مخاطبی عام پیدا کند و جریان‌ساز شود. در اواخر دهه چهل جریانی نو از دل دو جریان قبلی بیرون آمد که سینمایی تأثیرگذار، دردمند و جنبش‌ساز بود. این (سینمای متفاوت) از انتزاع کمتری نسبت به سینمای روشنفکری برخوردار است و در سطح واقعی گام برمی‌دارد و می‌تواند گروه‌های بیشتری را به خود جذب کند. این پیشرفت نتیجه تأثیر عوامل مختلفی بود. بسیاری از فیلم سازان، فیلمبرداران و متخصصین فنی با استعداد یا خارج تحصیل کرده وارد صحنه شدند. نویسندگان، شعرا و نمایشنامه‌نویسانی همچون غلامحسین ساعدی نمایشنامه‌نویس، صادق چوبک نویسنده و احمد شاملو شاعر، به این گروه ملحق شدند تا فیلم‌نامه‌های اجتماعی و واقعی تهیه کنند. با ناکامی سینمای روشنفکری، موج سوم سینما یک سینمای واسطه برای ارتباط با ملت بود. پرونده موفق (سینمای متفاوت) دهه پنجاه، نشان می‌دهد که ارتباط سینما با جنبش مدنی وارد مرحله جدی و مؤثری شده است.

با پیدایی موج نو در سینمای ایران مضمون و روحیه عصیانگری فردی، جمعی و گرایش نسبت به بیان تضادهای اجتماعی و مناسبات روابطی در جامعه ایجاد شد. در اواخر دهه‌ی چهل انتقام فردی و موج تنهایی و پیروزی کاذب در طبقات سنتی و تصویر آن به صورت مدرن در محتوای فیلم‌ها سبب شد تا جامعه و مخاطبان در جریان دهه بعدی (دهه پنجاه) فشار

بر هویت اجتماعی مضمون فیلم‌ها را حس کنند و در نتیجه از جنبه‌ی علاقه به فیلم‌ها به چند طبقه تبدیل شوند. شروع و ساخت برخی از فیلم‌های دوره میانی دهه پنجاه، اساسا بیانگر بحران‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی جامعه جوانان طبقه متوسط شهری و حتی گاه طبقات پایین بودند. در فیلم‌های این دهه مضمون تنهایی، فرجام اندوه بار و تلخ دو جوان به وضوح دال بر این پویش است.

در عمل، فیلم‌های موج نو به موضوعاتی که در بازار ایران اشباع شده بود نمی‌پرداختند یا اگر می‌پرداختند، از طرح داستانی، تحول شخصیت، اوضاع و گفتگوهای واقع‌گرایانه بهره می‌بردند؛ برتری فنی آنها نیز بر قدرت پیام‌شان می‌افزود. شماری از این فیلم‌ها تصاویری از روستا و زندگی شهری را با واقع‌گرایی خشن برجسته می‌کردند. برای مثال گاو مهرجویی (۱۳۴۸)، یک اتفاق ساده (۱۳۵۲) وطبیعت بیجان (۱۳۵۳) از سهراب شهید ثالث، گزارش از عباس کیارستمی (۱۳۵۶) و سوته‌دلان علی حاتمی (۱۳۵۷). برخی از فیلم‌ها در زمان سرکوب سیاسی و اجتماعی به نمادگرایی روی آوردند،که شکلی از پنهان‌کاری بود که در سراسر تاریخ هنر ایرانی انجام گرفته است (خان محمدی،۱۳۹۲:۴۳)، آرامش در حضور دیگران از ناصر تقوایی (۱۳۵۲)، شهر قصه از منوچهر انور (۱۳۵۱) و غریبه و مه از بهرام بیضایی ۱۳۵۳ همه برای به تصویر کشیدن و انتقاد از نظام اجتماعی و سیاسی به نوعی از نمادگرایی بهره برده‌اند. تعدادی از فیلم سازان که برخی از آن‌ها در غرب آموزش دیده بودند، نگاه خود را به ویرانی ارزش‌ها و نهادهای فرهنگی بومی توسط سیطره غربزدگی و ورشکستگی اقتصادی و اخلاقی ناشی از آن معطوف کردند. پستچی مهرجویی (۱۳۴۹)، خاک از مسعود کیمیایی (۱۳۵۲)، مغولها از پرویز کیمیاوی (۱۳۵۲)، دور از خانه از شهیدثالث، سفر سنگ از کیمیایی (۱۳۵۶) و یا وُلکی مستر از کیمیاوی (۱۳۵۷) همگی نمونه‌هایی از به تصویر کشیدن این باب فساد هستند. فساد دربار و فساد اجتماعی درون مایه‌های شازده احتجاب بهمن فرمان آرا (۱۳۵۳) و دایره مینا از مهرجویی (۱۳۵۳) نیز بود. در رگبار از بیضایی (۱۳۵۱)، موضوع شرایط اجتماعی و سرکوب دولت بود و در تنگسیر اثر امیر نادری (۱۳۵۳) انتقام فردی به قیام مسلحانه یک مرد علیه قدرت‌های موجود تبدیل شد. در فیلم‌های این دهه، خیانت به دوست، ارتکاب جرم و بی‌پناهی قهرمان و ضد قهرمان فیلم، امری کاملا عادی بود. در این دهه اصولا سه گونه انتقام دیده می‌شود که متأثر از فیلم قیصر کیمیایی(۱۳۴۸) است:

۱. انتقام فردی به معنای دفاع از ارزش‌های شخصی. (خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) و تنگنا (۱۳۵۱) از امیر نادری).

۲. انتقام جمعی از جامعه. قهرمان مجرم و تبهکار نیست، بلکه با جامعه و ارزش‌های آن همخوانی ندارد و با سلاح دوست است، انتقام می‌گیرد و جامعه هم عبرت می‌آموزد.(فیلم گرگ نیزار (۱۳۵۲)).

۳. انتقام فردی علیه ظلم و ستم، تحریک جمعی، نجات افراد از ظلم و ستم و ایجاد آرامش در جامعه و شروع زندگی پر افتخار قهرمانو (فیلم تنگسیر و سفر سنگ).

علاوه بر این فیلم‌هایی نیز درباب مشکلات اجتماعی جوانان از قبیل اعتیاد مانند گوزن‌ها از کیمیایی(۱۳۵۴)، بی‌بند و باری و فساد اخلاقی و داستان‌های رمانتیک تلخ مثل فریاد زیرآب (۱۳۵۶) ساخته می‌شود که مورد استقبال مخاطبان قرار می‌گیرد.

۲.۷ توجه به واقعیت‌های اجتماعی و بازتاب آنها: در اواخر دهه ۱۳۴۰ معدود آثار سینمایی موج نو برخلاف جریان اصلی فیلمفارسی به دنبال ارائه تصویری واقعی از آنچه در ایران می‌گذشت بودند. «گاو» ساخته داریوش مهرجویی و «آرامش در حضور دیگران» اثر ناصر تقوایی در اواخر دهه ۱۳۴۰ نمونه‌ای از تحول و دگراندیشی در سینمای ایران بود. موج نو با نادیده گرفتن رویای اغراق‌آمیزی که پیش از این تنها رضایت مخاطب و سرخوشی او را می‌دید آن رویا را ویران کرد. «گاو» تصویری تیره و تلخ از زندگی فلاکت‌بار در روستایی بود که تا پیش از آن نمایش داده نشده بود. مهرداد پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر وقت، با رعایت دو شرط اجازه نمایش این فیلم را صادر کرد: نخست فیلم نباید اصلاحات ارضی شاه را زیر سوال ببرد، دوم این جمله گنجانده شود که وقایع فیلم در چهل سال قبل رخ داده و مربوط به روزگار فعلی نیست(صدر ۱۳۸۱: ۲۶) [۴۵]. ترسیم وضعیت واقعی روستاییان ایرانی در فیلم «گاو» با نگاه موشکافانه به وضعیت جامعه شهری در فیلم «آرامش در حضور دیگران» کامل شد. در این فیلم برای نخستین‌بار تأثیرات و پیامدهای پذیرش معیارهای غیراخلاقی و روابط نامشروع در جامعه، که در واقع محصولی وارداتی از غرب بود، به تصویر کشیده شد. این فیلم نمایش سقوط و تباهی اخلاقی در بخش‌هایی از جامعه ایرانی بود و به دلیل پرداخت درست وقایع، تا سال ۱۳۵۲ اجازه نمایش نیافت. آثار موج نو در کنار تلاش برای بازتاب دادن واقعیت‌های اجتماعی، به مقوله مصرف‌گرایی تبلیغی آن سال‌های ایران هم واکنش نشان دادند(مجله خواندی‌ها ۱۳۵۳: ۴۶).

۳.۷ واکنش به مصرف‌گرایی وتلاش برای تغییر الگوی مصرفی:از منظر مباحث جامعه‌شناختی، تولیدات تصویری قابلیت الگودهی و تصویرسازی در زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به افراد جامعه را دارد. مصرف به عنوان یکی از مولفه‌های مهم

سبک زندگی از جمله مفاهیمی است که نحوه بازنمایی آن در فیلم‌ها اهمیت دارد. شیوه الگوی مصرفی به‌تصویرکشیده شده در فیلم‌ها به‌تدریج بر فرهنگ مصرفی جامعه تأثیر می‌گذارد و علاوه بر آنکه نشان‌دهنده نوع معیارهای سبک زندگی در آن برهه از جامعه است، خود به ابزاری مهم و قدرتمند تبدیل می‌شود که قابلیت الگودهی به جامعه را دارد و در بلندمدت تأثیراتی عمیق و پایدار بر جا می‌گذارد. در ملودرام‌های عصر پهلوی قشرهای کم‌درآمد تا ثروتمند حضور داشتند، اما نگاهی واقع‌بینانه به زندگی قشرهای کم‌درآمد و ارائه تصویری منطبق با واقعیت جامعه در آنها کمتر دیده می‌شد. جذابیت‌هایی که در نمایش خانه‌های مجلل، اشخاص ثروتمند، وسایل و لوازم لوکس وجود داشت باعث شد سینمای ایران به صنعتی پول‌ساز تبدیل شود و برای جلب مخاطب بیشتر، پرده نقره‌ای سینما را به ظواهر هرچه بیشتر مزین کند. ارائه چنین تصاویری با تأیید ضمنی حکومت، بستری مناسب برای ترویج مصرف‌گرایی و تبدیل آن به ارزش در جامعه بود. فیلم‌هایی چون «قصر زرین» ساخته محمدعلی فردین و «عشق آفرین» کاری از احمد نجیب‌زاده در دهه ۱۳۴۰ نمونه‌ای از تولیدات پرفروش در ژانر اجتماعی سینمای ایران و با مضامینی در ستایش مصرف‌گرایی بودند. فیلم «اسرار گنج دره جنی» ساخته ابراهیم گلستان در سال ۱۳۵۳ یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های اعتراضی به مصرف‌گرایی در عصر پهلوی دوم بود. در این فیلم، مذموم شمردن مصرف انبوه، زندگی تجملاتی، و وضعیت سیاسی ـ اقتصادی ایران به صورت نمادین و در قالب یک روستا نشان داده می‌شود. داستان فیلم زندگی یک روستایی است که به طور تصادفی به گنج دست پیدا می‌کند و پس از آن ولخرجی‌ها و اسراف‌های او به شکل ساختن برجی بی‌قواره بر روی تپه، نصب چلچراغ‌ها و ظواهر تجمل‌گرایی نمود می‌یابد. موضوع ولخرجی‌ها و اسراف‌ها کنایه از نوکیسگی، مصرف‌گرایی و جنون جنسی و شهوت شهرت در جامعه دارد؛ حکایت حدیث توانگری در روزگار بی‌فرهنگ. نمایش این فیلم نیز به‌یکباره با توجه به مضمون آن متوقف شد(اجلالی ۱۳۸۳: ۱۶) [۲].

۴.۷ واکنش به اختناق موجود و نبود فضای باز سیاسی: با روی کار آمدن موج نو در سال‌های ۱۳۴۷ به بعد، شخصیت‌پردازی در فیلم به واقعیت نزدیک‌تر شد و فیلم‌نامه‌ها شباهت بیشتری به زندگی مردم عادی پیدا کرد. با پیدایش این موج در سینما، جریان فیلم‌سازی به سمت تولید آثاری همچون «قیصر» ساخته مسعود کیمیایی در اواخر دهه ۱۳۴۰ رفت. نمایش تنهایی، بی‌پناهی، روحیه انتقام‌گیری، ناعدالتی، فساد و ناامیدی به اصلاح جامعه، در شخصیت‌پردازی این فیلم و دیگر فیلم‌های موج نو موج می‌زد. دیگر پایان خوش فیلم‌نامه‌ها

مخاطب را متقاعد نمی‌کرد و حتی به نوعی با مرگ قهرمان داستان همراه می‌شد. در فیلم «قیصر» نوعی انتقام عصیان‌گرانه فردی دیده می‌شود؛ زیرا ارزش‌های اخلاقی زیر پا گذاشته شده و هرگونه امیدی به کارکرد قانون و برقراری عدالت در جامعه از میان رفته است. این فیلم رشته‌ای پی‌درپی از فیلم‌هایی با همین مضمون در دهه ۱۳۵۰ را به همراه داشت و فضایی آفرید که در آن بدبینی و یأس به کل جامعه مضمون اصلی بود. صحنه‌آرایی فیلم‌ها به سمت ثبت محله‌های قدیمی و ساختمان‌های سنتی رفت. به لحاظ روان‌شناسی اجتماعی چنین فیلم‌هایی نشان‌دهنده نقطه عطفی در روحیه اجتماعی مردم طبقه متوسط و به‌ویژه پایین‌شهر بود(اجلالی ۱۳۸۳: ۵۶) [۲]، آغاز جریان موج نو در سینمای ایران و مضامین واقعی آن را باید نشان‌دهنده خشم رو به رشد طبقات شهری و روستایی از حکومت پهلوی و عملکرد آن در حوزه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در نظر گرفت.

۵.۷ اثرگذاری بر نسل‌های بعدی از جمله بعد انقلاب ۱۳۵۷: موج نو سینمای ایران به دو دوره تقسیم می‌شود. اول مربوط به موج نو نسل اولی‌هاست که ذکر بسیاری از آنها و آثارشان در بالا رفت. اما دومین موج نو به جریان فیلمسازی در دوره بعد از انقلاب برمی‌گردد که به خصوص در دهه ۶۰ شمسی این بار بیشتر با حمایت و هدایت نهادهای انقلابی پا به عرصه گذاشت. این جریان با فیلم‌های همانند «اجاره‌نشین‌ها» داریوش مهرجویی، «خانه دوست کجاست» عباس کیارستمی، «باشو، غریبه کوچک» بهرام بیضایی، «دونده» امیر نادری و از جدیدترین آنها «دستفروش» محسن مخملباف، «خارج از محدوده» رخشان بنی‌اعتماد، «هویت و دیده‌بان» ابراهیم حاتمی، چون تک ستارهای در تاریخ بعد از انقلاب ظاهر شدند، بدون اینکه به کار خود استمرار بخشند. چنانچه قبلا نیز گفته شد، موج نو با ورود هر نسل از سینماگران جوان خود را از نو بازسازی می‌کند و با توجه به این اصولا به نوعی سینمای متعهد نیز وابسته است، در نتیجه با ملاحظه شرایط زمانی و مکانی و دغدغه‌های متفاوت در هر دوره تغییر می‌یابد. به هیمن دلیل است که ویژگی مشترکی که در غالب آثار دو دهه اخیر مشاهده می‌شود، پرداختن به واقعیت‌های اجتماعی به عنوان یک رسالت سینما به عنوان رسانه‌ای متعهد است. در واقع نسل جدید موج نو، حاصل تاثیرپذیری از نسل اول می‌باشند.

با توجه به این توضیحات می‌بایست در جمع‌بندی گفت که موج نو در تاریخ سینمای ایران تأثیر قابل توجهی از فضای سیاسی جامعه گرفته بود، اما چقدر می‌توان این ادعا را پذیرفت که این جریان فرعی سینمای عصر پهلوی که حتی در اوج رونق خود زیر سایه سنگین جریان اصلی و فیلمفارسی بود توانست بر جنبش‌های اجتماعی سال‌های پیش از انقلاب اثری جدی

بگذارد؟ اظهارنظر در این ارتباط می‌بایست محتاطانه انجام شود. علت این موضوع البته نه در خود این جریا جریان، بلکه در مسائل پیرامونی آن از جمله خفقان حاکم بر جامعه نهفته است. جامعه ایران از اوایل دهه چهل یا اگر دقیق‌تر بگوییم از اواخر دهه سی شمسی شاهد تحولات عمیق در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بود. اصلاحات ارضی و به دنبال آن انقلاب سفید شاه و مردم، جامعه ایران را که تا پیش از آن متکی به نظام مالکیت فئودالی بود، به یک باره وارد عصر جدیدی کرده بود که بیشتر شبیه یک نظام سرمایه داری بود. همزمان با آن درآمد سرشار نفتی که در انحصار حکومت بود، زمینه را برای اجرای طرح‌های نوسازی بلند پروازانه‌ای فراهم کرده بود که در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به اجرا درمی‌آمدند. این تحولات باعث شد که جامعه سنتی ایران، بدون آمادگی وارد مناسبات مدرن شود. اما این تغییر سریع در کنار این مسئله که نارضایتی سیاسی در حال افزایش بود، جامعه را با بحران مواجه کرد. توسعه اجتماعی و اقتصادی، بدون توسعه سیاسی، جامعه یک دست ایران را داشت به یک جامعه پرتنش تبدیل می‌کرد(رجوع شود به بشیریه،). آسیب‌های اجتماعی جدیدی، پدید می‌آمد که در برنامه‌های نوسازی پیش‌بینی نشده بود، مهاجرت به شهرها و به دنبال آن رشد حاشیه‌نشینی از آن جمله بود. در حالت کلی می‌توان گفت که تنش و تضاد بین حاشیه و متن جامعه، بین سنت و مدرنیته، بین فرهنگ مذهبی و فرهنگ نوظهور و نیز تنش و تضاد بین طبقات مختلف جامعه، در طول دو دهه بعد از اصلاحات ارضی نه تنها کاهش نیافت، بلکه مدام عمیق‌تر شد تا در نهایت وقوع یک انقلاب اجتناب ناپذیر شود. تحقیق حاضر به این تضادهای اجتماعی می‌پردازد، اما منبعی که برای این منظور انتخاب کرده، نه اسناد رسمی و پژوهش‌های تاریخی بلکه فیلم‌های سینمایی تولید شده در آن دوران است. فیلم‌هایی که چون برای عموم مخاطبان ساخته می‌شد به مسائل ملموس آنها می‌پرداخت.

عمده فیلم‌های تولید شده آن سال‌ها که به فیلمفارسی معروف‌اند و بدنه اصلی سینمای ایران را تشکیل می‌دادند، با هدف سرگرم ساختن مخاطبین، تولید می‌شد. در این فیلم‌ها، نمایش تضادها و گرفتاری‌های جامعه که مخاطب خود با آنها درگیر بود و احیاناً سینما رفتنش هم برای این بود که ساعتی از آن گرفتاری‌ها دور باشد، نقض غرض محسوب می‌شد و مخاطب را از سینما فراری می‌داد، بنابراین، این مسائل در فیلمفارسی‌ها نمود نداشت. در این هنگام برخی از فیلم‌سازان جوان آن دوره که عمدتاً خاستگاهی غیر از جریان اصلی سینمای ایران داشتند، بدون تصمیم و قرار جمعی به صورت انفرادی دست به تجربیات جدیدی در فیلمسازی زدند، تجربیاتی که هم به لحاظ فرمی نمود داشت و هم به لحاظ محتوایی. به لحاظ

فرمی این فیلم‌ها در تکنیک سینمایی و مهم‌تر از آن در روایت، از کلیشه‌های رایج فیلمفارسی‌ها پیروی نکردند و عناصر جدیدی را به کار گرفتند، اما مهم‌تر از آن تجربیات محتوایی این فیلم‌ها بود. در این فیلم‌ها همین تضادها و گرفتاری‌هایی که اشاره شد، محرک داستان فیلم می‌شد و قهرمان یا ضد قهرمان این فیلم‌ها که در میان این تضادها گرفتار می‌آمد، سعی می‌کرد راه حلی برای حل آنها بیابد.

سینمای موج نو در واقع از متن جامعه برخاسته و بستری مناسب برای آگاهی‌بخشی به جامعه‌ای بود که سال‌های پر التهاب دهه ۱۳۵۰ را پشت سر می‌گذاشت. به تصویر کشیدن انتقام در فیلم‌ها، چه در قالب انتقام فردی و چه جمعی، مقابله با تضادهای موجود در جامعه‌ای بود که به واسطه نادیده گرفتن ارزش‌های اخلاقی یا در نتیجه وجود ظلم و ستم در جامعه پدید آمده بود. پرداختن به فقر، زندگی شهری و مشکلات آن، ارائه تصویری واقعی از روستاها، تورم، مهاجرت، فساد، تضعیف و تخریب دین، فرهنگ و هر آنچه به وضعیت واقعی جامعه ایرانی مربوط می‌شد، با وجود ابزار سانسور عملا به محاق رفته بود تا حکومت بتواند تصویری بهتر از شرایط داخلی کشور ارائه دهد؛ تصویری که هرگز شباهتی به «جزیره ثبات»! نداشت. تیغ سانسور در کنار فضایی از رعب و وحشت در میان مردم، سایه‌ای سنگین بر سینمای ایران افکنده بود و معدود آثار تولیدشده موج نو نیز یا توقیف شدند یا امکان نمایش عمومی محدود داشتند(حیدری ۱۳۷۴: ۱۶) [۲۸،۲۹]. هرچند سینمای موج نو آرامش حاکم بر جامعه را که از سوی حکومت تبلیغ می‌شد نپذیرفت و با تمام موانعی که بر سر راهش بود، سینمای ایران را چه از لحاظ فنی و چه از نظر محتوایی یک گام به جلو برد، اما به واسطه مشکلات متعدد نتوانست به سینمایی جریان‌ساز و تأثیرگذار بر تحولات بیرونی جامعه ایرانی تبدیل شود. در پنج سال (۱۳۴۷ تا ۱۳۵۱) فیلم‌سازان پیشرو تنها بیست اثر با ژانر فیلم‌های غیرمتعارف ساختند که البته در مقایسه با آثار قبلی، خود تحولی اساسی در عرصه فیلم‌سازی بود، اما این تعداد در مقایسه با حجم تولیدات فیلمفارسی و واردات فیلم‌های خارجی در سال ناچیز بود، ضمن اینکه بسیاری از این فیلم‌ها نیز یا مجوز نمایش نگرفتند یا با اصلاحات اساسی و تأخیر طولانی به پرده اکران رسیدند.

علی‌رغم این مانع بزرگ، در یک نگاه اجمالی به خصوص با توجه به مسیری که از بعد از موج نو نسل اول، سایر فیلمسازان به آن علاقمند شده و با بازشدن فضای اجتماعی در سالهای پس از انقلاب به آن روی آوردند، می‌تواند نشان‌دهنده فرهنگ‌سازی باشد که موج نو توانست از خود به جا بگذارد. در واقع تاثیر این سینما بر سیاست فرهنگی، در دراز مدت و به خصوص

سالهای بعد از انقلاب بیشتر محسوس است تا در خود سال‌هایی که این جریان متولد گردید. در این سالها، موج نو توانست علی‌رغم سانسورها، آغازکننده جریانی باشد که در آن سینما را به بطن جامعه آورده و از خود جامعه برای محتوای تولیدات سینمایی وام بگیرد. تحلیل‌هایی که به آرامی از فیلم‌های موج نو ارائه شد، مخاطبان را وارد دنیای نشانه‌ها و نمادها نمود. مسائل فرهنگ سیاسی از جمله؛ سرکوب، محدودیت و سانسور، عدم آزادی، مشکلات زنان، شکاف سنت و مدرنیته، شکاف طبقاتی، ضعف مشارکت سیاسی و ... به زبان سینما بیان شدند و مخاطبین را با نشانه‌ها به شناخت کامل‌تری از وضعیت خود آشنا ساختند.

۸. نتیجه‌گیری

در سینمای موج نو دهه ۴۰ و ۵۰، به فرهنگ سیاسی شکل گرفته در طول سال‌های مدرنیزاسیون به صورت نمادین پرداخته می‌شود. در این آثار سینماگران جوان، از سینمای دولتی و فیلم‌های رایج که دربرگیرنده فانتزی‌های بی‌ربط به جامعه هستند، فاصله می‌گیرند و برای تولید محتوا در سینما، از خود جامعه وام می‌گیرند. در عمل هر چند آنها، متاثر از جریان موج نو سینمای فرانسه هستند، ولی این فرهنگ سیاسی جامعه آن روز ایران و معضلات آن است که آنها را به سوی این سبک از فیلم‌سازی رهنمون می‌کند. از این بعد این فیلم‌سازان با زبان نماد شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه را به تصویر می‌کشند و تلاش می‌کنند تا با مخاطب به شیوه جدیدتری ارتباط برقرار نمایند. موج نو موفق می‌شود تا حدود زیادی مخاطبین خاص و حتی عام را به سمت خود جذب نماید. منتقدین بر ارزش این فیلم‌ها و اهمیتشان در میان آثار بی‌ارزشی که فقط جنبه تجاری داشتند، تاکید می‌نمایند. این فیلم‌ها حاوی انتقال پیام‌های نو و واقعی به مخاطبین خود هستند. با این وجود، موج نو هر چند در شکل دادن به شناخت جمعی از شرایط اجتماعی، تضادها و معضلات آن نقش مهمی داشته است، اما در آن سالها زیر فشار سانسور حکومتی، قادر نبود در سطحی وسیع خود را بازتولید کند. توقیف و اکران‌های محدود، دایره تاثیر آن را کمتر می‌کرد. به همین دلیل است که علی‌رغم همه نفوذی که این فیلم‌ها در جذب مخاطب از خود نشان دادند و به خصوص در فضای روشنفکری آن سالها طنین انداختند، ولی برای دیدن این اثرات می‌بایست تا زمان پیروزی انقلاب و جریان‌سازی واقعی آنها در سینمای سالهای بعد از انقلاب صبر نمود. از این زمان است که شاهد نگاهی نو به طور عملی در سینمای ایران و رویکرد متعهدانه به بازتاب شرایط اجتماعی و فرهنگی و انتقال پیام از این طریق به مخاطبان هستیم.

کتاب‌نامه

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶). تاریخ ایران مدرن. ترجمه محمد ابراهیم فتاحی. ج ۱۵.تهران.

اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). دگرگونی اجتماعی و فیلم های سینمایی ایران (جامعه شناسی فیلم های عامیانه ایرانی ۱۳۵۷-۱۳۰۹)، تهران، نشر فرهنگ و اندیشه.

افصحی، علی. (۱۳۸۳). کارگردانان موج نو سینمای ایران. تهران: ناشر همراه.

امید، جمال. (۱۳۷۴). تاریخ سینمای ایران (دوجلدی). نشر روزنه. جلد اول.

بشیریه، حسین. (۱۳۹۳). زمینه های اجتماعی انقلاب ایران. تهران: نگاه معاصر.

بهارلو، عباس. (۱۳۷۹). سینمای فردین به روایت محمدعلی فردین. تهران: نشر قطره.

حیدری، علیرضا. (۱۳۹۴). «تحلیل مفهومی روابط جامعه سیاسی. سیاست و سیاستگذاری عمومی در عصر پهلوی دوم دوره زمانی ۱۳۵۷-۱۳۴۲». سیاستگذاری عمومی. دوره ۱، شماره ۳.

حیدری، غلام. (۱۳۷۹). سینما در فاصله دو کودتا در تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران گردآورنده عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

دارابی، علی. (۱۳۸۸). جریان شناسی سیاسی در ایران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

سینا، خسرو: افشار، حمیدرضا. (۱۳۹۵). تحلیل اجتماعی تکوین موج نوی سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران.

صادقی، علی. (۱۳۹۳). تحلیل جامعه شناختی روند شکل گیری و تحول جریان موج نو سیمای ایران. نشریه مطالعات جامعه شناسی. دوره۶، شماره ۲۴.

صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱). درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۰- ۱۲۸۰)، نشر نی، ۱۳۸۱

طالبی نژاد، احمد. (۱۳۷۳). یک اتفاق ساده : بررسی جریان موج نو در سینمای ایران. مؤسسه فرهنگی و هنری شیدا.

عالی‌زاده، اسماعیل. (۱۳۸۴). «فرهنگ سیاسی و جلوه‌های آن در انتخابات سراسری»، اطلاعات سیاسی-اقتصادی، شماره ۲۱۵ و ۲۱۶، صص ۱۰-۲۳.

فیسک، جان. (۱۳۹۸). درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه امیرحسام اسحاقی، انتشارات اطلاع رسانان (وابسته به موسسه فرهنگی و هنری دیدار نو).

قوام، عبدالعلی. (۱۳۷۵). «فرهنگ سیاسی در نظر خواهی از دانشوران»، مجله نقد و نظر، ش۳-۴، تابستان وپاییز ۱۳۷۵.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). جامعه شناسی ادبیات دفاع از جامعه شناسی رمان. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: انتشارات هوش و ابتکار.

گلستان، ابراهیم. (۱۳۸۵). «کدام موج: بازخوانی دیدگاه ابراهیم گلستان پیرامون تاریخ سینمای ایران»، نشریه سینما و ادبیات، شماره ۸، بهار.

مجله خواندنی‌ها (۱۳۵۳).

مهرایی، مسعود. (۱۳۷۱). تاریخ سینمای ایران : از آغاز تا ۱۳۵۷ – نشر مؤلف، چاپ هفتم ۱۳۷۱.

Lamizet, Bernard (2000), La médiation culturelle, Paris : L'Harmattan.