نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۶(۷۹)، ۵۱-۶۰/ دی ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/bagh.2019.149360.3781

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
From Imaginary Utopia to Real Dystopia in Iranian Cinema
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران*

پیام زین‌العابدینی[۱]،احمد الستی**[۲]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، ایران
۲. استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۷/۰۷/۱۰ تاریخ اصلاح : ۹۷/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش : ۹۸/۰۲/۱۶ تاریخ انتشار : ۹۸/۱۰/۰۱

چکیده

بیان مسئله: تاریخ سینما نمونه‌هایی را آشکار می‌سازد که نشان از آن دارد، فیلم‌سازان با خلق آثار خود در گونه‌های مختلف، در جهت نقد و تغییر جامعه کنونی و رسیدن به اتوپیا (آرمان‌شهر)ی مفروضشان در تلاش بوده‌اند، اما در رسیدن به این مسیر، ناپایدار و متزلزل بوده و شهر آرمانی‌شان را به دستوپیا (ویران‌شهر) تبدیل کرده و به تصویر کشیده‌اند. سینمای ایران نیز بر همین منوال رفتار نموده و تولیدات فراوانی را تجربه کرده است. تخیل و توهم‌زدگی، بدبینی، تقدیرگرایی، ناباوری و بی‌اعتقادی عناصر اصلی دستوپیاست و سینمای با شهرت جهانی ایران مملو از سوژه‌هایی بوده که بن‌مایه‌اش از این مضامین تشکیل شده است. مسئله اصلی پژوهش واکاوی چگونگی و چرایی دورشدن فیلم‌سازان سینمای ایران از اهداف آرمان‌شهر مورد علاقه خود و مخاطبانشان، و رسیدن به ویران‌شهر ناخواسته واقعی در دوره‌های گوناگون تاریخی است.

هدف: این پژوهش با هدفی کاربردی بررسی آرمان‌خواهی سینمای ایران را مورد مطالعه قرار داده است.

روش تحقیق: روش تحقیق کیفی و با رویکردی تاریخی-تحلیلی، به مرور منابع کتابخانه‌ای، مشاهده فیلم و مقایسهٔ تاریخی سینمای ایران و مصاحبه می‌پردازد.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصله نشان از آن دارد که سینمای ایران در تمام دوره‌های تاریخی به سوی دستوپیا گرایش پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: اتوپیا، دستوپیا، سینمای ایران، بدبینی، تقدیرگرایی، ناباوری، بی‌اعتقادی.

مقدمه و بیان مسئله

سینما پس از گذشت پنج سال از تولدش و بسیار زودتر از دیگر شاخصه‌ها و دستاوردهای مدرن توسط پادشاه قاجار وارد ایران شد. فیلم *دختر لر* (۱۹۳۳ م.) تنها کمی بعد از ساخت اولین فیلم ناطق در آمریکا *چراغ‌های نیویورک*[۱] (۱۹۲۸ م.) ساخته شد. این ورود زودهنگام نقطهٔ عطفی در تاریخ این هنر محسوب می‌شود و ایران از بسیاری از کشورهای اروپایی و آسیایی در این زمینه پیش‌روتر بوده است. در ابتدا سینما مأمنی برای تفریح دربار و شاه قاجار محسوب می‌شده، اما به‌تدریج سینما در بیرون کاخ راه یافته و توانسته است در میان مردم جایگاه ویژه‌ای پیدا

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری پیام زین العابدینی تحت عنوان «واکاوی آرمان‌خواهی سینما در حضور و تعامل با فضای فیلمیک و سینماتیک» است که به راهنمایی دکتر احمد الستی در پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: alasti@yahoo.de ، ۰۹۱۰۵۶۶۸۰۱۹

کند. سیاستمداران، هنرمندان و مردم ایران بر اهمیت و ویژگی‌های این هنر واقفند و کسب افتخارات مهم ملی و بین‌المللی گواه این مدعاست. اما با این وجود سینما در دوره‌های مختلف تاریخی از مسیر جلب توجه مخاطبان و سیاستگذران وطنی فاصله گرفته و فیلم‌سازان خواسته یا ناخواسته در طی رسیدن به هدفشان منحرف شده‌اند. لذا مسئله اصلی پژوهش واکاوی و بررسی جهش از مضامین اتوپیایی خواسته به‌سوی دستوپایی به تصویر کشیده شده در دوره‌های تاریخی سینمای ایران است.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینه تاریخ سینمای ایران تحقیقات، مقالات و کتاب‌های متعدی نگاشته شده است. از جمله می‌توان به کتاب *تاریخ سینمای ایران* نوشته «مسعود مهرابی» و *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* نوشته «حمید نفیسی» و ترجمهٔ «محمد شهبا» اشاره کرد. اما در باب موضوع مطرح شده در این پژوهش تاکنون تاجایی‌که مشاهده شده تحقیقی انجام نشده است و این مقاله بدیع و نو خواهد بود.

سؤالات تحقیق

۱- انحراف به‌سوی دستوپیا توسط فیلم‌سازان خصوصی صورت گرفته یا سینمای سفارشی نیز در آن سهم دارد؟

۲- همهٔ گونه‌های فیلم‌سازی در ایران به سوی دستوپیا سوق پیدا کرده، یا این انحراف مختص گونه‌ای خاص در سینمای ایران است؟

فرضیه‌های تحقیق

به نظر می‌رسد دوره‌های تاریخی سینمای ایران با تأثیرپذیری متفاوت، متأثر از مضامین دستوپیایی است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

سینمای ایران از جایگاهی جهانی برخوردار بوده، اما با این وجود دچار کم و کاستی‌های فراوانی است که پژوهش در این زمینه می‌تواند به پیشرفت و رفع نقایص آن کمک نماید. جدای از تحلیل‌های ژورنالیستی، این هنر با فقر تحقیق‌های علمی مواجه است. این پژوهش با درک اهمیت و ضرورت این موضوع سعی دارد انحراف از سینمای آرمانی به سینمای ویران‌شده را مطالعه و بررسی نماید.

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش کیفی و رویکرد آن توصیفی و تحلیلی است. اسناد مورد استفاده شامل اطلاعات و پژوهش‌هایی بر مبنای مدارک یا تحقیق‌های مرتبط با پدیده موجود بوده و محقق درصدد مأخذیابی و شناسایی تحقیقات قبلی در مورد آن موضوع برآمده است. همچنین در گردآوری اطلاعات از فن و شیوه مصاحبه استفاده شده است. باید اذعان داشت یکی از اساسی‌ترین روش‌های گردآوری اطلاعات مصاحبه است. «مصاحبه یک گفتگوی دو نفره است که از سوی مصاحبه‌گر، جهت کسب اطلاعات مربوط به پژوهش آغاز می‌گردد و توسط وی بر موضوعاتی متمرکز می‌شود که او برای دستیابی به هدف‌های تحقیق به آنها نیاز دارد» (دلاور، ۱۳۸۴، ۱۵۶).

در این پژوهش جهت انجام مصاحبه، فهرستی ۸۰ نفره از مدیران فعال در حوزه سینما و رسانه، تحصیلکرده‌ها، اساتید و دانشجویان رشته سینما و رسانه و عوامل حرفه‌ای با تحصیلات متفاوت تهیه و انتخاب شد و با مراجعه حضوری سؤال‌هایی به شکل گفتگومحور توسط افراد مورد مصاحبه جواب داده و ضبط شد. پاسخ‌های ارائه‌شده حاوی اطلاعات مشترکی است که نشأت‌گرفته از تجربه، دانش و اطلاعاتشان بود و مصاحبه‌کننده نقشی در هدایت افراد نداشت. در مرحلهٔ دوم براساس مضامین مشترک مصاحبه‌ها، و خصایل آرمان‌شهر و ویران‌شهر، پرسش‌نامه‌ای تهیه و در اختیار ۶۰ نفر از افراد قرار گرفت که در فهرست قبل مصاحبه شده و با اشتیاق پاسخگو بودند (جدول ۱).

چارچوب نظری

دستاوردهای فلسفی و انسان‌شناختی در قرن نوزدهم جستجو برای آرمانشهر را از سویی با تسلط نظریه اصالت ارضای آمال فروید و از سوی دیگر ظهور مارکسیسم را به یک دوقطبی تبدیل می‌کند (Freud, 1954, 143-153). دستهٔ اول متأثرین از «مارکس[۲]» و «انگلس[۳]»، همانند سلف خود مصلحان اجتماعی «پیرو روسو»، وزن اساسی برای ساختن آرمانشهر خود را به ساختن جامعه‌ای پالایش‌شده از معایب اجتماعی چون بی‌عدالتی و تبعیض قائل شدند.

جدول ۱. شاخصه‌های مصاحبه شوندگان. مأخذ: نگارندگان.

شغل / تحصیلات	مدیران فعال در حوزه سینما و رسانه	تحصیلکرده‌ها، اساتید و دانشجویان سینما	عوامل حرفه‌ای فعال در حوزه سینما
دکتری	۵	۵	۲
فوق لیسانس	۶	۵	۳
لیسانس	۷	۵	۵
دیپلم	--------	۲	۵
زیر دیپلم	--------	--------	۱۰

زیرساخت‌های مدنظر برای چنین آرمانشهری عبارت است از: ۱) محوریت ایدئولوژی. ۲) انضباط اجتماعی انعطاف‌ناپذیر و پرهیز از ابهام. ۳) تلاش برای قانونمندکردن. ۴) ساختارسازی به هر قیمت. واضح است چنین سازوکاری از تخیلِ بی‌پرواداشتن برای آینده جلوگیری می‌کند (Marx & Engels, 1964). تکنولوژی در درجه اول باید برای حفظ ثبات جامعه و کارآمدی دیوانسالاری به منظور عدالت‌گستری و نظارت اجتماعی مقتدر برای تضمین امنیت جامعه و کاهش معضلات دیده شود. دسته دوم فردگرایان و اومانیست‌ها هستند که جبرگرایی ذاتی مکاتب جامعه‌محور را رد کرده و با ارج‌نهادن به آزادی‌های انسان و پرهیز از محدودیت عوامل ذیل را برای آرمانشهر مدنظر خود که به رشد و کمال کلیت جامعه خواهد انجامید با محوریت‌های ۱) اصالت‌یافتن انسان منفرد؛ ۲) سلامت روانی افراد؛ ۳) گسترش آزادی؛ ۴) تعالی ذهنی و خلاقیت؛ و ۵) تسهیل نیل به امیال شخصی هر فرد پیشنهاد می‌کنند (Jameson,2005, 89-282).

از نظر «ادوارد روزتین[۴]»، سنگ بنای ساختار یک آرمانشهر، اصول و گرایش تعالی جمعی پنداشته می‌شود که خارج از ظرف تاریخ و زمان قرار می‌گیرد و هرگونه تلاش برای ساختن آرمانشهر مستلزم نوعی انقلاب و کنارگذاشتن سازوکارها، منش‌ها و هنجارهای دیرین و درواقع نابودی آنهاست (Rothstein, 2003, 8). سینما شمشیر دو لبه‌ای است که به ما کمک می‌کند چیزی را ببینیم که ممکن است نتوانیم ببینیم، اما از سوی دیگر به ما می‌گوید که چه چیزی را ببینیم و چگونه ببینیم (پی‌استون، ۱۳۸۳، ۹). گاهی نمایش علم و تکنولوژی، آینده‌نگری[۵] و آینده‌نگاری[۶] این هدف را در پردهٔ نقره‌ای آن متجلی می‌سازد. سینما از جذابیت‌های[۷] بصری مختلفی برخوردار است و قادر است نهادهای جامعه‌پذیری سنتی مثل خانواده، مدرسه، کلیسا، والدین و همسالان را پشت سر بگذارد و با افراد به طور مستقیم رابطه برقرار کند. افراد با مشکلات اقتصادی و اجتماعی فراون روبرو هستند و برای گریز از مشکلات به سینما یا تماشای فیلم پناه می‌برند. زیرا اضطراب آن‌ها با تخلیه هیجانی[۸] تسکین خواهد یافت (Jowett, 1989, 82-111). فیلم یک شکل هنریِ شهریِ تمام‌عیار است (شیل و فیتز موریس، ۱۳۹۱، ۳۹). مخاطب سینما، حتی تخیلی‌ترین فیلم‌ها را واقعی می‌پندارد. چنین حالتی باعث شده است که سینما، زنده‌ترین هنرها لقب بگیرد (شیخ مهدی، ۱۳۸۲).

نفوذ فرهنگ سرمایه‌داری، رفاه اجتماعی و گسترش فرهنگ مصرف‌گرایی، اشاعه تفکر جهانی‌شدن، نفوذ تفکرات تزریقی رسانه‌ها بر مردمان باعث رشد و گسترش عناصر زیر و مهیانمودن زمینه برای ایجاد دستوپیا می‌شود. می‌توان عناصر زیر را برای ویران‌شهر در سینما برشمرد:

۱. تخیل و توهم‌زدگی: دو گونه توهم[۹]گرایی را می‌توان برمی‌شمرد؛ نخست توهم‌گرایی شناختی که ادعا می‌کند فیلم می‌تواند تماشاگر را به این «باور کاذب برساند که شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی روی پرده واقعیت دارند» (کوری، ۱۳۹۳، ۵۹). گونهٔ دوم، توهم‌گرایی ادراکی است که در آن، جهان به گونه‌ای تجربه می‌شود که درواقع آن‌گونه نیست و شناسا نیز باور ندارد که آن گونه هست (همان، ۶۷). در سینمای دستوپیا هر دو ویژگی مشاهده می‌شود.

۲. بدبینی: در آرمانشهر/ ویرانشهر این فیلم‌ها بروز تشنج بسیار جدی و ناتوانی یک حکومت لیبرال در پاسخگویی به آن و از همه مهمتر سرخوردهشدن طبقه متوسط تمام مکانیزم‌های حفظ قوام دموکراسی را کنار زده و زمینهٔ ظهور رویکردهای فاشیستی و علائم آن از جمله اردوکشی‌های خیابانی برای بسیج افکار عمومی را فراهم می‌کند؛ نوعی عقبگرد به شیوه‌های دستمالی‌شده پوپولیستی (مورگان، ۲۰۰۳ به نقل از آقابابایان، ۱۳۹۶، ۱۳۱).

۳. تقدیرگرایی: تقدیرگرایی[۱۰] عبارت است از «پذیرش بی‌چون و چرای وقایع و تسلیم در برابر آن، منبعث از اندیشه‌ای که آنان را خارج از حیطه تسلط انسان می‌داند. این واژه در برابر اختیارگرایی آمده است» (ساروخانی، ۱۳۷۵، ۲۸۰). فرد هیچ نقشی در بسیاری از امور زندگی خود را ندارد و به عنوان کنش‌گری منفعل و بی‌اراده تابع نیروهایی است که او را در فکر و رفتار هدایت می‌کنند (مقصودی و دیگری، ۱۳۸۶، ۲۰).

۴. ناباوری: ما به دلیل الزام‌های تحمیل‌شده از سوی محتوای تخیلی اثر، اسیر دست و پا بستهٔ روایت می‌شویم. فیلم‌سازان با خلق موقعیت‌های تولیدکنندهٔ هیجانات منفی، از ناتوانی ما در انجام کنش‌هایی که کمک‌مان می‌کنند تا هیجانات را کنترل کنیم نهایت بهره را می‌برند (برلینر، ۱۳۹۷، ۲۲۴). گسترش و رشد علم و تکنولوژی و استفاده از آن برای تخریب و انهدام و انعکاس آن در سینما «متکی است بر تمایل بیننده به تعلیق‌ناباوری و تن‌سپردن به القائات فیلم با توسل به ترس‌های ما از علم» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۲۴۸) که باعث ناباوری نسبت به پدیده‌های گوناگون جامعه شده است.

۵. بی‌اعتقادی: تقابل و تعارض و بحث بر سر حد و مرز تخیلات و واقعیت و ادراکات زمینی یا فرازمینی، باعث فاصله‌گرفتن تدریجی مردم و هنرمندان برجستهٔ دوران چون معماران و تصویرگران از ساحت مذهب طی مراحل مختلفی شده است. این فاصله‌گرفتن از واقع‌نگری قرن هجدهم تا رومانتیسیزم و قرن بیستم و عبور از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم منجر به بی‌اعتقادی شده است.

سینمای ایران در دوره‌های مختلف دچار تحول و دوری‌جستن از قالب‌های گذشته‌اش شده است. عدم قطعیت در گذر

تاریخی این هنر را از آینده آرمانیش دور ساخته و به مضامین دستوپیا و ویرانی نزدیک نموده است.

• آرمان‌شهر (اتوپیا [۱۱])

اتوپیا واژهٔ یونانی آرمان‌شهر، مرکب از پیشوند منفی ou به معنای «نا» و topos به معنای «مکان» است و می‌توان آن را به مکان ناموجود، جایی که وجود ندارد، ناکجاآباد، آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله ترجمه نمود (امرسون، ۱۳۸۷، ۴۱۰). «ویل دورانت»[۱۲] در *لذات فلسفه*، «اتین کابه[۱۳]» در *سفر به ایکاری*، «ارسطو» در *سیاست*، «خواجه نصیرطوسی» در *اخلاق‌الملوک*، «کامپلانلا» در *شهر خورشید*، «فرانسیس بیکن» در *ارغنون جدید* و *آتلانتیس نو* و فلاسفهٔ دیگری چون «کانت»، «هگل» و «راسل» از افرادی هستند که تلاش نمودند شاخصه‌هایی را برای مدینهٔ فاضلهٔ مطلوب بشریت ترسیم نمایند. اصطلاح آرمان‌شهر در عین حال معنای بسیار شناوری دارد که گاه بر مصادیق متضاد صدق می‌کند، گاه تصوری از نظام‌های اجتماعی خوب و قابل حصول دارد و گاه خیالی از کمال مطلوب دست‌نیافتنی و فرافکندن تخیل بر واقعیت خارجی است (مانهایم، ۱۳۸۰، ۲۵۷). در متون مختلف، در برابر آرمان‌شهر مترادف‌های مختلفی آورده شده که از آن‌جمله سرزمین پریان[۱۴]، سرزمین شیر و عسل[۱۵]، مکان ایده‌آل[۱۶]، عصر طلایی[۱۷] است. همچنین از مکان‌های مختلفی به‌عنوان آرمان‌شهر یاد شده که غالباً خیالی‌اند[۱۸] (قهرمانی‌نژاد، ۱۳۸۳، ۵).

• ویران‌شهر (دیستوپیا [۱۹])

طرح یک آرمان‌شهر ریشه در دلبستگی به جامعه‌ای ایده‌آل دارد که وجود ندارد و در عوض جای آن را یک نظام اجتماعی ناکارآمد گرفته که امکان دستیابی به سعادت در آن وجود ندارد و باید دگرگون شود. در مقابل آن، برخی طرح‌های آرمان‌شهر در قالب آرمان‌شهرهای منفی، پادآرمان‌شهر، دیستوپیا و یا ضداتوپیا هستند؛ داستان‌هایی که دنیای تخیلی ناخوشایند، ناامن، سخت و وحشتناکی را برای بشر در آینده ترسیم می‌نمایند و بدبینی انسان قرن بیستم را به پیشرفت‌های بشری در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و تکنولوژی نشان می‌دهند، مانند: منفی‌گرایی‌های «آلدوس هاکسلی[۲۰]»، «جورج اورول[۲۱]» و «آرنو شمیت[۲۲]». واژهٔ دیستوپیا نیز که در تضاد با واژهٔ اتوپیا است و از واژهٔ مطروحه استخراج می‌شود ابتدا «از واژهٔ (cacotopia) و یا به لاتین (kakotopia) سرچشمه می‌گیرد که به معنی (بدترین کشور- شهر) است. این واژه نیز از دو لغت یونانی (caco) به معنی فرعی، ثانوی، ناخوشایند، بدترین و از واژه (topia) که اشاره به مکان دارد ساخته می‌شود. در این وادی به جای به نمایش درآمدن ویژگی‌های زیبا و حُسن اخلاق انسان‌های این کرهٔ خاکی، خصوصیات منفی و چه بسا زشت بشری را می‌توان در آن مشاهده کرد» (پیرسال، ۱۹۹۹، ۵۷۸ به نقل از آقابابایان، ۱۳۹۶، ۱۴). هاکسلی در کتاب *دنیای قشنگ نو* (۱۹۳۲ میلادی) جامعه‌ای لیبرال را در آینده تصویر می‌نماید که انسان آزمایشگاهی را تولید انبوه می‌کند. او را براساس شغل آینده‌اش می‌سازد تا نیازها و اغراض مدینه خویش را برآورده سازد و هیچ‌گاه از آن تکالیف سرباز نزند. در این صورت پدر و مادر، مهر و محبت و... معنایی ندارد و تنها بدبختی و بردگی را به دنبال خواهد داشت. هم‌چنین جورج اورول در رمان *مزرعه حیوانات* (۱۹۴۵ میلادی) مجموعه‌ای از حیوانات را تصویر می‌نماید که همراه با هم انسان‌ها را از قلعه بیرون می‌کنند تا جامعه اشتراکی حیوانی را تشکیل دهند، ولی ناگهان خوک‌ها بر آنها حاکم می‌شوند و دوباره حکومتی خودکامه مشابه قبل ایجاد می‌شود و همان ظلم‌ها و بهره‌کشی‌های مالک قبلی را بر آنها روامی‌دارند.

شکل‌گیری اندیشه و هدف آرمان‌شهر

«اُسکار وایلد» در *روح آدمی تحت لوای سوسیالیسم* نوشته: «نقشهٔ جهانی که اتوپیا ندارد حتی به نگاهی هم نمی‌ارزد، زیرا ناحیه‌ای را که در آن انسانیت هماره لنگر انداخته، از قلم می‌اندازد» (Wilde, 1954, 34). گرچه آرمان‌شهر از آغاز قرن شانزدهم میلادی به کار رفت اما ردپای این تفکر از هزاران سال قبل در قالب دینی و اجتماعی و سیاسی موجود است. آرمان‌شهر افلاطون و یا حماسه سومری *گیلگمش*[۲۳] نمونه‌هایی از این مدعایند که بهشتی زمینی را ترسیم می‌کنند که در آن مرگ و پیری معنا ندارد و گرگ و میش در کنار هم زندگی می‌کنند. در افسانهٔ گیلگمش، پادشاه شهر «اوروک [۲۴]»، در سفر خود به بهشت «دیلمون» می‌رسد که دارای آرامش همیشگی، طبیعت زیبا و زندگی جاودانه و نمادی از شهر آرمانی مردم است (اصیل، ۱۳۷۱، ۱۸). از افلاطون، حکیم یونانی در کتاب *جمهور*[۲۵] تا *یوتوپیا* نوشتهٔ «توماس مور[۲۶]»، *آتلانتیس جدید* [۲۷] اثر «فرانسیس بیکن [۲۸]» و... همگی کوشیده‌اند به توصیف آرمان‌شهری ایده‌آل یا همان آرمان‌شهر مطلوبشان بپردازند. «اگوستین [۲۹]» در قرن چهارم در کتاب *شهر خدا*، صلح و عدالت‌خواهی را دو ویژگی مدینهٔ فاضله می‌داند؛ شهر خدا در آسمان‌هاست و شهرهای زمینی هر قدر بتوانند به این دو آرمان نزدیک‌تر شوند قابل احترام‌ترند (فاستر، ۱۳۷۳، ۳۹۳). سازندگان آرمان‌شهرها خود را با دانش و آگاهی مناسب پنداشته که می‌توانند در جهان پدیدار، مدل جهان فراحسی آرمانی‌شان را بازتولید کنند و در راه تکمیل، حفظ و اعمال پروژه خود در صورت لزوم کوشایند. رسیدن و دست‌یابی بر پایه دو اندیشه متفاوت شکل می‌گیرد: ۱) تفکر مادی‌گرا ۲) تفکر معنوی‌گرا. همانطورکه از نامشان پیداست بسیار متفاوت با یکدیگرند. فلاسفه و اندیشمندان غرب تا حدودی به‌سوی تفکر

مادی‌گرا گرایش دارند و اندیشمندان شرقی و اسلام‌گرایان تفکر معنوی را راهی برای رسیدن به آموزه‌های دینی خود می‌دانند. آرمان‌شهرخواهی[۳۰] عبارت است از دلبستگی به ایجاد یا خیال‌پردازی درباره یک نظم اجتماعی آرمانی (آشوری، ۱۳۸۷، ۱۹). طرح مدینهٔ فاضله کوششی است از طرف فیلسوفان برای: ۱) نشان‌دادن کاستی‌های جامعه فعلی خودشان ۲) ترسیم جامعه‌ای مطلوب که معایب جامعهٔ فعلی در آن رفع شده است ۳) درگیرشدن با نظریه‌های سیاسی بدون درگیرشدن با سیاست واقعی و در حال جریان جامعه. به همین دلیل فیلسوفانی را که به طرح مدینهٔ فاضله (اتوپیا) پرداخته‌اند مصلح اجتماعی نامیده‌اند (ابراهیم‌پور، ۱۳۸۸).

• ویژگی‌های روایت‌های آرمان‌شهری

به طور مختصر داستان‌های علمی‌تخیلی و اتوپیایی، چند ویژگی دارند:

الف) شهرها بی‌زمان‌اند (گذشت زمان در آن‌ها وجود ندارد) زیرا با رسیدن به کمال، دیگر نیازی به تحول و گذشت دوره زمانی آن ندارند. ب) شهرها ارتباطی با دیگر نقاط جهان واقعی ندارند، گویی جهان پایان یافته و همین یک منطقه باقی‌مانده است. پ) شهرها کامل‌اند و دیگر تحولی در آن‌ها نیست. ت) تمایلی به فعالیت و کار در آنها وجود ندارند، گویی همهٔ کارها خودبه‌خود انجام می‌شوند؛ یا نیاز مادی وجود ندارد که مردم برای آن کار کنند. ث) مشکل ارتباطات برای مردم این مناطق وجود ندارد؛ اگرچه بسیاری از این اتوپیاها قبل از اختراع چاپ، ارائه شده‌اند. بنابراین الگوهایی تخیلی از ارتباط میان انسان‌ها در آن‌ها ارائه شده است. ارتباط معمول برای اروپاییان در این دوره ارتباط رودررو بوده است (محمدی، ۱۳۷۷). تفکر سوسیالیستی آرمان‌شهرانه یکی از قوی‌ترین عوامل شکل‌دهنده به آثار علمی‌تخیلی اواخر قرن نوزدهم بود (سیسری و جونیور، ۱۳۸۳). به هر حال میراث ادبیات علمی‌تخیلی در باب تخیلات و تفسیرهای اجتماعی از کتاب جمهور افلاطون و اتوپیای توماس مور (این اتوپیا در واقع مکمل اتوپیای افلاطون است که فیلسوف را بر جای پادشاه می‌نشاند. (ولز، ۱۳۸۳) آغاز می‌شود و به دنیای کاملاً علمی کتاب *والدن ۲*[۳۱] (۱۹۴۸) اثر روان‌شناس امریکایی «ب.اف. اسکینر[۳۲]» و دنیای کاملاً متعالی *پایان کودکی* (۱۹۵۳) اثر «کلارک[۳۳]» می‌رسد.

• ویژگی‌های روایت‌های ویران‌شهری (دستوپیا)

این جوامع، گونه‌ای از دنیای وانفسا و فاجعه‌بار انسانی هستند و در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند که می‌توان آن را دورهٔ بدزمانگی یا دژگاهی نام گذاشت. با این تعریف، یک جامعهٔ پادآرمانی، نقطهٔ مقابل و وارونهٔ یک جامعهٔ آرمانی (آرمان‌شهر) است. برخی از موضوعات پادآرمانی محبوب در داستان‌ها عبارت است از: ۱) جامعه‌ای که در آن هیچ آزادی وجود ندارد. ۲) جامعه‌ای که توسط ابزار دیجیتال، رایانه‌ها و کنترل‌های نامحسوس اداره می‌شود. ۳) جامعه‌ای که در آن همه‌چیز و همه‌کس در ظاهر همانند و یکسان است و ابراز احساسات و نمایاندن جنبه‌های فرهنگی ممنوع است. ۴) جامعه‌ای که در آن انسان‌ها تنها نقش خوراک برای موجودات دیگر یا انسان‌های دیگر را دارند.

تحلیل سینمای ایران

۱. سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵ ش.): آغازگر سینمای رضاخانی، «خان‌بابا معتضدی» بود. او که بلافاصله پس از کودتای ۱۲۹۹ از فرنگ به ایران بازگشته بود پس از فیلم‌برداری از خانوادهٔ خود، محمدحسن میرزای ولیعهد و مجلس مؤسسان به مجلس شورای ملی رفت تا در ۲۴ آذر ۱۳۰۴ از مراسم سوگندخوردن رضاخان فیلم بگیرد (مهرابی، ۱۳۷۱، ۲۶۱). «رضاشاه پس از تحکیم و تثبیت کامل قدرت سیاسی به اصلاحات اجتماعی پرداخت.... هدف درازمدت وی ایجاد جامعه‌ای شبه‌غربی بود و ابزارهایش برای رسیدن به این هدف، غیردینی‌سازی، مبارزه با قبیله‌گرایی، ملی‌گرایی، توسعهٔ آموزشی و سرمایه دولتی بود.... به تقلید از ماشین تبلیغاتی ایتالیای فاشیست و آلمان نازی، سازمان پرورش افکار ایجاد شد تا با استفاده از مجله، کتاب، روزنامه، اعلامیه و برنامه‌های رادیویی آگاهی مردم را افزایش دهد» (آبراهامیان، ۱۳۸۳، ۱۷۴-۱۷۲). از این رو ساختار سیاسی رضاشاهی بر «ارتش قدرتمند، بوروکراسی مدرن و پشتیبانی گسترده دربار» مبتنی بود (همان، ۱۸۵). در این دوره فیلم مستندی مانند *علف* (۱۹۲۴) که در مورد زندگی ایل بختیاری بود و ایران سنتی و ماقبل مدرن را به تصویر می‌کشید با خشم رضاشاه و فیلم *راه آهن ایران* (۱۳۰۹) با استقبال و تحسین وی روبرو شود. چهار فیلم مهمی که در دوره اول ساخته شدند یعنی *آبی و رابی* (۱۳۰۸)، *حاجی آقا آکتور سینما* (۱۳۱۱)، *دختر لر* (۱۳۱۱) و *بوالهوس* (۱۳۱۳) همگی ردپای اسطوره‌سازی دورهٔ اول را در خود دارند (مهرابی، ۱۳۷۱، ۲۳). کلیت این فیلم‌ها در خدمت اهداف کلان ساختار سیاسی بود.

۲- سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۱۵ تا ۱۳۳۲ش.): اندک اندک از حضور بزرگان شعر و موسیقی در سینما کاسته شد و سینمای رقص و آواز میدان‌دار شد، اما ساختار سیاسی پهلوی به قدرت خود افزود و فرم و محتوای سینما را شکل بخشید. سینمای سال‌های پایانی دهه ۱۳۲۰ و سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۳۰ متأثر از فضای پس از جنگ دوم جهانی و یأس و سرخوردگی سال‌های پس از اشغال ایران و روی کارآمدن پادشاهی جوان و بی‌تجربه، در فضایی فانتزی و رؤیایی سیر می‌کرد؛ کشمکش و تضادی که به انحای گوناگون در فیلم‌نامه‌ها بازتولید می‌شدند. فیلم‌های *زندانی امیر* (اسماعیل کوشان، ۱۳۲۷)،

واریته بهاری (اسماعیل کوشان، ۱۳۲۷)، *شرمسار* (اسماعیل کوشان، ۱۳۲۸)، *کمرشکن* (ابراهیم مرادی، ۱۳۳۰)، *ولگرد* (مهدی رئیس فیروز، ۱۳۳۱)، *جدال با شیطان* (حسین مدنی، ۱۳۳۱)، *گلنسا* (سرژ آزاریان، ۱۳۳۱)، همسر *مزاحم* (سرژ آزاریان، ۱۳۳۱) و چند فیلم دیگری که در این دوره ساخته شدند همگی به شدت عناصر دوره گذار از سنت به مدرنیته را به نمایش گذاشته‌اند؛ عناصری مثل تضاد روستا و شهر، تضادهای طبقاتی جامعهٔ شهری، و نگاه مردد به نقش‌های پذیرفته و نپذیرفته زن. ابلاغ آئین‌نامه «آنچه نباید گفت» از رویکرد «سازمان پرورش افکار» رضاشاهی منصفانه‌تر بود، «اما این آئین‌نامه نیز جدا از اینکه فیلم‌سازان را از مخالفت با دین اسلام و «مذهب جعفری اثنی‌عشری»، توهین به سنن و آداب و رسوم، استفاده از کلمات مستهجن، نشان‌دادن اختلافات نژادی و قومیتی، روابط نامشروع «زنان شوهردار» و نشان‌دادن زن و مرد برهنه روی تخت خواب و قس علی هذا منع کرده بود، در زمره منعیاتش مواردی نظیر عدم نشان‌دادن انقلابات، اعتصاب، شورش و عصیان مردم، تخریب کارخانه‌ها به دست کارگران، شورش دانشجویان و کشاورزان، سرقت‌های آموزنده و خلاصه هر تصویری که رنگ و بویی از «مخالفت با رژیم مشروعه سلطنتی و اهانت به مقام شامخ سلطنت و خاندان بلافصل سلطنتی» (همان، ۵۲۴) نیز بود.

۳- سینمای خیالی (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ش.): با سقوط دولت دکتر مصدق، ساختار سیاسی بعد از کودتا به شدت آئین‌نامه «آنچه نباید گفت» را بر سینما اعمال کرد. در این دوره «سعی می‌کردند که ضمن استفاده از لودگی و مسخرگی یا سوژه‌های سوزناک بی سر و ته در هر فیلم، بی‌مناسبت یا با مناسبت، صحنه‌هایی از رقص‌های نیمه عریان و آوازهای ساز و ضربی بگنجانند [...]، مثل فیلم *لات جوانمرد* (۱۳۳۷) ساخته مجید محسنی، *ظالم بلا* و *قاصد بهشت* که از پنج باری که توقیف شد، دوبار آن به خاطر صحنه‌های لخت کنار دریا و استفاده از کلمات زشت بود» (همان، ۸۷-۶۰). نقش‌های جنسیتی سنتی به طور کامل برای زنان تثبیت شده و وجه اسطوره‌ای می‌یابد (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۸۳).

۴- سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش.): شاه در سال ۱۳۴۱ انقلاب سفید را اعلام کرد و یک سال بعد قیام ۱۵خرداد سر از خاکستر برآورد. قیام سرکوب شد و تا انقلاب ۵۷ عرصه جامعه به آرامش قبل از طوفان فرو رفت. اصلاحات سیاسی باعث بروز اختلاف طبقاتی شد و سینما به جای هدایت و رهنمون‌کردن مردم به سوی اتوپیای واقعی تلاش کرد آن‌ها را به سمت چاه دستوپیا بکشاند. «*گنج قارون*» آغازگر و خدایگان این نوع سینما شد و تب آن جامعه و صنعت فیلم‌سازی مملکت را در نوردید. فخرفروشی و تقدس‌دادن به فقر و ارائه راه‌حل‌های غیرواقعی و پوچ برای حل مسائل برخاسته از بطن تضادهای اجتماعی از مشخصه‌های بارز سینمای گنج قارونی بود. فرم این ژانر سینمایی با خلق انتظارات پایدار در تماشاگر وجود خودش را بر جامعه تثبیت کرد و با نادیده‌انگاشتن تضادها و واقعیت موجود و تقلیل و تحریف این تضادها به مسائل اخلاقی و نرمال به حامل معانی ایدئولوژیک طبقه مسلط تبدیل شد (احمدی، ۱۳۷۵، ۱۰۹). نکته اینجاست که در همان روزگار، منتقدان نام‌آشنای سینمای ایران در مورد «*گنج قارون*» که آن را نمایندهٔ سینمای عامه‌پسند ایران قلمداد می‌کردند نیز نظر چندان مثبتی نداشته و از فروش غیرمنتظره‌اش تعجب کرده‌اند (قلی‌پور، ۱۳۹۴). در سال ۱۳۴۲ نخستین اتفاق، رفع توقیف فیلم جنوب *شهر* فرخ غفاری بود که چهره دیگری از شهر تهران متفاوت با آنچه در تبلیغات رسمی عنوان می‌شد را ارائه می‌داد. فرخ غفاری دو سال بعد فیلم *شب قوزی* را براساس داستانی از هزار و یک شب ساخت که «تحلیل روشنفکرانه‌ای از سرخاب سفیداب اجتماعی جامعه ایران» توسط حاکمیت ارائه می‌داد (Sadr, 2006, 125)؛ سیاست‌های شبه‌مدرنیستی و «مهندسی اجتماعی» (آبراهامیان، ۱۳۸۳، ۵۵۴). این گفتمان گرچه مانند گفتمان غالب، رایج و عمومی نیست، اما در روند رشد خود می‌تواند روند تولید غالب را تحت‌تأثیر یا حتی تحت‌الشعاع قرار دهد (شهبازی، ۱۳۹۴، ۳۰). فیلم‌هایی چون *خشت و آینه* (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴)، *سیاوش در تخت جمشید* (فریدون رهنما، ۱۳۴۶) و *شوهر آهو خانم* (داوود ملاپور، ۱۳۴۷) و حضور نویسندگانی مثل «جلال آل احمد»، «غلام‌حسین ساعدی»، «محمود دولت‌آبادی»، «صادق چوبک» سینما را به‌سوی اتوپیای دیگر سوق داد. اتوپیایی که انحراف از مسیر و سقوط در دستوپیای آن بسیار کمرنگ‌تر از دوره‌های گذشته است. فیلم *گاو* (داریوش مهرجویی،۱۳۴۸) و *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) دو فیلمی هستند که هریک به نوعی به نقد ویرانگر جامعهٔ خفته و پوشالی پهلوی برخاسته بودند. در سال ۱۳۵۲ گروهی از سینماگران در اعتراض به «سینمای نادرست و فاقد قومیت و فرهنگ ملی» از سندیکای هنرمندان استعفا دادند و «کانون سینماگران پیشرو» را تشکیل دادند، اما با وجود همه این تمهیدات این سینمای آلوده بود که با آنکه در سراشیب سقوط افتاده بود و حتی برای نجات به حزب رستاخیز متوسل شده بود...، کماکان پیشتاز میدان بود و کارکرد مطلوب حاکمیت را ایفا می‌کرد. در این شرایط بود که فیلم در *امتداد شب* (پرویز صیاد، ۱۳۵۶ با بازی فائقه آتشین و سعید کنگرانی) پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران شد (مهرابی، ۱۳۷۱، ۱۶۶-۱۷۷). فرد روشنفکر در چنین جامعه‌ای همچون بیگانه است زیرا یکی از ویژگی‌های اصلی روشنفکران نوگرایی و توجه به شیوه‌های جدید و تحول یافته زندگی است؛ شیوه‌هایی که جامعه به تصویر کشیده شده آنها را برنمی‌تابد و بنابراین روشنفکران خود را همچون بیگانگان از خود می‌راند (راودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳).

۵- سینمای دوره گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ش.): سینمای این دوره گذار از تیرگی جامعه دستوپیایی و پرداختن به مضامین اتوپیایی بر مبنای دین و فرهنگ ملی است. در ابتدای این دوره سینما از الگوی خاصی پیروی نمی‌کرد، اما در اواسط دهه شصت سینما به اوج خودش می‌رسد. «زنان در نیمه دهه ۶۰ بار دیگر به سینما بازگشتند، اما این بار اسطوره زنانگی دیگر همان معانی پیشین را در بر نمی‌گرفت بلکه اسطوره الهه، مادر و همسر» (صدر، ۱۳۸۱، ۲۷۹) جای آن را گرفته بود. در سینمای این دوره جدا از مفهوم جنگ، مفاهیمی مثل نقد عملکرد رژیم سابق، پرداختن به زندگی روستائیان و سینمای ضد صهیونیست، که در دوره‌های بعد نیز ادامه یافت، (راودراد و زندی، ۱۳۸۵) در کانون توجه فیلمسازان قرار گرفت. سینمای موج نو که نضج و پاگرفتنش به دهه ۶۰ باز می‌گردد شناخته‌شده‌ترین حوزه سینمای ایران در خارج از مرزهاست. «عباس کیارستمی»، «محسن مخملباف» و «جعفر پناهی» از مهمترین کارگردانان این عرصه هستند که هریک در فضایی متفاوت و با نگاهی دیگر به تولید فیلم پرداختند. عباس کیارستمی با فیلم‌های *خانهٔ دوست کجاست*، *زندگی و دیگر هیچ* و *زیر درختان زیتون* به سینمای روشنفکری غرب پا گذاشت (Sadr, 2006, 234). کودکی در دنیای ادب پارسی می‌پرسد: خانه دوست کجاست؟ کودک *ابزرگسال* در آمیزه‌ای از ادبیات و سینما نشان می‌دهند که: زندگی ادامه دارد تا هنرمند شاعر پیروزی‌اش را زیر درختان زیتون جشن بگیرد (توسلی، ۱۳۹۳، ۴۱۶). هرچند فیلم‌های *حاجی واشنگتن* (علی حاتمی، ۱۳۶۱)، *بایکوت* (محسن مخملباف، ۱۳۶۴)، *خانهٔ دوست کجاست* (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵)، *باشو غریبه کوچک* (بهرام بیضایی، ۱۳۶۵) و *اجاره‌نشین‌ها* (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵) اندیشه و مضامین اتوپیایی را متجلی می‌سازند، اما مشکلات اجتماعی و فضای سیاسی جدید پس از جنگ، رفته‌رفته سینمای این دوره را با فیلم‌های مثل *نوبت عاشقی* (محسن مخملباف، ۱۳۶۹) و *آواز تهران* (کامران قدکچیان، ۱۳۷۰) نیز به سوی دستوپیا سوق می‌دهد. یکی دیگر از مهمترین رویدادهای این دوره ورود کارگردانان زن به عرصه سینماست.

۶- سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰تا۱۳۸۰ش.): «گفتمان‌های تازه فرصت نشو و نما داد و عرصه را برای بیان مسائل اجتماعی از جمله مسئله زنان باز کرد. تنها در سال ۱۳۷۷ دست کم ۳۰ فیلم وجود داشتند که در آن زنان یا نقش اول داشتند یا در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردار بودند» (راودراد، ۱۳۷۹). مصرف‌گرایی و تجمل‌گرایی نیز در این دوره باعث دورشدن سینما از موضوعات روستایی و خارج از شهر شد. «به جرأت می‌توان گفت سینمای ایران از آغاز این دهه به بعد سینمایی سراسر شهری و بازنماینده زندگی شهری است» (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷). فیلم‌های دهه ۷۰ دارای دو ویژگی عمده هستند؛ نخست، وجود همزمان عناصر سرکوب‌گر و رهایی‌بخش در کلیت فیلم‌ها. دوم، ارتباط زندگی روزمره با سیستم و حوزه عمومی (لاجوردی، ۱۳۸۸، ۸۶) مردان نسبت به زنان بیشتر در محیط شهری و در ارتباط با شهروندان دیگر بوده‌اند. هم مردان و هم زنان در نیمه دوم دهه ۷۰ بیشتر در ارتباط با دیگر شهروندان در کنش متقابل بوده‌اند...، زنان و مردان در فیلم‌های مشاهده‌شده بیشتر در نقش‌های خانوادگی ظاهر شده‌اند ولی با ورود به نیمه دوم دهه ۷۰ تعداد نقش‌های شهروندی و شغلی و حتی جنسیتی بیشتر شده است (قاسمی، آقابابایی و صمیم، ۱۳۸۷). فیلم‌های *لیلا*، *زیر پوست شهر*، *دو زن*، *سارا*، *کاغذ بی‌خط* نمونه‌هایی هستند که دستوپیای زندگی شهری و روابط اجتماعی شهروندی را به نمایش می‌گذارند. «در سال‌های ۱۳۷۸ و ۱۳۸۰ پنج فیلم از ده فیلم پرفروش نشان‌دهنده واقعیت‌های تلخ اجتماعی هستند» (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸). این تقدیرگرایی، سینمای این دوره را نیز به سوی یأس دستوپیایی رهنمون می‌سازد.

۷- سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ش.): در این دوره پرفروش‌ترین فیلم سال، فیلم‌های گریزخواه بوده است. فیلم‌هایی مانند *کلاه قرمزی و سروناز*، *توکیو بدون توقف*، *کما*، مکس، سه‌گانهٔ *اخراجی‌ها* و انبوه فیلم‌های کمدی اواخر دهه ۸۰. می‌توان گفت «وقتی امید به تغییر در جامعه کمرنگ می‌شود، سینما نیز مثل برخی ابزارهای دیگر در خدمت تخدیر و تسکین دردها قرار می‌گیرد. در چنین مواقعی، تماشاگر برای فرار از دنیای واقعی، که امیدی به بهتر کردن و بهترشدن آن ندارد، به دنیای رؤیایی سینما پناه می‌آورد» (همان). این ناامیدی و پذیرش تقدیر از پیش تعیین‌شده و سرکوب‌کردن نیازهای جمعی و فردی مصداق بارز غوطه‌ورشدن در فضای دستوپیایی است.

بحث

یافته‌های تحقیق نشان از آن دارد که سینمای ایران در هفت دوره‌ای که توسط نگارندگان تقسیم‌بندی شده، متأثر از از عناصر دستوپیا یا ویران‌شهر بوده است (البته باید اذعان داشت در دوره پس از انقلاب، سینمای ایران ابتدا دچار سردرگمی در سیاست و روش‌های اجرایی و تصمیم‌گیری، عدم استفاده از بازیگران زن و ژانرهای مختلف بوده است و نبود عناصر ویران‌شهر در این دوره ناخواسته است) (جدول ۲). یافته‌های تحقیق همچنین نشان از آن دارد که طی سال‌های میانی دهه ۶۰ که سیاست‌های فرهنگی توسعه می‌یابد، سینمای ایران به اوج اتوپیا و مدینه فاضله خود می‌رسد و تا دهه ۸۰ ادامه پیدا می‌کند. از دهه ۸۰ دوباره عناصر دستوپیا و ویران‌شهر تا به اکنون در سینمای ایران متبلور شده است. یافته‌های تحقیق براساس دوره‌های تاریخی و تحقیقی به شرح جدول ۳ است.

جدول ۲. بررسی عناصر ویرانشهر تاریخ سینمای ایران. مأخذ: نگارندگان.

مولفه‌های تأثیرگذار	تخیل و توهم‌زدگی	بدبینی	تقدیرگرایی	ناباوری	بی‌اعتقادی
سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵ش.)	■	■	------	■	■
سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲ش.)	■	■	------	------	■
سینمای خیالی (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ش.)	------	■	■	■	■
سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش.)	■	■	■	■	■
سینمای دوره گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ش.)	------	------	------	------	------
سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰ش.)	------	■	■	■	------
سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ش.)	■	■	■	■	------

جدول ۳. فرایند دوره‌ای تبدیل اتوپیا به دستوپیا. مأخذ: نگارندگان.

دوره	عنوان و تاریخ دوره	شرح دوره
اول	**سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵ش.)**	بدبینی، ناباوری، بی‌اعتقادی در نگاه‌داشتن و رسیدن به نقطه اوج فرهنگ غنی ایرانی، و جستجوی رسیدن به اتوپیای مدرنیته جامعه غربی.
دوم	**سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲ش.)**	در ابتدا نگاه آسمانی و شاعرانه به‌سوی توهم و تخیل‌زدگی، بی‌اعتقادی و ابتذال رهنمون شد.
سوم	**سینمای خیالی (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ش.)**	برعکس دوره اول که اتوپیای خود را در سرزمینی واقعی و غرب جستجو می‌کرد و دوره دوم که اتوپیایش خیالی بود، این دوره اتوپیایش عناصری بودند که بعدها از پدیدآورندگان و شاخصه‌های اصلی سبکی به نام فیلمفارسی شدند. از جمله این عناصر تأکید بر جاذبه‌های جنسی بود.
چهارم	**سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش.)**	فیلم کالت‌شده «گنج قارون» و همچنین روحیهٔ شکنندهٔ سینماگران روشنفکر که ناخواسته فیلم‌هایشان با تلخی و ناامیدی فضاسازی می‌شد، نگذاشت سینمای موج نوی ایران، اتوپیای واقعی نشأت‌گرفته از فرهنگ ملی را به نمایش بگذارد و سینمای قبل از انقلاب همچنان در مرداب دستوپیا گرفتار بود.
پنجم	**سینمای دوره گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ش.)**	اوج سینمای ایران به سمت مضامین اتوپیایی است.
ششم	**سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰ش.)**	مصرف‌گرایی و تجمل‌گرایی، دورشدن از موضوعات روستایی و خارج از شهر و باورداشتن به تقدیری از پیش تعیین شده که راه تغییری برای آن نیست سینمای این دوره را به سوی یأس دستوپیایی رهنمون می‌سازد.
هفتم	**سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ش.)**	در این دوره پرفروش‌ترین فیلم سال فیلم‌های گریزخواه بوده است. این ناامیدی و پذیرش تقدیر از پیش تعیین‌شده و سرکوب‌کردن نیازهای جمعی و فردی مصداق بارز غوطه‌ور شدن در فضای دستوپیایی است.

نتیجه‌گیری

سینما در ایران همواره مورد توجه سیاستمداران، روشنفکران و اقشار مختلف جامعه بوده است. سینمای ایران سعی کرده، روایت و داستان‌های خود را از میان باورهای مردم بیرون کشیده و به تصویر بکشاند، اما این تلاش‌ها مقطعی بوده و پایدار و پیوسته نشده است. مرور دوره‌های تاریخی نگاشته شده و نتیجه مصاحبه در این پژوهش گواه این مدعاست، فیلم‌سازان ایرانی چه وابسته به سازمان‌های دولتی و چه مستقل، در رسیدن به اتوپیا و شهر آرمانی‌شان دچار انحراف یا سکون شده و خواسته و یا ناخواسته به‌سوی دستوپیا و ویران‌شهر منحرف شده‌اند. آثاری با مضامین اجتماعی عمدتاً در دوره‌های گوناگون به‌سوی فقرنمایی و پایانی مبهم به تصویر کشیده شده‌اند، مضامین کمدی یا شاعرانه عمدتاً به‌سوی ابتذال و سکس سوق داده می‌شوند و مضامین فلسفی و ایدئولوژیک عاری از شعار، شمارشان اندک، بدون ادامه و در حد تک نسخه می‌مانند و نتوانسته‌اند موج و جریانی را به‌سوی رسیدن به شهر آرمانی‌شان هدایت کرده و نادیده گرفته شده‌اند.

سینمای جهانی ایران امروزه گرفتار دستوپیایی و ویران‌شهری شده که توسط خودش ساخته شده و از شهر آرمانی و مدینه فاضله‌اش که رسیدن به آن آرزویش بوده، فاصله گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Edward Rothstein .۴/ Engels .۳ / Marx .۲ / Lights of New York
۵. Forecasting / .۶ Foresighting .۷ / Visual Appeals .۸ / Catharsis .۹
۱۰. Illusion / .۱۱ Fatalism / Utopia- Outopos
۱۲. Will Durant / .۱۳ Etienne cabet. .۱۴ / Fairyland .۱۵ / land of milk and honey
۱۶. Idealized place / .۱۷ golden age
۱۸. Laputa سرزمین خیالی مردمان منورالفکر در سفرنامه گالیور نوشته جاناتان سویفت، قلعه‌هایی در سرزمینی معلق از آسمان
۱۹. Dystopia
۲۰. Aldous Huxley (۱۸۹۴ ـ ۱۹۶۳ م.)
۲۱. George Orwell (۱۹۰۳ ـ ۱۹۵۳ م.)
۲۲. Arno Schmidt
۲۳. Gilgamesh : پنجمین شاه اوروک و پسر لوگالباندا بود که در حدود ۲۷۰۰ سال پیش از میلاد مسیح بر سومریان حکمرانی می‌کرد. گیلگمش دو سوم بدنش خدایی و یک سومش انسانی و میرا بود و در سراسر زندگی این خصلت دوگانه را با خود داشت.
۲۴. به سومری: اونوگ، در انجیل: ارخ، یونانی: اورخویه، در عربی: ورکهٔ یا أورک از شهرهای باستانی سومر و بعداً بابِل در منطقه میانرودان (جنوب عراق امروزی و ۲۵۰ کیلومتری بغداد) بود.
۲۵. Republic
۲۶. Thomas More
۲۷. «آتلانتیس» داستان شهری است که در آن مردم و دستگاه‌های حکومتی و نهادهای آن‌جا به کار علمی مربوط به طبیعت می‌پردازند.
۲۸. Francis Bacon
۲۹. Augustinus
۳۰. Utopianism
۳۱. آرمانشهر اسکینز حدود سی مایل از بزرگترین شهر ایالت فاصله داشت و در وسط مزرعه‌ای سرسبز بود که چند کلبه روستایی و انبارهایی در اطراف آن و یک رشته ساختمان به سبکی دیگر وجود داشت و این‌ها همه قسمتی از والدن را تشکیل می‌دادند.
۳۲. Burrhus Frederic Skinner
۳۳. Charles Clarke

فهرست منابع

• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۳). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی). تهران: نشر نی.
• آزاد ارمکی، تقی و امیر، آرمین. (۱۳۸۸). بررسی کارکردهای سینما در ایران: ارزیابی سینمای سالهای ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردی فیلم‌ها. *مجلهٔ جامعه شناسی هنر و ادبیات*، ۱(۲)، ۱۲۵-۱۳۷.
• آشوری، داریوش. (۱۳۸۷). *دانشنامه سیاسی*. تهران: انتشارات مروارید.
• آقابابایان، سارا. (۱۳۹۶). *تحلیل مؤلفه‌های مضمونی فیلم‌های آرمان‌شهری و پادآرمان‌شهری در سینمای علمی تخیلی معاصر*، (پایان‌نامه منتشرنشده کارشناسی ارشد). دانشگاه سوره، تهران، ایران.
• ابراهیم‌پور، داوود. (۱۳۸۸). بررسی تطبیقی اتوپیا در اندیشه‌های اجتماعی افلاطون، ابونصر فارابی و کارل مارکس. *مجله جامعه‌شناسی*، ۱(۳)، ۹۱-۱۱۰.
• احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.
• اصیل، حجت‌الله. (۱۳۷۱). *آرمان‌شهر در اندیشه ایرانی*. تهران: نی.
• امرسون، راجر ال. (۱۳۸۷). *فرهنگ اندیشهٔ سیاسی (اتوپیا)* (ترجمهٔ خشایار دیهمی). تهران: نی.
• برلینر، تاد. (۱۳۹۷). *زیبایی‌شناسی هالیوود، لذت در سینمای آمریکا* (ترجمهٔ حسام‌الدین موسوی‌ریزی). نشر: لِگا.
• پی‌استون، برایان. (۱۳۸۳). *مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما* (ترجمهٔ امید نیک فرجام). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
• توسلی، ابوالفضل. (۱۳۹۳). *سینمای خرد، بررسی سینمای کیارستمی با تریلوژی*. ساری: شلفین.
• دلاور، علی. (۱۳۸۴). *مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی*. تهران: رشد، مرکز نشر و پخش کتابهای روانشناسی و تربیتی.
• راودراد، اعظم. (۱۳۷۹). تحلیل جامعه شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن. *مجله فارابی*، ۹(۴)، ۶۰-۷۵.
• راودراد، اعظم و همایون‌پور، کیارش. (۱۳۸۳). جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه شناختی آثار بهرام بیضایی. *مجله هنرهای زیبا*، ۳(۱۹)، ۸۵-۹۴.
• راودراد، اعظم و زندی، مسعود. (۱۳۸۵). عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران. *نشریه مطالعات زنان*، ۴(۳)، ۲۳-۴۰.
• ساروخانی، باقر. (۱۳۷۵). *مقدمه‌ای بر دایره‌المعارف علوم اجتماعی*. تهران: کیهان.
• سلطانی گردفرامرزی، مهدی. (۱۳۸۳). زنان در سینمای ایران. *نشریه هنرهای زیبا*، (۱۸)، ۸۷-۹۸.
• سیسری، ایشتوان و جونیور، رونی. (۱۳۸۳). نگرهٔ مارکسیستی و داستان علمی‌تخیلی (ترجمهٔ علی عامری مهابادی). *فصلنامه فارابی*، (۵۳)، ۳۸۲.
• شهبازی، شاهپور. (۱۳۹۴). دراماتورژی فیلم. تهران: نشرچشمه.
• شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۲). جستاری بر زمان در تصویر سینمایی (منظری فلسفی- هنری). *کتاب ماه هنر*، (۶۲ و۶۱)، ۱۳۸-۱۵۰.
• شیل، مارک و موریس، تونی فیتز. (۱۳۹۱). *سینما و شهر* (ترجمهٔ میترا علوی‌طلب و محمود اربابی). تهران: روزنه.
• صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سینمای سیاسی ایران*. تهران: نشر نی.
• فاستر، مایکل برسفورد. (۱۳۷۳). *خداوندان اندیشهٔ سیاسی* (ترجمهٔ جواد شیخ‌الاسلامی)، جلد اول. تهران: علمی و فرهنگی.

• قاسمی، وحید و آقابابایی، احسان و صمیم، رضا. (۱۳۸۷). بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه ۷۰ سینمای ایران. *نشریه هنرهای زیبا*، ۳(۳۵)، ۱۲۵-۱۳۴.
• قلی‌پور، علی. (۱۳۹۴). آیا می‌شود برای تماشاگر سلیقه ساخت؟ *ویژه‌نامهٔ ماهنامهٔ سینمایی فیلم: پروندهٔ پنجاه سالگی گنج قارون و خشت و آیینه*، (۴۹۱)، ۷۸.
• قهرمانی نژاد، علی ظفر. (۱۳۸۳). *دیستوپیا در سینما*. (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکده سینما تأتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
• کاظمی، عباس و محمودی، بهارک. (۱۳۸۷). پروبلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۴(۱۲)، ۸۹-۱۱۴.
• کوری، گریگوری. (۱۳۹۳). *تصویر و ذهن (فیلم، فلسفه و علوم‌شناختی)* (ترجمهٔ محمد شهبا). تهران: مینوی خرد.
• لاجوردی، هاله. (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأمل بر سینمای ایران*. تهران: ثالث.
• مانهایم، کارل. (۱۳۸۰). *ایدئولوژی و اتوپیا، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی شناخت* (ترجمهٔ فریبرز مجیدی). نشر: سمت.
• محمدی، مجید. (۱۳۷۷). سینمای علمی تخیلی. *فصلنامه فارابی*، (۳۰)، ۸۳.
• مقصودی، مجتبی. (ویراستار) (۱۳۸۶). *تحولات سیاسی و اجتماعی ایران*. تهران: نشر روزنه.
• مور، توماس. (۱۳۷۳). *اتوپی* (ترجمهٔ داریوش آشوری و نادر افشار). تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
• مهرابی، مسعود. (۱۳۷۱). *تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. تهران: نشر مؤلف.
• ولز، اچ. جی. (۱۳۸۳). *یوتوپیاها* (ترجمهٔ فخر یاسری). فصلنامه ارغنون، ۳(۲۵)، ۱۳۵-۱۴۲.
• هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی* (ترجمهٔ فتاح محمدی). ناشر: هزاره سوم.

• Freud, S. (1954). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. IX). London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
• Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
• Jowett, Garth (1989) *Movies as Mass Communication*. London: SAGE Publication.
• Marx, K. & Engels, F. (1964). *The German Ideology*. Moscow: Progress Publishers
• Rothstein, E. (2003). *Utopia and its Discontents, Visions of Utopia*. New York: Oxford University Press.
• Sadr, H. (2006). *Iranian Cinema: A political history*. London: I.B. Tauris.
• Wilde, O. (1954). *The Soul of Man*. Retrieved May 20, 2019, from https://www.gutenberg.org /files /1017/1017-h/1017-h.htm

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

زین‌العابدینی، پیام؛ الستی، احمد. (۱۳۹۸). از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران. باغ نظر، ۱۶(۷۹)، ۵۱-۶۰.

DOI: 10.22034/bagh.2019.149360.3781
URL: http://www.bagh-sj.com/article_98944.html