Faculty of Social Sciences
Institute of Social Studies and Research

*Quarterly of Social Studies Research in Iran*

*Home page:* http: //Jisr.ut.ac.ir

E- ISSN: 2888-5254

# Representation of Social Hope in the Works of Iranian New Wave Movement

**Somayeh Karami[1] | Kamran Rabiei[2]**

1. 1. Department of Sociology, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: karami.s@modares.ac.ir
2. Corresponding author, Department of Sociology, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: k.rabiei@modares.ac.ir

## Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received: 30 April 2023
Received in revised form: 06 December 2023
Accepted: 22 January 2024
Published online: 13 April 2024

**Keywords**:

Social Hope, Agency, Purposefulness, Feasibility, Iranian Cinematic New Wave Movement.

## ABSTRACT

Cinematic works serve as reflections of the cultural unconscious of a given society, providing sociologists with the opportunity to examine its hopes, aspirations, and societal concerns. This manuscript utilizes qualitative content analysis to examine the manner in which social hope is portrayed in 15 Iranian New Wave Movement films. The research endeavors to investigate two fundamental inquiries: "In what manner does Iranian New Wave Cinema depict social hope?" Furthermore, "How does this portrayal intersect with the societal hope of the film's creation?" Despite extensive literature on "social hope" and the "sociology of hope," analytical formulations are limited. This article adopts Schneider's triple articulation—encompassing "agency," "purposefulness," and "feasibility"—as metrics for assessing social hope.

This study employs qualitative content analysis to examine 15 films that serve as representations of the Iranian New Wave Movement, a cinematic movement that transpired in Iran from 1968 to 1978. Dariush Mehrjoei, Masoud Kimiaei, Nasser Taqvai, Bahram Bayzaei, and Amir Naderi are all noteworthy directors. A stratified sampling technique was utilized with the intention of selecting three works from each director in accordance with the research objective.

This approach guaranteed the inclusion of articles that were most congruent with the objectives of the research. In general, the majority of new wave cinematographic works emphasize the intensified social despondency through the representation of objects that are "inactive" in terms of agency index, "lacking purpose" in terms of purposefulness index and Indicators of the possibility of being "disabled" emphasize the intensified social despair.

The New Wave Movement, which rebelled against the sanguine official discourse, mirrored societal struggles during a period of political unrest by integrating Simmel's sociological theory of art and Snyder's social hope articulation. Through individual artistic expression within a collective cultural unconscious, the Movement challenges prevailing narratives, showcasing the pervasive social despair of their time with nuanced realism.

**Cite this article:** : Karami, S. & Rabiei, K. (2024). Representation of Social Hope in the Works of Iranian New Wave Movement. *Social Studies and Research in Iran*, 13(1): 55-72. https://doi.org/10.22059/jisr.2024.358583.1399

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://doi.org/10.22059/jisr.2024.358583.1399

دانشکده علوم اجتماعی
موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی

فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران

شاپا الکترونیکی: ۶۳۵۵-۲۸۸۸

*Home page:* http: //Jisr.ut.ac.ir

# بازنمایی امید اجتماعی در آثار سینمایی جنبش موج نو ایران

**سمیه کرمی [۱] | کامران ربیعی [۲]**

۱. گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. ایران. رایانامه: karami.s@modares.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: k.rabiei@modares.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۲/۱۰

**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۲/۹/۱۵

**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۱۱/۲

**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۳/۱/۲۵

**کلیدواژه‌ها:**
*امید اجتماعی، عاملیت، هدفمندی، امکان‌پذیری، جنبش سینمای موج نو ایران*

## چکیده

این مقاله به بررسی بازنمایی امید اجتماعی در آثار شاخص جنبش موج نو سینما در ایران می‌پردازد. پژوهش پیش‌رو به این دو پرسش پاسخ می‌دهد: بازنمایی امید اجتماعی در آثار سینمای موج نو ایران چگونه است؟ و این بازنمایی چه ارتباطی با زمینهٔ اجتماعی تولید آثار دارد؟ برای پاسخ به این سؤالات، از صورت‌بندی سه‌گانهٔ اشنایدر شامل «عاملیت»، «هدفمندی» و «امکان‌پذیری» به‌عنوان شاخص‌های بنیانی برای سنجش امید اجتماعی بهره گرفته شد.

تحلیل محتوای کیفی بر ۱۵ اثر معرف پنج کارگردان شاخص جنبش موج نو ایران شامل داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی و امیر نادری از بین کل ۲۱ اثر ایشان طی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ انجام شده است. با نمونه‌گیری طبقه‌ای هدفمند، از هر کارگردان سه اثر همسو با هدف پژوهش انتخاب شده است. این روش، انتخاب آثاری را که بیشترین همسویی را با هدف مطالعه دارند تضمین می‌کند.

صرف‌نظر از وجود طیف گستردهٔ رویکردها از باور قوی به امید اجتماعی تا ناباوری مطلق، درمجموع اغلب آثار سینمایی موج نو از طریق بازنمایی ابژه‌هایی که از نظر شاخص عاملیت «غیرعامل»، از نظر شاخص هدفمندی «فاقد هدف» و از نظر شاخص امکان‌پذیری «ناتوان‌سازی‌شده» هستند، بر ناامیدی اجتماعی شدید تأکید دارند.

با ادغام نظریهٔ جامعه‌شناختی هنر زیمل و صورت‌بندی اشنایدر از امید اجتماعی می‌توان نتیجه گرفت جنبش موج نو با شورش علیه گفتمان رسمی خوش‌بینانه، مبارزات اجتماعی را در میان آشفتگی‌های سیاسی منعکس می‌کند. این جنبش، ناخودآگاه فرهنگی جمعی را از طریق بیان هنری فردی متجلی می‌سازد، روایت‌های غالب را به چالش می‌کشد و ناامیدی اجتماعی فراگیر زمان خود را با رئالیسمی موشکافانه به نمایش می‌گذارد.

**استناد:** کرمی، سمیه؛ ربیعی، کامران (۱۴۰۳). بازنمایی امید اجتماعی در آثار سینمایی جنبش موج نو ایران. *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، ۱۳(۱): ۵۵-۷۲.
https://doi.org/10.22059/jisr.2024.358583.1399

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/jisr.2024.358583.1399

## ۱. مقدمه و طرح مسئله

اثر سینمایی، بازتابی از جامعه است که امیدها، رؤیاها و آرزوهای افراد و گروه‌های اجتماعی را به‌تصویر می‌کشد. جامعه‌شناسان از تحلیل فیلم درمی‌یابند جامعه چگونه خود را می‌بیند، چه تغییراتی را تجربه می‌کند و در چه مسیرهایی حرکت می‌کند (کوبراک[1]، ۲۰۲۰). «فیلم‌ها قادرند اطلاعات زیادی درمورد مسائل اجتماعی که برای مردم مهم هستند ارائه و روش‌های درک و تفسیر این موضوعات را آشکار کنند» (استرنهایمر[2]، ۲۰۱۴: ۱۴۵).

آثار سینمایی «تجسم فرهنگی واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی یک جامعه» هستند (احمد، ۲۰۰۵: ۱۱۴) و «سینما این قابلیت را دارد که میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن باشد و به‌عنوان یک عنصر عمیق فرهنگی–اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی‌مان ببرد و درک نسبتاً عمیقی از وضعیت گروه‌های بازتاب‌داده‌شده و شرایط اجتماعی معاصر در جامعه به‌دست دهد» (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷: ۴۳). «برای نفوذ به درون پوستهٔ یک جامعه، به غیر از کار میدانی مردم‌شناختی، هیچ‌چیز با دیدن فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته شده‌اند، برابری نمی‌کند» (جاروی[3]، ۱۳۷۹). «سینما با زمینهٔ اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد و از این‌رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد» (دووینو در سراج‌زاده و کاظمی‌پور، ۱۳۹۹: ۱۰۰۰)؛ چرا که اساساً «رسانه یک نهاد اجتماعی است و در تعامل مستمر با این بستر به حیات خود ادامه می‌دهد» (محسنی آهویی، ۲۰۲۲: ۱۹). پیتر برگر نیز آثار سینمایی را بازتابی از «ناخودآگاه فرهنگی» (برگر، ۱۹۷۲: ۷۹) جامعه می‌داند.

آثار سینمایی همچنین می‌توانند بازتابی از امید اجتماعی باشند. آن‌ها قادرند مبارزات و چالش‌هایی را که جامعه با آن روبه‌رو است به‌تصویر بکشند و درعین‌حال ظرفیت تغییر و پیشرفت را نشان دهند. به گفتهٔ ریموند ویلیامز[4] «سینما می‌تواند ابزار قدرتمندی برای امید و تغییر در جامعه باشد» (ویلیامز، ۱۹۷۵: ۱۴۱). با نشان‌دادن ظرفیت تغییرات، آثار سینمایی مردم را برای تلاش برای آینده‌ای بهتر ترغیب می‌کنند یا بالعکس، با بازنمایی ناامیدی، عاملیت و امکان‌پذیری تغییر را دست‌نایافتنی یا لااقل دشوارتر نشان می‌دهند. فیلم‌ها می‌توانند به‌عنوان «ابزار چرخش سرمایهٔ فرهنگی» (بوردیو، ۱۹۹۳: ۳۸) عمل کنند و بر طرز تفکر مردم درمورد مسائل اجتماعی تأثیر بگذارند.

سینمای ایران، تاریخی غنی دارد و خصوصاً آنچه از آن به‌عنوان «سینمای موج نو» مربوط به دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ یاد می‌شود، برای نگاه تاریخی به موضوعات اجتماعی ایران از جمله امید اجتماعی اهمیت دارد. ویژگی‌های بارز سینمای موج نو ایران دورشدن از سنت فیلم فارسی، تمرکز بر مسائل اجتماعی، الهام‌گرفتن از ادبیات انتقادی و همبستگی با شرایط تغییرات اجتماعی زمینه‌ای است (صادقی و راد، ۱۳۹۳). از نظر درون‌مایه، سینمای موج نو به طیفی از مسائل اجتماعی از جمله فقر، نابرابری جنسیتی و ستم سیاسی می‌پردازد که اغلب نگرشی امیدوارانه یا ناامیدانه نسبت به ناملایمات را بروز می‌دهد.

پژوهش درمورد تحلیل امید اجتماعی در سینمای موج نو ایران از اهمیت برخوردار است. نخست اینکه این آثار بینش‌هایی از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ارائه می‌کنند و چالش‌های پیش‌روی جامعه ایران در آن دوره را روشن می‌سازند. بررسی امید اجتماعی به‌تصویر کشیده‌شده در این آثار به محققان کمک می‌کند تا شیوهٔ پاسخ جامعه به این چالش‌ها را خصوصاً به‌عنوان یکی از پیش‌زمینه‌های انقلاب اسلامی درک کنند. دوم اینکه سینمای موج نو به‌عنوان بستری برای

1. Kubrak
2. Sternheimer
3. Jarvie
4. Williams

به‌چالش‌کشیدن ایدئولوژی‌های مسلط و به‌تصویرکشیدن روایت‌های بدیل از واقعیت اجتماعی عمل می‌کند و درک دقیقی از ماهیت پویای قدرت و سیاست ایران ارائه می‌دهد. ضمناً تحلیل احساسات به‌تصویر کشیده‌شده در این آثار به توسعهٔ جامعه‌شناسی عواطف کمک می‌کند و زمینه‌ای برای کشف ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه ایرانی ارائه می‌دهد. احساسات جنبه‌ای کلیدی از زندگی اجتماعی است و تجزیه و تحلیل آن می‌تواند بینش‌هایی را درمورد ارزش‌ها، هنجارها و انتظارات فرهنگی و اجتماعی یک جامعه ارائه دهد (بریکات[1]، ۲۰۱۶).

ضرورت انجام این تحقیق نیز با توجه به اهمیت ماندگاری و تأثیرگذاری مستمر آثار سینمایی موج نو ایرانی موضوعیت می‌یابد. این آثار همچنان به‌طور گسترده مورد استقبال مخاطبان است و بنابراین منابع معتبر و ارزشمندی برای تحقیقات گستردهٔ اجتماعی است. همچنین جنبش موج نو در طول زمان نقشی محوری در شکل‌دهی به پویایی‌های اجتماعی و سیاسی ایفا کرده و تأثیر آن فراتر از خاستگاه زمانی آن بوده است. تحقیق درمورد این آثار برای گشودن لایه‌های جامعه ایران و درک محیط سیاسی–اجتماعی مهم است.

هدف مقالهٔ حاضر بررسی بازنمایی امید اجتماعی در آثار سینمایی موج نو ایران است. پرسش‌های تحقیق این است که بازنمایی امید اجتماعی در آثار سینمای موج نو ایران چگونه است و این بازنمایی چه ارتباطی با زمینهٔ اجتماعی تولید آثار دارد. با بررسی امید اجتماعی در آثار موج نو، می‌توان تحلیل کرد که چگونه این آثار نه‌تنها بازتابی از جامعه، بلکه فراخوان اقدام برای تغییر اجتماعی بوده‌اند.

## ۲. ادبیات پژوهش

پیشینهٔ پژوهش حاضر متشکل از سه بخش است. نخست، رویکرد جامعه‌شناسی هنر زیمل و کاربردپذیری آن در تحقیق حاضر بحث می‌شود. سپس مفهوم امید اجتماعی براساس سه عامل اصلی صورت‌بندی می‌شود. درنهایت، مطالعات و تحقیقات مرتبط پیشین مرور می‌شود.

### ۲–۱. رویکرد نظری

رویکرد جامعه‌شناختی گئورگ زیمل به هنر به‌عنوان چارچوبی برای درک پیچیدگی‌های بیان هنری در بافت فرهنگی و تاریخی ارائه می‌دهد. تأکید زیمل بر تعامل پویا بین فردیت و جامعه، در مفهوم «جوانهٔ معنوی»[2] (زیمل، ۲۰۰۵: ۲۸) بر رابطهٔ بین خلاقیت فردی، تأثیرات فرهنگی و محیط اجتماعی تأکید می‌کند. ایده‌های او درمورد هنر به‌عنوان رسانهٔ خوداظهاری، تأمل و انسجام ارتباطات اجتماعی، مبنایی نظری برای فهم کاربست آثار سینمایی موج نو ایرانی هم به‌عنوان بازتاب واقعیت اجتماعی و هم به‌عنوان گفتمان امید اجتماعی است.

از نگاه زیمل، موج نو را می‌توان مجرایی دانست که امید یا ناامیدی اجتماعی مشاهده و تجربه‌شده در ایران را به بیان هنری تبدیل می‌کند. این ایدهٔ زیمل که «اثر هنری نیروهای بیرونی شکل‌دهنده تجارب فردی هنرمند را منعکس می‌کند و این وضعیت، اثر هنری را به مظهری از محیط فرهنگی تبدیل می‌کند» (دور–بیکز[3]، ۱۹۹۵: ۱۲۷) و همچنین «ماهیت پیشینی وحدت خلاق[4]» (زیمل ۲۰۰۵: ۲۸)، برداشت‌های سنتی استعداد فردی را به‌عنوان تنها عامل تعیین‌کنندهٔ آفرینش هنری به‌چالش می‌کشد.

1. Bericat
2. spiritual germ
3. Dörr-Backes
4. creative unity

ویژگی منحصربه‌فرد دیگر در رویکرد زیمل به هنر، مربوط به مشاهدات وی درمورد «تأثیر فرهنگ مدرن، به‌عنوان دنباله‌ای پیوسته از تجارب درک‌شده» (زیمل، ۲۰۰۵: ۲۲۳) است. هجوم مستمر محرک‌های فرهنگی و سیاسی در ایران که با پیچیدگی‌های چشم‌انداز سیاسی–اجتماعی آن مشخص می‌شود، فیلمسازان را با ظرایف چالش‌های اجتماعی مرتبط می‌کند. این ارتباط به محوریت مضامین رایج امید و ناامیدی در آثار موج نو منجر شده است. خصوصاً آنکه در بین هنرها، سینما رابطهٔ مستقیم‌تری با تجربهٔ مدرنیته دارد؛ «چرا که سینما قبل از هر چیز مهم‌ترین فرم فرهنگی مخلوق مدرنیته است» (آزاد ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۹۰: ۹۶).

متأثر از زیمل، هاوارد اس. بکر[1] ماهیت مشارکتی و اجتماعی تولید هنری تأکید و نقش شبکه‌ها، اجتماعات و زمینه‌های فرهنگی را در شکل‌دادن به تلاش‌های هنری تعیین‌کننده می‌داند. مفهوم رمانتیک «فرد نابغه و خودانگیخته»[2] در تضاد با واقعیت تولید اثر هنری در شبکه‌های اجتماعی هنرمند است (بکر، ۱۹۸۲).

بوردیو[3] نیز در *قواعد هنر*[4] اثر پیشینهٔ فرهنگی، تحصیلات و موقعیت اجتماعی هنرمند بر اثر هنری و رابطهٔ ترجیحات و خلاقیت‌های هنری با صورِ سرمایه (بوردیو، ۱۹۹۶) را مطرح می‌کند. آرنولد هاوزر[5] نیز در *تاریخ اجتماعی هنر*[6] در بررسی عوامل تاریخی و اجتماعی سبک‌های هنری بر تأثیر عوامل زمینه‌ای بر توسعهٔ هنر اشاره دارد (هاوزر، ۱۹۵۱). ریچارد پترسون[7] در *مصرف فرهنگی و قشربندی*[8] مفهوم «همه‌شمولی فرهنگی»[9] را در معنای استفاده از منابع متنوع در محیط فرهنگی برای بیان خلاقانه برجسته می‌کند (پترسون، ۱۹۹۲).

بینش زیمل راجع به «تأثیرات فرهنگ مدرن، به‌عنوان دنباله‌ای پیوسته از تجربیات درک‌شده» (زیمل، ۲۰۰۶: ۲۲۳) جنبهٔ دیگر کاربردپذیری نظریهٔ وی در تحقیق حاضر است. برداشت وی از «محرک‌های طاقت‌فرسای مدرنیته» (فریزبی و فدرستون[10]، ۱۹۹۷) در زمینهٔ سینما به این معنا است که جریان مستمر محرک‌های فرهنگی و سیاسی، کارگردانان را مجبور به مواجهه با چالش‌های اجتماعی و بازتاب مضامین خاص در آثار می‌کند.

به‌عنوان سومین محور، تحلیل انتقادی زیمل از نمایشگاه‌های هنری، مبتنی بر این ایده است که هنر پس از خلق، از هنرمند جدا و در فرهنگ ادغام می‌شود (هرینگتن[11]، ۲۰۱۵). از این‌رو، هر اثر هنری را می‌توان به‌عنوان بخشی از یک کل بازنمایی‌کننده درنظر گرفت. این ایده در تأملات رولان بارت[12] راجع به مرگ نویسنده[13] مبنی بر استقلال متن و توانایی آن در تولید معنای مستقل (بارت، ۱۹۶۷) تکمیل می‌شود.

رویکرد سه‌ساحتی زیمل، مبنایی نظری برای درک شیوهٔ بازنمایی واقعیت اجتماعی و گفتمان مربوط به امید اجتماعی آثار موج نو را فراهم می‌کند. پیوند تجارب فردی از مدرنیته، زمینه فرهنگی و قدرت ارتباطی هنر در مضامین آثار موج نوی ایران متجلی است.

---

1. Howard S. Becker
2. solitary and spontaneous genius
3. Pierre Bourdieu
4. The Rules of Art
5. Arnold Hauser
6. The Social History of Art
7. Richard Peterson
8. Cultural Consumption and Stratification
9. cultural omnivores
10. David Frisby and Mike Featherstone
11. Harrington
12. Roland Barthes
13. the death of the author

## ۲-۲. صورت‌بندی نظری و عملیاتی مفهوم امید اجتماعی

امید اجتماعی را می‌توان به‌عنوان این باور تعریف کرد که «تغییرات اجتماعی مثبت می‌تواند در آینده رخ دهد و به جامعه‌ای بهتر برای همه منجر شود» (رایت[1]، ۲۰۰۵: ۳۹). این مفهوم راجع به «نگرشی است که منعکس‌کنندهٔ احساس عاملیت یک فرد یا گروه، هدفمندی اقدامات آن‌ها و ارزیابی آن‌ها از امکان دستیابی به اهدافشان است» (اشنایدر[2]، ۲۰۰۲: ۲۵۶). امید اجتماعی «یک احساس جمعی تلقی می‌شود و ارتباط تنگاتنگی با جنبش‌های اجتماعی، کنشگری و تغییرات اجتماعی دارد» (میسلهورن[3]، ۲۰۱۵: ۵). همچنین امید اجتماعی «عنصری حیاتی در جنبش‌های اجتماعی است؛ زیرا انگیزه و انرژی لازم برای پیگیری تغییر را فراهم می‌کند» (یاسپر[4]، ۲۰۱۱: ۱).

اگرچه جریان اصلی ادبیات امید، حول برساخت اجتماعی امید (برای مثال گرکو[5]، ۲۰۲۲) توسعه یافته است و اساساً این مفهوم جامعه‌شناسانه تلقی می‌شود (گیلی و منگن[6]، ۲۰۲۳)، صورت‌بندی‌های تحلیلی و روش‌شناختی برای سنجش آن، محدود به مطالعات ادواردز[7] و همکاران (۲۰۱۷) شده و سپس دیگرانی مانند اشنایدر (۲۰۰۲) توسعه داده‌اند. مبنای رویکرد نظری به امید اجتماعی در این مقاله، صورت‌بندی سه‌گانهٔ اشنایدر (۲۰۰۲) است. از نظر اشنایدر، مفهوم امید اجتماعی شامل سه شاخص اصلی عاملیت، هدفمندی و امکان‌پذیری[8] است (اشنایدر، ۲۰۰۲: ۲۵۹). این شاخص‌ها به‌عنوان ابزاری برای اندازه‌گیری و درک سطح امید اجتماعی عمل می‌کنند.

عاملیت به معنای «توانایی فرد برای عمل از سوی خود و گرفتن تصمیمات معنادار است که می‌تواند بر شرایط زندگی وی تأثیر بگذارد» (ساسن[9]، ۲۰۰۶: ۱۲۲) و نیز «ظرفیت تعیین اهداف، ابداع راه‌های مؤثر برای دستیابی به آن اهداف و شروع و تداوم اقدام در راستای آن اهداف» (اشنایدر، ۲۰۰۲: ۹۴) که برای درک پویایی روابط قدرت در جامعه و چگونگی هدایت افراد در ساختارهای قدرت برای دستیابی به اهدافشان بسیار اهمیت دارد (گیدنز[10]، ۱۹۸۴: ۲). عاملیت دو بعد فردی و جمعی دارد. عاملیت فردی به معنای «ظرفیت فرد برای عمل مستقل از محدودیت‌ها یا تأثیرات خارجی» (بندورا[11]، ۲۰۰۱: ۲)، ارتباط نزدیکی با ایدهٔ خودکارآمدی[12] دارد که عبارت از «باور به توانایی فرد برای موفقیت در وظایف یا موقعیت‌های خاص» است (بندورا، ۱۹۹۷: ۳). بعد جمعی عاملیت نیز «به توانایی گروه‌ها یا جوامع در اقدام جمعی برای دستیابی به اهداف مشترک» (میسلهورن، ۲۰۱۵: ۱۵) با مفهوم توانمندسازی[13] ارتباط دارد که «فرایندی است که افراد یا گروه‌ها را قادر می‌سازد تا کنترل زندگی و شرایط خود را در دست بگیرند» (ساسن، ۱۹۹۹: ۲۰). «جوامع به حاشیه رانده‌شده اغلب با محدودیت‌های بیرونی روبه‌رو هستند که عاملیت و توانایی آن‌ها را برای اعمال تغییر را محدود می‌کند» (فریزر[14]، ۲۰۰۵: ۲۴).

---

1. Wright
2. Snyder
3. Misselhorn
4. Jasper
5. Greco
6. Gili and Mangone
7. Edwards
8. Agency, Purposefulness and Feasibility
9. Sassen
10. Giddens
11. Bandura
12. Self-efficacy
13. Empowerment
14. Fraser

هدفمندی یکی دیگر از سه شاخص امید اجتماعی به معنای «احساس فردی یا جمعی از جهت و معنا در زندگی یا یک تلاش خاص» (اشنایدر و همکاران، ۱۹۹۶: ۵۷۰)، سه بعد دارد. بعد اول، وضوح هدف به معنای عینیت و درک‌پذیری است (مسکارو و روزن[1]، ۲۰۰۵: ۶۷). بعد دوم، معناداربودن است که «به میزانی اشاره دارد که اهداف به‌عنوان موضوعاتی مهم، مرتبط و معنادار برای فرد یا جامعه درک می‌شوند» (همان) و همسو با ارزش‌ها، باورها و آرزوهای فرد یا جامعه هستند. بعد سوم، همخوانی است که به معنای «همسویی اهداف فرد یا جامعه با احساس خود و هویت آن‌ها» است (شلدون و الیوت[2]، ۱۹۹۸: ۹۷۸). افراد و جوامع هدفمند بیشتر احساس معنا را در زندگی تجربه می‌کنند که به‌نوبهٔ خود پیامدهای سلامت روانی و جسمی را ارتقا می‌دهد (مسکارو و روزن، ۲۰۰۵: ۶۸؛ شلدون و الیوت، ۱۹۹۸: ۹۸۳؛ ریف و سینگر[3]، ۱۹۹۸: ۱۱۰۲).

امکان‌پذیری سومین شاخص سنجش امید اجتماعی راجع به این است که «اهداف و مقاصد تعیین‌شده توسط افراد یا جوامع در چارچوب معین اجتماعی، اقتصادی و سیاسی قابل‌دستیابی است» (چوئن و همکاران، ۲۰۱۷: ۱۷۸). امکان‌پذیری دو بعد دارد. بعد اول دردسترس‌بودن منابع اقتصادی، اجتماعی و سیاسی مانند سرمایهٔ مالی، شبکه‌های اجتماعی و حمایت نهادی است (همان: ۱۷۹). بعد دوم، «قابل‌دستیابی‌بودن هدف در چارچوب اجتماعی، اقتصادی و سیاسی معین» است (اشنایدر و همکاران، ۱۹۹۶: ۵۷۰). امکان‌پذیری به‌طور مثبت با شاخص‌های مختلف رفاه مانند رضایت از زندگی، عاطفهٔ مثبت و انعطاف‌پذیری مرتبط است (چوئن و همکاران، ۲۰۱۷: ۱۸۱).

## ۳-۲. پیشینهٔ پژوهش

آزاد ارمکی و امیر (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردهای فیلم‌ها) به ارزیابی توان سینمای ایران در نمایش تکثر واقعیت اجتماعی پرداخته‌اند. نویسندگان برای تبیین مسئلهٔ خود در دورهٔ دوازده‌ساله مورد مطالعه، از متغیر امید به تغییر اجتماعی سود جسته‌اند. آنان امید به تغییر را نماد کلان‌ترین متغیر تغییر اجتماعی دانسته‌اند و ابراز می‌کنند «همان‌گونه که هرچقدر امید به تغییر وضعیت در نزد فرد کاهش پیدا می‌کند، انتظار داریم بیشتر سر به لاک خود فرو برد، دچار پریشانی‌های روانی شود و مثلاً به اعتیاد روی آورد، انتظار داریم هرقدر امید به تغییر در جامعه کم شود، سینما که علاوه بر هنر، صنعت نیز هست و به همین سبب در آن سلیقهٔ مخاطب و فیلم‌ساز و حامیان مالی‌اش را به نحو جدایی‌ناپذیری با هم پیوند دارند، نیز شکل خاصی پیدا کند» (همان: ۱۲۰-۱۲۱).

مشکین‌فام و نغزگوی‌کهن (۱۴۰۲) نیز در مطالعهٔ سیر تحول ناامیدی و امید در حدود پنجاه سال گذشته، از دههٔ ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰، در جامعهٔ ایران آثار سینمایی را تحلیل کرده‌اند. نتایج پژوهش ایشان حاکی از آن است که به‌طورکلی احساس ناامیدی در جامعهٔ ایران با شدت بسیار قابل‌ملاحظه و ثابت در حدود پنجاه سال گذشته افزایش یافته است. همچنین ایشان نتیجه می‌گیرند که درمورد الگوی شناختی امید می‌توان اظهار داشت که ایرانیان ناامیدی را ناتوانی و در مقابل امید را پویایی و تکیه به خداوند می‌پندارند.

مقاله حاضر از سنتز علمی حاصل از تحقیقات فوق بهره گرفته است و ضمناً از طریق نوآوری در صورت‌بندی منحصربه‌فرد امید اجتماعی، ضمن تکامل‌بخشی به ادبیات تحقیق، ابزاری برای سنجش دقیق امید اجتماعی تأسیس و معرفی می‌کند. پژوهش آزاد ارمکی و امیر (۱۳۸۸) امید را امید به تغییر اجتماعی تعریف کرده‌اند. این خوانش از امید، کم‌وبیش هم‌راستا با شاخص امکان‌پذیری در

1. Mascaro and Rosen
2. Sheldon and Elliot
3. Ryff and Singer

صورت‌بندی مقاله حاضر است. از سوی دیگر، مشکین‌فام و نغزگوی‌کهن (۱۴۰۲) امید را پویایی تعریف می‌کنند که مفهومی بسیار نزدیک به عاملیت در صورت‌بندی نظری مقالهٔ حاضر است. درعین‌حال، امید اجتماعی شاخص سومی به نام هدفمندی نیز دارد که به معنای احساس همسویی، معناداری و همخوانی کنش‌های اجتماعی است؛ بنابراین، مقالهٔ حاضر در تدارک درکی بسیط‌تر (با روایی بالاتر) و سنجه‌پذیرتر (با پایایی بالاتر) از امید اجتماعی و ارتباط بازنمایی آن با بافت اجتماعی–سیاسی آثار سینمایی ارائه می‌دهد.

## ۳. روش‌شناسی پژوهش

این تحقیق براساس روش تحلیل محتوای کیفی[1] بر مجموعهٔ ۱۵ اثر سینمایی شاخص جنبش موج نوی سینمای ایران انجام شده است. جنبش موج نو بیش از همه با سینماگران و کارگردانان آن شناخته می‌شود؛ چرا که نسل سینماگران موج نو شناخت عمیق‌تری از هنر سینما داشتند و به‌شدت متأثر از ادبیات معاصر ایران و جهان بودند و همین درهم‌تنیدگی با ادبیات معاصر، شاخصهٔ اصلی آن (غلامعلی، ۱۳۹۳) و مهم‌ترین دلیل در اهمیت تحلیل آن است. داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی و امیر نادری پنج کارگردان معرف سینمای موج نو ایران هستند که آثار آنان در این مطالعه تحلیل می‌شود.

متأثر از هدف و ادبیات تحقیق، در تحلیل محتوای کیفی آثار سینمایی موج نو، سه شاخص اصلی عاملیت، هدفمندی و امکان‌پذیری مدنظر قرار گرفته است. به عبارت دیگر، روایت، دیالوگ‌ها، پیرنگ و سپهر کلی هر اثر سینمایی از این سه منظر تحلیل شده و هر گزاره یا نشانه‌ای که دلالت صریح یا ضمنی بر وجود یا نبود هریک از سه شاخص فوق داشته است، فهرست شده‌اند. این دادهٔ گسترده، تضمین روایی و پایایی را مقدور می‌سازد. برای اطمینان از روایی و پایایی در تحلیل محتوای کیفی آثار سینمایی، راهبردهای متعددی وجود دارد. یک راهبرد استفاده از کدگذاری براساس یک چارچوب نظری است. از دیدگاه کریپندورف[2] (۲۰۱۳) چارچوب نظری، مبنایی برای شناسایی مضامین و مفاهیم کلیدی در داده‌ها فراهم می‌کند و می‌تواند به اطمینان از اینکه یافته‌ها براساس نظریه ثبت شده منجر شود. همچنین به گفتهٔ مورس[3] (۲۰۱۵)، شفافیت در تحقیق برای ایجاد اعتبار و پایایی یافته‌ها ضروری است.

طی تحقیق، تمامی آثار سینمایی کارگردانان فوق شامل ۲۱ اثر فهرست شدند. سپس با توجه به هدف پژوهش، به روش نمونه‌گیری طبقه‌ای هدفمند[4] ۱۵ اثر به نحوی انتخاب شدند که از هریک از کارگردانان شاخص موج نو سه اثر برگزیده شد. به‌این‌ترتیب، در بین مجموعه آثار، مواردی انتخاب شدند که از نظر پیرنگ روایت، بیشترین همخوانی را با هدف تحقیق داشته‌اند. به‌این‌ترتیب می‌توان اطمینان یافت که آثار انتخاب‌شدهٔ هر کارگردان، در حکم رویکرد وی به امید اجتماعی است. حجم داده‌های جمع‌آوری‌شده بیش از ۱۲ هزار کلمه و بسیار گسترده است و در متن مقاله صرفاً نمونه‌ها و نتایج ارائه شده است.

## ۴. تحلیل داده‌ها

در ادامه، رویکرد آثار سینمایی تحلیل‌شده از نظر دلالت بر موضوع تحقیق، یعنی رویکرد متن به امید اجتماعی به تفکیک سه شاخص عاملیت، هدفمندی و امکان‌پذیری ارائه شده است. این تحلیل بر دلالت صریح یا ضمنی تمامی گزاره‌هایی اعمال شده که ممکن است

1. Qualitative Content Analysis (QCA)
2. Krippendorff
3. Morse
4. stratified sampling method

بخشی از دیالوگ یا مونولوگ یک یا چند کاراکتر یا صدای زمینهٔ تصویر باشد. درنهایت برای هرکدام از سه شاخص، مجموعه گزاره‌های مرجع و رویکرد غالب، در یک جدول تنظیم شده است.

## ۱-۴. بازنمایی عاملیت

در بین آثار مهرجویی، گاو (۱۳۴۸) کمترین سطح عاملیت را دارد. از جمله کدخدا در مقطع ۰۰:۱۲:۰۰ فیلم در سکانس خارجی، روز، صفهٔ قهوه‌خانه در گفت‌وگو با عباس و مش حسن می‌گوید: «*والله از دست ما چه‌کاری ساخته‌ست؟ این بلوری‌ها که دین و ایمون درست حسابی ندارن، مگه خدا خودش چاره‌ای بکنه.*» همچنین عدم امکان عاملیت و تسلیم‌شدن به مدرنیتهٔ ویرانگر از نشانه‌های بارز شخصیت نیت‌الله‌خان در پستچی (۱۳۵۱) است. در برش ۰۱:۰۸:۵۸ سکانس داخلی، شب، نیت‌الله خان خطاب به مهمان‌هایش می‌گوید: «*همه اسیر یه توهم شدیم، یه دروغ بزرگ... همهٔ هستی ما داره فدای خوک‌ها می‌شه. زوزه‌کشون هجوم می‌آرن چهاردیواریتو به گند می‌کشن و لجن‌مالت می‌کنن... .*» خوک استعاره از امر جدید است که به‌جای سنت‌های سازنده، جهان زیست انسانِ ایرانی را فتح کرده است. در دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) فساد سیستماتیک و ارتزاق از خون مردم گرفتار در فقر، اعتیاد و بیماری خط روایت را تشکیل می‌دهد. برش ۰۱:۳۰:۲۸ در سکانس داخلی، روز در گفتار مرد فقیر می‌خواند: «*ای چرخ فلک دوندگی ما را کشت/ بر درگه خلق بندگی ما را کشت، یک منکر و این همه صفات واجب / ای مرگ بیا که زندگی ما را کشت*»

در سفر سنگ (۱۳۵۶) کیمیایی اگرچه در ابتدا نیروهای اجتماعی از عاملیت برای تغییر برخوردار نیستند، به‌مرور شاهد همبستگی و آگاهی رهبران برای آغاز مبارزه به شکل فرامحلی و حمایت نیروی دین هستیم. آثار کیمیایی با این پیرنگ پیش می‌رود که در یک جامعهٔ بسته و سنتی، قهرمان داستان به مرور مرزهای قواعد سنتی سرکوبگر را می‌شکند و درنهایت نقش روشنگر و احیاکننده را ایفا می‌کند. در برش ۰:۳۶:۴۰ سکانس داخلی، شب در خانهٔ آهنگر، یاور ابراز می‌کند: «*ما که چیزی نداریم جز جانمان، شما بلند شید، وایستین، سایه‌دار شین، ما هم به زیر سایهٔ شما. وقتشه. وقتی که فرستادی جانم گفت که وقتشه*» و شیرعلی نیز پاسخ می‌دهد: «*وقتشه.*» در خاک (۱۳۵۲)، تصویری منفی از عاملیت انسان‌ها و خصوصاً قهرمانان ارائه شده است که به نجات منجر نمی‌شود. در برش ۰۰:۱۲:۳۳ سکانس خارجی، روز در حیاط خانهٔ بابا سبحان، صالح می‌گوید: «*آروم نمی‌تونه بگیره، بیچاره پیرمرد. می‌خواد کار کنه... آدم بره با دوشش از سرچشمه آب بیاره که بریزه تو تغار خر، اونم خری که روزی سه [بار] از کنار رودخونه رد می‌شه!*» در گوزن‌ها (۱۳۵۳) نیز نشانه‌های محدودی از عاملیت وجود دارد. در برش ۰۱:۰۲:۰۷ سکانس داخلی، روز در اتاق سید، شخصیت فاطی می‌گوید: «*همه‌ش دلم به این خوشه که یه‌روزی یه‌طوری می‌شه، کی؟*»

درمورد تقوایی، در صادق‌کُرده (۱۳۵۱) عاملیت مردم تحت تأثیر رسانه‌ها و اغراض آن ناممکن بازنمایی شده است. در آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹)، احساس انگل‌وارگی انسان نسبت به خود دلالت بر فقدان عاملیت دارد. در برش ۰۰:۱۰:۰۵ سکانس داخلی، شب در خانهٔ دختران، سرهنگ ابراز می‌کند: «*... برای شما پدر بدی نبوده‌م، اما نه شاید پدر بدی بوده‌م. حالا هم چند ساعت مثل یه انگل به زندگی‌تون چسبیدم. هیچ فکر نمی‌کردم اون همه جونی که به‌خاطر شما دو تا کندم، زندگی این‌قدر بهتون سخت بگذره.*» در نفرین (۱۳۵۲)، پایان فاجعه‌بار مرگ کاراکترها، تنهایی انسان و امتناع حس تعلق اجتماعی به‌دلیل فاصلهٔ زیاد انسان‌ها از یکدیگر به‌وضوح دلالت بر فقدان عاملیت دارد.

در رگبار (۱۳۵۰) عاملیت کاراکتر اصلی، آقای حکمتی، در راستای تغییر اجتماعی نیست. در غریبه و مه (۱۳۵۱) نیز کاراکترها براساس مقدوربودن یا نبودن یا فایده‌مندی کنش می‌کنند. از جمله در برش ۰۱:۰۳:۵۶، سکانس خارجی، روز، صدای اذان در پس‌زمینه، خانوادهٔ قربانی صرفاً به این دلیل از کشتن متجاوز خودداری می‌کنند که: «*دیگه گذشته، به‌جای این کار برو*

*یه عاقد خبر کن!* ... *زودتر، دیگه کشتنش بی‌فایده‌ست.*» در کلاغ (۱۳۵۶)، تأکید بر فشار هویت جمعی خرده‌فرهنگ شغلی، هویت‌یابی طبقاتی و شغلی و ناهمخوانی‌های شخصیتی، احساس عدم تعلق به فضای جدید شهری و بازیابی هویت و پیوندخوردن شخصیت با سابقهٔ تاریخی همگی دلالت بر نامقدوربودن عاملیت دارد.

در تنگسیر (۱۳۵۲) نادری شاهد انتخاب کنش اجتماعی به‌جای توسل به امر استعلایی هستیم. در برش ۰:۳۰:۵۶ سکانس خارجی، روز، جلوی حجرهٔ پدر، همسر زائرمحمد می‌گوید: «*برو زائر... بچه‌هاتو خودم نگه می‌دارم. تنگسیری که با گلوله کشته بشه گوشتش حلاله... برو زائر! تنگسیری بایدم رو پاش وایسته...*» مرثیه (۱۳۵۴) درنهایت با خوش‌بینی و دستیابی به‌نوعی از رهایی پایان می‌یابد و اگرچه روایت تلخ و واقع‌بینانه‌ای از زندگی ارائه می‌دهد، به آرامش ختم می‌شود. در برش ۰۱:۰۴:۴۷ سکانس خارجی، روز، خیابان منتهی به سازمان تربیتی شهرداری پایتخت، سید نصرالله خطاب به پسر دوست هم‌زندانی‌اش می‌گوید: «*اونجایی که می‌خوام ببرمت جای خوبیه، بچه‌های همسن خودت هستند، حواستو جمع کن و درستو بخون.*» سید نصرالله به‌عنوان قهرمان فیلم حتی در مصیبت‌بارترین شرایط، از جایگاه انسانی و رسالت اجتماعی‌اش برای ایجاد تغییر سازنده دست برنمی‌دارد و در تنگنا (۱۳۵۲) شرایط نامطلوب اجتماعی در برابر عاملیت سازنده قرار می‌گیرد. اما بیانیهٔ این اثر نیز کنشگری اجتماعی مبتنی بر آگاهی به‌عنوان تنها امکان رهایی انسان از تنگنا است.

**جدول ۱. بازنمایی شاخص عاملیت در آثار تحلیل‌شده**

| کارگردان | اثر سینمایی | تعداد گزاره‌ها | گزارهٔ مرجع | عاملیت |
|---|---|---|---|---|
| مهرجویی | گاو (۱۳۴۸) | ۵۶ | اذعان به نامقدور بودن اقدام و توسل به استعلاگرایی موهوم | فقدان |
| | پستچی (۱۳۵۱) | ۶۷ | چونه‌مون بوی الرحمن گرفته، خیلی وقته بو گرفته | منفی |
| | دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) | ۳۴ | تسلیم‌شدن انسان به تقدیر و تعین‌باوری | منفی |
| کیمیایی | سفر سنگ (۱۳۵۶) | ۱۰۶ | تشخیص زمان مناسب اقدام علیه سیستم و تحرکات مناسب پس از آن | مثبت |
| | خاک (۱۳۵۲) | ۸۱ | عاملیت محدود قهرمانان به نتایج مطلوب منجر نمی‌شود | مثبت |
| | گوزن‌ها (۱۳۵۳) | ۴۴ | قهرمان فیلم در یک استحالهٔ مثبت، عاملیت خود را بازمی‌یابد | مثبت |
| تقوایی | صادق کرده (۱۳۵۱) | ۳۲ | عاملیت مردم تحت تأثیر رسانه‌ها و اغراض حاصل از آن ناممکن شده است | فقدان |
| | آرامش در حضور (۱۳۴۹) | ۲۹ | احساس انگل‌وارگی انسان و ازدست‌رفتن ارزش‌های جامعهٔ سنتی در شهر مدرن | فقدان |
| | نفرین (۱۳۵۲) | ۳۴ | تنهایی انسان و امتناع حس تعلق اجتماعی به‌دلیل فاصلهٔ زیاد انسان‌ها از یکدیگر | فقدان |
| بیضایی | رگبار (۱۳۵۰) | ۲۰ | عاملیت قهرمان به بی‌سرانجامی و ترک منفعلانهٔ جهان روایت منجر می‌شود | فقدان |
| | غریبه و مه (۱۳۵۱) | ۲۰ | کنش اجتماعی براساس منافع فردی تعریف می‌شود | فقدان |
| | کلاغ (۱۳۵۶) | ۴۳ | عاملیت شخصیت اصلی در راستای تغییر مطلوب اجتماعی نیست | منفی |
| نادری | تنگسیر (۱۳۵۲) | ۴۲ | قهرمان، عاملیتی مطلق در برابر ظلم دارد | مثبت |
| | مرثیه (۱۳۵۴) | ۲۵ | ناملایمتی‌های جامعهٔ شهری بی‌اخلاق، مجوز سقوط انسان نیست | مثبت |
| | تنگنا (۱۳۵۲) | ۲۱ | کنشگری اجتماعی مبتنی بر آگاهی، تنها امکان رهایی انسان از تنگنا است | مثبت |

## ۲-۴. بازنمایی هدفمندی

در گاو مهرجویی، کنش ساکنان روستا کمترین سطح هدفمندی را دارد. آن‌ها برنامه‌ای از پیش تعیین‌شده برای عمل هدفمند ندارند، بلکه اقداماتشان مجموعه‌ای از واکنش‌های سراسیمه به رخدادهایی است که ظاهراً «بلوری‌ها» منشأ آن هستند. در برش ۰۰:۲۷:۱۵ سکانس داخلی، روز، داخل طویلهٔ مش حسن، پس از گفتارهای پراکنده درمورد مرگ گاو که نشان از بی‌هدفی دارد، کدخدا می‌گوید: «حالا این حرفا فایده‌ای داره بابا؟» در پستچی، به‌جز کنش نیت‌الله خان، روح حاکم بر روایت دلالت بر فقدان

هدفمندی دارد. جامعهٔ منفعلانه در حال فرورفتن به موقعیت ناانسانی است. مصداق آن، استحالهٔ تقی از انسان به الاغ است. دایرهٔ مینا، حاوی هدفمندی منفی است. علی به‌عنوان ضدقهرمان فیلم، به‌صورت هدفمند به یک ناانسان و گرگ تبدیل می‌شود که از خون ضعیفان ارتزاق می‌کند. در برش ۰۱:۳۴:۱۴ سکانس خارجی، روز، نگهبان بیمارستان فریاد می‌زند: «*علی کجایی؟ بابات مرده. کجا می‌ری علی؟*» و علی بی‌توجه به حرف نگهبان همراه با دو شیشه خون به‌سرعت داخل بیمارستان می‌شود. یک مورد هدفمندی مثبت در پزشکی که مذبوحانه برای تأسیس مرکز خون تلاش می‌کند وجود دارد.

در سفر سنگ کیمیایی، هدفمندی کنش قهرمانان بارز است. در برش ۱:۴۰:۴۵ سکانس خارجی، روز در ورودی روستا یاور می‌گوید: «*قرآن ما می‌گه با زور بجنگید، به علی فقط قسم‌خوردنشان مانده، جنگیدنشَ یاد بگیرید. قرآن فقط روی قبرها نخوانید، کنار زور واینستید.*» اما در خاک، وضعیت متفاوت است. در برش ۰۰:۳۳:۳۸ در سکانس خارجی، روز در وسط روستا مردم برای دریافت نذری می‌جنگند. آن‌ها قادر به درک شرایط و منافع طبقاتی خود نیستند. در گوزن‌ها نیز هدفمندی بازنمایی نشده است. در برش ۰۱:۱۳:۵۳ سکانس خارجی، روز در حیاط خانهٔ سید می‌شنویم: «*گوشت! گوشت! گوشت قربونی!*» و بعد شاهد حملهٔ همسایگان هستیم. فضای فیلم آکنده از بی‌هدفی عاملان است.

هدفمندی کنش کاراکترها در صادق‌کردهٔ تقوایی به‌دلیل سلطهٔ رسانه‌ها از بین رفته است. شهروندان تشنهٔ شایعه هستند. کنش قهرمان فیلم هم نامعقول است. در آرامش در حضور دیگران نیز کنش شخصیت‌های فیلم بی‌هدف است. دختران طعمهٔ لذت‌جویی پزشکان هستند و افراد، هدفی برای رهایی ندارند. «*ببین روزگار از یه آدم چه آشغال بی‌مصرفی درست کرده.*» در نفرین نیز کنش‌ها هدفمند نیست، بلکه درخودماندگی و توهماتی مرتبط با تضاد جایگاه اجتماعی افراد است. از این نظر، کنش کاراکترها عاری از هدفمندی حتی در راستای منافع شخصی است.

در رگبار کیمیایی نیز هدفمندی مفقود است و حتی در غریبه و مه با هدفمندی منفی مواجه هستیم. مصداق آن تلاش اهالی برای کتمان حقیقت در عین علم به واقعیت امور و همچنین در تلاش همدستانهٔ آن‌ها برای سکوت در برابر تجاوز است. در کلاغ نیز شاهد هدفمندی منفی کاراکتر اصلی هستیم زیرا درصدد رفع حسرت طبقاتی راجع به اصالت موهوم خود است.

در تنگسیرِ نادری، کنش قهرمان از ابتدا تا انتها مبتنی بر یک هدفمندی بارز است. او برای مبارزه با ستم برنامه دارد. در برش ۱:۴۰:۱۲ سکانس خارجی، شب، جلوی خانه آقای کازرونی، زائرمحمد فریاد می‌زند: «*این کار آخرمِ که به امر خدا انجامش میدم، از ما دیگه گذشت، ولی کسی دلش به حال شما نسوخته. نذارید هر بی‌غیرتی مالتونو بخوره و بهتون زور بگه. نذارید هر قرمساقی خونه خراب و دربه‌درتون بکنه. خودتون حقتونو بگیرید.*» در مرثیه نیز قهرمان هدفمندانه و با دیدگاهی کلان راجع به زندگی برای تغییر اجتماعی تلاش می‌کند. در تنگنا، می‌توان بیانیهٔ کلی را هدفمندی کنشگری اجتماعی برای تغییر سازنده تلقی کرد که در اثر به‌عنوان عنصر مفقوده به مخاطب یادآوری می‌شود.

**جدول ۲. بازنمایی شاخص هدفمندی در آثار تحلیل‌شده**

| کارگردان | اثر سینمایی | تعداد گزاره‌ها | گزارهٔ مرجع | هدفمندی |
|---|---|---|---|---|
| مهرجویی | گاو (۱۳۴۸) | ۴۷ | مجموعه‌ای از واکنش‌های سراسیمه به رخدادهایی که روستاییان قادر به درک منشأ آن نیستند | فقدان |
| | پستچی (۱۳۵۱) | ۵۶ | امپراتوری خوک، دلالت بر تولید نوع جدید انسان پست‌شدهٔ اجتماعی دارد | منفی |
| | دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) | ۲۸ | یک نوجوان از طبقهٔ فرودست به‌مرور به یک خونخوار بی‌رحم و فاقد اخلاق تبدیل می‌شود | منفی |
| کیمیایی | سفر سنگ (۱۳۵۶) | ۸۸ | تمامی عناصر همبستگی از جمله خوانش آزادی‌بخش از دین به خدمت کنش درمی‌آید | مثبت |
| | خاک (۱۳۵۲) | ۶۸ | طبقات فرودست واکنشی و فریب‌خورده اقدام می‌کنند و از جهان‌نگری کلان برخوردار نیستند | منفی |

| کارگردان | اثر سینمایی | تعداد گزاره‌ها | گزارهٔ مرجع | هدفمندی |
|---|---|---|---|---|
| | گوزن‌ها (۱۳۵۳) | ۳۶ | اعمال افراد واکنشی و بدون برنامه‌ریزی یا هدفمندی خاص است | فقدان |
| تقوایی | صادق کرده (۱۳۵۱) | ۲۶ | شهروندان فقط تشنهٔ شایعه و انتشار آن هستند و از این طریق به رضایت می‌رسند | فقدان |
| | آرامش در ... (۱۳۴۹) | ۲۴ | شخصیت‌های روایت احساس انگل‌وارگی و بی‌مصرف‌بودن دارند | فقدان |
| | نفرین (۱۳۵۲) | ۲۹ | کنش شخصیت‌ها مطلقاً عاری از هدفمندی کمال‌گرایانه یا حتی منفعت‌گرایانه است | فقدان |
| بیضایی | رگبار (۱۳۵۰) | ۱۷ | تعامل رقابتی شخصیت‌های فیلم به ترک منفعلانهٔ جهان فیلم توسط قهرمان منجر می‌شود | فقدان |
| | غریبه و مه (۱۳۵۱) | ۱۷ | اهالی در کتمان حقیقت و عدم اقدام علیه متجاوز همبسته هستند | منفی |
| | کلاغ (۱۳۵۶) | ۳۶ | حسرت طبقه‌زده از اصالت باشکوه گذشتهٔ «من» محور هدفمندی است | منفی |
| نادری | تنگسیر (۱۳۵۲) | ۳۵ | کنش قهرمان هدفمند و امیدآفرین است و خود نیز از رویکردش آگاهی دارد | مثبت |
| | مرثیه (۱۳۵۴) | ۲۱ | کنش قهرمان هدفمند و فعالانه در مسیر ایجاد تغییر مثبت در جهان اطراف خود است | مثبت |
| | تنگنا (۱۳۵۲) | ۷ | هدفمندی به شیوهٔ سلبی به‌عنوان مسئلهٔ کنش اجتماعی بازنمایی می‌شود | مثبت |

## ۳-۴. بازنمایی امکان‌پذیری

گاو مهرجویی، با نمایش ناتوانی کامل اعضای روستا دلالت بر فقدان امکان‌پذیری تغییر اجتماعی دارد. آن‌ها چشم‌انداز تغییر شرایط را ندارند و تنها راه گریزشان اتکا به امر استعلایی موهوم است. در برش ۰۰:۱۲:۰۰ سکانس خارجی، روز، صفهٔ قهوه‌خانه در گفت‌وگو با عباس و مش حسن می‌شنویم: مش جبار: *«عه خداییشو میگم کدخدا! من تا اسم بلوری رو می‌شنفم ها خونم به جوش می‌آد. هر جوری شده بالا خره تلافی‌شو درمی‌آرم.»* پسر مش صفر: *«مثلاً چکار می‌کنی؟»* مش جبار: *«یه کاریش می‌کنم.»* پسر مش صفر: *«یه کاریش می‌کنم! آخه تو مث سگ از بلوری‌ها می‌ترسی، چیکارشون می‌تونی بکنی؟»* در پستچی نیز امکان‌پذیری نفی می‌شود. نیت‌الله خان، مستمراً با موانع نگرشی، نقایص اجتماعی و ناخوشایندی‌های اقلیمی روبه‌رو است. در برش ۰۰:۴۳:۰۶ سکانس خارجی، روز در حیاط خانه، نیت‌الله خان: *«آب وهوای اینجا پر از گند و کثافته!»* دامپزشک: *«اتفاقاً برای خوک‌ها خیلی هم مناسبه.»* در دایرهٔ مینا نیز راه برون‌رفتی نیست. شهر محل شرارت، خشونت و بی‌عدالتی است. کاراکترها فضای آزادی عمل ندارند و به بهایی ناچیز ضرورت‌های اخلاقی را زیر پا می‌گذارند.

در آثار کیمیایی، امکان‌پذیری مقدورتر است و قهرمانان به‌مرور، شرایط را تغییر می‌دهند. در برش ۱:۰۲:۰۲ سکانس خارجی، روز در ورودی روستا جنب مسجد، روحانی ده فریاد می زند: *«این برادران شما، برای شما جانشون رو به بازوشون دادند و بازوشونو به این سنگ. این مردان خدا که به جلال حق، نه زمینی دارن و نه گندمی... اون‌ها می‌خوان خودشان گندمشونو آرد کنند، خودشون آسیاب راه بندازند، این آسیاب فردا می‌آد اینجا تو ده ما صدا می‌کنه، صبح دیگه تو ده بالا و صبح دیگه تو آبادی دیگه.»* در خاک، عنصر امکان‌پذیری نفی شده است. گلهٔ گاو در سکانس نهایی، نمادی از جهل پایدار مردم است. آن‌ها عاملانی خاموش، تماشاچی و ابزار ستم هستند. در برش ۰۱:۲۰:۳۷ سکانس خارجی، روز، گورستان روستا، صالح فریاد می زند: *«برید! برید بمیرید! گوشت شترخورها* [منظور همان افرادی که دنبال گوشت قربانی شتر بودند] *ای حرومزاده ها، دیگه چی می‌خواید!؟»* و در گوزن‌ها خط روایت درنهایت با غلبهٔ امکان‌پذیری به پایان می‌رسد. اگرچه زندگی سید به‌عنوان قهرمان فیلم بی‌هدف است، مرگ هدفمند او دلالت بر امکان‌پذیری کنش سازنده دارد.

در صادق‌کردهٔ تقوایی، ترس دلالت بر امکان‌ناپذیری تغییر دارد. در برش ۰:۳۶:۱۱ سکانس داخلی، روز در اتاق رئیس پاسگاه، سرگروهبان می‌گوید: «*روزنامه‌ها مردم رو می‌ترسونند.*» رئیس پاسگاه: «*مردم از این‌جور خبرها خوششون می‌آد*»، *روزنامه‌ها رو چیزهایی انگشت می‌ذارند که مردم خوششون می‌آد، مث ترسیدن!*» سرگروهبان: «*خیلی‌ها با ترس مردم خودشونو به نون و نوا می‌رسونن.*» در آرامش در حضور دیگران نیز امکان‌پذیری به نامقدورترین شکل بازنمایی شده است. در برش ۰۱:۱۰:۰۳ سکانس داخلی، شب در کافه، آتشی در پاسخ به سپانلو می‌گوید: «*ببین* [درحالی‌که انگشت اشاره‌اش خطاب به تماشاگر و مخاطبان است] *روزگار از یه آدم چه آشغال بی‌مصرفی درست کرده، کثافتی که به‌خاطر زنده‌موندن به هر راه‌حل مسخره‌ای تسلیم می‌شه. یه دفعه خودشو چنان پفیوز و احمق می‌بینه که گیج می‌شه و دست‌وپاشو گم می‌کنه. اون وقت یه کثافتی مث من، از دست اون می‌خواد کله‌شو بکوبه به دیوار و خودشو راحت کنه.*» نفرین نیز برمبنای تضاد طبقاتی و جهان‌زیست متفاوت ارباب و کارگر و توهم راجع به ثروت و رفاه، امکان‌پذیری تغییر را نفی می‌کند و انسان را با تمنیات درونی و جداافتاده از جامعه تنها و درمانده می‌بیند.

رگبار بیضایی، تغییر را ناممکن می‌داند. در برش ۰۰:۱۴:۵۴ داخلی، روز، خانهٔ آقای حکمتی، آقای نواب در برابر پرسش آقای حکمتی راجع به کتاب‌خواندن آقای نواب ابراز می‌کند: «*ای بابا! برای مدرسه همینم کافیه.*» در غریبه و مه، شاهد تلاش کاراکترها برای کتمان واقعیت با هدف حفظ شرایط ویرانگر اجتماعی هستیم. از جمله در برش ۱:۱۹:۳۳ سکانس خارجی، روز در ساحل دریا اهالی با علم به اینکه شوهر رعنا توسط متجاوز کشته و در کنار دریا رها شده است، ابراز می‌کنند که دریا جنازهٔ شوهر رعنا را پس از یک سال پس داده است. و کلاغ با نگاهی مردم‌هراسانه، درصدد تحکیم نامقدوربودن تغییر است.

در تنگسیر، جامعه پشتیبان قهرمان است تا مأموریتش انجام شود و بنابراین جهان‌زیست اثر از نظر امکان‌پذیری سازنده است. در برش ۰:۴۲:۵۵ سکانس خارجی، شب در بیرون کپر، زائرمحمد خطاب به همسرش ابراز می‌کند: «*خیال نکن اگه مو نباشم بچه‌هات بی‌بوان [بابا]، اگه مو نباشم همهٔ تنگسیری‌ها برای بچه‌هات مثه بوان.*» همین ویژگی، زائرمحمد را برای عاملیت هدفمند یاری می‌کند. در مرثیه، پرسش اصلی این است که آیا با وجود موانع اجتماعی، امکان تغییر وجود ندارد و پاسخ خط روایت، با قاطعیت مثبت است. کاراکتر اصلی فیلم، شأن انسانی خود را حفظ می‌کند و به نجات انسان‌ها می‌پردازد و در تنگنا، امکان‌پذیری با این نوشتار در آغاز اثر تحکیم می‌شود که «دیوار تنگنا را دست بلند حادثه می‌سازد و حادثه، چیزی جز ارادهٔ انسان نیست. انسان که سلول دیوارهای زندان تنگ خویش است»؛ بنابراین، این اثر تلاش می‌کند به شیوهٔ نفی، اهمیت اخلاق و کنشگری سازندهٔ انسان در جامعه را یادآوری کند.

**جدول ۳. بازنمایی شاخص امکان‌پذیری در آثار تحلیل‌شده**

| کارگردان | اثر سینمایی | تعداد گزاره‌ها | گزارهٔ مرجع | امکان‌پذیری |
|---|---|---|---|---|
| مهرجویی | گاو (۱۳۴۸) | ۴۰ | از دست کسی کاری ساخته نیست | فقدان |
| | پستچی (۱۳۵۱) | ۴۸ | آب‌وهوای از گند و کثافت برای خوک‌ها مناسب است | فقدان |
| | دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) | ۲۴ | برای انسان‌های گرفتار در داستان، راه نجات و برون‌رفت نیست | فقدان |
| کیمیایی | سفر سنگ (۱۳۵۶) | ۷۶ | باور دینی و اعتقاد راسخ به پیروزی حق، شرایط حداقلی برای امکان تغییر را رقم می‌زند | مثبت |
| | خاک (۱۳۵۲) | ۵۸ | خرافه‌باوری و سرکوب طبقات فرودست امکان تحرک اجتماعی سازنده را سلب کرده است | منفی |
| | گوزن‌ها (۱۳۵۳) | ۳۱ | مرگ هدفمند قهرمان فیلم دلالت بر امکان‌پذیری کنش سازنده دارد | مثبت |
| تقوایی | صادق کُرده (۱۳۵۱) | ۲۳ | جامعه تحت تأثیر رسانه‌های جمعی، فرصت تغییر سازنده را از دست داده است | فقدان |

| کارگردان | اثر سینمایی | تعداد گزاره‌ها | گزارهٔ مرجع | امکان‌پذیری |
|---|---|---|---|---|
| | آرامش در ...(۱۳۴۹) | ۲۱ | انسان موجود بی‌مصرف، ناتوان و درمانده بازنمایی شده است | فقدان |
| | نفرین (۱۳۵۲) | ۲۴ | تضاد طبقاتی و جهان‌زیست متفاوت ارباب و کارگر، فضای متوهم بازدارنده را تولید می‌کند | منفی |
| بیضایی | رگبار (۱۳۵۰) | ۱۴ | شرایط زمینه‌ای تغییر اجتماعی را ناممکن کرده است | منفی |
| | غریبه و مه (۱۳۵۱) | ۱۴ | تلاش فعال برای کتمان حقیقت، امکان تغییر اجتماعی را سلب کرده است | منفی |
| | کلاغ (۱۳۵۶) | ۳۱ | نوستالژی «اصالت» و رهاشدن از شر مردم معمولی با امکان‌پذیری تغییر بیگانه است | منفی |
| نادری | تنگسیر (۱۳۵۲) | ۳۰ | زمینهٔ اجتماعی از انسجام ضروری برای پشتیبانی از عاملیت هدفمند برخوردار است | مثبت |
| | مرثیه (۱۳۵۴) | ۱۸ | زمینهٔ اجتماعی نامطلوب تعین‌گری فعالانه علیه تغییر سازنده ندارد | مثبت |
| | تنگنا (۱۳۵۲) | ۶ | دیوار تنگنا را دست بلند حادثه می‌سازد و حادثه، چیزی جز ارادهٔ انسان نیست | مثبت |

## ۵. بحث و نتیجه‌گیری

رواج ناامیدی اجتماعی در آثار سینمایی موج نو ایران در دورهٔ تاریخی خاص نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ و نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۵۰ را می‌توان از طریق ترکیب نظریهٔ جامعه‌شناختی هنر زیمل (زیمل، ۱۹۵۰، ۲۰۰۵، ۲۰۱۵؛ فریزبی و فدرستون، ۱۹۹۷) و یافته‌های حاصل از تحلیل این آثار درک کرد. دیدگاه زیمل درمورد تلاقی شرایط اجتماعی و بیان هنری، چارچوبی برای کشف دلایل بازنمایی رایج ناامیدی اجتماعی در جنبش موج نو ایران فراهم می‌کند. به گفتهٔ زیمل، بیان‌های هنری به‌عنوان آینه‌ای عمل می‌کند که پویایی‌ها، تنش‌ها و اضطراب‌های اجتماعی را منعکس می‌سازد. با تطبیق این نظریه در زمینهٔ سینمای موج نو ایران، می‌توان استدلال کرد که بازنمایی غالب ناامیدی اجتماعی در این آثار، پاسخی به فضای سیاسی–اجتماعی دورهٔ تولید این آثار است.

سینمای موج نو ایران در خلال پیچیدگی‌های سیاسی–اجتماعی ظهور کرد و روایت رسمی خوش‌بینانه‌ای از پیشرفت دوران پهلوی را به‌چالش کشید. علی‌رغم ادعاهای رسمی مبنی بر اصلاحات اقتصادی که ایران را کشوری در حال رشد و در آستانهٔ «به‌سوی تمدن بزرگ در طول ۱۵ سال پس از انقلاب سفید» (پهلوی، ۱۳۵۵) معرفی می‌کرد، سیاست‌های انقلاب سفید به تشدید نابرابری‌های اجتماعی، ناآرامی‌های روستایی و نابرابری شهری و روستایی منجر شد. شهرنشینی سریع ناآرامی‌های اجتماعی را تشدید کرد و گرایش‌های چپ و اسلام سیاسی در واکنش به اصطلاح امپریالیسم فرهنگی ظاهر شدند. فضای سیاسی تحت سلطهٔ رژیم محمدرضاشاه و پلیس مخفی سرکوبگر ساواک، مخالفان را سرکوب کرد.

تضاد بین گفتمان رسمی و واقعیت‌های سختی که ایرانیان با آن مواجه بودند، میدان نبردی اجتماعی را به‌وجود آورد که فیلمسازان موج نو، متأثر از ادبیات معاصر، از سینما برای شورش علیه روایت مسلط استفاده کردند و ناامیدی فزاینده به‌ویژه در میان روشنفکران را نشان دادند. کارگردانان موج نو با به‌تصویرکشیدن شخصیت‌هایی فاقد عاملیت و گرفتار در موقعیت‌هایی که اقدامات آن‌ها فاقد هدفمندی به‌نظر می‌رسد، جوهر جامعه‌ای را که با مسائل سیستمی و محدودیت‌های اجتماعی دست‌وپنجه نرم می‌کند، به‌تصویر کشیدند.

بنابراین در تطبیق با رویکرد جامعه‌شناسی زیمل، رواج ناامیدی اجتماعی در سینمای موج نو ایران را می‌توان ناشی از تأثیر متقابل بین شرایط اجتماعی، فضای سیاسی آن زمان و مأموریت فیلمسازان برای به‌چالش‌کشیدن روایت رسمی دانست. از طریق نظریهٔ زیمل می‌توانیم درک کنیم این فیلم‌ها چگونه به‌عنوان مصنوعات اجتماعی–فرهنگی عمل می‌کنند و چالش‌هایی را که جامعهٔ ایران در این دورهٔ حساس تاریخی با آن مواجه شده بازتاب و به آن پاسخ می‌دهند.

بااین‌حال، مطابق با زیمل، بعد اجتماعی خلق اثر هنری، نافی تعامل فردی هنرمند و خصوصاً کاربست تجربهٔ زیستهٔ وی در یک اثر هنری نیست. این بعد از رویکرد نظری زیمل به تولید اثر هنری، خصوصاً تفاوت‌ها بین آثار سینمایی موج نو از نظر بازنمایی امید اجتماعی را تبیین می‌کند.

تصمیم نهایی برای داوری از نظر امیدباوری یا امیدزدایی آثار صرفاً راجع به بازنمایی شاخص‌های امید اجتماعی نیست، بلکه بایستی روح حاکم بر جهان روایت و بیانیهٔ هریک از این آثار و به عبارت دیگر، دلالت ضمنی و نه صرفاً صریح پیرنگ را نیز مدنظر قرار داد. با تجمیع جداول بخش تحلیل داده‌ها و افزودن بعد بیانیه می‌توان به ماتریس زیر دست یافت. در ماتریس زیر، نمرهٔ مثبت (+) به معنای رویکرد مثبت اثر به هر عنصر، نمرهٔ منفی (–) نشان‌دهندهٔ اشاره تعمدی اثر به شرایط بازدارندهٔ عنصر مذکور و نمرهٔ صفر به معنای بی‌نظری یا بی‌توجهی اثر به هر عنصر است.

**جدول ۴. رتبه‌بندی آثار سینمایی از نظر سطح باور به امید اجتماعی (رتبهٔ ۱ به معنای بالاترین سطح امیدباوری)**

| اثر | رتبهٔ امیدباوری | عاملیت | هدفمندی | امکان‌پذیری | دلالت ضمنی بیانیه |
|---|---|---|---|---|---|
| تنگسیر (۱۳۵۲) | ۱ | + | + | + | ++++ |
| مرثیه (۱۳۵۴) | ۲ | + | + | + | +++ |
| تنگنا (۱۳۵۲) | ۳ | + | + | + | ++ |
| سفر سنگ (۱۳۵۶) | ۴ | + | + | + | + |
| گوزن‌ها (۱۳۵۳) | ۵ | + | ۰ | + | + |
| گاو (۱۳۴۸) | ۶ | ۰ | ۰ | ۰ | + |
| خاک (۱۳۵۲) | ۷ | + | – | – | + |
| پستچی (۱۳۵۱) | ۸ | – | – | ۰ | ++ |
| دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) | ۹ | – | – | ۰ | + |
| صادق کُرده (۱۳۵۱) | ۱۰ | ۰ | ۰ | ۰ | ++ |
| آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹) | ۱۱ | ۰ | ۰ | ۰ | + |
| نفرین (۱۳۵۲) | ۱۲ | ۰ | ۰ | – | ۰ |
| رگبار (۱۳۵۰) | ۱۳ | ۰ | ۰ | – | – |
| غریبه و مه (۱۳۵۱) | ۱۴ | ۰ | – | – | –– |
| کلاغ (۱۳۵۶) | ۱۵ | – | – | – | ––– |

سینمای موج نوی ایران در بستری سیاسی–اجتماعی خاص ظهور کرده است و نمایش امید اجتماعی در این آثار با شرایط حاکم پیوندی پویا دارد. آثار موج نو شورش اجتماعی علیه روایت رسمی حاکم بودند. مواضع امید یا ناامیدی اجتماعی در این آثار تا حدودی به تجربیات شخصی، رویکردها و جهان‌بینی کارگردانان مرتبط است که آن‌ها را در طیفی بین امیدباوری در آثار امیر نادری و امیدناباوری در آثار بهرام بیضایی قرار می‌دهد. اما صرف‌نظر از رویکردهای فردی، تأثیر آثار ادبی معاصر و زمینهٔ اجتماعی بر این آثار سبب ایجاد ناخودآگاه فرهنگی جمعی به نفع تردید یا ناباوری کامل نسبت به امید اجتماعی شد.

رواج ناامیدی اجتماعی در سینمای موج نو ایران از دریچهٔ نظریهٔ جامعه‌شناختی هنر زیمل تبیین عمیقی می‌یابد. این رویکرد جنبهٔ فردیت هنرمند را در بافت اجتماعی–فرهنگی درنظر می‌گیرد. در اصل، نظریهٔ زیمل چارچوبی جامع برای درک تأثیر متقابل بین شرایط اجتماعی، فضای سیاسی و بیان فردی هنری در سینمای موج نو ارائه می‌دهد.

اعمال این نظریه، در سینمای موج نو ایران این امکان را می‌دهد که بگوییم بازنمایی غالب ناامیدی اجتماعی در این آثار، پاسخی مستقیم به فضای سیاسی–اجتماعی است. واگرایی بین روایت رسمی و تجربیات زیستهٔ ایرانیان، میدان نبرد یک شورش اجتماعی را شکل داد که در سینمای موج نو به‌تصویر کشیده می‌شود. هدف فیلمسازان، در هماهنگی با همنوعان ادبی خود، به‌چالش‌کشیدن روایت غالب و تأکید بر مسائل اجتماعی بود. شخصیت‌هایی که فاقد عاملیت هستند و در موقعیت‌های به‌ظاهر بی‌هدف به دام افتاده‌اند، آینهٔ جامعه‌ای است که با مسائل سیستمی درگیر است.

می‌توان استدلال کرد که جامعهٔ امروز ایران از نظر تضاد بین گفتمان رسمی مبنی بر پیشرفت و شکوفایی و دستیابی به تمدن نوین اسلامی از یک سو و واقعیت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نگران‌کننده، وضعیتی کم‌وبیش مشابه با دهه‌های پایانی عصر پهلوی را تجربه می‌کند. اینکه آیا شرایط کنونی مجدداً به خلق بازنمایی ناامیدی اجتماعی در آثار هنری منجر شده یا خیر، به تحقیقات بیشتر و تلاش برای یافتن پاسخ به پرسش فوق در قالبی مجزا انگیزه می‌دهد.

**مأخذ مقاله:** مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی امید اجتماعی: مطالعهٔ تطبیقی دانشجویان دانشگاه تهران و وین ۱۴۰۲»، گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس. در این مقاله تعارض منافعی وجود ندارد.

## منابع

آزاد ارمکی، تقی، و امیری، آرمین (۱۳۸۸). بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردهای فیلم‌ها). *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱(۲)، ۱۳۰–۹۹.

آزاد ارمکی، تقی، و خالق‌پناه، کمال (۱۳۹۰). سینما درباره سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۷(۲۵)، ۷۱–۹۵.

برخورداری، پژمان، سراج‌زاده، سید حسین، و کاظمی‌پور، عبدالمحمد (۱۳۹۹). بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۹(۴)، ۹۹۹–۱۰۲۶. https://doi.org/10.22059/jisr.2020.292282.965

پهلوی، محمدرضا (۱۳۵۵). *به سوی تمدن بزرگ*. تهران: مرکز پژوهش و نشر فرهنگ سیاسی دوران پهلوی با همکاری کتابخانهٔ پهلوی.

جاروی، ایان چارلز (۱۳۷۹). ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها. مجلهٔ سینمایی *فارابی*، ۱۰(۲)، ۳۹–۵۶.

راودراد، اعظم، و فرشباف، ساحل (۱۳۸۷). مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما. *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۴(۱۲)، ۲۰–۳۳.

صادقی، علی. و راد، فیروز (۱۳۹۳). تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۴۸–۱۳۵۷). *مجلهٔ مطالعات جامعه‌شناسی*، ۶(۲۴)، ۳۵–۵۰.

غلامعلی، اسدالله (۱۳۹۳). *روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران*. تهران: رسم.

مشکین‌فام، مهرداد، و نغزگوی‌کهن، مهرداد (۱۴۰۲). سیر تحول ناامیدی و امید در جامعهٔ ایران براساس فیلم‌های سینمایی؛ رویکردی زبانی و شناختی. *نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، ۱۳(۲۵)، ۱۹۴–۲۲۵. https://doi.org/10.22084/RJHLL.2023.27947.2274

Ahmad, A. (2005). *In Theory: Nations, Classes, Literatures*. London and New York: Verso Books.
Arnold, H. (1951). *The social history of art* (4 Vol. Set). London, United Kingdom: Routledge Publications.
Azad Aramaki, T., & Amiri, A. (2010). Investigating the Functions of Cinema in Iran (Evaluation of Cinema from 1995 to 2006 based on the Distribution of the Functions of Movies). *Sociology of Art and Literature, 1*(2), 99-130. https://www.sid.ir/paper/164082/fa (In Persian)
Azad Aramaki, T., & Khaliqpanah, K. (2011). Cinema on Cinema: Metacinema in Iranian Cinema after the Islamic Revolution and the Controversy over Cinema Itself. *Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural and Communication Studies*, *7*(25), 71-95. https://www.sid.ir/paper/118227/fa (In Persian)
Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The Exercise of Control*. New York: W.H. Freeman and Company.
Bandura, A. (2001). Social cognitive theory: An agentic perspective. *Annual Review of Psychology, 52*, 1-26. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.52.1.1.
Barkhordari, P., Sirajzadeh, S. H., & Kazemipour, A. (2020). Representation of Religiosity Dimensions of Social Classes in Iranian Post-revolution Cinema. *Quarterly Journal of Iranian Association for Cultural and Communication Studies, 9*(4), 999-1026. https://doi.org/10.22059/jisr.2020.292282.965 (In Persian)
Barthes, R. (1967). The Death of the Author. Translated by Richard Howard. *The American journal Aspen*, 5–6. http://courses.washington.edu/smithint/barthes.pdf
Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
Berger, P. L. (1972). *Ways of seeing*. London, United Kingdom: Penguin Books.
Bericat, E. (2016). The sociology of emotions: Four decades of progress. *Current Sociology*, *64*(3), 491-513. https://doi.org/10.1177/0011392115588355.
Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. California: Stanford University Press.
Dörr-Backes, F. (1995). "The Study of Culture in Georg Simmel's Writings on Art." Pp. 119-128 in *Georg Simmel between Modernity and Postmodernity*, edited by Felicitas Dörr Backes and Ludwig Nieder. Würzburg: Königshausen & Neumann.
Edwards, L., Rand, K. L., Lopez, S. J., & Snyder, C. R. (2007). *Understanding hope: A review of measurement and construct validity research*. College of Education Faculty Research and Publications. 407. https://epublications.marquette.edu/edu_fac/407
Fraser, N. (2005). Reframing justice in a globalizing world. *New Left Review, 36*, 23-44. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452009000200001.
Frisby, D. & Featherstone, M. (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings.* London: Sage Publications.
Gholam Ali, A. (2014). *Modern Narrative and the Iranian New Wave Cinema*. Tehran: Rasm Publication. *(In Persian)*
Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. University of California Press.
Gili, G. & Mangone, E. (2023). Is a Sociology of Hope Possible? An Attempt to Recompose a Theoretical Framework and a Research Programme. *The American Sociologist*, 54, 7–35. https://doi.org/10.1007/s12108-022-09539-y
Greco, S. (2022). Hope in the Sociological Thoughts of some Founding Fathers. *The American Sociologist, 54*, 56–75. https://doi.org/10.1007/s12108-022-09555-y
Harrington, A. (2015). Introduction to Georg Simmel's Essay 'On Art Exhibitions'. *Theory, Culture & Society*, *32*(1), 83-85. https://doi.org/10.1177/0263276414531053.
Jarvie, I. C. (2000). The General Relationship between Cinema and the Sociology of Media. Translated by: A. Rawdrad. *Farabi Cinema Quarterly, 10*(2). https://sid.ir/paper/467428/fa (In Persian)
Jasper, J. M. (2011). Emotions and social movements: Twenty years of theory and research. *Annual Review of Sociology, 37*, 285-303. https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081309-150015.
Krippendorff, K. (2013). *Content analysis: An introduction to its methodology*. London: Sage publications.

Kubrak, T. (2020). Impact of films: Changes in young people's attitudes after watching a movie. *Behavioral Sciences (Basel, Switzerland)*, *10*(5), 86. https://doi.org/10.3390%2Fbs10050086.

Mascaro, N., & Rosen, D. H. (2005). Existential meaning's role in the enhancement of hope and prevention of depressive symptoms. *Journal of Personality*, *73*(4), 781-814. https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.2005.00336.x

Meshkinfam, M., & Nghzgouyekohan, M. (2023). The Evolution of Hope and Despair in Iranian Society Based on Movies; a linguistic and Cognitive Approach. *Journal of Comparative Linguistics Research*, *13*(25), 194-225. https://doi.org/10.22084/RJHLL.2023.27947.2274. (In Persian)

Misselhorn, C. (2015). Collective agency and cooperation in natural and artificial systems. In *Catrin Misselhorn (Eds.), Collective Agency and Cooperation in Natural and Artificial Systems* (1st ed.). (pp: 3-25). Stuttgart: Springer Verlag.

Mohseni Ahooei, E. (2022). Shifting from individualism to genericism: personalization as a conspiracy theory. *Žurnalistikos Tyrimai. 16*(1), 14-38. https://doi.org/10.15388/ZT/JR.2022.1

Morse, J. M. (2015). Critical analysis of strategies for determining rigor in qualitative inquiry. *Qualitative Health Research*, *25*(9), 1212-1222. https://doi.org/10.1177/1049732315588501

Pahlavi, M. R. (1976). *Towards a Great Civilization*. Tehran: Pahlavi Era Political Culture Research and Publishing Center in collaboration with Pahlavi Library. (In Persian)

Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, *21*(4), 243–258. https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q.

Rawdrad, A., & Farshbaf, S. (2008). Death and Society: Analysis of Bahman Farmanara's Works from the Perspective of the Sociology of Cinema. *Cultural and Communication Studies Quarterly*, *4*(12), 20-33. https://www.sid.ir/paper/118247/fa (In Persian)

Rose, S., & Sieben, N. (2017). Hope measurement. *The Oxford Handbook of Hope*, 83-94. https://doi.org/10.1007/s41543-021-00037-5

Ryff, C. D., & Singer, B. H. (1998). The contours of positive human health. *Psychological Inquiry*, *9*(1), 1-28. https://psycnet.apa.org/doi/10.1207/s15327965pli0901_1

Sadeghi, A., & Rudd, F. (2014). Sociological Analysis of the Process of Formation and Evolution of the Iranian New Wave Cinema (1969-1978). *Journal of Sociological Studies. 6*(24), 35-50. https://www.sid.ir/paper/222516/fa (In Persian)

Sassen, S. (2006). *Territory, authority, rights: From medieval to global assemblages*. Princeton University Press.

Sen, A. (1999). *Development as freedom*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/ije/30.4.907-a.

Sheldon, K. M., & Elliot, A. J. (1998). Not all personal goals are personal: Comparing autonomous and controlled reasons for goals as predictors of effort and attainment. *Personality and Social Psychology Bulletin, 24*(5), 546-557. https://doi.org/10.1177/0146167298245010

Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel.* Glencoe, Illinois: The Free Press.

Simmel, G. (2005). *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art.* New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203724323

Snyder, C. R. (2002). Hope theory: Rainbows in the mind. *Psychological inquiry*, *13*(4), 249-275. https://psycnet.apa.org/doi/10.1207/S15327965PLI1304_01

Snyder, C. R., Rand, K. L., & Sigmon, D. R. (1996). Hope theory: A member of the positive psychology family. In C. R. Snyder & R. E. Ingram (Eds.), *Handbook of psychological change: Psychotherapy processes & practices for the 21st century* (pp. 395-410). American Psychological Association.

Sternheimer, K. (2014). *Connecting Social Problems and Popular Culture: Why Media is not the Answer*. New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429495342