

An Analytical-Comparative Study of the Representation of the Pursuit of Social Justice in Soviet Socialist Realist Cinema and the Iranian New Wave

Mohammadsadegh Sadeghipour¹, Amirhossein Aghaie²

Receive Date: 28 April 2026, Accept Date: 08 July 2026

Doi: 10.22034/rpa.2026.2087485.1227

Abstract

The pursuit of social justice is one of the fundamental concepts in social and political thought that has assumed diverse meanings and formulations across different historical, ideological, and cultural contexts. In cinema, this concept is expressed not only through narrative content but also through cinematic form, visual language, and narrative structures, functioning as a discursive practice that shapes meaning and social perception. Adopting a comparative analytical approach, this study examines how the pursuit of social justice is represented in two distinct cinematic traditions: Soviet Socialist Realist cinema and the Iranian New Wave. It seeks to identify and explain the similarities and differences in their representations of social justice in relation to the historical and social contexts from which they emerged. The study employs a qualitative methodology based on interpretive content analysis. Data were collected through documentary research and case studies of selected films, including *Chapaev* and *Mother* from Soviet cinema, and *Harmonica (Saz-e Dahani)*, *Tangsir*, *The Deer (Gavaznha)*, *Still Life (Tabi'at-e Bijan)*, and *Beehive (Kandoo)* from the Iranian New Wave. The analysis is guided by a conceptual framework comprising six analytical dimensions: the source of injustice, the agent of justice, the nature of justice-seeking action, the relationship between the individual and structures of power, the horizon of justice realization, and the fate of the justice-seeking protagonist. Although both cinematic traditions emerged in response to unequal social and historical conditions, they differ fundamentally in their conceptualization of justice, the identity of the justice-seeking subject, the forms of political action they privilege, the relationship between individuals and power structures, and their vision of the possibility of achiev-

1. Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art, Soureh International University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sadeghipour@soore.ac.ir

2. PhD Candidate in Wisdom of Religious Arts, Faculty of Art, Soureh International University, Tehran, Iran. Email: amirhoseinn76@gmail.com

ing justice. These differences are rooted not only in distinct political and ideological contexts but also in two contrasting worldviews regarding the potential for human agency to transform history and society. In Soviet Socialist Realist cinema, injustice is depicted as an explicit structural, historical, and class-based phenomenon rooted in the Tsarist order and capitalist relations. Films such as *Chapaev* and *Mother* portray injustice through clearly identifiable institutions and antagonists, including the White Army, the Tsarist police, the judiciary, and the capitalist system, thereby presenting the enemy of justice as visible and concrete. By contrast, the Iranian New Wave represents injustice primarily through diffuse, everyday, and faceless mechanisms of domination, or through symbolic manifestations of authoritarian rule. In *Harmonica (Saz-e Dahani)*, *Tangsir*, and *The Deer (Gavaznha)*, injustice arises from an authoritarian capitalist order that perpetuates class inequality and subjugates an impoverished and politically unconscious population. In *Still Life (Tabi'at-e Bijan)*, injustice stems not from overt oppression but from the impersonal logic of bureaucratic rationality and administrative order, while in *Beehive (Kandoo)* it emerges through poverty, marginalization, and the disintegration of social relations. Consequently, injustice in the Iranian New Wave is less associated with a clearly identifiable enemy than with an all-encompassing and corrosive condition. The two traditions also diverge significantly in their construction of the justice-seeking subject. Soviet cinema presents the agent of justice as fundamentally collective. Even when an individual protagonist occupies the narrative center, as in *Chapaev* or *Mother*, that individual derives meaning only through integration into the revolutionary collective and serves as the embodiment of class consciousness and the political will of the Party. In contrast, the Iranian New Wave predominantly portrays isolated, marginalized, or exhausted individuals. While Amiro in *Harmonica (Saz-e Dahani)* and Zaer Mohammad in *Tangsir* eventually acquire class consciousness and engage in symbolic revolutionary action against authoritarian domination, and Seyed Rasoul in *The Deer (Gavaznha)* follows a similar path under the guidance of a revolutionary mentor, these protagonists ultimately fail to overcome the existing power structure. Mohammad in *Still Life (Tabi'at-e Bijan)* is not a justice-seeking agent at all, whereas Ebi in *Beehive (Kandoo)* embodies an individual and tragic form of resistance disconnected from any collective movement or coherent ideological framework. Justice in the Iranian New Wave therefore emerges through fragmented, unstable, or ultimately unsuccessful individual experiences rather than through a historically grounded collective subject. This distinction profoundly influences the forms of justice-seeking action represented in each tradition. Soviet cinema portrays revolutionary action as active, organized, and directed toward structural transformation. Collective struggle and revolutionary violence are presented as historically necessary and politically legitimate. Conversely, the Iranian New Wave frequently suspends action or reduces it to individual, emotional, and self-de-

destructive responses. *Still Life (Tabi'at-e Bijan)* replaces revolutionary action with meaningful passivity through repetition and stillness, while *Beehive (Kandoo)* depicts an impulsive and self-destructive struggle that erodes the subject rather than transforming the social order. As a result, justice in the Iranian New Wave remains primarily at the level of exposure and lived experience rather than structural change. The relationship between the individual and power further distinguishes the two traditions. Soviet Socialist Realism portrays revolutionary power as the historical embodiment of the working class, allowing individuals to achieve meaning through their integration into the collective. Even the deaths of protagonists such as *Chapaev* or *the mother* are represented as productive sacrifices contributing to the historical realization of social justice. In contrast, the Iranian New Wave depicts power as symbolic, diffuse, and largely inaccessible. Individuals are either powerless before it or gradually consumed by it. The disappearance of the protagonist in *Still Life (Tabi'at-e Bijan)* and the tragic defeats depicted in *The Deer (Gavaznha)* and *Beehive (Kandoo)* illustrate a social order that denies meaningful intervention and ultimately overwhelms the individual. The two traditions also differ markedly in their visions of justice. Soviet Socialist Realist cinema presents an optimistic and teleological perspective in which social justice is portrayed as both historically necessary and ultimately attainable. Defeats and sacrifices are temporary moments serving the inevitable triumph of justice. By contrast, the Iranian New Wave offers a suspended, pessimistic, and uncertain horizon. Justice is neither realized nor promised; instead, it appears as an unattainable aspiration or a possibility foreclosed by the existing social order. These differences are further reinforced through distinct aesthetic strategies. Soviet Socialist Realism adopts an epic, didactic, and ideological mode characterized by classical narrative structures, clear moral oppositions, and political certainty. The Iranian New Wave, while occasionally employing epic elements in some of its more classical films, generally embraces a modernist aesthetic marked by minimalism, ambiguity, silence, temporal duration, anti-dramatic structures, and emotional restraint, inviting critical reflection rather than ideological affirmation. Justice is neither proclaimed nor guaranteed; instead, it is conveyed negatively through silence, absence, and the gradual erosion of the human subject. Overall, the findings demonstrate that the pursuit of social justice in Soviet Socialist Realist cinema is represented as a collective, structural, and teleological project, whereas the Iranian New Wave portrays justice predominantly as a fragile, individual, and suspended experience. This distinction reflects not merely divergent cinematic styles but two fundamentally different conceptions of history, power, and human agency. While Soviet cinema is grounded in confidence in historical progress and collective revolutionary action, the Iranian New Wave is characterized by skepticism, fragmentation, and an emphasis on lived experience within unequal social structures. These findings further reveal that cinematic representations of

justice are historically, ideologically, and aesthetically constructed, reflecting the broader intellectual and political contexts in which they are produced.

Keywords: Iranian Cinema, Soviet Cinema, New Wave, Socialist Realism, Social Justice

مطالعه‌ای تحلیلی-تطبیقی در باب بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی در سینمای واقع‌گرای شوروی و موج نوی سینمای ایران

محمدصادق صادقی‌پور^۱، امیرحسین آقائی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۲/۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۴/۱۷

Doi: 10.22034/rpa.2026.2087485.1227

چکیده

عدالت‌خواهی اجتماعی از مفاهیم بنیادین اندیشه اجتماعی و سیاسی است که در بسترهای تاریخی، ایدئولوژیک و فرهنگی متفاوت، تعاریف و صورت‌بندی‌های متنوعی یافته است. این مفهوم در حوزه هنر، به‌ویژه سینما، نه تنها در سطح مضمون روایی، بلکه از خلال فرم، زبان بصری و ساختارهای روایی بازنمایی می‌شود و به مثابه کنشی گفتمانی در تولید معنا و سامان‌دهی ادراک اجتماعی عمل می‌کند. پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی-تطبیقی، به بررسی نحوه بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی در دو سنت سینمایی متمایز، یعنی سینمای واقع‌گرای شوروی و جریان موج نوی سینمای ایران می‌پردازد و می‌کوشد تفاوت‌ها و شباهت‌های این بازنمایی‌ها را در پیوند با زمینه‌های تاریخی و اجتماعی هر یک تبیین کند. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای تفسیری است و داده‌ها از طریق مطالعه اسنادی و تحلیل موردی فیلم‌های منتخب چارلی چاپلین و مادر از سینمای شوروی و سازدهنی، تنگسیر، گوزن‌ها، طبیعت بی‌جان و کندوز از موج نوی سینمای ایران گردآوری شده‌اند. تحلیل آثار بر اساس چارچوبی مفهومی انجام شده که شاخص‌هایی چون منشأ بی‌عدالتی، فاعل عدالت‌خواه، نوع کنش عدالت‌طلبانه، نسبت فرد و ساختار قدرت، افق امکان تحقق عدالت و سرنوشت کنشگر را دربرمی‌گیرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در سینمای واقع‌گرای شوروی، عدالت‌خواهی اجتماعی عمدتاً در قالب پروژه‌ای جمع‌محور، ساختاری و غایت‌مند بازنمایی می‌شود؛ به گونه‌ای که بی‌عدالتی به عنوان پدیده‌ای طبقاتی و تاریخی تعریف شده و رفع آن مستلزم کنش انقلابی، سازمان‌یافتگی جمعی و فداکاری فردی در افق تاریخ جمعی است. در این سنت سینمایی، فرد تنها در پیوند با اراده تاریخی طبقه و ساختار ایدئولوژیک حزب معنا می‌یابد و حتی مرگ کنشگران به مثابه لحظه‌ای سازنده در تداوم تحقق عدالت اجتماعی تفسیر می‌شود. در مقابل، جریان موج نوی سینمای ایران تصویری درون‌نگرانه و اغلب تعلیق‌شده از عدالت‌خواهی اجتماعی ارائه می‌دهد؛ به طوری که بی‌عدالتی نه در قالب دشمنی مشخص، بلکه در

۱. استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: sadeghipour@soore.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری رشته حکمت هنرهای دینی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: amirhoseinn76@gmail.com

هیئت سازوکارهای روزمره، بی‌چهره و فرساینده قدرت و در مواردی نمادین بازنمایی می‌شود و کنش عدالت‌طلبانه غالباً صورتی فردی، شکننده یا تراژیک و در برخی موارد همراه با پیروزی موقت و نه با افقی از رستگاری می‌یابد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که این تمایز بنیادین در بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی، بازتاب دو تلقی متفاوت از نسبت فرد و جامعه، سوژه و قدرت و امکان کنش انسانی در تاریخ است و بر ساخت‌بودن مفهوم عدالت در سینما را در پیوند با زمینه‌های تاریخی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی هر دوره آشکار می‌سازد.

واژگان کلیدی: سینمای ایران، سینمای شوروی، موج نو، عدالت، عدالت‌خواهی اجتماعی، سینمای واقع‌گرا

مقدمه

عدالت اجتماعی^۱ از جمله مفاهیم بنیادینی است که همواره در اندیشه فلسفی به مثابه برساختی تاریخی و گفتمانی مطرح بوده است. این مفهوم در هر دوره و نظام دانایی، صورت‌بندی خاصی یافته و در نسبت با قدرت، نظم اجتماعی و حقیقت، معنا پیدا کرده است. در چنین چارچوبی، هنر و به‌ویژه سینما، عرصه‌ای ممتاز برای تکوین و بازنمایی این صورت‌بندی‌ها محسوب می‌شود. سینما به عنوان رسانه‌ای ادراکی-زیبایی‌شناختی، قادر است تجربه نابرابری، سلطه و مقاومت را در قالب تصویر و روایت سازمان دهد و از این رهگذر، فهمی خاص از عدالت یا فقدان آن را به مخاطب ارائه کند. بازنمایی عدالت در سینما، نه صرفاً یک مضمون روایی، بلکه کنشی معرفتی است که در سطح فرم، زبان بصری و ساختار روایت عمل می‌کند و فیلم را به متنی گفتمانی تبدیل می‌سازد که در آن ایدئولوژی، تاریخ و زیبایی‌شناسی در هم تنیده می‌شوند. در میان سنت‌های گوناگون سینمایی، سینمای واقع‌گرای شوروی و جریان موج نوی ایران، هر یک با دستگاه معنایی و زمینه‌های تاریخی-اجتماعی متمایز خود، نسبت متفاوتی با مفهوم عدالت‌خواهی اجتماعی برقرار کرده‌اند. سنت نخست در بستر پروژه بازآفرینی نظم اجتماعی و آرمان‌های انقلاب اکتبر شکل گرفت و عدالت را عمدتاً در افق امر جمعی و ساختارهای کلی جامعه صورت‌بندی نمود. در مقابل، موج نوی ایران در بستر تحولات اجتماعی دهه‌های

۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، با تأکید بر تجربه زیسته فرد، شکنندگی موقعیت انسانی و ابهام‌های اخلاقی، به سوی درکی درون‌نگرانه‌تر از عدالت‌خواهی گرایش یافت. این تمایز، نه صرفاً تفاوتی سبکی، بلکه نشان‌دهنده دو تلقی متفاوت از نسبت فرد و جامعه، سوژه و قدرت، و شیوه بازنمایی واقعیت اجتماعی است. اگرچه هر یک از این دو سنت سینمایی به‌طور مستقل موضوع پژوهش‌های متعددی بوده‌اند، نسبت میان آنها در افق مفهوم عدالت‌طلبی اجتماعی کمتر مورد تأمل تطبیقی قرار گرفته است. پرسش بنیادین پژوهش حاضر آن است که عدالت‌خواهی اجتماعی در این دو افق سینمایی (در شوروی، برخاسته از انقلاب اکتبر و در ایران، زمینه‌ساز فرهنگی بخشی از جریان انقلابی چند سال بعد) چگونه بازنمایی شده و چه سازوکارهای روایی و بصری این بازنمایی‌ها را ممکن ساخته‌اند؟ این مطالعه با اتخاذ رویکردی تحلیلی-تطبیقی و با تمرکز بر مطالعه موردی فیلم‌های منتخب از دو جریان مذکور، می‌کوشد نشان دهد که بازنمایی عدالت در سینما، محصول پیوند پیچیده میان ساختارهای تاریخی، افق‌های ایدئولوژیک و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی است و دلیل انتخاب این دو سینما برای مطالعه تطبیقی در باب عدالت‌خواهی اجتماعی، تبیین تفاوت‌های دو جامعه در آستانه مهم‌ترین انقلاب‌های قرن بیستم و تأثیر این تفاوت‌ها در بازنمایی‌های سینمایی هر کدام و از این رهگذر شناخت عمیق‌تر جامعه و هنر ایرانی است. در این مسیر، پژوهش حاضر می‌کوشد ضمن پر کردن خلأ نظری موجود، امکانی برای فهم ژرف‌تر نسبت میان تصویر، قدرت و عدالت در پیوند با جامعه فراهم آورد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف بنیادی و از نظر ماهیت کیفی - تفسیری است و با رویکردی تطبیقی به بررسی بازنمایی عدالت‌طلبی اجتماعی در نمونه‌هایی منتخب از سینمای واقع‌گرای شوروی و موج نوی ایران می‌پردازد. در این مطالعه، فیلم به مثابه متنی فرهنگی-اجتماعی در نظر گرفته شده و واحد تحلیل، ساختار روایی آثار است که از خلال آن نحوه صورت‌بندی مفاهیم عدالت، قدرت و نابرابری بررسی می‌شود. گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای و از طریق مشاهده و تحلیل فیلم‌ها و مطالعه منابع نظری مرتبط انجام شده است. نمونه‌ها بر اساس معیارهایی چون

بستر فرهنگی متفاوت، نیازمند واکاوی پژوهش‌هایی است که هر یک از این سنت‌های سینمایی را در ارتباط با بستر تاریخی-اجتماعی خود بررسی کرده‌اند. در این بخش، به مرور مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با سینمای واقع‌گرای شوروی و جریان موج نو در ایران پرداخته می‌شود.

- میثم امانی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه. ش.» در نشریه خردنامه، شماره ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۳، به این نتیجه رسیده است که فیلم‌های ساخته شده در این دوره، با پرداختن به موضوعات واقعی و بیانی انتقادی از اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، زمینه‌ساز آگاهی‌های جمعی و بروز جنبش‌های اجتماعی شده‌اند. این پژوهش بر نقش سینما به عنوان یک میانجی‌گر فرهنگی در فرایند آگاهی‌بخشی تأکید دارد.

- علی صادقی و فیروز راد (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۴۸-۱۳۵۷)» در نشریه مطالعات جامعه‌شناسی، شماره ۲۴، پاییز ۱۳۹۳، با اتخاذ رویکرد بازتاب و استفاده از تحلیل نشانه‌شناختی رابطه میان زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی با فیلم‌های موج نو ایران را بررسی کرده‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد تحولاتی مانند تغییر ساختار اجتماعی، مهاجرت، تقابل سنت و مدرنیته، تغییر نقش زنان، نارضایتی عمومی و ظهور حرکات چریکی در فیلم‌های این دوره انعکاس یافته است. این پژوهش با شناسایی مؤلفه‌های اجتماعی بازتاب‌یافته در سینما، چارچوبی تحلیلی برای مطالعه تطبیقی با سینمای شوروی فراهم می‌آورد.

- زهرا محمدی و طاهره سلگی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی در سینمای شوروی و روسیه» در نشریه مطالعات اوراسیای مرکزی، دوره ۱۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸ به بررسی این سینما از دهه ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۰ پرداخته‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد که سینمای شوروی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به پدیده‌ای ویژه تبدیل شد که بازتابی روشن از روابط اجتماعی آن عصر بود. همچنین در آستانه فروپاشی شوروی، آزادی نسبی هنر منجر به نمایش عریان‌تر نابسامانی‌های اجتماعی در سینما شد. این مقاله از آن جهت حائز اهمیت است که تحول مفهوم عدالت‌خواهی و آسیب‌شناسی اجتماعی را در گذار

نماینده‌ی جریان سینمایی، اهمیت تاریخی و برخورداری از مضامین اجتماعی انتخاب شده‌اند. تحلیل داده‌ها با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی صورت گرفته و ابتدا هر فیلم به‌طور مستقل بررسی شده، سپس نتایج در سطحی تطبیقی برای شناسایی الگوهای مشترک و تفاوت‌های معنایی میان دو سنت سینمایی تفسیر شده است. اعتبار پژوهش نیز بر پایه انسجام چارچوب نظری و انطباق استنتاج‌ها با شواهد درون‌متنی تأمین شده است.

چارچوب تحلیلی پژوهش

به‌منظور پرهیز از خوانش سلیقه‌ای و تضمین انسجام روشمند در تحلیل داده‌ها، چارچوبی مفهومی برای بررسی بازنمایی عدالت‌طلبی اجتماعی در فیلم‌های مورد مطالعه طراحی شد. این چارچوب بر مجموعه‌ای از شاخص‌های تحلیلی استوار است که امکان مقایسه نظام‌مند میان آثار متعلق به دو سنت سینمایی متفاوت را فراهم می‌سازد. شاخص نخست «منشأ بی‌عدالتی» است که نوع مسئله اجتماعی طرح‌شده در روایت را از حیث ساختاری، نهادی، اخلاقی یا وجودی مشخص می‌کند. شاخص دوم «فاعل عدالت‌خواه» است که جایگاه کنشگر عدالت را در نسبت با فرد، جمع یا الگوهای قهرمانانه تعیین می‌کند. شاخص سوم «نوع کنش عدالت‌طلبانه» است که شیوه مواجهه شخصیت‌ها با وضعیت ناعادلانه را از منظر مقاومت، شورش، انفعال یا اشکال دیگر واکنش بررسی می‌کند. در ادامه، شاخص «نسبت فرد و ساختار قدرت» نحوه ترسیم رابطه میان سوژه انسانی و نظم اجتماعی را تبیین می‌کند و شاخص «افق امکان عدالت» چشم‌انداز تحقق یا تعلیق عدالت در جهان روایی اثر را نشان می‌دهد. همچنین «لحن بازنمایی عدالت» کیفیت عاطفی و زیبایی‌شناختی طرح مسئله عدالت را آشکار می‌سازد و سرانجام شاخص «سرنوشت کنشگر» دلالت نهایی روایت را از خلال فرجام شخصیت عدالت‌طلب مشخص می‌کند. تحلیل فیلم‌ها بر اساس این مؤلفه‌ها انجام شده است تا امکان استخراج الگوهای معنایی مشترک و تمایزهای بنیادین در بازنمایی عدالت‌طلبی اجتماعی میان دو سنت سینمایی مورد بررسی فراهم شود.

پیشینه پژوهش

مطالعه تطبیقی سینما و بازتاب مسائل اجتماعی در دو

مستقلی درباره بازتاب مسائل اجتماعی در سینمای شوروی و ایران انجام شده، اما مطالعه‌ای تطبیقی که مفهوم «عدالت‌خواهی اجتماعی» را در دو جریان سینمایی واقع‌گرای شوروی و موج نوی ایران مورد مقایسه قرار دهد، تاکنون صورت نگرفته است. پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ را با تمرکز بر شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی عدالت‌خواهی در این دو سنت سینمایی پر کند.

مبانی نظری پژوهش

سینمای واقع‌گرای شوروی

پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، دگرگونی‌های گسترده‌ای در ساختارهای سیاسی، ایدئولوژیک و اجتماعی اتحاد جماهیر شوروی پدید آمد که پیامد آن، تغییر جهت‌گیری‌های هنری و بازتعریف کارکردهای فرهنگی بود. در این میان، ولادیمیر لنین برای هنر سینما جایگاهی ممتاز و راهبردی قائل بود و در یکی از سخنرانی‌های خود آن را مهم‌ترین هنر انقلابی معرفی کرد: «شما باید بدانید که از میان همه هنرها، مهم‌ترین هنر برای ما سینما است» (Le-nin as quoted in Lunacharsky, 1925). این گزاره نشان‌دهنده درک حاکمیت از ظرفیت رسانه‌ای سینما در شکل‌دهی آگاهی جمعی، بسیج توده‌ها و تثبیت گفتمان رسمی بود. در چنین زمینه‌ای، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حزب کمونیست نه تنها جهت‌گیری‌های کلی هنر، بلکه جزئیات تولید، توزیع و نمایش فیلم را نیز تعیین می‌کرد و گرایش‌هایی چون بلشویسم^۲ و واقع‌گرایی سوسیالیستی^۳ نمودهای عینی در تولیدات سینمایی یافتند (محمدی و اخوان، ۱۴۰۰). در فاصله دهه ۱۹۳۰، دولت شوروی با ملی‌سازی صنعت سینما در سال ۱۹۱۹، مالکیت خصوصی را حذف و کنترل کامل دولت بر زیرساخت تولید فیلم را تثبیت کرد. نخستین برنامه پنج‌ساله در سال ۱۹۳۰ موجب ایجاد نهادی به نام سویوزکینو^۴ شد که هدف آن افزایش بهره‌وری، تمرکز مدیریتی و کاهش وابستگی به واردات بود. فاصله ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ دوره نظارت سخت‌گیرانه دولت بر تولیدات سینمایی محسوب می‌شود؛ دوره‌ای که در آن نظام سانسور، برنامه‌ریزی موضوعی و نظارت ایدئولوژیک به صورت ساختاری اعمال می‌شد. بوریس شومیاتسکی^۵ که به ریاست این نهاد منصوب شد، مستقیماً به ژوزف استالین گزارش می‌داد (بوردول و تامسون، ۱۴۰۳: ۳۳۸ و ۳۳۹).

از دوران شوروی به روسیه جدید ردیابی می‌کند. - محمود طالبیان (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تأثیر انقلاب اسلامی ایران و انقلاب شوروی بر سینما»، به راهنمایی سیدمحسن هاشمی در دانشگاه هنر تهران به بررسی تطبیقی تأثیرات این دو انقلاب بر سینمای دو کشور پرداخته است. اگرچه هدف پژوهش او مقایسه مستقیم دو سینما نبوده، اما با تمرکز بر دهه اول پس از انقلاب در هر دو کشور، نشان داده است که چگونه تحولات بنیادین سیاسی، زمینه‌ساز تغییر در رویکردهای هنری و ایدئولوژیک سینماگران شده است. این پژوهش با تفکیک وجوه هنری و ایدئولوژیک، چارچوبی برای درک تأثیرپذیری سینما از انقلاب‌های اجتماعی فراهم می‌کند.

- در زمینه سینمای ایران، پرویز امینی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی بازتاب پایگاه و طبقه اجتماعی سینماگران موج نو ایران در آثار سینمایی آنان» به راهنمایی فرشاد عسگری‌کیا در دانشگاه سوره با رویکرد جامعه‌شناختی فیلم‌های ابراهیم گلستان، فرخ غفاری، کامران شیردل و پرویز کیمیای را بررسی کرده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که پایگاه اجتماعی خاص این فیلمسازان، در شکل‌گیری فضای انتقادی سینمای موج نو مؤثر بوده و آثار آنان، خواسته یا ناخواسته، در رشد اعتراضات اجتماعی و تسریع روند تغییرات اجتماعی در دهه ۱۳۵۰ نقش داشته است. این پژوهش مستقیماً به سازوکار تأثیرگذاری سینما بر تحولات اجتماعی از منظر طبقاتی می‌پردازد.

- آرمان تیزویر (۱۳۹۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «نقش و جایگاه آیزنشتاین در سینمای شوروی»، به راهنمایی نفیسه نمدیان‌پور در موسسه آموزش عالی کمال‌الملک به این نتیجه رسید که این فیلمساز با بهره‌گیری از نظریه دیالکتیکی و استفاده از نمادها و ساختار مونتاژ، توانست فراتر از سفارش‌های دولتی، مفاهیم مورد نظر خود را منتقل کند. این پژوهش با تحلیل فیلم *رزمناو پوتمکین* نشان می‌دهد که چگونه آیزنشتاین با استفاده از ظرافت‌های بیانی و رهیافت حسی، مفاهیم عدالت‌خواهانه و اعتراض اجتماعی را به مخاطب القا می‌کند. این اثر از آن جهت اهمیت دارد که یکی از نخستین نمونه‌های سینمای واقع‌گرا را با محوریت عدالت‌خواهی طبقه کارگر تحلیل کرده است. مرور منابع موجود نشان می‌دهد که اگرچه پژوهش‌های

(۱۳۳۷)، شب قوزی (فرخ غفاری، ۱۳۴۳) و خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) زده شده بود با روایت مدرنیستی سیاهوش در تخت جمشید (فریدون رهنما، ۱۳۴۶) و شوهر آمو خانم (داود ملاپور، ۱۳۴۷) پا گرفت و سرانجام با قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) و گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) به طور کامل شعله‌ور شد (Naficy, 2011: 336). این حرکت سینمایی می‌کوشید از رکود و ابتذال سینمای رایج فاصله بگیرد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳: ۱۰)، هرچند میان منتقدان درباره حدود مفهومی «موج نو» توافقی وجود ندارد (جاهد، ۱۴۰۳: ۱۶). با وجود این اختلاف‌نظرها، موج نو هم در برابر سینمای تجاری و هم در برابر ساختار سیاسی اقتدارگرا نوعی کنش اعتراضی نشان داد و بر محافل روشنفکری و دانشجویی تأثیر گذاشت که به بروز تحولات انقلابی انجامید (Naficy, 2011 p.404). این سینما که گاه «روشنفکرانه» نامیده می‌شود، با مضامین اجتماعی و انتقادی پیوند خورده و بازتابی از فضای تیره جامعه آن دوره است (مستغاثی، ۱۳۹۸: ۷۰). به بیانی دیگر، در اواخر دهه ۱۳۴۰، همگرایی نانوشته‌ای میان فیلم‌سازان پدید آمد تا واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی را با زبانی واقع‌گرا ثبت کنند؛ نتیجه ظهور سینمایی متمایز و هنری بود که بعدها موج نو نام گرفت (رکاب طلایی، ۱۴۰۴: ۲۷۳). این جریان، با وجود تأثیرپذیری از سینمای اروپا، پاسخی به شرایط فرهنگی و اجتماعی ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ محسوب می‌شود (جاهد، ۱۴۰۳: ۳۱) و خاستگاه اصلی آن را باید در بسترهای داخلی جست‌وجو کرد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳: ۱۰). بسیاری از فیلم‌های این جریان به دلیل رویکرد انتقادی و نمایش فقر و محرومیت با توقیف دولتی مواجه شدند (جاهد، ۱۴۰۳: ۶۷). در این سینما، قهرمان خوش‌بین کلیشه‌ای جای خود را به ضدقهرمانی معترض داد که خشم خود نسبت به جامعه نادیده‌انگار را بروز می‌داد؛ مضامینی چون شورش و انتقام تکرار می‌شد و مخاطب همراه با ضدقهرمان، مسیر انتقام‌جویی را دنبال می‌کرد (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۳ و ۲۰۴). از شاخصه‌های مهم موج نو، پیوند عمیق آن با ادبیات است؛ این سینما از آغاز وامدار سنت ادبی بوده است (جاهد، ۱۴۰۳: ۱۳۱). بسیاری از تولیدات موج نو اقتباس‌هایی از متون ادبی ایران و جهان بودند؛ از جمله شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری)، داش‌آکل (صادق هدایت) و ملکوت (بهرام

استالین نیز مانند لنین، سینما را ابزار تبلیغاتی بسیار مهمی تلقی می‌کرد و از همین رو این هنر از آغاز برای حاکمیت کمونیستی اهمیتی راهبردی و ایدئولوژیک داشت (محمدی و اخوان، ۱۴۰۰). شومیاتسکی طرفدار تولید آثار عامه‌فهم و روایی بود؛ رویکردی که موجب شد تجربه‌گرایی فرمی و نظریه‌پردازی‌های پیشرو کاهش یابد و در نتیجه جنبش آوانگارد مونتاز رو به افول نهد. افزون بر این، در سال ۱۹۳۵ مسئولیت نظارت بر اجرای نظریه رئالیسم سوسیالیستی در سینما نیز به او واگذار شد (بوردول و تامسون، ۱۴۰۳: ۳۳۹). رئالیسم سوسیالیستی رویکردی زیبایی‌شناختی و در عین حال ایدئولوژیک بود که در سال ۱۹۳۴ در کنگره نویسندگان شوروی صورت‌بندی شد و به سرعت به معیار رسمی ارزیابی آثار هنری بدل گشت. آندری ژدانوف^۵، از مقامات فرهنگی وقت، این اصل را چنین توضیح داد: «باید زندگی را شناخت تا توانست آن را به درستی در آثار هنری به تصویر کشید. واقعیت را نه به شکل مرده و مدرسی و یا نه صرفاً به مثابه واقعیت عینی، بلکه باید به شکل انقلابی‌اش ترسیم کرد» (Zhdanov, 1934/1997: 21). این تعریف نشان می‌دهد که واقع‌گرایی مورد نظر، بازنمایی هدایت‌شده و ایدئولوژیک واقعیت در جهت اهداف انقلابی بود. در کنفرانس ژانویه ۱۹۳۵، این رویکرد به سیاست رسمی سینمای کشور تبدیل شد. در همین چارچوب، موفقیت چشم‌گیر فیلم چاپایف^۶ (۱۹۳۴) سبب شد آثار مربوط به جنگ داخلی به ژانری مهم در سینمای رئالیسم سوسیالیستی بدل شوند و این فیلم در تثبیت ژانر بیوگرافیک نیز نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا کرد. لازم‌به‌ذکر است که در این بستر، ماکسیم گورکی به عنوان برجسته‌ترین نویسنده این مکتب تبلیغ می‌شد و رمان مادر^۷ او که در سال ۱۹۰۶ نوشته شده بود، مبنای فیلم مادر ساخته سیولود پودوفکین^۸ قرار گرفت که از شاخص‌ترین نمونه‌های سینمای رئالیستی شوروی محسوب می‌شود. افزون بر این، پس از درگذشت گورکی، مارک دانسکوی^۹ سه فیلم دیگر بر اساس زندگی و خاطرات او ساخت (بوردول و تامسون، ۱۴۰۳: ۳۴۱ و ۳۴۳).

سینمای موج نوی ایران

سرآغاز جنبش موج نوی سینمای ایران عمدتاً از میانه دهه ۱۳۴۰ در نظر گرفته می‌شود و جرقه‌ای که با فیلم‌های واقع‌گرای اجتماعی مانند جنوب شهر (فرخ غفاری،

صادقی) (طالبی نژاد، ۱۳۹۷: ۱۹ و ۲۰). از دیگر ویژگی‌های این جریان، نسبت آن با گرایش‌های چپ‌گرایانه است (مستغاثی، ۱۳۹۸: ۱۷۰). بازنمایی خشونت در این آثار با فضای سیاسی زمانه، از جمله سرکوب نیروهای چریکی، همزمانی معنادار داشت. با گذر زمان و با پررنگ‌تر شدن مضامین شورش و انتقام، وجوه سیاسی فیلم‌ها آشکارتر شد و هر شخصیت نماینده طبقه‌ای از جامعه گردید. در برخی آثار، شعار مسلط به دعوتی صریح برای مبارزه بدل شد که در پیوند با گفتمان مبارزه مسلحانه جریان‌های چپ ارزیابی شده است (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۵ و ۲۱۴). رفته رفته سانسور گسترده مضامین سیاسی، این فیلم‌ها را ماه‌ها و حتی سال‌ها از سالن‌های نمایش دور نگاه می‌داشت (Naficy, 2011: 424) و در کم‌فروغ شدن این جنبش سینمایی تأثیرگذار بود.

چارچوب مفهومی عدالت

مفهوم عدالت از بنیادی‌ترین و درعین حال پیچیده‌ترین مفاهیم در علوم انسانی است که از دوران باستان تاکنون تعاریف متعددی یافته است. این تکرر، نشان‌دهنده ماهیت چندلایه و تفسیربردار عدالت است. ریشه این مفهوم به واژه یونانی «دیکوسون»^{۱۱} بازمی‌گردد که دامنه معنایی گسترده‌تری از معادل‌های متداول آن دارد (فاستر، ۱۳۸۳: ۴۰). در سنت فلسفی کلاسیک، تبیین نظام‌مند عدالت غالباً به افلاطون نسبت داده می‌شود. افلاطون عدالت را عالی‌ترین فضیلت و معیار سامان فرد و جامعه می‌دانست: «هر کس در مدینه همان عملی را انجام دهد که طبیعتاً برای آن ساخته شده است، یعنی هر کس به کار خویش و به وظیفه خویش عمل کند» (صائبی و اسلامی، ۱۳۹۸: افلاطون، ۱۴۰۴: ۲۳۵). از نظر او، این اصل در ساحت درونی نیز صادق است؛ «انسان زمانی عادل است که هر جزء نفس‌اش تنها به وظیفه خود عمل کند... [این درحالی است که] جزء خرد نفس بر سایر اجزا حکومت می‌کند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۹۶۴-۹۶۵). بر این اساس، عدالت اجتماعی زمانی تحقق می‌یابد که ساختار جامعه بر پایه شایستگی‌های طبیعی افراد تنظیم شود و هر شخص در جایگاه متناسب با استعداد خویش قرار گیرد. در چنین جامعه‌ای، عدالت نه صرفاً قراردادی حقوقی، بلکه اصلی عقلانی و ساختاری تلقی می‌شود که نظم اجتماعی را تضمین می‌کند (کاتوزیان، ۱۳۷۶: ۳۵؛ صائبی و اسلامی،

۱۳۹۸). در فلسفه یونان، نظریه عدالت نزد ارسطو صورتی تحلیلی‌تر می‌یابد. او در *اخلاق نیکوماخس*^{۱۲}، عدالت را در معنای عام «رفتار فضیلت‌آمیز نسبت به افراد جامعه» می‌داند که حدود آن را قانون پولیس^{۱۳} تعیین می‌کند (ارسطو، ۱۳۶۸: ۱۱۲۹ ب). از این رو، عدالت را کامل‌ترین فضیلت می‌شمارد، زیرا تحقق سایر فضایل در آن جمع است (ارسطو، ۱۳۶۸: ۱۱۲۹ الف-۱۱۲۹ ب). در معنای خاص، عدالت به دو گونه تقسیم می‌شود: عدالت توزیعی-توزیع منافع بر پایه استحقاق-و عدالت اصلاحی-رعایت تناسب در روابط خصوصی (ارسطو، ۱۳۶۸: ۱۱۳۰-۱۱۳۲ ب). در اندیشه سیاسی او، عدالت اجتماعی بر اصل استحقاق استوار است و مناصب باید متناسب با فضایل افراد توزیع شوند (ارسطو، ۱۳۶۴: ۱۱۲۷ الف). افزون بر این، ارسطو عدالت سیاسی را به عدالت طبیعی (ثابت و همگانی) و قانونی (وابسته به قرارداد و متغیر) تقسیم می‌کند (ارسطو، ۱۳۶۸: ۱۱۳۴-۱۱۳۵ الف). بدین سان، عدالت شرط تحقق سعادت و غایت نظم سیاسی به شمار می‌رود (ذوالحسینی، ۱۳۸۲).

با ورود به دوران مدرن، تلقی از عدالت دستخوش تحولی بنیادین می‌شود. برخلاف اندیشه کلاسیک، متفکران مدرن بر اصل برابری طبیعی همه انسان‌ها تأکید کردند و تفاوت‌های طبقاتی و اجتماعی را نامربوط به بحث عدالت دانستند. از این منظر، همه انسان‌ها از حقوق طبیعی یا فطری چون حق حیات و آزادی برخوردارند؛ حقوقی که مقدم بر ورود فرد به جامعه‌اند (غنی‌نژاد، ۱۳۷۹). در اندیشه «کارل مارکس»، عدالت اجتماعی پیوندی ناگسستنی با عدالت اقتصادی دارد. او تحقق عدالت را منوط به برابری شرایط اقتصادی و توزیع مجدد ثروت می‌دانست، زیرا بسیاری از نابرابری‌ها ریشه در تعلق طبقاتی دارند. به بیان دیگر، منابع اقتصادی باید به گونه‌ای توزیع شوند که هیچ فردی صرفاً به دلیل فقدان بضاعت مالی از رشد و پیشرفت اجتماعی بازماند (بیات، ۱۳۸۱). در نظریه‌های معاصر، «جان رالز»^{۱۴} در اثر ماندگار خود «نظریه‌ای در باب عدالت»^{۱۵} (۱۹۷۱)، عدالت را «نخستین فضیلت نهادهای اجتماعی» معرفی می‌کند (Rawls, 1971: p.3) او برای تبیین اصول عدالت، از سنت قرارداد اجتماعی بهره می‌گیرد و وضعیت فرضی «وضع نخستین» را مطرح می‌کند؛ وضعیتی که در آن افراد آزاد و عاقل، در پس «پرده جهل» نسبت به جایگاه اجتماعی،

استعدادها و برداشت خود از خیر، به انتخاب اصول عدالت می‌پردازند (Rawls, 1971: p.11). این بی‌خبری، بی‌طرفی و انصاف را تضمین کرده و مانع از مصادره اصول به نفع گروهی خاص می‌شود. در این چارچوب، عدالت اجتماعی به معنای طراحی ساختار بنیادین جامعه بر اساس اصولی است که در شرایطی منصفانه مورد توافق همگان قرار گرفته باشد (Rawls, 1971: p.4). حاصل این توافق، دو اصل عدالت است: نخست، اصل آزادی برابر که حق هر فرد نسبت به گسترده‌ترین نظام آزادی‌های اساسی را تضمین می‌کند؛ دوم، ناظر بر نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی که تنها در صورتی موجه‌اند که هم به فرصت‌های برابر منصفانه گره خورده باشند و هم به نفع کم‌برخوردارترین اعضای جامعه عمل کنند (Rawls, 1971: p.60). این اصل دوم که به «اصل تفاوت» معروف است، راهنمای توزیع کالاهای اولیه از جمله حقوق، آزادی‌ها، درآمد، ثروت و پایه‌های اجتماعی احترام به خود به شمار می‌رود (Rawls, 1971: p.62).

چارچوب مفهومی بازنمایی

در سنت فلسفی، بازنمایی^{۱۶} به انعکاس امور واقع در ذهن از طریق فرایندهایی مانند ادراک و اندیشه گفته می‌شود؛ به این معنا که تصاویر ذهنی از اشیای خارجی یا یادآوری رویدادها، گونه‌ای بازنمایی به شمار می‌روند. در معنایی گسترده‌تر، بازنمایی به بازنمایش یا ارائه مجدد یک امر نیز اشاره دارد. در زیبایی‌شناسی، بازنمایی رویکردی است که اثر هنری را بازتابی از جهان خارج یا حالات درونی هنرمند می‌داند (احمدی، ۱۴۰۳: ۵۳). در مطالعات فرهنگی و ارتباطات، این مفهوم نقشی کلیدی در فرایند تولید معنا در جامعه ایفا می‌کند. استوارت هال^{۱۷} بازنمایی را «تولید معنا از طریق زبان» تعریف می‌کند (هال، ۱۳۹۳: ۳۴) و به بیانی دیگر، «بازنمایی به چیزهایی معنا می‌بخشد که در غیر این صورت فاقد آن هستند» (Bryant, 2021: 3). از این دیدگاه، هرچند جهان مستقل از بازنمایی وجود دارد، معنادار شدن آن به نظام‌های بازنمایی وابسته است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶). معنانه در اشیا، بلکه در نظام‌های نشانه‌ای ساخته و تثبیت می‌شود (هال، ۱۳۹۳: ۴۲-۴۳). در حوزه رسانه، این رویکرد به این نتیجه می‌انجامد که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را رمزگذاری می‌کنند

(Hall, 1997). از این رو، بازنمایی رسانه‌ای در شکل‌دهی باورها، نگرش‌ها و روندهای اجتماعی و سیاسی تأثیرگذار است (احمدی‌پور و رشیدی، ۱۳۹۷). در این میان، سینما به عنوان رسانه‌ای دیداری-روایی، عرصه‌ای مهم برای تولید معناست؛ زیرا با زبان بصری و روایی خود، مفاهیم اجتماعی را بازنمایی، بازتولید یا بازتعریف می‌کند. این بازنمایی‌ها بسته به بسترهای جغرافیایی و فرهنگی، در شکل‌گیری ادراک فضایی و حس مکان مخاطب نقش دارند (احمدی‌پور و رشیدی، ۱۳۹۷). در نظریه بازنمایی، چند سازوکار معنا ساز قابل تشخیص است که دو مورد از آنها اهمیت ویژه دارند. نخست، کلیشه‌سازی که «کنشی معنا سازه» محسوب می‌شود (جعفری‌نژاد و قانندی، ۱۳۹۲). کلیشه عبارت است از تقلیل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های اغراق‌آمیز و تثبیت‌شده که از طریق آن مرز میان «بهنجار» و «دیگری»، «ما» و «آنها» ترسیم می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹). به گفته سوزان هیوارد^{۱۸}، کلیشه در سینما ابتدا برای تسهیل درک روایت و به عنوان ابزار ایجاز شکل گرفت، اما هم‌زمان تابع تحولات بافت سیاسی و فرهنگی نیز هست (هیوارد، ۱۳۸۸: ۲۷۰). دوم، طبیعی‌سازی است که به فرایندی اشاره دارد که در آن ساخت‌های تاریخی و اجتماعی چنان نمایش می‌یابند که گویی اموری بدیهی و طبیعی‌اند (جعفری‌نژاد و قانندی، ۱۳۹۲). در بازنمایی سینمایی، این سازوکار می‌تواند نظم‌های ایدئولوژیک را تثبیت کند؛ به گونه‌ای که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی یا جنسیتی عادی و پذیرفتنی جلوه کنند (هیوارد، ۱۳۸۸: ۲۰۴-۲۰۵). افزون بر این دو، برجسته‌سازی نیز به عنوان راهبردی رسانه‌ای مطرح است که با اولویت‌بخشی به عناصر خاص، توجه مخاطب را هدایت می‌کند (ایرانی‌پور نظری، ۱۳۸۸). در سینما، ابزارهایی چون نمای نزدیک، زاویه دید ذهنی یا صدای خارج از قاب چنین کارکردی دارند (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۹). یکی از مفاهیم کلیدی در این حوزه، تقابل «خود» و «دیگری» است. بازنمایی رسانه‌ای اغلب با تصویرسازی از «ما» در برابر «آنها» عمل می‌کند و از این طریق به شکل‌گیری هویت‌های جمعی یاری می‌رساند (احمدی‌پور و رشیدی، ۱۳۹۷). چنین تصویرسازی‌هایی می‌توانند رقابت‌های قدرت در سطوح جهانی، ملی یا اجتماعی را منعکس یا بازتولید کنند و ادراک مخاطب از فضا و جامعه را شکل دهند. در نتیجه، سینما با خلق فضاهای روایی و احساسی، مکان‌هایی تخیلی

می‌سازد که در ذهن مخاطب به صورت فضاهای امید، امنیت یا ترس طبقه‌بندی می‌شوند (احمدی‌پور و رشیدی، ۱۳۹۷). این فضاهای برساخته می‌توانند هم بازتاب اراده ساختار قدرت باشند و هم امکان نقد آن را فراهم کنند.

چارچوب مفهومی رئالیسم سینمایی

رئالیسم^{۱۹} از مفاهیم بنیادین تاریخ اندیشه است که خاستگاه آن فلسفی بوده و سپس به حوزه‌های نقد ادبی و هنری راه یافته است (گرانث، ۱۳۷۵: ۱۴). در معنای فلسفی، رئالیسم به دیدگاهی اطلاق می‌شود که جهان بیرونی را مستقل از ذهن و ادراک انسان می‌داند و بر امکان شناسایی ویژگی‌های آن و سنجش‌پذیری گزاره‌های مربوط به آن تأکید می‌کند؛ از این رو اشیاء و پدیده‌ها نه ساخته ذهن یا زبان، بلکه واقعیت‌هایی عینی‌اند که می‌توان درستی یا نادرستی ادعاهای مربوط به آنها را ارزیابی کرد (احمدی، ۱۴۰۳: ۱۳۷). واژه رئالیسم از ریشه لاتین *real* به معنای واقعیت گرفته شده و در فارسی با معادل‌هایی چون واقع‌گرایی به کار می‌رود. در سنت فلسفی یونان باستان، واقعیت به امری عینی و مستقل از ذهن اطلاق می‌شد و در فلسفه مدرن غربی نیز، با تغییر مبانی معرفت‌شناختی، به حوزه تجربه محسوس و ادراک سوژه تعریف شد (زرشناس، ۱۴۰۲: ۴۴۲-۴۴۳). به گفته سوزان هیوارد، رئالیسم در شکل هنری خود در جریان‌های ادبی و هنری سده نوزدهم و در واکنش به ایدئالیسم^{۲۰} کلاسیک شکل گرفت و تمرکز آن بر بازنمایی زندگی روزمره، به‌ویژه وضعیت طبقات فرودست و شرایط اجتماعی آنان بود (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۱۸). از این منظر، رئالیسم هنری از آغاز ماهیتی اجتماعی داشته و به بازتاب زندگی جمعی و ویژگی‌های تاریخی هر دوره توجه نشان داده است؛ از این رو اغلب با مضامین کار، معیشت و نابرابری اجتماعی پیوند یافته و حامل دلالت‌های اجتماعی و سیاسی بوده است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۲۷۷، ۶۱۵).

در بستر زمان، سینما نیز از این جریان متأثر شد و شکل‌گیری گرایش‌های واقع‌گرا در آن به تولید آثاری انجامید که بازتابی از واقعیت‌های اجتماعی زمانه خود بودند و غالباً در پیوند با شرایط سیاسی و تاریخی خاص پدید آمدند. نمونه‌هایی از این گرایش را می‌توان در جریان‌هایی چون فیلم نوآر^{۲۱} پس از جنگ جهانی دوم مشاهده کرد که در پاسخ به نیاز مخاطبان به تصویرهایی واقع‌بینانه‌تر از

جامعه شکل گرفتند (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۲۰). با این حال، شکل‌گیری منسجم سینمای واقع‌گرا را باید در تجربه‌های اولیه سینمای فرانسه جست‌وجو کرد؛ از جمله مجموعه‌های واقع‌گرای استودیوی گامون و آثاری چون *بر ریل راه‌آهن*^{۲۲} و *گناهکار*^{۲۳} که بر نمایش صحنه‌هایی از زندگی واقعی تأکید داشتند (ناول اسمیت، ۱۳۷۷: ۱۴۴). یکی از شاخه‌های مهم رئالیسم سینمایی، رئالیسم سوسیالیستی است که در اتحاد شوروی تکوین یافت و اصل محوری آن «ذهنیت حزبی» بود؛ اصلی که هنرمند را به بازنمایی ایدئولوژی رسمی و جهت‌گیری‌های سیاسی ملزم می‌کرد. این جریان که از سنت رمان رئالیستی قرن نوزدهم الهام می‌گرفت، از پیچیدگی‌های فرمی فاصله می‌گرفت تا برای مخاطب عام قابل فهم باشد و در مواردی تصویری آرمانی از جامعه ارائه می‌داد. در میان نمونه‌های شاخص آن، فیلم *چاپایف* (۱۹۳۴) به عنوان یکی از نخستین الگوهای کامل این رویکرد شناخته می‌شود؛ اثری که سیر دگرگونی قهرمان را از فردیت به تعهد جمعی روایت می‌کند (بردول و تامسون، ۱۴۰۳: ۳۴۰).

یافته‌های پژوهش تحلیل فیلم‌های شوروی الف. چاپایف

فیلم *چاپایف* (برادران واسیلیف^{۲۴}، ۱۹۳۴)، از شاخص‌ترین آثار رئالیسم سوسیالیستی و سینمای واقع‌گرای شوروی است. این فیلم در دوره‌ای ساخته شد که سینما ابزاری راهبردی برای آموزش و جهت‌دهی آگاهی جمعی بود. *چاپایف* علاوه بر اهمیت تاریخی، از نظر فرم روایی و صورت‌بندی قهرمان انقلابی، الگویی تعیین‌کننده در عدالت‌خواهی جمع‌گرایانه ارائه داد. فیلم با روایت زندگی و مبارزات چاپایف، فرمانده ارتش سرخ در جنگ داخلی روسیه، تصویری آرمانی از کنش انقلابی ترسیم می‌کند. چاپایف فرمانده‌ای شجاع و برخاسته از طبقات فرودست، اما فاقد آموزش نظری است. در کنار او، کمیسر سیاسی فورمانوف، نماینده آگاهی ایدئولوژیک و انضباط حزبی قرار دارد. روایت فیلم، هم‌افزایی این دو را دنبال می‌کند و نشان می‌دهد پیروزی حاصل پیوند قهرمانی عملی با آگاهی ایدئولوژیک و سازمان‌یافتگی جمعی است. مرگ چاپایف در پایان، نه شکست، که شهادتی انقلابی در مسیر پیروزی

تاریخی معنا می‌یابد.

بر اساس چارچوب تحلیلی پژوهش، نخستین مؤلفه یعنی منشأ بی‌عدالتی در سطحی ساختاری و طبقاتی تعریف می‌شود. بی‌عدالتی محصول نظم کهنه تزاری و مناسبات طبقاتی پیشاانقلابی است که در ارتش سفید تجسد یافته است. روایت فیلم، جهان را به دو قطب متضاد تقسیم می‌کند: ارتش سرخ نماینده توده‌های ستمدیده و ارتش سفید مدافع نظم نابرابر گذشته. بدین‌سان، بی‌عدالتی تنها از طریق انقلاب و برچیدن نظم پیشین قابل رفع است. در محور فاعل عدالت‌خواه، فیلم الگویی ایدئولوژیک ارائه می‌دهد. اگرچه چاپایف شخصیت محوری است، فاعل واقعی عدالت‌خواهی، جمع انقلابی و ارتش سرخ به‌مثابه سوژه‌ای تاریخی است. چاپایف از قهرمانی غریزی به بخشی آگاه از ماشین انقلابی بدل می‌شود. حضور فورمانوف تأکید می‌کند که فرد تنها در چارچوب جمع و با هدایت ایدئولوژیک می‌تواند حامل عدالت باشد. نوع کنش عدالت‌طلبانه، انقلابی و مسلحانه است. عدالت از طریق مبارزه مستقیم و قهرآمیز با ضدانقلاب تحقق می‌یابد و خشونت ضرورتی تاریخی نمایش داده می‌شود. کنش‌ها معطوف به تغییر ساختارند و عدالت‌خواهی صورتی جمع‌محور و هم‌راستا با گفتمان رسمی انقلاب دارد. در نسبت فرد و ساختار قدرت، فیلم تصویری همسو ارائه می‌دهد. قدرت تجلی اراده تاریخی طبقه کارگر و حزب است. فرد انقلابی در مسیر حزب، در پیوند با قدرت معنا می‌یابد. مرگ چاپایف بیانگر تقدم ساختار بر فرد است؛ فرد می‌میرد، اما ساختار انقلابی باقی می‌ماند. افق امکان عدالت کاملاً گشوده و خوش‌بینانه است. جهان روایی بر این پیش‌فرض استوار است که عدالت اجتماعی نه تنها ممکن، بلکه اجتناب‌ناپذیر است. روایت کلی به سوی پیروزی تاریخی انقلاب جهت‌گیری دارد و عدالت افقی روشن است که با فداکاری فردی و تداوم مبارزه جمعی محقق می‌شود. لحن بازنمایی عدالت حماسی، آموزنده و ایدئولوژیک است. فیلم با روایت کلاسیک و تقابل‌های روشن اخلاقی، مخاطب را به یقین سیاسی می‌رساند. سرانجام، سرنوشت کنشگر عدالت‌طلب دلالتی نمادین دارد: مرگ چاپایف شهادتی انقلابی است که او را به اسطوره‌ای جمعی بدل می‌کند. کنشگر فردی حذف می‌شود، اما معنایش در حافظه جمعی و تداوم مبارزه باقی می‌ماند. از این‌رو، چاپایف نمونه‌ای کلاسیک از بازنمایی

عدالت‌خواهی اجتماعی در سینمای شوروی است؛ بازنمایی‌ای که در آن عدالت امری ساختاری، جمع‌محور، حماسی و در افق آینده‌ای حتمی تصویر می‌شود.

ب. مادر

فیلم *مادر* ساخته سیولود پودوفکین (۱۹۲۶)، یکی از آثار بنیادین سینمای واقع‌گرای شوروی و از مهم‌ترین نمونه‌های پیوند رئالیسم انقلابی با روایت عدالت‌خواهی اجتماعی است. این فیلم اقتباسی از رمان ماکسیم گورکی، در دوره‌ای ساخته شد که سینمای شوروی زبان خود را به عنوان رسانه‌ای ایدئولوژیک تثبیت می‌کرد و تجربه‌گرایی فرمی دهه ۱۹۲۰ همچنان در آن حضور فعال داشت. *مادر* برخلاف الگوی حماسی و نظامی فیلم‌هایی چون *چاپایف*، روایتی تدریجی، عاطفی و فرایندمحور از بیداری آگاهی طبقاتی ارائه می‌دهد و عدالت‌خواهی را از خلال دگرگونی درونی یک سوژه فرودست صورت‌بندی می‌کند. اهمیت فیلم در بازنمایی عدالت اجتماعی به‌مثابه فرایندی تاریخی و آگاهی‌بخش است که از دل رنج، تجربه زیسته و پیوند فرد با جمع انقلابی زاده می‌شود. داستان در روسیه تزاری و بستر سرکوب کارگران می‌گذرد و بر زندگی زنی سالخورده و فقیر متمرکز است که در آغاز، شخصیتی منفعل و سازگار با نظم موجود دارد. او با پسرش پاول، که به جنبش کارگری گرایش یافته، زندگی می‌کند. مادر که ابتدا از فعالیت‌های سیاسی پسر بیمناک است، به تدریج و با مشاهده ظلم پلیس، سرکوب کارگران و دستگیری پاول، وارد مسیر آگاهی می‌شود. پس از بازداشت پسر، او نقش واسطه‌ای فعال در انتقال اعلامیه‌های انقلابی ایفا می‌کند و نهایتاً در تظاهرات کارگری، با حمل پرچم سرخ هدف گلوله قرار می‌گیرد. روایت فیلم، این مرگ را نه شکست، که لحظه تبلور آگاهی طبقاتی و پیوند فرد با جنبش جمعی معنا می‌کند.

بر اساس چارچوب تحلیلی پژوهش، منشأ بی‌عدالتی در *مادر* به‌وضوح ساختاری و طبقاتی است. بی‌عدالتی از دل مناسبات سرمایه‌دارانه، استثمار نیروی کار و سرکوب دولتی برمی‌خیزد و در قالب پلیس تزاری، دادگاه، زندان و کارخانه تصویر می‌شود. نظام حاکم ساختاری یکپارچه و منسجم است که کارگران را در فقر و بی‌قدرتی نگه می‌دارد؛ از این‌رو عدالت‌خواهی تنها در تغییر بنیادین این ساختار معنا می‌یابد. فاعل عدالت‌خواه مسیری تحولی را طی می‌کند. اگرچه پاول کنشگری آگاه است، محور روایت بر

مادر متمرکز است؛ زنی که در آغاز نسبتی با عدالت‌خواهی ندارد. آگاهی او نه امری ذاتی، که نتیجه تجربه، رنج و مشاهده ظلم است. مادر از سوژه‌ای منفعل به کنشگری بدل می‌شود، اما همچون منطق غالب سینمای شوروی، فاعل نهایی عدالت‌خواهی جمع انقلابی است و مادر تنها در دل این جمع معنا می‌یابد. نوع کنش عدالت‌طلبانه ترکیبی از آگاهی‌بخشی، مقاومت مدنی و کنش انقلابی است. پیش از هر کنش قهرآمیز، فرایند بیداری ذهنی طی می‌شود. انتقال اعلامیه، حضور در تظاهرات و ایستادگی در برابر سرکوب، عدالت‌خواهی را از سطح احساس فردی به عمل جمعی ارتقا می‌دهد. خشونت انقلابی غیرنمایشی و ناگزیر است و به عنوان واکنشی به خشونت ساختاری دولت تزاری مشروعیت می‌یابد. در نسبت فرد و ساختار قدرت، فیلم تقابلی دوقطبی ترسیم می‌کند. ساختار قدرت چهره‌ای سرکوبگر دارد و هیچ اصلاحی از درون آن ممکن نیست. فرد در آغاز ناتوان است، اما با پیوند به جمع انقلابی قدرت کنش می‌یابد. مادر تنها زمانی از انقیاد خارج می‌شود که از ترس فردی عبور کند و خود را جزئی از نیروی تاریخی بداند. افق امکان عدالت روشن اما هزینه‌مند است. عدالت دست‌یافتنی است، اما مستلزم فداکاری و رنج. نمایش شکست‌های مقطعی هرگز به تعلیق عدالت نمی‌انجامد؛ مرگ مادر حلقه‌ای از زنجیره مبارزه تاریخی است که به پیروزی طبقه کارگر خواهد انجامید. لحن بازنمایی عدالت ترکیبی از رئالیسم عاطفی و حماسه انقلابی است. پودوفکین با مونتاژ حسی و تأکید بر احساسات انسانی، عدالت را نه آموزه‌ای ایدئولوژیک صرف، که تجربه‌ای زیسته و عاطفی نشان می‌دهد. درنهایت، سرنوشت کنشگر عدالت‌طلب دلالتی نمادین دارد: مرگ مادر، او را از فردی گمنام به نمادی جمعی از بیداری توده‌ها بدل می‌کند. این فرجام تأکید می‌کند که عدالت نه از مسیر بقای فرد، که از طریق فداشدن او در راه جمع تحقق می‌یابد. از این‌رو، مادر الگویی کلاسیک از بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی در سینمای شوروی است؛ الگویی که در آن عدالت فرایندی تاریخی، جمع‌محور و آگاهی‌بخش است و سوژه انسانی در پیوند با انقلاب معنا می‌یابد.

تحلیل فیلم‌های موج نوی ایران

از منظر پژوهش حاضر، کنش عدالت‌خواهی اجتماعی در

الف. قالب اول: سازدهنی، تنگسیر و گوزنها
دو فیلم امیر نادری در سال ۱۳۵۲ یعنی سازدهنی و تنگسیر و فیلم گوزنها ساخته مسعود کیمیایی در سال ۱۳۵۴ در قالب اول این پژوهش قرار می‌گیرند. سازدهنی راوی داستان پسر بچه‌ای فقیر است که به عشق نواختن سازدهنی که به پسرکی نسبتاً ثروتمند و زورگو تعلق دارد تن به هر خفتی می‌دهد اما در نهایت با طغیان سازدهنی را در دریا انداخته و پسرک زورگو را کتک می‌زند. تنگسیر که به نوعی روایت بزرگسالانه و تلخ‌تر همین درون‌مایه است، داستان زائر محمد را در طغیان برای گرفتن طلبش از ثروتمندان ظالم حکایت می‌کند که پس از کشتن آنها همراه با خانواده‌اش فرار می‌کند. فیلم گوزنها نیز در همین قالب داستان سیدرسول را روایت می‌کند که در روزگار جوانی ورزشکار عیار محله بوده و با قدرت، مبارز زخمی و تحصیلکرده امروز، رفاقت برادرانه‌ای داشته‌اند. اکنون سیدرسول معتاد شده و افراد مختلف از موادفروش گرفته تا صاحبخانه به او ظلم می‌کنند. قدرت زخم‌خورده که به منزل سیدرسول پناه آورده، او را متحول می‌کند به گونه‌ای که دست به طغیان زده و مقابل زورگوییان می‌ایستد و در پایان نیز در باران گلوله نیروهای

این تغییر نیز نه به بحرانی دراماتیک، که با همان لحن سرد و خنثی روایت می‌شود و محمد با پذیرشی خاموش و فرسوده مواجه می‌گردد.

بر اساس چارچوب تحلیلی پژوهش، منشأ بی‌عدالتی در این فیلم نه ظلمی آشکار و شخصی، که ساختاری و بوروکراتیک یا همان دیوان‌سالار است. محمد قربانی فساد فردی یا خشونت مستقیم نیست، بلکه در دل نظامی اداری و عقلانیت ابزاری مستهلک شده است. ساختار راه‌آهن او را به کارکردی تقلیل داده که با پایان دوره مفید بودن، کنار گذاشته می‌شود. بی‌عدالتی در اینجا سرد، خنثی و نهادی است و عدالت‌خواهی در سطح افشای سازوکارهای بی‌چهره قدرت اداری صورت‌بندی می‌شود. در محور فاعل عدالت‌خواه، محمد نه قهرمان است و نه ضدقهرمانی شورشی؛ او اساساً کنشگر عدالت‌طلب نیست. شهید ثالث با انتخاب شخصیتی فرسوده و کم‌حرف، نشان می‌دهد سوژه در تکرار و انقیاد ساختاری چنان حل شده که توان مقاومت را از دست داده است. فاعل عدالت‌خواه در این فیلم، بیش از آن‌که درون روایت تجسد یابد، در سطح هنرمند فیلمساز و مخاطب فعال می‌شود؛ مخاطب با مشاهده فرسایش تدریجی در قالب این روایت هنری مدرن، به تأملی انتقادی می‌رسد. نوع کنش عدالت‌طلبانه را باید در قالب «انفعال معنادار» تحلیل کرد. کنش اصلی فیلم، تکرار است؛ تکراری که با نماهای طولانی و قاب‌های ثابت تثبیت می‌شود. شهید ثالث با حذف نقطه‌های اوج دراماتیک، خود ملال و سکون را به کنش تبدیل می‌کند. عدالت‌طلبی در اینجا نه به صورت شورش، که در قالب نمایش عریان یک وضعیت ناعادلانه تحقق می‌یابد. در نسبت فرد و ساختار قدرت، فیلم تصویری از سلطه بی‌چهره ارائه می‌دهد. قدرت در قالب نامه‌ای اداری، قانون بازنشستگی و نظم بوروکراتیک عمل می‌کند و محمد هیچ امکان مؤثری برای چانه‌زنی ندارد. حتی خانه او وابسته به محل کارش است و با از دست دادن شغل، امکان سکونت نیز از میان می‌رود. فیلم نشان می‌دهد چگونه در نظم مدرن، کار و هویت و زیست شخصی در هم تنیده می‌شوند و حذف از نظام تولید به حذف از عرصه اجتماعی می‌انجامد. افق امکان عدالت در این جهان روایی تیره و تعلیق‌شده است. هیچ نشانه‌ای از اصلاح ساختار یا احقاق حق دیده نمی‌شود. پایان فیلم با تداوم سکوت و بی‌سرانجامی همراه است؛ این افق بسته،

حکومتی که به دنبال دستگیری قدرت آمده‌اند هر دو در کنار هم جان می‌بازند. هر سه فیلم این قالب اول، ساختار پیرنگ ساده‌ای دارند که در روایتی عامه‌پسند در تلاش برای خلق لحنی حماسی از کهن‌الگوی انتقام بهره می‌گیرند و کنش‌گر عدالت‌خواه را در مقابل عاملان آشکار شر قرار می‌دهند که در بستر تاریخی-اجتماعی ساخت فیلم‌ها (سال‌های پرتلاطم دهه ۱۳۵۰ که ایران در آستانه انقلاب و واژگون‌سازی کامل ساختار حکومتی قرار دارد) امکان خوانش‌های نمادین این آثار را نیز ممکن می‌سازند. در ساختار پژوهش حاضر فیلم‌های این قالب، منشأ بی‌عدالتی آشکاری دارند، فاعل عدالت‌خواه در آنها منفرد است که در روایتی کلاسیک در کسوت قهرمان دست به کنش انقلابی می‌زند، افق امکان عدالت کاملاً تیره و تاریک است اما در بستر اجتماعی فیلم‌ها تحقق کامل عدالت و استقرار آن همچنان مورد تردید جدی است، لحن بازنمایی با هدف خلق یک درام کاملاً کلاسیک و به انجام رساندن یک سفر قهرمانی انتخاب شده و در نهایت سرنوشت کنشگر عدالت‌خواه این‌گونه ترسیم می‌شود که به صورت موقت به رهایی رسیده اما امکان رستگاری فرد و جامعه همچنان در هاله‌ای از ابهام است.

ب. قالب دوم: طبیعت بی‌جان

فیلم طبیعت بی‌جان (سهراب شهید ثالث، ۱۳۵۴)، برنده جایزه خرس نقره‌ای جشنواره برلین و از شاخص‌ترین آثار موج نوی سینمای ایران است. جریانی که همانطور که گفته شد در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ در تقابل با سینمای تجاری مسلط شکل گرفت و با فاصله‌گیری از روایت‌های ملودراماتیک، به بازنمایی واقعیت‌های تلخ جامعه ایرانی پرداخت. شهید ثالث در این فیلم با رویکردی مدرن، مینیمالیستی و ضددراماتیک، روایت کلاسیک را کنار می‌گذارد و با تأکید بر مشاهده طولانی و تأملی، ساختاری مبتنی بر تکرار، سکوت و زمان‌کش‌دار ایجاد می‌کند. داستان فیلم درباره محمد سرداری، کارمند سالخورده راه‌آهن در ایستگاهی دورافتاده است که سال‌ها وظیفه مراقبت از عبور قطارها را بر عهده داشته است. زندگی او با ریتم عبور قطارها تنظیم می‌شود: بیدار شدن، پایین آوردن راه‌بند، نگاه به قطار، بالا بردن راه‌بند و تکرار این چرخه. این نظم مکانیکی با ابلاغ نامه بازنشستگی مختل می‌شود، اما

نه نفی امکان عدالت، که بر ناممکن شدن آن در چارچوب نظم موجود دلالت دارد. فیلم با تثبیت وضعیت، به نقدی رادیکال دست می‌یابد. لحن بازنمایی عدالت سرد، مینیمال و ضدحماسی است. شهید ثالث با قاب‌های ایستا، لوکیشن واقعی، نور طبیعی و بازی‌های خنثی، رئالیسمی تأملی خلق می‌کند که به جای تحریک احساسات، بر انجماد عاطفی و فرسودگی تأکید دارد. عدالت در این فیلم نه فریاد زده، که در سکوت ممتد تصویر به رخ کشیده می‌شود. سرانجام، سرنوشت کنشگر نیز مؤید همین خوانش است: محمد نه پیروز می‌شود و نه شکستی قهرمانانه را تجربه می‌کند؛ او به‌آرامی در حاشیه نظم اداری محو می‌شود. این محوشدن، استعاره‌ای از حذف انسان‌های عادی در سازوکارهای بی‌چهره مدرن است. از این‌رو طبیعت بی‌جان تصویری از عدالت‌طلبی خاموش ارائه می‌دهد؛ عدالتی که نه در سطح کنش انقلابی، که در سطح افشای ساختاری و زیباشناختی بی‌عدالتی تحقق می‌یابد. فیلم را می‌توان نمونه‌ای از گرایش درون‌نگر و تأملی موج نو دانست که عدالت اجتماعی را در هیئت تجربه زیسته ملال، تکرار و حذف تدریجی انسان به تصویر می‌کشد.

ج. قالب دوم: کندو

فیلم *کندو* (فریدون گله، ۱۳۵۴)، از آثار شاخص موج نوی سینمای ایران و نمونه‌ای انتقادی از بازنمایی زیست شهری و بحران اجتماعی در تهران پیش از انقلاب است. این فیلم با بازی محوری بهروز وثوقی در نقش ابی، در بستر گسترش نابرابری‌ها، مهاجرت و حاشیه‌نشینی ساخته شد و عدالت اجتماعی را نه در قالبی نظری، که در متن زندگی روزمره و مناسبات فرودستانه به تصویر می‌کشد. داستان درباره ابی است؛ مردی جنوب‌شهری که پس از آزادی از زندان، برای حفظ اعتبارش در جمع دوستان، شرط می‌بندد با رفتن به رستوران‌های متعدد به ترتیب از پایین تا بالای شهر، بخورد و بنوشد بدون آن‌که پولی بپردازد. این شرط بهانه‌ای برای پرسه‌زنی او در شب شهر می‌شود؛ پرسه‌ای که بدنش را فرسوده و جایگاهش را متزلزل می‌کند و سرانجام به فروپاشی جسمی و معنوی‌اش می‌انجامد.

بر اساس چارچوب تحلیلی پژوهش، منشأ بی‌عدالتی در *کندو* نه نهادی و حقوقی، که ساختاری و اجتماعی است. فقر، حاشیه‌نشینی، بی‌ثباتی شغلی و فروپاشی

روابط انسانی، زمینه‌ای را می‌سازند که شخصیت اصلی در آن گرفتار است. بی‌عدالتی محصول نظم کلان‌شهری و اقتصادی‌ای است که طبقات فرودست را در چرخه تحقیر و فرسایش نگه می‌دارد. فاعل عدالت‌خواه در این فیلم صورتی فردی و تراژیک دارد. ابی نه رهبر جنبش است و نه نماینده آگاه طبقه‌ای؛ او فردی تنهاست که واکنش‌هایش حیثیتی و عاطفی‌اند، نه ایدئولوژیک. کنش او در پی حفظ کرامت شخصی است و این فردی بودن، تفاوت مهمی با الگوهای جمع‌گرایانه ایجاد می‌کند. نوع کنش عدالت‌طلبانه را می‌توان در مرز میان مقاومت و خودویرانگری تحلیل کرد. واکنش ابی در برابر تحقیر، هیجانی و فرساینده است و به جای تغییر وضعیت، او را در همان چرخه فرو می‌برد. عدالت‌طلبی در اینجا به کنشی تراژیک بدل می‌شود که کنشگر را مستهلک می‌کند. در نسبت فرد و ساختار قدرت، فیلم رابطه‌ای نابرابر ترسیم می‌کند. قدرت چهره‌ای متمرکز ندارد، بلکه در بافت شهر، اقتصاد غیررسمی و روابط مردسالارانه محله پراکنده است. فرد در برابر این ساختار پراکنده، ابزاری برای تغییر ندارد و دوربین با همراهی مداوم با ابی، محصورشدگی فضایی او را القا می‌کند. افق امکان عدالت در این جهان روایی بسته و بدبینانه است. هیچ نشانه‌ای از تحقق عدالت دیده نمی‌شود و روایت با فرجامی تلخ، امکان‌رهایی را مسدود می‌کند. لحن بازنمایی عدالت تلخ، واقع‌گرایانه و عاطفی است. لوکیشن‌های واقعی، نورپردازی خشن شهری و بازی پرتش، نابرابری را در تجربه زیسته شخصیت‌ها حس‌کردنی می‌کند و عدالت‌خواهی به حسرتی پنهان شبیه می‌شود. سرانجام، سرنوشت کنشگر با فرسایش و شکست همراه است؛ ابی به رستگاری نمی‌رسد. این فرجام نشان می‌دهد در نظم اجتماعی ترسیم‌شده، کنش فردی منفصل از جمع، محکوم به ناکامی است. از این‌رو، *کندو* الگویی از بازنمایی عدالت‌خواهی فردی و تراژیک در موج نوی ایران ارائه می‌دهد؛ الگویی که در آن بی‌عدالتی ساختاری پابرجاست و کنشگر در غیاب افق جمعی، به سرنوشتی تلخ واگذار می‌شود.

مقایسه تطبیقی

مقایسه تطبیقی بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی در سینمای واقع‌گرای شوروی و جریان موج نوی سینمای ایران نشان می‌دهد که اگرچه هر دو سنت سینمایی در واکنش به شرایط

کنش انقلابی علیه شر حکومت اما در قالبی نمادین می‌زنند، سیدرسول در گوزن‌ها در آغاز همچون امیرو در سازدهنی است که با آگاهی‌بخشی مرشد خود به آگاهی و کنش انقلابی می‌رسد اما در تقابل با حکومت خودکامه اصلی همچنان به پیروزی نمی‌رسد، محمد در طبیعت بی‌جان اساساً فاعل عدالت‌خواه نیست و ابی در کندیو نیز کنشگری فردی و تراژیک است که فاقد پیوند ارگانیک با جمع یا ایدئولوژی مشخص است. بدین ترتیب، عدالت‌خواهی در موج نو، نه از دل سوژه‌ای تاریخی، بلکه از خلال تجربه فردی موقتاً به پیروزی رسیده و ناپایدار، شکست‌خورده یا خاموش بازنمایی می‌شود. این تفاوت در فاعل، به‌طور مستقیم بر نوع کنش عدالت‌طلبانه اثر می‌گذارد. در سینمای شوروی، کنش عدالت‌خواهانه ماهیتی فعال، انقلابی و معطوف به تغییر ساختار دارد. خشونت انقلابی، سازمان‌یافتگی و مبارزه جمعی، نه‌تنها مشروع، بلکه ضرورتی تاریخی قلمداد می‌شود. در مقابل، موج نوی ایران اغلب کنش را یا به تعلیق می‌کشاند یا آن را به واکنش‌هایی فردی، عاطفی و فرساینده تقلیل می‌دهد. طبیعت بی‌جان با حذف کنش آشکار و تأکید بر تکرار و سکون، نوعی «انفعال معنادار» را جایگزین کنش انقلابی می‌کند و کندیو کنشی هیجانی و خودپیرانگر را به نمایش می‌گذارد که به‌جای تغییر ساختار، به فرسایش سوژه می‌انجامد. در این معنا، عدالت‌خواهی در موج نو بیشتر در سطح افشا و تجربه زیسته باقی می‌ماند.

در نسبت فرد و ساختار قدرت، سینمای شوروی تصویری همسو و غایت‌مند ارائه می‌دهد. ساختار قدرت انقلابی، تجسم اراده تاریخی طبقه کارگر است و فرد با ادغام در آن به معنا و رستگاری دست می‌یابد. حتی مرگ قهرمانان، چون چاپایف یا مادر، به عنوان لحظه‌ای سازنده در تداوم تاریخ جمعی معنا می‌شود. در مقابل، موج نوی ایران ساختار قدرت را در مواردی نمادین اما اغلب بی‌چهره، پراکنده و دست‌نیافتنی ترسیم می‌کند. فرد در برابر این ساختار یا ناتوان است یا به تدریج در آن مستهلک می‌شود. حذف فرد در طبیعت بی‌جان و شکست تراژیک در گوزن‌ها و کندیو نشان می‌دهد که ساختار قدرت نه‌تنها امکان همسویی، بلکه امکان مداخله مؤثر را نیز از سوژه سلب می‌کند. تفاوت بنیادین دیگر در افق امکان عدالت قابل مشاهده است. سینمای واقع‌گرای شوروی واجد افقی خوش‌بینانه و غایت‌مند است؛ عدالت اجتماعی امری ممکن، ضروری

نابرابر اجتماعی و تاریخی شکل گرفته‌اند، اما تفاوت‌های بنیادینی در نحوه صورت‌بندی مفهوم عدالت، فاعل عدالت‌خواه، نوع کنش، نسبت فرد و ساختار قدرت و افق تحقق عدالت دارند. این تفاوت‌ها نه‌تنها ریشه در بسترهای سیاسی و ایدئولوژیک متمایز دارند، بلکه بازتاب‌دهنده دو جهان‌بینی متفاوت نسبت به امکان مداخله انسانی در تاریخ و جامعه‌اند. نخست، در سطح منشأ بی‌عدالتی، سینمای واقع‌گرای شوروی بی‌عدالتی را پدیده‌ای آشکارا ساختاری، طبقاتی و تاریخی ترسیم می‌کند که ریشه در نظم کهنه تزاری و مناسبات سرمایه‌دارانه دارد. در فیلم‌هایی چون چاپایف و مادر، بی‌عدالتی در قالب نیروهای مشخص و چهره‌مند - ارتش سفید، پلیس تزاری، دادگاه و نظام سرمایه‌داری - بازنمایی می‌شود و از این‌رو، دشمن عدالت به‌وضوح قابل شناسایی است. در مقابل، موج نوی سینمای ایران بی‌عدالتی را اغلب در قالب سازوکارهای پنهان، روزمره و بی‌چهره (در طبیعت بی‌جان و کندیو) یا در قالب شر نمادین و باز هم پنهان به مثابه نشانه‌ای از حکومت خودکامه (در سازدهنی، تنگسیر و گوزن‌ها) نشان می‌دهد. در سازدهنی، تنگسیر و گوزن‌ها بی‌عدالتی ناشی از خودکامگی یک سیستم نمادین سرمایه‌دار است که به مدد ایجاد فاصله طبقاتی، توده نیازمند و فاقد آگاهی را به بردگی گرفته، در طبیعت بی‌جان، بی‌عدالتی نه محصول ستم مستقیم، بلکه نتیجه عقلانیت ابزاری ناکارآمد بوروکراتیک و نظم اداری است و در کندیو، در بافتی پراکنده از فقر، حاشیه‌نشینی و فروپاشی روابط اجتماعی متجلی می‌شود. بدین‌سان، بی‌عدالتی در موج نو، کمتر به دشمنی مشخص و بیشتر به وضعیتی فراگیر و فرساینده بدل می‌شود.

در محور فاعل عدالت‌خواه، تفاوتی اساسی میان دو سنت دیده می‌شود. سینمای شوروی فاعل عدالت‌خواه را اساساً جمع‌محور تعریف می‌کند. حتی در آثاری که شخصیت محوری برجسته است، مانند چاپایف یا مادر، کنشگر فردی تنها در پیوند با جمع انقلابی معنا می‌یابد و فاقد استقلال هویتی از سوژه جمعی است. فرد حامل آگاهی تاریخی طبقه و ابزار تحقق اراده حزب تلقی می‌شود. در مقابل، موج نوی ایران عمدتاً با فاعلانی منفرد، فرسوده یا حاشیه‌نشین مواجه است. امیرو در سازدهنی و زائر محمد در تنگسیر افرادی از توده برده‌وارند که سرانجام به آگاهی طبقاتی رسیده و به عنوان کنشگری عدالت‌خواه دست به

و در نهایت حتمی تلقی می‌شود. شکست‌ها و مرگ‌ها، موقتی و کارکردی‌اند و در خدمت تحقق نهایی عدالت قرار می‌گیرند. در مقابل، موج‌نوی ایران افق عدالتی موقتی یا تیره، تعلیق‌شده و عمدتاً بدبینانه ترسیم می‌کند. در این جهان‌روایی، نه نشانه‌ای از تحقق عدالت دیده می‌شود و نه وعده‌ای روشن از آینده‌ای عادلانه ارائه می‌گردد. عدالت یا به حسرتی خاموش بدل می‌شود یا به امکانی مسدود در دل نظم موجود. درنهایت، لحن و زیبایی‌شناسی بازنمایی عدالت نیز این تمایز را تشدید می‌کند. سینمای شوروی با لحنی حماسی، آموزشی و ایدئولوژیک، از روایت کلاسیک، تقابل‌های اخلاقی روشن و ساختارهای قاطع بهره می‌برد تا مخاطب را به یقین سیاسی برساند. در مقابل، موج‌نوی ایران هرچند در بخشی از فیلم‌های با ساختار کلاسیک‌تر خود لحنی حماسی برای کنش محدود فاعل عدالت‌خواه انتخاب می‌کند اما اغلب در ساختار مدرن خود با لحنی سرد، مینیمال، تلخ یا ضدحماسی، از ابهام، سکوت، زمان کش‌دار و ضددرام برای ایجاد تأمل انتقادی استفاده می‌کند. عدالت در این سینما نه فریاد زده می‌شود و نه وعده داده می‌شود، بلکه در سکون تصویر و فرسایش سوژه، به‌نحوی منفی و غیاب‌محور حضور می‌یابد. برآیند این مقایسه نشان می‌دهد که عدالت‌خواهی اجتماعی در سینمای واقع‌گرای شوروی، صورتی جمع‌محور، ساختاری و غایت‌مند دارد، حال‌آن‌که در موج‌نوی سینمای ایران، عدالت اغلب در هیئت تجربه‌ای فردی، شکننده و تعلیق‌شده بازنمایی می‌شود. این تمایز، نه صرفاً اختلافی سبکی، بلکه بازتاب دو تلقی متفاوت از تاریخ، قدرت و امکان کنش انسانی است: یکی مبتنی بر ایمان به پیشرفت تاریخی و کنش جمعی، و دیگری مبتنی بر تردید، گسست و تجربه زیسته انسان در دل ساختارهای نابرابر.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی-تطبیقی به بررسی بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی در دو سنت سینمایی متمایز - سینمای واقع‌گرای شوروی و جریان موج‌نوی سینمای ایران - پرداخت و نشان داد که عدالت در سینما نه مفهومی ثابت و جهان‌شمول، بلکه برساختی گفتمانی است که در پیوند با زمینه‌های تاریخی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی هر سنت صورت‌بندی می‌شود. یافته‌ها

حاکمی از آن است که عدالت سینمایی از خلال ساختار روایت، نوع کنش شخصیت‌ها و افق معنایی جهان‌روایی معنا می‌یابد. در سینمای واقع‌گرای شوروی، عدالت‌خواهی اجتماعی در قالب پروژه‌ای تاریخی و جمع‌محور بازنمایی می‌شود. بی‌عدالتی به مثابه پدیده‌ای ساختاری و طبقاتی درک شده و رفع آن مستلزم کنش انقلابی و سازمان‌یافته است. در این چارچوب، فاعل عدالت‌خواه نه فرد منفرد، بلکه جمع انقلابی است و شخصیت‌های محوری تنها در پیوند با اراده تاریخی طبقه کارگر و هدایت ایدئولوژیک حزب معنا می‌یابند. حتی مرگ کنشگران نیز به عنوان شکلی از شهادت انقلابی و عنصری سازنده در مسیر تحقق عدالت تاریخی تفسیر می‌شود. بدین ترتیب، عدالت در این سینما واجد افقی خوش‌بینانه، غایت‌مند و معطوف به آینده‌ای روشن است. در مقابل، جریان موج‌نوی سینمای ایران تصویری درون‌نگرانه و اغلب بدبینانه از عدالت‌خواهی اجتماعی ارائه می‌دهد. در این آثار، بی‌عدالتی نه در قالب دشمنی مشخص، بلکه به‌صورت سازوکارهایی روزمره، بی‌چهره و فرساینده یا در مواردی نمادین بازنمایی می‌شود که در زندگی فردی رسوخ کرده‌اند. فاعل عدالت‌خواه معمولاً فردی منفرد، حاشیه‌نشین یا فرسوده است که فاقد پیوند مؤثر با کنش جمعی یا افق ایدئولوژیک منسجم است. کنش عدالت‌طلبانه یا به انفعال معنادار فروکاسته می‌شود یا به واکنش‌هایی تراژیک و خودویرانگر می‌انجامد؛ از این‌رو افق تحقق عدالت اغلب تعلیق‌شده، تیره یا مسدود است و روایت‌ها بیش از وعده‌رایی، بر بحران و ناتوانی سوژه انسانی تأکید دارند. مقایسه تطبیقی این دو سنت نشان می‌دهد که تفاوت در بازنمایی عدالت‌خواهی اجتماعی صرفاً اختلافی سبکی یا روایی نیست، بلکه بازتاب دو تلقی بنیادین از نسبت فرد و جامعه، سوژه و قدرت و امکان مداخله انسان در تاریخ است. سینمای شوروی بر ایمان به کنش جمعی و دگرگونی رادیکال ساختارهای اجتماعی تأکید دارد، درحالی‌که موج‌نوی ایران با نگاهی انتقادی‌تر، محدودیت‌های کنش فردی و شکنندگی موقعیت انسانی در دل نظم‌های نابرابر را برجسته می‌سازد. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که سینما می‌تواند هم عرصه‌ای برای تثبیت افق‌های امیدبخش جمعی باشد و هم رسانه‌ای برای افشای بن‌بست‌ها و تعلیق عدالت در تجربه مدرن؛ امری که مطالعه تطبیقی آن، امکان فهم ژرف‌تر نسبت میان تصویر، قدرت و عدالت را فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

- | | | |
|--------------------|---------------------|--------------------------------|
| 1. Social Justice | 2. Bolshevism | 3. Socialist realism |
| 4. Soyuzkino | 5. Boris Shumyatsky | 6. Andrei Zhdanov |
| 7. Chapaev | 8. Mother | 9. Vsevolod Pudovkin |
| 10. Mark Donskoy | 11. Dikaioisune | 12. Nicomachean Ethics |
| 13. Polis | 14. John Rawls | 15. A Theory of Justice |
| 16. Representation | 17. Stuart Hall | 18. Susan Hayward |
| 19. Realism | 20. Idealism | 21. Film Noir |
| 22. Railroaded | 23. Guilty | 24. Georgi and Sergei Vasilyev |

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۴۰۳)، *فرهنگ مفاهیم فلسفی*، تهران: مرکز.
- احمدی‌پور، زهرا؛ رشیدی، یونس (۱۳۹۷)، تحلیل ژنوپلیتیک؛ بازنمایی فضاهای ترس در سینما، *فصلنامه ژنوپلیتیک*، شماره ۲، ۵۵-۲۱.
- ارسطو (۱۳۶۸)، *اخلاق نیکوماخس*، ترجمه سید ابوالقاسم پورحسینی، تهران: دانشگاه تهران.
- ارسطو (۱۳۶۴)، *سیاست*، ترجمه حمید عنایت، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- افلاطون (۱۴۰۴)، *جمهور*، ترجمه فواد روحانی، تهران: نگاه.
- افلاطون (۱۳۸۰)، *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- امانی، میثم (۱۳۹۳)، تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه. ش.، *نشریه خردنامه*، شماره ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۳.
- امینی، پرویز (۱۳۹۷)، بررسی بازتاب پایگاه و طبقه اجتماعی سینماگران موج نو ایران در آثار سینمایی آنان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سوره.
- ایرانی‌پور نظری، الهه (۱۳۸۸)، *برجسته‌سازی agenda setting*، *نشریه کتاب ماه علوم اجتماعی*، شماره ۲۳، ۹۱-۸۲.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۴۰۳)، *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مرکز.
- بیات، عبدالرسول (۱۳۸۱)، *فرهنگ واژه‌ها*، قم: مؤسسه اندیشه و فرهنگ دینی.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- تیزویر، آرمان (۱۳۹۸)، نقش و جایگاه آیزنشتاین در سینمای شوروی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، مؤسسه آموزش عالی کمال‌الملک.
- جاهد، پرویز (۱۴۰۳)، *موج نوی سینمای ایران: مطالعه انتقادی*، ترجمه مجید کیانیان، تهران: ایجاز.
- جعفری‌نژاد، مسعود؛ قانلی، محمدرضا (۱۳۹۲)، عملیات روانی هالیوود در گسترش موج اسلام هراسی، *نشریه مطالعات عملیات روانی*، شماره ۳۷، ۱۱۳-۱۳۴.
- ذوالحسنی، فرزانه (۱۳۸۵)، مبادی نظریه عدالت ارسطو، *مشکواه النور*، شماره ۳۴.
- رکاب‌طلایی، گلبرگ (۱۴۰۴)، *جهان‌نمایی ایرانی*، یک تاریخ سینمایی، ترجمه علی قاسمی منفرد، تهران: شیرازه.
- زرشناس، شهریار (۱۴۰۲)، *واژه‌ها و اندیشه‌ها*، تهران: انتشارات ایران.
- صائبی، غلامرضا؛ اسلامی، سعید (۱۳۹۸)، نقد و ارزیابی عدالت در اندیشه افلاطون (نظریه عدالت در رساله جمهوری)، *فصلنامه علمی پژوهش‌های فلسفی*، سال ۱۳، شماره ۲۹، ۲۸۲-۲۹۸.
- صادقی، علی؛ راد، فیروز (۱۳۹۳)، تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۳۴۸)، *نشریه مطالعات جامعه‌شناسی*، شماره ۲۴، پاییز ۱۳۹۳.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نی.
- طالبیان، محمود (۱۳۸۹)، تأثیر انقلاب اسلامی ایران و انقلاب شوروی بر سینما، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳)، *یک اتفاق ساده: مروری بر جریان موج نو در سینمای ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.
- غنی‌نژاد، موسی (۱۳۷۹)، عدالت، عدالت اجتماعی و اقتصاد، *فصلنامه تأمین اجتماعی*، سال دوم، شماره سوم.
- فاستر، مایکل ب (۱۳۸۳)، *خداوندان اندیشه سیاسی*، جلد ۱، ترجمه جواد شیخ‌الاسلامی، تهران: امیرکبیر.
- کاتوزیان، امیرناصر (۱۳۷۶)، حقوق و عدالت، *فصلنامه نقد و نظر*، شماره ۱۰ و ۱۱ بهار و تابستان ۱۳۷۶.
- گرانث، دیمیان (۱۳۷۵)، *رنالسیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- محمدی، زهرا؛ اخوان، علی (۱۴۰۰)، استالین و مدیریت فرهنگی در سینما، *مطالعات اوراسیای مرکزی*، دوره ۱۴، شماره ۲، ۲۹۷-۳۱۷.
- محمدی، زهرا؛ سلگی، طاهره (۱۳۹۸)، بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی در سینمای شوروی و روسیه، *نشریه مطالعات اوراسیای مرکزی*، دوره ۱۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸.
- مستغاثی، سعید (۱۳۹۸)، *حکایت سینما توگراف*، تهران: کیهان.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- ناول‌اسمیت، جفری (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی سینمای جهان*، ترجمه گروه مترجمان، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- هال، استوارت (۱۳۹۳)، *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران: نی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

- Bryant, L. (2021). Stuart Hall & Theory of Representation in the Media: Exploring Get Out and Candyman. ScholarWorks, Arcadia University.
- Hall, S. (1997). «The Spectacle of the Other». In Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications.
- Lunacharsky, A.V. (1925) , *Lenin o kino (Lenin on the Cinema)*. Kinonedelya, no.4.
- Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema*, Volume 2: The Industrializing Years, Durham, NC: Duke University Press.
- Rawls, J. (1971). *A Theory of Justice*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Zarshenas, S. (2023). *Words and Ideas*. Tehran: Iran Publications. [in persian]
- Zhdanov, A. A. (1934). Soviet Literature—The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature. Speech delivered in Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism.