فصلنامه گفتمان سیاسی انقلاب اسلامی
دوره ٤، شماره ١، شماره پیاپی (١٣)، بهار ١٤٠٤، ص ٥٣ ـ ٣٠

مقاله پژوهشی

تحلیل گفتمان جریان روشنفکری هنری نسبت به انقلاب اسلامی، با تاکید بر سینماگران (سال های ١٣٤٢ -١٣٥٧)

سجاد محمودی[١]، اکبر اشرفی[٢]، علی اکبر امینی[٣]، عبدالحسین الله کرم[٤]

تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٠٤/١٨ تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١٢/١٠

چکیده: طرح مسئله: گفتمان سینمای روشنفکری به دلیل صورت‌بندی متفاوت نسبت به کنش‌گری سیاسی در عرصه عمومی، خلق مفاهیم جدید و نقد رویکردهای سیاسی_اجتماعی پهلوی دوم در تاریخ معاصر ایران واجد اهمیت است. هم‌زمانی برآمدن گفتمان سینمای روشنفکری و جریان انقلاب اسلامی به رهبری امام‌خمینی(ره) این انگاره را در میان برخی پژوهشگران تقویت کرده است که جریان روشنفکری سینمایی در مسیر پیروزی انقلاب اسلامی، بر آن اثرگذار بوده است. در این پژوهش و بعد از بررسی آثار و محتوای تولیدی روشنفکران، مفاهیم و عناصری شناسایی گردید که با تحلیل دقیق جامعه‌شناختی با گفتمان انقلاب اسلامی هم‌پوشانی دارند. در این خصوص می‌توان به گفتمان عدالت، نقد مدرنیته و گفتمان دین و مذهب شیعه اشاره نمود. سوال: سوال این پژوهش بدین قرار است که آیا سینمای روشنفکری نقشی در بسیج نیروها، گفتمان‌سازی و تسریع در پیروزی انقلاب اسلامی داشته است؟ روش: روش مورد استفاده در این پژوهش روش تحلیل گفتمان «لاکلا و موفه» است که با بررسی عناصر و دال‌های مرکزی آثار سینمای روشنفکری به کنکاش در بار عناصر هم‌پیوند آن با گفتمان انقلاب اسلامی می‌پردازد.

واژگان اصلی: انقلاب اسلامی، سینمای روشنفکری، موج نو،گفتمان، روشنفکران هنری.

[١] دانشجوی دکتری مسائل ایران، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران.
sajadtehmz@gmail.com
[٢] گروه علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.(نویسنده مسئول).
akbarashrafi@iau.ac.ir
[٣] استادیار دانشکده علوم سیاسی-دانشگاه آزاد اسلامی- تهران مرکزی. ali.amini@iauctb.ac.ir
[٤] دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. abd.allahkaram@iauctb.ac.ir

١. مقدمه

اگر فرهنگ را مجموعه‌ای از رویه‌ها برای تولید و مبادله معنا بدانیم، امر دیداری در دوران معاصر در حال تبدیل شدن به یکی از ابزارهای محوری حوزه فرهنگ است. مجموعه متنوعی از فناوری‌های تصویری نظیر: عکس، فیلم، ویدئو و تلویزیون ما را احاطه کرده است. (عالمی،١٣٩٨: ٤١) این فناوری‌ها جهان را به مثابه تصویر عرضه می‌کنند. بینایی محوری اصطلاحی است که در اشاره به مرکزیت تصویر در زندگی معاصر به کار می‌رود و بعضی صحبت از نوعی چرخش فرهنگی به میان آورده‌اند. (rose,2001:6) هنر اجتماعی، یک رسانه هنری است که بر تعامل انسان‌ها و گفتمان اجتماعی متمرکز بوده و در آن فرم‌های هنری و همه محصولات فرهنگی در روابط پیچیده‌ی اجتماعی درگیر هستند. از این منظر، هنر به عنوان ابزاری برای پرده برداشتن از جنبه‌های اجتماعی، از جایگاه اجتماعی، مانند انگاره‌های زنانگی و مردانگی در تاریخ فرهنگی برخوردار می‌گردد. (کرس‌میر،١٣٨٧ :٢١٣) آثار هنری تولیدشده در هر جامعه‌ای محصول اذهان منفرد و مجزایی نیستند، بلکه آنها نیز به عنوان بخشی از اجتماع حاضر در آن نگرش‌ها، عواطف، عقاید، آموزه‌های ایدئولوژیک ، ترس‌ها و امیدهای گروه‌های اجتماعی- سیاسی معین یا یک اجتماع خاص را که متاثر از رویکردها و گفتمان‌های سیاسی موجود در آن هست را انعکاس می‌دهند. در واقع می‌توان گفت حوزه‌های مختلف جامعه مانند حوزه فرهنگ و هنر تحت تاثیر مستقیم نزاع‌های سیاسی و تحولات اجتماعی دوران خود هستند.(عالمی،١٣٩٨: ١٦٢) سینمای روشنفکری در سال‌های ٥٧-٤٢ را باید محصول زمینه‌های اجتماعی سیاسی ایرانی دانست که متاثر از گفتمان امام خمینی(ره) است؛ گفتمانی که محصول نهایی آن انقلاب اسلامی در سال ١٣٥٧ است. در این فضا دیگرغرب جذابیت سابق خود را برای روشنفکران از دست داده وآسیب‌های تضادها و تناقضات مدرنیزاسیون آمرانه آشکار شده است. سینماگران فیلمفارسی به عنوان جریان غالب سینمایی، در فضای کلیشه‌ای و مبتذل به خلق آثاری می‌پردازند که با چالش‌های بخش قابل توجهی از مردم و به خصوص طبقه متوسط در حال رشد بیگانه است. سینمای روشنفکری به عنوان بدیلی نسبت به فضای فرهنگی غالب و به خصوص سینمای فیلمفارسی؛ با الهام از منابع فکری متعدد از سوی مرزهای هویتی، تصویری

مقاومت‌گونه را ترسیم می‌کند که هسته مرکزی آن نقد حاکمیت پهلوی است. سینمای روشنفکری از یک سو به صورت افراط‌گونه مدرنیسم و هرآن چیزی که نشانی از غرب دارد را نقد می‌کند، به مولفه‌های مذهبی در آثارش توجه می‌کند و به اشکال مختلف به مخاطبانش مقاومت در برابر حکومت را توصیه می‌کند. البته باید توجه نمود که بیان این سینما، به دلیل گرفتار نشدن در بروکراسی دستگاه‌های نظارتی و امنیتی و به خصوص جلب حمایت‌های مالی از دستگاه‌های حاکمیتی، بسیار پیچیده و محافظه‌کارانه است و درک مفاهیم آن مستلزم به کارگیری فرآیندی کشفی –شهودی است. همین مسئله و همچنین وجود فاصله‌گذاری جدی با سینمای فیلمفارسی موجب جداماندگی جدی از سوی مخاطبین عادی در جامعه با این سینما و جریان فکری شده است. در واقع سینمای روشنفکری با اتخاذ رویکردهای به شدت محافظه‌کارانه (ناشی از توقیف و سانسور) به نسبتی که از تحولات اجتماعی تاثیر پذیرفت، نتوانست خود به گفتمان‌سازی موثر اقدام ورزد و در بسیج نیروهای سیاسی برای جریان انقلاب اسلامی تاثیر گذار باشد؛ اما از سوی دیگر این جریان فکری توانست تا حدودی زمینه‌های ذهنی پذیرش گفتمان انقلاب اسلامی را در برای مخاطبین خود که از اقشار تاثیرگذار و تحصیل‌کرده جامعه بودند را فراهم و تا حدودی در بسط عناصر محوری انقلاب در سطح جامعه نقش آفرینی نماید.

۲. بحث نظری و مفهوم

گفتمان، امروزه به صورت یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکر گفتمان فلسفی، اجتماعی و سیاسی مغرب زمین درآمده و با نقد مفاهیمی چون سلطه، زور، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض جنسی، نابرابری قومی و... عجین گشته است. (فرکلاف، ۱۳۷۹ :۱۰) هر گفتمانی شکل خاصی از زندگی و کردارهای سیاسی را ممکن می‌سازد و هویت و خود فهمی‌های فردی را به شیوه‌ای ویژه بیان می‌کند و برخی امکانات سیاسی را محقق و برخی دیگر را حذف می‌کند. فرهنگ سیاسی نیز محصول گفتمان مسلط است.(بشیریه،۱۳۸۱: ٦٣-٦٦) از سوی دیگر نوع نگرش فرهنگی سیاستگذار و کارگزاران فرهنگی هر دولت و حکومتی متاثر از گفتمان سیاسی حاکم و فرهنگ سیاسی غالب

است. (پهلوان،۱۳۷۸: ۳۰۲) لاکلا و موفه با استفاده از نظریه فوکو، نظریه گفتمانی را به همه امور اجتماعی وسیاسی گسترش می‌دهند و می‌کوشند با استفاده از این نظریه، جامعه معاصر را تحلیل کنند. در این دیدگاه، امور اجتماعی و سیاسی و به طور کلی جهان واقعیت در ساخت گفتمانی، قابل فهم بوده و گفتمان‌ها به دنیای ما شکل می‌دهند. (عالمی، ۱۳۹۸ :۳۰) یکی از عناصر اصلی تحلیل گفتمان «لاکلا و موفه» مفصل‌بندی است. مفصل‌بندی عبارت است از: کلیت ساختار یافته‌ای حاصل از روابط بین عناصر. در هر مفصل‌بندی دال‌های گوناگونی وجود دارد که از ارزش یکسانی برخوردار نیستند. (صادقی فسایی و روز خوش،۱۳۹۲ :۱۹) یک گفتمان با تثبیت نسبی معنا حول نقاط کانونی شکل می‌گیرد. (لاکلا و موفه، ۱۹۸۵: ۱۱۲) دال برتر یا هسته سخت در واقع نقطه و نشانه‌ای اصلی است که سایر نشانه‌ها را به دور خود جمع کرده و نقش مرکزیت و معنا بخشی را در یک گفتمان ایفا می‌کند. به عبارت دیگر، نشانه‌های دیگر معنایشان را از ارتباط با نقطه کانونی به دست می‌آورند. نقطه مرکزی، نشانه‌ی برجسته و متمایزی است که نشانه‌های دیگر در سایه آن نظم پیدا می‌کنند و به هم مفصل‌بندی می‌شوند. (والی،١٤٠٠: ٤٥) گفتمان با توجه به دال مرکزی خود و با نظمی که به نشانه‌ها و عناصر بخشیده است، جهان را به نوع خاصی بازنمایی و معنا می‌کند؛ به گونه‌ای که دیگر معانی ممکن را که گفتمان یا گفتمان‌های دیگراز جهان واقعیت بیان می‌کند، طرد می‌کند و به نوعی به منازعه و خصومت با آنها می پردازد. (صدرا،١٣٨٦: ١٨٧) اما دال شناور، دالی است که مدلول آن شناور (غیر ثابت) است و گروه‌های مختلف سیاسی برای انتساب مدلول مورد نظر خود به آن، با هم رقابت می‌کنند. (سلطانی، ١٣٨٧:١٥٧) در واقع زمانی که عناصر و دقایق تحت احتمالات متفاوت در یک ساختار منسجم به هم برسند عمل مفصل‌بندی اتفاق می‌افتد. در این هنگام صورت‌بندی گفتمان شکل می‌گیرد و یا یک روایت دیگر خود را عرضه می‌کند. مفصل‌بندی را می‌توان به هر کرداری اطلاق کنیم که میان عناصر رابطه ایجاد می‌کند که طی آن هویت آن‌ها در نتیجه این کردار مفصل‌بندی تغییر می‌کند. کلیتی که در نتیجه مفصل‌بندی حاصل می‌شود را می‌توان گفتمان نامید. یکی دیگر از مفاهیم اندیشه لاکلا و موفه، مفهوم هژمونی است. هر گفتمانی که با مفصل‌بندی دال‌های خاصی، نظامی معنایی را تولید کند که از سوی اکثریت جامعه

پذیرفته شود، آن گفتمان دارای هژومونی شده و دیگر گفتمان‌ها را کنار می‌زند. بنابراین زمینه اعمال هژومونیک، حوزه اجتماعی خصمانه و پروژه‌های مختلفی است که با هم در نزاع و رقابت هستند و عناصری را که می‌توانند جذب و مفصل بندی می‌کنند. (حسین زاده،۱۳۸۳: ۱۹٤) گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» می‌باشند. (دایک :٦٧،١٣٨٢) ایجاد و تجربه ضدیت‌های اجتماعی امری محوری برای نظریه گفتمان در سه جنبه می‌باشد. اول اینکه ایجاد یک رابطه خصمانه که اغلب منجر به تولید یک دشمن یا دیگری می‌شود که برای تاسیس مرزهای سیاسی امری حیاتی است. دوم اینکه شکل‌گیری رابطه خصمانه و تثبیت مرزهای سیاسی امری محوری برای بخشی از هویت فرماسیون‌های گفتمانی و کارگزاران اجتماعی است. سوم اینکه تجربه ضدیت نمونه‌ای است که حدوثی بودن هویت را نشان می‌دهد. (حاجی یوسفی،۱۳۷۸: ۱٤۰)بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موفه، به عنوان مدل مورد استفاده در این پژوهش، در هر اجتماعی منازعه‌ای بر سر آفرینش معنا نقش اصلی را عهده دارد. در قالب این نظریه منازعه و غیریت‌سازی نقش اساسی داشته و نیروی پیش برنده آن است. بر مبنای این نظریه تخاصم اجتماعی زمانی پدیدار می‌شود که هویت‌های متفاوت همدیگر را نفی و طرد می‌سازند. این تخاصم که باعث شکل‌گیری هویت یک هنرمند نیز می‌شود درکلیه رفتار و گفتارش ظهور پیدا می‌کند و باعث می‌شود او همواره در آثاری که خلق می‌کند به دنبال حفظ معنای خاص و به حاشیه راندن معنای دیگر باشد. در کلیه فیلم‌ها، یک وجه مثبت وجود دارد که نشان دهنده نظام معنایی خود هنرمند است و یک وجه منفی وجود دارد که نشان دهنده نظام معنای غیر خودی یا دگر هنرمند است. (عالمی،۱۳۹۸: ٤۳-٤٤) سینمای روشنفکری در ساخت هویتی خود بایستی مرزبندی هویتی خود را از یک سو با فیلمفارسی به عنوان گفتمان مسلط سینما ترسیم کند و از سوی دیگر با شبکه مفهومی و گفتمان‌سازی نظام پهلوی به ضدیت بپردازد. در واقع از نگاه آنتولوژیک به سینمای روشنفکری در می‌یابیم که بخش قابل توجهی ازشاخص‌های این جریان در تضاد با گفتمان حاکم و در جهت تقویت گفتمان رقیب(گفتمان انقلاب) است.

۳. سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب اسلامی

برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی براساس نظریه لاکلا و موفه شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت از طریق مبارزه برای تثبت معنای دال‌های شناور، مرکزی و دال‌های دیگر است. بدین طریق گفتمان‌ها تلاش می‌کنند هم برای هژمونی شدن به تولید معنا بپردازند و هم برای به کارگیری ابزار انضباط و انقیاد، دشمن و غیر را طرد کنند. در حقیقت گفتمان‌ها با سخت افزار و نرم افزاری که در اختیار دارند با ساختار شکنی دال مرکزی، گفتمان رقیب را طرد می‌کنند و خود را برجسته و هژمونیک می‌کنند. (سلطانی،۱۳۸۳: ۱۵٦) بر این مبنا گفتمان انقلاب اسلامی در غیریت‌سازی با سکولاریزم، مدرنیزاسیون، تضاد طبقاتی و استبداد پهلوی مفصل‌بندی شده است. هر کدام از این عناصر جنبه‌های متفاوتی از زیست اجتماعی مردم ایران را به خود اختصاص داده بودند. سکولاریزم با تفکیک مابین حوزه‌های عمومی و خصوصی، دین را صرفا به عرصه خصوصی محدود کرده، تضاد طبقاتی جامعه ایران را چندپاره کرده و استبداد پهلوی با رویکردهای باستان‌گرایی افراطی هرگونه تحول‌خواهی و کنشگری سیاسی را به بن‌بست کشانده بود. در این بین گفتمان سینمای روشنفکری با به چالش کشیدن کارآیی این حکومت زمینه‌های لازم را برای هژمونی شدن گفتمان انقلاب به عنوان گفتمانی بدیل مهیا می‌کند. در ذیل به تحلیل مفاهیمی پرداخته می‌شود که منجر به عدم توان گفتمانی حکومت پهلوی برای جامعه ایران شد.

الف) انگاره‌ای دیگری که از سوی سینمای روشنفکری با آن مواجه هستیم را باید مبارزه تا سرحد انتحار با شرایط محیطی معرفی نمائیم. ترویج نوعی از کنش رفتاری که با جوهر مدرنیته و قالب‌های به رسمیت شناخته شده برای کشوری در حال توسعه در تضاد است. در این کنشگری مادامی که عصیان فرد با رجعت به سنت و ارزش‌های عرفی جامعه گره می‌خورد فیلم ساختاری کاملا ضد مدرنیته به خود می‌گیرد. در تمام آثاری سینمای روشنفکری که دارای دلالت های سیاسی- اجتماعی است قهرمان برای مبارزه از عناصر سنتی مدد گرفته و به موفقیت می‌رسد. پیام روشن چنین محتوایی برای مخاطب، عدم باورمندی به سیستمی است که در راه مدرنیته گام بر می‌دارد. این انگاره بعدها و در آستانه پیروزی انقلاب اسلامی با مفاهیمی چون شهادت و ایثار همپیوند می-

شود. در این خصوص می‌توان به آثاری همچون «تنگسیر» (امیر نادری ۱۳۵۳) و سفر سنگ (مسعود کیمیایی ۱۳۵۷) اشاره نمود.

ب) بعد از انقلاب سفید، سینما برای نشان دادن مشکلات و نواقص فئودالیته به تولید آثاری در این زمینه مبادرت ورزید. اینگونه آثار تا جایی که مربوط به نشان دادن ظلم ساختار ارباب رعیتی است به خوبی پیش می‌رود اما وقتی به ارائه راهکار می‌رسد، قهرمانان در برابر ظلم ظالم، به‌صورت چریک‌های تنها به مبارزه می‌پردازند و پیروز می‌شوند. درواقع از بخشی به بعد، روایت داستان محتوای ارباب رعیتی از کارکرد فیلم فارسی خود، چرخش پیدا می‌کند و در آثاری چون خاک (مسعود کیمیایی ۱۳۵۲)، پستچی (داریوش مهرجویی ۱۳۵۱) و باغ سنگی (پرویز کیمیاوی ۱۳۵۵) به ضد پهلوی، ضد غربی و ضد مدرنیته تبدیل می‌شود. این روند هر چه به پیروزی انقلاب اسلامی نزدیک می‌شود هدفمندتر و رادیکال‌تر نیز می‌شود. (شفقی، ۱٤۰۱: ۷۵-۷٦)

داستان «اوسنه بابا سبحان»(۱۳٤۷) نوشته «محمود دولت آبادی»، داستان پیرمردی روستایی به نام «باباسبحان» است که خود و پسرانش به سبب تعلق خاطر به زمینشان قربانی ظلم و ستمی سیتماتیک نظام ارباب رعیتی می‌شوند. ارباب در این اثر، زمین بابا سبحان را تصاحب کرده، یکی از فرزندانش را به قتل رسانده و دیگری نیز از جنون این جنایات می‌میرد. کیمیایی فیلم «خاک » را با اقتباس از این داستان و با ایجاد تغییراتی مانند شخصیت‌پردازی و پایان‌بندی ساخته است. در واقع پیام این‌گونه آثار در یک گفتمان خاص تعیین نمی‌یابد و گفتمان مبارزه با نظام ارباب رعیتی در راستای معنا بخشیدن به مبارزه با حکومت از سوی جامعه تفسیر می‌شود. این پدیده به شکل‌گیری تقابل گفتمانی منجر می‌شود که دال مرکزی گفتمان پهلوی یعنی مدرنیزاسیون را با چالش مواجه می‌کند.

ج) یکی از عناصر برجسته در فیلمفارسی و بالطبع آن سینمای روشنفکری برجسته‌سازی مفهوم زندان است. پیوند حجم گسترده‌ای از محتوای سینمای روشنفکری با زندان می‌تواند اثر مخربی بر جامعه بر جای می‌گذارد اما در غالب این آثار به زندان رفتن نوعی ارزش محسوب می‌شد. در واقع این آثار تصویری را به مخاطب ارسال می‌کند که در آن اشخاصی که در زندان به سر می‌برند نوعا افراد مصلح، درستکار و مورد احترام جامعه

هستند که نوعا به دلیل فساد سیستم به زندان افتاده‌اند و این با تصویر عمومی جامعه درباره زندان و زندانیان کاملا متفاوت است. آثاری چون مجازات (مهدی فخیم‌زاده ١٣٥٤)، ذبیح (محمد متوسلیانی ١٣٥٤)، کندو (فریدون گله ١٣٥٤) آثاری هستند که با زندان گره خورده‌اند. به طور مثال در فیلم سینمایی کندو، ابی قهرمان داستان با اماره‌های مذهبی اولین پیام سیاسی خود را به مخاطب ارسال می‌کند؛ چنان‌که وی در پاسخ به این سوال که نماز خواندن را از کجا یاد گرفته است بیان می‌دارد که در زندان آن را فرا گرفته است. این گزاره و کلام مختصر بازگو کننده چند وضعیت سیاسی اجتماعی ایران می‌تواند باشد. اولین خوانشی که می‌توان از این گذاره داشت، این معنا است که بخشی از زندانیان دردوره مورد بحث افراد متدین و مذهبی هستند که در زندان به سر می‌برند. در واقع و منطقا کسی که دیگران را به معارف دینی راهنمایی می‌کند قطعا به دلایل کیفری در زندان به سر نمی‌برد؛ بدین صورت فیلم سعی دارد با استفاده از پیچیدگی کلامی، تیپولوژی زندانیان را برای مخاطب خود ترسیم کند. نکته دیگری را که می‌توان از این بخش دریافت، اشاره به کارکرد تربیتی افرادی است که سیستم آنها را زندانی کرده است، اما نتوانسته جلوی کارکردهای تربیتی آنها را بگیرد. یا در رمان کلیدر (محمود دولت آبادی ١٣٥٧) گل‌محمد (شخصیت قهرمان) وقتی وارد حرکت اجتماعی و هواخواهی از مردم در مقابل اربابان و حکومت می‌شود که به زندان افتاده و با شخصیت «ستار پینه‌دوز» روبرو و تحت تاثیر وی قرار می‌گیرد. این تلقی از زندان به عنوان محلی برای تغییر مفهومی که به ذهن مخاطب این مسئله را مترتب می‌کند که زندانیان حکومت افرادی انقلابی، هواخواه مردم، مذهبی و معتقدی هستند. این رویکرد سبب همدلی جامعه با زندانیان در فرآگرد شکل‌گیری ائتلاف انقلاب اسلامی به رهبری امام خمینی(ره)می‌شود.

د)مرگ و مرگ‌اندیشی یکی دیگر از مفاهیم سینمای روشنفکری است که منجر به دلالت‌های سیاسی گسترده در جامعه رو به گذار ایران داشت. اندیشه مرگ به خصوص از دهه پنجاه به طور فزآینده‌ای وارد سینمای روشنفکری می‌شود و آثارتولیدی هریک به نحوی با مرگ قهرمان داستان، ضد قهرمان داستان یا کسی از اطرافیان آنها پیوند می‌خورد. صاحبان آثار برخی اوقات هم برای دادن وجهی اسطوره‌ای به قهرمان داستان او را در انتهای فیلم می‌کشند. در هر صورت نمایش آن همه مرگ در فیلم‌های مختلف به

نوعی تقدیس مرگ، مرگ‌پرستی و راحت گذشتن از جان را تشویق می‌کند. مرگ‌اندیشی و الگوی ذهنی شکل گرفته از آن به مبارزان حکومت پهلوی کمک شایانی می‌کند. (شفقی،۱٤۰۱: ٦۰-٦۳) فیلم‌هایی همچون «قیصر» (مسعود کیمیایی ۱۳٤۸)، «گوزن‌ها» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۳)، «طوقی» (علی حاتمی ۱۳٤۹)، «طوطی» (ذکریا هاشمی ۱۳۵٦) و .... در این خصوص قابل اشاره است.

فضا و دنیای ظلم‌ستیز و عدالت طلبانه (فیلم سینمایی) قیصر و قانون‌شکنی عصیان-گرایانه قهرمان آن دقیقا با خواست و تمایلات روشنفکرانه معترض از یک سو و آرزوهای سرکوب شده جوانان عاصی از سوی دیگر همخوانی داشت. بدین ترتیب انتقام فردی جنبه سیاسی پیدا کرد و به نشانه‌ای بر علیه دستگاه سرکوب معرفی شد. (جاهد،۱۳۹۷: ۹۹-۱۰۰)

«قیصر» (قهرمان فیلم) بعد از انتقام‌گیری هتک حرمت خواهرش و قتل برادرش از برادران آب‌منگل، توسط پلیس کشته می‌شود. قیصر در نمایی از فیلم، در توضیح سیه-روزی خود و خانواده‌اش با حرارت تمام فریاد می‌زند" این نظم روزگاره، یعنی این روزگاره خان دایی، نزنی می‌زننت" این جمله برای اینکه انگشت اتهام تماشاگران فیلم را در سالهای نخست نمایش آن، متوجه حکومت وقت کند کافی به نظر می‌رسید. (زیدآبادی، ۱۳۷۹: ۹٤) تمام درد و رنج قیصر در همین متن خلاصه می‌شود، روزگاری که دیگر جایی برای جوانمردان و دلاوران نیست، روزگاری که حتی یک زندگی ساده و سر به راه و گمنام و کوچک را از او دریغ می‌کند، قیصر مرگ را به این زندگی نکبت‌بار ترجیح می‌دهد. در واقع مرگ بر سر عقیده، هدف، دین و شرافت در شکل‌گیری الگوی رفتار مواجه با رژیم تاثیرات عمیقی برجای گذاشت و یکی از دلایل فروپاشی تصویری مخوفی بود که حکومت با دستگاه‌های امنیتی برای خود ساخته بود.

بر طبق نظریه لاکلا و موفه می‌توان گفت در این دوره مفصل‌بندی جدید حول دال مقاومت در برابر حکومت در سینمای روشنفکری شکل گرفت که دال‌های دیگری چون شکاف‌های طبقاتی، مبارزه مسلحانه و نقد مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی را در یک نظام معنایی ویژه به هم مرتبط ساخت. دال مرکزی سینمای روشنفکری دقیقا در مقابل گفتمان

نوسازی و پیشرفت حکومت پهلوی قرار گرفت و با عاریت گرفتن دال های شناور گفتمان رقیب، میل به تحول گفتمانی را در جامعه ایران به شکل تصاعدی بالا برد.

٤. صورتبندی‌های گفتمان سینمای روشنفکری

مطالعات سیاسی و اجتماعی سینما بر اساس دو رویکرد شکل گرفته است: دسته اول تاثیر متن سینمایی بر مخاطب را مورد پژوهش قرار می‌دهند و دسته دیگر متن سینمایی را به عنوان آینه تمام نمای گرایشات اجتماعی و فرهنگی قالب موج های سینمایی مطالعه می‌کنند. باور نخست، گرایشات موجود در جامعه را متاثر از سینما و سایر رسانه-ها می‌دانند و دیدگاه دوم موج سینمایی را برگرفته از گرایشات موجود درجامعه ارزیابی می‌کنند. اما گرایش سومی نیز می‌تواند در سینما شکل بگیرد. این گرایش در ادبیات، متن ادبی را به مثابه تعیین‌کننده و تعیین‌شونده، یعنی تاثیرگذار و برگرفته شده از شرایط اجتماعی ارزیابی می‌کند. مثلا آثار شکسپیر به عنوان گفتمانی برگرفته از شرایط ویکتوریایی اما در جهت تاثیرگذاری بر استمرار این شرایط به طور همزمان و در زمان، بررسی می‌شوند. بنابراین مطالعات گفتمانی، سینما را انعکاس دهنده نظرات مولف بر جامعه دانسته و آنگاه آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در تحلیل سینمای روشنفکری، این گذاره پررنگ است که هر کدام از این آثار رویکرد مختص خود را نسبت به کنشگری سیاسی و نقد حاکمیت داشته‌اند، همچنین نمی‌توان در سینمای روشنفکری یک دال مرکزی را مشخص کرد که این آثار گرادگرد آن مفصل‌بندی شده باشند. از سوی دیگر نحوه بیان موضوعات اجتماعی و ترسیم آرمان‌شهر در هر کدام از این آثار از رویکرد استعاری تا شکل عریان مقاومت در مقابل حکومت در نوسان است.

٤.١. گفتمان استعاری

این گفتمان را شاید بتوان رایج‌ترین شکل بیان چالش‌های اجتماعی و سیاسی در سینمای روشنفکری دانست. در این گفتمان خالق اثر، دست به ترسیم یک جامعه خیالی می‌زند و ناهنجاری‌های اجتماعی را در قالب روایت‌هایی بیان می‌کند که بیشتر جنبه

فلسفی دارد. در این گفتمان تلاش می‌شود پیام‌ها و خوانش اثر به صورت یک حقیقتی چند وجهی، مرموز و با قابلیت تفسیرهای متفاوت بیان شود. این رویکرد هر چند از لحاظ هنری دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است ولی جنبه‌های زیباشناسی آن بر جنبه‌های سیاسی و اجتماعی برتری دارد. در این‌گونه آثار که متاثر از نظریه انتقادی و سینمای موج نو سینمای فرانسه است، خالق اثر سعی می‌کند با جنبه‌هایی از پارادایم مسلط به مقابله برخیزد و با همان ابزار، افراد و داستان به خلق مفاهیمی انتقادی از جامعه مبادرت کند. اما این گفتمان را می‌توان در قالب‌های متفاوتی به قرار ذیل جای داد:

الف) سینمای داستانی و استعاری

این رویکرد را که نمونه کلاسیک آن را باید در فیلم‌سینمایی «خشت و آینه»(ابراهیم گلستان ۱۳۴۳) دانست در تلاش است راهی برای اعتراض در جامعه به شدت سانسور شده ایران برای مخاطب خود پیدا کند. در واقع بافت اجتماعی و بینا متنی(تاریخی) در این فیلم به سه عنصر مهم و مرکزی می پردازد: بحران هویت، ناامیدی و بی‌عملگی روشنفکران و بی‌انگیزه‌گی ماموران دولت در اجرای قانون. برای تحلیل این فیلم به روش لاکلا و موفه، باید شرایط عینی جامعه را مورد بررسی قرار داد، زیرا انگاره فیلم از این فضا گرفته شده است. نوزاد در فیلم «خشت و آینه» ابراهیم گلستان، نور کوچکی است که در سیاهی و ظلمات جامعه تصویر شده در فیلم است (که متاثر از فضای سیاسی بعد از کودتا ترسیم شده است) که شروع به درخشیدن کرده است. نوزادی که کلیه انسان‌های فیلم متوجه او نیستند و بدون آن که قدر فرصت را بدانند از دست می‌دهند و نمی خواهند مسئولیت بزرگ کردن و رشدش را برعهده بگیرند. خط اصلی فیلم روایتی ازخود بیگانگی، سرگشتگی و فروپاشی روابط انسان‌ها و قربانی بودن آن‌ها در یک جامعه‌ی سنتی و در چالش با مدرنیته است.

خشت و آینه تصویر نا امیدکننده‌ای از یک جامعه بحرانی و یک دوران تلخ است. روشنفکران در کافه نشسته‌اند، امیدی به آینده ندارند و حرف‌های پرت و پلا و نامفهوم می‌زنند. ابراهیم گلستان در مصاحبه با «پرویز جاهد» بیان می‌دارد که: بحثی که اونا دارن اصلا معنی ندارد، به کلی پرته. جوری نوشتم که مشخص نشه، جوری نوشتم انگار دارن مزخرف می‌گن. حرف‌های مسخره، بی معنی، سردرگم و تا حدودی سورآلیستی.

(جاهد،۱۳۹۹: ۸۰) بخش مهمی از خشت و آینه در شب و تاریکی می‌گذرد. ابتدا و انتهای فیلم، حضور در کافه، حضور در کلانتری و ... همه در شب اتفاق می‌افتند. شب نه تنها بستر وقوع اتفاق اصلی فیلم و هسته‌ی درام یعنی جا ماندن کودک است، بلکه سیاسی‌ترین، مهمترین و مشخص‌ترین استعاره فیلم و نشان‌دهنده فضای استبداد و خفقان حاکم بر جامعه است. شب، نشان‌دهنده شخصیت‌های بدبخت و نفرین شده‌ای است که در دل سیاهی شب غوطه می‌خورند و اسیر سرنوشت محتوم تقدیر ناگزیر خویش‌اند. «موضوع ترس، تاریکی و خفقان در فیلم مرتب تکرار می‌شود. هاشم در تاریکی قدم می‌زند تا صاحب نوزاد را پیدا کند. ترس و تاریکی در خانه متروکه بر وی غلبه دارد. فیلمساز تلاش می کند در این اثر نشان دهد که تاریکی و سیاهی نشان دهنده خفقان و ترس از حاکمیت است.» (غلام‌علی و شیخ‌مهدی، ١٣٩٦:١٤٣)

ب) سینمای نمادین

در گونه‌ای دیگر از فیلم‌های سینمای روشنفکری، اتفاق یا رویدادی نمادین تحلیل می‌شود تا فضای حاکم و مناسبات سیاسی- اجتماعی- فرهنگی کشوری خاص را به تصویر بکشند. یکی از ماندگارترین آثار برای این رهیافت فیلم گاو (داریوش مهرجویی ۱۲۳۸) است. گاو به عنوان تنها ثروت روستا یادآور اهمیت نفت، یگانه ذخیره ایران است. ایران در این عصر بیش از هر زمانی وابسته به نفت می‌شود و با اتکا به اقتصاد تک محصولی به حیات خویش ادامه می‌دهد. در این زمان همه از نفت حرف می‌زدند، مثل اهالی روستا که در همه صحنه‌ها از یگانه گاو آبادی‌شان صحبت می‌کردند. بیم خلل در صادرات نفت یا تمام شدن آن، ترس از دست دادن گاو رابه یاد می‌آورد. تاکید همراه با شیفتگی شاه به نفت او را به مش حسن شبیه می‌کرد که جز یگانه منبع قدرتش چیزی برای عرضه نداشت.(صدر،۱۳۸۱: ۱۹۷) احساس عدم اطمینان بر تمام لحظات فیلم گاو حاکم است و افراد روستا هرگز مجموعه واحدی را شکل نمی‌دهند، پنهان کردن مرگ گاو مش‌حسن گوشه‌ای از فریب و بی اعتمادی نهادینه شده در بین مردم بود. یکی دیگر از آثار سینمای نمادین را باید در فیلم «پستچی» جستجو کرد. پستچی یک فیلم سیاسی تمثیلی در باره جهان سوم است. پستچی یک انسان ناتوان جهان سومی است که مهندس از فرنگ برگشته سعی می‌کند تنها مایملکش، یعنی همسرش را از چنگش بیرون بیاورد.

این نکته‌ای است که مهرجویی به عنوان نمادی برای تعمیم به ناتوانی دنیای استثمار شده در بهره‌گیری ازذخایر خود در نظر گرفته است. این فیلم یک پیام تند سیاسی است. تقی پستچی، شخصیت نخست فیلم، مظهر محرومیت انسانی و اجتماعی است. داستان پستچی شرایط انسان را در برابر امپریالیسم نشان می‌دهد. (زاهدی لنکرانی،۱۳۹٦: ٤٦-٤٧)

ج)سینمای بیوگرافیک

یکی از اشکال ارائه پیام سیاسی در سینمای روشنفکری، استقراء بخشی از زندگی افراد و مرتبط کردن آن‌ها با پدیده‌های حاضر است. بدین صورت که هنرمند در اثر خود سعی می کند وضعیت، حالات و فرجام شخص را به صورت آینه‌ای از قدرت حاکم در نظر بگیرد. «فتحعلی آخوندزاده» جزو اولین روشنفکرهایی است که از این حربه در کارهای هنری خود استفاده کرده تا از نظارت حاکمان و ضابطان ادبی در امان باشد. او در روایت‌هایش به صورت مستقیم حکومت را تخریب نمی‌کرد اما نمایشنامه را به صورتی می‌نوشت که ذهن مخاطب را به فضای سیاسی روز جامعه می‌کشاند. آخوندزاده در نامه‌ای به فردی به نام «میرزا آقا تبریزی»، او را از انتقاد بی‌پرده نسبت به حاکمان (به خصوص ناصر الدین شاه) منع نموده و توصیه می‌کند "نوشتن و منتشر کردن این قبیل چیزها در حق معاصرین محل خطر است ... (اما) علاج آن است؛ تاریخ وقوع گزارش را می‌اندازید به عصر شاه سلطان حسین صفوی که در دولتش نظم نبود» (تبریزی، ۱۳۹۷: ۲۰۱) چنان‌که خود آخوندزاده در تنها رمان سیاسی خود به نام «ستارگان فریب خورده» نیز همین روش را به کار می‌برد و از نظر تطبیقی شخصیت شاه‌عباس آن رمان؛ همان ناصرالدین شاه است و همه ایرادهایی که عنوان می‌شود به پادشاه وقت یعنی ناصرالدین شاه وارد است.

فیلم «شازده احتجاب»(بهمن فرمان آرا ۱۳۵۳) یکی از این‌گونه آثار است. شازده احتجاب که بر اساس رمانی به همین نام (هوشنگ گلشیری ۱۳٤۸) تهیه شده است، نمایه‌ای از پایان یک عصر است. شازده احتجاب یکی از بازماندگان سلسله قاجار است که به مانند اکثر افراد خانواده به بیماری سل موروثی دچار می‌شود و در انتظار مرگ خویش گذشته را مرور می کند: روزگار پرشکوه پدربزرگ و آدم‌کشی‌هایش، که مادر و

پدرش را می‌کشت و نحوه کشتن همسرش. همه یک به یک قربانی می‌شدند و اکنون نوبت به او رسیده است. شازده احتجاب استعاره‌ای از آخرین سال‌های سلطنت شاه بود که بیمار بود، که زندگی و اعتبار را توامان از دست می داد.(صدر،١٣٨١: ٢٣٢)

د)سینمای روایت‌نگر

در واقع گفتمان انتزاعی سینمای روشنفکری بیشتر به دنبال گسترش افق ذهنی مخاطب بود تا ایجاد یک روند قابل اعتنا برای تغییرات کلان. از سوی دیگر جنبه ذهنی این نوع آثار به قدری پیچیده بود که نه تنها برای توده مردم، حتی برای اکثر قابل توجهی از تحصیل‌کردگان گنگ و نامفهوم بود. این خرده گفتمان با وجود همزمانی با حوادث بزرگی چون قیام پانزده خرداد، تبعید امام خمینی(ره)، انقلاب سفید و سرکوب مخالفین حکومت، هیچ تلاشی برای بازنمای این معضلات در جامعه خود نمی‌کرد. در واقع شکل‌گیری این آثار و مخاطبان آن در حلقه‌ای محدود از افراد جامعه محصور می‌ماند. این آثار را هرچند می‌توان آثاری با درونمایه سیاسی دانست ولی در قالب فیلم سیاسی نیز نمی‌توان قرار داد. یکی از آثاری که می‌توان در این تقسیم بندی جای داد فیلم «نفس بریده» (سیروس الوند ١٣٥٧) است. این اثر در عین حال که خط سیر زندگی روزمره یک کارگر معلول و از کار افتاده را روایت می‌کند، گوش چشمی به آثار سیاسی پیش از خود چون گوزن‌ها دارد و تلاش می‌کند فضاهای زندگی کارگری و مصائب کارگران را به تصویر بکشد. رئالیسم اجتماعی این اثر در عین پرداختن به مسئله شکاف‌های طبقاتی سعی می‌کند مصائب توسعه در دوران پهلوی دوم را به تصویر بکشد.

٥. گفتمان انتقادی

سینمای روشنفکری در این خرده گفتمان سعی می‌کند به ریشه‌یابی معضلات در جامعه بپردازد و با تجزیه و تحلیل بالینی درک درستی از چالش‌های پیش‌روی جامعه را به مخاطب ارائه دهد. در این رویکرد ساختار و کارگزار به عنوان عاملان ناهنجاری اجتماعی معرفی می‌شوند.

در واقع سینمای روشنفکری در این خرده گفتمان علت تضادهای جامعه را نه در تضاد سنت و مدرنیته، بلکه شی‌گشتگی انسان یا توسعه شهری شدن می‌داند. این بحران

نتیجه قهری دگرگونی‌های سیاسی- اجتماعی است که از سوی حکومت بر مردم تحمیل شده است و روشنفکر خود را موظف به مبارزه با آن می‌داند. روشنفکر هنری در این رویکرد تلاش می‌کند سطح تحلیل را از فرد به ساختار منتقل کند و علت ناهنجاری‌ها و چالش‌های جامعه را ساختار حکومت پهلوی و سیاست های اشتباه آن معرفی کند.

هسته مرکزی این خرده گفتمان مفاهیمی چون بیگانه‌ستیزی، شکاف طبقاتی و نوسازی آمرانه است که با گفتمان انقلاب اسلامی در انطباق کامل است. هرچند خوانشی که از این مفاهیم، توسط سینمای روشفکری به عمل می‌آید با خوانش گفتمان انقلاب اسلامی فاصله بسیار دارد. در واقع مبارزه با بی‌عدالتی که در این آثار بازنمایی می‌شود بیشتر به رویکردهای مبارزاتی مارکسیستی دارای نزدیکی بیشتری تا رویکردهای مذهبی و تاریخی کشورمان ایران است. در این خرده گفتمان برای اولین بار نشانه‌ها و عناصر مذهبی به سینما راه پیدا می‌کند و به صورت منبعی برای الهام و مبارزه مبدل می‌شود. در این خرده گفتمان، سینمای روشنفکری از خوش‌بینی اولیه فاصله می‌گیرد و با ساختار ناعادلانه به مبارزه بر می‌خیزد. نکته‌ای که در نشانه‌شناسی این گفتمان باید به آن دقت کرد این موضوع است که خالقان اثر کم‌وبیش به اصلاح و به سامان کردن ناهنجاری‌های اجتماعی و سیاسی امیدوارند و از ارائه تجویزی رادیکال برای تغییرات اجتماعی حذر می‌کنند. این خرده گفتمان را می‌توان تا حدود زیادی محصول تحولات اجتماعی ایران در دهه پایانی حکومت پهلوی دانست.

الف) سینمای ضد مدرنیته

سینمای روشنفکری می‌توانست در کنار نقد و پرسشگری حرفه‌ای، چشم‌اندازی از مزایای بلند مدت مدرنیته به جامعه بدهد و نقش به سزایی در پذیرش آن توسط مردم بازی کند. در صورتی که برعکس، تنها مشکلات ناشی از گذار به مدرنیته بزرگنمای می‌شد. (شفقی،۱٤۰۱: ۱۲۱) فیلم دایره مینا (داریوش مهرجویی ۱۳٥٤)، اوج نگاه منفی مهرجویی به شهرنشینیِ آلوده و تبعات واپسگرایانه توسعه ناهماهنگ بوروکراتیک و فاسد است؛ تبعاتی نظیرحاشیه‌نشینی‌های رنجوری که به راحتی و با یک وعده غذا، نوکر و اجیر هر کسی بشوند و بالقوه به هر وضعیتی، حالتی از هرج ومرج ببخشند، و پدیداریِ طبقه‌ای لمپن که مباشر اربابان بورژوا می‌شود و در استثمار مردمان ضعیف،

طبقات بالارا همراهی می‌کند. (نعمتی،۱۳۹۱: ۲۸۵) مهرجویی در فیلم دایره مینا، متاثر از ادبیات مارکسیستی، جهانی را به تصویر می‌کشد که در آن دگردیسی ارزش‌ها و از دست رفتن هاله‌های تقدس سنت‌ها و اخلاقیات جامعه به رویه معمول تبدیل شده است. وی معتقد است بورژوازی و نظام سرمایه‌داری در حالی ساختارهای سنتی را از بین می‌برد که هیچ برنامه‌ای پیشنهادی برای جایگزین آن در دست ندارد. مهرجویی سعی دارد در این اثر نشان دهد حتی زمانی که مدرنیسم به ساختار فئودالیته و نظام ارباب رعیتی حمله می‌کند، این عمل در واقع هیچ سامانی به زندگی اجتماعی نمی‌دهد و جای آن را نظام بورژوازی بی‌بند و باری می‌گیرد که نظام ارباب رعیتی را به شکل دیگر نمایان می‌کند.

از سوی دیگر این فیلم سعی می‌کند نشان دهد که چگونه افراد در یک سیستم معیوب دچار دگردیسی می‌گردند و از هویت اصیل خود فاصله می‌گیرند. علی، قهرمان داستان در ابتدای فیلم تصویری از یک پسر فداکار که در پی مراقبت از پدر خود است را نشان می دهد، در حالی که در پایان فیلم با بدترین الفاظ از پدر خود یاد می‌کند. ظاهر او نیز که در ابتدا با چهره‌ای معصومانه و دهاتی پای به شهر می‌گذارد، در پایان جای خود را به لباس‌های چرمین که مظهر زور و ثروت است می‌دهد. این اثر بیانگر نگاه کلی روشنفکران این دوره به نظام سرمایه‌داری است. روشنفکران هنری در این دوره علت اصلی ازخودبیگانگی و شی‌گشتگی افراد را در شکل مناسبات و توزیع ثروت در سطح جامعه می‌دانند. این شکل پرداخت به جامعه در صنف پزشکان داحل فیلم نیز خود را به شکل دیگری نمایان می‌کند؛ بدین صورت که در شکل متعارف صنف پزشکی باید جامعه را به سوی زندگی و سلامت راهنمایی کند، ولی در این اثر ملاحظه می‌شود که این صنف کارکردی معکوس پیدا کرده و جامعه را به سوی مرگ هدایت می‌کند.

ب)سینمای نوستالژی

برجسته‌ترین رویکرد سینمای نوستالژی توجه به روستا به عنوان نمونه بی‌آلایشی از جامعه‌ای دست نخورد است. تحولات اجتماعی و فرهنگی دهه چهل از جمله اصلاحات ارضی، طرح مسئاله غرب‌زدگی و بازگشت به زندگی روستایی از جمله عواملی بود که روشنفکران را واداشت تا دیدی تازه به مسائل زندگی روستایی داشته باشند. شکل گیری این سینما را باید اصولا محصول شکست تجربه‌های سیاسی و اجتماعی دهه ۱۳۳۰

دانست. واکنش عاطفی این شکست به صورت سرخوردگی و یاس بازتاب می‌یابد؛ زیرا این شکست، همه ارزش‌ها و آرمان‌ها را در هم ریخته و سبب شده است که روشنفکران رابطه خود را با دیگران از دست بدهند و بیش از پیش سر در لاک خویش فرو برند. در واقع اینگونه آثار اسیر نوعی افراط در برجسته‌سازی مفهوم روستا می‌شود. تصویری که سینمای نوستالژی در دهه چهل از روستاها ارائه می‌کند، نوعا افراد ساده‌دل و بدون پیچیدگی رفتاری هستند که حقوق خود را بوسیله افراد شهری، ارباب و یا حکومت از دست رفته می‌بینند. این افراد در یک تحول گفتمان در دهه پنجاه، در همان فضا و شخصیت‌ها به عنصری عصیانگر تبدیل می‌شود که عزم مقابله با هرگونه کژرفتاری را دارند. ناگفته پیداست که این گونه آثار نگاهی به روستا از دید روشنفکران بیگانه با واقعیت جامعه روستایی ایران است، و نه امری مستند به حقایق قابل اتکا.

در فیلم «آقای هالو» (داریوش مهرجوی ۱۳۴۹) این غیریت‌سازی شکل حادتری به خود می‌گیرد. در این روایت فردی روستایی برای ازدواج با دختری عازم شهر می‌شود، اما آقای هالو عاشق یک کارگر جنسی می‌شود، فیلمی که در آن شهرنشینی مستقیما مورد حمله قرار می‌گیرد. بازگشت آخر فیلم آقای هالو به دیار خود تشویق نمادین جامعه برای رجعت به زندگی روستایی و پاسداشت سنت است. (شفقی،۱۴۰۱: ۷۵)

٦. گفتمان عصیانگر

این خرده گفتمان را باید عصر بالندگی سینمای روشنفکری دانست. در این رویکرد قهرمان داستان به صورت سیستماتیک با نهادهای رسمی، قانونی و مدنی برای حقوق خود به مبارزه بر می‌خیزد. در گفتمان عصیانگر انتقال پیام سیاسی و مبارزه جای ویژگی‌های هنری را می‌گیرد و سینما برای سینمای روشنفکری در قالب یک وسیله جلوه‌گر می‌شود.

از سوی دیگر دال مرکزی این خرده گفتمان به مانند خرده گفتمان آسیب‌شناسی است؛ با این تفاوت که در پیگیری و مطالبه عدالت، بیگانه‌ستیزی و شکاف طبقاتی به غایت رادیکال است. مرزهای هویت این گفتمان در طرد نهادهای قانونی و عصیان بر علیه جامعه، خود را نشان می‌دهد. در این زمان است که برای اولین بار در تاریخ سینمای

ایران فیلم سیاسی تولید می شود. در این خصوص می‌توان به فیلم‌سینمایی «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۷) اشاره که در آستانه انقلاب ساخته شده و در آن خانه ارباب توسط مردم ویران می‌شود. فیلم‌های ساخته شده پیش از سفر سنگ (همچون قیصر، بلوچ یا گوزن‌ها)؛ این فرد بود که به صورت انفرادی وارد شورشی می‌شد که شاید بتواند از این راه داد خود را بستاند؛ اما در سفر سنگ، آرمان وهدف کیمیایی در کنار هم قرار گرفتن اهالی و به هم پیوستن افرادی است که به تنهایی به شورش و قیام برخواسته بودند.(کی،٤٨٣:١٣٧٥) در سفر سنگ، هدف تلاش برای درهم شکستن سلطه طبقه حاکم بر مردم (سرخوش،۱۵۰:۱۳۸۸) و نشان دادن بافت سنتی یک روستا استعاره‌ای از جامعه ایران است.

نکته حائز اهمیت درباره سینمای عصیان در این مورد است که ما هر چه به پیروزی انقلاب اسلامی و بهمن ۱۳۵۷ نزدیک می‌شویم این سینما رویکردهای رادیکال‌تری به خود می‌گیرد. باید توجه داشت که گفتمان انقلاب اسلامی و سینمای روشنفکری در این مقطع از یک قوام بخشی متقابل پیروی می‌کردند. بدین صورت که جو انقلاب اسلامی باعث خلق دقایق و برهه‌هایی می‌گردید و این امر صورتبندی سینمای روشنفکری را به شدت تحت تاثیر قرار می‌داد. در واقع در این دوره ما شاهد همپوشانی به نسبت نزدیک گفتمان سینمای روشنفکری در ایران با انقلاب اسلامی هستیم؛ چنان‌که در این دوره ما شاهد نگاهی معقول‌تر به گفتمان دینی از سوی سینمای روشنفکری در ایران هستم.

در بحث تاثیرگذاری این خرده گفتمان بر انقلاب اسلامی باید به این امر اذعان کرد که این سینما در آشنا کردن جامعه مخاطب خود با گفتمان مقاومت، مبارزه و عدالت-خواهی نقش برجسته‌ای داشته است و می‌توانیم آن را به عنوان یکی از منابع آمادگی ذهنی جامعه ایران برای پذیرش تغییرات گسترده و انقلاب اسلامی معرفی نمود.

الف) سینمای رادیکالیزم اجتماعی

در این آثار و در امتداد سیر تکاملی سینمای روشنفکری، آثاری تولید شده‌اند که با گفتمان انقلاب اسلامی بیشترین هم‌پوشانی را دارد. فیلم تنگسیر (امیر نادری ۱۳۵۲) که اقتباسی از رمانی به همین نام است (صادق چوبک ۱۳٤۲) را می‌توان بهترین نمونه سنت‌گرایی ایدئولوژیک دانست. عناصری چون بیگانه ستیزی، اجرای عدالت و مبارزه با

استعمار خارجی عناصری هستند که دال مرکزی این نوع از سینما را مفصل‌بندی می‌کنند. فیلم‌سینمایی تنگسیر با تلفیق سیاست و مذهب و همسو نمودن این دو، قیامی نمادین علیه حاکمان خودکامه و وابسته به خارجی ایران را روایت می‌کند. چوبک و نادری در این رمان و اثر سینمایی نشان می‌دهند که قهرمان دیگر به سیستم قضائی و سیاسی برای حمایت از خودش در برابر ظلم بی اعتماد است. در دست گرفتن اسلحه توسط زائر نشان از عزم او برای رسیدن به نتیجه و راه بدون بازگشتی است که او انتخاب کرده است. حرکت و قیام زائرمحمد در تنگسیر را می‌توان نوعی قیام اجتماعی در نظر گرفت. مبارزه زائرمحمد نوعی قهرمان‌گرایی فردی بر ضد بی‌عدالتی اجتماعی است. او که به صالحیت سازمان‌های قضایی بی‌اعتقاد شده، شخصاً اقدام می‌کند و دشمنانش را به قتل می‌رساند. نادری و چوبک با منتزع کردن قهرمان از شرایط عینی و ایده‌آلسازی از او، حادثه به حادثه او را ضد ضربه‌تر می‌کند تا به پیروزی پایانی برساند. (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۵۲۰) از سوی دیگر، همزمانی داستان فیلم با محرم و دهه عاشورا و استفاده فیلمساز از پرچم‌های سیاه، نشانه‌ای مذهبی از ظلم‌ستیزی و قیام در برابر ظالم است. ظلم از جانب فردی به مردم می‌رسد که لباس تزویر و ریای مذهبی به تن دارد. فیلم آمیزه‌ای از مذهب و ملیت است و از طریق اسطوره‌هایی چون عدالت، برابری، آزادی و علی‌وارگی و حسین‌گونگی خود را نشان می‌دهد. قهرمان داستان زائر محمد می‌خواهد خودش شمشر آخته از جانب خدا باشد که بر سر حرام‌خواران و متظاهران فرود می‌آید. روند فیلم به‌گونه‌ای است که او را در کشتن آنها محق نشان می‌دهد و عملش مقدس است. (شهیدانی و رستمی، ۱۳۹۸ : ۱۹۱-۱۹۲) این اثر دنباله‌روی قهرمانان عاصی در سینمای دهه چهل و پنجاه است. ویژگی برجسته‌ای که در این اثر وجود دارد، تغییر رویه مردم از بی‌تفاوتی به همراهی با قهرمان داستان است و از این جهت خط سیری منطقی را سپری می‌کند. در واقع این خط سیر می‌تواند متاثر از پیوستن مردم به نیروهای آوانگارد در یک انقلاب مردمی با خوانشی مارکسیستی باشد که در آن یک گروه نخبه پتانسیل هدایت نیروهای اجتماعی را برای تخریب یک سیستم ناعادلانه را بر عهده می گیرند و به نتیجه نهایی می‌رساند.

ب) سینمای رهایی بخشی

گفتمان رهایی‌بخشی یکی از گفتمان‌های مسلط قرن بیستم بوده است. این گفتمان که خوانش‌های متفاوتی از آن را می‌توان درادبیات دینی، ملی و جهان وطنی یافت، بر درون مایه‌های سینما نیز اثری شگرف برجای گذاشت. نظام سرمایه‌داری که در دوران پهلوی دوم به صورت بی‌رویه‌ای در جامعه ایران گسترش پیدا کرده بود، موجد تضادهای گسترده‌ای در جامعه ایران شده بود، به صورتی که تحرک اجتماعی را ناممکن، ساختار-های اداری را فاسد و هویت جمعی مردم را مسخ کرده بود. فیلم کندو یکی از آثار سینمای روشنفکری است که چگونگی این تضادها را به تصویر کشیده است. این اثر نشان می‌دهد که قشر نو کیسه چگونه برای حفظ موقعیت و مناسبات اجتماعی خود متوسل به خشونت عریان می‌گردد. کارگردان این اثر با نادیده گرفتن طبقه متوسط شهری دست به غیرت‌سازی و برجسته کردن شکافی می‌زند که بر اثر توزیع نابرابر ثروت شکل گرفته است؛ از یک سو اکثریت جامعه فرودستان هستند و قابلیت به چالش کشیدن و براندازی این نظم را دارد و از سوی دیگر طبقه ای نوکیسه که برای تثبیت و نگه داشت موقعیت اقتصادی خود حاضر هستند به هر اقدام خشونت آمیزی دست بزنند. در واقع و به بیانی صریح‌تر این فیلم از لحاظ اجتماعی فریاد بغض فروخفته‌ی جامعه‌ای است که در آستانه یک انقلاب سیاسی و اجتماعی قرار گرفته است.

ج) فرهنگ بیداری

یکی دیگر ازگفتمان‌های سینمای روشنفکری گفتمان فرهنگ بیداری است که مشخصه آن تلاش برای همگرایی نیروهای اجتماعی برای مبارزه با مناسبات ناعادلانه است. در این رویکرد آگاهی‌بخشی و کسب معرفت درباره علل مشکلات روندی منطقی و باورپذیر دارد. «سفر سنگ» اثری است که در آستانه پیروزی انقلاب اسلامی ساخته شد و در آن تلاش می شود با پیوند اسطوره‌ها و نمادهای ملی و مذهبی، حرکت، موفقیت و پیروزی یک مبارزه را به تصویر بکشد. در این اثر برخلاف غالب آثار سینمای روشنفکری، اثری از قهرمان داستان نیست و همه افراد در این داستان سعی در کامل شدن دارند. این اثر به بهترین نحو عناصر اسلام سیاسی را که در دهه پنجاه توسط امام خمینی(ره) و روشنفکران منتقد حکومت صورتبندی شده است را بازنمایی می‌کند. در

این فیلم، قهرمانان برای اصلاح جامعه و مبارزه با استثمار از سوی مردم عادی طرد و در انزوا قرار داده می‌شوند، درراه مبارزه مجروح و شهید می‌دهند و در آخر بساط اهریمنی نظام سلطه را جمع می‌کنند. در این اثر سینمایی سعی شده است این موضوع به بهترین شکل نشان داده شود که مردم برای رسیدن به خودآگاهی کامل برای احقاق حقوق خود و به پاخواستن علیه ظلم و وستم نیازمند گروهی صف‌شکن و جان بر کف و انقلابی هستند. گروهی که می‌توان تعبیر خواص جامعه را از ایشان داشت و باید رویکرد مصالحه‌گرایانه خود را کنار گذاشته و علیه مناسبات ناعادلانه بپا خواسته و مردم را آگاه و آنها را همراه کنند.

نتیجه گیری

در بررسی اجمالی محتوای تولید شده توسط روشنفکران هنری، می‌توان عناصری را یافت که با تحلیل دقیق جامعه‌شناختی با گفتمان انقلاب اسلامی همپوشانی دارد. این عناصر را می‌توان در چند سطح دسته‌بندی کرد. به باور بسیاری از اندیشمندان، فارغ از سطحی بودن روایت‌ها در فیلم‌های قبل از انقلاب می‌توان انگاره‌های ضد تجدد و ضد مدرنیته متعددی را در آن شناسایی کرد که در قالب شکاف طبقاتی و نابرابری اجتماعی در فیلمفارسی و یا موج نو سینما تقسیم‌بندی می‌شود.

دومین موردی که می‌توان به عنوان جریان مشترک فکری بین روشنفکری هنری و گفتمان انقلاب اسلامی اشاره نمود، جایگاه عدالت در نزد روشنفکران هنری در سینما و گفتمان انقلاب است. در واقع می‌توان از تلاش برای برقراری حداقلی عدالت به وسیله کنش فردی و اجتماعی را در طیف گسترده‌ای آثار سینمایی این دوره مشاهده کرد. در واقع می‌توان مفهوم عدالت را اصلی‌ترین گفتمان ایران و مذهب شیعه دانست که در هر دوره تاریخی جایگاه ثابتی در میان جامعه داشته است؛ و از این حیث نیز با گفتمان انقلاب دارای قرابت معنایی است.

نکته حائز اهمیت دیگر درگفتمان سینمای روشنفکری و انقلاب اسلامی ایران که باید به آن پرداخته شود نوع نگاه آنها به پدیده مدرنیته است. این عنصر یکی از اصلی‌ترین تحولات گفتمانی است که توسط امام‌خمینی (ره) و حاملان این گفتمان مورد تاکید

قرار گرفته است، موضوعی که می‌توان رگه‌های قدرت‌مند آن را در سینمای روشفکری دهه چهل و پنجاه نیز مشاهده کرد. درواقع سینمای روشنفکری در ایران صورتی از تجدد آمرانه را مورد نقد قرار می‌دهد که به صورت ناقص و بدون توجه به زیست بوم مردم ایران توسط حاکمیت ترویج می‌شده است. این شکل از تجدد آمرانه که به شدت از سوی دستگاه حاکم مورد حمایت قرار می‌گیرد، تمایلی به هم افزایی با فرهنگ ایرانی اسلامی جامعه ایران ندارد و به این دلیل شکلی از مواجهه همیشه مورد انتقاد روشنفکران هنری قرار گرفته است.

یکی دیگر از مولفه‌هایی که در سینمای روشنفکری به آن پرداخته شد، استفاده از نشانه‌ها و عناصر مذهبی در آثار سینمایی است. در واقع این نگرش که اسلام می‌تواند چراغ راه هرگونه مبارزه باشد را امام خمینی(ره) در دوران معاصر به شکل بی‌سابقه‌ای مورد توجه قرار داد. این امر می تواند متاثر از تحولاتی همچون قیام ۱۵ خرداد ۱۳٤۲ به رهبری امام باشد که عنصر سیاسی اسلام و مذهب شیعه را برجسته کرد. متعاقب این خوانش از اسلام، روشنفکران در دهه چهل و پنجاه نیز خوانش های سیاسی و انقلابی را از اسلام بیان داشتند که در بسیج‌گرایی مردم و تمایل اقشار مختلف به اسلام سیاسی تاثیر عمده‌ای بر جای گذاشت. در سینما نیز بازتاب این نگرش کلی به اسلام و الهیات رهایی‌بخش تا حدودی دیده می‌شود؛ هر چند مابین خوانش روشنفکران هنری از اسلام و گفتمان انقلاب اسلامی تفاوت‌های بنیادین وجود دارد.

منابع

۱.بشیریه، حسین. (۱۳۸۱). *دیباچه ای بر جامعه شناسی سیاسی جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نگاه معاصر.

۲.جاهد، پرویز. (۱۳۹۷). *همچون در یک آینه دیروز و امروز سینمای ایران*. تهران: افراز.

۳.جاهد، پرویز. (۱۳۹۹). *نوشتن با دوربین رودررو با ابراهیم گلستان*. چاپ ششم. تهران: اختران.

۴.حاجی یوسفی، امیر محمد. (۱۳۷۸). *گفتمان و تحلیل گفتمانی*. تهران: فرهنگ.

۵. پهلوان، چنگیز. (۱۳۷۸). *فرهنگ سیاسی: گفتارهای در زمینه فرهنگ و تمدن*. تهران: پیام امروز.
۶. زاهدی لنکرانی، احمد. (۱۳۹۶). *سینما و سوسیالیزم در ایران*. تهران: نبشت.
۷. زیدآبادی، احمد.(۱۳۷۹). *زمانهٔ نامرد، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض*. (ر، شکراله؛ ح، تورانپور. مترجم). تهران: قصیده.
۸. سرخوش، سوسن ؛ زهرا، مرادی. (۱۳۸۸). "تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی." *پژوهش اجتماعی*. ش .۲، ۱۳۵-۱۶۳.
۹. سلطانی، سید علی اصغر. (۱۳۸۷). *قدرت گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نشر نی.
۱۰. شفقی، امیر.(۱۴۰۱). *نقش سینما در انقلاب اسلامی*. تهران: جهان گسترده.
۱۱. صدر، ابولحسن. (۱۳۸۱). *کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.
۱۲. فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. (ف، شایسته‌پیران. مترجم). ناشر: طبع و نشر.
۱۳. عالمی، یوکابد. (۱۳۹۸). *گفتمان های سیاسی و سینما: سایه سیاست بر تولید آثار سینمایی در نیمه دوم دهه هفتاد*. تهران: اندیشه.
۱۴. کرسمیر، کارولین. (۱۳۸۷). *فمینیسم و زیبایی‌شناسی*. (ا، مقصودی. مترجم). تهران: نشر گلآذین.
۱۵. کی، هرموز. (۱۳۷۵). «سینمای ایران در دو حرکت.» *ایران‌نامه*. ش۵۵. ۴۷۷-۴۹۲.
۱۶. لاکلائو، ارنست. موفه، شانتال. (۱۳۹۷). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی به سوی سیاست دمکراتیک رادیکال*. (م، رضائی. مترجم). تهران: ثالث.
۱۷. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه.
۱۸. میرزا ،آقا تبریزی. (۱۳۹۷). *پنج نمایشنامه از میرزا آقا تبریزی*. تهران: چلچله.

١٩. دایک، تون آدریانوس. (بی‌تا). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی*. (پ، ایزدی. مترجم). تهران: دفتر مطالعات و برنامه ریزی رسانه ها.(مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها)

٢٠. سلطانی، سید علی اصغر. (١٣٨٣). «تحلیل گفتمان به مثابهٔ نظریه و روش.» *علوم سیاسی*. شماره ٢٨.

٢١. شهیدانی، شهاب؛ رستمی،پروین. (١٣٩٨). "بازتاب اعتراض های اجتماعی در فیلم های دهه ١٣٥٠(مطالعه موردی: اسرار گنج دره جنی،تنگستر،سفر سنگ." *جامعه شناسی تاریخی*. دوره ١١. ش ٢.

٢٢. صادقی فسایی، سهیلا ؛ روز خوش، محمد. (١٣٩٢) "نکاتی تحلیلی و روش شناختی درباره تحلیل گفتمان(با نگاهی به پرسش های ایرانی." *مطالعات اجتماعی ایران*. دوره هفتم: ش ٤.

٢٣. صدرا، محمد. (١٣٨٦). نظریه‌های گفتمان (از زبان شناسی تا علوم سیاسی). *مطالعات انقلاب اسلامی*. ش ٩ و ١٠.

٢٤. غلامعلی، اسداله؛ شیخ مهدی، علی. (١٣٩٦). "منطق مکالمه در فیلم خشت و آینه (١٣٤٣)." *هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)*. دوره ٢٢. ش٢.

٢٥. نعمتی، فرزاد. (١٣٩١). "پدیدارشناسی ذهنیت فرهنگی و سیاسی جامعه ایران در دهه منتهی به انقلاب اسلامی(با تحلیل محصولات فرهنگی)." *رساله کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

26. Roes'. G. (2001). D*iscourse: A critical introduction. Cambridge and New York*. Cambridge university press.