نقد مدرنیزاسیون در سینمای روشنفکری مابین سالهای(1340-1357)

با استفاده از مدل بحران اسپریگنز

چکیده: یکی از روندهای تاثیرگذار بر سپهر سیاسی ایران در پهلوی دوم، برآمدن سینمای روشنفکری است. شکل و صورتبندی کنش‌گری سینمای روشنفکری با تغییرات ذهنی و اجتماعی پیوندی ناگسستنی داشت. این جریان فکری توانست نوع دیگری از کنشگری سیاسی و نقد قدرت حاکمه را ارائه کند. هسته مرکزی نگرش سینمای روشنفکری، به چالش کشیدن مدرنیزاسیونی بود که از سوی حکومت به شدت دنبال می‌شد. مدرنیزاسیون به‌رغم تاثیرات مثبتی که بر رفاه نسبی طبقه متوسط شهری داشت، ولی آسیب‌های بسیار زیادی چون توزیع نابرابر ثروت و فاصله طبقاتی، ازهم گسیختگی نظم سنتی جامعه ایران و بحران هویت را در پی داشت. بررسی چگونگی مواجهه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون به دلیل پیوندش با حوزه‌های مختلف هنری، وجهه نخبگانی، نقش نیروهای اجتماعی و تاثیرگذاری بر ساختارهای سیاسی اجتماعی دهه چهل و پنجاه حائز اهمیت است. در این پژوهش بر اساس الگوی نظری بحران اسپریگنز رویکرد سینمای روشنفکری ایران در پیش از انقلاب به مدرنیزاسیون تحمیلی شاه مورد بررسی قرار گرفته و یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که این جریان با استفاده از مفاهیمی همچون تولید ضد گفتمان، مقاومت اخلال گرایانه، ایجاد خرده فرهنگ عدم رضایت و نرمالیزه کردن خشونت با مدرنیزاسیون و تجدد آمرانه مقابله کرده است.

کلید واژه ها: **سینمای روشنفکری،تجددآمرانه، غرب، سینما، مقاومت،بحران اسپریگنز**

بیان مسئله

نوسازی شامل همه تحولاتی است، که در زمینه‌های سیاسی، آموزشی، دینی، خانوادگی و طبقاتی به وقوع می‌پیوندد. (وینر،1353: 166) پدیدار شدن گرایش‌های فکری، فلسفی نوگرا، تغییرات پایه‌ای در تعلیم و تربیت، نوگرایی فکری مذهبی، پیدایش سینما در ایران؛ مجموعه تحولاتی هستند که دیرتر و بسیار تدریجی-تر از تحول در ارتش، اقتصاد و صنعت پدید آمدند و به تصمیم‌های سیاسی، دولتی و یا فردی مرتبط بودند. (هودشتیان،1380، 76) حکومت پهلوی برخلاف حکومت‌های استبدادی در قرون وسطی، حکومتی نه متکی بر اقشار اجتماعی بلکه مستقل از اقشار و نیروهای اجتماعی بود؛ (کاتوزیان ،1388: 7) و این مسئله سبب گردید مدرنیزاسیون هیچگاه به تغییرات نهادی و اجتماعی گسترده بدل نگردد. با توجه به فضای اجتماعی سیاسی دهه چهل و پنجاه می‌توانیم گذاره مدرنیزاسون دولتی را به عنوان هسته مرکزی تحولات

این دو دهه مورد توجه قرار دهیم. در این خوانش وجود طبقات سرمایه‌دار از سوی حکومت، فرصتی تاریخی برای نجات جامعه فقیر ایرانی بود. گسترش شهرنشینی ملازم با پیشرفت، رفاه و خروج از سنت‌های دست و پاگیر تعریف که با منطق دولت هم‌پایگی داشت. بر همین اساس توسعه شهرهای مستقل از مازاد اقتصادی روستایی و با اتکا به درآمدهای حاصل از صادرات نفت باعث جذب جمعیت زیادی به شهرها شدند. (حسامیان و دیگران،1375: 53) حکومت پهلوی به مانند تمام حکومت‌های غیر دمکراتیک، بنا به تعلق گفتمانی خود و زمینه اجتماعی که در آن به‌سر می‌برد، سعی در تشویق نوع خاصی از کالاهای فرهنگی که مروج مدرنیزاسیون بود را داشت. در واقع سیاست حمایت و حامی‌پروری که در جوامع بسته و به صورت دقیق‌تر در پهلوی دوم، در عرصه فرهنگی اجتماعی تعقیب می‌شد و آثاری ....

استفاده روشنفکران از ابزار هنر برای انتقال پیام سیاسی و خلق آثار آگاهی‌بخش و انزاردهنده، ترکیبی منطقی و قابل تعریف با عنوان هنرمندان روشنفکر به وجود آورده است. در ایران پیش از مشروطه تاکنون، بسیاری از شخصیت‌های سیاسی و روشنفکران دارای مشغولیت هنری بوده‌اند که می‌توان به «ملک‌الشعرای بهار»، «فرخی یزدی» و «احمد شاملو» اشاره نمود. سینمای روشنفکری در دهه 40و 50 که بخشی از همان کنش هنری روشنفکران است را باید جریانی بر خلاف مسیر ایدئولوژی حاکم و به نوعی در مقابل مدرنیزاسیون دولتی دانست. بازنمایی شهر در این آثار به عنوان مکانی آکنده از روابط و مناسبات فاسد سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در مقابل شهر مظهر مدرن تبلیغ شده از سوی پهلوی است.

ادبیات پژوهش

نقد مدرنیزاسیون از برجسته‌ترین موضوعات روشنفکری ایران در عصر حاضر بوده است. با بررسی ادبیات نظری این پژوهش در می‌یابیم تا آنجا که بررسی شده است تحقیق مستقلی درباره مواجه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون پهلوی دوم صورت نگرفته است. در اینجا به شرح آثاری می‌پردازیم که با این پژوهش از جنبه‌هایی همپوشانی دارند.

الف)« دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (1309 – 1357) به قلم «پرویز اجلالی » یکی از محدود آثاری است که به تحلیل محتوای آثار سینمای دوران پهلوی می‌پردازد. وی معتقد است میان دگرگونی و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین تولید شده در سینمای ایران،

نوعی همبستگی وجود دارد. او با تحلیل روندها و فضای سیاسی اجتماعی زمانه پهلوی و به خصوص جریان سینمای روشنفکری معتقد است این نوع آثار مستقل و در خدمت دستگاه حکومت قرار نگرفته‌اند.

ب) کتاب « تاریخ اجتماعی سینمای ایران » اثر« حمید نفیسی » با رجوع به یافته‌های توصیفی و تاریخی و تفسیرجامعه‌شناختی در تلاش است به این سوال پاسخ دهد که سینما از مشروطه تا انقلاب اسلامی چه تاثیری بر نگرش تجددخواهی ایرانیان داشته است؟ تلفیق تاریخ وجامعه شناسی در سینما، برای درک روح یک دوران، یکی دیگر از جنبه‌های مهم این کتاب است. وی معتقد است سینما متاثر از تجربه زیسته خالق آثار شکل و انعکاسی از دغدغه‌های فکری او است؛ نه لزوما بحران‌های حادی که جامعه به آن مبتلا است.

ج) مقاله «میکرو مقاومت در سینمای اعتراضی پیش از انقلاب؛ بررسی موردی قیصر و گوزن‌ها» به نویسندگی «محمدرضا تاجیک» و «میثم قهرمان» موضوع اعتراض در سینمای پیش از انقلاب را بررسی کرده است. در این مقاله سعی می‌شود با تحلیل محتوای این دو فیلم عناصری استخراج شود که نشان دهد فیلم‌ساز به وضعیت اجتماعی سیاسی جامعه واکنش داشته است. این آثار به اعتقاد نویسندگان با نگاه مبارزاتی و عصیان علیه وضعیت بحران‌زده، عملا نسخه رادیکالی را برای مبارزه علیه رژیم تجویز می‌کند.

د)کتاب «موج نو» اثر«احمد طالبی نژاد» سعی در تبارشناسی موج‌نو سینمای ایران دارد. طالبی‌نژاد معتقد است بالندگی ادبیات در دهه 30 و40 زمینه‌های فکری شروع موج‌نو سینما را فراهم کرد. به باور نگارنده زبان سیاسی که در ادبیات «احمد شاملو» ، «نیما یوشیج» و «ابراهیم گلستان» به همراه ترجمه آثار رمان‌ها و نمایشنامه‌نویسان، افق ذهنی سینما ایران را گسترش داد و باعث شیفت پارادایمی در خلق آثار سینمای ایران شد.

روش پژوهش

تفکر و اندیشه در جامعه، در خلاء شکل نمی‌گیرد و اگر تابع صرف محیط نباشد بستگی تام با شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه دارد و هر برداشتی از اندیشه نیز اگر در انتزاع شکل بگیرد برداشتی ناقص و نارسا خواهد بود. (جمشیدی،1385: 267-266) برای درک هرگونه جستار، باید دقیقا به روند فکری آن پی برد و باید به آنچه منطق درونی یا منطق در عمل در پدیده‌ها می‌نامند توجه دقیق نمود. (اسپریگنز،1389 : 30) در این تحقیق تلاش می‌شود با استفاده از نظریه بحران اسپریگنز به چگونگی مواجه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون پهلوی دوم پرداخته شود. اسپریگنز برای شکل‌گیری اندیشه و

روند فکری قائل به وجود چهار مرحله است. وی معتقد است که توجه به منطق درونی نظریات، راه فهم نظریات را نمایان می‌سازد و هدف نظریه‌های سیاسی را شناخت دقیق جامعه سیاسی با برخورداری از نگاهی انتقادی در قبال کاستی‌ها و نارسایی‌ها و آشنایی صحیح با معضلات جامعه از طریق بررسی ریشه‌های بی‌نظمی و غلبه بر آن می‌داند. (باقری، 1398 :139) اسپریگنز در گام نخست، مدعی است اندیشمندان سیاسی هر دوران به شدت واقعگرا هستند و اندیشه‌های سیاسی آنان پاسخ به مشکلات محیط سیاسی‌شان است. براین اساس، نظریه‌های سیاسی عمیقاً به موضوعات عملی و روزمره سیاست مربوط هستند. تلاش آنها بر این است که تصویری جامع و درکی نسبی از دنیای سیاست ارائه شود. به عقیده او دستور کار اکثر نظریات سیاسی، بعضی از مشکلات واقعی و مبرم است. (برزگر،1383: 48) این مرحله را می‌توان مشاهده بحران نامید. مرحله دوم کنشگر با مطالعه بالینی در جستجو و علل بی‌نظمی می‌پردازد و در مرحله سوم به ارائه راهکار مبادرت می‌ورزد؛ و در مرحله آخر ترسیم آرمانی و مطلوب خود را پیگیری می‌کند. ما در این پژوهش با ادغام مراحل سوم و چهارم، آن را با عنوان رویکرد سینمای روشنفکری در مواجه با مدرنیزاسیون نام می‌بریم.

چارچوب نظری تحقیق

سینما به دلیل استفاده از عنصر هنر توانایی تاثیرگذاری غیر قابل انکاری در جامعه دارد. هنرمندان سینما و به‌خصوص کارگردانانی که خود نویسنده آثارشان هستند با فراهم آوردن آگاهی سیاسی–اجتماعی و ارائه تحلیل های خود در قالب هنر قادرند نقش سیاسی خویش را به شیوه ای غیر مستقیم در جامعه ایفا نمایند. (راورد راد، 1381: 57) سینمای روشنفکری اگر همچون «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی 1357) چشم‌انداز بهتری برای جامعه زمانه خود ترسیم کند؛ باید آن را نوعی خودانتقادی نسبت به وضع موجود دانست، و اگر همچون «کندو» (فریدون گله 1353) مصیبت ها، ناعدالتی‌ها و رنج‌های جامعه را بازنمایی کند بسترساز ایجاد تغییرات معنادار می‌شود. هدف سینمای سیاسی– روشنفکری بیان حقایق و ارائه راهکار برای رسیدن به اهداف کلان اجتماعی از طریق نهاد اجتماعی و رسانه سینما است.

سینماگران جریان روشنفکری دهه چهل و پنجاه، متاثر از انحطاطی کـه بـه دنبـال فراینـد مدرنیزاسیون، فرهنگ و سبک زندگی را مورد هجمه قرار داده بود، به سمت نگرش‌های انتقادی به حکومت کشیده شدند و در پی یافتن پاسخ‌های بومی به مخمصه‌های موجود حرکت کردند. این تغییر پارادایم، در میان روشنفکران و هنرمندان پرنفوذ ایرانی، خود را به صـورتهای مختلفی که همگی مستلزم چرخش به سمت فرهنگ‌هـا و

راه‌حلهـای بـومی اسـت نشـان می داد. (میرسپاسی،1384: 142) سینمای روشنفکری به دو مولفه توجه ویژه‌ای کرد: تاریخ و سنت. بدین معنا که سینمای روشنفکری تلاش کرد عناصری چون سابقه مبارزه با استعمار همچون «خاک» «مسعود کیمیایی 1352)، بی عدالتی همچون «تنگسیر» (فریدون گله 1352) و توجه به مولفه های دینی همچون «طوقی» (علی حاتمی 1349) را با موضوعات روز پیوند دهد و شکلی از مبارزه و انتقاد از رژیم را صورتبندی کند. آنها در مقابل جریان مدرنیزاسیون به خلق کاراکتری قهرمان اما عصیانگر پرداختند که بی توجه به ساختار رسمی در پی اجرایی عدالت بود. قهرمان مصمم به تغییر مناسبات استعماری با توسل به عناصر ملی، دینی و انقلابی بود. چنان‌که قهرمان «خاک» در برابر ظلم زن فرنگی ایستادگی می‌کند و قهرمان «تنگسیر» جور ظالم را بر نمی‌تابد. مفاهیمی که در سینمای رایج دوران پهلوی کمتر دیده می‌شد و توانست با ایجاد مقبولیت در بخش نخبگانی جامعه، خرده گفتمانهای رقیبی برای گفتمان مدرنیزاسیون ایجاد نماید.

روشنفکران، مدرنیسم و تجدد

پس از شکل‌گیری ارتباط غرب با ایران که مصادف با شکل‌گیری روابط نابرابر و اشکال مختلف مداخله در امور کشور بود، مبهوت شدن در برابر غرب و تلقی عدم توانایی برای رویارویی با تمدن غرب، عده‌ای را به تجلیل از تمدن غرب وادار کرد که آنها را غرب‌گرا نامیده‌اند. عده‌ای به نفی تمدن غربی و تقدیس تمدن ایرانی اسلامی گرایش یافته‌اند که سنت‌گرایان تلقی گردیدند. عده‌ای در صدد معرفی علوم و معارف اسلامی؛ به عنوان سابقه تمدنی برآمدند که این افراد التقاطیون فرهنگی تلقی شدند.(آزادارمکی،1397: 45) در واقع شکل‌گیری هر کدام از این گفتمان‌ها به شکلی جامعه ایران را با چالش‌هایی روبرو کرد. شعار محوری گفتمان مشروطه قانون‌گرایی بود. این گفتمان در درون خود عناصری همچون پاسخگو شدن حاکمیت، تاسیس مجلس، دستگاه قضایی مستقل، خودمختاری فردی و نقد حاکمیت را شکل داد. گفتمان مشروطه در پی ساختن و ارائه تعریف جدیدی از ساختار دولت بود که بر اساس آن مجموع شهروندان کشور به مثابه یک ملت در برابر دستگاهی به نام دولت قرار می‌گرفتند. (نظری،1388: 331) نسل اول روشنفکران در ایران با جامعه‌ای عقب‌مانده ار منظر علمی ، منزوی از منظر اقتصادی و استبدادزده روبرو بودند. روشنفکران بدین‌سان مشروطیت، دنیویت و ناسیونالیزم را سه وسیله حیاتی برای توفیق درایجاد ایرانی نوین، نیرومند و پیشرفته می‌دانستند. آنان می‌گفتند که اولی قدرت ارتجاعی سلطنت را ، دومی نفوذ سنتی روحانیون را و سومی چنگال‌های استثمارگر امپریالیست‌ها را قطع می‌کند. (آبراهامیان،1377: 57)

در گفتمان متجددین، از آن جایی که میراث فرهنگی تاریخی مربوط به عصر سنت و آنچه که گذشته نامیده می‌شد، باید به دور انداخته می‌شد و تلاش برای دستیابی به هنجارها والگوهایی معنابخش برای تبیین خودآگاهی و بودن ضرورت می‌یافت. (میرسپاسی، 1388: 63) این ایده‌ها به دلیل بحران‌های سیاسی و اقتصادی پس از انقلاب مشروطه، توان گفتمانی خود را در مقابل گفتمان رضاشاه از دست داد و فضای فکری و اجتماعی جامعه به سوی نگرشی عینی‌تر از تجدد و غرب‌گرایی یعنی مدرنیزاسیون متمایل شد. اما روشنفکران نسل دوم زمانی سر برآوردند که گفتمان غرب جذابیت قبل را نداشت و تجدد غربی توان اقناعی جامعه را از دست داده بود و ایرانیان متوجه عدم تغییر ملموس جامعه بحران‌زده بر اساس آن تفکر را شده بودند. روشنفکران این نسل از زاویه دیگری به مناسبات ایران و غرب و فرهنگ سنتی ایران نگاه می‌کردند. گفتمان بازگشت شریعتی نمونه‌ای در راه بازیافت اصالت خود است. دکتر شریعتی می‌خواست، میراث اسلامی ایران را در برابر ستایش ناسیونالیست‌های غیر مذهبی ایران پیش از اسلام قرار دهد؛ و از سوی دیگر رقیبان مارکسیست خود را با این استدلال خاموش کند که اسلام روح دمیده در فرهنگ ایران و مارکسیسم یک ایدئولوژی بیگانه با توده‌ها است. (بروجردی،1377 :172-173) جلال آل احمد نیز در مقام نویسنده و منتقدی مجادله‌جو، نماینده گفتمان انقلابی بود و مسئولیت و تعهد را بر هر امر دیگری ترجیح می‌داد. به نظر می‌رسد که غرب‌گرایی مدنظر آل‌احمد مهمترین مانیفست بومی‌گرایی در گفتمان روشنفکران ایرانی باشد. رضا براهنی در کتاب قصه‌نویسی خود درباره اهمیت تفکر بومی‌گرایی می‌نویسد: غرب زدگی آل احمد نخستین رساله شرقی است که وضع شرق را در برابر غرب استعمارگر روشن می‌کند؛ و احتمالا نخستین رساله ایرانی است که در یک سطح جهانی ارزش اجتماعی دارد. (میر سپاسی، 1384: 163) به نظر جلال، سر منشاء بسیاری از تباهی‌های دوران معاصر در ایران، ترک میراث سنتی و تسلیم در برابر غرب و تقلید افراطی از آن همراه با فقدان آگاهی درست از پیشرفت غرب است. آل‌احمد می‌گفت: از غرب ما یک مقدار چیز لازم داریم بگیریم، اما نه همه چیز را، از غرب تکنولوژی‌اش را و ابزارش را می‌توانیم بگیریم که احتیاج ماست، اما دیگر علوم‌انسانی را نه، یعنی از ادبیات بگیر تا تاریخ و اقتصاد و حقوق. (هاشمی،1388: 48).

گام اول: فهم بحران

در مدل تحقیقی اسپریگنز، گام اول ادراک بحران و بی‌نظمی زمانه است. در این مرحله به اختصار توضیح داده می‌شود که چه بحران‌های عمومیت یافته‌ای از منظر روشنفکران ایرانی در سیستم حکومتی پهلوی دوم وجود داشته است.

الف)ویژگی‌های اجتماعی سیاسی

از لحاظ سیاسی در این مقطع زمانی، شاه مغرور از سرکوب قیام 15 خرداد، سر رشته اصلاحات را در دست خود گرفته است و برای جلب نظر عمومی یک نظام دو حزبی به‌وجود آورده است. در سالهای دهه 1340 که سال‌های رشد اقتصادی و ثبات بود با هیچ نوع مبارزه سیاسی مهمی روبرو نمی‌شویم. با این حال سازمان امنیت تظاهرات گاه وبی‌گاه دانشجویان و فعالین مجامع مذهبی را زیر نظر داشت و با کنترل خود راه اعلام مخالفت را برای تمام نیروهای مخالف را به صورت کامل مسدود کرده بود. (صدر،1381، 71) اما تنش بین دولت و جامعه در نیمه های دهه 1350 به نقطه بحرانی رسید. (آبراهامیان، 1389 : 265). مدرنیزاسیون سریع در حوزه‌های مختلف به رشد این تنش کمک بیشتری می‌کرد. به این ترتیب در 1354 شاه با اعلام حزب رستاخیز و با کمک بورژوازی نفتی و اعمال قدرت کنترل بر اقتصاد و معیشت وحتی مذهب طبقه متوسط، پا را از حد فراتر گذاشت و فاصله خود را با جامعه بیشتر کرد. (بکایی ،1390: 13) اقدامات انجام گرفته توسط شاه و به‌خصوص فرح دیبا برای زدودن غبار سنت از جامعه، در زمینه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی، خصوصا حوزه زنان، چشمگیر است. اما اتفاق مهمی که در این برهه از تاریخ معاصر ایران افتاد و فضای اجتماعی را تحت تاثیر قرار داد، سلسله اصلاحات محمدرضا شاه تحت عنوان «انقلاب سفید» بود. (بکایی ،1390: 13) شکاف طبقاتی ناشی از انقلاب سفید، در دهه‌های 40 و 50 موجی از روشنفکران را به وجود آورد که معمولا مهاجرین به تهران بودند. گوشه‌گیری و رانده شدن از فضای رایج فرهنگی و سیاسی، موجب گفتمان مخالف با مدرنیزاسیون را در این بدنه از روشنفکران ایجاد نمود. این سطح از انتقادات سیاسی – اجتماعی و بنیادی، از نیمه دهه چهل به بعد، پیش‌شرط‌های لازم برای اشاعه ایدئولوژی نبرد مسلحانه را در میان برخی از فعالان فراهم کرد. (قیصری، 1383: 145) اما جریان‌های روشنفکری هنری تلاش کردند گفتمان مخالف خود را در قامت اثری هنری همجون ادبیات، نمایش و سینما ابراز نمایند. با یک تحلیل اجمالی می‌توان این دوره را یکی از پربارترین دوره‌های رونق فرهنگ و هنر ایران نامید که موجب دگرگونی های اجتماعی و سیاسی بی نظیری در دوره خود شد.

ب)روشنفکری هنری

از اواخر دهه سی و دهه چهل روشنفکران و نویسندگان بسیاری به منظور همنوایی با زمانه، آثاری می‌آفرینند که بیش از آنکه ارزش ادبی داشته باشند، جامعه شناسانه‌اند. در این خصوص می‌توان به رمان «مدیر مدرسه» (جلال آل ا حمد 1337) یا «ملکوت» (بهرام صادقی 1349) اشاره نمود. ایشان مقید به تعهدی اجتماعی

بودند و نوشته‌هایشان سرشار از تعبیر و رمزهای سیاسی جوان‌پسند بود. در این نوع گرایش‌ها، شعرها و داستان‌ها به پیام‌های رمزی مبنی بر شدت اختناق و تحمل‌ناپذیر بودن وضع موجود تبدیل می‌شوند که در آنها مسائل پیچیده اجتماعی با نوعی ساده‌انگاری بیان می‌شود، قسمت اعظم این ادبیات، استعاری است. (میرعابدینی،1386:ج1: 419) از سوی دیگر، تحولات اجتماعی و فرهنگی نویسندگان را واداشت تا دیدی تازه به مسائل زندگی داشته باشند و ادبیات روستایی و اقلیمی را به‌وجود بیاورند. ایشان که معمولا از طبقات متوسط شهری برخواسته بودند، به نشان دادن شیوه زندگی مردم همت گماشتند؛ تا تصور مردم شهری را از موقعیت زیستی مردم کشور دگرگون کنند. در این زمینه آل‌احمد با آثاری چون «تات نشین های بلوک زهرا» و «جزیره خارک درّ یتیم خلج فارس» از پیشگامان ادبیات اقلیمی و روستایی بود. (جاهد،1401 :25) در این دوره جامعه هرچه بیشتر سیاسی می‌شد صدای دانشجویان معترض، شعر حماسی و شعرخوانی سیاسی شاملو در محافل فرهنگی، ظهور جنبش‌های چریکی کوچک و بزرگ، هنر مقاومت، افشاگری‌های سیاسی ساعدی در نمایشنامه‌هایش، نابه‌هنجاری‌های زندگی روستایی در داستان‌های « محمود دولت آبادی »، «صادق چوبک» و ... مخالفت‌ها را به تدریج مابین مردم آورد و دیگر همه در حوزه عمومی و مکان‌های عمومی از فساد و نابرابری اجتماعی سخن می‌گفتند. در این فضا همه سیاسی می‌اندیشیدند و سیاسی می‌نوشتند. هنر برای هنر به تدریج زیر سیطره هنرسیاسی رنگ می‌بازد. سینمای اجتماعی ایران و روشنفکران ایران نیز از این فضای سیاست‌زده تاثیر می‌گیرد. (عشقی،1399، 27)

ج) سینمای روشنفکری در دوران پهلوی دوم

میشل فوکو میان مولف و نویسنده تمایز قائل می‌شود. به نظر فوکو، نویسنده با تاثیرپذیری از شرایط عینی جامعه به آفرینش گفتمان مبادرت می‌ورزد، یعنی هر چند نویسنده متاثر از شرایط ذهنی خود است، اما مولف واقعی گفتمان، شرایط عینی است که نویسنده را در برگرفته است. بر این اساس در شکل گیری گفتمان روشنفکری و به طریق اولی روشفکری هنری در سینما، شاهد شکل گیری گفتمانی ستیزه‌جو هستیم. این گفتمان به خصوص در دهه‌های چهل و پنجاه، گفتمان مسلط نزد روشنفکران ایرانی است. (افضلی،1396: 50-51) هر چند روشنفکران ایرانی نویسنده این گفتمان هستند، اما مولف این گفتمان جامعه‌ای است که روشنفکر در آن می‌اندیشد، بنابراین جامعه استبدادی که در پی مدرن ساختن خود است و در این راه هیچگونه مخالفتی را بر نمی‌تابد، با مسدود شدن فضای سیاسی اجتماعی جامعه، به مکانیسم عبور از سانسور و ابرام خشونت متوسل می‌گردد. (رضا دوست و دیگران؛1386 :133-134) سینماگران و روشنفکران هنری دوران پهلوی هیچگاه این امنیت و آزادی را نداشتند که بدون ترس و با خیال آسوده،

اثر مورد نظر خود را خلق کنند، مگر زمانی که با سیاست‌های حکومت همراهی داشته باشند. از نگاه هستی‌شناسی و آنتولوژیک، گرایش کلی روشنفکری هنری در ایران در قرن بیستم بیشتر به نقد نظام‌های سیاسی مستقر، نقد پدرسالاری و نگاه انتقادی نسبت به غرب همراه بود. گرایشی که از پنهان‌کاری تا نقد آشکار و حتی مبارزه مسلحانه در نوسان بود. (قیصری،1383: 12-13) روشنفکر ایرانی به صورت عام و روشنفکران هنری به صورت خاص در دهه چهل و پنجاه، برای بسط ایده‌ها و نظریات خود در سطح جامعه و ایجاد گروه‌های پیرو، اندیشه و قالب ذهنی خود را در شکل رمان تاریخی، اجتماعی، شعر کلاسیک، فیلم و مستند بیان می‌کردند.

سینماگران نسل جدید که بعدها متاثر از سینمای موج نوی فرانسه با همین نام شناسایی شدند در این فضا شروع به فیلم‌سازی کردند. اصلی‌ترین نقاط مشترک فیلم‌های موج نو، تلاش برای واقع‌بینی و ضدیت با جریان غالب فیلم ایران (فیلمفارسی) بود. در این آثار مولفه‌هایی چون رقص، آواز در کاباره، حادثه‌پردازی و قهرمان‌سازی سطحی، توجه بیش از اندازه به ستاره های سینما پررنگ بود. کارگردانهای فیلم موج‌نو اغلب مولف، جوان و تازه‌کار بودند. آنها به دلیل قرابت و آشنایی با ادبیات مدرن و کلاسیک، از آنها تاثیر پذیرفته‌اند و برخی فیلمنامه‌های آنها از آثار ادبیات ایرانی و خارجی اقتباس شده بود .(غلامعلی،1393: 101-100) این فیلم‌ها حاصل نگاه بدبینانه‌ی روشنفکری ایران به تضادهای عمیق درون جامعه و غلبه روحیه شکست ، یاس و درماندگی رایج در جامعه بود. این روحیه موجب بیگانه شدن از حکومت و رادیکالیزه شدن تولیدات هنریشان شد. فیلم‌ها و آثار نمایشی تصویری ناامید کننده از یک جامعه بحران زده و معلق مابین سنت و مدرنیته را همچون آثار مورد اشاره در ذیل تصویر کردند.

الف) «دایره مینا» (داریوش مهرجویی 1354): این اثر اوج نگاه منفی مهرجویی به شهرنشینیِ آلوده و تبعات واپسگرایانه توسعه ناهماهنگ بوروکراتیک و فاسد است؛ تبعاتی نظیر حاشیه‌نشینهای رنجوری که به راحتی و با یک وعده غذا، نوکر و اجیر هر کسی می‌شوند و بالقوه به هر وضعیتی، حالتی از هرج ومرج می‌خشند، و پدیداریِ طبقه‌ای لمپن که مباشر اربابان بورژوا می‌شود و در استثمار مردمان ضعیف، طبقات بالارا همراهی می کند. (نعمتی،1391: 285) مهرجویی 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. کارگردان معتقد است بروژوازی و نظام سرمایه‌داری در حالی ساختارهای سنتی را از بین می‌برد که هیچ برنامه‌ای پیشنهادی برای جایگزین آن در دست ندارد.

ب) «اسرار گنج دره جنی» (ابراهیم گلستان 1353): در این فیلم، حمله و یورش شهرنشیان به روستاها این امر را به ذهن متبادر می‌کند که حکومت سعی دارد رویه‌های ناسالم مصرف‌گرایی و دلالی را در جامعه

روستایی ایران گسترش دهد و با این کار اصلی‌ترین کارویژه روستاها یعنی کشاورزی و دامداری را به حاشیه ببرد. غالب آثار سینمایی دهه چهل و پنجاه به مسئله مهاجرت افراد روستایی به شهرهای صنعتی و یا حاشیه‌های آن اشاره دارد. وستائیانی که با رشد اقتصادی کشور و برای تامین نیروی انسانی مورد نیاز به سمت مراکز استان‌ها کوچ می‌کردند. این ساده‌ترین مسیر تخریب روستاها و مناطق سنتی ایران بود؛ اما شکل دوم که در این فیلم به آن اشاره شده است را می توان تغییر خلقیات مردم روستایی و تغییر در سبک زندگی اجتماعی و اقتصادی آنها جستجو کرد. استفاده از مجسمه‌های سیمانی (عقاب سیمانی، مجسمه زن سیمانی)، مبل‌های سلطنتی، استفاده مرد روستای از کت وشلوار و کروات، استفاده از موسیقی تند و غربی همه نشانه‌های هجوم به هویت سنتی جامعه ایران است

ج: «قیصر» (مسعود کیمیایی 1348): قیصر در فضای سیاسی، اجتماعی و تاریخی خاص خود حامل یک ایدئولوژی سنتی، مرد سالار و خشن است که در برابر روند پرشتاب مدرن شدن و به عبارتی بهتر غربی شدن جامعه مقاومت می‌کند. از این منظر قیصر مبلغ و مدافع تمام ارزش‌های سنتی و ضد مدرن و بیانگر دیدگاه‌های ایدئولوژیک روشنفکران آن عصر است. دهه چهل، دهه استبداد مدرن پهلوی و ایجاد مقاومت در بدنه سیاسی و مذهبی جامعه است. دوره‌ای که استبداد و اختناق سیاسی و سانسور راه را بر هرگونه گفت‌وگویی میان مردم و حکومت بسته است؛ در چنین شرایطی مردم و روشنفکران با خواستگاه‌های مختلف از نیروهای مارکسیستی گرفته تا ایدئولوژی های اسلامی در مخالفت با برنامه‌های حکومت حرکت می‌کردند و قیصر محصول چنین دوره ای است.

د) سینمای سیاسی

نارضایتی اجتماعی و سرخوردگی سیاسی در این دوره بر همه اقشار جامعه ایران به نحوی صدق می‌کردند. طیف‌های سنتی مخالف مدرنیسم وارداتی، سنت‌زدایی و عبور از ارزش‌های اخلاقی بودند و اقشار مدرن با اختناق و استبداد و مفاسد اداری و نابرابری اجتماعی سر ناسازگاری داشتند. بدین ترتیب اقشار سنتی و مدرن در یک نقطه تلاقی داشتند و به همگرایی می‌رسیدند وآن مشروعیت‌زدایی از رژیم شاهنشاهی بود. هنر هر چه بیشتر سیاسی می‌شد؛ فیلم‌سازان و روشنفکران اجتماعی نیز می‌کوشیدند به سهم خود سلاحی برای اعتراض بسازند. مفاهیمی چون نابرابری اجتماعی، حاشیه‌نشینی که بر آمده از توسعه نا متوازن اقتصادی بود و استعاره‌هایی که به اضمحلال فردیت افراد در مدرنیزاسون اشاره داشت. (عشقی،1399: 23-24)

پرویز جاهد منتقد و نویسنده مطرح سینما در مصاحبه با پژوهشگر[1] بر این اعتقاد است که نگرش شرق-شناسی قبل از اینکه توسط «ادوارد سعید» مطرح گردد، به شکل خام توسط روشنفکران ایرانی و به‌خصوص «جلال آل احمد» مطرح شد. به باور جاهد این نوع نگاه به سنت، فرهنگ و غرب توسط موج‌نوی سینما به عرصه نمایش وارد شد، که می‌توان رگه‌های قدرتمند آن را در آثار مختلف این جریان سینمایی دید. این فیلم‌ها رقص و آواز ندارد، ستاره و جاذبه‌های جنسی و بصری نداشته است و بیشترین تاکید خود را بر انتقال پیام سیاسی به مخاطب دارند. این فیلم‌ها به لحاظ رویکرد و محتوا در مقایسه با دیگر آثار سینمایی پیش از انقلاب، بیشترین همپوشانی را با گفتمان انقلاب اسلامی دارد. در واقع ما در این دوره با شکل نوینی از فیلم های سیاسی روبه رو هستم که دارای صراحت بسیار بالای در انتقال پیام به مخاطبان خود است.(مصاحبه:با پژوهشگر)

گام دوم: ریشه ها و علل بحران

رویکرد انتقادی در مواجه با محصولات فرهنگی، در پی برملا کردن ایدئولوژی‌های درون متنی و یا فرامتنی این محصولات است. طرفداران مکتب فرانکفورت و از جمله آدورنو این محصولات را یکسره به عنوان روبنای فرهنگی در نظر می‌گرفتند که دائماً خواست سرمایه‌داری در آنها دخیل است. این محصولات و از جمله فیلم‌ها در جهت یکسان‌سازی توده‌ها عمل می‌کنند. (آدورنو و هورکهایمر، 1384: 34) چراکه فیلمهای سینمایی، دستگاه ایدئولوژی ازپیش ساخته شده‌ای هستند که مخاطبان را صدا میزند؛ تا آنها خود را در آیینه‌ی تصویر، سوژه‌هایی تعریف کنند که این تعریف از پیش برساخته شده است. (آقابابای،1391: 72)

الف) فیلم فارسی

فیلم‌فارسی جریان مسلط فیلم‌سازی در ایران پهلوی است. در واقع تمام جریانات سینمایی که در این دوره‌ها نمایان شده، حاشیه‌ای بر فیلم‌فارسی بوده است. فیلم‌فارسی از میان کارگران شهری قهرمان خود را پیدا می‌کرد. بخشی از کارگران که در فرهنگ شهری ادغام نشده بودند و استقرار اجتماعی نیافتند و استعداد درگیری، خشونت و ماجراجویی داشتند، بیشتر مورد توجه فیلم فارسی قرار گرفتند. (جیرانی،1373: 42). به همین علت است که فیلم‌فارسی در هر شرایطی و توسط هر شخصی که ساخته می‌شد، بیانگر دیدگاه‌های سنتی طبقه پایین جامعه بود. آدم‌های کم سواد، بی پول و سنتی که در حاشیه شهر تهران، یا یکی از شهرهای بزرگ زندگی می‌کردند و گاه قصه به خاستگاه آنها یعنی روستا کشیده می‌شد. (معززی‌نیا،1378 :152)

[1] - انجام مصاحبه در تیرماه 1402

فیلم‌فارسی در این دوره به سبب تکرار کلیشه‌های مختلف در سطح جامعه مورد انتقاد شدید منتقدان سینمایی برآمده از جریان روشنفکری بود. آنها که مدعی ارتقای سطح عمومی مخاطب بودند با جریان‌های روشنفکری دولتی که معتقد به استبداد تجدد بودند هم‌آوا شده و دست به تخطئه سینمای فیلم‌فارسی زدند.

ب) غیریت‌سازی با غرب

جاهد معتقد است موج‌نو را قبل از هر چیز می‌توان درآثار اوایل دهه سی پیدا کرد، بدین صورت که در گفتمان فیلم‌های آن دوران، قهرمانان داستان، افرادی که از مظاهر تمدن غرب استفاده می‌کردند را تمسخر و با عناوین ژیگولو، فوکولی و یا عینکی خطاب می‌کردند. این نگاه تحقیرآمیز و انتقادی نسبت به فرهنگ غرب یکی از نقاط عطف شیفت پارادایمی فیلم‌فارسی به مسیری دیگر است. وی معتقد است که در دهه بیست و سی نگاه غرب به شرق متاثر از نگاه شرق‌شناسانه و استعماری بود که غرب سعی می‌کرد با مرزبندی با جوامع مشرق زمین هویت خود را سامان بدهد. اما این جریان در دهه چهل و پنجاه در فرهنگ و سینما به صورت کلی دچار دگرگونی ماهوی شد. بدین صورت که این روند شرق‌شناسانه معکوس گردید و حالا جامعه ایران بود که متاثراز گفتمان بومی‌گرایی و بازگشت به خویشتن، برای درک هویت جدید خود در دنیای معاصر سعی داشت خود را بشناساند.

ج) نوسازی و تعمیق شکاف طبقاتی

شکل‌گیری فاصله طبقاتی و بی‌توجهی به عدالت اجتماعی دو ویژگی کلیدی پروژه نوسازی رژیم پهلوی دهه چهل و پنجاه بود. سرازیر شدن درآمدهای نفتی باعث شکل گیری طبقاتی در جامعه ایران شد که با هرگونه توزیع عادلانه ثروت مخالف بود. در واقع قهرمان عاصی که در اواسط دهه چهل همچون «گل محمد» در رمان «کلیدر» (محمود دولت‌آبادی 1357) سعی در مبارزه طبقاتی با نظام سنتی و فئودالی داشت ، اکنون همچون «غربتی» در «سفر سنگ» محور حرکت های ساختار شکنانه خود را با سیاست‌هایی گذاشته بود، که در عمل شکلی از استثمار را در جامعه باز تولید می‌کرد.

باید به این امر توجه کرد که نوسازی شاه منشاء تنش‌های متعدد بود و تناقضهای بسیاری داشت: نخست این که به واسطه ناکامی در کاستن پیشینه سنتی جامعه ایران، نوعی دوگانگی در عرصه اقتصاد، فرهنگ و قالب‌های فکری را سبب شد. حکومت توانست جامعه را تا حدی سکولاریزه کند، اما نتوانست قدرت علما را سلب کند، در نتیجه به توسعه نامتوازن نظام‌های اقتصادی وسیاسی از طریق نوسازی اولی بدون تغییر ماهیت دومی منجر شد. البته این تمایلات تجدد گرایانه شاه واجد یک پایگاه حمایتی ضعیف و فاقد هرگونه

ایدئولوژی مدرن بود. ساخت و سازهایی اندک بر فراز ویرانه‌های وسیع ایجاد شده صورت گرفت که بیش از هر چیزی سبب پیدایش نوعی خلاء ایدئولوژیکی و احساس سردرگمی در میان توده شد. (میلانی، 1385: 143-142) رویکرد انتقادی نسبت به این موضوع در بسیاری از آثار سینمای روشنفکری بازنمایی شده است؛ فیلم‌سینمایی «اسرار گنج دره جنی» یکی از شاخص‌ترین آثار در این خصوص است. این اثر از نوسازی‌های بدون ریشه در سنت ایرانی از سوی تکنوکراتهایی که سنت و فرهنگ ایران را تنها روبنا و ظاهری برای انجام نوسازی‌ها قرار می‌دهند، انتقاد گسترده دارد. نوسازی که مدرنیته را به همراه آورده وجامعه سنتی ایران را تغییر داده است. مدرنیته‌ای که سبب سرگشتگی افراد جامعه میان سنت و تجدد شده است. شخصیت روستایی در این فیلم ظاهرش مدرن شده است؛ اما از اوضاع خود سر در نمی‌آورد و درنهایت، خواسته‌اش برای جامعه را در کازینو و کاباره می‌بیند که مردم تفریح کنند. هویتی گمگشته در فیلم نمایان است، هویتی که حکومت پهلوی اساس آن را بر ایران‌گرایی و باستان‌گرایی و تجدد قرار داده است و اینها جامعه ایران را راضی نمیکند (شهیدانی و رستمی،1398: 199)

د) تجددآمرانه

نقد تجددآمرانه یکی از برجسته ترین عناصرسازنده سینمای روشنفکری است که به صور مختلف به آن پرداخته شده است. «کندو» یکی از آن آثاری است که به موضوع جنسیت‌زدگی زنان در جامعه ایرانی توجه کرده است. در این فیلم برای زن دو نقش در نظر گرفته شده است؛ اول در نقش فاحشه و دوم در نقش معشوقه که ناشی از نگاه نظام سرمایه داری در ایران است. کارگردان در این اثر سعی می‌کند به مخاطب نشان دهد که زنان در این جامعه فقط نقش قربانی را بازی می‌کنند و نهایت تمنایی مدرنیسم بی در پیکر پهلوی، تبدیل زن به یک ابزار در جامعه شبه مدرن ایرانی است. کارگردان در همین اثر با نشان دادن تفاوت فضای گرم و دوستانه کافه‌های جنوب شهر در مقابله مواجه تلخ و خشن رستوران‌های مدرن و دیسکوهای بالا شهر، نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اقتصادی تعیین‌کننده کنش و منش افراد یک جامعه می‌تواند باشد. 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. روشنفکران هنری در آثار خود نشان داده‌اند که نهادهای تمدنی و فرهنگی که از غرب به جامعه ایران وارد شده‌اند، در حال بازتولید ارزش ها وهنجارهای غربی هستند و آنها توان حل مسائل و چالش‌های جامعه دینی و مذهبی ایران را ندارند. فیلم «اسرار گنج دره جنی» نیز به همین موضوع می پردازد. در این اثر سعی می شود با نمادسازی

جامعه‌ای را ترسیم کند که در آن افراد نو کیسه یک شبه به ثروتی باد آورده دست یافته‌اند، در حالی که هیچ زحمتی و تلاشی برای کسب ثروت خود نداشته‌اند. بر این اساس است که خرید محصولاتی و خدماتی اقدام می‌کنند که عملا برای آنها هیچ آورده‌ای به همراه ندارد و فرجام چنین شکل گیری توسعه و انباشت ثروتی را جزء نابودی نمی داند.

گام سوم و چهارم: مواجه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون

در مرحله سوم، توماس اسپریگنز از بازسازی جامعه بر اساس خیال پردازی متفکر سخن می‌گوید. چرا که در مشاهده بی‌نظمی، به غیر از مسئله تشخیص علل آن، لازم است پرسش از موضوع نظم سیاسی درست نیز مطرح شود.(علوی پور،1397: 10) در واقع در این مرحله است که نظریه‌پرداز از نقطه مقابل بی نظمی موجود برای یافتن تصویری از جامعه سیاسی نظم یافته عزیمت می‌کند و الگوی جامعه خوب را در ذهن مجسم می‌سازد. (اسپریگنز،1377: 119) و در مرحله چهارم به ترسیم آرمانشهر خود می‌پردازد. ما در این فصل دو بخش آخر را ذیل یک عنوان آورده‌ایم. ایدئولوژی‌های طبقاتی، سیاسی، جنسیتی، نژادی و... در فیلم‌های سینمایی به طور آشکار و پنهان حضور دارند. به دلیل آنکه سازندگان و عوامل فیلمسازی در فضای ایدئولوژیک زندگی می‌کنند، به طور آگاهانه و ناآگاهانه این ایدئولوژی‌ها را در روایت فیلم، شخصیت‌پردازی و حتی دیالوگ‌های فیلم بازنمایی می‌کنند. فیلمی که حاصل تراوشات فکری فرد یا افرادی در بطن جامعه می‌باشد نه تنها می‌تواند حاصل یک یا چندین گفتمان باشد که خود نیز جریان‌ساز و گفتمان‌ساز است و به بیان لوی اشتراوس، هر کارگردانی در قلمرو رویدادها و تجربه‌ها و تاریخ جامعه‌اش زندانی است. (حسنی،1397: 13).

الف: تولید ضد گفتمان

یکی دیگر از راهبردهای سینمای روشنفکری برای مواجه با مدرنیزاسیون پهلوی تولید ضد گفتمان است. اولین عنصر تشکیل دهنده ضد گفتمان در سینمای روشنفکری بهره‌گیری از طنز است. نمونه کلاسیک این رویکرد را می‌توان در فیلم «اسرار گنج دره جنی» مشخص کرد که با چاشنی طنز عمیق‌ترین مفاهیم سیاسی همچون تضادهای درونی حکومت را به مخاطب انتقال می‌دهد. دومین عنصری که روشنفکری هنری بر آن تاکید می‌کند عنصر ممانعت و توقف عملکردهای ظالمانه است؛ این عملکردها می‌تواند از نتایج ناخواسته مدرنیزاسیون یا یک الگوی عرفی پذیرفته شده باشد. در واقع قهرمان داستان در سینمای روشنفکری به صورت معمول با مناسبات ناعادلانه‌ای که از سوی جامعه پذیرفته شده است مبارزه می‌کند. «سفر سنگ»

یکی از آثار مورد توجه است که تلاش مردم برای آوردن سنگ آسیاب به روستا برای آسیاب گندمشان را به تصویر می کشد، امری که با مخالفت کدخدا به عنوان صاحب تنها آسیاب ده مواجه می‌شود.

ب: مقاومت اخلال گرانه

یکی دیگر از راهکارهای مقاومت را باید مقاومت اخلال‌گرایانه دانست که در بسیاری آثار سینمای روشنفکری به تصویر کشیده شده است. این نوع کنش‌گری به مانند سایر مفاهیم سیاسی در این دوره با رویکردی استعاری و پیچیده بیان شده است. سینمای روشنفکری سعی نمود عدم همکاری با نهادهای قانونی را در آثار خود تشویق کند که تجلی قهرمان عصیانگر، انتقامجو و خشن سینمای روشنفکری نمونه-های کلاسیک آن هستند. چنان‌که «قیصر» بی توجه به پلیس و قانون، خود به دنبال احقاق حیثیت هتک شده خواهرش و خون به ناحق ریخته بردارش در کوچه و خیابان است. یا این که از نمادها و ارزش‌هایی در آثار خود استفاده کنند که درست در نقطه مقابل الگوی ترویجی نظام حاکم است. همچون توجه به واقعه عاشورا، شعائر دینی و مذهبی در «طوقی» یا بازنمایی فقر و تضاد طبقاتی و سیاست حامی پروری در «دایره مینا» اصلی‌ترین ابزار نمادین سینمای روشنفکری برای به چالش کشیدن نظم حاکم است. نمونه کلاسیک دیگری از مقاومت اصلاحگرانه را می توان فیلم «کندو» دانست که قهرمان داستان شکاف طبقاتی و خشونتی عریانی که در پس این مناسبات است را بیان می کند و با حرکت خود از کافه های جنوب شهر به بالای شهر نشان می دهد که هر چه به سمت بالای شهر حرکت می کند خوشونت شدیدتر می‌شود.

ج :ایجاد خرده فرهنگ عدم رضایت

در تعریف خرده‌فرهنگ گفته‌اند: خرده‌فرهنگ بر دستگاهی از ارزش‌ها، سلوک‌ها، شیوه‌های رفتار و طرز زندگی یک گروه اجتماعی که از فرهنگ مسلط جامعه مفروض، متمایز ولی با آن مرتبط است، اطلاق می‌شود. (سازگارا،1377: 98-99) ابزار اصلی برای ایجاد خرده فرهنگ عدم رضایت، داستان‌های دینی، قهرمانان اساطیری و افسانه های اجتماعی است. این رویکرد یکی از تاثیر گذارترین راهبردهایی بوده است که از سوی سینمای روشنفکری برای نقد نظم اجتماعی و سامان سیاسی پهلوی دوم است. استفاده از نماد کاوه آهنگر، شعائر مرتبط با عاشورا و مبارزه با استثمار غرب و به خصوص انگلستان برای مخاطب تداعی-کننده یک نوع نظام ارزشگذاری است که در فرهنگ و تاریخ ایران ریشه دارد. تصویرسازی و برجسته‌کردن این عناصر در دل شبه مدرنیسم پهلوی، خرده فرهنگ و مرزهای هویتی جدید را خلق می‌کند که هژومونی و نظام دانایی جامعه مصرف‌زده دهه چهل و پنجاه را با چالش مواجه می‌کند. این خرده فرهنگ عدم رضایت با غیریت‌سازی مابین فرهنگ اصیل ایرانی و فرهنگ برآمده از مدرنیزاسیون پهلوی سعی می‌کند حاملان

گفتمانی جدید از طبقات مختلف جامعه برای خود خلق کند. فیلم‌سینمایی «بلوچ» (مسعود کیمیایی 1351) که همزمان با جشن های 2500 ساله به روی پرده سینما رفت، نمایان‌گر تجمل‌گرایی، فساد و بی بندو باری‌ای است که کل جامعه شهری را در برگرفته و قهرمان داستان خود اسیر این فساد سیستماتیک جامعه شهری شده است.

د : نرمالیزه کردن خشونت

سینمای روشنفکری هنری جنبه‌هایی از کنش اجتماعی را برجسته‌سازی کرد تا پذیرش ذهنی مبارزه با رژیم پهلوی امری ممکن و قابل بررسی از سوی مردم قلمداد شود. «گوزن‌ها»(مسعود کیمیایی 1354) یکی از این نوع آثار است که تاثیرات اجتماعی گسترده ای در سطح جامعه بر جای گذاشته است. این اثر یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های سیاسی دهه پنجاه در تبیین مبارزه مسلحانه به عنوان یگانه راه مبارزه پیش‌روی مردم ایران بود. اساس فیلم گوزن‌ها رابطه نزدیک دو دوست- چریک و روشنفکر از یک سو و مردم عامی کوچه و بازار از سوی دیگر- و مسیر این دو تا یکی شدنشان در مسیر مبارزه علیه رژیم حاکم را بازگو می‌کند. (صدر،1381 : 218) کارگردان در این اثر به انگیزه‌های شخصی قهرمانش وجوه اجتماعی‌تری بخشیده و آنها را از محدوده انتقام‌ها و کینه‌جویی‌های فردی فراتر می‌برد و نگاه آرمان خواهانه‌اش را در نمایش فضای اجتماعی دوران خود به گونه‌ای شفاف‌تر جاری می‌سازد.

«قیصر» نیز به مبارزه خشونت‌آمیز برای برقراری عدالت و مبارزه با ظلم مشروعیت بخشید و تاثیرات دامنه‌داری بر فرهنگ سیاسی جامعه هنری ایران گذاشت. این اثر ناکارامدی نهادهای قانونی را برای سامان بخشی زندگی اجتماعی در ایران را بازنمایی می‌کند. درواقع این فیلم بیانگر یک وضعیت طبیعی جنگ همه بر علیه همه است؛ که در سایه عدم مشروعیت ساختارهای قانونی شکل می‌گیرد. «سفر سنگ» نیز یکی دیگر از رویکردهای مبارزه را به جامعه نشان می‌دهد؛ از گفتگو و اجماع‌سازی جامعه تا پیشاهنگی انقلابی. مولفه‌هایی چون مبارزه با استعمار و استثمار، بسیج نیروهای سیاسی، اعتقاد به منطق اقناع‌سازی مردم در مسیر مبارزه و باور به توانایی مردم در تغییرات اجتماعی از مولفه‌هایی است که در این فیلم به کرات ازآن استفاده شده است. این اثر به بهترین نحو عناصر اسلام سیاسی را که در دهه پنجاه توسط امام خمینی(ره) و روشنفکران منتقد حکومت صورتبدی شده است را بازنمایی می‌کند. قهرمانان داستان برای اصلاح جامعه و مبارزه با استثمار از سوی مردم عادی طرد و در انزوا قرار داده می‌شوند، در راه مبارزه مجروح و شهید می‌دهند و در آخر بساط اهریمنی نظام سلطه را جمع می‌کنند. در واقع سینمای روشنفکری در این دوران سعی می‌کند راه‌حل‌هایی را برای مقابله با فضای سیاسی و اجتماعی روز ارائه کند که به راحتی می‌توان از

آن تفسیری خشونت‌آمیز احصاء نمود. از سوی دیگر برجسته‌سازی کنش فردی و انقلابی برای اجرای عدالت این موضوع را نشان می‌دهد که سینمای روشنفکری سعی در به چالش کشیدن نظم مستقر داشتند.

نتیجه‌گیری

روشنفکران هنری بنا به ماهیت عمومی‌شان همیشه به پدیده‌های اجتماعی مانند مدرنیته، صنعتی شدن، گسترش شهرنشینی، حذف آداب و فرهنگ سنتی و گسترش فرهنگ توده‌ای در میان مردم به دیده تردید نگاه می‌کردند. در واقع سینماگرانی چون «ابراهیم گلستان» ، «مسعود کیمایی» ، «داریوش مهرجویی» و «فریدون گله» در پی کشف شبکه‌ای از مفاهیم بودند که در پس نظم مناسبات ظاهری قرار داشتند. آنها تلاش کردند دلالت های سیاسی و اجتماعی که در لایه‌های اجتماعی ایران در جریان است را در آثار خود بازنمایی کنند. این سینماگران به عنوان حلقه‌ای از جریان روشنفکری بودند که متاثر از رخدادهای سال‌های 1332 و 1342 در فضایی ناامید از تغییرات و آینده‌ای نا معلوم سرگردان شده و نه توانسته خود را با فضای غربی مورد نظر شاه تطبیق دهد و نه توانسته از ریشه‌های سنتی گذشته خود جدا شود. این وضعیت در کلیه تولیدات فرهنگی و هنری جریان روشنفکری سایه انداخته و دارای نمونه‌های متعددی در فضای ادبی، نمایشی، موسیقایی و ... است. کما این که بخش زیادی از آثار موج نوی سینمای ایران اقتباس از ادبیات داستانی نوشته شده توسط روشنفکران دوران پهلوی و همچنین همانندسازی داستان و رمانهای کلاسیک و فرهنگ فلکوریک با شرایط روز برای ساختن بدیلی بومی از فرهنگ و تمدن ایران در مقابل هجمه شدید غرب است.

سینمای روشنفکری در این زمان توانست با اتخاذ رویکردی انتقادی در قالب تولید ضد گفتمان، خلق خرده فرهنگ متعارض، نرمالیزه کردن خشونت بر علیه ساختار سیاسی، تاثیرات دامنه‌داری بر عرصه فرهنگی اجتماعی ایران و به خصوص روشنفکران داشته باشد و از بت مدرنیزاسیون که توسط شاه و اطرافیان وی برای مردم ایران ساخته بود اسطوره زدایی بکند. همچنین این جریان توانست اشکال عمده مقاومت را بر علیه گفتمان مسلط مدرنیزاسیون سامان دهد و به بهترین نحوه آسیب های توسعه صنعتی و تجدد آمرانه محمدرضا شاه را بازنمایی نماید.

فهرست منابع

-آبراهامیان، یرواند(1396) ایران بین دو انقلاب، نشر مرکز: تهران

-آدورنو و هورکهایمر (1384) دیالکتیک روشنگری، ترجمۀ مراد فرهادپور و امید مهرگان، نشر گام نو: تهران

-آزاد ارمکی، تقی(1397) اندیشه نوسازی ایران، نشر دانشگاه تهران :تهران

-اسپریگنز، توماس(1377) فهم نظریه های سیاسی، نشر مرکز: تهران

- بروجردی؛مهرزاد(1396) روشنفکران ایرانی و غرب، نشر فروزان: تهران

-حسامیان، فرخ و دیگران (1377) شهر نشینی در ایران. نشر مرکز: تهران

- جاهد،پرویز(1399)نوشتن با دوربین رو در رو با ابراهیم گلستان، چاپ ششم، نشر اختران: تهران

- --------(1401)گفتگوی پیرامون اقتباس ادبی در سینمای ایران، نشر ایجاز: تهران

----------(1397)همچون در یک آینه دیروز و امروز سینمای ایران، نشر افراز: تهران

-جمشیدی،محمد حسین(1385)رخ اندیشه: روش شناسی شناخت اندیشه های سیاسی ج 1، نشر کلبه حکمت:تهران

- راورد راد،اعظم(1381)سینمای سیاسی ایران زنان و کارگران،فصلنامه مطالعات علوم اجتماعی، تهران

- سازگارا، پروین(1377)، نگاهی به جامعه‌شناسی با تأکید بر فرهنگ، چاپ اول، نشرکویر: تهران

- صدر،حمید رضا(1381)، در آمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، نشر نی: تهران

-عشقی، بهزاد(1399) عشق سالهای فیلم فارسی و نوزایی سینمای ایران، نشر نگاه: تهران

- کاتوزیان، محمد علی همایون(1388) اقتصاد سیاسی ایران از مشروطیت تا پایان سلسلۀ پهلوی، ترجمه محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، چاپ پانزدهم، نشر مرکز: تهران

- معززی نیا،حسین (1378) فیلم‌فارسی چیست، ساقی:تهران

-میر عابدینی، حسن(1386) صد سال داستان نویسی ایران، دوره چهار جلدی، نشرچشمه: تهران

-میر سپاسی، علی(1388) اخلاق در حوزه عمومی، تاملی در باب ارزش ها و نهادهای دمکراتیک، نشر ثالث: تهران

- میرسپاسی، علی(1384) تاملی در مدرنیته ایرانی،نشر بی‌نا : تهران

- میلانی،عباس(1385) شکل گیری انقلاب اسلامی، ترجمه مجتبی عطار زاده،گام نو: تهران

- وینر، مایرون (1353) ، نوسازی جامعه، ترجمه رحمت االله مراغــه‌ای و دیگران، تهران: جیبی

- هودشتیان، عطاء (1380)، مدرنیته، جهانی شدن و ایران، نشر چاپخش: تهران
- باقری دولت‌آبادی علی و موسویان سیدشاهرخ. (1398). بررسی اندیشه سیاسی «حافظ» در چارچوب نظریّه «اسپریگنز». پژوهش سیاست نظری (پژوهش علوم سیاسی)، جدید(26)، 133-161
- برزگر، ابراهیم. (1383). مساله فلسطین در اندیشه سیاسی اسلام معاصر و روش جستاری اسپریگنز. دو فصل نامه حقوق و سیاست، دوره6 شماره 12
-غلامعلی،اسد الله، شیخ مهدی، علی(1396) منطق مکالمه در فیلم خشت و آینه، نشریه هنرهای زیبا دوره22 شماره 2
- جیرانی، فریدون (1373) مقاله سرنوشت فیلم فارسی، مجله نقد سینما، شماره سوم
-رضادوست، کریم و دیگران (1386)، «آسیب‌شناسی جریان روشنفکری ایران معاصر»، فصل‌نامه جامعه‌شناسی ایران، دورهٔ هشتم، شمارهٔ 3
-شهیدانی، شهاب و رستمی، پروین(1398) بازتاب اعتراض‌های اجتماعی درفیلم های ده 1350(مطالعه موردی: اسرار گنج دره جنی، تنگسیر، سفر سنگ) نشریه جامعه شناسی تاریخی، شماره 2
-علوی پور،سید محسن(1397) از «فهم» تا «تبیین» اندیشهٔ سیاسی: نقد و بررسی کتاب «فهم نظریه‌های سیاسی» دوفصل‌نامه پژوهش ونگارش کتب دانشگاهی، شماره 43
-قیصری، نوراله(1381) تاریخ نگاری روشنفکری یا نقش روشنفکران در تاریخ معاصر ایران: نقد و بررسی روشنفکران ایران و غرب، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره 71
- مسعودی، جهانگیر. (1388). مطهری و نواندیشی دینی، دوفصل‌نامه جستارهایی در فلسفه و کلام (مطالعات اسلامی)، شماره 41
- هاشمی، ف م (1388) سوسیالیسم در مسیر تاریخ ، نشریهٔ چیستا، ش 266 و 267
- آقابابای،احسان(1391) سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه ی موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه های چهل و پنجاه)، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه اصفهان
- افضلی ،بهرام. (1396) . گفتمان روشنفکری در ادبیات داستانی. رساله دکتری. دانشگاه شهید مدنی تبریز
- بکایی،سحر(1390)پایان نامه: نقش اجتماعی ادبیات (منثور) و سینمای ایران در دهه های ،30-40 و50، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر

- حسنی،مینا(1397)ارزیابی دگرگونی ارزشهای فرهنگی جامعه ایران در طول سالهای پس از انقلاب اسلامی ایران بر اساس فیلم های سینمایی، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه تربیت مدرس
- نظری،علی اشرف(1388) گفتمان هویتی تجددگرایان ایرانی در انقلاب مشروطه، فصلنامه علوم سیاسی، دوره 29: شماره 4: تهران
نعمتی، فرزاد.(1391). پدیدارشناسی ذهنیت فرهنگی و سیاسی جامعه ایران در دهه منتهی به انقلاب اسلامی(با تحلیل محصولات فرهنگی). رساله کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی: تهران