

نقد مدرنیزاسیون در سینمای روشنفکری مابین سال‌های (۱۳۵۷-۱۳۴۰)

با استفاده از مدل بحران اسپریگنز

(صفحات ۹ تا ۳۲)

<https://doi.org/10.71689/icsq.2025.1202359>

سجاد محمودی^۱ * دکتر اکبر اشرفی^۲ * دکتر عبدالحسین الله کرم^۳ * دکتر علی اکبر امینی^۴

پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰

چکیده

یکی از روندهای تأثیرگذار بر سپهر سیاسی ایران در دوران 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 بیا آن که تأثیرات مثبتی که بر رفاه نسبی طبقه متوسط شهری داشت، ولی آسیب‌های بسیار زیادی چون توزیع نابرابر ثروت و فاصله طبقاتی، ازهم‌گسیختگی 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 تأثیرگذاری بر ساختارهای سیاسی اجتماعی دهه ۴۰ و ۵۰ 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 است. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که این جریان با استفاده از مفاهیمی همچون تولید ضد گفتمان، مقاومت اخلاص گرایانه، ایجاد خرده‌فرهنگ عدم رضایت و نرمالیزه کردن خشونت با مدرنیزاسیون و تجدد آمرانه مقابله کرده است.

واژگان کلیدی: سینمای روشنفکری، تجدد آمرانه، غرب، سینما، مقاومت، بحران اسپریگنز.

۱. دانشجوی دکتری مسائل ایران، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران: sajadtehmz@gmail.com

۲. دانشیار گروه اندیشه سیاسی دانشکده علوم سیاسی واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده

مسئول): akbarashrafi552@gmail.com

۳. استادیار گروه اندیشه سیاسی دانشکده علوم سیاسی واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران:

abd.allahkaram@iauctb.ac.ir

۴. استادیار گروه علوم سیاسی دانشکده علوم سیاسی واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران:

Ali.Amini@iauctb.ac.ir

۱- بیان مسأله

نوسازی شامل همه تحولاتی است که در زمینه‌های سیاسی، آموزشی، دینی، خانوادگی و طبقاتی به وقوع می‌پیوندد (وینر، ۱۳۵۳: ۱۶۶). پدیدار شدن گرایش‌های فکری، فلسفی نوگرا، تغییرات پایه‌ای در تعلیم و تربیت، نوگرایی فکری مذهبی و پیدایش سینما در ایران، مجموعه تحولاتی هستند که دیرتر و بسیار تدریجی‌تر از تحول در ارتش، اقتصاد و صنعت پدید آمدند و به تصمیم‌های سیاسی، دولتی و یا فردی مرتبط بودند (هودشتیان، ۱۳۸۰، ۷۶). حکومت پهلوی برخلاف حکومت‌های استبدادی در قرون وسطی، حکومتی نه متکی بر اقشار اجتماعی بلکه مستقل از اقشار و نیروهای اجتماعی بود (کاتوزیان، ۱۳۸۸: ۷) و این مسئله سبب شد که مدرنیزاسیون هیچ‌گاه به تغییرات نهادی و اجتماعی گسترده بدل نشود. با توجه به فضای اجتماعی-سیاسی دهه ۴۰ و ۵۰ می‌توانیم گذاره مدرنیزاسیون 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، تعریفی بود 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، ۱۳۷۵: ۵۳). حکومت پهلوی مانند تمام حکومت‌های غیردمکراتیک، بنا به تعلق گفتمانی خود و زمینه اجتماعی که در آن به سر می‌برد، در تشویق نوع خاصی از کالاهای فرهنگی که مروج مدرنیزاسیون بود، سعی داشت؛ درواقع، سیاست حمایت و حامی‌پروری که در جوامع بسته و به صورت دقیق‌تر در پهلوی دوم، در عرصه فرهنگی اجتماعی تعقیب می‌شد و آثاری نیز به دنبال داشت.

استفاده روشنفکران از ابزار هنر برای انتقال پیام سیاسی و خلق آثار آگاهی‌بخش و اندازدهنده، ترکیب منطقی و قابل تعریفی 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 «ملک‌الشعراى بهار»، «فرخی یزدی» و «احمد شاملو» اشاره کرد. سینمای روشنفکری در دهه ۴۰ و ۵۰ را که بخشی از همان کنش هنری روشنفکران است، باید جریانی برخلاف مسیر ایدئولوژی حاکم و به‌نوعی 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.

۲. ادبیات تجربی پژوهش

نقد مدرنیزاسیون از برجسته‌ترین موضوعات روشنفکری ایران در عصر حاضر بوده است. با بررسی ادبیات نظری این پژوهش درمی‌یابیم تا آنجا که بررسی شده، 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 (۱۳۰۹ - ۱۳۵۷)» 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 تولیدشده در سینمای ایران، نوعی همبستگی وجود دارد. او با تحلیل روندها و فضای سیاسی - اجتماعی زمانه پهلوی و به‌خصوص جریان سینمای روشنفکری، معتقد است این نوع آثار مستقل بودند و در خدمت دستگاه حکومت قرار نگرفته‌اند.

ب) کتاب «تاریخ اجتماعی سینمای ایران» اثر حمید نفیسی با رجوع به یافته‌های توصیفی و تاریخی و تفسیر جامعه‌شناختی در تلاش است به این سوال پاسخ دهد که سینما از مشروطه تا انقلاب اسلامی چه تأثیری بر نگرش تجددخواهی ایرانیان داشته است؟ تلفیق تاریخ و جامعه‌شناسی در سینما، برای درک روح یک دوران، یکی دیگر از جنبه‌های مهم این کتاب است. وی معتقد است سینما متأثر از تجربه زیسته خالق آثار شکل و انعکاسی از دغدغه‌های فکری او است، نه لزوماً بحران‌های حادی که جامعه به آن مبتلا بوده 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 بحران زده، عملاً نسخه رادیکالی را برای مبارزه علیه رژیم تجویز می‌کند. (د) کتاب «موج نو» اثر احمد طالبی نژاد سعی در تبارشناسی موج نو سینمای ایران دارد. طالبی نژاد معتقد است بالندگی ادبیات در دهه ۳۰ و ۴۰ زمینه‌های فکری شروع موج نو 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.

۳- روش پژوهش

تفکر و اندیشه در جامعه، در خلأ شکل نمی‌گیرد و اگر تابع صرف محیط نباشد، با شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه بستگی تام دارد و هر برداشتی از اندیشه نیز اگر در انتزاع شکل بگیرد، برداشتی ناقص و نارسا خواهد بود (جمشیدی، ۱۳۸۵: ۲۶۷-۲۶۶). برای درک هرگونه جستار، باید دقیقاً به روند فکری آن پی برد و باید به آنچه منطق درونی یا منطق در عمل در پدیده‌ها می‌نامند توجه دقیق نمود (اسپریگنر، ۱۳۸۹: ۳۰). در این تحقیق تلاش می‌شود که با استفاده از نظریه بحران اسپریگنر به چگونگی مواجهه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون پهلوی دوم پرداخته شود. اسپریگنر برای شکل‌گیری اندیشه و روند فکری، به وجود چهار مرحله قائل 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، ۱۳۹۸: ۱۳۹). اسپریگنر در گام نخست، مدعی است که اندیشمندان سیاسی هر دوران به شدت واقع‌گرا هستند و اندیشه‌های سیاسی آنان پاسخی 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، ۱۳۸۳: ۴۸). این مرحله را می‌توان مشاهده بحران نامید. مرحله دوم کنشگر با مطالعه بالینی در جستجو و علل بی‌نظمی می‌پردازد، 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 رویکرد سینمای روشنفکری در مواجهه با مدرنیزاسیون می‌نامیم.

۴- تحلیل

سینما به دلیل استفاده از عنصر هنر، توانایی تأثیرگذاری غیرقابل انکاری در جامعه دارد. هنرمندان سینما و به خصوص کارگردانی که خود نویسنده آثارشان هستند، با فراهم آوردن آگاهی سیاسی- اجتماعی و ارائه تحلیل‌های خود در قالب هنر قادرند نقش سیاسی خویش را به شیوه‌ای غیرمستقیم در جامعه ایفا نمایند (راورد راد، ۱۳۸۱: ۵۷). سینمای روشنفکری اگر همچون «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۷) چشم‌انداز بهتری برای جامعه زمانه خود ترسیم کند، باید آن را نوعی خودانتقادی نسبت به وضع موجود دانست و اگر همچون «کندو» (فریدون گله، ۱۳۵۳) مصیبت‌ها، ناعدالتی‌ها و رنج‌های جامعه را بازنمایی کند، بستر ساز 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 ۴۰ و ۵۰ متأثر از انحطاطی که به دنبال فرایند مدرنیزاسیون، فرهنگ و سبک زندگی را مورد هجوم 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 صورت‌های مختلفی که همگی مستلزم چرخش به سمت فرهنگ‌ها و راه‌حل‌های بومی است، نشان می‌داد (میرسپاسی، ۱۳۸۴: ۱۴۲). سینمای روشنفکری به دو مؤلفه توجه ویژه‌ای کرد: تاریخ و سنت؛ بدین معنا که سینمای روشنفکری تلاش کرد تا عناصری چون سابقه مبارزه با استعمار همچون «خاک» (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۲)، بی‌عدالتی همچون «تنگسیر» (فریدون گله، ۱۳۵۲) و توجه به مؤلفه‌های دینی همچون «طوقی» (علی حاتمی، ۱۳۴۹) 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 بی‌توجه به ساختار رسمی، در پی اجرای 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 درصدد معرفی علوم و معارف اسلامی، به عنوان سابقه تمدنی برآمدند که این افراد التقاطیون فرهنگی تلقی شدند (آزاد ارمکی، ۱۳۹۷: ۴۵). درواقع، شکل‌گیری هر کدام از این گفتمان‌ها به شکلی جامعه ایران را با چالش‌هایی روبه‌رو کرد. شعار محوری گفتمان مشروطه قانون‌گرایی بود. این گفتمان در درون خود عناصری همچون پاسخگو شدن حاکمیت، تأسیس 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، ۱۳۸۸: ۳۳۱). نسل اول روشنفکران در ایران با جامعه‌ای عقب‌مانده از منظر علمی، منزوی از منظر اقتصادی و استبدادزده روبه‌رو بودند. روشنفکران بدین‌سان مشروطیت، دنیویت و ناسیونالیسم را سه وسیله حیاتی برای توفیق در ایجاد 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، ۱۳۷۷: ۵۷). در گفتمان متجددین، از آنجایی که میراث فرهنگی تاریخی مربوط به عصر سنت و آنچه گذشته نامیده می‌شد، باید به دور انداخته می‌شد و تلاش برای دستیابی به هنجارها و الگوهای معنابخش برای تبیین خودآگاهی و بودن ضرورت می‌یافت (میرسپاسی، ۱۳۸۸: ۶۳). 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، 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 غیرمذهبی 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، ۱۳۷۳-۱۷۲:۱۳۷۷). 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 آل احمد مهم‌ترین مانیفست بومی‌گرایی در گفتمان روشنفکران ایرانی باشد. رضا براهنی در کتاب قصه‌نویسی خود درباره اهمیت تفکر بومی‌گرایی می‌نویسد: غرب‌زدگی آل احمد، نخستین رساله شرقی است که وضع شرق را در برابر غرب استعمارگر روشن می‌کند و احتمالاً نخستین رساله ایرانی است که در یک سطح جهانی ارزش اجتماعی دارد (میر سپاسی، ۱۳۸۴: ۱۶۳). به نظر جلال، سرمنشأ 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. آل احمد 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 علوم انسانی را نه، یعنی از ادبیات بگیر تا تاریخ و اقتصاد و حقوق (هاشمی، ۱۳۸۸: ۴۸).

گام اول: فهم بحران

در مدل تحقیقی اسپریگنز، گام اول ادراک بحران و بی‌نظمی زمانه است. در این مرحله به‌اختصار توضیح داده می‌شود که چه بحران‌های عمومیت‌یافته‌ای 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 ۱۵ خرداد، سر رشته اصلاحات را در دست خود گرفته است و برای جلب نظر عمومی، یک نظام دوحزبی به وجود آورده است. در سال‌های دهه ۱۳۴۰ که سال‌های رشد اقتصادی و ثبات بود، با هیچ نوع مبارزه سیاسی مهمی روبه‌رو نمی‌شویم. باین‌حال، سازمان امنیت تظاهرات گاه و بی‌گاه دانشجویان و فعالین مجامع مذهبی را زیر نظر داشت و با کنترل خود، راه اعلام مخالفت را برای تمام نیروهای مخالف، به صورت کامل مسدود کرده بود (صدر، ۱۳۸۱، ۷۱) اما تنش بین دولت و جامعه در نیمه‌های دهه ۱۳۵۰ به نقطه بحرانی رسید (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۶۵). مدرنیزاسیون سریع در حوزه‌های مختلف به رشد این تنش کمک بیشتری می‌کرد. به‌این‌ترتیب، در ۱۳۵۴ شاه با اعلام حزب رستاخیز و با کمک بورژوازی نفتی و اعمال قدرت، کنترل بر اقتصاد و معیشت و حتی مذهب طبقه متوسط، پا را از حد فراتر گذاشت و فاصله خود را با جامعه بیشتر کرد (بکایی، ۱۳۹۰: ۱۳). اقدامات انجام‌گرفته توسط شاه و به‌خصوص فرح دیبا برای زدودن غبار سنت از جامعه، در زمینه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی، خصوصاً حوزه زنان، چشمگیر است، اما اتفاق مهمی که در این برهه از تاریخ معاصر ایران افتاد و فضای اجتماعی را تحت تأثیر قرار داد، سلسله اصلاحات محمدرضا شاه تحت عنوان «انقلاب سفید» بود. (بکایی، ۱۳۹۰: ۱۳) شکاف طبقاتی ناشی از انقلاب سفید، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ موجی از روشنفکران را به وجود آورد که معمولاً مهاجرین به تهران بودند. گوشه‌گیری و رانده شدن از فضای رایج فرهنگی و سیاسی، گفتمان مخالف با مدرنیزاسیون را در این بدنه از روشنفکران ایجاد کرد. این سطح از انتقادات سیاسی - اجتماعی و بنیادی، از نیمه دهه ۴۰ به بعد، پیش‌شرط‌های لازم برای اشاعه ایدئولوژی نبرد مسلحانه را در میان برخی از فعالان فراهم کرد (قیصری، ۱۳۸۳: ۱۴۵) اما جریان‌های روشنفکری هنری تلاش کردند که گفتمان مخالف خود را در قامت اثری هنری همچون 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 دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی بی‌نظیری در دوره خود شد.

ب) روشنفکری هنری

از اواخر دهه ۳۰ و دهه ۴۰ روشنفکران و نویسندگان بسیاری به‌منظور هم‌نوایی با زمانه، آثاری می‌آفرینند که بیش از آن که ارزش ادبی داشته باشند، جامعه‌شناسانه‌اند. در

این خصوص می‌توان به رمان «مدیر مدرسه» (جلال آل احمد، ۱۳۳۷) یا «ملکوت» (بهرام صادقی، ۱۳۴۹) اشاره کرد. 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، استعاره‌ای است (میر عابدینی، ۱۳۸۶: ج ۱: ۴۱۹). از سوی دیگر، تحولات اجتماعی و فرهنگی نویسندگان را واداشت تا دیدی تازه به مسائل زندگی داشته باشند و ادبیات روستایی و اقلیمی را به وجود بیاورند. ایشان که معمولاً از طبقات متوسط شهری برخاسته 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 «تات‌نشین‌های بلوک زهرا» و «جزیره خارک در یتیم خلیج فارس» از پیشگامان ادبیات اقلیمی و روستایی بود (جاهد، ۱۴۰۱: ۲۵). 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، نابهنجاری‌های زندگی روستایی در داستان‌های «محمود دولت‌آبادی»، «صادق چوبک» و غیره، 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 هنر سیاسی رنگ می‌بازد. سینمای اجتماعی ایران و روشنفکران ایران نیز از این فضای سیاست‌زده تأثیر می‌گیرد (عشقی، ۱۳۹۹، ۲۷).

ج) سینمای روشنفکری در دوران پهلوی دوم

میشل فوکو میان مؤلف و نویسنده تمایز قائل می‌شود. به نظر فوکو، نویسنده با تأثیرپذیری از شرایط عینی جامعه به آفرینش گفتمان مبادرت می‌ورزد، یعنی هرچند نویسنده متأثر از شرایط ذهنی خود است، اما مؤلف واقعی گفتمان، شرایط عینی است که نویسنده را در برگرفته است. براین اساس، در شکل‌گیری گفتمان روشنفکری و به‌طریق‌اولی روشنفکری هنری در سینما، شاهد شکل‌گیری گفتمانی ستیزه‌جو هستیم. این گفتمان به‌خصوص در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ گفتمان مسلط نزد روشنفکران ایرانی است

(افضلی، ۱۳۹۶: ۵۰-۵۱). هرچند روشنفکران ایرانی نویسنده این گفتمان هستند، اما مؤلف 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 برنمی‌تابد، با مسدود شدن فضای سیاسی اجتماعی جامعه، به مکانیسم عبور از سانسور و ابرام خشونت متوسل می‌گردد (رضا دوست و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۳۳-۱۳۴). 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، ۱۳۸۳: ۱۲-۱۳). روشنفکر ایرانی به صورت عام و روشنفکران هنری به صورت خاص، در دهه ۴۰ و ۵۰ 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 تحت تأثیر 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 مؤلفه‌هایی چون رقص، آواز در کاباره، حادثه‌پردازی و قهرمان‌سازی سطحی، توجه بیش‌ازاندازه به ستاره‌های سینما پررنگ بود. کارگردان‌های فیلم موج نو اغلب مؤلف، جوان و تازه‌کار بودند. آن‌ها به دلیل قرابت و آشنایی با ادبیات مدرن و کلاسیک، از آن‌ها تأثیر پذیرفته‌اند و برخی فیلم‌نامه‌های آن‌ها از آثار ادبیات ایرانی و خارجی اقتباس شده بود (غلامعلی، ۱۳۹۳: ۱۰۰-۱۰۱). این فیلم‌ها حاصل نگاه بدبینانه روشنفکری ایران به تضادهای عمیق درون جامعه و غلبه روحیه شکست، یأس و درماندگی رایج در جامعه بود. این روحیه موجب بیگانه شدن از حکومت و رادیکالیزه شدن تولیدات هنریشان شد. فیلم‌ها و آثار نمایشی تصویری ناامیدکننده از یک جامعه بحران‌زده و معلق مابین سنت و مدرنیته را همچون آثار مورد اشاره در ذیل، تصویر کردند.

الف) «دایره مینا» (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۴): این اثر اوج نگاه منفی مهرجویی به شهرنشینی آلوده و تبعات واپسگرایانه توسعه ناهماهنگ بوروکراتیک و فاسد است؛ تبعاتی نظیر حاشیه‌نشین‌های رنجوری که به‌راحتی و با یک وعده غذا، نوکر و اجیر هر کسی می‌شوند و بالقوه به هر وضعیتی، حالتی از هرج و مرج می‌بخشند و پدیداری طبقه‌ای لمپن که مباشر اربابان بورژوا می‌شود و در استثمار مردمان ضعیف، طبقات بالا را همراهی می‌کند (نعمتی، ۱۳۹۱: ۲۸۵). مهرجویی جهانی را به تصویر می‌کشد که در آن دگرذیسی ارزش‌ها و از دست رفتن هاله‌های تقدس سنت‌ها و اخلاقیات جامعه، به رویه معمول تبدیل شده است. کارگردان معتقد است که بورژوازی 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، ۱۳۵۳): در این فیلم، حمله و یورش شهرنشینان به روستاها این امر را به ذهن متبادر می‌کند که حکومت سعی دارد رویه‌های ناسالم مصرف‌گرایی و دلالتی را در جامعه روستایی ایران گسترش دهد و با این کار اصلی‌ترین کار ویژه روستاها یعنی کشاورزی و دامداری را به حاشیه ببرد. غالب آثار سینمایی دهه ۴۰ و ۵۰ به مسئله مهاجرت افراد روستایی به شهرهای صنعتی و یا حاشیه‌های آن اشاره دارد. روستائینی که با رشد اقتصادی کشور و برای تأمین 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 می‌توان تغییر خلیقات 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 روستایی از کت و شلوار و کراوات، استفاده از موسیقی تند و غربی، همه نشانه‌های هجوم به هویت سنتی جامعه ایران است.

ج: «قیصر» (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸): قیصر در فضای سیاسی، اجتماعی و تاریخی خاص خود حامل یک ایدئولوژی سنتی، مردسالار 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 ۴۰، 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 ایدئولوژی‌های اسلامی، در مخالفت با برنامه‌های حکومت حرکت می‌کردند و قیصر محصول چنین دوره‌ای 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 و آن مشروعیت‌زدایی از رژیم شاهنشاهی بود. هنر هرچه بیشتر سیاسی می‌شد، فیلم‌سازان و روشنفکران اجتماعی نیز می‌کوشیدند به سهم خود سلاحی برای اعتراض بسازند. مفاهیمی چون نابرابری اجتماعی، حاشیه‌نشینی که برآمده از توسعه نامتوازن اقتصادی بود و استعاره‌هایی که به اضمحلال فردیت افراد در مدرنیزاسون اشاره داشت (عشقی، ۱۳۹۹: ۲۳-۲۴). پرویز جاهد منتقد و نویسنده مطرح سینما در مصاحبه با پژوهشگر^۱ بر این اعتقاد است که نگرش شرق‌شناسی قبل از این که 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 تأکید 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. درواقع، ما در این دوره با شکل نوینی از فیلم‌های سیاسی روبه‌رو هستیم که دارای صراحت بسیار بالایی در انتقال پیام به مخاطبان خود است (مصاحبه با پژوهشگر).

۱ - انجام مصاحبه در تیرماه ۱۴۰۲.

گام دوم: ریشه‌ها و علل بحران

رویکرد انتقادی در مواجهه با محصولات فرهنگی، در پی برملا کردن ایدئولوژی-های درون‌متنی 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، ۱۳۸۴: ۳۴) چراکه فیلم‌های سینمایی، دستگاه ایدئولوژی از پیش ساخته شده‌ای هستند که مخاطبان را صدا می‌زنند، تا آن‌ها خود را در آینه تصویر، سوژه‌هایی تعریف کنند که این تعریف از پیش بر ساخته شده است (آقابابی، ۱۳۹۱: ۷۲).

الف) فیلم‌فارسی

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 فیلم‌فارسی قرار گرفتند (جیرانی، ۱۳۷۳: ۴۲). به همین علت است که فیلم‌فارسی در هر شرایطی و توسط هر شخصی که ساخته می‌شد، بیانگر دیدگاه‌های سنتی طبقه پایین جامعه بود. آدم‌های کم‌سواد، بی‌پول و سنتی که در حاشیه شهر تهران، یا یکی از شهرهای بزرگ زندگی می‌کردند و گاه قصه به خاستگاه آن‌ها یعنی روستا کشیده می‌شد (معزینی‌نیا، ۱۳۷۸: ۱۵۲). 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، به تخطئه سینمای فیلم‌فارسی دست زدند.

ب) غیریت‌سازی با غرب

جاهد معتقد است که موج نو را قبل از هر چیز می‌توان در آثار اوایل دهه ۳۰ 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 ژینگولو، 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 ۲۰ و ۳۰ نگاه غرب به شرق متأثر 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 ۴۰ و ۵۰ 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 متأثر از گفتمان بومی‌گرایی و بازگشت به خویش، 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 ۴۰ و ۵۰ بود. سرازیر شدن درآمدهای نفتی باعث شکل‌گیری طبقاتی در جامعه ایران شد که با هرگونه توزیع عادلانه ثروت مخالف بود. درواقع قهرمان عاصی که در اواسط دهه ۴۰ همچون «گل محمد» در رمان «کلیدر» (محمود دولت‌آبادی، ۱۳۵۷) سعی در مبارزه طبقاتی با نظام سنتی و فئودالی داشت، اکنون همچون «غربتی» در «سفر سنگ» محور حرکت‌های ساختارشکنانه خود را با سیاست‌هایی گذاشته بود که در عمل شکلی از استثمار را در جامعه بازتولید می‌کرد.

باید به این امر توجه کرد که نوسازی شاه منشأ 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 و سیاسی از طریق نوسازی اولی بدون تغییر ماهیت دومی منجر شد. البته این تمایلات تجددگرایانه شاه واجد یک پایگاه حمایتی ضعیف و فاقد هرگونه ایدئولوژی مدرن بود. ساخت‌وسازهایی اندک بر فراز ویرانه‌های وسیع ایجادشده صورت گرفت که بیش از هر چیزی سبب پیدایش نوعی خلأ ایدئولوژیکی و احساس سردرگمی در میان توده شد (میلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۲-۱۴۳). رویکرد انتقادی نسبت به این موضوع در بسیاری از آثار سینمای روشنفکری بازنمایی شده است. فیلم سینمایی «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 روینا و ظاهری برای انجام نوسازی‌ها قرار می‌دهند، انتقاد گسترده دارد. نوسازی که مدرنیته را به همراه آورده و جامعه 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، ۱۳۹۸: ۱۹۹).

د) تجدد آمرانه

نقد تجدد آمرانه یکی از برجسته‌ترین عناصر سازنده 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 سرمایه‌داری 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 تمنای 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 مقابل مواجهه تلخ و خشن رستوران‌های مدرن و دیسکوهای بالاشهر، 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 زیست‌بوم 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 ارزش‌ها و هنجارهای 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 می‌پردازد. این اثر سعی می‌کند با نمادسازی، جامعه‌ای را ترسیم کند که در آن افراد نوکیسه یک‌شبه به ثروتی بادآورده دست یافته‌اند، درحالی‌که هیچ زحمتی و تلاشی

برای کسب ثروت خود نداشته‌اند. براین اساس است که به خرید محصولات و خدماتی اقدام می‌کنند که عملاً برای آن‌ها هیچ آورده‌ای به همراه ندارد و فرجام چنین شکل‌گیری توسعه و انباشت ثروتی را جز نابودی نمی‌داند.

گام سوم و چهارم: مواجهه سینمای روشنفکری با مدرنیزاسیون

در مرحله سوم، توماس اسپریگنز از بازسازی جامعه بر اساس خیال‌پردازی متفکر سخن می‌گوید، چرا که در مشاهده بی‌نظمی، به‌غیر از مسئله تشخیص علل آن، لازم است پرسش از موضوع نظم سیاسی درست نیز مطرح شود (علوی پور، ۱۳۹۷: ۱۰). درواقع در این مرحله است که نظریه‌پرداز از نقطه مقابل بی‌نظمی موجود برای یافتن تصویری از جامعه سیاسی نظم یافته عزیمت می‌کند و الگوی جامعه خوب را در ذهن مجسم می‌سازد (اسپریگنز، ۱۳۷۷: ۱۱۹). 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 آن که 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. (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۳).

الف: تولید ضد گفتمان

یکی دیگر از راهبردهای سینمای روشنفکری برای مواجهه با مدرنیزاسیون پهلوی، تولید ضد گفتمان است. اولین عنصر تشکیل‌دهنده 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 تأکید می‌کند، عنصر ممانعت و توقف عملکردهای ظالمانه است؛ این عملکردها می‌تواند از نتایج ناخواسته مدرنیزاسیون یا یک الگوی عرفی پذیرفته‌شده باشد. درواقع، 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 می‌کشد؛ امری که با مخالفت کدخدا به عنوان صاحب تنها آسیاب ده مواجه می‌شود.

ب: مقاومت اخلاخل گرایانه

یکی دیگر از راهکارهای مقاومت را باید مقاومت اخلاخل گرایانه دانست که در بسیاری از آثار سینمای روشنفکری به تصویر کشیده شده است. این نوع کنش‌گری به‌مانند سایر مفاهیم سیاسی در این دوره، با رویکردی استعاری و پیچیده بیان شده است. سینمای روشنفکری سعی کرد عدم همکاری با نهادهای قانونی را در آثار خود تشویق کند که تجلی قهرمان عصیانگر، انتقام‌جو و خشن سینمای روشنفکری، نمونه‌های کلاسیک آن هستند. چنان‌که «قیصر» بی‌توجه به پلیس و قانون، خود به دنبال احقاق حیثیت هتک شده خواهرش و خون به‌ناحق ریخته بردارش در کوچه و خیابان است؛ یا این‌که 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 اصلاح‌گرا نه را می‌توان فیلم «کندو» دانست که قهرمان داستان شکاف طبقاتی و خشونت‌های عریانی که در پس این مناسبات است را بیان می‌کند و با حرکت خود از کافه‌های جنوب شهر به بالای شهر نشان می‌دهد که هر چه به سمت بالای شهر حرکت می‌کند، خشونت شدیدتر می‌شود.

ج: ایجاد خرده‌فرهنگ 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، ۱۳۷۷: ۹۸-۹۹). ابزار اصلی برای ایجاد خرده‌فرهنگ عدم رضایت، داستان‌های دینی، قهرمانان اساطیری و افسانه‌های اجتماعی است. این رویکرد یکی از تأثیرگذارترین راهبردهایی بوده که از سوی سینمای روشنفکری برای نقد نظم اجتماعی و سامان سیاسی پهلوی دوم به کار رفته است. استفاده از نماد کاوه آهنگر، شعائر مرتبط با عاشورا و مبارزه با استثمار غرب و به‌خصوص

انگلستان برای مخاطب تداعی‌کننده یک نوع نظام ارزش‌گذاری است که در فرهنگ و تاریخ ایران ریشه دارد. تصویرسازی و برجسته کردن این عناصر در دل شبه مدرنیسم پهلوی، خرده‌فرهنگ و مرزهای هویتی جدید را خلق می‌کند که هژمونی و نظام دانایی جامعه مصرف‌زده دهه ۴۰ و ۵۰ را با چالش مواجه می‌کند. این خرده‌فرهنگ 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. فیلم سینمایی «بلوچ» (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۱) که هم‌زمان با جشن‌های ۲۵۰۰ ساله به روی پرده سینما رفت، نمایان‌گر تجمل‌گرایی، فساد و بی بند و 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، ۱۳۵۴) یکی از این نوع آثار است که تأثیرات اجتماعی گسترده‌ای در سطح جامعه بر جای گذاشته است. این اثر یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های سیاسی دهه ۵۰ در تبیین مبارزه مسلحانه به عنوان یگانه راه مبارزه پیش‌روی مردم ایران بود. اساس فیلم گوزن‌ها رابطه نزدیک دو دوست - چریک و روشنفکر از یک‌سو 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، ۱۳۸۱: ۲۱۸). کارگردان در این اثر به انگیزه‌های شخصی قهرمانش وجوه اجتماعی‌تری بخشیده و آن‌ها را از محدوده انتقام‌ها و کینه - جویی‌های فردی فراتر می‌برد و نگاه آرمان‌خواهانه‌اش 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 تأثیرات دامنه‌داری بر فرهنگ سیاسی جامعه هنری ایران گذاشت. این اثر ناکارآمدی نهادهای قانونی برای سامان بخشی زندگی اجتماعی در ایران را بازنمایی می‌کند. درواقع، این فیلم بیانگر یک وضعیت طبیعی «جنگ همه 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. مؤلفه‌هایی چون مبارزه با استعمار و استثمار، بسیج نیروهای سیاسی، اعتقاد به منطق اقلیت‌سازی مردم در مسیر مبارزه و باور به توانایی مردم در تغییرات اجتماعی، از مؤلفه‌هایی است که در این فیلم به کرات از آن استفاده شده است. این اثر به بهترین نحو عناصر اسلام سیاسی را که در دهه ۵۰ توسط امام خمینی (ره) و روشنفکران منتقد حکومت، صورت‌بندی 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. درواقع سینمای روشنفکری در این دوران سعی می‌کند راه‌حلی را برای مقابله با فضای سیاسی و اجتماعی روز ارائه کند که به راحتی می‌توان از آن تفسیری خوشونت‌آمیز احصا 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.

۵. 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. درواقع سینماگرانی چون «ابراهیم گلستان»، «مسعود کیمیایی»، «داریوش مهرجویی» و «فریدون گله» در پی کشف شبکه‌ای از مفاهیم بودند که در پس نظم مناسبات ظاهری قرار داشتند. آن‌ها تلاش کردند دلالت‌های 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 متأثر از رخداد‌های سال‌های ۱۳۳۲ و ۱۳۴۲ در فضایی ناامید از تغییرات و آینده‌ای نامعلوم سرگردان شده و نه توانستند خود را با فضای غربی مورد نظر شاه تطبیق دهد و نه 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 غیره است؛ همچنان که بخش زیادی از آثار موج نوی سینمای ایران اقتباس

از ادبیات داستانی نوشته‌شده توسط روشنفکران دوران پهلوی و همچنین همانندسازی داستان و رمان‌های کلاسیک و فرهنگ فولکوریک 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 خرده‌فرهنگ متعارض، نرمالیزه کردن خشونت علیه ساختار سیاسی، تأثیرات دامنه‌داری بر عرصه فرهنگی اجتماعی ایران و به‌خصوص روشنفکران داشته باشد و از بت مدرنیزاسیون که توسط شاه و اطرافیان وی برای مردم ایران ساخته بود، اسطوره‌زدایی بکند. همچنین این جریان توانست اشکال عمده مقاومت را علیه گفتمان مسلط مدرنیزاسیون سامان دهد و به بهترین نحوه آسیب‌های توسعه صنعتی و تجدد آمرانه محمدرضا شاه را بازنمایی نماید.

منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶). ایران بین دو انقلاب، تهران: نشر مرکز.
- آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴). دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: نشر گام نو.
- آزاد ارمکی، تقی (۱۳۹۷). اندیشه‌نوسازی ایران، تهران: نشر دانشگاه تهران.
- اسپریگنز، توماس (۱۳۷۷). فهم نظریه‌های سیاسی، تهران: نشر مرکز.
- آقابابای، احسان (۱۳۹۱). سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه‌ی موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰)، پایان‌نامه دکتري، دانشگاه اصفهان.
- افضلي، بهرام (۱۳۹۶). گفتمان روشنفکری در ادبیات داستانی، رساله دکتري، دانشگاه شهید مدنی تبریز.
- باقری دولت‌آبادی، علی؛ موسویان، سید شاهرخ (۱۳۹۸). بررسی اندیشه سیاسی «حافظ» در چارچوب نظریه «اسپریگنز»، پژوهش سیاست نظری (پژوهش علوم سیاسی)، دوره چهاردهم، شماره ۲۶: ۱۳۳-۱۶۱.
- برزگر، ابراهیم (۱۳۸۳). مسئله فلسطین در اندیشه سیاسی اسلام معاصر و روش جستاری اسپریگنز، دو فصل‌نامه حقوق و سیاست، دوره ششم، شماره ۱۲: ۷۵-۴۵.
- بروجردي، مهرزاد (۱۳۹۶). روشنفکران ایرانی و غرب، تهران: نشر فروزان.
- بکایی، سحر (۱۳۹۰). نقش اجتماعی ادبیات (منثور) و سینمای ایران در دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.
- جاهد، پرویز (۱۳۹۷). همچون در یک آینه دیروز و امروز سینمای ایران، تهران: نشر افراز.
- _____ (۱۳۹۹). نوشتن با دوربین رودرو با ابراهیم گلستان، چاپ ششم، تهران: نشر اختران.
- _____ (۱۴۰۱). گفتگوی پیرامون اقتباس ادبی در سینمای ایران، تهران: نشر ایجاز.
- جمشیدی، محمدحسین (۱۳۸۵). رخ اندیشه: روش‌شناسی شناخت اندیشه‌های سیاسی ج ۱، تهران: نشر کلبه حکمت.
- جیرانی، فریدون (۱۳۷۳). مقاله سرنوشت فیلم فارسی، مجله نقد سینما، شماره ۳: ۴۲-۳۰.
- حسامیان، فرخ؛ اعتماد، گیتی؛ حائری، محمدرضا (۱۳۷۷). شهرنشینی در ایران، تهران:

نشر مرکز.

- حسنی، مینا (۱۳۹۷). ارزیابی دگرگونی ارزش‌های فرهنگی جامعه ایران در طول سال‌های پس از انقلاب اسلامی ایران بر اساس فیلم‌های سینمایی، رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

- راورد راد، اعظم (۱۳۸۱). سینمای سیاسی ایران زنان و کارگران، فصلنامه مطالعات علوم اجتماعی، دوره نهم، شماره ۱۹: ۱۷۷-۱۴۸.

- رضادوست، کریم؛ حسین‌زاده، علی‌حسین؛ طاهری، فیروز (۱۳۸۶). «آسیب‌شناسی جریان روشنفکری ایران معاصر»، فصل‌نامه جامعه‌شناسی ایران، دوره هشتم، شماره ۳: ۱۵۲-۱۰۵.

- سازگارا، پروین (۱۳۷۷). نگاهی به جامعه‌شناسی با تأکید بر فرهنگ، چاپ اول، تهران: نشر کویر.

- شهیدانی، شهاب و رستمی، پروین (۱۳۹۸). بازتاب اعتراض‌های اجتماعی در فیلم‌های ده ۱۳۵۰ (مطالعه موردی: اسرار گنج دره جنی، تنگسیر، سفر سنگ) نشریه جامعه‌شناسی تاریخی، دوره یازدهم؛ شماره ۲: ۲۰۲-۱۷۵.

- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نشر نی.

- عشقی، بهزاد (۱۳۹۹). عشق سال‌های فیلم فارسی و نوزایی سینمای ایران، تهران: نشر نگاه.

- علوی پور، سید محسن (۱۳۹۷). از «فهم» تا «تبیین» اندیشه سیاسی: نقد و بررسی کتاب «فهم نظریه‌های سیاسی» دوفصل‌نامه پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، دوره بیست و دوم، شماره ۴۳: ۲۰-۱.

- غلامعلی، اسدالله، شیخ مهدی، علی (۱۳۹۶). منطق مکالمه در فیلم خشت و آینه، نشریه هنرهای زیبا، دوره بیست و دوم، شماره ۲: ۱۴۵-۱۳۷.

- قیصری، نورالله (۱۳۷۵). تاریخ‌نگاری روشنفکری یا نقش روشنفکران در تاریخ معاصر ایران: نقد و بررسی روشنفکران ایران و غرب، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره ۷۱: ۳۷۷-۴۰۱.

- کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۸). اقتصاد سیاسی ایران از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی، ترجمه محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.

- مسعودی، جهانگیر (۱۳۸۸). مطهری و نواندیشی دینی، دوفصل‌نامه جستارهایی در فلسفه

- و کلام (مطالعات اسلامی)، سال چهل و یکم، شماره ۸۳: ۱۷۲-۱۴۹.
- معززی نیا، حسین (۱۳۷۸). فیلم فارسی چیست، تهران: ساقی.
- میر عابدینی، حسن (۱۳۸۶). صدسال داستان‌نویسی ایران، تهران: چشمه.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۴). تأملی در مدرنیته ایرانی، تهران: نشر بی‌نا.
- (۱۳۸۸). اخلاق در حوزه عمومی، تأملی در باب ارزش‌ها و نهادهای دموکراتیک، تهران: نشر ثالث.
- میلانی، عباس (۱۳۸۵). شکل‌گیری انقلاب اسلامی، ترجمه مجتبی عطارزاده، تهران: گام‌نو.
- نظری، علی‌اشرف (۱۳۸۸). گفتمان هویتی تجددگرایان ایرانی در انقلاب مشروطه، فصلنامه علوم سیاسی، دوره سی و نهم، شماره ۴: ۳۴۵-۳۲۳.
- نعمتی، فرزاد (۱۳۹۱). پدیدارشناسی ذهنیت فرهنگی و سیاسی جامعه ایران در دهه منتهی به انقلاب اسلامی (با تحلیل محصولات فرهنگی)، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی تهران.
- هاشمی، ف م (۱۳۸۸). سوسیالیسم در مسیر تاریخ، نشریه چیستا، شماره ۲۶۶ و ۲۶۷: ۷۳-۸۵.
- هودشتیان، عطاء (۱۳۸۰). مدرنیته، جهانی شدن و ایران، تهران: نشر چاپخش.
- وینر، مایرون (۱۳۵۳). نوسازی جامعه، ترجمه رحمت‌الله مراغه‌ای، تهران: جیبی.

