Scientific Bi-Quarterly Journal of Shahed University / Political Sociology of Islamic World
Vol.11 / No.02 / Autumn & Winter 2023-24 (Serial 23)

Research article
DOI:10.22070/iws.2025.18990.2362

Sociological Analysis of the Approach of Cinematic Intellectuals to the Islamic Revolution of Iran in the Years 1963 to 1978 Based on the Theory of Reflection

Akbar Ashrafi [1*]
Sajjad Mahmoudi [2]

Received on: 03/04/2023
Accepted on: 19/11/2023

Abstract

One of the defining characteristics of artistic products is their ability to reflect the realities of society. Due to their presence in society, artists unconsciously reflect their surrounding environment in their works of art. This issue has a more serious aspect concerning intellectuals who create works of art. Because they are self-aware and aim to enlighten others by expanding their thoughts and perspectives, they produce works that serve as a clear reflection of the political, cultural, and social conditions of their society at that time. This issue also requires examination and analysis concerning the artistic intellectuals of the second Pahlavi era, particularly the filmmakers of that time. The filmmakers of this era have distinct connections to the people and society of their time and are also influenced by revolutionary movements. The Islamic Revolution emerged in response to the prevailing conditions under the Pahlavi dynasty. The aim of this research is to analyze the political and social trends associated with intellectual cinema during the last two decades of the Pahlavi dynasty and to explore the potential interactions between the two. This study considers issues such as the possible impact of cinematic approaches, personalities, and themes on the articulation of the discourse surrounding the Islamic Revolution and the political forces at play. This article aims to address the question of how cinematic intellectuals responded to the Islamic Revolution of Iran between 1963 and 1978. The findings of this research can be summarized as follows: the cinematic works produced by the intellectual movement during this period were able to foster a parallel process of civil struggle that aligned with the Islamic Revolution. Initially, the convergence with the elements and discourse of the Islamic Revolution resulted in both harmonious and contradictory effects.

Keywords: Cinema, intellectualism, Islamic Revolution of Iran, reflection, Pahlavi dynasty.

1*. Associate Professor, Department of Political Science, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author: akbarashrafi552@gmail.com)
2. Ph.D student in Political Science, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Email: sajadtehmz@gmail.com).

دوفصلنامه علمی جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام، دوره ۱۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ (پیاپی۲۳)

CC BY

مقاله پژوهشی
DOI:10.22070/iws.2025.18990.2362

تحلیل جامعه‌شناختی رویکرد روشنفکران سینمایی نسبت به انقلاب اسلامی ایران در سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ بر اساس نظریه بازتاب

اکبر اشرفی [*1]
سجاد محمودی [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۸

چکیده

یکی از ویژگی‌ها و برجستگی‌های محصولات هنری، انعکاس واقعیت‌های جامعه است. هنرمند به واسطه حضور در جامعه، به نوعی ناخودآگاه انعکاس‌دهنده فضای پیرامونی خود در آثار هنری خویش است. این مسئله در خصوص روشنفکرانی که به خلق آثار هنری می‌پردازند دارای سویه جدی‌تری است؛ چرا که ایشان خودآگاه و با نیت روشنگری و با بسط اندیشه و دیدگاه‌های خود، دست به خلق آثاری می‌زنند که آینه‌ای شفاف از وضعیت سیاسی، فرهنگی و اجتماعی جامعه روز خود هستند. این مسئله در خصوص روشنفکران هنری دوران پهلوی دوم و به خصوص سینماگران این عصر نیز دارای بررسی و پیمایش است. سینماگران این عصر دارای پیوندهای مشخصی با مردم و جامعه عصر خود و همچنین متأثر از حرکت‌های انقلابی منتهی به انقلاب اسلامی در برابر وضعیت غالب حکومت پهلوی بودند. هدف این پژوهش تبیین روندهای سیاسی اجتماعی با سینمای روشنفکری در دو دهه پایانی حکومت پهلوی و بررسی احتمالی کنش متقابل این دو بر هم است؛ مواردی همچون تأثیر احتمالی رویکردها، شخصیت‌ها و درون‌مایه سینمای بر مفصل‌بندی گفتمان انقلاب اسلامی و نیروهای سیاسی در این پژوهش مورد توجه است. این مقاله به دنبال پاسخ به این سؤال است که روشنفکران سینمایی نسبت به انقلاب اسلامی ایران در بین سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ چه رویکردی داشته‌اند؟ یافته‌های این پژوهش را می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که آثار سینمایی جریان روشنفکری در سال‌های ۴۲-۵۷ توانسته است یک روند موازی مبارزه مدنی را همگام با انقلاب اسلامی به وجود بیاورد؛ چنان‌که در شروع، همگرایی با عناصر و نوع گفتمان انقلاب اسلامی تأثیرات همگرا و متضادی را ایجاد کرده است. روش مورد استفاده در این پژوهش روش بازتاب است که در گروه روش‌های کیفی نظری قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: سینما، روشنفکری، انقلاب اسلامی ایران، بازتاب، رژیم پهلوی.

۱*. دانشیار گروه علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (صفحه ۱۹۹-۲۱۸)
(نویسنده مسئول: akbarashrafi552@gmail.com)

۲. دانش‌آموخته دکتری علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (sajadtehmz@gmail.com)

مقدمه

استفاده روشنفکران از ابزار هنر برای انتقال پیام خود یا در مقابل تلاش هنرمندان دارای دغدغه و نگران جامعه برای خلق آثار آگاهی‌بخش و انذار دهنده؛ ترکیبی منطقی و قابل تعریف با عنوان هنرمندان روشنفکر به وجود آورده است. سینمای روشنفکری را باید حاصل نگاه بدبینانه به تضادهای عمیق درون جامعه و غلبه روحیه شکست، یاس و درماندگی بر روشنفکران دورانی پهلوی دوم، متعاقب رخدادهایی همچون کودتای ۲۸ مرداد و قیام ۱۵ خرداد دانست. دورانی که پروژه مدرن‌سازی حکومت شاه، نتیجه‌ای جز افزایش شکاف طبقاتی، غرب‌زدگی افراطی، مهاجرت گسترده روستائیان به شهرها، گسترش فقر، بیگانه شدن روشنفکران و حکومت و رادیکالیزه شدن جنبش‌های اجتماعی و سیاسی حاصلی در برنداشته است. فیلم‌ها و آثار نمایشی، تصویری ناامیدکننده از یک جامعه بحران‌زده روایت می‌کنند که در حال جنگ مابین سنت و مدرنیته است؛ دورانی که ترس در جان مردمش افتاده و روشنفکران جامعه نیز به بحث‌های پوچ و بی‌معنی در کافه‌ها سرگرم‌اند (جاهد،۱۳۹۷: ۱۰۵).

در این دوران هنر هر چه بیشتر سیاسی می‌شد، فیلم‌سازان و روشنفکران اجتماعی نیز بیشتر می‌کوشیدند که به سهم خود سلاحی برای اعتراض بسازند. مفاهیمی چون نابرابری اجتماعی و حاشیه‌نشینی که برآمده از توسعه نامتوازن اقتصادی بود و استعاره‌هایی که به اضمحلال فردیت افراد در مدرنیزاسیون اشاره داشت مورد توجه قرار گرفت (عشقی،۱۳۹۹: ۲۳-۲٤). در بررسی اجمالی محتواهای تولید شده توسط روشنفکران هنری، می‌توان عناصری را یافت که با تحلیل دقیق جامعه‌شناختی با گفتمان انقلاب اسلامی دارای همپوشانی است. مواردی همچون انگاره‌های ضد تجدد و ضد مدرنیته، گسترش شکاف طبقاتی در جامعه ایران، قطبی شدن جامعه ایران، تلاش برای برقراری حداقلی از عدالت، مبارزه با ظالم و یاری مظلوم، تأکید بر ارزش‌هایی همچون فتوت و جوانمردی، راست‌گویی و امانت‌داری، کشته شدن در راه آزادی‌خواهی و دفاع از ناموس را می‌توان ذکر کرد. در واقع سینمای روشنفکری سعی در مبارزه با تفکری داشت که جامعه ایران را دچار انسداد و جامعه را از تحرک اجتماعی سلب کرده بود. این دیدگاه در پیوند با واقعیت‌های اجتماعی ایران، ادبیات داستانی و فضای بین‌المللی در دهه چهل و پنجاه سبب شکل‌گیری نوعی از سینما در ایران شد که تحت عنوان سینمای روشنفکری نام برده شد.

الف- چارچوب نظری

سینمای روشنفکری در ایران دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی همچون دوری از زمان‌پریشی بود

که یکی از برجسته‌ترین عناصر سینمای روشنفکری است. بدین صورت که این جریان فکری سعی می‌کرد با در نظر گرفتن مباحث زمان خود، شخصیت‌پردازی درست از قهرمانان آثار و نمایش تناقضات رژیم؛ نوعی فضای داستانی مناسب انتخاب کند که به مدد استعاره و بازی‌های زبانی، مخاطب خود را به جایگاه مفسر پیام فیلم بنشاند تا درون‌مایه اثر خود را به وی عرضه کند. این درون‌مایه‌ها در طیف گسترده‌ای از مسائل چون شی‌گشتگی و استحاله فردیت در نظام شبه مدرنیستی پهلوی تا نگرش‌های سیاسی مختلف در نوسان است. دومین ویژگی سینمای روشنفکری توجه به مسئله شخصیت‌پردازی در این آثار است. این ویژگی یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم نظریه بازتاب است. بدین معنا که قهرمانان سینمای روشنفکری عموماً افرادی فاقد توانایی ماورایی و قهرمانی دور از دسترس هستند که این امر سبب نزدیکی مخاطبین عام با آن‌ها و به خصوص ملموس و عینی شدن قهرمان آثار برایشان و در نتیجه اعتمادپذیر بودن شخصیت‌ها در سینمای روشنفکری می‌شد.

این امر سبب می‌شد سینمای روشنفکری در نمایندگی طبقات اجتماعی، نیروهای سیاسی و نظام ارزشی دوران خود توفیق چشمگیری داشته باشد. باید به این امر توجه داشت که روند و سطح انعکاس کنشگری و بازتاب چالش‌های اجتماعی در سینمای روشنفکری دارای یک منطق خطی پیروی است، بدین معنا که ما به هر نسبتی که به پیروزی انقلاب اسلامی نزدیک‌تر می‌شویم، بازتاب تناقضات و چالش‌های حکومت پهلوی در آثار سینمای روشنفکری روندی فزاینده به خود می‌گیرد و از پیچیدگی اولیه که نقش استعاره، همانندسازی‌های معماگونه به بازتاب بی‌پرده مسائل و مشکلات اجتماعی میل پیدا می‌کند. این تغییر در رویکرد جریان روشنفکری هنری متناسب با همان نگاهی است که آیت‌الله خامنه‌ای به انقلاب اسلامی به عنوان یک حرکت بطئی در طول تاریخ که می‌تواند ادامه داشته باشد و انسان‌ها در درون این جریان به رشد و آگاهی برسند اعتقاد دارد. ایشان انقلاب را حرکتی مستمر می‌دانند که دفعی و یک‌باره نیست؛ یعنی انقلاب به‌طور صرف، یک واقعه تاریخی که در تقویم‌ها ثبت شود و به تاریخ بپیوندد، نیست. انقلاب، یعنی دگرگونی، یک دگرگونی عمیق و این عمق، ظرف مدت محدود شش ماه یا یک سال حاصل نمی‌شود؛ درواقع اهداف، شعارها و آرمان‌های یک انقلاب، ظرف مدت کوتاه، محقق نمی‌شود، پس نیاز است که این تغییر در گذر زمان ادامه داشته باشد و این صیرورت، جای توقف و ایستادن ندارد (جمالزاده، باباهادی، فیضی، ۱۳۹۷: ۱۱۳).

هدف جامعه‌شناسی هنری، بررسی آثار هنری از زاویه انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا

اعتقادی هنرمند، مخاطبین هنر، سفارش‌دهندگان هنر، ارتباط هنر و شکل هنر با مناسبات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، چه درروند تاریخ اجتماعی، چه درروند مناسبات اجتماعی است (رهنورد، ۱۳۸۰: ۵). سینما به عنوان یک محصول هنری، ارتباط و نسبتی غیرقابل‌انکار با جامعه و زمینه‌های اجتماعی پیرامونی اثر دارد. فرد خالق یک اثر سینمایی را نمی‌توان فارغ از پیوستگی‌هایش با جامعه پیرامون خود تصور کرد. ساختار سینما ارتباط گریزناپذیری با شرایط تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژی حاکم دارد و سینماگر موضع خود را نسبت به این مسائل به روش‌های متفاوت بیان می‌کند. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه گسترده‌ای از تحقیقات است که مبتنی بر این عقیده مشترک هستند که هنر آینه جامعه است و هنر به واسطه جامعه مشروط شده و تعیین می‌یابد .(alexander,2003:21)

بسیاری از نظریه‌پردازان و اندیشمندان حوزه جامعه‌شناسی به گونه‌ای مستقیم و یا غیرمستقیم به نظریه بازتاب توجه داشته و اذعان می‌دارند که تحولات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی از جمله تعیین‌کنندگان اصلی مضامین آثار هنری زمان خود هستند. رویکرد بازتاب بر آثار هنری متمرکز می‌شود تا دانش و فهم ما را از جامعه ارتقاء دهد. این رویکرد در جامعه‌شناسی هنر به تحقیقات متنوع و گسترده‌ای گفته می‌شود که فصل مشترک تمامی آن‌ها این ایده است که هنر، آیینه جامعه است. نظریه بازتاب بر آن است که ارزش هنر بستگی به آن دارد که تا چه اندازه بتواند گرایش‌های اجتماعی را منعکس کند. در نظریه بازتاب می‌توان پنج رویکرد را احصاء کرد که عبارت‌اند از: تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، درک مناسک آیینی و روش‌های ترکیبی.

(الکساندر،۲۰۰۳:٦٨). در روش بازتاب با دو سطح رو به رو هستیم. نخست سطح کلان که همان متن است و با تکنیک‌های مختلف معانی درون آن را کشف می‌کنیم و سطح دوم یا سطح کلان که همان جامعه است. ما معنای سطح نخست را به آن مربوط می‌کنیم. در فیلم به مثابه اثری هنری، در سطح اول مطالعه از منظر زیباشناسی که خود شاخه‌ای از فلسفه است و در سطح دوم، مطالعه و بررسی از منظر جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین معنا سعی می‌شود هم ارزی و ارتباط بین ساختار و محتوای اثر با ساختارهای عینی و واقعیات اجتماعی محیطی که اثر در آن به وجود آمده و یا هنرمند در آن زیسته، کشف کند. از سوی دیگر در این پژوهش سعی می‌شود به این موضوع پرداخته شود که سینمای روشنفکری منجر به تولید چه رویکردهای ذهنی در فضای هنری و سیاسی شده است و عاملیت این فضای فکری چه اثری در فرآیند همگرایی نیروهای اجتماعی در انقلاب

اسلامی داشته است. در این پژوهش تلاش شده است با انتخاب فیلم به عنوان یک متن، تصویر روشن‌تری از نظریه بازتاب در آثار سینمایی جریان روشنفکری داشته باشیم.

ب- بازتاب جامعه در سینمای روشنفکری

آثار هنری نیز همچون آینه این توانایی را دارد که با اندک تفاوتی واقعیت‌های موجود در اجتماع را به مردم نشان دهد. هنر بر اساس تئوری بازتاب، آنچه را در جامعه رخ می‌دهد را به صورت رمزی و نمادین و رمزگونه به نمایش می‌کشد؛ به عبارتی دیگر هنر واقعیات موجود جامعه را به رمز می‌کشاند. لذا شکل هنر، تحت تأثیر قواعد زیباشناختی است و محتوای آن نشات گرفته از جامعه است (راودراد،۱۳۸٦: ٦٨). سینمای روشنفکری با تأکید بر مؤلفه‌ها و مفاهیم جدید در تلاش بود که تحولات اجتماعی و سیاسی جامعه در حال گذار ایران را بازتاب دهد. تأکید بر فرم و روش‌های جدید فیلم‌سازی، استفاده استعاری از مفاهیم سیاسی، رجعت به خویشتن و هویت ملی و نگاه انتقادی به ساختار حکومت پهلوی، از مهم‌ترین مضامینی بوده است که در قالب‌های فکری متفاوت بازنمایی شده است. در ذیل مهم‌ترین روندهای فکری که سینمای روشنفکری برای بازتاب تحولات اجتماعی به کار بسته است تبیین می‌شود:

۱- واقع‌گرایی اجتماعی

نظریه بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، بخشی از نظریه کلان بازنمایی است. بر اساس این رویکرد، هنرمند معمولاً به بازنمایی وضع موجود پرداخته و ارزش‌های مثبت و منفی را به همان شکل به تصویر می‌کشد. نظریه آینه در سینما نسخه مشابهی از نظریه بازتاب در هنر است. اگرچه جامعه در آینه سینما بازتاب می‌شود، این عمل، ساده و عین واقعیت نیست، اما درنهایت آنچه نشان داده می‌شود از واقعیت متأثر خواهد بود (دولت‌آبادی و داوری مقدم، ۱۳۹۸ :۳۰۹). یکی از فرم‌های نشان دادن زندگی واقعی در سینمای روشنفکری سبک نئوریالیستی است که خود را مدعی بازنمایی واقعی جهانی معرفی می‌کند که خالق اثر در آن زندگی می‌کند. در این سینما، هر نوع بازنمایی مثبت از وضع جامعه مذموم تلقی می‌شود و تلاش می‌گردد با استفاده از بازیگران، مشکلات و مسائل روز جامعه به صورت بی‌مهابا نقد و به مخاطب ارائه شود. این سینما از میزانسن‌های ناآراسته استفاده می‌کند و

اعتقاد دارد هر چه بیشتر به متن زندگی و به خصوص طبقات محروم و ضعیف جامعه باید نزدیک شد. یکی از آثار برجسته این سبک در سینمای روشنفکری پیش از انقلاب، فیلم سینمایی «سازدهنی» (امیر نادری ۱۳۵۲) است. نادری در این اثر که در یکی از روستاهای دورافتاده جنوب کشور فیلم‌برداری شده، توانسته است با بازیگران فضایی سنتی و عقب‌مانده از وضعیت روستایی کشور به نمایش درآورد. در این اثر رقابتی کودکانه میان دو کودک به نام امیرو و عبدلو نشان داده می‌شود. امیرو رهبر کودکان روستا است؛ اما بعد از خرید یک سازدهنی توسط پدر عبدلو، موقعیت خود را از دست رفته می‌بیند. عبدلو به واسطه مالکیت سازدهنی که نمادی از مدرنیسم در جامعه سنتی روستا است، دیگر کودکان را در انقیاد خود می‌گیرد. امیرو نیز نمی‌تواند در برابر این جلوه مدرن مقاومت کند و برای زدن دقایقی ساز تبدیل به خر عبدلو می‌شود. او با زنهار مادر که به او می‌گوید: «نذار هر بی‌غیرتی بهت ظلم کنه این دنیا زودگذره و عاقبتی نداره که آدم توش خر مردم بشه» به خودش می‌آید و سازدهنی را در میانه دریا می‌اندازد تا تحت انقیاد و سرسپردگی مدرنیسم نباشد. نادری در این اثر، به صورتی استعاری نوعی مدرنیسم وارداتی و اجباری حکومت پهلوی از بالا به پایین را در فضایی کودکانه مورد نقد قرار می‌دهد. همچنین می‌توان به فیلم سینمایی «رگبار» (بهرام بیضایی ۱۳۵۰). یکی دیگر از آثار نئورئالیستی دوران پهلوی اشاره کرد که موقعیت روایی اثر در مناطق کم برخوردار و حاشیه‌ای شهر تهران است. حضور یک معلم با ویژگی‌های روشنفکری، به ویژه تأکید بر اهل مطالعه بودن، علاقه به نقاشی داشتن و حتی هدایت یک گروه تئاتری، متناقض با فضای سنتی و فرهنگی جامعه اطرافش نشان داده می‌شود. حضور این معلم و در ادامه علاقه‌مندی وی به خواهر یکی از دانش‌آموزانش مشکلات متعددی برایش ایجاد می‌کند. بزرگ‌ترین چالش وی سنت‌های عرفی و دینی جامعه و وجود یک رقیب عشقی است که از قضا قصاب محل است؛ شغلی که دقیقه می‌توان نقیض عینی با شغل معلمی با تمام ویژگی‌های مدرن و روشنفکری باشد. کارگردان بر اساس منطق سینمای نئورئالیستی، قهرمان داستان که روشنفکری افسرده و غمگین است را شکست خورده روایت و او را مجبور به انتقال از محله به دلیل دریافت حکم انتقالی نشان می‌دهد.

۲- بازآفرینی واقعیت

لوکاچ و اندیشمندان مارکسیست که به عنوان شارحان اصلی نظریه بازتاب شناخته می‌شوند بر این اعتقاد هستند که بازتاب نامستقیم واقعیت در رمان، حقیقی‌تر از بازتاب در کتاب‌های تاریخی است

(تسلیمی،۱۳۸۸: ۱۵۷). این نکته به این موضوع اشاره دارد که هنر علاوه بر اینکه می‌تواند روایت‌های رسمی را بیان کند، می‌تواند تبیین‌گر لایه‌های پنهان فکری، آرزوها و خواسته‌های سرکوب‌شده و گفتمان‌های رقیبی باشد که در خوانش‌های رسمی نادیده گرفته می‌شوند. بر مبنای نظریه بازتاب آثار هنری تبیین‌کننده وضع یک دوره، طبقه و یا نگرش فکری هستند. به عقیده گلدمن، اثر هنری ساختار اندیشه و یا جهان‌نگری طبقه یا گروه اجتماعی که هنرمند به آن تعلق دارد را آشکار می‌کند. به عقیده او هنرمند می‌کوشد طبقه و یا گروهی را که خود به آن تعلق دارد را در آثار خود بازنمایی کند. هدف جامعه‌شناسی، بررسی آثار هنری از زاویه انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند، مخاطبین هنر، سفارش‌دهندگان هنر، ارتباط هنر و شکل هنر با مناسبات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی – چه درروند تاریخ اجتماعی، چه در روند مناسبات اجتماع است (رهنورد، ۱۳۸۰: ۵). به نظر می‌رسد که سینمای روشنفکری در زمان خود توانست به درستی این نقش را بر عهده بگیرد. فیلم سینمایی کند و (فریدون گله ۱۳۵٤) اثری است که صورت‌بندی شکاف اجتماعی و بحران هویت را در دوران پهلوی دوم را به شکل مناسبی بازنمایی می‌کند. تضاد طبقاتی و بحران هویت، هسته مرکزی فیلم سینمایی کندو را شکل می‌دهند. کارگردان با نگاهی نقادانه نشان می‌دهد که حاملان و پیروان مدرنیزاسیون پهلوی چگونه برای حفظ ساختار و مناسبات حکومت به خشونت عریان متوسل می‌گردند. این فیلم با تمرکز بر مسائل کلان سیاسی و اجتماعی توانسته است چالش‌های اجتماعی و سیاسی عصر خود را همچون ثروت‌های بادآورده و شکل‌گیری طبقات نوکیسه اجتماعی، عدم توجه به عدالت اجتماعی و گسترش شکاف طبقاتی، توسعه نامتوازن و استیلای سبک زندگی غربی و بی‌حسی اجتماعی افراد جامعه و گسترش اعتیاد را بازنمایی کند. در این فیلم نشان داده می‌شود که مردم ضعیف مجبور هستند برای داشتن سرپناهی در شب‌هنگام، در ازای پرداخت مبلغی در قهوه‌خانه‌ها بخوابند. یکی از رفقای خیرخواه قهرمان داستان (ابی) به وی می‌گوید که اگر می‌خواهد زمستان را در سرما نمیرد، حداقل کاری کند که این ایام را در زندان بماند. از نگاه کارگردان زمانی که نتوان تغییر معناداری در زندگی ایجاد کرد و موانع ساختاری به چالشی لاینحل در زیست اجتماعی ایران تبدیل شده است، در زندان بودن و یا آزاد بودن تفاوت معناداری با هم ندارند. فیلم سینمایی «ملکوت» (خسرو هریتاش ۱۳۵۵) که اقتباسی سینمایی از رمانی به همین نام به نویسندگی «بهرام صادقی» در سال ۱۳٤۹ است نیز که یکی از شاخص‌ترین آثار نماینده جریان اسطوره‌گرایی در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد است. ملکوت جامعه‌ای را روایت می‌کند که به صورت تمثیلی توسط شیطان

(حکومت پهلوی) در حال کشته شدن هستند و در انتها نیز در یک پارادوکس عجیب، خدا هم توسط شیطان کشته می‌شود! صادقی ضمن آنکه در این اثر نشان می‌دهد جهان چقدر رنج بار است، آرزوی خود را برای برقراری عدالت اجتماعی را ناامیدانه ابراز می‌کند. طنز صادقی در این رمان تلخ و درونی است. (فرهنگی و رشت بهشت، ۱۳۹۸:۱٤) ملکوت را می‌توان به نوعی تداعی‌کننده داستان آفرینش انسان و تقابل خیر و شر دانست، با این نتیجه نهایی که در این نوبت خدا از شیطان شکست می‌خورد! صادقی توانسته است با تبحّر، درد و رنج حاصل از این دوره خاص را با خلق شخصیت‌های نمادین و اسطوره‌ای به نمایش بگذارد.

۳- کژتابی‌های زیباشناختی

یکی از ویژگی‌های سینمای روشنفکری، کژتابی‌های زیباشناختی است؛ بدین معنا که خالق اثر با گزینش قسمت‌های خاصی از جامعه، تحولات سیاسی و روندهای فکری دیگر را نادیده می‌گیرد. در سطح عاملیت این مسئله، این‌چنین است که سینمای روشنفکری همچون آثاری چون گوزن‌ها (مسعود کیمیایی ۱۳٥٤)، سفر سنگ (مسعود کیمیایی ۱۳٥۷) و رگبار (بهرام بیضایی ۱۳٥۰) منشأ تحولات سیاسی و رویدادهای اجتماعی مختص به طبقه خاص (روشنفکران) می‌دانند. سینمای روشنفکری هرچند تلاش می‌کند در یک نگرشی نخبه‌گرایانه و پررنگ، نقشی پررنگ برای روشنفکران در تقابل با کارگزاران حکومت تعریف نماید؛ اما از سوی دیگر تلاش کرده است که نهادها و مرجعیت دینی را نیز جزو پیروان و شریک جرم حکومت نشان دهد. در این خصوص باید به فیلم سینمایی تنگسیر (امیر نادری ۱۳٥۲) که اثری اقتباسی از رمانی به همین نام به نویسندگی «صادق چوبک»(۱۳٤٤) است، اشاره نمود. در این اثر «زارمحمد» قهرمان داستان از سوی سه گروه که نمایندگانی استعاری از قدرت، ثروت و دین هستند مورد ظلم و جفا قرار می‌گیرد. «امیر نادری» در این اثر با فضاسازی روایت فیلم در دهه عاشورا (موضوعی که در متن اصلی رمان نیست)، تلاش کرده است مفهوم ظلم‌ستیزی «زارمحمد»، قهرمان عدالت‌خواه را آشکارا متأثر از قیام عاشورا و سیدالشهدا نشان دهد. با این حال در مقابل قهرمان، شخصیتی سید و روحانی اما نان به نرخ روزخور به نام «شیخ ابوتراب» را قرار می‌دهد که با صاحبان زر و قدرت هم‌پیاله شده و به نام دین، ظلم و ستم را مشروع می‌کند. هرچند که تلاقی ثروت و قدرت با ظاهری‌گری دینی، یک تیپ آشنا در ادبیات داستانی و روایی است؛ اما در این اثر بدون اشاره به نقیض این روایت که اتفاقاً در طول تاریخ ایران موارد بسیاری وجود دارد، جایگاه

روحانی را عمله ظلم و مسئول وضع موجود معرفی می‌کند. نادری همچنین به نوعی از دین‌داری طعنه می‌زند که از مظلوم می‌خواهد در برابر ظلم ساکت بنشیند. چنان‌که رهگذری از زارمحمد می‌خواهد که عدالت‌طلبی را رها کند و آن را بسپرد به دستان بریده ابوالفضل، اما زارمحمد نمی‌پذیرد و می‌گوید که خودم دست دارم و حقم را می‌گیرم! در فیلم سینمایی «سفر سنگ» (کیمیایی ۱۳۵۷) نیز زمانی که شخصیت غربتی به دنبال تهییج روستائیان برای مبارزه است، اولین کسی که مخالفت می‌کند روحانی روستا است. روحانی که خود در گذشته با خان مبارزه کرده و مغبون شده است؛ مدعی می‌شود افراد زیادی بدون هیچ دستاورد ملموسی در راه مبارزه با ظلم کشته شده‌اند؛ و سعی دارد دیگران را از مبارزه منصرف کند که غربتی با این دیدگاه مخالفت می‌کند و خون آن‌ها را هدررفته نمی‌داند و حتی آن را یک انرژی برای ادامه مبارزه معرفی می‌کند! جریان روشنفکری هنری و به خصوص کیمیای و نادری در هر دو اثر مورد اشاره، اعتقاد به برانگیزانندگی دین و ارزش‌های دینی و اسلامی برای مبارزه با طاغوت و ظالم دارند، اما هر دوی ایشان معتقد هستند که نهاد روحانیت نماینده درستی برای حرکت انقلابی نیستند و آن‌ها به نوعی فراهم‌کننده شرایط برای برقراری ظلم و ستم هستند.

بعد از کژتابی درباره عاملیت فرد، کژتابی در فضا و مکان نیز یکی دیگر از ویژگی‌های سینمای روشن‌فکری است. نگاه رادیکال و افراطی به پدیده مدرنیته و مظاهر شهرنشینی و ترسیم روستا و زندگی شبانی به عنوان قبله آمال این رویکرد، یکی دیگر از عناصری است که در این سینما به صورت خاصی بازتاب داده شده است. از دیدگاه سینمای روشنفکری، تصاویر نظام سنتی در دهه چهل به رویایی از دست رفته شبیه بود، دور شدن از روستا و از دست دادن زمین، ناپدید شدن پدر و مادری که راهی شهر شده‌اند تا لقمه نانی را به دست بیاورند یا گمشده‌شان را بیابند و سرانجام برخورد با مظاهر شهری؛ یادگارهای سینمای روشنفکری دهه چهل را می‌ساخت. خانوارهای روستایی یک به یک در شهر حل می‌شدند و اگر خوش‌اقبال بودند خیلی زود به عنوان خدمه خانواده‌های متمول کاری می‌یافتند، در غیر این صورت مسابقه رقابت برای بقا را تا سر حد نابودی ادامه می‌دادند. خطری که معمولاً در قالب مرد یا زن شهری زرنگ و نابکار، آرامش زندگی خانواده روستایی را تهدید می‌کرد و یکی از اعضای خانواده را تا مرز طغیان می‌رساند (صدر، ۱۳۸۱: ۱۶۲-۱۶۳).

٤- تحول نظام زیباشناختی

تغییر و تحول در نظام زیباشناختی از تحول و تغییر نگرش نسبت به ایدئولوژی ناشی می‌شود. در

واقع قالب‌های جدید هنری، به تکامل انتقال واقعیت‌های جدید اجتماعی و روابط جدید میان هنرمند و مخاطب نظر دارد. سینمای روشنفکری در ایران را می‌توان معادل سینمای اعتراضی دانست که دارای چهار ویژگی عمده است: استقلال اذهان از اندیشه‌های استعماری، برانگیختن رادیکال آگاهی جمعی، حرکت به سمت دگرگونی انقلابی جامعه و ایجاد و گسترش زبان جدید سینمای برای تمام این مأموریت‌ها. در واقع اعتراض نهفته در سینمای روشنفکری نه‌تنها ابزار نیست، بلکه محصول است. این سینما محصول مشاهده، تحقیق و تفکر فیلم‌ساز است (کربلایی طاهر،۱۳۹۸: ۸۷). یکی از جنبه‌های متمایز سینمای روشنفکری که در بخش قابل‌توجهی از این آثار قابل‌مشاهده است، پایان باز و تلخ فیلم‌های سینمای است که بازتاب تلاش فیلم‌ساز برای طرح مسائل اجتماعی است. در واقع صاحبان آثار هیچ‌گاه در پی فرجامی خوش که اسلوب مسلط سینمای فیلم فارسی بود، نرفته‌اند. این تغییر نگرش را می‌توان تبدیل قهرمان به ضدقهرمان، خوش‌بینی به بدبینی مفرط و تعمیم به کارگیری خشونت در تمام عرصه‌ها دانست. شخصیت قیصر (مسعود کیمیایی ۱۳٤۸) نماد قهرمان عصیانگر دهه چهل سینمای موج نو است. فضا و دنیای ظلم‌ستیز و عدالت‌طلبانه قیصر و قانون‌شکنی عصیان‌گرایانه قهرمان آن، دقیقاً با خواست و تمایلات روشنفکرانه معترض از یک‌سو و آرزوهای سرکوب‌شده جوانان عاصی از سوی دیگر همخوانی داشت. بدین ترتیب انتقام فردی، جنبه سیاسی پیدا کرد و به نشانه‌ای علیه دستگاه سرکوب معرفی شد (جاهد،۱۳۹۹: ۹۹-۱۰۰). قیصر از مرکز شهر و دل بازار به عنوان یکی از ارزشی‌ترین و سنتی‌ترین نهادهای شهر سر برمی‌دارد. زمانه قیصر، زمانه نامردی‌ها است. زمانی است که اگر نزنی می‌زنندت، زمانی نیست که دیگر پهلوانی و جوانمردی برای کسی اعتباری باشد، زمان ارزش‌های پا در گریز است. قیصر مرگ را به تسلیم در برابر این روزگار نکبت‌بار ترجیح می‌دهد. روزگاری که فرمان را با همه خوبی و جوانمردی به آن طرز ناجوانمردانه به خون می‌کشد (امید، ۱۳۷٤ :۵۲۸-۵۲۹) یا در جایی در این اثر قهرمان داستان بیان می‌کند که «این نظم روزگاره، یعنی این روزگاره خان‌دایی، نزنی می زننت» 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) موسیقی فیلم قیصر نیز در افزایش وجهه حماسی و قهرمانی قیصر بی‌تأثیر نیست. آهنگساز بسیار هوشمندانه ترکیبی از موسیقی زورخانه‌ای ایران که نماد فتوت و مردانگی است را برای این اثر درهم‌آمیخته است. چنان‌که وقتی قیصر پشت کفش را بالا می‌کشد و چاقو را از ضامن خارج می‌کند، موسیقی به‌گونه‌ای او را همراهی می‌کند که گویی این زنگ مرشد است که به قیصر اذن می‌دهد در میانه میدان چرخ بزند.

۵- ستیز با نوستالژی سیاسی

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که از سوی دستگاه پهلوی به شدت پیگیری می‌شد، نگرش باستان‌گرایی بود. این تفکر که نوع آرمانی از حکومت را در پادشاهی ساسانی و هخامنشیان جستجو می‌کرد، در تلاش بود حکومت را بدیل آن‌ها معرفی نماید. درواقع حکومت در تلاش بود با پیوند تاریخ، فرهنگ و سیاست با پادشاهی در ایران، نقصان‌های کارکردی خود را پنهان کند و مدلی ازلی از پادشاهی به جامعه را عرضه کند؛ اما این تصویر به‌شدت از سوی سینمای روشنفکری مخدوش گردید، چراکه این جریان در ابتدا تلاش می‌کرد جلوه‌ای از سنت‌ها و ارزش‌های ملی متأثر از تاریخ سنتی و دینی ایران باشد. در این خصوص می‌توان به فیلم سینمایی «طوقی»(علی حاتمی ۱۳۵۱) اشاره نمود که به صورت ویژه‌ای در متن اثر به آداب و سنت‌های عزاداری، سنت‌های دینی همچون عزاداران مشهد اردهال کاشان، بست‌نشینی در امامزاده و حتی نمادهای بصری دینی همچون پنجه دستان ابوالفضل اشاره دارد. حاتمی در طوقی با نمایش مراسم قالی‌شویان مشهد اردهال توانسته است تصویری ویژه از یک نمایش آیینی و سنتی نشان دهد. او با چرخش دوربین بر روی معماری سنتی کاشان و نشان دادن گچ‌بری و پنج‌دری و بازارچه و کوچه‌های قدیمی بر بافت سنتی شهر تأکید و به نوعی با زوال معماری سنتی مقابله کند. این نگاه به بافت و گذرگاه‌های سنتی، در فیلم سینمایی قیصر نیز نمود دارد؛ چنان‌که قهرمان از دل بازار و دالان‌های کوچه و پس‌کوچه مرکز شهر سر برمی‌دارد. به نظر می‌رسد توجه به مؤلفه‌های مذهبی از سوی سینمای روشنفکری بیش از آنکه برآمده از دغدغه‌مندی این جریان نسبت به مذهب باشد، واکنشی به خوانش تمامیت‌خواه محمدرضا پهلوی از فرهنگ و سنت ایرانی بود.

٦- معرفی قهرمان

قهرمان در آثار سینمایی می‌تواند دارای عینیت بیرونی در فضای عمومی همچون شخصیت «عمر مختار» در فیلم سینمایی «شیر صحرا» (مصطفی عقاد ۱۹۸۱) یا شخصیت گاندی در فیلم سینمایی «گاندی» (ریچارد اتنبرا ۱۹۸۲) باشد. قهرمان همچنین می‌تواند برآمده از تخیل هنرمند اما متأثر از فضای سیاسی و اجتماعی روز باشد. به صورتی که هنرمند منعکس از خواست و مطالبه مردم و جامعه اقدام به معرفی قهرمانی می‌کند که جامعه سال‌ها است منتظر حضور وی بوده است. در این

خصوص می‌توان به شخصیت مشهور «زورو» اشاره نمود که توسط نویسنده‌ای به نام «جانستون مک کالی» متأثر از دوران سلطه اسپانیا بر کالیفرنیای امریکا معرفی گردید و چندین اثر سینمایی و نمایشی نیز از آن ساخته‌شده یا می‌توان به شخصیت «رابین‌هود» که متأثر از ادبیات فولکلور انگلستان و در دفاع از «ریچارد شیردل» علیه برادرش «جان» معروف شده است، اشاره نمود. سینماگران جریان روشنفکری نیز قهرمان آثار خود را بخشی از جامعه ناراضی و درگیر مشکلات نشان داده‌اند. قهرمانان، افرادی ناراضی بودند که با محافظه‌کاری مخالف بودند، از قانون جاری دل‌خوشی نداشتند و برای رسیدن به هدف حاضر بودند دست به خشونت زده و حتی جانشان را بر سرش بگذارند. آن‌ها اگرچه عمدتاً دارای پشتوانه دینی و مذهبی هستند اما در گفتار و عملکرد بی‌نسبت با تفکرات چپ و به خصوص چپ اسلامی نیز نبودند. در این خصوص باید به «قیصر» در فیلم سینمایی «قیصر» (مسعود کیمیایی ۱۳٤۸)، «ابی» در فیلم سینمایی «کندو» (فریدون گله ۱۳٥٤)، «زار محمد» در فیلم سینمایی «تنگسیر» (امیر نادری ۱۳٥٤)، «قدرت» در فیلم سینمایی «گوزن‌ها» (مسعود کیمیایی ۱۳٥٤) و غیره اشاره نمود.

پ- سینمای روشنفکری و انقلاب اسلامی

سینمای روشنفکری به عنوان یک جریان سینمای قابل اعتنای ایران عصر پهلوی؛ در مؤلفه‌هایی با گفتمان انقلاب اسلامی همپوشانی دارد که همان‌گونه که این جریان از انقلاب تأثیر می‌پذیرد، می‌توان تأثیرات احتمالی آن را نیز بر انقلاب بررسی کرد. حوزه‌های معنایی مشترک سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب اسلامی را به شرح زیر می‌توان مورد بررسی و تحلیل قرار داد.

۱- قوام بخشی ایدئولوژی انقلاب اسلامی

ایدئولوژی عنصری منبعث و متأثر از فرهنگ است. جامعه در ایدئولوژی تصویری از خود می‌سازد و تفسیری از آنچه هست برای خود ارائه می‌دهد. جامعه در ایدئولوژی تمایلات خود را تصریح می‌نماید و تحت تأثیر برخی از ارزش‌ها و عناصر بین آن‌ها اتصال و ارتباطی برقرار می‌کند که به شیوه خود مدل‌های فرهنگی، مجازات و نمادها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بدین ترتیب جامعه‌شناس از طریق ایدئولوژی، مستقیماً به چشم‌انداز ذهنی مربوط به جمع دسترسی می‌یابد (روشه، ۱۳۹٦: ۱۳٤-۱۳۳).

اگر بخواهیم یکی از بهترین فیلم‌های سینمایی که به شکل عریان مبارزه طبقاتی و شورش و قیام علیه قدرت مستقر را نام ببریم، بدون شک فیلم سینمایی «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۷) در صدر این لیست قرار دارد. در واقع این فیلم قریب به‌اتفاق نشانه‌ها و عناصر گفتمان نهضت انقلاب اسلامی را بازنمایی می‌کند. مؤلفه‌هایی 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 مؤلفه‌هایی است که در این فیلم به کرات از آن استفاده شده است. این اثر عناصر اسلام سیاسی را که در دهه پنجاه توسط امام خمینی (ره) و روشنفکران منتقد حکومت صورتبندی شده است را بازنمایی می‌کند. در داستان این فیلم قهرمانان داستان برای اصلاح جامعه و مبارزه با استثمار از سوی مردم عادی طرد و در انزوا قرار داده می‌شوند، درراه مبارزه مجروح و شهید می‌دهند؛ اما در آخر بساط اهریمنی نظام سلطه را جمع می‌کنند. در این اثر سینمایی سعی شده است این موضوع نشان داده شود که مردم برای رسیدن به خودآگاهی کامل، برای احقاق حقوق خود و به پا خواستن علیه ظلم و ستم نیازمند گروهی صف‌شکن و جان‌برکف 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.

۲- برجسته‌سازی رویکردهای سلبی

تکیه بر مطالبات سلبی، عنصری مشترک در بین تمام انقلاب‌های معاصر است. انقلاب اسلامی ایران نیز حول شعار محوری برکناری رژیم پهلوی مفصل‌بندی شد. در واقع مخالفان سیاسی رژیم پهلوی در ابتدا با اتخاذ رویکردی ایجابی سعی در اصلاح حکومت داشتند. بررسی خط سیر جریان انقلاب اسلامی ایران به رهبری امام خمینی (ره) نیز نشان می‌دهد که ایشان در ابتدا به نصیحت محمدرضا برای تبعیت از قانون و در نظر داشتن منافع عامه می‌پردازد؛ اما زمانی که این رویکرد نتیجه نمی‌دهد، رهبر انقلاب دگرگونی نظام سیاسی را در برنامه مبارزاتی خود قرار می‌دهد. این رویکرد نیز کمابیش از سوی سینمای روشنفکری پیگیری شده است. تحلیل محتوای آثار این جریان فکری نشان می‌دهد که رویکرد این جریان در ابتدا رویکردی انتقادی، آسیب شناسانه و معطوف به نگرش‌های رفرمیستی بود؛ ولی متأثر از فضای مبارزات مسلحانه و سرکوب مخالفان سیاسی این رویکرد در سینمای روشنفکری به کناری نهاده شد. نگاه مثبت به خشونت و مبارزه، بدبینی نسبت به ساختارهای

مدنی و سیاسی و شکل‌گیری فراگردهای غیرمعمول برای اجرای عدالت نقاط عطف سینمای روشنفکری در این حوزه است. این رویکرد فکری به هر نسبتی که به تاریخ انقلاب اسلامی نزدیک‌تر می‌شود؛ شکلی رادیکال‌تر به خود می‌گیرد. تأثیر احتمالی این رویکرد بر جریان انقلاب اسلامی را می‌توان به این صورت بیان کرد که سینمای روشنفکری افق ذهنی مخاطبانش را برای تغییراتی رادیکال آماده کرده است و به تقویت زمینه‌های ذهنی لزوم تغییرات بنیادی در نظام سیاسی دامن زده است. در این خصوص می‌توان به مقایسه‌ای میان سه فیلم «خشت و آینه» (ابراهیم گلستان ۱۳٤٤)، «گوزن‌ها»(مسعود کیمیایی ۱۳٥٤) و «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۷) پرداخت. «هاشم» راننده تاکسی و به نوعی قهرمان فیلم «خشت و آینه» در انتهای فیلم کودک سرراهی را که به نوعی نمادی از امید و روشنی بود را به یک شیرخوارگاه کودکان بی‌سرپناه می‌سپرد و حاضر نیست برای سرنوشت آن زمان و هزینه‌ای نماید، در مقابل «قدرت» قهرمان فیلم «گوزن‌ها» به‌روشنی بازسازی شخصیت یک نیروی چریکی است که برای ادامه مبارزه اقدام به سرقت از بانک کرده، اطرافیان خود را به مبارزه دعوت کرده و در انتها با نیروهای ساواک درگیر و در راه آرمانش کشته می‌شود؛ اما کیمیایی در فیلم «گوزن‌ها» قهرمان دیگری به نام «غربتی» را معرفی می‌کند که از آرمان، شهادت و مبارزه با ظلم صحبت می‌کند، مردم را برای رهایی از ستم همراه می‌کند و در انتها کاخ ظلم و ستم را با سنگ بزرگ آسیاب در هم می‌ریزد.

۳- تشدید نافرمانی مدنی

یکی از راه‌های تغییر و دگرگونی نظام‌های سیاسی، نافرمانی مدنی است. فرهنگ لغات آکسفورد نافرمانی مدنی را چنین تعریف می‌کند: تبعیت نکردن از قانونی که غیرعادلانه تلقی می‌شود، به عنوان شکلی از اعتراض مسالمت‌آمیز سیاسی است(oxforddeicionaries.com). نمود این رویکرد در سینمای روشنفکری را می‌توان در مقاومت در برابر هنجارهای رسمی، قانون‌گریزی، اجرای عدالت خارج از سیستم حاکمیت برشمرد. در واقع شاید به دلیل محدویت‌های سیاسی روشنفکران و فیلم‌سازان به صورت صریح اقدام به نمایش یک مأمور، قاضی و یا پلیس فاسد نکنند، ولی همین عدم اشاره به نقش مثبت آن‌ها یا حتی عدم تعریف موقعیت برای توجه قهرمان به آن‌ها، بازتابی از وضعیت قهرمان در جامعه است. جامعه‌ای که چنین پیش‌فرضی از قهرمان داستان به دست می‌آورد که دیگر امیدی به حاکمیت نیست و باید خود حقش را استیفا نماید. در واقع این کنش رفتاری، ما را به سوی این مفهوم

سوق می‌دهد که جامعه نسبت به ساختارهای حاکمیتی با تشکیک و ظن و گمان نگاه می‌کند. در واقع فیلم سینمایی «قیصر» نماینده نسلی است که به وجود عدالت قانونی و منصفانه برای جامعه باور ندارد و می‌کوشد ابزار کاربردی‌تری برای اجرای عدالت بیابد. کیمیایی حقیقت جامعه دوران قیصر را به درستی به تصویر کشیده و اسلحه‌ای را که در آن دوران به دست گروه‌های چریکی بود را به دست قیصر داد تا او مجری عدالت شود. شناخت عمیق کیمیایی از زمان، سلاح قیصر را به دست توده‌ها داد. بسیاری از جمله‌های قیصر تا سال‌ها بعد زبان به زبان نقل شدند؛ جمله‌هایی که هرکدام یک بیانیه سیاسی به شمار می‌رفتند. (صدر،۱۳۸۱: ۲۰٤) در فیلم گوزن‌ها نیز قدرت میان اقدام سرقت توسط خودش و دیگر اعمال غیرقانونی تفاوت قائل است و می‌گوید: «این دزدی فرق داره با هروئینی شدن و عملی شدن». او دزدی خود را عملی ارزشی و در جهت حمایت از فقرا می‌داند، پول دزدی که می‌تواند اجاره عقب‌افتاده همه مسافران خانه را تا دو سال تأمین کند، می‌توانند حتی این خانه را بخرند و همه عمر برای خودشون باشد. از منظر قدرت، دزدی می‌تواند واسطه‌ای باشد بر حفظ ارزش‌ها، به نحوی که از فروختن کتابی خطی برای امرارمعاش جلوگیری کند. در واقع قدرت در این فیلم مشروعیت حکومت مستقر در ایران را با چالش مواجه می‌کند و برای سرقت خود رسالتی انسانی در نظر می‌گیرد. وی با برجسته کردن نقش مستقیم حاکمیت در فساد سیستماتیک، رهایی جامعه را در به چالش کشیدن حکومت مستقر می‌داند. سینمای جریان روشنفکری در روندی از سال ۱۳٤۲ تا ۱۳۵۷ تصویری از حاکمیت را به تصویر می‌کشد که با یک شیب ملایمی از اقدام بر اساس قانون و شکست قهرمان تا استیصال و به زانو درآمدن در برابر قهرمانان نشان داده است. اگرچه نیروهای ژاندارمری در قیصر توانستند قهرمان را در ایستگاه راه‌آهن بکشند یا در کندو ابی و آقای حسینی قشنگه را بازداشت کنند، در فیلم گوزن‌ها با استیصال و نیرنگ قدرت و سید را به قتل می‌رساندند؛ اما در فیلم سفر سنگ، ارباب در برابر مردم روستا شکست می‌خورد و آن‌ها با سنگ بزرگی که همراه خود آورده بودند خانه اعیانی ارباب را خراب می‌کنند. نشانه‌ای واضح تغییر نگرش جامعه در مقابل حکومت است.

ت- تضادهای سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب اسلامی

اگرچه بازتاب نگرش‌های سیاسی اجتماعی دهه چهل و پنجاه را می‌توان در سینمای روشنفکری

مشخص کرد، ولی همان‌گونه که ذکر گردید این جریان دارای دیدگاه جامعی درباره نیروهای سیاسی نبوده است و گاهی مواضعی متضاد و واگرا نسبت به جریان انقلاب اسلامی داشته است. در ذیل برخی تضادهای معنایی سینمای روشنفکری با انقلاب اسلامی را که در برخی آثار این جریان بیشترین بازتاب را داشته است را مورد تحلیل قرار می‌دهیم:

اولین تضاد گفتمانی سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب اسلامی را می‌توان در توجه به مذهب و به خصوص روحانیت به عنوان مبلغان دین دانست. مذهب در سینمای روشنفکری در دو موقعیت متضاد مورد استفاده قرار گرفته است: اول به شکل نمادگرایی و دوم به صورت شکلی از تحجر و حافظ مناسبات ناعادلانه. فیلم‌های سینمایی قیصر، کندو و یا سفر سنگ را می‌توان برجسته‌ترین استفاده از نمادگرایی مذهب دانست. چنان‌که قهرمانان فیلم دارای پشتوانه‌های دینی و مذهبی هستند و ریشه اعتقادی به ظلم را ریشه در دین و مذهب می‌دانند؛ اما این نگاه به مذهب دارای صورتی دیگر مبنی بر معرفی مدعیان دروغین دین و مذهب که عمدتاً ملبس به لباس روحانیت هستند نیز هست. این آثار تلاش می‌کنند روحانیون یا افراد متشرع را انسان‌هایی متحجر و ریاکار معرفی کنند که حاملان گفتمان مذهبی هستند اما به‌عنوان پاسداران مناسبات ناعادلانه میان صاحبان قدرت و دین مطرح می‌کند و تصویری به غایت تاریک از این قشر ارائه می‌دهند. این تلقی جریان روشنفکری از دین و مذهب به عنوان پشتوانه هر حرکت انقلابی و دینی، اما با فاصله‌گذاری معنادار با روحانیت را می‌توان متأثر از اندیشه‌های دکتر علی شریعتی نسبت به جامعه روحانیتی دانست که نسبت به مردم و اقتضائاتت روز جامعه دارای فاصله معناداری است. چنان‌که شریعتی در تعریف نسبت روحانیت با مردم مدعی است که مردم ما در طی سال‌های اخیر با داشتن بزرگ‌ترین دانشمندان، علما، متفکران و اسلام‌شناسان، در پایین‌ترین سطح آگاهی مذهبی و دورترین و بیگانه‌ترین فاصله با فرهنگ علمی و مذهبی و تاریخی خویش باشند و علما و متفکران بزرگ ما تنها با زبان تخصصی خود سخن بگویند و شعاع اندیشه‌شان در حلقه درسی گروهی محدود گردد و نه مردم با زبان آن‌ها آشنا باشند و نه آنان با زبان مردم (رحیمیان، کشاورز شکری، ۱۴۰۲: ۱۹۹).

دومین تضاد گفتمانی سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب اسلامی را باید در سطح تحلیل این دو از پدیده مبارزه در نظر گرفت. در حالی که گفتمان انقلاب سعی در همگرایی تمام نیروهای اجتماعی حول مبارزه با رژیم شاه را دارد، سینمای روشنفکری مبارزه با ظلم، بی‌عدالتی و حمایت از محرومان را بیشتر در قالب یک مبارزه طبقاتی به تصویر می‌کشد. در واقع این سینما با غیریت‌سازی

از مفاهیمی چون ارباب و رعیت، شهر و روستا سعی می‌کند داستان خود را در این قالب کلیشه‌ای مطرح کند. هرچند بسیاری از روشنفکران هنری به عقاید چپ دل‌بستگی نداشتند ولی هژمونی و استیلاء این تفکر گاهی این نوع قالب روایت را به آن‌ها تحمیل می‌کرد. چنان‌که اشاره گردید تمام قهرمانان این آثار از طبقه فرودست جامعه برآمده و علیه جریان ظلم و سرمایه دست به اعتراض می‌زنند. این خط فکری در اغلب آثار جریان سینمای روشنفکری وجود دارد.

سومین تضاد گفتمانی سینمای روشنفکری و گفتمان انقلاب را باید در نوع نگاه این سینماگران به زن دانست. سینمای روشنفکری هرچند در بسیاری از جنبه‌های اجتماعی تفکر پیشروی را هدایت می‌کرد ولی در پردازش جایگاه و مقام زن تفاوتی به سایر گروه‌های اجتماعی نداشت. در واقع روایت سینمای روشنفکری از زن در غالب این جریان فکری نگاهی جنسیت‌زده بود و او در تحولات و اتفاقات داستان فیلم‌ها مشارکت جدی نداشت، این نگرش برخلاف گفتمان انقلاب اسلامی بود که به جایگاه مقام زن و لزوم مشارکت اجتماعی آن بسیار تأکید می‌شد. از سوی دیگر استفاده ابزاری از زنان در صحنه‌های مختلف سینمای روشنفکری نیز گسست گفتمان سینمای روشنفکری و انقلاب اسلامی تشدید می‌کند.

پوری بنایی (بازیگر فیلم قیصر) در گفت‌وگو با مجله «ستاره سینما»، نگاه مردسالار فیلم‌های موج نویی را عاملی برای زن زدایی هر چه بیشتر فیلم فارسی معرفی می‌کند: «من معتقدم تقصیرها ... متوجه کیمیایی و فیلم معروف قیصر است. چون بلافاصله پس از نمایش آن فیلم و توفیق عظیمی که به دست آورد، زن در همه فیلم‌ها به عنوان یک چاشنی و نه آدم اصلی مطرح شد... بدبختی این است که در سال‌های اخیر سایر فیلم‌سازان نیز پی رو کیمیایی شده‌اند و در واقع او پیش رو مبدع مکتبی شده که یکسره زن‌ها را کنار گذاشت». فریده نصیری هم از بی‌اعتنایی موج نویی‌ها به نقش زنان می‌گوید: «حتی در فیلم‌های موج نویی هم می‌بینیم که دست اندرکاران تهیه و کارگردانی توجه چندانی به شخصیت زن نداشته‌اند» (حسینی، ۱٤۰۰ :۱۳٤۷).

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه بازتاب می‌توان سینمای روشنفکری تأثیرات متضادی بر جنبش انقلاب اسلامی داشته است. به این معنی که در حوزه گفتمان‌سازی؛ آثار سینمای روشنفکری با برجسته‌سازی

تضادهای درونی رژیم، یک پادگفتمان جدیدی را تعریف کردند. به این صورت که دو عنصر کارآمدی و پاسخگوی گفتمان رژیم پهلوی را به شدت تضعیف کرد. در حوزه بسیج گرایی، به‌رغم استفاده از عناصر انقلابی و ملی، در تصویر کلی نمی‌توان این جریان فکری را در عرصه بسیج‌گرایی واجد اهمیت دانست. در موضوع تسریع در پیروزی انقلاب اسلامی، هیچ نشانه معناداری از تأثیر عمده این سینما بر اجتماع انقلابی شناسایی نمی‌شود. سینمای روشنفکری را می‌توان در عرصه مبارزه مدنی به دو دوره متفاوت تقسیم کرد. اولین دوره که آمیخته با رمز انگاری و پیچش‌های زبانی مفاهیم سیاسی بود که عملاً نمی‌توانست تأثیر خاصی بر مخاطب بگذارد و این دوره تا سال ۱۳۵۵ ادامه یافت و قسمت دیگری از آثار که در سال از سال ۱۳۵۳ تا پیروزی انقلاب اسلامی ادامه یافت که عملاً نافرمانی مدنی و مبارزه را تشویق می‌کند. هرچند می‌توان نمونه‌های معدودی در دهه قبل نیز پیدا کرد که نافرمانی مدنی را تشویق می‌کنند. به طور کلی سینمای روشنفکری در بهترین حالت توانست وجود بحران سیاسی و اجتماعی را در جامعه ایران تشخیص دهد؛ ولی در ارائه راهکار برون رفت از وضع موجود به دلیل رویکردهای محافظه‌کارانه توفیقی پیدا نکرد.

فهرست منابع

الف- منابع فارسی

- امید، جمال (۱۳۷۴)، *تاریخ سینمای ایران از سال ۱۲۸۳-۱۳۵۷*، تهران: انتشارات روزنه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتاب‌آمه.
- جاهد، پرویز (۱۳۹۷)، *همچون در یک آینه دیروز و امروز سینمای ایران*، تهران: انتشارات افراز.
- جاهد، پرویز (۱۳۹۹)، *نوشتن با دوربین رودررو با ابراهیم گلستان*، چاپ ششم، تهران: نشر اختران.
- حسینی، حسن (۱۴۰۰)، *راهنمای فیلم سینمای ایران*، تهران: انتشارات روزنه‌کار.
- روشه، گی (۱۳۹۶)، *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی عمومی:.۱ کنش اجتماعی.۲ سازمان اجتماعی*، ترجمه زنجانی‌زاده، هما، تهران: انتشارات سمت.

- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *تاریخ سیاسی سینما ایران*، تهران: نشر نی.
- عشقی، بهزاد (۱۳۹۹)، *عشق سال‌های فیلم‌فارسی و نوزایی سینمای ایران*، تهران: انتشارات نگاه.
- کربلائی طاهر، حسین (۱۳۹۸)، سینمای اعتراض، فیلم‌ساز معترض جامعه‌شناسی اعتراض در سینما، تهران: نشر اختران.
- زیدآبادی، احمد (۱۳۷۹)، *زمانهٔ نامرد، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض*، به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.
- جمال زاده، ناصر؛ باباهادی، محمدباقر؛ فیضی، رضا (۱۳۹۷)، «مؤلفه‌های مانایی انقلاب اسلامی در منظومه فکری مقام معظم رهبری (مدظله‌العالی)». تهران . *جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، دوره ۶، شماره ۱۲، (صفحه ۱۰۵-۱۲۸)
- راودراد، اعظم؛ همایون‌پور، کیارش (۱۳۸۳)، «جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی». تهران: *نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۱۹(صفحه ۸۵-۹۴).
- راودراد، اعظم (۱۳۸۶)، *جامعه‌شناسی اثر هنری*. تهران: پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۲(صفحه ۶۶-۹۱).
- رحیمیان، محمد؛ کشاورزی شکری، عباس (۱۴۰۲)، «تحلیل محتوای آثار گفتمان روشنفکران دینی در فرایند انقلاب اسلامی بر اساس نظریه جیمز پل جی». تهران: *جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، دوره ۱۱، شماره ۲۲، (صفحه ۱۸۷-۲۱۶)
- فرهنگی، سهیلا؛ رشت بهشت، اشرف‌السادات (۱۳۹۸)، «نام‌شناسی رمان «ملکوت» اثر بهرام صادقی»، *فصلنامه زبانشناسی اجتماعی*، دوره سوم (سری جدید)، شماره ۹ (صفحه ۱۱-۲۴).
- عظیمی دولت‌آبادی، امیر؛ داوری مقدم، سعیده (۱۳۹۸)، «بازنمایی حضور و نقش زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی»، *فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، دوره ۸، شماره ۲(صفحه ۳۰۵-۳۲۸).

- رهنورد، زهرا (۱۳۸۰)، «جامعه‌شناسی هنر و نقش ایدئولوژی»، *فصلنامه هنرهای زیبا*، دوره ۹ (صفحه: ۴-۱۰)

- نایفی، صدیقه (۱۳۹۸)، رساله دکتری: تبیین زمینه های اجتماعی نقاشی ترکیبی صفویه بر اساس نظریه بازتاب، دانشگاه اصفهان.

ب- منبع انگلیسی

- Alexander, V. (2003), *Sociology of the arts*, Blackwell publishing.