

بررسی روشمند ظهور فلسفه سیاسی در آثار اولیه سینمای ایران (دوران پهلوی اول ۱۳۰۶-۱۳۲۰)^۱

رضا داوری*

محمد سجاد نجفی

چکیده

سینما به سبب ماهیت جمعی و ارتباطش با صنعت، ثروت، مخاطب و قدرت، مهم‌ترین هنر قرن جدید به‌شمار می‌رود که می‌تواند ماهیت فلسفه سیاسی زمانه را در خودش منعکس سازد و نسبت به آن واکنش نشان دهد. با مشاهده تز و آنتی‌تزهای تولیدشده میان فلسفه سیاسی ترویجی قدرت و واکنش سینما، می‌توان سناریوهای احتمالی و پیش‌روی جامعه و قدرت را پیش‌بینی کرد. قدرت برای ترویج و حتی مقابله نیازمند فلسفه سیاسی است. فلسفه سیاسی، خط‌کش حدود قدرت است. در واقع قدرت برای تعریف خودش از فلسفه سیاسی بهره می‌برد. مقاومت نیز برای تحدید و حتی تغییر و براندازی قدرت از فلسفه سیاسی خودش استفاده می‌کند. سینما نیز که با تحریک قوه خیال، احساسات را به سالن تاریک سینما می‌کشاند و واکنش‌های عاطفی و عقلانی را بر می‌انگیزاند؛ در حقیقت خودآگاه و ناخودآگاه واکنش موافق و یا مخالف قدرت را در فیلم بروز و ظهور

* استاد تمام فلسفه دانشگاه تهران و رئیس فرهنگستان علوم. RDAVARI@IAS.AC.IR
دانشجوی دکتری فلسفه سیاسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. (نویسنده مسؤل)
sajadnajafi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۵

می‌دهد. در این پژوهش تلاش شده است تا از همین زاویه روش‌مندی احصا فلسفه سیاسی در مضمون آثار دهه اول سینمای ایران به بحث گذاشته شود.
کلیدواژه‌ها: فلسفه سیاسی، سینما، پنهان‌نگاری، نشانه‌شناسی، هرمنوتیک هنر.

۱. مقدمه

قدرت مانند خون در رگ‌های جامعه، فرهنگ و اقتصاد جاری است (فوکو، ۱۳۸۴، ۲۷) و سیاست به عنوان شاکله و بروز این تعینات اجتماعی آنچه که در بطن یک جامعه، پنهان شده است را به صورت یک ساختار و فرم آشکار، افشا می‌کند (فوکو، ۱۳۹۳، ۱۰۴). تاریخ جوامع انسانی از گذشته تاکنون اشکال بی‌شماری از حاکمیت سیاسی را به خود دیده است، آنچه در همه این نظام‌ها قابل مشاهده است و خود را به صورت امری ثابت و پایدار نشان می‌دهد «وابستگی و تبعیت کامل نظام‌های نمادین و نظام‌های فناورانه (در مفهوم ساخت ابزارها و اشیاء هنری) به نظام‌های سیاسی است. هر نوع مالکیت و هر نوع دولتی تلاش کرده است نظام‌های نمادین و فناورانه را به اطاعت کامل از خود وادارد و هر چند همواره در این امر موفق نبوده و در بسیاری موارد حتی کار معکوس شده و نظام‌های اخیر سیاسی را دگرگون کرده‌اند، اما در نهایت، شناخت و تحلیل تاریخ هنر، فناوری و اسطوره‌شناسی به هیچ‌رو در خارج از چارچوب تاریخ حاکمیت‌های سیاسی ممکن نیست» (فکوهی، ۱۳۷۸، ۹۳) به نوعی میتوان اینگونه تعبیر کرد که هنر، تاریخ قدرت را به زبانی دیگر بیان می‌کند. از سمت دیگر عرصه فرهنگ همیشه دیده بان پنهان و عیان جامعه بوده است. هنرمند خواسته یا ناخواسته در پیوند و یا تضاد با این عیان و پنهان شدگی قدرت، دست به خلق محصول فرهنگی می‌زند و در این میان سینما در عصر جدید نقش و جایگاه ویژه‌ای دارد. «تنها هنری که به دوران تجدد تعلق دارد هنر سینما است و این تعلق به این جهت است که سینما با تکنیک پیوستگی دارد و به این جهت هنر خاص تجدد است، مع‌هذا از آن جهت که هنر است می‌تواند به آزادی نظر داشته باشد، اگر به آزادی از تاریخ غربی، تاریخی که به پایان خود رسیده است نظر داشته باشیم و بپرسیم چه کسانی می‌توانند دست ما را بگیرند و از جهان بی‌جهانی که در آن هستیم بیرون بیاورند چشم امید را باید به هنرمندان داشت و در این میان سینماگران با توجه به امکان‌های بیشتر و نسبی که با گروه‌های وسیعتر مردمان دارند، چه بسا که مؤثرتر باشند. هنر و فلسفه می‌تواند به ما راه نشان بدهد و

بیاموزد که در بحبوحه سرگردانی میان دو جهان چه می توان و باید کرد.» (داوری ، ۱۳۹۶ ، ۳۰)

لئو اشتراس استاد معاصر فلسفه سیاسی، نظریه‌ای در باب پنهان نگاری در فلسفه سیاسی دارد و معتقد است به دلایل گوناگونی اعم از استبداد قدرت و یا شرایط علمی و سیاسی زمانه، برخی از فلاسفه که نسبتی با امر قدرت نداشتند و خلاف جریان غالب شنا می‌کردند، خود را میان نوشته‌هایشان پنهان می نمودند. تئوری مطالعه بین خطوط در تفکر اشتراس با توجه به چنین وضعیتی یعنی تعارضات میان زیست جهان متفکران و مساله قدرت شکل گرفت. (Leo Strauss, 1988:134) با اقتباس از این شیوه تفکر بحث نوینی در حوزه پیوند میان فلسفه سیاسی و سینما می‌توان مطرح نمود و آن پنهان نگاری سینما در تعاملات میان سینما و فلسفه سیاسی دوران خود است. در این پژوهش تلاش می‌گردد تا به این سوال پاسخ داد که چگونه با تحلیل و تفسیر یک فیلم سینمایی در یک برهه تاریخی در جامعه ایرانی، شاخصه‌ها و مولفه‌های فلسفه سیاسی را می‌توان ارزیابی نمود و به کشف مناسبات میان فلسفه سیاسی و سینما نائل شد؟ فرضیه این پژوهش نیز بر این قرار است که با توجه به دو متغیر، محصولات فرهنگی و هنری در حوزه سینما و تحولات سیاسی و فلسفه سیاسی در دوره پهلوی اول می‌توان این فرضیه را ارائه نمود که محصولات سینما منعکس کننده عناصر مسئله ساز فلسفه سیاسی زمانه خود می‌باشد. این پژوهش در شمای کلی قابلیت آن را دارد که با رصد محصولات حوزه صنعت سینما و اقبال مردم به آثار سینمایی در یک دوره، میشود عناصر فلسفه سیاسی که به زودی در جامعه به ظهور و بروز میرسند را پیش بینی نماید.

۲. روش پژوهش

سینما یک زبان است، اما زبانی بدون رمزگان که به اصطلاح سوسور، بدون (langue) و با رمزگان مختص خود است. (پیتر ولن، ۱۳۶۹، ۱۲۲) در سینما رابطه میان دال و مدلول است که لذت را در مخاطب تولید می‌کند، هر چه ارتباط بین دال و مدلول استعاری تر و حاوی نکات جهانی تری باشد، اثر هنری را جهان شمول تر می‌کند. درک این زبان به مخاطب و مفسران اجازه میدهد که معانی اثر را درک کنند و به تحلیل گفتمان بپردازند.

به صورت کلی، روش انجام این پژوهش مطالعه و مشاهده اسنادی آثار سینمایی دوره پهلوی اول و بر اساس جمع آوری کتابخانه‌ای متکی است و پس از آن نسبت آنان با فلسفه سیاسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای این نسبت سنجی می‌بایست به تحلیل فیلمهای سینمایی و مضمون آنان پرداخت. نشانه شناسی و تحلیل گفتمان هر دو از روشهای مالوف در فهم آثار هنری می‌باشند. در این پژوهش با تکیه بر روش تحلیل گفتمان و بر اساس برخی از مولفه های نشانه شناسی به بررسی مضمون فیلم های دوره اول عصر پهلوی می‌پردازیم. «برای تحلیل یک فیلم (در حد امکان به شکلی جامع)، سه مرحله باید طی شود؛ مرحله نخست، تحلیل نظامهای نشانه ای خود فیلم به مثابه یک متن است. چون هر فیلم سینمایی به طور کلی متشکل از حداقل سه نظام نشانه ای در هم تنیده زبان، تصویر و موسیقی است، باید ابزاری پیدا کرد که قابلیت تحلیل همه این نظامها را داشته باشد. این سطح تحلیل باید عینی و مبتنی بر داده‌هایی قابل رد یا اثبات از درون فیلم باشد. مرحله دوم، تحلیل بینامتنی است. این بدان معناست که هر فیلم هم با فیلم‌های دیگر کارگردان / فیلمنامه نویس در ارتباط است و هم با جریانات کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور وجود دارد. اما تحلیل فیلم کامل نخواهد شد مگر آنکه رابطه فیلم با فضای کلی تر اجتماعی ای که فیلم را بر ساخته است نیز مشخص شود. باید دید این فیلم به چه مسئله اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسائل اجتماعی عمیق تر و کلی تر می‌کند، یا برعکس؛ مسائل اجتماعی کلی تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند. بنابراین، مرحله سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که بر اساس آن با رجوع به خارج از حوزه سینما، تبیینی کلان‌تر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی داده شده، رابطه اثر هنری با فضای بزرگتری که آن را در بر گرفته است، مشخص میشود (سلطانی و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۷۴)

زمانی که به تحلیل گفتمان یک اثر هنری و بخصوص سینمایی می‌پردازیم، جدا از نظریه مرگ مولف، با این مساله مواجه هستیم که مسیر و روشی که بتوان معنای عیان و یا نهان اثر هنری را بوسیله آن کشف نمود چیست؟ نشانه‌شناسی در پی کشف معنای متون از طریق جستجوی نشانه‌های مستنی با استفاده از نوعی دال و مدلول است. نشانه‌شناسان با تأسی به «سوسور»، متون رسانه‌ای را به منزله نظام‌های زبانی و نشانه‌ای در نظر می‌گیرند و می‌کوشند دلالت‌ها و نشانه‌های فرهنگی موجود در آنها را قرائت و اسازی کنند. اگر بخواهیم به زبان ساده معنای نشانه شناسی را روشن کنیم، می‌توان آن را مطالعه منظم و سامانمند همه مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌ها

نامید. نشانه‌شناسی *semiology* از واژه یونانی *semeion* به معنای نشانه گرفته شده است و البته که ترکیب *logy* ریشه لوگوس به معنی منطق و کلمه را نیز در دل خود دارد. (پی‌یر، ۱۳۸۳، ۱۴۳-۱۴۹) این علم نشان می‌دهد ماهیت نشانه‌ها چیست؟ و چه قوانینی بر آنها حاکم است؟ به دیگر سخن، نشانه‌شناسی دانشی است که آثار و نشانه‌ها را چون بخشی از زندگی اجتماعی مورد پژوهش قرار می‌دهد و مهم‌ترین مدعای نشانه‌شناسی، آن است که مسأله معرفت‌مکول به شناخت عناصر زبان است و زبان هم چیزی جز منظومه‌ای سامانمند از نشانه‌ها نیست.

۳. تعریف اصطلاحات و مفاهیم

سینما هنری است که برای تولید و توزیعش وابسته به بازار سرمایه است. وجه هنری تنها بخش سینما نیست و بخشی مهمی از تعبیرهای در مورد سینما مرتبط با صنعت سینما است و به همین سبب است که در موقع تحلیل یک اثر سینمایی تنها به اجزای نمایشی یک فیلم بسنده نمی‌کنیم بلکه به کلیت فرآیند ساخت و توزیع و بازگشت سرمایه نگاه می‌اندازیم که کل این فرآیند را صنعت سینما می‌نامند. سینما بر خلاف تلویزیون و سریال و شبکه‌های کابلی با مفهوم صنعت سر و کار دارد و در آن از تعامل مخاطب با فیلمساز صحبت می‌کنیم. مخاطب حتی با استقبال از یک اثر یا بی‌اقبالی به اثری دیگر، نیز پیامی صادر میکند که در نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در زمینه بررسی صنعت سینما، توجه به یک، سه ضلع حیاتی که بنای اصلی رابطه سینما و فلسفه سیاست را به نمایش می‌گذارد ضروری است: ضلع اول مفهوم و مکانسیم قدرت است که در قالب مجوزهای ساخت و فروش و مجوزهای تبلیغات اثر در سطح کلان تاثیر خودش را نشان می‌دهد، ضلع دوم فیلمساز و تماشاگران و منتقدان هستند که تولیدکننده و مفسران اثر پس از مرگ مولف می‌باشند و ضلع سوم نیز بستر تاریخی است که فیلم در آن شکل می‌گیرد. این مقاله بررسی این سه ضلعی در جهت یافتن تعاملات میان فلسفه سیاسی و سینما در عصر پهلوی اول است که با بررسی سه اثر شاخص و مهم آن دوران صورت می‌پذیرد.

همچنین از دیگر مفاهیم اصلی و مهم در زمینه فلسفه سیاسی موضوع قدرت است. هر کجا قدرتی هست، مقاومتی نیز شکل می‌گیرد. «شرط وجود قدرت، رابطه مستمر آن با مبارزه، مقاومت و آزادی است. اما هر جا نافرمانی و مقاومت به پایان برسد، رابطه قدرت هم پایان می‌یابد.» (دریفوس و رایینو، ۱۳۷۶، ۲۵) این فرض ابتدایی مبنای فکر

کردن در مورد فلسفه سیاسی است. از زمانی که قدرت زمام امور و سامان اجتماعی را در دست گرفته، اندیشمندان گوناگون به این اندیشه‌اند که چگونه قدرت را مهار کنند تا به جای سلطه‌گری مداوم، دادگری و عدالت جاودانه داشته باشند. «فلسفه سیاسی دارای ویژگی‌ای است که از بدو پیدایش آن در یونان باستان تاکنون وجود داشته است. این ویژگی پرسش در مورد چرایی و چگونگی زندگی انسان‌ها در جامعه سیاسی است. این پرسش مهم از همان زمان با پرسش محوری دیگری همراه بوده و آن طرح مسئله «بهترین نوع زندگی اجتماعی» یا به عبارت دیگر طرح پرسش «بهترین رژیم سیاسی» است. شاید به همین دلیل، پرسش درباره قدرت و استمرار آن در تاریخ از پرسش‌های کلیدی فلسفه سیاسی محسوب می‌شود. همچنین یکی از مسائل مهم فلسفه سیاسی همواره این است که این قدرت چه نهادهایی را با خود به همراه دارد، یعنی در چه قالب مدنی‌ای شکل می‌گیرد. یکی از نهادها «قانون» است که از دیدگاه فلسفه سیاسی جدای از جوهر سیاست نیست. فلسفه و سیاست جداناپذیرند. فلسفه در جامعه انسانها یعنی جامعه سیاسی ظهور می‌یابد و اندیشه درباره سیاست، خود تبدیل به مفهومی فلسفی می‌شود. به همین دلیل، اندیشه فلسفی تفکری فردی است ولی معنایی جمعی دارد، زیرا در مورد مفاهیمی سخن می‌گوید که کلی و جهانی هستند. به عبارت دیگر، پرسش در مورد هستی مشترک انسانها پرسشی فلسفی است. این پرسش «در» و «برای» جوامع سیاسی گوناگون معنای مختلفی می‌یابد. (جهانبگلو، ۱۳۸۳، ۱۱) از دیدگاه اشتراوس، «فلسفه کوششی برای نشان دادن معرفت به کل، به جای گمان به کل است، و بنابراین فلسفه سیاسی نیز کوششی برای نشان دادن معرفت به ماهیت امور سیاسی، به جای گمان درباره آنها است» (اشتراوس، ۱۳۸۱، ۳).

در مواجهه با عنوان فلسفه سیاسی با یک رویکرد دوگانه در تعریف آن مواجه هستیم. از سمتی، فلسفه سیاسی مترادف یک امر ایده آل برای سامان دادن جامعه به سمت فضیلت است و از اخلاق و عدالت و آزادی صحبت می‌کند و از سویی در یک دوران مهم از تاریخ مدرن با مساله قدرت و توزیع و تقسیم بندی آن مواجه هستیم و فلسفه سیاسی به نحوی مترادف با این مضامین میشود. «فلسفه سیاسی اغلب به شیوه‌های انتزاعی با غایات حکومت و ابزارهای مناسب دستیابی به آنها و مآلاً با بهترین شکل حکومت سر و کار دارد. موضوعات اصلی فلسفه سیاسی را مباحثی چون چگونگی احراز حقیقت، عدالت، مبانی خیر و صلاح عمومی، لوازم آزادی و برابری،

استوار کردن زندگی سیاسی بر اصول اخلاقی، دلیل و ضرورت وجود حکومت، دلایل اطاعت اتباع از قدرت و جز آن تشکیل می‌دهد.» (بشیریه، ۱۳۷۹، ۱۷)

وقتی از سیاست سخن می‌گوییم، در وجه اول در باره حکومت حرف می‌زنیم که ظاهری‌ترین و انضمامی‌ترین شکل قدرت است و وقتی در مورد فلسفه سیاسی سخن می‌گوییم، در واقع در تلاشیم که بنیان‌های قدرت را مورد بررسی و نقد قرار دهیم «فلسفه سیاسی در مورد حکومت خوب است اینکه با چه مسائلی سروکار دارد، چگونه ساماندهی می‌شود و چگونه به وجود می‌آید؟ فلسفه سیاسی درباره اصولی است که به ما کمک می‌کند تا تصمیم بگیریم آیا هر حکومت خاصی مورد قضاوت بد یا خوب قرار بگیرد یا خیر؛ و البته لازمه آن بررسی اصول اساسی حکومت است، اینکه چرا به آن نیاز داریم، اهداف آن چه باید باشد، چگونه باید ساماندهی شود و در صورتی که به بیراهه رفت، چگونه اصلاح یا جایگزین گردد. به فلسفه سیاسی می‌توان به عنوان شاخه‌ای از اخلاق یا فلسفه اخلاق نگاه کرد. اخلاق بر تمام موضوعات درست یا نادرست به روشی که مردم با یکدیگر رفتار می‌کنند، نظر می‌افکند، در حالی که فلسفه سیاسی خود را محدود به موضوعات خاصی در رابطه با زندگی جمعی یا سیاسی ما می‌نماید. اما درست همانطور که اخلاق از ما می‌خواهد که توجیهی خردگرایانه برای عملکردمان ارائه دهیم، فلسفه سیاسی نیز توجیه در مورد نهادها و ایدئولوژی‌های سیاسی را بررسی می‌کند. آیا مردم سالاری برای همه عادلانه است؟ آیا چیزی به نام استبداد خوب وجود دارد؟ فلسفه سیاسی افکار مهم مانند مساوات، عدالت، حقوق افراد یا جوامع را بررسی می‌کند تا نحوه ارتباط آنها با یکدیگر و چگونگی تحقق آن چیزی را که توصیف می‌کنند دریابد.» (تامپسون، ۱۳۹۵، ۱۶-۱۹)

ماهیت اصلی فلسفه سیاسی، بررسی نسبت میان آرمان و اخلاق و قدرت می‌باشد، فلسفه سیاسی تلاش دارد تا بهترین شکل و آرمانی‌ترین مناسبات میان قدرت و اخلاق و عدالت را تبیین نماید، از همین رو مهم‌ترین مساله‌ای که در بررسی قدرت در چنین زمینه‌ای مورد پژوهش قرار گرفته است مساله مشروعیت است. در واقع «این مساله مطرح است که چه چیزی سبب می‌شود استفاده از زور برای مثلا طلب آنچه عادلانه است، عادلانه باشد. پدر و مادر ممکن است بگویند، «برادر کوچکترت را نزن، والا میزمنت» تفاوتشان چیست؟ یعنی آیا تفاوتی میان تهدید بچه‌ای که دیگری را بزند و تهدید او توسط پدر و مادر هست؟ بالاخره ممکن است آن برادر کوچکتر واقعا کاری نامنصفانه می‌کرده است. همین سوال در مورد خشونت دولت مطرح می‌شود.»

(31, 1981, Anscombe) در واقع هرگاه از مشروعیت سخن می‌گوییم پای کنترل و مسئله اطاعت به میان باز میشود، اما چه کسانی حق کنترل و نظارت بر ما را دارند و ما اساساً از چه کسانی می‌بایست اطاعت کنیم.

۴. عناصر مسئله‌ساز فلسفه سیاسی

فلسفه سیاسی از یونان باستان تا فیلسوفان و دانشمندان قرن جدید، مسائل مختلفی را بررسی کرده است اما به نظر می‌رسد اگر بخواهیم مشترکات تمامی این مباحث و فصول مختلف فلسفه سیاسی را جمع بندی کنیم به دسته بندی ذیل میرسیم که به نوعی عناصر اصلی فلسفه سیاسی را تشکیل می‌دهد، البته که این عناصر در فرهنگ‌ها، تاریخ و زمانهای مختلف، میتوانند به لحاظ کمیت بیشتر شوند و مسائلی همچون محیط زیست در زمانه جدید نیز به آن اضافه شود، مساله مرزها، ملیت‌ها و بسیاری از مسائلی که در هر دوره ای تبدیل به گفتمان قدرت شده بودند و قدرت‌ها برای سلطه نسبت خود را با آن گفتمان مشخص می‌کردند. البته که فلسفه سیاسی، به دنبال بررسی گفتمان قدرت نیست که در این صورت، ایدئولوژی، ناسیونالیسم، فاشیسم و بسیاری از اشکال مختلف و صور معنایی هر حکومت به صورت مجزا سوژه فلسفه سیاسی میشد، اما قطعاً مساله نسبت میان ایده حکومت و اقتدار و حاکمیت که ذیل موضوع کلی به اسم مشروعیت قرار می‌گیرد حتماً در فلسفه سیاسی مورد بحث و بررسی قرار گرفته میشود. در واقع وقتی سخن از فرمانبری و فرمانبرداری میشود، حتماً نسبت میان فرهنگ و ایدئولوژی به عنوان تراز این مشروعیت مورد بررسی قرار می‌گیرد. یکی از مهم ترین مسائل مرتبط با مشروعیت که در عصر حاضر، عیار هر حکومت را مشخص می‌کند، مسائل مرتبط با آزادی و عدالت است. عصر مدرن، عصر قانونگذاری است و فلسفه قانون هم ایجاد برابری و عدالت در بین مردمان است. قانون مشخص می‌کند که چه کسی بر حق است و چه کسی نیست و در محضر قانون همه با هم برابرند و تفاوتی میان شاه و گدا نیست. با توجه به تمام جنبه‌های مختلفی که مشروعیت نیاز دارد، می‌توان گفت که عناصر اصلی و مسئله ساز فلسفه سیاسی در این دسته بندی پنج گانه قابل جمع و بررسی است: ۱- قدرت و مساله مشروعیت، ۲- آزادی، ۳- عدالت و برابری فرصت‌ها، ۴- امنیت، استقلال و اقتدار سیاسی، ۵- آرمانشهر (اتوپیا) (همپتن، ۱۳۸۵، تامپسون، ۱۳۹۵)

از نکات مهم و کلیدی در مورد این عناصر آن است که، این عناصر همیشه در یک راستا و همسو نیستند. «اگر آزادی کامل به هر فرد اعطا شود، ممکن است عدالت یا تقسیم منصفانه وجود نداشته باشد. اگر همه مجبور به برابری و دریافت سهم ثابتی از کالاهای مادی بودند، آنگاه آزادی فردی برای بهبود وضعیت زندگی وی محدود می‌گردد. آنچه را که فردی به عنوان عدالت و انصاف می‌بیند، شخص دیگری ممکن است تجاوز به حقوق فردی خود قلمداد نماید. یکی از ویژگی‌های کلیدی فلسفه سیاسی مقایسه این اصول و مرتبط ساختن آنها با یکدیگر برای حداکثر منفعت است.» (تامپسون، ۱۳۹۵، ۲۹)

۵. ردیابی عناصر مسئله‌ساز فلسفه سیاسی در سینمای عصر پهلوی اول

سینما به معنی ساخت فیلم با بازیگران ایرانی و فروش در گیشه و به تعبیری صنعتی شدنش، از عصر رضاشاه آغاز شد. حد فاصل سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ نه عنوان فیلم ساخته شد (آبی و رابی، حاجی آقا آکتور سینما، دختر لر، فردوسی، شیرین و فرهاد، چشمهای سیاه، لیلی و مجنون، انتقام برادر، بولهوس) عمده ترین مضامین فیلمهای اولیه سینمای ایران میهن پرستی، عشق و اخلاق بود. (اجلالی، ۱۳۹۴، صدر، ۱۳۸۱، امید، ۱۳۸۳) اما این فیلمها با این مضامین متنوع اشتراکات محتوایی با یکدیگر داشتند که عمدتاً در حول محور سنت و مدرنیسم قرار داشت. «پذیرش جلوه‌های نوین و مدرن زندگی، عناصر مهمی در فیلم‌های ابتدایی به شمار می‌آیند. هجوم یکباره‌ی ارزش‌های زندگی غربی به درون جامعه‌ی ایرانی که در مناسبات درونی‌اش، هنوز تفکرات ارباب و رعیتی و فئودالی حکمفرما بود، باعث ایجاد تناقض و تضاد در رفتار لایه‌های میانی جامعه‌ی ایران شد. از سوی دیگر به دنبال کودتای ۱۲۹۹ و انتقال سلطنت از سلسله‌ی قاجار به سلسله‌ی پهلوی، شاهد حضور تفکر جدیدی در حکمرانان کشور هستیم. تلاش‌های آتاتورک در ترکیه برای هرچه امروزی‌تر کردن جامعه‌ی آن کشور، رضا خان را مصمم‌تر کرد تا ایران را هم هرچه زودتر به قافله‌ی تجدد برساند. اما شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه‌ی ایران، هنوز آمادگی چنین گذاری را نداشت. بافت سنتی حاکم بر جامعه، بسیاری از دستاوردهای تجدد را بر نمی‌تافت. روابط آزاد مرد و زن، رقص و موسیقی، حضور زنان در مجامع مختلف، همه و همه در تضاد با تفکر توده‌ی جامعه بود. اما گوش حاکمیت به این حرف‌ها نبود. عقب‌نماندن از قافله‌ی تجدد، بهایی می‌طلبید. کشف حجاب، به صحنه آوردن زنان و دختران در

قالب اجتماعات نسوان و...هم چنین اجبار در پوشش مردان (کلاه پهلوی) هزینه ای بود که باید برای همگامی با قافله‌ی تجدد پرداخت می‌شد. لنین در اولین سال‌های انقلاب بلشویکی اذعان کرده بود: «سینما هنری است که می‌تواند در خدمت هیأت حاکمه درآید.» این امر در کشور ما نیز به وقوع پیوست. اولین فیلم‌های سینمای ایران به شکلی غیر مستقیم حاوی تفکر حاکم شخص اول مملکت بود. در این فیلم‌ها مسأله‌ی امنیت کشور (دختر لر) و یا ارزش‌های باستانی ایران زمین (فیلم فردوسی) مورد توجه قرار می‌گرفت. خلاصه این‌که در این آثار، نشانی از واقع‌گرایی اجتماعی به چشم نمی‌خورد. اما فیلم‌های اولیه‌ی سینمای ایران به نکته‌ی دیگری نیز پرداختند که ناچار در راستای اندیشه‌ی حاکم قرار داشت و آن، گریز از واقعیت بود» (عظیمی، ۱۳۷۹، ۵۸)

عصر پهلوی اول در چند حوزه با عناصری از فلسفه سیاسی رو به روست که تلاش می‌کنیم در آثار ساخته شده این دهه ردی از آنان را پیدا کنیم. اولین مسئله پهلوی‌ها در حوزه مشروعیت است، به هر حال سلطنت پهلوی با منقرض کردن سلطنت صد و سی ساله قاجار، سلسله جدیدی را پایه گذاری کرده است. البته که در عصر مشروطه و پس از آن مسئله مشروعیت خود قاجارها نیز خدشه دار شده بود و پهلوی‌ها بخصوص پس از جنگ جهانی اول و اشغال کشور کار دشواری پیش رو نداشتند، اما هر سلسله تازه ای، آن هم وقتی با زور شمشیر و سلاح و کودتای یک کشور بیگانه سرکار می‌آید، می‌بایست برای خودش مشروعیت تولید کند. رضاشاه از آنجا که نه مثل قاجارها شاهزاده بود و نه مثل نادر کشور را با یک نبوغ نظامی به دست آورده بود سرسلسله حکومتی شد که میخواست فرآیند مدرنیزاسیون را در کشور تسریع کند. رضاشاه مشروعیت خودش را بر بنا کردن ایران مدرن، بنا نهاده بود و مشروعیت خودش و سلسله اش را در مدرنیزاسیون ایران می‌دید و این مدرن کردن ایران را به تاریخ باستان گره می‌زد. در سال ۱۳۰۶ فیلمی با نام «سیروس کبیر» و همچنین «فتح بابا» در گراند سینما که از معروفترین سینماهای پایتخت بود روی پرده رفت. بسیاری از روزنامه‌ها و دستگاه‌های تبلیغاتی کشور در راستای همان ساخت مشروعیت برای رضاشاه مردم را دعوت به تماشای فیلم کردند. عنوان و مضامین فیلم همگی تبلیغاتی در راستای رضاشاه بود تا در مقایسه با کوروش مشروعیتی تازه برای او به ارمغان بیاورد.

مواجهه رضاشاه با مدرنیزاسیون اما مثل قاجارها نبود، او از نخستین روزهای حضورش در مقام سلطنت به دنبال مدرنیسم ظاهرگرایانه در حوزه‌های ساخت و ساز و مهندسی

و یا تجربی نبود. رضاشاه که از قضا از قدرت نهادهای سنتی میترسید، عمیقاً اینگونه فکر میکرد که راهکار پیشرفت ایران تغییر فکر و نظر ایرانیان است. اما همین چالش جدی را نه در سطوح آموزشی و فرهنگی و به صورت بلند مدت، بلکه با زور و اجبار و تغییر لباس و عدم برگزاری روضه خوانی دنبال میکرد. اتفاقی که به درگیری میان حاکمیت و مردم انجامید و مشروعیت سلسله پهلوی را چندین بار دچار خدشه کرد.

رضا شاه هم جهت ترویج این مدرنیزاسیون و هم برای معرفی خود به عنوان معمار تازه ایران مدرن از سینما به خوبی بهره می جست. «ثبت صحنه‌هایی از افتتاح تأسیسات مخابرات و راه آهن، ساخته شدن پل‌ها و جاده‌ها، مراسم دربار و رژه ارتش نمونه‌ای از فیلمهایی بود که توسط خان بابا معتضدی فیلمبردار دربار رضاخان و به سفارش شخص شاه مستندسازی شده بود. خان بابا معتضدی اولین کسی بود که صحنه‌هایی از نقاط مختلف ایران را با تصاویری از رضاشاه و سرود شاهنشاهی در هم آمیخت و کلیپی ساخت که پیش از نمایش فیلم‌ها در سینماها روی پرده می‌رفت تا تماشاگران برابر آن به پاخیزند. بعدها تا اواخر دهه ۱۳۴۰ سرود شاهنشاهی با تصاویر محمدرضاشاه روی پرده باقی ماند و تماشاگران مجبور بودند از روی صندلی‌ها بلند شوند، با تماشای تصاویر شاه به سرود شاهنشاهی گوش کنند، و سپس به تماشای فیلم بنشینند.» (صدر، ۱۳۸۱، ۳۷)

رضاشاه برای ساخت مشروعیت حکومت خودش نیز بر خلاف قاجارها که به سراغ علمای دین رفته بودند، به سراغ ایران باستان و پادشاهان سلسله کهن هخامنشی رفت و تلاش کرد که قدرت را نه از جانب ساختار دین که از جانب ساختاری تحت عنوان وطن پرستی و ملی‌گرایی با رویکرد باستانی به دست بیاورد. اتفاقی که لااقل در تاریخ ایران پس از اسلام به جز چند پادشاه معدود کسی پیش‌تاز آن نشده بود و همین مسئله چالش‌های مسئله فلسفه سیاسی دوران او را سخت‌تر میکرد. همچنین رضاشاه برای جلوگیری از هر گونه تنش و به سبب روحیه نظامی و دیکتاتور مآبانه‌ای که داشت تلاش میکرد آزادی‌های مدنی را کاهش دهد تا با خیال راحت مسئله مدرنیزاسیون کشور را هدایت کند، بستن مطبوعات و شبکه‌ای از قتل و شکنجه مخالفین گویای تلاشهای رضاشاه برای تحقق رویایش بود. رفتارهایی که حتی دامن سینما، این محبوب بی‌بدیل شاه را هم گرفت و منجر به شکل‌گیری سانسور در سینمای ایران شد. جرم اولین فیلم توقیف شده در ایران یعنی «علف» آن بود که خودشیفتگی ملوکانه را با نمایش جوامع سنتی ایلات و عشایر، مخدوش کرد. از سال ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۰، سه فیلم

مستند خارجی دیگر به دلیل نمایش صحنه‌های رقت‌بار و غیرواقعی از کشور مرفعی ایران مورد حمله نشریات محافظه‌کار قرار گرفتند. در مورد فیلم‌های داستانی هم می‌بینیم که بازگویی قصه پیشرفت مملکت به اندازه قصه زندگی کاراکترها و حتی بیشتر از آن اهمیت داشته است. این رفتار دیکتاتور مآبانه رضاشاه منجر به سانسور شدید در سینماها شد. بخصوص پس از پخش فیلمهایی همچون «علف» که به صورت مستند بخش‌هایی از زندگی ایرانیان را به نمایش می‌گذاشت که به مذاق شاه خوش نمی‌آمد و دستور عدم اکران آن را در سینما صادر کرد، قوانین سانسور و فیلم ساختن در ایران سخت‌تر شد و عملاً سینمای مستند به سمت ساختن فیلمهای سفارشی حرکت کرد. «بازار فیلم‌های سفارشی که تلویحی و آشکار از دولت ستایش می‌کردند رونق گرفت. فیلمی مثل صنعت نفت در ایران که در ۱۳۰۴ توسط شرکت نفت ایران و انگلیس ساخته شده عملیات ساختمانی و همین‌طور امکانات رفاهی کارگران ایرانی و خارجی را نشان می‌داد، نمونه بارزی بود. این فیلم مقبول رضاشاه افتاد و نسخه کوتاه شده اش سه سال بعد با عنوان سرزمین شاه در انگلستان به نمایش درآمد. فیلم‌های خبری تبلیغاتی از دهه ۱۳۱۰ در ایران جایگاه ویژه‌ای یافت و عناوین آنها بازگوکننده مضامین و پرداخت‌شان بود: مسافرت اعلیحضرت همایونی به مازندران و مراسم افتتاح راه آهن شمال، تشریف‌فرمایی اعلیحضرت به مدرسه نظام، جشن شورای ملی، مراسم سنگ بنای بانک ملی و سفر رضاشاه به خرم‌آباد. از همین دوران، شرکتها و مؤسسات خارجی مثل شرکت نفت ایران و انگلیس، راه آهن آلمان و کمپانی شل به ساختن فیلم‌های خبری در ایران اقدام کردند. در سال ۱۳۱۵، بازرگان آلمانی به نام دکتر بدل به ایران آمد و اعلام کرد درصدد ساختن فیلمی از ترقیات عصر حاضر کشور شاهنشاهی است. او در اعلام یک مسابقه فیلمسازی در مورد ایران، فیلمسازان را ملزم به در نظر گرفتن این نکات کرد: الف: دراماتیک و راجع به اوضاع بیست سال اخیر ایران ب: معرف ترقیات در دوره سلطنت پهلوی ج: متضمن مناظر طبیعی و دلکش ایران د: گنجاندن توده و دستجات ارتشی» (صدر، ۱۳۸۱، ۳۴) همچنین میلپو در اولین کتابی که در مورد ایران نوشت، تصویری مهم از ایران عصر پهلوی اول ترسیم نمود. «... هر کسی می‌تواند بفهمد این مردم عقب مانده هنوز در ضمیر ناخودآگاه شان آرزوی پدر مقتدری را می‌کشند، و این پدر می‌تواند یک دیکتاتور ایرانی با یک امریکایی خیراندیش باشد که از آنها حمایت کند و بدون درخواستی از آنها به معجزاتی دست بزند.» (Millsbaugh, 1926, 78). اشاره او به آرزوی ایرانیان از حمایت یک «امریکایی

خیراندیش» استعاره نبود.. ایران در نگاه او بچه زود به دنیا آمده ای بود که باید قیومیت یکی از بزرگان - انگلیس، امریکا یا روسیه - را می پذیرفت اما به جایش در زیر پر و بال یک دیکتاتور وابسته قرار گرفته بود. این قیومیت رضاه شاه که میخواست ایران را از کودکی سنت، به بلوغ مدرنیته بکشاند، هرچند در ابتدا خواست و تبلور اندیشه‌های ایرانیان بود اما کم کم چنان قفس آهنین رضاشاه بر آنان تنگ شد که در هنگام هجوم قوای بیگانه، نفسی برای دفاع از ایران باقی نمانده بود. بنابراین آزادی در عصر پهلوی اول در کنار مشروعیت دو عنصر مهم فلسفه سیاسی آن دوران بود. رد این مسائل فلسفه سیاسی را در سینمای این عصر و در فیلمهای «دختر لر»، «آبی و رابی» و «حاجی آقا آکتور» سینما بررسی می‌کنیم. این سه فیلم مهم ترین فیلمهای ساخته شده در عصر پهلوی هستند که به لحاظ تاثیر گذاری بر نسل بعدی فیلمسازان و فروش در گیشه و ارتباط با مخاطب ایرانی راه‌های تازه ای را پیش روی سینماگران باز کردند.

۵-۱. فیلم دختر لر

اولین فیلم ناطق سینمای ایران به اسم دختر لر نامگذاری شده است. فیلم دختر لر یا «ایران دیروز و امروز»، در ۱۳۱۱ در کمپانی امپریال فیلم بمبئی هندوستان که مؤسس آن خان بهادر اردشیر بود ساخته شد. سناریو و کارگردانی و نقش اول مرد این فیلم را عبدالحسین سپنتا عهده دار بود. فیلم در سال ۱۳۱۲ در ایران اکران شد و استقبال بی نظیر ایرانیان را به همراه داشت و در سه دوره متوالی که در ایران اکران شد همین استقبال از فیلم تکرار گردید. فیلم داستان یک نجات یک دختر دهاتی از چنگال افراد شرور توسط مامور دولت است، ماموری که پس از نجات دختر به هندوستان می‌گریزد و پس از استقرار رضا شاه در ایران متوجه میشود تمام آن شرارت‌ها به پایان رسیده و ایران به کشوری مدرن تبدیل شده و قصد بازگشت به وطن می‌کند. دختر لر همانطور که میتوان از اسم این فیلم و پوستره‌های تبلیغاتی‌ش حدس زد، در مورد یک دختر دهاتی است، مضمون مهمی در تاریخ سینمای ایران که پس از دولت رضاشاه تا سالها جز مضامین اصلی سینمای ایران بود. رابطه مرکز و پیرامون که در جریان مدرنیزاسیون ایرانی شکاف میان شهر و روستا را به نمایش می‌گذاشت. البته که دهه‌های بعد و پس از گسترش تفکر چپ، دولت تلاش زیادی میکرد که به این شکاف دامن نزند و یا لااقل در سینما این شکاف منجر به تحرک اجتماعی نشود، اما در این دوران، این شکاف

استعاره‌ای بود از وضع ایران دوران قاجار و دوران پهلوی. استعاره ای بود از ایرانی که اگر به دست حاکمیت جدید پیشرفته نمیشد، مثل دوره قاجار پر از فقر و بدبختی و راهزنی میماند. دولت رضاشاه که تا قبل از ساخت این فیلم سابقه سانسور فیلمهای مستندی که وضعیت روستاهای ایران را به نمایش گذاشته بودند داشت در این فیلم به سبب نمایش یک مامور دولت که به جنگ راهزنان می‌رود فیلم را در هیچ بخشی محدود نکرد. اما فیلم به لحاظ محتوای قصه بر سه مفهوم اصلی مدرنیسم و پیشرفت، امنیت و عشق روستایی و شهری می‌چرخد که از این میان مسئله امنیت به عنوان یکی از عناصر فلسفه سیاسی قابل بحث در این مقاله می‌باشد. دختر لر فیلمی است که تماماً در راستای مشروعیت حکومت پهلوی می‌باشد. نوعی اتوپیای روشنفکران و علاقمندان به اصلاحات مدرن ایران زمین که در زبان فیلم به شکل‌ها و صورهای مختلف خودش را عیان می‌کند. دختر لر، واجد چند گفتمان ملی‌گرایانه مهم مورد نظر دستگاه ترویج مشروعیت پهلوی اول نیز هست. «موضوع فیلم، راهزنی در میان قبایل ایران، زیرکانه انتخاب شده بود تا با سیاست‌های ملی‌گرایانه رضا شاه مبنی بر خلع سلاح عشایر و اسکان قبایل و سرکوب راهزنان همخوانی داشته باشد، راهزنی‌هایی که در دوره قاجار شدت و حدت یافته بود، میان نویسی که در آغاز فیلم می‌آید، این پس زمینه سیاسی را توضیح می‌دهد و زمینه لازم را برای صحنه قهوه خانه فراهم می‌آورد و قهوه خانه فیلم را اینگونه معرفی می‌کند: پیش از دوره فرخنده پهلوی، در دوره‌ای که نواحی جنوب و غرب ایران در تحت نفوذ ایلات و عشایر مختلفه بود، در حدود خوزستان در یک قهوه خانه. پایان فیلم، زیر نگاه عکس رضا شاه، مهر تاییدی است بر همین گفتمان عنوان فرعی فیلم، ایران دیروز و ایران امروز نام دیگر فیلم نیز تأکیدی است بر مدرن‌سازی و اصلاحاتی که حکومت رضا شاه برای کشور به ارمغان آورده بود، در یک صحنه، که نشان می‌دهد قلی خان به خانه «گلنار» حمله می‌کند و والدینش را به قتل می‌رساند و خودش را اسیر می‌کند، فالگیری پیش‌بینی می‌کند که ستاره تازه‌ای در آسمان ظهور می‌کند، ستاره ای که در تاریکی می‌درخشد و روزی این مملکت را پر نور خواهد کرد. در این جا، یک فصل سکانس پویانمایی (انیمیشن) از آسمان و ستارگان ارائه می‌شود و تأکیدی است بر این که آن ستاره منوره کسی نیست جز رضا شاه. این فیلم، گفتمان ملی‌گرایانه دیگری را نیز شدت بخشید که در ایدئولوژی غربی ساری تلفیقی پهلوی اهمیت داشت؛ عرب ستیزی در فیلم، این عرب ستیزی در قالب شیخ عرب نمودار می‌شود که قصد دست درازی به گلنار دارد. این اهریمن‌سازی اعراب، با ملی

گرایی مورد نظر رضاشاه و تاریخ زرتشتیان و ایران باستان همخوانی داشت، زیرا با فتح ایران به دست اعراب مسلمان در سده نخست هجری و تعصبات مذهبی مسلمانان، بسیاری از زرتشتیان به هند مهاجرت کردند و در آن جا جوامع زرتشتی (پارسی) را تشکیل دادند. این نگرش عرب ستیز و پارسی خواه با اقتصاد سیاسی کمپانی امپریال فیلم نیز همسویی داشت، زیرا این کمپانی با کمک مالی تئاتر پارسی توانسته بود گونه اساطیر هندی را شکل دهد و چندین فیلم در این زمینه بسازد. در فصل آغازین فیلم اردشیر ایرانی تهیه کننده بر پرده ظاهر می شود و با لهجه غلیظ هندی به تماشاچیان خوشامد می گوید، فیلم را معرفی می کند و ترقیاتی را که در حکومت رضا شاه حاصل شده به آنان یادآور می شود و می گوید «خانم‌ها و آقایان، بسیار خوشوقت و متشکرم که برای دیدن این فیلم که بوسیله برادران ایرانی خودتان تهیه شده است تشریف آورده اید. بو خصوص افتخار دارم که برای تبریک و میمنت اولین فیلم ناطق فارسی را بنام اولین قائد و شاهنشاه ایران شروع نموده و امیدوارم تحت توجهات شاهنشاه ترقی خواه ایران، این رشته صعنتی که ممکن است خدمتی به اخلاق و روحیات جامعه ایران نماید در ایران رو به ترقی گذارد. نکته مهمی که در این فیلم در نظر گرفته شده مقایسه اوضاع ایران سابق با ایران کنونی است.» و سخنانش را با این جملات پایان می دهد: زنده یاد ایران، زنده باد شاهنشاه ایران، اعلیحضرت رضا شاه پهلوی» (نفیسی، ۱۳۹۴، ۲۴۰-۲۴۱) محور اصلی فیلم دختر لر زن است، زنی بلا تکلیف و بدون خانواده که در چنگال جامعه ای اغواگر و جبر جغرافیایی گرفتار شده است. زنی که باید از چنگال این عقب ماندگی رهانیده میشد و این دقیقاً یکی از مبنایی ترین اصلاحات ایران، عثمانی و حتی امپراطوری عثمانی بود که مدرنیزاسیون را از زنان آغاز کرده بودند. «گلنار در صحنه های اولیه دختر لر بسان کنیزی در خدمت راهزنان بود، فرمانبرداری می کرد و در خدمت آنها بود، و احتمالاً اگر جعفر - نماینده شهر و غرب - نبود، کنیز هم باقی می ماند. فیلم این انگاره را القا می کرد که مرد شهری از او یک بانوی امروزی می سازد. شهری شدن زن، توفیق آن سیاست بود. جامعه محلی و لهجه غلیظ بومی گلنار به دور بودن او از شهر اشاره می کرد. او آن جامعه بدوی را پشت سر می گذاشت و همراه مرد به تهران می آمد. اشاره مؤکد به تهران با جمله معروف زن «تهرون تهرون که میگن جای قشنگیه، فقط مردمش بدن» به اوضاع دگرگون شده ایران عصر رضاشاه تلنگر میزد که زن در قبول یکباره اش تردید داشت. سیاستهای حکومت در تهران بیش از هر نقطه ایران بروز عینی یافته بود. گلنار در پرده آخر بی دغدغه و آسوده به عنوان

یک زن متجدد شهری جامه آراسته ای به تن داشت، موهایش آرایش شده بود، و پشت پیانویی نشسته بود. نمی پرسیدیم آیا می تواند پیانو بنوازد یا نه؟ نمی توانستیم او را در لباس روستایی اش به یاد آوریم، به نظر می رسید هرگز روستایی نبوده و گذارش به دهاتهای دوردست نیفتاده. نمونه او و جعفر را به عنوان یک زوج آرمانی در صدها فیلم فرنگی دیده بودیم و میدیدیم. آن دو ترکیبی ساخته بودند که غایت آرزوی حکومت بود.» (صدر، ۱۳۸۱، ۳۴) با توجه به نشانه‌های یاد شده، میتوان گفت، دختر لُر از منظر فلسفه سیاسی، مبلغ مشروعیت پهلوی‌ها بوده است و عناصر جدی مشروعیت حکومت پهلوی در آن قابل احصا است.

۵-۲. حاجی آقا آکتور سینمای

نام آوانس اوگانینس با اولین‌های تاریخ سینمای ایران گره خورده است. او از اولین فیلمبردارهایی است که از دربار پهلوی تقاضا کرده بود که از مراسم سالروز تولد رضاشاه فیلمبرداری کند و از همین رو بسیاری او را فیلمسازی میدانستند که در راستای سیاست‌های دربار رضاشاه فیلم می ساخته است. این مهاجر ارمنی روسی تبار چهل ساله بود که به ایران بازگشت به زبان فارسی حرف نمی زد اما کم‌دی صامت او با قصه تک خطی اش به اوضاع سیاسی اجتماعی عصر رضاشاه نگاه موشکافانه ای انداخت. فیلم در سال ۱۳۱۱ ساخته شده است و درست چهار روز پس از پایان یافتن دومین اکران دختر لُر، به روی پرده رفت. حاجی آقا داستان رژیسوری است که برای فیلم جدیدش به دنبال سوژه می‌گردد، تا اینکه به پیشنهاد پرویز، یکی از بازیگرانش، تصمیم می‌گیرد از پدر بدعنت نامزدش فیلم بگیرد. این مرد همان حاجی آقا است، حاجی متمولی که با بازیگر شدن دختر و داماد آینده‌اش به شدت مخالف است. نقشه رژیسور این است که پوری، نوکر حاجی آقا، ساعت جیبی او را بدزدد و اربابش را در پی ساعت مسروقه به استودیوی فیلمسازی بکشاند تا از او فیلم بگیرند. همین اتفاق می‌افتد و تعقیب و گریز خنده‌داری در خیابان‌های شهر شروع می‌شود. بعد حاجی آقا سراغ مرتاضی هندی می‌رود که گویا می‌تواند ساعت را پیدا کند. مرتاض قلابی که همان رژیسور است، بعد از شعبده‌بازی‌های عجیب و غریب، روح دختر حاجی آقا را در هیئت یک رقص ظاهر می‌کند و پیشگویی می‌کند که در آینده بازیگر موفقی خواهد شد. حاجی آقا از آنجا به سالن سینما می‌رود و در کمال ناباوری، فیلم وقایع همان روز را روی پرده می‌بیند. بعد به عنوان آکتور این فیلم مورد تشویق

تماشاچیان حاضر در سینما قرار می‌گیرد و بدین ترتیب با سینما آشتی می‌کند و تصمیم می‌گیرد زندگی‌اش را وقف این هنر کند.

به لحاظ مضمونی فیلم مجدد همچون دختر لر به تقابل میان سنت و مدرنیسم که یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های ایرانیان پس از مشروطه بوده است می‌پردازد. حاجی شخصیت اصلی قصه از دنیای معاصر بی‌خبر است، و هرچند ادعای اخلاق و صداقت دارد ولی هیز و دله هم هست. این شخصیت بعداً به یکی از دیرپاترین تیپ‌های سینمای ایران تبدیل شد، و با دگرگونی‌هایی در بسیاری از فیلم‌ها ظاهر گشت. شخصیت «حاجی» در ادبیات مدرن گرا و فرهنگ عامه نیز ظهور یافت؛ صادق هدایت در سال ۱۳۲۴ وی را شخصیت اصلی رمان حاجی آقا قرار داد، و او را به «دیگری مرد مدرن» تبدیل کرد - یعنی فردی در ظاهر مذهبی اما در باطن پلید، هیز، حریص، زن باره، و زن ستیز احتمالاً مسلمانان واقعی، از نمایش این شخصیت آزاده خاطر می‌شده اند. در فیلم اگانیانس، شخصیت حاجی هرچند ناقص است ولی همچنان تیبی معین باقی می‌ماند. ظاهر وی تلفیقی است، یعنی هم غربی است و هم سنتی، حاجی به پیروی از فرمان رضاشاه در زمینه اصلاح لباس، کت و شلوار غربی و کلاه پهلوی می‌پوشد؛ ولی در عین حال، بنا بر سنت مذهبی، ریش و سیبیل دارد. دختر بزرگش «پروین» (آسیا قسطنیانیان) در یک صحنه بدون حجاب است و در صحنه‌ای دیگر چادری نیم بند به سر انداخته و با پدرش وارد یک بازی جنسی می‌شود. دختر کوچکتر «حاجی»، «پری» (با بازی ژما اگانیانس، دختر خود کارگردان) بدون حجاب است. هر دو بازیگر زن، ارمنی هستند. این کشف حجاب سینمایی مطابق با گرایش‌های جدید بود، و آن را می‌توان پیش‌بینی فرمان رسمی کشف حجاب در سال‌های بعد دانست. دختر کوچکتر و متجدد می‌خواهد همراه با مستخدم مضحک خانواده، با آهنگ گرامافون برقصد. «پروین» و نامزدش «پرویز» (با بازی عباس طاهباز) شاگردان مدرسه آرتیستی هستند. به این ترتیب، خانواده «حاجی»، نمونه کوچکی از کل جامعه است، جامعه‌ای در حال انتقال از سنت به تجدد (عجیب است که «زن حاجی آقا» در فیلم حضور ندارد). لبه تیزطنز انتقادی فیلم، متوجه مسلمانان سنتی است که «حاجی آقا» نماینده آنان معرفی شده است. (نفیسی، ۱۳۹۴، ۳۱۵)

حاجی آقا آکتور سینما، به نحو شگفت‌انگیزی آینه‌ی تمام‌نمای چالش سنت و مدرنیسم است. کارگردان با احساس برتری یک نخبه‌ی مدرن جامعه‌ای را می‌نگرد که نسبت به پدیده‌های مدرن و نماد آن یعنی سینما کج‌اندیشی و خرافات سنتی است

و از این رو باید از این جهل بیرون آید. «رژیسور حاجی آقا آکتور سینما، گویی خود کارگردان است و حاجی آقا که مخالف سینماست، گویی کلیت جامعه‌ی سنتی است. تبدیل شدن حاجی آقا با دوربین مخفی به بازیگر سینما و تماشای فیلم خود در سینما به وسیله‌ی سینما، حاوی چیزی نیست جز این ایده‌ی مرکزی که سینما به سان یک مربی نو، مقاومت جهالت‌بار یک جامعه‌ی کهنه را در هم فرو می‌ریزد و او را تربیت می‌کند؛ و البته قرار است این سینما وسیله‌ی تهذیب اخلاق عمومی شود. در برابر این آفرینش نمایشی دو منظر می‌تواند وجود داشته باشد، چالش حاجی آقا و سینما و درحقیقت بیان هوشمندانه‌ی چالش سنت و مدرنیته است که به سود ناگزیری و اعتبار مدرنیته پایان می‌پذیرد و افق آینده را رسم می‌کند.» (عظیمی، ۱۳۷۹، ۸۱) جمله انتهایی فیلم حاجی آقا آکتور سینما در تحلیل و بررسی فیلم از اهمیت بسیاری برخوردار است و به نحوی مانیفست فیلمساز را مشخص می‌کند. حاجی آقا در پایان و پس از تغییرات گسترده‌ای که در شخصیت او رخ داده است می‌گوید: «سینما یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت و تهذیب اخلاق عمومی است. چون من از این راه علاج شدم.» و به تماشاگر سنتی نیش می‌زند که خود را علاج کند. این فیلم عصاره و چکیده اعتقاد دولت به تغییرات مذهبی و اجتماعی در ایران بود. فیلم سمپات فلسفه سیاسی دوران پهلوی در ترقی جامعه و استمداد از مدرنیته بود. مدرنیسمی که حتی متعصب‌ترین افراد را در مواجهه با جادوی خود مسخ می‌کند و راه رستگاری را به آنان نشان می‌دهد و بیان می‌کند که مخالفت سنتی‌ها و مذهبی‌ها با مدرنیته نه از روی علم که از روی جهل و نادانی است و این تماما آرمانشهری بود که رضاشاه در فلسفه سیاسی عصر خویش تصور میکرد.

۵-۳. آبی و رابی

آبی و رابی را میتوان نخستین فیلم بلند سینمای ایران که از قضا در ژانر کمدی ساخته شده است، دانست. ژانری که بعدها یکی از محبوب‌ترین ژانرهای سینمای ایران گردید و سبب پیوند مفهوم سرگرمی و کمدی در سینمای ایران شد. این فیلم را آوانس آگانیانس در سال ۱۳۰۹ و به صورت صامت ساخت. این فیلم که بر پایه ماجراهای دو کمدین دانمارکی، هارالد مادسن و کارل نشروم (پات و پاتاشون)، ساخته شده بود، در مکان‌های واقعی در شهر تهران فیلمبرداری شده بود و ساختمان‌ها و خیابان‌های جدید را نشان می‌داد، از جمله خیابان چراغ‌گاز، تراموای شهر ری، و زائران حرم حضرت

عبدالعظیم در شهرری که بزرگ ترها سفره نهار چیده اند یا آفتابه به دست درآمد و شد هستند و کوچکترها در کنار حوض به جست و خیز مشغول اند. در این فیلم، صحنه‌های کم‌دی و مستند بدون هیچ خط داستانی مشخصی به هم متصل شده بود. برخی از صحنه‌های کم‌دی از این قرار بوده: آبی (بلند و لاغر) با شیلنگ آب فراوانی می‌نوشد ولی شکم رابی بالا می‌آید، رابی زیر بوم غلتان می‌رود و دراز می‌شود و آبی با پتکی به سرش می‌زند و او دوباره کوتاه و پهن می‌شود. به نوشته ابراهیم مرادی، رقیب آگانیانس آبی و رابی ملغمه‌ای بود از فیلم‌هایی که شاگردان مدرسه آرتیستی به عنوان تمرین کلاسی برداشته بودند، به علاوه مقداری فیلم خارجی و سایر تیکه‌های منظره و میکی ماوس. از آن جا که هیچ نسخه‌ای از این فیلم موجود نیست، نمی‌توان گفت واقعا شامل چه صحنه‌هایی بوده؛ ولی از توصیفات بالا چنین برمی‌آید که این نخستین اقدام ایرانیان در زمینه بازنمایی خویش از طریق فیلم داستانی، آن هم توسط فیلمسازی مهاجر، همان قدر چندگانه و مختلط بوده که خود کارگردان. (نفیسی، ۱۳۹۴، ۳۱۳) در واقع آبی و رابی، مانند فیلمهای دیگر این دهنده نمایش مدرنیسمیون ایرانی بود. نوعی حس ما می‌توانیم که سالها بودی گویی از بین رفته بود. بازگرداندن مجد و عظمت ایران که با معماری و خیابان کشی و دستاوردهای مدرنیته قابل مشاهده بود. این زرق و برق و این هیاهو ایرانیان را به یاد سفرنامه و روزنامه‌ها و خاطراتی می‌انداختند که از به عنوان تصویر غرب برای آنان به جا مانده بود و حال خودشان، تهرانشان و پایتخت کشور نمادی از این مدرنیته شده بود. «فیلمسازی بومی به بخش از «دستاوردهای طبقه متوسط ایرانی تبدیل شده بود، دستاوردی که با آن می‌توانستند با آسیب فکری ناشی از دیگرسازی خویش توسط فیلم‌های غربی مقابله کنند. یکی از ویژگی‌های سینمای دوره پهلوی اول، گنجاندن صحنه‌های مستندی از زندگی شهری و مدرنیته در فیلم‌های داستانی است. این کار هم ظهور مدرنیته، سرمایه داری، و زندگی طبقه متوسط را ثبت می‌کرد و هم، هم چون فیلم‌های دوره قاجار، میل ایرانیان را نشان می‌داد که می‌خواستند مدرن جلوه کنند و مدرن شوند. کارکرد دیگر این صحنه‌های مستند، ثبت پیچیدگی‌های حسی شهرنشینی و مدرن سازی در ایران، و پیچیدگی متنی فیلم‌های چندگونه‌ای بود، فیلم‌هایی که ویژگی‌های سینمای جاذبه‌ها و سینمای انسجام روایتی را در هم می‌آمیختند.» (نفیسی، ۱۳۹۴، ۳۱۳) یادداشت‌های منتقدان از فیلم آبی و رابی در همان زمان حاوی تبلیغات دولتی و تأکید بر مقوله مام وطن بود. این وطن پرستی و ناسیونالیسم همان کلیدواژه‌ای بود که رضاشاه و دستگاه مروج مشروعیت،

تلاش میکردند به جای ایرانی شیعی ترویج کنند. واژگانی که پس از صفویه به صورت توامان به عنوان یک عامل هویتی برای ایرانیان استفاده میشد و تلاش پهلوی‌ها در این گسست هویتی منجر به نتیجه نشد. منتقدان در آن سالها درباره فیلم نوشتند «این فیلم که ترقیات امروز ایران در آن کاملاً تشریح شده، از نظام و مراسم سلام، و اعیاد و آبادی امروز ایران و طرز زندگانی ایرانیان گفت و گو می شود.» (ستاره جهان، شماره ۴۲۶، دی ۱۳۰۹). «... فیلم به اندازه ای در نظرم خوب بود که هیچ وقت خاطره آن فراموشم نخواهد شد. خوب بود برای این که ایرانی بود، خوب بود برای این که یک عده از جوانان هموطن ما را به یک راه با افتخار سعادت بخش صنعتی هدایت می کرد و سرمشق جوان‌ها می شد. (ایران، شماره ۳۴۲۶، ۱۸ دی ۱۳۰۹). تأکید بر «ترقیات ایران»، «آبادی امروز ایران» و «سرمشق جوانهاشدن» در اشاره به آبی و رابی مهر تأییدی بر نظریه‌های ترویج مشروعیت سیاسی پهلوی‌ها بود. همان مدرنیسمی که پهلوی به عنوان یک آرمانشهر وعده آنرا میداد و با آن مشروعیت خویش را تحکیم می‌بخشید. فیلم آبی و رابی نیز، در راستای ترویج مشروعیت پهلوی‌ها در مدرنیزاسیون و توانمندی مدرن کردن ایران به شمار می رفت. یک حیرت نامه سینمایی که به نام معمار این بنای مدرن یعنی رضاخان سند می خورد.

۶. نتیجه گیری

سینما به معنی ساخت فیلم با بازیگران ایرانی و فروش در گیشه و به تعبیری صنعتی شدنش، از عصر رضاشاه آغاز شد. حد فاصل سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ نه عنوان فیلم ساخته شد (آبی و رابی، حاجی آقا آکتور سینما، دختر لر، فردوسی، شیرین و فرهاد، چشمهای سیاه، لیلی و مجنون، انتقام برادر، بولهوس) عمده ترین مضامین فیلمهای اولیه سینمای ایران میهن پرستی، عشق و اخلاق بود. (اجلالی، ۱۳۹۴، صدر، ۱۳۸۱، امید، ۱۳۸۳) اما این فیلمها با این مضامین متنوع اشتراکات محتوایی با یکدیگر داشتند که عمدتاً در حول محور سنت و مدرنیسم قرار داشت. «پذیرش جلوه‌های نوین و مدرن زندگی، عناصر مهمی در فیلم‌های ابتدایی به شمار می‌آیند. هجوم یکباره‌ی ارزش‌های زندگی غربی به درون جامعه‌ی ایرانی که در مناسبات درونی‌اش، هنوز تفکرات ارباب رعیتی و فئودالی حکمفرما بود، باعث ایجاد تناقض و تضاد در رفتار لایه‌های میانی جامعه‌ی ایران شد. از سوی دیگر به دنبال کودتای ۱۲۹۹ و انتقال سلطنت از سلسله‌ی قاجار به سلسله‌ی پهلوی، شاهد حضور تفکر جدیدی در حکمرانان کشور هستیم.

تلاش‌های آتاتورک در ترکیه برای هرچه امروزی‌تر کردن جامعه‌ی آن کشور، رضا خان را مصمم‌تر کرد تا ایران را هم هرچه زودتر به قافله‌ی تجدد برساند. اما شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه‌ی ایران، هنوز آمادگی چنین گذاری را نداشت. بافت سنتی حاکم بر جامعه، بسیاری از دستاوردهای تجدد را بر نمی‌تافت. روابط آزاد مرد و زن، رقص و موسیقی، حضور زنان در مجامع مختلف، همه و همه در تضاد با تفکر توده‌ی جامعه بود. اما گوش حاکمیت به این حرف‌ها نبود. عقب‌نماندن از قافله‌ی تجدد، بهایی می‌طلبید. کشف حجاب، به صحنه آوردن زنان و دختران در قالب اجتماعات نسوان و... هم‌چنین اجبار در پوشش مردان (کلاه پهلوی) هزینه‌ای بود که باید برای همگامی با قافله‌ی تجدد پرداخت می‌شد. لنین در اولین سال‌های انقلاب بلشویکی اذعان کرده بود: «سینما هنری است که می‌تواند در خدمت هیأت حاکمه درآید.» این امر در کشور ما نیز به وقوع پیوست. اولین فیلم‌های سینمای ایران به شکلی غیر مستقیم حاوی تفکر حاکم شخص اول مملکت بود. در این فیلم‌ها مسأله‌ی امنیت کشور (دختر لر) و یا ارزش‌های باستانی ایران‌زمین (فیلم فردوسی) مورد توجه قرار می‌گرفت. خلاصه این‌که در این آثار، نشانی از واقع‌گرایی اجتماعی به چشم نمی‌خورد. اما فیلم‌های اولیه‌ی سینمای ایران به نکته‌ی دیگری نیز پرداختند که ناچار در راستای اندیشه‌ی حاکم قرار داشت و آن، گریز از واقعیت بود (عظیمی، ۱۳۷۹، ۵۸)

در عصر پهلوی اول و دوم که سینما قوام خودش را پیدا کرد و تبدیل به یک سرگرمی جدی در میان ایرانیان شد، مسائل و بحرانهای مرتبط با فلسفه سیاسی در سینما ظهور و بروز مستقیم نیافت. سینما به صورت جدی توسط دولت سانسور و کنترل میشد و از همین رو مسیر نهان‌گویی و پنهان‌انگاری به عنوان یک واکنش در میان فیلمسازان ظهور یافت که برای درک این مسائل فلسفه سیاسی باید از نشانه‌شناسی و برخی از قواعد هرمنوتیک استفاده نمود. مسائلی که در حوزه فلسفه سیاسی در عصر پهلوی اول و دوم بروز و ظهور داشت میتوان در چند دسته کلی طبقه‌بندی کرد. دسته اول عناصر مرتبط با مشروعیت و قدرت میباشد. مسئله مشروعیت قدرت استبدادی رضاخان که با تبلیغات ناسیونالیسم گسترده همراه شده بود تلاش داشت تا رضاشاه را با کوروش هخامنشی و باستانیان هم‌کاسه کند و مشروعیت قدرت را از طریق یک باستان‌گرایی تاریخی در اذهان مردم جا بیاندازد، شکست‌بازنمایی این مشروعیت که به سبب طیف مذهبی فرهنگی مردم ایران و همچنین سلطنت مطلقه رضاشاه بود سبب گردید که

فرزندش محمدرضاشاه تلاش کند تا در اوایل سلطنتش، مشروعیت را از طریق همان مسئله سلطنت مشروطه به دست بیاورد، هر چند که در عمل و در انتها به سلطنت مطلقه محمدرضاشاه و در نهایت انقلاب سال ۵۷ ختم گردید. به هر حال سلطنت پهلوی با منقرض کردن سلطنت صد و سی ساله قاجار، سلسله جدیدی را پایه گذاری کرده است. البته که در عصر مشروطه و پس از آن مسئله مشروعیت خود قاجارها نیز خدشه دار شده بود و پهلوی ها بخصوص پس از جنگ جهانی اول و اشغال کشور کار دشواری پیش رو نداشتند، اما هر سلسله تازه‌ای، آن هم وقتی با زور شمشیر و سلاح و کودتای یک کشور بیگانه سرکار می آید، می بایست برای خودش مشروعیت تولید کند. رضاشاه از آنجا که نه مثل قاجارها شاهزاده بود و نه مثل نادر کشور را با یک نبوغ نظامی به دست آورده بود سرسلسله حکومتی شد که میخواست فرآیند مدرنیزاسیون را در کشور تسریع کند. رضاشاه مشروعیت خودش را بر بنا کردن ایران مدرن، بنا نهاده بود و مشروعیت خودش و سلسله اش را در مدرنیزاسیون ایران می دید و این مدرن کردن ایران را به تاریخ باستان گره میزد. ما یک تمدن پر آوازه بودیم و حالا برای بازگشت آن شکوه، نیاز به مدرن سازی هستیم. سینما نیز مانند سایر بخش های تبلیغاتی پهلوی ها به این ترویج مشروعیت پرداختند. در سال ۱۳۰۶ فیلمی با نام «سیروس کبیر» و همچنین «فتح بابا» در گراند سینما که از معروفترین سینماهای پایتخت بود روی پرده رفت. بسیاری از روزنامه ها و دستگاه های تبلیغاتی کشور در راستای همان ساخت مشروعیت برای رضاشاه مردم را دعوت به تماشای فیلم کردند. «کسانی که تاریخ ایران را خوانده اند، میدانند کوروش کبیر موسس سلسله هخامنشی و احیا کننده ایران، چه خدمات مهمی به ملت ایران کرده و در دنیا چه مقام ارجمنندی دارد. برای این که شاه را ببینید به گراند سینما مراجعه کنید.» (صدر، ۱۳۸۱، ۲۶) عنوان و مضامین فیلم همگی تبلیغاتی در راستای رضاشاه بود تا در مقایسه با کوروش مشروعیتی تازه برای او به ارمغان بیاورد. رضاشاه هم جهت ترویج این مدرنیزاسیون و هم برای معرفی خود به عنوان معمار تازه ایران مدرن از سینما به خوبی بهره می جست. «ثبت صحنه هایی از افتتاح تأسیسات مخابرات و راه آهن، ساخته شدن پل ها و جاده ها، مراسم دربار و رژه ارتش نمونه ای از فیلمهایی بود که توسط خان بابا معتضدی فیلمبردار دربار رضاخان و به سفارش شخص شاه مستندسازی شده بود. خان بابا معتضدی اولین کسی بود که صحنه هایی از نقاط مختلف ایران را با تصاویری از رضاشاه و سرود شاهنشاهی در هم آمیخت و کلیپی ساخت که پیش از نمایش فیلم ها

در سینماها روی پرده می‌رفت تا تماشاگران برابر آن به پاخیزند. بعدها تا اواخر دهه ۱۳۴۰ سرود شاهنشاهی با تصاویر محمدرضاشاه روی پرده باقی ماند و تماشاگران مجبور بودند از روی صندلی‌ها بلند شوند، با تماشای تصاویر شاه به سرود شاهنشاهی گوش کنند، و سپس به تماشای فیلم بنشینند.» (صدر، ۱۳۸۱، ۳۷)

دسته دوم از این عناصر فلسفه سیاسی که در سینمای عصر پهلوی بروز و ظهور یافت، مسئله مرتبط با عدالت بود. دوره رضاشاه و محمدرضا شاه عصر رشد و گسترش مسئله چپ و عدالت خواهی اقتصادی و سیاسی به شکل سوسیالیستی و کمونیستی در جهان بود. البته که توده مردم ایران به دلایل گوناگون که شاید مهم‌ترینش مسائلی دینی و عدم حمایت حزب توده در جنبش ملی شدن نفت بود، هیچگاه اقبال گسترده‌ای نسبت به این تفکر پیدا نکردند، اما در میان روشنفکران، تحصیلکردگان و افراد موثر جامعه و به خصوص مبارزان و انقلابیون، تفکر چپ تأثیرات هنگفتی گذاشت و بر مسئله عدالت و حساسیت مرتبط با عدالت اجتماعی و سیاسی و حتی اقتصادی جهت دهی کرد. دیکتاتوری محمدرضاشاه که جهت کنترل همین جنبش‌های چپ گرایانه شدت یافته بود عنصر، آزادی را در میان مسائل فلسفه سیاسی بسیار پررنگ ساخت. افزایش زندانیان سیاسی، کشتار مخالفان و سانسورهای شدید دولتی مسائلی بود که حدود آزادی را مورد تهدید قرار میداد. از طرفی نیز اندیشه حکومت اسلامی به عنوان یک آلترناتیو به دنبال تاسیس یک آرمانشهر دینی بود تا همه این جنبه‌های تلخ حکومت استبدادی را بزدايد. اما از میان تمام این عناصر فلسفه سیاسی که در عصر پهلوی اول و دوم بیان گردید، تنها عنصر عدالت را می‌توان در فیلمهای سینمایی این عصر رد گیری کرد. البته که مسئله باستان گرایی و ایران گرایی که توسط حکومت ترویج شده بود در بخشهای مختلف سینما قابل مشاهده است اما از منظر نقد ساختار قدرت، بخش قابل مشاهده در سینمای ایران در حوزه فلسفه سیاسی، بخشی است که با مسئله عدالت گره خورده است. در واقع از منظر مواجهه با فلسفه سیاسی، دو رویکرد ترویج و مقاومت در برابر فلسفه سیاسی رخ میدهد. در رویکرد ترویج که متأثر از مسئله مدرنیزاسیون است، فیلمسازان تلاش میکنند برای حضور در عرصه صنعت سینما با قدرت و وقت همراهی کنند. در رویکرد مقاومت قدرت و قرار گرفتن در نقطه مقابل فلسفه سیاسی در عصر پهلوی اول، فیلمسازان که توان مواجهه با سانسور و استبداد را نداشتند، دست به پنهان نگاری زده و مسئله عدالت و آزادی را در لابه لای آثار خود مورد بررسی قرار دادند، با رفتن رضاشاه در شهر یور بیست از ایران، بروز و ظهور تازه‌ای در فلسفه

سیاسی رخ داد که تلاش داشت تا در هر دو عنصر عدالت و آزادی بازنگری کند و فلسفه سیاسی تازه ای را بیان کند و این دقیقاً مطابق با تلاشی بود که در سینما عصر پهلوی اول مشاهده می گردید.

پی نوشت

۱. این مقاله مقتبس از پایان نامه دوره دکتری با همین عنوان از پژوهشکده اندیشه سیاسی، انقلاب و تمدن اسلامی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی است.

کتاب نامه

- اجلالی، پرویز. (۱۳۹۴)، جامعه شناسی فیلم های عامه پسند ایرانی، تهران، نشر آگه.
- اجلالی، پرویز (۱۳۹۲)، اشاعه و پذیرش سینما در جامعه و فرهنگ ایران ۱۲۸۳-۱۳۵۷، فصلنامه فرهنگی اجتماعی گفت و گو، شماره ۶۳.
- آریان پور، امیرحسین، (۱۳۹۳)، جامعه شناسی هنر، تهران، نشر گستره .
- آزاد ارمکی، تقی؛ امیر، آرمین؛ فائقی، سحر (۱۳۹۲)، پیوند سینمای ایران با واقعیت (بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینما بین سال های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴)، نشریه علمی پژوهشی جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره پنجم، شماره ۱.
- اشتراوس، لئو (۱۳۸۱)، فلسفه سیاسی چیست؟، ترجمه فرهنگ رجائی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- اشمیت، لارنس کندی (۱۳۹۵)، درآمدی بر فهم هرمنوتیک، ترجمه بهنام خداپناه، نشر ققنوس.
- افلاطون (۱۳۹۸)، جمهور، ترجمه فتواد روحانی، نشر علمی و فرهنگی.
- امید، جلال (۱۳۸۳)، تاریخ سینمای ایران، نشر روزنه.
- بارت، رولان (۱۳۷۱)، عناصر نشانه شناسی، ترجمه مجید محمدی، نشر بین المللی المهدی .
- بشیریه، حسین (۱۳۶۹)، مسائل اساسی در فلسفه سیاسی، مجله تخصصی دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره ۲۵.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹)، تاریخ اندیشه های سیاسی در قرن بیستم، تهران، نشر نی.
- بهروز لک، غلام رضا (۱۳۸۵)، فلسفه سیاست اسلامی، مجله قیسات، شماره ۳۰.
- پی یر، گیرو (۱۳۸۳)، نشانه شناسی، ترجمه محمدی نبوی، نشر آگه، چاپ دوم.
- تامپسون، مل (۱۳۹۵)، آشنایی با فلسفه سیاسی، ترجمه ی معصومه صابر مقدم، نشر اطلاعات.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۳)، حاکمیت و آزادی، تهران، نشر نی.
- حسینی، مجید (۱۳۹۲)، تن دال، تهران، نشر رخداد نو .
- داوری، رضا (۱۳۹۶)، هنر و فلسفه راه را نشان می دهند، مجله شیوه، شماره سوم، اردیبهشت و خرداد.

بررسی روشمند ظهور فلسفه سیاسی در ... / رضا داوری و محمدسجاد نجفی ۵۱

داوری، رضا (۱۳۹۲)، هنر، فلسفه و سیاست، سرمقاله شماره چهل و ششم نشریه فرهنگستان علوم، شماره خرداد.

دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۶)، میشل فوکو فراسوی ساخت گرایی و هرمنوتیک، ترجمه حسین بشریه، تهران، نشر نی.

رجایی، فرهنگ (۱۳۷۱)، فلسفه سیاست و مشکله ما، مجله اطلاعات سیاسی و اقتصادی، شماره ۶۱. ساسانی، فرهاد (۱۳۷۹)، فلسفه و سینما عوامل موثر در تاویل متن، فصلنامه فارابی، شماره ۳۶. سلطانی، سید علی اصغر و پویا مرشدی (۱۳۹۶)، تعامل و تقابل گفتمانی نشانه شناسی فیلم گوزن‌ها، نشریه علمی پژوهشی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۴۸.

سوسور، فردیناند (۱۳۹۲)، دوره زبان شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، نشر هرمس. شرت، ایون (۱۳۹۳)، فلسفه علوم اجتماعی قاره ای، هرمنوتیک، تبارشناسی و نظریه انتقادی، ترجمه هادی جلیلی، نشر نی.

صدر، حمید رضا (۱۳۸۱)، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، نشر نی.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه شناسی هنر، تهران، نشر قصه.

ضمیران، محمد (۱۳۸۷)، میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران، نشر هرمس.

عظیمی، شاپور (۱۳۷۹)، آینه‌های روبه‌رو (مخاطب و فیلم ساز در سینمای ایران)، نشریه فارابی، شماره ۳۷. علوی‌پور، سید محسن و عباس منوچهری (۱۳۹۲)، تضمینات سیاسی سینمای «عباس کیارستمی»، نشریه علمی پژوهشی پژوهش سیاست نظری، شماره ۱۴.

فکوهی، ناصر (۱۳۷۸)، اسطوره شناسی سیاسی، هنر، اسطوره، قدرت، تهران، نشر فردوس. فوکو، میشل (۱۳۹۳)، نظم اشیا (دیرینه شناسی علوم انسانی)، ترجمه یحیی امامی، نشر پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

فوکو، میشل (۱۳۸۴)، سوژه و قدرت، در دریفوس و رابینو، نشر نی.

کوئینتن، آنتونی (۱۳۷۴)، فلسفه سیاسی، ترجمه مرتضی اسعدی، تهران، انتشارات به‌آور

کواکایر، زیگفرید (۱۳۷۷)، از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روانشناختی سینمای آلمان، ترجمه فتح‌الله جعفری جوزانی، نشر سوره.

کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۶)، فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه امیرحسین ذکرگو، نشر فرهنگستان هنر.

لوتمن، یوری (۱۳۷۷)، نشانه شناسی و زیبا شناسی سینما، ترجمه مسعود اوحدی، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.

متز، کریستین (۱۳۷۶)، نشانه شناسی سینما، ترجمه روبرت صافاریان، نشر اینتارگریان، تهران، چاپ اول. تهران، چاپ اول.

مدد پور، محمد (۱۳۸۰)، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی، نشر سوره مهر.

مهرابی، مسعود (۱۳۹۵). تاریخ سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷. تهران: نشر نظر، ویراست جدید.
موناکو، جیمز (۱۳۷۱)، چگونگی درک فیلم، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
نفیسی، حمید (۱۳۹۴)، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، ترجمه محمد شهباز، نشر مینوی خرد.
همپتن، جین (۱۳۸۵)، فلسفه سیاسی، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، انتشارات طرح نو.
ولن، پیتر (۱۳۶۹)، نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه عبدالله تربیت، بهمن طاهری، انتشارات سروش

Anscombe, G. E. M., (1981), On the Source of the Authority of the State, IN: Ethics, religion and politics, Blackwell ,

Baumbach, nico ,(2018), Cinema/Politics/Philosophy (Film and Culture Series), Columbia University Press .

Bevir , mark , (2010), Encyclopedia of Political Theory , University of California, Berkeley

Millspaugh, Arthur(1926), American in Persia , Washington , brooking institution

Plato (1992) , republic,trans : g.m.a grube , rev ,c.d.c , reeve (Indianapolis : hackett) , book 4 , p 95

Strauss, Leo,(1988), "How Farabi Read Plato's Laws", What Is Political Philosophy? (Chicago: University of Chicago Press)