جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ ۱۱، شمـارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بازتاب اعتراض‌های اجتماعی در فیلم‌های دههٔ ۱۳۵۰
(مطالعهٔ موردی: اسرار گنج درهٔ جنی، تنگسیر، سفر سنگ)

شهاب شهیدانی[۱] پروین رستمی[۲]

(دریافت: ۱۷/ ۱/ ۱۳۹۸ پذیرش:۱۵/ ۵/ ۱۳۹۸)

چکیده

در دورهٔ پهلوی دوم، سینمای ایران رونق گرفت و فیلم‌های سینمایی ساخت داخل افزایش یافت. تا قبل از آن نمایش فیلم‌های وارداتی هندی و عربی و غربی بسیار بود. با توجه به سلیقهٔ جامعه و فروش گیشه، روند تولید فیلم‌های ایرانی به‌سمت «فیلم‌فارسی» جریان داشت. فیلم‌فارسی در سطح نازل و برای مخاطب عام ساخته می‌شد؛ مخاطبانی که حاصل نوسازی‌های ناکامل اقتصادی، تغییرات فرهنگی و اجتماعی و تغییر و تحول جامعه به‌سوی مدرنیتهٔ ناتمام بودند. در دههٔ ۱۳۵۰ و در میان موج فیلم‌فارسی، فیلم‌های انتقادی هم نسبت‌به اوضاع جامعه ساخته شد. فیلم‌هایی چون *اسرار گنج درهٔ جنی* (۱۳۵۲) از ابراهیم گلستان، *تنگسیر* (۱۳۵۳) از امیر نادری و *سفر سنگ* (۱۳۵٦) از مسعود کیمیایی. در این پژوهش، با رویکرد تحلیل محتوا، سه نمونهٔ انتخابی از فیلم‌های انتقادی در دههٔ ۱۳۵۰ بررسی شده است. یافتهٔ پژوهش نشان می‌دهد، فیلم‌های انتقادی انتخاب‌شده از دههٔ ۱۳۵۰، بیانگر انتقاد به نوسازی، تعارض سنت و مدرنیته، بحران و تعارض‌های هویتی و اجتماعی است. بازتاب این تعارض‌ها در قالب اسلام‌گرایی، دعوت و تحریک به طغیان‌های مردمی و انقلاب علیه ظلم و ستم بود. محتوا و

---

۱. استادیار گروه تاریخ دانشگاه لرستان (نویسندهٔ مسئول).
*shahidani.sh@lu.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه لرستان.
Rostami.pa@fh.lu.ac.ir

این مقاله مستخرج از طرح تحقیقاتی در دانشگاه لرستان (مجری شهاب شهیدانی و همکار پروین رستمی) با موضوع "بازتاب اعتراض‌های اجتماعی در فیلم‌های دهه ۱۳۵۰؛ مطالعه موردی: اسرار گنج دره جنی، تنگسیر و سفر سنگ" می‌باشد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

عناصر داستانی و تصویرگری در این فیلم‌ها، گویی حوادث قیام و عصیان اجتماعی را قبل از بروز انقلاب اسلامی توصیه و پیش‌بینی کرده بود.

واژه‌های کلیدی: سینما، *اسرار گنج درهٔ جنی*، *تنگسیر*، *سفر سنگ*، اعتراض اجتماعی، پهلوی دوم.

مقدمه

توسعهٔ اقتصادی و نوسازی در دورهٔ پهلوی دوم، راه را برای تغییرات اجتماعی و فرهنگی در ایران گشود و سیمای جامعهٔ شهری و روستایی را دگرگون کرد. طی اصلاحات ارضی در روستاها به‌سبب اعمال نفوذ اربابان و سهم‌بردن نسق‌داران، بسیاری از کشاورزان دارای زمین نشدند. از سوی دیگر با نوسازی‌های انجام‌گرفته در شهرهای بزرگ، فرصت‌های شغلی برای این کشاورزان و کارگران به‌وجود آمده بود. مهاجرت‌ها سبب تغییر رویهٔ فرهنگی و اجتماعی شد. توسعه و نوسازی در کشور به‌صورت یکسان پراکنده و عملی و سبب آرامش در زندگی نشد. در این مسیر تقابل سنت و مذهب و تجدد وجود داشت. در دههٔ ۱۳۵۰ اعتراض‌های جامعه به این مسیر در حال انسجام بود.

مسئلهٔ اساسی این پژوهش، بررسی اوضاع اجتماعی ایران در دههٔ ۱۳۵۰ از منظر سینما و فیلم‌های انتخاب‌شده است. اعتراض‌های سیاسی و اجتماعی مردمی و احزاب در دههٔ ۱۳۵۰، نمود آشکاری به‌خود می‌گیرد. سینما با زبان و تصاویر و نشانه‌های نمادین می‌توانست ابزاری گویا برای نشان‌دادن انتقاد و بازتابی از تغییرات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه باشد. در خصوص تحولات این دوره، عموماً با تکیه بر اسناد و منابع تاریخی و گزارش‌های سیاسی آثار فراوانی نگاشته شده؛ اما تکانه‌های اجتماعی ایران، از منظر هنر سینما در این برهه همچنان مغفول مانده است. در این دهه اوضاع اجتماعی جامعه به‌سوی اعتراض‌های گسترده سوق داده می‌شد. نوسازی اقتصادی و اجتماعی با تنوع‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی همراه بود. شبه‌مدرنیسم حاصل از نوسازی، تقابل و تعارض سنت و تجدد در جامعه به‌وجود آمده بود و همراه آن، افزایش مهاجرت روستاییان به شهرها و تغییر پایگاه‌های اقتصادی و اجتماعی جامعه، نفوذ کشورهای غربی در ایران، دست‌مایهٔ تولید فیلم‌هایی چون *اسرار گنج درهٔ جنی*، *تنگسیر* و *سفر سنگ* شد.

در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ فیلم‌های ایرانی بسیاری تولید شدند و در کنار فیلم‌های غربی، هندی و عربی در سینماها به‌نمایش درآمدند که هر کدام مخاطبان خاص خود را داشت. در

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

دهۀ ۱۳۵۰ با وجود تولید فیلم‌های ایرانی، زمزمۀ ورشکستگی سینما در ایران به گوش می‌رسید. در این دهه فیلم‌هایی تولید شدند که نسبت‌به وضعیت اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی جامعه واکنش نشان دادند و حالتی اعتراض‌گونه داشتند. اعتراض‌ها و انتقادها در سه فیلم *اسرار گنج درۀ جنی* (۱۳۵۲) به کارگردانی ابراهیم گلستان، *تنگسیر* (۱۳۵۳) به کارگردانی امیر نادری و *سفر سنگ* (۱۳۵٦) به کارگردانی مسعود کیمیایی به‌صورت نمادین، اما بسیار آشکار نمایش داده شده است. اعتراض‌های پیش از انقلاب، به‌گونه‌ای شهری نشان داده شده؛ اما نوع اعتراض در این فیلم‌ها در متن جامعۀ روستایی است که نشان از گسترش موج مخالفت در سراسر جامعۀ ایران است. درواقع، این فیلم‌ها، زودتر از خود انقلاب اسلامی، وعده و راه انقلاب را نشان داده‌اند.

آنچه در این فیلم‌ها سبب سرگشتگی در شخصیت‌های آن شده است ـ مخصوصاً در فیلم *اسرار گنج درۀ جنی* ـ موضوع هویت است. هویت ایرانی از عصر قاجار با توجه به آشنایی و رویارویی با غرب و مقولۀ تجدد، تغییر می‌یابد و مبتنی بر سه مؤلفۀ ایرانی، اسلام و تجدد می‌شود. در دورۀ پهلوی تأکید بر دو مؤلفۀ ایرانی و تجدد قرار می‌گیرد؛ اما این تأکید با واکنش جامعه همراه می‌شود. جامعه مؤلفۀ مهم هویتی اسلام را نیز خواهان است. جامعۀ سنتی ایران در این دوره بر اساس برنامه‌ها و سیاست‌های نوسازی حکومت متجدد می‌شد؛ اما چون روند نوسازی گسترده و متوازن نبود، جامعۀ سنتی را نیز به یکسان فرانمی‌گرفت و تضادها و واکنش‌ها و تعارض‌ها میان سنت و تجدد شکل گرفت.

در این پژوهش، با رویکرد تحلیل محتوا، سه مورد از فیلم‌های *اسرار گنج درۀ جنی*، *تنگسیر* و *سفر سنگ* برای تحلیل اوضاع اجتماعی و فرهنگی جامعه در دهۀ ۱۳۵۰ انتخاب شده‌اند و سعی می‌شود چگونگی بازتاب اعتراض‌های اجتماعی جامعۀ دهۀ ۱۳۵۰ عصر پهلوی و زمینه‌ها و نمادهای اعتراض در جامعه و حکومت نشان داده شود (البته، فیلم *اسرار گنج درۀ جنی* حاوی کنایه‌ها و انتقادهای بیشتری از دو فیلم دیگر است و در تحلیل محتوای آن در پژوهش حاضر مشهود است).

پرسشی هم که پژوهش حاضر با آن مواجه است و با ساماندهی پژوهش به آن پاسخ داده می‌شود چنین است: بازتاب اعتراض‌های اجتماعی در فیلم‌های *اسرار گنج درۀ جنی*، *تنگسیر* و *سفر سنگ* چگونه است؟ و فرضیۀ پژوهش آن است که انتقادها و اعتراض‌های اجتماعی در این فیلم‌ها بیشتر در قالب بحران هویتی و محتوای مذهبی نمایان می‌شود.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

پیشینهٔ پژوهش

درمورد فیلم *سفر سنگ* به کارگردانی مسعود کیمیایی کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است، اما درمورد دو فیلم دیگر -*اسرار گنج درهٔ جنی* و *تنگسیر* ـ پژوهش‌ها بسیار کم‌تر هستند. سید محسن حبیبی و مینا رضایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «شهر، مدرنیته، سینما، کاوش در آثار ابراهیم گلستان»، به‌صورت بسیار مختصر به فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی* پرداخته است.

پیر بالدوکی و بهرام شیراوژن (۱۳۷۷) در *سنگ قیصر، جست‌وجوی خط مبارزه در آثار مسعود کیمیایی*، جمال امید (۱۳۷۷) در *تاریخ سینمای ایران* (۱۲۷۹-۱۳۵۷ش)، هرموز کی (۱۳۷۵) در «سینمای ایران در دو حرکت»، ابوتراب طالبی و نیما شجاعی باغینی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقهٔ فرودست در سینمای مسعود کیمیایی»، سوسن سرخوش و زهرا مرادی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی» به سینمای کیمیایی پرداخته‌اند که البته، زاویهٔ دید خاص خود را دارند و با آنچه در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود متفاوت هستند؛ اما تا آنجا که به موضوع پژوهش حاضر مرتبط بوده‌اند، از آن‌ها استفاده شده است.

در مقاله‌های «آشنایی‌زدایی از فیلم‌فارسی در آثار یک فیلمساز جامعه‌گرا: نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی (۲)»، در مجلهٔ *نقد سینما*، از مجید هاشمی و مجید شجاعی (۱۳۸۷) و «بررسی مفهوم اعتراض در سینمای مسعود کیمیایی، عادت کردیم به حرف‌هایمان گوش نکنند» از میلاد ملک‌پور (۱۳۹۰)، در مجلهٔ *گزارش* و مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی، مطالعهٔ فیلم‌های قیصر، سفر سنگ، *دندان مار، سلطان و اعتراض*» از لعیا یاراحمدی و متین فرشاد (۱۳۸۹) و در مجلهٔ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، به‌طور کلی گردآوری از آثار دیگر دربارهٔ فیلم‌های مسعود کیمیایی بوده‌اند و مطلب و تحلیل مستقلی نداشته‌اند.

از آنجا که بررسی بازتاب اعتراض‌های اجتماعی درخلال آثار سینمای قبل از انقلاب با تأکید بر مباحث تاریخی و جامعه‌شناسی تاریخی کم‌تر انجام گرفته، پژوهش حاضر برآن است که تحلیل جامعی از انتقادها و اعتراض‌های اجتماعی مستتر در این سه فیلم، *اسرار گنج درهٔ جنی* (۱۳۵۲)، *تنگسیر* (۱۳۵۳)، *سفر سنگ* (۱۳۵۷) صورت گیرد.

ابراهیم گلستان کارگردان فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی*

ابراهیم گلستان کارگردان فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی* داستان‌نویس، منتقد، فیلم‌ساز و از چهره‌های روشنفکر ایران محسوب می‌شود. در مناظره‌ها و جدال‌های قلمی بین منتقدان ادبی و سینمایی

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

ایران، نام گلستان و نوشته‌ها و فیلم‌های او، به‌منزلۀ سینمای روشنفکری همواره مطرح بوده است. با فیلم *جنوب شهر* فرخ غفاری و فیلم *خشت و آینۀ* ابراهیم گلستان است که سینمای روشنفکری موجودیت یافت و به‌مثابۀ یک سینمای آلترناتیو در مقابل سینمای فارسی و جریان غالب فیلم‌سازی در ایران مطرح شد (گلستان، ۱۳۸٤: ۱۵). ابراهیم گلستان با ساختن نخستین فیلم بلند خود، *خشت و آینه* (۱۳٤٤)، بحث‌های موافق و مخالف فراوانی را در محافل روشنفکری و سینمایی سبب شد؛ اما ده سال بعد در دومین فیلمش، ظاهراً با تعدیل فراوان در موضع خویش از در آشتی با سینمای تجاری در می‌آید و با استفاده از یک گروه محبوب و سرشناس از بازیگران تلویزیون و سینما در *اسرار گنج درۀ جنی*، در پوشش یک کمدی ساده، به انتقاد از لایه‌های اجتماعی و سیاسی روز جامعۀ ایرانی دست می‌زند و دیدگاه‌ها، پیام‌ها و نظراتش را با لحن طنز و مطایبه، تلخ و گزنده ابراز می‌دارد (امید، ۱۳۷۷: ٦۷۸). گلستان هیچ گونه ارزش و اعتباری برای سینمای موجود فارسی قائل نبود و هرگونه فعالیت در بدنۀ سینمای ایران و تحت حمایت تهیه‌کنندگان فیلم فارسی را مغایر با اهداف فیلم‌سازی‌اش می‌دانست. به همین دلیل، وی بیشتر فیلم‌های خود را با سرمایۀ شخصی و بدون حمایت تهیه‌کننده‌ها می‌سازد. وی جدا از دو فیلم بلند داستانی، بسیاری از مستندهای خود را نیز با سرمایه و امکانات شخصی‌اش تهیه کرد و بعد به مؤسسات ذیربط مثل شرکت نفت یا جاهای دیگر فروخت (گلستان، ۱۳۸٤: ۲۸).

خلاصۀ فیلم *اسرار گنج درۀ جنی* (۱۳۵۲)

در فیلم *اسرار گنج درۀ جنی*، زبان نمادین و شاعرانه در کنار بیان واقع‌گرایانه سینمای کلاسیک به‌کار رفته است. روستایی شخصیت اول فیلم است (نقش روستایی را پرویز صیاد ایفا می‌کند). روستایی بر روی زمینش کار می‌کند. روزی حین شخم‌زدن زمین با گاوش به سنگی بزرگ بر می‌خورد و برای از جا کندنش سعی فراوان می‌کند. سنگ تکان می‌خورد و از جا کنده می‌شود؛ اما چاهی نمایان می‌شود. روستایی از چاه به پایین می‌رود که به فضای بزرگی منتهی می‌شود با مجسمه‌ها و ظروف و زیورآلاتی که همگی از طلا و جواهر هستند. روستایی سرمست از شوق یافتن گنج به‌طرف خانه می‌رود و در راه گاو را به‌دنبال خود می‌کشاند. به‌محض رسیدن به خانه، گاو را سر می‌برد و می‌کشد. همسر روستایی و اهالی روستا از اینکه تنها سرمایۀ زندگی-اش را سر برید بسیار تعجب کردند و او را دیوانه خواندند. اکنون دهاتی به‌دنبال فروش گنجش است. مجسمه‌ها را تکه تکه می‌کند و ظروف و زیورآلات را یکی یکی و به‌تدریج به

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

شهر نزد زرگری می‌برد و می‌فروشد. همسر زرگر او را تشویق به تغییر شیوهٔ زندگی‌اش می‌کند و او را با دختری که خدمتکارشان است آشنا می‌کند. روستایی لباس‌هایش را تغییر می‌دهد؛ ابتدا لباس‌های ارزان‌قیمت در خیابان‌های پایین شهر خریداری می‌کند، سپس با فروش بیشتر گنجش به پاساژهای مدرن می‌رود. کت و شلوار و کراوات می‌پوشد و وسایل شیک و مدرن منزل می‌گیرد. آن‌ها را بار الاغ می‌کند و به روستایش می‌برد. تلویزیون، آب‌گرم‌کن، بخاری و اجاق گاز می‌خرد؛ اما چون آب لوله‌کشی، گاز، برق و نفت ندارند هیچ کدام به کارش نمی‌آید. در میان وسایلش شیپوری بزرگ است که روستایی آن را نی‌لبک می‌خواند که برای پسرش گرفته است. روستایی خانه‌ای نو می‌خواهد، ساختمانی بزرگ و باشکوه. با کمک زینل‌پور که سپاه‌دانش روستاست و اکنون مشاور و راهنمای کارهایش شده است این ساختمان ساخته می‌شود. دهاتی با دختری که زرگر و همسرش معرفی کرده‌اند ازدواج می‌کند. نقاشی را هم می‌آورد که مراسم عروسی و خانهٔ جدیدش را در تابلویی ترسیم کند. پس از مدتی زرگر، قهوه‌چی روستا، ژاندارم روستا و کدخدا محل چاه و گنج داخل آن را می‌یابند. یکی یکی یکدیگر را تعقیب می‌کنند و به‌دنبال هم وارد چاه می‌شوند و در آنجا یکدیگر را از بین می‌برند. برای راه‌سازی کوه و سنگ را منفجر می‌کنند. انفجارها زمین را می‌لرزاند، خانهٔ جدید روستایی نیز می‌لرزد و خراب می‌شود. خانه که خراب شد، یکی یکی کسانی که اطراف روستایی را به‌دلیل اموال و پولش گرفته بودند، از او جدا می‌شوند و او را ترک می‌کنند و روستایی تنها می‌ماند.

نقش‌های فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی*، شخصیت‌های خاصی را خطاب می‌کند: «مرد دهاتی نمایندهٔ انسان‌های تازه‌به‌دوران‌رسیده، کدخدا، زرگر، زنش و قهوه‌چی نمایانگر انسان‌های سودجو، نقاش نمایانگر روشنفکر ایدئولوژیک، زینل‌پور نمایانگر روشنفکر فن‌سالار، ژاندارم نمایانگر ناسیونالیسم دولتی و برادرزن اول مرد، نماد فرد روستایی سنتی هستند» (حبیبی، ۱۳۹۲: ۱۲).

بررسی محتوای فیلم

انتقاد از عدم برنامه‌ریزی مناسب برای نوسازی

رژیم پهلوی دوم پس از کودتا با کمک سازمان‌ها و نهادهای امنیتی و نظامی به سرکوب تشکل‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی منتقد پرداخت و مطبوعات مستقل را تعطیل و بر سایر جراید و نشریات، سانسور شدید اعمال کرد و آن‌گاه با شیوه‌ای اقتدارگرایانه و آمرانه به

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

نوسازی اقتصادی - اجتماعی و فناورانۀ جامعه پرداخت. در این عصر که نقطۀ آغازین فعالیت‌های محسوس نوسازی در ایران بود، به جوانب اثبات‌گرایانه و ابزاری تمدن مدرن تأکید شد (وحدت، ۱۳۸۲: ۱۳). برنامه‌های نوسازی وی به‌آرامی و با برنامه‌های کوچکی به‌منظور تکمیل اقدامات پدرش آغاز شد و به‌دنبال تغییرات اجتماعی بود؛ اما پس از سال ۱۳٤۲، با شروع انقلاب سفید که با هدف دوگانۀ رقابت و همچنین، جلوگیری از وقوع یک انقلاب سرخ از پایین طراحی شده بود، برنامه‌هایش را شتاب بخشید. محور اصلی انقلاب سفید، اصلاحات ارضی بود (آبراهامیان، ۱۳۹٦: ۲۳۹). در شرایطی که اصلاحات ارضی مناطق روستایی کشور را تغییر می‌داد، برنامه‌های توسعۀ پنج‌ساله نیز که در سازمان برنامه و بودجه طراحی شده بود، انقلاب صنعتی کوچکی را به همراه داشت (همان، ۲٤۱). آنچه سبب می‌شود در عصر پهلوی، جامعۀ ایران از نظر اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بسیار تغییر یابد، برنامۀ نوسازی بود. جامعۀ سنتی ایران بسیاری از مظاهر نوسازی را در زندگی‌اش احساس می‌کرد و تجددگرایی در مسائل اجتماعی و فرهنگی گسترش می‌یافت. تجدد و نوسازی دفعتاً در جامعه جا نمی‌افتد. کوشش‌های متعددی لازم است تا بتوان جامعه را از درون نو ساخت و سنت‌ها را با روح زمانه هماهنگ و سازگار کرد؛ اما کوشش‌های نوآورانه را نمی‌توان تنها با اتکا به یک گروه اجتماعی به سرانجامی مطلوب و ماندگار رهنمون کرد. گروه‌ها و قشرهای متنوع باید هر یک به نوسازی و نوآوری دل‌بستگی خلاق نشان دهند تا بتوان کل جامعه را از نو آراست و به تعادل دست یافت (پهلوان، ۱۳۸۲: ۱۲). نوسازی اجتماعی با عواملی همراه است: شهری شدن شتاب می‌گیرد، سوادآموزی به کندی پیش می‌رود، صنعتی‌شدن گسترش می‌یابد، تولید ناخالص سرانۀ ملی رو به افزونی است و دامنۀ کاربرد وسایل ارتباط جمعی رو به گسترش است؛ اما از سوی دیگر، دموکراسی، استواری اجتماعی، یکپارچگی ملی متزلزل است (هانتینگتون، ۱۳۹۲: ۵۸).

راهبرد نوسازی شاه منشأ تنش‌های متعدد شد و دچار نقصان‌های چندی بود: نخست اینکه، به‌واسطۀ ناکامی در کاستن پیشینۀ سنتی جامعۀ ایران، پیدایش نوعی دوگانگی مشهود در عرصۀ اقتصاد، فرهنگ و قالب‌های فکری را سبب شد. همچنین، توانست جامعه را تا حدودی سکولاریزه کند؛ اما نتوانست قدرت علما را سلب کند؛ درنتیجه به توسعۀ نامتوازن نظام‌های اقتصادی و سیاسی از طریق نوسازی اولی بدون تغییر ماهیت دومی منجر شد. البته تمایلات تجددگرایانۀ شاه واجد یک پایگاه حمایتی ضعیف و فاقد هرگونه پشتوانۀ ایدئولوژیکی مدون بود. ساخت‌وسازهایی اندک بر فراز ویرانه‌های وسیع ایجادشده صورت گرفت که بیش از هر

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

چیز سبب پیدایش نوعی خلأ ایدئولوژیکی و احساس سردرگمی در میان توده‌ها شد (میلانی، ۱۳۸۵: ۱٤۲ ـ ۱٤۳).

این نوسازی نامتوازن در فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی* نمایان است و به آن بسیار انتقاد دارد. در دههٔ ۱۳۵۰، با وجود برنامه‌های نوسازی و توسعه و مدرن شدن ایران که در دستور کار حکومت پهلوی بود، در ابتدای فیلم ایران را جای قشنگی توصیف می‌کند؛ اما با «افسوس که بیغوله» است، عدم عملکرد مناسب برنامهٔ نوسازی (مدرنیزاسیون) را گوشزد می‌کند. آنچه از نوسازی در ابتدای فیلم برجسته است، راهسازی است با مساحی و انفجارهایی که در کوه‌ها برای ادامهٔ راهسازی انجام می‌دهند.

روستایی که گنج را می‌یابد می‌گوید «دیگه جون نمی‌کنم»، «دیگه راحت شدیم». گنج در فیلم کنایه به نفت است که از زیر زمین به‌دست آمد و به‌تدریج به فروش می‌رسد. در اولین قدم روستایی گاوی را که با آن زمینش را شخم می‌زند، می‌کُشد و با پول فروش گنجش ظواهر زندگی‌اش را تغییر می‌دهد. نوسازی ایران به‌گونه‌ای تعبیر می‌شود که بر سنت‌ها ایرانی بنا نشده بود، بر پایهٔ ظواهر بود؛ روبنایی بود که زیربنا نداشت.

روستایی بخاری، یخچال، کولر، اجاق گاز و نماد تجملات مانند مبل، گرامافون، لوستر، مجسمه‌های سنگی را با الاغ و گاو و یا بر روی سینی به روستا آورد. نماد تجملات با حقیرترین‌ها به جامعه تزریق می‌شد. هنوز زیرساختی برای پذیرش و کاربرد مدرنیته فراهم نشده بود. در میان مجسمه‌ها، مجسمهٔ زن برهنه‌ای هم بود که در فیلم با چند نمای بسته بر روی آن تأکید خاصی می‌شد که حکومت برهنگی را نماد مدرنیته نشان می‌داد. وسایل زیر باران مانده بود. روستایی ابایی نداشت، می‌گوید: «بارون ببار، خرابشون کن، بازم می‌خرم، دوباره می‌خرم». برای پول بادآوردهٔ گنج (نفت) برنامه‌ریزی نمی‌شد و صرف سیر تکراری ظواهر می‌شد. وسایل و لوازم مدرن زندگی مانند اجاق گاز، یخچال، آب‌گرم‌کن، تلویزیون وارد روستا شده بود. گاز، برق، نفت، آب لوله‌کشی برای استفاده از آن وجود نداشت. روستایی که اکنون کت و شلوار و کراوات مرتب دارد می‌گوید، فکر می‌کرده این‌ها همه اتوماتیک است. با توجه به حضور مستقیم گلستان در مستند مربوط به نفت و آشنایی کافی او با ارزش و اهمیت نفت کنایه‌هایش، مبتنی بر تجارب وی بود.

سپاه‌دانش (آموزگار) روستا، آقای زینل‌پور، اکنون نقش مشاور را برای روستایی دارد. این مسئله را مشکلی نمی‌داند زیرا «این‌ها که آمده، برق و گاز و نفت و آب هم می‌آید. پول که باشد خریدن این‌ها کاری ندارد» و تأکید خاصی دارد که وقتی وسیلهٔ جدید می‌آید باید فُرم و

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

صورت و ظاهر هم عوض شود و این وسایل به خانۀ قدیمی نمی‌آید، خانه باید عوض شود، مدرن شود تا با وسایل جدید هماهنگ شود. روستایی نیز که در شهر بود تحت‌تأثیر تبلیغات تلویزیون، خانه‌ای مدرن می‌خواهد.

زینل‌پور نماد تکنوکرات‌های عصر پهلوی است که نوسازی را بدون توجه به سنت و فرهنگ ایران و بر اساس هر آنچه در غرب وجود داشت به‌طور سریع و ناگهانی وارد کشور می‌کردند. هنوز آموزش و بهداشت جامعه در سطح پایینی بود و تغییرات لازم اجتماعی و فرهنگی برای تطابق با مدرنیته در کشور رخ نداده بود؛ اما تکنوکرات‌ها، نوسازی و مدرنیته را در تغییر ظواهر جامعه جست‌وجو می‌کردند و مدرن شدن وارداتی جایگزین نوسازی اصولی شده بود. احسان نراقی روشنفکر دهۀ ۱۳٤۰ و ۱۳۵۰ و استاد علوم اجتماعی، بیش از هر روشنفکر دیگری حکومت و تکنوکرات‌های حکومتی و تحصیلکردگان اروپارفته را مسدول بی‌هویتی و تجددوارونه در ایران می‌دانست. او بر این امر اصرار داشت تا تکنوکرات‌ها و تحصیل‌کردگان که از فرهنگ ایرانی بریده‌اند به فرهنگ خویش بازنگردند، نمی‌توان تعادل را میان سنت و تجدد در جامعه برقرار کرد. نراقی عدم توجه به سنت جامعه در نوسازی را بر دوش تکنوکرات‌های حاکم در حکومت می‌گذارد که روش آنان در نوسازی به نفاق ملی یا سرنگونی رژیم منجر می‌شد. درحقیقت، سیاست مدنظر آنان، ملت ایران را عملاً به دو گروه تقسیم می‌کرد: یک طرف، اقلیتی متجدد و از طرف دیگر، اکثریتی سنت‌گرا؛ یعنی تقابلی که حس هم‌بستگی ملی را تهدید می‌کرد و ایران را به تعارض فرهنگی کاملاً جدیدی می‌کشاند (نراقی، ۱۳۷۹: ٤۳۱).

برادرزن اول روستایی نماد سنت‌گرایی جامعۀ ایرانی است، نوسازی را عاملی برای از هم گسیختن و نابودی می‌داند و آن‌ها را در ظواهر دیده است:

همه چیز داره از هم می‌پاشه. مردک به اون صندلی طلا و اون چراغ بلور و ٤ تا آهن رنگاوارنگ همه رو فریب می‌ده، همه رو کرده معطل خودش. از دختر صاف و ساده بگیر تا کدخدا. حالا که افتاده به جون کوه، خراب می‌کنه، خونه بسازه .... دل خوش داری، زمین گود می‌کنی و درخت بکاری اون ور دارن ریشه می‌زنن، کُنده رو دارن ارّه می‌کنن.

روستایی قصد داشت باغش را از بین ببرد و به‌جای آن خانۀ (کاخی) نو بسازد. زینل‌پور در این راه یاریگر و راهنما و مشاورش است که چگونه درخت‌ها را بکنند و تپه را صاف کنند. البته، به نظر او ساخت بنای نو باید با روح عصر و روزگارش هماهنگ باشد و زینل‌پور پیشنهاد می‌دهد که بر پایۀ سنت ملی و میراث دوره‌های گذشته باشد و بنایی اصیل شود. از

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

دکوراسیون و طرح داخلی خانه می‌گوید؛ اما به نظر او جلوهٔ ظاهری‌اش سنتی باشد، بهتر بود؛ اما روستایی ظاهر مدرن می‌خواهد که تأیید زینل‌پور آن را تأیید کند. «البته، به‌جای داخلش، می‌شه ظاهرش را دستکاری کرد، راحت‌تره. بالأخره به داخلش آدم عادت دارد». نوسازی در ایران به گونه‌ای تعبیر شده است که با از بین بردن سنت و فرهنگ ایرانی با ظاهری مدرن جلوه‌گر شده است. حاصل کار خانه‌ای مرکب از دو حجم گرد در دو سوی برج مدور بود. تحصیلات تکنوکرات‌ها در ایران به سازه‌هایی بدون اصالت منجر شدند.

نقاش در فیلم نماد روشنفکران و منتقدان چگونگی نوسازی حکومت است. روستایی به‌جای باغش که ویران شده بود، خانه را ساخته بود. نقاش معترض به این عمل است، روستایی در پاسخ می‌گوید «به‌جایش کمپوت می‌خوریم، کازینو درست می‌کنیم، مردم باید تفریح بکنند، آباد می‌شه». زرگر نیز با سودی که از خرید و فروش جواهرات و گنج‌های روستایی به‌دست آورده بود، می‌خواست کاباره راه بیندازد. آبادی و رونق اقتصادی در واردات و مظاهر و فرهنگ غربی دیده می‌شد که با فرهنگ ایرانی سنخیتی نداشت.

اعتراضات و تظاهرات انقلابی هنوز پراکنده و شکل نگرفته است. در فیلم سکوت جامعه را نشان از تحمل جامعه می‌داند. کدخدا بعد از کشتن قهوه‌چی می‌گوید: «ما تو این ولات نسل‌به‌نسل بامبولا دیدیم صدامون درنیومد تا بتونیم برای خودمون زندگی کنیم. ما سرمون می‌شه صبر کنیم، ساکت باشیم. تا دنیا بوده صبر کردیم ما».

زمین‌لرزهٔ حاصل از انفجار کوه برای راهسازی سبب ویرانی خانهٔ جدید روستایی می‌شود، سازه‌ای که بر روی ظواهر و مدرنیته‌ای بی‌پایه ساخته شده بود. زینل‌پور و نقاش بعد از اینکه خانه ویران شد، در چرایی خراب شدن آن سخن می‌گویند:

حیف بود به خدا، زحمت می‌کشی مدت‌های دراز با دقت و زجر و آرزو چیز بسازی و بعد ببین یه مرتبه با یه تکون، اینکه اون ورتر دارن راه می‌سازن. با یه تکون هر چی ساختیم خراب شد و رفت، تموم شد، رفت.

نقاش: «سست بود پایه‌اش، قلابی بود». زینل‌پور: «زمین لرزید» نقاش: «فرق دارد، قضا و بلاست، لرزندانش دست آدم». زینل‌پور: «نتیجهٔ هر دو یکیه، خرابی». نقاش: «فرق دارد، خرابی اولی فاجعه است، یه مصیبت، تو دومی فاجعه نیست. گاهی مضحکه‌س، آدمای کوچیک گاهی تو مضحکه گیر می‌کنن، فکر می‌کنن دچار فاجعه شدن». «تو زرق و برق، خراب‌شدنش خوب پیدا بود». این فیلم قبل از اعتراضات منتهی به انقلاب خبر از سقوط حکومت پهلوی می‌دهد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

تعارض میان سنت و مدرنیته

نوسازی و اصلاحات در ایران فاقد یک مبنای نظری روشن و چارچوب تئوریک منسجم بوده است و تهیه از محتوای عمیق و علمی مدرنیته و نوسازی، تحت تأثیر یک نوع ایدئولوژی نوسازی و وارداتی، شبه‌نوسازی در ایران را رقم زد و به‌صورتی سطحی، انحرافی و ناقص و نه همه جانبه و اساسی و ساختاری، تغییراتی را سبب شد که اگرچه جامعۀ ایران را از حالت سنتی بیرون آورد؛ ولی نتوانست آن را به جامعه‌ای مدرن و توسعه‌یافته تبدیل کند. حاملان و عاملان نوسازی نیز بیشتر از نظر ذهنی و در خاستگاه اجتماعی در شرایطی نبودند که دارای صلاحیت‌های لازم برای هدایت این تغییرات به‌سمت توسعه باشند. دولت نیز فاقد صلاحیت مشروعیت و کارآیی و کارآمدی و اقتدار و توانمندی لازم برای پیشبرد آگاهانۀ تغییرات و صنعتی کردن کشور و رسیدن به توسعه و دموکراسی بود (موثقی، ۱۳۸۸: ۲۲٦ ـ ۲۲۷). به‌طور کلی پروژۀ نوسازی دولتی ضعف‌های عمدۀ ساختاری داشت: ناکارآمدی، خودکامگی، فساد در دولت، تعارض واگرایانه و مخرب در ساخت سیاسی (فراستخواه، ۱۳۹٦: ١٦٧). همۀ این عوامل سبب شد که نوسازی اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی هماهنگ و هم‌سو با یکدیگر نشوند و جامعۀ سنتی، آن را در تضاد با خود ببیند.

این تعارضات در فیلم نیز مشهود است. روستایی باید وابسته به شهر و مدرنیته می‌شد تا جواهراتش را تکه تکه بفروشد. باید «پابند» می‌شد. وظیفۀ پابند شدن را زرگر و همسر زرگر داشتند تا او را به ظواهر شهر آشنا سازند و او را به کاربرد ظواهر وادارند. با دعوت به منزل زرگر، روستایی روی زمین نشسته و زرگر و همسر زرگر روی مبل نشسته‌اند (تقابل شهر و روستا). برای پابند کردن بیشتر روستایی، دختر خدمتکار منزل زرگر را با او آشنا می‌کنند. به او آموزش عشوه و رقص می‌دهند و فساد پنهان شهر و اخلاق‌های ناپسند را نمایان می‌سازند. با فروش تکه تکۀ گنج‌ها، چشم‌های زمردی مجسمه‌ها، کلاه‌خود و شمشیر و عصای مجسمه‌ها، پول کافی برای تغییر ظاهر به‌دست آمده است. لباس و کت و شلوار، دستمال گردن جدید و مدرن. مانند شهری‌ها لباس می‌پوشد، ابتدا از مغازه‌های پایین شهر خرید می‌کند. سپس از پاساژهای مدرن، پله‌برقی سوار می‌شود، با اینکه استفاده از آن را به‌درستی نمی‌داند. در فیلم جالب توجه اینجاست که بعد از فروش گنج و به‌دست آوردن پول به وسیلۀ روستایی، به شهر مهاجرت نمی‌کند و می‌خواهد منزلش را در روستا تغییر دهد یا کاخی جدید بسازد. زرق و برق و تجملات را وارد روستا می‌کند. کمکی هم به تغییر جامعۀ روستایی نمی‌کند و همین که ظاهرش تغییر یافته بود، کافی به‌نظر می‌رسید. کنایه از ایران است که تغییر ظاهری و تظاهر به

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

مدرن شدن در سطح شهر مشهود بود. خانهٔ نو را می‌خواستند با روح عصر و روزگارش هماهنگ سازند؛ اما مبتنی بر پایهٔ سنت ملی و میراث دوره‌های گذشته باشد.

روستایی وسایلی را از شهر به روستا آورد. بین آن‌ها وسیله‌ای که بیش از همهٔ وسایل به چشم می‌خورد، شیپوری بزرگ بود. روستایی آن را نی‌لبک می‌خواند. روستایی در آن می‌دمد و صدایش را می‌پراکند، هیاهوی مدرنیته با بوق و کرنا در جامعه به صدا درمی‌آید. واکنش برادرزن اول روستایی ـ که نماد سنت است ـ به اموال خریداری‌شده از شهر (مدرنیته) منفی است. در تعارض و تضاد با مدرنیته است، «این بار نکبت دارد»، «روزگارتان را سیاه می‌کند، این‌ها کثافت است» می‌گوید «توی این زرق و برق هیچی نیست».

مرد روستایی بعد از سر بریدن گاوش، از جانب روستاییان دیوانه خطاب می‌شود؛ اما روستایی خود را عاقل‌تر از همه می‌داند؛ زیرا پول دارد و با تعبیر «من نظرکرده‌ام» به سخنان محمدرضاشاه درمورد خودش برمی‌گردد که به خواب دیدن حضرت علی(ع) در هنگام بیماری حصبه و دیدن شمایل حضرت عباس(ع) در حال سقوط از اسب که حافظ محمدرضا پهلوی بودند و در سانحهٔ هوایی و نجات از سوءقصدی که در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ نسبت به او شد، آن را مرهون رحمت الهی می‌داند (پهلوی، ۱۳۸۱: ۳۳). مدرنیته حتی بر روابط خانوادگی تأثیرگذار بوده است. روستایی به زینل‌پور می‌گوید «شنیده‌ام به ننه‌علی (همسرش) چشمک زدی». زینل‌پور سرش را پایین می‌اندازد. روستایی برای اینکه نشان دهد که این‌گونه روابط خانوادگی سنتی دیگر برایش جایی ندارد و با لبخند می‌گوید، می‌خواهد ازدواج کند. به رفتار زینل‌پور اعتراضی ندارد. مدرنیته بنیان خانواده را سست کرده است.

مراسم ازدواج روستایی با دختر خدمتکار زرگر ـ که آن را دختر خود معرفی کرده‌اند ـ نمادی برای معرفی ساختمان به مردم قرار داده‌اند تا بیایند و ببینند تا برای روستا «آبرو» بیاورند. کدخدا همسر اول روستایی را راضی می‌کند به حضور در مراسم و اینکه مسئول و متعهد باشد که کار تبلیغ ساختمان ـ که جلوه‌ای از مظاهر مدرنیته است که وارد روستا شده ـ انجام پذیرد. ظاهر ساختمان بدون اینکه روستا از نظر آموزشی و تحصیلات و بهداشت و زیربنا و امکانات رفاهی و معیشتی تغییر کرده باشد، برای نشان دادن مدرنیته کافی به‌نظر می‌رسید.

در سخنرانی‌ای که در مراسم ازدواج انجام شد، خانهٔ جدید را خانه‌ای آمیخته از سنت و برگرفته از استادان امریکایی معرفی می‌کنند. می‌توان گفت جشنی که برای مراسم ازدواج بر پا شده بود، درواقع، برای مدرن شدن روستا بود. جمعیت مشغول رقصیدن بودند و خوشحال

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

به‌نظر می‌رسیدند. برادرزن اول روستایی به جشن اعتراض دارد که جمعیت در حال رقص است و روستایی از بالا و از روی صندلی گران‌قیمتش شما را نگاه می‌کند.

انتقاد به ناسیونالیسم دولتی

در فیلم *اسرار گنج درۀ جنی*، هویت ایرانی که از جانب حکومت تأیید و ترویج می‌شد، هویت مبتنی بر باستان‌گرایی و ناسیونالیسم دولتی بوده است. حکومت پهلوی الگوهایی برای ایرانیان در نظر گرفته بود. تاریخ و زبان دو پایگاه مهم شکل‌گیری «ناسیونالیسم دولتی» مدرن در دوران پهلوی شدند. برنامۀ تاریخی شامل تأکید بر دوران هخامنشی و تشویق بازکاوی‌های باستان‌شناسی از سوی باستان‌شناسان امریکایی و اروپایی می‌شد. بنیان‌گذاری موزۀ باستان‌شناسی در تهران (موزۀ ایران باستان)، ساختن بناهای عمومی با نقش‌های دوران هخامنشی و بنیان‌گذاری انجمن آثار ملی، بخشی از این تلاش‌ها به‌شمار می‌آمد (اشرف، ۱۳۹۵: ۲۱۳). محمدرضاشاه، «آریایی» بودن ملت ایران را پایۀ اصلی هویت ملی ایرانیان می‌دانست و سپس «روح میهن‌پرستی» ملت ایران را در حفظ هویت ملی و دفاع از آرمان‌ها و ارزش‌های ایرانی قرار می‌داد (پهلوی، بی‌تا: ٢٦٤، ٢٥٨؛ همان، ٢٦٤). محمدرضاشاه حکومت «شاهنشاهی» را جنبه‌ای معنوی، آرمانی و تا حد زیادی عاطفی می‌دانست که هویت ملی ایرانی را بر اساس نوعی ناسیونالیسم ایرانی و شاهنشاه قرار می‌داد که دیگر اجزای هویت تابع این هویت هستند (همان، ٢٦٦). از اجزای اولیۀ این ایدئولوژی نوعی ناسیونالیسم شاهنشاه و دولتی بود که در جهت احیای عظمت و شکوه ایران به‌کار گرفته شد؛ یعنی ایجاد نوعی دولت ـ ملت با این انگیزه که ایران فقط هنگامی نیرومند خواهد بود که از سوی نظام سلطنتی و آن هم برپایۀ حاکمیت شاهنشاهی نیرومند و مقتدر اداره شود. این ساخت حکومت با فرایند تشکیل دولت - ملت با الگوی تئوریک ناسیونالیسم مدرن تفاوت داشت (عیوضی، ۱۳۸۰: ٤٧).

به‌گونه‌ای این فیلم واکنش به تأکید حکومت پهلوی بر هویت مبتنی بر ایران‌گرایی و باستان‌گرایی است. ژاندارم نماد ناسیونالیسم دولتی شده است. پس از اینکه از مکان گنج‌ها مطلع می‌شود، قصد دارد به وزارت فرهنگ و هنر اطلاع دهد و قصد دارد مانع قهوه‌چی برای ربودن گنج‌ها شود و خطاب به قهوه‌چی می‌گوید «تو اگر شرف داشتی می‌دونستی همۀ این‌ها باید حفظ بشه، میهن یعنی این، تاریخ یعنی این، میهن یعنی تاریخ قدیم» و به کدخدا: «تو باید اونا رو حفظ کنی، باید به اونا فخر کنی. وظیفۀ تو فقط و فقط حفظ سنت اجدادت و تحویل اون به نسل بعدِ».

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

کدخدا و قهوه‌چی در غارت گنج هم‌دست شده‌اند. کدخدا ابتدا تشت طلای عتیقه‌ای را به سر ژاندارم می‌کوبد و بیهوش می‌شود. ضربهٔ آخر به ژاندارم را قهوه‌چی با کاردی زرین می‌زند و ژاندارم افتخار می‌کند که با زخم کاردی می‌میرد که حاصل دست گذشتگان است. نکتهٔ طنزآمیز در این، سخنان قهوه‌چی و کدخداست که چاه را تمیز می‌کنند و آسانسور داخل غار می‌گذارند که توریست‌ها راحت به داخل چاه بیایند و آنجا عتیقه‌ها را ببینند. همان‌طور که آثار باستانی ایران آمادهٔ حضور و بازدید توریست‌ها شده بود. ژاندارم می‌گوید «مرتیکهٔ قاتل، توریست فقط حشیش می‌کشه». کدخدا در جواب: «تابلو می‌زنیم حشیش ممنوع». در ازای فرهنگ و تاریخ ایران، مدرنیته‌ای آلوده وارد ایران شده بود. تأکید بسیار حکومت پهلوی بر باستان‌گرایی و ایران‌گرایی، واکنش‌های چنین را از آثار باستانی ایران در پی داشت. آسانسور نمادی مدرن بود که در کنار آثار باستانی و باستان‌گرایی وجود داشت؛ اما نشانی از فرهنگ و دین و مذهب در هویت ایرانی وجود نداشت. دو مؤلفهٔ تجدد و ایرانی خلأیی را در هویت آشکار ساخته بود.

ژاندارم اکنون نماد نسلی مبارز است که با نقش قبلیش، ناسیونالیسم دولتی در تعارض است. کدخدا که با تشت طلای عتیقه به سر ژاندارم زده بود، خطاب به ژاندارم می‌گوید «سیاوش هم سرش افتاد تو تشت طلا»؛ اما ژاندارم در جواب می‌گوید: «اما خون سیاوش هنوز می‌جوشه. قرن‌هاست که ما فدا می‌شیم. نسل مثل ما همیشه بوده و تموم نمیشه. فقط افسوس که نسل قالتاقایی مثل شما هم تموم نمی‌شه». این‌ها را می‌گوید و می‌میرد. راه مبارزه ادامه دارد هر چند که کشته شود.

فساد سیستم حکومتی

زرگر به روستایی شک می‌کند که طلا و جواهر را از کجا به‌دست می‌آورد، شک او به اینجا می‌رسد که «این روستایی با کله‌گنده‌هاست. بدون کله‌گنده‌ها آخه» و کسانی که در رأس امور و حکومت بودند را مسئول دزدی و غارت می‌داند. قهوه‌چی شخصیت منفعت‌طلب در فیلم نمایش داده می‌شود که در پی یافتن اسرار روستایی در چگونگی ثروتمند شدنش است. شاگرد قهوه‌چی نیز برای از بین بردن قهوه‌چی و تصاحب قهوه‌خانه‌اش با ژاندارم روستا قصد تبانی دارند تا قهوه‌چی را قاچاقچی مواد مخدر معرفی کنند و ژاندارم حتی سپاه‌دانش (آموزگار) روستا را نیز تحریک به جاسوسی برای این کار می‌کند و آن را خدمت به دولت و جامعه می‌داند. البته، این تبانی ژاندارم با شاگرد قهوه‌چی با پایان فیلم که ژاندارم، امنیه‌ای وظیفه‌شناس

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

است که در راه وطنش کشته می‌شود، تناقض دارد. این دو عمل ژاندارم نشان از تناقض سیستم دولتی و اداری جامعه داشت که در کنار بندوبست‌های اداری، روال اداری را نیز می‌گذرانند.

ژاندارم دنبال قهوه‌چی به چاه گنج رسیده بود و در نمای داخل چاه با قهوه‌چی صحبت می‌کند، قهوه‌چی می‌خواهد گنج‌ها را ببرد و بفروشد؛ اما ژاندارم مانع می‌شود. قهوه‌چی خطاب به ژاندارم می‌گوید: تو روی زمین می‌توان ایجاد امنیت کنی نه در زیرزمین. ژاندارم: «دزدی و بی‌شرفی اگر زیرزمین باشه یعنی عیبی نداره»؛ اما از دید قهوه‌چی زیر این زمین خاک طلاست، قلوه‌سنگش طلاست و با برداشت از آن هم کسی مطلع نمی‌شود. کنایه از نفت است، حکومت در ظاهر از ایجاد امنیت در کشور و منطقه سخن می‌راند؛ اما درواقع، با فروش نفت، تکیه بر درآمدی سهل‌الوصول دارد، به‌گونه‌ای که با دزدی که آشکارا روی زمین دزدی می‌کند، تفاوتی ندارد. کدخدا شاید نماد شاه شده است. «اون کدخداست، چه زیر زمین چه روی زمین» کدخدا با قهوه‌چی می‌خواهند ژاندارم را از بین ببرند. کدخدا شریک دزده شده است.

امیر نادری کارگردان فیلم *تنگسیر*

امیر نادری فیلم *تنگسیر* را بر اساس رمانی به همین نام از صادق چوبک می‌سازد. او در این فیلم به اساس قصۀ چوبک وفادار مانده بود و هر سیزده فصل داستان را به ترتیب و کامل در فیلم آورده بود؛ ولی تغییراتی منطبق با نوع تفکر خود و البته، خواسته‌های تهیه‌کننده در آن اعمال کرده بود؛ اما این گونه القا می‌کند که فیلم‌نامه را با تحقیق و تفحص خود در داستان زارمحمد و علاقه به این داستان، دوباره نوشته شده و فیلم تولید شده است و مستقل از رمان است. منتقدان فیلم به مقایسۀ کتاب *تنگسیر* اثر صادق چوبک با فیلم می‌پردازند و نادری ـ که برای خود رسالتی قائل است ـ معترض است که نحوۀ برخورد فیلمش با کتاب مستقل است (امید، ۱۳۷۷: ٦٥٠؛ مستغاثی، ۱۳۷۹: ١٤٠).

خلاصۀ فیلم *تنگسیر* (۱۳۵۲)

زارمحمد تنگسیری چاه‌کن است (نقش زارمحمد را بهروز وثوقی ایفا می‌کند). اهالی بندر بوشهر او را مردی متدین و زحمت‌کش می‌شناسند. زارمحمد هر آنچه را از مزد کار طی چند سال نزد انگلیسی‌ها اندوخته بود برای سرمایه‌گذاری با وساطت و شهادت قاضی شهر شیخ ابوتراب برازجانی به عبدل گنده‌رجب و حاج عبدالکریم حمزه بزاز می‌دهد. بزاز اعلام ورشکستگی می‌کند و دیگر پولش را پس نمی‌دهند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

با وساطت قاضی شهر و به این شیوه، مال افراد دیگری نیز بالا کشیده بودند؛ اما با توجه به نفوذ او و اطرافیانش و وابستگی آن‌ها به حکومت کسی نمی‌توانست احقاق حق کند. زارمحمد در پی طلبش بسیار به منزل آن‌ها رفت؛ اما با توهین‌های بسیار بیرونش می‌کردند. وکیلی (آقا علی وکیل) نیز که با قاضی در ارتباط بود، در این میان با گرفتن پول از زارمحمد می‌خواست طلبش را وصول کند که او نیز طرف ظالمان شهر را گرفت و زارمحمد تنها و از همه جا رانده شد.

زارمحمد خفت و خواری از جانب مردم شهر را نیز باید تحمل می‌کرد که نتوانسته حق خود را بگیرد؛ اما توهین‌ها بالأخره سبب شد که زارمحمد به تنهایی و بدون اتکا به قانون به احقاق حق بپردازد. اینک دیگر پولش را نمی‌خواهد؛ بلکه شخصیت از دست رفته‌اش سبب شد که تفنگ بردارد و آن‌ها را از بین ببرد. تفنگی که قبلاً با رئیسعلی دلواری علیه انگلیسی‌ها جنگیده بود و انگلیسی‌ها را از بین می‌برد. زارمحمد که علم طغیان برداشت مردم شهر او را تحسین و تکریم و همراهی کردند و او را در از بین بردن ظالمان شهر یاری کردند و سرانجام برای اینکه گرفتار تفنگچی‌های حکومتی نشود، او را فراری دادند.

بررسی محتوای فیلم

انتقاد و اعتراض علنی

به‌تدریج در طول دههٔ ۱۳۵۰، فیلم‌ها هر چه بیش‌تر از انتقام‌جویی فردی فاصله می‌گرفت و جنبهٔ اجتماعی آن بیش‌تر می‌شد و از *قیصر* (۱۳٤۸) که به‌سادگی داستان انتقام‌جویی فردی ناشی از تجاوز بود به *بلوچ* (۱۳۵۱) که در آن موضوع تجاوز ابعاد اجتماعی یافته بود و *گرگ بی‌زار* (۱۳۵۲) که در آن عصیان و انتقام‌جویی نه متوجه فردی خاص، بلکه یک اجتماع (روستای) متخاصم بود، رسید. در مرحلهٔ بعد، این انتقام‌جویی جنبهٔ طغیان فردی علیه استثمار و نظام سیاسی پیدا کرد. *تنگسیر* (۱۳۵۲) و *گوزن‌ها* (۱۳۵٤) و در تکامل‌یافته‌ترین شکل خود صورت طغیانی دسته‌جمعی علیه ستم و استثمار طبقاتی به خود گرفت. درمجموع، می‌توان گفت که فیلم‌های این مضمون، خودآگاه یا ناخودآگاه از نظر سیاسی مدافع نوعی رادیکالیسم و عصیان و اعتراض بودند و به هر حال نگرش سیاسی ـ ایده‌ئولوژیک گروهی از فیلم‌های عامه‌پسند فارسی را در جهت مخالف تغییر دادند (اجلالی، ۱۳۸۳: ٤۱٤).

در فیلم *تنگسیر* اعتراض‌ها کاملاً علنی است. زارمحمد پس از ناامیدی از وصول پولش فریاد بر می‌آورد: «آخه این چه شهریه، حاکمش دزد، وکیلش دزد، سیدش دزد» و به وضعیت

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

جامعه‌اش انتقاد شدید دارد. زارمحمدی که با رئیسعلی دلواری علیه انگلیسی‌ها و استعمار جنگیده بود؛ اما جبر زمانه و کسب درآمد سبب شد دوباره در خدمت آن‌ها باشد. اکنون استبداد داخلی او را به زانو درآورده بود. التماسشان می‌کند.

برای این پول ۲۰ سال جان کنده‌ام، پیش فرنگی‌ها آشپزی کرده‌ام، آهنگری کرده‌ام، سگ شوریشان کرده‌ام، بلانسبت کثافتشان را شسته‌ام، درد و بلا کشیدم و بدبختی کشیدم. ببنید دست‌هایم پینه بسته. چکش زده‌ام، تو جحازشون حمالی کردم، تو زمیناشون چاه کندم، به هر دری زدم تا تونستم. این پول حلال بود، پولو که از رابرت صاحب گرفتم، پیش امام جمعه بردم از ۲۰۰۰ تومن، ۲۵۰ تومن رو گرفت حلالش کرد، باهاش رفتم کربلا پابوس امام حسین(ع)، بقیه‌اش را هم که شما گرفتین.

با کشتن حاج عبدالکریم بزاز و شیخ ابوتراب برازجانی قاضی، مردم دیگر قصد همراهیش را دارند. یک نفر به پای خاست تا دیگران نیز دنباله‌رو او شوند. هر بار که فرصت کشتن یکی از آن‌ها فرا می‌رسید اهالی بندر جلوی خانه‌اش به نظاره می‌ایستادند تا خود کشته شدنشان را ببینند. اهالی درمورد غیرت زارمحمد حرف می‌زدند که خانۀ ظلم را از بین می‌برد. از سوی کسانی که مظلوم آن‌ها واقع شده‌اند.

دیگر زارمحمد شیرمحمد شده بود. مردم با این عنوان او را خطاب می‌کنند و اسمش را شعارگونه فریاد می‌زنند. اهالی پذیرای او هستند و می‌خواهند برای اینکه کارش را به اتمام برساند و ریشۀ ظلم را برچیند در خانه‌هایشان به او پناه بدهند تا گرفتار تفنگچی‌های حکومتی نشود. نایب امنیه به‌دنبال زارمحمد است «این نایب امنیه صبح تا شب مست است تا حالا پی عشقش بوده، حالا آمده شیرمحمد را بگیرد». نایب امنیه در شهر حکومت نظامی اعلام می‌کند؛ اما همۀ شهر همچنان دنباله‌رو زارمحمد هستند و به‌دنبال او قدم بر می‌دارند. همه متحد شده‌اند تا زارمحمد به مقصودش برسد. مقصود او هدف همۀ اهالی شهر است.

محتوای مذهبی

مذهب و تقدس آن و نمادهای مذهبی در سراسر فیلم مشهود است. از نمادهای مذهبی در فیلم بسیار استفاده شده است. پرچم‌ها و پارچه نوشته‌های مشکی که نشان از محرم دارد. فضای فیلم با ماه محرم آمیخته است ظلم‌ستیزی و قیام در برابر ظلم را یادآور می‌شود. ظلم از جانب افرادی به مردم می‌شد که لباس تزویر و ریای مذهبی به تن داشتند. قاضی شهر به مسجد می‌رود تا نماز بخواند و حاج عبدالکریم با خواندن آیاتی از *قرآن*، مغازه بزازیش را باز

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

می‌کند. آقا سیدمحمد کازرونی از روحانیان خوش‌نام بود و هنگامی که زارمحمد، عبدل را از منزل آقا سیدمحمد بیرون می‌آورد. عبدل در پناه او قرار گرفته بود تا کشته نشود. زارمحمد خطاب به مردم می‌گوید که هیچ بی‌حرمتی به آقا نکرده است. او را بیرون آورده است که خانهٔ آقا را نجس نکند و زارمحمد حساب روحانیون متدین را با دیگر ریاکاران شهر جدا می‌کند.

فیلم آمیزه‌ای از مذهب و ملیت است و از طریق اسطوره‌هایی چون عدالت، برابری، آزادی و علی‌وارگی و حسین‌گونگی خود را نشان می‌دهد. زارمحمد می‌خواهد خودش شمشیر آخته از جانب خدا باشد که بر سر حرام‌خوران و متظاهران فرود آید. روند فیلم به‌گونه‌ای است که او را در کشتن آن‌ها محق نشان دهد و عملش مقدس باشد. در حین نماز خواندن، زارمحمد با خدایش صحبت می‌کند «یا احکم‌الحاکمین! میان من و شیخ ابوتراب خودت حکم کن دیگر طاقت خفت کشیدن پیش مردم را ندارم من را به خودت واگذار می‌کنم».

زارمحمد که بعد از التماس از آن‌ها نمی‌تواند پولش را پس بگیرد، «یا علی» می‌گوید که «اگر گردنم برود حقم را می‌گیرم»، آغازی برای به پاخاستن در مقابل آن‌ها می‌شود. برای انجام عمل و تصمیمش استخاره می‌گیرد. روحانی امام‌زاده با *قرآن* استخاره می‌کند. می‌گوید غفلت نکنی که پشیمان می‌شوی، خدا با تو موافق است. زارمحمد با نگاه به تصویر امام علی(ع) از این کسب اجازه خشنود است.

به گفتهٔ امیر نادری، زارمحمد آخرین تلاش و آخرین حرکت اصلی خود را در زندگی انجام می‌دهد. برای به‌دست آوردن چیزی که قبلاً داشته و از دست داده است، بی‌پشتوانه است و یک زندگی بی‌ثباتی دارد. زارمحمد به قیمت خون مردم موفق می‌شود و آنچه مهم است مسئلهٔ هم‌بستگی و تفاهم در فیلم است (امید، ۱۳۷۷: ٦٤٨).

مسعود کیمیایی کارگردان فیلم *سفر سنگ*

داستان *سفر سنگ* بر اساس داستان *سنگ و سُرنا* نوشتهٔ بهزاد فراهانی بود. کیمیایی ساخت فیلم را در فضایی بدهکار و مقروض به دیگران و وزارت فرهنگ، آغاز کرد. *سفر سنگ* محصول ۱۳٥٦ آخرین فیلم مسعود کیمیایی پیش از انقلاب است. زمان و مکان فیلم نامعین است؛ ولی به‌نظر می‌رسد ماجرای آن در آغاز پادشاهی محمدرضا پهلوی روی داده باشد (پس از سرنگونی دولت ملی محمد مصدق در ۱۳۳۲ و پیش از اصلاحات ارضی ۱۳٤۰) (بالدوکی، ۱۳۷۷: ۱۳۱). کیمیایی در این فیلم درپی برانداختن رابطهٔ حاکم و محکوم و از میان برداشتن

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

دیالکتیک ارباب و رعیت است. او احتمالاً قصد دارد، الگوهای مبارزه را پیش رو قرار دهد و به ایجاد آگاهی اجتماعی و میل به طغیان یاری رساند (همان، ۱٦۲).

در فیلم *سفر سنگ*، به مقولۀ آگاهی و هوشیاری جامعه اشاره دارد و به وضعیت استبداد و سلطۀ حاکم بر جامعه و جماعتی که در برابر استثمار شدن و ستمی که به آن‌ها می‌رود، بی‌تفاوت و منفعل هستند، گروهی از مبارزان، افراد جامعه را به آگاهی و هوشیاری دعوت می‌کنند. این مقوله به‌صورت مستقیم به جو پیش از انقلاب و فعالیت گروه‌های مختلف سیاسی برای آگاه کردن مردم از وضعیت جامعه اشاره دارد (سرخوش، ۱۳۸۸: ۱۵۳). فیلم‌های پیش از *سفر سنگ* کیمیایی (*قیصر* و *گوزن‌ها*) فرد بود که به شرکت در شورش کور تن می‌داد تا شاید از این راه داد خود را بستاند؛ اما در *سفر سنگ*، آرمان و آرزوی کیمیایی به‌هم پیوستن افرادی است که به‌تنهایی به شورش و قیام لرخاسته بودند (کی، ۱۳۷۵: ٤۸۳). در *سفر سنگ* هدف تلاش برای درهم شکستن سلطۀ طبقۀ حاکم بر مردم است (سرخوش، ۱۳۸۸: ۱۵۰) و نشان دادن بافت سنتی یک روستا استعاره‌ای از جامعۀ ایران است (همان، ۱٤۹).

خلاصۀ فیلم *سفر سنگ* (۱۳۵٦)

روستای محمدآباد و روستاهای اطرافش یک آسیاب داشتند که متعلق به ارباب بود. ارباب اجازه نمی‌داد که روستاییان سنگ آسیاب دیگری نصب کنند و هنگام آرد کردن گندمشان، نیمی از گندم آردشده متعلق به ارباب بود. روستاییان چند بار سعی کرده بودند که خود سنگ آسیابی بتراشند و نصب کنند؛ اما کار به کشتن روستاییان و خون‌ریزی کشیده بود. روستاییان دیگر نمی‌خواستند مقاومت کنند و در مقابل ارباب بایستند و همچنان گندم‌هایشان تحویل آسیاب ارباب می‌دادند؛ اما شیرعلی، یکی از اهالی روستا، این بار به‌تنهایی می‌خواست این کار را به سرانجام برساند. به کوه رفت و مشغول تراشیدن سنگ بزرگ آسیاب شد.

چماقداران ارباب به او حمله کردند و با چوب بسیار او را کتک زدند. غریبه‌ای حین نماز خواندن از تپۀ مجاور حملۀ چماقداران را به مرد سنگ تراش می‌دید (نقش غریبه را سعید راد بازی می‌کند). بعد از اتمام نمازش به سراغ او رفت و او را زخمی به روستایش برد. روستاییان که از ارباب می‌ترسیدند و به سرنوشت خود راضی شده بودند، به شیرعلیِ زخمی و غریبه کمک نکردند. تنها دُهُل‌نواز دیوانه‌ای به یاری غریبه می‌آید که سال‌ها قبل علیه سلطۀ مالک برخاسته بود و با ضربۀ لگد اسبی سلامت عقلی‌اش را از دست داده بود. غریبه با توصیۀ شیرعلی به خانۀ آهنگر روستا رفت. آهنگر چند سال پیش داماد و پسرانش را حین آوردن

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

سنگ آسیاب به روستا از دست داده بود. غریبه او را تحریک کرد که در برابر ظلم بایستند و حق خود را بگیرند. آهنگر با کمک روستایی دیگر، ذبیح، سید یاور و غریبه برای آوردن سنگ به روستا رفتند. در حین آوردن سنگ دختر آهنگر و دختر حیدربیک روحانی روستا از افرادی که چند سال پیش در آوردن سنگ به روستا آسیب دیده بود، به کمک بقیه آمدند. دختر آهنگر هنوز عزادار برادران و شوهرش بود ـ که در راه آوردن سنگ کشته شده بودند ـ و لباس سیاه بر تن داشت. تنها زمانی که برای آوردن دوباره سنگ عازم شدند، روسری رنگی به سر کرد. سنگ که به روستا آورده شد، ارباب و چماقداران و اهالی روستا که از ارباب می‌ترسیدند، مانع شدند؛ اما سخنان ظلم‌ستیزانه و شاهد آوردن از *قرآن* از سوی حیدربیک سبب تهییج مردم شد که از پشتیبانی از ارباب دست بکشند و به آن‌ها هجوم ببرند و یاریگر آهنگر و همراهانش شوند؛ اما حیدربیک به وسیلهٔ عوامل ارباب حین نگهبانی برای سالم ماندن سنگ آسیاب کشته شد. سنگ آسیاب با مشقت بسیار و با کمک این چند نفر به روستای محمدآباد رسید. اکنون سنگ ـ که بر روی تپه‌ای بالای خانهٔ ارباب قرار داشت ـ رها شد و خانهٔ ارباب و ظالم را ویران کرد.

بررسی محتوای فیلم

فیلم بازتاب اعتراض اجتماعی

جامعهٔ روستایی مورد نظر در این فیلم جامعهٔ منفعلی بود که قدرت هرگونه واکنش و اعتراض در برابر ظلم را نداشت. احقاق حق را دیگر نمی‌شناختند و حق با ارباب بود که تفنگچی و چماقدار و قدرت داشت. «سایهٔ کسی دیگری از سایهٔ خدا در روستا بیشتر بود». غریبه‌ای وارد این جامعهٔ روستایی شده است، عاملی بیرونی که جرئت و همت ازدست‌رفتهٔ روستاییان را به آن‌ها بازگرداند. سخن از اتحاد می‌گوید که برای به پاخاستن در برابر ظلم باید همت کرد و همه با هم متحد شوند و برخیزند؛ اما کسی از اهالی به سخنان او وقعی نمی‌گذارد. در فیلم اهالی ساکت و ظلم‌پذیر خطاب می‌شوند. غریبه به نشانهٔ اعتراض از اهالی و ایل خود دل کنده بود. خان آن‌ها چادرها را فروخته بود و ماشین گرفته بود، ایل سبک زندگی‌اش را تغییر داده بود دیگر جاجیم نمی‌بافتند و «دخترها عار می‌دانند پای دار جاجیم بنشینند». سبک زندگی‌ها با تجددگرایی و نوسازی‌های اقتصادی و اجتماعی تغییر یافته بود. این تغییرات به زندگی ایلی نیز رسیده بود. برخی مانند غریبه که شیوهٔ سبک زندگی را در حال تغییر می‌دیدند و این تغییر را با سبک سنتی زندگیشان در تعارض می‌دیدند، طغیان کردند و آن را نمی‌پذیرفتند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

آهنگری که پشتیبان و پناه غریبه و شیرعلی می‌شود، نمادی از کاوۀ آهنگر است، چرمینه‌ای به تن دارد و آمادۀ خیزش. آهنگر بعد از شکستی که در آوردن سنگ آسیاب خورده بودند و اهالی نیز دیگر علیه ارباب به‌پا نمی‌خاستند، در را به روی خود بسته بود و از اهالی روستا دوری می‌کرد. اکنون با آمدن غریبه دیگر نباید صدای چکشش در خانه بپیچد، باید صدای چکش را به بیرون می‌برد و با سخنان تحریک‌آمیز غریبه برای قیام همراه او می‌شد. «پیرمرد آهنگر که از عوامل اصلی قیام‌های گذشته است و گرفتار در تارهای تنیدۀ یأس با پیام امیدآورندۀ مرد غریبه، شوق مبارزه را به دیگر افراد مورد نظر انتقال می‌دهد» (امید، ۱۳۷۷: ۷٤٤).

دُهل‌نواز دیوانه اولین کسی از اهالی روستاست که به یاری غریبه می‌آید. غریبه که وارد روستا می‌شود، اهالی روستا را خطاب می‌کند تا به او در کمک و مداوای شیرعلی زخمی کمک کنند؛ اما کسی حاضر به کمک آن‌ها نیست. تنها دهل‌نواز دیوانه آمادۀ کمک است و مورد ریشخند اهالی قرار می‌گیرد. آنگاه نیز که تصمیم به آوردن سنگ آسیاب گرفته می‌شود با گروه آورندگان سنگ همراه می‌شود. «دهل نشانۀ وابستگی این مرد به یک زندگی بی‌ارزش و درون‌تهی است، از طرفی تنها نشانه و نمو زنده بودن او نیز هست» (همان، ۷٤٥). هنگام کشته شدن حیدربیک، دیوانۀ دهل‌نواز از غصه و اندوه بر سنگ آسیا می‌کوبد. از سنگ آسیا صدای دهل می‌آید و اندوه صحنه را نمایانگر است.

آهنگر و غربیه و چند تن از یاران آهنگر در اعتراض به حملۀ چماقداران ارباب به شیرعلی سنگ‌تراش، به منزل اربابی می‌روند. ارباب او را به شکایت به پاسگاه توصیه می‌کند. آهنگر، شکایت را عملی بی‌فایده می‌داند که آن‌ها نیز از خان حمایت می‌کنند، مرجع تظلمی و راهی وجود ندارد. یا باید کشته شوی یا اینکه بر ظلم فایق آمد. ظالم و زور را نمی‌توان پذیرفت و در مقابل آن باید ایستاد.

برای نخستین‌بار در مسیر حرکت این گروه شاخه‌ای گل در کادر تصویر نمایان می‌شود، به نشانۀ امید بازیافته، این نشانۀ حیات با در نظر گرفتن فضای خشک و خالی محیط و فقدان هر گونه گل و گیاه و درخت، در القای مفهوم موردنظر، یاری‌دهنده است. روسری‌های رنگین فاطمه (دختر آهنگر) که با آغاز حرکت گروه، چون رگه‌ای از نور در تاریکی جلوه‌گری دارد، اشاره‌ای سمبلیک به این امید تازه یافته است (همان، ۷٤٥).

فیلم خیزش، اجتماعی همه‌گیر را نشان می‌دهد. زنان نیز در آوردن سنگ آسیاب یاری می‌رسانند و به ورود و حضور زنان به عرصۀ زندگی اجتماعی و سیاسی اهمیت قائل است.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

ارباب می‌لنگد و در برخاستن و راه رفتن به کمک دیگران نیاز دارد و بر پشت روستاییان جابه‌جا می‌شود. ارباب از آنجا حق تنها آسیاب روستا را از آن خود می‌داند که پول کاشت، داشت و برداشت را برای روستاییان فراهم می‌کند. غریبه فریاد بر می‌آورد که با پول خود مردم اربابشان شده‌ای. کنایه از ثروت عظیمی که کشور ایران داشت و با آن بر مردم ایران حکومت می‌کردند؛ اما آهنگر کار اربابان و حکومتگران را تمام‌شده می‌داند که مملکت با ظلم نپاید.

امروز یا فردا می‌رسد که مردم می‌فهمند ارباب بزرگ‌تر، خودشانند، بالأخره به آنجا می‌رسد. زمین برای مردم است. این ارباب، خودش ارباب دیگری دارد. زورای آخرشان را می‌زنند. برای شما (روستاییان) سنگ و آسیاب آوردیم که گندم و آردتان به اندازه باشد؛ اما او در گندمتان شریک است. شما دارید با یزید بیعت می‌کنید. اگر همت کنید صدای آسیاب خودتان را می‌شنوید.

این سخنان آهنگر به اوضاع اجتماعی و سیاسی ایران در آن مقطع بسیار هم‌خوانی دارد. مردم را به پاخاستن جمعی فرا می‌خواند. انقلاب ایران در راه بود. «اقتدار در حال احتضار و موقعیت متزلزل ارباب زر و زور همان‌گونه که برای برخاستن و حرکت نیازمند پاهای دیگری است، درنهایت، وجود به ظاهر مقتدرانه‌اش هم، اتکائی به یک قدرت برتر دارد» (همان، ۷٤٥).

محتوای مذهبی

غریبه که عاملی برای به پاخاستن مردم روستا شد، فردی مذهبی بود. مُهر نمازش را در جایگاه فلزی که به‌صورت بازوبندی بر بازویش بسته بود و قرآنی کوچک داخل آن قرار داده بود و نمازش را در همه جا می‌خواند. به حکمت و خواست خدا معتقد است که در هر کاری حکمت خدا نمایان می‌شود. در حین نماز خواندنش مرد سنگ تراش از سوی چماقداران ارباب کتک زده شد و تا نمازش تمام می‌شود آن‌ها می‌روند و پس از آن به یاری مرد سنگ تراش می‌آید. این تأخیر سبب می‌شود که غریبه درگیر نشود و بتواند جسم زخمی شیرعلی سنگ‌تراش را به روستا ببرد و بتواند در آوردن سنگ به روستا یاریگر باشد. هنگامی که غریبه وارد روستا می‌شود مردم روستا را تهییج به مقابله و یاری شیرعلی سنگ‌تراش می‌کند.

غریبه روستاییان را با صفت «مردم کوفه» خطاب می‌کند؛ یعنی همان پیمان‌شکنانی که بیعت خود را با امام حسین(ع) شکستند و او را تنها گذاشتند تا به دست سپاه ظلم، مظلومانه کشته شود و به همین علت کوفیان در تاریخ به‌عنوان مظهر خیانت و بی‌حمیتی شناخته شدند (بالدوکی، ۱۳۷۷: ۱۳۳).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

«مگه تو این ده خدا سایه نداره؟» به سنگ‌تراش زخمی می‌گوید؛ «تو، مگه شیرعلی وقتی می‌خواستی سنگ بکشی با این کوفیا دشمن بودی؟»

سید یاور و حیدربیک دو نفر از اهالی روستا از افراد مذهبی و معتمد روستا هستند که به غریبه و محمدحسن آهنگر برای آوردن سنگ آسیاب می‌پیوندند هر چند حیدربیک پنج‌سال قبل طی حمل سنگ به روستا کمرش آسیب دیده بود و همراهیش این بار به‌صورت معنوی بود و سید یاور نیز در انتهای فیلم «الله اکبر» گویان به نایب ارباب حمله می‌کند و او را می‌کشد و پس از آن اهالی روستا به چماقداران ارباب هجوم می‌برند و سید یاور را همراهی می‌کنند. کسانی که در آوردن سنگ آسیاب همراه می‌شوند همگی افرادی مذهبی هستند.

غریبه قسمش با مُهر و قرآن روی بازویش است و *قرآن* را معیار حق می‌داند که علیه ظلم می‌شود ایستاد. چوب و چماق محمدحسن آهنگر نماد حق‌طلبی شده است که بر سر آن‌ها و ظلم فرود می‌آید. «غریبه با ایمان و اعتقادی راسخ و بازوبندی که وسیلۀ ارتباط او با دنیای پاکی‌هاست (مُهر نماز)، شور و شوق از دست رفته و ایمان فراموش‌شده را به قلب یکایک گروه طغیان گر باز می‌گرداند» (امید، ۱۳۷۷: ٧٤٤).

سنگ آسیاب را که به نزدیک روستا رساندند، مردم که در خدمت ارباب بودند چماق به‌دست در انتظار غریبه و همراهانش بودند. حیدربیک بالای مسجد یاعلی‌گویان مردم را به یاری می‌طلبد و مانع حملۀ مردم به آن‌ها می‌شود و آن‌ها را به *قرآن* قسم می‌دهد. اعتقادات مذهبی مردم را به میان می‌آورد، اعتقادات آن‌ها در برابر پولی که از ارباب گرفته بودند تا با چماق مانع ورود سنگ آسیاب شود، غلبه کرد.

نمادهای مذهبی در فیلم نمایان بود. آوردن سنگ به روستا همراه با نماز خواندن در کنار آن است، «جلو سنگ، در برابرشان روی زمین، سلاح‌هایشان دیده می‌شود. در یک نمای واحد *قرآن* و شمشیر با هم به چشم می‌آیند» (بالدوکی، ۱۳۷۷: ۱۳۹). بین راه در امامزاده‌ای روضه می‌خوانند و سینه می‌زنند و به نشانۀ به شهادت رسیدن روحانی، زنجیر به پشت می‌زنند. به‌پا خاستن در برابر ارباب و ظلم را مسلمانی و حق می‌دانند تا جایی که افرادی که در خدمت ارباب بودند و مانع سنگ آسیاب را کافر می‌خوانند. *قرآن* کتابی فقط برای خواندن نیست کتابی برای جنگیدن با ظلم و زور است.

در این فیلم با نقش اجتماعی روحانی روبه‌رو می‌شویم، در این فیلم حیدربیگ که روحانی است نقش اساسی در پیش‌برد مبارزۀ مردم ایفا می‌کند؛ یعنی وقتی مبارزان سنگ آسیاب را وارد روستا می‌کنند، به تحریک مالک ده روستاییان ناآگاه راه را بر آن‌ها می‌بندند و مبارزان در

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

می‌مانند وی ناگهان بر بام مسجد ظاهر می‌شود و با تحریک احساسات مذهبی مردم و تبرک با *قرآن* به سنگ جنبهٔ تقدس می‌بخشد و مردم را با مبارزان همراه می‌کند و خود وی نیز جان بر سر راه مبارزه می‌نهد. علاوه بر حیدربیگ که روحانی است، سایر شخصیت‌های فیلم نیز صبغهٔ مذهبی دارند: شیرعلی سنگ تراش، که در کوه به تنهایی به‌کار ساختن مشغول است و سید یاور، که شبیه تمثال‌های مذهبی قاجاری است و استعاره‌ای است از نیروی یاری‌دهندهٔ مذهب در مبارزه (اجلالی، ۱۳۸۳: ٤١٧ ـ ٤١٨).

در فیلم *سفر سنگ*، تشیع همچون الگویی انقلابی مذهبی برای نشانهٔ اهریمنی دادن به خصم استفاده می‌شود (بالدوکی، ۱۳۷۷: ١٥٦). و به‌نوعی بازتاب ارزش‌های تشیع است. شعار دادن حیدربیگ آن‌هم بر بام مسجد و سخنرانی انشائی او و گفتن «اگر خسته جانی بگو یا علی، اگر ناتوانی بگو یا علی» و فریاد «الله اکبر» او و آنگاه شهادتش به‌صورت مظلومانه همه یادآور این ارزش‌هاست (کی، ۱۳۷۵: ٤٨٣). فیلم حتی تعبیر به مبارزه میان شاه و مردم مذهبی شده است که کنش تمامی قهرمانان در سطح گفتمان انقلابی و مطابق با مقاومت هدفمندی است (طالبی، ۱۳۹۳: ۱۱۹).

نتیجه

نوسازی‌های اقتصادی از دورهٔ پهلوی اول آغاز شد و در دورهٔ پهلوی دوم به‌صورت گسترده‌تر و در قالب برنامه‌های توسعه ادامه یافت. تغییرات و تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی در این دوره متأثر از نوسازی گسترده بود. جامعهٔ سنتی ایران با مدرنیته‌ای که از سوی حکومت پهلوی القا می‌شد، روبه‌رو شد. بالتبع نوسازی‌های اقتصادی، از نظر ظاهر و پوشش و شیوه و سبک زندگی جامعهٔ ایرانی متحول شد و روند شهرنشینی را دگرگون ساخت. اصلاحات ارضی و کوچ روستاییان و دهقانان خوش‌نشین بدون زمین و فرصت‌های شغلی در کارخانه‌ها و ساختمان‌سازی در شهرها، روند مهاجرت روستاییان به شهرها را افزایش داد. این روستاییان از جامعهٔ سنتی وارد شهر می‌شدند و با مظاهر مدرنیته آشنا می‌شدند و علایق و سلیقه‌های خاص خود را داشتند. سینما از تفریح‌های این قشر محسوب می‌شد. علایق آن‌ها به سمت فیلم‌فارسی که در سطح نازلی از تولید قرار داشت، می‌رفت. درواقع، فیلم‌فارسی‌ها برای قشر پایین‌شهر جامعه ساخته می‌شد و استقبال می‌گرفت و در سینماهای بالای شهر، فیلم‌های وارداتی غربی به نمایش در می‌آمد. در فضای تولید فیلم‌فارسی، فیلم‌های روشنفکرانه و انتقادی نیز ساخته می‌شد و با وجود علاقه‌مندی تودهٔ مردم به فیلم فارسی، فیلم‌های منتقدانه ازدههٔ ۱۳۵۰ مورد توجه

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

قرار گرفت وروند استقبال از فیلم‌های فارسی کم‌تر شد، به‌گونه‌ای که در اواسط این دهه سخن از ورشکستگی سینمای ایران می‌رود.

فیلم‌های انتقادی دهۀ ۱۳۵۰ را که برای بررسی و تحلیل انتخاب شده‌اند به تعبیری می‌توان عصاره‌ای از انتقادهای فرهنگی و اجتماعی به حکومت پهلوی دانست و آنچه برجسته می‌نماید بحران هویت، تعارض‌های میان سنت و مدرنیته، انتقاد به نوسازی، مذهب‌گرایی و دعوت به قیام دسته‌جمعی است. *اسرار گنج درۀ جنی* از نوسازی‌های بدون ریشه در سنت ایرانی از سوی تکنوکرات‌هایی که سنت و فرهنگ ایران را تنها روبنا و ظاهری برای انجام نوسازی‌ها قرار می‌دهند، انتقاد گسترده دارد. نوسازی که مدرنیته را به همراه آورده و جامعۀ سنتی ایران را تغییر داده است. مدرنیته که سبب سرگشتگی افراد جامعه میان سنت و تجدد شده است. روستایی در این فیلم ظاهرش مدرن شده است؛ اما از اوضاع جامعۀ خود سر در نمی‌آورد و درنهایت، خواسته‌اش برای جامعه را در کازینو و کاباره می‌بیند که مردم تفریح کنند. هویتی گمگشته در فیلم نمایان است، هویتی که حکومت پهلوی اساس آن را بر ایران‌گرایی و باستان‌گرایی و تجدد قرار داده است و این‌ها جامعۀ ایران را راضی نمی‌کند.

این هویت گمگشته در دو فیلم *تنگسیر* و *سفر سنگ* در قالب مذهب و اسلام نمود می یابد و در این دو فیلم به‌روشنی با نمادها و سخنان شخصیت‌های فیلم که نشان از مذهب دارند آشکار می‌شود. توسل به قانون در این دو فیلم وجود ندارد و با قیام‌های دسته جمعی می‌توانست در برابر ناحقی بایستد. در هر دو فیلم نشان از این است که رهبری برای پیوستن مردم لازم است و نمادها و شعارهای مذهبی مخصوصاً در *سفر سنگ* که نزدیک به انقلاب اسلامی است نشان از یافتن مذهب برای به هم پیوستن مردم و لازمۀ یک حکومت مردمی است.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶). *تاریخ ایران مدرن*. ترجمۀ محمد ابراهیم فتاحی. تهران: نی.

ـ اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران. جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۸ ـ ۱۳۵۷)*. تهران: فرهنگ و اندیشه.

ـ اشرف، احمد (۱۳۹۵). *هویت ایرانی از دوران باستان تا پایان پهلوی و دو مقاله از گردار نیولی و شاپور شهبازی*. ترجمۀ حمید احمدی. تهران: نی.

ـ امید، جمال (۱۳۷۷). *تاریخ سینمای ایران (۱۲۷۹-۱۳۵۷)*. تهران: روزنه.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

ـ بالدوکی، پیر و بهرام شیراوژن (۱۳۷۷). *سنگ قیصر. جست‌وجوی خط مبارزه در آثار مسعود کیمیایی (از ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۶)*. ترجمهٔ جمشید ارجمند. مؤسسهٔ فرهنگی - فرهنگ کاوش.
ـ پهلوان، چنگیز (۱۳۸۲). *ریشه‌های تجدد*، (نمونهٔ مدرسه علوم سیاسی و رسالهٔ حقوق اساسی اثر محمدعلی فروغی و مجموعه‌ای از اسناد مدرسه). تهران: قطره.
ـ پهلوی، محمدرضا (۱۳۸۱). *پاسخ به تاریخ*. تهران: شهرآب.
ـ پهلوی، محمدرضا (بی‌تا). *به‌سوی تمدن بزرگ*، مرکز پژوهش و نشر فرهنگ سیاسی دوران پهلوی، بی‌تا.
ـ حبیبی، سید محسن و مینا رضایی (۱۳۹۲). «شهر، مدرنیته، سینما، کاوش در آثار ابراهیم گلستان». *هنرهای زیبا. معماری و شهرسازی*. د ۱۸. ش ۲. صص ۵ ـ ۱۶.
ـ سرخوش، سوسن و زهرا مرادی (۱۳۸۸). «تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی». *پژوهش اجتماعی*. ش ۲. صص ۱۳۵ ـ ۱۶۳.
ـ طالبی، ابوتراب و نیما شجاعی باغینی (۱۳۹۳). «قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقهٔ فرودست در سینمای مسعود کیمیایی». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س ۱۰. ش ۳۵. صص ۹۵ ـ ۱۲۴.
ـ عیوضی، محمدرحیم (۱۳۸۰). *طبقات اجتماعی و رژیم شاه*. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
ـ فراستخواه، مقصود (۱۳۹۶). *ما ایرانیان، زمینه‌کاوی تاریخی و اجتماعی خلقیات ایرانی*. تهران: نی
ـ کی، هرموز (۱۳۷۵). «سینمای ایران در دو حرکت». *ایران‌نامه*. ش ۵۵. ص ۴۷۷ ـ ۴۹۲.
ـ گلستان، ابراهیم (۱۳۸۴). *نوشتن با دوربین، رودررو با ابراهیم گلستان*. مصاحبه‌کننده پرویز جاهد. تهران: اختران.
ـ مستغاثی، سعید (۱۳۷۹). «ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یک‌صدسالهٔ سینمای ایران». *فارابی*. ش ۳۷. صص ۱۲۷ ـ ۱۵۰.
ـ موثقی، احمد (۱۳۸۸). *نوسازی و اصلاحات در ایران از اندیشه تا عمل*. تهران: قومس.
ـ میلانی، محسن (۱۳۸۵). *شکل‌گیری انقلاب اسلامی*. ترجمهٔ مجتبی عطارزاده. تهران: گام نو.
ـ نراقی، احسان (۱۳۷۹). *تحقیقات اجتماعی در ایران*. با همکاری عطا آیتی. تهران: سخن.
ـ وحدت، فرزین (۱۳۸۲). *رویارویی فکری ایران با مدرنیت*. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
ـ هانتینگتون، سموئل (۱۳۹۲). *سامان سیاسی در جوامع دستخوش دگرگونی*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علم.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

منابع سینمایی

ـ *اسرار گنج درۀ جنی* (۱۳۵۲).
ـ *تنگسیر* (۱۳۵۳).
ـ *سفر سنگ* (۱۳۵٦).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]

Reflection of Social protest in the films of the 1970s (Case Study: Secrets of the Jenny valley treasure (1973), Tangsir (1974), Rock trip (1976)).

Shahab Shahidani[۱], parvin rostami[۲]

Abstract

In Pahlavi II period, Iranian cinema flourished and domestic cinematographic films rose. Until then, there were many Indian, Arabic and Western films. With regard to the manner of the community and the sale of the film, the process of producing Iranian films went to "film Farsi". It was made at a low level for the general public. an audience that was the result of incomplete economic reforms, cultural and social changes, and the transformation of society into modernity unfinished. In the 1970s, critical films were also made about the situation of the community. Movies like Secrets of the Jenny valley treasure (1973) Ebrahim Golestan, Tangsir (1974) Amir Nadri, Rock trip (1976) Masud Kimiai. in this research, with a content analysis approach, three sample films, from critical films in the1970s were reviewed. selected critical films since the 1970s, the critique of modernization, the conflict between tradition and modernity, crisis and identity conflicts reflecting these conflicts in the form of Islamism and inviting and provoking popular upheaval against oppression. The content and elements of storytelling and illustration in these films, as if the incidents of social uprising and rebellion were anticipated before the Islamic Revolution, was predicted.

Keywords: cinema, Secrets of the Jenny valley treasure, Tangsir, Rock trip. Socialical protest, second Pahlavid.

[۱] Assistant Professor, Department of History, Lorestan University

[۲] Ph. D Student of History, Lorestan University

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-12-04]