

مطالعه‌ای بر بازنمایی ارزش‌های جامعه در سینمای پیش از انقلاب

نوالدین نعمتی^۱، مسعود بطحایی^۲

چکیده

تحولات ارزش‌ها و باورهای اجتماعی نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی جهان‌بینی انسان‌ها دارند و می‌توانند مسیر رفتارها، نگرش‌ها و تصمیم‌گیری‌های جمعی را به‌طور بنیادین تغییر دهند. تغییرات عمیق در باورهای جامعه نه‌تنها بر زندگی روزمره افراد تأثیر می‌گذارد، بلکه می‌تواند زمینه‌ساز بروز جنبش‌های اجتماعی، اعتراض‌ها و حتی انقلاب‌ها شود. ارزش‌های انقلابی، به‌ویژه آن دسته از ارزش‌هایی که ریشه در اعتقادات مذهبی و فرهنگی جامعه دارند، برای تثبیت و گسترش خود نیازمند بازنمایی در عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری هستند. رسانه‌ها و هنر، با بازتولید و انعکاس این ارزش‌ها، نقش واسطه‌ای بین اندیشه‌ها و جامعه ایفا می‌کنند و امکان تأثیرگذاری گسترده بر افکار عمومی را فراهم می‌آورند.

در این میان، سینما به‌عنوان یکی از قدرتمندترین رسانه‌های مدرن، می‌تواند ارزش‌ها و باورهای اجتماعی را به شکل نمادین و تصویری بازنمایی کند و بازنمایی ارزش‌های فرهنگی و دینی در سینمای پیش از انقلاب ایران نمونه‌ای بارز از این روند است.

این مقاله با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا و رهگیری نمادگرایی ارزش‌های ذهنی جامعه پیش از انقلاب اسلامی، به بررسی نقش سینما در شکل‌گیری انقلاب ۱۳۵۷ می‌پردازد. سؤال اصلی پژوهش این است که سینما چگونه در تغییر باورها و تقویت ارزش‌های جامعه مؤثر بوده است؟ فرضیه این

^۱ دانشیار گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

n.nemati@ut.ac.ir

^۲ کارشناسی ارشد تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

masoudbathae@gmail.com

۴۲..... دوفصلنامه تحقیقات اسنادی انقلاب اسلامی، سال هشتم، شماره ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۵

تحقیق بر آن است که در دوره پهلوی دوم، برخی فیلم‌ها با بازنمایی و ترویج ارزش‌های جامعه، در ایجاد فضای انقلابی مؤثر بوده‌اند.

کلیدواژگان: سینما، انقلاب اسلامی، ارزش‌های انقلاب، سینمای موج نو، فیلم‌فارسی.

A Study of the Representation of Societal Values in Pre-Revolutionary Cinema

Masoud Bathaei^۱/Nouredin Nemati^۲

Abstract

Shifts in social values and beliefs play a decisive role in shaping human worldviews and can fundamentally alter the trajectory of collective behaviors, attitudes, and decision-making processes. Profound changes in societal beliefs not only impact individuals' daily lives but can also pave the way for social movements, protests, and even revolutions. Revolutionary values—particularly those rooted in a society's religious and cultural convictions—require representation across various cultural and artistic spheres to become established and widespread. By reproducing and reflecting these values, media and art act as intermediaries between ideas and society, enabling a broad influence on public opinion. In this context, cinema—as one of the most powerful modern media—can represent social values and beliefs in symbolic and visual forms; the representation of cultural and religious values in pre-revolution Iranian cinema is a prime example of this trend.

This article examines the role of cinema in shaping the 1979 Revolution by employing content analysis and tracing the symbolic representation of societal values in the pre-revolution era. The central research question asks how cinema influenced the transformation of beliefs and the reinforcement of societal values. The study hypothesizes that during the Second Pahlavi era, certain films contributed to the creation of a revolutionary atmosphere by representing and promoting societal values.

Keywords: Cinema, Islamic Revolution, revolutionary values, New Wave cinema, Film-Farsi.

^۱ Associate Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). n.nemati@ut.ac.ir.

^۲ M.A. in History, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. masoubathaei@gmail.com.

مقدمه

سینما از تأثیرگذارترین رسانه‌های مدرن، سهم مهمی از جریان عظیم ارتباطات و اطلاعات را برعهده دارد و از آغاز تا به امروز، درگیر تمامی مؤلفه‌های سایر هنرها نیز بوده است. این رسانه در طول مسیر خود با نوسان‌ها و فرازوفرودهایی مواجه بوده است؛ اما به دلیل نفوذ در بطن جامعه، هم از بُعد صنعتی (بازگشت سرمایه) و هم از بُعد هنری (ارائه پیام و مؤلفه‌های هنری به جامعه) با سرعت جایگاه مهمی در اجتماع بشر پیدا کرد و اکنون صاحب بیش از یک قرن تاریخ است. این پدیده به‌ویژه در قرن بیستم، به‌عنوان صنعت پیش‌برنده در رشد تکنولوژی ارتباطات مطرح بود و همچنین به‌عنوان الگویی جامع از هنر، سرگرمی و آموزش مورد توجه متفکران قرار گرفت. همین ویژگی‌ها دولت‌مردان را به رویکردهایی نو در سینما که پیش از اختراع رادیو و تلویزیون ظهور نکرده بود، جلب کرد (کشانی، ۱۳۸۶: ۳۴۳).

پدیده نو ظهور اواخر قرن نوزدهم، به‌عنوان یک هنر وارداتی، به‌سرعت جایگاه خود را در جامعه ایران پیدا کرد و توانست به یکی از مهم‌ترین رسانه‌های دیداری و شنیداری تبدیل شود. فاصله زمانی میان نخستین نمایش فیلم در جهان و ورود آن به ایران بسیار کوتاه بود؛ از نمایش برادران لومیر در گراند کافه واقع در بلوار کاپوسی شهر پاریس در سال ۱۸۹۵ (۱۲۷۳ش) تا نخستین نمایش فیلم در ایران تنها یک دهه سپری شد. نخستین محل پخش فیلم در سال ۱۲۸۳ش توسط ابراهیم خان صحاف‌باشی در خیابان چراغ‌گاز افتتاح شد و فیلم‌های کوتاه کم‌دی در آن به نمایش گذاشته می‌شد (مهرابی، ۱۳۹۸: ۱۶). با این حال، سینمای ایران با تولید اولین فیلم ایرانی، «آبی و رابی» به کارگردانی «آوانس اوگانیانس» در سال ۱۳۰۹، وارد عرصه تولید بومی شد و به تدریج توانست با مخاطبان خود ارتباط عمیق و مستمری برقرار کند.

سینما، مانند دیگر رسانه‌های دیداری و شنیداری، قدرت نفوذ بالایی در جامعه دارد و نمی‌توان تأثیر آن بر شکل‌دهی به باورها، نگرش‌ها و ارزش‌های اجتماعی را نادیده گرفت. رسانه‌ها با بهره‌گیری از نمادها و مفاهیم فرهنگی موجود در جامعه، آن‌ها را بازشناسی، بازتولید و گاه بازسازی می‌کنند و با افزودن عناصر دراماتیک، این مفاهیم را در قالبی قابل فهم و جذاب به مخاطب ارائه می‌دهند. مخاطبان با مواجهه مکرر با این مفاهیم در سینما،

به تدریج آن‌ها را به عنوان ارزش‌های قابل قبول اجتماعی می‌پذیرند و حتی درونی می‌کنند. بررسی تعامل دوسویه میان سینما و جامعه پیش از انقلاب اسلامی، فرصت مناسبی برای شناسایی مفاهیم و نمادهای اجتماعی و فرهنگی آن دوره فراهم می‌آورد، مفاهیمی که تا وقوع انقلاب اسلامی نیز تأثیر خود را حفظ کردند. تحلیل آثار هنری، به ویژه سینمای آن دوران، می‌تواند راهی مؤثر برای درک ارزش‌ها، باورها و جهان‌بینی جامعه باشد. با توجه به این نکته، این پژوهش بر این فرض استوار است که سینما و رسانه با جامعه ارتباط متقابل دارند و تأثیرپذیری دوسویه آن‌ها بر شکل‌گیری و تغییر ارزش‌ها و باورهای مخاطبان، قابل توجه است.

بر این اساس، هدف این مقاله آن است که نشان دهد چگونه سینمای ایران در دوره پهلوی دوم با بازنمایی و ترویج ارزش‌های جامعه توانسته نقش مؤثری در شکل‌دهی به نگرش‌ها و باورهای اجتماعی پیش از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ ایفا کند که برآمده از ارتباط دوسویه‌ای میان هنر سینما و فرایندهای اجتماعی آن دوره است.

پیشینه پژوهش

تاکنون چند اثر پژوهشی به بررسی نقش سینما در انقلاب اسلامی پرداخته‌اند. مقاله «سینما و وقوع انقلاب اسلامی» نوشته مهدی رهبری و سعید محمدزاده، تأثیر سینما را گاه ناشی از تضاد با جامعه و گاه به علت همراهی آن تحلیل می‌کند و به نقش سالن‌های سینما در توده‌ای شدن مردم اشاره دارد. کتاب «نقش سینما در انقلاب ایران» اثر امیر شفق، سینما را به عنوان ابزاری تأثیرگذار در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ بررسی کرده و تأکید دارد که سینما از سرگرمی مدرن به رسانه‌ای مؤثر در جامعه تبدیل شده است. مقاله غلامرضا جلالی با عنوان «نگاهی به اندیشه سیاسی در سینمای ایران تا قبل از وقوع انقلاب»، با تحلیل محتوایی برخی فیلم‌ها به تأثیر متقابل سینما و جامعه اشاره دارد و نمادها و ارزش‌ها را نقد می‌کند. علاوه بر این، کتاب «فرایند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی» رابطه سینما با سیاست‌های فرهنگی حکومت را بررسی می‌کند و کتاب «سینمای ایران» اثر محمد تهامی‌نژاد، تاریخچه و تحولات سینمای ایران و بازتاب ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی را

تحلیل می‌کند. آنچه در مجموع از این آثار مشخص می‌شود، تمرکز بیشتر بر تضاد سینما با جامعه و مدرنیته است و کمتر به بازنمایی ارزش‌های اسلامی و هم‌راستایی آن‌ها با ارزش‌های انقلابی توجه شده است. این مقاله درصدد بررسی همین موضوع است و تأثیر ارزش‌ها و نمادهای ارائه‌شده در سینمای پیش از انقلاب بر شکل‌گیری باورهای انقلابی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

چهارچوب نظری

آرتور دانتو در کتاب خود با عنوان «تغییر شکل کلیشه» معتقد است که ویژگی مشترک تمام آثار هنری در تعریف ارسطویی، ماهیت بازنمایی آن‌هاست؛ یعنی آثار هنری به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که بازتاب‌دهنده جامعه و شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان خود هستند (کیوی، ۱۳۸۰: ۵۰). این نظریه درباره رسانه‌ها و به‌ویژه سینما نیز صادق است، زیرا کارکرد بنیادی رسانه‌ها، بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان است. بخش عمده‌ای از دانش و شناخت ما از جهان، از طریق رسانه‌ها شکل می‌گیرد و فهم ما از واقعیت‌ها به‌واسطه آن‌ها صورت می‌پذیرد؛ رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند و این تصویر همواره تحت تأثیر انتخاب، تفسیر و چهارچوب‌های ایدئولوژیک قرار دارد.

همان‌طور که واتسون و هیل بیان می‌کنند، بازنمایی رسانه‌ای شامل گزینش و ارائه مجموعه‌ای از واقعیت‌هاست که تحت تأثیر ارزش‌های خبری، فشارهای تبلیغاتی و تحمیل معنا شکل می‌گیرد. این فرایند موجب می‌شود تا مخاطب، تجربه‌ای محدود و معین از جهان دریافت کند؛ تجربه‌ای که در آن بخش‌هایی از واقعیت برجسته و بخش‌های دیگر کم‌نمایی می‌شوند. به بیان دیگر، بازنمایی رسانه‌ای عنصر محوری در ساخت تصویر ما از واقعیت است و رسانه‌ها از این طریق هویت‌ها، ارزش‌ها و باورهای فرهنگی را بازتولید و تثبیت می‌کنند (Watson & Hill, ۲۰۰۶: ۲۴۸).

در حوزه هنر، هنرمند نیز - چه خودآگاه و چه ناخودآگاه - آثاری را خلق می‌کند که بازتاب‌دهنده روحیه، باورها و جریان‌های فکری مسلط زمانه‌اش هستند (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۶۴). هنرمند معتقد است که اثر هنری در بستر تاریخی شکل می‌گیرد و با شرایط فرهنگی

و اجتماعی زمان خود پیوند می‌یابد؛ به این معنا که هر اثر هنری حامل نشانه‌ها و مفاهیمی است که به تفسیر جامعه و شرایط تاریخی کمک می‌کند.

بر این اساس، سینما به‌عنوان رسانه‌ای با توانایی بازنمایی همزمان واقعیت اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی، نه تنها بازتاب‌دهنده جامعه است، بلکه می‌تواند در شکل‌دهی نگرش‌ها و باورهای مخاطبان نقش مؤثری ایفا کند. این چهارچوب نظری پایه‌ای برای بررسی سینمای ایران پیش از انقلاب و نحوه بازنمایی ارزش‌های جامعه را در فیلم‌ها فراهم می‌آورد، زیرا نشان می‌دهد که آثار سینمایی می‌توانند همزمان حامل پیام اجتماعی و بازتاب‌دهنده نگرش‌ها و آرمان‌های جامعه باشند، بدون آنکه این پیام به شکل مستقیم و تحمیلی به مخاطب ارائه شود. استیو هال بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او بیان می‌کند که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد» (Hall, ۱۹۹۷: ۱۵). این دیدگاه تأکید می‌کند که رسانه‌ها و آثار هنری نه تنها واقعیت را بازنمایی می‌کنند، بلکه به تولید معنا و شکل‌دهی به هویت فرهنگی مخاطبان نیز کمک می‌کنند.

هال برای توضیح ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ تلاش می‌کند برداشت‌های مختلف از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی جای دهد. بر اساس این دیدگاه، نظریه‌های بازنمایی را می‌توان در سه دسته اصلی طبقه‌بندی کرد:

۱. نظریه‌های بازتابی

۲. نظریه‌های تعمیدی (ارجاعی)

۳. نظریه‌های برساختی (زرگر، ۱۳۸۹: ۹).

اگر دقت خود را بر زمینه تاریخی و اجتماعی آثار متمرکز کنیم، به این معنا که پیام هنری در گام نخست محصولی از زمینه تاریخی و اجتماعی‌ای است که در آن خلق شده است، می‌توان کارکرد تازه‌ای از ارتباط میان اثر و مخاطب را مشاهده کرد. رومن یاکوبسن این کارکرد را «کارکرد ارجاعی» می‌نامد (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۶۲) و آن را بخشی از نظریه بازنمایی به‌شمار می‌آورد. این دیدگاه نشان می‌دهد که فهم پیام هنری تنها از طریق متن اثر

ممکن نیست، بلکه زمینه اجتماعی، تاریخی و فرهنگی‌ای که اثر در آن شکل گرفته، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری معنا دارد.

هنر، به‌ویژه سینما، به‌عنوان یکی از رسانه‌های تأثیرگذار در دوران مدرنیسم، با بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی نه تنها نقش فعالی در بازتاب تحولات جامعه دارد، بلکه می‌تواند در شکل‌گیری و تقویت جنبش‌های اجتماعی نیز مؤثر باشد. سینما از طریق زبان نمادین و تصویری خود، به بازتولید ارزش‌ها، باورها و تضادهای درونی جامعه می‌پردازد و بدین‌ترتیب به بخشی از فرایند آگاهی‌بخشی و تغییر اجتماعی تبدیل می‌شود. سینمای ایران نیز، همانند سایر شاخه‌های هنر این سرزمین، دربرگیرنده عناصر فرهنگی و اجتماعی‌ای است که از بستر تاریخی و سنت‌های ریشه‌دار جامعه ایرانی سرچشمه می‌گیرند. این سینما، حتی در دوره‌های سلطه نگاه مدرن، لایه‌هایی از معنا را در خود حفظ کرده است که ریشه در سنت‌ها و باورهای دینی و فرهنگی مردم دارد (جلالی ۱۳۸۴: ۲۴۳). در این زمینه تأکید می‌کند که سینمای ایران به‌واسطه پیوندهای خود با محیط اجتماعی و فرهنگی، پیام‌هایی را در لایه‌های زیرین روایت‌هایش منتقل می‌کند که بازتاب‌دهنده ارزش‌های نهفته در ذهن و فرهنگ جامعه است.

از همین‌رو، سینمای ایران پیش از انقلاب پیامی را به جامعه ارجاع می‌داد که در واقع از خود جامعه سرچشمه گرفته، در قالب روایت‌های سینمایی بازتولید می‌شد و سپس دوباره به جامعه بازمی‌گشت. این چرخه بازنمایی، پیام‌هایی را منتقل می‌کرد که حاوی ارزش‌ها، هنجارها و ایده‌های اجتماعی زمانه بودند. در بسیاری از فیلم‌های این دوران - به‌ویژه در سینمای موسوم به «فیلم‌فارسی» - این ارزش‌ها در قالب تقابل میان قهرمانان مثبت و شخصیت‌های منفی به تصویر کشیده می‌شدند. هرچند مفاهیم مطرح‌شده در این آثار اغلب تکراری و کلیشه‌ای بودند، اما همین تکرار مداوم، به تثبیت و تعمیق آن ارزش‌ها در ذهن مخاطب کمک می‌کرد و به تدریج در بخش ناخودآگاه یا سوپزکتیو ذهن او نهادینه می‌شدند. در عین حال، دریافت مخاطب از این مفاهیم، به‌دلیل آشنایی با معادل‌های عینی آن‌ها در زندگی روزمره، فرایندی ساده و مستقیم بود. اما در سطحی فراتر - به‌ویژه در فیلم‌های متعلق به جریان «موج نو» سینمای ایران - روند بازنمایی پیچیده‌تر و رمزآلودتر می‌شد. در

این‌گونه آثار، پیام اثر به‌صورت صریح منتقل نمی‌شد، بلکه در لایه‌های استعاری و نشانه‌شناختی روایت پنهان بود. این تجربه تماشاگر از مواجهه با اثر، همان چیزی است که می‌توان آن را «کنش زیبایی‌شناسانه» یا تجربه آفرینش هنری دانست؛ تجربه‌ای که نه صرفاً انتقال پیام، بلکه نوعی مشارکت ذهنی و احساسی در فرایند معناسازی است. از همین‌رو در هر دو سطح سینمای قبل از انقلاب، با استفاده از نظریه «کارکرد ارجاعی» می‌توان به بررسی بازتولید ارزش‌ها، باورها و تضادهای درونی جامعه پرداخت.

نظام ارزش‌های اجتماعی

پیش از بررسی ارزش‌های حاکم بر انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، ضروری است مفهوم «ارزش» از منظر علوم مختلف مورد واکاوی قرار گیرد. هرچند در نگاه نخست، به‌نظر می‌رسد که واژه ارزش مفهومی روشن و بدیهی است، اما با مطالعه دقیق‌تر در آثار اندیشمندان علوم انسانی درمی‌یابیم که این مفهوم، از جمله مفاهیمی است که اتفاق‌نظر جامعی درباره آن وجود ندارد. در متون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی نیز تعریف یگانه‌ای از «ارزش» ارائه نشده است، بلکه هریک از پژوهشگران بسته به رویکرد نظری خود، به جنبه‌ای از آن توجه کرده‌اند.

بررسی اجمالی منابع روان‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی نشان می‌دهد که نوعی پراکندگی و چندگانگی در فهم این مفهوم وجود دارد؛ باین‌حال، اغلب نویسندگان کوشیده‌اند تا از طریق ادغام مفاهیم مشابه، چهارچوبی ساده‌تر و کاربردی‌تر ارائه دهند. برای مثال، مک‌لافلین^۱ ارزش را در پیوند با مفاهیمی همچون «ترجیحات»، «خواست‌ها»، «انگیزه‌ها» و «مفاهیم ناظر به وضعیت‌ها» تبیین می‌کند. به باور او، ارزش‌ها ریشه در تمایلات و انگیزش‌های انسانی دارند و در تصمیم‌گیری‌ها و کنش‌های فردی نمود می‌یابند. در همین راستا، شال‌شاف^۲ نیز از واژگانی مانند «هنجار»، «انگیزه» و «تمایل» به‌عنوان مفاهیم مرتبط با

۱. McLaughlin, ۱۹۶۵

۲. Schal Schaff, ۱۹۷۵

ارزش یاد می‌کند و معتقد است که ارزش‌ها، نظام معنایی درونی‌ای هستند که رفتار اجتماعی انسان را هدایت می‌کنند.

در مقابل، گروهی از اندیشمندان به جای تمرکز بر جنبه‌های روان‌شناختی یا اجتماعی ارزش، تلاش کرده‌اند تعریفی عام و انتزاعی تر ارائه دهند. از جمله ودروف (Woodroof: ۱۹۴۸:۶۴۵) ارزش را «وضعیتی عام در زندگی می‌داند که افراد احساس می‌کنند چنین حالتی تأثیر به‌سزایی در خوبی و خوشبختی آنان دارد». در این نگاه، ارزش‌ها نه صرفاً معیارهای رفتاری، بلکه حالات وجودی و تجربی‌اند که با احساس رضایت و معنا در زندگی پیوند می‌خورند. نای (Nye, ۱۹۶۷:۲۴۱) نیز با تأکید بر بُعد انتزاعی ارزش، آن را «امری کلی و غیر ملموس می‌داند که واقعیت‌ها، احساس‌ها و تجارب بشری را در بر می‌گیرد». به بیان دیگر، نای ارزش را همچون مفهومی می‌بیند که در لایه‌های عمیق ذهن و فرهنگ بشر رسوب کرده و معنا و جهت به کنش‌های انسانی می‌بخشد.

بر این اساس، می‌توان گفت ارزش‌ها نه مفاهیمی صرفاً فردی یا ذهنی، بلکه ساختارهایی اجتماعی و فرهنگی هستند که رفتار، نگرش و جهان‌بینی انسان را شکل می‌دهند. از این منظر، درک و تحلیل انقلاب اسلامی بدون شناخت نظام ارزشی حاکم بر جامعه پیش از آن ممکن نیست، چراکه ارزش‌ها نقش زیربنایی در بسیج اجتماعی، کنش جمعی و شکل‌گیری هویت انقلابی ایفا می‌کنند. در این زمینه، مک‌لافلین (McLaughlin: ۱۹۶۵:۲۶۶) با بررسی تعاریف گوناگون از مفهوم ارزش، سه ویژگی مشترک برای آن برمی‌شمرد:

۱. ارزش‌ها به‌طور مستقیم قابل مشاهده نیستند و تنها از طریق رفتار و گفتار افراد قابل استنباط‌اند؛

۲. ارزش‌ها دارای ابعاد گوناگون شناختی، عاطفی و ضمنی هستند و از ترکیب آگاهی، احساس و تجربه شکل می‌گیرند؛

۳. ارزش‌ها هرگز جدا از فاعل انسانی و محیط اجتماعی او معنا نمی‌یابند، بلکه در بستر تعامل میان فرد و جامعه تکوین پیدا می‌کنند.

این دیدگاه بر اهمیت پیوند میان ارزش و بستر اجتماعی تأکید دارد و نشان می‌دهد که فهم هر نظام ارزشی، از جمله ارزش‌های دینی و انقلابی، نیازمند تحلیل محیط تاریخی و فرهنگی‌ای است که آن ارزش‌ها در آن پرورش یافته‌اند.

جان لسللی مکی^۱، فیلسوف استرالیایی، در کتاب اخلاقیات: اختراع درست و غلط بحث خود را با این جمله قاطع آغاز می‌کند که «هیچ ارزش عینی وجود ندارد». او استدلال می‌کند که از آنجا که ارزش‌ها در ذات خود فاقد وجود مستقل و عینی‌اند، اخلاق باید «اختراع شود» نه «کشف». به تعبیر او، مفاهیم اخلاقی برآمده از قراردادهای انسانی و نیازهای اجتماعی‌اند، نه حقایق فرانسانی یا ازلی (آلن، ۱۹۹۶: ۸).

در مجموع، می‌توان گفت که مفهوم «ارزش» نیز همانند بسیاری از مفاهیم علوم انسانی، تعریفی واحد و جهان‌شمول ندارد و نمی‌توان چهارچوبی ثابت برای آن ترسیم کرد. این تنوع تعاریف ناشی از ماهیت ذهنی و تفسیری علوم انسانی است. از دیدگاه نای^۲، ارزش مفهومی انتزاعی است که واقعیت‌ها و تجارب انسانی را در بر می‌گیرد؛ درحالی‌که لافلین (McLaughlin, ۱۹۶۵) آن را امری غیرقابل مشاهده مستقیم می‌داند که از رفتار اجتماعی انسان‌ها استنتاج می‌شود؛ و مکی با رد وجود ارزش‌های عینی، بُعد ذهنی و قراردادی آن را پررنگ می‌سازد. باین‌حال، حتی اگر ارزش‌ها در آغاز ذهنی باشند، می‌توانند از سطح آگاهی فردی فراتر بروند و در قالب هنجارها و کنش‌های جمعی، در عرصه اجتماعی تجلی یابند. آلبر کرامبی در فرهنگ جامعه‌شناسی خود تأکید می‌کند که در نظریه جامعه‌شناختی پارسونز، نظم اجتماعی به وجود ارزش‌های مشترک و تعهدآور بستگی دارد؛ ارزش‌هایی که به‌عنوان معیارهای مشروع، رفتار اجتماعی را هدایت کرده و از طریق فرایند جامعه‌پذیری در میان افراد درونی می‌شوند.

در این مقاله، مقصود از «ارزش‌های جامعه پیش از انقلاب»، همان مقولاتی هستند که کمی‌کیک^۳ آن‌ها را شامل علایق، دلپذیری‌ها، ترجیحات، وظایف، فرایض اخلاقی،

۱. Mackie, ۱۹۷۷

۲. Nye, ۱۹۶۷

۳. Kammie Kick, ۱۹۷۶

خواسته‌ها، امیال و نیازها می‌داند (ویلیامز، ۱۹۶۸: ۲۸۳) که «هنجار»، «انگیزه» و «تمایل» جامعه را نشان می‌دهد. «ارزش‌های جامعه پیش از انقلاب» درواقع معیارهایی عام و مشترکی بودند که نیروی محرک رفتارهای جمعی برای پاسخ به یکسری نیاز مشترک بود که از روح جامعه برآمده بود. این ارزش‌ها هم برآمده از رسوم و آداب جامعه و هم دین و مرام اجتماعی مردم بود.

ارزش‌های غالب بر انقلاب اسلامی ۱۳۵۷

انقلاب‌ها را می‌توان جلوه‌ای از بازنمایی خواسته‌ها، نیازها و دغدغه‌های جمعی یک جامعه دانست؛ خواسته‌هایی که ریشه در نظام ارزش‌های حاکم دارند. بسیاری از رفتارگرایان، پدیده‌هایی مانند انقلاب را از سنخ رفتارهای جمعی دانسته و با تکیه بر نظریات روان‌شناسی اجتماعی، آن را واکنشی جمعی به یک نیاز مشترک قلمداد کرده‌اند. بدین‌سان، انقلاب پاسخی رفتاری است برای گسستن از وضعیت موجود و دستیابی به وضع مطلوب؛ پاسخی که در بطن خود، خالق ارزش‌ها، راه‌حل‌ها و ابزارهای تازه برای رفع نیازهای اجتماعی است (جهانپور، ۱۳۹۷: ۲۹).

در بررسی تاریخی انقلاب اسلامی نیز باید این واقعیت را در نظر گرفت که این انقلاب را نمی‌توان صرفاً بر اساس شاخص‌های سیاسی یا اقتصادی تبیین کرد، بلکه لازم است آن را در بستر تاریخی و فرهنگی خاص خود فهمید. ویژگی منحصربه‌فرد انقلاب ایران در این است که بیش از هر چیز، از تحول در نظام ارزشی جامعه پیش از انقلاب سرچشمه می‌گیرد. این نظام ارزشی متشکل از مجموعه‌ای از باورها، سنت‌ها، آداب، دین و حتی الگوهای مد و سبک زندگی بود که در ذهن و روح جامعه رسوب کرده و به‌تدریج دچار شکاف و نارضایتی شد. در چنین شرایطی، ارزش‌های دینی و فرهنگی که ریشه در سنت اسلامی و ایرانی داشتند، به‌تدریج به نیروی محرکه‌ای برای کُنش انقلابی بدل شدند و به هویت جمعی جدیدی معنا بخشیدند. البته باید توجه داشت که ارزش‌ها اموری ایستا و ثابت نیستند؛ بلکه پدیده‌هایی پویا و در حال تغییرند که با گذر زمان و انتقال نسلی، دچار دگرگونی می‌شوند. همان‌گونه که رونالد اینگلهارت از این فرایند با تعبیر «انقلاب خاموش»

یاد می‌کند، تحولات بنیادی در نظام ارزش‌های جامعه می‌تواند به تغییر نگرش‌ها، اولویت‌ها و در نهایت ساختارهای اجتماعی منجر شود (اینگلهارت، ۱۹۷۷: ۲۲۱). از همین‌رو، درک انقلاب اسلامی بدون شناخت این دگرگونی آرام اما عمیق در ارزش‌ها ممکن نیست. در هر دوره‌ای از تاریخ، یک یا چند ارزش خاص بر جامعه غلبه یافته و به‌عنوان محور هویت جمعی مطرح می‌شوند؛ خواه آن ارزش‌ها دینی و سنتی باشند، خواه ایدئولوژیک همچون مارکسیسم یا لیبرالیسم. در ایران پیش از انقلاب نیز این کشاکش میان ارزش‌های بومی و ارزش‌های مدرن برگرفته از غرب، به یکی از زمینه‌های اصلی شکل‌گیری تحول انقلابی بدل شد.

دین و ارزش‌های برآمده از آن و سایر ارزش‌های ذهنی و فرهنگی، از مهم‌ترین عوامل محرک و پیش‌برنده انقلاب اسلامی به‌شمار می‌آیند. جامعه ایران، به‌ویژه به‌دلیل پیشینه تاریخی حضور روحانیت در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی، آمادگی بالقوه‌ای برای بسیج بر محور ارزش‌های دینی داشت. تجربه مشارکت روحانیون در جنبش‌های پیشین، همچون نهضت تنباکو، مشروطه و نهضت ملی‌شدن نفت، نشان داده بود که نهاد دین می‌تواند در بزنگاه‌های تاریخی به عامل وحدت‌بخش و بسیج‌گر توده‌ها بدل شود. از این‌رو، ارزش‌های مذهبی نه‌تنها در ذهن و ضمیر مردم حضور داشتند، بلکه به‌صورت بالفعل در رفتار اجتماعی و سیاسی آنان تجلی یافتند.

بررسی اسناد تاریخی نیز مؤید این واقعیت است که جامعه مذهبی ایران در دوران پهلوی دوم نسبت به هرگونه بی‌احترامی یا تعرض به ارزش‌های دینی واکنش نشان می‌داد. به‌عنوان نمونه، در سندی به تاریخ ۱۲ بهمن ۱۳۵۰، موجود در مرکز اسناد انقلاب اسلامی، به گزارشی از ساواک درباره اظهارات حجت‌الاسلام شیخ محمدتقی فلسفی اشاره شده است. در این سند، فردی ناشناس نسبت به فیلم «مُحلل» ساخته نصرت کریمی و تهیه‌کنندگی مهدی میثاقیه اعتراض کرده و آن را اهانتی مستقیم به آیات قرآن و قانون اسلام دانسته است (مراسان، ش.ب. ۱۴۰۷۰۹۲۰ ۱۲۵).

همچنین در سند شماره ۱۶ به تاریخ ۱۲ تیر ۱۳۳۷، در گزارش ساواک پیرامون اقدام دانشجویان دانشگاه تهران در واکنش به ورود فیلم‌های منافی اخلاق، آمده است:

«دانشجویان دانشکده ادبیات دانشگاه تهران به عنوان اینکه دولت به شعائر مذهبی احترام نمی‌گذارد و اجازه ورود فیلم‌های منافی اخلاق عمومی را صادر می‌کند، اقدام به خرید کلیه بلیت‌های سانس اول چند سینمای شمال تهران در روزهای جاری نموده‌اند.» این نمونه‌ها، بازتابی روشن از حساسیت جامعه مذهبی نسبت به ارزش‌های دینی و فرهنگی در دوران پهلوی دوم هستند؛ حساسیتی که به مرور، از شکل واکنش‌های محدود فرهنگی و اخلاقی، به سمت اعتراض‌های اجتماعی و سیاسی گسترده‌تر حرکت کرد. در حقیقت، همین هم‌پوشانی میان ارزش‌های دینی، فرهنگی و ملی بود که توانست زمینه همگرایی اقشار گوناگون جامعه را در دهه ۱۳۵۰ فراهم کند و آنان را در مسیر یک خواست مشترک، متحد سازد.

البته باید یادآور شد که در کنار ارزش‌های دینی، ارزش‌های عرفی نیز که ریشه در آداب، رسوم و فرهنگ بومی ایران داشتند، در ساختار ذهنی جامعه نقش‌آفرین بودند. با این حال، آنچه موجب تحول تاریخی و شکل‌گیری حرکت انقلابی شد، هم‌راستا شدن این دو دسته از ارزش‌ها - یعنی ارزش‌های دینی و فرهنگی - در جهت هدفی واحد بود.

با مراجعه به وصیت‌نامه آیت‌الله خمینی می‌توان به روشنی دریافت که بخش قابل توجهی از عوامل محرک در وقوع انقلاب اسلامی نه در عرصه سیاست یا اقتصاد، بلکه در قلمرو ارزش‌های معنوی و ذهنی جامعه ریشه داشته‌اند. ایشان در وصیت‌نامه خود مکرراً بر عناصری چون اتکا به اسلام، ایمان به خدا، نترسیدن از مرگ، از خودگذشتگی، فداکاری و تحول روحی - معنوی تأکید می‌کند؛ مؤلفه‌هایی که در واقع بازتابی از ارزش‌های درونی و مشترک جامعه ایرانی در سال‌های منتهی به انقلاب بودند. این ارزش‌ها، برخلاف متغیرهای سیاسی یا اقتصادی، بیشتر بر بُعد درونی و فرهنگی انسان تأکید دارند و به همین دلیل، توانستند نیرویی جمعی و معنابخش در مسیر انقلاب ایجاد کنند. پژوهش‌های انجام‌شده درباره کتاب صحیفه امام نیز نشان می‌دهد که رهبر انقلاب اسلامی، هدف اصلی انقلاب را در تحقق احکام و فرامین الهی می‌دانست، درحالی‌که توده مردم بیشتر به مصداق‌های عینی و ملموس این ارزش‌ها توجه داشتند. به تعبیر دیگر، رهبری انقلاب از منظری کلان و الهی

به انقلاب می‌نگریست، اما مردم آن را در سطح رفتارهای روزمره و آرمان‌های عینی مانند ایثار، فداکاری، عدالت و آزادگی درک می‌کردند (شایگان، ۱۳۸۱: ۲۵). اهمیت این ارزش‌ها به‌ویژه ارزش‌هایی همچون ایثار و فداکاری در آن است که قابلیت تبدیل شدن از امر ذهنی به امر عینی را در خود دارند. آن‌ها می‌توانند در قالب مضامین فرهنگی، هنری و رسانه‌ای بازتولید شوند و در سطوح مختلف جامعه - از ادبیات و سینما گرفته تا هنرهای آیینی و مذهبی - استمرار یابند. در واقع، وسایل ارتباط جمعی در سال‌های پس از انقلاب نیز به بازتاب و تقویت همین ارزش‌ها پرداختند و از این طریق، ارزش‌های ذهنی انقلاب را به بخشی از وجدان جمعی و فرهنگ عمومی جامعه تبدیل کردند.

بازنمایی ارزش‌های جامعه در سینمای پیش از انقلاب

برای درک نظام ارزشی حاکم بر سینمای ایران پیش از انقلاب اسلامی و مقایسه آن با ارزش‌های انقلابی، لازم است با رویکرد تحلیل محتوایی و نمادگرایی به آثار تولیدشده در این دوره نگریم. سینما، به‌عنوان یکی از جلوه‌های فرهنگی مدرنیته، بازتاب‌دهنده وضعیت فکری، اجتماعی و طبقاتی جامعه زمان خود است و می‌تواند نمایانگر ارزش‌ها، باورها و تضادهای درونی آن باشد. پس از دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ که سینما در ایران به‌تدریج جایگاه خود را به‌عنوان یک رسانه سرگرم‌کننده پیدا کرد، دهه ۱۳۴۰ نقطه عطفی در تحولات محتوایی و اجتماعی سینمای ایران به‌شمار می‌آید. در این دهه، سینمای ایران از مرحله تقلید صرف از الگوهای غربی عبور کرده و به‌نوعی روایت از جامعه ایرانی دست یافت. یکی از نخستین نشانه‌های این دگرگونی را می‌توان در فیلم «آقای قرن بیستم» (۱۳۴۳) مشاهده کرد؛ اثری که به گفته بهارلو، آغازگر ورود تیپ «لُپَن مدافع مردم» به سینمای ایران بود (بهارلو، ۱۳۷۹: ۹۱). این تیپ شخصیتی، گرچه از نظر اجتماعی حاشیه‌نشین محسوب می‌شد، اما در بطن روایت فیلم، نقشی قهرمانانه و عدالت‌خواهانه می‌یافت و نماینده توده مردم معرفی می‌شد.

در ادامه، محمدعلی فردین به چهره‌ای نمادین از این جریان سینمایی بدل شد. او اغلب در نقش جوانی از طبقات پایین جامعه ظاهر می‌شد که با صداقت، تلاش و عواطف انسانی

خود، بر نابرابری‌ها فائق می‌آمد و از این طریق، نوعی تسکین عاطفی برای تماشاگران طبقه متوسط و پایین فراهم می‌کرد (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۴). تماشاگران با او هم‌ذات‌پنداری می‌کردند و از خلال داستان‌های ساده و عاشقانه، نوعی عدالت نمادین و رهایی خیالی از فشارهای طبقاتی را تجربه می‌نمودند.

فیلم «گنج قارون» (۱۳۴۴) ساخته سیامک یاسمی، اوج این نوع سینما بود. فیلم با استقبال بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شد و تنها در سه هفته ده میلیون ریال فروش داشت؛ رقمی که در زمان خود بی‌نظیر بود (امید، ۱۳۷۷: ۳۷۵). موفقیت این فیلم، نه تنها جایگاه «فردین» را تثبیت کرد، بلکه مسیر سینمای عامه‌پسند دهه ۱۳۴۰ را نیز مشخص ساخت و به پیدایش الگوی تثبیت‌شده‌ای از «فیلم‌فارسی» انجامید. به تعبیر امید، فیلم‌فارسی در دهه ۱۳۴۰ بی‌تردید در زندگی روزمره مردم نفوذ یافت و به بخشی از فرهنگ عمومی بدل شد. این‌گونه فیلم‌ها، اگرچه از دیدگاه منتقدان فاقد ارزش‌های هنری والا بودند، اما از نظر جامعه‌شناختی، بازتاب‌دهنده خواست‌ها، رؤیاها و ارزش‌های عامه مردم به‌شمار می‌رفتند (امید، ۱۳۷۷: ۳۲۹).

در واقع، مضمون‌های غالب بر این دوره از سینما - مانند عشق‌های طبقاتی، قهرمان‌گرایی فردی، فقر و ثروت، و عدالت‌خواهی احساسی - نشان‌دهنده بحران ارزش‌ها در جامعه درحال گذار ایران بود؛ جامعه‌ای که میان سنت و مدرنیته، میان دینداری و لذت‌جویی، و میان طبقات نوظهور شهری و طبقات محروم در نوسان بود. این وضعیت، بستر ذهنی مهمی برای درک تضادهای فرهنگی و ارزشی پیش از انقلاب فراهم می‌سازد.

در آغاز دهه ۱۳۴۰، سینمای ایران شاهد تجربه‌ای تازه بود که می‌کوشید از فضای صرفاً سرگرم‌کننده فیلم‌فارسی فاصله بگیرد و در لایه‌های زیرین خود، بازتابی از تحولات اجتماعی و اقتصادی جامعه ایران را ارائه دهد. در این میان، مجید محسنی با ساخت فیلم «پرستوها به لانه باز می‌گردند»، یکی از ماندگارترین و در عین حال سیاسی‌ترین آثار آن دهه را خلق کرد. این فیلم، با وجود ظاهر احساسی و پایان خوشش، در واقع واکنشی انتقادی - هرچند سطحی - به مسئله اصلاحات ارضی بود؛ اصلاحاتی که ساختار سنتی روستا و مناسبات طبقاتی دیرینه را دگرگون کرده و موجی از مهاجرت روستاییان به شهرها

را پدید آورده بود. محسنی در این اثر، با تأکید بر عناصر مورد علاقه طبقه جدید شهری — یعنی روستاییان ساده‌دل، صادق و ازخودگذشته — در واقع به دغدغه اصلی جامعه آن روز پاسخ می‌داد؛ جامعه‌ای که میان آرمان‌نوسازی پهلوی دوم و واقعیت تلخ فقر و بی‌عدالتی در نواحی روستایی گرفتار آمده بود. فیلم، علی‌رغم ظاهر رمانتیک و امیدبخش خود، در لایه‌های پنهانش چهره ناامید و سرخورده روستاییان ایرانی را به تصویر می‌کشد (جلالی، ۱۳۸۴: ۲۳۹). این تضاد میان ظاهر و باطن اثر، بازتابی از شکاف ارزشی عمیق در جامعه آن دوران است؛ شکافی میان ارزش‌های تبلیغ‌شده نوسازی و ارزش‌های اصیل سنتی و دینی مردم.

در ادامه همین روند، در اواسط دهه ۱۳۴۰ سینمای ایران شاهد گامی دیگر به سوی واقع‌گرایی اجتماعی بود. فیلم «برهنه خوشحال» (۱۳۴۶) ساخته عزیز رفیعی را می‌توان از نخستین آثار اجتماعی سینمای ایران دانست. این فیلم برای اولین بار در تاریخ سینمای کشور، چهره واقعی و بی‌پیرایه زندگی مردم عادی را بر پرده آورد. در صحنه‌های آن، مناظری از کوره‌پزخانه‌های جنوب شهر تهران، کوچه‌های خاکی، دست‌فروش‌ها و دکان‌دارهای خسته و فقیر دیده می‌شد؛ تصاویری که پیش از آن در سینمای عامه‌پسند کمتر مجال ظهور یافته بودند (مهرابی، ۱۳۹۸: ۸۶). با ظهور این نوع آثار، سینمای ایران وارد مرحله‌ای شد که در آن زبان تصویری تازه‌ای برای بیان دردهای اجتماعی و طبقاتی مردم شکل گرفت. اگرچه این آثار هنوز در چهارچوب محدود فیلم‌فارسی حرکت می‌کردند، اما از حیث مضمون و نشانه‌شناسی، حامل ارزش‌هایی بودند که زمینه بروز آگاهی اجتماعی و انتقاد از وضع موجود را فراهم می‌ساختند. در واقع، این فیلم‌ها را می‌توان نخستین تلاش‌های سینمای ایران برای بازنمایی بحران ارزش‌ها و دوگانگی فرهنگی جامعه پیش از انقلاب دانست.

آغاز موج نو و بحران ارزش‌ها در جامعه شهری

در اواخر دهه ۱۳۴۰ و با ورود به دهه ۱۳۵۰، هم‌زمان با شکل‌گیری حرکت‌ها و مبارزات پنهان سیاسی در جامعه، سینمای ایران نیز به تدریج از مسیر انفعالی خود فاصله گرفت

(بهارلو، ۱۳۷۹: ۱۲۸). در این دوران، فیلم‌هایی با مضامین آشکارا انتقادی و محتوایی پررنگ در حوزه‌های سیاسی و اجتماعی پدید آمدند. «سینمای موج نو» نیز به‌عنوان واکنشی هنری به تحولات فکری و اجتماعی این دوره ظهور کرد. آثاری همچون گاو (داریوش مهرجویی)، قیصر (مسعود کیمیایی) و آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی) از نمایندگان اصلی این جریان به‌شمار می‌آیند. البته نشانه‌های آغاز موج نو پیش‌تر و در اوایل دهه ۱۳۴۰ با فیلم‌هایی چون خانه سیاه است (فروغ فرخزاد)، جلد مار (هژیر داریوش)، خشت و آیین (ابراهیم گلستان) و شب قوزی (فرخ غفاری) در واکنش به جریان غالب «فیلم‌فارسی» پدیدار شده بود (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳: ۱۸).

سینمای موج نو عمدتاً در دو مسیر اصلی گسترش یافت: نخست، جریان فیلم‌های شخصی و انتزاعی با آثاری همچون رگبار، چشمه، یک اتفاق ساده، شازده احتجاب و دایره مینا؛ و دوم، جبهه فیلم‌هایی با گرایش‌های اجتماعی و در عین حال تجاری‌تر مانند فرار از تله، سه‌قاپ، خداحافظ رفیق، طوقی، رضا موتوری و گوزن‌ها که اغلب تحت تأثیر موفقیت چشمگیر قیصر ساخته شدند. در پایان دهه ۱۳۴۰، سینمای ایران با دو فیلم شاخص، «گاو» و «قیصر»، وارد مرحله‌ای تازه از خودآگاهی شد. این دو اثر، نه فقط نقطه عطفی در تاریخ هنر سینمایی ایران بلکه پژواکی از بحران ارزش‌ها و آغاز تحول در نظام معنایی جامعه ایرانی بودند. به تعبیر صدر این آثار تصویری اعوجاج‌یافته از رابطه مردم با محیط پیرامون ارائه دادند؛ مردمی که در میان تعارض سنت و تجدد، و میان آرمان‌های ازدست‌رفته و واقعیت‌های تلخ، به نوعی یأس و بی‌اعتمادی رسیده بودند. (صدر، ۱۳۸۱: ۱۹۴) در گاو، داریوش مهرجویی، فروپاشی هویت انسان روستایی را به تصویر کشید؛ انسانی که با ازدست‌دادن گاوش، نه فقط معاش بلکه معنای زندگی‌اش را نیز از کف می‌دهد. این فیلم، فراتر از یک روایت ساده روستایی، استعاره‌ای از جامعه‌ای است که بر اثر تحولات شتاب‌زده مدرنیزاسیون و اصلاحات ارضی، از ریشه‌های سنتی خود جدا شده و دچار بحران معنا شده است. در نگاه نمادین، گاو همان ارزش‌های ازدست‌رفته و مقدس جامعه سنتی است که قربانی روند سریع تجددخواهی می‌شود.

در نقطه مقابل، گفتمان قاطع و جسور و پرشور و شالوده‌شکن و ستیزه‌جوی فیلم «قیصر» در مواجهه با نوساختارهای اجتماعی - فرهنگی - سیاسی که در قالب چکاندن ماشه با عقل و اعمال فاعلیت فردی و خودجوش و بی‌ملاحظه و بدون مصلحت‌سنجی و مستقل از پلیس و قانون علیه جرم‌های معنوی که یا همچون هتک حرمت فاطمه، پلیس و قانون در مقابلشان مسکون و مسکوت‌اند یا همچون خیانت در رفاقت و مضاربه و فاسدسازی نرم اجتماعی و... که پلیس و قانون توان تشخیصشان را ندارند، بروز و ظهور می‌یابد و سیستم تازه‌ای از عقاید و نظریات برگرفته از نگاه انقلابی و فاعلانه خالق اثر را در مغایرت و تضاد با نوهنجارهای تعریف‌شده موجود در جامعه وقت رونمایی می‌کند (قادری، ۱۳۹۴: ۳) قیصر برای مبارزه و انتقام، راه خود را از مادر و دایی‌اش (قشر سنتی و محافظه‌کار) جدا کرد. خط‌مشی او دعوت به نوعی مبارزه مسلحانه بود (صدر، ۱۳۸۱: ۲۰۴). در واقع، قیصر را می‌توان چهره سینمایی انسانی دانست که دیگر نمی‌خواهد صرفاً تماشاگر باشد، بلکه می‌خواهد فاعل باشد؛ همان فاعلیت اجتماعی که چند سال بعد در قالب کنش‌های جمعی و انقلابی در سطح جامعه بروز یافت. این فیلم، به‌نحوی ناخودآگاه، ارزش‌های جدیدی را مطرح می‌کرد: شجاعت، اعتراض، اقدام شخصی و نفی بی‌تفاوتی در برابر فساد. همین ارزش‌ها بعدها در گفتمان انقلابی دهه ۱۳۵۰ به شکل گسترده‌تری ظهور یافتند.

به‌این‌ترتیب، سینمای پیش از انقلاب، به‌ویژه با ظهور فیلم‌هایی چون گاو و قیصر، آینه‌ای از بحران ارزش‌ها و درعین‌حال زمینه‌ساز تولد ارزش‌های تازه بود. ارزش‌هایی که از درون نارضایتی، بی‌اعتمادی و گسست اجتماعی زاده شدند و در سال‌های پایانی دهه ۱۳۵۰، به‌صورت گفتمان عدالت‌خواهی، فداکاری و بازگشت به ایمان و اصالت، در انقلاب اسلامی تبلور یافتند.

پس از موفقیت چشمگیر و تأثیرگذاری فیلم قیصر، چند سالی طول کشید تا نگاه سیاسی و جهان‌بینی مؤلفان سینمای ایران در لایه‌های درونی‌تر آثار رسوخ کند. سینمای اوایل دهه ۱۳۵۰، دیگر تنها بازتاب‌دهنده روابط اجتماعی یا نقد سطحی از وضعیت موجود نبود؛ بلکه بستری برای بروز نارضایتی‌های عمیق‌تر، تعارضات طبقاتی، بحران اعتماد عمومی و ناتوانی ساختار سیاسی در پاسخ‌گویی به مطالبات مردم شد. همان‌گونه که فرج‌پور اشاره می‌کند،

حتی فیلم‌هایی که در ظاهر در زمره آثار اجتماعی قرار می‌گرفتند، در عمل حامل بار سیاسی سنگینی بودند، زیرا کوچک‌ترین کنش و مناسبت اجتماعی در آن سال‌ها در سیطره سیاست و کنترل حکومتی معنا می‌یافت (فرچ‌پور، ۱۳۸۰: ۹۵).

در چنین فضایی، «تنگسیر» ساخته امیر نادری (۱۳۵۲) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آثار با گرایش‌های انقلابی و عدالت‌خواهانه، نمود یافت. فیلم با الهام از رمان صادق چوبک، داستان «زارمحمد» را روایت می‌کند؛ مردی از طبقه پایین جامعه که در نظامی آکنده از تبعیض، فساد و بی‌قانونی، هیچ نهادی را پناهگاه خود نمی‌یابد. هنگامی که از راه‌های قانونی و مدنی برای احقاق حق خود مأیوس می‌شود، سلاح را برمی‌دارد و خود داور و مجری عدالت می‌گردد. این کنش خشونت‌آمیز، اما در واقع فریادیست علیه ساختارهای معیوب قدرت. زارمحمد، یا به تعبیر فیلم «شیرمحمد»، نماد انسانی است که از دل جامعه خاموش و سرکوب‌شده برخاسته تا فریاد عدالت‌خواهی را به گوش برساند. او نه از سر کینه، بلکه از سر ضرورت، به خشونت روی می‌آورد؛ زیرا در جهانی زندگی می‌کند که قانون به ابزار فساد تبدیل شده و عدالت، مفهومی بی‌معنا گشته است. هنگامی که در فیلم می‌گوید: «این چه شهری است که وکیل و امنیه و... همه دزدند»، در واقع زبان حال بخش بزرگی از جامعه‌ای است که از اعتماد به نهادهای رسمی قدرت دست شسته است (جلالی، ۱۳۸۴: ۲۴۲).

تنگسیر، برخلاف بسیاری از فیلم‌های اجتماعی هم‌دوره‌اش، به‌جای بازنمایی انفعال مردم، شورِ اعتراض و کنشگری را درون تماشاگر زنده می‌کند. اگر در گاو فروپاشی و در قیصر عصیان فردی در برابر فساد مطرح بود، در تنگسیر این عصیان به آگاهی سیاسی و اجتماعی نزدیک‌تر می‌شود. قهرمان فیلم از دل مردم برمی‌خیزد، در برابر نظم موجود می‌ایستد و اگرچه در پایان در تاریکی ناپدید می‌شود، اما ردّ صدای او، نشانه بیداری جمعی و شکل‌گیری نوعی آگاهی انقلابی است. به بیان دیگر، تنگسیر را می‌توان بازتاب تصویری از تحولی دانست که در ذهن و ضمیر جامعه ایرانی در حال شکل‌گیری بود: گذار از ارزش‌های سنتی اطاعت و سازش، به‌سوی ارزش‌های نوینی چون عدالت‌طلبی، اعتراض و

فاعلیت فردی. این همان نظام ارزش‌هاست که در دهه ۱۳۵۰ به اوج رسید و زمینه فکری و روانی انقلاب اسلامی را فراهم ساخت.

فیلم مهم دیگری که در سال ۱۳۵۰ به نمایش درآمد، «آدمک» به کارگردانی خسرو هریتاش بود. این فیلم را می‌توان از آخرین تلاش‌های جدی سینمای ایران در دهه ۱۳۵۰ دانست که کوشید از ورای فرم و روایت سینمایی، مناسبات بیمار جامعه طبقاتی و بورژوازی آن دوران را مورد بازکاوی قرار دهد. هریتاش با نگاهی نقادانه، روابط اجتماعی یک طبقه خاص را به تصویر می‌کشد؛ طبقه‌ای که در ظاهر مرفه و مدرن است، اما در درون دچار گندیدگی اخلاقی، پوچی و ازخودبیگانگی است. به همین دلیل، شاید عنوان «گنداب بورژوازی» توصیف دقیقی برای مضمون فیلم باشد؛ زیرا کارگردان با بهره‌گیری از استعاره‌ها و نمادهای تصویری، زوال اخلاقی و انحطاط روحی انسان شهری را به نمایش می‌گذارد. در واقع، «آدمک» نه تنها نقدی بر مناسبات اقتصادی و اجتماعی زمانه خود است، بلکه در سطحی عمیق‌تر، نوعی اعتراض سیاسی به وضعیت انسان در نظامی است که عدالت، صداقت و معنا در آن به حاشیه رانده شده‌اند (فرج‌پور، ۱۳۸۰: ۹۸).

در کنار این فیلم، یکی از آثار شاخص و تأثیرگذار سینمای پیش از انقلاب، «گوزن‌ها» ساخته مسعود کیمیایی است. این فیلم در امتداد گفتمان سینمای مؤلفانه کیمیایی قرار دارد و می‌توان آن را شکل تکامل‌یافته‌تری از نگاه او به مفهوم «قهرمان آرمان‌گرا» دانست. در «گوزن‌ها» دو قهرمان از دو مسیر متفاوت - یکی روشنفکر و دیگری مردی از توده مردم - به یک مقصد مشترک می‌رسند: مبارزه علیه ستم و تباهی اجتماعی. کاوه قادری در تحلیل خود از این اثر می‌نویسد که «گوزن‌ها» ادامه‌ای تعمیق‌یافته از جهان‌بینی کیمیایی در «قیصر» است؛ جهانی که در آن، قانون و پلیس نه حافظ عدالت بلکه مدافع نظم ظالمانه موجودند، و قهرمانان فیلم، در غیاب عدالت رسمی، خود به‌عنوان عاملان تغییر ظاهر می‌شوند. بدین ترتیب، گفتمان فاعلیت و کنش‌مندی در برابر انفعال اجتماعی، به محور اصلی فیلم تبدیل می‌شود (قادری، ۱۳۹۳: ۱).

در «گوزن‌ها»، همانند «قیصر»، مفهوم «رفاقت»، «غیرت» و «جوانمردی» همچنان اساس رفتار قهرمانان است، اما این بار این مفاهیم در بستری اجتماعی - سیاسی معنا پیدا می‌کنند. دو

شخصیت اصلی فیلم در واقع دو روی یک سکه‌اند: یکی نماینده قشر آگاه و روشنفکری است که از جامعه رانده شده، و دیگری نماد انسان ستم‌دیده‌ای که در برابر فشارها و تحقیرها به کنش قهرمانانه روی می‌آورد. از این منظر، فیلم فراتر از یک درام اجتماعی، به بیانیه‌ای سیاسی در قالب استعاره‌های انسانی و اخلاقی تبدیل می‌شود. جامعه‌ای که در فیلم ترسیم شده، جهانی است خاموش و فاسد، که در آن هیچ مرجع قانونی یا اخلاقی برای احقاق حق وجود ندارد؛ از همین رو، تنها راه ممکن برای قهرمانان، انتخاب «مقاومت فردی» در برابر این فروپاشی است.

در مجموع، چه در «آدمک» و چه در «گوزن‌ها»، نوعی بازتاب بحران اجتماعی و سیاسی ایران در آستانه انقلاب دیده می‌شود. هر دو اثر به‌گونه‌ای استعاری، انحطاط اخلاقی، بی‌عدالتی و شکاف طبقاتی جامعه را نقد می‌کنند و به‌شکلی غیرمستقیم، زمینه‌های شکل‌گیری ذهنیت انقلابی را در میان توده‌ها بازتاب می‌دهند. این آثار در کنار «تنگسیر» و «قیصر»، در دهه ۱۳۵۰ بستری را فراهم کردند که در آن، سینما نه صرفاً ابزار سرگرمی، بلکه آینه‌ای از نارضایتی جمعی و میل به رهایی شد.

ابوالفضل نجیب در مقاله خود با عنوان «رمانتسم خونبار کمونیستی؛ بررسی تحلیلی گوزن‌ها و انقلاب مسلحانه» به‌درستی بر مضمون عمیق سکانس پایانی فیلم «گوزن‌ها» تأکید می‌کند. او این سکانس را نه صرفاً نقطه اوج دراماتیک اثر، بلکه لحظه تحول قهرمان و انتخاب آگاهانه مرگ با عزت می‌داند. به گفته نجیب، سخنان سید در واپسین لحظات زندگی‌اش - «اینجا خونه‌مه، با گلوله مُردن که از توی جوب و زیر پل مردن بهتره...» - نیشتری بود بر زخم‌های نسل جوان دهه ۱۳۵۰، نسلی که میان تسلیم و مقاومت، در پی معنا و کرامت انسانی می‌گشت. از نگاه او، مرگ سید صرفاً مرگی فیزیکی نیست، بلکه انتخابی آگاهانه و نمادین است؛ مرگی که در تقابل با زندگی ذلیلانه در جامعه‌ای فاسد معنا می‌یابد (نجیب، ۱۴۰۱: ۲).

در واقع، این صحنه بازتابی از بحران اخلاقی و اجتماعی جامعه پیش از انقلاب است؛ جایی که فرد عدالت‌خواه دیگر امیدی به نظام رسمی و ساختارهای قانونی ندارد و تنها راه رهایی را در کنش شخصی و حتی مسلحانه می‌بیند. از همین رو، سید در مقام یک قهرمان اخلاقی

و آرمان‌خواه، نه تنها در برابر ظلم اجتماعی بلکه در برابر مرگ نیز دست به انتخاب می‌زند. این نگاه، که تلفیقی از رمانتیسم، شرافت فردی و حس دینی از فداکاری و شهادت است، سینمای اجتماعی دهه ۱۳۵۰ را به بستری برای بروز ذهنیت انقلابی بدل می‌کند. نکته مهم در تحلیل این آثار آن است که با وجود برخی صحنه‌ها که ممکن است در تضاد با ارزش‌های دینی تعبیر شوند، در بطن بیشتر فیلم‌های شاخص پیش از انقلاب، نشانه‌های مذهبی و رفتارهای دینی قهرمانان کاملاً قابل مشاهده است. قهرمانان این فیلم‌ها، پیش از آنکه دست به انتقام یا کنش قهرمانانه بزنند، اغلب به اماکن مقدس مانند حرم‌ها، امام‌زاده‌ها یا سقاخانه‌ها پناه می‌برند. برای نمونه، قیصر پیش از اقدام به خون‌خواهی خواهر و برادرش، راهی زیارت مشهد می‌شود؛ حرکتی که بیانگر نوعی پالایش روحی و جست‌وجوی مشروعیت اخلاقی برای کنش خویش است. این تقابل معنوی میان قهرمانان دیندار و خائنان یا ستمگران بی‌ایمان در حقیقت بخشی از زبان استعاره‌ی سینمای پیش از انقلاب است که مفاهیم اخلاقی و عدالت‌خواهانه را در پوشش داستان‌های اجتماعی بیان می‌کند.

در چنین بستری، قهرمان لُمن اما مردمی و اخلاق‌مدار، که در ظاهر قانون‌گریز است اما در باطن در پی اجرای عدالت است، به الگوی اصلی سینمای اجتماعی - سیاسی آن دوره بدل می‌شود. این قهرمان برخاسته از قشر فرودست جامعه است؛ فردی که خود یا نزدیکانش قربانی تبعیض، فقر یا فساد شده‌اند و حالا در غیاب نهاد عدالت، شخصاً به مقابله برمی‌خیزد. از نگاه مردم، این قهرمان، نه قانون‌شکن بلکه قانون‌گذار اخلاقی است؛ کسی که در جهانی بی‌عدالت، از ارزش‌هایی چون غیرت، وفاداری، جوانمردی و دفاع از مظلوم پاسداری می‌کند.

در نتیجه، می‌توان گفت که سینمای اجتماعی پیش از انقلاب، به‌ویژه در آثاری چون «قیصر»، «تنگسیر» و «گوزن‌ها»، حامل نوعی ایدئولوژی عدالت‌خواهانه با رنگ و بوی دینی و مردمی است. در این فیلم‌ها، اسلحه نه نماد خشونت، بلکه نشانه‌ای از اعتراض است؛ اعتراض به نظامی که در آن حق و عدالت از مسیرهای رسمی قابل دستیابی نیست. این گرایش، هرچند در ظاهر فردی و احساسی است، اما در عمق خود، پیش‌زمینه شکل‌گیری

ذهنیت انقلابی در جامعه ایرانی را بازتاب می‌دهد؛ ذهنیتی که در نهایت، در سال‌های پایانی دهه ۱۳۵۰ به جنبش اجتماعی و سیاسی گسترده‌تری بدل شد.

جمع‌بندی

در تحلیل محتوایی آثار سینمایی ایران پیش از انقلاب اسلامی، به‌روشنی می‌توان دریافت که نظام ارزشی حاکم بر این آثار، برخاسته از ترکیبی از منابع دینی، فرهنگی و اجتماعی جامعه ایرانی بود. فیلم‌های شاخص دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، در ظاهر به بازنمایی روابط انسانی و مسائل اجتماعی می‌پرداختند، اما در لایه‌های زیرین خود حامل مجموعه‌ای از ارزش‌ها و الگوهای اخلاقی بودند که در نهایت با ارزش‌های انقلابی جامعه ایران هم‌پوشانی داشتند. فیلم‌هایی مانند قیصر، تنگسیر، گاو و گوزن‌ها ارزش‌هایی چون ازخودگذشتگی، غیرت، حق‌طلبی، عدالت‌خواهی، فداکاری برای دوست و رفیق، ایستادگی در برابر ظلم، و حتی نوعی ایمان درونی و تحول معنوی را در قالب قهرمانانی مردمی و برخاسته از طبقات فرودست به نمایش گذاشتند. این قهرمانان، اغلب در غیاب عدالت رسمی، به کنش فردی و فراقانونی دست می‌زدند؛ اما در چشم مخاطبان نه مجرم، بلکه مظهر وجدان جمعی و عدالت اخلاقی بودند. به همین دلیل، این ارزش‌ها در ناخودآگاه جمعی جامعه به‌عنوان معیار حق و باطل نهادینه شدند.

از منظر جامعه‌شناسی فرهنگی، می‌توان گفت سینمای اجتماعی ایران در دهه‌های منتهی به انقلاب، به‌گونه‌ای ناخواسته در فرایند شکل‌گیری ذهنیت انقلابی مشارکت داشت. این آثار با تأکید بر مقاومت، فداکاری و طغیان علیه فساد و ستم، روحیه‌ای اعتراضی و عدالت‌محور را در میان اقشار مختلف جامعه بازتولید کردند. بسیاری از این مفاهیم - مانند نرسیدن از مرگ، ازخودگذشتگی، فداکاری و تحول روحی - معنوی در وصیت‌نامه رهبر انقلاب، نیز به‌عنوان ارزش‌های بنیادین انقلاب اسلامی بازتاب یافتند.

چنین ارزش‌هایی همراه با خلق الگوهای قهرمانانه، نه‌تنها در جامعه بعد از انقلاب ادامه داشت بلکه تشدید نیز شد و در دوران جنگ ایران و عراق در قالب فداکاری‌ها و جان‌فشانی‌ها در راه حفظ کشور کماکان خود را بروز می‌داد.

در نهایت، باید تأکید کرد که هنر، به‌ویژه سینما، نقشی تعیین‌کننده در جهت‌دهی فرهنگی و اجتماعی جوامع دارد. سینمای پیش از انقلاب ایران، هرچند در بسیاری از موارد محصول ناآگاهانه شرایط سیاسی و اجتماعی بود، اما به‌طور طبیعی در تعامل با تحولات زمانه خود،

بازتاب‌دهنده ارزش‌هایی شد که بعدها به موتورهای محرک انقلاب اسلامی بدل گشتند. به بیان دیگر، سینمای ایران پیش از انقلاب را می‌توان به‌عنوان آینه‌ای دانست که بی‌آنکه قصدی ایدئولوژیک داشته باشد، روح زمانه و جامعه ایرانی را در خود منعکس ساخت؛ روحی که در نهایت در قالب انقلاب اسلامی متجلی شد.

منابع

الف) منابع فارسی:

۱. مهرابی، مسعود (۱۳۹۸). *تاریخ سینمای ایران*، تهران: نشر نظر.
۲. احمدی، بابک (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.
۳. کشانی، علی‌اصغر (۱۳۸۶). *فرایند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی*، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
۴. کیوی، پیتر (۱۳۸۰). *فلسفه هنر: جستاری درباره تفاوت‌ها*، ترجمه محمدعلی حمیدرفیعی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۵. سروری‌زرگر، محمد (۱۳۸۹). *نظریه بازنمایی در مطالعات فرهنگی*، تهران: مرکز آموزش و پژوهش همشهری.
۶. جلالی، غلامرضا (۱۳۸۴). *نگاهی به اندیشه سیاسی در سینمای ایران تا قبل از وقوع انقلاب*، تهران: نشریه بیناب.
۷. جوانپورهرروی، عزیز؛ موسوی، محمدرضا و علیپور، امیرمهدی (۱۳۹۷). «علل وقوع انقلاب اسلامی؛ چرایی و چگونگی»، *مجله پژوهش‌های راهبردی انقلاب اسلامی*، س ۱، ش ۱.
۸. شایگان، فریبا (۱۳۸۱). «بررسی اهداف، ایدئال‌ها و ارزش‌های انقلاب اسلامی ایران از دیدگاه امام خمینی»، *فصلنامه علوم اجتماعی*، دوره ۹، ش ۲۰.
۹. بهارلو، عباس (۱۳۷۹). *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۰. صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.
۱۱. امید، جمال (۱۳۶۳). *سینمای جهان سوم*، تهران: فیلم خانه ایران و اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.

۱۲. طالبی نژاد، احمد (۱۳۷۳). یک اتفاق ساده: بررسی جریان موج نو در سینمای

ایران، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.

۱۳. قادری، کاوه (۱۳۹۳). «نقد و بررسی فیلم «قیصر» ساخته مسعود کیمیایی»، تهران:

پرده سینما، پایگاه تحلیلی سینمای ایران و جهان :

<https://www.cinscreen.com/?id=۵۴۲۰>

۱۴. نجیب، ابوالفضل (۱۴۰۱). رمانتیسیم خونبار کمونیستی (بررسی تحلیلی

«گوزن‌ها» و انقلاب مسلحانه)، تهران: سینماسینما.

۱۵. رهبری، مهدی، محمدزاده، سعید (۱۳۹۹). «سینما و وقوع انقلاب اسلامی»، سایت

هنر اسلامی.

۱۶. فرج پور، امین (۱۳۸۰). تاریخ تحلیلی سینمای سیاسی ایران، تهران: نامجوفرد.

Referense List in English

۱. Watson, James and Hill, Anne (۲۰۰۶). Dictionary of Media and Communication Studies, ۷th Edition, Hodder Arnold Publication.
۲. Hall, Stuart (۱۹۹۷). The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.
۳. Abercrombie, Nicholas. ۱۹۹۱. The penguin dictionary of sociology. Tehran: Chapakhsh Private Company.
۴. Williams, R. (۱۹۶۱). The Long Revelation, London: Chatto and Windus, -
۵. Woodruff, A.D. (۱۹۴۸), The Relationship between- Values, Concepts and Attitudes', Educational and ۶۴۵-۵۹. ,

۶. Mc-lughlin, B. (۱۹۶۵). 'Value in Behavioral Science', *Journal of Religion and Health*, ۲۶۶.
۷. Nye, F. I. (۱۹۶۷). 'Values, Family, and a Changing-'. ۲۴۱-
۸:۲۷.
۸. Allan, James (۱۹۹۶). "The Miracle of Theism: Arguments for and against the Existence of God" (PDF). Otago Law Review.
۹. Inglehart, Ronald F. (۱۹۷۷). *The Silent Revolution*, NY: Princeton University Press.

محرران: ...

گزارش اطلاعات داخلی

شماره: ۲۹۸۹ / ۲-۵
ج

موضوع: اظهارات آقای فلسفی در مسجد حاج سید مزیز اله

محل: تهران

عطف شماره: ...

منبع خبر: ...

تقوم: ۲۰

تاریخ حادثه: ۳۷/۱۲/۲۳

تاریخ وصول خبر: ۳۷/۱۲/۲۴

تاریخ گزارش: ۳۷/۱۲/۲۴

در ساعت ۱۴۳۰ روز ۳۷/۱۲/۲۳ مطابق با چهارم ماه مبارک رمضان فلسفی واعظ در مسجد حساج سید مزیز اله واقع در بازار پس از خواندن چند آیه از کلام اله مجید در مورد عدل و انصاف بحث نموده و اظهار داشت بایستی در تمام دنیا با مردم از روی عدل و انصاف رفتار گردد و در هر ملتی که - متصدیان آن از روی عدل با مردمان رفتار نمایند مطابق آیه شریف قرآن زندگی آنها در کمال سعادت و رفاه بوده و میتوانند زندگی خود را ادامه دهند ولی ملت ایران کور کورانه و کت بسته تسلیم اروپا و سایر ملل گردیده و اوامر آنها را مورد ستایش قرار میدهد ولی چنانچه متصدیان امور ملتی بخواهند بدانند ما طلا و عنابه پسرها چه میگوئیم و چه میخواهیم بیاوند و بنشینند تا بتوانیم از نزدیک با آنها صحبت و بحث نمائیم و باز هم بگفته قرآن کریم در هر ملکت و ملتی که مرام اشتراکی پیدا شد آن ملت به بدبختی و بیچارگی غوطه ور خواهد شد و ما بایستی دلمان بحال خودمان بسوزد چرا دنیای اروپا نمائند موشک ساختن و یا فشفته ساختن و یا سایر علوم را بما بیاموزد ولی در عوض روز بروز ما را تشویق در ساختن سینما و تئاترخانه ها و کاباره و دیگر از کارها مینمایند ۱.

مرکز اسناد انقلاب اسلامی
آرشیو

[illegible]

شماره: تاریخ:

مخبرانشاسی بنامرود بهالاطهارنمود این بهائیان وگونیستهایست بدست دستعهد ادبهائین مشایخمجد و سوغه
میشرف فیضی تبهیگرد ماند بناممحل گذران مستقیم بهائیان قرآن وقرآنین اسلام اهانندد ماین چهوضع ملککسی
است چهکسی اینبهارا جازمیدهد چهکسی باید ازقرآن واحقایقکه آن مشایخ کشف که ۱۲ سال چکلوایک بوده
اینهابیشکدرست میکند این چهوضعی است آن وضع داورن و دختر پسر آن کلاسهای راهنمایی آخر ما
یکی در دلمان را بگویم بهائیانوعنارساری دکاری نسیمکه فقط امید باشد آهستند فلسفی جواب داد آتایان
خود چه منحصروم و تائید آنجاکفادر باسم فعل میگویم همه ملتیب هستند همه ناراضند این بهایم بر عهد قرآن است
چیکویم هرزد و شامتاسف هستند مراد دهرابر خود تان ناراضند اند و تائید آنیکه در قدرت داشتیم باسم
این وظیفه بی است و مرای غله اینجابمیدهم در ماکید اثری داشتیم تسمید

نظر بهمنیه، صنعت آوری نه آرد

نظریه می‌کنید. بکنید نظریه را در آن

نظریہ سائنسہ۔ نور پور سبھی

نظر به چهارشنبه. نظر به روز

41/8 11/17 10-
11/17

۹۶۱۹. گزینة تحفیه معترمانه
۲۲-۲۱

طریقہ ہندی حفاظتی

مرکز اسناد و انقلاب اسلامی
آرشیو

[illegible]