فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ویکم، بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۲۱۶-۱۸۵

حقوق فرهنگی و سیاست‌های فرهنگی در سینمای دوره پهلویِ دوم

رحیم آل‌شیخ[۱]
محمدصادق صمدی یزدی[۲]

چکیده

سینمای دوره پهلوی دوم، به جهت سیاست‌های فرهنگی خاص خود که ریشه در نوع نگاه آن به مقوله فرهنگ ایرانی دارد، در مورد قاعده‌سازی برای تنظیم‌گری در حوزهٔ سینما، رویکرد خاصی داشت و این رویکرد از ابزارهای حقوقی که در دست قدرت سیاسی است بهره‌مند بود. بر این اساس، سیاست‌های فرهنگی حکومت در این دوران، باتوجه به ایده‌آل‌های مختص خود در حوزهٔ فرهنگ عمومی به جهت‌دهی سینمایِ آن دوران می‌پرداخت. پژوهش حاضر در پی شناخت ابزارهای حقوقی حکومت در دوران پهلوی دوم برای اعمال سیاست‌های فرهنگی مد نظر خود و تطبیق این ابزارها و سیاست‌ها است. فرض پژوهش نیز این است که قدرت سیاسی زمان مورد نظر، با استفادهٔ گسترده از سانسور و انواع دیگر نظارت بر فیلم‌های ساخته‌شده در آن دوران، به نوع خاصی از سینما جهت‌دهی داشته است. روش این پژوهش دارای رویکرد توصیفی-تحلیلی است و روش گردآوری منابع آن اسنادی-کتابخانه‌ای است. با بررسی سیاست‌ها و حقوق فرهنگی آن عصر، بر آن است که حکومت با ابزارهای نظارتی مثبت و منفی سعی در جهت‌دهی به سبک زندگی فرهنگی مردم بوده است و ابزارهای حقوقی به‌صورت نسبی تحت سلطهٔ سیاست‌های فرهنگی حکومت بوده‌اند.

کلیدواژگان: حقوق فرهنگی، سیاست فرهنگی، سینما، پهلوی دوم

---

۱. دکتری حقوق عمومی، مدرس دانشگاه. rahim.alesheikh@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دوره دکتری حقوق عمومی پردیس بین الملل کیش دانشگاه تهران.
sadegh.y.samadi@ut.ac.ir

مقدمه

در پژوهش پیشِ رو مفاهیم فرهنگ و حقوق فرهنگی، سینما و سیاست فرهنگی دارای این خصیصه‌اند که جهت تبیین منظور مؤلفان، اشارهٔ کوتاهی به آن‌ها خواهیم داشت. فرهنگ در اصطلاح به مجموعه عناصر مادی و معنوی اطلاق می‌شود که از گذشته انسان‌ها باقی مانده، در اکنون و حال افراد عملیاتی شده، در سازمان‌های اجتماعی جریان می‌یابند، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و آینده فرد فردِ اجتماع را شکل می‌دهد. به تعبیر دیگر، فرهنگ می‌تواند مجموعه معارف، معتقدات، هنرها، صنایع، تکنیک‌ها، اخلاق، قوانین و ... را شامل می‌شود که انسان به‌عنوان عضوی از یک جامعه، آن را از جامعه خود فرامی‌گیرد و در قبال آن جامعه، تعهداتی را برعهده می‌گیرد. (اشرافی و خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۹۴) معانی مختلفی برای واژه «فرهنگ» ذکر شده است: از یک‌سو، فرهنگ را می‌توان با میراث مادی بشریت نظیر بناهای یادبود و دست‌ساخته‌های بشر دانست. برداشت دوم از فرهنگ، فرایند خلق آثار هنری (ازجمله آثار سینمایی) و خود این آثار را در مفهومی میراث معنوی دانست (مواد ۲۶ و ۲۷ اعلامیه جهانی حقوق بشر).

در تبیین اهمیت فرهنگ باید گفت در طول تاریخ و در جوامع مختلف فرهنگ، کمابیش عرصه‌ای برای منازعات قدرت و اعمال نفوذ گروه‌های مسلط فرادَست برای ایجاد نظم، ایجاد وحدت و کنترل گروه‌های مختلف اجتماعی بوده است. هم‌چنین، مؤلفه‌های فرهنگی در عین این‌که می‌توانند ابزاری برای ایجاد سلطه در جامعه و توجیه آن باشند، محملی برای مقاومت در برابر سلطه و فعال‌کردن کنش‌های اجتماعی آگاهانه نیز می‌باشند. (ایده، ۱۳۸۹: ص ۲۷۸)

حقوق فرهنگی نیز از مشتقات کلمهٔ «فرهنگ» و عبارت از حقوقی است که هدف از آن، رشد شخصیت و بالندگی انسان از راه آموزش، پرورش و ارتقای سطح آگاهی و فرهنگ و ایجاد

دوستی و تفاهم میان مردم است. (عباسی، ۱۳۹۰: ص ۳۵۷) با توجه به اسناد بین‌المللی، حقوق فرهنگی شامل حق بر آموزش و پرورش از سطح ابتدایی تا عالی (ماده ۱۵ میثاق بین‌المللی حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی) تقویت و تسهیل تحقیق و پژوهش (بند ۲ ماده ۲۷ میثاق حقوق ا.ا.ف) برخورداری شهروندان از فواید پیشرفت‌های علمی، برخورداری از حق مالکیت فکری (بند ۲ ماده ۲۷ میثاق حقوق ا.ا.ف)، مشارکت افراد در زندگی فرهنگی جامعه (همان)، حمایت از میراث فرهنگی و فرهنگ عامه یا فولکلور و غیره می‌گردد. بنابراین همان‌گونه که از شعب حقوق فرهنگی استنباط می‌شود، این حقوق، پیوندهای محکمی با برخی دیگر از حقوق و آزادی‌های بنیادین دارند. برای مثال، آزادی بیان و اطلاعات، حق بیان فرهنگی و دسترسی و انتشار فعالیت‌های فرهنگی را نیز در برمی‌گیرد. (Merry S.E, 1988: p. 575)

گفتمان‌های فرهنگی و حقوق فرهنگی می‌توانند در جهت بازسازی موقعیت گروه‌های اجتماعی فرودست و حتی وارونه‌کردن جایگاه فرادست و فرودست در ساخت قدرت جامعه مطرح شوند. سنت‌های گوناگون نظری در علوم اجتماعی-از مارکسیسم آلتوسری و گرامشی تا رویکرد فوکویی- به این مسئله که چگونه عناصر فرهنگی می‌تواند به‌مثابهٔ ابزاری در دست نخبگان (اقتصادی و سیاسی و...) برای شکل دادن به جامعه در راستای منافع‌شان عمل کنند و در راستای توجیه و تداوم وضعیت موجود، نقشی ایدئولوژیک ایفا نماید، پرداخته‌اند و نیز به وضعیت فرودستان فرهنگی و استفادهٔ آن‌ها از مؤلفه‌های فرهنگی برای مقاومت توجه نشان داده‌اند که در این مقاله به فراخور به برخی از این تحلیل‌ها اشاره شده است.

۱. سینما

صنعت-هنر سینما یا به گفتهٔ ریچیوتو کانودو «هنر هفتم»، یکی از تأثیرگذارترین پدیده‌ها در دنیای معاصر است. سینما ابزار خوبی برای تبلیغ و ارائهٔ اندیشه‌ها، دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی است و می‌تواند از این رهگذر تأثیر عمیقی بر مخاطبان خود بگذارد. آندره بازن سینما را عینیت در زمان دانسته و سینمای کامل را سینمایی تعریف کرده که توهّم کامل زندگی را فراهم بیاورد. (آندره، ۱۳۸۶: ص ۱۷) با این رویکرد سینما ازجمله رسانه‌های مدرن است که به عقیدهٔ هوور دارای سه ویژگی: عمومیت یافتن مخاطب، عمومیت‌یافتن محتوا و پیشتازی تبلیغات در تأمین درآمد آن‌هاست. (اشرافی و خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۹۴) سینما با وسعت و عمق نفوذ بسیار، می‌تواند منشأ تحولات فرهنگی و اجتماعی باشد. از دیگرسو، هنگامی‌که نام فرهنگ به میان می‌آید، غالب دولت‌های اقتدارگرا همانند دولت پهلوی دوم خود را ملزم به دخالت در آن می‌دانند و با اعمال شیوه‌های حقوقی و غیرحقوقی اقدام به نظارت بر آن می‌نمایند تا به یکی از مهم‌ترین وظایف خود یعنی حفظ نظم عمومی با برداشت

مدنظر خود دست یابند.

۲. سیاست فرهنگی

گرامشی که می‌توان وی را اولین نظریه‌پرداز سیاست فرهنگی دانست، معتقد است سیاست نه منحصر به سطح دولت بلکه پدیده‌ای است که در همهٔ روابط، جلوه‌ها و نهادهای اجتماعی رخ می‌دهد. وی می‌گوید سیاست، بیش‌تر یک حساسیت فرهنگی است تا یک فعالی نهادمند. (Gramsci, 1971: p. 12) البته با این رویکرد باید توجه داشت سیاست فرهنگی با سیاست‌گذاری فرهنگی متفاوت است. سیاست فرهنگی، متمرکز بر بازنمایی‌ها و اعمالی است که نقشه‌های فرهنگی ما از معانی را به وجود می‌آورند و این معانی به‌نوبهٔ خود روابط خاصی از قدرت را تولید یا تخریب می‌کنند. در حالی‌که سیاست‌گذاری فرهنگی اشاره به فرایندها، استراتژی‌ها و تاکتیک‌هایی دارند که به‌دنبال نظم بخشیدن و اداره کردن تولید و توزیع تولیدات و اعمال فرهنگی هستند. (نظری و حسن‌پور، ۱۳۹۱: ص ۱۳) لذا موضوع اصلی این پژوهش نه‌تنها سیاست‌گذاری‌های فرهنگی پهلوی دوم بلکه رابطه میان سیاست‌های فرهنگی و حقوق فرهنگی در این دوره است.

۳. ظهور سینما، ظهور سیاست‌های فرهنگی

از آغاز ورود سینما به ایران در دوره مظفرالدین شاه، وی از مخالفت علما و مردم در مقابل این می‌ترسید. لذا دایر شدن سالن سینما و ساخته‌شدن فیلم ایرانی، بیست سال پس از ورود اولین دوربین به ایران اتفاق افتاد و نخستین نمایش عمومی فیلم و اولین سالن نمایش سینما توسط میرزا ابراهیم خان صحاف‌باشی تهرانی در ۱۲۸۳ با کسب اجازه از شاه صورت گرفت. با این‌حال به‌دلیل انتقادات مذهبیان، شاه ناچار به دستور تعطیلی این سینما شد. (نبوی، ۱۳۷۷: ص ۲۴-۳۴ و صدر، ۱۳۸۱: ص ۲۲)

پس از این دوره و متأثر از وقایع دوران مشروطه، روشنفکران متقاعد شدند که راه نجات ایران، استقرار دیکتاتوری منوّر است و نتیجه آن حکومت رضاشاه با شالودهٔ سیاست تجدد غربی و دین عرفی بود که با تحولات بی‌بدیلی در عرصه فرهنگ همراه بود؛ چون اولاً: این دوره، مصادف با تشکیل اولین دولت‌های مدرن در ایران و متأثر از وقایع اروپاست که دولت متأثر از آن در پی فرایند ملت‌سازی و با سیاست پیروی از غرب در جهت تمدن و پیشرفت نیز با هدف ایجاد یکپارچگی اجتماعی، به اتخاذ سیاست‌های فرهنگی در این راستا مبادرت می‌ورزد. ثانیاً: بخشی از آن ریشه در باورهای نخبگان سیاسی، فکری و هنری دوران قبلی .دورهٔ قاجار به‌ویژه برههٔ مشروطه- داشت و مبتنی‌بر کم‌رنگ کردن نقش دین و تاریخ

دینی و جایگزین کردن آن با تاریخی اسطوره‌های باستانی مربوط به ایران قبل از اسلام بود. (حامدی‌نژاد، ۱۳۹۶: ص ۹۹)

در پی کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ش، رضاخان میرپنج در اعلامیه‌ای فعالیت سینماگرها را نیز در کنار بسیاری دیگر از اماکن عمومی ممنوع اعلام کرد. لیکن یک ماه پس از این واقعه، سینماها به دستور سید ضیاءالدین طباطبایی بازگشایی شد و پس از آن پیروی از سیاست‌های مدرنیته موجب شد تا سینما نیز امکان ظهور یافته و در پناه استبداد پهلوی اول و متکی بر سیاست‌های وی، از گزند مذهبیان در امان مانده و رشد و نموّ یابد. گرچه حکومت پهلوی به سینما فرصت داد تا به منصهٔ ظهور برسد، لیکن روی دیگر قضیه برای سینما در این دوره، آن است که با ساخته شدن اولین فیلم ناطق تحت عنوان «دختر لُر» در سال ۱۳۱۲، سانسور حکومتی نیز پا به عرصه می‌گذارد تا این فیلم عاشقانه در رثای وطن را به فیلمی در ستایش پیشرفت‌های مملکتی مبدل سازد. (نبوی، ۱۳۷۷: ص ۳۲)

با توسعه فنّ فیلم‌سازی، اولین نظام‌نامه در مورد سینما در جلسهٔ دوم مرداد ۱۲۹۰ انجمن بلدیهٔ تهران با عنوان لایحهٔ نمایش‌ها و سینماها به تصویب می‌رسد و متعاقباً در سال ۱۳۱۴، نظام‌نامه سینماها انتشار یافته و بر مبنای آن وظیفهٔ جرح، تعدیل و نظارت بر فیلم‌ها از منظر اخلاق و ... برعهدهٔ مأموران شهربانی و بعداً به‌طور مشترک برعهدهٔ شهربانی، وزارت معارف و همچنین وزارت صنایع مستظرفه گذاشته می‌شود. (اشرافی و خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۱۰۰) لذا سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حکومت در این دوره به شکل مکتوب و رسمی با تدوین نظام‌نامه، پیش‌بینی نهاد نظارتی و متعاقباً سانسور پا به عرصه می‌گذارد و ابزار حقوقی به‌عنوان وسیله‌ای برای تنظیم‌گری سینمای ایران در آن دوران پدید می‌آید. حقوق فرهنگی در این دوران، ابزار سیاست‌مداران جهت آفرینش بستری برای ایجاد یک سینمای غیرسیاسی بوده است و می‌توان آن را به‌طور کامل تحت سیطره حکومت اقتدارگرای آن دوران تعریف نمود.

در سال ۱۳۰۹ نظام‌نامه‌ای با عنوان «نظام‌نامهٔ برداشتن فیلم و نمایش سینما» به تصویب وزارت داخله رسید که براساس مادهٔ نخست آن «احدی بدون اجازهٔ کتبی تشکیلات کلی نظمیهٔ مملکتی حق نخواهد داشت در هیچ نقطه از مملکت به برداشتن فیلم سینما مبادرت نماید.» این قرار دادن صلاحیت اختیاری نظارت بر روند ساخت و اکران فیلم‌ها، نشان از سیاست انقباض فرهنگی در عصر پهلوی نخست را دارد که با ابزار نظام‌نامه به جهت محدود کردن فعالیت‌های سینمایی، سیاست‌های فرهنگی مدنظر دولت را اِعمال می‌نمود.

در بند سوم نظام‌نامه هم آمده بود که ساخت فیلم سینمایی براساس فیلم‌نامه

بایستی قبلاً به تصویب مقامات مربوطه رسیده باشد. از همین‌رو سازنده فیلم موظف بود تقاضانامه‌ای حاوی این موارد را تکمیل کند: «(۱) اسم و اسم پدر و نام فامیل و آدرس تقاضاکننده؛ (۲) شهر و نقطه‌ای که در برداشتن فیلم سینما مبادرت می‌شود؛ (۳) موضوعی که در نظر گرفته‌اند؛ (۴) تاریخ و ساعتی که شروع به اقدام خواهند نمود.

تقاضانامه محدودیت زمانی سه ماه داشت و در صورت پایان اعتبار آن، بایستی برای تقاضانامهٔ جدید اقدام می‌شد. پس از تهیه فیلم، در حضور کمیسیون مخصوصی که از سوی تشکیلات کل نظمیه مملکتی تعیین و انتخاب شده بود، فیلم نمایش داده می‌شد. در صورت تصدیق کلیه اعضای کمیسیون که ملزوم به امضای آنان بود، نظمیه جواز نمایش فیلم را صادر می‌کرد. در مادهٔ ۸ نظام‌نامه به لزوم داشتن جواز نام‌برده تأکید شده بود که: همهٔ فیلم‌ها باید مستند به جواز مخصوص بوده باشند، وگرنه نمایش آن‌ها در محافل عمومی و خصوصی اکیداً ممنوع است. در مادهٔ ۹ نظام‌نامه نیز به جهت اشاره مستقیم به حوزهٔ اختیارات نظمیه در این حوزه تصریح شده بود: «ادارهٔ نظمیه در رد یا قبول تقاضانامه آزاد است.»

در کم‌تر از سه ماه بعد وزارت داخله «لایحهٔ نمایش و سینما» را به تصویب هیئت دولت رساند که لایحهٔ مزبور علاوه‌بر ساخت فیلم، نمایش فیلم در سینماها را هم دچار نظارت و کنترل می‌ساخت. مادهٔ سوم این لایحه بیان می‌داشت: «مدیر سینما ملزم است که پیش از نمایش هر فیلم، تقاضای جواز نماید و موظف است که فیلم تقاضا شده را قبلاً در سالن غیرعمومی به نمایندهٔ معارف بلدیه ارائه دهد تا در صورت لزوم از نقطه‌نظر اخلاق جرح و تعدیل لازم را به عمل آورند.» در ماده چهارم نیز آمده بود: «هر قسمت از فیلم را که بلدیه منافی با اخلاق و عفاف بداند قطع نموده، با حضور مدیر سینما در قوطی گذارده، لاک و مهر کرده و در مقابل رسید کتبی تحویل و تسلیم مشارٌالیه خواهد شد.» نخستین فیلمی که دچار سانسور شد، فیلم «فردوسی» ساخته عبدالحسین سپنتا به سال ۱۳۱۳ بود. گفته می‌شود رضاشاه در نمایش خصوصی فیلم به بخش حماسه‌سرایی فردوسی در مقابل سلطان محمود غزنوی ایراد گرفته بود و دستور حذف و تغییر برخی از صحنه‌ها را داده بود.

در همین حال، نشانهٔ اصلی سیاست‌های فرهنگی دولت که می‌تواند رویکرد تئوریک سیاست‌گذاران نسبت‌به مقولهٔ سینما و به‌طور کلی فرهنگ را نشان دهد، نگاه آنان به تبلور مدرنیته وارداتی و سنت در سینما است. ایران با توجه به آن‌که کشوری با سنت‌های عمیق و ریشه‌دار در میان مردم بود، موضع حساسی برای سیاست‌گذاران فرهنگی به شمار می‌آمد و نقش دولت در باز یا بسته نمودن فضای سینمایی با ابزار «آزادی بیان» و یا «عدم خدشه به سنت‌های اجتماعی و عفت عمومی» با توجه به نقش وسیع دولت اقتدارگرای

پهلوی در عرصه عمومی .و به‌خصوص سینما. به‌شدت تأثیرگذار بود.

۴. تقابل سنت و مدرنیته در عصر پهلَوی دوم

در دوران پهلوی دوم به علت نگاه دولت نسبت‌به مقوله فرهنگ، نقش سیاست‌گذاری فرهنگی در عرصهٔ سینما گسترش یافت و به‌تبع آن، نهادهای سانسور که جهت‌دهندگان اصلی آثار سینمایی بودند، نقش فعال‌تری یافتند. در خرداد سال ۱۳۳۹ نیز «آئین‌نامه سینماها و مؤسسه‌های نمایشی» به تصویب رسید که براساس آن نهادی با نام «کمیسیون نمایش» با عضویت افرادی نظیر «نمایندگان وزارت کشور، وزارت فرهنگ، شهربانی کل کشور، سازمان امنیت، اداره انتشارات و رادیو» تشکیل شد و در کنار آنان یک نفر از سندیکای سینماها شرکت نموده و نظر مشورتی خود را به کمیسیون ارائه می‌داد. این آیین‌نامه مواردی را در ماده ۵۵ خود نوشته است که محدودیت‌های اکران به شمار می‌روند:

۱. مخالف با مبانی دینی و تبلیغ علیه دین اسلام و مذهب جعفری اثنی‌عشری.
۲. مخالف با رژیم مشروطه سلطنتی و اهانت به مقام شامخ سلطنت و خاندان بلافصل سلطنتی.
۳. انقلابات سیاسی در کلیه کشورها که منجر به تغییر رژیم سلطنت گردد.
۴. تحریک به انقلاب و عصیان بر علیه حکومت و رژیم سلطنتی کشور.
۵. تبلیغ هرگونه مرام و مسلکی که به‌موجب مقررات کشور ایران غیرقانونی شناخته شده باشد.
۶. هر نوع فیلمی که در آن قاتل و جانی و سارق درنتیجه قتل بدون مجازات مانده باشد.
۷. هرگونه شورش و انقلاب در زندآنکه نتیجتاً منجر بشکست قوای انتظامی و پیروزی زندانیان گردد.
۸. تحریک کارگران و دانشجویان و کشاورزان و سایر طبقات به مقابله با قوای انتظامی و تخریب کارخانجات و یا مدارس و آتش‌سوزی.
۹. فیلم‌هایی که مخالف با آداب‌ورسوم و سنن ملّی کشور باشد.
۱۰. صحنه‌هایی از فیلم که موجب اشمئزاز بینندگان گردد به‌نحوی‌که موجبات تأثر و ناراحتی شدید تماشاچیان را فراهم کند.
۱۱. صحنه‌هایی از فیلم که در آن روابط نامشروع زنان شوهردار و یا فریب و اغفال دختران نمایش داده شود و هم‌چنین صحنه‌هایی که در آن زنان لخت (نمایش پستان برهنه و یا عورت زنان) نمایش داده شود.
۱۲. استعمال کلمات مستهجن (فحش) و اصطلاحات رکیک و تمسخر لهجه‌های محلی

(بیش‌تر در مورد دوبلاژ رعایت شود).

۱۳. نشان دادن صحنهٔ زن و مرد در یک بستر در صورتی‌که زن و مرد برهنه باشند و فقط پوشش روی تخت‌خواب حجاب حالت آن‌ها باشد (آخرین حد معاشقه).

۱۴. فیلم‌هایی که موجب فساد اخلاق جامعه و یا برخلاف عفت عمومی باشد و در آن رموز گانگستری نمایش داده شود.

۱۵. فیلم‌هایی که به اختلافات نژادی و مذهبی کشور دامن زند و موجب بغض و عناد مردم شود.

این موارد یادشده در آیین‌نامه، نشانگر سیاست حکومت پهلوی دوم در آن زمان برای برقراری تعادل در سیاست فرهنگی خود میان مدرنیته وارداتی نیز سنت‌های جامعه است و در عین‌حال تقدس و غیرقابل انتقاد بودنِ نهاد سلطنت -که یکی از ارکان اصلی اقتدارگرایی عصر پهلوی بوده- را هم به تصویر می‌کشد.

در بند ۱۶ آیین‌نامه «آئین‌نامه سالن‌های نمایش فیلم و طرز کار آن‌ها» مصوّب سال ۱۳۴۵ توسط هیئت‌وزیران نیز آمده است که «استفادهٔ تبلیغاتی به هر شکل و وسیله از عکس‌های مربوط به صحنه‌های حذف شده از فیلم‌ها در جراید به‌منظور آگهی و هم‌چنین نصب آن‌ها و آفیش‌ها و پلاکت‌هایی که حاوی تصاویر منافی عفت و مخالف اخلاق حسنه باشد اکیداً ممنوع است.»

براساس موارد مذکور می‌توان این نتیجه را گرفت که دولت با این آیین‌نامه‌ها به‌عنوان ابزار حقوقی تلاش می‌نمود تا تعادلی میان سنت و مدرنیته در عرصهٔ سینما برقرار نماید و این تعادل گاهی به نفع سنت و گاهی به نفع مدرنیته سنگین می‌گردید. گرچه به‌طورکلی سیاست پهلوی اول و دوم در مواجهه با موضوعات فرهنگی-مذهبی، اساساً یکی است. (ملک‌زاده، بقایی، ۱۳۹۵: ص ۷۶-۹۵) بااین‌حال تغییر رویکرد پهلوی دوم و نرمش بیش‌تر در مواجهه با مسائل فرهنگی در این دوره محسوس بوده است. در این مورد به نظر می‌رسد حکومت پهلوی دوم به‌طور غالب سعی در ایجاد یک هژمونی فرهنگی در این دوران داشته است. طبقهٔ مسلط حداقل در سال‌های آغازین حکومت از خشونت یا اجبار برای حکومت استفاده نمی‌کند؛ بلکه فلسفه‌ای در باب زندگی می‌سازد که برای عموم مردم پذیرفتنی بوده و با آن توده‌ها را قانع می‌کند. نظارت جدی بر محتوای کتاب‌ها، جراید و حتی اشعار صفحات گرامافون و گفتارهای رادیویی و... در وزارت اطلاعات و جهانگردی در دورهٔ پهلوی دوم در چارچوبهٔ سانسور و ... ازجمله این تلاش‌ها در جهت حفظ هژمونی فرهنگی حکومت است. (عدل، ۱۳۷۸: ص ۴۰۱-۴۱۳)

البته نهادهای متولی سانسور در عرصهٔ سینما در دورهٔ پهلوی دوم ثابت نبوده‌اند و در

اواسط دهه ۱۳۴۰ نهاد وزارت فرهنگ و هنر تمرکز فعالیت‌های سینمایی را از وزارت کشور دریافت نمود و نهاد متولی نظارت سیاست‌گذاران فرهنگی بر سینما شد. تأسیس وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۴ سبب شد تا وظایف مربوط به سینما از سازمان نمایش وزارت کشور خارج و به این وزارت واگذار گردد. مادهٔ سوم «آیین‌نامهٔ اجرایی ماده ۲۱ قانون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان» (۱۳۵۰) نیز مرجع ارائه درخواست ثبت اثر را به وزارت فرهنگ و هنر ارائه می‌داد و این تخصصی نمودن امر سینما و تمرکز امور آن در وزارت فرهنگ و هنر نشان از عزم سیاست‌گذاران فرهنگی برای خارج‌نمودن سینما از حوزهٔ نگاه امنیتی وزارت کشور و مدرنیزاسیون عرصهٔ سینمایی کشور دارد.

البته عوامل درهم تنیده‌ای که همگی مبین سیاست‌های پهلوی دوم است در تعامل با یکدیگر بوده‌اند که تأثیر و تأثر متقابل با این موضوع داشته و عمدتاً سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حکومت با ایجاد یک هژمونی، در این جهت سامان می‌یابد که با اهداف و سیاست‌های کلی حکومت انطباق یافته و مردم را در این مسیر با حکومت همراه نماید. یکی از وجوه این اقدام، سیاست یکپارچه سازی اجتماع و ادغام فرهنگ‌های قومی و رویکرد اسلام‌گرا در گفتمان ملی‌گرایی و باستان‌گرایی است (نک به: حامدی‌نژاد، مسجدی‌زاده، ۱۳۹۶، ص ۱۲۵- ۱۴۷) که به‌منظور کسب مشروعیت، مدرنیزاسیون و مقابله با جریان‌های رقیب صورت می‌پذیرد. جنبهٔ دیگری از این ارتباط، در تعامل با مدرنیته واقع می‌گردد؛ چون در دورهٔ پهلوی دوم با تغییر شرایط گفتمان‌های حاکم در غرب پس از جنگ جهانی دوم و مطرح شدن گفتمان توسعه‌گرایانه غرب در مقابل کمونیسم هدف اساسی را در الگوهای توسعه، متمایل کردن جوامع بی‌طرف به‌سمت بلوک غرب قرار داده بود. در این دوران برای رسیدن به توسعه، لازم بود تحولات فرهنگی و ارزشی در جامعهٔ ایران اتفاق افتد تا فرهنگ موجود را متناسب با فرهنگ توسعه متمایل به غرب به پیش برد. برای این منظور ایجاد تحولات فرهنگی از سوی مجریان برنامهٔ توسعه، امری ضروری بود. (هراتی، ۱۳۹۰: ص ۴۳-۴۴) و ابزار حقوقی در جهت برنامه‌ریزی برای این تحول فرهنگی امری حیاتی به‌شمار می‌آمد تا ظرفیت‌های سینمایی ایران را به سمت ایده‌آل حکومت حرکت دهد.

در این دوران، نظریه‌پردازان مکتب مدرنیزاسیون .که یکی از الگوهای توسعه به‌شمار می‌رود. معتقد بودند جوامع جهان سوم (یا به تعبیر آن‌ها جوامع سنتی) ضرورتاً ناچارند حرکت به‌سمت مدرن شدن را در مسیری که غرب پیموده است، آغاز کنند. از نگاه آنان، جامعهٔ مدرن با زوال جامعهٔ سنتی به‌وجود می‌آید که در نتیجهٔ آن، اقتصاد معیشتی (مبتنی‌بر کشاورزی)، فرهنگ سنت‌گرا و نیز نظام سیاسی الیگارشیک از بین رفته و به‌جای آن، نظام اقتصاد صنعتی و سرمایه‌داری فرهنگ مدرن می‌نشیند. در این بین، نقش رسانه‌ها

به‌عنوان پویاترین دستگاه هژمونی اجتماعی در ساخت و انعکاس ایده‌آل‌های حکومت بی‌بدیل بوده که در مباحث بعدی مصادیق آن تشریح خواهد شد.

رشد شهرنشینی، گسترش و توسعهٔ علوم جدید، پدید آمدن نهادهای جدید اجتماعی، سیاسی و آموزشی، سکولاریسم، تضعیف تدریجی نهادهای سنتی، توجه به آزادی‌های فردی و ... از ثمرات نوشدنِ اروپایی‌ها پس از رنسانس بود. این تغییرات گسترده، قدرت اقتصادی. نظامی دولت‌های اروپایی را دوچندان کرد. اما آن‌چه در این راستا اهمیت می‌یابد نحوهٔ مواجههٔ ایرانیان و تمدن غرب به‌عنوان مهم‌ترین پدیده فرهنگی-تاریخی ایران پس از مواجهه با اسلام است که منجر به پیدایش لایهٔ سوم هویت در کنار لایه‌های هویتی ایرانی. اسلامی شد. (سیم‌بر، ستوده، ۱۳۹۳: ص ۹۹) و بر یک پارادایم ترقی غربی، گرایش پیدا کرد.

خاستگاه تاریخی شکل‌گیری این پارادایم ترقی غربی را می‌توان به قرن نوزدهم و ارتباط ایران و غرب دانست. در این دوران که مقارن با پیشرفت‌های تکنولوژی در غرب و هم‌چنین تأثیرات ناشی از انقلاب صنعتی در اروپا بوده، چشم بسیاری از روشنفکران غرب‌گرا خیره شده و مقایسهٔ وضعیت غرب و ایران، این سؤال اساسی را برای تحصیل‌کرده‌های غرب، اشراف و درباریانی که برای نخستین بار به اروپا سفر کرده بودند مطرح کرد که: چرا غرب پیش رفت و ایران عقب ماند؟ در پاسخ به این سؤال، دیدگاه‌های مختلفی مطرح شد. برخی از این دیدگاه‌ها به‌دنبال استفاده از تجربهٔ غرب برای رسیدن به پیشرفت بود که درنهایت، اخذ مبانی معرفتی غربی و «نفی سنت» را برای رسیدن به پیشرفت، ضروری دانسته و ستیز خود با سنت را آغاز کرد. این گروه، ترقی غربی را برای ایرانیان ضروری دانستند؛ لذا گفتمان مدرنیته به‌ویژه در بُعد سیاسی و فرهنگی از این پس در ایران به‌عنوان نسخه درمان‌بخش مطرح شد تا بدان‌جا که پاره‌ای از روشنفکران در این جهت حتی مقدسات خود را نادیده انگاشتند. (هراتی، ۱۳۹۰: ص ۳۹)

پارادایم ترقی غربی که در اواخر عصر قاجاریه در قالب تفکر غرب‌گرایانه مطرح شد و در عصر پهلوی اول در قالب نوسازی اجتماعی. اقتصادی و باستان‌گرایی با عنوان شبه مدرنیسم دنبال شد، در عصر پهلوی دوم با تغییر شرایط گفتمان‌های حاکم در غرب پس از جنگ جهانی دوم و مطرح‌شدن گفتمان دیگری تحت عنوان «توسعه»، شبه‌ترقی غربی و در قالب «توسعهٔ وابسته» مطرح شد. (همان) به‌عنوان مثال براساس مصوبه «شورای هماهنگی امور اجتماعی» در سال ۱۳۵۵، چادر برای دانش‌آموزان، دانشجویان و کارمندان ممنوع شد و ورود زنان چادری به وزارتخانه‌ها، سازمان‌های دولتی، اتوبوس‌های شرکت واحد، سینماها، مجامع عمومی و ... ممنوع اعلام گردید. (نصری، ۱۳۷۸: ص ۲۴۶) این مصوبه از ابزارهای حقوقی وضع مقرره در دوران پهلوی دوم برای جهت‌دهی فرهنگی بود که نقش

دولت در سطح حوزهٔ عمومی و دخالت آن در سبک زندگی شهروندان را افزایش می‌داد. نگاه ترقی‌خواه حکومت با اصالت دادن به پیشرفت‌های مادی، بر این باور بود که پیشرفت‌های غرب، ریشه در مبانی معرفت‌شناسی و انسان‌شناختی آن دارد و این فکر که «ایران و ایرانی نباید در ظاهر چیزی از ملل متمدن دنیا کم داشته باشد.» (نواختی‌مقدم، انوریان اصل، ۱۳۸۸: ص ۱۱۵-۱۴۰) شاه‌بیت غزل سیاست‌گذاری در کشور در این دوره بود.

رژیم پهلوی با این پشتوانهٔ فکری به‌منظور عینیت‌بخشیدن به آرمان‌های از قبل طراحی‌شدهٔ روشنفکران سلف خود، سیاست‌هایی را اتخاذ و قوانینی را در حوزهٔ فرهنگ وضع کرد که ازجمله آن‌ها سیاست‌های مرتبط با محیط‌های آموزشی ازجمله تأسیس سازمان پیشاهنگی در عصر رضاشاه و سپس در عصر پهلوی دوم با ایجاد کاخ جوانان و کانون پرورش فکری کودکان، تغییر پوشاک یا کشف حجاب در دورهٔ پهلوی اول که در دورهٔ پهلوی دوم و تعبیر شخص شاه با شیوه‌های دموکراتیک از طریق توسعه مراکز روسپی‌گری، برگزاری جشنواره‌های فرهنگی، اقدامات صورت‌گرفته در محیط‌های آموزشی و ... پی گرفته شد، سیاست‌های مرتبط با عرصهٔ کتاب و مطبوعات ازجمله تقلید از غرب با روش‌هایی مبتذل و ناهمگون با عرف جامعهٔ آن روز ایران و بالأخره سیاست‌های مرتبط با رسانه بود. (هراتی، ۱۳۹۰: ص ۳۹) ابزارهای حقوقی در این دوران نیز مصوبات نهادهای مختلف واضع مقرره در جهت بسط بسترسازی برای توسعه فرهنگی با تعریف حکومت- و سانسور و دیگر ابزارهای نظارتی بودند.

در سینما، فضای غیردینی حاکم بر آن در دورهٔ پهلوی اول که ازجمله مصادیق آن: رقصیدن مادام پری آقابابیان در سینمای خود برای جذب تماشاگر برای فیلم «باراباس»، استفاده از ارکستر ایرانی و فرنگی در هنگام نمایش فیلم‌های صامت، حضور زنان به‌عنوان تماشاچی در سینما و متعاقب آن بازی زنان در فیلم‌ها و کشف حجاب حتی قبل از کشف رسمی حجاب در ایران در فیلم‌هایی هم‌چون حاجی‌آقا آکتور سینما که به‌عنوان یک تابوشکنی در آن دوران محسوب می‌شود، یا صحبت از گفت‌وگو و دلدادگی در فیلم‌هایی هم‌چون «دختر لُر» به‌عنوان اولین فیلم ناطق فارسی، تقابل سنت و مدرنیته را به نمایش می‌گذارد. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۱۰۲)

۵. سیاست فرهنگی در عصر پهلَویِ دوم

در دورهٔ پهلوی دوم نیز اقدامات فرهنگی زیادی که سردمدار آن جشن‌های ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی در سال ۱۳۴۹ است، در راستای القای فرهنگ ناسیونالیسم مدرن صورت گرفت؛ چراکه یکسان‌سازی هویت از لوازم این امر محسوب می‌گردد. وجه دیگر این تقابل

که در راستای غلبه فرهنگ حاکم صورت می‌پذیرد، تلاش در جهت تقابل و با فرهنگ‌ها و گفتمان‌های رقیب است. استفاده از واژۀ «ارتجاع سرخ و سیاه» که گاهی توسط شاه به کاربرده می‌شد و احمد رشیدی مطلق در روزنامه اطلاعات مورخ ۱۷ دی ۱۳۵۶ از آن تحت عنوان «استعمار سرخ و سیاه» یاد کرد، کنایه از گروه‌های مذهبی و کمونیست‌ها بود که از دیدگاه پهلوی دوم و گروه مسلط ازنظر فرهنگی، این دو گروه نماد بازگشت به عقب، در جامعه‌ای درحال‌توسعه و رو به جلو بودند؛ لذا در تقابل با مدرنیته تلقی شدند که باید سرکوب می‌شدند. (حامدی‌زاده، مسجدی‌زاده، ۱۳۹۶: ص ۱۳۶)

گرچه محمدرضا پهلوی در کتاب به‌سوی تمدن بزرگ می‌نویسد: «معتقدات مذهبی، روح و جوهرۀ حیات معنوی هر اجتماعی است» و در مواضع گوناگون اعلام می‌کرد که بقای مملکت و نظام شاهنشاهی و حتی توسعه و وصول به دروازه‌های ترقی و تمدن، همه در سایه تعالیم دینی، معنوی و اسلامی ممکن خواهد بود. (امامی، ۱۳۸۹: ص ۲۷-۵۴) اما ماهیت سکولار دین مورد توجه پهلوی دوم که با آموزه‌ها و شواهد دینی مورد باور مردم تعارض داشت و ناکارآمدی حکومت پهلوی دوم و فراهم آوردن رابطه‌ای مستحکم، پایدار و مشروع با مردم، عملکرد ضدّمذهبی و تعارض میان گفتار و رفتار حکومتی شاه، دربار و به‌خصوص سیاست‌گذاران فرهنگی که آشکارا در محصولات فرهنگی و رسانه‌ای، ارزش‌ها و هنجارهای دینی را نفی می‌کردند (همان)، حکایت از تقابل مدرنیته مدنظر حکومت و مذهب به‌عنوان یک سنت داشت.

این تقابل در رسانه بالأخص سینما، در قالب چند استراتژی فرهنگی دنبال شد که می‌توان آن‌ها را شامل نفی و کوچک شمردن اصول و قواعد اسلامی و تبیین تعارض آن با فرهنگ مدرن ارائه تصویری از یک اسلام منفعل در مورد مسایل اجتماعی به‌عنوان یک سنت مطلوب و سعی در ترویج ابتذال و مظاهر زندگی غربی در جهت افزایش محبوبیت آن به‌عنوان یکی از مظاهر مدرنیته و تضعیف فرهنگی اسلامی دانست که در ادامه به تحلیل آن خواهیم پرداخت.

۵-۱. دین از منظر سینمای پهلَوی

گرچه به‌زعم محققان، رویکرد به مذهب در سینمای این دوره تعریف و اسلوب نمایشی نظام‌مندی نداشت (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۱۱۱) لیکن علی‌اصغر کاشانی آثار این دوره را در رابطه با مذهب به چهار دسته تقسیم می‌کند:

۱. آثاری که به‌صراحت دین و دستورهای دینی را استهزاء می‌کردند. مثل «محلل» (نصرت‌الله کریمی، ۱۳۵۰)، «زن یک‌شنبه» (محمود کوشان، ۱۳۵۰)، «شکار شوهر»

(نصرت‌الله وحدت، ۱۳۴۷) و «شب‌نشینی در جهنم» (۱۳۳۶)؛
۲. آثاری که داستان‌های ریشه‌دار مذهبی را به شیوه‌ای ضدّ ارزشی ساخته‌اند. مثل: «آدم و حوا» (امیر شروان، ۱۳۴۹)، «یوسف و زلیخا» (سیامک یاسمی، ۱۳۳۵) و «توفان نوح» (سیامک یاسمی، ۱۳۴۶)؛
۳. آثاری که دین را دستمایه یا وسیلهٔ امیال هوس‌بازانه قرار داده‌اند. مثل: «قیامت عشق» (هوشنگ حسامی، ۱۳۵۲) و «شوهر آهو خانم» (داود ملاپور، ۱۳۴۷)؛
۴. آثاری که از مایه‌های دینی بهره برده‌اند. مثل: «مبارزه با شیطان» (ژوزف واعظیان، ۱۳۵۰) و «خر دجال» (کشانی، ۱۳۸۶: ص ۱۴۸-۱۵۶).

با این‌حال می‌توان گفت اکثر فیلم‌های این دوره حتی اگر رویکردهای صراحتاً ضدّدینی نداشته‌اند، با ارائهٔ تصویر یک مذهب کلیشه‌ای، آن را درویش مسلکانه و عقب‌مانده نشان می‌دهند که فقط به محله‌های جنوب شهر، فقیر و غیرِمدرن تعلق دارد؛ تا حدی که حجاب در فیلم‌های این دوره امری مربوط به پایین‌شهر تلقی می‌شود که زنان بالاشهری به آن بی‌اعتقادند.

درمجموع می‌توان چنین برداشت کرد که بیش‌تر این فیلم‌ها این‌گونه به مخاطب القا می‌کردند که برای مدرن شدن و رشد فرهنگی بایستی حتی این ظواهر دینی را از میان برداشت یا لااقل در حد همین ظواهر اولیه نگه داشت. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۱۱۲) از این‌رو بُعدی سیاسی و اجتماعی برای مذهب اسلام به‌عنوان یک رکن اساسی فرهنگ قائل نبودند. در مادهٔ ۲۱۳ قانون وقت جزایی ایران برای سودجویانی که فیلم‌های منافی عفت عمومی و تخریب‌کنندهٔ جامعه را تهیه و به معرض نمایش بگذارند، مجازات‌هایی قائل و برای عامل آن یک ماه تا یک سال حبس تأدیبی در نظر گرفته شده بود. (خواندنی‌ها، ۱۳۵۲: ص ۱۲-۴۷) اما این مجازات‌ها هیچ‌وقت در مورد عوامل سازنده فیلم‌هایی که قریب به‌اتفاق بخشی از محتوایشان ضدّ تربیتی و منافی عفت عمومی بود اجرا نشد. این سیاست فرهنگی دولت در قبال فیلم‌هایی که «عفت عمومی» را خدشه‌دار می‌کردند، نشان از تناقض میان حقوق فرهنگی و سیاست فرهنگی در آن دوران دارد و این موضوع در بسیاری از موارد دوران پهلوی دوم مصداق دارد. این بدان معناست که در حوزهٔ حقوقی، قوانین و مقررات مبنایی برای برخورد با سینمای «ضدّ سنت» وجود داشته است؛ اما سیاست فرهنگی که نمود اصلی ارادهٔ دولت در حوزهٔ سینما به‌حساب می‌آید، در مقابل رویکرد حقوق فرهنگی قرار داشت.

«سینما ازجمله رسانه‌های مدرن است که به عقیدهٔ هوور دارای سه ویژگی: عمومیت یافتن مخاطب، عمومیت یافتن محتوا و پیش‌تازی تبلیغات در تأمین درآمد آن‌هاست و بر همین مبنا سیاست‌گذاران رسانه‌های مدرن و پست‌مدرن به این نتیجه رسیدند که

مخاطب زیاد، درآمد حاصل از تبلیغات را افزایش می‌دهد و برای داشتن مخاطب بیش‌تر، بایستی آن‌چه را که مخاطب دوست دارد به او ارائه داد. (خواندنی‌ها، ۱۳۵۲: ص ۱۲-۴۷) همین امر موجب شد که پس از سال ۱۳۳۲ سینمای ایران به دنباله‌روی از خواسته‌های تماشاگران به ساخت فیلم‌های تجاری که جنبه‌های سرگرمی بسیاری داشتند روی آورد. (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۹۰) در ۱۳۴۱ هم طبق تصویب‌نامهٔ «مقرراتی راجع به عکس‌برداری و فیلم‌برداری از نقاط ممنوعه» فیلم‌برداری تجاری نیازمند اخذ پروانه گشت. با چنین مصوّباتی، مضمون سیاست فرهنگی عصر پهلوی دوم، گسترهٔ نفوذ خود را به تمام حوزه‌های فیلم‌سازی تعمیم داد و بر همین بنیاد بود که توسعهٔ فیلم‌سازی مبتنی‌بر سرگرمی در سینمای پس از نیمهٔ دههٔ ۱۳۳۰ آغاز به فعالیت کرد.

با این وصف سال ۱۳۳۲ که با گسترش کمّی فیلم‌سازی و سینماداری در ایران همراه بود، سرآغاز حاکمیت رقص و آواز در سینمای ایران می‌گردد. (مهرابی، ۱۳۷۱: ص ۱۴۳) که تقلیدی از فیلم‌های مصری، ترکی و لبنانی است و غالباً بر وجوه جنسی زنان در قالب رقص تأکید می‌شود که این موضوع تا زمان انقلاب ادامه می‌یابد. (صدر، ۱۳۸۱: ص ۱۴۹) بعد از سال ۱۳۳۵ نیز نمایش‌های فیلم‌های پورنوگرافیک ساخت اروپا و امریکا در سینماها به‌تدریج به یک مسئلهٔ عمومی مبدل می‌شود. (معتضد، ۱۳۸۳: ص ۳۸۷) در این دوره، تمرکز وقایع فیلم‌ها اغلب بر ستارگان زن سینماست. گرچه زنان برهنه در این دوره کم‌تر دیده می‌شوند و به رابطه‌های نامشروع پرداخته نمی‌شود. (رهبری، ۱۳۹۰: ص۲۷) در اوایل دهه ۴۰ نیز این رویه ادامه یافته و برخی فیلم‌ها به تبلیغ و ترویج مصرف‌گرایی غربی، رقص و آواز، پوشش‌های زنانه غربی، خشونت، سکس و ... می‌پردازند که به‌عنوان مثال در فیلم «شرمسار» به‌وضوح قابل مشاهده است.

در حالی‌که فضای کلی عرصهٔ عمومی دههٔ ۴۰، فضایی سیاسی است، سینما را در این دورهٔ سینمایی با اخلاق ریاکارانه و تمایلاتی منحرف توصیه کرده‌اند که به قول فروغ فرخزاد با تقویت ضعف‌های معنوی جامعه در پی ازدیاد سرمایه است. در نیمهٔ این دهه، عمدتاً فیلم‌های مبتذل امریکایی و اروپایی در سینماها به نمایش درآمد و واردکنندگان فیلم‌های خارجی برای جذب تماشاگر، مستهجن‌ترین فیلم‌ها به‌ویژه فرانسوی و ایتالیایی را برگزیده، به زبان فارسی دوبله کرده و در سینماهای تهران و شهرستان‌ها به نمایش می‌گذاشتند. (معتضد، ۱۳۸۳: ص۵۶) این در حالی است که طبق آمار، انگیزه تفریح، مشاهدهٔ هنرپیشه‌های موردعلاقه و صحنه‌های دلپسند و فراموش‌کردن مشکلات و گریز از آن‌ها در جهت رؤیاپردازی و تخیل‌سازی از دلایل مراجعه مردم به سینما در آن سال‌ها حکایت دارد. (کشانی، ۱۳۸۶: ص ۵۸)

بنابراین می‌توان ادعا کرد برخی از آن‌چه به‌عنوان ابتذال در سینمای دورهٔ پهلوی دوم بیان می‌شود، برای کسب سود و منطبق با تمایل مخاطب سینما صورت پذیرفته است، همان‌طور که در نزدیکی انقلاب به‌سمت آرمان‌های مردمی چرخش می‌یابد. با این‌حال به چند دلیل می‌توان این امر را در راستای سیاست‌گذاری‌های فرهنگی پهلوی دوم قلمداد کرد.

در این سال‌ها «شورای عالی حمایت از صنایع فیلم‌های هنری» برای بالا بردن سطح هنر فیلم‌سازی و تشویق به ساخت فیلم‌های هنری با هدف ایجاد امکانات لازم، هدایت و راهنمایی تولیدکنندگان فیلم به ریاست فرح پهلوی تشکیل شد. (سند شمارهٔ ۴۱-۳۰۰۵-۱۵۱ ا، آرشیو پژوهشکدهٔ تاریخ معاصر) علاوه‌بر آن، بنیاد فرح با هدف اعتلای هنر و صنعت فیلم‌سازی هرساله جایزه‌ای را به آثار برگزیده ایرانی اعطا می‌کرد. (سند شماره ۱۴-۲۰۰۶-۱۱۳ ق، آرشیو پژوهشکدهٔ تاریخ معاصر) با این‌حال چرا سیاست‌های تشویقی و تنبیهی کارکرد مؤثری نداشت. در پاسخ باید گفت بسیاری از فیلم‌ها به روابط اجتماعی و سبک زندگی افراد مانند نحوهٔ غذا خوردن، گردش کردن، عاشق شدن یا متنفر بودن می‌پرداخت اما در وزارت فرهنگ و هنر هیچ معیار و ضابطه دقیقی برای معرفی بدآموزی و سانسور موارد منافی عفت عمومی وجود نداشت. در اکثر فیلم‌ها صحنه‌هایی به‌دور از توجه ناظران باقی می‌ماند که نشان‌دهندهٔ تعریفی جدید از روابط اجتماعی میان افراد جامعه بود. این صحنه‌ها درواقع آموزش دهندهٔ مدلی از ارتباط بود که در آن برههٔ تاریخی، کم‌ترین سنخیتی با فرهنگ و ارزش‌های مردم نداشت. به بیان دیگر سانسور «کاملاً سلیقه‌ای بود و در نبود معیار مشخص، سانسورها به اشخاص و کیفیات روحی افراد بستگی داشت. (فرهنگ و زندگی، ۱۳۵۴: ص ۸۰)

تصویب دستورالعملی در قالب یک آیین‌نامه در ۱۵ ماده در تابستان ۱۳۲۹، منجر به ایجاد و راه‌اندازی تشکیلاتی شد که وظیفهٔ کنترل کمی و کیفی بخش سینما و تئاتر کشور را عهده‌دار بود. آن‌چه اهمیت دارد، عدم توجه به مقولهٔ مفاسد اخلاقی در این مقررات و شیوهٔ کار نهادهای ناظر است؛ در حالی‌که به‌صراحت در مصادیق بازبینی و سانسور فیلم‌ها مواردی از قبیل مخالفت با رژیم سلطنتی، اهانت به شاه و خاندان سلطنتی، انقلاب‌های سیاسی جهان که منجر به تغییر رژیم سلطنتی شده بود، تحریک به انقلاب علیه حکومت و رژیم سلطنتی، تبلیغ هرگونه مرام غیرقانونی، هرگونه شورش و انقلاب در زندان که منجر به پیروزی زندانیان و شکست قوای انتظامی شده باشد و ... را بیان داشته بود. (صدر، ۱۳۸۳: ص ۱۳۱-۱۳۲)

دلیل دیگر، رویکرد رسانهٔ دولتی تحت اختیار سیاست‌گذاران فرهنگی است. مطلب روزنامه آیندگان در تاریخ ۱۷ بهمن ۱۳۴۹ می‌تواند تا حدودی مبیّن سیاست‌های تلویزیون در عصر پهلوی دوم در تقابل با دین و ترویج مدرنیتهٔ غربی باشد: «تلویزیون ملی ایران هر

هفته دست‌کم سی ساعت فیلم‌های خارجی پخش می‌کند. خوب می‌دانیم که تلویزیون ملی ایران جیره‌خوار فراورده‌های فکری، سنتی و تمدنی غرب است. کانال هشت تلویزیون ملی ایران از مجموع ۷۰ ساعت برنامه هفتگی هجده ساعت را ویژه نمایش فیلم‌های غربی کرده است که در این فیلم‌ها از عشق‌بازی، غربیان، باغچه‌آرایی و نوع سکونتشان در خانه گرفته تا وسترن بازی و لودگی‌هایشان بر ذهن بچه‌ها و نوجوانان فروکوفته می‌شود.»

باری روبین، تحلیل‌گر آمریکایی نیز در این خصوص می‌نویسد: در دوران پهلوی در عرضه و معرفی فرهنگ و تمدن غربی و به مردم ایران، بدترین و مبتذل‌ترین جنبه‌های این فرهنگ انتخاب شد که ضربهٔ حاصل از آن برای جامعهٔ مذهبی و سنت‌گرای ایران قابل تحمل نبود. فیلم‌های امریکایی که بیش‌تر از انواع مبتذل آن بودند، بیش از سی‌درصد برنامه‌های تلویزیونی و پرده‌های سینماها را اشغال کرده بود. (نواختی‌مقدم، انوریان‌اصل، ۱۳۸۸: ص ۱۱۵-۱۴۰) بنابراین رسانه در این دوره، فراتر از آن‌چه از کارکردهای تجاری سینما در سرگرم‌سازی مردم و دوری از سیاست گفته‌اند، کاملاً در جهت سیاست‌های فرهنگی گفتمان غالب و القاء و گسترش مدرنیته غربی و تخفیف جایگاه اسلام و نفی توان آن در گفتمان‌سازی فرهنگی، ایفای نقش کرده است.

این موارد در نهایت همان‌طور که هابرماس می‌گوید به علت تقابل با جزئیات جهان‌نگری‌های سنتی (هابرماس، ۱۳۸۱: ص ۶۸) منجر به چند شالوده‌شدن ذهن جمعی منجر شد. (عطارزاده، ۱۳۹۲: ص ۱۸۴-۲۰۹) و درنتیجه این مجادله خصمانه به‌نوعی شکاف ارتباطی منجر شد که موجب پیدایش بحران در ساختار قدرت شد. رسانه و سینما نیز در این مسیر تنها بازدارندگی نداشت بلکه همان‌گونه که بیان خواهد شد با آن همراهی نیز کرد. (یاور، ۱۳۹۴: ص ۸۱-۱۱۷)

۵-۲. مشروعیت‌طلبیِ ناسیونالیستی

مشروعیت، نگرانی همیشگی و ذاتی قدرت سیاسی است. از طرفی، این یک اصل عمومی حاکم بر قلمرو سیاست است که کلیهٔ حاکمیت‌ها می‌بایست بر پایهٔ یک اصل فکری مشروعیت خود را به دست آورند و حاکمیت خود را بر آن مبنا استوار سازند. این مبنا یا اصل فکری، زمانی پایه‌ای برای مشروعیت محسوب می‌شود که اعتبار آن مورد اجماع و پذیرش قرار گیرد؛ بنابراین صرف طراحی سامانی از اصول و مبانی، حتی اگر بر میزانی از عقلانیت، سنت و وجاهت کاریزمایی متکی باشد، همان‌گونه که در تئوری مشروعیت ماکس وبر آمده، برای کسب اعتبار و مشروعیت کفایت نمی‌کند و باز بنا به اذعان وبر، مهم‌تر از این امر، توافق (کمینه و بیشینه) بر سر آن اصول و مبانی است. (یاور، ۱۳۹۴: ص ۸۱-۱۱۷)

بخشی از این روند، غیرارادی بود و می‌توان آن را نوعی واکنش انسان ایرانی به دگرگونی‌هایی دانست که مدرنیته به بار آورده بود. نزاع میان بلوک شرق و غرب و بالا گرفتن نهضت‌های استقلال طلبانه نیز گرایشی را در میان روشنفکران جهان سومی مبتنی بر بازگشت به هویت‌های ملی و سنت‌های محلی‌شان ایجاد کرد و گفتمان اصالت‌گرا یا بازگشت به خویشتن شکل گرفت. در این گفتمان، برخی به بازسازی هویت دینی و برخی به بازسازی هویت بومی پرداختند. اما بخش عمده‌ای از آن ارادی بود و کاملاً هم‌سو با تدابیر دولت در سامان دادن به قلمرو سیاست و با انگیزهٔ کسب وجاهت و مشروعیت اقتباس می‌شد.

به قول آرنت که می‌نویسد مشروعیت آن‌گاه که مورد شک و سؤال واقع شود، دست به دامان گذشته می‌برد. (یاور، همان) پهلوی اول که با کودتا بر سر کار آمده و سعی وی در همراه کردن جامعهٔ مذهبی نیز برای وی ثمری نداشت، ناچار باید برای توجیه حکومت خود دست به دامان سلسله شاهنشاهی هخامنشی و تاریخ ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی شده و خود را ادامه دهندهٔ این راه جلوه می‌داد. از این منظر، در این دوره، نوعی دست‌انداز شدید از سوی ساختار اداری در بافت فرهنگی جامعه پیدا شد. نوعی فرهنگ‌سازی آمرانه که ساختار بروکراسی نوین، هم متأثر در آن و هم متأثر از آن بود (کلهر، ۱۳۶۸: ص ۱۳۹-۱۵۶)

در دورهٔ پهلوی دوم نیز این سیاست ادامه یافت. در فضای ایجادشده بعد از کودتای ۱۳۳۲ که به‌سمت تقویت ابزارهای قدرت پیش می‌رفت، سینمای ایران در این راستا هدایت شد و فیلم‌های بسیاری با حمایت مستقیم حکومت به بازنمایی خدمات متقابل شاه و میهن و منفعت اصلاحات پهلوی برای ملت و ... ساخته شد. نیکی کدی هدف اصلی حکومت پهلوی در طول قرن بیستم میلادی را مدرنیزاسیون، در عین حفظ استقلال و داشتن خط قرمز در روابط خود با کشورهایی مانند بریتانیا و اتحاد جماهیر شوروی می‌داند. امیدواری به حکومت سکولار و هم‌چنین تداوم امپراتوری باستانی ایران پیش از اسلام در قرن بیستم، در قالب هژمونی سیاسی پهلوی، پادشاه ایران را بر آن داشته بود تا نوسازی و توسعه ایران با الگوی غربی و غرب‌گرایی را در بستر باستان‌گرایی و اقتدار تاریخی این کشور جست‌وجو کرده و با اتصال تاریخ شاهنشاهی ایران باستان به پادشاهی خود، روند توسعه و تحول بنیادین در ایران را، رویه‌ای نظام‌مند و اصیل تلقی نماید. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۱۰۰)

در انقلاب سفید نیز گام بلندی در این راستا برداشته شد. محمدرضا پهلوی در بیانیهٔ انقلاب سفید بر حفظ میراث فرهنگی و تلفیق جهان مترقی و ورزش‌های بومی تأکید کرد؛ بنابراین موجی از ثبت آداب و رسوم محلی، حفظ و احیای فرهنگ‌های قومی در مواجهه با زندگی مدرن مورد توجه محققان، روشنفکران و هنرمندان قرار گرفت که همه در پی فرهنگ

اصیل و سنتی بودند. درواقع دال مرکزی اصالت‌گرایی با تأکید بر ایرانی بودن به‌عنوان زنجیره هم‌ارزی شباهت‌ها و تأکید بر تمایز شرق در برابر غرب به‌عنوان گفتمان رقیب، طرح تازه‌ای از هویت ملی را بر مبنای تلفیقی از فرهنگ سنتی ایران و فرهنگ مترقی و غرب‌گرا شکل داد. (مزیدی، تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ص ۱۳۹-۱۶۱)

گرچه دولت پهلوی، با تکیه بر مؤلفه‌ها، مضامین و اساطیر موجود در تاریخ و فرهنگ ایران باستان، تلاش برای اعتباریابی خود داشت و با گذر زمان، این مؤلفه‌ها و مضامین، به مبنای تئوریک برای مشروعیت این دولت مبدل شدند (یاور، ۱۳۹۴: ص ۸۸) خود دولت پهلوی دوم نیز با استقبال از مظاهر مدرنیته و تسریع در روند پذیرش آن در کشور، به‌ویژه از حیث بوروکراتیزاسیون و سکولاریزاسیون شتاب‌زده، در چرخه‌ای از معنا و بی‌معنایی گرفتار گشته بود. (یاور، ۱۳۹۴: ص ۹۱)

البته به نظر می‌رسد نکته مهم‌تر در ارتباط تاریخ اساطیری و مدرنیته در این دوره آن است که پهلَویِ دوم تنها با اتکا به نوسازی اداری که فرایندی طولانی‌مدت، دیربازده و نیز پُرخطر است، توان مشروعیت‌سازی و تقویت بنیان‌های حکومت وجود نداشته و به‌ناچار باید از سیاست‌های پهلوی اول در رجوع به تاریخ اساطیری ایران باستان تبعیت می‌کرده است. به همین دلیل نوشته‌اند «گرچه بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ به علت تزلزل و تضعیف قدرت دیکتاتوری پهلوی و کوتاه‌شدن ابزارهای سانسور و تبلیغ حکومت، باستان‌ستایی روندی مغشوش به خود گرفت؛ اما با اقتدار مجدد و دست‌یابی محمدرضا شاه بر تخت سلطنت تا آخرین سال حکومت پهلوی دوم، کماکان خط باستان‌ستایی، خط حاکم بر فرهنگ و هنر کشور بود. (کلهر، ۱۳۶۸: ص ۲۲) بازنمایی و نمود شکوه تاریخی دوره‌های باستانی ایران در قالب جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی، جشن هنر شیراز و ... و ایجاد حس ناسیونالیستی در ضدیت با دین اکثریت توده نیز و جلوه‌های حکومت پهلوی خصوصاً در دههٔ ۵۰ شمسی است.

در این فضای فرهنگی حاکم بر جامعه که پهلوی دوم در تلاش بود تا هویت ملی را با تکیه بر عناصر ناسیونالیستی و مدرن شکل دهد و با گذر از دروازه‌های تمدن، ملت‌سازی نماید، بهره‌گیری از رسانه‌ها که بیش از سایر منابع در ساخت معنا، نمادسازی و گسترش و تفسیر نمادها نقش دارند و کارکرد هویت‌سازی آن‌ها آشکارتر است مورد توجه قرار گرفت. (نوری، حسن‌پور و محمدی، ۱۳۹۴: ص ۵-۲۳)

توانایی دیگر رسانه در این راستا قدرت بازنمایی آن‌ها بوده که در آن دوره اهمیت داشته است. استوارت هارت در این مورد بیان می‌دارد رسانه‌ها می‌توانند در خدمت و یا علیه قدرت حاکم از طرق بازنمایی، در ساخت واقعیت دخیل باشند. بدین‌معنی که بازنمایی‌ها

تنها پدیده‌های اجتماعی را به تصویر نمی‌کشند؛ بلکه آن‌ها را به واقعیت روزمره تبدیل می‌کنند. (نوری، حسن‌پور و محمدی، ۱۳۹۴: ص ۵-۲۳) هم‌چنین قدرت بازنمایی رسانه‌های جمعی و نفوذ آن‌ها در شکل‌دهی به هویت ملی باعث شده است در فرایند ملت‌سازی در دنیای جدید جایگاه ویژه‌ای داشته باشند؛ چون رسانه‌ها می‌توانند زمینه‌ای مناسب برای همبستگی ملّی، تکمیل فرایند ملت‌سازی، کمک به همگرایی و روند توسعه، ایجاد فرهنگ جهانی و انتقال میراث معنوی گذشتگان فراهم آورند؛ لیکن باید توجه داشت که این قدرت ممکن است با ایجاد تصورات قالبی و دامن‌زدن به شکاف‌های اجتماعی و مسایل قومی، آن‌ها را به بحرانی فزاینده تبدیل کنند. در این‌باره گرچه درمجموع به نظر می‌رسد سینما در گفتمان‌سازی و ذهنیت‌سازی و انگاره‌پردازی برای حکومت پهلوی تا حدودی موفق بود و به تولید قدرت برای آن پرداخت، ولی برخی مسائل مانند تلاش در جهت ادغام فرهنگی بی‌توجه به فضای جامعه، در تعارض قرار گرفتن با ساختارهای سنتی آن‌گونه که هابرماس به آن اشاره می‌کند و افراط در ملّی‌گرایی و مقید کردن امر فرهنگی به انحصار دولت و سیاست موجب شد تا سیاست‌گذاری‌های فرهنگی پهلوی دوم به ضدّ خود بدل شود.

با این‌حال به نظر می‌رسد آن‌چه از این بین مرتبط با سینما است یکی ناتوانی سینماگران در بازنمایی سیاست‌گذاری‌های فرهنگی رژیم و شکست در شکل‌دهی به هویت ملّی است. قسمتی از علت این امر، سیاست کلی حکومت و مغایرت آن و فضای حاکم بر جامعه بوده که در مباحث قبلی اشاره شد. با این‌حال به نظر می‌رسد و علل دیگری نیز در این امر دخیل بوده‌اند. ازجمله این علل، ناتوانی و کم‌سوادی برخی کارگردانان و دست‌اندرکاران سینما در آن روزگار است که همین امر موجب شد تا سینماگران حتی اگر چنین خواسته‌ای داشتند اما نتوانستند هنرمندانه در جهت غلبهٔ بازنمایی مدنظر رژیم و ارائهٔ تصویری آشنا از این روابط به مردم گامی بردارند. در تلویزیون ایران نیز که تقریباً از آغاز کار خود دولتی بوده است، سیطرهٔ هژمونی فرهنگی حکومت بر محتوای برنامه‌های نمایشی ازجمله سریال‌ها به نحو بارزتری حس می‌شود. در مقابل، سینما به جهت آزادی بیش‌تر خود همیشه روزنه‌ای برای گریز فیلم‌سازان از چارچوب‌های تعیین‌شده توسط حکومت وجود دارد و به همین جهت است که در عصر پهلوی دوم نیز فیلم‌های اجتماعی و انتقادی با استفاده از نمودهای ظاهری سینمای غالب آن دوران، دست به ابراز وجود می‌زدند. درحقیقت، این دسته از فیلم‌سازان با توسل به خلأهای موجود در نظارت حقوقیِ حکومت بر سینما و یا تفاسیر مختلف از نظام‌نامه‌های سینمایی حکومتی، به دور زدن نظام حقوقی موجود در سینما مبادرت می‌ورزیدند و در این موارد، خلأهای موجود در حقوق فرهنگی منجر به شکاف در سیاست‌های فرهنگی مد نظر حکومت می‌شد.

علت دیگر، اشتباه دستگاه متولّی فرهنگ در حکومت پهلوی دوم است که تنها خط قرمز سینما را مخالفت با رژیم سلطنتی می‌دیده است و شاید اساساً همان‌طور که بیان شد، کنارزدنِ سنت را در دستور کار خود داشته است. این امر از طرفی شد موجب شد تا سینما ابزار دست نظام سرمایه‌داری قرار گرفته و عده‌ای برای کسب سودهای بیش‌تر به ساخت و اکران فیلم‌های مستهجن و آشکارا مغایر به فرهنگ جامعه دست بزنند و این به‌حساب حکومت پهلوی به‌عنوان متولی فرهنگ در جامعه گذاشته شد. جنبهٔ دیگر موضوع نیز آن است که سانسورهای بیشمار دستگاه نظارت فرهنگی رژیم پهلوی و جلوگیری از اکران برخی فیلم‌ها در این دوره (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۹۵) موجب شده بود تا تهیه‌کنندگان و کارگردانان برای جلوگیری از این امر و تضرر مالی، به ساخت فیلم‌های مستهجن که ساختار حکمرانی عملاً حساسیتی روی آن‌ها نداشت، روی آورند.

از طرف دیگر همواره برنامه‌ریزی فرهنگی در مورد تغییر موضوعاتی که در گذشته از لحاظ فرهنگی مسلم دانسته می‌شدند، امری مشکل‌زا تلقی می‌شود. امری که در جامعه ایران با تکیه بر فرهنگ غرب و بالأخص گزینش مبتذل‌ترین قسمت‌های این فرهنگ که هیچ نسبتی با جامعه و فرهنگ ایرانی ندارد، موجب شد تا آن‌چه هابرماس از آن با عنوان دامنه رواداری یاد می‌کند (هابرماس، ۱۳۸۱: ص ۵۸) در نظام ایران و خصوصاً در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی به‌کرات نادیده گرفته شد.

این امر در سینما در قالبِ تابوشکنی و ابتذال، شکل بدتری به خود می‌گیرد تا حدی که در پایان دورهٔ پهلوی، همین موارد موجب می‌شود تا سینما با واکنش‌های انقلابی شدیدی ازجمله آتش‌زدن سینماها و سخنرانی‌های آتشین امام خمینی روبه‌رو شود؛ چون با توجه به خصلت‌های تأثیرگذار رسانه، توجه نظام سیاسی آن‌هم بدون دقت در ظرافت‌های رسانه‌ای، بیش‌تر به چشم مخاطبان و جامعهٔ هدف می‌آید. ضمن آن‌که مدیریت رسانه صرفاً مدیریت بر پخش نیست؛ بلکه مدیریت تصویر شکل‌گرفته در ذهن مخاطب، مرحله دشواری است که در دوره شاه کم‌تر به آن اندیشیده می‌شد. پخش فیلم‌های سینمایی با صحنه‌های پورنوگرافی در اواخر حکومت رژیم از تلویزیون دولتی ازجمله آنهاست. (امامی، ۱۳۸۹: ص ۲۷-۵۴)

۵-۳. نظام سرمایه‌داری

از مهم‌ترین ویژگی‌های حکومت پهلوی، می‌توان به قدرت سیستم سرمایه‌داری در این حکومت اشاره کرد که با حفظ تدریجی قدرتمند طبقهٔ فئودالی در زمان رضاشاه شروع و با انقلاب سفید در زمان محمدرضاشاه ادامه یافت و حکومت پهلوی با انحصار قوهٔ قهریه به دفاع از موقعیت طبقهٔ حاکمهٔ سرمایه‌دار بورژوا و متحدان بین‌المللی خود و تضمین

سیستم مالی و اقتصادی جاری با دریافت مستقیم درآمدهای سرشار نفتی پرداخت و خود به نیروی مسلط در اقتصاد ایران مبدل شد. همین امر نیز منجر به صنعتی‌شدن جامعه شد که مستلزم استخدام پرسنل تازه بود و نتیجهٔ این موضوع، گسترش شهرنشینی بود. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۹۶) بنابراین از یک نظر، پهلوی دوم باید به دفاع از نظام سرمایه‌داری می‌پرداخت و این امر خود، مستلزم در پیش گرفتن سیاست‌های فرهنگی هم‌راستا با این موضوع بود. در صفحات اصلی روزنامه‌های رسمی و مجلات نیز برای تبلیغ فیلم و کسب مخاطب به‌منظور فروش بیش‌تر، از وسایل جذاب برای مخاطبین جوان استفاده می‌شد. (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۲۹) که همین امر در جریحه‌دار شدن احساسات عمومی تأثیر به‌سزایی داشت و همهٔ این امور به پای کلیت ساختار حکومت پهلوی گذاشته می‌شد. از سوی دیگر استقرار این نظام اقتصادی خود پیامدهای ازجمله گسترش شهرنشینی و جابجایی طبقات اجتماعی و نتیجتاً ایجاد طبقات اجتماعی جدیدی را به همراه داشت که حکومت پهلوی باید برای آن چاره‌اندیشی می‌کرد.

مدل لرنر به‌خوبی مبین وضعیت حکومت پهلوی در آن دوران در مواجهه با رسانه است. در این مدل ادعا می‌شود که با افزایش سطح شهرنشینی و درنتیجه افزایش سطح سواد، مردم به استفاده از رسانه‌ها ترغیب شده و این تعامل با رسانه، موجب بالارفتن سطح آگاهی در شهروندان و نیز بالارفتن سطح توقعات جامعه شده و به‌تبع آن، افزایش مشارکت در میان عوام و خواص می‌شود که چنان‌چه حکومت بتواند به این توقعات پاسخ صحیحی ارائه کند، موجب افزایش مشارکت و ثبات سیاسی و تداوم و استقرار حکومت می‌گردد و در صورت عدم موفقیت، موجب افزایش سرماخوردگی جامعه و پس‌روی، پرخاشگری و مخالفت می‌شود. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۹۵)

بررسی نگرش حکومت در مواجهه با این موضوع نشان می‌دهد که با ساخت و پرداخت این طبقات اجتماعی نوپا در ساختار اجتماعی ایران که در اثر استقرار نظام سرمایه‌داری و گسترش شهرنشینی شکل گرفته بود، نوع نگاه به سینما و نحوه حمایت‌های حکومتی نیز تغییر کرد و با افزایش تعداد سینماها در کلان‌شهرها، الگوی دیداری-شنیداری سینما در رویکرد تبلیغاتی حکومت، جایگاه راهبردی مهمی پیدا کرد. (کشانی، ۱۳۶۸: ص ۶۸) از طرفی سال‌های دهه ۱۳۵۰، سال‌های اوج درآمد نفتی ایران بود و درنتیجه آن، سیاست‌های فرهنگی حکومت در راستای ترویج مصرف‌گرایی و دیگر مظاهر تمدن غرب بوده است. البته روایت تاریخ‌نگاران در این دوره آن است که درآمدهای بیش از حد نفت به فقر این توده‌های میلیونی که بیش‌ترشان از روستاها به شهرها رانده شده بودند پایان نداد؛ بلکه شکل آن را مدرن کرد. (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ص ۵۵۱) سیاست‌های انقلاب سفید و برنامه سوم توسعه نیز

در این جهت حل این معضل ناکام ماند و افزایش شهرنشینی و افزایش خیل جوانان بیکار، حاشیه‌نشینی و درنتیجه افزایش فقر منجر شد.

در اثر این فضای اجتماعی حاکم، سینما باتوجه به کارکردهای این رسانه که «گارت چوت» آن‌ها را اقناع، جامعه‌پذیری، ایجاد نگرش‌های جدید، واقعیت گریزی و همزادپنداری برمی‌شمرد. (اشرافی، خاکرند، ۱۳۹۶: ص ۹۴) در پاسخ به این وضع اجتماعی و نیز در حراست از سیستم سرمایه‌داری حاکم و خارج از ساختن آن از زیر فشار افکار عمومی، به فراخور اوضاع اجتماعی و اقتصادی جامعه در طی سال‌های پس از ۱۳۴۲ فیلم‌هایی ساخته شد که بیش‌ترین اثرات اجتماعی و فرهنگی را داشته‌اند. به‌عنوان مثال فیلم «آقای قرن ۲۰» ساخته‌شده در سال ۱۳۴۳ به‌عنوان آغازگر تیپ مدافع مردم و خصوصاً فیلم «گنج قارون» ساخته شده در سال ۱۳۴۴ به‌عنوان فیلمی پُرفروش است که از اثری انکارناپذیر بر فیلم‌های سال‌های بعد به‌جای گذاشته است. مایهٔ اصلی فیلم اخیر و فیلم‌های دنباله‌روی آن، خوشبخت‌شدن معجزه‌آسای یک مجموعه فرد فقیر.اما جذاب و فداکار و بزن‌بهادر. بود. در عین‌حال ثروتمندان در این فیلم به‌عنوان آدم‌های بیچاره‌ای معرفی می‌شوند که نمی‌توانند همانند فقرای بی‌خیال زندگی‌شان لذت ببرند. (مهرابی، ۱۳۷۱: ص ۱۱۱-۱۱۲) در این تحلیل، فیلم سعی در القای این مفهوم دارد که «بخور، بخواب، بگرد، کیف کن، (و فکر نکن) دنیا همینه، سلامتی و دلخوشی می‌خواد، فقط» که مخاطب می‌توانست سلامتی و دلخوشی خودش را با زندگی قارون مقایسه کند و شکرگزار باشد. (جیرانی، ۱۳۷۳: ص ۳۸)

با این وصف یکی از اهداف مکتب قارونیسم که پس از این فیلم در سینمای ایران دنبال می‌شود واقعیت‌گریزی و بی‌تفاوت‌بودن مردم نسبت‌به نظام سرمایه‌داری و ایجاد رضایت از وضعیت معیشتی خودشان از طریق همزادپنداری با شخصیت اصلی فیلم است که با ارائهٔ تصویری بد از افراد ثروتمند و معرفی ثروت به‌عنوان یک مانع در جهت لذت بردن از زندگی، موجب می‌شود تا مردم با رضایت خاطر پذیرای فقر حاکم بر جامعه باشند.

نظام نظارت بر فیلم‌ها در مورد چنین مضامینی در سینمای آن دوران، نه‌تنها به مقابله با دفاع از اختلاف طبقاتی نپرداخت بلکه با عدم اِعمال سانسور بر چنین فیلم‌هایی، به‌نوعی حمایت از این آثار را در دستور کار خود قرار داد و سویه برابری‌خواهی حقوقی رنگ باخت و درنتیجه در این دوران ابزارهای حقوقی تنظیم‌گری سینمایی تحت سلطه سیاست‌های فرهنگی حکومت بوده است. گرچه ابتذال موجود در سینمای دوره مشخص شده عوامل دیگری نیز داشته است که ازجمله تا حدودی تمایل مردم خصوصاً جوانان، سیطرهٔ فکری سرمایه‌داری و تلاش در جهت کسب سود بیش‌تر توسط سینماگران و ... است لیکن در دستورالعمل‌های مصوب و رفتار مراجع نظارتی و سایر ابزارهای حقوقی استفاده شده توسط

حکومت نشانی از وجود خط قرمزهای دینی و اجتماعی به چشم نمی‌خورد.

در همین دوران، فشار سانسور بر روی موارد سیاسی بود و در عین‌حال خط قرمزهای دینی در سیاست‌های فرهنگی سینمایی به چشم نمی‌خورد. «آرامش در حضور دیگران» ساخته ناصر تقوایی، «دایرهٔ مینا» ساخته مهرجویی، «اسرار گنج درّه جنی» ساخته ابراهیم گلستان، «گوزن‌ها» ساخته مسعود کیمیایی، «بن‌بست» ساخته پرویز صیاد و «سایه‌های بلند باد» بهمن فرمان‌آرا ازجمله فیلم‌های سینمای پیشرو بودند که یا توقیف شدند یا داستان آن‌ها عوض شد. پیچیده‌ترین مورد سانسور نیز روی فیلم گوزن‌ها ساخته مسعود کیمیایی اعمال شد. این فیلم پس از نمایش در سومین جشنوارهٔ فیلم تهران، یک سال توقیف ماند و بعد با تغییر کامل داستان و فیلم‌برداری دوباره به آن اجازه نمایش دادند. گوزن‌ها داستان رفاقت قدیمی یک معتاد و یک چریک فراری است که بعد از سال‌ها به هم می‌رسند. فشارهای سیستم نظارتی، مسعود کیمیایی را مجبور می‌کند تا کاراکتر چریک رزمنده را به سارق بانک تغییر دهد. همهٔ این سانسورها در شرایطی روی فیلم‌ها اعمال می‌شد که محدودیت‌های اخلاقی به‌شدت کاهش یافته بود و شدیدترین ناهنجاری‌های جنسی در پردهٔ سینما بدون اعمال هیچ‌گونه ممیّزی نمایش داده می‌شد، اما خط قرمز حکومت بیان مسایل سیاسی- انتقادی روی پرده سینما بود.

۵-۴. سینمای انقلابی، انقلاب سینمایی؛ نتیجه سیاست‌های فرهنگی

در سینما از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ به بعد، موج نویی از فیلم‌های ایرانی، هر یک مضمونی که در لایه‌های آن می‌شد اشاراتی سیاسی پیدا کرد، بر پردهٔ سینمای ایران راه یافت. امری که در سال‌های گذشته سابقه بسیار اندکی داشته است. در این سالیان، رفته‌رفته نوعی پَرخاش‌جویی -البته نه مستقیم- اما کاملاً آشکار نسبت‌به جامعه و خصوصاً قوانین حاکم بر آن در سینمای ایران دیده می‌شود و این موضوع خود هم‌زمان با گسترش فعالیت‌های مسلحانه علیه رژیم بود. (جلالی، ۱۳۸۴: ص ۲۴۱) درواقع این سینما که به «سینمای موج نو ایران» معروف شد، نوعی «سینمای معترض» بود.

با گذر از اواخر دهه ۴۰ و ورود به دههٔ ۵۰ شمسی، فیلم‌هایی با مضامین آشکارا انتقادی در محتوای پُررنگ سیاسی و اجتماعی هم‌چون «گاو»، «پستچی»، «گوزن‌ها»، «دایرهٔ مینا»، «سفر سنگ» و مانند آن‌ها پدید آمد که نوعی به چالش کشاندن اوضاع سیاسی، اجتماعی و اداری کشور محسوب می‌شدند. (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۹۷) می‌توان گفت که همراه با شکل‌گیری حرکت‌ها و مبارزات پنهان سیاسی در نیمهٔ دوم دههٔ چهل و تحت‌تأثیر آن‌ها، سینمای ایرانی نیز از مسیر انفعالی خود فاصله می‌گیرد و در عمل با سه فیلم «گاو»، «قیصر» و «آرامش در

حضور دیگران» وارد حوزه اجتماع و سیاست می‌شود.

بنابراین دوره‌ای که «قیصر»، «طوقی»، «فرار از تله»، «خداحافظ رفیق»، «سه قاب»، «تنگنا» و مانند این‌ها ساخته شدند، از لحاظ اجتماعی نه‌تنها دورهٔ شکست بلکه دوره نمایش بی‌کسی و طغیان‌های منزوی و بی‌اعتنایی به قانون و هلاک کردن خویشتن بود. درحقیقت سینمای ایران در طول پنج سال، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۱ مسیری را پیمود که در طول چهل سال گذشته نپیموده بود. (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۹۷) «گاو» ساخته داریوش مهرجویی و «قیصر» ساخته مسعود کیمیایی، به‌عنوان پُرفروش‌ترین فیلم‌های سال ۱۳۴۸، تصویر اعوجاج یافته‌ای از مراوده مردم (مردم همیشه خوب قلمدادشدهٔ ایران) و محیط اطرافشان -سرشار از ناامیدی- ارائه دادند. (صدر، ۱۳۸۱: ص ۱۹۴) فاصلهٔ بین گنج قارون خوش‌بین و پر از دلگرمی و قیصر بدبین و سرشار از نومیدی خیلی برق‌آسا طی شد و ناگهان فیلم‌ها سرشار از تلخ‌اندیشی شدند. قیصر که ضدّقهرمان جدید سینمای ایران بود، مثل فردین آواز نمی‌خواند و خنده را نمی‌فهمید. او برای مبارزه و انتقام، راه خود را از مادر و دایی‌اش (قشر سنتی و محافظه‌کار) جدا کرد و خط مشی او دعوت به‌نوعی مبارزه مسلحانه بود. هم‌چنین عنوان قیصر به‌نوعی استعاره از شکست پهلوی دوم داشت. (صدر، ۱۳۸۱: ص ۲۰۱-۲۰۴) البته ساختار سانسور در عصر پهلوی دوم به‌شدت بر این دسته از فیلم‌ها محدودیت وارد می‌نمود و توقیف و سانسور بسیاری از این فیلم‌های موج نو، جدای از جنبهٔ جامعه‌شناختی آن، نشانگر تفکر دولت نسبت به ایده‌آل سینمایی خود و تحمیل آن به فیلم‌سازان داشت.

از فیلم‌های شاخص سیاسی این دوران می‌توان به «آقای هالو» (۱۳۴۹)؛ «بلوچ» (۱۳۵۱)؛ «سازدهنی» (۱۳۵۲)؛ «اسرار گنج دره جنی» (ابراهیم گلستان، ۱۳۵۲) و فیلم معروف «گوزن‌ها» نام برد که تقریباً تمامی آن‌ها با سانسور گسترده و توقیف روبه‌رو شدند. هم‌چنین فیلم‌های «گزارش» (عباس کیارستمی، ۱۳۵۶)؛ «رگبار» (بهرام بیضایی)؛ «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۶) بلندترین فریاد سیاسی سینمای ایران در آستانه انقلاب بود. (صدر، ۱۳۸۱: ص ۲۳۵) این‌گونه فیلم‌ها از یک‌سو با نشان دادن مشکلات، فقر و نابه‌سامانی‌های اجتماعی، ناتوانی حکومت را در ترقی کشور برخلاف تبلیغات رسمی، نزد عامه مردم به رخ می‌کشیدند و از سوی دیگر، سبب ایجاد شور و هیجان نزد مردم و نیروهای سیاسی از طریق تشویق غیرمستقیم آن‌ها به مبارزه با ظلم و فساد می‌شدند که به‌ویژه از درون‌مایه‌های روحیات جوانمردی ایرانی و اسلامی سرچشمه می‌گرفتند.

در همین اوضاع انقلابی ایران، ۲۵ سینما در تهران مانند سینما رادیوسیتی، پارامونت، سینه موند، میامی، ری، الوند، کسری، شرق، ونک، پانوراما، مرمر، خیام، سعود، نپتون، اطلس، ژاله، ناهید و آتلانتیک و برخی سینماها در شهرستان‌ها مانند پارامونت، پریسا و

آپادانا در شیراز، شهر فرهنگ در اصفهان، آریا و شهر فرنگ در تبریز، آریا و آسیا در مشهد و کریستال رضائیه به آتش کشیده شدند. (آل شیخ، ۱۳۹۹: ص ۲۰۱) به آتش کشیده شدن سینماها در جریان انقلاب ایران، درواقع نشانه نارضایتی عمومی نسبت‌به سیاست‌های هنری و سینمایی حاکم و میزان توجه مردم به این پدیده و تأثیرپذیری از آن بود. نخستین حرکت برای به آتش‌کشیدن سینماها، آتش‌زدن سینما آریا در تبریز در روز ۲۹ بهمن ۱۳۵۶ بود. درواقع یکی از نخستین تیرهای مردم در یورش به مراکز فرهنگی رژیم، سالن‌های سینما را نشانه گرفت. (رهبری، ۱۳۹۰: ص ۹۹)

فرجام سخن

سینما از ابتدای ورود به ایران محل تقابل سنت و مدرنیته بوده است. پهلوی اول با پیروی از سیاست‌های مدرنیته در این راستا و نیز در جهت تبلیغات حکومتی و کسب مشروعیت برای دولت برآمده از کودتا با ابراز دوگانهٔ اساطیری‌مدرنیته، بهره‌برداری زیادی از فرهنگ خاصه سینما نمود. تدوین نظام‌نامه، پیش‌بینی نهاد نظارتی و سانسور نیز از ابزارهایی بوده که در این دوره در جهت نظارت بر سینما به‌کارگیری شده‌اند. پس از سقوط رضاشاه، با توجه به اوضاع سیاسی کشور، فرهنگ و سینما نیز در کنار دیگر فعالیت‌های اجتماعی مجال بروز و ظهور نیافتند تا خط‌مشی دولت از آنها قابل استنباط باشد. بااین‌حال حضور امریکایی‌ها در سینمای ایران در طی این سال‌ها که سایر فیلم‌سازان خارجی به لحاظ فضای موجود و عدم امید به کسب سود در این بازار، آن را رها کرده بودند قابل توجه بوده و در راستای مبارزه با نفوذ کمونیست در ایران نیز تثبیت جایگاه پهلوی دوم، سیاست‌های وی در راستای ناسیونالیسم مثبت و ناتوانی فرهنگ ایران در برابر سیطرهٔ فرهنگی غرب قابل نتیجه‌گیری است.

یافتهٔ اصلی پژوهش این است که باوجود شباهت‌های اساسی سیاست‌های پهلوی اول و دوم در مواجهه با مسایل فرهنگی-مذهبی، نرمش پهلوی دوم در مواجهه با مسایل فرهنگی و اتخاذ سیاست‌های متفاوت از پهلَویِ پدر است. آن‌چه از ابتدای حکومت پهلوی دوم به‌عینه مشاهده می‌شود، ضمن ادامه دادن سیاست‌های اساطیری-مدرنیته با همان منطق قبلی، ایجاد یک هژمونی فرهنگی با بهره‌گیری از یک فلسفهٔ قابل پذیرش توسط عموم برای سبک زندگی است که دیگر مفاهیمی از قبیل «خشونت و اجبار» به شکل سابق در آن مشاهده نمی‌شود، نظارت جدی بر محتواهای فرهنگی ازجمله سینما توسط وزارتین معارف و اطلاعات، تلاش بسیار برای غلبهٔ گفتمان مدرنیته و بازنمایی اساطیر ایران در جهت غلبه بر جریان اسلام‌گرا و ارائه یک تصویر سکولار و کلیشه‌ای از دین سطوح سیاسی و اجتماعی برای

آن متصور نیست، تلاش در جهت کشف حجاب، ایجاد مراکز مختلفی هم‌چون کاخ جوانان و کانون پرورش فکری کودکان و مراکز روسپی‌گری، برگزاری جشنواره‌های فرهنگی ازجمله جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و جشن هنر شیراز و دوبلهٔ فیلم‌های غربی و ساخت فیلم‌های ایرانی که آشکارا برخلاف فرهنگ اسلامی مسلط بر جامعه بوده، اساس وضع حاکم بر این دوران را تشکیل می‌دهد. تلاش غرب برای جلوگیری از نفوذ تفکرات کمونیستی در ایران و هم‌نوایی حکومت با این جریان نیز از مشخصه‌های بارز این دوران است؛ بنابراین برنامه‌های توسعه و بالتبع «فرهنگ توسعه» پارادایم مسلط در این دورهٔ تاریخی است.

منابع

کتاب‌ها

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، چ دوم، تهران: نی.

۲. آل شیخ، رحیم (۱۳۹۹)، *آزادی سینما و نظم عمومی در نظام حقوقی ایران و ایالات‌متحده*، چ اول، تهران: کیومرث.

۳. بازن، آندره (۱۳۸۶)، *سینما چیست؟* ترجمه محمد شهبا، چ سوم، تهران: هرمس.

۴. عباسی، بیژن (۱۳۹۰)، *حقوق بشر و آزادی‌های بنیادین*، چ اول، تهران: دادگستر.

۵. صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، چ اول، تهران: نی.

۶. کشانی، علی‌اصغر (۱۳۸۶)، *فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۷. معتضد، خسرو (۱۳۸۳)، *ژنرال شب‌ها؛ ارتشبد قره‌باغی*، تهران: علمی.

۸. مهرابی، مسعود (۱۳۷۱)، *تاریخ سینمای ایران*، چ هفتم، تهران: مؤلف.

۹. نصری، محسن (۱۳۷۸)، *ایران، دیروز، امروز، فردا*، تهران: معارف.

۱۰. هابرماس، یورگن (۱۳۸۱)، *بحران مشروعیت*، ترجمه جهانگیر معینی، چ دوم، تهران: گام نو.

11. Gramsci, A, *''selections from prison Notebooks''*, 9E.q. Hoare and G. Nowell Smith. Lawrence and wish art: London, 1971.

مقاله‌ها

۱. احمدزاده، محمد امیر (۱۳۹۴)، «*ارزیابی و نقد مسئله کشف حجاب از منظر رابطه قدرت و سیاست‌های فرهنگی*»، فصلنامه جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال ششم، ش ۱، ص ۱ تا ۲۵.

۲. اشرافی، مجتبی؛ خاکرند، شکرالله (۱۳۹۶)، «*بررسی نقش و جایگاه سینمای ایران در سیر تحولات فرهنگی و سیاسی منتهی به انقلاب اسلامی ایران در دورهٔ پهلوی دوم*»، فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی، سال چهاردهم، ش ۵۱، ص ۹۳ الی ۱۱۶.

۳. اشرفی، مجتبی؛ آجیلی، هادی؛ بابایی، مرتضی (۱۳۹۴)، «*ماهیت و کارکرد تبلیغی-سیاسی رسانه‌های دینی در جهات معاصر*»، فصلنامه دین و رسانه، سال دوازدهم، دوره جدید، ش ۸ و پیاپی ۱۰۳ و ۱۰۴، ص ۲۷ تا ۵۱.

۴. امامی، سید مجید (۱۳۸۹)، «*گذری بر تعاملات دولت و ارتباطات در ایران، جامعه‌شناسی تبلیغات سیاسی در دوره پهلوی دوم*»، فصلنامه فرهنگ و ارتباطات، ش ۲، ص ۲۷ تا ۵۴.

۵. ـــ، «*جامعه ایرانی؛ از بحران تا درمان - بخش دوم، از مشروطه تا انقلاب اسلامی*»، فصلنامه سورهٔ اندیشه، شماره ۵۶ و ۵۷، ۱۳۹۰، صص ۳۱۵ تا ۳۲۰.
۶. امینیان، بهادر و تیمورپور، نوشین، «*رسانه، هویت ملی و امنیت ملی: با تأکید بر جامعه ایران*»، فصلنامه مطالعات راهبردی بسیج، شماره ۵۸، ۱۳۹۱، ص ۶۳ تا ۷۸.
۷. تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۸)، *رسانه در دنیای حاد واقعیت*، فصلنامه رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، ش ۱۹، ص ۱۴۷ الی ۱۶۸.
۸. جلالی، غلامرضا (۱۳۸۴)، «*نگاهی به اندیشه سیاسی در سینمای ایران تا وقوع انقلاب اسلامی*»، فصلنامه بیناب، ش ۸، ص ۲۳۶ تا ۲۴۳.
۹. جیرانی، فریدون (۱۳۷۳)، «*سرنوشت فیلم فارسی*»، فصلنامه نقد سینما، ش ۳، ص ۳۰ تا ۴۳.
۱۰. حامدی‌نژاد، آرمین و مسجدی‌زاده، نیلوفر (۱۳۹۶)، «*بررسی استراتژی‌های مبارزه و مقاومت فرهنگی گروه‌های اجتماعی فرودست در برابر سیاست‌های فرهنگی اقتدارگرایانه حکومت پهلوی: با تأکید بر مفهوم هراس اخلاقی*»، فصلنامه مطالعات جامعه‌شناختی، ش ۵۰، ص ۱۲۵ تا ۱۴۷.
۱۱. دیلمقانی، فرشید؛ قاسمی‌ترکی، محمدعلی (۱۳۹۶)، «*جایگاه هویت ملی در ایران نگاهی به تطور تاریخی، الگوها و سیاست‌های هویت ملی*»، فصلنامه سپهر سیاست، ش ۱۱، ص ۱۷ تا ۴۴.
۱۲. رشید کرشان، روح‌الله؛ صباغ، صمد (۱۳۹۷)، «*جامعه‌شناسی تحولات تجدد در ایران*»، مطالعات جامعه‌شناسی، ش ۳۹، ص ۷ تا ۲۵.
۱۳. رهبری، مهدی (۱۳۹۰)، «*سینما و وقوع انقلاب اسلامی در ایران*»، پژوهشنامه متین، ش ۵۰، ص ۸۳ الی ۱۰۵.
۱۴. زریری، رضا (۱۳۸۴)، «*تجددگرایی و هویت ایرانی در عصر پهلوی*»، ماهنامه اندیشه و تاریخ سیاسی ایران معاصر، سال چهارم، ش ۴۰، ص ۲۴ تا ۲۹.
۱۵. سیم‌بر، رضا؛ ستوده، علی‌اصغر (۱۳۹۳)، «*چالش‌های هویتی فراروی هویت دین‌محور انقلاب اسلامی ایران*»، فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی، ش ۳۶، ص ۹۱ تا ۱۱۰.
۱۶. عدل، پرویز (۱۳۷۸)، «*ناگفته‌هایی از سیاست‌های مطبوعاتی پهلوی دوم*»، فصلنامه تاریخ معاصر ایران، ش ۹، ص ۴۰۱ تا ۴۱۳.
۱۷. عطارزاده، مجتبی (۱۳۹۲)، «*۱۵ خرداد، بالندگی و تکامل گفتمان اسلام سیاسی در پیوند با فقاهت*»، فصلنامه مطالعات تاریخی، سال دهم، ش ۴۰، ص ۱۸۴ تا ۲۰۹.
۱۸. کاظمی، عباس و فصیحی، آزاده (۱۳۸۶)، «*نشانه‌شناسی یک آگهی تلویزیونی*»، فصلنامه پژوهش زنان، دوره ۵، ش ۱، ص ۶۹ تا ۷۷.
۱۹. کتابی، محمود؛ شفیعی، اسماعیل؛ نوایی، فرهاد (۱۳۹۵)، «*نقش مؤلفه‌های مختلف در*

جهت‌گیری فرهنگ سیاسی نخبگان پهلوی دوم»، فصلنامه رهیافت انقلاب اسلامی، ش ۳۷، ص ۷۵ تا ۹۴.
۲۰. کلهر، مهدی (۱۳۶۸)، «*باستان‌گرایی در تاریخ معاصر*»، نشریه یاد، ش ۱۷، ص ۱۳۹ تا ۱۵۶.
۲۱. مزیدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۱)، «*گفتمان‌های هنر ملی در ایران*»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ش ۲۹، ص ۱۳۹ تا ۱۶۱.
۲۲. ملک‌زاده، الهام؛ بقایی، محمد (۱۳۹۵)، «*درآمدی تحلیلی بر سیاست‌های فرهنگی - مذهبی پهلوی اول و دوم*»، گنجینه اسناد، ش ۱۰۲، ص ۷۶ تا ۹۵.
۲۳. نبوی، ابراهیم (۱۳۷۷)، «*گام‌های نخست، موافقان و مخالفان: ضرورت بازنگری به تاریخ سینمای ایران*»، نشریه نقد سینما، ش ۱۴، ص ۲۴ تا ۳۴.
۲۴. نظری، علی‌اشرف و حسن‌پور، علی (۱۳۹۱)، «*فرهنگ، سیاست نامگذاری و بازنمایی هویت*»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، دوره پنجم، ش ۴، ص ۱ تا ۲۱.
۲۵. نواختی مقدم، امین و انوریان اصل، حامد (۱۳۸۸)، «*مبانی ایدئولوژیک سیاست‌های فرهنگی رژیم پهلوی*»، فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی، سال ششم، ش ۱۹، ص ۱۱۵ تا ۱۴۰.
۲۶. نوری، مختار و حسن‌پور، علی و محمدی، صادق (۱۳۹۴)، «*بازنمایی هویت ملی به‌عنوان امر سیاسی در مجموعه‌های تاریخی تلویزیون جمهوری اسلامی ایران*»، فصلنامه رسانه، ش ۹۹، ص ۵ تا ۲۳.
۲۷. هراتی، محمدجواد (۱۳۹۰)، «*انقلاب اسلامی و آینده‌ی چالش با پارادایم ترقی*»، فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی، سال هشتم، ش ۲۵، ص ۳۷ تا ۶۰.
۲۸. یاور، مجتبی (۱۳۹۴)، «*نوستالژیا؛ مشروعیت و ضد مشروعیت در دولت پهلوی*»، فصلنامه دولت‌پژوهی، ش ۴، ص ۸۱ تا ۱۱۷.

پی نوشت

1. http://www.ghavanin.ir/detail.asp?id=29867.
2. https://qavanin.ir/Law/PrintText/165390
۳. <?> . از نظر گرامشی، هژمونی که نوعی رهبری ایدئولوژیکی است، به شیوه‌ای اشاره دارد که به‌وسیله آن طبقه مسلط از طریق سازوکارها و اتحادیه‌هایی، با بعضی از بخش‌های فرودست و دلسرد کردن دیگران رضایت مردم را به حکومت جلب و آن‌ها را در یک تشکل اجتماعیِ دارای ثبات نسبی حفظ می‌کند.
4. Gramsci. Ibid.
5. https://lipo.farhang.gov.ir/fa/lawsaregulation/law.

۶. در زمان پهلوی اول و دوم، اداره انطباعات وزارت معارف نقش اصلی را در تعیین سیاست دولت در حوزه کتاب ایفا می‌کرد. (نواحی مقدم و انوریان اصل، ۱۳۸۸: ص ۱۲۴)

۷. انتشار نشریاتی هم‌چون زن روز، سپید و سیاه، دختران و پسران، این هفته و تهران مصور در همین راستاست که برخی نویسندگان از آن‌ها با نام «کاباره کاغذی» یاد کرده‌اند. (رجوع کنید به نصری، ۱۳۷۸: ص ۴۳ تا ۶۵)

۸. البته در دهه ۴۰ نیز فیلم‌های با محتوای اجتماعی به‌صورت محدود ساخته شد که ازجمله آنها می‌توان به شوهر آهوخانم، خشت و آینه و شب قوزی اشاره کرد که همگی فیلم‌هایی با محتوای اجتماعی و غیرمبتذل تلقی می‌گردند. (صدر، ۱۳۸۳: ص ۴۹)

9. www.Javann.ir/004bKb.