سینما به مثابهٔ ابزاری سیاسی

حمید نفیسی
ترجمهٔ فرهاد ساسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در ایران، حاکمان، از فیلم داستانی به جای کشف تحولات اصلی اجتماعی، اخلاقی و روان‌شناختی بومی، اساساً هم برای تحمیل چهره‌ای امروزین از ایران و هم برای القای مطلوبیت و ناگزیری روند امروزین‌سازی به صورت غربی به ایرانیان استفاده کرده‌اند. این سیاست‌ها در نیمهٔ نخست این قرن برای جهان‌بینی و آرزوهای بسیاری از ایرانیان تحصیل کرده، که شاید بنا به دلیلی، بسیاری از جنبه‌های زندگی سنتی ایرانی را پست‌تر از جنبه‌های مترقی زندگی غربی می‌دیدند، مناسب بود.

طولی نکشید که دل‌باختگی به غرب، به تقلید و دنباله‌روی از محصولات فرهنگی آن منجر شد. رشد و توسعهٔ صنعت فیلم ایران نمونهٔ اولیهٔ آن است. دولت ایران در زمان سلسلهٔ پهلوی با حمایت بیگانگان دست به غربی‌سازی ایران زد و از فیلم و تلویزیون به عنوان تغذیه‌کننده‌های عمدهٔ این خط مشی استفاده کرد. این حرکت تأمین‌کنندهٔ هم منافع بیگانگان و هم اهداف رژیم ایران بود. منافع بیگانگان، به‌ویژه

امریکا، به این ترتیب می‌توانست راه را برای ایجاد یک بازار مصرفی گرفتار در ایران، از جمله بازار فیلم سینمایی و برنامهٔ تلویزیونی هموار کند. دولت ایران، در عوض، چهرهٔ امروزین، فریبنده، از پیش ساخته شده و با بسته‌بندی زیبا را به عنوان اسوه‌ای برای مخاطبان ایرانی دریافت کرد.

این مقاله تاریخچه‌ای از فیلم ارائه خواهد کرد، و سپس نگاه خود را به موضوعات خاص ارائه شده در فیلم‌های ایرانی از همان آغاز متمرکز خواهد ساخت. بخش آخر نیز رابطهٔ این عناصر با بافت اجتماعی و سیاسی رو به رشد ایران را به اجمال تحلیل خواهد کرد.

تاریخچهٔ سینما

تحول فیلم‌های داستانی در ایران را می‌توان به پنج دوره تقسیم کرد.[1]

سرآغاز (۱۲۰۵ـ ۱۲۷۹)/ ۱۹۰۰ـ ۱۹۲۶)

تولد سینما در ایران را به شیفتگی مظفرالدین شاه قاجار (۱۲۷۵ـ ۱۲۸۵/۱۸۹۶ـ ۱۹۰۷) نسبت می‌دهند که هنگام اقامت در پاریس در سال ۱۲۷۹/ ۱۹۰۰ فیلم‌های خبری را برای نخستین بار دید، و سپس در یادداشت روزانه‌اش به آن اشاره کرد: «ما به عکاسمان دستور دادیم همه نوع [تجهیزات سینماگری] بخرند و به تهران بیاورند تا، ان‌شاءا... بتوانیم فیلم بسازیم و به خادمانمان نشان دهیم»[2]. اما، انگیزش واقعی توسعهٔ آغازین سینما را چند تجارت‌پیشه به وجود آوردند که حرفه‌شان را در کشورهای غربی، عمدتاً روسیه و فرانسه، یاد گرفته بودند. این افراد عبارت بودند از میرزا ابراهیم خان عکاس باشی و مهدی روسی‌خان (که از مراسم سلطنتی فیلم‌برداری کرد)، ابراهیم خان صحاف باشی (که نخستین سینما را در سال ۱۲۸۴ / ۱۹۰۵ در ایران گشود) و خان‌بابا معتضدی (که چند فیلم سرگرمی و چند فیلم خبری تولید کرد.)[3].

این فیلم‌سازان مجبور بودند با تجهیزات، امکانات، متخصصان و استعدادهای ناکافی بسازند. به علاوه، شرایط اجتماعی در جهت رشد سینما نبود. ایران به لحاظ اقتصادی و اجتماعی عقب مانده بود؛ اکثریت بی‌سواد بودند؛ تشکیلات مذهبی مخالف سینما[ی مبتذل] بود و زنان نمی‌توانستند در سینماها حاضر شوند. به سبب همین شرایط ناموافق، هیچ تولید داخلی قابل ذکری وجود نداشت. اکثر فیلم‌هایی که نشان می‌دادند فیلم‌های خبری یا کمدی و فیلم‌های ماجراجویانهٔ اروپا، روسیه و امریکا بودند. از همان آغاز، تولید فیلم داخلی قلمرو شاهان و طبقات بالا شد و اغلب به فیلم‌های خبری دربارهٔ فعالیت‌های سلطنتی محدود می‌شد.

فیلم‌های داستانی اولیه (۱۳۱۶ ـ ۱۳۱۹ / ۱۹۳۰ ـ ۱۹۳۷)

طی دوران آغازین سلسلهٔ پهلوی، مشکلات فنی ادامه داشت. دولت از فیلم‌های داستانی حمایت نمی‌کرد، و سرمایه‌گذاری خصوصی در فیلم اندک بود. شرایط اجتماعی همچنان با توسعهٔ صنعت فیلم مقابله می‌کرد، و سیل فیلم‌های خارجی و دشواری‌ها و هزینه‌های همراه دوران ظهور صدا در سینما وضعیتی را به وجود آورد که تولیدکنندگان داخلی نمی‌توانستند در آن به رقابت بپردازند. تلاش‌هایی برای تأسیس مدارس آموزش فیلم انجام گرفت. فردی امریکایی ـ روسی، به نام آوانس اوهانیان (اوگانیانس)نخستین فیلم داستانی ایرانی را براساس یک کمدی دانمارکی (۱۳۰۹/ ۱۹۳۰) و با نام *آبی و رابی* ساخت. فیلم دوم اوهانیان، *حاجی‌آقا، آکتور سینما*(۱۳۱۱ / ۱۹۳۲)، برای نخستین بار دوگانگی بین نگرش‌های مذهبی سنتی و نگرش‌های جدیدتر را در میان طبقات بالا به نمایش گذاشت. ابراهیم مرادی *بوالهوس* (۱۳۱۳ / ۱۹۳۴) را کارگردانی کرد، و در آن موضوعات هوسبازی ثروتمندان، زرق و برق شهرهای جدید و تأثیر فسادانگیز آن‌ها بر روستاییان را به تصویر کشید.

در این میان کارهای نخستین عبدالحسین سپنتا، شاعر ایرانی خلاقی که در هندوستان زندگی می‌کرد، پرتوی برافکند که زود خاموش شد. او که دشواری‌های همکارانش در ایران را پیش‌رو نداشت، نخستین فیلم ناطق زبان فارسی، یعنی

داستان عشقی موزیکال *دختر لُر* (۱۳۱۳ / ۱۹۳۴)، را ساخت که در ایران با استقبال خوبی روبه رو شد. وی پیش از بازگشت به ایران در سال ۱۳۱۶/ ۱۹۳۷، چند فیلم موفق دیگر ساخت که اکثرشان مبتنی بر قصه‌های عامیانه و مردم پسند ایرانی بودند.

عصر رخوت (۱۳۱۷ ـ ۱۳۴۴/ ۱۹۳۸ـ ۱۹۶۵)

جنگ جهانی دوم ساخت فیلم‌های ایرانی را متوقف کرد. صنعت فیلم به وارد کردن و نمایش دادن فیلم‌هایی خارجی محدود شد، که شصت‌درصد آن‌ها امریکایی، و مابقی آلمانی، فرانسوی و روسی بودند. این وضعیت تا یک دهه ادامه یافت تا این‌که در سال ۱۳۲۷/ ۱۹۴۸ اسماعیل کوشان نخستین فیلم ناطق زبان فارسی را در ایران ، با نام *طوفان زندگی* تهیه کرد. این فیلم و دیگر داستان‌های عشقی ملودرام، مانند *شرمسار* (۱۳۲۹/ ۱۹۵۹) روندی را آغاز کرد که تا حال نیز ادامه یافته است.

طی این دوران، سانسور در ارتباط با رسانه‌ها در ایران نقشی قدرتمند ایفا کرد، و فیلم‌هایی که به مسایل اجتماعی می‌پرداختند بسیار کم ساخته شدند؛ در میان آن‌ها فیلم داستانی فرخ غفاری بانام *جنوب شهر*(۱۳۳۷/ ۱۹۵۸) که تصویری واقع‌گرایانه از زاغه‌نشینان تهران ارائه می‌داد، و *خشت و آینهٔ* ابراهیم گلستان (۱۳۴۲/ ۱۹۶۳) که سیمایی واقع‌بینانه از زندگی مردم متوسط را نشان می‌داد، قابل ذکرند.

تلویزیون را در ایران تاجری بهایی، به نام ایرج ثابت، معرفی کرد که الگوبرداری از نظام تجاری امریکا بود. برنامه‌های این تلویزیون مبتنی بر سرگرمی بود، که جُنگ‌های داخلی کمی در برنامهٔ خود داشت، و به‌شدت پر بود از فیلم‌های داستانی محصول متروگلدوین مه‌یر و سریال‌های شبکهٔ ان بی سی.

توسعهٔ صنعت فیلم (۱۳۴۵ـ ۱۳۵۶/ ۱۹۶۶ ـ ۱۹۷۷)

در این دوران، شاه، با حمایت امریکا، قدرتش را مستحکم کرد. سانسور و سرکوب افزایش یافت؛ صدای انتقاد جدی اجتماعی ـ سیاسی در تمام رسانه‌ها ساکت شد و به جای آن هیاهویی از مدیحه‌سرایی با هماهنگی دقیق به راه افتاد، که در آن رسانه‌های غربی نیز نقش داشتند. اما طی همین دوران به‌تدریج شمار روزافزونی از گروه‌های زیرزمینی مخالف دولت پایه‌های انقلابی برضد رژیم پهلوی و دیکتاتوری شاهنشاهی را ریختند.

فیلم و تلویزیون، به عنوان محبوب‌ترین هنرها و منابع سرگرمی و ابزار دغل‌کاری و چهره‌سازی برای رژیم، شکوفا شدند. عوامل بسیاری به ظهور صنعت فیلم ملی در این دوران کمک کردند: تأسیس یک شبکهٔ تلویزیونی قوی تحت کنترل دولت، وزارت فرهنگ و هنر، مدارس فیلم، جشنواره‌های فیلم، کلوپ‌های فیلم، شرکت‌های فیلم‌سازی نیمه دولتی، ظهور فیلم‌سازان ایرانی آموزش دیدهٔ خارج، همکاری نویسندگان آگاه به مسایل اجتماعی با فیلم‌سازان، ستایش و جوایز دریافتی فیلم‌سازان موج نوی ایران در جشنواره‌های بین‌المللی، و سرانجام سرپرستی هنر و سینمای جدید ایران توسط سلطنت .

بسیاری از موضوعات محبوب عامه پسند طی این دهه ظهور کرد؛ از جمله: زندگی امروزین در *هشتمین روز هفته* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴)، انتقام خانوادگی در *قیصر* (۱۳۴۸ / ۱۹۶۹)، سکس و خشونت در *روسپی* (۱۳۴۸ / ۱۹۶۹)، روستا در برابر شهر در *آقای هالو* (۱۳۴۹ / ۱۳۷۰)، فقیر در برابر غنی در *مردی از تهران* (۱۳۴۵ / ۱۹۶۶)، هویت اشتباه در *سلام برعشق* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴)، زور بازو در *ترانه* (۱۳۵۰ / ۱۹۷۱)، و نفوذ غرب بر ایرانیان در *گل نسا در پاریس* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴).

در عین حال، شمار روزافزونی از فیلم‌سازان جوان مترقی دست به ارائهٔ چهرهٔ واقع‌گرایانه‌تری از جامعهٔ ایرانی زدند که کمتر کلیشه‌ای بود. *گاو* (۱۳۴۷ / ۱۹۶۸) ساختهٔ داریوش مهرجویی به این موج جدید در سینمای ایران انگیزه داد، که در نهایت به شکل‌گیری گروه فیلم جدید در سال (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) انجامید. تعدادی از این فیلم‌ها دیدگاه‌هایی واقع‌بینانه و گاه انتقادی از جامعهٔ ایرانی و دولت آن ابراز می‌کردند، مانند *رگبار* (۱۳۴۹ / ۱۹۷۰) اثر بهرام بیضایی و *دایرهٔ مینا* اثر مهرجویی (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴).

شهر آهوخانم

ولی پس از غلیان کوتاه فعالیت و رشد، فیلم‌سازان موج‌نو کارکردن در فضایی آکنده از سرکوب و سانسور بی‌برنامهٔ درهم کوبنده را تقریباً غیرممکن دیدند. به علاوه، تورم و دیگر بیماری‌های اقتصادی و اجتماعی به خمودی و رکود تدریجی تولید فیلم ملی کمک کرد. سرانجام، رقابت؛ فیلم‌های وارداتی و جنگ‌های تلویزیونی کلیشه‌ای داخلی (مورد حمایت دولت) عملاً کمک کرد تا موج پرشتاب سینمای ایران فرو بخوابد.

رکود (۱۳۵۶ ـ ۱۳۵۸ / ۱۹۷۷ ـ ۱۹۷۹)

با گسترش ناآرامی سیاسی، اعتصاب‌ها و تظاهرات پراکندهٔ کارگران، پابرهنه‌ها، دانشجویان و کسبه شدت گرفت، و در سال ۱۳۵۷ به انقلابی تمام عیار تبدیل شد و با خروج شاه در دی ۱۳۵۷ / ژانویهٔ ۱۹۷۹ و تأسیس جمهوری اسلامی به اوج رسید. طی این دوره، شمار اندکی فیلم داستانی ارزشمند تولید شد. در حقیقت، این صنعت، که در دههٔ پیش، بیش از ۴۸۰ فیلم داستانی تولید کرده بود، در دورهٔ مورد بحث کمتر از ده فیلم تولید کرد. تورم، سانسور، عدم حمایت در برابر سیل فیلم‌های خارجی، نبود پشتوانهٔ مالی برای موج نو و دیگر فیلم‌ها، و قیام ملی همگی به رکود ساخت فیلم ایرانی کمک کردند.

بیان موضوعات اجتماعی در فیلم‌های داستانی

فیلم‌های درام، ملودرام، کمدی، جنایی و ماجراجویانه ژانرهای اصلی فیلم‌های ساخته شده در ایران بود، و اکثر این‌ها در دو دورهٔ نخست توسعهٔ سینما به وجود آمد، که طی آن فیلم‌سازان ایرانی از روی تولیدات فیلم خارجی نسخه‌برداری ، و سپس بازار ایران را اشباع کردند. از ده فیلم داستانی که طی دوران نخست و دوم توسعه (۱۲۷۹ ـ ۱۳۱۶ / ۱۹۰۰ ـ ۱۹۳۷) ساخته شدند، سه کمدی، شش

درام و یک فیلم ماجراجویانه وجود داشت. بررسی تقریباً ۲۹۰ فیلم ساخته شده در دورهٔ سوم (۱۳۱۷ - ۱۳۴۴ / ۱۹۳۸- ۱۹۶۵) نشان می‌دهد که ۵۱ درصد از فیلم‌ها درام و ملودرام، ۲۷/۶درصد کمدی و ۱۲درصد فیلم‌های ماجراجویانه / جنایی بودند. در دورهٔ چهارم (۱۳۴۵- ۱۳۵۶ / ۱۹۶۶ - ۱۹۷۷) از ۴۸۰ فیلم ساخته شده، ۶۲ درصد درام و ملودرام، ۱۹/۳ درصد کمدی و ۱۲/۳درصد فیلم‌های جنایی و ماجراجویانه بودند.[۴]

در ابتدا، این گونه فیلم‌ها نمایانگر تلاش فیلم‌سازان ایرانی تازه‌کار برای تقلید از فیلم‌های وارداتی برتر بودند. متأسفانه، رقابت فیلم‌های خارجی برتر به لحاظ فنی، سانسور گسترده و عوامل گوناگون اجتماعی اقتصادی فیلم‌سازان ایرانی را واداشت این نگرش اساساً تقلیدوار را همه جا حفظ کنند.

موضوعات مردم‌پسند با اجزای سنتی بسیار

فیلم‌هایی با این موضوعات اساساً ارزش‌ها و آداب و رسوم موافق با ارزش‌ها و آداب و رسوم جامعهٔ ایرانی سنتی را به تصویر می‌کشیدند و یا می‌ستودند. برخی از آن‌ها در ذیل خلاصه‌وار طرح و بررسی شده‌اند.

خانواده: خانواده در فیلم به مثابهٔ نهادی بادوام و مهم معرفی می‌شود که اغلب ارزش آن را دارد که انسان حقوق خود را در راهش قربانی کند. روابط بین اعضای خانواده پیچیده است. پیوند مادر و پسر بسیار قوی و تقریباً ادیپی است. پسر فرمانبردار پدر است، ولی رقابت بر سر مهر مادر هم وجود دارد. در خانواده قدرت از آن پدر است، و حرف حرف اوست. زنان باید پاک، فداکار، خوددار، عفیف و بخشنده باشند. باید خانواده را کنار هم نگه دارند و ناسازگاری و خودسری مردان را ببخشایند. زنان بدکار و فاسد دیگری خارج از خانواده وجود دارند که شوهران و پسران را اغوا می‌کنند و وحدت و ثبات خانواده را به خطر می‌اندازند. این زنان، و قربانیان اغوا شدهٔ آنان، لاجرم مجازات می‌شوند، و در پایان خانواده خلاف‌کاران را می‌بخشاید و باز می‌پذیرد. *چشم‌به راه* (۱۳۳۷ / ۱۹۵۹) و *صد کیلو داماد* (۱۳۴۱ / ۱۹۶۲) نمونه‌هایی از این باب هستند.

پیوندهای قوی خانوادگی اغلب انتقام گرفتن را الزام‌آور می‌سازند. در بسیاری از فیلم‌ها، به عضوی از خانواده (معمولاً یک زن) ستم می‌شود و همین موضوع دیگر اعضای خانواده (اغلب اوقات مردان) را وامی‌دارد دست به ماجراجویی انتقام‌آمیز بزنند تا به مرگ یا مجازات مجرم منجر شود. برای مثال، در *گل نسا* (۱۳۳۱ / ۱۹۵۲) و *تجاوز* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) پدران انتقام فریفتگی و فاسد شدن دخترانشان را می‌گیرند. در *قیصر*، برادر انتقام می‌گیرد و در *صادق کُرده* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) این شوهر است که انتقام جویی می‌کند و بالاخره در چند فیلم هم زنان انتقام می‌گیرند؛ *شب‌های تهران*(۱۳۱۱ / ۱۹۳۲) فیلمی است که در آن مادری باید انتقام بی‌آبرویی دخترش را بگیرد. در اکثر این فیلم‌ها، جرم‌های مرتبط با خشم و غیرت موجه است، زیرا مجرمان دامان خانواده را لکه‌دار کرده‌اند.

ازدواج‌های اجباری: این موضوع تا حدی سنتی نیز خیلی راحت در *توفان زندگی* مطرح شد. در این فیلم دو قهرمان داستان، ناهید و فرهاد، عاشق هم می‌شوند. پدر ناهید با ازدواجشان مخالفت می‌کند و ترتیب عروسی دخترش را با تاجری ثروتمند می‌دهد. فرهاد فقیر است؛ اما سخت کار می‌کند، در حرفه‌اش سر آمد می‌شود، و به موفقیت و ثروت دست می‌یابد. حوادث ماجرایی زیادی به وقوع می‌پیوندند که سرانجام عاشقان اولیه رابه هم می‌رساند. در چند فیلم مانند *بی‌پناه* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳)، دختر در برابر حکم خانواده و سنت می‌ایستد، ولی در پایان ناچار تسلیم می‌شود و توبه می‌کند. با گذشت زمان و افزایش نفوذ غرب بر ایران، درون‌مایهٔ سرپیچی زن و نیز مرد، بیش‌تر و بیش‌تر دیده شد؛ این موضوع سنتی تغییر شکل داد و به جایی رسید که انتخاب آزاد شریک زندگی و روابط جنسی پیش از ازدواج را به نمایش گذاشت ؛ فیلم‌های *تشنه‌ها* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) و *ماه عسل* (۱۳۵۵ / ۱۹۷۶) از این جمله‌اند.

اغوای زنان: فیلم‌های متعددی زنان را در برابر اغواگری، به ویژه اغواگری متمول، ضعیف نشان می‌دهند. تقریباً همیشه زنان تسلیم می‌شوند و نتیجهٔ کار، شرمساری و ناگزیر شدن به روسپی‌گری، گناه، و آوازخوانی و رقاصی در کاباره‌هاست

که (آخری نشانهٔ نفوذ عصر جدید است.) گاه، مثلاً در *شرمسار*، اغواگر مجازات می‌شود؛ در دیگر موارد دختر طی دوران طولانی حبس، مثلاً در مورد زن قهرمان فیلم *مادر* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳) مجازات می‌شود.

رفیق بد: مردان نیز در معرض اغوا شدن قرار دارند، ولی این مسأله به خاطر رفیق بد آن‌هاست. مردان خانواده‌های خوشبخت را دوستان مذکر بدشان (یا گاه زنان بد) تحریک می‌کنند که خانواده‌هایشان را رها سازند، قمار کنند، مشروب بخورند و درگیر جرم و جنایت شوند. این انحرافات، اگرچه ذاتاً غربی نیستند ولی با این وجود به سبک غربی به تصویر درمی‌آیند و در نتیجه نفوذ غرب را موجب می‌شوند. قهرمان این فیلم‌ها نه تنها خانواده، بلکه ثروتش را هم از دست می‌دهد و با رنج بردن از فقر و خوار و خفیف شدن یا حبس، مجازات می‌شود و اغلب، سال‌ها بعد در برخوردی اتفاقی، به خانواده‌اش باز می‌پیوندد و خانواده‌اش او را فوراً می‌پذیرد. *ولگرد* (۱۳۳۱ / ۱۹۵۲) و *غفلت* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳) نمونه‌های اولیهٔ این نوع موضوع هستند.

روستا در برابر شهر: این درون‌مایهٔ اولیه در *شرمسار* مطرح شد. این فیلم دربارهٔ مریم، دختر روستایی ساده‌ای است که نامزدی روستایی دارد و مردی شهری به نام احمد او را اغوا می‌کند. مریم، شرمنده، روستا را به قصد شهر ترک می‌کند و در آن‌جا خواننده‌ای معروف می‌شود. سرنوشت و پایداری، در پایان کار خود را می‌کند و پس از آن عاشقان از دست رفتهٔ قدیمی به ده باز می‌گردند و با شادکامی ازدواج می‌کنند. انواع بسیاری از این موضوعات طی سالیان سال به وجود آمدند، ولی پیام اصلی ستایش ارزش‌های بومی (معصومیت، پاکی و سادگی زندگی روستایی) و تقبیح ارزش‌های غربی (فساد اخلاقی رایج در زندگی شهری) در آن‌ها ثابت ماند. نمونه‌های متأخر دیگر این موضوع [تا سال ۱۳۶۰] *آقای هالو* و *بلوچ* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) هستند.

فقیر در برابر غنی: بسیاری فیلم‌ها اختلافات بین فقرا و ثروتمندان را (معمولاً در بافت شهری) موضوع خود قرار می‌دادند، ولی تقریباً هیچ کدامشان عمیقاً به بنیان‌های اقتصادی و اجتماعی این اختلافات نمی‌پرداختند؛ در عوض، محوری بودند که شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط و ماجراهای ملودرام یا خنده‌دار حول آن بافته می‌شد. *بازگشت* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳)، *ستارگان می‌درخشند* (۱۳۳۹ / ۱۹۶۰) و *عروس تهران* (۱۳۴۶ / ۱۹۶۷) تغییراتی در این موضوع ایجاد کردند.

سانسور شدید مانع برخورد واقع‌گرایانه با چنین موضوعاتی شد و جو هنری و فکری سترونی را به وجود آورد. اما این وضعیت به فیلم‌سازان اجازه داد خصایل فقرا را بستایند و خصوصیت‌های ثروتمندان را بکوبند یا تمسخر کنند. در بیش‌تر موارد، فقرا درستکار، ساده، مذهبی، سخت‌کوش ومبادی اخلاق هستند؛ حال آن‌که ثروتمندان دغل، تنبل، مادی‌گرا، ناخشنود، ستمگر و ضداخلاق‌اند. بسیاری از خصوصیت‌های گروه اخیر به نفوذ عصر جدید و غرب نیز ارتباط داشت.

اختلافات طبقاتی بین دهقانان و اربابان نیز در طرح داستان‌ها رسوخ کرد، مثلاً داستانی که در آن اربابی مانع ازدواج دخترش با یکی از دهقانان می‌شد. اما گاه این دهقان با کار سخت ثروتی به هم می‌زد وشایستهٔ ازدواج با او می‌شد. *بلبل مزرعه* (۱۳۳۷ / ۱۹۵۸) نمونهٔ اولیه و مردم پسندی از این دست به شمار می‌رود.

در چند فیلم، مانند *آراس خان* (۱۳۴۲ / ۱۹۶۳) و *فرمان خان* (۱۳۴۶ / ۱۹۷۶)، روستاییانی را که از کدخدا یا ظلم و ستم رییس قبیله به تنگ می‌آیند یک روستایی قهرمان بسیج می‌کند و آنان زندگی‌شان را خود در دست می‌گیرند و با موفقیت با ستمگران می‌جنگند. فیلم‌های دیگر، مانند *گل‌آقا* (۱۹۶۷/۱۳۴۶) استیفای حق فردی را انگیزهٔ قیام علیه قدرت اربابان قرار می‌دهند.

یکی دیگر از درگیری‌های اجتماعی دایمی که فیلم‌سازان معمولاً آن را درگیری شخصی تعبیر می‌کردند، درگیری بین کارخانه‌دار ستمگر و شهوتران و کارگر و خانواده‌اش بود. این داستان‌ها معمولاً، در فیلم‌هایی چون *شهر گناه* (۱۳۴۹ / ۱۹۷۰) و *آسمون بی‌ستاره* (۱۳۵۰ / ۱۹۷۱)، به نفع کارگران خاتمه می یافت.

سینمای بومی هیچ‌گاه نقش سنجهٔ اجتماعی را پیدا نکرد بلکه معلوم بود که‌به مثابهٔ شاخص سیاست فرهنگی دولت عمل می‌کند.

این فیلم‌ها که در آن‌ها دهقانان یا کارگران معمولی در برابر اربابان و سران موفق می‌شدند زمانی مطرح شد که انقلاب سفید شاه در حال برنامه‌ریزی و اجرا بود. دو مورد از مفاد پرهیاهوی این انقلاب اصلاحات ارضی و واگذاری سهام کارخانجات به کارگران بود.

هویت اشتباه و تقدیر: این‌ها موضوعات سنتی بسیار متداولی هستند، چراکه یک بررسی سطحی نشان داد که از اوایل دههٔ سی به بعد بیش از چهل فیلم به شکلی، هویت اشتباه و تقدیر را به تصویر کشیده‌اند. اساساً قهرمانان زن و مرد از قضای روزگار یا بنا به دلایلی که خارج از اختیار آن‌هاست، جدا می‌شوند و زمانی که سال‌های سال بعد با هم ملاقات می‌کنند، یکدیگر را نمی‌شناسند. آنان همچنان این اشتباه را ادامه می‌دهند تا این‌که حادثه یا برخوردی اتفاقی هویت واقعی‌شان را بر آن‌ها فاش می‌کند و باعث به هم رسیدن آن‌ها می‌شود. *دختر سرراهی* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳)، *مراد و لاله* (۱۳۴۴ / ۱۹۶۵) و *درخت‌ها ایستاده می‌میرند* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) نمونه‌هایی از موضوع هویت اشتباه هستند.

ولگرد نمونهٔ مردم‌پسند اولیه‌ای از موضوع تقدیر است. ناصر با خوشبختی همراه خانواده‌اش زندگی می‌کند، ولی به دنیای جرم و جنایت و فساد کشیده می‌شود تا آن‌جا که مجبور می‌شود رابطه‌اش را با خانواده قطع کند. پس از هفده سال حیات عذاب‌آور و دردناک (مجازاتی که حق اوست) بار دیگر با خانواده‌اش مواجه می‌شود و زندگی جدیدی را با آن‌ها از سر می‌گیرد.

قدرت: بنابر فیلم‌های ایرانی، هم قدرت سنتی و هم امروزی از دو منبع اصلی سرچشمه می‌گیرد: پول و زور بازو. پول مردان و زنان، پیر و جوان، را فاسد می‌کند و آن‌ها را وامی‌دارد تا به جرم و جنایت ـ و انواع پلیدهای دیگر ـ روی آورند. *زنده باد خاله* (۱۳۳۲ / ۱۹۵۳)، *مرد یک میلیون تومانی* (۱۳۳۵ / ۱۹۵۶) و *تونل* (۱۳۴۷ / ۱۹۶۸) نمونه‌هایی از این موضوع هستند.

زوربازو، که اغلب با رفتار پرهیاهو و بزن‌بهادرانهٔ گردن کلفت‌های محل به نمایش درمی‌آمد، گاه حمایتی می‌شد برای فقرا، ضعفیان و ثروتمندان، *لات جوانمرد*(۱۳۳۸ / ۱۹۵۹)،*کلاه مخملی* (۱۳۴۱ / ۱۹۶۲)، *جاهل محل* (۱۳۴۳ / ۱۹۶۴)، و *آواز* همگی انواع این شخصیت و موضوع را به نمایش می‌گذارند. در فیلم‌های اولیه شخصیت لات را اغلب به مثابهٔ فردی یاری‌دهنده و فداکار به تصویر می‌کشیدند که دوست داشت از ضعیفان در برابر منافع قدرتمندان حمایت کند در سال‌های بعد، او بیش‌تر به اوباشی تبدیل شد که به شراب خواری، دعوا و شر به پاکردن تمایل داشت. تصویر اول همسو با دیدگاه سنتی از لات‌ها و نقش آن‌ها در جامعهٔ ایرانی است، حال آن‌که تصویر دوم را می‌شود چنین تعبیر کرد که نمادی است برای دولت و روش آن.

موضوعات غربی امروزین

در فیلم‌های ایرانی موضوعات غربی نمایانگر نگرش‌ها و ارزش‌های وارداتی ایرانیان به خارج سفر کرده و سیاست غربی‌سازی دولت و حامیان خارجی‌اش بودند. هرچند شماری از فیلم‌ها که موضوعاتی مانند اغوای زنان، رفیق بد، فقرا، روستاییان و کارگران در برابر طبقهٔ حاکم داشتند ارزش‌های غربی را در کنار ارزش‌های ایرانی به تصویر می‌کشیدند، با این حال طی دوره‌های آغازین توسعهٔ سینمای ایران (۱۲۷۹ ـ۱۳۱۶ / ۱۹۰۰ ـ ۱۹۳۷)، فیلم‌ها به‌ندرت با تمام وجود از ارزش‌های غربی طرفداری می‌کردند و گاه آن‌ها را محکوم می‌ساختند، اما در دوره‌های سوم و چهارم توسعه (۱۳۱۷ ـ ۱۳۵۶/ ۱۹۳۸ـ ۱۹۷۷) نگاه فیلم‌ها به نشان دادن شیوهٔ زندگی جدیدی که در ایران پا می‌گرفت و اقتباس بیش‌تر آن معطوف شد. مردم‌پسندترین موضوعات امروزی خلاصه‌وار در ذیل توصیف شده‌اند.

زندگی سنتی در برابر زندگی امروزی: این موضوع در یکی از نخستین فیلم‌های داستانی ساخته شده در ایران یعنی *حاجی آقا، آکتور سینما* به راه افتاد. این فیلم داستان مردی

مذهبی و سنتی به نام حاجی‌آقا را باز می‌گوید که سخت مخالف سینماست. کارگردانی که می‌خواهد از حاجی و دخترش در فیلم استفاده کند، ماجراهایی به وجود می‌آورد که باعث می‌شوند نظر حاجی راجع به سینما عوض شود و سرانجام هم به شرکت کردن دخترش و نامزد او در فیلم رضایت می‌دهد. منتقدی در روزنامهٔ *اطلاعات* اظهار کرد که فیلم «... نقایص زیادی داشت. سیاه بود، چهره‌ها سیاه بودند، و از نظر فنی، فیلم رضایت بخش نبود.»[5] ظاهراً منتقد این مسأله را آن قدر مهم نمی‌دانسته است که توضیح دهد فیلم برای نخستین بار برخورد بین دیدگاه مذهبی سنتی و دیدگاه جدید در حال ظهور را، که داشت بین طبقهٔ بالای ایران جا می‌افتاد، مطرح کرده بود.

شیوهٔ زندگی مذهبی سنتی، چنان‌که در بسیاری از حاجی‌آقاها در سراسر تاریخ فیلم به نمایش در آمده بود، واپس گرایانه، کوته‌فکرانه، انعطاف‌ناپذیر و آکنده از حرص بود، و شخصیت آن متحجر، غیرمنطقی، مسخره، هوسباز و حتی شهوت‌ران بود. این کلیشهٔ خاص به عنوان معیار در فیلم‌های داستانی، چه اولیه و چه متأخر [تا سال ۱۳۶۰]، در فیلم‌هایی چون *مرغ همسایه* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) ظاهر شد.

دیگر فیلم‌ها می‌کوشیدند تا، با درجات مختلفی از واقع‌گرایی و بصیرت، سبک زندگی امروزی در ایران را به تصویر بکشند؛ برای مثال *اتهام* (۱۳۳۵- ۱۹۵۶)، *شهر هرت* (۱۳۴۹ - ۱۹۷۰)، *هشتمین روز هفته* و *گزارش* (۱۹۷۶/۱۳۵۵). این فیلم‌ها در شهر اتفاق می‌افتند، و زندگی‌هایی که در آن‌ها به تصویر در می‌آیند اساساً زندگی افراد جوان ترقی‌خواهی است که اغلب تحت‌تأثیر نفوذ غرب، و از جمله احساس از دست دادن هویت و بیگانگی، قرار گرفته‌اند.

کاباره‌ها: رقص و آواز دو مورد از اولین و همیشگی‌ترین ویژگی‌های فیلم‌های ایرانی است. این ویژگی‌ها در نخستین فیلم ناطق فارسی زبان، *دختر لر* به کار گرفته شد. و با تغییراتی، تا سال ۱۳۵۸ / ۱۹۷۹ ادامه یافت. گویا واکنش بسیار مثبت به این عناصر در فیلم‌ها فیلم‌سازان را تشویق کرد تا با توسل به هر چیزی، در فیلم‌هایشان برای چند سکانس مخصوص زنانی که با لباسی بدن‌نما آواز می‌خوانند و می‌رقصیدند جایی پیدا کنند. از دههٔ سی به بعد، این درون‌مایه‌ها گسترش یافتند تا تمام فیلم‌های مربوط به کاباره و زندگی شبانه، خوانندگان زن، مردان قوی هیکل قلچماق، و فساد، پول و سکس، و خشونتی را که بخشی از زندگی در این دنیا هستند در برگیرد؛ از آن جمله است *بارقهٔ امید* (۱۹۵۹/۱۳۳۸)، *بخت، عشق و شانس* (۱۳۴۱/ ۱۹۶۲)، *روسپی* (۱۹۶۹/۱۳۴۸)، و *توبه* (۱۹۷۲/۱۳۵۱).

این فیلم‌ها عاری از طرح داستانی واقع‌گرایانه‌اند، و در آن‌ها داستان تنها بهانه‌ای است برای نمایش سکس و خشونت. در واقع، بررسی مخاطبان جوان تهران در سال ۱۳۴۵/ ۱۹۶۶ نشان داد که ۳۷درصد از آن‌ها تحت‌تأثیر صحنه‌های سکسی فیلم‌ها قرار گرفته و به هیجان آمده‌اند[6].

در مورد واکنشی که این نوع فیلم‌ها بین تودهٔ مردم مذهبی ایجاد کردند، گزارش‌های موجود مخالفت شدید با فیلم‌های سکسی و با بیان فیزیکی عشق سکسی و شهوت را نشان می‌دهند. نویسنده‌ای در سال ۱۹۳۵/۱۳۱۴ در یک سلسله مقاله در مجله‌ای مذهبی، با نام بردن از جاذبهٔ جنسی به عنوان آتش خروشان و نیروی وحشی اعلام کرد که فیلم‌ها مسؤول افتادن جوانان به دام چنین آتش و نیرویی هستند.[7] چند سال بعد، در سال ۱۹۵۳/۱۳۳۲، دانشجویی جوان در کتابی در باب فرهنگ و جامعه‌شناسی ارزش‌های آموزشی و اطلاع رسانی فیلم‌ها را ستود، ولی افسوس خورد که واردکنندگان و نمایش دهندگان فیلم‌های خارجی تصمیم گرفته‌اند جوانان را در معرض فیلم‌های رقص و آواز شهوت‌انگیز و عشقی قرار دهند. همچنین گله کرد که چرا به جوانان ایرانی، به جای آموختن زندگی و کارهای ساری کوری و ژان دارک، یاد می‌دهند که از مدهای لباس، آرایش و رفتار غربی تقلید کنند؛ یعنی از سبیل داگلاس فربنکس، موی کورنل‌وایلد، عینک رمانتیک چارلز بویر، و فیگور دوروتی لامور.[8]

اما با سرعت گرفتن امروزین‌سازی، غربی‌سازی و ترقی‌خواهی رسمی در ایران، گستره و آهنگ تولید، واردات

و نمایش فیلم‌های شبه سکسی نیز بیش‌تر و سریع‌تر شد. در سال ۱۳۵۷ / ۱۹۷۸، روزنامهٔ *کیهان* گزارش داد که اکثر فیلم‌های سکسی تجاری‌ای که در سینماهای تهران به نمایش در می‌آمد از ایتالیا و امریکا بودند، و در ادامه اضافه کرد که از ۱۲۰ سالن سینما در تهران، ۶۷ سالن فیلم‌های سکسی نشان می‌دادند. وزارت فرهنگ و هنر، که مسؤول خط مشی‌های کلی فرهنگی (از جمله سانسور فیلم) بود، در سال ۱۳۵۷ / ۱۹۷۸ اعلام کرد که ساخت، واردات و نمایش فیلم‌های سکسی تجاری را ممنوع خواهد کرد.[۹] اما این نیات، با توجه به وجود کاملاً استهزاآمیز چنین فیلم‌های سکسی و قوانین ظاهراً صریح در مورد جلوگیری ازنمایش آن‌ها، و از آن‌جا که بیش‌تر بیان آن‌ها تأثیر چندانی به همراه نداشت، سخت مورد شک و تردید بود لیکن صداقت وزارتخانه هیچ گاه به بوتهٔ آزمایش گذاشته نشد، زیرا انقلابیون سالن‌های سینما را یکی از اهدافشان کردند و شمار زیادی از آن‌ها را پیش از آن که تغییراتی چشمگیر در برنامه‌ریزی مؤثر واقع شود، سوزاندند.

پلیس: پلیس و نیروهای امنیتی تقریباً همیشه افرادی هوشیار، منطقی، کارآمد و بشردوست تصویر می‌شدند که می‌کوشیدند نادرستی‌ها را درست کنند و جنایتکاران را به پیشگاه عدالت ببرند. *سایه* (۱۳۳۹ / ۱۹۶۰)، *شب قوزی* (۱۳۴۳ / ۱۹۶۴) و *خانوادهٔ گروهبان غضنفر* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) فضایل انسانی و مثبت پلیس و نیروهای امنیتی را طی دهه‌ای که نشانگر فعالیت‌های روزبه‌روز گسترده‌تر پلیس مخفی (ساواک) و تأسیس یک دستگاه قضایی و پلیس سرکوبگر و ناعادل است به نمایش می‌گذارد.

نفوذ غرب: در دههٔ ۱۳۱۰ / ۱۹۳۰، ایرانیان تحصیل کردهٔ مقیم خارج فیلم سفرنامهٔ لئو پوآرمیر (Leon Poirier) *Yellow Cruise* (*سفرزرد*) (۱۳۱۳ / ۱۹۳۴) را دیدند که شامل صحنه‌هایی از کالسکه‌هایی در خیابان‌های تهران بود. واکنش آن‌ها منفی بود، به ویژه، آن‌که فکر می‌کردند فیلم ایران را کشوری عقب مانده نشان داده است. نمونهٔ این واکنش نامهٔ یک ایرانی مقیم بلژیک و انتشار آن در روزنامه *اطلاعات* تهران بود، که در آن اظهار کرده بود:

> چیزی که توجه همه را جلب کرد وجود کالسکه در تهران بود. برای خارجیان این خیلی مسخره به نظر می‌رسید که از این موضوع همهٔ ایرانی‌ها ناراحت و خجالت‌زده شده‌اند... قبلاً، این لباس و کلاه و دستارهای رنگارنگ ایرانیانی، که مثل شخصیت‌های بالماسکه به نظر می‌رسیدند،بود که توجه خارجیان را جلب می‌کرد. خوشبختانه، این نقص بزرگ رفع شده است، ولی چیزی که اکنون آبروی کشور ما را می‌برد این کالسکه است[۱۰].

عقدهٔ فرودست انگاری ظاهری‌ای که با واکنش ایرانیان در برابر چنین فیلم‌هایی به نمایش درآمد[۱۱]، و گرایش همزمان به این‌که به بهای از دست دادن سنت و واقعیت خود، امروزی و مترقی به نظر برسند، در فرهنگ ایرانی ادامه یافته است و صنعت فیلم آن را [تا سال ۱۳۶۰] از تمام مراحل تحولش گرفتار کرده است[۱۲].

تا آن‌جا که به فیلم‌های داستانی مربوط می‌شود، در بررسی نخستین فیلم داستانی ایرانی، *آبی و رابی* در سال ۱۳۱۰ / ۱۹۳۱، بررسی کننده در یکی از روزنامه‌های تهران خواستار افزایش تولید فیلم‌های داخلی و صدور آن‌ها به دیگر کشورها شد، زیرا این تبادل فیلم‌های داخلی با دیگر ملل می‌توانست «...بهترین ابزار تبلیغاتی را برای کشور و بهترین راه نشان دادن کشورمان به جامعهٔ اروپایی را[۱۳]» به وجود آورد. چند سال بعد، همان نشریه در بررسی نخستین فیلم ناطق زبان فارسی یعنی، *دختر لر*، اظهار کرد: *دختر لر* علاوه بر سینماگری خوب، به تصویرگری دقیق و روحیهٔ [ایرانی] شرقی و صحنه‌آرایی زیبا، عامل دیگری را نیز دربرداشت که با ستایش پرشور مخاطبان مواجه شد، و آن نمایش ترقی انجام گرفته [در ایران] طی چند سال گذشته بود».[۱۴]

با افزایش تماس ایرانیان با کشورهای غربی (به‌ویژه از طریق سفر دانشجویان به خارج) و استیلای آن کشورها بر فرهنگ و اقتصاد ایران، خارجیان (به‌ویژه شخصیت‌های غربی یا ایرانیان غربی شده) کم‌کم در فیلم‌ها ظاهر شدند. یکی از شخصیت‌هایی که زیاد او را نشان دادند «عروس خارجی» بود که چون با فرهنگ ایرانی خو نگرفته بود، گاه عنصری

خنده‌دار می‌نمود. در اکثر موارد، علی‌رغم بسیاری از اعتراضات سنتی و مذهبی به ازدواج بین یک خارجی و یک ایرانی، عشق موجود میان ایرانی و عروس خارجی‌اش غالب می‌شد. *بازی عشق* (۱۳۳۹/ ۱۹۶۰)، *عروس فرنگی* (۱۳۴۰/ ۱۹۶۱)، *سوغات خارج* (۱۳۴۶/ ۱۹۶۷) و *مهدی مشکی و شلوارک داغ* (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) همگی گونه‌هایی از این موضوع را به کار می‌گیرند.

برخی فیلم‌ها به کشورهای غربی اشاره می‌کردند و برخی دیگر ایرانیانی را نشان می‌دادند که از سفر تحصیلی یا تجاری غرب بازگشته بودند یا ایرانیان حاضر در کشورهای خارجی را به تصویر می‌کشید. ***حاجی‌جبار در پاریس*** (۱۳۴۰ / ۱۹۶۱)، ***پرستوها به لانه باز می‌گردند***(۱۳۴۲ / ۱۹۶۳)، ***سه شر به پاکن*** (۱۳۴۵ / ۱۹۶۶)، ***ریکاردو***(۱۳۴۷ / ۱۹۶۸)، ***در آمریکا اتفاق افتاد***(۱۳۵۰ / ۱۹۷۱)، ***یک اصفهانی در نیویورک*** (۱۳۵۱ / ۱۹۷۲) و ***گل‌نسا در پاریس*** (۱۹۷۴/۱۳۵۳) نمونه‌هایی از این موضوع‌اند. در کل، این فیلم‌ها بر فریفتگی و تحسین اولیهٔ رفتار و زرق وبرق سطحی غربی که هم بر بخشی از مردم ایران و هم بر رسانه‌ها تأثیر گذاشته بود، تأکید می‌کردند.

چهرهٔ مترقی ایران: دولت می‌کوشید تا با محدود کردن وضعیت، جاها، موضوعات، شیوهٔ لباس پوشیدن و انواع شخصیت‌هایی که می‌توانستند در فیلم‌ها ظاهر شوند، به زور چهرهٔ امروزین مترقی‌ای از ایران در فیلم‌ها به وجود آورد. در دههٔ بیست، انقلاب‌ها، شورش‌ها، ناپسندی، صلح‌گرایی و فیلم‌های ضد اسلامی سانسور می‌شدند.[15] در اوایل دههٔ پنجاه، سکانس‌هایی که: ... انتقام اوباش، کفتربازی کفتربازان، قماربازی در پیاده‌روها، زاغه‌نشین‌ها، هنرپیشه‌هایی با لباس‌های پاره و روابط جنسی را نشان می‌دادند ممنوع شدند.[16]

علی‌رغم این واقعیت که اکثر جمعیت ایران در روستاها زندگی می‌کردند، اکثر داستان‌های فیلم‌های ایرانی در محیطی شهری[17] اتفاق می‌افتادند، این مسأله صرفاً ممکن بود بازتاب تعداد بسیار زیاد سینماروهای شهری یا از سوی دیگر، نشانهٔ دیگری از عزم دولت بر پافشاری بر چهرهٔ امروزی ایران باشد. بدون شک رژیم قصد داشت چهرهٔ

موج جدید سینمای ایران در دههٔ چهل و پنجاه هدفش رهایی سینمای ایران از قید و بندهای اجتماعی اقتصادی و هنری آن بود.

عاری از مشکل، با ثبات و امروزین از کشوری نشان دهد که درواقع، نابرابری و بی‌عدالتی و فقر در آن فراوان بود.

تلاش رسمی برای نشان دادن ایران به عنوان «جزیرهٔ ثبات» به وضعیتی انجامید که طی آن دولت در اواخر دههٔ پنجاه از طریق فیلم و تلویزیون «... هر معارضی را جاسوس، خرابکار، معتاد یا حامل سلاح و مواد منفجره[18]» معرفی می‌کرد. نتیجهٔ نامیمون تمام این کنترل و بازی با رسانه‌ها و دیگر صور بیان فرهنگی و هنری را می‌توان با نقل متن کامل نامهٔ سرگشادهٔ چهل تن از نویسندگان ایرانی در تاریخ ۲۳ خرداد ۱۳۵۶ خطاب به نخست‌وزیر ایران، امیرعباس هویدا، متذکر شد:

> آقای نخست‌وزیر، در جامعهٔ ما، فرهنگ و خلاقیت فکری و هنری دچار رکود و رخوت شده است... تمام بندهای قانون اساسی ... مدتی است کاملاً توسط دولت و سازمان‌های تحت کنترل آن معلق و ملغا شده است.... وجود این آزادی‌ها (آزادی اندیشه، انجمن و مطبوعات) چند صد سال است که جنبش فرهنگی و بلوغ و توسعهٔ فکری، سیاسی و اجتماعی مردم کشورهای مختلف سراسر جهان را درپی آورده است، حال آنکه امروز ما در نتیجهٔ تعلیق آزادی و در پی آن رکود فکری، مصرف‌کنندهٔ محصولات مادی و فکری آن‌ها شده‌ایم، و در نتیجه دچار نازایایی کامل فرهنگی شده‌ایم.»[19]

موضوعات موج جدید

طی دورهٔ سوم (۱۳۴۵ ـ ۱۳۵۶/ ۱۹۶۶ ـ ۱۹۷۷) در حالی که کل صنعت فیلم داستانی شمار روزافزونی از فیلم‌های کلیشه‌ای را تولید می‌کرد تا یک یا چند مورد از موضوعات

مردم پسند را مطرح کند، یک جنبش کوچک اما گویای در حال رشد وجود داشت که هدفش رهایی سینمای ایران از قید و بندهای اجتماعی اقتصادی و هنری آن بود. فیلم‌سازان موج نو توانستند حمایت سازمان‌های مختلف فیلم‌سازی دولتی را به دست آورند و تعداد چشمگیری از فیلم‌هایی بسازند که به شکلی واقع‌گرایانه زندگی ایرانی را به تصویر می‌کشیدند.

شماری از این فیلم‌سازان، مانند ابراهیم گلستان، فریدون رهنما، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی، خود نویسنده، شاعر یا نمایشنامه‌نویس بودند. کارگردانان دیگر در تلاش خود برای یافتن داستان‌ها و موضوعات بومی، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه ایرانی متأخر را اقتباس کردند و فیلم‌هایی از این قبیل ساختند: *شوهر آهو خانم* (۱۳۴۵ / ۱۹۶۶) به کارگردانی داوود ملاپور براساس رمانی از محمدعلی افغانی؛ *غزل* به کارگردانی مسعود کیمیایی براساس داستان کوتاهی از بورخس، *داش آکل* مسعود کیمیایی بر اساس نوشتهٔ صادق هدایت، *تنگسیر*(۱۳۵۳ / ۱۹۷۳) به کارگردانی امیرنادری براساس رمانی از صادق چوبک؛ *خاک* (۱۳۵۲ / ۱۹۷۳) به کارگردانی کیمیایی براساس داستان کوتاهی از محمود دولت آبادی؛ و *ملکوت* (۱۳۵۵ / ۱۹۷۶) از خسرو هریتاش براساس داستانی از بهرام صادقی.

گروه دیگری از فیلم‌سازان موج نو از نزدیک با نویسندگان و شاعران در اقتباس داستان‌هایشان برای فیلم‌نامه همکاری داشتند. برای نمونه، فیلم‌نامهٔ *گاو* نوشتهٔ داریوش مهرجویی و غلامحسین ساعدی بود؛ فیلم‌نامهٔ *آرامش در حضور دیگران* (۱۳۵۰ / ۱۹۷۱) نوشتهٔ تقوایی و ساعدی بود؛ فیلم‌نامه *شازده احتجاب* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) نوشتهٔ بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری بود؛ فیلم‌نامهٔ *دایرهٔ مینا* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) نوشتهٔ مهرجویی و ساعدی بود؛ و بالاخره، فیلم‌نامهٔ *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷ / ۱۹۷۸) نوشتهٔ فرمان‌آرا و گلشیری بود. تقریباً تمام نویسندگانی که آثارشان استخوان‌بندی فیلم‌های موج‌نو را می‌ساخت، آگاه به مسایل اجتماعی، فعال در امور سیاسی، و نویسندگانی مخالف دولت بودند که به خاطر دیدگاه‌های سیاسی‌شان زندانی و یا آزار و اذیت شده بودند. نمونه‌های روشن آن‌ها دولت‌آبادی، ساعدی و گلشیری بودند.

فیلم‌های موج‌نو روی‌هم رفته به موضوعاتی که پیش‌تر ذکر شد و بازار ایران را اشباع کرده بود، نمی‌پرداختند، یا اگر می‌پرداختند، از طرح‌های داستانی، تحول شخصیت، اوضاع و گفتگوهای واقع‌گرایانه بهره می‌بردند؛ برتری فنی آن‌ها نیز بر قدرت پیامشان می‌افزود. شماری از این فیلم‌ها تصاویری از روستا و زندگی شهری رایا واقع‌گرایی خشن برجسته می‌کردند؛ برای مثال، *گاو*، و *یک اتفاق ساده* (۱۳۵۲ / ۱۹۷۳) و *طبیعت بیجان* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) هر دو به کارگردانی سهراب شهید ثالث، *گزارش* به کارگردانی عباس کیارستمی؛ و *سوته‌دلان* (۱۳۵۷ / ۱۹۷۸) از علی حاتمی. برخی از فیلم‌ها در زمان سرکوب سیاسی و اجتماعی به نمادگرایی روی آوردند، که شکلی از پنهان‌کاری بود که در سراسر تاریخ هنر ایرانی انجام گرفته است. *آرامش در حضور دیگران*، و *شهر قصه* (۱۳۵۱/ ۱۹۷۲)، به کارگردانی منوچهر انور و نوشتهٔ بیژن مفید، و *غریبه و مه* (۱۳۵۳ / ۱۹۷۴) از بیضایی، همگی برای به تصویر کشیدن و انتقاد از نظام اجتماعی و سیاسی به نوعی از نمادگرایی بهره برده‌اند.

تعدادی از فیلم‌سازان، که برخی از آن‌ها در غرب آموزش دیده بودند، نگاه خود را به ویرانی ارزش‌ها و نهادهای فرهنگی بومی توسط کشورهای غربی یا ایرانیان غربی شده، و بیگانگی و ورشکستگی اقتصادی و اخلاقی ناشی از آن معطوف کردند.

پستچی (۱۳۴۹ / ۱۹۷۰) از مهرجویی، *خاک*، *مغول‌ها*(۱۳۵۲ / ۱۹۷۳) از پرویز کیمیاوی، *دور از خانه* (۱۳۵۴ / ۱۹۷۵) از شهید ثالث، *سفر سنگ* (۱۳۵۶ / ۱۹۷۷) از کیمیایی، و *اُکی مستر*(۱۳۵۷/ ۱۹۷۸) از کیمیاوی همگی نمونه‌هایی از این باب هستند. فساد دربار و فساد اجتماعی درون‌مایه‌های *شازده احتجاب* و *دایرهٔ مینا* بود. در *رگبار* اثر بیضایی، موضوع شرایط اجتماعی و سرکوب دولت بود؛ و در *تنگسیر* انتقام فردی به قیام مسلحانه یک مرد علیه قدرت‌های موجود تبدیل شد.

بسیاری از این فیلم‌ها در جشنواره‌های بین‌المللی فیلم برندهٔ

جایزه شدند یا مورد تشویق قرار گرفتند. دولت دریافت که دادن سرمایه به فیلم‌سازان موج نو برایش در محافل بین‌المللی اعتبار و آوازه به ارمغان آورده است، ولی فیلم‌سازان خود از سخنان بسیار سازشکارانهٔ آن‌ها راضی نبودند. معمولاً فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های کامل شدهٔ اجتماعی جسورانه‌ترشان محکوم به سانسور یا خارج شدن از گردونهٔ توزیع می‌شدند. برای مثال *گاو*، *آرامش در حضور دیگران*، و *دایرهٔ مینا* هر کدام به مدت یک یا چند سال ممنوع بودند. به‌تدریج دولت ترجیح داد که حمایت مالی گسترده از آن‌ها را به پروژه‌های ساخت مشترک فیلم با شرکت‌های خارجی نیازمند پشتیبانی مالی انتقال دهد که این امر دولت را قادر می‌ساخت تا از مشکلات سانسور آزارنده اجتناب ورزد و در عین‌حال به رژیم به عنوان سرمایه‌گذار پروژه‌های پراعتبار فیلم چهرهٔ مترقی جهانی دهد. بنابراین موج نوی ایران و تحمل نسبی دولت در برابر بیان موضوعات اجتماعی تازه و مرتبط در فیلم به پایان رسید.

تحلیل

آنچه در بالا خلاصه‌وار مرور شد آن دسته از موضوعاتی بود که طی بیش از هفتاد سال عمر سینمای داستانی ایران [تا سال ۱۳۶۰] بیش از همه مطرح شده بود. هفت دههٔ مورد بحث بسیار پرحادثه بودند، و ظهور یک دیکتاتوری جدید، پشتیبانی متحدان خارجی‌اش و ظهور مجدد ملی‌گرایی ایرانی را پشت سر گذاشته بود. در جامعه‌ای که به سوی امروزین‌سازی به سبک غربی پیش می‌رود، تمام ارزش و آداب و رسوم سنتی مورد سؤال قرار می‌گیرند و اغلب با بی‌توجهی کنار گذاشته می‌شوند. این مسأله می‌تواند موجب آسیب و سردرگمی شود، مگر آنکه یک نظام جدید پایا جایگزین نظام ارزشی بی‌اعتبار شدهٔ قدیمی گردد. گویی رژیم پهلوی عمداً کوشید تا از رسانه‌های ارتباطی برای توسعهٔ اجتماعی و سیاسی بهره برد. به واسطهٔ سانسور رسمی سرکوبگرانه و به کار گرفتن نظامی از رعب و وحشت و ناامنی فردی و هنری، بیان موضوعات واقعی در هنر و رسانه‌ها عملاً سرکوب شد. درحالی که طی دوره‌های متناوب کاهش سانسور رسمی، نویسندگان و شاعران توانستند اشعار، داستان‌های کوتاه، مقالات و رمان‌های چشمگیری به دست دهند که به مسایل اجتماعی می‌پرداختند، فیلم‌ها و تلویزیون بی‌امان و بی‌رحمانه تحت نظارت هیأت سانسور قرار داشتند تا جلوی بیان موضوعات مغایر با خط مشی رسمی دولت یا موضع‌گیری شاهنشاهی را بگیرند.

از آن جا که همهٔ فیلم‌نامه‌ها و همهٔ فیلم‌های به اتمام رسیده می‌بایست پیش از دریافت اجازهٔ ساخت و مجوز پخش مورد بازبینی سانسورچیان قرار گیرند، بنابراین دولت ابزار مطمئنی برای آمیختن فیلم‌هابه آنچه هنجارها و ارزش‌های اجتماعی مناسب تلقی می‌کرد در اختیار داشت. بررسی موضوعات و شخصیت‌های ارائه شده در فیلم‌های داستانی ایرانی نمایانگر مجموعهٔ پیچیده‌ای از ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی است که وفادارانه سیاست‌های امروزین‌سازی غربی‌سازی دولت را منعکس می‌کرد. نه این که ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی پیچیدهٔ بیان شده از طریق سینما دقیقاً در یک مقوله قرار می‌گرفتند و صرفاً موجب امروزین‌سازی و غربی‌سازی می‌شوند؛ بلکه چند فیلم غربی‌سازی بی‌برنامه را محکوم می‌کردند، و برخی ارزش‌های سنتی ایرانی را می‌ستودند، حال آنکه بسیاری دیگر از آن‌ها انتقاد می‌کردند. مجموعهٔ ارزش‌ها و نگرش‌هایی که از اتاق‌های سانسور آن زمان بروز کردند، شامل آمیزه‌ای از ارزش‌ها، چه بومی و چه امروزی، می‌شدند، ولی اغلب اوقات ارزش‌های سنتی را به تمسخر می‌گرفتند، خوار می‌شمردند و خواستار کنارگذاری آن‌ها به نفع نگرش‌های غربی امروزی‌تر می‌شدند.

بنابراین، ارزش‌ها و شخصیت‌های سنتی و مذهبی تمسخر می‌شدند وعقب مانده به حساب می‌آمدند. دین با آن که آشکارا محکوم نمی‌شد، اغلب به واسطهٔ ساختار استهزاآمیز طرح داستان و منترهای لوده، ابله، بی‌منطق و متحجر خوار شمرده می‌شد. زندگی امروزین، با مشخصهٔ زندگی شهری و به تصویر کشیدن ترکیبی از روابط بی‌قیدوبند بین گروه‌های جذاب ترقی‌خواه از یک سو، و رفتار نامطلوب اجتماعی

مانند قماربازی، مصرف مواد مخدر، سکس، پول و خشونت از سوی دیگر، همیشه و همیشه به نمایش درمی‌آمد. واضح است که پلیدی‌های مشابهی مدت‌ها پیش از نفوذ غرب در ایران حس می‌شدند، ولی از آن‌جا که غربی‌سازی نمایانگر ترک ارزش‌های سنتی ایران بود، سبک سریع یا نامطلوب زندگی را تداعی می‌کرد. باید یادآور شد که علی‌رغم ماهیت ظاهراً منفی رفتار امروزی ضد اجتماعی، می‌توان اظهار کرد که تکرار بی‌وقفهٔ هر رفتاری از طریق فیلم و تلویزیون درواقع به پذیرش بیش‌تر آن، خواه به ظاهر محکوم شود خواه نشود، کمک می‌کند.

به پلیس و همهٔ مأموران دولتی دیگر چهرهٔ بسیار مثبتی می‌دادند، چنان که همیشه برای درست کردن اشتباهات کار می‌کردند. دستگاه قضایی منصف و کارآمد جلوه داده می‌شد. جنایت‌کاران، به دست پلیس یا دادگاه، به عاقبت بد خود می‌رسیدند. اربابان، کدخداها و دیگران نمایندگان فئودالیسم قدیم که شاه با آن‌ها درگیر بود خودرأی، ستمگر، طمع‌کار و شهوت‌ران تصویر می‌شدند. از سوی دیگر، رعایا، کارگران و فقرا ساده (گاه تا حد حماقت) درستکار و سخت‌کوش نشان داده می‌شدند. درگیری بین فقرا و ثروتمندان خام و ناپرداخته، اغلب آمیخته به سکس و درون مایه‌های انتقام شخصی، ارائه می‌شد. این فیلم‌ها، با این‌که اختلاف را تشخیص می‌دادند، پایه‌های اقتصادی و سیاسی درگیری طبقاتی را نادیده می‌انگاشتند. در عوض، مخاطبان با فرمول انتقام و عشق با احساسی بغرنج روبه رو می‌شدند تا با قرار گرفتن در فضای پیروزی علیه ثروتمندان و قدرتمندان، و تسکین یافتن و رهایی از سرخوردگی و خصومت به شیوه‌ای بی‌خطر اما ناکارآمد، هیچ‌گونه شناختی واقعی از موضوعات مربوطه به دست نیاورند. بااین جنگ طبقاتی تصاویر متحرک دو هدف دنبال می‌شد. یک هدف آرام کردن و تسکین بخشیدن تودهٔ مردم فقیری

بود که همچنان با درجات مختلفی از محرومیت و استثمار سرمی‌کردند. از سوی دیگر؛ به تداوم حس بی‌اعتمادی و تحقیر زیاد بین نخبگان تحصیل کردهٔ امروزی و توده‌های مردم کمک می‌کرد، تا این‌که هیچ هدف یا آرمان مشترکی شکل نگیرد، چرا که چنین ائتلافی تهدیدی می‌شد برای قدرت مطلق شاه و رژیمش.

درحالی که همهٔ این موضوعات مردم پسند را در فیلم‌ها ارائه می‌کردند، با این حال، بسیاری از موضوعات مهم اجتماعی نادیده گرفته می‌شدند. فقر، ویرانی کشاورزی، مهاجرت دهقانان به زاغه‌های شهرها، سرکوب، هراس از پلیس، سانسور، بی‌عدالتی، فساد اجتماعی و سلطنتی، استثمار محرومان، برهم زدن فرهنگ بومی، تضعیف دین، و تورم در سینمای ایران ملحوظ یا بررسی نمی‌شد.

بنابراین، سینمای بومی هیچ‌گاه نقش سنجهٔ اجتماعی را پیدا نکرد که نیازها، مشکلات و آرزوهای مردم را منعکس کند، بلکه معلوم بود که به مثابهٔ شاخص سیاست فرهنگی دولت عمل می‌کند. فیلم‌های وارداتی غرب حامی کاربرد سیاسی سینما توسط دولت بودند. این فیلم‌ها که اکثریت فیلم‌های به نمایش درآمده در ایران را تشکیل می‌دادند، اغلب درون‌مایه‌های سکس و خشونت و شیوهٔ امروزی زندگی را بسی بیش‌تر از همتاهای ایرانی خود انتقال می‌دادند، چرا که معیارهای سانسور با شدیدترین و سخت‌ترین حالت با فیلم‌های بومی ایرانی برخورد می‌کردند[۲۰].

واکنش ایرانیان در برابر این طرح رنگارنگ از جامعه‌شان در فیلم‌ها یکسان نبود. کشور به سرعت داشت امروزی می‌شد، اعتبار بسیاری از ارزش‌های سنتی مورد سؤال قرار می‌گرفت، و چند مورد نیز پیش‌تر کنار گذاشته شده بود. ارزیابی فیلم‌ها توسط مخاطبان در شهرستان یزد در مرکز ایران در سال ۱۹۷۴/۱۳۵۳ دو نظام ارزشی متناقض و متغایر را که در میان عامهٔ مردم ایران و برروی پرده‌های سینمای ایران دوشادوش هم وجود داشتند، نشان داد. یکی، که نمایانگر مسن‌ترها و افراد دارای تحصیلات کمتر بود، از ارزش‌های سنتی دفاع می‌کرد؛ حال آنکه دیگری که نمایانگر جوان‌ترها و افراد دارای تحصیلات بیش‌تر بود، از ارزش‌های معاصر طرفداری می‌کرد[۲۱]. آمار حاکی از آن بود که ۲۷/۲درصد از پاسخ دهندگان تأثیر کلی فیلم را سرگرمی و فراغت می‌انگاشتند، حال آنکه ۲۲/۱درصد از آن‌ها آن را فساد شخصیتی در نظر می‌گرفتند[۲۲].

همچنین باید نفوذ تلویزیون را در بردن سیاست فرهنگی حکومت به خانه‌ها در نظرگرفت. در سال ۱۹۷۴/۱۳۵۳، برای مثال ۴۰درصد از برنامه‌های تلویزیونی شامل واردات خارجی می‌شد[۲۳]. بررسی برنامه‌های مردم‌پسند در تلویزیون ملی ایران در جدول زیر آمده است[۲۴].

جدول محبوبیت برنامه‌های تلویزیون ایران

عنوان برنامه	*درصد بینندگان*
مراد برقی (سریال داخلی)	٪۷۵
روزهای زندگی ما(سریال امریکایی)	٪۴۹
زیر بازارچه (سریال داخلی)	٪۴۵
فیلم داستانی(عمدتاً وارداتی)	٪۳۰
تارزان (سریال امریکایی)	٪۲۰
جُنگ	٪۱۸
برنامهٔ علمی	٪۱۵
اخبار	٪۱۴
آیرون ساید(سریال امریکایی)	٪۱۴
وکلای جوان (سریال امریکایی)	٪۱۲
سال‌های بی‌پناهی (سریال داخلی)	٪۱۲
جُنگ	٪۱۲
حس ششم (سریال امریکایی)	٪۱۱
دکتر مارکوس ولبای(سریال امریکایی)	٪۹
کلمبو(سریال امریکایی)	٪۸

افزونی سریال‌های ساخت امریکا در میان محبوب‌ترین برنامه‌ها چشمگیراست، و نشانگر سهم مشارکت محصولات خارجی در استعمار فرهنگی ایران است. حتی سریال‌های تلویزیونی ساخت داخل هم (که تحت کنترل گروه کوچکی از افراد بود) اساساً تقلیدی بودند که شامل انواع متعددی از شخصیت‌های سبک غربی می‌شدند؛ حال

آنکه آن دسته از عناصر که باقی می‌ماندند اغلب مطابق با فرمول و ارزش‌های غربی دستکاری می‌شدند، آن چنان که ارزش‌های سنتی مورد پسند اکثریت مخاطبان را به هم می‌ریختند و ویران می‌کردند. این سریال‌های داخلی غربی شده نه تنها تجسم سیاست فرهنگی دولت بودند، بلکه نمایانگر جنبه‌هایی از نظام ارزشی روشنفکران و نخبگان هنرمند ایرانی تولید کنندهٔ آن‌ها بودند که کمترین مطلوبیت را داشتند.

اثرات این سیاست فرهنگی انتقال یافته از طریق رسانه‌ها، با توجه به زمان زیادی که ایرانیان صرف تماشای فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی می‌کردند، بسیار گسترده است. مطالعات تحقیقاتی برروی مخاطبان در شهرهای مختلف در دهه‌های چهل و پنجاه نشان داده است که سینما رفتن و تماشای تلویزیون محبوب‌ترین فعالیت‌های فراغتی مردم بوده است. بررسی مخاطبان در سال ۱۹۶۹/۱۳۴۸ در شهر ارومیه نشان داد که ۳۹درصد از پاسخ دهندگان وقت فراغتشان را صرف رفتن به سینما و ۴۲ درصد صرف تماشای تلویزیون می‌کردند[۲۵]. بررسی انجام گرفته در تهران در سال ۱۹۷۳/۱۳۵۲ نشان داد که سینما رفتن محبوب‌ترین فعالیت زمان فراغت دانشجویان بوده است[۲۶]. با این حال بررسی دیگری که در شهر یزد در سال ۱۹۷۴/۱۳۵۳ انجام گرفت نشان داد که ۷۰ درصد از دانش‌آموزان دبیرستانی سینما را استراحت مورد علاقهٔ خود می‌دانستند، و مطالعهٔ مخاطبان فیلم‌ها در تهران در سال ۱۹۷۷/۱۳۵۶ نشان داد که ۳۵ درصد از آن‌ها هفته‌ای یک بار به سینما می‌رفتند.[۲۷]

پس تصاویر ارائه شده از طریق رسانه‌ها از جمله قوی‌ترین اقداماتی بود که برای تضعیف ارزش‌های سنتی و نیز مترقی استفاده شد، و به جز خاندان شاهنشاهی و سیاست‌هایش چیز چندانی را دست نخورده نگذاشت و مقدس به حساب نیاورد. سرانجام، کلیشه‌سازی و تحریفات تفرقه‌افکنانه‌ای که برای دامن زدن به بی‌اعتمادی و جناح‌بندی جامعه به کار رفته بود، سلاحی شد در دست قربانیان. تصاویر ارائه شده در رسانه‌ها عموماً غیرواقعی، دست نیافتنی و نامطلوب بودند. نه غنی و نه فقیر نمی‌توانستند در تصاویر روی پرده؛ واقعیت، هویت یا تمامیتی را بیابند که آرزومند آن باشند، چون فعالیت‌های رژیم و رسانه‌هایی که پیام‌هایش را می‌رساند روزبه‌روز متخاصم‌تر و فراگیرتر شد، اضمحلال سریع ارزش‌های سنتی ایرانی و فقدان هر گونه جانشین مترقی پایایی واکنش توده‌های ایرانی را که در برابر نگرش‌های فرهنگی و خط مشی‌های حکومت مقاومت می‌کردند، برانگیخت و فروپاشی نهایی رژیم و این رسانه‌ها را در پی‌آورد. جای تعجب نیست که طی انقلاب ۱۳۵۷ سینماها، با توجه به نقشی که در از هم گسیختگی فرهنگی ایجاد شده به دست کسانی که می‌خواستند ایران را به نفع خودشان شکل دهند ایفا می‌کرد، به عنوان یکی از اهداف اصلی تخریب‌های انقلابی انتخاب شد.[۲۸] ❑

این نوشتار ترجمه‌ای است از:

* Naficy, Hamid; "Cinema as a Political Instrument",In Micahel E. Bonine & Nikki R. Ueddie (eds.) *Continuity and Change in Modern Iran* (Albany: State University of New York Press , 1981) chapter B,pp.265 - 383.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ در مورد تاریخ انتقادی مفصل فیلم‌های داستانی در ایران، ک Naficy;Hamid "Iranian Feature Film: A Brief Critical History" Quarterly Review of Film Studies 4 (1979): 443 - 64.

۲ ـ تهامی نژاد، محمد؛ «ریشه‌یابی یاس: تاریخ سینما در ایران، ۲» *دربارهٔ سینماو تئاتر*، دی ۱۳۵۲، ص ۱۳.

۳ ـ برای دستیابی به اطلاعاتی بیشتردربارهٔ فیلم‌های مستند ساختهٔ این پیشاهنگان اولیهٔ سینما نک:

Naficy, Hamid;"Non- Fiction Film in Iran",*Jumpcut*. (انتشار در تابستان ۱۹۸۰).

4. Naficy, Hamid, "Iranian Feature Film, pp. 450 - 456.

۵ ـ تهامی‌نژاد ،محمد؛ «ریشه‌یابی یاس در سینمای ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۵ ایران»، *ویژه سینما و تئاتر* ۲ و ۳، بی‌تا، ص ۱۱۶.

۶ ـ اسدی، علی؛ «درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما در ایران»،*فرهنگ و زندگی* ۱۳و۱۴، زمستان ۱۳۵۱- بهار ۱۳۵۲، ص ۱۳.

۷ ـ حکمی‌زاده، علی‌اکبر؛ «تبلیغات»، **همایون** ۶، اسفند ۱۳۱۳، صص ۳۰ـ۳۱.

۸ ـ هدایتی، علی‌اصغر؛ **فرهنگ و جامعهٔ ما**، تهران، نقش جهان، ۱۳۳۱، صص ۴۴ ـ ۴۶.

۹ ـ «قیچی سانسور برای بدن‌های لخت لباس می‌دوزد» **کیهان**، ۱۶ بهمن ۱۳۵۶، ص ۵.

۱۰ ـ تهامی‌نژاد ،محمد؛ «ریشه‌یابی یاس... »صص ۹ ـ ۱۰.

۱۱ـ در مورد جزییات بیشتر در بارهٔ واکنش ایرانیان در برابر فیلم‌های مستند دربارهٔ ایران نک:

Naficy; Hamid, Non - Fiction Fiction: Downentaries on Iran, Iraniaan Studies , 3 - 4 (1979): 217 - 238.

۱۲ ـ در مورد اسناد جالب و گسترده در این مورد این روند نک: هما ناطق؛ «فرهنگ و فرنگ مآبی»، **الفبا** ۶ (۱۳۵۶)، ص ۵۶ ـ ۷۲؛ و جلال آل احمد، **غربزدگی**، تهران، بی‌تا، ۱۳۴۱.

۱۳ ـ تهامی‌نژاد ،محمد؛ «۴۳ سال نقد فیلم در ایران »، **ویژهٔ سینما و تئاتر**۶، ۱۳۵۶، ص ۱۰.

۱۴ ـ همان جا.

۱۵ ـ وزارت بازرگانی امریکا، ادارهٔ تجارت بین‌الملل: World Trade in Commodities - Iran بدون ذکر شمارهٔ صفحه، فوریهٔ ۱۹۴۹.

16. "Iranian Film Industary Blasts Government Ruling that Bans Slums, sex scenes", *Variety* (weekly), 26 July 1972.

۱۷ ـ اسدی، «درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما...» ص ۱۲.

18. Hadj seyyd Javadi, Ali Asghar;"On the Eve of His Majesty's Trip to America", *Letters From the Great* Prison: An Eyewitness Account of Human and social conditions in Iran (Washington D.C.: Committee for Human Rights in Iran , 1978): 10- 11.

19." First Open Letter of the Writers", *Index On Censorship* 7:1 (January/ February 1978): 19 -20.

۲۰ ـ «میزگرد سینمای ایران،۱»، **فرهنگ و زندگی** ۱۸، تابستان ۱۳۴۵، صص ۵۷ ـ ۵۸.

21. Asad , Ali, and farhad Hakimzadeh; *Social Attitudes and Modernization in Iran,* Part I (Tehran:Iran Communications and Development Institute, 1975):18

22. Ibid.

23. Katz, Elihue and George Wedell; Broadcasting in the Third world:Promise and Performance (Cambridge: Harvard University Press, 1977):156.

24. Katz, Elihue and Dov Shinar; The Role of *Broadcastiog in Nationl Development, Iran Case Study*[draft copy] (Jerusalem: Hebrew University, July 1974:58.

۲۵ ـ اسدی، علی؛ «گذران اوقات فراغت در رضایه»، **فرهنگ و زندگی** ۱۲، پاییز ۱۳۵۲، ص ۴۴.

۲۶ ـ محسنی، منوچهر؛ «تحقیقی پیرامون اوقات فراغت در میان دانشجویان دانشگاه» **فرهنگ و زندگی** ۱۲، پاییز ۱۳۵۲.

۲۷ ـ **بررسی مشخصات و نظرات تماشاگران سینما در تهران**؛ تهران، وزارت فرهنگ و هنر، شهریور ۱۳۵۶، ص ۲۲.

۲۸ ـ گفتنی است که بار سنگین مسؤولیت نهاده شده بر دوش رسانه‌ها در زمان رژیم پهلوی نیز از این مسأله مشخص می‌شود که دو تن از بارزترین و بلند مرتبه‌ترین مسؤولان رادیو و تلویزیون آن رژیم جزو نخستین محکومان و اعدام شدگان جمهوری اسلامی بودند. آن‌ها عبارت بودند از: محمود جعفریان، معاون مدیر رادیو تلویزیون ملی ایران و مدیر خبرگزاری پارس، و پرویز نیک‌خواه رییس ادارهٔ تحقیقات (تبلیغات) رادیو تلویزیون ملی ایران.