تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه. ش

میثم امانی[۱]

چکیده

سینما به عنوان یکی از پدیده‌های هنری دوران مدرن سهم زیادی در زندگی روزمره انسان‌ها دارد و به عنوان یکی از موضوعات جامعه شناسی هنر مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ایران با ورود به عرصه‌ی مدرنیزاسیون، سینما نیز گسترش یافت و به عنوان هنری وارداتی از دربار به سطح جامعه کشانده شد. روند گسترش این هنر جدید در مضمون نیز توسعه یافت و از جنبه‌ی صرفا سرگرم کننده و آرمانی به حوزه‌ی تفکر و واقعیت کشانده شد. سینمای فیلم فارسی دهه‌ی سی و چهل شمسی، زمینه را برای به وجود آمدن سینمای روشنفکری و موج نو فراهم کرد. در فاصله‌ی سال-های۱۳۴۷–۱۳۵۷ فیلم‌هایی در ایران ساخته شد که علاوه بر موضوعات واقعی، مضمون و بیانی انتقادی از اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی داشت و همین مسئله می‌توانست زمینه را برای آگاهی‌های جمعی و بروز جنبش‌های اجتماعی فراهم آورَد.

واژگان کلیدی: سینما، فیلم، جامعه شناسی فیلم، کارگردان، مخاطب.

The Effects of New Wave Cinema of Iran on Social Movements of 1347-1357

Meysam amani[2]

Abstract

Cinema as an artistic phenomenon in modern era plays a significant role in daily life of human being and can be considered as one of the sociological issues of art. Once Iran entered modernism, cinema developed and expanded from imported art of court to society. Cinema of Persian movies of thirties and forties of solar year paved the way for enlightening cinema and new wave. During 1347-1357, the movies were made in Iran that had critical content and expression of social, political, cultural and economic issues as well as real issues and it could provide the situation for collective awareness and emerging social movements.

Key Words: Cinema, Movie, Sociology of Movie, Director, Audience.

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ ایران دوره اسلامی دانشگاه شهید بهشتی.

2. MA Student of the History of Islamic Iran, Shahid Beheshti University, Email: meysan.amani@yahoo.com

مقدمه

با آغاز دوران مدرن و گسترش فرهنگ مدرنیسم و مدرنیزاسیون، تمامی شئون زندگی مردم در سراسر دنیا متأثر از آن گشت. یکی از مهمترین مصادیق این فرهنگ در عرصه‌ی هنر، پدیده‌ی سینما است. امروزه سینما نقش پر رنگی در سرگرمی و تفکر دارد و می تواند مسائل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی را در خود و جوامع بازتاب دهد. رابطه‌ی بین هنر و به طور خاص سینما و جامعه، رابطه‌ای متقابل و در هم تنیده است به طوری که می‌توان گفت «سینما متأثر از جامعه و تاثیرگذار بر جامعه است.» این مسأله به طور تخصصی در جامعه شناسی سینما که زیر گروهی از جامعه شناسی هنر است و جامعه شناسی هنر نیز شاخه‌ای از علم جامعه شناسی به طور کلی و به طور خاص از جامعه‌شناسی معرفت است بررسی می‌گردد. تاکنون تعاریف متعددی از جامعه شناسی سینما ارائه شده است. در حالت کلی جامعه‌شناسی سینما عبارت است از علمی میان رشته‌ای که به تجزیه و تحلیل و تأثیر سینما به‌عنوان یک رسانه و (هنر) بر روی جامعه می‌پردازد و آن را از زوایای مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ارزیابی می‌کند.

سینما در ایران نیز از متن جامع گرفته شده و به میزان فراوانی بر اعضای جامعه تأثیر گذارده است. البته اگرچه نمی‌توان منکر سینمای منحط و غربزده‌ی ایران که هیچ تصویری ازجامعه ایرانی را عرضه نمی نمود، بود اما می‌توان از سینمایی نیز نام برد که اصطلاحاً آن را (گونه اجتماعی) می‌نامیم و در دل سینمای موج نو ایران قرار دارد که تأثیرات زیادی را از مسائل اجتماعی گرفته و به تبع آن بازتابی را بر جامعه و جنبش‌های اجتماعی آن سال‌ها گذاشته است. هدف این مقاله بررسی فیلم‌های تأثیرگذار اجتماعی در سینمای ایران بین سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۷ه.ش و میزان استقبال و تأثیر گذاری در بین مخاطبانشان در جامعه‌ی ایران است تا بتوان تحلیلی از سینما و جنبش‌های اجتماعی ارائه داد؛ بنابراین طبیعی است که کار ما به سینمای عامه پسند معروف به (فیلم فارسی) مربوط نمی‌شود و آن خود می تواند موضوع مقاله‌ی دیگری در جامعه شناسی سینما باشد.

روند پذیرش سینما در جامعه‌ی ایران

در ابتدا باید به بررسی این موضوع پرداخت که آیا جایگاه سینما در ایران به مانند غرب است و آیا اصولا می‌توان در ایران سینما را با مردم و جامعه پیوند داد؟

سینمایی که برادران لومیر در۱۸۹۵م در غرب به‌وجود آوردند، همانند تمامی شئون فرهنگ مدرن غربی، بدیع و منحصر به فرد بود و به نوعی ارتباط و پیوند سینما با رشد موزون همه‌ی جوانب

مدرن اعم از نظام اقتصادی، تولیدی، علمی، اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و رشد تکنولوزیک و ارزش-های نوین مدرنیت در غرب قابل ادراک است. سینما عصاره و آیینه و پیام این دوران جدید، زندگی جدید و مناسبات مدنیت جدید بوده است.[۳] سینمایی که وارد ایران شد همانند تمامی واردات فکری غربی، کارکردهای آن را نداشت و به طور (شبه) مورد استفاد قرار گرفت، اما نکته‌ای که باید به آن توجه نمود این است که اصولا تجربه‌ی مدرنیت غرب، تجربه‌ای اصیل و از درون خود جامعه برمی-خیزد و وارداتی نیست و تجربه‌ی سایر کشورها تجربه‌ای عاریتی است که متناسب با برداشت‌ها و زمینه‌های فرهنگی اجتماعی خود به تفسیر از آن دست می‌زنند و انطباق کامل آن، با مبدأش کاری ناممکن و عبث است.

سینما در ایران توسط دربار مظفرالدین شاه، در خلال سفر شاه به اروپا در سال۱۹۰۰م وارد شد و منحصر به ثبت فیلم‌هایی از شاه و دربار بود و کارکرد اصلی خود (در غرب) را نداشت، اما رفته رفته به درون جامعه کشیده شد. وارد شدن سینما توسط شاه در ایران را نباید دلیلی بر جدایی میان سینما و جامعه‌ی ایران دانست، بلکه دلیل آن عدم توان جامعه‌ی ایرانی در تولید تفکرات جدید است. میرزا ابراهیم صحافباشی نخستین تلاش‌ها برای عمومی کردن سینما را کرد و در سال۱۲۸۴ه.ش در خیابان چراغ گاز (امیرکبیر فعلی) نخستین سینمای عمومی ایران را ایجاد کرد. اگرچه پس از مدت کوتاهی گروهی از مردم با صحاف‌باشی به مخالفت برخاستند و شیخ فضل‌الله نوری حکم تکفیر او را صادر کرد و او دستگیر و تبعید شد، اما کار او را روسی‌خان (ایوانف) ادامه داد و سینمایی را در لاله‌زار ایجاد نمود. همچنین آقایوف و اردشیر خان سالن‌هایی را در تهران رواج دادند.[۴]

سینما در آغاز ورود خود به جامعه‌ی ایران با مخالفت‌های شدیدی از جانب روحانیون و افراد سنتی روبرو شد، به‌طوری‌که بسیاری از خانواده‌های تهرانی آن را حرام می‌دانستند. در سال۱۳۰۷ مادام پری آقابابیان در سینمای خود واقع در کوچه‌نشین مخبرالدوله می‌رقصید تا تماشاگران را برای تماشای فیلم (باراباس) ترغیب کند. علی وکیلی در سینمای خود در گراند هتل لژی را مخصوص بانوان ترتیب داد و خان‌بابا معتضدی نیز سینمایی مخصوص بانوان ساخت.[۵] مجموع این اقدامات باعث کمتر شدن اختلافات افراد سنتی و سینما شد و زمینه‌ی گسترش سالن‌های سینمایی را فراهم کرد. بنابراین سینما رفته رفته از انحصار دربار خارج گردید و به فضای عمومی راه یافت. معتضدی

---

۳. جمال امید، *تاریخ سینمای ایران* (تهران: نگاه، ۱۳۶۹)، ص۲۰.

۴. امید، ص۲۳.

۵. *فیلم مستند تاریخ سینمای ایران*، قسمت اول، تصویر دنیای هنر، ۱۳۸۴.

که مورد حمایت دربار رضاشاه بود، فیلمی مستند از سفر شاه به ترکیه را ساخت؛ او فیلم‌های فراوانی را در سینماهای تهران به نمایش درآورد. اوانس اوگانیانس با کمک تعدادی از روشنفکران از جمله سعید نفیسی و عباس مسعودی در سال ۱۳۰۸ه.ش یک مدرسه ی سینمایی تأسیس کرد و نخستین فیلم ایرانی با نام (آبی و رابی) (تولید۱۳۰۹) را ساخت. همچنین او با ساختن فیلم (حاجی آقا آکتور سینما) در صدد آشتی دادن سینما با اندیشه‌ی سنتی برآمد. او داستانی را به روایت می کشد که در آن شخصی که با سینما مخالفتی سرسختانه دارد، طی تحولی موافق سینما می‌شود و اجازه می دهد که دخترش ستاره‌ی سینما شود.[۶] عبدالحسین شیرازی (سپنتا) فرد تأثیرگذار دیگری در سینمای ایران است که در۱۳۱۲ نخستین فیلم ناطق سینمای ایران به نام (دختر لر) را ساخت. این فیلم یک سال بر روی پرده‌ی سینماهای تهران بود و از آن استقبال شد.[۷]

با اقدامات مذکور سینما رفته رفته جای خود را در جامعه‌ی ایرانی باز کرد و تبدیل به اسباب تفریح و سرگرمی برای مردم شد. در کنار این گسترش مخاطب، فضاها و تکنیک‌های سینمایی نیز رو به افزایش نهاد و شرکت‌های مختلف فیلم به وجود آمد و کم کم پای خوانندگان و رقاصان نیز به سینما باز شد. اما مشکلی که در آغاز برای سینمای ایران به وجود آمد، پیوند صرف با جریان های فکاهی و مردم پسند بود؛ بنابراین توجه ادیبان و روشنفکران را به خود جلب نکرد.[۸] هرچند که سینما در ایران تحت نظارت و سانسور دستگاه حکومتی قرار داشت، اما این مانع از پیوندش با جامعه‌ی مدنی نبود. توقیف بسیاری از فیلم‌ها نشان از واقعی بودن فیلم‌های انتقادی اجتماعی و سیاسی می‌دهد، کما اینکه همان فیلم‌ها با اندکی توضیح سازنده یا تغییر در اجزا قابلیت اکران پیدا می کردند و به هر حال منظور خود را به مخاطب تیزبین می‌رساندند.

سینمای ایران در دهه‌ی سی و چهل شمسی

بعد از کودتای ۱۳۳۲ه.ش فضایی از عدم تأمین اجتماعی در جامعه به وجود آمد و در سینما نیز تأثیر خود را گذاشت و نتیجه آن شد که سینمای (لوطیانه) رونق گرفت؛ در حقیقت لوطیان نگهبان و سنگری برای اطرافیان خود در مواجهه با ناامنی‌های اجتماعی بودند و فیلم‌های دهه‌ی سی و چهل

---

۶. مجید محمدی، *سینمای امروز ایران* (تهران: جامعه‌ی ایرانیان، ۱۳۸۰)، ص۴۲.

۷. تهامی نژاد، ص۱۳.

۸. محمدی، ص۵۵.

غالبا فیلم‌های لوطیانه است.[۹] در دهه‌ی سی امکانات تهیه‌ی فیلم ایرانی موسوم به فیلم فارسی پدید آمد و این سبب افزایش مخاطبان شد. فیلم دستکش سفید به کارگردانی پرویز خطیبی (۱۳۳۰)۲۶۰هزار تومان فروش کرد که این خود رقم قابل توجهی در آن زمان بوده است. در این دهه حدود ۱۶۶ فیلم بلند داستانی در ایران به نمایش درآمد، با اینکه در سال۱۳۳۰ فقط ۶ فیلم فارسی اکران شد، اما تولید فیلم سال به سال افزایش یافت به طوری که در سال۱۳۳۹ شاهد به نمایش درآمدن ۲۷ فیلم ایرانی هستیم.[۱۰] از جنبه‌ی محتوایی، روحیه غالب بر فیلم‌های این دهه، روحیه‌ای نسبتا شاد و مسالمت جوست. در این فیلم‌ها عمده‌ی تضادهای خانوادگی به نحو مسالمت آمیزی حل می شوند و از خشونت و کشیده شدن به طرف انحرافات پیچیده اجتماعی و شدت آن، نشان کمی است. از نظر ژانر نیز غلبه بیشتر با فیلم‌های کمدی است.[۱۱] در دهه‌ی چهل، ۴۵۱ فیلم داستانی ایرانی به نمایش درآمد که این به معنای افزایش مخاطب و سالن سینما و فراگیر شدن آن بود، به طوری که فیلم گنج قارون سیامک یاسمی (۱۳۴۴) رکورد دار فروش سینمای ایران تا سال۱۳۵۶ بود. این فیلم را حدود ۷۰ درصد مردم تهران در سینما دیدند و کاراکتر علی بی‌غم (آرتیست فیلم) با بازی محمدعلی فردین به تیپ شخصیتی در میان مخاطبان سینما تبدیل شد.[۱۲] اما با افزایش حجم تولیدات و مخاطب، سطح کیفی فیلم ایرانی پایین آمد و آنان را با نام نازل (فیلم فارسی) شناساند و البته مورد پسند عامه قرار گرفت. فیلم فارسی را باید فرزندی از پدری غربی و مادری هندی دانست. منظور از پدر غربی، فیلم‌های وسترن و تأثیر آن بر فرهنگ فیلم سازان ایرانی و مادر هندی همان پایان خوش فیلم‌های ایرانی است. مضامینی چون دختر گمراه و منحرف که به آلودگی کافه‌ها و کاباره‌ها گرفتار شده است، در فیلم‌های فارسی رواج یافتند و به دنبال آن سینما از رسالت خاص خود که هدایت اندیشه‌ها و تکمیل ارزش‌ها و باورهای اجتماعی است به دور ماند و در صدد آن برآمد صرفا خواست مردم و به ویژه قشر جوانان را ارضاء کند.[۱۳] فیلم فارسی آرما های اجتماعی توده‌ی مردم را منعکس می‌کند؛ پولدارشدن یک شبه، عشق‌های ساده و کودکانه، معکوس شدن رابطه‌ی دارا و ندار، معجزه و اتفاق هسته‌ی اصلی این فیلم‌ها هستند به همین دلیل این سینما

---

۹. *فیلم مستند سینمای ایران.*
۱۰. همان.
۱۱. محمدی، ص۶۰
۱۲. *فیلم مستند سینمای ایران.*
۱۳. امید، ص۵۱.

را نمی توان سینمای رئال (واقعی) نامید چون از دل زندگی واقعی مردم نمی‌جوشد و انسان‌های آن دارای گوشت و پوست و خون افراد واقعی نیستند. فیلم‌های رئال مثل خشت و آینه ابراهیم گلستان (۱۳۴۴) هیچ توفیقی در این دوران ندارند.[۱۴] از دیگر ویژگی‌های سینمای ایران در این دو دهه: رواج استفاده‌ی ابزاری از برهنگی در فیلم‌ها، عدم انتقاد از اشخاص و نهادهای دولتی، عدم توجه به آسیب‌های اجتماعی و تقلید از سینمای غربی با موضوعاتی تکراری و کلیشه‌ای است. طرح داستانی این فیلم‌ها عاری از واقعیت است و بیشتر بر محور سکس و خشونت می‌چرخد. بررسی مخاطبان جوان تهران در سال ۱۳۴۵ نشان داد که ۳۷ درصد آن ها تحت تأثیر مسائل جنسی فیلم‌ها قرار گرفته اند و به هیجان آمده اند.[۱۵] مهمترین موج‌های فیلم‌های فارسی در دهه‌ی چهل به وجودآمد، اما با یکنواخت شدن مضمون تحرک اجتماعی و اختلاف طبقاتی و اضمحلال تدریجی موج (علی بی غم) مجددا سینمای ایران از نظر موضوع با رکود مواجه شد.[۱۶]طبیعتا این سینما نمی توانست روندی جریان ساز در حوزه‌ی اجتماعی و سیاسی باشد و باید منتظر تحولات سینمایی در اواخر این دهه می ماند.

سینمای روشنفکری ایران

در مقابل جریان غالب سینمای عامه‌پسند دهه‌ی سی و چهل شاهد شکل‌گیری یک سینمای روشنفکرانه هستیم که عکس‌العملی به(فیلم فارسی) است. فیلم جنوب‌شهر ساخته‌ی فرخ غفاری (۱۳۳۷) آغازگر سینمای روشنفکرانه در ایران است. شب قوزی دیگر فیلم غفاری (۱۳۴۳) نیز این روند را طی می‌کند، ابراهیم گلستان، از دیگر کارگردانانی است که برخلاف جریان غالب سینما عمل می‌کند و فیلم خشت و آینه را در (۱۳۴۴) می‌سازد. اگر سینمای عامه‌پسند به موفقیت و تماشاگر زیاد می‌اندیشد، این سینما به هیچ وجه دغدغه‌ی تماشاگر ندارد و از همین جهت کم کم به یک سینمای شخصی می‌انجامد. سینمای روشنفکرانه به شدت از کلیشه‌ها، حتی کلیشه‌های کلاسیک روایت و داستان گویی پرهیز دارد.[۱۷] آثار سینمای روشنفکری تنها در سینما کاپری به نمایش درمی آمد و این

---

۱۴. محمدی، ص۷۰.
۱۵. تهامی نژاد، ص۳۶.
۱۶. *فیلم مستند سینمای ایران.*
۱۷. محمدی، ص۷۷.

سینمایی نبود که به قول تحلیل گران آن روزها تماشاگر تخمه شکن خیلی مایل به ورودش باشد.[۱۸] با توجه به جایگاه بالای فیلم‌های عامه‌پسند در جامعه در این دوران و عدم جذب تماشاگر به سینمای روشنفکری، این سینما نتوانست موجب تحولی اجتماعی گردد، اما به طور خاصی بر روی سینمای دهه‌ی پنجاه تأثیر گذاشت و زمینه‌ساز به وجودآمدن موج نو سینمای ایران و سینمای تأثیر گذار و جنبش ساز سال‌های قبل از انقلاب شد، هرچند که به مانند سینمای عامه پسند در دهه‌ی بعدی نیز حضور داشت و تا امروز نیز تداوم دارد.

جامعه شناسی سینمای ایران در سال‌های (۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۷)

در طول حیات و رشد جامعه شناسی، توجه جامعه شناسان از خود جامعه به عنوان یک کل واحد، به تدریج به نهادهای اجتماعی چون دین، سیاست، فرهنگ، علم و مانند آن جلب شد و جامعه شناسی-های گوناگونی پدیدار شد. جامعه شناسی هنر از یک طرف جامعه شناسی است، که با مطالعه روابط اجتماعی، واقعیت اجتماعی، رفتار اجتماعی، ساخت اجتماعی و بالاخره نهادهای اجتماعی سر و کار دارد و از طرف دیگر هنر است که گاه در فردی‌ترین صورت خود تظاهر پیدا می کند. جامعه شناسی هنر از میان مسائل مختلف و متنوعی که در حوزه‌ی مطالعات جامعه شناختی قرار می‌گیرند، به مطالعه‌ی جنبه‌های اجتماعی هنر می پردازد. در واقع هنر که تا پیش از دخالت جامعه‌شناسی در حوزه‌ی خود به عنوان پدیده‌ای ماورایی، آرمانی و مستقل از هرگونه تأثیرات تاریخی و اجتماعی یکه‌تازی می کرد، در تقابل با جامعه شناسی به ناچار از برج عاج خود پایین آمد و در برابر ادعاهای جامعه شناسی، مبنی بر وابسته بودن آن به شرایط اجتماعی و تاریخی سر تسلیم فرود آورد.[۱۹] مطالعات جامعه شناسی هنر به طورکلی در دو حوزه‌ی مطالعات توصیفی و مطالعات علّی قابل انجام هستند. در مطالعات توصیفی صحبت از چگونگی حضور هنرمندان و آثار هنری در جامعه و ویژگی-های اجتماعی یا جامعه شناختی هنر است در حالی که در مطالعات علّی هدف مطالعه، یافتن رابطه‌ی علّت و معلولی میان هنر و جامعه است. جامعه شناسی هنر در حوزه‌ی مطالعات علّی و نظری درباره-ی هنر به طور کلی به بحث می‌پردازد و ارتباط آن با جامعه را مشخص می‌کند، اما به هنگام ورود

---

۱۸. غلام حیدری، «فیلمسازان نام آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آن‌ها،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۳۲–۳۳، بهار و تابستان۱۳۷۸)، ص۶.

۱۹. غلامرضا آذری، «مقدمه ای بر جامعه شناسی سینمای ایران(۱۳۰۹–۱۳۵۷)،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۳۵، زمستان۱۳۷۸)، ص۳۹.

به محدوده‌ی هنر و مثلا بررسی سینما و بررسی صحّت و سقم نظریه‌های کلی نیاز به انجام مطالعات توصیفی دارد.[۲۰] در مورد هنر سینما که بحثی عینی و نه انتزاعی است، مطالعه‌ی توصیفی می تواند شناخت مناسبی از هنر و رابطه‌ی آن با جامعه به دست دهد.

جامعه شناسی سینما عبارت از علم میان رشته‌ای است که به تجزیه، تحلیل و تأثیر سینما به عنوان یک رسانه و هنر بر روی جامعه می پردازد و آن را از زوایای مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قضاوت و ارزیابی می‌کند. یعنی وظیفه‌ی جامعه شناس سینما این است که فیلم را به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی بنگرد و فقط از جایگاه جامعه شناختی آن را ببیند و به دنبال آن باشد که تحولات مختلف اجتماعی را که باعث به وجود آمدن یک اثر سینمایی می شوند، بشناسد و همچنین تأثیراتی را که یک فیلم بر روی جامعه و افراد می گذارد، علت یابی کند. جامعه شناس سینما در پی آن است که چرا، چگونه و به چه علّت یک فیلم در جامعه‌ای ساخته می شود و میزان اثرگذاری آن در جامعه چقدر است؟[۲۱]در جامعه شناسی سینما سؤال و موضوع اصلی، بررسی تأثیر جامعه و ساختار اجتماعی بر آثار سینمایی است. براساس این دیدگاه پیدایی سبک‌های مختلف هنری و سینمایی، نه به دلیل تکامل و تحول درونی هنر، بلکه ناشی از تغییر شرایط و ساختار اجتماعی جامعه‌ای است که عناصر خود را به هنرمند می دهد.

به گفته‌ی هوشنگ کاووسی«وظیفه‌ی رشته‌ای چون جامعه شناسی سینما این است که به دنبال زمینه‌های اجتماعی پدید آمدن یک فیلم سینمایی باشد و دیگر آن که بداند چرا برخی از آثار مشهور سینمایی، زمینه ساز و به وجودآورنده‌ی برخی از اندیشه ها، نظرات و باورها در میان اعضای جامعه خصوصا هنرمندان می شوند». علی اسدی پژوهشگر سینما نیز معتقد است«جامعه شناسی سینما در ایران به دنبال آن است که به عنوان یک رشته‌ی کاملا علمی، به جستجوی تأثیرات سینما بر روی مخاطبان و همچنین فرهنگ جامعه بپردازد و آن را توسط معیارهای علمی به بحث و تبادل نظر بگذارد.»[۲۲]

---

۲۰. اعظم راودراد، «جامعه شناسی سینما: تبیین فیلم و جامعه،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۳۴، پاییز۱۳۷۸)، ص۱۰۷.

۲۱. آذری، ص۴۰.

۲۲. همان، ص۴۴.

سه تعریف مطرح در جامعه شناسی سینما[۲۳]

جامعه شناسان سینما	تعاریفی که از جامعه شناسی سینما به عنوان یک علم ارائه کرده اند
ردلف آرنهایم (۱۹۷۰_۱۹۷۷)	جامعه شناسی سینما را علمی مستقل می داند که فقط سعی در شناخت هر چه بیشتر تصویر دارد و آن را در جوامع موثر بر دیدگاه مخاطبان می داند.
جیمز موناکو (۱۹۹۱_۱۹۹۶)	جامعه شناسی سینما را علمی تحلیلی می داند که با توجه به الگوها و روش های ترکیبی خود، سعی بر آن دارد تا تحولات اجتماعی به وجود آمده در اثر فیلم را بررسی کند و در این میان به پایگاه اجتماعی و ارزش های مخاطبان برسد.
جرج هواکو (۱۹۹۴_۱۹۹۷)	جامعه شناسی سینما را علمی محض می داند که زیر گروه جامعه شناسی هنر است و هدفش بررسی دقیق، منظم و جهت دار یک اثر سینمایی نسبت به جامعه‌ی پدیدآورنده اش است. او جامعه شناسی سینما را با توجه به طبقه، پایگاه و قشر فیلم ساز و از زوایای مختلف اجتماعی، جزو ابزار نظری و عملی مهم بر می‌شمارد.

چنانچه گفته شد؛ جریان غالب سینمای ایران در دهه‌ی سی و چهل سینمای عامه پسند (فیلم فارسی) فاقد تأثیرگذاری عمیق اجتماعی بود. در واکنش به این سینما، (سینمای روشنفکری) به وجود آمد که مضامینی خارج از عرف سینمای آن روز را داشت و واقعی‌تر بود؛ اما به دلیل تکیه‌ی صرف به نخبگان و هنرمندان و گروهی از باسوادان جامعه به سینمایی شخصی تبدیل شد و نتوانست مخاطبی عام را پیدا کند و جریان‌ساز شود. در اواخر دهه‌ی چهل جریانی نو از دل دو جریان قبلی بیرون آمد که سینمایی تأثیرگذار، دردمند و جنبش‌ساز بود. این (سینمای متفاوت) از انتزاع کمتری نسبت به سینمای روشنفکری برخوردار است و در سطح واقعی گام بر می‌دارد و می‌تواند گروه‌های بیشتری را به خود جذب کند.[۲۴] به حق این سینما را (موج نو) نامیده اند. این پیشرفت نتیجه تأثیر عوامل مختلفی بود. بسیاری از فیلم سازان، فیلم‌برداران و متخصصین فنی با استعداد یا

---

۲۳. همان، ص۴۵.

۲۴. تهامی نژاد، ص۷۲.

خارج تحصیل کرده وارد صحنه شدند. نویسندگان و شعرا و نمایشنامه‌نویسان نیز به این گروه ملحق شدند، تا فیلم نامه‌های اجتماعی و واقعی تهیه کنند. کافی است فقط به سه نفر از این افراد اشاره کنیم: غلامحسین ساعدی نمایشنامه نویس، صادق چوبک نویسنده و احمد شاملو شاعر در سال‌های (۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۷)سه جریان سینمای ایران در کنار هم تداوم دارند و فیلم‌های زیادی را از دو جریان عامه‌پسند و روشنفکری شاهد هستیم، اما تأکید ما بر روی فیلم‌های جریان سوم است که تأثیر گذاری زیادی در جامعه دارند.

با ناکامی سینمای روشنفکری، موج سوم سینما یک سینمای واسطه برای ارتباط با ملت بود. پرونده‌ی موفق (سینمای متفاوت) دهه‌ی پنجاه، نشان می‌دهد که ارتباط سینما با جنبش مدنی وارد مرحله‌ی جدی و مؤثری شده است و سینمای این دوره امکان وابستگی به جهان، امکان حس زمان و مبادله‌ی خلاقانه‌ی ذهنی را دارد و نقش پیشتازی را در یک زندگی نو و یک مدنیت دیگر و یک عقل باوری که شالوده‌ی جامعه‌ی مدنی است را داراست.[۲۵]

با پیدایی موج نو در سینمای ایران (موج «قیصر» گونه و «گاو» انگارانه) در سال ۱۳۴۸و مضمون و روحیه‌ی عصیانگری فردی و جمعی، سیر جریان فیلم سازی به طور کاملا خودآگاه گرایش معترض و رادیکال گونه نسبت به تضادهای اجتماعی و مناسبات روابطی در جامعه پیدا کرد. در اواخر دهه‌ی چهل انتقام فردی و موج تنهایی و پیروزی کاذب در طبقات سنتی و تصویر آن به صورت مدرن در محتوای فیلم‌ها سبب شد تا جامعه و مخاطبان در جریان دهه‌ی بعدی (دهه‌ی پنجاه) فشار بر هویت اجتماعی مضمون فیلم‌ها را حس کنند و در نتیجه از جنبه‌ی علاقه به فیلم ها به چند طبقه تبدیل شوند.[۲۶] شروع و ساخت برخی از فیلم‌های دوره‌ی میانی دهه‌ی پنجاه، اساسا بیانگر بحران‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی جامعه‌ی جوانان طبقه‌ی متوسط شهری و حتی گاه طبقات پایین بودند. در فیلم‌های این دهه مضمون تنهایی، فرجام اندوه بار و تلخ دو جوان به وضوح دال بر این پویش است.[۲۷]

---

۲۵. پیتر چلکوفسکی، «تفریحات عمومی؛ رسانه و تحول اجتماعی در ایران قرن بیستم،» *تاریخ ایران کمبریج*، ج۷، ویراسته پیتر آوری و دیگران، ترجمه تیمور قادری (تهران: مهتاب، ۱۳۸۸)، ص۴۲۸.

۲۶. احمد میراحسان، «بازتاب جامعه‌ی مدنی ما در فیلم‌های ایرانی،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۴۱، تابستان۱۳۸۰)، ص۵۳.

۲۷. احمد طالبی نژاد، «نگاهیی به کارنامه‌ی سینمایی موج نویی‌های سینمای ایران،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۵۰، زمستان۱۳۸۲)، ص۶۲.

چهار دوره‌ی الگوی تحلیل تطبیقی جامعه فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب (۱۳۰۹-۱۳۵۷)[۲۸]

فیلم‌سازان قبل از انقلاب ۱۳۰۹ـ۱۳۵۷	مضمون فیلم های به نمایش در آمده	تاثیرات کوتاه مدت و بلند مدت فیلم ها	چهار دورهٔ تحولات اجتماعی سینما و اثرات آن
فیلم‌سازان دو دههٔ آغازین ۱۳۰۹ـ۱۳۲۹	واقع‌گرایی و تقلید از سینمای هند	بر روی مخاطبان نا آگاه مقطعی، بدیع و آشکار	مستند، صامت، ناطق، شروع تحول اجتماعی
فیلم‌سازان دههٔ سی ۱۳۳۰ ـ ۱۳۳۹	نضج فیلم فارسی و تاثیرات اجتماعی آن	بر روی مخاطبان نیمه آگاه، نسبی ـ موقت	استفاده از فرهنگ سینما و ایجاد تغییر اجتماعی آن
فیلم‌سازان دههٔ چهل ۱۳۴۰ ـ ۱۳۴۹	گسترش محتوای جنایی و پلیسی و تحول فرهنگی آن	بر روی مخاطبان آگاه دائمی‌ـنسبی	شروع یکنواختی فکری فیلم‌ها و جریان آن در تحرک اجتماعی
فیلم‌سازان دههٔ پنجاه ۱۳۵۰ـ۱۳۵۷	شکل‌گیری محتوای عشق و خیانت و بی‌پناهی	بر روی مخاطبان آگاه و علاقه‌مند، دائمی ـ نسبی ـ دائمی	گسترش فضای روشنفکری در فیلم ها و فرهنگ حاکم بر آن

فیلم‌های موج‌نو به موضوعاتی‌که در بازار ایران اشباع شده بود نمی‌پرداختند یا اگر می‌پرداختند، از طرح داستانی، تحول شخصیت، اوضاع و گفت و گوهای واقع‌گرایانه بهره می‌بردند؛ برتری فنی آن‌ها نیز بر قدرت پیامشان می‌افزود. شماری از این فیلم‌ها تصاویری از روستا و زندگی شهری را با واقع‌گرایی خشن برجسته می‌کردند. برای مثال گاو مهرجویی (۱۳۴۸)، یک اتفاق ساده (۱۳۵۲) و طبیعت بی‌جان (۱۳۵۳) از سهراب شهید ثالث، گزارش از عباس کیارستمی (۱۳۵۶) و سوته‌دلان علی حاتمی (۱۳۵۷). برخی از فیلم‌ها در زمان سرکوب سیاسی و اجتماعی به نمادگرایی روی آوردند، که شکلی از پنهان کاری بود که در سراسر تاریخ هنر ایرانی انجام گرفته است، آرامش در حضور دیگران از ناصر تقوایی (۱۳۵۲) و شهر قصه از منوچهر انور (۱۳۵۱) و غریبه و مه از بهرام بیضایی (۱۳۵۳) همه برای به تصویر کشیدن و انتقاد از نظام اجتماعی و سیاسی به نوعی از نمادگرایی بهره

۲۸. آذری، ص۴۸.

برده اند.[۲۹] تعدادی از فیلم سازان که برخی از آن ها 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 مهرجویی (۱۳۴۹)، خاک از مسعود کیمیایی (۱۳۵۲)، مغول‌ها از پرویز کیمیاوی (۱۳۵۲)، دور از خانه از شهیدثالث، سفر سنگ از کیمیایی (۱۳۵۶) و اُکی مستر از کیمیاوی (۱۳۵۷) همگی نمونه‌هایی از این باب فساد هستند. فساد دربار و فساد اجتماعی درون مایه‌های شازده احتجاب بهمن فرمان‌آرا (۱۳۵۳) و دایره مینا از مهرجویی (۱۳۵۳) بود. در رگبار از بیضایی (۱۳۵۱)، موضوع شرایط اجتماعی و سرکوب دولت بود، و در تنگسیر اثر امیر نادری (۱۳۵۳) انتقام فردی به قیام مسلحانه یک مرد علیه قدرت‌های موجود تبدیل شد.[۳۰] در فیلم‌های این دهه، خیانت به دوست، ارتکاب جرم و بی‌پناهی قهرمان و ضد قهرمان فیلم امری کاملا عادی بود. در این دهه اصولا سه گونه‌ی انتقام دیده می‌شود که متأثر از فیلم قیصر کیمیایی(۱۳۴۸) است: ۱) انتقام فردی به معنای دفاع از ارزش‌های شخصی. خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) و تنگنا (۱۳۵۱) از امیر نادری. ۲) انتقام جمعی از جامعه. قهرمان مجرم و تبهکار نیست، بلکه با جامعه و ارزش‌های آن همخوانی ندارد و با سلاح دوست است. انتقام می‌گیرد و جامعه هم عبرت می آموزد. فیلم گرگ نیزار (۱۳۵۲). ۳) انتقام فردی علیه ظلم و ستم، تحریک جمعی، نجات افراد از ظلم و ستم و ایجاد آرامش در جامعه و شروع زندگی پر افتخار قهرمان. فیلم تنگسیر و سفر سنگ.[۳۱] علاوه بر این فیلم‌هایی نیز درباب مشکلات اجتماعی جوانان از قبیل اعتیاد، گوزن‌ها از کیمیایی (۱۳۵۴)، بی‌بند و باری و فساد اخلاقی و داستان‌های رمانتیک تلخ مثل فریاد زیرآب (۱۳۵۶) ساخته می‌شود که مورد استقبال مخاطبان واقع می شود.

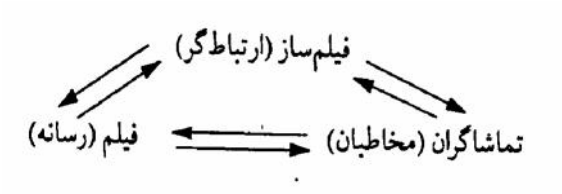
برای اینکه بتوان تحلیلی از تأثیر سینمای سال‌های (۱۳۴۸–۱۳۵۷ه.ش) بر روی جامعه و جنبش‌های اجتماعی به دست آورد؛ در ابتدا لازم است که با رویکردی توصیفی و با نگاهی جامعه‌شناختی جایگاه فیلم ساز (منظور تمام کسانی که در ساختن یک فیلم مشارکت دارند، از قبیل کارگردان، بازیگران، عوامل پشت‌صحنه، استودیوهای فیلم غیره)، فیلم (اثر سینمایی) و تماشاگر (مخاطب) در جامعه را بررسی نمود و سپس بتوان از دل آن به تحلیلی در باب تأثیر فیلم بر جامعه

---

۲۹. طالبی نژاد، ص۶۵.

۳۰. همان، ص۶۶

۳۱. میراحسان، ص۵۳.



۳۲

سال و تاثیر آن بر جامعه انواع موج های اجتماعی	۱۳۵۷ـ۱۳۵۰	۱۳۴۹ـ۱۳۴۰	۱۳۳۹ـ۱۳۳۰	۱۳۲۹ ـ۱۳۰۹
فروپاشی خانواده	تاثیر مستقیم	تاثیر آشکار	ـــ	ـــ
وصلت با بیگانگان	تاثیر شدید	تاثیر آشکار	تاثیر غیر مستقیم	ـــ
قهرمان بر سر دوراهی	تاثیر شدید	تاثیر مستقیم	ـــ	ـــ
عشق و رسوایی	تاثیر شدید	ـــ	ـــ	تاثیر آشکار
انتقام جویی فردی	تاثیر شدید	تاثیر مستقیم	ـــ	تاثیر پنهان
تنهایی و افسردگی	تاثیر شدید	تاثیر مستقیم	تاثیر آشکار	تاثیر پنهان
شکست فردی	تاثیر مستقیم	ـــ	تاثیر پنهان	ـــ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارگردانان

بهرام بیضایی

بهرام بیضایی در سال ۱۳۱۷ در تهران به دنیا آمد. او از موفق‌ترین نویسندگان و کارگردانان قبل و بعد از انقلاب است. در جوانی پژوهش‌هایی در زمینه تأتر ایران، چین و ژاپن داشت. او تحصیلات دانشگاهی خود را ناتمام گذاشت و پس از ساختن دو فیلم کوتاه، در سال ۱۳۵۱ اولین فیلم بلند خود، رگبار را فیلم نامه‌نویسی و کارگردانی کرد.[۳۳] در این فیلم، که بیضایی به سرگذشت و سوداهای آقای حکمتی معلم جوانی از طبقه‌ی متوسط شهری می‌پردازد، برای اولین بار یک مأمور ساواکی را با عینکی تیره و تیپی سیاه، در سکانس پایانی به تصویر می‌کشد که این خود بدعت و شکستن تابویی بزرگ در اوج اقتدار سازمان ساواک است. از فیلم‌های دیگر بیضایی در دهه‌ی پنجاه، می‌توان به غریبه و مه (۱۳۵۴) (تدوینگر، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس)، کلاغ (۱۳۵۶) (تدوینگر، کارگردان، فیلم-نامه‌نویس)، چریکه تارا (۱۳۵۷) (تدوینگر، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، طراح‌صحنه و لباس، تهیه کننده) و مرگ یزدگرد (۱۳۵۷) (تدوینگر، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه کننده) اشاره کرد.[۳۴]

بیضایی به طور کلی به نخبه‌گرایی مشهور است، او هرگز درصدد همراه شدن با تمایلات عامه‌ی تماشاگر نبوده و به نوعی باید او را کارگردانی مستقل و مؤلف نامید. بیضایی دنباله‌روی سینمای روشنفکری دهه‌ی چهل است و شاید به همین دلیل است که آثار او به مراتب کمتر از کارگردانان هم نسلش، در جامعه‌ی آن روز مورد قبول واقع شد باشد. هرچند که بزرگی و اهمیت آثار او از چشم هیچ هنرمند، متفکر و یا به تعبیری روشنفکری پوشیده نیست.

بهمن فرمان‌آرا

بهمن فرمان‌آرا در سال۱۳۲۱ در اصفهان به دنیا آمد. او فارغ التحصیل رشته‌ی کارگردانی از دانشگاه کالیفرنیاست. فعالیت خود در سینما را از سال۱۳۴۷ آغاز کرد و اولین فیلم خود با نام خانه قمرخانم را در ۱۳۵۱ کارگردانی کرد. او علاوه بر کارگردانی، در زمینه‌های فیلم‌نامه نویسی، تهیه کنندگی و بازیگری نیز فعالیت داشته است. فیلم شازده احتجاب(۱۳۵۳)، که داستانی از هوشنگ گلشیری است، در زمره‌ی فیلم‌های تأثیر گذار و مهم دهه‌ی پنجاه قرار دارد و جایزه بهترین فیلم جشنواره تهران را از آن خود کرد. از آثاری که او تهیه کننده آن‌ها بوده است، می‌توان به: ملکوت،

---

۳۳. چلکوفسکسی، ص۴۳۱.

۳۴. حیدری، ص۱۸.

شطرنج باد، کلاغ، گزارش، در امتداد شب و دایره مینا اشاره کرد. فرمان‌آرا ۵ فیلم کوتاه نیز در این دهه ساخت.[۳۵]

داریوش مهرجویی

مهرجویی در سال ۱۳۱۸ در تهران به دنیا آمد. هنگامی که بیست سال داشت برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت و از دانشگاه یو.سی.ال.ای در لوس‌آنجلس لیسانس فلسفه گرفت. در سال۱۳۴۶ نخستین فیلم خود با نام الماس۳۳ را ساخت که با ناکامی روبرو بود. سرانجام مهرجویی در سال ۱۳۴۸ به کمک غلامحسین ساعدی موفق به ساختن شاهکار خود، گاو شد که جوایز متعددی را در داخل و خارج برای او به ارمغان آورد.[۳۶] آقای هالو (۱۳۴۹)، پستچی (۱۳۵۱) و دایره مینا (۱۳۵۷) از آثار دیگر قبل از انقلاب اوست که همگی آثاری ارزشمند و جریان ساز در جامعه شناسی سینما محسوب می‌شوند.

سهراب شهید ثالث

شهید ثالث در سال۱۳۲۲ در تهران به دنیا آمد. او از آغازگران موج نو سینمای ایران بود. او تحصیلات عالی خود را در مدرسه پروفسور کراوس وین در رشته سینما آغاز کرد و در فرانسه ادامه داد. وی فعالیت در سینما را با ساختن فیلم کوتاه (آیا) در ۱۳۴۵ آغاز کرد و بعد از درخشش در ساختن فیلم یک اتفاق ساده (۱۳۵۳) و طبیعت بی‌جان (۱۳۵۴) به آلمان مهاجرت کرد و فیلم‌های در غربت (۱۳۵۴)، قرنطینه (۱۳۵۵) و زمان بلوغ (۱۳۵۵) را تا قبل از انقلاب ساخت.[۳۷]

عباس کیارستمی

عباس کیارستمی در سال ۱۳۱۹ در تهران به دنیا آمد. او از دانشگاه هنرهای زیبا لیسانس نقاشی گرفت و از سال۱۳۴۷ وارد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شد و استودیوهای فیلم سازی بسیاری را به راه انداخت. نخستین اثر او فیلم کوتاهی در سال۱۳۴۹ بود و سپس مسافر (۱۳۵۳) (کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس) و گزارش (۱۳۵۶) (کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس) را ساخت.[۳۸]

---

۳۵. http://www.vista.ir

۳۶. همانجا.

۳۷. تهامی نژاد، ص۵۰.

۳۸. همان، ص۵۲.

علی حاتمی

حاتمی در سال ۱۳۲۳ در تهران به دنیا آمد و لیسانس خود را در رشته کارگردانی گرفت و در سال۱۳۴۴ به عنوان نویسنده فیلم‌های کوتاه آغاز به کار کرد. او در سال۱۳۴۹ حسن کچل، اولین فیلم موزیکال ایران را ساخت. طوقی، بابا شمل، قلندر، خواستگار و ستارخان از دیگر فیلم‌های او در این دهه است.[۳۹]

مسعود کیمیایی

کیمیایی در سال ۱۳۲۲ در تهران به دنیا آمد و تا مدرک دیپلم به درس ادامه داد. فعالیت سینمایی خود را به عنوان دستیار ساموئل خاچیکیان شروع کرد و در سال۱۳۴۷ اولین فیلم خود، «بیگانه بیا» را کارگردانی کرد. او در ۱۳۴۷ قیصر را ساخت که بسیاری آن را آغاز موج نو سینمای ایران می‌دانند. رضا موتوری (۱۳۴۹)، داش آکل (۱۳۵۰)، بلوچ (۱۳۵۱)، خاک (۱۳۵۲)، گوزن‌ها (۱۳۵۴) و سفر سنگ (۱۳۵۷) از دیگر فیلم‌های قبل از انقلاب او هستند. بدون شک باید کیمیایی را تأثیرگذارترین کارگردان موج نو سینمای ایران در دهه‌ی پنجاه بر روی جامعه‌ی ایرانی دانست. او اتفاقا از دل فیلم فارسی بیرون آمد و سینما را با فیلم دیدن آغاز کرد و شاید به همین دلیل فیلم‌های او تأثیرات بیشتری را در بین مردم گذاشت.[۴۰]

ناصر تقوایی

ناصر تقوایی در سال۱۳۲۰ در آبادان متولد شد. او پس از گرفتن دیپلم به تهران آمد و در گاهنامه هنر و ادبیات جنوب مشغول به کار شد. او در اواسط دهه‌ی چهل به تلویزیون ملی ایران رفت و آثاری سفارشی، گزارشی و مستند مثل تاکسی متر (۱۳۴۶)، نان خورهای بی‌سوادی (۱۳۴۶)، آرایشگران آفتاب (۱۳۴۶)، نخل(۱۳۴۷)، بادجن (۱۳۴۸) و موسیقی جنوب‌زار (۱۳۵۰) را ساخت.[۴۱] آرامش در حضور دیگران(۱۳۴۹) (کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه کننده) نخستین و مهمترین اثر سینمایی تقوایی بود. صادق کرده (۱۳۵۱) (کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس) و نفرین (۱۳۵۲) (کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه کننده) از دیگر آثار او در این دهه است. ضمن اینکه سریال تلویزیونی دائی

---

39. http://www.vista.ir

۴۰. طالبی نژاد، ص۶۵.

۴۱. حیدری، ص۲۶.

جان ناپلئون او تماشاگران بسیاری را به خود جذب کرد.[۴۲] از کارگردانان مهم دیگر در این دوره، بایستی به پرویز کیمیاوی، فریدون گله، کامران شیردل، امیر نادری و خسروسینایی اشاره کرد.

بازیگران

بهروز وثوقی

بهروز وثوقی متولد۱۳۱۶ است. او از سال۱۳۳۷ وارد سینما شد، اما تا ۱۳۴۷ چندان حضور پررنگی در سینما نداشت، تا اینکه در این سال برای بازی در فیلم قیصر مسعود کیمیایی انتخاب شد و توانست با بازی تأثیرگذار خود جای محمدعلی فردین را ـ که بت سینمای ایران بود ـ بگیرد. بازی‌های ماندگار وثوقی در فیلم‌های طوقی، داش آکل، تنگسیر، بلوچ، بت، کندو، گوزن‌ها، سوته دلان و... سبب شد تا او به عنوان شخصیتی محبوب در بین جامعه، به ویژه جوانان نفوذ زیادی پیدا کند و الگویی برای آنان باشد. محور اکثر فیلم‌های وثوقی که بر حول انتقام بود، می‌توانست تأثیرات فراوانی را در میان جوانان ایران در دهه‌ی پنجاه و به وجود آوردن شور انقلابی بگذارد.[۴۳]

سعید راد

سعید راد متولد۱۳۲۳ است. اگرچه فعالیت‌های هنری خود را از دهه‌ی چهل شروع کرده بود اما به طور جدی کار او مربوط به دهه‌ی پنجاه و ایفای نقش در فیلم‌هایی چون، فاتحین صحرا، خداحافظ رفیق، صادق کرده، صبح روز چهارم، کافر، تنگنا و ... است. بازی‌های خوب او در فیلم‌های امیر نادری او را بر سر زبان‌ها انداخت. [۴۴] از دیگر بازیگرانی که در این سال‌ها به یک تیپ شخصیتی و تأثیر گذار در جامعه تبدیل شده بودند، باید به محمد علی فردین، ناصر ملک مطیعی، رضا بیک ایمانوردی اشاره کرد که افراد بسیاری سعی می‌کردند که در قالب شخصیت‌های آنان رفتار و صحبت کنند و به نوعی با آن‌ها همذات پنداری کنند.

فیلم نامه نویسان

شماری از فیلم‌سازان مانند ابراهیم گلستان، فریدون رهنما، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی، خود نویسنده، شاعر ، نمایش‌نامه نویس بودند. کارگردانان دیگر در تلاش خود برای یافتن داستان‌ها و

---

۴۲. تهامی نژاد، ص۵۳.
۴۳. همان، ص۵۷.
۴۴. همان، ص۵۸.

موضوعات بومی، رمان‌ها و داستان‌های متأخر ایرانی را اقتباس کردند و فیلم‌هایی از این قبیل ساختند: شوهر آهو خانوم (۱۳۴۵) به کارگردانی داوود ملاپور براساس رمانی از محمدعلی افغانی، غزل (۱۳۵۵) به‌کارگردانی مسعود کیمیایی براساس داستان کوتاهی از بورخس، داش‌آکل (۱۳۵۰)مسعود کیمیایی براساس نوشته‌ی صادق هدایت، تنگسیرِ (۱۳۵۳) امیر نادری براساس رمانی از صادق چوبک، خاک (۱۳۵۲) به کارگردانی مسعود کیمیایی بر اساس داستان کوتای از محمود دولت آبادی، ملکوت (۱۳۵۵) از خسرو هریرتاش براساس داستانی از بهرام صادقی.[۴۵]

گروه دیگری از فیلم‌سازان موج نو از نزدیک با نویسندگان و شاعران در اقتباس داستان‌هایشان برای فیلم‌نامه همکاری داشتند. برای نمونه فیلم‌نامه‌ی گاو نوشته‌ی داریوش مهرجویی و غلامحسین ساعدی بود؛ فیلم‌نامه‌ی آرامش در حضور دیگران نوشته‌ی تقوایی و ساعدی بود؛ فیلم‌نامه شازده احتجاب نوشته‌ی بهمن فرمان آرا و هوشنگ گلشیری بود؛ فیلم‌نامه دایره مینا نوشته‌ی مهرجویی و ساعدی بود.[۴۶]

پیوند میان سینما و آثار ادبی و هنری نشان دهنده‌ی آشتی میان این دو طیف و دغدغه‌مندی کارگردانان این دوره و جدا شدن از فضای داستان‌های یکنواخت و غیر واقعی فیلم فارسی است. کارگردانانی که در فیلم‌هایشان از آثار ادبی استفاده کرده‌اند به مراتب تصاویری واقعی‌تر و تأثیرگذارتر بر روی اجتماع را آفریده‌اند و این رویکرد جدید در سینمای ایران است که توانایی ایجاد جنبش‌های اجتماعی را دارد؛ زیرا کارگردان درد مند است و موضوعات خود را از دل جامعه انتخاب می‌کند و در جست‌وجوی آرمان نیست، بلکه انگشت بر روی واقعیات می‌گذارد و هر آن چه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند.

فیلم‌های شاخص (۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۷)

قیصر (۱۳۴۷)

فیلم قیصر به کارگردانی مسعود کیمیایی و با بازیگری هنرپیشگان معروفی چون بهروز وثوقی، ناصر ملک مطیعی، جمشید مشایخی، پوری بنائی، بهمن مفید و... توانست موفقیت‌های زیادی را نزد مخاطبان و منتقدان کسب نماید. داستان ناموس‌پرستی در این فیلم و انتقام فردی برای مخاطبان

---

۴۵. حمید نفیسی، «سینما به مثابه ابزار سیاسی،» ترجمه فرهاد ساسانی، *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۴۱، تابستان۱۳۸۰)، ص۴۰.

۴۶. همان، ص۴۱.

بسیار خوشایند بود. در این فیلم، هر امیدی برای کارکرد درست و قانونی جامعه‌ی شهری بر باد رفته است و تنها راه، خشونت فردی قلمداد می‌شود. هیچ قانونی نفهمید که، آن کارگر بازگشته از جنوب ـ قیصرـ (که آگاه ترین کارگران ایران همیشه در جنوب و حوزه‌ی نفتی زیسته اند) هرگز یک لمپن نبود؛ خشونت او در دل خود بیان یک خودآگاهی فردی است که می‌توانست پایه‌ی آگاهی به حقوق فردی در شرایطی باشد که از نظر اجتماعی، نیرویی از آن حقوق نگاهداری و حفاظت نمی‌کرد.[۴۷] قیصر و دیالوگ‌های آن تا سال‌های سال در میان مخاطبان باقی ماند و این حاکی از تأثیر گذاری این فیلم در جامعه است.

صادق کرده در پی موفقیت قیصر ساخته شد، در اوضاعی که فیلم‌هایی چون سه قاپ(۱۳۵۰) از زکریا هاشمی، فرار از تله (۱۳۵۰) از جلال مقدم، خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) امیر نادری و طوقی (۱۳۵۲)علی حاتمی و اینگونه فیلم‌ها که پایان خوشی برای قهرمان نداشتند، علاقه‌مندان و فرهنگ خاص خود را یافته بود و مخالف جریان فیلم‌های گنج قارونی بود. قیصر، صادق کرمانشاهی، برزو در سه قاپ و خسرو در خداحافظ رفیق، نماینده‌ی نسل سرگردان نگونبختی بودند که در فضایی جهنمی زندگی می‌کردند و زدن بر طبل بی‌عاری به مانند علی بی‌غم و حسن جغجغه ـ آدم‌های فیلم فارسی (گنج قارون) ـ برای آن‌ها معنایی نداشت. آنان سیمای شهر خود را نه با سرخوشی بلکه با سرگشتگی‌هایش ترسیم می‌کردند. واکنش آنان در برابر جلوه‌های قانون آکنده از بی‌اعتمادی و عصیان بود. اگر مردانی که در مکتب گنج قارون پرورش یافته بودند به همه‌ی شئون قانون احترام می‌گذاشتند، نسل آس و پاس و بی‌قید و بند اخیر تعارض با پیمان‌های اجتماعی را حق خود می-دانست؛ اگرچه فرجام آن شکست و مرگ بود.[۴۸]

گاو (۱۳۴۸)

فیلم گاو ساخته‌ی داریوش مهرجویی است که با بازی درخشان عزت‌الله انتظامی برای همیشه در خاطرها ماندگار شد. با این فیلم مرز قاطعی بین سینمای تجاری و غیرتجاری کشیده شد و همگان فیلم را ستودند و برای بار نخست اتفاق نظری در ستایش از یک فیلم ایرانی به وجود آمد. آن‌چه مورد توجه بسیاری واقع شد، رابطه‌ی عاطفی مش‌حسن و گاوش بود. مش‌حسن گاو را نه صرفا برای خود، بلکه برای وجود خود او می‌خواهد. هر چیزی جز عذاب و مرگ او را می‌تواند ببیند؛ برای همین مش‌حسن مرگ گاو را باور نمی‌کند و سرانجام خود را گاو مش‌حسن می‌پندارد. جدایی از گاو

---

۴۷. همان، ص۳۲.

۴۸. آذری، ص۵۸.

به عنوان مونس و همدم و نه مرگ گاو شیرده به عنوان وسیله معاش، مش حسن را از خود بی خود می‌کند؛ بنابراین او برای رسیدن به یار هنگامی‌که مردان روستا او را بسته‌اند و می‌خواهند برای مداوا به شهر ببرند، خود را به ته دره می‌اندازد و فنا می‌کند. در فیلم گاو نخستین بار تصویری از صلح و صفا و پاک دلی روستاییان را در کنار رنج و فقر و محرومیت‌های هولناک آن‌ها می‌بینیم؛ تصویری که در فیلم فارسی همواره با توهم و احساسات رمانتیک همراه بود.[۴۹] در گاو، بلوری‌ها به‌سان تهدیدی خارجی علیه حیات یک جامعه‌ی ماقبل مدنی عمل می‌کنند و کمر به قتل حیات نیروی زایشگر و شیرده و مستقل بسته‌اند و تصویر جامعه‌ی ماقبل مدرن، همراه با فلاکت اقتصادی و فرهنگی‌اش، ما را به ضرورت یک تحول و دگرگونی برای پرتاب به افق جامعه‌ی مدنی واقف می‌گرداند.[۵۰] علاوه بر خود مهرجویی که به عنوان یک کارگردان مطرح و تثبیت شده به کار خود ادمه دارد، تعداد زیادی از بازیگران مطرح تئاتر ملی ایران، به وسیله‌ی این فیلم جای خود را در سینمای ایران باز کردند. از جمله عزت الله انتظامی، علی نصیریان، جعفر والی، جمشید مشایخی و پرویز فنی‌زاده. همه‌ی این ابعاد را که در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم گاو چه فیلم مهم و ارزشمندی در تاریخ سینمای ایران به شمار می‌رود.

آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹)

آرامش در حضور دیگران اثر ارزشمند ناصر تقوایی است، که در جشن هنر شیراز به نمایش درآمد و با سکوت مرموز منتقدان حرفه‌ای و شناخته شده سینما روبرو شد. این فیلم نتوانست تأثییر زیادی بر روند فیلم سازی در ایران بگذارد؛ زیرا پس از نمایش در جشن هنر شیراز توقیف شد. چنان‌که خود تقوایی با اعتراض به نهادهای فرهنگی کشور گفته است: «تمام اداره هایی که سنگ سینمای بهتر را به سینه می‌زنند، جلوی این فیلم را گرفتند». بدین سان یکی از فیلم‌های انگشت شمار و برتر سینمای ایران نتوانست بر روند فیلم سازی تأثیر چندانی بگذارد، هرچند که در سال۱۳۵۲ چندین بار به صورت قاچاقی در سینمای کاپری به نمایش درآمد. درون مایه‌ی اصلی فیلم، مسأله بی‌خویشتنی و تنهایی آدم‌ها و بیهودگی زندگی آن‌ها در هر طبقه و قشر و صنفی است.[۵۱]

---

۴۹. حیدری، ص۲۳.

۵۰. میراحسان، ص۶۱

۵۱. حیدری، ص۲۹.

پستچی (۱۳۵۱)

پستچی داریوش مهرجویی، داستان یک کارمند اداره پست به نام تقی است که با همسرش در خارج شهر، در یک محیط روستایی زندگی می‌کند. تقی آدمی عصبی و از لحاظ تمایلات جنسی ناتوان است. رابطه‌ی او با همسر جوانش بحران زده و آمیخته به بدگمانی است. مهرجویی گفته است که تقی نماینده یک طبقه است، و لاجرم تصویری از خود این طبقه را به دست می‌دهد؛ اما او نخواسته است در فیلم از لحاظ جامعه شناسی این طبقه را مورد بررسی قرار دهد. به عبارت دیگر، آن‌چه بر تقی می‌گذرد، در واقع، نمادی از اثرات متحول شدن یک شکل خاص زندگی است. وابستگی تقی پستچی به ارباب، یا در واقع نوع مناسبات میان آن دو، منشأ همه‌ی تحولاتی است که در فیلم می-بینیم. نشانه‌های نمادین در پستچی در تار و پود فیلم تنیده است؛ نظیر سلطه پذیر بودن و عقیم بودن تقی، زوال اشرافیت زمین داری، خوک‌هایی که به نشانه‌ی تهاجم جانشین گوسفندها می‌شوند و مانند این‌ها در فیلم به چشم می‌خورد.[۵۲]

تنگسیر (۱۳۵۳)

تنگسیر ساخته‌ی امیر نادری و با ایفای نقش بهروز وثوقی است. این فیلم در واقع مبارزه قهرمانانه یک روستایی سلب مالکیت شده را حکایت می‌کند که برای مقابله با بی عدالتی‌های صاحبان قدرت محلی از جمله روحانیون، رباخواران و مقامات دولتی به سلاح متوسل می‌شود. منطقه تنگسیر در جنوب به دلیل مبارزاتی که طی جنگ دوم جهانی با انگلیسی ها انجام داده بود، معروف شده بود.[۵۳]

دایره مینا (۱۳۵۴)

داریوش مهرجویی در دایره مینا تصویری هول‌آور از گوشه‌های پرت جامعه به دست می‌دهد. آدم اصلی فیلم مرد جوانی است که در رساندن پدر بیمارش به بیمارستان با دنیایی آکنده از مرض و فساد و تباهی روبرو می‌شود، که در مرکز آن تشکیلات شگفت‌آور و وحشتناک تهیه‌ی خون برای بیماران بیمارستان قرار دارد. دلال‌ها و واسطه‌های بیمارستان، خون آلوده معتادان به مواد مخدر را به بهایی ارزان می‌خرند و با نرخی گران به مراکز خرید خون بیمارستان‌ها و در واقع به بیمارها می-فروشند. تجارت خون ـ آن هم خون آلوده ـ نمادی از جامعه‌ای است که بر محور پول می‌چرخد و ادعانامه‌ی مشئومی است بر ضد وضعیت اجتماعی ایران در سال‌های دهه‌ی پنجاه شمسی و علیه دستگاه‌ها و تشکیلات عریض و طویل و هرج و مرج زده‌ای که به هیچ چیز، حتی زندگی و سلامت

---

۵۲. طالبی نژاد، ص۶۶.

۵۳. یرواند آبراهامیان، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی (تهران: نشرنی،۱۳۸۹)، ص۲۳۳.

ارزش نمی‌گذارند.[۵۴] دایره مینا از لحاظ سبک و ساختار، به مقدار فراوان، متأثر از سینمای نئورئالیسم ایتالیا و فیلم‌هایی مانند واکسی و دزد دوچرخه است؛ زیرا در این فیلم واقعیت جاری و زندگی اجتماعی به صورت ساده و مؤثر، با بیانی تراژیک و در عین حال طنزآمیز ترسیم شده است، بی آن‌که فیلم‌ساز در ارائه‌ی روایت تصویری خود از زندگی جانب اغراق و احساسات را بگیرد.[۵۵]

گوزن‌ها (۱۳۵۴)

فیلم گوزن‌ها، ساخته‌ی مسعود کیمیایی، یکی دیگر از فیلم‌های مهم این ده سال است. بازی واقعی بهروز وثوقی در این فیلم و شایعه معتاد شدن او به مواد مخدر برای بهتر فهمیدن نقش سیّد(نقش اول فیلم)، عامل اصلی موفقیت فیلم در دل مخاطبان بود. مضمون این فیلم کاملا از دل جامعه بود و مسائلی مثل اعتیاد، دزدی، فقر را به وضوح نشان می‌دهد. انتقاد از اوضاع جامعه با نشان دادن مناطق محروم پایتخت و نشان دادن فقر و بیکاری، تیغ برنده‌ای در قالب هنر برای مسئولان است.

فیلم‌هایی نظیر رگبار (۱۳۵۱) از بیضایی، مغول‌ها (۱۳۵۲) از پرویز کیمیاوی، تنگنا (۱۳۵۲) از امیر نادری، کندو (۱۳۵۴) از فریدون گله، گزارش(۱۳۵۶) از عباس کیارستمی، آقای هالو (۱۳۴۹) از داریوش مهرجویی و طبیعت بی جان (۱۳۵۴) از سهراب شهیدثالث از دیگرفیلم‌های شاخص این سال‌ها هستند.

فهرست فیلم‌های برگزیده مضمون تنهایی و شکست قهرمان[۵۶]

نام فیلم و سال نمایش	کارگردان	نام فیلم و سال نمایش	کارگردان
۱.رضا موتوری(۱۳۴۹)	مسعود کیمیایی	**۷. گوزن ها(۱۳۵۴)**	مسعود کیمیایی
۲.صبح روز چهارم (۱۳۵۱)	کامران شیردل	**۸. طوطی(۱۳۵۷)**	زکریا هاشمی
۳. تنگنا(۱۳۵۲)	امیر نادری	**۹. کندو(۱۳۵۴)**	فریدون گله
۴.مهر گیاه(۱۳۵۴)	فریدون گله	**۱۰. فرار از تله(۱۳۵۰)**	جلال مقدم
۵.فاصله(۱۳۵۴)	مرتضی عقیلی	**۱۱. رشید(۱۳۵۰)**	پرویز نوری
۶.شب غریبان(۱۳۵۴)	محمد دلجو و امیر مجاهد	**۱۲. کافر(۱۳۵۱)**	فریدون گله

۵۴. نفیسی، ص۴۰.
۵۵. حیدری،ص۲۳.
۵۶. آذری، ص۶۰

مخاطب

مخاطب و تماشاگر، سومین رکن در جامعه‌شناسی سینما است. میزان استقبال عمومی‌از سینما، که متأثر از فضای سالن‌های سینمایی است نشان دهنده‌ی تأثیری است که فیلم بر روی مخاطب می-گذارد. سینما در آن سال‌ها، یکی از مکان‌هایی برای اجتماع تماشاگران بود و علاوه بر اینکه آن‌ها با هم به صحبت و تبادل نظر می‌پرداختند، با یکدیگر در غم و شادی وامید و خشونت و سایر احساساتی که از دیدن یک فیلم به آن می‌رسیدند، شریک می‌شدند. اگرچه نمی‌توان میزان اثر گذاری فیلم بر روی مخاطب را به صورت کمی‌نشان داد، اما نمی‌توان سهم سینما را بر ایجاد یک حس مشترک نادیده گرفت.

در آغاز قرن بیستم، فیلم وسیله سرگرمی طبقه بالای اجتماع بود، از ۱۳۴۹ فیلم به صورت روزافزونی به وسیه سرگرمی طبقات پایین تر شهری تبدیل شد. یک تمرکز سنگین بر روی تهران بود، (۲۰درصد حدودا). تعداد شهرهایی که در آن‌ها سینما سازی رونق گرفت، از ۸۰ به۱۴۰رسید (۱۳۴۷–۱۳۵۴). ایران می توانست ادعا کند که به ازای هر هزار نفر، یازده صندلی سینما دارد.[۵۷]

سال‌های ۱۳۵۰، درست در زمانی که حکومت وقت درصدد تشفی عقب ماندگی‌ها و روحیه‌ی عمومی و فرهنگی خود بود و غره از ثروت نفت، به نوعی احساس صلابت می‌کرد، ناگهان فضایی باز شد که در سینمای ایران بازتاب درخشانی داشت و طیف تازه‌ای از مخاطبان را وارد سالن‌های سینما کرد. آن سال‌ها را به حق باید سال‌های اعتراض و طغیان نسل جدید و برخاستن از خواب غفلت و آغاز بیداری نامید. زیرا نسلی با روحیات منتقدانه و مهاجم ظهور کرده بود، که دیگر رویا پردازی را باور نداشت و به مادی‌گرایی افراطی رایج معترض بود. پس فیلم‌هایی با همان روحیه ساخته شد که حتی بدنه‌ی سینما را تحت الشعاع خود قرار می‌داد. فیلم‌هایی با مایه تعصب و خشونت آمیز که تلخی و اعتراض را به شکل وسیعی گسترش دادند.[۵۸] دیگر کسی منتظر پدر قارونش نبود و سینما بیش از هر زمان دیگری با استقبال و رشد روبرو شده بود. سالن‌های سینما در سال‌های دهه‌ی پنجاه همه گونه فیلمی‌نمایش می‌دادند که نشان از همان احساس صلابت ناشیانه در حکومت بود؛ زیرا همه گونگی خودش نوعی بی‌چهرگی است و نمایش فیلم‌های بی‌پروا آن هم بدون توجه و عنایت به زیر ساخت‌های جامعه، تکلیف عده بی‌شماری ازمخاطبان را روشن می‌کرد.[۵۹]

---

۵۷. چلکوفسکی، ص۴۳۲.

۵۸. رضا درستکار، «سیری در مخاطبان سینمای ایران،» *نشریه هنر و معماری فارابی* (ش۵۰، زمستان۱۳۸۲)، ص۲۶.

۵۹. همان، ص۲۷.

در سال ۱۳۵۵جمعیت شهرنشین ایران تنها ۴۶/۷ درصد از جمعیت ایران را تشکیل می‌داد. در سال ۱۳۵۴ سینمای ایران تنها در تهران ۴۵ میلیون نفر را به خود جلب می‌کرد و در سایر شهر ۶۵ میلیون نفر، که به نظر می‌رسد غالب این تماشاچیان از شهرها بوده اند.[۶۰] ارزان بودن قیمت بلیط و امتیازاتی که سینماداران به تماشچیان می دادند، مثل دادن خوراکی، نگاه کردن دو فیلم با یک بلیط و گذاشتن فیلم‌های پر مخاطب و گذاشتن سانس‌های ویژه در استقبال تماشاچیان از سینما مؤثر بود. پس از هر فیلم اکشنی، قطعا یک دعوا در سینما به وجود می‌آمد. این مسئله اگرچه سینماها را برای برخی از افراد مثل خانم‌ها و کودکان ناامن می‌کرد، اما حاکی از همذات پنداری شدیدی بود که میان مخاطب و بازیگر وجود داشت. دیالوگ‌های آرتیست‌های آن روز سینمای ایران، به طور مداوم بر سر زبان‌ها بود و انواع مدل‌های مو و لباس از آنان اقتباس می‌شد. به نظر می‌رسد که سینما برای افرادی بی‌پولی که توان رفتن به کافه‌ها را نداشتند، سرگرمی خوبی بوده باشد؛ هرچند که این سرگرمی تبعات مستقیم و غیرمستقیم زیادی را بر روی مخاطبان خود می‌گذاشته است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد تا پس از بررسی چگونگی رشد سینما در ایران، در زیر سایه‌ی مدرنیزاسیون، به سال‌هایی برسیم که سینما جزوی از فرهنگ جمعی مردم ـبه‌ویژه جوانانـ شده است و توان ایجاد تأثیر مستقیم و غیر مستقیم بر زندگی اجتماعی ایرانیان را دارد.کارگردانان، فیلم‌نامه نویسان، بازیگران و همه‌ی عوامل یک فیلم که از دل جامعه‌ی عصر خود برخاسته‌اند، در طی فرایندی متقابل در جامعه نیز تأثیر گذاشته اند. اگرچه نمی‌توان سهم سینما بر روی حرکت‌ها و جنبش‌های اجتماعی دهه‌ی پنجاه را به‌طور کمّی بررسی نمود، اما با تحلیلی که از جامعه شناسی سینما در ایران بین سال‌های۱۳۴۷–۱۳۵۷ صورت گرفت، می‌توان تأثیر سینما بر روی مخاطبان خود که قالبا جمعیت جوان و فعال جامعه بودند را پررنگ ارزیابی کرد.

---

۶۰. چلکوفسکی، ص۴۳۳.

کتابنامه

آبراهامیان، یرواند. *تاریخ ایران مدرن*. ترجمه محمد ابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۹.
امید، جمال. *تاریخ سینمای ایران*. تهران: نگاه، ۱۳۶۹.
آذری، غلامرضا. «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران(۱۳۰۹–۱۳۵۷).» *هنر و معماری فارابی*. ش۳۵. زمستان۱۳۷۸.
تهامی نژاد، محمد. *سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰.
چلکوفسکی، پیتر. «تفریحات عمومی؛ رسانه و تحول اجتماعی در ایران قرن بیستم.» *تاریخ ایران کمبریج*. ج۷. ویراسته پیتر آوری و دیگران. ترجمه تیمور قادری. تهران: مهتاب، ۱۳۸۸.
حیدری، غلام. «فیلمسازان نام‌آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آن‌ها.» *هنر و معماری فارابی*. ش۳۲–۳۳. بهار و تابستان۱۳۷۸.
درستکار، رضا. «سیری در مخاطبان سینمای ایران.» *هنر و معماری فارابی*. ش۵۰. زمستان۱۳۸۲.
راودراد، اعظم. «جامعه شناسی فیلم: تبیین فیلم و جامعه.» *هنر و معماری فارابی*. ش۳۴. پاییز۱۳۷۸.
طالبی‌نژاد، احمد. «نگاهی به کارنامه‌ی سینمایی موج نویی‌خهای سینمای ایران.» *هنر و معماری فارابی*. ش۵۰. زمستان۱۳۸۲.
محمدی، مجید. *سینمای امروز ایران*. تهران: جامعه‌ی ایرانیان، ۱۳۸۰.
میراحسان، احمد. «بازتاب جامعه‌ی مدنی ما در فیلم‌های ایرانی.» *هنر و معماری فارابی*. ش۴۱. تابستان۱۳۸۰.
نفیسی، حمید. «سینما به مثابه ابزار سیاسی.» ترجمه فرهاد ساسانی. *هنر و معماری فارابی*. ش۳۴. پاییز۱۳۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی