مدخلی بر جامعه‌شناسی سینمای ایران

سینمای رؤیاپرداز (۳)

□ مجید حسینی‌زاد

رقص خاک

بررسی سینمای ایران در این مقالات همانطور که آمد براساس نظریه هواکو و با گوشه‌چشمی بر آرا و عقاید آندره بازن و آیزنشتاین انجام گرفت. بازن بر نقش سینما در شکل دادن ایدئولوژی قشر متوسط و درک متقابل و ناخودآگاه مخاطب و تولیدکننده فیلم در فرآیند فیلمسازی و سپری شدن سبکی و آغاز سبکی دیگر اشاره دارد. این توان سینماست که آن را چون ملاطی برای ایجاد پیوندها و انسجام مجدد اجتماعی در عصر ازدست‌رفتن تمام عناصر پیونددهنده سنتی، درآورده است. در کنار این نظریه، و ایجاد جنب‌وجوش در ذهن نظاره‌گر و مخاطب، همان قدرتی است که به قول آندره بازن نادیده گرفتنش، نوعی فریب است، همانگونه که نمی‌توان واقعیت جلوی دوربین را نادیده گرفت.

در بعد جامعه‌شناسی یکی از معدود نظریاتی که فراتر از روانشناسی مخاطب و زبانشناسی فیلم حرکت کرد، نظریه نهادهای واسطه هواکو است که این مقاله‌ها براساس آن حرکت کرد. در نظریه هواکو مهم درک الگوی سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه و با نظری ساختارگرایانه و بسیار نزدیک به الگوی ساختاری گلدمن، مطابقت دادن آن با الگوی ذهنی فیلمساز و یا الگوی ساختاری نهاد سینما و نماد بیانی آن است. در این طرح و انگاره باور این است که تغییرات و تحولات عمده سیاسی ـ اجتماعی و اقتصادی از طریق نهادها و مؤسسات اجتماعی ـ سیاسی واسطه بر نهاد سینما و بیان آن اثر می‌گذارد و درونمایه و مضمون آثار سینمایی را مشخص می‌سازد و در یک واکنش بومرنگی آنچه به درون ساختار سینمایی فرستاده‌شده به سوی فرستنده یعنی اجتماع بازمی‌گردد.

نهادهای واسطه، تشکیلات حقوقی و قضایی، سازمانهای آشکار و پنهان سیاسی و نهادهای فرهنگی و غیره در این میان نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند. در این میان در ایران آنچه مهم بوده و هست، سازمانهای سیاسی و تأثیرشان بر سینماست.

سینمای ایران از ابتدا، سینمایی وارداتی، تقلیدی و [با گرایش] سرگرم‌کننده بوده. نحوه ورود سینما به ایران تمام این صفات را در آن تشدید کرد. سینما نه از درون صنعت رشد یافته و آزمایشات علمی و ریشه‌دار، و نه براساس فلسفه‌بافی‌های اجتماعی به ایران آمد. طبقه اشراف [کسانی که تنها توجه‌شان به مردم، دور نگهداشتن آنها از هر نوع آگاهی زیانبخش برای حکومت الیگارشها و یا سلطنت و ایادی‌اش بود] اولین کسانی بودند که با سینما آشنا شدند و به قدرت آن پی بردند، هرچند که هنوز سینما در چندسالگی‌اش، به

آن رشد القایی بالا نرسیده بود، ولی از اولین سال فیلمسازی [و نه فیلم‌بینی] در ایران (۱۳۰۷)، ما شاهد گرایش برخی از نهادهای واسطه در گرفتن زمام امور سینما در دست خود بودیم.

دستور تیمسار آیرم به مرادی مبنی بر رها کردن مردم و پرداختن به سعدی و فردوسی و تاریخ ایران، ریشه در درک حکومتیان از قدرت آگاهی‌بخشی و درضمن تخدیری این رسانه بود. در عهدی که تمام حیطه روشنفکری ایران به طرف نوعی باستان‌گرایی و طرد تاریخ پس از اسلام به عنوان نوعی مظهر شکست حرکت می‌کرد و نویسندگان متعددی در حسرت روزگاران خوش پیش از اسلام، ناله می‌کردند سینما می‌توانست در بازگرداندن تفاخر ملی که نوعی تحکیم پایه‌های سلطنت نوپای پهلوی بود حرکت کند، به همین دلیل است که کسی مثل سپنتا به‌راحتی فیلم می‌سازد و به ایران می‌فرستد، ولی مرادی که سابقه همکاری با جنگلیها و نهضت جنگل را دارد چند سال برای گرفتن اجازه فیلمبرداری معطل می‌شود و دست آخر با تعهد اینکه فیلمنامه‌ای خواهد نوشت که بوی وطن‌پرستی [از نوع آن زمان] را بدهد، مجاز به فعالیت با نظارت یک مأمور شد، نظارتی که به شکل روش جاری فیلمسازی در ایران درآمد.

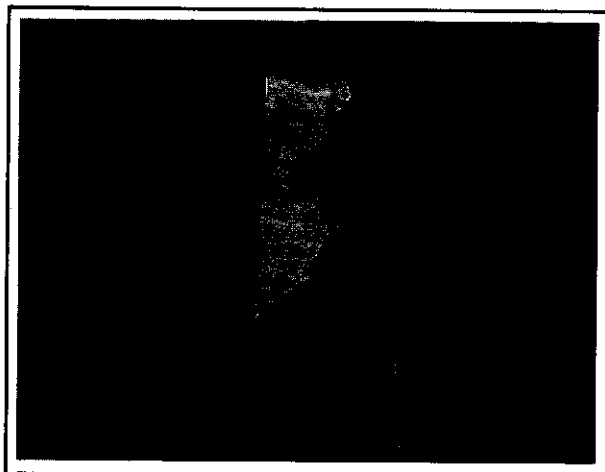
سینمای ایران در چنین فضایی پاگرفت و از همان ابتدا راهش مشخص شد. هنرپیشه زن فیلم دختر لر (روح‌انگیز سامی‌نژاد) در مصاحبه‌اش گفت: «حتی فامیل از من روگردان شدند و همه جا به دنبالم بودند که مرا بکشند.» در این جامعه سنتی، فیلمی ساخته می‌شود در مورد یک رقاصه و ماجرای عشقی‌اش با جوانی که به قصد بازسازی مملکت آمده، ولی اشرار مانعش می‌شوند. فیلم مأمور است تا تفکری را که چند سال بعد در کشف حجاب برملا شد، جا بیاندازد. استفاده حکومت از سینما از همان زمان آغاز شد. مردم هنوز با سینما آشنا نبودند و زنان، مردانی که سینما می‌رفتند را به قتل تهدید می‌کردند و سینما به عنوان لانه شیطان تحریم می‌شد.

آنچه در اینجا اهمیت دارد، ذکر خط سه‌گانه تفکر در ایران است که همیشه چون کاتالیزور عمل کرده است. عصر ورود سینما به ایران، زمان درگیری خط فکری سنت‌گرا و تجددطلب است و خط میانی‌ای که از عهد امیرکبیر تا سیدجمال در آن عهد حرکت داشت، در جستجوی جای پایی میان هر دو خط برای آشتی دادن و ارائه سنتزی از آرای آنها بود. سنت‌گرایان با تفکر تحریم سینما، به نوعی به رشد و گسترش سینما دامن زدند و پس از هجوم موفق تجددطلبان، بر روی خود خم شده و با تکرار خود، بزرگ شدند و به نوعی ارتباط همیشگی‌شان با مردم را از دست دادند. این امر چند دهه طول کشید، چند دهه‌ای که با شکل گرفتن ساخت اجتماعی بی‌هویت و بحرانی، سینما نیز به طرزی دستوری و تجویزی پس از مدتی فترت اجباری، به میدان بازگشت.

سینماگران این بار آگاهانه و نه صرفاً از سر آشناسازی مردم کار را شروع کردند، [به چند فیلم آن دوره و تحلیلش در متن اشاره شده است. تحلیل درونمایه فیلمها، تفکر زمان را برملا می‌سازد] ولی آنچه که در مورد سینمای رویاپرداز از ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷ باید اشاره کرد به‌رغم توجه به سیاستهای فرهنگی، سانسور، و سرمایه‌سالاری و نفوذ بیگانگان، زمینه پذیرش درونمایه فیلمها و ریشه‌یابی آن و الگوی ساخت فکری مردم قشر متوسط و متمایل به پایین است.

اگر سینمای هالیوود پس از چند سال توانست الگوی ستاره‌سازی،

سفر سنگ

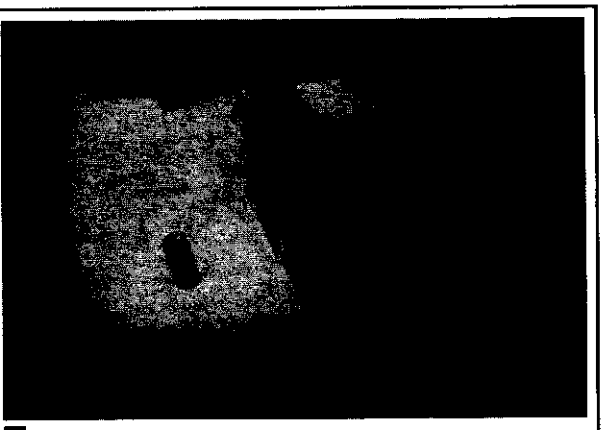


بدوک

قهرمان‌پروری و روش کنترل افکار عامه را به دست گیرد و حتی به صدور این فرهنگ بپردازد، سینمای ایران از اول زمینه پذیرش این فرهنگ را داشت. لازم به ذکر است در شروع قرن دوم حضور سینما، هالیوود به‌تازگی نمود خود در سینمای بومی غرب را شروع کرده است چون ذائقه توده مردم تاکنون به طعم آن سینما عادت نکرده بود و طعم سینمای بومی آن مناطق، بهتر و بومی‌پسندتر بود؛ سینمای فاسبیندر، شولندورف، تروفو، گدار و...، با توجه به تغییرات ساختاری فرهنگ جامعه‌شان، ذائقه توده را دریافت می‌کرد و نهادهای متعدد و بعضاً ناآگاه سیاسی نیز سر راهشان نبود. علت گرایش جدید آن سامان به سینمای آمریکا بحثی جدا می‌طلبد، ولی در ایران فرآیند کار هرگز به شکل فوق درنیامد. ابتدای کار سینمای ایران با همان سینمای رویاپرداز آغاز شد که به صورتی مشدد تا آخر ادامه یافت. علت آن هم که درنهایت به شکست انجامید، اشتباه در برآورد حامیان آن و ریشه سینمای رویاپرداز در فرهنگ عامیانه ایران بود. با اشاره‌ای زودرس باید گفت غربزدگی فراوان و سیاستهای فرهنگی برای بریدن نسل جوان دهه ۵۰ از فرهنگ عامیانه و بیانگی آنها با بیژن و منیژه و خو گرفتن بی‌ریشه‌شان با یونسکو و بکت، ریشه‌های تفکر آنها را بحران‌زده کرد و نوعی فراموشی تاریخی بدون جایگزین برایشان به ارمغان آورد. در این مقطع بود که مبلغان فرهنگی توانستند به نوعی نسل جدید را با تفکری جدا از تفکر تخدیرپذیر آشنا سازند که دیگر فیلم گوزنها را بر آقامهدی پاشنه‌طلا و رگبار را بر تنها مردی که می‌تونه، ترجیح دهند.

درباره ریشه تفکر تخدیرپذیر در تفکر ایرانی باید گفت، در طول تاریخ از پیش از اسلام تا دهه‌های ۳۰ و ۴۰ قرن ۱۴ هجری، مردم ایران (اکثراً) خود را در آینه نمی‌شناختند چون هویتی نداشتند. تمام قیامها، طغیانها و شورشها حتی با انگ مردمی، پس از پیروزی نوعی سیستم الیگارشی با تکیه بر حاکمان قبلی را به وجود می‌آورد و باز رعیت به سرکار خود می‌رفت و استثمار می‌شد، فقط رنگ لباس، نحوه صحبت و یا تنگی چشم ارباب تغییر می‌کرد. توزیع نابرابر قدرت در ایران، مردم را به نوعی تقدیرگرایی، مقهور در برابر قدرت و از همه مهمتر، ایستا بودن در سطح نیازهای بیولوژیک و ایمنی و اولیه عادت داده بود. فرهنگ عامه که نشأت گرفته از جان ناخواسته ملی بود نیز، در گره‌گشایی این نیازها تلاش می‌کرد. قهرمانان تجلی آمال دست‌نیافتنی فرد عادی بودند که در دستی پیاله شراب و در دست دیگر گیسوی یار داشتند.

نقش زن در سینمای فارسی، به نوعی برگرفته از این امیال سرکوفته است. کمتر شعر، امثله، حکایات و قصص عامیانه است که از صحنه‌های عشق‌بازی و توصیف وقیحانه آن فارغ باشد. رعیتی که ضعف خود را در شمشیر حسین کرد و گرز امیر ارسلان حل می‌کرد، ذهن پریشان و درماندگی خانوادگی خود و حقارت شخصیتی خود را در عشق‌بازی منیژه با پهلوانی که برای کشتن پدرش آمده بود، فراموش می‌کرد. در قصه‌های عامیانه ایران، کمتر به زنی نجیب و پابند به عفت و خانواده برمی‌خورید. از زن تاجر تا سودابه ملکه سرزمین، و آنچه جالب است، نادیده گرفته شدن فرد عامی در تمام این قصه‌ها و حکایتها و افسانه‌ها است. این باور که مبارزه در هتک



از کرخه تا راین

حرمت است، از پیشینه هتک حرمت مردم در ذهنش نشسته بود.

در عصر اولیه نفوذ سرمایه داران در ایران، ارزشهای داد و ستدی جای ارزشهای راستین را گرفت و کشاورز رانده شده از فقر ده به تمول شهر،نه دیگر در این محور مختصات جای خود را یافت، و نه توانست با آن تطابق یابد. در نتیجه وسیله‌ای برای درک خود لازم داشت و هیچ چیز بهتر از تخدیر جادویی پرده نقره‌ای نبود. در این میان، هم تجددطلبان و هم سنت‌گرایان، هر دو مقصر بودند، یکی با اطلاع‌رسانی غلط و دیگری در شعار بازگشت به گذشته که این دو مرتب از توده مردم که فکر می‌کردند آزاد شده‌اند، دورتر شدند.

ساختار جامعه به سوی الگویی بحرانی، که نه متجدد بود و نه سنتی حرکت می‌کرد و سرگشتگی فکری و بازگشت به پایه‌های غریزی تفکر در اثر فشارهای اجتماعی، تشدید و پررنگ‌تر هم شد.

دو اصل تجمل ایدئولوژی مطروحه در فیلم از سوی نهادهای واسطه و پذیرش آن در سطح نهاد فیلمسازی، در اینجا کاملاً با هم مطابقت یافتند و سینمای رویاپرداز شدت بیشتری گرفت. در دهه ۳۰ باز به خاطر وجود برخی نیروهای مبارز که بر ته‌مانده آگاهی سیاسی و یا باقیماندگان آگاهان سیاسی و نفوذ آنها در بین مردم تکیه داشتند، سینما کمی با آرامش به حرکت خود ادامه داد، ولی پس از شکست قیام خرداد ۴۲، تمامی سیاست‌های آموزشی مملکت بر زدودن آخرین عناصر مقاوم در حافظه تاریخی ملت، بسیج شد و سینما نیز با شدت پیش رفت. رسوبات تاریخی قهرمان‌پروری و گرایشات شهوانی، به‌طور ناخودآگاه مردم را به تشجیع این سینما وادار کرد. نهادهای واسطه نیز با ترویج خواسته‌های خود در جهت تخدیر مردم با انتشار مجلاتی چون این هفته و اجازه پخش به فیلمهای ملودرام هندی و رختخوابی ایتالیایی و البته خشن آمریکایی در ارضای همه‌جانبه تمایلات سرکوفته، به این فضا، رنگ می‌زدند.

در اینجا نقش الگوی اجتماعی و فکری در جامعه‌ای بی‌هویت و در جستجوی پیوندهای جدید اجتماعی کاملاً آشکار بود. از طرفی رسوبات تاریخی و از طرف دیگر تقویت نهادهای واسطه، نهاد سینما را مرتب به واکنشی برای تطابق الگوی ساختاری خود با آن وادار کردند. البته این امر به معنای غیرسیاسی بودن این امر و زدودن فرهنگ ملی و بازنکردن جا برای فرهنگ آمریکایی نیست.

تطابق الگوی ساختاری جامعه با الگو نهاد سینما و نماد بیانی به کار گرفته‌شده از سوی این نهاد، سخت‌جانی این سینما را تا زمانی که الگوی اجتماع شروع به تغیر کرد، تضمین نمود. می‌بینیم با سیاست فضای باز سیاسی و اشتباه مسلم سیاستگذاران در اتخاذ تاکتیک فرهنگی در آن زمان، موج آگاهی‌بخشی آغاز شد. دانشجویان و فارغ‌التحصیلان بازگشته از غرب، این بار در فازی بالاتر و تاریخی‌تر، نقش روشنفکران عهد مشروطیت را بازی کردند، بالاخص که اکثراً متعلق به قشر میانی متفکران بودند. روحانیت هم که دیگر از درون به بیرون آمده و زندان را سالها تجربه کرده بود و در کوران سیاست قرار گرفته بود، به نقش تبلیغ نمادین خود پرداخت. با تغییر در الگوی تفکر و برهم‌خوردن ساختار اجتماعی، با حفظ فراگماردگی سینمای رویاپرداز، متوجه تغییراتی در سطح نهاد سینما می‌شویم و فضای بازکذا هم که به نوعی فشار سانسور را برداشته بود، به این جنبش اجازه حرکت داد و برای اولین بار قشر سینماروی ایران، برای کسی که در برابر هجوم پلیس خود را با نارنجک منفجر می‌کند، کف زد (گوزنها) و له‌شدن ارباب را زیر چرخ آسیاب و بر گرده رعیت تجربه کرد (سفر سنگ)، این به هم خوردن مطابقت الگو، بعد از انقلاب دوباره برقرار شد.

پس از انقلاب، آشفتگی اجتماعی اولیه بر سینما نیز تأثیر گذاشت و انواع فیلمها اکران شدند. مردم دیگر سینمای رویاپرداز را نمی‌خواستند و بیشتر، طالب سینمای سیاسی بودند.

تا چند سال نوعی داد و ستد بین مردم و نهاد سینما و دیالوگی آزاد بین مخاطب و فیلمساز برقرار شد. پس از پا گرفتن سازمانهای سینمایی و فرهنگی، هنوزتطابقی کامل بین ساختار آرمانگرای ملی ـ مذهبی و نهاد سینما برقرار بود، و سینما به خوبی به خواست مردم پاسخ می‌داد و نهادهای واسطه هم هنوز قدرت کافی نداشتند.

با شروع جنگ تحمیلی، آرمانگرایی به اوج رسید و انسجام ناشی از جنگ، هم نهاد سینما و هم ساختار مردمی را دربرگرفت. دیگر کسی رویا نمی‌پرداخت، همه با واقعیت ملموس و در دسترس روبرو بودند. تمایل به سبک اکسپرسیورئالیسم در این عهد بیداد می‌کند، قهرمان جمعی، ناجی همکاران و ایثارگر در راه اهداف ملی ـ مذهبی جای قیصر و علی بی‌غم را گرفت که دیگر کسی غم را غم شخصی نمی‌دید و شرایط طوری نبود که کسی به طبل بی‌عاری بزند.

زن در این عصر نقش کلیدی یافت و به جای سنتی خود بازگشت، در کنار مرد و حامی او. آنچه از عناصر درام در این عصر کم بود، عنصر عاطفه و عشق مادی بود که در سیطره عشق معنوی، اجازه رشد و بیان می‌یافت. در اکثر فیلمهای این دوره، این عشق به نوعی به وسیله عشق به کبوتر، تفنگ و رفیق، جای خالی خود در ساختار درام را پر کرد. درونمایه فیلمها اکثراً فداکاری در راه اسلام و وطن، مضامین بریدن از تعلقات دنیوی و تلاش در رستگار شدن با ایثارگری و از نظر ساختار، نوعی مطلق‌گرایی اکسپرسیونیستی بود. قهرمان مثبت، کاملاً سفید و قهرمان منفی، کاملاً سیاه و احمق بود. این مطلق‌گرایی البته بازمانده همان سینمای تقلیدی از هند بود که از ابتدای ورود سینما به ایران، جای خود را محکم کرده بود. آنچه در این عهد اهمیت

گلهای داودی

ذکر دارد، ورود زنان به حیطه فیلمسازی بود که به نوعی در جهت کسب حرمت شکسته‌شده خود در سینمای قبل از انقلاب به میدان آمدند و حضوری شایسته نشان دادند. در این عهد نهادهای سینمایی قدرت تام گرفته و با کنترل بازار و جلوگیری از ورود سینمای غرب به ایران، جای رشد برای سینمای بومی را باز کرده بودند.

با خاتمه جنگ و رفع قدرت انسجام‌بخشی آن، تبعات پس از جنگ به وجود آمد، اختلالات داخلی، رکود اقتصادی، درگیری‌های بین‌المللی و نیاز به بازسازی و نوسازی مناطق آسیب‌دیده که رسیدگی به برخی حوائج را در غفلت می‌گذاشت.

روانشناسی جمعی مردم، بالاخص نوجوانان و جوانان را به نوعی تفکر فردگرایانه سوق داد. سیاستهای فرهنگی که مرتب تغییر می‌کردند، نمی‌توانستند پاسخگوی جوانی باشند که جهان خصوصی خود را با نوارهای ویدیوی سینمای رویاپرداز آمریکا پر می‌کرد، این جوان وقتی نوار رمبو را از زیر دست نیروی انتظامی رد می‌کرد و به دوستش می‌رساند خود نیز احساس رمبو بودن می‌کرد. از طرف دیگر فشارهای اقتصادی به شاغل شدن هرچه بیشتر زنان و چندشغله شدن مردان انجامید و نوعی یأس مستمر بسیاری از شهرنشینان را فراگرفت. هجوم مهاجرین جنگ تحمیلی به شهرها، و هجوم کشاورزان برای یافتن کار در کنار آنها، چهره شهرها را تغییر داد. این قشر دیگر تصوری از آرمان‌خواهی نداشت، که بیشتر به فکر خود بود.

از طرف دیگر پولهای بادآورده ناشی از دلالی که مشخصاً صفات لمپنی صاحبانش، فرهنگ پول درآوردن را نیز تغییر داده بود و انتقادهای طبیعی روشنفکران، سرگردانی جوانان را بیشتر و ارزش تفکر را کمتر می‌کرد.

جوانان صاحب فکر و معتقد به آرمانهای اولیه انقلاب هم اکثراً یا در کار بازسازی بودند و یا در نهادهای سینمایی، سعی در حفظ تفکر آرمانی داشتند که دیگر مخاطب قشر متوسط را به سینما جذب نمی‌کرد. تمامی این پارامترهای موجود، الگوی مشخصی را شکل داد که به نوعی در کنار سینمای آرمانگرا، به دو گرایش دیگر نیز راه حرکت داد.

در اینجا باید به تغییری که در این مقالات نسبت به طرح اولیه پیدا شد اشاره شود. در طرح براساس مطالعات اولیه، دو گرایش آرمانگرا و «نئورئالیستی» آرمانگرا (به صورت طیف از نئورئالیسم آرمانگرا تا نئورئالیسم سیاه) مورد اشاره قرار گرفته بودند و در آن زمان چند فیلم با مشخصه‌های ملودرام سینمای رویاپرداز، به عنوان نطفه‌بندی بدون آینده نگریسته شده بودند، ولی طی مطالعات بعدی و تحلیل بسیاری از فیلمنامه‌های در دست ساخت، گرایشهای قومی به سوی سینمای رویاپرداز جدید مشاهده شد که در این مقالات به آن اشاره شده است.

این دو گرایش که در کنار آرمانگرایی مطرح شدند؛ طیف «نئورئالیسم» و سینمای رویاپرداز جدید بود و ریشه‌های اجتماعی آنها کاملاً مشخص است. درونمایه چند فیلم از این دست، این گرایشات را بهتر می‌نمایاند.

محصور کردن حیات انسان بین فساد، پوچی و تقدیرگرایی (دستفروش)، ندیده گرفتن ایثارگران و وانهادن تمامی ارزشهای انقلابی و بازگشت به زندگی گذشته (شبهای زاینده‌رود)، توجه به عشق مادی و دنیوی (نوبت عاشقی، خاکستر سبز)، بررسی فقر و فساد اجتماعی و قدرت عشق معنوی و مادی در این میان (بدوک، رقص خاک و گال) نپذیرفتن یک جانباز و غارت هستی‌اش و طغیان او (گروهبان)، مرگ در غربت و پناهندگی بسیجی (از کرخه تا راین) زندگی رانده‌شدگان قشر پایین و سرنوشت زن (نرگس) و....

این گرایش در آبادانیها (کیانوش عیاری) به اوج رسید که مشخصاً براساس داستان دزد دوچرخه، فیلم معروف دوره نئورئالیسم ساخته شد، ماشین مهاجری جنگی که برای کسب درآمد با آن مسافرکشی می‌کند، ربوده می‌شود. وی به کمک یک لمپن به جستجوی ماشین می‌رود و در این جستجو بسیاری از گوشه‌های نانموده حاشیه‌نشینان اجتماع را بررسی می‌کند و درنهایت با ماشین واژگون‌شده و از ریخت افتاده خود، زیر چند شعار اقتصادی که به دیوار زده‌اند، به مسافرکشی ادامه می‌دهند. مضمون و درونمایه و پرداخت این فیلم، پارامترهای مطرح در این گرایش را به خوبی نشان می‌دهد.

این تیپ فیلم که بیشتر به کار روشنفکران می‌آید مردم عادی را جلب نمی‌کند.

هرچند سرنوشت مشترک خود را شاید تجربه کنند ولی مکانیسم دفاعی ذهن، آن را رد می‌کند. بهرحال احتمال و امکان رشد آن نیز منتفی نیست.

سینمای رویاپرداز با عروس (بهروز افخمی) به اوج رسید.

نوبت عاشقی

پس از چند فیلم احساساتی (گلهای داوودی) عروس، با درونمایه سینمای رویاپرداز به میدان آمد و توجه شدید مردم بخصوص مخاطب جوان و نیاز به تغییر نگرش در الگوی ساختار اجتماع ـ تفکر را پیش آورد. جوانی با قاچاق دارو پولدار می‌شود، دختری زیبا را به همسری می‌گیرد و با یک ماشین آخرین سیستم به ماه عسل می‌رود. با این فیلم، عصر سینمای رویاپرداز دوم آغاز شد و ادامه یافت.

با نظری به نظم تمایل حرکت این گرایشها در نهاد سینما که هرچند سیاست حمایتی ـ هدایتی نهادهای واسطه سیاسی ـ اقتصادی، تحرکش را کم می‌کند، می‌توان گفت، عصر دوم سینمای قهرمان‌پروری و رویاپرداز آغاز شده است. سینمای نئورئالیستی ایران، بیشتر باب جشنواره‌های خارجی است که اکثراً در بازار داخل نمی‌توانند مخاطب بیابند، هرچند که مخاطبانشان از مخاطبان گرایش آرمانگرا بیشتر است.

تأثیر الگوی اجتماعی و تغییرات آن در دل دهه‌های متوالی بر سینما ـ هرچند با آگاهش داشتن از سیاسی بودن سینما ـ از اهمیت تطابقش می‌کاهد و تا حد زیادی ما را در انتخاب نظریه صحیح برای بررسی سینمای ایران مطمئن می‌سازد.

نظریه هواکو در طرح الگوی سه‌لایه جمعیت بررسی سینما، حرکت جریان متقابل از مخاطب به سینما و برعکس را از طریق صافیهای میانی مطرح می‌کند که اهمیت دادن به لایه میانی (نهادهای حقوقی، سیاسی، فرهنگی و...) در فرهنگهای مختلف متفاوت است.

در کشورهایی با سیاستهای حمایتی ـ هدایتی، که حمایت، در گرو پذیرش هدایت است، قدرت لایه میانی بیشتر، و در کشورهایی که دیالوگ فیلمساز و مخاطب از مسیرهای گوناگونی، صورت می‌گیرد و حرکت اطلاعات آسان‌تر و آگاهی جمعی در آن کشورها بیشتر است، لایه‌های میانی شفاف‌تر و سهل‌العبورترند.■

رگبار