سینما و وقوع انقلاب اسلامی در ایران

مهدی رهبری[1]
سعید محمدزاده[2]

چکیده: *تاکنون از دیدگاه‌های متفاوتی به پدیدهٔ انقلاب نگریسته شده که یکی از آنها، عوامل فرهنگی بوده است. تاکنون، نقش وسایل ارتباط جمعی به عنوان یکی از پدیده‌های فرهنگی، در شکل دادن به افکار انقلابی مورد توجه اندکی قرار گرفته است. در میان رسانه‌های مختلف، «سینما» از اهمیت بسیاری برخوردار بوده که ورود آغازین آن، به تضادها و چالش‌های بسیاری در جوامع انجامیده است. این عامل که تأثیر آن بر وقوع انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ کمتر مورد توجه قرار گرفته است، به علت سوء مدیریت و برخی ویژگی‌های ذاتی آن، در شکل دادن به جامعهٔ توده‌ای و افکار انقلابی در ایران نقش اساسی ایفا کرده است. این تأثیرگذاری «فرایندی تاریخی و انباشتی» بوده و از همان ابتدا به علل یاد شده اسباب مخالفت بسیاری از نیروهای اجتماعی و شکل دادن تدریجی به جامعهٔ توده‌ای را فراهم نموده است؛ فرایندی که رفته رفته با گسترش آن، بر میزان تأثیرگذاری‌اش نیز افزوده شد. در این مقاله با استفاده از «روش تحلیل محتوا» و با تأکید بر «تاریخی و پروسه‌وار بودن» این تأثیرگذاری‌ها، به نقش سینما در وقوع انقلاب اسلامی پرداخته می‌شود.*

کلیدواژه‌ها: *انقلاب اسلامی، رسانه‌ها، سینما، افکار عمومی، جامعهٔ توده‌ای، انباشت مطالبات تاریخی.*

مقدمه

ورود سینما به ایران مصادف با ورود ایران و ایرانیان به دوران جدید یا مدرنیته بوده است. لذا به غیر از تأثیراتی که جامعه از سایر وجوه مدرن پذیرفت، سینما نیز در این مسأله سهم عمده‌ای ایفا کرد. این صنعت مانند سایر پدیده‌های مدرن، وارداتی و بدون فراهم کردن زمینه‌های مناسب عینی

---

۱. دانشیار علوم سیاسی دانشگاه مازندران e-mail:mehdirahbari@yahoo.com
۲ . کارشناس ارشد علوم سیاسی e-mail:saiedmohammadzade@yahoo.com
این مقاله در تاریخ ۱۳۸۹/۱۱/۲۰ دریافت گردید و در تاریخ ۱۳۹۰/۱/۲۰ مورد تأیید قرار گرفت.

و ذهنی آن در کشور بوده است، لذا چه در راستای نوسازی فرهنگی و اجتماعی و چه به عنوان ابزاری برای سرگرمی توده‌ها یا شکل دادن به افکارشان در راستای برنامه‌های حکومت، بیشتر از آن که به رشد آگاهی جامعه یاری رساند و زمینه‌های نوسازی سریع‌تر و بهتر را فراهم نماید، به نابسامانی‌های ورود ایرانیان به دوران جدید کمک کرده و آنها را تشدید نمود. در پی گسترش روز افزون نقش سینما در شکل دادن به افکار جامعه به ویژه نسل جوان و رشد تدریجی صنعت سینمایی در ایران، این مسأله در ایجاد شکاف بیشتر میان حکومت و جامعه، فاصله و تعارض میان ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و به وجود آوردن هیجانات جمعی سهم عمده‌ای داشته است.

تولد سینما در ایران مقارن با آغاز تغییرات جدّی در جامعه بود. ورود راه آهن، اتومبیل، برق، تلفن و بالاخره سینما توگراف، از اولین نشانه‌های آغاز نوسازی در ایران بوده‌اند (ازکیا و دیگران ۱۳۸۶: ۳۰). از آن تاریخ، سینمای ایران سرگذشتی مغشوش و یأس‌انگیز داشته است (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۰) به گونه‌ای که در موارد بسیاری از تعابیر مشابه و نزدیک به هم دربارهٔ کلیت تاریخ سینمای ایران مانند: سینمای شکست خورده، سینمای بدون تدبیر، دیوارکج، سال‌های سیاه مشق، تثبیت اشتباه‌ها و سقوط سینما استفاده می‌شوند (کشانی ۱۳۸۳: ۱۴۱). سینما در ایران نه به عنوان هنری که مفهوم عمیق و دقیق در جهت اعتلای روح انسان دارد و نه حتی در زمینه‌های تکنیکی، حرکت و جنبشی نداشته است (اسماعیلی ۱۳۸۰: ۲۳).

همان طور که تلاش برای نشان دادن خاستگاه‌های سینما به کمک مخترعان آن و اختراعات وابسته به آن، به هزارتویی از ادعاهای ضد و نقیض و اکتشافات هم زمان و پیش دستی‌های نا به هنجار راه می برد (اریک ۱۳۷۲: ۹) بررسی هزار توی سینمای ایران نیز در قالب یک مقاله کاری بسیار دشوار است. اما در یک دسته‌بندی کلی، سینمای قبل از انقلاب را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱) سینمای تجاری، که حاوی فیلم‌هایی با محتوای سرگرم کننده بوده و از همان ابتدای ورود، کلیت محتوایی سینمای ایران را تشکیل می‌داد. ۲) سینمای انتقادی یا اعتراضی، که فیلم‌هایی با محتوای اجتماعی و سیاسی را دربرمی‌گرفت و تنها از اواخر دههٔ ۴۰ و در دههٔ ۵۰، وارد عرصهٔ هنری گشتند. این مقاله با استفاده از روش تحلیل محتوا[1] و به عنوان فرضیه در صدد است

۱ . روش تحلیل محتوا روشی است که هدف از آن دست یابی به اطلاعات دربارهٔ پدیده‌های فردی یا اجتماعی از طریق مطالعهٔ نوشتارها و گفتارها می‌باشد که علاوه بر کتاب‌ها، مقاله‌ها و اسناد، تحلیل محتوای فیلم‌ها را نیز دربر می‌گیرد (هولستی ۱۳۷۳؛ دوورژه ۱۳۶۶).

نشان دهد که اولاً، سینما در هر دو شکل تجاری و انتقادی در وقوع انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ نقش اساسی داشته است و ثانیاً، چنین نقشی تاریخی بوده که از همان ابتدای ورود به کشور، به علت عدم مدیریت مناسب و برخی ویژگی‌های ذاتی آن، سبب ایجاد مخالفت‌های بسیار و شکل دادن به جامعهٔ توده‌ای شد که رفته رفته با گسترش هر چه بیشتر و جذب تعداد زیادی از مخاطبان، نقش آن نیز بیشتر گردید. لذا اگرچه در اواخر عمر حکومت پهلوی، تأثیر سینما به علت گسترش سریع آن و سایر وسایل ارتباط جمعی بیشتر گشت، اما بررسی این نقش تنها در «سیری تاریخی» که از همان ابتدا به «انباشت مطالبات» و «تراکم هیجانات» انجامید، ممکن می‌باشد. لذا در «بررسی تحلیلی و تاریخی» تأثیر سینما بر وقوع انقلاب اسلامی، به سه سؤال اساسی پاسخ گفته می‌شود:

۱) سینمای تجاری، که عمدتاً محتوای آن با ارزش‌های مسلط بر جامعه در تضاد بوده است، چه تأثیری در برانگیختن جامعهٔ مذهبی ایران علیه حکومت که آن را حامی این سینما می‌دانستند، داشته است؟

۲) سینمای انتقادی یا اعتراضی، نیز در نشان دادن کاستی‌ها و برانگیختن روح انقلابی دارای چه تأثیراتی بوده است؟

۳) به جز تأثیرات محتوایی، آثار مکانی، نمایش یا همان سالن‌های سینمایی در شکل دادن به هیجانات و جامعه توده‌ای چگونه بوده است؟

چهارچوب نظری

اگر افکار عمومی را به گفتهٔ مونتنی، «شامل عقاید اظهار شده و نشده که بسیاری از صاحب نظران آن را تجلی ارادهٔ عمومی می‌دانند و به نحوی، مجموع عقاید و آرای مختلف که از درون تناقض‌ها به شکل واحد متجلی می‌شوند» (کریستین ۱۳۶۵: ۲۰) بدانیم یا آن را به گفتهٔ روبرت گاولت، «درک معینی از مسائل سیاسی، عمومی و زیستی توسط افراد یک گروه» (صفوی ۱۳۵۱: ۱۷)، بخوانیم، رسانه‌ها نقش اساسی در شکل دادن بدان دارند.

دانیل لرنر از طریق مطالعهٔ برخی کشورهای خاورمیانه نشان می‌دهد که چگونه استفاده از وسایل ارتباط جمعی توسط مردم این کشورها و تأثیرگذاری بر افکارشان، آنها را بیش از پیش به سوی خواست تغییرات می‌کشاند(Lerner 1958). رائو نیز در بررسی‌های خود راجع به هندوستان، به این نتیجه می‌رسد که وقتی اطلاعات و افکار نو از خارج به روستاهای دور افتاده و جدا از

اجتماعات صنعتی می‌رسند، تغییر و تحول نیز به دنبال آن خواهد آمد. در نتیجه اطلاعات و وسعت توزیع آن عامل اصلی و اساسی سرعت و آرامی تغییرات و تحولات اجتماعی‌اند (Raol 1963) . لئونارد دوب، روان شناس آمریکایی، تحقیقی راجع به وسایل ارتباط جمعی در آفریقا به عمل آورده و نقش آنها را در تغییرات این جوامع، مهم‌ترین و دقیق‌ترین وسیلهٔ موجود می‌داند (Doob 1961). هارولد لاسول، نیز در مقالهٔ «ساخت و کارکرد ارتباط در جامعه»، سه نقش اساسی برای وسایل ارتباط جمعی قائل است: ۱) نظارت بر محیط (نقش خبری)؛ ۲) ایجاد و توسعهٔ همبستگی‌های اجتماعی فرد (نقش راهنمایی)؛ ۳) انتقال میراث فرهنگی(نقش آموزشی) (ساروخانی ۱۳۶۸: ۶۲-۶۱). در این زمینه تحقیقات مشابهی نیز توسط آیزنشتاد، ویلبر شرام و مک کللند صورت پذیرفت.

در میان تأثیرگذاری‌های مختلف رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی، تأثیرات سیاسی آنها از اهمیت زیادی برخوردار است. این تأثیرات چه در زمان صلح و چه در مواقع بحرانی مانند جنگ و شورش‌های اجتماعی از سایر موارد بیشتر است (معتمد نژاد ۲۵۳۵: ۱۵-۱۴). از بعد تاریخی، جنبش‌های اجتماعی از جمله انقلاب ها را به عنوان یکی از مهم ترین پدیده‌های سیاسی، می‌توان به دو دوره تقسیم نمود: «جنبش‌ها و انقلاب‌های اجتماعی قبل از شکل گیری رسانه‌ها»، و «جنبش‌ها و انقلاب‌های اجتماعی پس از پیدایش و گسترش رسانه‌ها». این وسایل ارتباط جمعی مدرن، در شکل دادن و هدایت افکار عمومی، به وجود آوردن هیجانات جمعی، ایجاد «توده‌ها» و پیدایش و گسترش عرصهٔ عمومی نقش مهمی ایفا می‌نمایند که این نقش با توجه به گسترش روزافزون رسانه‌ها هر روزه بیشتر می‌شود.

از بعد نحوهٔ تأثیرگذاری وسایل ارتباط جمعی بر جنبش‌های اجتماعی نیز، می‌توان میان دو مسأله تفاوت قائل بود: ۱) فرایند طبیعی و ذاتی تأثیرگذاری رسانه‌ها؛ و ۲) فرایند انسانی تأثیرگذاری. در بعد نخست، رسانه‌ها مانند هر پدیده‌ای به تعبیر هوسرلی آن به محض موجود شدن، نقشی را در این جهان ایفا می‌کنند و تأثیراتی از خود بر جای می‌گذارند. سینما با ورود به تخیل انسان‌ها و تقویت خیال پردازی‌ها، به تحریک هیجانات آنها پرداخته و از طریق تاثیر گذاری، زندگی افراد را نیز دچار تغییر می‌سازد. در واقع، فیلم‌های سینمایی به غیر از جنبهٔ سرگرمی، تبلور احساسات، آرزوها و تخیلات افرادند و آ نها را به جنبش وامی‌دارند. به ویژه در صورتی که یک نمایش از جنبهٔ انسانی و اخلاقی هم برخوردار باشد، به تحریک و تقویت این بعد

از ابعاد انسانی نیز منجر شده و فرد را نسبت به وضعیت موجود دچار حساسیت بیشتری می‌سازد. در کنار این گونه نمایش‌های احساسی، سینما با اتخاذ رویکرد انتقادی نیز نسبت به وضعیت موجود اجتماعی و ... ، سبب حساسیت و کنش و واکنش افراد جامعه می‌گردد. در مجموع، همان‌گونه که اریک فروم تأکید می‌کند، از آنجا که مغز انسان به حداقل معینی از تهییج نیاز دارد و محرک‌هایی چون فیلم، تلویزیون و تبلیغات بر تحریک میل‌هایی متکی‌اند که به صورت اجتماعی ایجاد شده‌اند (فروم ۱۳۸۴: ۳۰۵-۲۹۹)، مهم‌ترین عارضهٔ سینما نیز، ایده‌پردازی از طریق تحریک احساسات، عواطف و تفکرات است که فرد را در مقایسه با واقعیت‌ها، آرمانی و ایده‌آلیست می‌سازد.

به غیر از تأثیرات محتوایی، در باب سینما این نکته دارای اهمیت است که به ویژه در اوایل پیدایش آن و در ایران نیز، از آنجا که هنوز امکان دیدن فیلم‌های سینمایی در حوزهٔ خصوصی وجود نداشته است، لذا این پدیده سبب پیدایش عرصهٔ عمومی گسترده‌ای تحت عنوان «مکان نمایش» یا سالن‌های سینمایی گشته است که خود موجب ارتباط و رویارویی بیشتر مردم با یکدیگر، هیجانی شدن بیشتر آنها و به تعبیر کانتّی، ایجاد «توده» می شوند. به اعتقاد وی:

> *آدمی از هیچ چیز به اندازهٔ تماس با ناشناخته ترس ندارد. اما تنها در میان جمعیت و توده است که آدمی زاد از این ترس از تماس رهایی تواند یافت. این یگانه موقعیتی است که در آن، ترس به عکس خود مبدل می‌شود. در این تودهٔ متراکم که انسان برای رهایی از ترس بدان نیازمند است، تن‌ها و روح‌ها چنان که گویی همه یک تن است؛ در هیأت آرمانی آن، همه مانند همند. تفاوتی در میان نیست ... . مهم‌ترین پیامدی که در توده می‌گذارد، تهی شدن است* (کانتّی ۱۳۸۷: ۱۴).

درواقع، مکان نمایش فیلم همراه با محتوای احساسی و هیجانی آنها، به غیر از آن که به تراکم و گردهمایی جمعیت منجر می‌گردد، شکل دهندهٔ به هیجانات جمعی است که در صورت انباشت و عدم تخلیهٔ منطقی، به شورشی‌گری می‌انجامد.

در بعد دوم، رسانه‌ها از سوی حکومت‌ها و نیروهای انقلابی هر دو، به منظور شکل دادن به افکار عمومی، ایجاد اعتماد یا بی‌اعتمادی، بسیج توده‌ها یا ضد بسیج بکار گرفته می‌شوند (Kurt & Lang1991:466).درخصوص سینما، معمولاً توسط حکومت‌ها به ویژه در رژیم‌های دیکتاتوری، از آن به عنوان ابزاری برای سرگرمی مردم، جامعه‌پذیری سیاسی و شکل دادن به افکار عمومی در راستای منافع و یا آرمان خاص استفاده می‌گردد. سینما می‌تواند وسیله‌ای باشد

برای قانع کردن مردم تا به خواسته‌های طبقهٔ حاکمه و تبلیغ ارزش‌هایی که این طبقه برای بقایش به آنها نیاز دارد، گردن نهند (ازکیا و دیگران ۱۳۸۶: ۳۴-۳۳). همچنین وسیله‌ای باشد برای سرگرمی تا جامعه را از واقعیت‌های موجود دور کنند و ابزاری برای ادامهٔ حکومت‌های خودکامه باشد (پستمن ۱۳۷۳). حتی در مواقع خطر مانند جنگ‌ها یا تهدیدات ملّی، از فیلم‌ها به منظور تحریک هیجانات یا بسیج علیه دشمن بهره گرفته می‌شوند (Katz1992:6).

از سوی دیگر، از همان اوایل پیدایش سینما، منتقدان و مخالفان وضع موجود و سلطهٔ حاکم چه در حکومت‌های دموکراتیک و چه در رژیم‌های دیکتاتوری، از فیلم به عنوان عرصه‌ای برای ابراز مخالفت و تنویر افکار عمومی استفاده کرده‌اند. این دسته از فیلم‌ها که در ایجاد آگاهی‌های اجتماعی و تحریک احساسات و هیجانات جمعی نقش مهمی را ایفا می‌کنند، همواره مورد توجه مخاطبان بوده و در رژیم‌های بسته، راهی برای ابراز مخالفت و تخلیهٔ احساسات عمومی‌اند که به جنبش‌های اجتماعی یاری می‌رسانند.

۱. ورود سینما به ایران

سینما را مظفرالدین شاه وارد مملکت کرد، نه به قصد خدمت به ملتش، بلکه در جهت ارضای ذهن تنوع طلب و حداکثر نوجویش(امید ۱۳۷۷: ۱۶). مظفرالدین شاه در بیست و چهارم فروردین ۱۲۷۹ در سفری که به اروپا داشت، در فرانسه با دوربین سینمو فتوگراف آشنا شد و آن را به ایران آورد (امید ۱۳۷۷: ۲۱-۲۰). شاه به دلیل مخالفت علما و مردم دیندار می‌ترسید، این وسیلهٔ عجیب و غریب را به مملکت داخل کند. بنابراین دایر شدن سالن سینما و به طریق اولی، تولید فیلم ایرانی با ۲۰ سال تأخیر پس از ورود اولین دوربین به ایران اتفاق افتاد (نبوی ۱۳۷۷: ۲۹). از این رو، دستگاه فیلم برداری ابتدا به دربار رفت و در همان محدوده باقی ماند (نبوی ۱۳۷۷: ۲۸). با این حال، نخستین نمایش عمومی فیلم و اولین سالن نمایش به همت یک درباری آشنا، میرزا ابراهیم خان صحاف باشی تهرانی (۱۲۸۳) شکل گرفت. او با کسب اجازه از شاه، در خیابان چراغ گاز، سالنی را باز کرد و به نمایش فیلم‌های کوتاه پرداخت. با نکوهش سینما توسط مذهبیون که آن را شیطانی می‌خواندند و تحت فشار قرار گرفتن شاه، صحاف باشی دستور تعطیلی سینمایش را از شاه دریافت کرد، اموالش مصادره شد و او و خانواده اش ایران را ترک کردند (صدر ۱۳۸۱: ۲۲).

انگار سینما از همان ابتدای تأسیس با مذهب رابطهٔ مناسبی نداشت، به طوری که نکته قابل توجه در نخستین سال‌های استفادهٔ عمومی از سینما، هم زمانی نمایش فیلم و اجراهای تعزیه بود. گمان می‌شد این هم زمانی، یک طرح از پیش تعیین شده برای از میدان به در بردن تعزیه بود (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۸). همچنین از همان ابتدا روحانیون خیلی با سینما موافق نبودند، طوری که در سال‌های اول ورود سینما، شیخ فضل الله نوری سینما رفتن را تحریم کرد (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۹).

۲. سینما در عصر رضا شاه

با حمایت رضاخان، در حوالی سال ۱۳۰۳ فردی به نام علی وکیلی سینمای جدیدی ساخت که «گراند سینما» نام گرفت و محل مجزایی نیز برای نشستن نسوان در نظر گرفته شد (صدر ۱۳۸۱: ۲۵). مدتی بعد، علی وکیلی سینمایی به نام «سپه» نیز به وجود آورد. در آن موقع که هنوز فیلم‌ها صامت بودند، برای ایجاد تنوع، هیأت ارکستری در اوقات متفاوت آهنگ می‌نواختند (شعاعی ۱۳۵۲: ۵۲).

اولین فیلم سینمای ایران، «آبی و رابی» از آوانس اوگانیانس (۱۳۰۹) بر پرده رفت (صدر ۱۳۸۱: ۲۷). در اسفند ۱۳۰۹، آوانف «سینما شاهرضا» را تأسیس می‌کند (جاودانی ۱۳۸۱: ۲۷). اولین فیلم ناطق فارسی، فیلم «دختر لر» (۷ دی ۱۳۱۲) در سینما سپه تهران به مدت ۱۲۰ روز روی پرده رفت (امید ۱۳۷۷: ۷۰). داستان فیلم عاشقانه و در رثای وطن بود، اما در جریان سانسور به فیلمی در ستایش پیشرفت‌های مملکتی تبدیل شد. (نبوی ۱۳۷۷: ۳۰). علاوه بر کنترل محتوای فیلم‌ها، اعلامیه‌هایی نیز در زمینهٔ سایر کنترل‌ها صادر می‌شد. برای نمونه، در دورهٔ سلطنت رضاشاه، قانونی از تصویب گذشت که عکاسی و فیلم برداری از ساختمان و مناظر را مجاز و از مردم را ممنوع کرد (بهارلو۱۳۷۹: ۲۷). علاقهٔ ایرانیان به سینما نیز در این دوره رو به ازدیاد بود. برای مثال، در سال ۱۳۱۸ نخستین سینما در شهر سبزوار به نام «میهن» توسط غلامعلی صادق زاده با گنجایش ۶۰ نفر افتتاح شد که به علت نداشتن صندلی از پیت خالی نفت برای نشستن استفاده می‌شد (جاودانی ۱۳۸۱: ۳۵).

۳. سینما در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲

پس از سقوط رضا شاه، سکوتی مطلق بر حرفهٔ فیلمسازی در ایران سایه افکند. در سال ۱۳۲۷ اسماعیل کوشان که چند فیلم اروپایی را در ترکیه به فارسی دوبله کرده بود، نخستین فیلم ناطق ساخته شده در ایران را به نام «طوفان زندگی» به کارگردانی علی دریا بیگی فیلم برداری کرد (امید

۱۳۶۳: ۱۰۲). کمپانی‌های فیلم سازی خارجی که از سال‌ها قبل به یاری سینماداران سودطلب، نفوذ خود را در ایران گسترش دادند، با اشغال کشور، کارشان بسیار دشوار و پرمخاطره شده بود. با این همه، در آخرین سال‌های رکود با کوشش اسماعیل کوشان و چند تن دیگر و تهیهٔ استودیو، زمینهٔ تجدید حیات سینمای ایران فراهم می‌آید (مهرابی ۱۳۶۳: ۵۰).

در سال‌های اشغال ایران، تلاش آمریکایی‌ها برای نفوذ در سینمای ایران چشم گیر بود، به طوری که از ۴۰۰ فیلم سینمایی که در دههٔ ۲۰ در سینماهای ایران روی پرده رفت، ۳۰۰ فیلم محصول آمریکا بودند (ساعدی ۱۳۸۷: ۳۴). آژانس اطلاعاتی ایالات متحده طرح‌هایی را برای نمایش و تولید فیلم در کشورهای غیر کمونیست مانند ایران آغاز کرده بود. در چارچوب این طرح، گروهی از اساتید و فیلم سازان آمریکایی (تیم دانشگاه سیراکیوز) در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ از ایران بازدید کردند تا لابراتوارهای ظهور فیلم تأسیس کنند و ایرانی‌ها را برای ساختن فیلم‌های مستند و آموزشی تعلیم دهند. به علت نبود تلویزیون، آنها همچنین به ساختن تکه فیلم‌هایی پرداختند که «اخبار ایران» نام داشت و به تأیید شاه و آمریکا ساخته می‌شدند. ۴۰۲ نسخه از این تکه فیلم‌ها در سالن‌های عمومی سراسر کشور نمایش داده شدند (ناول اسمیت ۱۳۷۷: ۷۹۰).

۴. سینما در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۸

مشکل اساسی که سینمای ایران از همان ابتدا دچارش شد، دنباله روی از تماشاگر و پذیرفتن خواست‌های او بود و تعداد کمی هم که مایل بودند خارج از روند معمول فعالیت کنند، در کشاکش فعل و انفعالات ناشی از جذب سرمایه، عرضه و بازدهی از حرکت باز ماندند (امید ۱۳۷۷: ۲۱۷). این مسأله سبب گسترش هر چه بیشتر فیلم‌های تجاری برای کسب سود بیشتر شد که در عین حال جنبه‌های سرگرمی بسیاری نیز داشتند.

طی سال‌های ۱۳۳۵ به بعد، نمایش فیلم‌های پورنوی ساخت اروپا و آمریکا در سینماهای تهران و شهرستان‌ها به تدریج به شکل یک مسأله عمومی درآمد. (معتضد ۱۳۸۳: ۳۸۷) دههٔ ۳۰، دههٔ اوج ستارگان زن سینمای ایران بود که در اغلب فیلم‌ها مرکز وقایع بودند (نظرزاده ۱۳۸۴: ۱۰۶). با این وجود، زنان برهنه در فیلم‌های دههٔ سی کمتر دیده می‌شوند و به رابطه‌های نامشروع پرداخته نمی‌شود (بهارلو ۱۳۷۹: ۷۶).

سال ۱۳۳۲ را می‌توان سرآغاز حاکمیت رقص و آواز در سینمای ایران دانست (مهرابی ۱۳۶۳: ۵۴).آنچه به عنوان رقص ایرانی بر پردهٔ سینماها نقش بست، تقلیدی از فیلم‌های مصری، ترکی و لبنانی بود. این قالب رقص که وجوه جنسی زنان را به رخ می‌کشید، از دههٔ سی تا زمان انقلاب بر سینمای ایران خیمه زد (صدر ۱۳۸۱: ۱۴۹). سیاست‌گذاران وقت ترجیح می‌دادند که سینما برای مخاطبان انبوه جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، در حد وسیله‌ای بی درد سر و سرگرم کننده باشد (بهارلو ۱۳۷۹: ۱۲۵) که ذهن آنها را از سیاست که به گفته بعضی ها علت آن محرومیت جنسی بسیاری از مردم کشور به خصوص طبقهٔ سوم بود، (حیدری ۱۳۷۰: ۴۷)؛ گمراه کنند.

در این میان، یکی از مهم ترین وقایع سینمایی این دوره از تاریخ سینمای ایران که آثار اجتماعی زیادی برجای گذارد، ساخته شدن فیلم «آقای قرن بیستم» (۱۳۴۳) بود که آغاز ورود تیپ «لمپن» مدافع مردم به سینمای کشور بود (بهارلو ۱۳۷۹: ۹۱).سینمای نیمهٔ دههٔ ۴۰، با هنرپیشه‌ای به نام «محمد علی فردین» شکل گرفت و با او قابل تحمل شد. او در نقش جوان طبقهٔ کم درآمد، تماشاگران را شیفتهٔ خود کرد (صدر ۱۳۸۱: ۱۸۴). تماشاگر با فردین هم‌ذات پنداری می‌کرد و در کنار او همه چیز قابل تحمل به نظر می‌رسید. به ویژه فیلم «گنج قارون» (۱۳۴۴) اثر سیامک یاسمی که به صورت غیرمنتظره‌ای در کمتر از سه هفته ۱۰میلیون ریال درآمد به دست آورد، اثری بر فیلم‌های سال‌های بعد باقی گذارد که انکارناپذیر بود (امید ۱۳۷۷: ۳۷۵). با گنج قارون، مکتب «قارونیسم» به سرعت پا گرفت. مایهٔ اصلی گنج قارون و فیلم‌های دنباله روی آن، خوشبخت شدن معجزه آسای یک فرد فقیر ــ اما جذاب و فداکار و بزن بهادر ــ بود. در همان حال تبلیغ می‌شد که ثروتمندان آدم‌های بیچاره‌ای هستند که نمی‌توانند مانند فقرای بی‌خیال از زندگی‌شان لذت ببرند. (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۱۲ـ۱۱۱) این گونه فیلم‌ها تأثیرات زیادی از جنبهٔ تقویت حس فداکاری و جوانمردی [فرهنگ لوتی گری] و ضدیت با طبقهٔ بالا و مرفه و همدردی با طبقهٔ پایین جامعه بر جای می‌گذاشت.

همچنین، در فرهنگ فیلم‌های فارسی این دهه، بی‌حجابی در میان طبقهٔ اعیان (شمال شهری‌ها) مجاز بود و در پایین شهر پوشش زن فرق می‌کرد (بهارلو۱۳۷۹: ۹۰). اگر زن در فیلم‌های دههٔ سی، نه مشروب می‌خورد و نه سیگار می‌کشید و نه برهنه در مجامع حاضر می‌شد، زن مثبت «فیلم فارسی» دههٔ چهل، زنی بود که در هر صحنه یک لباس تازه می‌پوشید، عریان می‌شد و به راحتی مشروب می‌خورد (بهارلو ۱۳۷۹: ۱۰۲). با وجود این فیلم فارسی در این دهه، بی‌تردید در

زندگی عامهٔ مردم این مملکت جای خود را باز کرد و این یک حقیقت مسلم است که پرفروش‌ترین فیلم‌ها نیز بوده‌اند (امید ۱۳۷۷: ۳۲۹؛ دوایی ۱۳۴۱: ش ۶۵۳) .

در این دهه، شاید اولین فیلم اجتماعی ایران «برهنهٔ خوشحال» (۱۳۳۶) ساختهٔ عزیز رفیعی بود که در آن برای نخستین‌بار در سینمای ایران صحنه‌هایی از زندگی مردم نشان داده شد. مناظری از کوره‌پز خانه‌های جنوب شهر، کوچه‌های تهران و مردم عادی از قبیل دست فروش‌ها و دکان دارها (مهرابی، ۱۳۶۳: ۸۶). پس از آن، فیلم «شب قوزی» (۱۳۴۳) ساختهٔ فرخ غفاری، یکی از اولین فیلم‌های ایرانی بود که به اقشار مختلف جامعه از دریچهٔ طنز و کمدی انتقادی می‌نگریست (صدر ۱۳۸۱: ۱۸۹). فیلم «خشت و آینه» نیز با درون مایهٔ سرگشتگی و از خودبیگانگی و فروپاشی روابط انسان‌ها در یک جامعهٔ سنتی رو به مدرن ساخته شد (جاهد ۱۳۸۴: ۳۱). فیلم «شوهر آهوخانم» (۱۳۴۷) نیز از اولین تلاش‌ها در جهت ساختن فیلمی غیرمبتذل و اجتماعی بود. (بهارلو ۱۳۷۹ :۱۲۱). همچنین، در دههٔ چهل، فیلم «خانه خدا» (۱۳۴۵)، مستندی مربوط به مناسک حج، توسط ابولقاسم رضایی و جلال مقدم ساخته شد که بر پرده رفت و به بهانهٔ نمایش آن، برای نخستین بار سینمایی در شهر قم افتتاح شد. هر چند که رضایی مورد حملهٔ یک مسلمان متعصب قرار گرفت و پس از مداوا برای همیشه ایران را ترک کرد. سینمای قم هم بعدها در آتش سوخت و از بین رفت (صدر ۱۳۸۱: ۱۹۲). این گونه فیلم‌های با محتوای اجتماعی محدود بودند. فروغ فرخزاد سینمای این دوره را در مجموع، این گونه توصیف می‌کند: « هدف این سینما ازدیاد سرمایه است و تنها از راه تقویت ضعف‌های معنوی جامعه است که به آن دست می یابد. در اصل، سینمایی است با اخلاقی ریاکارانه و تمایلاتی منحرف» (صدر ۱۳۸۱: ۲۹) . این در حالی است که دههٔ ۴۰ یکی از سیاسی‌ترین دوران‌های تاریخ ایران است. اعتصاب‌های سیاسی و صنفی و خصوصاً واقعهٔ ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، همگی از روح ناآرام جامعه حکایت دارد.

۵. سینما در سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷

در این دوران از تاریخ سینمای ایران، ساخت و نمایش فیلم‌های تجاری با محتوای ابتذال رو به گسترش نهاد. در حالی که بعد از قیام ۱۵ خرداد سال ۱۳۴۲، گفتمان دینی [شیعی] بر سایر گفتمان‌ها یعنی مارکسیسم، لیبرالیسم و ناسیونالیسم غلبه یافت و سیاست‌های نوگرایانه و عرفی‌سازی جامعه و فرهنگ توسط حکومت نیز به ذرّه‌ای شدن جامعه و پناه بردن هر چه بیشتر

مردم به دامان ایدئولوژی مذهبی به عنوان تنها مأمن قابل اتکا و اعتماد می‌انجامید. نمایش این گونه فیلم‌ها همراه با پر رنگ تر شدن نقش مذهب و روحانیون و روشنفکران مذهبی حول محور شخصیت‌های کاریزماتیکی چون امام خمینی، دکتر شریعتی، آیت الله مطهری، آیت الله طالقانی و... در جامعه، سبب افزایش حساسیت‌های بیشتر می‌شدند.

در اوسط دهۀ ۴۰، فیلم‌های مبتذل آمریکایی و اروپایی کلیۀ سینماهای بالا و مرکز شهر را اشغال کردند (بهارلو ۱۳۷۹: ۱۰۷). واردکنندگان فیلم‌های خارجی برای جذب تماشاگر، بیشتر مستهجن‌ترین فیلم‌ها به ویژه فرانسوی و ایتالیایی را برگزیده، به زبان فارسی دوبله کرده و در سینماهای تهران و شهرستان‌ها به نمایش می‌گذاشتند. حتی بعضی مقامات دولتی اصرار داشتند فیلم‌های مستهجن در شهرهای مذهبی نظیر مشهد و قم نیز به نمایش گذارده شوند (معتضد ۱۳۸۳: ۳۸۷). سوء مدیریت حکومت در حوزۀ فرهنگی که حساسیت دینی جامعۀ سنّتی را بیشتر برمی‌انگیخت، به گونه‌ای بوده است که برای جلب تماشاگر به خصوص از نسل جوان، به منظور کسب سود بیشتر، بر روی پردۀ سینما نیز مبتذل‌ترین تصاویر از یک فیلم به نمایش عمومی گذارده می‌شدند. در صفحات اصلی روزنامه‌های رسمی و مجلات نیز برای تبلیغ فیلم و کسب مخاطب به منظور فروش بیشتر، از این وسیله استفاده می‌شد. جنبه‌های مشخصی مانند می گساری، رقص و آواز، سکس و ... همگی از نمونه‌های برجستۀ آثار آن سال‌ها محسوب می‌شوند(کشانی ۱۳۸۶: ۲۱۳). سکس و خشونت جزئی از روایت فیلم‌های دهۀ ۴۰ و ۵۰ بودند (سلطانی گردفرامرزی ۱۳۸۳: ۹۰). در این عصر، زنان برهنه و نیمه برهنه سینمای تجاری ایران را به تصرف خود درآوردند که به شکل ابژۀ جنسی به تصویر کشیده می شدند (سلطانی گردفرامرزی ۱۳۸۳: ۹۳). یکی از نشریات سینمایی آن زمان، در زمینۀ برهنه گرایی مقاله‌ای نوشت:

> *تا سه چهار سال پیش تهران چنین نبود، در خیابان‌های تهران تصاویر استریپ نیز به چشم نمی‌خورد. پلاکاردها تا اندازه ای معین و مقرر اجازۀ برهنه گرایی داشتند، اما اکنون گویی دوربین‌های فیلم برداری فقط توانایی به تصویر درآوردن صحنه‌های سکسی را دارا هستند* (صدر ۱۳۸۱: ۲۲۰؛ ماهنامۀ ***فیلم و هنر*** ۱۳۵۲) .

نام برخی از فیلم‌ها بیانگر وضعیت سینمای تجاری این دوران می‌باشد، از جمله «عشق کولی»، «جیب بر خوشگله»، «عشق آخرین»، «ازدواج ایرانی»، «تهران می‌رقصد»، «قهوه خانۀ قنبر»، «یک دل و دو دلبر»، «گربه را دم حجله می کشند» و ... که همگی از آثار **سال ۱۳۴۸** به شمار می‌آیند. «اجلّ

معلق» و «راننـده تاکسـی» سـاخته نصـرت الله وحـدت در **سـال ۱۳٤۹**، کـه بـا افـزودن برهنگـی بـه فیلم‌هایش به تدریج تماشاگرانش را در بین خانواده‌ها از دست می‌دهد و در مقابل، گروهی تازه و بیشتر از عوام را به جمع بینندگان فیلم‌هایش می‌افزاید. ساخت فیلم هایی چون «یک خوشگل و هزار مشکل»، «یک چمدان سکس»، «عشقی‌ها»، «شراره»، «رسـوای عشـق»، «شـوفر خوشـگله و زن یکشبه»، «خوشگل‌ترین زن عالم»، «مـن شـوهر مـی‌خـوام»، «خوشـگل محلـه» و... در **سـال ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱**؛ فیلم «دل خودش می‌خواد»، «خوشگذران»، «بدکاران»، «قربون هرچی خوشـگله» و... در **سال ۱۳۵۲**؛ «گل پری جـون»، «مـراد برقـی و هفـت دختـرون»، «هرجـایی»، «گلنسـا در پـاریس»، «پـری خوشگله»، «خوشگلا عوضی گرفتین»، «دکتـر و رقاصـه»، «شـوهر کرایـه ای» و..... در **سـال ۱۳۵۳**؛ «هوس»، «فرار از حجله»، «زیبای پر رو»، «دختـر نگـو بـلا بگـو» و .... در **سـال ۱۳۵٤**و از جملـه فـیلم «پاکباخته» در **سال ۱۳۵۵** (امید ۱۳۷۷: ۶۸۶-۵۲۴).

مسائل رایج در این نوع فیلم سازی ها: ۱) کمبود تجربهٔ کافی و اشتیاق فـراوان در ریـزه کـاری کردن؛ ۲) توجه به سکس و مسائل میان زن و مـرد بـه حـد اشـباع؛ ۳) نمـایش و تأکیـد روی انـدام هنرپیشه‌های زن (بهرامی ۱۳۵۱) و ۴. تکراری بودن مضامین می باشند. *برای نمونه*، محمـد ابراهیمیـان وضعیت را این گونه بیان می کند:

> *آقایان! ما اصلاً سینمایی نداریم که مرده باشد... همهٔ مـا مـی‌دانـیم کـه از ۳۵ سال پیش به این طرف، سینمای ایران هیچ پیشرفتی نکرده است. ابتذال روی ابتذال تلنبار شده است* (امید ۱۳۷۷: ۷۲۱).

در مجموع، به گفتهٔ فریدون جیرانی، محتوای فـیلم فارسـی‌هـای ایـن دوره، « بخـور، بخـواب، بگرد، کیف کن، (و فکر نکن) دنیا همینه، سلامتی و دلخوشی می‌خواد، فقـط» بـود کـه مخاطـب می‌توانست سلامتی و دلخوشی خودش را با زندگی قارون مقایسه کند و شـکرگذار باشـد (جیرانـی ۱۳۷۳: ۳۸). این روند و سیاست‌ها مورد انتقاد بسیاری، از جمله جلال آل احمد قرار گرفـت.[۱] برخـی نیز مانند سمنانی، این سیاست را به استعمار نسبت دادند.[۲]

آیت الله فلسفی نیز برداشت خاصی دربـارهٔ سـینمای ایـن دوره ارائـه مـی‌دهـد: «دولـت دسـتور می‌دهد هر کسی سینما بسازد، مالیات و عـوارض نـدارد» (کشـانی ۱۳۸۶: ۱۰۱). برخـی نیـز ایـن گونـه

---

۱ . برای اطلاع بیشتر ر.ک.به: (جعفری ۱۳۸۱: ۶۵).

۲ . برای اطلاع بیشتر ر.ک.به: (کشانی ۱۳۸۶: ۹۸؛ سمنانی ۱۳۵۶: ۸۴) .

اذعان می‌دارند که «سینمای تجاری و صنعتی ایران به انسان به عنوان «اولئک کالأنعام بل هم أضلّ» می نگریست. غرایز جنسی، عیاشی و می گساری حتی عشق بازی‌هایش هم غیرانسانی و حیوانی بود ... که ناخودآگاه در مسیر همان واردکنندگان اولیهٔ سینما، قدم برمی‌دارند» (جعفری ۱۳۸۱: ۶۵).

علی اصغر کشانی نیز از منظر انتقادی و در ارتباط با مذهب، آثار این دوره را به ۴ دسته تقسیم می‌کند: ۱.آثاری که به صراحت دین و دستورهای دینی را استهزاء می‌کردند. مثل: «محلّل» (نصرت الله کریمی ۱۳۵۰)، «زن یک شنبه» (محمود کوشان ۱۳۵۰)، «شکار شوهر» (نصرت الله وحدت ۱۳۴۷) و «شب نشینی در جهنم» (۱۳۳۶)؛ ۲. آثاری که داستان‌های ریشه دار مذهبی را به شیوه‌ای ضد ارزشی ساخته‌اند. مثل: «آدم و حوا» (امیر شروان۱۳۴۹)، «یوسف و زلیخا» (سیامک یاسمی۱۳۳۵) و «توفان نوح» (سیامک یاسمی۱۳۴۶)؛ ۳. آثاری که دین را دست‌مایه یا وسیلهٔ امیال هوس بازانه قرار داده‌اند. مثل: «قیامت عشق» (هوشنگ حسامی۱۳۵۲) و «شوهر آهو خانم» (داود ملاپور۱۳۴۷)؛ ۴. آثاری که به ظاهر از مایه‌های دینی بهره برده‌اند. مثل: «مبارزه با شیطان» (ژوزف واعظیان ۱۳۵۰) و «خر دجّال» (کمال دانش ۱۳۵۱) (کشانی ۱۳۸۳: ۱۶۴-۱۴۸).

با وجود این وضعیت، اکثر تماشاگران سینما نیز جوان بوده‌اند. بررسی‌های انجام گرفته در سال ۱۳۵۲ نشان می‌دهد که سینما رفتن محبوب ترین فعالیت زمان فراغت دانشجویان بوده است (کشانی۱۳۸۶: ۹۶؛ محسنی ۱۳۵۰). در شهر تبریز در سال ۱۳۵۳ بالغ بر ۷۰درصد از دانش آموزان دبیرستانی، سینما را تفریح مورد علاقهٔ خود می‌دانستند (وزارت فرهنگ و هنر ۱۳۵۶: ۲۲؛ کشانی ۱۳۸۶: ۹۶). در حالی که اینان که تهیه کنندگان سینما تنها از ضعف جنسی‌شان برای فروش فیلم‌ها استفاده می‌کردند و حکومت نیز از همین مسأله برای انحراف آنها از مسائل سیاسی بهره می‌برد، با تقویت گرایشات دینی در سال‌های بعدی و در جامعه و دانشگاه‌ها به خصوص از طریق گسترش مساجد، مراسم و سخنرانی‌های مذهبی که یکی از مشخصه‌های نیروهای سیاسی این دوران به حساب می‌آیند، به مخالفان این گونه فیلم‌ها تبدیل شدند.

یکی از علل گسترش فیلم‌های مبتذل و کمبود فیلم‌های اجتماعی، سانسور بود که از نمایش فیلم‌های با مضامین اجتماعی و انتقادی جلوگیری می‌شد. یعنی شاید عدم تمایل تهیه کنندگان به تهیه این گونه فیلم‌ها تاحدی توجیه پذیر باشد. به قول نفیسی:

سانسور گستردهٔ مضامین سیاسی به این معنا بود که فیلم‌های تکمیل شده می‌بایست ماه‌ها و حتی سال‌ها برای کسب مجوز نمایش صبر کنند. وضعیت

مذکور نه فقط بنیان مالی تهیه کننده را به خطر می‌انداخت، بلکه کارگردان را نیز مجبور می‌کرد که در پرداختن به موضوعات مورد نظرشان با ترس بیشتری عمل کنند (نفیسی ۱۳۷۸: ۷۹۲).

در کنار مجموعهٔ زیادی از فیلم‌ها و سیاست‌های فوق، از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ به بعد، موج نویی از سینماگران ایرانی، هر یک با انتخاب مضمونی که در لایه‌های آن می‌شد اشاراتی سیاسی پیدا کرد، بر پردهٔ سینمای ایران راه یافت (جلالی ۱۳۸۴: ۲۴۱). امری که در سالهای گذشته سابقه بسیار اندکی داشته است. در این سال‌ها، رفته رفته نوعی پرخاشجویی، البته نه مستقیم، اما کاملاً آشکار نسبت به جامعه و خصوصاً قوانین حاکم بر آن در سینمای ایران دیده می‌شود و این موضوع خود هم زمان با گسترش فعالیت‌های مسلحانه علیه رژیم بود (جلالی ۱۳۸۴: ۲۴۱-۲۴۰). این سینما که به «سینمای موج نو ایران» معروف شد، نوعی «سینمای معترض» بود. نکتهٔ پنهان ولی کلیدی این فیلم‌ها بدین مضمون برمی‌گشت که انسان باید در جامعه پناهگاه امنی پیدا کند و همهٔ فشارها و تلاطم‌های اجتماعی نه فقط از ضعف او بلکه از قدرت جریان حاکم نشأت می‌گیرد (صدر ۱۳۸۱: ۲۰۵).

باگذر از اواخر دههٔ ۴۰ و ورود به دههٔ ۵۰ خورشیدی، فیلم‌هایی ایرانی با مضامین آشکارا انتقادی و محتوای پررنگ سیاسی و اجتماعی همچون «گاو»، «پستچی»، «گوزن‌ها»، «دایرهٔ مینا»، «سفر سنگ» و امثال آنها را پدید آورد که نوعی به چالش کشاندن اوضاع سیاسی، اجتماعی و اداری کشور محسوب می‌شدند (ساعدی ۱۳۸۷: ۳۶). می‌توان گفت که همراه با شکل گیری حرکت‌ها و مبارزات پنهان سیاسی در نیمهٔ دوم دههٔ چهل و تحت تأثیر آنها، سینمای ایران نیز از مسیر انفعالی خود فاصله می‌گیرد و در عمل با سه فیلم «گاو»، «قیصر» و «آرامش در حضور دیگران» وارد حوزهٔ اجتماع و سیاست می‌شود (بهارلو ۱۳۷۹: ۱۲۸).

در اساس، دوره‌ای که «قیصر»، «طوقی»، «فرار از تله»، «خداحافظ رفیق»، «سه قاب»، «تنگنا» و مانند اینها ساخته شدند، از لحاظ اجتماعی دورهٔ شکست که نه، دورهٔ نمایش بی‌کسی و طغیان‌های منزوی و بی‌اعتنایی به قانون و هلاک کردن خویشتن بود (حیدری ۱۳۷۰: ۱۱۴). در حقیقت سینمای ایران در طول ۵ سال، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۱ مسیری را پیمود که در طول ۴۰ سال گذشته نپیموده بود (حیدری ۱۳۷۸: ۱۳). «گاو» ساختهٔ داریوش مهرجویی و «قیصر» ساخته مسعود کیمیایی، به عنوان پرفروش‌ترین فیلم‌های سال ۱۳۴۸، تصویر اعوجاج یافته‌ای از مراودهٔ مردم

(مردم همیشه خوب قلمداد شدهٔ ایران) و رابطه آنها با محیط اطرافشان (سرشار از ناامیدی) ارائه دادند (صدر ۱۳۸۱: ۱۹۴).

فیلم «گاو» را می‌توان نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران به شمار آورد. چرا که با وجود زیر پانهادن تمامی عوامل پول ساز سینمای بازاری، با استقبال فراوان رو به رو شد (مهرابی ۱۳۶۳: ۱۲۹). شمایل فقیرانه و منحطی که فیلم «گاو» در اوج شعارهای «تمدن پهلوی» از روستا ترسیم می‌کرد، به ویژه با توجه به زبان نمادین آن، چنان نامتناسب با اهداف حکومت بود که دستگاه سانسور سازندگان فیلم را مجبور ساخت که در عنوان بندی تصریح کنند که وقایع این فیلم، در دوران قبل از انقلاب شاه و ملت رخ داده است.

فیلم «قیصر» نیز تولد ضد قهرمان ستیزه جو بود. فاصلهٔ بین گنج قارون خوش‌بین و سرشار از دلگرمی و قیصر بدبین و لبالب از نومیدی خیلی برق‌آسا طی شد... ناگهان سینماها سرشار از تلخ اندیشی شدند (صدر ۱۳۸۱: ۲۰۱). قیصر که ضد قهرمان جدید سینمای ایران بود، مثل فردین آواز نمی‌خواند و خنده را نمی فهمید (صدر ۱۳۸۱: ۲۰۲). او برای مبارزه و انتقام، راه خود را از مادر و دایی‌اش (قشر سنّتی و محافظه کار) جدا کرد. خط مشی او دعوت به نوعی مبارزهٔ مسلحانه بود (صدرا ۱۳۸۱: ۲۰۴). طبیعی بود که شورش قیصر در ذهن بسیاری از مخاطبان، عصیان علیه طبقهٔ حاکم قلمداد شود. فضایی که داستان قیصر در آن می‌گذشت، نه نشانی از دروازه‌های تمدن موعود را داشت و نه این که می‌شد ردّی از قانون [انتقام شخصی قیصر نشان از ناامیدی وی از عدالت حاکم و راه‌های قانونی داشت] و بسامانی مدرنیست را در آن جست (فرج پور ش ۹۹: ۲۹). چاقوی قیصر تفسیری هم نوا با همین روحیه و تجربهٔ زمانه و روان شناسی نسل جوان داشت. این یک نماد کاملاً ایرانی بود که به همهٔ آن تئوری‌های مبارزهٔ قهرآلود و جان برکف رسالت‌های مخفی، مشروعیت ریشه‌دار می‌بخشید. با قیصر، نوجوان اهل کتاب و اعلامیه، از قتل آشنازدایی می‌کرد و به آن هویتی روشنفکرانه می‌داد (میراحسان ۱۳۷۱: ۳۱).کیمیایی در این باره می‌گوید: یادم هست دکتر شریعتی «قیصر» و «گاو» را دیده بود و می‌گفت بین این دو، فیلم مورد نظرم «قیصر» است. چون معتقد بود قیصر، فیلم «پرحرکتی» از کار درآمده است. خیلی هم قیصر را دوست داشت و ابراز لطف می‌کرد. داریوش ارجمند نیز به خاطره‌ای از شریعتی اشاره می‌کند و می‌گوید: فیلم قیصر را به همراه دکتر شریعتی دیدم. او نظر بسیار مثبتی دربارهٔ این فیلم داشت. پس از تماشای فیلم، او درکلاس این مسأله را مورد توجه قرار داد و عنوان قیصر را استعاره‌ای از شکست

شاه عنوان کرد. او در ادامه اشاره می‌کند: «این فیلم در آن زمان رسالت ویژه‌ای را برعهده داشته است و نبض زمانه‌ی خود را به صدا درآورد.» (به نقل از سایت خبری تحلیلی سینمای ما) در زیر تنها به اسامی چند فیلم انتقادی دیگر نیز اشاره می‌نماییم: «آقای هالو» (مهرجویی ۱۳۴۹)؛ «بلوچ» (۱۳۵۱)؛ «سازدهنی» (۱۳۵۲)؛ «اسرار گنج دورهٔ جنّی» (ابراهیم گلستان ۱۳۵۳) «گوزن‌ها»، شاخص ترین فیلم سیاسی دههٔ ۵۰ که در تبیین مبارزهٔ مسلحانه به عنوان یگانه مسیر پیش روی مردم بود. گوزن‌ها پیوندی عریان با واقعیت داشت و در مواجهه با واقعیت، آیینه گون عمل کرد (فرج پور ۱۳۸۲: ۸۹). بعدها با کشته شدن نزدیک به ۴۰۰ نفر طی آتش سوزی سینما رکس آبادان در تابستان سال ۱۳۵۷، در هنگام نمایش گوزن‌ها که جریان انقلاب را تسریع کرد، این فیلم عملاً به سیاسی ترین اثر تاریخ سینمای ایران بدل شد (صدر ۱۳۸۱: ۲۱۹)؛ «گزارش» (عباس کیارستمی ۱۳۵۶)؛ «رگبار» (بهرام بیضایی)؛ «سفر سنگ» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۶) بلندترین فریاد سیاسی سینمای ایران در آستانهٔ انقلاب بود (صدر ۱۳۸۱: ۲۳۵).

در میان فیلم‌های مستند، باید پیش از همه به فیلم «خانه سیاه است» فروغ فرخزاد اشاره کرد. فیلم «سوی شهر خاموش» اثر منوچهر طیاب توقیف شد، مانند فیلم «کران تا کران» به این سرنوشت دچار شده بود (امامی ۱۳۸۱: ۱۰۲).

در مجموع، با گسترش گفتمان اسلامی در دههٔ ۴۰ و ۵۰ بین طبقات مختلف اجتماعی، در حالی که فیلم‌های تجاری با محتوای مبتذل به ویژه با نزدیک شدن به روزهای پایانی عمر حکومت پهلوی، نماد غرب گرایی، فساد اخلاقی، گناه و دلیلی برای غیر مسلمان بودن طبقهٔ حاکمه تلقی می‌گردید، فیلم‌های انتقادی یا اعتراضی نیز هم زمان با اوج گرفتن مبارزات مسلحانه و علنی، از این مبارزات هم تأثیر پذیرفتند و خود نیز بر گسترش این مبارزات تأثیر گذاشتند. این گونه فیلم‌ها از یک سو با نشان دادن مشکلات، فقر و نابسامانی‌های اجتماعی، ناتوانی حکومت را در ترقی کشور بر خلاف تبلیغات رسمی، نزد عامهٔ مردم به رخ می کشیدند و از سوی دیگر، سبب ایجاد شور و هیجان نزد مردم و نیروهای سیاسی از طریق تشویق غیر مستقیم آنها به مبارزه با ظلم و فساد می‌شدند که به ویژه از درون مایه‌های روحیات جوانمردی ایرانی و اسلامی نیز سرچشمه می گرفتند.

۶. به آتش کشیدن سینماها

تکرار فساد اخلاقی، زشتی آن را در نظر مردم می‌شکند و عامل، با جرأت بیشتری منکرات را مرتکب می‌شود. اگر این امر در سطح طبقهٔ حاکم باشد، به نظر ابن خلدون یکی از نشانه‌ها و عوامل سقوط آن حکومت خواهد بود (بختیاری ۱۳۸۴: ۹). در احوال انقلابی ایران، ۲۵ سینما در تهران مانند سینما رادیوسیتی، پارامونت، سینه موند، میامی، ری، الوند، کسری، شرق، ونک، پانوراما، مرمر، خیام، سعود، نپتون، اطلس، ژاله، ناهید و آتلانتیک و برخی سینماها در شهرستان‌ها مانند پارامونت، پریسا و آپادانا در شیراز، شهر فرنگ در اصفهان، آریا و شهر فرنگ در تبریز، آریا و آسیا در مشهد و کریستال در رضاییه (صدر ۱۳۸۱: ۲۳۷) به آتش کشیده شدند. در جریان تظاهرات بحبوحهٔ انقلاب، از ۵۲۴ سینمای سراسر کشور، فقط ۳۱۳ سینما تقریباً سالم به جای ماندند (ساعدی ۱۳۸۷: ۳۲). به آتش کشیده شدن سینماها در جریان انقلاب ایران، نشانهٔ نارضایتی نسبت به سیاست‌های هنری و سینمایی حاکم و میزان توجهٔ مردم به این پدیده و تاثیرپذیری از آن بود(ناول اسمیت۱۳۷۷: ۷۹۳).

به اعتقاد برخی نویسندگان، بسیاری از مردم ایران در مقطع انقلاب بر آن باور بودند که سینما رفتن یعنی پای نهادن در مکانی فاسد و آتش کشیدن سینماها در بحبوحهٔ انقلاب، تمثیلی از به آتش کشیدن لانه‌های فساد و ابتذال بود (کشانی ۱۳۸۳: ۱۶۵). علاوه بر فیلم‌های ایرانی، انبوهی از آثار پورنوی اروپایی و آمریکایی در رژیم شاه به راحتی روی پرده می‌رفتند (کوک ۱۳۸۱: ۵۰۶) که حتی در کشورهای تولیدکننده با ممانعت نمایش مواجه می‌شدند و این عاملی شد تا واکنش موج انقلاب ایران با آتش سوزی و حمله به مراکز فرهنگی و مخصوصاً سینماها آغاز گردد (کشانی ۱۳۸۶: ۳۴۴).

با اوج گیری انقلاب، سینماها یک به یک در آتش سوختند. سینما جایی برای ولنگاری و محلی برای بی‌خبری قلمداد شد و هیچ کس از آن به عنوان مأوای عشق حرف نزد. فاصلهٔ ورزشگاه امجدیه و سینما دیاموند، دانشگاه تهران و سینما کاپری چند قدم بیشتر نبود. اما امجدیه و دانشگاه تهران باقی ماندند و سینما دیاموند و کاپری ویران شدند (صدر ۱۳۸۱: ۲۳۷-۲۳۶). نخستین حرکت برای به آتش کشیدن سینماها، سینما آریا در تبریز در روز ۲۹ بهمن ۱۳۵۶ بود (مهرابی ۱۳۶۳: ۲۵۴). به آتش کشیدن سینماها در دوران انقلاب، تجلی نفرت از ارگان فرهنگی رژیم بود (مهرابی ۱۳۶۳: ۲۵۵) و نخستین تیرهای مردم در یورش به مراکز فرهنگی رژیم، سالن‌های سینما را

نشانه گرفتند (طالبی نژاد ۱۳۷۷: ۵). نمایش فیلم‌های مستهجن در سینماها، افکار عمومی و به ویژه طبقات متعصب و متدین را خشمگین می‌کرد و به تلافی جویی وامی‌داشت. سینما در قاموس بسیاری از طبقات مستضعف نماد کامل فحشا و فساد تلقی می‌شد (معتضد ۱۳۸۳: ۳۸۸). در نهایت هم با جشن هنر شیراز در آبان ۱۳۵۶ و اقداماتی دیگر، انرژی سرکوب شده و متمرکز فرهنگ دینی منفجر شده و مردم آزادی شان را طلب کردند (حشمت زاده ۱۳۷۸: ۱۳۱).

۷. مخالفت روحانیون با سینما

بخش نخست کتاب ***راهنمای حقیقت*** که مهم‌ترین متن فداییان اسلام در تبیین اندیشهٔ سیاسی‌شان است، به توضیح ریشه‌های فساد و مشکلات ایران و جهان پرداخته و سینما و موسیقی را به عنوان یکی از منابع اصلی آسیب‌های جامعهٔ ایران معرفی می‌کند (حسینی زاده ۱۳۸۶: ۱۷۸-۱۷۷).

بسیاری از روحانیون سینما را نماد و مروج ابتذال می‌دانستند و با تأسیس آنها در شهرهایشان مخالفت می‌کردند. آیت الله بروجردی در سال ۱۳۳۷ با تأسیس سینما در رفسنجان، خوانساری و گلپایگانی در قم، شریعتمداری و مرعشی نجفی در شهر ری، اردشیر لاریجانی، فیض مشکینی، منتظری، موحدی گیلانی، پیشوایی و محقق آبادی در شهرهای مختلف مخالفت کردند (کشانی ۱۳۸۶: ۱۰۲؛ مرکز اسناد انقلاب اسلامی، بازیابی ۱۰۲۲: ۷۶-۵۶). محمد تقی فلسفی در ۲۴ اسفند سال ۱۳۳۸ می‌گوید: «اشخاصی که در این مملکت ساختمان سینما بنا می‌کنند، یک ستون از پیکر اسلام را خراب می‌سازند» (کشانی ۱۳۸۶: ۱۰۳؛ مرکز اسناد انقلاب اسلامی، بازیابی ۱۰۲۳: ۴۹). امام خمینی نیز به عنوان رهبر انقلاب، در سخنرانی‌ها و مواضع مختلفی با سینمای این دوران مخالفت می‌کند:

> *رادیو و تلویزیونی که باید مربی جوان‌ها باشد منحرف‌کننده شد. سینما و تئاتر که باید مربی جامعه باشد، منحرف‌کننده شد* (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۹ :۸۰)
>
> *رادیوها چه حالی داشتند، سینماها چه حالی داشتند، تلویزیونها چه حالی داشتند، همه اینها به واسطه این است که این رژیم و این حکومت حکومتی است که می خواهد که این جوانهای ما را فاسد کند...* (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۵۱۳).
>
> *اگر یک سینمای اخلاقی باشد و علمی باشد، چه کسی جلویش را می‌گیرد؟ اما وقتی که ما می‌بینیم که مملکت ما از سینمایش گرفته تا مدرسه اش استعماری است، یعنی از خارج آوردند اینها را برای ما، تحفه‌هایی است که*

از آن جا آوردند برای فاسد کردن نسل جوان ما، همه چیزش را، اگر مسجد هم یکوقت اینطور شد، ما در آن را می‌بندیم ... پیغمبر اکرم خراب کرد «مسجد ضِرار» را، مسجدی که درست کرده بودند در مقابل پیغمبر و تبلیغات می‌کردند بر ضد اخلاق و...؛ این که ما با سینما مخالفیم، با این نحو سینمایی که اینها دارند مخالفیم؛ نه با سینما اصلش... (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۳۴).

یک سینمایی که ممکن است مربی یک طایفه‌ای، مربی یک ملتی باشد، به یک صورتی در می‌آورند که بچه‌های ما را هرزه بار می‌آورند؛ بچه‌های ما را بد بار می‌آورند، بچه‌های ما را فاسد بار می‌آورند... مخالفت ما با مفاسد و دانشگاه استعماری است (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۵).

سینمای ایران جای رفتن نیست. این یک ـ چیزی است که ـ مصیبتی است که بر ایران وارد است که جوانهای ما را این سینماها ضایع می‌کنند، خراب می‌کنند (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۱۶۷) .

در نهایت از دیدگاه امام خمینی:

حکومت اسلامی ... این فرم سینماها را تغییر می‌دهد، یعنی این سینماهایی که الان جوان‌های ما را دارند به فساد می‌کشند و به فحشا می‌کشند... این فرم نباید باشد. می‌خواهد سینما باشد، سینمای آموزنده باشد، سینمای اخلاقی باشد (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۴۲۷).

به نظر آیت الله مطهری نیز، برای شناخت ریشه‌های وقوع انقلاب اسلامی«باید به ویژه تاریخ ۵۰ ساله بلکه ۱۰۰ سالهٔ اخیر را به خوبی تحلیل کنیم. آن عامل تعیین کننده‌ای که همهٔ عوامل دیگر را در برگرفت و توانست همهٔ طبقات را به طور هماهنگ در مسیر واحد منقلب بکند، جریحه دار شدن عواطف اسلامی این مردم بود... در رژیم پیشین جریان‌هایی در کشور رخ داد که بر ضد اهداف عالیه اسلامی و در جهت مخالف آرمان‌های مصلحان کشور بود. از جمله آنها عبارت بودند از: دور نگهداشتن و بیرون کردن دین از صحنهٔ سیاست، تحریف میراث گران قدر اسلامی، نقض آشکار قوانین و مقررات دین مبین اسلام» (*شاهد اندیشه* ۱۳۸۸: ۴۳-۴۲). به نظر وی، یکی از عواملی که این جریان‌ها را در کشور ایجاد و تقویت می‌کرد، سینماهای آن دوره بودند. به طوری که خود او برای نقد فیلم «محلل» حاضر نشد به سینما برود و تنها صدای فیلم را گوش کرد.

۸. آتش سوزی سینما رکس آبادان

وقتی سینما رکس را آتش زدند، فیلم گوزن‌ها را که خود برشی بود از شرایطی که فاجعه در آن شکل گرفت، نمایش می دادند (قوکاسیان ۱۳۶۴: ۴۳۰). سرانجام با آتش گرفتن سینما رکس آبادان، موج واکنش مردمی شدیدی در سراسر ایران نسبت به مرگ قربانیان حادثه به وجود آمد که جریان انقلاب را تسریع بخشید و کشور را عملاً وارد مرحلهٔ جدیدی از رویارویی مردم و حکومت کرد (صدر ۱۳۸۱: ۲۳۶). تجمع بزرگ مردم آبادان در مراسم عزاداری قربانیان جنایت سینما رکس، به تظاهراتی عظیم بدل گردید و شهر چندین روز تعطیل شد. امام خمینی نیز در این زمینه موضع سختی اتخاذ کرد:

> *یک عده مردمی که رفتند در آنجا، اینجا چه کرده بودند که لایق این بودند که باید در آن را شهربانی بیاید ببندد، و بخواهند مردم باز کنند، اجازهٔ باز کردن ندهند؟ موارد معلومی که با نقشه، چیزهای آتش سوزی را گذاشته بودند آتش بزنند؛ یک مردم بیچاره‌ای را در آنجا بسوزانند، خاکستر کنند*
> (امام خمینی ۱۳۸۵ ج۴: ۱۶۷).

در اولین هفتهٔ مهر ماه، اربعین شهدای سینما رکس آبادان با تجمع بزرگی از مردم برای بزرگداشت کشته شدگان این واقعه که رقم آن از ۳۷۷ نفر تا ۴۳۰ نفر اعلام شده بود (استمپل ۱۳۷۸: ۱۶۳) برگزار گردید. هم زمان با اربعین شهدا، در حدود ۱۰هزار تن از کارگران صنعت نفت جهت دریافت دستمزد بیشتر به اعتصاب دست زدند و فصل جدیدی در مبارزات ملت باز کردند (پوریزدان پرست ۱۳۸۵: ۱۹۶). در واقع، حادثهٔ آتش سوزی سینما رکس آبادان، نقطهٔ برخورد طوفان شدید انقلاب بود که به ستون‌ها و دیوارهای کاخ فرمانروایی رژیم خورد و آن را از پایه لرزاند (معتضد ۱۳۸۳: ۳۹۲).

نتیجه گیری

از زمان ورود سینما به ایران، این پدیده مورد استقبال مردم از همهٔ طبقات بالا، متوسط و پایین قرار گرفت. اما به تدریج از همان اوایل، با سود آور شدن این صنعت از طریق توسعهٔ سینما با مضامین سرگرم کننده در میان طبقات متوسط به پایین جامعه که سرگرمی کمتری داشتند و نیز آمال‌های شخصی و درونی سرکوب شده‌شان را می‌توانستند در فیلم‌ها به تماشا بنشینند و از طریق آن خیال پردازی و تصورسازی نمایند، [چرا که فیلم‌ها امکان تبدیل خیال به واقعیت را فراهم می کنند]

سینما گسترش فوق العاده ای پیدا کرد. به تدریج در دهۀ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، سینما به سوی اجتماعی شدن بیشتر با محتوای زندگانی طبقات پایین و به اصطلاح جنوب شهری و روستاییان که هم زمان با افزایش مهاجرت روستاییان به شهرهای بزرگ و پایتخت و شکل گیری پدیدۀ جدید حاشیه نشینی به علت اصلاحات ارضی و صنعتی کردن کشور بود، به منظور کسب سود بیشتر و ایجاد سرگرمی و انحراف از سیاست کشیده شدند. گرچه هدف فیلم سازان از ساخت فیلم‌های تجاری با مضامین طبقات پایین جامعه و با محوریت یک قهرمان یا ناجی کسب سود بوده است، اما این مسأله به خودی خود با گسترش فاصلۀ طبقاتی در این دهه‌ها، فساد مالی طبقۀ حاکمه و ایجاد طبقۀ تازه به دوران رسیدۀ شمال شهر نشین با شیوۀ زندگانی متفاوت و عمدتاً فرنگی مآب، به علت سرازیر شدن درآمدهای نفتی، به ایجاد هیجانات سیاسی گسترده در میان تماشاگران که اکثراً از طبقات متوسط و پایین جامعه بوده‌اند، انجامید که هرگز هدف فیلم‌سازان و هیأت حاکمه نبود.

در میان این گونه فیلم‌های تجاری که برخی از آثار آن طبیعی و ناشی از ورود یک صنعت جدید به کشور می‌باشد، می‌بایست به ویژه از نمایش فیلم‌های زیادی در مغایرت با فرهنگ عامه سخن گفت که هم از سوء مدیریت طبقۀ حاکمه ناشی می‌گردد و هم از اتخاذ سیاست‌های عامدانه در راستای نوگرایی و غربی سازی کشور. عفاف و پوشیدگی که در میان اکثریت جامعۀ ایرانی به ویژه طبقات متوسط به پایین یک امر مذهبی و واجب تلقی می گردید، در تضاد با آن دسته از فیلم‌هایی قرار داشت که برای کسب سود بیشتر و یا سرگرمی به نمایش در می آمدند. این مسأله با غلبۀ تدریجی گفتمان دینی و نزدیک شدن به انقلاب، به تحریک احساسات مذهبی جامعه انجامیده و به حساب سیاست‌های ضد مذهبی حکومت و برنامه‌های امپریالیسم جهانی گذارده شد.

همچنین به غیر از فیلم‌های تجاری، فیلم‌های انتقادی نیز که دارای مضامین اجتماعی بوده‌اند، در ایجاد جنبش در مردم علیه حکومت تأثیر گذاردند. این گونه فیلم‌ها که اکثراً از اواخر دهۀ ۱۳۴۰ و به ویژه در دهۀ ۱۳۵۰ وارد عرصۀ سینمای ایران شدند، تحت تأثیر خفقان سیاسی و فرهنگی پس از سال ۱۳۴۲ و شکل‌گیری رویکردهای انقلابی و رادیکال در میان نیروهای سیاسی به ویژه دانشجویان و همچنین تحت تاثیر عوارض ناشی از اتخاذ سیاست «نوگرایی شتابان» از سوی حکومت به علت رشد درآمدهای نفتی که سبب به هم ریختگی جامعه، جابه‌جایی نیروهای اجتماعی، گسترش شهرها، تمایزات طبقاتی و فرهنگی، پیدایش احساس تنهایی، انفراد و انزوا در نتیجۀ صنعتی شدن، تقسیم کار، شی وارگی و از خودبیگانگی انسان‌ها در دوران مدرن و ...

گشتند، بیشتر توجه خود را معطوف طیف‌های نادیده انگاشته شده و آسیب دیده از سیاست‌های نوسازی شاه و درآمدهای حاصل از نفت کرده و نفرت فراوانی را نسبت به وضعیت موجود، علاوه بر آگاهی رسانی و روشنگری، تبلیغ مبارزه و گسترش حس هم دردی و نوع دوستی به وجود آوردند که به گسترش روحیهٔ اعتراضی و انقلابی در جامعه کمک نمودند.

جدای از تأثیرات محتوایی، می‌بایست از «تاثیرات مکانی» فیلم یا همان نقش سالن‌های سینما که هر روزه به علت سودآور بودن و در راستای سیاست نوگرایی حکومت در مرکز و شهرستان‌ها در حال گسترش بودند نیز، به عنوان عاملی برای توده‌ای شدن مردم یاد کرد. مکان‌های گردهمایی چون مساجد و سایر اماکن و مراسم مذهبی، تالارهای سخنرانی (مانند نقش حسینیه ارشاد در انقلاب اسلامی)، کنگره‌های حزبی، استودیوم‌های ورزشی، سالن‌های نمایش فیلم و ... ، می‌توانند امکانی برای توده‌ای کردن و بسیج توده‌های ذره‌ای شده فراهم آورند و مردمی را که به صورت ذرات پراکنده و دور از هم درآمده‌اند، به دور هم جمع نمایند. چرا که تنها در جمع است که افراد از تنهایی و انزوا درآمده، احساس آرامش و امنیت می‌کنند و با شکل‌گیری فضای هیجانی، به ابراز احساسات پرداخته و دست به اقدامات جمعی می‌زنند یا برای اقدام جمعی آماده می‌شوند. به ویژه فیلم‌ها با درون مایه‌های اجتماعی و هیجانی، از طریق تحریک احساسات، عواطف و تفکر افراد، آنها را مهیای عمل می‌کنند.

در مجموع، جامعهٔ ایرانی عصر جدید که به علت ورود نادرست و غیر منطقی به تجدد، ناشی از مهیا نبودن زمینه‌های تجددگرایی، همراه با مدیریت نامناسب و غیر علمی، دچار نابسامانی‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی در یک صد سال اخیر گردید و به ویژه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی که برنامهٔ مدرنیزاسیون حکومت سبب به هم ریختگی جامعه به ویژه سنّت‌های حاکم شد، سینما چه به عنوان عرصهٔ کسب سود و اعمال سیاست‌های فرهنگی حکومت و چه به عنوان آیینهٔ نشانگر این نابسامانی‌ها، ایفای نقش مهمی نمود. این مسأله یعنی ورود ایران به عصر جدید، همراه با برنامهٔ نوسازی ناهمگون و شتابان حکومت پهلوی که به ویژه با ورود درآمدهای نفتی هنگفت در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، به تسریع نوسازی و تغییرات اجتماعی و اقتصادی، فاصله و نابرابری‌های طبقاتی، گسترش شهرها، مهاجرت‌ها و جابجایی‌های جغرافیایی گسترده، تورم، فساد، مصرف‌گرایی و تجمل گرایی طبقه ی حاکمه انجامیدند و پس از آن با وقوع بحران در اقتصاد ایران در اواسط دههٔ ۱۳۵۰ به علت تثبیت قیمت جهانی نفت، ضعف مدیریت اقتصادی، بحران

اقتصاد جهانی، افزایش انتظارات و ... ، به نابسامانی‌های موجود شدت بیشتری بخشیدند و در فضایی که هر روزه با ایجاد خلاء معنایی ناشی از نوسازی غرب محور، گفتمان دینی درون تودهٔ مردم و اغلب نیروهای سیاسی در حال گسترش بوده است، سینما چه به صورت تأثیرات محتوایی، با مضامین اجتماعی، انتقادی و فرهنگی (ابتذال) و چه به عنوان تأثیرات مکانی، سبب افزایش آگاهی، تحریکات احساسی و هیجانی، شکل‌گیری جامعهٔ توده‌ای و واکنش‌های مذهبی و سیاسی شده و در وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷ ایفای نقش نمود.

منابع

- اریک، رود. (۱۳۷۲) ***تاریخ سینما*** ،ترجمهٔ حسن افشار، تهران: انتشارات مرکز.
- ازکیا و دیگران. (۱۳۸۶) «جامعه روستایی در آینهٔ سینمای ایران»، ***فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال سوم، شماره ۱۰.
- استمپل، جان دی. (۱۳۷۸) ***درون انقلاب ایران***، ترجمه منوچهر شجاعی، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- اسماعیلی، امیر. (۱۳۸۰)، ***تاریخ سینمای ایران***، تهران: گسترده.
- ـ امام خمینی، سید روح الله. (۱۳۸۵) ***صحیفهٔ امام***، ۲۲ جلدی، تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج، چاپ چهارم.
- امامی، همایون. (۱۳۸۱)، «تصویرگر کوشای یادگارهای تاریخ ما: منوچهر طیاب و سینمای مستند ایران»، ***نشریهٔ فیلم***، شمارهٔ ۲۹۶.
- امید، جمال. (۱۳۶۳)، ***سینمای جهان سوم***، تهران: فیلم خانهٔ ایران و اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
- ـــــــــــ . (۱۳۷۷) ***تاریخ سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۲۷۹)***، تهران: نشر روزنه.
- بختیاری، شهلا. (۱۳۸۴) ***مفاسد خاندان پهلوی***، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- بهارلو، عباس. (۱۳۷۹) ***تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- بهرامی، میهن. (۱۳۵۱) «ستارهٔ سینما»، ***مجلهٔ سینما***، شمارهٔ ۷۸۳ و ۷۸۴.
- پستمن، نیل. (۱۳۷۳) ***زندگی در عیش، مردن در خوشی***، ترجمهٔ صامت طباطبایی، تهران: سروش.
- پوریزدان پرست، سید محمد هاشم. (۱۳۸۵) ***همگام با مردم در انقلاب اسلامی***، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- جاودانی، هما. (۱۳۸۱) ***سال شمار تاریخ سینمای ایران***، تهران: نشر قطره.
- جاهد، پرویز. (۱۳۸۴) ***نوشتن با دوربین (رو در رو با ابراهیم گلستان)***، تهران: اختران.

- جعفری، سید علی رضا. (۱۳۸۱) « این سو، آن سوی سینما دینی»، ***نشریهٔ هنر دینی***، بهار و تابستان، شماره‌های ۱۱ و ۱۲.
- جلالی، غلامرضا. (۱۳۸۴) «نگاهی به اندیشه سیاسی در سینمای ایران تا وقوع انقلاب اسلامی»، ***نشریهٔ بیناب***، شماره ۸ .
- جیرانی، فریدون. (۱۳۷۳) «سرنوشت فیلم فارسی»، ***نقد سینما***، شمارهٔ ۳ .
- حسینی‌زاده، سید محمد علی. (۱۳۸۶) ***اسلام سیاسی در ایران***، قم: دانشگاه مفید.
- حشمت زاده، محمد باقر. (۱۳۷۸) **چارچوبی برای تحلیل و شناخت انقلاب اسلامی در ایران**، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.
- حمد، امیر.(۱۳۸۰) «هویت سینمای ایران قبل انقلاب اسلامی»، ***پگاه حوزه***، شمارهٔ ۱۳.
- حیدری، غلام. (۱۳۷۰) ***سینمای ایران، برداشت ناتمام***، تهران: انتشارات چکامه.
- ـــــــــ . (۱۳۷۸) ***فیلم شناخت ایران***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- درخشش، محمد. (۱۳۸۲) «نقش زنان در نقش آفرینی (با نگاهی به وضعیت قبل و بعد از انقلاب)» ، نشریهٔ ***عروس هنر***، شمارهٔ ۲۷.
- دوایی، پرویز. (۱۳۴۱) «ستاره سینما»، ***مجلهٔ پیک***، شمارهٔ ۳۳۲ و شمارهٔ ۶۵۳.
- دوورژه، موریس. (۱۳۶۶) ***روش‌های علوم اجتماعی***، ترجمهٔ خسرو اسدی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ساروخانی، باقر. (۱۳۶۸) ***جامعه شناسی ارتباطات***، تهران: نشر اطلاعات.
- ساعدی، حجت الله. (۱۳۸۷) «وقتی که تاریخ و جامعه ی ایران را از سینمای آن کمتر بشناسیم»، ***کتاب ماه هنر***، شمارهٔ ۳۷ (اردیبهشت ماه).
- سلطانی گرد فرامرزی، مهدی.(۱۳۸۳) «زنان در سینمای ایران»، ***نشریهٔ هنرهای زیبا***، شمارهٔ ۱۸ .
- سمنانی، محمد سالار. (۱۳۵۶) ***نقش سینما در عصر ما***، تهران: مؤسسه انتشارات کمیل.
- ***شاهد اندیشه: فصلنامهٔ فرهنگی و پژوهشی*** (۱۳۸۸)تهران: بنیاد شهید و امور ایثارگران .
- شعاعی، حمید. (۱۳۵۲) ***سینمای ایران***، چاپخانه گیلان.
- صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱) ***درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران***، تهران: نشر نی.
- صفوی، حسن. (۱۳۵۱)***افکار عمومی***، تهران: انتشارات دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی.
- طالبی نژاد، احمد. (۱۳۷۷) ***در حضور سینما (تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب)***، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- فرج پور، امین (۱۳۸۲) «خاطره‌ای از خشم، درد و اعتراض؛ گوزن‌های مسعود کیمیایی»، ***نشریه فیلم***، شماره ۳۰۰.
- ـــــــــ . «نگاهی به سینمای سیاسی ایران»، ***نشریهٔ فرهنگ و سینما***، شمارهٔ ۹۹.
- فروم، اریک. (۱۳۸۴)***آناتومی ویران سازی انسان (پرخاشجویی و ویرانسازی)***، ترجمهٔ احمد صبوری، تهران: انتشارات آشیان .

- ***ماهنامهٔ فیلم و هنر***(اسفند ۱۳۵۲) شمارهٔ ۴۶۷.
- کانتّی، الیاس. (۱۳۸۸) ***توده و قدرت***، ترجمه هادی مرتضوی، تهران: نشر قطره.
- کشانی، علی اصغر. (۱۳۸۳) ***سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی***، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- ـــــــــــ . (۱۳۸۶) ***فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی***، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- کریستین، ریو. ام. (۱۳۶۵) ***صدای مردم***، ترجمه محمود عنایت، تهران: کتاب سرا.
- محسنی، منوچهر.(۱۳۵۰) «***فرهنگ و زندگی***»، شمارهٔ ۱۲ .
- معتضد، خسرو. (۱۳۸۳) ***ژنرال شب‌ها؛ ارتشبد غره باغی***، تهران: انتشارات علمی.
- معتمد نژاد، کاظم. (۲۵۳۵) ***وسایل ارتباط جمعی***، تهران: انتشارات دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی.
- مرکز اسناد انقلاب اسلامی، آرشیو، بازیابی۱۰۳، ۱۳۰۸، ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳.
- مهرابی، مسعود. (۱۳۶۳)، «تاریخ سینمای ایران»، ***ماهنامهٔ سینمایی فیلم***.
- میراحسان، احمد. (۱۳۷۱) «تحلیل علل موفقیت فیلم قیصر در دهه ی ۱۳۴۰؛ قیصر را فراموش کنیم»، ***نشریهٔ فیلم و سینما***، شمارهٔ ۷.
- میرلوحی، رضا. (۱۳۵۶) «در گفتگویی با هوشنگ گلمکانی»، ***ستارهٔ سینما***، شمارهٔ ۱۰۱۰.
- میثاقیه، مهدی.(۱۳۷۹) سخنرانی، ***نشریه سپیده فردا***، شماره‌های ۱۰-۹.
- ناول اسمیت، جفری. (۱۳۷۷) ***تاریخ تحلیلی سینمای جهان***، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نبوی، ابراهیم. (۱۳۷۷) «گام‌های نخست، موافقان و مخالفان: ضرورت بازنگری به تاریخ سینمای ایران»، ***نشریه نقد سینما***، شماره ۱۴ .
- نفیسی، حمید. (۱۳۷۸) «یادداشت»، ***نشریه فارابی***، شماره ۳۴، پاییز.
- وزارت فرهنگ و هنر. (۱۳۵۶) «بررسی مشخصات و نظرات تماشاگران سینما در تهران»، ***گزارش ماهانه***، شماره شهریور ماه.
- هولستی، ال.آر. (۱۳۷۳) ***تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی***، ترجمه نادر سالار زاده امیری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- Doob, Leonard W. (1961) *Communication in Africa a Search for Boundaries*, New Haven: Yale University Press.
- Lerner, Daniel. (1958) *The Passing of Traditional Society Modernizing of Middle East*, Free Press.
- Katz, Elihu. (1992 Summer) “The End of Journalism? Notes on Watching the War”, *Journal Of Communication*,42.
- Kurt,K. Lang.G. (1991)"The Mass Media and Voting", *Campaign Communication.*
- Raol, Y.V.L.(1963) *The Role of International in Economic and Society Change*, Report of a Field Study in The Indian Villages.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.