University of Tehran
Faculty of Social Sciences

Sociological Review
(Social Science Letter)

E- ISSN: 2809-1010

Home page: jsr.ut.ac.ir

Iranian cinema and the political-economic order

Seyed Mahdi Etemadifard[1] | Mostafa Darvishi Koohi[2]✉

1. Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: etemady@ut.ac.ir
2. Corresponding author. PhD in Economic Sociology and Development, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, iran. E-mail: darvishi1990@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 12 September 2022
Received in revised form 25 January 2024
Accepted 25 January 2024
Published online 5 July 2024

Keywords:
Iranian Pre-revolutionary Cinema , Idealogy, History, Pahlavi Era, Development

ABSTRACT

Iranian Pre-revolutionary cinema, especially in 1960s and 1970s, has experienced many dynamics which has been transferred to cinema and other visual media after the 1979 revolution as a legacy of patterns, icons, stories, etc. However, the order resulting from the revolution, disregarding the complexities and inequalities, rejects the Pahlavi period cinema as a vulgar and westernized whole, dreamer and anti-reality. From this perspective, pre-revolutionary cinema was an "anti-popular and unpopular" cinema that, in conjunction with the established political-economic order of its time, dealt with the audience and "conformity". This study, while maintaining a critical position towards the films produced during 1960s and 1970s, tries to provide a narrative of the evolution of Iranian Pre-revolutionary cinema and to challenge the generalized ideological narratives of it through the analysis of selected films. The theoretical framework of this research is inspired by Pierre Bourdieu's ideas about "field" and Marc Ferro's sociological theory of the relationship between "cinema and history". In the research process, ideological critique and critical interpretation methods have been used to study 33 films that have been selected by purposive sampling. Findings show that according to the cultural programs of the Pahlavi government and other requirements of the cinema field and the macro social context, which can be classified as responding to the crisis of attracting audiences and establishing or maintaining a connection with social reality, we can speak of four distinct periods in pre-revolutionary Iranian cinema.

Cite this article: Etemadifard, S.M., & Darvishi Koohi, M. (2024). Iranian cinema and the political-economic order, *Sociological Review (Social Science Letter)*, 31 (1), 211- 226.
DOI: http://doi.org/10.22059/JSR.2025.323445.1671

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

. DOI: http://doi.org/10.22059/JSR.2025.323445.1671

مطالعات جامعه‌شناختی

(نامه علوم اجتماعی)

شاپا: ۲۸۰۹-۱۰۱۰

دانشگاه تهران
دانشکده علوم اجتماعی

Home page: jsr.ut.ac.ir

سینمای ایران و نظم سیاسی–اقتصادی

سیدمهدی اعتمادی فرد[۱] | مصطفی درویشی کوهی[۲] ✉

۱. گروه جامعه شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: etemady@ut.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، دانش آموخته دکترای جامعه شناسی اقتصادی و توسعه، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
رایانامه: darvishi1990@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۱
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۱۰/۰۵
تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۱۰/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۵/ ۱۴۰۳/۰۴

کلیدواژه‌ها:
سینمای پیش از انقلاب، ایدئولوژی، تاریخ، حکومت پهلوی، توسعه

چکیده

سینمای پیش از انقلاب به ویژه در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی، پویایی‌های زیادی را تجربه کرده که مجموعهٔ آنها به صورت میراثی از الگوها، مضامین و داستان‌ها به سینما و سایر رسانه‌های تصویری پس از انقلاب انتقال یافته است. با این حال، نظم برآمده از انقلاب بی‌اعتنا به پیچیدگی‌ها و ناهمسانی‌ها، سینمای دورهٔ پهلوی را به عنوان کلیتی یکدست مبتذل و غرب‌زده، رؤیاپرداز و ضدواقعیت طرد می‌کند. از این چشم‌انداز، سینمای پیش از انقلاب، سینمایی «ضدمردمی و غیرمردمی» بوده که همدست با نظم مستقرِ سیاسی–اقتصادی زمانهٔ خود به تخدیر مخاطبان و «هم‌نوایی» می‌پرداخته است. این پژوهش ضمن حفظ موضع انتقادی در برابر فیلم‌های سینمایی تولیدشده در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی، می‌کوشد روایتی از روند تکوین سینمای ایران به دست دهد و روایت‌های ایدئولوژی‌زدهٔ کلیت‌ساز از سینمای آن دوره را به میانجی واکاوی فیلم‌های سینمایی به چالش بکشد تا تصویری جامع از سینمای دو دههٔ پایانی دورهٔ پهلوی ترسیم شود. چارچوب نظری این پژوهش ملهم از ایده‌های بوردیو دربارهٔ «میدان» و نظریهٔ جامعه‌شناختی مارک فرو دربارهٔ رابطهٔ «سینما و تاریخ» است. در روند پژوهش، برای مطالعهٔ ۳۳ فیلم که با روش نمونه‌گیری هدفمند گزینش شده‌اند، از روش نقد ایدئولوژیک و تفسیر انتقادی بهره برده شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد با توجّه به برنامه‌های فرهنگی حکومت پهلوی و سایر اقتضائات میدان سینما و زمینهٔ اجتماعی کلان که ذیل پاسخگویی به بحران جذب مخاطب و انعکاس انتقادی واقعیت اجتماعی قابل دسته‌بندی هستند، می‌توان از چهار دورهٔ متمایز در سینمای پیش از انقلاب ایران سخن گفت.

استناد: اعتمادفرد، سیدمهدی؛ و درویشی کوهی، مصطفی. (۱۴۰۳). سینمای ایران و نظم سیاسی – اقتصادی. *مطالعات جامعه‌شناختی (نامه علوم اجتماعی سابق)*، ۳۱ (۱)، ۲۱۱-۲۲۶.

DOI: http://doi.org/10.22059/JSR.2025.323445.1671

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه و بیان مسئله

اگر بپذیریم که «مدیوم‌های هنری» قادرند در برابر دخالت‌های بی حد و حصر «قدرت سیاسی» مقاومت کنند، و شیوه‌های خلاقانه‌ی خود را در مقابل «سانسور» درپیش بگیرند، آن گاه می‌توان محصولات هنری را به چشم منابع ارزشمند تاریخی بررسی و مطالعه کرد. از یک نظر، سینمای پیش از انقلاب میراث مناقشه‌برانگیزی است. مناقشه‌برانگیزی آن به این واقعیت بازمی‌گردد که هم نظم سیاسی–اقتصادی حاکم در دورهٔ محمّدرضاشاه پهلوی و هم نظام سیاسی پس از انقلاب، با نگاهی منفی و نامطلوب به آن می‌نگریستند. از یک سو، سیاست‌گذاران حکومت پهلوی، محصولات سینمای ایران را مایهٔ سرافکندگی و شرمساری خود قلمداد می‌کردند و از اینکه نمی‌توانند فیلم‌های ایرانی را در ویترین جشنواره‌های هنری بین‌المللی عرضه کنند و حیثیت و آبرویی برای «فرهنگ و هنر مدرن ایران» و خودشان در مقام متولیان آن به ارمغان آورند؛ ناخرسند و ناراضی بودند. از سوی دیگر، تودهٔ انقلابیون مذهبی در انقلاب، سینمای ایران را با فحشا و ابتذال یکی می‌دانستند؛ زیرا به زعم آنها این سینما با ترویج ارزش‌های غربی، نمایش رقص و برهنگی به ضدیت آشکار با جهان‌بینی مذهبی و سنتی جامعه می‌پرداخت. به عبارت بهتر، هر یک از نظم‌های مستقر در پیش و پس از انقلاب با تفسیر خاصّ خود در پی تغییر یا دگرگونی سینما به منزلهٔ نهادی هنری–فرهنگی بودند تا با ارزش‌ها و جهان‌بینی مطلوب‌شان متناسب گردد. از آنجایی که سینمای پس از انقلاب نوعی واکنش به اصول و قواعد پاگرفته در دورهٔ پیش از انقلاب است، پیشاپیش بر اهمیّت و اولویت کاویدن سینمای دورهٔ پهلوی صحّه می‌گذارد؛ خصوصاً اینکه نظم جدید پساانقلابی کوشیده از طریق برچسب‌گذاری‌ها و تبلیغات ایدئولوژیک، به تدریج آن را به ورطهٔ فراموشی بکشاند. «ابتذال و فحشا، رؤیاپردازی و ضدیت با واقعیت، غرب‌زدگی، همدستی با قدرت و فقدان اندیشه‌ورزیْ» (کشانی، ۱۳۸۶) اتهام‌های همیشگی نثارشده به سینمای پیش از انقلاب هستند. چنان که گویی نهاد سینما هرگز نتوانست با «جامعهٔ مورد ارجاع حکومت پساانقلابی» ارتباط وثیقی برقرار سازد یا با خبث طینت و از روی تعمد، در تخریب کیان اخلاق اجتماعی کوشیده و از این رو، شایستهٔ شماتت و فراموشی است. وجود چنین روایت‌هایی از سینمای دورهٔ پهلوی، دلایل زیادی دارد، امّا لزوم مطالعه واقع‌بینانه‌تری از سینمای پیش از انقلاب را پیش می‌کشد. مطالعه‌ای که هم تغییرات خودِ نهادِ سینما را همچون یک نهاد دستخوش تحوّل تاریخی خوانش کند و بپذیرد که این نهاد از منطق تحوّلی–درونی و منحصربه‌فردِ خاصِ خودش برخوردار است و هم دقت داشت که این نهاد فرهنگی–هنری بالقوه می‌تواند تحوّلات تاریخی کلان‌تر را در خود منعکس کند، از آنها متأثر شود یا بر آنها تأثیر متقابل بگذارد.

آغاز دههٔ ۱۳۴۰، مصادف است با اجرای یک برنامهٔ توسعهٔ اقتصادی و نوسازی آمرانه که در طی آن، حکومت محمّدرضا شاه پهلوی، اصلاحات مهمی را برای تغییر نظم سنّتی جامعه تداوم بخشید و تشدید کرد. در این فضای سرشار از تغییر و تحوّلات شتابان، همراه با ظهور معضلات جدید و فروپاشی سنّت‌های قدیمی، در سطوح مختلف سینمایِ به تازگی صنعتی‌شده ایران شاهد خلق آثار متنوعی هستیم(نفیسی، ۱۳۹۴). غالب پژوهش‌ها و مطالعاتی که در حوزهٔ سینمای پیش از انقلاب انجام گرفته، کوشیده‌اند تولیدات سینمایی را در ارتباط مستقیم با زمینه‌های فرامتنی سیاسی(رخدادهای برجستهٔ سیاسی نظیر انقلاب سفید، اصلاحات ارضی و...) درک کنند و یا صرفاً یک جریان خاص سینمایی(مثلاً سینمای موسوم به «موج نو» یا سینمای اعتراضی) را محور پژوهش خود قرار دهند.آنچه در این میان نادیده انگاشته می‌شود، فعل و انفعالات درونی و پویای خود نهاد سینماست که در عین ارتباط عمیق با بخش‌های هنری–اجتماعی دیگر، خود نیز حائز ویژگی‌ها، اصول و قواعد، منطق تحوّل درونی و ایجاد نظام‌های تصویری–معنایی است که جز با رجوع به خودِ تاریخِ پیش‌روندهٔ سینما قابل درک و تشخیص نیست(تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵). رویکردهای یادشده به سینمای پیش از انقلاب، از پیکرهٔ درهم‌تنیدهٔ متون سینمایی غفلت می‌ورزند، رخدادهای سیاسی از پیش‌انگاشته را در تحلیل اولویت می‌دهند و سینما را در حاشیه می‌گذارند، یا با ارائهٔ خوانش‌های به اصطلاح خلاقانه از فیلم‌ها، دانشی گمراه‌کننده(ولو ظاهراً متقاعدکننده) از

سینمای پیش از انقلاب تولید می‌کنند. در نتیجه روایتی پاره‌پاره و مخدوش از پدیده‌ای تاریخی برساخته می‌شود که از سرشت انتقادی حقیقی تهی است، یا ناخواسته روایت‌های ایدئولوژی‌زدهٔ موجود را تقویت می‌کند، یا شدیداً تحت تأثیر ارادهٔ شخصی پژوهشگر و گرفتار نوعی حال‌گرایی است. در نتیجه، نمی‌تواند در برابر اتهامات و روایت‌هایی که متوجه سینمای پیش از انقلاب است، توضیحی بسنده ارائه کند یا وجود چنین عناصری را با نگاه به زمینه و بستر توسعه سینمای پیش از انقلاب توضیح دهد.

در مقابل، مقاله حاضر می‌کوشد به خودِ نهاد سینما اولویت بخشیده و به میانجی مطالعهٔ بخشی از فیلم‌های دورهٔ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷، به روایتی از روند تکوین سینمای پیش از انقلاب دست یابد. روایتی که به مدد درنظر داشتن زمینه‌های تاریخی و جنبه‌های صنعتی، رسانه‌ای و هنری، برخی ابعاد مناقشه‌برانگیز سینمای پیش از انقلاب را ریشه‌یابی و تشریح نماید. تا در نهایت، به میانجی ریشه‌یابی پویایی‌های سینمای پیش از انقلاب بتوانیم روایت‌های ساده‌سازی‌شدهٔ ایدئولوژی‌زده از سینمای این دوره را به چالش بکشیم و به ترسیم تصویری واقع‌بینانه‌تر نائل آییم.

بنابراین، آنچه در این مقاله به دنبال آنیم این است که در درجه نخست دریابیم سینمای پیش از انقلاب اساساً بر مبنای کدام منطق(های) تحوّلی عمل می‌کرده و سپس دریابیم که نظم سیاسی–اقتصادی حاکم با چه انگیزه‌ای در پی مداخله در آن بوده است؟ آیا می‌توان از رهگذر واکاوی روند تکوین و فهم منطق تحوّلی درونی میدان سینمای پیش از انقلاب به برداشتی از وضعیت و مسائل آن رسید؟ و در نهایت، چه رابطه‌ای بین اتهامات مطرح‌شده در بعد از انقلاب و نگاه‌های یکدست‌ساز امروزی از سینمای آن دوره وجود دارد؟

چارچوب مفهومی

این مقاله از لحاظ حساسیت نظری، تحت تأثیر نظریه‌هایی است که چندبُعدی بودن سینما به عنوان پدیده‌ای توأمان صنعتی، رسانه‌ای و هنری را درنظر می‌گیرند و مهم‌تر از آن، «فیلم» را محصولِ «تولیدی جمعی» می‌دانند که در نهایت مورد «مصرف جمعی» قرار می‌گیرد.

در اینجا، سینما را همچون یک «میدان اجتماعی» درنظر گرفته‌ایم. میدان، یکی از مفاهیم مهم در جامعه‌شناسی «پی‌یر بوردیو» است. بنابر اعتقاد بوردیو، برای فهم و تبیین هر پدیدهٔ اجتماعی باید به فضای اجتماعی‌ای مراجعه کنیم که آن پدیده را دربرگرفته است. مفهوم میدان برای اشاره به این فضای اجتماعی به کار می‌رود. بوردیو ویژگی‌هایی برای میدان برمی‌شمرد(بوردیو، ۱۳۹۱؛ پرستش، ۱۳۹۳؛ استیوارت، ۲۰۱۳؛ صفارحیدری، ۱۳۹۸) از جمله اینکه که میدانْ محلِّ تخاصم، نزاع و نبرد است. در میدان‌های مختلف، افراد با میل شدید برای متفاوت بودن، دست به رقابت با دیگر افراد حاضر در میدان می‌زنند. به زعم بوردیو، هر میدان واجد قواعدی خودبسنده است و از این رو، در میدان‌های گوناگون، قوانین گوناگونی حکم‌فرماست. از آنجایی‌که هر میدانْ قواعد خاصّ خود را داراست، افرادی که در آن حضور پیدا می‌کنند، ناگزیرند که به قواعد آن میدان تن بدهند. بنابراین، مشارکت و رقابت در هر میدان به معنای این است که فرد می‌بایست شرط و شروط بازی کردن در آن میدان را آموخته باشد. امّا هدف از نزاع در میدان‌ها چیست و کنش‌گران به دنبال چه چیزی هستند؟ به تعبیر بوردیو، کنش‌گران هر میدان می‌کوشند تا بیشترین میزان سرمایه را انباشت کنند. انباشت سرمایه اعمّ از اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و نمادین در میدان‌ها هدف اصلی بازی‌کنندگان است. با این حال، امکان دارد که کنش‌گران تنها به دنبال یک نوع خاصّ از سرمایه باشند. همین امر سبب می‌شود تا نوعی قطب‌بندی در میدان اجتماعی هنر شکل بگیرد.

به اعتقاد بوردیو، درون هر میدان اجتماعی دو قطب متضاد وجود دارد که ذیل سرمایه‌های فرهنگی و اقتصادی تعیّن می‌یابند. در مورد سینما، این قطب‌بندی را می‌توان به صورت تقابل فیلم‌های تجاری و فیلم‌های دارای ارزش هنری تقسیم‌بندی کرد. بدین ترتیب که سینمای عامه‌پسند وابسته به میدان اقتصادی و سینمای هنرمندانه وابسته به میدان سیاست است. بوردیو به منظور فهم دقیق مکانیسم‌ها و فرآیندهای میدان فرهنگی، دو حوزهٔ میدان تولید و میدان مصرف را از یکدیگر تفکیک می‌کند.گذشته از این، بوردیو دو نوع رویکرد کلاسیک خوانش درونی که در آن توجّه منتقد به مناسبات درون‌متنی و بدون هرگونه توجّه به مناسبات و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی اثر هنری می‌باشد؛ و همچنین خوانش بیرونی که تمام متن اثر ادبی و هنری را به خاستگاه اجتماعی و تاریخی هنرمندان تقلیل می‌دهد؛ رد می‌کند(انگلیس و هاگسون ۱۳۹۵: ۸۸). خوانش صحیح نزد بوردیو، خوانشی است که تناسب و تعامل میان این دو را درنظر داشته باشد. در نهایت اینکه، یک میدان با سایر میدان‌های اجتماعی در تعامل است؛ امّا نزد بوردیو، میدان قدرت و سیاست، از سایر میدان‌ها اهمیت بیشتری دارد؛ چراکه سلسله‌مراتب قدرت و میدان سیاسی، ساختار همهٔ زمینه‌های دیگر را تعریف و تنظیم می‌کند. به عبارت دقیق‌تر، ساخت سیاسی از طریق سیاست‌گذاری‌های فرهنگی–هنری(الف–ایجابی مثل تعیین خط‌مشی، سرمایه‌گذاری، کمک‌مالی، تخفیف مالیاتی؛ ب–سلبی مثل سانسور و توقیف) در میدان سینما مداخله می‌کند و میدان سینما نیز در حوزهٔ تولید(انتخاب مضمون و محتوا، ژانر فیلم، استخدام هنرمندان و تکنسین‌ها، اثر سینمایی)، توزیع(جشنواره‌ها، منتقدان، زمان و مدّت اکران، تعداد سینماها، تبلیغات و...) و مصرف(فروش فیلم، شیوه‌ها و هدف مصرف، خوانش مخاطبان) واکنش نشان می‌دهد.

نظریه دیگر، نظریهٔ مارک فرو است که نشان می‌دهد حوزه‌های سه‌گانهٔ «میدان سینما»(تولید، توزیع، مصرف) مواضعی هستند که به طور بالقوه می‌توان برای تاریخ و روایت‌های تاریخی غیررسمی و سرکوب‌شده از وقایع و حوادث مورد واکاوی و بررسی قرار داد. مارک فرو بر دو محورِ اساسی در مطالعات تاریخی در باب سینما تأکید دارد: خوانش تاریخی یک فیلم و خوانش سینماتوگرافیک تاریخ. خوانش سینماتوگرافیک تاریخ آن است که فیلم‌ساز با استفاده از امکانات بیانی خاصّ سینما و تمهیدات نشانه‌شناسانه، از طریق فیلم‌های تخیلی و غیرتخیلی، و به یُمن وجود خاطرهٔ عامّه و سنّت‌های شفاهی، می‌تواند به جامعه، تاریخی ارائه کند که آن جامعه به واسطهٔ نهاد علم تاریخ [رسمی و دولتی] از آن محروم بوده است. «خوانش تاریخی و اجتماعی از فیلم نیز به ما اجازه می‌دهد تا به محدوده‌های نامرئی در گذشتهٔ جوامع دست یابیم– تا خودسانسوری یا لغزش‌هایی(که در ناخودآگاه مشارکت‌کنندگان و شاهدان) در یک جامعه یا یک آفرینش هنری یا حتی زمینهٔ اجتماعی فعالیت‌های بوروکراتیک[سانسورچیان] رخ داده... برملا و افشاء شود»(فرو، ۱۹۸۸: ۱۹–۲۰). به عبارت دیگر، یک بار در حوزهٔ تولید فیلم، رخداد یا روایتی تاریخی، خودآگاه یا ناخودآگاه، توسط فیلم‌ساز کدگذاری می‌شود که وی را در موضعی همانند یک تاریخ‌نگار قرار می‌دهد؛ تاریخ‌نگاری که علی رغم محدودیت و سانسور، روایت تاریخی‌اش از واقعیت را در قالبی داستانی و تخیلی ثبت کند. و یک بار هم در حوزهٔ مصرف فیلم، نشانه‌ها و کدها با توجّه به کلیت خود فیلم، سایر فیلم‌ها، میدان سینما و فضای اجتماعی کلان حاکم بر آن دورهٔ تاریخی، توسط منتقدان و پژوهشگران رمزگشایی می‌گردند تا سند و شاهدی باشند، برآمده از دلِ همان دوره بر واقعیت‌های تاریخی که اجازه بیان آشکارشان وجود نداشته یا هنوز ندارد.

در جمع‌بندی چارچوب مفهومی باید یادآور شد که در مقاله حاضر، سینما به صورت یک جامعهٔ کوچک و میدان اجتماعی نگریسته شده که ضمن تأثیرپذیری از نظم سیاسی–اقتصادی کلان‌تر، از قواعد و اقتضائات خاص خود تبعیت می‌کند. نشان دادن و تبیین روند پویایی‌های این میدان اجتماعی از چشم‌اندازی درونی می‌تواند برداشت‌های عامیانه و روایت‌های رسمی از آن را به چالش بکشد. علاوه بر این، میدان سینما در اینجا منبع مهمی برای خوانش تاریخی فرض شده که ذیل ساخت سیاسی توتالیتر حکومت پهلوی، در فضای محدودسازی آزادی بیان و سانسور، تاریخ جامعه را در قالبِ تاریخی سینماتوگرافیک و به سبک ویژهٔ خود روایت می‌کند. بدین ترتیب، میدان سینما شأن و منزلتی هم‌سنگ «حافظهٔ تاریخی» یا «موزهٔ فرهنگی» یا «منبع تاریخی» می‌یابد که علاوه بر شیوه‌های

مشترک تفکّر، کنش و زیستن افراد یک جامعه، رخدادها و حوادث مهم را نیز در خود ثبت و ضبط نموده است. در نهایت اینکه، به دلیل رویکرد تاریخی پژوهش ما، امکان مطالعهٔ مخاطبان در حوزهٔ مصرف سینمایی امکان‌پذیر نبوده، ولی برای جبران این نقص، نقدهای منتقدان سینمایی همزمان به عنوان داده‌های مرتبط با حوزهٔ توزیع و حوزهٔ مصرف مورد مطالعه قرارگرفتند. همچنین، تلاش شده با ادغام فیلم‌های پرفروش هر سال در نمونهٔ پژوهش، به نقطهٔ اتّصال اصلی حوزهٔ تولید و مصرف سینمایی توجّه شود.

روش تحقیق

این مقاله تحت تأثیر رویکردهای کیفی در مطالعات علوم اجتماعی، در پی تحلیل و نقد ایدئولوژیک تعدادی از فیلم‌های سینمایی و کسب شناخت تاریخی از میدان سینمای ایران در برههٔ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ است. برای این منظور، با استفاده از سه ملاک(پرفروش‌ترین فیلم سال، تحسین‌شده‌ترین فیلم سال به لحاظ هنری، و سرانجام، فیلم حائز ارزشمندی تاریخی) به خوانش تاریخی–اجتماعی فیلم‌های سینمایی و جنبه‌های فرامتنی آنها پرداختیم و در قالب تفسیر انتقادی به مسئلهٔ اصلی پژوهش پاسخ دادیم. «تفسیر انتقادی، روشی است که با تفسیر به معنای فهم معنای اثر و مفاهیم تولیدشده در آن آغاز می‌شود و با تبیین رابطهٔ میان مفاهیم تولیدشده و ایدئولوژی حاکم بر اثر و آشکارسازی روابط قدرت پنهان شده در آن به سرانجام می‌رسد»(راودراد ۱۳۹۱: ۱۲۶).

فیلم، مصاحبه‌های سازندگان، یادداشت‌های منتقدان، مستندهای سینمایی و... داده‌های عمدهٔ پژوهش ما را تشکیل می‌دهند. در نهایت اینکه، در گردآوری یافته‌های پژوهش، از ابزارها و روش‌های متعددی بهره برده‌ایم: تحلیل مضمون(رایان و برنارد، ۲۰۰۳)، یادداشت‌برداری، مقایسه تطبیقی نسخه‌های سانسورشده و سانسورنشده[۱]، خلاصه‌نویسی، تماشای چندباره یک فیلم و یا یک صحنه، ترسیم و تحلیل خط سیر روایی، توجّه به عناصر بصری از طریق بررسی نما به نمای فیلم، روش اسنادی–تاریخی و... .

به طور کلی، از مجموع ۱۰۱۰ فیلم تولیدشده در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷، ۱۰۶ فیلم تماشا شد و در نهایت، ۳۳ فیلم با توجّه به ملاک‌های یادشده و روش نمونه‌گیری هدفمند در پژوهش نهایی مدنظر قرار گرفت. کوشیدیم به مدد نوعی قطب‌بندی(سینمای تجاری، سینمای هنری) برآمده از چارچوب مفهومی به یک دوره‌بندی تاریخی از برههٔ موردنظرمان دست یابیم که تغییرات و روندهای اساسی مشاهده شده در یافته‌های پژوهش را به خوبی منعکس کند. ضمن اینکه، مبنایی برای پاسخگویی به مسئلهٔ اصلی پژوهش فراهم آورد.

جدول ۱- فهرست فیلم‌های نمونه و دیگر فیلم‌های بررسی‌شده

ساخت تولید یا نمایش	تعداد فیلم‌های سال	نمونه منتخب	سایر فیلم‌های مهمی که برای انتخاب نمونه بررسی شد
نیمه دوّم دههٔ ۱۳۳۰		جنوب‌شهر(فرخ غفاری)	لات جوانمرد(مجید محسنی) اوّل‌هیکل(سیامک یاسمی) شب‌نشینی در جهنم(ساموئل خاچیکیان و موشق سروری)
۱۳۴۰	۲۷	فریاد نیمه شب(ساموئل خاچیکیان)[پرفروش] یک قدم تا مرگ(ساموئل خاچیکیان)	
۱۳۴۱	۲۸	دلهره(ساموئل خاچیکیان)[پرفروش]	چشم‌اندازها(ابراهیم گلستان)
۱۳۴۲	۳۲	جاده مرگ(اسماعیل ریاحی)[پرفروش]	تپه‌های مارلیک(ابراهیم گلستان)
۱۳۴۳	۳۷	شب قوزی(فرخ غفاری)	آقای قرن بیستم(سیامک یاسمی)

۱ . در مواردی که امکان دسترسی به نسخه‌های متفاوت یک فیلم نبود، به مصاحبه سازندگان فیلم مراجعه شده است.

ساخت تولید یا نمایش	تعداد فیلم‌های سال	نمونه منتخب	سایر فیلم‌های مهمی که برای انتخاب نمونه بررسی شد
		ضربت(ساموئل خاچیکیان)[پرفروش]	خانه سیاه است(فروغ فرخزاد) لذّت گناه(سیامک یاسمی)
۱۳۴۴	۴۲	گنج قارون(سیامک یاسمی)[پرفروش] خشت و آئینه(ابراهیم گلستان)	خرمن و بذر(ابراهیم گلستان) گنجینه‌های گوهر(ابراهیم گلستان) قهرمان قهرمانان(سیامک یاسمی) تهران، پایتخت ایران است(کامران شیردل)
۱۳۴۵	۵۱	حسین کرد(اسماعیل کوشان)[پرفروش]	امیر ارسلان نامدار(اسماعیل کوشان)
۱۳۴۶	۵۸	دالاهو(سیامک یاسمی)[پرفروش] سیاوش در تخت جمشید(فریدون رهنما)	الماس ۳۳(داریوش مهرجویی)
۱۳۴۷	۶۹	یوسف‌وزلیخا(مهدی رئیس‌فیروز) [پرفروش] شوهرآهوخانم(داود ملاپور)	سلطان قلب‌ها(محمدعلی فردین) سه دیوانه(جلال مقدم) دختر شاه پریون(شاپور قریب) اون شب که بارون اومد(کامران شیردل)
۱۳۴۸	۵۲	قیصر(مسعود کیمیایی)[پرفروش] گاو(داریوش مهرجویی)	
۱۳۴۹	۵۹	طوقی(علی حاتمی)[پرفروش] آقای هالو(داریوش مهرجویی)	رضا موتوری(مسعود کیمیایی) حسن کچل(علی حاتمی) رقاصهٔ شهر(شاپور قریب) پنجره(جلال مقدم) طلوع(برادران میناسیان) عروس بیانکا(شاپور قریب)
۱۳۵۰	۸۵	صمد و قالیچهٔ حضرت سلیمان(پرویز صیاد)[پرفروش] فرار از تله(جلال مقدم)	خداحافظ رفیق(امیر نادری) داش آکل(مسعود کیمیایی) درشکه چی(نصرت کریمی) محلل(نصرت کریمی) فریاد(برادران میناسیان) آدمک(خسرو هریتاش) سه قاپ(ذکریا هاشمی) باباشمل(علی حاتمی) کوچه مردها(سعید مطلبی) راز درخت سنجد(جلال مقدم)
۱۳۵۱	۸۸	بابا نان داد(امان منطقی)[پرفروش] پستچی(داریوش مهرجویی)	صادق کرده(ناصر تقوایی) رگبار(بهرام بیضایی) بلوچ(مسعود کیمیایی) چشمه(آربی اوانسیان) بیتا(هژیر داریوش) غریبه(شاپور قریب) قلندر(علی حاتمی) خواستگار(علی حاتمی)

ساخت تولید یا نمایش	تعداد فیلم‌های سال	نمونه منتخب	سایر فیلم‌های مهمی که برای انتخاب نمونه بررسی شد
			ستارخان(علی حاتمی) صبح روز چهارم(کامران شیردل)
۱۳۵۲	۸۵	صمد به مدرسه می رود(پرویز صیاد)[پرفروش] خاک(مسعود کیمیایی)	آرامش در حضور دیگران(ناصر تقوایی) سازدهنی(امیر نادری) تنگنا(امیر نادری) تنگسیر(امیر نادری) شهر قصّه(منوچهر انور) یک اتفاق ساده(سهراب شهید ثالث) مغول‌ها(پرویز کیمیاوی)
۱۳۵۳	۶۳	ممل آمریکایی(شاپور قریب)[پرفروش] اسرار گنج درّهٔ جنی(ابراهیم گلستان)	شازده احتجاب(بهمن فرمان آرا) زیر پوست شب(فریدون گله) سازش(محمّد متوسلانی) طبیعت بی‌جان(سهراب شهید ثالث) چنین کنند حکایت(محمدرضا اصلانی) مسافر(عباس کیارستمی)
۱۳۵۴	۶۴	گوزن‌ها (مسعود کیمیایی)[پرفروش] کندو(فریدون گله)	خانه خراب(نصرت کریمی) غریبه و مه(بهرام بیضایی) زنبورک(فرخ غفاری) مهر گیاه(خسرو هریتاش) در غربت(سهراب شهید ثالث) همسفر(مسعود اسداللهی) مرثیه(امیر نادری)
۱۳۵۵	۶۳	رابطهٔ جوانی(سیاوش شاکری)[پرفروش] سرایدار(خسرو هریتاش)	شطرنج باد(محمّدرضا اصلانی) غزل(مسعود کیمیایی) پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است(فریدون رهنما) باغ سنگی(پرویز کیمیاوی) ماه عسل(فریدون گله)
۱۳۵۶	۶۶	در امتداد شب(پرویز صیاد) [پرفروش] سوته دلان(علی حاتمی)	فریاد زیر آب(سیروس الوند)
۱۳۵۷	۴۱	سفر سنگ (مسعود کیمیایی)[پرفروش] بن‌بست(پرویز صیاد)	دایرهٔ مینا(داریوش مهرجویی) گزارش(عباس کیارستمی) کلاغ(بهرام بیضایی) سایه‌های بلند باد(بهمن فرمان آرا) اوکی مستر(پرویز کیمیاوی)
جمع کل	۱۰۱۰		
فیلم‌های نمونه و بررسی‌شده به تفکیک		۳۳ فیلم	۷۳ فیلم
جمع کل فیلم‌های تماشاشده		۱۰۶ فیلم	

یافته‌های پژوهش

در مطالعات پیرامون سینمای پیش از انقلاب برداشت‌ها و روایت‌هایی غلبه دارد که سینمای این دوره را–به ویژه در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰– به صورت دوره‌ای یکپارچه درنظر می‌گیرند. دوره‌ای یکپارچه که ژانرها و شمایل‌های خاصی در آن ظهور و افول می‌یابند. امّا در جریان پژوهش حاضر می‌توان با توجّه به تحوّلات درونی میدان سینمایی و مداخلات بیرونی میدان سیاست، از دستِ کم چهار دورهٔ متمایز سخن به میان آورد که اگرچه فیلم‌هایی با شاخصه‌های دوره‌های قبلی همچنان در دوره‌های بعدی تولید و مصرف می‌شوند؛ امّا هر دوره با خود مجموعه‌ای از نوآوری‌های مضمونی و سبکی به همراه دارد. به عبارت ساده‌تر، نخستین دستاورد پژوهش ما، شناسایی و تشخیص برهه‌هایی فرعی درون دوره‌ای از سینمای ایران است که اغلب به صورت یک کلیتِ یکپارچه، نامگذاری و روایت می‌شود:

دورهٔ تقلید از فیلم‌های خارجی(۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴)

اگرچه قدمت سینمای داستانی ایران به سال ۱۳۱۴ بازمی‌گردد؛ ولی در ابتدای دههٔ ۱۳۴۰، نوعی بازتأسیس را تجربه می‌کند. جایی که سینمای ایران به تدریج صورتِ صنعتی به خود می‌گیرد و کسب سود یا حداقل فروش لازم برای تداوم کار فیلمسازی، اصل اساسی در آن است. سازندگان فیلم‌ها برای نیل به موفقیت تجاری و همچنین به دلیل ضعف مفرط هنری–تکنیکی به فیلم‌سازی از روی الگوهای موفق گرایش دارند. فیلم‌های خارجی وارداتی(از آمریکا، هند، ترکیه، مصر و...) و پرفروش‌ترین فیلم‌های ایرانی، همان الگوهای فیلمسازی در ابتدای دههٔ ۱۳۴۰ به شمار می‌آیند. به همین دلیل، دوباره‌سازی و تقلید از آثار دیگران ویژگی ممتاز این دوره است.

این وضعیت نه مطلوب منتقدان سینمایی است و نه مطابق میل سیاست‌گذاران فرهنگی. بخش عمده‌ای از مطبوعات و منتقدان سینمایی، به فیلم‌های ایرانی نمی‌پردازند.گلایهٔ مشترک در نوشتارهای سینمایی، غیرایرانی و جعلی بودن فضاها و جهان داستانی فیلم‌هاست که در ژانرهای ملودرام و پلیسی–جنایی با اغراق زیاد به تصویر کشیده شده‌اند. از سوی دیگر، نظام سیاسی که جشنواره‌های سینمایی بین‌المللی را مسیر مناسبی برای دیپلماسی فرهنگی و نمایش موفقیت‌های خود می‌بیند، بیش از گذشته به تهی بودن ویترین سینمای ایران پی برده است. این واقعیت با ارسال فیلم «ساحل انتظار»(۱۳۴۱) به «جشنوارهٔ فیلم مسکو» عیان‌تر می‌شود. در نتیجه، لزوم تحوّل در سینمای ایران بیش از همیشه احساس می‌شود. در چنین شرایطی، برخی از سینماگران مستندساز نیز به ساختن فیلم داستانی روی می‌آورند که دستاورد آنها چیزی جز الهام‌گیری از آثار هنری موفق اروپایی و آمریکایی نیست. اگرچه این تلاش‌ها تحت تأثیر فضای پس از کودتای ۲۸ مرداد، با دیوار سخت سانسور و توقیف مواجه می‌شود.

فیلم‌های «ساموئل خاچیکیان» نظیر «فریاد نیمه‌شب[۱]« و «یک قدم تا مرگ«(۱۳۴۰)، «دلهره[۲]»(۱۳۴۱)، «ضربت»(۱۳۴۳) و فیلم «جادهٔ مرگ»(۱۳۴۲) ساختهٔ «اسماعیل ریاحی» پرفروش‌ترین فیلم‌های این دوره به شمار می‌روند که همگی در حال و فضایی مشابه، به ژانر پلیسی–جنایی تعلّق دارند. این فیلم‌ها در غیاب نهادی مثل «جشنواره سینمایی»، صرفاً به دلیل رونق بخشیدن به اقتصاد سینما در جشن سالیانهٔ تهیه‌کنندگان مورد تقدیر قرار گرفتند و به نوعی، از سوی مطبوعات به عنوان بهترین‌های ویترین سینمای ایران معرفی شدند. این فیلم‌های هیجان‌آور جنایی که تا حدودی بازتاب‌دهندهٔ فضای امنیتی سال‌های پس از کودتای

---

۱. دوباره‌سازی فیلم آمریکایی گیلدا، اثر چارلز ویدور.

۲. تقلیدی از فیلم فرانسوی شیطان‌صفتان، ساختهٔ هانری ژرژ کلوزو.

بیست‌وهشتم مرداد ۱۳۳۲ هستند؛ اساساً عناصر عمدهٔ ژانر مذکور را از صورت‌بندی انتقادی‌اش دور می‌کنند و با تأکید عمده بر «تعلیق»، سویه‌های محافظه‌کارانهٔ این ژانر را برجسته می‌سازند. در این فیلم‌ها، داستان دائماً با هدف ایجاد تعلیق و دلهره، در قالب «از دست دادن» چیزی صورت‌بندی می‌شود: همسری زیبا، ثروتی هنگفت، موقعیت و منزلت، و.. . بدین‌ترتیب، شخصیت‌ها برای حفظ داشته‌هایشان در برابر شخصیت/دستهٔ کجروها مبارزه می‌کنند. در چنین فضایی، وجود و نظارت پلیس، پلیس مخفی و... توجیه می‌شود. به عبارتی، این فیلم‌ها را می‌توان در خدمت تقویت گفتمان امنیتی‌شدن جامعه پس از کودتای ۱۳۳۲ درک کرد.

سینمای متفاوت ایران در این دوره نمایندگان زیادی ندارد. «جنوب شهر»(۱۳۳۹) و «شب قوزی»(۱۳۴۳) دو فیلم از فرّخ غفاری هستند که در بهترین حالت، تنها به وجود فضای امنیتی جامعه در ابتدای دههٔ چهل شمسی اشاره می‌کنند. در حالی که فیلم جنوب شهر به دلیل تلاش برای نزدیکی با فضاهای واقعی و خروج از فضاهای استودیویی متداولْ خودْ قربانی نگاهی امنیتی می‌شود و با سانسور شدید، جهان داستانی‌اش واژگونه می‌گردد؛ شب قوزی ملهم از سینمای هنری اروپا، روایتی استعاره‌ای از زیستن در جامعه‌ای پلیسی است. بیان بصری فیلم و نورپردازی پُرکنتراست آن، از لحاظ سبکی شبیه فیلم‌های جنایی جریان تجاری است؛ امّا همه عناصرش در خدمت القای حس رُعب و وحشت قرار می‌گیرد. شب و تاریکی، در همهٔ صحنه‌ها غلبه دارد. بارها به جای نمایش کالبد انسانی بازیگران، سایه‌های آنها روی دیوار یا روی زمین نشان داده می‌شود. وجود شوخی‌ها، مزّه‌پرانی‌ها و طنازی‌ها در کنار القای حس وحشت، در راستای هولناک‌تر کردن وضعیت شخصیت‌ها و فضاسازی‌ها عمل می‌کند. پلیس در انتهای فیلم حضوری پررنگ ولی کوتاه دارد و بخش عمدهٔ فیلم به جای ترفندهای هیجان‌آور به مدد ایجاد حسّ تعلیق، روایتی از یک جامعهٔ ترس‌خورده است که فیلم‌ساز به انتقاد از لایه‌های مختلف آن می‌پردازد. با اینکه منتقدان سینمایی، شب قوزی را ستودند و آن را «نقطهٔ شروع سینمای ایران» قلمداد کردند(هژیر داریوش، مجله هنر و سینما، اردیبهشت ۴۳ به نقل از جمال امید ۱۳۷۴: ۳۶۹-۳۷۰). امّا اقبالی در گیشه و نزد مخاطبان انبوه به دست نیاورد.

دورهٔ سینمای رؤیاپرداز ایرانی(۱۳۴۴ تا ۱۳۴۸)

در این دوره، هم منتقدان سینمایی چشم‌انتظار فیلم‌هایی هستند که با واقعیت جامعهٔ ایرانی ارتباط بیشتری داشته باشد و هم کنش‌گران میدان تولید از میزان سود حاصل از فروش فیلم‌ها رضایت ندارند و تقلید از فیلم‌های خارجی را مانعی برای جذب مخاطب بیشتر می‌دانند. در چنین شرایطی، حتی دولت و سیاست‌گذاران فرهنگی که به بهبود کمّی و کیفی آثار سینمایی تمایل دارند، نمی‌توانند روی سینمای ایران حساب ویژه‌ای باز کنند. با این حال، تغییراتی مهم در این دوره رخ می‌دهد.

برگزاری همه‌پرسی انقلاب سفید و چرخش غیرمنتظرهٔ شاه در برعهده گرفتن اصلاحات ارضی، در کنار حذف، تبعید و سرکوب مخالفانْ فضای متفاوتی را ایجاد کرده است. در حالی که برخلاف چند سال گذشته، شاه به قدرت یکه‌تاز عرصهٔ سیاسی کشور مبدّل شده و قیمت جهانی نفت با شیبی ملایم رو به افزایش است؛ جوّ خوش‌بینی، برنامه‌های جاه‌طلبانه و حرکت به سوی رشد و توسعه اقتصادی در حال گسترش است. قول مساعد دولت وقت برای حمایت مالی و طرح‌ریزی نوعی سیاست فرهنگی برای پرورش ذوق مخاطبان(قلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۸۱-۲۲۱) به ساخت فیلم‌هایی منجر می‌شود که می‌کوشند خود را با الگوهای فرهنگی مطلوب هماهنگ کنند. ایراد ضعف هنری و تقلید از آثار خارجی همچنان پابرجاست؛ امّا به واسطهٔ حمایت‌های مالی حکومت از فیلم‌هایی که رنگ‌وبوی ایرانی داشته باشند؛ سازندگان فیلم‌ها به سراغ ابتکارهای جدیدی می‌روند: نشان دادن چند نمای کوتاه از اماکن تاریخی که قرار است حسی از جغرافیای ایران القاء کنند، فیلمبرداری در لوکیشن‌های واقعی شهری، پرداختن به قصّه‌ها و داستان‌های عامیانه کاملاً ایرانی، تأکید بر عناصر فرهنگی که مختص ایران باشد نظیر موسیقی اصیل، مذهب، تیپ‌های اجتماعی خاص و... .

در قطب تجاری میدان سینمایی، گنج قارون(۱۳۴۴) به سراغ فضاهای واقعی سنتی و مدرن، غذاهای اصیل، مرام و میهمان‌نوازی ایرانی و... می‌رود. دالاهو(۱۳۴۶)، اگرچه ادعای گرته‌برداری از گروهی واقعی از ساکنان سرزمین ایران را دارد و در این زمینه ناموفق است؛ امّا، در استفاده از محیط‌های ایرانی و گنجاندن عناصر ایرانی کم نمی‌گذارد؛ در سوی دیگر فیلم‌های حسین کرد(۱۳۴۵) و یوسف و زلیخا(۱۳۴۷) از منابعی اقتباس می‌شوند که غالب لایه‌های اجتماعی ایرانیان، در نقّالی‌ها و نقّاشی‌ها، مکاتب قرآنی و محافل ادبی با آن آشنایی دارند.

در قطب سینمای روشنفکری نیز دغدغهٔ مشابهی جریان دارد. فیلمسازان این گروه دیگر به ارائهٔ محصولی با پیامی صرفاً استعاری رضایت نمی‌دهند و نتیجهٔ کار آنها، چه اقتباس ادبی باشد و چه اثری کاملاً آوانگارد، کوشیده آشکارا با جامعهٔ معاصر خود در ارتباط باشد. شوهرآهوخانم(۱۳۴۶)، یکی از اولین پیوندهای میدان سینما با میدان ادبی معاصر است. روایتی از تجربهٔ ایرانیان در دورهٔ مدرن‌شدن و تجربهٔ اجتماعی کشف حجاب در دورهٔ رضاشاه. فیلم خشت و آئینه(۱۳۴۴)، تفسیری استادانه از ایران پس از کودتاست و به حادثهٔ تاریخی خرداد ۱۳۴۲ اشارات صریحی دارد[۱]. سیاوش در تخت جمشید(۱۳۴۷)، علی رغم فُرم و شمایل کاملاً آوانگاردش همچون هشداری در برابر بی‌توجهی به میراث تاریخی و احتمالاً هشداری در مقابل غفلت از علاج‌ها و پاسخ‌هایی است که می‌توان با توسل به همین میراث تاریخی، از درون خود جُست؛ بی‌آنکه دست به دامان بیگانگان شد. موقعیتی که تا حدّی بازتاب‌دهندهٔ سینمای ایران در دورهٔ دوّم نیز هست. روی‌گردانی از تقلید با توسل به منابع و مصالح ایرانی.

سینمای این دوره شدیداً رؤیاپرداز است. در سینمای تجاری با محوریت ژانر موزیکال و تاریخی، سازوکارهای تقدیر و تصادف، شخصیت‌های اصلی را به موقعیت‌های ممتاز اجتماعی از نظر قدرت و ثروت می‌رسانند. در سوی دیگر، در سینمای روشنفکرانه اگرچه «تاریخ» جایگاهی ممتاز یافته؛ ولی همیشه عناصر و تمهیداتی حضور دارند که یکدستی رئالیستی این فیلم‌ها را برهم می‌زنند. در خشت و آئینه، دیالوگ‌های آهنگین و وزن‌دار این نقش را برعهده دارند. سیاوش در تخت جمشید اساساً درهم‌آمیختگی تاریخ و اسطوره است و در صحنه‌هایی، بازیگران اشعار شاهنامه را عیناً به جای دیالوگ بر زبان جاری می‌کنند. تنها استثنا، فیلم شوهرآهوخانم است که علی‌رغم برخی اغراق‌ها در اجرا ولی کوشیده به محدودهٔ رئالیستی منبع اقتباسش وفادار بماند. بنابراین، می‌توان رؤیاپردازی را مشخصهٔ بارز دورهٔ دوّم نامید.

علاوه بر این‌ها، فروش سرسام‌آور فیلم گنج قارون با وجود استقبال سرد منتقدان از آن، یک اتفاق ویژه بود که سرنوشتی رؤیایی برای سینمای ایران رقم زد. در آغاز این دوره، گذشته از اینکه الگویی تازه برای فیلم‌سازی پدید آمده بود، پتانسیل‌های بالای اقتصادی سینمای ایران آشکار شدند. از همین رو، میدان تولید آمادهٔ پذیرش تجربه‌های تازه بود و حکومت نیز می‌توانست توسعهٔ سینما را جدّی‌تر از قبل دنبال کند. با این حال، شرایط مذکور دیری نپایید. رؤیاپردازی، به تدریج در برنامه‌های پخش‌شده از رسانهٔ نوظهور تلویزیون باکیفیتی بی‌رقیب عرضه می‌شد. و در نتیجه، سینما در آستانهٔ بحران تازه‌ای در جذب مخاطب قرار گرفت.

دورهٔ سینمای کابوس‌پرداز ایرانی(۱۳۴۸ تا ۱۳۵۴)

دورهٔ سوّم از جهات مختلفی با دو دورهٔ پیشین متفاوت است. در این دوره، استقبال بی‌نظیر تماشاگران و منتقدان از فیلم قیصر(۱۳۴۸)، این فیلم را به جایگاهی کم‌نظیر برمی‌کشد و به عنوان سرمشق جدید فیلم‌های پرفروش تثبیت می‌کند. در نتیجه، قیصرکانونِ بحث‌ها و نوشتارهای شخصیت‌های فرهنگی و سیاسی می‌شود و توجّه زیادی را متوجّه سینمای ایران می‌کند. جشنواره‌ها و جشن‌های

---

۱. تنها فیلم پیش از انقلاب ۱۳۵۷ که تصویری از آیت‌الله خمینی در آن به چشم می‌خورد.

سینمایی متعددی تأسیس می‌شوند. برخی نهادها و سازمان‌های دولتی و غیردولتی نظیر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز برای سرمایه‌گذاری و تولید سینمایی، فعال می‌شوند.

در همین دوره است که قطب‌های جدیدی متأثر از تفسیر بدبینانهٔ فیلم قیصر از واقعیت اجتماعی، در سینمای ایران شکل می‌گیرند و دستِ بالا را پیدا می‌کنند. پرفروش شدن فیلم‌های تلخی مثل قیصر، طوقی(۱۳۴۹)، خاک(۱۳۵۲) و گوزن‌ها(۱۳۵۴) با ضدّقهرمان‌های عاصی‌شان، نشان از تغییرات اساسی در میدان تولید و مصرف سینمایی دارد. به نظر می‌رسد که مطالبهٔ منتقدان سینمایی برای بهبود کیفی و تنوع آثار، و طرح‌های سیاست‌گذاران فرهنگی حکومت پهلوی برای ایجاد تغییرات کیفی به موازات افزایش کمّی در میدان سینمایی با موفقیت صورت پذیرفته است. امری که می‌توان آن را ناشی از دو علّت عمده دانست. در وهلهٔ نخست، ورود فیلم‌سازان جوانی که که ایده‌های نو به میدان تولید آوردند. افرادی نظیر کیمیایی، حاتمی، مهرجویی، تقوایی، نادری و...که در ایجاد پیوند میان سایر میدان‌های هنری و ادبی مثل تئاتر و ادبیات با میدان سینمایی، به موفقیت رسیدند. در واقع با ورود این مؤلفان، شاهد شکل‌گیری نوعی درهم‌تنیدگی میان فیلم‌ها هستیم که با «ادای دین به یکدیگر» یا «بینامتنیت آشکار»، زمینه را برای آن چه که می‌توان «گفتگو از خلال آثار» نامید، پایه‌ریزی می‌کنند. مثلاً فیلم قیصر، همان‌طور که شمایل «لات جوانمرد» را به خدمت می‌گیرد، نوعی پالایش فیلم‌های جاهلی پیشین سینمای ایران هم هست[۱] که در آن، مناسبات جدّی و نوعی تقدیرگرایی شوم جایگزین رؤیاپردازی کمیک با پایان خوش شده است. از این جهت، سینمای ایران با ورود این فیلم‌سازان جوان، پویایی جدیدی را تجربه می‌کند.

پیامد دیگر ورود این سینماگران جدید آن بود که در کنار قطب‌های سینمایی به جا مانده از دورهٔ پیشین(که گنج قارون سرآمدشان محسوب می‌شود)، نوعی سینمای تلخ وکابوس‌پرداز ایرانی هم متولّد شد که خود به سه دسته قابل تقسیم است. اوّل، فیلم‌هایی که به فروش بالا در گیشه نظر دارند و خود را سرمشق فیلم‌سازی در دورهٔ جدید می‌دانند(قیصر). دوّم، فیلم‌هایی که می‌کوشند خود را با معیارهای هنری تطبیق دهند و در کنار دریافت حمایت‌های دولتی و موفقیت‌های جشنواره‌ای، جایگاه خود را در سینمای ایران تثبیت کنند(گاو). و سوّم، فیلم‌هایی که می‌کوشند خوشایند مخاطبان انبوه و مطلوب منتقدان و جشنواره‌ها را توأمان رعایت کنند(آقای هالو، فرار از تله و کندو).

امّا تغییرات اساسی در میدان تولید و مصرف سینمایی دلایل دیگری هم دارد. تشدید دشواری‌های زندگی اجتماعی و ظهور یک رقیب جدّی برای سینما که در ارائهٔ محتوای رؤیاپردازانه به مخاطبان انبوه، از مزیت بیشتری برخورددار است؛ یعنی تلویزیون. به عبارت دیگر، توسعهٔ نامتوازن جامعه و نابرابری‌های شدید اجتماعی–اقتصادی، قهرمان سینمایی جدیدی می‌طلبید که با قهرمان‌های کمیک و طنّاز پیشین تفاوت داشته باشند. شخصیت‌های همدلی‌برانگیز فیلم‌های قیصر، گاو(۱۳۴۸)، طوقی(۱۳۴۹)، کندو(۱۳۵۴)، گوزن‌ها، خاک، آقای هالو(۱۳۴۹)، پستچی(۱۳۵۱)، فرار از تله(۱۳۵۰) و حتی ممل‌آمریکایی(۱۳۵۳) کمترین شباهتی با تیپ‌های مورد استقبال در فیلم‌های دورهٔ پیش مثل گنج قارون، دالاهو، حسین کرد و... ندارند.

در سوی دیگر، تلویزیون روبه‌گسترش است که می‌تواند محتوای رؤیاپردازانهٔ خوش‌ساخت و سرگرمی‌های بی‌خطر عرضه کند. به عبارت دقیق‌تر، ورود تلویزیون نوعی بحران جدّی برای سینماست. در نتیجه سینمای ایران نیز همانند سینمای سایر کشورها به وسیلهٔ نمایش خشونت، سکس، بدزبانی، مشروب‌خواری، و هر آنچه تلویزیون در نمایشش با محدودیت مواجه است، می‌کوشد ولو به قیمت طرد دسته‌ای از مخاطبانش، خود را از محتوای پاکیزهٔ تلویزیونی متمایز سازد. در حقیقت، ضرورت‌های اقتصادی و بحران‌های

---

۱. کیمیایی برای نقش «فرمان»، «عبّاس مصدق» را درنظر داشته که مشهورترین بازیگر شخصیت‌های جاهل تا آن زمان به حساب می‌آمده تا این بینامتنیت آشکار در اثر نمایان شود؛ ولی به دلایلی «ناصر ملک مطیعی» جایگزین می‌شود.

رسانه‌ای موجب دگرگونی ژرف در محتوا و مضامین فیلم‌ها شده؛ ولی در میدان مصرف، کاملاً هم کامیاب نمی‌شود. مثلاً اقبال تماشاگران به فیلم‌های صمد(۱۳۵۰ و ۱۳۵۲) و فیلم بابا نان داد(۱۳۵۱)، که کاملاً برآمده از برنامه‌ها و شخصیت‌های تلویزیونی هستند، هم گواه تزلزل رویکرد جدید میدان تولید و هم گواه قدرت رسانهٔ نوظهور تلویزیون در ایران است. بنابراین، در کنار ظهور قطب‌های سینمای کابوس‌پرداز ایرانی می‌توان از ظهور قطب جدید فیلم‌هایی سخن گفت که ابتدا در تلویزیون به محبوبیت رسیده‌اند و سپس تولیدی اختصاصی برای سینما یافته‌اند.

دیگر اینکه، رعایت اصل واقعیت و متقاعدکنندگی که معیار اصلی منتقدان سینمایی است کمابیش در همهٔ فیلم‌های نمونهٔ ما، حضوری پررنگ دارد. رضایت نسبی منتقدان و افزایش تعداد نقدهای سینمایی بر فیلم‌های ایرانی، گواه این واقعیت است. غیر از استثنای مجموعه فیلم‌های صمد و فیلم بابا نان داد، سایر فیلم‌ها با درجه‌ای از پیچیدگی واقعیت درگیر شده‌اند و از ساده‌سازی‌های افراطی پرهیز می‌کنند. همین درگیری با پیچیدگی واقعیت موجب می‌شود تا اکثریت فیلم‌های نمونهٔ ما دلالت‌های سیاسی–اجتماعی پررنگی داشته باشند. در این میان، اسرار گنج درهٔ جنی(۱۳۵۳)، هجویه‌ای کمیک بر دورهٔ زمام‌داری محمّدرضاشاه پهلوی و مدرنیزاسیون ظاهری آن است که با گروه بازیگران مجموعه فیلم‌های صمد، نوعی امتزاج کم‌نظیر سینمای عامّه‌پسند و روشنفکرانه محسوب می‌شود. فیلمی که به وضوح سرنگونی حکومت پهلوی را پیش‌بینی می‌کند. علاوه بر این، گوزن‌ها تعریضی به جنبش‌های مسلحانه علیه نظم سیاسی–اقتصادی مستقر دارد و روایت بیداری گروه‌های مبارز مسلمان توسط جنبش‌های چریکی چپ‌گراست. سایر فیلم‌ها نیز با نمایش طبقات محروم و حاشیه‌ای شهر و روستا می‌کوشند ولو با کمترین امکانات بیانی، بر «عدالت» تأکید کرده و از نابرابری‌های اجتماعی–اقتصادی انتقاد کنند. فرار از تله، داستان عشقی‌اش را در جنوب و با پس‌زمینهٔ پالایشگاه‌های نفتی روایت می‌کند. فیلم خاک که آشکارا در پاسخ به تصویر رام و منفعل فیلم گاو از روستاییان ساخته شده؛ قهرمان فقیر تحت ظلم و ستمش را همچون مش‌حسنِ فیلم گاو به مرحلهٔ جنون می‌رساند تا برای بازستانی عدالت قیام کند و در نمای پایانی، دسته‌ای از گاومیش‌ها را به نمایش می‌گذارد. کندو، بیشتر شبیه آزمایشی اجتماعی است که به بهانهٔ یک نوبت نسیه خوردن غذا و مشروب، فاصله و تضاد مغازه‌های حقیرانهٔ پایین شهر تا کاباره‌های مجلل بالای شهر را به نمایش می‌گذارد و دربارهٔ شکنندگی نظم اجتماعی و عصیان اجتماعی درحاشیه‌ماندگان هشدار می‌دهد.

ساخت چنین آثاری، تعارض منافع میدان‌های فرهنگی و سیاسی را به اوج خود می‌رساند تا اینکه سرانجام، با اعمال محدودیت‌ها و بازگشت سانسور شدید، دورهٔ درخشان سینمای ایران پس از حدود شش سال دچار افول می‌گردد. دستاوردها و تجارب فرهنگی–اجتماعی چشمگیری در میدان تولید و مصرف سینمایی به دست آمده؛ ولی در پایان با مداخلهٔ ساخت سیاسی، کنش‌گران و مخاطبان جز ناامیدی و استیصال نصیبی نمی‌برند. بنابراین، در پایان دورهٔ موردبحث، شرایط میدان تولید به واسطهٔ سانسور شدید مجدداً رو به وخامت می‌گذارد.

در کشاکش برای رهایی از رؤیا/کابوس و رسیدن به رئالیسم (۱۳۵۴ تا ۱۳۵۷)

دورهٔ چهارم در دوره‌بندی پژوهش ما نشان از تغییر مجدد تولیدات و ذائقهٔ مخاطبان دارد. قهرمانان عصیان‌گر جلوهٔ کمتری دارند و جای خود را به قهرمانان افسرده‌حال و غمگین داده‌اند. فیلم‌های رابطهٔ جوانی(۱۳۵۵)، سرایدار(۱۳۵۵)، در امتداد شب(۱۳۵۶)، سوته‌دلان(۱۳۵۶)، بن‌بست(۱۳۵۷) و حتی سفر سنگ(۱۳۵۷) بر طرح‌های ملودرام اشک‌انگیز استوار هستند که به فراخور طرح داستانی، این اندوه به انفعال و ناکامی فردی می‌رسد و در یک مورد یعنی سفر سنگ به عصیان اجتماعی ختم می‌شود.

اکثریت فیلم‌های نمونهٔ ما می‌کوشند تا ضمن پرهیز از خطرات توقیف و سانسور، داستان‌های خود را در بستر مناسبات واقعی روایت کنند. در این میان، فیلم‌های سرایدار و بن‌بست به کیفیتی رئالیستی نزدیک می‌شوند که از رؤیا/کابوس کاملاً مبراست. به عبارت دقیق‌تر، در دورهٔ چهارم برای اولین بار با قطب فیلم‌هایی مواجه هستیم که کوشیده‌اند به مناسبات واقعیت پایبند باشند.

جوانان و مسائل مرتبط با آنها مضمون عمدهٔ فیلم‌های این دوره را تشکیل می‌دهد. داستان‌های عشقی و کنجکاوی‌های جنسی در فیلم‌های رابطهٔ جوانی، سرایدار، در امتداد شب، سوته‌دلان و بن‌بست محمل اصلی روایت را می‌سازند که خبر از مخاطبانِ هدف در میدان مصرف سینمایی دارد.گذشته از این، عدم تفاوت چمشگیر مضمونی میان این فیلم‌ها و اقبال تماشاگران نشان از محافظه‌کاری اقتصادی در این دوره دارد. پرفروش‌ترین فیلم سینمای پیش از انقلاب یعنی در امتداد شب در بحرانی‌ترین سال سینما و نظم سیاسی–اقتصادی سر برمی‌آورد و با وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷، امکان واکنش میدان تولید و مصرف سینمایی به موفقیت آن از دست می‌رود. در چنین شرایطی است که در آخرین سال پیش از انقلاب، سفر سنگ، فیلمی کاملاً متفاوت با فیلم در امتداد شب با بیانی استعاری و پیش‌گویانه، پرفروش‌ترین فیلم سال می‌شود.

با این حال، از نخستین فیلم‌های موردبحث در این پژوهش تا آخرین فیلم، ردپای یک جامعهٔ امنیتی و سرکوب‌شده مشهود است؛ با این تفاوت که مثلاً در جهان سینمایی فیلم جنوب شهر، عشق، به زورِ سانسور و تغییرات تحمیل‌شده بر فیلم امکان‌پذیر است ولی در فیلم توقیف‌شدهٔ بن‌بست، عشق، اساساً ناممکن و برآمده از سوءتفاهمی تلخ.

نتیجه‌گیری

همانطور که در یافته‌های پژوهش نیز مشاهده شد، الگوها و عناصری در سینمای پیش از انقلاب قابل‌ردیابی است که سبب می‌شود فیلم‌های تولید و مصرف شده در این دوره، مستعد اتهام‌ها و برچسب‌های متعددی نظیر «ابتذال و فحشا، رؤیاپردازی و ضدیت با واقعیت، غرب‌زدگی، همدستی با قدرت و فقدان اندیشه‌ورزی» باشند. امّا باید دقت داشت که این الگوها و عناصر در واکنش به مجموعه‌ای از معضلات درونی و مداخلاتی خارج از میدان سینما تکوین یافته‌اند.

بر طبق یافته‌های پژوهش حاضر می‌توان روند تکوین سینمای ایران در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ را به طور عمده ارائه پاسخ‌هایی به «بحران جذب مخاطب» در راستای «توسعهٔ میدان سینمایی» و مقاومت برای «برقراری ارتباط با واقعیت» در برابر «سانسور و توقیف» درنظر گرفت.

به طور کلی، منطق تحوّل سینمای پیش از انقلاب، تضمین سود اقتصادی و گسترش دامنه مخاطبان سینمایی بوده است(منطقی که در سینمای دهه ۱۳۶۰ اولویت ندارد و حتی رد می‌شود). همین منطق موجب می‌شود تا به تدریج دو قطب سینمایی متضاد درون میدان سینمایی پدیدار شوند. از یک سو، سینمای تجاری با رویکرد عمدهٔ تقلید و دوباره‌سازی فیلم‌های تجاری موفق به پیش می‌رود. و از سوی دیگر، سینمای هنری یا روشنفکرانه، می‌کوشد نگاهی انتقادی و آسیب‌شناختی به واقعیت اجتماعی–سیاسی داشته باشد تا دسته‌ای از مخاطبان طبقه متوسطی و تحصیل‌کرده را به خود جلب کند. در این میان، نارضایتی مدیریت فرهنگی حکومت پهلوی از وضعیت کیفی فیلم‌های سینمایی موجب می‌شود برنامه‌هایی با هدف «پرورش ذوق عامّه» و «ارتقای کیفی آثار تولیدی» دنبال شود. وضع قوانین و قواعد، تغییر معیارهای سانسور و توقیف، تخصیص بودجه‌های حمایتی، استقبال از فیلمسازان جوان، برگزاری جشن‌ها و جشنواره‌های سینمایی جلوه‌هایی از مداخله میدان سیاست در میدان سینمایی هستند.

با این حال، ورود و گسترش تلویزیون در اواخر دهه چهل را می‌توان یک لحظه سرنوشت‌ساز برای کلّ میدان سینمایی درنظر گرفت که بار دیگر، مسئله بحران مخاطب و لزوم بازتعریف سبکی و مضمونی را پیش می‌کشد. از این رو، سینمای ایران کمابیش

موافق با نظام‌های تولید سینمایی دنیا – که خود گواهی بر تأثیرپذیری این سینما از نظام جهانی است – به سراغ الگوها و عناصری می‌رود که در بیشترین اختلاف با «آثار و محتوای تلویزیونی» باشند. در نتیجه، خشونت، رقص، برهنگی، بدزبانی، مشروب‌خواری به صورت تصاویر و مضامین مشترک و پرتماشاگر در فیلم‌های ایرانی درآمدند یا به شدت تقویت شدند. امری که به اساسِ نفی و طرد سینمای پیش از انقلاب در دورهٔ بعدی تبدیل شد. با این حال، میدان سیاست از این اقتضای کلی میدان سینمایی به طرز فرصت‌طلبانه‌ای بهره برد تا مفهوم «نظارت و سانسور» را دستکاری کند. در نتیجه، کمیته‌های نظارت ضمن افزایش اعمال سانسور بر محتوای فیلم‌ها، با تغییر معیارهای سانسور در سینمای تجاری به گسترش عناصر مذکور در فیلم‌ها دامن زدند. به نوعی «نمایش بی‌پروای لحظات خصوصی زندگی روزمره» جایگزین «نمایش انتقادی و مستقیم شرایط اجتماعی» شد.

بدین ترتیب اگرچه قطب هنری سینمای ایران سهم کمتری از میدان تولید در اختیار داشت؛ ولی محمل شدیدترین منازعه‌ها با میدان سیاست بود. بخش عمدهٔ این منازعه به مسئله «مقابله با خطر گسترش اندیشه‌های چپ» برمی‌گردد. «برقراری ارتباط با واقعیت» در برابر «سانسور و توقیف» نه تنها منطق تداوم حیات سینمای روشنفکرانه؛ بلکه نضج‌دهنده زبان هنری پیچیده، نمادین، غیرمستقیم و شیوه‌های سبکی فیلم‌های این قطب سینمایی به شمار می‌رفت. در نتیجه، روایت‌هایِ تاریخیِ بدیل و تفسیرهای اجتماعی عمدتاً در دلِ این جریان سینمایی قابل‌ردیابی هستند و چنانچه در یافته‌های پژوهش هم اشاره شد، جایگاه و ارزشمندی امروزی فیلم‌هایی نظیر گوزن‌ها، خشت و آئینه، اسرار گنج درّه جنّی و... به همین دلیل است. روایت‌های تاریخی بدیل در این فیلم‌ها، روایت‌های «رسمی» تاریخی در پیش و پس از انقلاب را به چالش می‌کشد. ایده «رسیدن به آستانه دروازه‌های تمدن بزرگ»، مرتباً در خلال روایت‌های این فیلم‌ها از نابرابری اجتماعی و فلاکت طبقات مختلف مردم، نقض و تصویری متفاوت از وضعیت اجتماعی ترسیم می‌شود.

در مقابل، ارزش تاریخی فیلم‌های تجاری بیشتر از هر چیز به نمایش سبک‌های زندگی عامه مردم، نوع پوشش آنها، ثبت لحظه‌های غریزی و خصوصی زندگی روزمره و... برمی‌گردد که در نظم پساانقلابی دستخوش تغییر یا سرکوب می‌شوند. به عبارت بهتر، به طور طعنه‌آمیزی، این فیلم‌های سرگرم‌کننده، تجاری و بی‌خطرِ دورهٔ مذکورند که به واسطهٔ نمایش عناصری که با ایدئولوژی و جهان‌بینی مذهبی مطابقت ندارند، به عنوان «خطر اصلی» برای نظم پساانقلابی ممنوع و حذف می‌شوند.

با همهٔ این‌ها، می‌توان سینمای پیش از انقلاب را حائز پویایی‌های بسیاری دانست که در درون خود از تنوع و تکثر قابل‌توجهی برخوردار است و در پرتو انقلاب سال ۱۳۵۷ پیشاپیش سویه‌های تاریخی آن بر سایر جنبه‌هایش چیرگی دارد. امّا وظیفهٔ هر تلاش مطالعاتی دربارهٔ سینمای ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ این است که روند تکوینی این سینما را درنظر بگیرد، محدودیت‌ها و دوره‌های فرعی آن را به خوبی بشناسد و از یکدست‌سازی آن پرهیز کند. ارزیابی‌های پساانقلابی معمولاً در روایت‌ها و برچسب‌گذاری‌های خود از همین روند تکوینی غفلت می‌ورزند.

اینکه سینمای پیش از انقلاب، در نظم فعلی سیاسی مطرود و محکوم به فراموشی است؛ چون به جامعه و روایت‌های بدیل تاریخی‌ای ارجاع می‌دهد که در نظم پساانقلابی نباید به یادآورده شوند؛ دلیلی بر کتمان تأثیرات و میراث سینمای پیش از انقلاب نیست. تأثیرات و میراثی که همچنان تداوم دارد و ردیابی دقیق آنها، شایستهٔ پژوهش دیگری است.

منابع

امید، جمال(۱۳۷۴)، *تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹ تا ۱۳۵۷* ، تهران: انتشارات روزنه

انگلیس، دیوید و جان هاگسون(۱۳۹۸)، *جامعه‌شناسی‌هنر: شیوه‌های دیدن*، ترجمهٔ جمال محمدی، نشرنی: تهران

بوردیو، پی‌یر(۱۳۹۱)، *تمایز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ثالث

پرستش، شهرام(۱۳۹۳)، *روایت نابودی ناب:تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران*، تهران: ثالث

تهامی‌نژاد، محمّد(۱۳۶۵)، *سینمای رؤیاپرداز ایران*، تهران: عکس معاصر.

راودراد، اعظم(۱۳۹۱)، *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران

صفار حیدری، سعید(۱۳۹۸)، *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان وارثان و ساخت اجتماعی نوستالژی در میدان هنر*، به راهنمایی دکتر سارا شریعتی، تهران: دانشکدهٔ علوم‌اجتماعی دانشگاه تهران

قلی‌پور، علی(۱۳۹۸)، *پرورش ذوق عامّه در عصر پهلوی؛ تربیت زیباشناختی ملّت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت*، تهران: چاپ‌ونشرنظر

کشانی، علی‌اصغر(۱۳۸۶)، *فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی*، تهران: مرکزاسنادانقلاب‌اسلامی

نفیسی، حمید(۱۳۹۴)، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، ج۱ ، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: مینوی خرد

Ferro, Marc(1988)Cinema and History, Wayne State University Press; 2nd Edition.

Partovi, Pedram(2017)Popular Iranian Cinema before the Revolution: Family and Nation in Fīlmfārsī, Routledge; 1st Edition.

Ryan, Gery W. and Russell Bernard(2003)Techniques to Identify Themes, Field Methods, Vol. 15, No.1, 85-108

Stewart, Simon (2013)A Sociology of Culture: Taste and Value, Palgrave Macmillan Publication