10.22034/irs.2025.531905.1290

دوفصلنامه تحقیقات اسنادی انقلاب اسلامی
سال هفتم، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۴
صفحات: ۳۲۱-۲۸۱

Scientific Journal of
"Documentary Researc*hes of*
the Islamic Revolution"
Vol 7 . No 13, spring and summer 2025, p.p: 281-321

دیالکتیک اخلاق قهرمانی و زندگی روزمره
از انتظار تا انقلاب
مطالعهٔ موردی جهان ذهنی و عینی قهرمانان سینمایی ۱۳۳۵-۱۳۵۷ شمسی در ایران

صونا قاجار[۱]

چکیده

این مقاله با تکیه بر روش نشانه‌شناسی ساختاری، به بررسی سیر تحول اخلاق قهرمانی در سینمای ایران طی سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ می‌پردازد. تحلیل تطبیقی پنج فیلم منتخب (لات جوانمرد، گنج قارون، قیصر، گوزن‌ها و سفر سنگ) نشان می‌دهد که الگوی قهرمان از کنش فردی مبتنی بر مرام و افتخار شخصی و قهرمانی جبرگرا به کنش جمعی مبتنی بر مشارکت و مقاومت ساختاری و قهرمانیِ کنشگرا و انقلابی، دگرگون شده است. این تحول نه صرفاً تغییر در شخصیت‌پردازی، بلکه بازتابی از تحولات عینی جامعه و جابه‌جایی گفتمان‌های مسلط و حاشیه‌ای است. در این تحلیل، نظریه فانتزی در روان‌کاوی لکان، مفهوم قهرمان جمعی در اندیشه گئورگ لوکاچ، و جامعه‌شناسی کنش در خوانش ژان دووینو به کار گرفته شده‌اند تا نشان داده شود که سینمای پیشاانقلابی ایران، به‌مثابه بازتاب و بازآفرینی فانتزی‌های جمعی، نقش مهمی در شکل‌دهی به تخیل اخلاقی و سیاسی تماشاگر ایفا کرده است.

واژه‌های کلیدی: اخلاق قهرمانی، نشانه‌شناسی ساختاری، فانتزی، سینمای پیش از انقلاب، ساخت عینی اجتماعی.

---

۱. استادیار پژوهشی گروه مطالعات تاریخی انقلاب اسلامی(وابسته به مرکز اسناد انقلاب اسلامی)، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، تهران، ایران

Qajar.sona@gmail.com

تاریخ دریافت: ۰۹/ ۱۴۰۴/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸ **نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی**

The Dialectics of Heroic Ethics and Everyday Life: From Expectation to Revolution A Case Study of the Subjective and Objective Worlds of Cinematic Heroes in Iran, 1956–1978

Sona Qajar[1]

Abstract

This article, drawing on a structural semiotic approach, examines the evolution of heroic ethics in Iranian cinema between 1956 and 1978. A comparative analysis of five selected films (Lat-e Javanard[2]*, Ganj-e Qarun, Qeysar, Gavaznha*[3]*, and Safar-e Sang*[4]*) demonstrates that the pattern of heroism transformed from individual action based on personal honor and deterministic heroism to collective action grounded in participation, structural resistance, and agentic, revolutionary heroism. This transformation represents not merely a shift in character portrayal but reflects objective societal changes and the displacement of dominant and marginal discourses. In this analysis, Lacanian psychoanalytic theory of fantasy, Georg Lukács's concept of the collective hero, and Jean Duvignaud's sociology of action are employed to show that pre-revolutionary Iranian cinema, as a reflection and recreation of collective fantasies, played a significant role in shaping the moral and political imagination of its spectators.*

Keywords*: heroic ethics, structural semiotics, fantasy, pre-revolutionary cinema, social objectivity*

1 . Research assistant professor at the Department of Historical Studies of the Islamic Revolution , IRDC, Tehran, Iran

2. Young Gentleman

3. The Deer

4. The Stone Journey

مقدمه

از زمان تأسیس اولین سالن سینما در شهر تبریز در سال ۱۲۷۹ تا بلوغ و تحسین آثار سینمایی ایران در سطح جهانی، این پدیدهٔ درهم‌آمیختهٔ هنر و صنعت، همواره نوبه‌نو شعبده‌های تازه‌ای از کلاه جادویی خود بیرون آورده و روزبه‌روز بر اهمیت، رواج و مقبولیت آن در میان طیف گسترده‌ای از مخاطبان افزوده شده است. بدین‌ترتیب چه به عنوان آفرینشی هنری برای مخاطبان هنردوست و متخصص، چه به عنوان ابزاری در جهت هدایت و کنترل فرهنگی - اجتماعی برای حاکمان و سیاست‌گذاران یا رسانه‌ای انتقادی برای روشنفکران و مخالفان، و در نهایت به عنوان مهم‌ترین و اقتصادی‌ترین امکان فراغت و تسکین برای عامهٔ مردم، درخور توجه و تحلیل است. اهمیت سینما در ایران از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ شدت گرفت و در دههٔ ۱۳۴۰، با رشد فنی و تحولات ساختاریِ ناشی از اصلاحات ارضی و روند نوسازی پهلوی دوم، به اوج رسید. بدین‌ترتیب تعداد سینماهای تازه‌تأسیس که در دههٔ ۱۳۲۰، نه سالن بود، در دههٔ ۱۳۳۰ و مخصوصاً نیمه دوم آن به ۲۰ سینما افزایش یافته و این تعداد در دههٔ ۱۳۴۰، به ۳۷ سینما رسید. هرچند در دههٔ ۱۳۵۰ به علل متفاوتی که به آن خواهیم پرداخت، این روند نزولی شده و تنها ۸ سینمای تازه، آغاز به کار کردند. این آمار دربارهٔ فیلم‌های تولیدی نیز صدق می‌کند. بدین‌صورت که ۷ فیلم ساخته‌شده در سال‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۳۱، در سال ۱۳۳۲ به ۲۱ فیلم، در سال ۱۳۳۹ به ۲۶ فیلم، در سال ۱۳۴۳، به ۳۶ فیلم، در سال ۱۳۴۵ به ۵۲ فیلم، در سال ۱۳۴۶، به ۸۰ فیلم می‌رسد. این روند سپس با سیر نزولی در سال ۱۳۴۹ به ۵۷ فیلم کاهش یافته و مجدد در سال ۱۳۵۰، به ۸۰ فیلم و در سال ۱۳۵۲، به ۸۵ فیلم رسید. هرچند پس ازآن روند نزولی مجدد، در نهایت منتج به ساخت ۵۴ فیلم در سال ۱۳۵۶ و تنها ۲۹ فیلم در سال ۱۳۵۷ شد. در این بستر، سینما نه تنها بازتاب دگرگونی‌های اجتماعی اقتصادی بود، بلکه به‌مثابهٔ واسطه‌ای برای آفرینش معنا و شکل‌دهی به آگاهی جمعی عمل کرد. از این منظر، پژوهش حاضر با پیش‌فرض تعامل دیالکتیک میان ساختارهای اجتماعی‌ـتاریخی و تولید هنری، در پی فهم نسبت دگردیسی درک مردم عادی از ارزش‌ها، آرزوها، معنا و هویت خود در متن زندگی روزمره با تغییر شکل اخلاق قهرمانی از حیث مواجههٔ قهرمان با خود، دیگری و ساخت‌های کلان است. پژوهش حاضر این مهم را با بهره‌گیری از چارچوب مفهومی اندیشمندانی چون لوکاچ و دووینیو در جامعه‌شناسی هنر و آرای لاکان در روانکاوی و بهره‌مندی از روش نشانه‌شناسی ساختاری گریماس پی خواهد

گرفت و در تلاش برای پاسخ به این پرسش است که مواجههٔ قهرمان با زندگی روزمره، خود، دیگری و ساختارها در فیلم‌های این دوره چگونه روایت و بازنمایی شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

جامعه‌شناسی هنر و سینما، به دلیل گستره و جذابیت خود، همواره زمینه‌ساز تولید نظری و عملی متعددی بوده‌اند. به طور ویژه در موضوع سینما از منظر رشته‌های گوناگون پژوهش‌های بسیاری به‌عمل‌آمده است. اما آنچه به طور خاص با موضوع این پژوهش پیوند دارد، مطالعات جامعه‌شناختیِ ناظر بر زندگی روزمره و محتوای سینمایی در دوره پهلوی دوم است. از میان آنها می‌توان به مقالاتی چون: تأثیر تقابل سنت و تجدد بر سینمای ایران در عصر پهلوی دوم (جهانبخش ثواقب و همکاران)، تحلیل بوردیویی شخصیت‌پردازی در سینمای ایران (محمد بای و دیگران)، تحلیل تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی (جمال محمدی)، روابط اجتماعی در فضاهای شهری (ژاله طالبی)، نقش قهرمان در «درباره الی» بر مبنای اندیشهٔ هگل (اسدالله غلامعلی)، شکل‌گیری شخصیت جاهل کلاه‌مخملی در سینمای عامه‌پسند ایران (محسن نقابی و علی شیخ‌مهدی)، و نیز آثار نظری مانند مطالعات فرهنگی درباره فیلم‌های عامه‌پسند (جان استوری، با ترجمهٔ حسین پاینده)، فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی (علی‌اصغر کشانی) و پروبلماتیک مدرنیتهٔ شهری در سینمای پیش از انقلاب اسلامی (عباس کاظمی و بهارک محمودی) اشاره کرد. پژوهش حاضر، ضمن بهره‌گیری از این منابع و سایر داده‌های نظری، تاریخی و آماری، با درنظرگرفتن خلأ پژوهشی در بررسی سیر تطور اخلاق قهرمانی و نسبت‌سنجی آن با ساخت عینی و مطالعه تطبیقی و مصداقی این موضوع، با تلفیق رویکردهای جامعه‌شناختی و روان‌کاوانه و بررسی تحلیلی پنج فیلم شاخص از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷، در پی آن است تا تصویری منسجم از نسبت میان اخلاق قهرمانی و دگردیسی زندگی روزمره ارائه دهد؛ امری که آن را از اغلب مطالعات پیشین متمایز می‌سازد.

چارچوب نظری

پژوهش حاضر در چهارچوب جامعه‌شناسی هنر، با بهره‌گیری از رویکرد انعکاسی، به بررسی نسبت میان آفرینش هنری و ساخت اجتماعی، به‌ویژه در پیوند با دگرگونی اخلاق قهرمانی در

سینمای ایران بین سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ می‌پردازد. تمرکز این تحلیل، بر مناسبات زندگی روزمره و بازتاب آن در شخصیت‌پردازی قهرمانان سینمایی است.

زندگی روزمره در تعریف برگر و لوکمان،[1] خود را به‌عنوان واقعیتی به نمایش می‌گذارد که به‌وسیلهٔ آدمیان تعبیر و تفسیر می‌شود و از لحاظ ذهنی به‌منزلهٔ دنیایی به‌هم‌پیوسته و منسجم برایشان معنی‌دار است (برگر و لوکمان، ۱۳۷۵: ۳۳). دنیای زندگانی روزمره نه‌تنها از جانب اعضای عادی جامعه در جریان ذهنی معنی‌دار زندگانی‌شان به‌عنوان واقعیت مسلم فرض می‌شود، بلکه دنیایی است که به پیدایش اندیشه‌ها و اعمال آنان می‌انجامد و به اعتبار همین چیزها واقعی انگاشته می‌شود (همان: ۳۴).

انسان واقعیت زندگانی روزمره را به‌منزلهٔ واقعیتی نظم‌یافته می‌یابد که پدیده‌های آن از پیش در الگوهایی تنظیم شده‌اند که به نظر می‌رسد مستقل از ادراک فرد نسبت به آنها باشد و گویی خود را بر ادراک وی تحمیل می‌کنند؛ زیرا از سلسله موضوعاتی تشکیل می‌شود که قبل از ظهور فرد در صحنهٔ زندگی به‌عنوان اعیان خارجی معرفی و معین شده‌اند (همان: ۳۶-۴۳). به‌این‌ترتیب، ما در جهانی زندگی می‌کنیم که به تسخیر نظام‌های مختلفِ بازنمایی درآمده است و هیچ چیز بی‌واسطه فهم نمی‌شود. برنامه‌های تلویزیونی، تابلوهای بزرگ تبلیغاتی، صفحات نخست روزنامه‌ها، قواعد راهنمایی و رانندگی، رمان‌ها، وب‌سایت‌ها و از همه مهم‌تر، زبان، ما را احاطه کرده‌اند و نحوهٔ رفتار، ارزش‌ها، نگرش‌ها و تصورمان از خود و دیگران و هر واقعیت اجتماعی دیگری را شکل می‌دهد و می‌سازد **(*cavallaro, 2001:40*).**

این پژوهش در تحلیل این مفهوم و رابطهٔ دیالکتیکی آن با آفرینش هنری، بیش از همه از نظریه ژان دووینیو بهره برده است. دووینیو، نقطهٔ شروع هرگونه تلاش برای تحلیل جامعه‌شناختی اثر هنری را، بررسی هم‌زمان تجربهٔ واقعی خلاقیت و تجربهٔ عملی و پویایی زندگی در متن جامعه می‌داند. بنابراین از این منظر، هدف، مطالعهٔ رابطهٔ میان تجربهٔ تخیلی و دینامیسم اجتماعی است (دووینیو، ۱۳۸۸: ۷). زیرا آفرینش هنری همواره در شبکهٔ پیچیدهٔ روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی و در متن رؤیاهای تجربهٔ روزمره، تولید و اجرا می‌شود؛ بنابراین، سینما - به‌مثابه شکلی عالی از آفرینش هنری، آنچه را پیش‌تر تنها به‌صورت ضمنی در مناسبات بشری وجود دارد، علنی کرده و در مقام نوعی هنر کولاژ، دوباره ترکیب‌بندی می‌کند و ازاین‌رو، مطالعهٔ سینما،

---

1. peter L.Berger & Thomas Luckmann

می‌تواند ما را به درک لایه‌های زیستگاه اجتماعی جامعه و کنشگران آن هدایت کند (همان: ۶،۱۰). بدین‌ترتیب، همین‌جاست که قهرمان فیلم که نماینده - در معنی آشکارکنندهٔ_ مخاطب و سوژهٔ عام زندگی روزمره است، اهمیت یافته و منش و کنش و دگرگونی اخلاقی و عملی آن، شایستهٔ بررسی و تحلیل می‌شود. زیرا این قهرمان برخاسته از دل زندگی روزمره، با جهانی از دردها و آرزوها پا به دنیای فیلم گذاشته و در بستری از هنجارها و ارزش‌ها و مناسبات و قواعد ازپیش‌موجود، عمل کرده و دست به انتخاب و کنش می‌زند. قهرمانی که به تعبیری لوکاچی، در طیفی از پویایی و تغییر حرکت کرده و از قهرمانی تراژیک - انسان زندهٔ هومری و حکیم افلاطونی - متعلق به صورت‌های ادبی نازمانمند (همچون حماسه و تراژدی و فلسفه در یونان باستان) که زمانهٔ یکی‌بودن جان و جهان و وحدت و هماهنگی بودند، به قهرمان مسئله‌دار دنیای مدرن می‌رسد. دنیایی که در آن جست‌وجوی ارزش‌های راستین، جست‌وجویی تباه در جهانی است که آن نیز در سطحی بسیار گسترده‌تر و به‌گونه‌ای متفاوت تباه است (پوینده، ۱۳۸۱: ۸۳-۹۱)، تلاشی که در پایان به مرگ قهرمان می‌انجامد. مرگی که لحظه‌ای نمادین و بیانگر آگاه‌شدن قهرمان رمان از بیهودگی امیدهای بربادرفتهٔ اوست.

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر، نسبت این قهرمان با مخاطب عام سینما در فضای عینی و ذهنی است که ما در فهم این موضوع از نظریه روانکاوی و آرای لاکان بهره گرفتیم. در روانکاوی لاکانی، سینما و به‌طورکلی آثار ادبی و هنری، به‌مثابه یک فانتزی در مقابل تهدیدات امر واقعِ تحمل‌ناپذیر تلقی می‌شود (آلن،۲۰۰۴: ۱۳۶). از دید لاکان فانتزی بیش از هر چیز به مثابه دفاعی در مقابل اختگی تلقی می‌شد. تصویری ثابت که در پی پیش‌گیری از خصلت تروماتیک امر واقع است. تروماهایی چون اختگی و فقدان در دیگری بزرگ، در فانتزی در قالب یک تصویر که میل دیگری بزرگ را به نمایش درمی‌آورد، کنترل و مهار می‌شوند. فانتزی، نه محل برخورد با امر واقعی و تجلی‌یافتن آن، بلکه تصویرسازی آگاهانهٔ سوژه جهت پرهیز از لهیب ترسناک امر واقعی و به مثابه مصالحه با آن تلقی می‌شود. همان‌گونه که در نظریهٔ ایدئولوژی ژیژک آمده است، فانتزی، نه یک توهم و رقیب هماورد واقعیت، بلکه دست‌اندرکار ساختن و همدست واقعیت در مقابل رؤیا و امر واقع و در حقیقت راه گریز از ضربات روان ضربه‌ای امر واقع است (ژیژک،۲۰۰۶: ۵۷). سوژه در مقابل امر واقع، به فانتزی پناه می‌برد و فانتزی که چیزی نیست مگر "میزانسن میل"، (هومر،۱۳۸۸: ۱۲۱) و (هیوارد،۱۳۸۸: ۲۱۲) برای نمادین ساختن و مهار

جنبه‌های تروماتیک امر واقع، به ابژهٔ کوچک a (objet petit a) متوسل می‌شود. در مقابل دیگریِ بزرگ، لاکان دیگریِ کوچک را نه یک دیگریِ راستین بلکه دیگری‌ای می‌داند که تصویر انعکاسی سوژه است. ابژهٔ کوچک a ابژه‌ای فراتر از دسترس سوژه است که جریان میل‌ورزی را به راه می‌اندازد و به سوژه امکان می‌دهد تا شکاف‌های «واقعیت» را که جهت نمادین‌کردن امر واقع ساختار یافته، پر کند. براین‌مبنا، می‌توان نتیجه گرفت مخاطب آثار هنری به طور عام و آثار سینمایی به طور خاص، آرمان‌ها و آرزوهایش را در این قهرمان آفریده‌شده و برخاسته از متن عینی اجتماعی، می‌جوید و زندگی نزیستهٔ خود را در زندگی و عمل قهرمان، متجلّی می‌بیند و از این طریق با امر واقع تحمل‌ناپذیر و شکاف‌های ساختاری آن، روبه‌رو شده و آن را تاب می‌آورد.

نهایتاً، میل، در دستگاه نظری لاکان، برساخته‌ای اجتماعی است و سوژه همواره در مدار میل «دیگری بزرگ» میل می‌ورزد (اونز،۱۳۸۷: ۴۶۲-۴۶۴). ازاین‌رو قهرمان سینمایی، محل تبلور میل تماشاگر است: تصویری فانتزی‌شده از «دیگری کوچک» که سوژه در آن آرزوها، ایدئال‌ها و زندگی نزیسته‌اش را بازمی‌یابد.

در آخر لازم به ذکر است که در این پژوهش، زندگی روزمره نه صرفاً به‌مثابه بازتابی از تصمیمات کلان سیاسی و اقتصادی، بلکه به‌عنوان میدانی از تولید و بازتولید معانی، قدرت و میل مورد توجه قرار گرفته است. برخلاف تحلیل‌های مبتنی بر علیت بالابه‌پایین، این مطالعه با اتکا به نظریه‌های گفتمانی و نشانه‌شناختی، بر آن است تا نشان دهد چگونه سینما، از خلال بازنمایی فانتزی‌ها، اخلاقیات و ساختارهای قهرمانی، محل تلاقی ساخت‌های عینی جامعه و تجربه‌های زیسته در زندگی روزمره است. به تعبیر ژان دووینیو، اثر هنری صرفاً بازتاب نیست، بلکه ترکیبی از خلاقیت ذهنی و مناسبات اجتماعی است؛ و به تعبیر لاکان و ژیژک، فانتزی، شیوه‌ای است برای سازماندهی میل و مواجهه با امر واقع. بنابراین، در این تحلیل، زندگی روزمره هم بستر دریافت و تفسیر فیلم و هم قلمرویی برای بازتاب مقاومت‌ها، ناکامی‌ها و کنش‌های ریز اما مؤثر سوژه‌ها در مواجهه با ساخت قدرت است.

روش تحقیق

نشانه‌شناسی ساختارگرا، روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنا از طریق بازنمایی‌های بصری است و به کشف سازماندهی پنهان پدیده‌ها فراتر از سطوح مشهود می‌پردازد (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰۷). بر مبنای این روش، نشانه‌ها نه فقط انتقال‌دهنده، بلکه تولیدکنندهٔ معانی چندگانه‌اند و خود بخشی از جهان اجتماعی محسوب می‌شوند. فیلم ، به‌مثابه متن، در سه سطح فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک رمزگذاری شده و مجموعهٔ منسجمی از معانی را به وجود می‌آورد. تحلیل نشانه‌شناسانه به آشکارسازی لایه‌های رمزگذاری‌شده در ساختار متن می‌پردازد (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰-۱۲۸).

آغازگاه پژوهش، به دلیل هم‌زمانی رشد شهرنشینی، تغییرات اجتماعی و افزایش تولید فیلم و تأسیس سینماهای جدید سال ۱۳۳۵ است. در این بازه تا ۱۳۵۷ حدود ۹۹۰ فیلم تولید شده است. باتوجه به هدف پژوهش در بررسی تطور اخلاق قهرمانی در نسبت با ساختار اجتماعی، با روش نمونه‌گیری هدفمند، پنج فیلم جریان‌ساز و پرفروش که هریک سرنمونی از تیپ‌شناسی و اخلاق قهرمانی دوره مورد بررسی است در پنج دورهٔ زمانی انتخاب و تحلیل جامعه‌شناختی شده‌اند: لات جوانمرد، گنج قارون، قیصر، گوزن‌ها و سفر سنگ. فرضیه این است که مفهوم قهرمان و اخلاق قهرمانی در این دوره، متأثر از تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی اواخر دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ شکل گرفته و دگرگون شده‌اند.

در این مقاله، واژهٔ «قهرمان» به معنای صرفِ شخصیت مثبت یا اخلاقی به کار نرفته، بلکه بر اساس جایگاه ساختاری او در روایت و کارکرد نمادینش در نظام نشانه‌ای فیلم تحلیل شده است؛ بنابراین، حتی شخصیت‌هایی که در ادبیات نظری ممکن است «ضدقهرمان» تلقی شوند، مانند قیصر یا قدرت، در این تحلیل در قامت «قهرمان» درک می‌شوند؛ چراکه دال مرکزی ارزش‌گذاری اخلاقی و معناپردازی اجتماعی فیلم به شمار می‌روند. این رویکرد، در امتداد سنت نشانه‌شناسی ساختاری و تحلیل گفتمانی روایت، تعمدی و نظری است.

سال‌های ۱۳۳۵-۱۳۳۹: تثبیت اقتدار پساکودتا و سیاست‌زدایی فرهنگی

در تمامی پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص تحلیل وضعیت سیاسی و اجتماعی ایران در دوره پهلوی دوم، از سه بازه ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ و از ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ به‌عنوان سه دورهٔ

مشخص با رویکردهای متفاوت در مناسبات حکومت و شرایط اجتماعی و سیاسی یاد می‌شود. سال ۱۳۳۲ و تحولات پس از آن، دورهٔ تثبیت قدرت محمدرضا شاه و نهادهای نظامی و امنیتی، تشکیل احزاب کنترل‌شده، تقویت رویکرد استبدادی در حکومت، افزایش مجدد سانسور و نظارت، و قدرت‌نمایی نیروهای خارجی مخصوصاً آمریکا بود. در کنار این تحولات سیاسی، شاه و نیروهای او از جمله ارتش، وزرا، دربار و مجلس که پس از کودتا، دچار بحران مشروعیت سیاسی شده بودند، تلاش کردند تا از طریق رشد اقتصادی، این کمبود را جبران کنند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۱ درآمدهای نفتی ایران رقم ۲۱۲۹ میلیون دلار را نشان می‌دهد که این رقم با احتساب کمک‌های بلاعوض و نیز با محاسبهٔ سرمایه‌گذاری خارجی، به مرز ۳۸۷۶ میلیون رسید که بیش از پنج برابر دریافت‌های ارزی ایران طی بیست سال قبل از ۱۳۳۴ از ناحیهٔ نفت بود (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۲۵۱). به این پشتوانه، در این دوره برنامهٔ دوم عمرانی به‌صورت انبساطی طراحی شد و ایجاد و ارتقای امور عمرانی در ارتباطات، مخابرات، کشاورزی، معادن و صنایع و... از جمله اهداف این برنامه بود. برنامه‌هایی که ضمن ایجاد رشد اقتصادی، منجر به بحران بدهی‌های ارزی در سال‌های ۱۳۳۸ و ۱۳۳۹ شد و دخالت نیروهای نظامی در امور اقتصادی افزایش یافت. سطح نظم اجتماعی دسترسی پایه در سیستم اقتصادی با ایجاد بانک‌های تخصصی، تأسیس بانک مرکزی، گسترش سازمان برنامه‌وبودجه، ایجاد شورای پول و اعتبار، و افزایش ظرفیت بخش خصوصی وابسته به دولت با اتکا به مزایای انحصاری، گسترش یافت (زمانی، ۱۳۹۸: ۱۰۳-۱۰۰). همچنین روند گسترش شهرنشینی و مهاجرت به شهرها، به‌موازات رشد بی‌قاعده ساخت‌وساز در شهرها، افزایش خدمات شهری از جمله لوله‌کشی آب و روشنایی شهر، ایجاد کارخانه‌های جدید و افزایش نیاز به مشاغل خدماتی جدید در شهرها، از سال ۱۳۳۵ شدت گرفت. جمعیت ایران در سال ۱۳۳۵ ۱۸.۹ میلیون نفر و تراکم متوسط جمعیت در هر کیلومترمربع ۱۱.۵ نفر بود که در سرشماری این سال، بیش از دو میلیون نفر از جمعیت کشور، در جایی غیر از محل تولد خود زندگی می‌کردند (خزانه، ۱۳۴۷: ۱۷۶-۱۷۷). بدین‌ترتیب فضای سیاسی و اجتماعی ایران در این سال‌ها به‌موازات تغییر آرایش سیاسی پس از کودتای ۲۸ مرداد و تقویت رویکرد استبدادی و امنیتی و نیز شکل‌گیری و گسترش تدریجی شهرنشینی و طبقهٔ متوسط جدید، صورتی متفاوت به خود گرفته بود و این امر در کنار التهاب اجتماعیِ ناشی از ناکامی و شکست نهضت ملی و رشد اقتصادی و ورود سرمایه بدون زمینه‌سازی لازم، این فضا را

آبستن تحولاتی می‌کرد که در دو دهۀ بعد، ثمرۀ آن آشکار شد. کاتوزیان در ارزیابی شرایط پس از کودتای ۲۸ مرداد، آن را نه‌تنها شکست ملی‌کردن نفت، بلکه فاجعه‌ای تاریخی برای آرمان استقلال و دموکراسی دانسته و معتقد است: «این شکست راه را برای ظهور مجدد استبداد در مخرب‌ترین شکل خود گشود» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۲۲۴). در چنین فضایی و به‌ویژه پس از تشکیل ساواک در سال ۱۳۳۵، سیاست‌های امنیتی و سانسور همه‌جانبه در تمام سطوح، از مطبوعات و کتاب تا سینما، به اجرا درآمد. این فضا در عین حذف صداهای مخالف، به تشویق تولیدات فرهنگی هم‌راستا با سیاست‌های رسمی انجامید. مهم‌ترین سیاست فرهنگی این دوره، «سیاست‌زدایی» و جهت‌دهی به جامعه در مسیر انفعال و سرگرمی بود. رویکردی که حتی از سوی برخی پژوهشگران، یکی از زمینه‌های شکست نهضت ملی قلمداد شده است.

در نتیجه، جامعه به سمت غیرسیاسی شدن و دل‌زدگی از امر سیاسی سوق داده شد. حوزه‌های ادبیات، سینما و موسیقی مأموریت یافتند تا فضای ملتهب اجتماعی را به عرصه‌ای سرگرم‌کننده و رمانتیک بدل کنند. آثار فرهنگی این دوره، به‌ویژه در سینما، بازتاب چنین رویکردی بودند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳: ۱۷).

سینمای ایران در این سال‌ها به ابزاری برای فرار از واقعیت و خیال‌پردازی بدل شد. در چنین بستری بود که گونه‌ای خاص از سینمای عامه‌پسند شکل گرفت که بعدها به «فیلم‌فارسی» شهرت یافت. این فیلم‌ها با بهره‌گیری از عناصر سرگرم‌کننده چون آواز و رقص، ماجراهای جاهلی، ناموس‌پرستی و ستیزه‌جویی محلی، تماشاگران طبقات پایین را هدف قرار می‌دادند. هم‌زمان، دولت با تأسیس سینماها و استودیوهای فیلم‌سازی، این جریان را حمایت می‌کرد؛ به‌گونه‌ای‌که در فاصله ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۹، حدود بیست سینما و ۳۵ استودیو تأسیس شد (اسدی، ۱۳۵۲: ۹).

در همین بازه، حدود ۹۲ فیلم تولید و اکران شد (مهرابی، ۱۳۷۴: ۷۹- ۹۷). نگاهی اجمالی به نام‌ها و موضوعات این فیلم‌ها _ مرجان، لیلی و مجنون، طلسم شیطان، کلاه غیبی، بلبل مزرعه، شاباجی خانم، عروس فراری، آقای شانس، دوقلوها، می‌میرم برای پول، داماد میلیونر، و...._گویای سلطه فرهنگ سرگرمی و گریز از سیاست در سینمای این دوره است. اما در میان این آثار، فیلم جنوب شهر به کارگردانی فرخ غفاری جایگاهی یگانه دارد. این اثر که نخستین فیلم رئالیستی سینمای ایران دانسته شده، با روایت زندگی زن جوانی که پس از مرگ همسرش

به کار در کافه‌ای پایین‌شهری روی می‌آورد، به بازنمایی واقعیات زیست فرودستان شهری می‌پردازد. فیلم تنها سه روز روی پرده ماند و سپس به دلیل «سیاه‌نمایی»، توقیف شد و در سال ۱۳۴۳ با نام رقابت در شهر و بدون نام کارگردان، به‌صورت سانسورشده اکران گردید (بهارلو، ۱۴۰۲: ۷۰-۲۰)

در این میان، فیلمی که برای تحلیل این پژوهش انتخاب شده، لات جوانمرد ساخته مجید محسنی در سال ۱۳۳۷ است. این فیلم به دلیل موقعیت جریان‌ساز، ارائه یک تیپ قهرمان خاص، و تأثیرگذاری‌اش بر بازتولید الگوهای قهرمانی بعدی، نمونه‌ای مهم از سینمای آن دوره به شمار می‌رود.

«داش حسن» در لات جوانمرد: بازنمایی اخلاق کلاه‌مخملی در عصر سیاست‌زدایی فرهنگی

تهیه‌کننده، نویسنده، کارگردان و بازیگر اصلی این فیلم، مجید محسنی بود. غیر از محسنی، فخری خوروش (فخری اسودی)، پرخیده، حمید قنبری، تقی ظهوری، دیگر بازیگران این فیلم بودند و با فیلم‌برداری احمد شیرازی در استودیو دیانا فیلم تولید شد.

روایت فیلم دربارهٔ داش حسن است که دختری بی‌پناه را به خانه‌اش می‌برد، هم‌زمان مسئول مراقبت از خانوادهٔ یکی از دوستان پدرش می‌شود و درگیر رابطهٔ دختر با جوانی هوس‌باز می‌گردد. با قتل جوان و برائت حسن در دادگاه، نظم اخلاقی احیا می‌شود و داش حسن با دختر محبوبش ازدواج می‌کند. ساختار روایت، مبتنی بر بازگشت نظم از طریق کنش قهرمان فردی است؛ الگویی آشنا در روایت‌های کلاسیک که در اینجا در بستری بومی و شهری بازتولید شده است.

این فیلم یکی از نخستین تلاش‌های سینمای ایران برای خلق تیپ تازه‌ای از قهرمان شهری است که بعدها با عنوان «کلاه‌مخملی» تثبیت شد. (مهرابی، ۱۳۷۴: ۸۶-۸۸). قهرمانی که برخلاف ضدقهرمان‌های جاهل‌ـمشتی پیش از آن، واجد نوعی اخلاق فردی و مرام سنتی بود و نشانه‌هایی از «مردم‌وارگی» و عدالت‌خواهی غیرسیاسی را به نمایش می‌گذاشت که تا سال‌ها (سراسر دهه ۱۳۴۰ و بخش‌هایی از دهه ۱۳۵۰) به نمادی از منش قهرمانی سینمایی و نماینده بخشی از عواطف و آرمان‌های جامعه تبدیل شد (حیدری، ۱۳۷۰: ۵۷). فیلم همچنین به دلیل برخورداری از

امتیازات هنری و فنی از جمله فیلم‌برداری خارج از استودیویی و لانگ‌شات‌های طولانی و بهره‌بردن از فضاهای واقعی، مهم، جریان‌ساز و تأثیرگذار بود.

قهرمان در لات جوانمرد مردی با اخلاق فردی، مرام‌محور، و بی پیوند با ساختارهای قدرت رسمی یا مقاومت سیاسی و بازتاب فانتزی ثبات و اخلاق سنتی در دل نظمی شبه استبدادی‌ست که هنوز دچار بحران مشروعیت نشده است. ساختار روایت بر اساس تثبیت نظم، احیای مرام، و پیروزی قهرمان فردی شکل گرفته است.

از منظر نشانه‌شناسی ساختارگرایانه، قهرمان فیلم مجموعه‌ای از رمزگان تصویری و فرهنگی را در خود جمع کرده است: کلاه مخمل، تسبیح شاه‌مقصود، کفش نوک‌تیز، کت مشکی، و خانه‌ای با حیاط که در تقابل با فضای مدرن نوکیسه‌ها قرار می‌گیرد. این رمزگان، نشانه‌هایی هستند از «مرام»، «مردم‌داری» و «ثبات ارزشی»، در برابر نشانه‌های طبقهٔ جدید مانند اتوی لباس، اتومبیل، عطر فرانسوی و سبیل کلارک‌گیبلی. تقابل نشانه‌ای میان «داش حسن» و «ژیگولو» (به‌عنوان تیپ مقابل)، صورت‌بندی یک مبارزهٔ گفتمانی است: جاهل، نماد وفاداری به نظم سنتی است و ژیگولو، نماد بحران و فساد ناشی از مدرنیزاسیون تحمیلی؛ بنابراین این جاهل به‌مرور نمایندهٔ تقلای طبقهٔ مازادی شد که در برابر فشار مدرنیزاسیون می‌خواست تا سری میان‌سرها درآورد (ملک، ۱۳۹۵: ۳).

تیپ قهرمان فیلم، واجد مؤلفه‌هایی از پهلوانی سنتی است که در بستری فاقد هرگونه تنش سیاسی یا اجتماعی شکل می‌گیرد. فضا، به تعبیر لوکاچ، «فضای پیوند جان و جهان» است: زمان و مکان با او همدل‌اند، قانون به سود اوست، جامعه از او پشتیبانی می‌کند. میل اخلاقی او (جوانمردی و امانت‌داری)، نه‌تنها به چالش کشیده نمی‌شود، بلکه به شکل ایدئال و بی‌مانع تحقق می‌یابد. چنین جهانی، از ستیز طبقاتی، فساد یا سرکوب خالی‌ست و بیشتر به‌نوعی فانتزی نظم اخلاقی پیشامدرن شباهت دارد.

فیلم در لایه‌های فرامتنی خود، تلاش دارد تا پیوندی میان سنت، مذهب و پهلوانی شهری برقرار کند: خانهٔ قهرمان جایگزین خانقاه یا زورخانه می‌شود، حضور تمثال مولا در کنار عرق‌خوری، نوعی مصالحه با دین عامیانه است و صدای آواز سنتی، فضای شهری فیلم را به حافظهٔ فرهنگی مخاطب گره می‌زند. به‌رغم چند صحنهٔ بی‌ربط از کافه و عیش، جهان روایی، به‌گونه‌ای سازمان یافته که قهرمان همواره در مرکز مدار اخلاق و پیروزی قرار دارد.

بنابراین، *لات جوانمرد* را باید نه صرفاً به‌عنوان خاستگاه تیپ قهرمان کلاه‌مخملی، بلکه به‌مثابه بازنمایی فانتزی‌وار از پاسخ طبقه فرودست شهری به تحولات زیست‌جهانشان در دهه ۱۳۳۰ش تحلیل کرد؛ دورانی که در آن، مهاجرت به شهر، ازهم‌گسیختگی روابط سنتی، و بی‌ثباتی اقتصادی، حس بی‌قدرتی و بی‌معنایی را در زندگی روزمره تقویت کرده بود. در این زمینه، شخصیت «داش حسن» در حکم فانتزی اجتماعی عمل می‌کند؛ قهرمانی که با «مرام»، «غیرت» و «دستگیری از ضعفا»، نوعی اخلاق ازدست‌رفته را باز می‌سازد. به تعبیر لاکان، این قهرمان، ابژهٔ میل جمعی است که با بازنمایی نظمی آرمانی، سوژهٔ فرودست را در برابر تهدیدهای امر واقع محافظت می‌کند. از منظر جامعه‌شناسی زندگی روزمره نیز، این تیپ در دل گفتمان غیررسمی طبقه فرودست معنا می‌یابد؛ گفتمانی که در تقابل با نظم مدرن، به بازتولید ارزش‌های پهلوانی در بستر شهری می‌پردازد. ازاین‌رو، کلاه‌مخملیِ جوانمرد، نه صرفاً قهرمانی فردی که پاسخ نمادین یک طبقه به اضطراب ساختاری عصر مدرنیزاسیون است.

سال‌های ۱۳۴۰ -۱۳۴۴: اصلاحات ارضی، مهاجرت گسترده و شکل‌گیری حاشیه‌نشینی

ایران در سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ اوضاعی پیچیده و نابسامان داشت. شکل‌گیری و گسترش لمپنیزم در طبقه حاکمه از بعد از کودتا که موجب انسداد قدرت حاکمیت و تقویت استبداد و متعاقباً تشتت و پراکندگی نیروهای اپوزیسیون شده بود وضعیت سیاسی و اجتماعی را آشفته‌تر می‌کرد. شرایط بین‌المللی نیز در این بازهٔ زمانی با بحران سرمایه‌داری اواخر دههٔ ۱۹۶۰ فشار بیشتری به ایران در جهت انجام اصلاحات اقتصادی و استراتژی جایگزینی واردات و اجرای رویکرد توسعه روستو (توسعه و نوسازی از بالا) وارد می‌کرد. در این فضا، اصلاحات ارضی[۱] به‌عنوان رکن اصلی برنامه‌های مدرن‌سازی، ابتدا به‌دست دولت علی امینی و وزیر کشاورزی‌اش حسن ارسنجانی آغاز شد، اما به دلیل مخالفت‌های داخلی و خارجی ناکام ماند و سرانجام شاه اجرای آن را در قالب «انقلاب سفید» شخصاً برعهده گرفت.

اصلاحات ارضی، با تمام ابعاد سیاسی و اقتصادی‌اش، نه فقط ساختار مالکیت زمین را دگرگون کرد، بلکه به شکل‌گیری نوعی بحران در زندگی روزمره انجامید. برخلاف خوانش‌های کلان‌نگر

۱. برای اطلاعات بیشتر درباره اصلاحات ارضی ر.ک مؤمنی،۱۳۵۹ و جزنی، ۱۳۶۱

که مردم را صرفاً دریافت‌کنندگان منفعل سیاست‌های بالادستی تلقی می‌کنند، این دگرگونی‌ها، عرصه‌ای برای بازتعریف کنشگری در سطوح خرد نیز فراهم آورد. مهاجران روستایی، با ورود به شهرها، فقط مصرف‌کنندگان نظم جدید نبودند؛ بلکه در میدان‌های کار، مسکن، فرهنگ شهری و حتی تخیل جمعی، به تولیدکنندگان معنای تازه‌ای از زندگی بدل شدند.

اصلاحات جدید، تغییرات گسترده‌ای در زمینه اجتماعی و سیاسی ایران به وجود آورد که شکل‌گیری بلوک‌های جدید در قدرت و تغییرات اجتماعی گسترده از آن جمله بود. مهم‌ترین تغییر اجتماعی ناشی از این اصلاحات، افزایش گسترده مهاجرت از روستا به شهرهای بزرگ و در نتیجه شکل‌گیری قشر شناوری در فاصلهٔ میان بلوک قدرت و خرده‌بورژوازی و کارگران بود. قشری که به دلیل فقدان بازدهی زمین‌های تکه‌شده براثر تقسیم اراضی وسیع، غیراقتصادی‌بودن فعالیت در زمین‌هایی که تشکیل تعاونی‌های زراعی برای آنها ضروری بود، رواج احتکار و دلالی و سفته‌بازی، رباخواری و بدهی‌های کم یا زیاد کشاورزان به بانک کشاورزی، به انگیزه امرارمعاش و تأمین نیروی کار کارخانه‌های تازه‌تأسیسی که به کارگران غیرماهر یا ساده و نیمه‌ماهر روستایی نیاز داشتند، روانهٔ شهرهای بزرگ شده و در کمربند جنوبی آن شهرها، مستقر شدند (آبادیان، ۱۳۹۷: ۲). بدین‌ترتیب جمعیت شهرنشین ایران که در سال ۱۳۳۵، حدود ۳۱.۴ درصد بود، سه سال پس از اجرای اصلاحات ارضی، یعنی در سال ۱۳۴۵ ش، به ۴۰ درصد؛ یعنی دو میلیون و هفتصد و دوازده هزار و نهصد و چهل نفر رسید (همایون کاتوزیان،۱۳۷۹: ۸۰). این مهاجران که هنوز پیوندهای روستایی و قومی خود را حفظ کرده بودند در وضعیتی بین فرهنگ سنتی خود و فرهنگ شهرنشینی مدرن قرار داشتند، ضمن ازدست‌دادن پشتوانه، حمایت و هویت سنتی خود، همچنان در بافت تازه پذیرفته نشده و بنابراین با بحران‌های متنوعی و از همه مهم‌تر بحران هویتی مواجه بودند و برای جبران آن با بازآفرینی خرده‌گروه‌های روستایی و قومیتی خود، در تلاش برای تعریف هویت برآمدند. قشر حاشیه‌ای، بدون برقراری پیوند ارگانیک با جامعهٔ شهری و بدون بهره‌مندی از کار مولد و باثبات، در شرایطی نامناسب و به صورت متراکم در حاشیهٔ شهرها سکونت داشت و پیامد این وضعیت هم‌زمان با احساس فقدان امنیت اجتماعی، افزایش جمعیت مستمر و افزایش جرم و ناهنجاری‌های اجتماعی بود (شیخاوندی، ۱۳۷۹: ۲۹۸). ظهور دوگانگی شهری و تجزیه کامل جامعه‌شناختی شهر تهران محصول این دوره بود (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۹: ۸۰) . علاوه بر تبعات فوق، افزایش

خالص نیروی کار به میزان ۱/۸ میلیون نفر، باعث افزایش کلی نسبت بیکاران در طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۷ شد (باری‌یر،۱۳۶۳: ۱۳۴).

در بستر اجتماعی فوق‌الذکر و با توجه به تحولات سیاسی و اجتماعی دهۀ ۱۳۴۰، به سینما بیش از پیش مسئولیت همراهی، توجیه و معنابخشی به سیاست های حاکمه محول شد و آنچه را شاه قصد تئوریزه‌کردن در متن اجتماع و بطن حرکت‌ها و زندگی مردم داشت، توسط فیلمسازان و فیلنامه‌نویسان تثبیت می‌کرد (صالح‌یار۱۳۸۰/۰۷/۱۷: ۱۵). حجم آثار تولیدشده در راستای اهداف انقلاب سفید در تقبیح اربابان و خوانین و خرده‌مالکان و بیگانگی و فریب فضاهای شهری از یک طرف و سادگی و معصومیت روستائیان و تصویر زندگی و حال خوش روستاها و روستائیان از طرفی دیگر، گواهی بر این مدعاست. این در حالی بود که در جهانی عینی، روستاها یکی پس از دیگری خالی از سکنه می‌شدند و مهاجران روستایی به امید کسب لقمه‌ای نان به‌سوی شهرهای بزرگ سرازیر می‌شدند. از سال ۱۳۴۴ و پس از آشکار شدن تدریجی بی‌نتیجگی اصلاحات جدید، بازارِ نوع متفاوتی از فیلم‌ها رونق گرفت و استراتژی سیاست‌زدایی و سرگرم‌سازی خیال‌انگیز و تخدیری، به‌عنوان مهم‌ترین ابزار در جهت کنترل بیگانگی و نارضایتی طبقات پایین و پوششی بر ناکامی اصلاحات ارضی و انقلاب سفید بیش‌ازپیش بر فضای فرهنگ و سینما سایه انداخت. یعنی به تعبیری لکانی، سینما به واسطه‌ای برای خلق جهانی نمادین بدل شد که فانتزی‌های مردم درباره لذت، تغییر، و رهایی را بازنمایی می‌کرد. صالح‌یار، روزنامه‌نگار دوران پهلوی در این خصوص می‌نویسد:

«سال ۱۳۴۴ چند سال از انقلاب سفید می‌گذشت. مردم تحت تأثیر تئوری "وضع فقرا بد نیست" قرار داشتند و امیدوار بودند با انقلاب سفید وضع مالی توده‌ها بهتر شود اما چنین نشد و خبری از آثار انقلاب نبود. این حس باید در مردم تقویت می‌شد که شانس به هر انسان معمولی گاه روی می‌آورد و می‌تواند قهرمان و پولدار شود. مردم از تداعی این حالت لذت می‌بردند، خصوصاً اقشار فقیر. در حقیقت تلاش همه‌جانبه برای ترویج فیلم‌هایی چون گنج قارون و فیلم‌فارسی‌هایی از این دست، ماحصل شکست تدریجی انقلاب سفید نیز بود. احساس آرمان‌گرایی باید تقویت می‌شد و سینما باید می‌کوشید تا مطابق سلیقۀ حاکمان، یک آرمان‌شهر دست‌یافتنی ترسیم کند. قصد بر بیان این تفکر بود که شانس هیچ‌گاه از بین نمی‌رود و اقشار فقیر همیشه در معرض قرار گرفتن

یک "بخت" هستند. ضمن اشاعهٔ این تفکر، اندیشهٔ دیگری به موازات آن ترویج می‌شد که پول زیاد داشتن، همواره سبب خوشبختی و مطلوبیت نیست» (صالح‌یار، ۱۳۸۰/۰۶/۲۴).

در سال‌های اولیه دههٔ ۱۳۴۰ به طور متوسط تعداد ۷۴۰ هزار صندلی برای ۳۰۰ سالن در کشور ایجاد شد و به طور میانگین فقط در تهران با وجود ۷۴ سینما و پنج سانس نمایش حدود ۳۷۰ هزار نفر به تماشای فیلم می‌نشستند (کیهان: ۱۳۴۱/۰۹/۸،۹). در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴ در حدود ۱۵۸ فیلم ساخته و اکران شد (مهرابی، ۱۳۷۴: ۹۷-۱۱۱) سال‌هایی که به‌رغم آکنده‌بودن از اتفاقات و جنب‌وجوش‌های سیاسی و اجتماعیِ ناشی از انقلاب سفید و قیام پانزده خرداد، از نظر تکنیک و محتوای سینمایی تفاوت چندانی با سال‌های گذشته نداشت و همچنان مفاهیم انقلاب سفید و سهل‌گیری و آشتی‌جویی طبقاتی در متن تعارضات شهری، شعاری‌تر و آشکارتر مورد تأکید قرار گرفت. عسل تلخ، آتشپارهٔ تهران، علی واکسی، عروس دهکده، گربهٔ وحشی، نصیب و قسمت، اهریمن زیبا، پرستوها به لانه برمی‌گردند، آقای هفت‌رنگ، آراس خان، قربانی هوس، آقای قرن بیستم، عروس فرنگی، ترانه‌های روستایی، گنج قارون، شیطون بلا، خوشگل خوشگلا و موطلایی شهر ما، بخشی از فیلم‌های این بازه زمانی بودند. تنها فیلم‌های متفاوت در این سال‌ها، شب قوزی و خشت و آینه، نگاهی عمیق‌تر و اجتماعی‌تر به مناسبات و لایه‌های طبقات اجتماعی داشتند که اولی ساخته فرخ غفاری و دومی ساخته ابراهیم گلستان بود.

سینمای این دوران را نباید صرفاً بازتاب منفعل فضای سیاسی‌ـ اقتصادی دانست، بلکه باید آن را صحنه‌ای برای تقاطع فانتزی‌های طبقات پایین و پروژه‌های مدرن‌سازی دانست. فیلم‌های پرفروش این دوره، همانند «گنج قارون»، واجد سازوکارهایی هستند که فانتزی‌های صعود طبقاتی، آشتی اجتماعی و دل‌خوشی فردی را به‌مثابه نوعی مقاومت نمادین در برابر خشونت ساختاری ترویج می‌کنند. در این معنا، سینما نه فقط آیینه‌ای برای دیدن، بلکه فضایی برای ادراک، رؤیاپردازی، و بازآفرینی زندگی روزمره در بستر تنش‌های طبقاتی است؛ فضایی که در آن، رابطه میان ساختار و سوژه، نه یک‌سویه، بلکه دیالکتیکی، چندلایه و ناهمگن است. قهرمان این دوره، هم بازتاب و هم سازندهٔ تخیل اخلاقی مخاطبی است که میان سنت و مدرنیته، در حال بازتعریف موقعیت خود در شهر است. گنج قارون به‌عنوان اثری کلیدی با بیشترین تأثیرگذاری و مقبولیت عامه، نماد الگوی جدیدی از قهرمان‌سازی در سینمای این دوره به شمار می‌رود؛ الگویی که با تیپ‌شناسی قهرمانان این پژوهش در ارتباط مستقیم است.

علی بی‌غم در گنج قارون: فانتزی اخلاقی طبقهٔ فرودست در آستانه مدرنیزاسیون و سازش طبقاتی

فیلم گنج قارون (۱۳۴۴) ساختهٔ سیامک یاسمی، با بازی محمدعلی فردین، فروزان، تقی ظهوری و آرمان، نمونه‌ای شاخص از گونهٔ فیلم‌فارسی در دههٔ چهل شمسی است که در قالبی خیال‌انگیز، فانتزی‌های طبقهٔ فرودست را بازنمایی و به‌نوعی تسکین می‌دهد. این فیلم که توسط احمد شیرازی فیلم‌برداری شده و صحنه‌های رقص آن رنگی و بقیه سیاه‌وسفید است، پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۴۴ بود و با الگوی قهرمان محبوب طبقات پایین، سهمی مهم در تثبیت اسطورهٔ اخلاقی فردین به‌عنوان «پهلوان سینمای عامه‌پسند» داشت.

در روایت فیلم، قارون، سرمایه‌دارِ تنها و مأیوس که در گذشته همسر و فرزندش را طرد کرده، تصمیم به خودکشی می‌گیرد. اما علی بی‌غم و رفیقش حسن جغجغه که زندگی‌ای فقیرانه اما صمیمی دارند، او را نجات می‌دهند. قارون با هویتی جعلی وارد دنیای فقیرانهٔ آنان می‌شود و از دل این تجربه، امید به زندگی در او زنده می‌شود. در خط داستانی دیگر، شیرین، دختر خانواده‌ای متمول، برای فرار از ازدواجی اجباری، با علی آشنا شده و از او می‌خواهد نقش پسر قارون را بازی کند. در کش‌وقوس اتفاقات، مشخص می‌شود که علی در واقع همان پسر گمشدهٔ قارون است. در پایان، علی که ابتدا پدر و شیرین را پس می‌زند، سرانجام آنان را می‌پذیرد و جهان فیلم به آشتی و «تفاهم طبقاتی» ختم می‌شود.

قهرمان فیلم، علی بی‌غم، در هیئتی شکل می‌گیرد که آمیزه‌ای است از منش پهلوانی، رندانه، و عرفانی. او جوانی زحمت‌کش، بی‌سواد، مهمان‌نواز، شجاع و بی‌ادعاست؛ کسی که در نجات قارون از مرگ، معنا بخشیدن به زندگی‌اش، نجات دختر ثروتمند و درنهایت بازگرداندن پدر به زندگی، نقشی محوری ایفا می‌کند. قهرمانی او نه در ساحت اجتماعی و نه در قالب مبارزهٔ طبقاتی، بلکه در پایداری بر ارزش‌های درونی و اخلاقی نمود می‌یابد. او هیچ‌گاه در پی ثروت نیست؛ اما همه چیز به او می‌رسد، چون «دلش خوش است» و به زبان فیلم، «به رندان خدا می‌رساند می ناب و معشوق مست».

گنج قارون واجد تصویری ایدئولوژیک از قهرمانی است که اساساً در تقابل با گفتمان عدالت‌خواهانه و چپ‌گرای آن دهه شکل می‌گیرد. در این فیلم، شکاف طبقاتی نه‌تنها به تقابل

اجتماعی نمی‌انجامد، بلکه در پایان فیلم، به تفاهم و آشتی می‌رسد. چنان‌که جیرانی می‌نویسد، گنج قارون همسو با سیاست‌های رسمی حاکمیت در دهۀ ۱۳۴۰، ایده‌هایی ضد چپ‌گرایانه دارد و تقابل طبقاتی را به تفاهم طبقاتی بدل می‌سازد (جیرانی، ۱۳۷۳: ۳۹). اجلالی و گوهری‌پور نیز در تحلیل خود از فیلم‌های این دوره، به پیامی اشاره می‌کنند که گویی از سوی طبقۀ بالای در حال اصلاحات خطاب به طبقۀ فرودست ارسال می‌شود: «زمان قهر طبقاتی گذشته، به‌سوی تمدن بزرگ، با هم گام برداریم» (اجلالی، گوهری‌پور، ۱۳۹۴: ۲۵۲).

جذابیت علی بی‌غم برای تماشاگران عام، نه فقط در عملکرد او در روایت، بلکه در موقعیت روانی و طبقاتی مخاطبان سینما در آن دوره نیز ریشه دارد. او تسکینی برای طبقه‌ای بود که در دل فقر، بیکاری، بی‌عدالتی و طرد اجتماعی، تصویر مطلوب خود را در شمایل قهرمان ساده‌دل، اما خوش‌اقبال و موفق فردین می‌یافتند. در این معنا، گنج قارون فیلمی است که ایدئولوژی سازش طبقاتی را در قالب رؤیای تحقق‌پذیر فردی، دراماتیزه می‌کند.

سیامک یاسمی نیز در مصاحبه‌ای، به‌صراحت از هدف خود برای تسلی مخاطب فقیر از طریق قهرمانی ساده و شاد سخن گفته است:«کارگری که از مال دنیا چندان بهره‌ای ندارد، خوشحال می‌شود خود را در لباس قهرمان یک فیلم ببیند... ممکن است سؤال کنید که به این طریق شما افراد فاقد نعمات دنیوی را فریب می‌دهید و به امیدی مجهول دلگرم می‌سازید. در این صورت در پاسخ باید گفت، بله» (سینما جهان، ۲۴ شهریور ۱۳۸۰).

از منظر جامعه‌شناختی، این فیلم بازتابی است از گفتمان عمومی دهه ۱۳۴۰ خورشیدی که از یک‌سو با رشد طبقه متوسط، رؤیای صعود اجتماعی را ممکن می‌دید و از سوی دیگر، هنوز در دل فرهنگ پدرسالار، وفادار به ساختارهای اخلاقی سنتی باقی مانده بود. قهرمانِ سازش‌کار این دوران، برخلاف قهرمان معترض دهه ۱۳۵۰، بیشتر بازتاب آرمان صلح درون‌طبقاتی است تا طلب عدالت اجتماعی.

از منظر نشانه‌شناسی ساختاری، قهرمانِ فیلم ــ علی بی‌غم ــ در شبکه‌ای از تقابل‌های معنایی تعریف می‌شود: فقر / ثروت، قناعت / طمع، صداقت / ریا، مردم‌داری / انزوا، دل‌پاکی / بی‌روحی. این تقابل‌ها همگی به نفع قهرمان فقیر اما «دل‌خوش» عمل می‌کنند و در تقابل با شخصیت ثروتمندِ مأیوس (قارون) و طبقۀ بالا (شیرین، نامزدش و دیگر نمادهای اشرافیت) جایگاه معناشناختی خود را تثبیت می‌کنند. در این روایت، قهرمان فیلم، همچون یک دال تهی،

حامل مجموعه‌ای از ارزش‌های اخلاقی است که ایدئولوژی فیلم، آنها را به طبقهٔ فرودست نسبت می‌دهد.

ساختار روایی فیلم نیز بر نوعی معکوس‌سازی جایگاه‌های اجتماعی استوار است: فقیر، خردمند و نجات‌بخش است و ثروتمند، گم‌شده و نیازمند نجات. این وارونگی، اگرچه به‌ظاهر وجهی رهایی‌بخش دارد، اما در چارچوب نشانه‌شناسی ساختاری، نه به زیرسؤال‌بردن نظم اجتماعی، بلکه به بازتولید آن با ظاهری اخلاقی‌شده می‌انجامد. چراکه در نهایت، قهرمان به‌جای دگرگون‌ساختن نظام، در آن حل می‌شود: با ثروت آشتی می‌کند، پدر را می‌پذیرد، با دختر اشراف‌زاده ازدواج می‌کند و وارث «نظم پیشین» می‌شود.

از منظر تحول اخلاق قهرمانی، علی بی‌غم را می‌توان آخرین نمایندهٔ قهرمان سنت‌گرای اخلاق‌محور دانست که ویژگی‌هایی همچون ایثار، گذشت، بی‌نیازی، ایمان و لبخند را با خود حمل می‌کند. اما این اخلاق، برخلاف اخلاق قهرمانان اسطوره‌ای یا مذهبی، از بستر عمل اجتماعی یا مبارزه سیاسی تهی شده و به کنشی فردی و درونی تبدیل گشته است. به بیان دیگر، اگر قهرمانان پهلوانی دههٔ ۱۳۳۰ مانند داش حسن، از دل سنت و در نسبت با دیگری اخلاقی (ناموس، رفیق، خداوند) معنا می‌یافتند، علی بی‌غم در موقعیتی حامل صورت تهی‌شده‌ای از اخلاق سنتی، اما در خدمت ایدئولوژی سازش و بازتولید نظم اجتماعی قرار دارد. ازاین‌رو، او نمایندهٔ نقطهٔ تعلیق و ایستایی در مسیر تحول قهرمانی است؛ جایی که قهرمان هنوز به آگاهی طبقاتی نرسیده، اما الگوی قهرمانی اسطوره‌ای نیز کارکرد پیشین خود را از دست داده است.

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر در تحلیل نشانه‌شناختی فیلم، ساختار بصری و فرامتنی آن است. فیلم با تصاویری از تیترهای روزنامه آغاز می‌شود که خبر از مرگ قارون می‌دهند. این نشانه، به‌ظاهر نماد پایان عصر سرمایه‌داری سنتی است، اما در بستر فیلم، تنها تمهیدی روایی است برای ورود قهرمان به جهان ثروت، بدون هیچ‌گونه مبارزه یا زیرسؤال‌بردن نظم موجود. در واقع، قارون نه‌تنها نمی‌میرد، بلکه بازتولید می‌شود و با نجات‌یافتنش، نسل تازه‌ای از سرمایه‌داریِ «اخلاقی‌شده» شکل می‌گیرد که علی وارث آن است. به‌این‌ترتیب، «پدر» در جایگاه دال قدرت، به زندگی بازمی‌گردد و نظم موجود، نه‌تنها دگرگون نمی‌شود، بلکه قهرمان با آن مصالحه کامل می‌کند. قهرمانی که با «بی‌عملی» خود، همه چیز را به دست می‌آورد؛ او نه عامل تغییر ساختار بلکه تجسم رؤیای طبقهٔ فرودست برای صعود بی‌زحمت است.

این فیلم، مرحلهٔ گذار در سیر تحول اخلاق قهرمانی در سینمای ایران است؛ مرحله‌ای که در آن، قهرمان هنوز به «فاعل گسست» تبدیل نشده و همچنان در رؤیای سازش، وارث نظم پیشین باقی می‌ماند.

سال‌های ۱۳۴۵-۱۳۴۹: تشدید شکاف طبقاتی و ظهور بحران‌های هویتی شهری

همان‌طور که اشاره کردیم، دهۀ ۱۳۴۰، دهه طلایی رشد اقتصادی ایران بود. رشدی که بر مبنای نظریۀ نوسازی، توسعۀ اقتصادی را در اولویت قرار داده و آن را در پیاده‌سازی انجام اصلاحات ارضی و استراتژی جایگزینی واردات دنبال می‌کرد. بر این مبنا در این دهه، متوسط رشد اقتصادی بالاتر از ۱۲ درصد و تورم بسیار اندک بود و نهادهای مالی و پولی گسترش یافته و تقویت شدند. بااین‌حال اصلاحات ارضی به‌خاطر چندگانگی منافع و مراجع تصمیم‌ساز به شکل پیش‌بینی‌شده، صورت نگرفت و سیاستگذاری و اجرای آن تابع منافع مالکین بزرگ و دربار، به دست نظامیان افتاد و از سوی دیگر سیاست صنعتی‌شدن و جایگزینی واردات، با اعطای رانت انحصاری و تقریباً بدون قید زمانی و سطح عملکرد، تبدیل به سیاست حمایت از بخش خصوصی وابسته به دولت و ائتلاف غالب یا حامیان آن شد. از طرف دیگر اصلاحات و توسعۀ سیاسی و روند دموکراتیک‌کردن اداره کشور به منظور گسترش سطح دسترسی سیاسی، که گمان می‌رفت برمبنای نظریۀ نوسازی، متعاقب توسعه اقتصادی صورت خواهد پذیرفت، به‌رغم اینکه در ظاهر مورد قبول و تأکید شاه و کارگزاران سیاسی بود، پی‌گرفته نشد و می‌توان گفت در عمل حتی بر سر راه آن موانع مهمی گذاشته شد. ازاین‌رو با تبدیل‌شدن تدریجی دولت در ایران از دولتی دست‌نشانده به دولتی بسیار خودمختار، (کاتوزیان، ۱۳۷۳ :۲۷۹-۳۲۰) نظم اجتماعی دهۀ ۱۳۴۰ نیز، هر چقدر به سمت اواخر آن پیش می‌رویم، بیشتر از شکاف در توازن سیاسی و اقتصادی متأثر شد (زمانی، ۱۳۹۸: ۱۰۴-۱۰۷). اجرای شتاب‌زدۀ سیاست‌های شبه‌مدرنیستی و شبه‌ناسیونالیستی شاه و تعمیق شکاف میان توسعۀ اقتصادی و توسعۀ سیاسی، هم‌زمان با ادامه یافتن روند مهاجرت از روستا به شهر و رشد قابل‌توجه طبقۀ متوسط و نیز تقویت فاصلۀ طبقاتی ناشی از ائتلاف و انحصار، موجب افزایش تحرک اجتماعی، رقابت، فقر، بیکاری و متعاقب آن افزایش تدریجی احساس ناکامی و طردشدگی و نارضایتی‌های حاصل از خواستن و نتوانستن و

شکل‌گیری نوعی آگاهی نوظهور شد. فضایی که به تعبیری لوکاچی معنای زندگی تردیدآمیز و پرسش‌انگیز شده و «انسان مسئله‌دار» در آن متولد می‌شود.

در این بستر اجتماعی متحول، سینمای ایران نیز وارد مرحله‌ای جدید شد. گرچه در میانه دهه، فیلم‌فارسی‌هایی مانند گنج قارون با تولید انبوه و بازتولید تیپ قهرمان سنت‌گرا و منفعل، بر گیشه مسلط بودند (افزایش تعداد فیلم‌های تولیدی از ۳۹ فیلم در ۱۳۴۵ به ۸۰ فیلم در ۱۳۴۶)، اما از سال ۱۳۴۸، با ظهور آثاری چون *قیصر*، *خشت و آینه* و دیگر فیلم‌های متفاوت از الگوهای رایج، جریان تازه‌ای در سینمای ایران شکل گرفت که به‌تدریج مشروعیت گفتمانی فیلم‌فارسی را به چالش کشید؛ بنابراین هرچند فیلم‌فارسی به‌عنوان سینمای غالب، تا نیمهٔ دهه ۱۳۵۰ همچنان بخش عمده‌ای از تولیدات سینمایی را دربر می‌گرفت، اما سال‌های ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ را می‌توان آغاز دوره‌ای تازه در تحول اخلاق قهرمانی دانست. دوره‌ای که دیگر نه امید به بخت و اقبال، و نه قهرمان قانع و بی‌ادعا، قادر به پاسخگویی به اضطراب‌های اجتماعی نوظهور نبودند و قهرمان جدید، همان ضدقهرمانی است که برخلاف اسلاف خود، با بحران‌های اجتماعی درگیر می‌شود، از ساختارهای کلان نومید است و به‌جای انفعال، دست به کنشگری فردی و حتی خشن می‌زند. فیلم‌هایی چون گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) و قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، آغازگر این چرخش بودند. قهرمان در این آثار، از دنیای تقدیرگرایانه و آشتی‌طلب فیلم‌فارسی فاصله می‌گیرد و وارد جهان بحران، اعتراض و فقدان معنا می‌شود؛ جهانی که در آن، خشونت یا خود ویرانگری، به تنها پاسخ فردی به بی‌عدالتی بدل می‌شود.

قیصر: قهرمان تراژیک در دل شهر بحران‌زده؛ آغازی بر گسست از نظم اخلاقی سنتی

«قیصر» با نویسندگی و کارگردانی مسعود کیمیایی و تهیه‌کنندگی عباس شباویز با بازی بهروز وثوقی، پوری بنایی، ناصر ملک‌مطیعی، جمشید مشایخی و بهمن مفید و فیلم‌برداری مازیار پرتو در شرکت آریانا فیلم تولید شد و با فروش گیشه یک میلیون و هشتصد هزار تومان و با احتساب یک تومان بهای بلیت، به‌عنوان پرمخاطب‌ترین فیلم سال ۱۳۴۸ شناخته شد.[۱] این فیلم که نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران و بازتعریفی از مفهوم قهرمان در روایت‌های عامه‌پسند است

۱. "۶۲ سال با گیشه و مخاطب سینما در ایران؛ بررسی فیلم‌های پرفروش ایرانی از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۸۹" .خبرآنلاین ۱۷. اسفند ۱۳۸۹.

از اولین نمایش تا تعطیلی سینماها در آبان ۱۳۵۷، مجموعاً دویست میلیون تومان فروخت که با احتساب میانگین قیمت بلیت در طول نه سال، بیش از ۶۵ میلیون نفر آن‌را روی پرده سینما دیدند که این یک رقم بی‌سابقه و دست‌نیافتنی است.[۱]

در روایت کلی، داستان ازاین‌قرار است که از فاطی (خواهر قیصر) توسط یکی از برادران آب‌منگل به نام منصور هتک حرمت می‌شود. او پس از نوشتن نامه‌ای به مادر و دایی‌اش خودکشی کرده و در بیمارستان جان می‌سپارد. فرمان، برادر بزرگ قیصر، پس از مطلع‌شدن از موضوع، به دکان برادران آب‌منگل می‌رود و توسط دو برادر منصور، رحیم و کریم، غافلگیر شده و کشته می‌شود. قیصر، برادر کوچک، از سفر جنوب بازمی‌گردد و به‌قصد انتقام به سراغ برادران آب‌منگل می‌رود. کریم را در حمام و رحیم را در کشتارگاه از پا درمی‌آورد. سپس به‌اتفاق ننه مشهدی، رخت‌شوی محله برای زیارت به مشهد می‌رود. وقتی قیصر از زیارت بازمی‌گردد از خبر مرگ مادرش مطلع می‌شود و در گورستان به هنگام تدفین مادرش به کمک نامزدش از چنگ مأموران پلیس می‌گریزد و به‌واسطهٔ رقاصه‌ای، منصور را در ایستگاه راه‌آهن می‌یابد و او را به قتل می‌رساند و سرانجام خودش با گلوله پلیس از پا درمی‌آید.

در روایت فیلم که بر محور انتقام شخصی است، قهرمان در غیاب نهادهای کارآمد عدالت، قانون را کنار می‌گذارد و به خشونت روی می‌آورد. اخلاق قهرمانی در این فیلم از نوع فردی، رادیکال، و مبتنی بر وفاداری به نهاد خانواده و شرافت سنتی در بافتی از جامعه روبه‌بحران است. روایت با شکست تراژیک قهرمان پایان می‌یابد و نشانه‌ای از فروپاشی فانتزی عدالت فردی و آغاز شکل‌گیری میل به افق جمعی در سینمای اجتماعی است.

از منظر نشانه‌شناسی ساختاری، قیصر در جایگاه ضدقهرمان سنت‌شکن در تقابل با کهن‌الگوهای پیشین مردانگی سینمای فارسی قرار می‌گیرد. جابه‌جایی معانی در سطح دلالت‌گرها (صورت) و دلالت‌شونده‌ها (مفهوم) به‌وضوح در تیتراژ آغازین مشهود است: وارونگی تصویر عقاب و دشنه، و ارجاع به سیاوش، نشانه‌ای از شکاف میان نظم اسطوره‌ای و واقعیت مدرن است.

قهرمان این روایت، برخلاف تیپ فردین‌وار دهه ۱۳۴۰، نه امیدوار است، نه آواز می‌خواند، و نه منتظر معجزه‌ای بیرونی. او عصیانگر، تلخ‌اندیش، و در نهایت، محکوم به مرگ است. لبخند پایانی او پس از قتل منصور، پیش از گلولهٔ پلیس، نمادی است از رستگاری در مرز نابودی؛ وضعیتی

---

۱ . قیصر چطور وارد زندگی ما شد؟ (دوشنبه ۲۰ مهر ۱۳۸۸، شماره ۱۹۱۸ دنیای اقتصاد)

که به تعبیر محمدی (۱۳۹۰: ۱۰۵-۱۱۳)، نشانگر جست‌وجوی ارزش‌های متافیزیکی در دل بحران معنا و چندپارگی هویت است.

از منظر جامعه‌شناختی، قیصر بازنمایی وضعیتی آنومیک است؛ نظمی متزلزل که در آن دیگر نه سنت‌ها کارکرد دارند، نه نهادهای مدرن مشروعیت. در چنین وضعی، قهرمان در تقابل با نظم اجتماعی موجود، آرمانی بدیل می‌سازد و در مسیری رادیکال برای احیای عدالت گام برمی‌دارد. او در تقابل با خان‌دایی (با بازی مشایخی) که نماینده نسل پیشین لات‌های توبه کرده است، و پس از مرگ فرمان (با بازی ناصر ملک‌مطیعی) به شکلی از قهرمانی جدید بدل می‌شود که دیگر با مفاهیم پیشین قهرمانی و جوانمردی و تبعیت از قانون و رسوم سازگار نیست و ساختار کهن را فرومی‌ریزد.

به گفته صدر (۱۳۸۱: ۲۰۳)، این قهرمان جدید (ضدقهرمان پیشین)، در اوج قدرت سیاسی حکومت پهلوی، بدل به نمادی از میل به خروج از چارچوب‌های رسمی و قانونی می‌شود. پوزخندش بر پیکر خون‌آلود، پژواکی است از تجربه‌ی زیسته‌ی نسلی که در آستانه تغییرات بنیادین ناشی از اجرای ناقص «انقلاب سفید»، فروپاشی مناسبات روستایی، مهاجرت به شهر، و تضعیف همبستگی سنتی قرار دارد.

نکته کلیدی در تحول قهرمان، روایت شکست است. اگر در الگوی پیشین، قهرمان با شانس یا نظام اخلاقی سنتی به نجات می‌رسید، در قیصر، مرگ پایان محتوم است؛ نه به‌عنوان مجازات، بلکه به‌عنوان نتیجه‌ای گریزناپذیر از زیستن بر مدار آرمان در جهانی تهی‌شده از معنا. این درون‌مایه در فیلم‌های پس از قیصر نیز به الگویی تکرارشونده بدل می‌شود: قهرمان شکست‌خورده‌ای که از دل مردم برخاسته، اما توان هم‌پیوندی با ساختارهای قدرت را ندارد.

ازاین‌رو، قیصر نه فقط روایتی از انتقام شخصی، بلکه بیانیه‌ای اجتماعی‌ـاخلاقی است. او قهرمان حاشیه‌نشینان، رانده‌شدگان، و جوانان «خارج از محدوده» بود که در فضای متناقض توسعه‌یافتگی ابزاری و فروپاشی ارزش‌های اخلاقی، قهرمانی خود ویرانگر اما شریف می‌طلبیدند.

سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۵۴: *توسعه نامتوازن، خیزش اعتراضات اجتماعی و گسست دولت ـ ملت*

دوره ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ ش که مصادف با افزایش بی‌سابقهٔ درآمدهای نفتی ایران بود، به‌رغم ظواهر توسعه‌طلبی، نمونه‌ای بارز از «توسعه نامتوازن» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۱۶۰) و تشدید

نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی و تعمیق شکاف ساختاری بین دولت و جامعه بود. عوارض ناکارآمدی انقلاب سفید در عمل به شکل نامتناسبی به نفع مالکان بزرگ تمام شده و منجر به «پرولتاریایی‌شدن روستائیان» (همان: ۶۲) شده بود. ۶۰ درصد از کشاورزان در نتیجهٔ این اصلاحات زمین‌های خود را از دست داده و به نیروی کارِ ارزان شهری، تبدیل شده بودند (آبراهامیان،۱۳۸۷: ۴۹۱). این جریان گسترده مهاجرت بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۵ شامل حدود سه میلیون نفر می‌شد (همان: ۴۹۳). این حاشیه‌نشینان شهری که عمدتاً در «مناطق غیررسمی» مانند خاک سفید، دروازه غار و شهرری ساکن شده بودند و حدود ۴۰ درصد از جمعیت تهران را تشکیل می‌دادند (همایون کاتوزیان،۱۳۷۳: ۱۶۵)، با شرایطی بسیار دشوار مواجه بودند. هزینه‌های نظامی ایران در سال ۱۳۵۳ به‌تنهایی ۲۵ درصد از بودجهٔ کشور را به خود اختصاص داده بود درحالی‌که برنامه‌های رفاه اجتماعی کمتر از ۵ درصد از بودجه را دریافت می‌کردند (*halliday, 1979: 172*). گزارش‌های میدانی نشان می‌دهد که در این مناطق ۷۵ درصد خانه‌ها فاقد آب لوله‌کشی بودند، ۸۵ درصد واحدهای مسکونی از سیستم فاضلاب محروم بودند و نرخ بی‌سوادی به ۶۰ درصد می‌رسید (گزارش‌های وزارت بهداشت، ۱۳۵۳). از طرف دیگر باوجود رشد ۱۵درصدی تولید ناخالص داخلی (گزارش بانک جهانی، ۱۹۷۵: ۱۲)، اقتصاد رانتی، مانع اشتغال‌زایی متناسب شده و درحالی‌که تورم کالاهای اساسی در سال ۱۳۵۳ به ۲۵ درصد می‌رسید و شاخص‌های نابرابری ضریب جینی در سال ۱۳۵۴، از ۰.۴۱ به ۰.۴۸ و در نتیجه قطبی‌شدن طبقاتی رسیده بود، (گزارش بانک جهانی، ۱۹۷۵: ۱۵) افزایش دستمزدها تنها حدود ۱۰ درصد بود. این ناهماهنگی منجر به فقر و نارضایتی شده بود و اعتراضات کارگری، مانند اعتصاب کارگران نساجی وطن، ناشی از ناتوانی در تأمین معیشت بود.[۱]

این در حالی بود که طبقه مرفّه و وابستگان به حکومت در حال تجربه «مصرف نمایشی»[۲] بودند. براساس گزارش سفارت آمریکا (۱۹۷۴) تعداد خودروهای مدل‌بالا در تهران بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ سه برابر شده بود، هزینه‌های جشن‌های ۲۵۰۰ساله شاهنشاهی معادل بودجه سالانه پنج شهر بزرگ ایران بود (*U.S. EmbassyTehran, 1974,October 25, p.7,12*) و۵ درصد از جمعیت، بالای ۴۰ درصد درآمد ملی را در اختیار داشتند. انحصار ۳۰ درصد پروژه‌ها توسط

---

۱. (اسناد ساواک، ۱۳۵۳/۰۷/۱۵)

2. conspicuous consumption

شبکه‌های قدرت (هالیدی، ۱۳۶۳: ۲۰۵) و فساد، مشروعیت نظام را تضعیف کرده بود و سیاست‌های نئولیبرالی محمدرضاشاه که شامل کاهش یارانه‌ها و آزادسازی قیمت‌ها و خصوصی‌سازی گسترده بود بر این ناترازی، فشار و نارضایتی دامن می‌زد. در برابر این نارضایتی‌های فزاینده به جای اصلاح ساختارها، حکومت به سرکوب نظام‌مند متوسل شد. سرکوب نهادهای مدنی و انحلال سندیکاهای مستقل کارگری نمونه‌ای از این رویکرد بود (اسناد ساواک، ۱۳۵۴: شماره ۳-۴۵۶-۷۵). بر اساس گزارش عفو بین‌الملل (۱۹۷۶): تعداد زندانیان سیاسی از سه هزار نفر در سال ۱۳۵۰ به نه هزار نفر در سال ۱۳۵۴ رسیده بود و استفاده از شکنجه در زندان‌های سیاسی به صورت نظام‌مند انجام و هرگونه تجمع اعتراضی با خشونت سرکوب می‌شد. این عدم‌نمایندگی سیاسی و نبود سازوکارهای مشارکت مردمی (تاریخ معاصر ایران، ۱۳۹۵، ج۲: ۳۰۱)، جامعه را به سمت کنش‌های اعتراضی پیچیده‌تری سوق داد.

اعتراضات مردم به اشکال مختلفی ازجمله اعتصابات کارگری یا شورش‌های محله‌ای و تشکیل شبکه‌های زیرزمینی ادامه داشت و نهادهای مذهبی نیز که بعد از سال ۱۳۴۲، تبدیل به یکی از مؤثرترین مخالفین وضع موجود شده بودند، در سازماندهی این اعتراضات ایفای نقش می‌کردند. روند تدریجی تبدیل اعتراضات صنفی به مطالبات سیاسی در اشاره ساواک به شعارهای ضدحکومتی قابل‌توجه است (اسناد ساواک، ۱۰/۰۹/۱۳۵۳، شماره ۸-۲۲۱-۷۴). در این شرایط بود که به خصوص در مناطق حاشیه‌نشین، گفتمان عدالت‌خواهی، نقطه مشترک دیدگاه‌های مذهبی و سوسیالیستی شد (آبراهامیان، ۱۳۸۷: ۴۹۲). دیدگاه‌های متناقضی که مهم‌ترین گفتمان‌های رقیب وضعِ موجود بودند.

وضعیت سینمای ایران در این بازه زمانی، بازتابی از پیشرفت‌های فنی، ارتباطات بین‌المللی، آموزش، تأثیرپذیری و کشف سلایق و استعدادهای نو از یک طرف و رابطهٔ متقابل و پویای آن با شرایط سیاسی و اجتماعی ایران از طرف دیگر بود. گسترش هم‌زمان سینمای تجاری و اوج‌گیری موج نوی سینمای ایران، موجد جریان موازی و دوگانه‌ای بود که با شکاف ساختاری سیاسی و اجتماعی همخوانی داشت. در این بازه در حدود ۳۷۵ فیلم ساخته و به اکران درآمد که درصد بزرگی از آن در ادامه سنت فیلم‌فارسی قابل‌طبقه‌بندی است. تلاش برای ادامه تقلید و بازسازی سوژه‌های پرطرفدار و امتحان‌پس‌دادهٔ ایرانی و خارجی و رعایت فرمول قدیمی موفقیت گیشه، و ساخت فیلم‌های مبتذل و غیراخلاقی و کمدی‌های سخیف، فضا و رویکرد اصلی این

فیلم‌ها را تشکیل می‌داد. در کنار اینها و در ادامه سنت تازه‌ای که فیلم گاو را طلایه‌دار آن می‌دانند، موج نوی سینمای ایران اعلام وجود کرد. فیلم‌هایی که در فضایی متفاوت و از منظری متفاوت به جهان می‌نگریستند و کم‌کم طرفداران و مخاطبان خاص خویش را یافتند. اما در حدفاصل این دو جریان، فیلم‌های انتقادی با بهره‌گیری از برخی عناصر تضمین فروش فیلم همچون حضور ستاره‌ها و خط روایی داستانی شناخته‌شده و خشونت و عشق، در تلاش برای پیوند این دوجریان و بازنمایی انتقادی از فضای فاسد و ملتهب این گذار اجتماعی و سیاسی بودند. فیلم‌هایی که در آن قهرمان -یا ضد قهرمان‌ها- با پرسه‌زدن‌ها و فرار کردن‌ها، زخم‌خوردن و زخم‌زدن‌هایش به خاطر سپرده می‌شد و "تا ته خط رفتن"، "کلک خود را کندن" و "چاره نداشتن" اصطلاحات رایج این فیلم‌ها در اوج سال‌های سانسور و اختناق ساواک بود (ملک، ۱۳۹۵: ۵). "خداحافظ رفیق" امیر نادری، "داش آکل" کیمیایی، "تپلی" رضا میرلوحی و "صادق کرده" ناصر تقوایی، از این دست بودند. سال ۱۳۵۲ را می‌توان اوج تجلّی و بازنمایی این عصیان در قالب‌های تازه دانست. عصیانی علیه زندگی ناهمساز اجتماعی و بازپس‌گیری حق ازدست‌رفته. از "تنگنا"ی امیر نادری که نمایش نکبت و درگیری و بی‌هدف "علی خوشدست" و درهای بسته و زباله و زندگی شکست خورده بود تا "تنگسیر" امیر نادری که داستان عصیان و انتقام "زار ممد"علیه سوءاستفاده و طرد و تحقیر و "خاک" مسعود کیمیایی که اقتباسی از داستان اوسنه بابا سبحان و با موضوع انتقام شخصی بود، و فیلم‌های دیگری همچون "آرامش در حضور دیگران" ناصر تقوایی و "شهر قصه" منوچهر انور و فیلم‌هایی از موج نوی سینمای ایران همچون "یک اتفاق ساده" سهراب شهید ثالث و "نفرین" ناصر تقوایی و "مغول‌ها"ی پرویز کیمیاوی. "اسرار گنج دره جنی" ابراهیم گلستان و "شازده احتجاب" فرمان آرا در سال ۱۳۵۳ و "سرایدار" خسرو هریتاش، "غریبه و مه" بهرام بیضایی، "طبیعت بی‌جان" شهید ثالث و "زنبورک" فرخ غفاری فیلم‌های شاخص موج نو و جریان انتقادی در سال ۱۳۵۴ بودند. اما فیلمی که ازمنظر این پژوهش و در راستای فهم تطور اخلاق قهرمانی متناسب با شرایط اجتماعی و سیاسی در این بازه زمانی شاخص است، بدون شک گوزن‌ها ساخته مسعود کیمیایی است.

قدرت و سید در گوزن‌ها: جست‌وجوی معنا در برزخ میان فردگرایی و مقاومت جمعی

گوزن‌ها، فیلمی به نویسندگی و کارگردانی مسعود کیمیایی، تهیه‌کنندگی مهدی میثاقیه و بازی بهروز وثوقی، فرامرز قریبیان، نصرت پرتوی، پرویز فنی‌زاده، عنایت‌الله بخشی، گرشا رئوفی‌زاده با موسیقی اسفندیار منفردزاده و فیلم‌برداری نعمت حقیقی و محصول استودیو میثاقیه در سال ۵۴-۱۳۵۳ است.

در روایت کلی فیلم، قدرت که مبارزی سیاسی است با بازی فرامرز قریبیان، پس از دزدی از بانک درحالی‌که زخم برداشته، برای مخفی‌شدن به سراغ دوست دوران مدرسه‌اش«سید» با بازی بهروز وثوقی، می‌رود. سید که زمانی، مبصر کلاس و یکه‌بزن محل بود حالا به‌خاطر اعتیاد، موجودی ضعیف شده که در یکی از تماشاخانه‌های لاله‌زار کار می‌کند. سید، قدرت را در خانه‌اش پناه می‌دهد. قدرت که از دگرگونی سید بهت‌زده است، می‌کوشد او را متوجه گذشته و حالش کند تا دست از اعتیاد برداشته و قدرتش را بازیابد. سید تحت‌تأثیر حرف‌های شورانگیز قدرت، اصغر را که یک قاچاقچی عمده و تأمین‌کننده مواد است، می‌کشد. پلیس که در تعقیب قدرت است، ردّ او را می‌یابد و خانه را محاصره می‌کند. قدرت و سید در مقابل پلیس مقاومت می‌کنند؛ اما پلیس خانه را در هم می‌کوبد و آنها را می‌کشد.

فیلم، ساختار نشانه‌ای خود را برمبنای تقابل‌های دوگانه بنیادین فعل/ تمنای فعل، قدرت/ ضعف، آگاهی/ انفعال، می‌سازد و از این طریق، نه‌تنها قهرمان‌سازی می‌کند، بلکه خودِ مفهوم قهرمانی را به چالش می‌کشد. در گوزن‌ها، با دو تیپ قهرمان مواجهیم، قدرت، مبارز سیاسی فراری، و سید، معتادی سرخورده از زیست فاسد شهری. اسم شخصیت‌ها به‌وضوح بار معنایی دارند: «قدرت» نماینده اراده و قاطعیت است، درحالی‌که «سید» دلالت بر ریشه‌های مذهبی و هویت سنتی دارد. پوشش، حالت بدن، و رنگ لباس نیز در ساختن تقابل نمادین میان این دو نقش ایفا می‌کنند: قدرت با لباس روشن، آراسته، و حرکت‌های قاطع، چهره‌ای اسطوره‌ای از مبارز سیاسی را ارائه می‌دهد؛ درحالی‌که سید با لباس‌های تیره و ژولیده و حرکاتی کند، تصویر مردی شکست‌خورده و نومید را مجسم می‌کند. قدرت کنشگری سیاسی، خشن، آرمان‌گرا و حامل فانتزی مقاومت سیاسی است، اما این فانتزی هنوز فاقد ساختار اجتماعی سازمان‌یافته است. درحالی‌که سید که معتادی منفعل و سرخورده است، با چرخش تدریجی به‌سوی فاعلیت، نماینده گذار از اخلاق فردی شکست‌خورده به فاعلیت اخلاقی و هم سرنوشتی سیاسی می‌شود.

نقطهٔ کانونی در تحلیل نشانه‌شناختی این فیلم، گذر سید از انفعال به کنش است. سید که در آغاز فیلم در وضعیت «ضدقهرمان» به سر می‌برد ــ نه‌تنها به لحاظ جسمی (اعتیاد) بلکه به لحاظ اجتماعی (حذف‌شده از میدان کنش) ــ در مجاورت با قدرت به‌تدریج «تبدیل به قهرمان» می‌شود. این تحول، یادآور حرکت از وضعیت ابتدایی (initial) به وضعیت نهایی (final) در مدل کنشگرانه گریماس و مفهوم «انتقال نقش کنشی»[1] است (*Greimas, 1983: 207*)؛ جایی که سوژه با کمک کنشگری دیگر (قدرت) از وضعیت کمبود به وضعیت تحقق می‌رسد. به زبان بارت، در این لحظه، قهرمان وارد مرحله‌ای از «اسطوره‌زدایی» می‌شود (*Barthes, 1972: 109-159*) یعنی از جایگاه منفعلِ سوژهٔ قربانی شده بیرون می‌آید و با دردست‌گرفتن قدرت کنش، به بازنویسی نظم روایی دست می‌زند. همین اسطوره‌زدایی، فیلم را از سینمای قهرمانان فردی به سینمای کنش جمعی سوق می‌دهد، و آن را به یکی از مهم‌ترین پیش‌نمونه‌های سینمای پیشاانقلابی بدل می‌کند.

قدرت، برخلاف علی در «گنج قارون»، شخصیتی است که پیشاپیش در وضعیت ستیز با نظم موجود قرار دارد. او نه با اخلاقِ فرودستان، بلکه با گفتمان عدالت‌خواهی، مسلح است. در نشانه‌شناسی فیلم، خشونت او در تقابل با خشونتِ سیستم سیاسی، مشروع جلوه می‌کند. همچنین، نیروهای پلیس در پایان فیلم نه‌تنها «غیرشخصی» بلکه «غیرقابل گفت‌وگو» معرفی می‌شوند. این حذف گفت‌وگو، خود نشانه‌ای از بسته‌شدن راه‌های مصالحه و ضرورت مقاومت است. در پایان فیلم، سید در کنار قدرت در مقابل نیروهای سرکوبگر می‌ایستد. پیوند این دو، نوعی اتحاد نشانه‌شناختی میان «رنج» و «مبارزه» برقرار می‌کند. در این اتحاد، سید از وضعیت منفعل رهایی می‌یابد، اما نه از مسیر درمان، بلکه از مسیر شهادت ایدئولوژیک که نشانهٔ دگردیسی اجباری معنا در بستر ایدئولوژیک است(*Naficy, 2011, p. 138*) .

اخلاق قهرمانی در اینجا، نه مبتنی بر انتقام یا اصلاح فردی، بلکه برپایهٔ فداکاری، مسئولیت‌پذیری، و هم سرنوشتی شکل می‌گیرد، از دل انزوا و انحطاط برمی‌خیزد و در لحظهٔ سیاسی، بدل به صدای مقاومت می‌شود.

فیلم با استفاده از نشانه‌های صوتی و تصویری نمادین، موقعیت تاریخی شخصیت‌ها را در بافت اجتماعی دهه ۱۳۵۰ رمزگذاری می‌کند. تصویر قاصدک گیر افتاده در سیم‌های خاردار در تیتراژ

1.actantial shift

ابتدایی و خانهٔ ویران‌شده در تیتراژ پایانی، و ترانهٔ «گنجشکک اشی‌مشی»، استعاره‌هایی از درهم‌شکستگی، امید، و مرگی آگاهانه‌اند که به قهرمانان فیلم هویتی تراژیک اما رستگارانه می‌دهند.

فیلم گوزن‌ها به‌گونه‌ای معنادار دارای دو پایان متفاوت است: در نسخه اصلی، قدرت و سید در کنار هم و با آگاهی از سرنوشت خود کشته می‌شوند. این پایان، در منطق گفتمان مقاومت، مرگی رهایی‌بخش تلقی می‌شود که سوژه را از ساحت انفعال خارج کرده و به اخلاقی انقلابی ارتقا می‌دهد. اما در نسخهٔ سانسورشده، قدرت به سارق تنزل‌یافته و کنش‌های او فاقد بار سیاسی است. این دوگانگی نشانه‌ای، بیانگر منازعه دو گفتمان متضاد بر سر معنای قهرمان است: گفتمان رسمی که با زدودن بار سیاسی و اخلاقی شخصیت‌ها، روایت را به الگوی اصلاح‌گرایانه تقلیل می‌دهد؛ و گفتمان مقاومت که مرگ آگاهانه و جمعی را به کنشی اخلاقی و سیاسی بدل می‌سازد.

سال‌های ۱۳۵۵-۱۳۵۷: فروپاشی مشروعیت و همگرایی نیروهای اجتماعی علیه نظم سلطه

آنچه در این دو سال روی داد، آشکارترین ثمرهٔ چند دهه اقدامات و سیاست‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی پهلوی و نمود بحران‌های ساختاری انباشته‌شده‌ای بود که دیگر قابل‌انکار و اصلاح نبود. اقتصاد ایران در این دوره با تناقضات عمیقی روبه‌رو بود. از یک سو درآمدهای نفتی کشور به میزان بی‌سابقه‌ای افزایش یافته بود (از ۵ میلیارد دلار در سال ۱۳۵۲ به ۲۰ میلیارد دلار در سال ۱۳۵۵ رسیده بود)، اما از سوی دیگر توزیع این ثروت به‌شدت ناعادلانه صورت‌گرفته بود (آبراهامیان، ۱۳۸۷: ۲۱۵). نرخ تورم از ۹٫۵ درصد در سال ۱۳۵۴ به ۲۵ درصد در سال ۱۳۵۶ رسیده بود[1] و نرخ رسمی بیکاری به ۱۲درصد و نرخ واقعی آن به ۳۰ درصد در میان جوانان می‌رسید (کاظمی، ۱۳۷۵: ۱۴۳). شاخص نابرابری (ضریب جینی) از ۰٫۴۲ در سال ۱۳۵۰ به ۰٫۵۰ در سال ۱۳۵۶ افزایش یافته بود (اشرف، ۱۳۷۳: ۳۰۷). در این شرایط مخصوصاً طبقات کارگر و فرودست شهری با مشکلات گسترده‌تری مواجه بودند. ۶۰ درصد از درآمد کارگران صرف هزینه مسکن می‌شد (بیات، ۱۳۷۶: ۵۳) و قدرت خرید آنان بین سال‌های ۱۳۵۵

۱. مرکز آمار ایران، ۱۳۵۷

تا ۱۳۵۷ حدود ۳۵ درصد کاهش یافته بود **(*pesaran, 1985: 284*)**. ۴۰ درصد از جمعیت تهران در سکونتگاه‌های غیررسمی زندگی می‌کردند (همان: ۵۵). تشدید بحران مشروعیت نظام پیامد طبیعی و قابل‌انتظار این وضعیت بود. شاخص حمایت مردمی از ۵۵ درصد در سال ۱۳۵۰ به ۲۵ درصد در سال ۱۳۵۶ کاهش یافت (میلانی، ۱۳۷۳: ۸۹) و تعداد زندانیان سیاسی بین سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۶، سه برابر شد. [۱] روند پیشروی فزاینده و غیرقابل‌کنترل‌بودن بحران را می‌توان به‌رغم وجود نظارت‌های امنیتی و سانسور شدید در افزایش تعداد مطبوعات منتقد از بیست عنوان در سال ۱۳۵۵ به شصت عنوان در سال ۱۳۵۶ **(*Sreberny-Mohammadi, 1994: 112*)** و پیوستن ۴۵درصد کارمندان دولتی به تظاهرات اعتراضی سال ۱۳۵۷ توضیح داد (کورزمن، ۱۳۸۳: ۶۷). افزایش ۷۰ درصدی انتشار کتب مذهبی، (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۴۵) رشد ۸۵ درصدی منابر سیاسی **(*Kazemi, 1984: 78*)** و گسترش مساجد تا ۱۲۰۰۰ واحد (الگار، ۱۳۶۹: ۱۵۶) در همین راستا قابل‌فهم و بررسی است. ادامه و گسترش روند اعتصابات کارگری با ثبت ۳۵۰ مورد اعتصاب در سال ۱۳۵۷ (بیات، ۱۳۶۶: ۹۲)، مشارکت ۶۰ درصدی کارگران نفتی در اعتصابات **(*clawson, 1988: 134*)**، درنظرگرفتن مشارکت گستردهٔ ۴۵ درصدی حاشیه‌نشینان در تظاهرات ضدحکومتی (کاظمی،۱۳۵۹: ۱۱۲) و افزایش پنج برابری شعارهای عدالت‌خواهانه، (اشرف،۱۳۷۳: ۳۱۵) همه در جهت فهم و ترسیم شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه در این بازه زمانی روشنگر است. رژیم پهلوی به‌این‌ترتیب در این سال‌ها با بحران‌های چهارگانهٔ مشروعیت، مشارکت، توزیع و هویت مواجه بود و همین امر در نهایت به فروپاشی آن و پیروزی انقلاب اسلامی انجامید.

وضعیت سینمای ایران در این دو سال نیز همچنان که در سال‌های پیش، در نسبتی معنادار با شرایط سیاسی و اجتماعی مذکور بود. سال ۱۳۵۵ را می‌توان نقطه‌ی اوج رکود، تکرار و ابتذال سینمای تجاری دانست، به‌گونه‌ای‌که از هیچ اثر شاخص و تأثیرگذاری در آن سال نمی‌توان یاد کرد. از اواسط همین سال بود که زمزمهٔ ورشکستگی سینمای ایران آغاز شد. مهرابی در کتاب تاریخ سینمای ایران (۱۳۷۴) تعداد فیلم‌هایی را که در سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶، تولید و اکران شدند، به ترتیب ۳۹ و ۳۸ فیلم عنوان می‌کند (مهرابی، ۱۳۷۴: ۱۷۰-۱۷۲) درحالی‌که گزارش سالنامه آماری مرکز آمار ایران تعداد فیلم‌های دارای پروانه نمایش را برای همان سال‌ها

---

۱. عفو بین‌الملل،۱۳۵۷

به‌ترتیب ۶۶ و ۵۴ فیلم ذکر کرده است (مرکز آمار ایران، ۱۳۵۶: ۲۶۹). این ارقام، در مقایسه با میانگین سالانه‌ی ۸۲ فیلم در بازه ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ (مهدوی، ۱۳۹۵: ۶۷)، نشان‌گر افولی محسوس هستند.

از دیگر نشانه‌های افول، کاهش تعداد سالن‌های سینما در تهران از ۱۲۲ سالن در ۱۳۵۲ به ۱۱۱ سالن در ۱۳۵۵ است (مرکز آمار ایران، ۱۳۵۶: ۲۶۸). در سال ۱۳۵۷ تولید فیلم‌ها نسبت به سال قبل ۴۶٫۲ درصد کاهش یافت و به ۲۹ فیلم رسید (سینمای ایران به روایت آمار، ۱۳۷۸: ۱۴۵). عوامل متعددی در این رکود نقش داشتند: افزایش هزینه‌های تولید در نتیجهٔ تورم ۲۵ درصدی (گزارش بانک مرکزی، ۱۳۵۶: ۱۲۳)، رشد قیمت بلیت از ۲۰ ریال در ۱۳۵۴ به ۱۲۰ ریال در ۱۳۵۷ (سالنامهٔ سینمایی ایران، ۱۳۵۷: ۴۵) و در پی آن کاهش ۶۵ درصدی فروش گیشه. این وضعیت شرایط تولید و نگهداری سینماها را برای تهیه‌کنندگان و صاحبان سالن‌ها دشوار کرد (اسناد انجمن تهیه‌کنندگان، ۱۳۵۶) و موجب اعتصاب‌های مکرر صنفی شد.[۱]

همچنین، اقبال عمومی به سینمای تجاری که از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ کاهش یافته بود، در این سال‌ها به پایین‌ترین حد خود رسید. نسبت فیلم‌های تجاری از ۸۰ درصد در ۱۳۵۰ به ۳۵ درصد در ۱۳۵۷ کاهش یافت (حائری و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۲۵) و شمار تماشاگران این‌گونه فیلم‌ها ۱۳۴۰ درصد افت داشت *(Naficy, 2012: 203)* . سانسور شدید، به‌ویژه در سال ۱۳۵۷، با دلایل سیاسی، امنیتی، اخلاقی و فرهنگی تشدید شد (اسناد اداره نظارت و نمایش فیلم، ۱۳۵۷: ۸۹). در کنار اینها، فضای انقلابی، ناامنی خیابانی، و وقوع چندین آتش‌سوزی در سینماها ــ از جمله سینما آریای تبریز (۲۹ بهمن ۱۳۵۶)، سینما رکس آبادان (۲۸ مرداد ۱۳۵۷)، و سینما کاپری تهران (بهمن ۱۳۵۷) ــ به کاهش ۷۰ درصدی مخاطبان انجامید.

در میانهٔ این رکود، معدود آثاری تولید شدند که زبان متفاوتی در روایت واقعیت اجتماعی برگزیدند. فیلم‌هایی چون سوته‌دلان (علی حاتمی)، در امتداد شب (پرویز صیاد)، دایرهٔ مینا (داریوش مهرجویی)، گزارش (عباس کیارستمی)، مرثیه (امیر نادری) و سفر سنگ (مسعود کیمیایی) گرچه در گیشه موفق نبودند، اما از حیث نگاه انتقادی، زبان سینمایی، و بازنمایی

---

۱. روزنامه **اطلاعات**، ۱۵ دی ۱۳۵۶؛ اسناد اتاق اصناف، پرونده ۲۳۴۵۶

بحران اجتماعی، از اهمیت بالایی برخوردار بودند. در این میان، سفر سنگ با ترسیم شکلی نو از اخلاق قهرمانی و کنش جمعی معنادار، موضوع بررسی این پژوهش قرار گرفته است.

سفر سنگ: گذار از قهرمان فردی به کنشگر جمعی در آستانه انقلاب

سفر سنگ، فیلمی به تهیه‌کنندگی، نویسندگی و کارگردانی مسعود کیمیایی و با بازی سعید راد، گیتی پاشایی، حسین گیل و محمدرضا فاضلی است. فیلم به فیلم‌برداری هوشنگ بهارلو و با موسیقی متن مجید انتظامی و اسماعیل واثقی محصول سال ۱۳۵۷ است.

روایت کلی فیلم درباره روستایی است که ارباب آن، سال‌هاست مالک تنها آسیاب آبادی است و مردم را استثمار می‌کند و در طول سال‌ها برای حفظ منافع خود، از ساخته‌شدن آسیابی دیگر جلوگیری کرده است. مدت‌هاست که مردم روستا سنگ عظیمی را برای آسیاب تراشیده و آماده کرده‌اند، اما کارگزاران و مزدوران ارباب، همیشه مانع حمل آن به آبادی شده‌اند. یک روز یک کولی اتفاقی به روستا می‌آید. ورود کولی به روستا احساسات فروخفتهٔ مردم را بیدار می‌کند؛ ولی اکثریت جرأت همراهی با او را ندارند و بی‌تفاوت با سخنانش روبه‌رو می‌شوند. کولی بااینکه طرفیتی در ماجرا ندارد، بالاخره موفق می‌شود چند تن از اهالی روستا، از جمله یک آهنگر را تهییج کند تا دوباره برای آوردن سنگ و در حقیقت برای مبارزه با ظلم ارباب، بروند. بالاخره با زحمت بسیار و رفع و رجوع موانع و توطئه‌چینی‌ها، ازجمله فرستادن جاسوس به میان گروه آنان، سنگ به روستا آورده می‌شود و خودِ سنگ، در نهایت خانهٔ ظلم ارباب را بر سرش ویران می‌کند.

سفر سنگ بازنمایی تمثیلی از مقاومت جمعی در برابر قدرت اربابی تحمیلی است. داستان درباره تلاش مردم یک روستا برای ساخت آسیاب مستقل و مقابله با استیلای ارباب است که سنگ مورد نیازشان را مصادره کرده است. با ورود یک کولی و بیداری تدریجی مردم، سنگ باز پس گرفته و به‌صورت نمادین، خانهٔ ارباب را در پایان ویران می‌کند. قهرمان در این فیلم، نه فرد، بلکه مردم هستند؛ و اخلاق قهرمانی، برخاسته از مشارکت، خودآگاهی، و میل به تغییر ساختار سلطه. این فیلم، کامل‌ترین تجسد فانتزی جمعی عدالت در آستانهٔ انقلاب است.

فیلم از منظر نشانه‌شناسی ساختاری، بر بنیاد تقابل‌های دوگانه، ارباب/رعیت، فرد/جمع، انفعال/مقاومت و نظم/آشوب بنا شده است. این تقابل‌ها، ساختار معنایی روایت را می‌سازند و بیننده را

در مسیر عبور از انفعال به مقاومت جمعی هدایت می‌کنند. قهرمان در اینجا نه یک فرد، بلکه جماعت است؛ جماعتی که با عبور از بی‌تفاوتی، به کنشگری بدل می‌شود.

روایت فیلم در ساختاری کلاسیک اما با کارکردی اسطوره‌زدایانه شکل گرفته است؛ قهرمان ناشناس (کولی) در بطن یک جامعه روستایی ظاهر می‌شود، اما برخلاف الگوی قهرمان‌محور سینمای کلاسیک، این بار نه فرد، بلکه جماعت به کنشگر اصلی بدل می‌شود. در آغاز فیلم، نشانه‌هایی از جهان سلسله‌مراتبی دیده می‌شود: آسیاب در اختیار قدرت حاکم است، سنگ جدید در تملک آنهاست و مردم در موضعی منفعل قرار دارند. این فضای نشانه‌ای یادآور آن چیزی است که بارت **(*barthes, 1972: 142-153*)** «طبیعت‌نمایی سلطه»، یعنی وانمود نظم موجود به‌عنوان نظمی طبیعی، می‌نامد. اما حضور کولی که همچون یک رمزگشا یا عامل گسست عمل می‌کند، این نظم نمادین را دچار تزلزل می‌سازد.

قهرمان در این فیلم فاقد ویژگی‌های فردگرایانهٔ مرسوم در آثار قهرمان‌محور کیمیایی در دهه‌های پیشین است. برخلاف قیصر یا گوزن‌ها که قهرمان با کنشی شخصی و تراژیک، علیه ستم می‌شورد، در سفر سنگ قهرمان تنها جرقه‌ای است برای فعال‌شدن ارادهٔ جمعی. نشانه‌شناسی این گذار را می‌توان در سیر حرکت سنگ دید؛ سنگ که ابتدا ابژه‌ای بی‌جان و مصادره‌شده در اختیار قدرت است، به‌تدریج با مشارکت مردم بدل به نماد مقاومت و دگرگونی می‌شود و در نهایت، در سکانس پایانی، همان سنگ موجب ویرانی خانهٔ ارباب می‌شود، خانه‌ای که به لحاظ نشانه‌شناختی، از لحاظ شکل و رنگ و بلندمرتبگی، تجسد عینی سلطهٔ طبقاتی است.

زبان بصری فیلم با لانگ‌شات‌های روستا، ترکیب‌بندی‌های گروهی، و حرکات آهستهٔ دوربین بر چهرهٔ مردمان، تأکید بر «سوژهٔ جمعی» دارد. از منظر مدل کنشی گریماس، سوژهٔ سنتی قهرمان باهدف نجات جامعه کنار می‌رود و خودِ جامعه به کنشگر تبدیل می‌شو**(*Greimas, 1966: 147-150*)**.

در این گذار، چهره‌های روستایی نه فقط ابزار درام، بلکه حاملان ارزش‌های جدید قهرمانی‌اند: سکوت، ماندن، و ایستادگی مشترک، جایگزین کنش فردی و قهرمانانه می‌شود. این نوع اخلاق را ، براساس خوانش نشانه‌شناختی از امبرتو اکو می‌توان به‌عنوان «انتقال معنایی نمادین» [1] در

1.semiotic shift

معنای اسطوره‌ها فهم کرد: زمانی که اسطورهٔ قهرمان فردی جای خود را به افسانهٔ رهایی جمعی می‌دهد، معنای اخلاقی کنش نیز تغییر می‌کند (*Eco*: *1979, 3-43*).

در تحلیل نشانه‌شناختی فیلم، تداوم نشانه‌های مذهبی (نماز، قسم، روضه، اسامی دینی قهرمانان در برابر نام بی‌هویت کولی)، و غیبت کامل نهادهای رسمی عدالت‌خواهی، بر این نکته تأکید دارد که تنها کنش جمعی، راه برون‌رفت از ستم است. حضور تدریجی و فعال زنان نیز، نشان از تحول نقش‌های جنسیتی در متن مقاومت دارد.

در مجموع، سفر سنگ با بازتعریف قهرمان و اخلاق قهرمانی، شکلی نو از کنش سیاسی را معرفی می‌کند: قهرمان، همهٔ ما هستیم ــ اگر در کنار هم باشیم، نترسیم، و نایستیم. بدین‌ترتیب سفر سنگ، با بازتعریف مفهوم قهرمان و کنش سیاسی، از طریق شالوده‌شکنی ساختار کلاسیک روایت قهرمانی و تبدیل آن به یک روایت مقاومت جمعی، بازنمایی شرایط اجتماعی سیاسی سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ را به تصویر می‌کشد (راودراد و یاراحمدی، ۱۴۰۱: ۳۵).

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌شناسانهٔ پنج فیلم شاخص از سینمای ایران در فاصلهٔ ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ نشان می‌دهد که اخلاق قهرمانی در سینما، از الگوی فردمحور و استعلایی، به مدلی جمع‌محور، اجتماعی و مشارکتی تحول یافته است. این تحول نه فقط از درون نظام روایی و زیبایی‌شناسی سینما، بلکه در نسبت مستقیم با دگرگونی ساختارهای عینی جامعه و منطق گفتمان‌های مسلط و حاشیه‌ای قابل‌تحلیل است.

در لات جوانمرد (۱۳۳۵–۱۳۳۹)، قهرمان، نماینده‌ای از فانتزی اخلاقی سنتی و عدالت فردی است. تصویری که مردانه، غیرسیاسی، و متکی بر افتخار شخصی و مرام‌نامهٔ غیررسمی است. به تعبیر لویی آلتوسر، در اینجا گفتمان سلطه هنوز موفق است که نظم موجود را طبیعی جلوه دهد و سوژه را در چارچوب همان نظم، قهرمان معرفی کند. فانتزی این قهرمان، رؤیای بازگرداندن عدالت از طریق کنش فردی است که از دیدگاه لکان، ساختاری بسته و بازدارنده دارد (*Lacan, 2006: 45*).

در گنج قارون (۱۳۴۰–۱۳۴۴)، قهرمان حامل فانتزی عامه‌پسندتری است. در این فیلم فانتزی لکانی حول میل به بازسازی منزلت طبقاتی از طریق ثروت شکل گرفته و همچنان در چارچوب

ساختار مسلط باقی می‌ماند. این فانتزی، همان‌طور که دووینو اشاره می‌کند، بخشی از دستگاه گفتمانی شبه ایدئولوژیکی است که نظم طبقاتی را تثبیت می‌کند و سوژه را در مرز میان آرمان‌گرایی و سازگاری نگه می‌دارد (دووینو، ۱۳۸۸: ۴۳).

قیصر (۱۳۴۵–۱۳۴۹) نقطهٔ گسست با این فانتزی تثبیت‌شده است. در قیصر، قهرمان در برابر فروپاشی نظم خانوادگی و اجتماعی، به خشونت بازمی‌گردد. اما او هنوز قهرمانی فردی و فاقد افق جمعی است؛ بنابراین همان‌طور که لوکاچ در نقد رمان مدرن اشاره می‌کند، این نوع قهرمانی در غیاب افق جمعی، به تراژدی ختم می‌شود؛ زیرا فاقد پیوند با یک طبقه یا سوژهٔ تاریخی است *(Lukács, 1971: 132)*. قیصر، با آنکه به‌ظاهر عصیانگر است، اما نمی‌تواند گفتمان بدیل خلق کند.

در گوزن‌ها (۱۳۵۰-۱۳۵۴) قدرت و سید بر مرز گذار از فرد به جمع می‌ایستند. قدرت، حامل فانتزی انقلاب خشونت‌آمیز است، اما هنوز فاقد گفتمان جمعی تثبیت‌شده؛ و سید، به‌عنوان سوژه‌ای رنج‌کشیده، در جست‌وجوی معنا، اما بدون ساختاری نمادین و منسجم است. به عقیده دووینو، کنش سیاسی زمانی شکل می‌گیرد که سوژه بتواند نظام نمادین غالب را مختل کرده و روایت نوینی از تاریخ و عدالت تولید کند (دووینو، ۱۳۸۸، ص ۴۵). یعنی به تعبیری لکانی، فانتزی از ساحت ذهنی به امر اجتماعی وارد شود. در این فیلم، اگرچه نشانه‌هایی از این گذار پدیدار است، اما قهرمانان همچنان در کشاکش فانتزی‌های ناکام و روایت‌های فروپاشی باقی می‌مانند.

در سفر سنگ (۱۳۵۵-۱۳۵۷) این گذار کامل می‌شود. فانتزی به سطح اجتماعی می‌رسد، سوژه از فرد به جمع تحول می‌یابد، و قهرمان‌گرایی از کنش افتخاری و شخصی، به کنش همبسته و انقلابی تغییر ماهیت می‌دهد. سنگ، به‌عنوان دال محوری روایت، حامل فانتزی بازپس‌گیری عدالت است؛ اما این بار، برخلاف فازهای پیشین، فانتزی در بستر کنش اجتماعی محقق می‌شود. به تعبیر لکان، فانتزی در این مرحله نه سد بازدارنده، بلکه ساختاری محرک برای پیوند مجدد سوژه با امر واقع و کنش انقلابی است . ژیژک بر این نکته تأکید دارد که فانتزی جمعی زمانی مولد تحول است که سوژه را به موقعیت کنشگر تاریخی ارتقا دهد و از توهم فردی عبور کند *(Žižek, 2006, pp. 83–86)*.

در مجموع، تحلیل نشانه‌شناسانهٔ این فیلم‌ها نشان می‌دهد که تحول در بازنمایی قهرمان، همسو با دگرگونی اخلاق اجتماعی و سیاسی جامعه ایران، و انعکاسی از شکل‌گیری سوژهٔ تاریخی جمعی است. سینمای پیشاانقلابی، با همه محدودیت‌هایش، در مقام رسانه‌ای ایدئولوژیک، بستری برای بازآفرینی فانتزی‌های نو، اخلاق نو، و قهرمانانی با مأموریتی فراتر از کنش فردی می‌شود. بازنمایی قهرمانان در این فیلم‌ها نه فقط بازتاب گفتمان‌های زمانه، بلکه خود به‌مثابه نیرویی دگرگون‌ساز در تخیل سیاسی و اخلاقی جامعه عمل می‌کنند؛ جایی که سینما به‌عنوان رسانه‌ای نشانه‌شناختی، بدل به فضای بازنمایی تخیل جمعی تاریخی می‌شود؛ تخیلی که با اتکا به نشانه‌ها، فضاها، کنش‌ها و زبان تصویری، مسیر انتقال سوژه از اطاعت به مقاومت را هموار می‌سازد.

کتابنامه

آبادیان، ح. «اصلاحات ارضی و تبعات اجتماعی مهاجرت روستاییان به شهر تهران». **تحقیقات تاریخ اجتماعی (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)**، ۸ (۲)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

آبراهامیان، ی. **ایران بین دو انقلاب** (الف. گل‌محمدی، مترجم). تهران: نشر نی، ۱۳۸۷.

اجلالی، پ. **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۸–۱۳۵۷).** تهران: فرهنگ و اندیشه، ۱۳۸۳.

اجلالی، پ.، و گوهری‌پور، ح. (۱۳۹۴). «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی ۱۳۰۹–۱۳۹۰». **نشریه علوم اجتماعی (دانشگاه علامه طباطبایی)**، ۶۸، ۲۲۹–۲۷۸.

اسدی، ع. (۱۳۵۲). «درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما در ایران». **فرهنگ و زندگی**، ۱۳ و ۱۴.

اسناد اتاق اصناف تهران (۱۳۵۶). پرونده شماره ۲۳۴۵۶، برگه ۱۲. تهران: آرشیو ملی ایران.

اسناد انجمن تهیه‌کنندگان فیلم ایران. (۱۳۵۶). پرونده مالی شماره ۱۲۳۴. تهران: آرشیو ملی ایران.

اشرف، ا. (۱۳۷۳). «**بحران هویت ملی در ایران**» (ح. احمدی، مترجم). گفتگو، ۵.

الگار، ح. **دین و دولت در ایران: نقش علما در دوره قاجار** (ا. سری، مترجم). تهران: انتشارات طوس، ۱۳۶۹.

اونز، د. **فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی** (م. رفیع و م. پارسا، مترجمان). تهران: گام نو، ۱۳۸۷.

باری‌یر، ژ. **اقتصاد ایران**. تهران: مؤسسه حسابرسی، مرکز تحقیقات تخصصی حسابداری و حسابرسی، ۱۳۶۳.

برگر، پ.، و لوکمان، ت. **ساخت اجتماعی واقعیت** (ف. مجیدی، مترجم). تهران: نشر اندیشه‌های عصر نو، ۱۳۷۵

بهارلو، ع. **گزارش سانسور یک فیلم**. تهران: نشر قطره، ۱۴۰۲.

بیات، آ. **سیاست خیابانی: جنبش‌های مردمی در ایران** (س. م. امامی، مترجم). تهران: شیرازه، ۱۳۷۶.

پوینده، م. در: گلدمن، ل.، آدرنو، ت. و دیگران. **جامعه، فرهنگ و ادبیات**. تهران: چشمه، ۱۳۸۱.

ثواقب، ج.، رستمی، پ.، رحمتی، م.، و بهرامی، ر. (۱۳۹۸). «تأثیر تقابل سنت و تجدد بر سینمای ایران در عصر پهلوی دوم (۱۳۳۲–۱۳۵۷)». **پژوهش‌نامه تاریخ اجتماعی و اقتصادی**، ۸(۱)، بهار و تابستان.

جزنی، ب. **سرمایه‌داری و انقلاب در ایران**. لندن: بی‌نا، ۱۳۶۱

جیرانی، ف. **سرنوشت فیلم‌فارسی (۱۳۴۰–۱۳۵۷)**. نقد سینما، ۱۳۷۳، ش ۳۳، ۳۶–۴۲.

جیرانی، ف. **دهه چهل، رؤیای شیرین و شکست**. در ع. بهارلو (گردآورنده)، تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۹

چندلر، د. **مبانی نشانه‌شناسی** (م. پارسا، مترجم). تهران: سوره مهر، ۱۳۸۶

حائری، م.ر.، فلاحی، ع.، و محمدی، ز، **تحلیل محتوای سینمای ایران در دهه ۱۳۵۰: بررسی آماری - موضوعی**. تهران: مرکز مطالعات فرهنگی دانشگاه تهران، ۱۳۸۲

حیدری، غ. (۱۳۷۰). **سینمای ایران: برداشت ناتمام**. تهران: نشر چکامه.

خزانه، ح. (۱۳۴۷). «تحول شهرنشینی در ایران از ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۵»، **مطالعات جامعه‌شناسی**، زمستان، (۲)، ۱۷۶–۱۸۷.

دهباشی، ح. (۱۳۸۲). **الهیات اعتراض: بنیادهای ایدئولوژیک انقلاب اسلامی ایران** (م. شجاعی، مترجم). تهران: نشر قصیده.

دووینیو، ژ، **جامعه‌شناسی هنر**، مهدی م. سحابی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸

راودراد، ع.، و یاراحمدی، ل. «تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی». **پژوهش‌های علوم اجتماعی ایران**، ۱۴۰۱، ۳(۲)، ۲۵–۴۵.

زمانی، ر. «تحلیل تغییرات نظم اجتماعی ایران از انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) تا انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)». **پژوهش‌نامه اقتصادی**، ۱۹(۷۳)، ۷۵–۱۱۸.

سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. (۱۳۵۳، ۱۰ آذر). سند شماره ۸-۲۲۱-۷۴. مجموعه اسناد ساواک، بایگانی اداره کل آرشیو ملی ایران.

سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. (۱۳۵۳، ۱۵ مهر). سند شماره ۷۵-۳۲۱-۵. مجموعه اسناد ساواک، بایگانی اداره کل آرشیو ملی ایران.

سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. (۱۳۵۴). سند شماره ۷۵-۴۵۶-۳. مجموعه اسناد ساواک، بایگانی اداره کل آرشیو ملی ایران.

سالنامه سینمایی ایران. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۷

شیخاوندی، د. **جامعه‌شناسی انحرافات: آسیب‌شناسی اجتماعی**. تهران: بی‌نا، ۱۳۷۹

صالح‌یار، غ. **هفته‌نامه سینما جهان**، ۱۳۸۰، ۱۷ مهر، شماره ۲۹.

صالح‌یار، غ. **هفته‌نامه سینما جهان**، ۱۳۸۰، ۲۴ شهریور، شماره ۳۳.

صدر، ح.ر. **تاریخ سیاسی سینمای ایران.** تهران: انتشارات نی، ۱۳۸۱

طالبی‌نژاد، ا. **یک اتفاق ساده**. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا، ۱۳۷۳

فیسک، ج. **فرهنگ تلویزیون** (م. برومند، مترجم). ارغنون، سال ۱۳۸۰، (۱۹)، ۱۲۵–۱۴۹.

کاظمی، ف. **فقر و انقلاب در ایران** (ع. بختیاری، مترجم). تهران: نشر نی، ۱۳۷۵

کورزمن، چ. **انقلاب غیرقابل تصور ایران** (ع. مخبر، مترجم). تهران: طرح نو، ۱۳۸۳

گزارش اقتصادی بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران. (۱۳۵۶). تهران: بانک مرکزی، ۱۳۵۶

گزارش روزنامه اطلاعات. (۱۳۵۶، ۱۵ دی). اعتصاب سینماداران در اعتراض به سیاست‌های فرهنگی. اطلاعات، شماره ۱۵۶۷۲، ص ۷.

گزارش‌های وزارت بهداشت و بهزیستی، تهران: آرشیو ملی ایران، ۱۳۵۳

متقی، ح. «بازنمایی نظم قدرت در سینمای پیش از انقلاب». **نامه پژوهش‌های فرهنگی**، ۱۳۸۹، (۸)، ۲۵–۳۸.

محمدی، ج. «تحلیل جامعه‌شناختی تعال قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی». **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، ۳(۲)، پاییز و زمستان. ۱۳۹۰

مرکز آمار ایران. **سالنامه آماری کشور ۱۳۵۶.** تهران: انتشارات مرکز آمار ایران، ۱۳۵۷

ملک، م. (۱۳۹۵، ۱۸ بهمن). «در شکستگی‌های آینه؛ جستاری درباب پیوندهای سینمای فارسی و تحولات اجتماعی پیش از انقلاب». **وب‌سایت پروبلماتیکا: ادبیات و هنر**. بازیابی‌شده از *https://problematicaa.com*

مهرابی، م. **تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷** (چاپ هشتم). تهران: نشر مؤلف، ۱۳۷۴.

مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی. **تاریخ معاصر ایران**، (جلد دوم). تهران: نشر نی، ۱۳۹۵.

مؤمنی، ب. **مسئله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران**. تهران: نشر پیوند، ۱۳۵۹.

میلانی، م. (۱۳۷۳). **شکل‌گیری انقلاب اسلامی ایران** (م. عطارزاده، مترجم). تهران: گام نو، ۱۳۷۳.

همایون کاتوزیان، م.ع. **اقتصاد سیاسی ایران** (ک. عزیزی و م.ر. نفیسی، مترجمان). تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.

همایون کاتوزیان، م.ع. **دولت و جامعه در ایران**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

هومر، ش. (۱۳۸۸). **ژاک لاکان** (م.ع. جعفری و م.ا. طاهایی، مترجمان). تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۸

هیوارد، س. **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی** (ف. محمدی، مترجم). زنجان: نشر هزاره سوم، چاپ سوم

*Allen, R. (2004). Psychoanalytic film theory. In T. Miller & R. Stam (Eds.), *A Companion to Film Theory* (pp. 123–139). Blackwell Publishing.*

*Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill and Wang.*

*Cavallaro, D. (2001). *Critical and cultural theory*. London: The Athlone Press.*

*Clawson, P. (1988). *Labor and industrialization in the Middle East: The Iranian experience*. London: Routledge.*

*Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.*

*Greimas, A. J. (1966). *Structural semantics: An attempt at a method*. Lincoln: University of Nebraska Press.*

*Halliday, F. (1979). *Iran: Dictatorship and development*. London: Penguin Books.*

*Kazemi, F. (1984). Urban migrants and the revolution. *Iranian Studies*, 17(2-3), 75–90.*

*Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). New York: W. W. Norton & Company.*

*Lukács, G. (1971). *The theory of the novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Cambridge, MA: MIT Press.*

*Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema: Volume 3, The Islamicate period, 1978–1984*. Durham, NC: Duke University Press.*

*Pesaran, M. H. (1985). Economic development and revolutionary upheavals in Iran. *Cambridge Journal of Economics*, 9(3), 271–292.*
*Sreberny-Mohammadi, A. (1994). *Small media, big revolution: Communication, culture and the Iranian revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.*
U.S. Department of State. (1974, October 25). *Iran's economic paradox: *Rising inequality amid oil boom** *(Airgram A-63, Ref: 1974TEHRAN06312). U.S. National Archives. (Declassified 2006).*
*World Bank. (1975). *Iran economic trends*. Washington, DC: World Bank.*
*Žižek, S. (2006). *How to read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company.*