Journal iranian political sociology

Vol. 5, No.8, Aban2022

https://dx.doi.org/۱۰.۳۰۵۱۰/psi.۲۰۲۲.۳۲۳۴۶۰.۲۹۲۸

Research in the cinema champs of the second Pahlavi period (Relying On Bourdieu's Theory of Distinction)

Abstract

Pierre Bourdieu, the context in which actors and groups operate in a particular space and under the rules that govern that space; Refers to the field. The cinema field of the Pahlavi period is one of the main fields of art and culture of the contemporary period. This field became two distinct fields due to macro-social and cultural policies. Popular cinema field and New Wave cinema field. In each field, the actors adopted strategies because of their character and capital; The actors of the popular cinema field were mostly looking for economic capital and income generation, and this affected the quality and quantity of their productions. In response to the decline in the form and content of popular cinematic works, New Wave Cinema produced works with formal and content qualities. In the meantime, the distinctions and dichotomies that were the result of macro-policies and were formed from the developments of society such as urban growth, class transformation, consumerism, the growth of the entertainment industry, etc., and had an effect on the formation and differentiation of two cinema fields. Also appeared in the content of cinematic works. In this article, the descriptive-analytical and descriptive-comparative methods are studied to distinguish between two cinematic fields of the Pahlavi period. The way information is collected is documentary, and social and cultural assets are extracted from the biographies of the main actors in each field.

Keywords :Popular Cinema Champ, New Wave Cinema Champ, Distinction, Habitus, Cultural Capital, Social Capital.

ماهنامه علمی (مقاله علمی_پژوهشی) جامعه شناسی سیاسی ایران، سال پنجم،شماره هشتم، آبان۱۴۰۱،صص۱۶۵۲-۱۶۲۷
https://dx.doi.org/۱۰.۳۰۵۱۰/psi.۲۰۲۲.۳۲۳۴۶۰.۲۹۲۸

پژوهشی در میدان‌های سینمایی دوره پهلوی دوم با تکیه بر نظریه‌ی تمایز پی‌یر بوردیو

نجیبه رحمانی[۱]
حسن بلخاری قهی[۲]

تاریخ دریافت :۰۴/ ۱۴۰۰/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۳

چکیده

پی یر بوردیو، به زمینه‌ای که کُنشگران و گروه‌هایی که در یک فضای خاص و تحت قواعد حاکم در آن فضا، به کُنش می‌پردازند؛ میدان اطلاق می‌کند. میدان سینمایی دوره پهلوی، از میادین اصلی هنر و فرهنگ دوره معاصر است. این میدان به واسطه سیاست‌گذاری‌های کلان اجتماعی و فرهنگی به دو میدان متمایز، بدل شد. میدان سینمای عامه پسند و میدان سینمای موج نو. در هر میدان کُنشگران، به واسطه منش و سرمایه هایشان، استراتژی هایی را در پیش گرفتند؛ کُنشگران میدان سینمای عامه پسند بیشتر در پی کسب سرمایه اقتصادی و درآمدزایی بودند و همین امر بر کیفیت و کمیت تولیداتشان تاثیر گذاشت. سینمای موج نو، در واکنش به نزول فرم ومحتوای آثار سینمایی عامه پسند، به تولید آثاری با کیفیت‌های فرمی و محتوایی پرداخت. در این بین تمایز و دوگانگی‌هایی که ماحصل سیاستگذاری‌های کلان بود و از تحولات اجتماع چون رشد شهرنشینی، دگرگونی طبقاتی، مصرف گرایی، رشد صنعت سرگرمی و... شکل گرفت و در شکل گیری و تمایز دو میدان سینمایی تاثیر داشت و هم در محتوای آثار سینمایی نمود یافت. در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و توصیفی- تطبیقی به مطالعه تمایز بین دو میدان سینمایی دوره پهلوی دست زده. نحوگردآوری اطلاعات اسنادی است و سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی از زندگی‌نامه کُنشگران اصلی هر میدان استخراج شده است.

واژگان کلیدی : میدان سینما عامه پسند، میدان سینمای موج نو، تمایز، منش، سرمایه فرهنگی، سرمایه اجتماعی.

[۱]دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران.
alecto.r@yahoo.com
[۲]استاد تمام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

جامعه به عنوان یک فضای پیچیده انسانی، همواره خواستگاه تقابل‌ها و تحول‌های فراوانی است که توسط کُنشگران در میدان‌های مختلف به وقوع می‌پیوندد. در این میان، میدان قدرت با بیشترین تاثیر در سیاستگذاری-های کلان، خط و میش کلی را مشخص می‌سازد. از این رو تاثیرات مستقیم و غیرمستقیم تصمیمات میدان قدرت را در میدان‌های مختلف جامعه می‌توان مشاهده کرد. میدانی هنری چون میدان سینمایی، به واسطه دگرگونی‌های عظیم ایران در نیمه اول قرن ۲۱، محل نزاع دو میدان متمایز می‌شود. میدان سینمای عامه‌پسند و میدان سینمای موج نو؛ این دو میدان با توجه به سیاستگذاری‌های کلان میدان قدرت در زمینه‌های اقتصادی و فرهنگی، که باعث بروز دوگانگی‌های عمیق فرهنگی و طبقاتی در آن دوره گشت؛ محفلی برای نمایش دوگانگی‌ها و تقابل در فضای خُرد (میدان سینمایی) شدند.

رشد شهرنشینی، دگرگونی‌های طبقاتی، مصرف‌گرایی، خواست رفاه و فراغت و متعاقب آن رشد صنعت سرگرمی، گسترش تجددگرایی، سبک زندگی ایرانیان تغییر کرد و بازار تقاضای محصولات عامه پسند، رشد کرد. از سویی گسترش طبقه متوسط جدید و افزایش تخصص‌گرایی در امور مختلف، تمایزی دربرابر فرهنگ-عامه‌پسند ایجاد نمود. این تمایزات در میدان سینما به وضوح دیده می‌شود. میدان سینما تحت تاثیر سیاست‌های فرهنگی و کشمکش‌های درون میدانی، به دو میدان، سینمای عامه‌پسند و سینمای موج نو تقسیم می‌شود؛ هر یک کُنشگران فعالی دارند که با توجه به قواعد حاکم در میدان، دست به تولید آثار سینمایی می زنند. در این مقاله تمایزهای موجود در جامعه معرفی می‌شود و تاثیر این متمایزها در شکل‌گیری «جدل» بین دو میدان سینمایی و پی‌ریزی قواعد حاکم بر میدان‌ها بررسی می‌شود. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و توصیفی-تطبیقی صورت می‌گیرد. هدف نمایش تاثیر تحولات اجتماعی در میدان‌های هنری چون سینما است؛ همچنین مطالعه چگونگی شکل‌گیری تمایزهای میدان سینمایی دوره پهلوی و استراتژی کُنشگران آن جهت ارتقاِ سطح کیفی تولیدات سینمایی و اعتبار بخشی به میدان هنری سینما است.

روش تحقیق: پژوهش پیش رو از منظر هدف، تحقیقی «بنیادی» محسوب می‌شود. دراین تحقیق به کشف ماهیت پدیده‌ها و روابط بین متغییرها، ساختارها پرداخته می‌شود. تمایز موجود بین دو میدان سینمایی عامه‌پسند و سینمای موج‌نو دلیل اصلی انتخاب روشی تطبیقی_تحلیلی و توصیفی_تحلیلی است. گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی است. انتخاب رویکرد جامعه‌شناسی (نظریات بوردیو) به واسطه توجه‌ای است که بوردیو به ساختارهای عینی و ذهنی، توامان دارد. از این جهت می‌توان عوامل تاثیرگذار برآمده از زمینه‌های بیرونی و خواستگاه‌ای را به صورت عینی و متجلی شده در میدان مشاهده نمود. برای واضح‌تر شدن قضیه و دستیابی به نتیجه‌ی بهتر از موارد عنوان شده در طراحی جداول و نمودارها بهره گرفته شده است.

پیشینه تحقیق: تالیفات بسیاری از تاریخ سینمای ایران وجود دارد؛ مسعود مهرابی پژوهشگر و مولف حوزه سینما کتاب «تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷»(-۱۳۹۵) را تالیف نموده؛ مهرابی با نکته سنجی و در چهار فصل وقایع سینمایی از ۱۲۷۹ معرفی و تحلیل می‌کند. «کتاب تاریخ سینمای ایران»(۱۳۸۴) که توسط جمال امید و در سه جلد تالیف شده از دیگر کتاب‌های مهم تاریخ سینما محسوب می‌شود؛ همچنین ایشان کتاب«فرهنگ فیلم‌های فارسی» را در چهار جلد تالیف کرده‌اند. محمد تهامی‌نژاد به پژوهشگر حوزه سینما،

بانگرش‌های اجتماعی کتب و مقالات متنوعی در زمینه سینمای ایران تالیف کرده‌اند از جمله کتاب‌های«سینمای رویاپرداز ایران»(1365)، «فیلمنامه تاریخ سینمای ایران»(1371)، «سینمای مستند ایران، عرصه تفاوت-ها»(1381). کتاب «تاریخ سیاسی سینمای ایران»(۱۳۸۱) از حمیدرضا صدر نیز با تمرکز بر جنبه‌های سیاسی سینمای ایران به تحلیل زمینه‌ی بیرونی ساخت آثار سینمایی و مطالعه محتوای آن ها می پردازد. کتاب های انگلیسی معتبری نیز تالیف شده است از جمله کتاب « Close Up: Iranian Cinema,Past,Present and Future»(۲۰۰۱) از حمید دباشی و کتاب«In Life and Art: The New Iranian Cinema»(۱۹۹۹) از رز عیسی؛ کتاب«A Social History of Iranian Cinema»(۲۰۱۱) از حمید نفیسی که از منظر جامعه-شناسی به واکاوی سینمای ایران(عمدتاً سینمای پس از انقلاب) پرداخته است. همچنین علی‌قلی‌پور در کتاب«پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی»(۱۳۹۷) نگاه عمیقی به سیاستگذاری‌های فرهنگی و اعمال آن از طریق رسانه‌ای چون سینما، تئاتر و...را ارائه می‌دهد.

بوردیو به عنوان تئوریسین، با نظریات‌اش در حوزه جامعه شناسی معاصر تحولات پژوهشی فراوانی را به همراه آورده است. بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم خلق شده توسط وی صورتبندی جدیدی به دانش جامعه‌شناسی داده است.«تمایز»«La Distinction (sous-titré Critique sociale du jugement) »(۱۹۷۹) معروف-ترین و شناخته‌شده‌ترین اثر بوردیو است. از نظر ظاهری کتاب در سه بخش اصلی تدوین شده است. نخست نقد اجتماعی قضاوت در خصوص سلیقه، دوم اقتصاد عمل، و در نهایت «سلیقه‌های طبقات» و «سبک زندگی» در فرانسه‌ی دهه ۱۹۷۰ مورد مطالعه قرار گرفته است. کتاب تنها جنبه‌ی تئوریک ندارد بلکه پژوهشی است متکی به داده‌های آماری. سطحی کیفی و کمی را توامان دارا است. جامعه مطالعاتی بوردیو برای کتاب، جامعه معاصر فرانسه بود و بر عامه مردم تاکید شده یا بر برخی میدان‌ها مثل میدان دانشگاهی. تمایز، توصیفی عالی از خصوصیت مصرف فرهنگی گروه‌هایی است که به لحاظ فضایی و فراتر از آن در نسبت‌شان با ضرورت‌های مادی زندگی متمایز هستند. این کتاب شرحی است از تمایز افراد در سلایق که می‌تواند معنای پذیرش اثر هنری در جامعه را متناسب با طبقه‌ها و میدان‌های مختلف تفسیر و تحلیل نماید. سلایق که برخواسته از منش افراد و برگرفته از سرمایه‌ها هستند، در موقعیت طبقاتی و میدانی تعریف می‌شوند و همین موقعیت‌ها عامل اصلی، پذیرش نوع خاصی از هنر در بین کَنشگران میدان‌های مختلف است. بوردیو با بهره‌گرفتن از نمونه‌های آماری به شرح و بسط این دیدگاه‌ها و تمایزها می‌پردازد. این کتاب توسط حسن چاوشیان با عنوان« تمایز: نقد اجتماعی: قضاوت‌های ذوقی»(۱۳۹۰) ترجمه و به چاپ رسیده است.

تمایز[1] از دیدگاه پی یر بوردیو

تمایز از اصطلاحاتی است که بوردیو در زمینه جامعه شناسی به آن، هویت بخشید. ریشه‌یابی کارکرد تمایز به تاریخ دانش جامعه‌شناختی و به کارگیری واژه «کُنش[2]» بازمی‌گردد. ماکس وبر «کُنش اجتماعی» را مطرح نمود و روسکو هینکل[3] «نظریه کُنش» را صورت‌بندی نمود؛ تالکوت پارسونز[4] به شکل مستقلی آن را هویت بخشید. پارسونز «کُنش» را دلالت متفاوت از «رفتار» برشمرد. رفتار، دلالت بر واکنش مکانیکی در برابر محرک‌ها دارد، حال آن که اصطلاح «کُنش» بر یک فراگرد فعالانه، خلاقانه و ذهنی دلالت دارد. پارسونز اعتقاد داشت:« نظریه‌ای مانند رفتارگرایی، که انسان‌ها را بدون توجه به جنبه‌ی ذهنیشان در نظر می‌گیرد، نمی‌تواند نظریه‌ی کُنش قلمداد

شود»(ریتزر، ۱۳۸۷: ۵۳۰). از این منظر کُنشگر[۵] تنها مجهز به اراده فردی نیست؛ اراده در کنار عوامل دیگر، به استراتژی می‌انجامد. در واقع عامل اجتماعی، کُنشگر فعال و شناسا هست که به یک احساس راهیابی عملی مجهزند، یعنی به نظامی از ترجیح‌ها و اصول نگرش نسبت به امور و طبقه‌بندی آن‌ها(همان چیزی که معمولاً آن را ذوق و سلیقه می‌نامند)؛ نظامی از ساختارهای معرفتی پایدار(که عمدتاً و علی‌الاصول محصول ذهنی شدن جمعی ساختارهای عینی است) و الگوهای عمل که به درک موقعیت و پاسخ نسبت به آن جهت می‌دهد(بوردیو، ۱۳۸۰: ۶۳). بوردیو اساس نظریه تمایز را برپایه کُنش عاملان اجتماعی در موقعیت‌های اجتماعی قرار داد. استراتژی، امری برآمده از کُنش، مهم‌ترین عامل تمایزگذاری در فضای اجتماعی[۶] است. برای روشن‌سازی عملکرد کُنشگر، بوردیو دست به تلفیق ساختارهای عینی و ساختارهای ذهنی در مباحث جامعه شناسی می‌زند. ذهنیت تمام آن چیزی است که در ذهن و ضمیر انسان شکل می‌گیرد. نظریات، فرضیه‌ها، باورها همه در ساحت ذهن هستند و هر آنچه در عالم بیرون نمود عینی دارد؛ پدیده‌های عینی هستند. وی برای تحلیل عینیت و ذهنیت، اصطلاحات میدان و منش را ابداع می‌کند.

منش[۷]، مشخص‌کننده نظام و مجموعه‌ای از خوی و خصلت‌های ماندگار و قابل جابه‌جایی است که از طریق آن ادراک و داوری کرده و در جهان پیرامون خود عمل می‌کنیم. این قالب‌های ناخودآگاه به واسطه‌ی قرار گرفتن پیوسته در معرض شرایط و شرطی سازی‌های اجتماعی از طریق درونی ساختن محدودیت‌ها و امکانات بیرونی صورت می‌گیرد(استونز، ۱۳۷۹ :۳۳۴). میدان[۸] شبکه‌ای از روابط است که میان جایگاه‌های عینی درون میدان وجود دارد. این روابط جدا از آگاهی و اراده فرد قرار دارد(ریتزر، ۱۳۸۷: ۶۸۲). در جوامع پیشرفته افراد با فضای اجتماعی یکپارچه مواجه نیستند. حوزه‌های گوناگون و متفاوت زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و نظایر آن، مدل‌های کوچک متمایزی از قاعده‌ها، مقررات و اشکال قدرت را شکل می‌دهد که بوردیو آن را میدان می‌نامد(فکوهی،۱۳۸۴: ۱۴۵). بوردیو معتقد است برای تحلیل فضای اجتماعی باید به مطالعه میدان های اجتماعی پرداخت:«رابطه میان میدان، عاملان و سرمایه را به این شکل می‌توان بیان کرد که میدان‌ها، بازارهایی برای سرمایه‌های خاص هستند که در آن‌ها عاملان اجتماعی بنابر استعدادهای خاص خود، به واسطه و به نفع انواع سرمایه ها می‌اندیشند و عمل می کنند»(شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

جدول۱. انواع سرمایه‌ها از دیدگاه پی‌یر بوردیو. منبع:(نگارندگان).

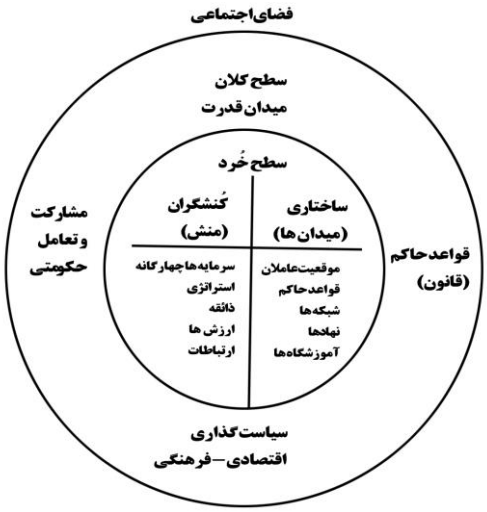
سرمایه اقتصادی	سرمایه‌ی اقتصادی، که بی‌درنگ و مستقیماً قابل تبدیل به پول است و ممکن است به شکل حقوق مالکیت درآید (استونز،۱۳۷۹: ۳۳۵). «موقعیت افراد بر حسب حجم و نوع سرمایه آن‌ها مشخص می‌شود و جایگاه آنان را ابتدا در خانواده و سپس در جامعه مشخص می‌سازد» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۳۴).
سرمایه فرهنگی	قدرت شناخت و قابلیت استفاده از کالاهای فرهنگی در هر فرد و آن دربرگیرنده تمایلات پایدار فرد است که در خلال اجتماعی شدن در فرد انباشته می شوند.
سرمایه اجتماعی	جمع منابع واقعی و یا بالقوه‌ای است که حاصل شبکه‌ای با دوام از روابط کمابیش نهادینه شده‌ی آشنایی و شناخت متقابل– یا به بیانی دیگر، با عضویت در یک گروه– است. شبکه‌ای

	که هر یک از اعضای خود را از پشتیبانی سرمایه‌ی جمعی برخوردار می‌کند و آنان را مستحق اعتبار می‌سازد(پاتنام،۱۳۸۴:۱۴۷).
سرمایه نمادین	سرمایه نمادین آن دسته از سرمایه که برای مردم به عنوان نماد و اعتبار محسوب می‌شود. مردم (یا گروهی خاص) برای دارنده آن احترام و منزلت ویژه قائل می‌شوند(Bourdieu,1984:).

کسب سرمایه موضوع اصلی منازعه در هر میدان است و این امر کشمکش دائمی در میدان به وجود می‌آورد؛ زیرا فضای اجتماعی به خودی خود واقعیت ندارد و تنها فضای توزیع است، به عبارت دیگر مجموعه وسیعی از مواضع است که سلسله مراتبی شده‌اند« منطق میدان، سلسله مراتبی کردن منافع و تفکیک ابژه‌ها رغبت‌های ضمنی را تشکیل می‌دهند که پایه همه کنش‌ها، همکاری‌ها و حتی برعکس، همه درگیری‌ها و اختلاف‌ها می‌شود(شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۴۲)«این نزاع‌ها که در پی حفظ یا دگرگون کردن رابطه قدرت نهادنیه شده در میدان تولید است، پیامدی دارد که همانا حفظ دگرگون کردن ساختار میدان شکل‌ها است که در عین حال هم ابزارها و هم اهداف این منازعات را تشکیل می‌دهد(بوردیو،۱۳۸۰: ۹۴) بوردیو منازعه را «موتور تغییر» می‌داند.

نمودار۱. ارتباط کنش، عادت واره، میدان در خلق فضای اجتماعی متمایز. منبع:(نگارانندگان).

همانطور که عنوان شد تمایز بیشتر بر کُنش متمرکز است که کُنشگر برای کسب موقعیت در میدان مربوط خود پیش می‌گیرد. همچنین سیاق‌های مختلفی از عادت‌واره و ذائقه در جامعه می‌تواند محصول کُنش افراد قدرتمند در میدان‌ها باشد و همچنین انتخابی برگرفته از منش افراد. در نهایت عاملان اجتماعی که میدان‌ها را شکل می‌دهند؛ تمایز را بر پایه ذائقه جای‌یابی می‌کنند و استراتژی را بر این اساس پی می‌ریزند. این روند باعث تنوع و تکثر استراتژی‌ها و تنوع و گسترش میدان‌ها می‌شود.



نمودار۲. فضای اجتماعی، میدان قدرت و ساختار سطح خُرد.

نمودهای تمایز در نظام اجتماعی و فرهنگی دوره پهلوی دوم

در نگرش جامعه‌شناسی بوردیو میدان‌قدرت، موثرترین میدان اجتماعی محسوب می‌شود. رضاشاه برای ساخت ایرانی مدرن به تغییر رویه کلی در سبک زندگی ایرانی دست زد و با تصمیمات کلان کشورداری تغییراتی را در زیرساخت و روساخت‌های جامعه سنتی ایران ایجاد کرد و محمدرضا پهلوی نیز دنباله‌روی همان مبانی فکری بود. مهم‌ترین استراتژی سیاسی محمدرضا پهلوی برگزاری همه‌پرسی«انقلاب سفید[۹]» بود که مرکز ثقلی در تحولات اجتماعی محسوب می‌شد. انقلاب سفید نقطه عطفی در توسعه ایدئولوژیک بود. شاه برای اولین بار برنامه ایدئولوژیک منسجم که در مفاهیم مدرنیته و ملی گرایی در آن بازسازی شده بود؛ را پیاده کرد. قصد وی نهادینه سازی خود و سلسله پهلوی در فرهنگ سیاسی ایران بود. برنامه ایدئولوژیک ی برای تقویت جایگاه وی با برنامه «پهلویسم» تعارضات اجتماعی که از دوره رضاشاه با اظهار نظر معرف سید حسن تقی‌زاده«برای ترقی باید از فرق سر تا نوک پا فرنگی شد... ایران باید ظاهراً و باطناً و جسماً و روحاً فرنگی‌مآب شود و بس[۱۰]» نمود پیدا کرده بود، پس از این تصمیم و تغییر لایه‌های اجتماعی و سبک زندگی ایرانیان بارزتر شد. در تقسیم‌بندی این تعارض‌ها بنا بر مشخصات تمایز از دیدگاه بوردیو باید تقابل‌های برآمده از تصمیمات کلان سیاسی را برشمرد.

جدول۲. تمایزهای اجتماعی برآمده از سیاست های میدان قدرت دوره پهلوی دوم. منبع:(نگارندگان).

تمایزهای- اجتماعی	تاثیر سیاست های میدان قدرت بر دوگانگی های اجتماعی دوره پهلوی
تقابل سنت با مدرنیزسیوم	تجدد آمارانه با برنامه‌های عمرانی سوم، چهارم و پنجم، طی سال های ۱۳۴۱–۱۳۵۶ تدوین و اجرا درآمد. برنامه‌هایی که قرار بود اقتصاد ایران را از وضعیت سنتی بر مبانی اقتصاد کشاورزی و نظام فئودالی به وضعیت شبه مدرن با سیطره‌ی بخش صنعت و مناسبات سرمایه داری دگرگون کند(بالدوین،۱۳۹۴: ۲۹۵).

	اما عملاً هم در بخش فرهنگی و هم در بخش اقتصادی دچار شکاف‌های فراوانی شد که آن را به مدرنیستی فاقد زیرساخت فرهنگی بدل کرد.
تقابل غرب-گرایی با غرب-زدگی	بسیاری از روشنفکران طبقه متوسط جدید و طبقه متوسط سنتی، دربرابر همجه فرهنگ غرب که سبک زندگی ایرانی را کاملاً دگرگون کرد؛ معترض بودند. نظام مطلقه و شبه مدرنیستی از یک سو و نظام امپریالیستی سلطه گرانه بین المللی از سوی دیگر، زمینه انحطاط هویت بومی و سلطه غرب‌گرایی را ایجاد ساخته بود. واکنش دربرابر غرب‌گرایان با گفتمان «بازگشت به خویشتن» شکل گرفت و افرادی چون جلال ال احمد، داریوش شایگان و...نمایندگان آن بودند.
تقابل زندگی روستایی با شهرنشینی	مهاجرت روستاییان به شهرها در سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۲ به علت توسعه‌نیافتگی روستاها و شهرهای کوچک و در مقابل، توسعه و رونق تهران و عواملی همچون بیکاری دائم، دستمزد کم فعالیت‌های زراعی، ناعادلانه بودن توزیع درآمدها، غیراقتصادی بودن امکانات کشاورزی و تحقیر اجتماعی روستاییان رخ داد(ازغندی، ۱۳۸۲: ۱۹۸). در این دوره تحولات اقتصادی با برنامه‌های سوم، چهارم و پنجم عمرانی، تاثیر دگرگون کننده بر تهران داشت. در سال های ۵۶-۱۳۵۱ درآمد سرانه مردم ایران ۴۳۹ دلار و درآمد سرانه مردم تهران۱۰۷۵ دلار یعنی تقریبا ۲/۴ برابر بیشتر از درآمد سرانه ملی است.
تقابل طبقه متوسط سنتی با طبقه متوسط جدید	طبقه متوسط سنتی نیز ریشه در تاریخ پیشن ایران دارد و شامل روحانیون، بازاریان، زمین‌داران بزرگ مالکان است. در زمان محمدرضاپهلوی، کارمندان دولت، دانشجویان، هنرمندان و نویسندگان و سایر روشنفکران، اعضای طبقه متوسط جدید را تشکیل می‌دادند. نقش دولت در شکل‌گیری طبقه متوسط جدید از این حیث حائز اهمیت است که این طبقه در تحولات سیاسی و اجتماعی دوره پهلوی نقش اساسی داشتند.سیاست تقویت طبقه متوسط جدید و تضعیف طبقه متوسط سنتی از دوره پهلوی اول آغاز شد و در دوره پهلوی دوم ادامه یافت.از سویی شکاف طبقاتی فاصله بین طبقه فرودست را با طبقات متوسط و طبقه مرفه بیشتر می ساخت و این امر به فضای ملتهب و چندگانه منجرب شد.
تقابل پایین شهر با بالای شهر	پیروی از الگوی توسعه، مطابق با نظریه اقتصادی رشد قطره‌ای که به ظهور اجتناب‌ناپذیر شکاف بین گروه-های دارا و فقیر را وسیع‌تر کرد(آبراهامیان، ۱۳۹۳: ۲۵۲).شهر تهران در دهه ۱۳۵۰ به مظهر تمامی تضادهای سیاسی، اجتماعی تبدیل شدو در این هنگام، الگوی تمام عیار ساختاری دوگانه شد و توسعه شهری در این چارچوب بسیار دوگانه شمال و جنوب شهر را رو درروی هم قرارداد و تقابل‌های اجتماعی روزافزونی پدید آورد. ثروت تازه شهر به شکلی کاملاً نسنجیده و برنامه‌ریزی نشده برای ساختن خانه‌هایی با معماری مدرن به سوی بخش‌های شمال شهر سوق داده شد و با خروج ثروتمندان از برخی محلات قدیمی‌تر و تجمع مهاجران فقیر در آن‌ها، این مناطق توسط مسئولان هم به فراموشی سپرده‌شد.طبقه متوسط که به سمت شمال شهر روانه شدند به سرعت به سوی تجدد گام برداشتند؛ در عوض کارگران شهری مهاجر در جنوب شهر استقرار داشتند با درآمد کم، فرهنگ‌سنتی خود را حفظ کردند و اعتقادات مذهبی خود را از دست ندادند و این بن‌مایه روندشکل‌گیری دو فرهنگ متفاوت بالاشهر/پایین شهری‌در تهران بود.

مدرنیسم و ماشینیزم وارداتی که به فرهنگ سنتی ایران هجوم آورد، دو نتیجه متمایز داشت. از یک سو موج اشتیاق به مدرنیسم و شهرنشینی را برانگیخت و موجد فرهنگ و هنری شبه مدرنیستی در میان شهریان نوگرا شد و از سوی دیگر، روستاییان مهاجر و شهریان سنتی، خود را دربرابر مظاهر زندگی غربی، تحقیر شده حس کردند و رویگردان و معترض به این سبک زندگی به اعتراض روی آوردند. موضع‌گیری قاطع علیه ماشینیزم و مدرنیسم در کتاب غرب‌زدگی(جلال آل‌احمد) و تئوری «بازگشت به سنت» به علاوه ریشه روستایی، توسط بخشی وسیعی از روشنفکران معترض حمایت می‌شد. در سال ۱۳۴۱ آل‌احمد یک تک‌نگاری را زیر عنوان «غرب زدگی» منتشر ساخت که در اساس گزارشی بود که برای«شورای هدف فرهنگ ایران» در وزارت آموزش و پرورش فراهم آورده‌بود(بروجردی،۱۳۹۲: ۱۱۶). این نگاه عمق تعارضات حاصل از تصمیمات کلان حکومتی را نشان می‌دهد.

شاه برای تسلط بر کشور، در غیاب احزاب و نهادهایی مانند مجلس برای حفظ اقتدار، ساختار شبکه‌ای قدرت را به صورت مرکزی شکل‌داد. نخستین حلقه متحدالمرکز بر گرد شاه را روسای نظامی (ارتشی)و امنیتی(ساواک) تشکیل‌دادند؛ دومین حلقه متحدالمرکز را معتمدان اقتصادی، سیاسی و برخی وزرا مانند وزیر امورخارجه و نخست وزیر و سومین حلقه به سایر وزرا، کارگزاران و مشاوران اختصاص داشت. در واقع وزیرکشور، وزیر فرهنگ، وزیر دارائی و... در حلقه‌سوم قرار داشتند. به همین دلیل حلقه اول به واسطه نزدیکی بیشتر با شاه، همواره حق نظارت بر حلقه‌های دوم و سوم را برای خود محفوظ نگاه می‌داشت. البته گاهی درون همین سیستم شبکه‌ای، اختلاف‌هایی شکل می‌گرفت که جیمزآلن بیل[11] از آن با عنوان «تعارض سیستمی» یاد می‌کند(بیل، ۱۳۸۷: ۶۶). این تعارض سیستمی و پیچیدگی‌های آن در سیاست‌گذاری فرهنگی تاثیر داشت و موجب چندگانگی نهادهای تصمیم‌گیری می‌شد. مجموع تصمیمات میدان قدرت که برای تغییر سبک زندگی ایرانیان اخذ شد به خاطر مدیریت شتاب زده به اموری سطحی و دوگانگی‌هاو شکاف‌های اجتماعی انجامید. میدان‌های فرهنگی و اقتصادی بیشترین تاثیر را در بازتاب سیاست‌های فرهنگی جهت تغییر سبک زندگی و تغییر ذائقه ایرانیان داشتند.

جدول۳. تغییرات اصلی در ذائقه و سبک زندگی ایرانیان به خاطر سیاست های فرهنگی دوره پهلوی.
منبع:(نگارندگان).

تغییرذائقه‌و سبک زندگی	تاثیرات تغییرذائقه‌و سبک زندگی	میدان های اشاعه کننده
مصرف گرایی	با رشد شهر نشینی و گسترش صنعتی شدن ایران و افزایش واردات وسایل رفاهی، رفتارهای مصرفی تغییر کرد و شکل جدیدی به خود گرفت. الگوی مصرف تابعی از تولیدات خارجی شد..افزایش روزافزون مهاجرت از روستاها به شهرها و مشکلات اقتصادی و نیاز به نیروی کار در شهرها به دلیل صنعتی شدن سبب تشدید گرایش به مصرف از نظر کمی و کیفی شد.	تلویزیون، سینما، مطبوعات، تبلیغات مستقیم فروش کالاها و تبلیغات غیرمستقیم توسط معرفی ستارگان سینما و سبک زندگیشان

غرب گرایی	غرب به عنوان منبع الهامی برای دست‌یابی به رفاه و سعادت و الگوی نگرش درست به زندگی مورد ستایش قرار گرفت. الگو برداری از آموزش غربی در مدارس مهم ترین نمود نهادینه کردن آن در زندگی ایرانیان بود.	تلویزیون، سینما، مطبوعات، آموزش و پرورش
تجدد گرایی	تجددگرایی عموماً به صورت سطحی مورد توجه قرار گرفت. پوشش غربی، مجلات مد مربوط به غرب، استفاده از وسایل رفاهی وارداتی، دایر شدن مکان‌هایی چون کاباره‌ها، دیسکوها و مهمانی-های کوکتل، ورود ارزش‌های فرهنگی غرب و هنرهای غربی چون رقص باله، اُپرا و...	تلویزیون، سینما، مطبوعات، مراکز هنری وفرهنگی، آموزش و پرورش
تغییر سرگرمی‌ها	درخواست رفاه و فراغت و رشد صنعت‌سرگرمی باعث افزایش دامنه تفریح‌هات شد.	تالارها، کاباره‌ها، شهربازی‌ها، سینما و تلویزیون

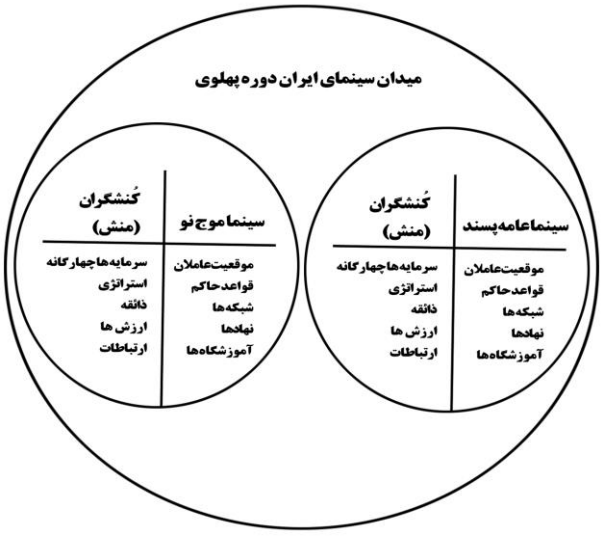
تربیت ذائقه عامه از اهداف فرهنگی حکومت پهلوی بود و سازمان آموزش و پرورش، برای نهادین کردن مدرنیته بهترین نهاد محسوب می‌شد اما برای دستیابی سریع به این امر از رسانه‌های جمعی چون تلویزیون، سینما و مطبوعات بهره گرفته شد. تلویزیون سعی می‌کرد مخاطب فرهنگ عامه را به خود جلب کند؛ به فرض اگر فروش فیلم‌هایی با رقص‌های بداهه‌پردازانه و به قول منتقدان آن عصر«کافه‌ای» افزایش می‌یافت، تلویزیون نیز به موازات آن برنامه‌ای تالار رودکی و رقص‌های طراحی شده فولکلور نظیر«مورچه داره» پخش می‌کرد. هدف تلویزیون جذب همان مشتریان نشریات عامه‌پسند، تئاترهای عامه‌پسند و فیلم‌های عامه‌پسند بود. با افزایش بودجه تلویزیون ملی در سال ۱۳۵۳، پخش برنامه‌های تالار رودکی و جشن هنر شیراز و ساخت برخی آثار فاخر، سعی در دو سویه نمودن محتوای نمایش‌ها نمود(قلی‌پور،۱۳۹۷: ۱۵۵).سینما نیز رسانه‌ی تاثیرگذار به حساب می‌آمد؛ اما به واسطه استقلال و عدم تسلط مالی میدان قدرت، نمود بارزتری از تمایزهای حاکم در اجتماع را عیان ساخت.

نمودهای تمایز در سینمای دوره پهلوی

تناقضات و تمایزهایی که در جامعه دوره پهلوی جریان داشت در میدان‌های هنری از جمله میدان سینمایی مشهود است. این تمایزها به صورت برجسته ای در دوگانگی میدان سینما به دو میدان بارز است و در قدم بعدی آثار تولید شده در هر میدان تمایزها را در ساختار و محتوای خود نشان می دهد.

۱. ساختار متمایز دو میدان با عنوان میدان سینمای تجاری(فیلمفارسی) و میدان سینمای موج نو.

۲. ساختار متمایز فرمی و محتوایی آثار سینمایی دو میدان سینمایی



نمودار۳. سینمای ایران و میدان‌های سینمایی دوره پهلوی. منبع:(نگارندگان).

سینمای عامه‌پسند (فیلمفارسی)، به گونه‌ی سینمایی بین سال‌های ۱۳۲۷–۱۳۵۷، گفته می‌شود؛ آثار سینمایی این میدان، مخلوطی از ملودارم و قصه‌های عامیانه هستند که تضاد میان خیر و شر در آن ها عمدتاً مبتنی بر تضادهای طبقاتی(پولدار و فقیر)، تضادهای ارزشی(مردی و نامردی) و تضادهای اجتماعی(شهری و روستایی) است(محمدکاشی،۱۳۸۷: ۱۴۰). سینمای عامه‌پسند، منفعل و رویاپرداز است و برای رویاپردازی، مصالحش را از فرهنگ پایین شهر، از میان اقشار کم‌درآمد و کم سواد پیدا کرد و با زبان خود آن‌ها حرف زد. قصه‌ها سردستی و کلیشه‌ای با وفور صحنه‌های رقص و آواز این سینما را فاقد ظرافت‌های تکنیکی و فرمی ساخت. سینمای موج نو، اما نقطه مقابل سینمای عامه‌پسند است. جریان ساخت فیلم‌های دارای کیفیت بصری از دهه ۴۰ کلید خورد و سه فیلم قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران آن را به اوج رساند. در کتاب «جامعه‌شناسی سینما» جورج هواکو[۱۲] کلمه «موج» به معنای مجموعه‌ای از فیلم‌های ارزشمند هنری دارای ویژگی‌های بصری و محتوایی مشابه و معین به کار برده شده است. هواکو «موج» را به معنی ظهور مجموعه عوامل مشابهی از فیلم‌سازان و رشته‌ای از فیلم‌های دارای سبک واحد در یک دوره زمانی معین می‌داند. به نظر هواکو برخلاف سینماگران مستقل، ظهور موج‌های فیلم، پدیده فرهنگی- گروهی هستند که برای تحلیل‌های جامعه‌شناسی مناسب است. سینمای موج نوی ایران نیز در بهره‌گیری از فرم سینمایی به توانایی دست‌یافت و در روایت نیز با چند ویژگی شاخص از سینمای تجاری متمایز شد. چند ویژگی شاخص موج نوی سینمای ایران به قرار زیر است:

۱. **واقع‌گرایی در سینمای موج نو ایران:** واقع‌گرایان سعی در خلق تصاویر برآمده از زندگی عادی داشتند.

۲. **تقابل سنت و تجدد:** انتقاد از تجدد افراطی که حکومت از آن پشتیبانی می‌کرد؛ وجه انتقادی دیگر فیلم‌های موج‌نو بود. تجددی که نظم زندگی قهرمان فیلم را به هم زده و وی را دچار زوال و سقوط ساخته.

۳. **تقابل روستا و شهر:**رشد شهرنشینی و مهاجرت روستایان به شهر، وجه انتقادی دیگر فیلم های موج نو محسوب می شود.

۴. **بیگانه‌ستیزی:** اشاره به حضور غرب و فرهنگ غرب به صورت نمادین در بسیار از فیلم‌های موج نودیده می‌شود. در فیلم «خاک»، یک زن فرنگی قصد غصبِ زمین قهرمان فیلم را دارد و دولت از او حمایت می‌کند.

البته سینمای موج نو، تنها سویه اجتماعی نداشت و برخی کارگردان ها نگاهی فرمالیستی و شخصی نیز داشتند که گاهاً پررنگ‌تر از دغدغه های اجتماعی عمل می‌کرد. با این وجود، می‌توان سینمای موج نو را واکنشی به سینمای عامه‌پسند به حساب آورد و این واکنش اساس تمایز راشکل می‌دهد. کُنشگران میدان موج نو، شامل کارگردان‌ها، منتقدان سینمایی، برخی سیاستمداران فرهنگی بودند. سه ابزار عمده‌ی که کُنشگران سینمای موج نو در برابر سینمای عامه‌پسند به کار بستند؛ مطبوعات سینمایی، جشنواره‌های سینمایی و نهایتاً دایرکردن تشکلات حرفه‌ای چون کانون سینماگران پیشرو، سینمای آزاد و... بود.

جشنواره های سینمایی(ابزار تقابل در برابر سینمای عامه پسند)

در دهه پنجاه برای اولین بار جریان جشنواره سینمایی در ایران شکل‌می‌گیرد. اولین آن، «جشنواره هنر شیراز» بود که از سال ۱۳۴۶ آغاز به کار کرد؛ «جشنواره سپاس»(۱۳۴۷)، «جشنواره کودکان»(۱۳۴۹) و «جشنواره جهانی فیلم تهران»(۱۳۵۱) دایر شدند. «جشنواره فیلم تهران» توسط هژیر داریوش[۱۳] راه افتاد و پنج دوره از شش دوره را دبیر جشنواره بود. در سایه این «بنیاد فرح پهلوی» اکثر جشنواره‌ها شکل می‌گرفت. همچنین بنیاد فرح،«کانون پرورش فکری و کودکان و نوجوانان» را تاسیس کرد که امکان کاربری نسل جدیدی از فیلمسازان ایجاد کرد»(محمدکاشی ۱۳۷۸: ۱۸). هژیر داریوش به دشواری توانست اعضای «فدراسیون بین المللی تهیه‌کنندگان» (فیاپف) را راضی به پذیرش برگزاری جشنواره‌ای جهانی در ایران سازد، زیرا در آن سال‌ها فدراسیون بین‌المللی تهیه‌کنندگان اصرار داشتند که حتی پاره‌ای از اعضای قدیمی‌تر مثل لوکارنو نیز از جشنواره گروه (آ) خارج شوند[۱۴](صدر،۱۳۸۱: ۲۲۲). این جشنواره‌ها محل نمایش قدرت فرهنگی خاندان سلطنتی محسوب می‌شد. جشنواره‌هایی که با حمایت آن‌ها شکل می‌گرفت و شاه و دولتش را فرهیختگانی حامی فرهنگ و هنر نشان می‌داد. جشنواره بین‌المللی «فیلم تهران» توسط دفتر مخصوص فرح پهلوی حمایت می‌شد. این جشنواره، بودجه‌ای بیش‌تر از جشنواره بین المللی فیلم کن از سال ۱۳۵۱تا ۱۳۵۷ در شش دوره برگزار شد(Naficy:2011,56). با وجودی که جشنواره‌ها از حمایت حکومتی برخوردار بودند؛ اما اهداف سینماگران با متولیان یکی نبود. سینماگران در پی ارتقا بینش بصری و طراحی میدان سینمایی حرفه‌ای بودند که به سینما اعتبار دهد و واکنشی دربرابر سینمای غیرحرفه‌ای عامه‌پسند باشد و در این بین با طرح مسائل اجتماعی، عملکردی سازنده و غیر منفعلانه برای اجتماع داشته‌باشند. حکومت اما به این رویدادها به چشم، تریبونی برای نمایش دستاوردهای فرهنگی و به رخ کشیدن خویش در عرصه بین‌المللی می نگریست.

مطبوعات سینمایی (ابزار تقابل در برابر سینمای عامه پسند)

انتشار مطبوعات سینمایی دوره پهلوی با نشر «سینما و نمایشات»، در مرداد ۱۳۰۹، کلید خورد. در دهه سی با نشریاتی چون «عالم هنر»(۱۳۳۰)، «عالم سینما»، «جهان سینما» و «سینما و تئاتر» که در سال ۱۳۳۱ منتشر شدند،

رشد کرد. نشریه «ستاره سینما»به صاحب امتیازی پایرور گالستیان، سال۱۳۳۲ انتشار یافت و منتقدانی چون پرویز داویی، پرویز نوری در آن قلم می‌زدند. دهه چهل، عرصه برای رقابت و نقد سینمایی گسترده‌تر شد با مجله «هنر و سینما» به مدیریت هوشنگ کاووسی که نویسندگان برجسته‌ای با آن همکاری داشتند. نشریه «سینما»(۱۳۵۲) نشریه دولتی که به عنوان نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران انتشار یافت و از دست اندرکاران آن، هژیر داریوش، بهرام‌ری‌پور و جمال‌امید بودند. در مجموع تا بهمن ماه ۱۳۵۷ چهل و هشت عنوان نشریه سینمایی انتشار یافت(انبارداران، ۱۳۸۵: -). البته نشریه‌های سینمایی تنها محفل نوشتن منتقدان نبود؛ مثلا فرخ غفاری در «پیام نوین»، «مصلحت» و «فرهنگ و زندگی»، نظریات سینمایش را عنوان می‌کرد.نویسندگان و منتقدان نشریات سینمایی اغلب در مذمت سینمای عامه‌پسند و در حمایت سینمای موج نو قلم می‌زدند و اصطلاحاتی چون «فیلمفارسی»،«فیلم آبگوشتی»،«کافه‌ای» استفاده می‌کردند. همچنین به کار گرفتن واژه«ابتذال» برای سینمای عامه-پسند توسط منتقدانی چون «طغرل افشار»، «هوشنگ کاووسی» و «فرغ غفاری» در نشریات سینمایی از نمودهایی تقابل کُنشگران این میدان بود. مجلات عمومی نیز دنباله‌روی فضای عامه‌پسند سینمای تجاری بودند چون «سپید و سیاه»، «بانوان»، «زن روز»، «جوانان»، «دختران و پسران» و... آن‌ها مطالب مربوط به سبک زندگی، پوشش و روابط ستارگان سینمایی را پوشش می‌دادند.

تشکل ها و نهادهای سینمایی(ابزار تقابل در برابر سینمای عامه پسند)

نهادها و تشکل‌های سینمایی عمدتاً برای مقابله با سینمای عامه‌پسند شکل نگرفتند؛ بلکه به هدف سازمان‌دهی فضای سینمایی کشور و کیفیت بخشی به آثار سینمایی دایر شدند. فرخ غفاری روند رشد سینما را در مصاحبه نشریه فرهنگ و زندگی(۱۳۵۲) چنین عنوان می‌کند:«پس از افزایش تولید فیلم در دهه۴۰ به ترتیب کانون فیلم به وجود آمد، بعد فیلم خانه‌ی ملی درست شد. جشنواره‌های سینمایی برگزار شد و مدارس اختصاصی سینما مثل «مدرسه عالی تلویزیون و سینما» به وجود آمد، دو بخش سینمایی در «دانشکده هنرهای دراماتیک» و «دانشکده هنرهای زیبا» در دانشگاه تهران تاسیس شد»(غفاری،۱۳۵۲: ۱۷). دایر کردن کانون و تشکل‌ها معمولاً توسط منتقدان و دست‌اندرکاران سینمایی صورت می‌گرفت و برای رسمی شدن آن از اشخاص وابسته فرهنگ یاری گرفته می‌شد. «کانون ملی هنر و سینه کلوب» را طغرل افشار و جمعی چون جلال مقدم، فریدون رهنما، فرهنگ فرهی، دایر کردند و در هیات رئیسه آن کارشناس رسمی فیلم از وزارت دادگستری عضویت داشت. هدف کانون«ایجادزمینه‌ای برای مبارزه با جنبه‌های تجاری هنر؛ ابتذال و انحرافات دیگر آن» است(قلی‌پور،۱۳۹۷: ۱۸۹). «کانون ملی فیلم» که فرخ غفاری از سال ۱۳۲۸ آن را دایر نمود؛ جزو اولین نهادهایی بود که با نمایش فیلم‌های با کیفیت خارجی زبان، سعی در مقابله با سینمای عامه‌پسند داشت.«کانون ازدهه چهل به صورت مستمر در نمایش فیلم‌های مهم سینما فعال بود. سرانجام در سال ۱۳۵۲ نام آن به«فیلمخانه ملی ایران» تغییر یافت و با مجموعه‌ای آرشیو فیلم ایران، وابسته به اداره کل امور سینمایی ادغام شد. آیین‌نامه جدید کانون، هدفش را «اعتلای سطح معرفت سینمایی» عنوان‌کرد(قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۹۶). اما در تیر ۱۳۵۲ برخی از اعضای «سندیکای هنرمندان سینما» با جدا شدن از این سندیکا و تشکیل«کانون هنرمندان سینما»، قاطع‌ترین کُنش را دربرابر فضای تسخیر شده سینما ایران توسط تولیدکنندگان فیلمفارسی و برخورد منفعل «سندیکای هنرمندان سینما»، نشان

دادند. متن استعفای گروهی[۱۵] در روزنامه اطلاعات(۱۳۵۲/۴/۱۸ ص۶-۷) چاپ شد. فریدون راهنما با پایه‌گذاری نهاد«سینما آزاد» به تربیت و حمایت جوانان با استعداد پرداخت و بسیاری از فیلم‌سازان نواندیش و پیشرو با فیلم های ۸ میلیمتری خود موج جدیدی را در تولیدات سینمایی کشور رقم زدند(راهنما، ۱۳۸۱: ۲۱). اما تشکلی که جنبه فرهنگی داشت و نقش مهمی در تقابل عملی با سینمای فیلمفارسی داشت؛ «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» است که به سال ۱۳۴۴تاسیس شد؛ این کانون با تولید فیلم‌های کوتاه،فیلم کودک و انیمیشن کیفیت آثار سینمایی را افزایش داد. در بیانیه کانون ها و تشکل ها اغلب به مبارزه با «ابتذال» سینمای‌عامه پسند اشاره شده و البته منظور از ابتذال، تنها نمودهای ظاهری چون خشونت و بی‌بند و باری نبود؛ بلکه عوامل کیفی چون ساختار استاندارد، انسجام محتوایی، روایت قدرتمند و... و طرح داستانی فارغ از دغدغه‌های اجتماعی و آثار سینمایی فارغ از استانداردهای زیباشناختی، مطرح بود.

استودیوها سینمایی و سالن‌های سینمایی(وابسته به سینمای عامه پسند)

استودیوها به سه‌گروه تقسیم می‌شدند۱) استودیوهایی که صاحبان آن‌ها سرمایه اندک داشتند. امکانات فنی این استودیوها از یک دوربین و یک میز مونتاژ فراتر نمی‌رفت.۲) استودیوهایی که صاحبان آن‌ها خودشان تولید فیلم نمی‌کردند ولی با در اختیارگذاشتن امکانات فنی استودیو به تهیه‌کنندگان منفرد، درآمد نسبتاً خوبی داشتند. برخی از استودیوها به علت گستردگی امکانات فنی، کارهای گوناگونی انجام می‌دادند از جمله ظهور و چاپ فیلم، قطع‌نگاتیو، تکثیر فیلم، صداگذاری فیلم‌های فارسی، دوبله فیلم‌های خارجی، اجاره وسایل فیلم‌برداری، صدابرداری و دیگر لوازم صحنه. ۳) استودیوهایی که صاحبان آن‌ها به عنوان سرمایه‌داران بزرگ سینما، دارای تجهیزات و مکانی برای فیلمبرداری بودند. این سرمایه‌داران، علاوه بر تولید فیلم، پخش و واردات فیلم را نیز در دست داشتند، همچنین مالک سالن سینما هم بودند. اصطلاحاً به این‌گونه سینماها، کارتل‌های سینمای‌فارسی گفته می‌شد. این گروه با در اختیارداشتن تمامی امکانات از شروع کار فیلم تا نمایش آن بر پرده سینما، محدودیت‌های بسیار زیادی برای دیگر دست‌اندرکاران کم‌سرمایه، فراهم می‌کردند(مهرابی، ۱۳۷۱: ۵۱۵). در دهه سی طبقه متوسط شهری یا طبقات فرهیخته تمایلی به سینما نداشتند؛ چرا که در آن نوعی ناهنجاری می‌دیدند و این امر را از برپایی سینماها در محله‌های پایین شهر تهران، می‌توان دریافت. بسیاری از سینماها و تئاترهای تهران پیش از انقلاب در خیابان لاله‌زار قرار داشتند. زمانی حدود پانزده سینما در این خیابان بود. در دهه‌های چهل و پنجاه با افزایش جمعیت شهری که در تلاش برای کسب درآمد و رفاه بیشتر بودند و آرمان‌های جدیدی را می‌جستند؛ سینما به سمت روایت‌های رویاپرداز خیز برداشت. فیلم‌های عامه‌پسندی چون «گنج قارون» نشان داد که مخاطبان سینما به دنبال چه آمال‌هایی هستند تا جریان‌های بعدی، سینما را هدایت نمایند. پس از فیلم «گنج قارون»(۱۳۴۴) به کارگردانی سیامک یاسمی، فیلم‌های فارسی به صدر جدول فروش آمدند و فیلم‌های وارداتی در ذیل آن‌ها قرار گرفتند. در اهمیت تاریخی موفقیت فیلم، همان بس که با رونق فیلم و ستاره‌اش محمدعلی فردین پیش از سیصد سالن سینما در کشور افتتاح شد(گلستان، ۱۳۷۴: ۷۱). استودیوهای تولید فیلمفارسی[۱۶] به خصوص از سال ۱۳۵۱ با تولید حدود ۹۱ فیلم، بازار سینمای ایران را به طور کامل تحت کنترل داشتند. در این دوره دولت به واسطه واردات فیلم، سانسور فیلم و تشدید کنترل نمایش آن‌ها با هدف تسهیل، رقابت و تنظیم بازار سینما در کار سینماداران و تهیه‌کنندگان مداخله می‌کرد. با وجود رشد سینمای تجاری و

استودیوهای تجاری، فرخ غفاری در مصاحبه با نشریه«فرهنگ و زندگی» عنوان می‌کند که «در حال حاضر(۱۳۵۲) پانزده شرکت تهیه فیلم در ایران وجود دارد جدا از دستگاه‌های دولتی که فیلم‌های داستانی می‌سازند مثل وزارت فرهنگ و هنر، تلویزیون ملی ایران و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان؛ اما تنها پنج شرکت، دارای سرمایه و امکانات کافی برای ساخت اثر باکیفیت است»(غفاری، ۱۳۵۲: ۱۹). یکی از این استودیوهای موفق، استودیو«فیلم گلستان» است که توسط ابراهیم گلستان تاسیس شد. گلستان در این استودیو به تولید آثار مستند می‌پرداخت و با ایجاد یک محیط ایده‌آل برای هنرمندان جوان، افراد مستعد را پرورش‌می داد؛ افرادی مانند ناصر تقوایی و فروغ فرخزاد فعالیت‌های فیلم‌سازی خود را آنجا آغاز کردند. ناصر تقوایی به عنوان دستیار فنی در استودیو گلستان کار کرد(Ghorbankarimi,2015:9). فروغ فرخزاد مستند کوتاه«خانه سیاه است»(۱۳۴۱) در استودیو فیلم گلستان می‌سازد. فرخزاد نه تنها با نشان دادن تاریکی و واقعیت هولناک جذام، بلکه با نگاهی به گذشته زشت و یافتن زیبایی و امید به آینده، کلیشه‌های فکری را می‌شکند و به زندگی کسانی که از این بیماری‌رنج می‌برند، معنا می‌بخشد. از سویی فیلم مبتنی بر مفهومی تمثیلی است: زندگی در خانه‌ی جذامیان، استعاره‌ی از زندگی است. مردم برای گرفتار شدن نیازی به جذام ندارند. آن‌ها اغلب در تله‌هایی که با دستان خود ساخته‌اند، زندگی می‌کنند(*Dabashi,2001:27*).

شبکه ارتباطی میدان سینمایی موج نو(میدان ها ادبی و هنری)

کُنشگران میدان سینمای موج نو، شبکه ارتباطی گسترده‌ای با سایر میدان‌های هنری و ادبی داشتند. آنچه سینمای موج نو، به لحاظ فرم، راهبر خود قرار داده بود، جریان‌های سینمای جهان مانند نئورئالیسم ایتالیا، موج نوی سینمای فرانسه و همچنین تئوری مولف بود و به لحاظ محتوا از ادبیات مدرن دوره خویش متاثر بود؛ چنان‌که می‌توان شاخصه اصلی سینمای موج نو در ایران را ارتباط عمیقش با ادبیات معاصر دانست. اکثر سینماگران موج نو، با نویسندگان و شاعران و ادیبان میدان ادبی ایران در ارتباط بودند. فیلم نامه بسیاری از آثار شاخص سینمای موج نو از ادبیات معاصر اقتباس شده بود. همچنین نویسندگان در اقتباس، آثار با فیلمسازان همکاری می‌کردند. «دایره مینا» و «گاو» محصول همکاری غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجویی بود. گلشیری، خود نگارش فیلم‌نامه «شازده احتجاب» را به عهده گرفت. ابراهیم گلستان، در هر دو میدان ادبی و سینمایی فعالیت می‌کرد و ارتباط نزدیکی با نویسندگانی چون صادق چوبک داشت. افرادی چون احمدرضا احمدی، از سویی با حلقه‌های ادبی در ارتباط بودند[۱۷]و از سویی در نهادهایی فرهنگی و سینمایی «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» کار می‌کرد؛ همچنین در فیلم «پستچی» (۱۳۴۹) به کارگردانی داریوش مهرجویی نقش‌آفرینی کرد.

میدان هنرهای تجسمی نیز ارتباط سازنده و موثری با میدان سینمای موج‌نو داشت؛ هنرمندان جهت طراحی صحنه، طراحی تیتراژ، عنوان فیلم و پوستر فیلم همکاری می‌کردند. سینماگران موج نو، بسیاری از طراحان طراز اول را در کنار خود داشتند؛ چنان که کیارستمی در عین ساخت فیلم کوتاه، طراحی تیتراژ و پوستر فیلم‌هایی چون قیصر را انجام داد و مرتضی ممیز پوستر و عنوان فیلم‌هایی چون، ستارخان، غزل، غریبه و مه را طراحی نمود. فرشید مثقالی، پوستر و عنوان فیلم پستچی را طراحی کرد و...

سرمایه ها و منش کُنشگران دو میدان سینمایی دوره پهلوی دوم

منش هم محصول ساختار اجتماعی است و هم مولد ساختار کُنشگران اجتماعی که ساختارهای اجتماعی را بازتولید می‌کنند؛ همه بضاعت منش در سرمایه‌ها به خصوص سرمایه فرهنگی و اجتماعی نهفته است. در ساختار میدان سینمای عامه‌پسند، کُنشگران فعال و تاثیرگذار را سینماداران، تهیه‌کنندگان، کارگردان‌ها و بازیگران تشکیل می‌دهند. اهمیت تهیه‌کنندگان و کارگردان‌ها در دهه سی و تا اواسط دهه چهل، بیشتر از بازیگران بود اما با ساخت فیلم «گنج قارون»(۱۳۴۴) از سیامک یاسمی، سینما، اوج فیلمفارسی را تجربه نمود و موجی از «علی بی-غم‌ها»، نه تنها سینما را که جامعه‌ی تب‌زده ایران را رویازده کرد. درآمدی که فیلم گنج قارون به همراه آورد، بی‌شک آن را به یک اتفاق جریان‌ساز بدل کرد:«...تاثیر دیگر این فیلم پُررنگ شدن نقش بازیگران و سوپراستارها، افزایش دستمزد بازیگران بود. فروش بی‌سابقه فیلم در نمایش اول در تهران حدود سه‌میلیون و نیم تومان بود»(امینی،۱۳۷۰: ۷۴). با رشد نظام ستاره‌سالاری در سینمای بدنه، بازیگران کُنشگران فعال‌تر و مهم‌تری محسوب شدند. در واقع ضامن فروش فیلم ستارگان سینمایی بودند و کمبودهای محتوایی و فرمی فیلم را می-پوشاندند. از این جهت، حضور بازیگرانی چون فردین، قادری و ایمانوردی در عرصه نویسندگی و کارگردانی امری عجیب نیست.

در ساختار میدان سینمای موج‌نو، نیز کُنشگران فعال و تاثیرگذار به سه گروه تقسیم می‌شدند: ۱)روشنفکران فیلمساز(کارگردان‌ها) ۲) منتقدان سینمایی ۳)سیاستمداران از نهادهای فرهنگی

در گروه منتقدان از دو شخصیت مهم می‌توان نام برد. هوشنگ کاووسی(۱۳۹۲-۱۳۰۱) که به لحاظ سرمایه فرهنگی با اخذ مدرک ارشد فیلمسازی از مدرسه عالی آموزش فنی سینماتوگرافی ایدک و دکتری از دانشکده ادبیات دانشگاه سوربن، یک کُنشگر تاثیرگذار محسوب می‌شد. پس از بازگشت به ایران در سال ۱۳۳۳ فعالیت-های اجرایی را آغاز کرد، چون عضو فعال مجمع مهندسان تکنسین‌های سینما، صاحب‌امتیاز و مدیر مجله هنر و سینما، معاون اسبق اداره کل امور سینمایی و رئیس اداره نمایش وزارت فرهنگ و هنر، دبیرکل جشنواره فیلم فیلمسازان آسیا و اقیانوسیه و... منتقد دیگر پرویز داویی(-۱۳۱۴) فارغ‌التحصیل دانشکده ادبیات دانشگاه تهران در رشته زبان انگلیسی بود. تسلط او به زبان موجب شد که مقاله و متن‌های گفتگوی فیلم‌ها را ترجمه و دوبله کند. او علاقه خود را به سینما و ادبیات در دهه۱۳۴۰ و از آغاز دهه۱۳۵۰ با نوشتن مقاله نقد سینمایی و ترجمه مقالات سینمایی نشان داد. کیمیایی عقیده دارد موج‌نو سینمای ایران برپایه فیلم های «گاو» و «قیصر» و پرویز دوایی است. دوایی با عموم روشنفکران و ادیبان زمان خود در ارتباط بود. او برای فیلم «خداحافظ رفیق» امیر نادری، نقدی در مجله «سپید و سیاه» نوشت با عنوان «خسته نباشی رفیق» که این نقد سبب معرفی فیلم به تماشاچیان شد.«دوایی به همراه پرویز کلانتری، عباس کیارستمی، اکبر صادقی، پرویز نادری، نورالدین زرین‌کلک، سیروس طاهباز، خسرو سینایی و معزی مقدم جزو افرادی بود که بخش سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را پایه‌ریزی کردند. دوایی همچنین طی سه دوره، در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲ دبیر کل جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان بود»(امید،۱۳۷۷: ۱۰۳۰). در باب گروه سوم نیز برخی از سیاستمداران چون رضا قطبی و مهرداد پهلبد، با حمایت از ساخت فیلم‌ها و مستندهای قابل تامل و برگزاری جشنواره‌های سینمایی، به شکلی در رشد سینمای موج نو موثر بودند. به خصوص رضا قطبی، رئیس «سازمان تلویزیون ملی ایران»(۱۳۴۵-۱۳۵۷)، تلاش بسیاری برای کیفیت بخشی به آثار سینمایی و ساخت مستندهای سینمایی انجام داد. قطبی از همان ایدئولوژی مشترک با فیلمسازان موج نو ایرانی برخوردار بود و به ایجاد یک

فضای باز کمک می‌کرد. تاسیس مدرسه عالی تلویزیون و سینما(۱۳۴۹) اجازه شرکت و قبولی در آزمون را به هر فردی می‌داد. اکثر فیلمسازان آن دوره از خانواده‌های مرفه و یا طبقه متوسط جدید بودند که می‌توانستند فرزندان خود را برای تحصیل به مدارس فیلم اروپا یا آمریکا بفرستند؛ شرکت‌کننده این مدرسه از همه اقشار مردم بودن(میرحسینی،۲۰۰۱: ۲۷). افرادی چون فریدون راهنما و فرخ غفاری نیز در عین فیلمسازی، خدمات فراوانی به سینمای ایران رساندن. فریدون راهنما با فعالیت در بخش مستندسازی و پژوهش در مورد ایران‌زمین در مدرسه عالی تلویزیون و سینما؛ همچنین راه‌اندازی جریان«سینما آزاد» به ارتقاء سینما یاری رساند. فرخ غفاری نیز در کنار کارگردانی و پژوهش، سمت‌های مدیریت و اجرایی را دربرپایی تشکل هاو رویدادها راهبری می‌کرد.در جدول(۵) کارگردان‌های مطرح میدان سینمای موج‌نو معرفی می‌شوند. این کُنشگران فضای میدان سینمایی دوره پهلوی را می‌سازند. بوردیو واقعیت را شبکه‌ای از روابط می‌داند؛ مجموعه این روابط فضای اجتماعی را می‌سازد. در فضای اجتماعی، هر شخص یا گروه موقعیتی خاص را اشغال می‌کند که از دیگر موقعیت‌ها متمایز و متفاوت است و متناسب با این موقعیت‌ها است که افراد یا گروه‌ها، ویژگی‌های خاصی را کسب می‌کنند. سرمایه‌ها بخش مهمی از دارای کُنشگران برای به دست آوردن موقعیت است. مطالعه سرمایه‌های کُنشگران میدان امری سخت است و در دو جدول (۴و۵) براساس زندگی‌نامه کُنشگران فعال دو میدان، سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را معرفی کرده. در میدان سینمای‌عامه‌پسند،کارگردان هاو بازیگران مد نظر بوده و در میدان سینمای موج نو، کارگردان‌ها معرفی شده اند.

جدول ۴. کُنشگران و سرمایه‌ها و تاثیر منش آن‌ها بر مولفه‌های سینمای عامه‌پسند (نگارندگان).

اسماعیل کوشان(۱۲۹۶–۱۳۶۰)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	وی فعالیت هنری را سال ۱۳۲۴ در استودیو سس فیلم کشور ترکیه با دوبله آغاز کرد و پس از بازگشت به ایران سال ۱۳۲۵ استودیو میترا فیلم و سال ۱۳۳۰ استودیو پارس فیلم را تأسیس کرد. برای اولین بار یک فیلم (دختر فراری) را به زبان‌فارسی دوبله کرده‌است.	آثار اسماعیل کوشان، در دهه ۲۰ و۳۰دختران روستایی را نشان می‌دهد که به شهر فرار کرده و در رویای مشهور شدن و خواننده شدن به سرمی‌برند.و در ادامه مولفه های رایج سینمای فیلمفارسی را دنبال کرده.
سرمایه اجتماعی	ریاست اتحادیه صنایع فیلم ملی ایران سال ۱۳۴۸ و انتشار مجله عالم هنر بر دامنه سرمایه های فرهنگی وی افزود. وی ارتباط خوبی با خانواده سلطنتی از جمله بوشهری داشت.	
رضا صفایی(۱۳۱۶–۱۳۹۷)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	دردانش سرای عالی رسالت درقسمت اموراداری استخدام شد.	دردوران فیلمسازیش همه نوع فیلمی درتمام ژانرها ساخت. تقلید

سرمایه اجتماعی	وی با کارگردان ها و صاحبان استودیو و همچنین ستارگان سینمای تجاری آن دوره در ارتباط بود.	از فیلم های موفق در گیشه چون ساخت فیلم «پسران قارون».ساخت آثار کمدی اغراق شده با حضور ستارگان سینمایی.
سیامک یاسمی(۱۳۰۴-۱۳۷۳)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	تحصیل در رشته حقوق دردانشگاه تولوز (فرانسه) و استخدام در وزارت امور خارجه در سال ۱۳۲۸.وی به ترجمه داستان‌های خارجی و چاپ آن‌ها در مطبوعات می پرداخت. تعدادی از ترجمه‌های او در خلال سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۰ در مجله‌های فردوسی و خوشه چاپ شده است.	یاسمی با «آقای قرن بیستم» (۱۳۴۳) و به ویژه «گنج قارون» (۱۳۴۵) سینمای ایران را از بحران ورشکستگی نجات داد. گنج قارون مهم ترین فیلم عامه پسند که جریان های تقلیدی بسیاری به همراه آورد. همچنین باعث رشد نظام ستاره سالاری و رونق سینمای رویاپرداز شد.
سرمایه اجتماعی	سیامک به واسطه برادرش شاپور به دفتر دکتر کوشان دعوت شد و با نوشتن داستان فیلم «مستی عشق» (۱۳۳۰) همکاری‌اش را با «پارس فیلم» آغاز کرد. یاسمی تا سال ۱۳۳۸ شش فیلم دیگر برای کوشان ساخت. با تأسیس «پوریا فیلم» تهیه فیلم‌هایش را خودش به عهده گرفت و همکاریش را با بازیگرانی چون فردین ادامه داد.	
علی فردین(۱۳۰۹-۱۳۷۹)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	فردین پیش از حضور در سینما به عنوان کشتی‌گیر در مسابقه جهانی سال ۱۹۵۴ مدال نقره کسب کرد. وی به دعوت اسماعیل کوشان در فیلم «چشمه اب حیات» در سال ۱۳۳۸ وارد سینما شد.وی نویسندگی و کارگردانی را نیز تجربه کرد با فیلم «سلطان قلب ها»	کاراکتر«علی بی غم» در فیلم گنج قارون تاثیر زیادی بر کاراکترپردازی سینمای عامه پسند داشت. شخصیت شاد، معصوم، جوانمرد و فارغ از مادیات مورد استقبال و تقلید قرار گرفت.
سرمایه اجتماعی	وی شبکه ارتباطی پایداری با فیلمسازان عامه‌پسند و موج نو (علی حاتمی) داشت و از محبوبیت زیادی نزد عامه مردم برخوردار بود.	
ایرج قادری(۱۳۱۳-۱۳۹۱)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها

سرمایه فرهنگی	تحصیل ناتمام در رشته داروسازی. ایرج قادری فعالیت در سینما را سال ۱۳۳۴ با بازی در فیلم «چهار راه حوادث» به کارگردانی ساموئل خاچیکیان آغاز کرد. ایرج قادری در ۴۱ فیلم کارگردان، ۴ فیلم نویسنده،۷۱ فیلم بازیگر بود.	قادری جزو کُنشگران سینمای بدنه بود که در عین بازیگری، حدود چهل اثر را کارگردانی کرد. آثار وی از قواعد حاکم سینمای عامه–پسند پیروی می‌کند. نقش آفرینی وی در کلیشه شدن شخصیت لات‌جوانمرد و بزن بهادر ، موثر بود.
سرمایه اجتماعی	او سال ۱۳۴۱ شرکت سینمایی «پانوراما» را به همراه موسی افشار تأسیس کرد و با سینماگران سینمای تجاری در ارتباط بود.	
بیوک ایمانوردی(۱۳۱۵–۱۳۸۲)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	آغاز فعالیت هنری در سال ۱۳۳۷ با بازی در تئاتر «اسکار». در سال۱۳۴۰ تصادفاً با ساموئل خاچیکیان [۱۸]برخورد کرد. خاچیکیان اندام ورزیده و چهره سینمایی او را برای نقش‌های عامه‌پسند مناسب دانست و از وی خواست که به استودیو آژیر فیلم برود. به دلیل توانایی ایمانوردی در ایفای نقش‌های متفاوت به او لقب «مرد هزارچهره» داده‌اند.	ایمانوردی پُرکارترین بازیگر ژانرکمدی دهه پنجاه بود. وی در فیلم‌های کُمدی با الهام از (نقش–ستوان‌کلمبو با بازی پیتر–فالک[۱۹])ظاهر می‌شد.وی پدیدآور هنر بدلکاری و ژانر اکشن در سینمای ایران بود و با مهارت در فنون رزمی، زد و خورد رایج در فیلم‌ها را به صورت فنی درآورد و در پیشرفت بدلکاری در سینمای ایران نقش مهمی داشت.
سرمایه اجتماعی	او در سال ۱۳۵۵ استودیو آربی فیلم «RB» مخفف (رضا بیک) را در خیابان نادری بنا نهاد، که در آن اقدام به تهیه فیلم‌های ایرانی و نیز خرید و دوبله فیلم‌های خارجی می‌نمود. در ۱۳۳ فیلم نقش بازی کرده‌است.	

جدول ۵. کُنشگران و سرمایه‌ها و تاثیر منش آن‌ها بر مولفه‌های سینمای موج نو (رحمانی، بلخاری، ۱۳۹۹: ۱۳).

بهرام بیضایی(۱۳۱۷–)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	اهل خانواده ای فرهیخته و ادیب.دانشجوی رشته ادبیات دانشگاه تهران. پژوهشگر در نمایش و تئاتر. محقق در زمینه تعزیه.پژوهشگر در وادی آیین‌ها و مراسم‌های آیینی ایران. برنده جوایز سینمایی داخلی و خارجی.	تعزیه و تئاتر/ آیین ها و اساطیر زن / غریبه/ نمادگرایی تسلط بر تکنیک های سینمایی
سرمایه اجتماعی	عضو گروه طرفه (۱۳۴۰)، از بنیانگذاران کانون نویسندگان ایران، استاد دانشگاه استنفورد(۱۳۸۹).عضویت در انجمن صنفی فیلمسازان، عضو خانه سینما و....	

علی حاتمی(۱۳۲۳-۱۳۷۵)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	دانش آموخته دانشگاه سینما و تئاتر دانشگاه هنر . محقق در زمینه‌ی قصه‌ها، مثل‌ها و باورهای عامیانه ایران. فرهنگ‌کهن کوچه و بازار. زبان تصویری قوی برگرفته‌از مطالعات و علایق- ادبی و هنری نهفته‌در فرهنگ ایران.	نقاشی تاریخ ایران زبان فاخر فارسی صحنه پردازی و فضاسازی سنتی
سرمایه اجتماعی	عضو کانون پرورش فکری و فرهنگی، فعال در گروه‌های تئاتر و عرصه تئاتر، همکاری با تلویزیون و گروه های وابسته به تلویزیون و سینما.	
سرمایه نمادین	سعدی سینمای ایران	
عباس کیارستمی(۱۳۱۹-۱۳۹۵)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	دانش آموخته دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در رشته نقاشی. فعالیت در عرصه‌های گرافیکی چون طراحی پوستر و طراحی تیتراژ فیلم. پژوهش و مطالعه در فرهنگ ایرانی؛ فعال در عرصه هنرهای تجسمی، شعر و نقاشی. دریافت نخل کن از سینمای فرانسه برای فیلم طعم گیلاس و همچنین دریافت هشتاد جایزه هنری و سینمایی دیگر.	پیوند با نقاشی و عکاسی واقع گرایی(رئالیسم) تنهایی و سماجت فاصله گذاری نابازیگری
سرمایه اجتماعی	عضو کانون پرورش فکری و فرهنگی، عضو انجمن فیلم و سینما، داوری جشنواره های فیلم و عکس، عضو چندین نهاد بین المللی فیلم.	
مسعود کیمیایی(۱۳۲۰-)		مولفه‌های آثار سینمایی براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	از کودکی مطالعات ادبی داشته است. گروه انتشارات (طرفه- ۱۳۴۰) را بنیاد نهاد. به موسیقی علاقه دارد و سازهایی چون پیانو می‌نوازد. برنده جوایز داخلی و بین المللی در حوزه سینما.	دنیای مردانه/ تنهایی و دربه دری زبان کوچه و بازار / انتقام سینمای گنگستری و خشونت
سرمایه اجتماعی	از جوانی به تشکیل نهادهای ادبی و سینمایی دست زد چون گروه انتشارات طرفه. عضو خانه سینما و عضو خانه تئاتر. داور جشنواره‌های سینمایی، مدرس کارگردانی در موسسات فیلمسازی.	
داریوش مهرجویی(۱۳۱۸-)		مولفه‌های آثار سینمایی

		براساس سرمایه‌ها
سرمایه فرهنگی	لیسانس فلسفه از دانشگاه یوسی ال ای لس آنجلس(۱۳۴۴)، مطالعات ادبی و هنری که باعث مولف شدن در عرصه فیلم‌نامه نویسی شده است. برنده جوایز بی شمار سینمایی داخلی و بین المللی.	فلسفه اقتباس ادبی تنهایی و بیگانگی با محیط روشنفکر شرقی و تجددخواهی او اشیاء: وسوسه ای ذهنی
سرمایه اجتماعی	عضو نهادهای سینمایی چون خانه‌سینما، عضوکانون فیلسازانو کارگردانان ایران.داور جشنواره‌های سینمایی	
سرمایه نمادین	فیلسوف سینمای ایران	

تمایز در فرم و محتوای فیلم‌های دو میدان سینمایی دوره پهلوی دوم

تمایز در فرم و محتوای آثارسینمایی این دو میدان، تعارضات بیرونی را نمایش می‌دهد. آنچه تقابل اصلی در ایجاد دو میدان متمایز است؛ کُنش عاملان سینمای عامه‌پسند است که صرفاً به دنبال درآمدزایی از رسانه سینما بودند. سینمای کم‌جان آغاز قرن، به مدد کشف جنبه درآمدزایی، مورد توجه تجار، سرمایه‌داران و منصب‌داران قرار می‌گیرد. توجه به همین جنبه است که فقر محتوایی را برای سینما به ارمغان می‌آورد و کار را به جایی می‌رساند که فیلمفارسی متولد شده و به اوج می‌رسد. اسماعیل کوشان از پُرکارترین کارگردانان این دوره و نماینده تولید فیلمفارسی است. آثار او نماینده گرایش به سهل‌انگاری در روایت و بی‌توجهی به فرم است. عوامل پول‌ساز اما بی‌فایده که برآمده از سینمای بالیوود بود، فیلم‌هایی از این دست را به قهقرای مضمونی می‌کشاند.

گرچه میدان قدرت، برای نشان دادن چهره‌ی ترقی خواه، از هنر وسینمای متعالی طرفداری می‌کرد و حامی برگزاری جشنواره‌های بین‌المللی سینمایی بود؛ اما در عمل سانسور آثار سینمایی که مضامین اجتماعی داشتند و رانت‌هایی که برای تولیدکنندگان و استودیوهای فیلمفارسی وجود داشت، سینمای موج نو را در عرصه تجاری ناکارمد می‌ساخت. دهه پنجاه اوج رواج فرهنگ غربی، فرهنگ مصرف و مدرنیزاسیون طراحی شده از اوایل سده ۱۳۰۰ بود. در این دوره تهیه‌کننده‌ی تجددطلب دولتی و گاهی غیردولتی ظاهراً به عنوان سرمایه‌داری ناآشنا به مناسبات تولید و بازار در موارد نادر و بسیار مشخص سود خود را نه در بازگشت سریع سرمایه و سودبری متداول بازار روز سینمای داخل کشور، بلکه در همخوانی سینما با سایر برنامه‌ریزی‌های بورژوایی و شبه‌مدرنیستی می‌دید و بیان جدید سینما را به عنوان ابزار نوکیسگی تلقی می‌کرد. میدان قدرت سرگردان بین گسترش دیدگاه شبه مدرنیستی و حفظ ظاهر ترقی خواه، دست به سانسور فیلم‌های بامضامین اجتماعی می زد. فیلم‌های بلوچ، خاک، گوزن‌ها از کیمیایی، گاو، پستچی و دایره مینا از مهرجوئی، سازدهنی و مرثیه از امیر نادری و... همگی با سانسور به نمایش درآمدند(روزنامه کیهان، شماره ۱۰۵۲۳، ۳مرداد۱۳۵۷). حتی در فیلم‌هایی که سرمایه‌گذاران بخش دولتی وجود داشت، کنترل پنهانی وجود داشت. ناصر تقوایی در مصاحبه با مجله ستاره سینما(شماره۱۸۵، ۳۱اردیبهشت۱۳۵۶) می‌گوید:«هنگامی که فیلم‌های موج نو و سینماگران دیگر با مردم رابطه برقرار کردند و فیلم‌ها فروختند، عواملی پا پیش نهادند تا جلوی این رابطه را سد کنند؛ پس فیلمسازان روشنفکر

به بخش خصوصی روی آوردند تا از توقعات سینمای دولتی در امان باشند»(مهرابی،۱۳۷۱: ۳۵۴). کُنشگران سینمای موج نو، غایت سینما را درآمدزایی نمی‌دیدند؛ آن‌ها سینما را رسانه‌ی برای پرورش ذوق و ارتقا دانش بصری جامعه و درمیان گذاشتن مسائل اجتماعی و فرهنگی می‌دانستند و استراتژی برپایه این هدف با برقراری تعامل با دیگر میدان‌های هنری، ادبی و فرهنگی اخذ می‌کردند. قریحه زیباشناختی، یکی از مظاهر تشخیص و متمایزکننده در جامعه است؛ زیرا شم زیباشناسی نوعی حس تمایز در پی دارد(بوردیو، ۱۳۹۰: ۹۳).

سینما در این دوره برای پرورش ذائقه با مشکلاتی مواجه بود چرا که سینما از نظر عموم رسانه قابل قبولی نبود به گفته میرحسینی، سینما از جمله زمینه‌های هنری است که ممنوع شناخته می‌شد. برخی از خانواده‌های مذهبی رفتن به سینما را گناه می‌دانستند. حسینعلی قربان‌کریمی، یکی از اولین فارغ التحصیلان مدرسه تلویزیون، از یک خانواده مذهبی سنتی بود. خانواده اش نه تنها وی را از دیدن فیلم منع می‌کردند بلکه سعی کردن وی را از حضور در مدرسه تلویزیون و سینما منصرف کردند(میرحسینی،۲۰۰۱:۲۸). در عین حال که سینما برای برخی اقشار طرد شده بود؛ اقشار فرودست به سینمای عامه‌پسند جهت، خلاصی از واقعیت‌های زندگی پناه می‌بردند تا با قهرمانان فقیر اما دلشادی که به واسطه ذات خوبشان، به ثروت هنگفتی دست می یافتند،همزاد پنداری کنند. قریحه زیباشناسی طبقات اجتماعی باتوجه به سرمایه‌هایشان متفاوت بود و خود عامل دیگری در شکل‌گیری تمایز است.

نمودار۴. طبقه و تقاضا مربوط به میدان های سینمایی دوره پهلوی. منبع: (نگارندگان).

سینمای موج نو که در واکنش به سینمای عامه‌پسند، شکل گرفت بنا به گفته بوردیو، گرایش زیباشناختی خود را با انکار سلایق افراد و گروه‌ها دیگر(میدان سینمای عامه‌پسند) اثبات کرد(بوردیو، ۱۳۹۰: ۹۴). تا از قبال آن به ارتقا بینش بصری جامعه کمک نماید. سینمای موج نو، بخشی از تعهدات اجتماعی دوره خویش را نیز بردوش می‌کشید؛ چنان که فیلم «گاو»(۱۳۴۸–داریوش مهرجویی) به واسطه نقطه نظر اجتماعی، امکان پخش نداشت؛ پس از موفقیتش در جشنواره فیلم ونیز و استقبال از آن در سطح بین‌المللی، حکومت را مجبور به پخش آن در ایران نمود (Issa&Whitaker:1999,129).

جدول۶. کنشگران و استراتژی دو میدان سینمای پهلوی دوم. منبع:(نگارندگان).

میدان	کُنشگران	استراتژی	قواعد حاکم میدان	میدان ها و نهادهای در ارتباط
سینمای موج نو	کارگردان‌ها، منتقدان، کارگزاران فرهنگی	ساخت اثرسینمایی با کیفیت فرمی و محتوایی	ساخت فیلم مستقل و دارای محتوای اجتماعی و فرمی	کانون فیلم و سینما، میدان‌ادبی، نهادهای فرهنگی چون کانون پرورش فکری کودکان و میدان هنرهای تجسمی
سینمای عامه–پسند	تهیه کنندگان و سینماداران،کارگردان‌ها و بازیگران‌سینمای عامه‌پسند	درآمدزایی از طریق سینما	ستاره‌سالاریی،کپی‌برداری از فیلم‌های پُرفروش چون گنج قارون، استفاده از رانت‌های دولتی.	استودیوها، سالن‌های سینما، کاباره‌ها برای ضبط صحنه‌های رقص و آواز.اماکن تفریحی

جدول۷. تمایزها و دوگانگی های فرمالیستی و محتوایی دو میدان سینمای دوره پهلوی. منبع:(نگارندگان).

تقابل های محتوایی		تقابل های فرمالیستی	
فیلم های عامه–پسند	فیلم های موج نو	فیلم های عامه پسند	فیلم های موج نو
رویا زده	واقع گرا	متاثر از سینمای بالیوود و هالیوود	متاثر از سینمای فرانسه و ایتالیا
تجددگرایی سطحی	آسیب شناسی تجددگرایی	طرح داستانی کلیشه ای	طرح داستانی مستقل و متمایز
منفعل دربرابر بیگانه‌ها	بیگانه ستیزی	وجود صحنه های زائد مثل رقص و آواز که به پیش‌برد داستان کمکی نمی‌کرد	انسجام در صحنه پردازی طوری که اکثر صحنه ها الزامی و ضروری بودند
حادثه محوری	شخصیت محوری	ستاره سالاری، حضور ستارگان باعث فروش فیلم بود	بازیگران، با بازی حرفه ای به ارتقا کل فیلم کمک می کنند.
پایان خوش و پیروزی قهرمان	پایان متناسب با روایت داستانی	عدم خلاقیت در کارگردانی و عوامل تکنیکی دیگر.	توجه به کارگردانی،میزانسن، دکوپاژ، مونتاژ،طراحی صحنه و لباس،گریم و...

جمع بندی و نتیجه گیری

میدان قدرت بسیاری از خط و مشی‌های کلی را به صورت مستقیم یا غیر مستقیم پی می‌ریزد. بوردیو عنوان می‌کند که میدان قدرت به منزله‌ی نوعی فرامیدان، اصل سازمان دهنده‌ی تمایز و منازعه در همه‌ی میدان‌ها است. میدان قدرت طبقه‌ی اجتماعی مسلط را طراحی می‌کند و با در دست داشتن قدرت، به سایر میدان‌ها جهت می‌دهد. تصمیمات کلان میدان قدرت و سیاستگذاری‌های فرهنگی جامعه عصر پهلوی را سرشار از تناقضات و تعارض‌های اجتماعی ساخت. تقابل‌هایی چون سنت و مدرنیته، غرب‌گرایی و غرب‌ستیزی، طبقه فرودست و طبقه فرادست، پایین شهر و بالای شهر و... تمایزها ساختاری خود را بیش از هر چیزی در میدان‌های فرهنگی که مربوط به سلایق و عادت‌واره‌ها است نشان می‌دهد. ساز و کار تمایزیابی در بستری عمل می‌کند که بوردیو برای تبیین آن از دو مفهوم منش و میدان استفاده می‌کند. میدان سینمایی دوره پهلوی با دو میدان سینمای عامه‌پسند(فیلمفارسی) و سینمای موج نو؛ از میدان‌های هنری و فرهنگی پر اهمیت تاریخ معاصر است. هر میدان هنری، از دید بوردیو، میدانی چون سایر میدان‌های تخصصی جامعه است که کُنشگران بر پایه موقعیت خود در میدان دست به کُنش‌هایی می‌زنند و از فرایند این امر، تمایزهای بروز می‌یابد. در این مقاله تمایزهای اجتماعی برآمده از سیاست‌های میدان قدرت معرفی شد و سپس این تمایزها در میدان سینمایی مورد بازخوانی قرارگرفت. در این بازخوانی، تغییر طبقات اجتماعی و به فراخور آن تغییر سبک زندگی و سلایق ایرانیان دلیل اصلی بسیاری از تقابل های فرمی و محتوای آثار دو میدان سینمایی است. تجددگرایی و سنت گریزی که میدان قدرت به عنوان قواعد حاکم، کُنشگران فرهنگی را وادار به پیروی از آن نموده، در ساختار تولیدات هنری و سینمایی نمود

دارند. از سویی کُنشگران میدان سینمای عامه‌پسند به واسطه تولیدات نازل، مورد نقدِ کُنشگران فرهنگی و هنری قرار گرفتند و سینمای موج نو به شکلی در واکنش به سطح کیفی پایین و ابتذال آثار تولیدی میدان سینمای عامه‌پسند شکل گرفت. سینماگران موج نو با ساخت آثار دارای کیفیت‌های فرمی و دغدغه‌های محتوایی و کُنشگران دیگر این میدان چون منتقدان سینمایی و کارگزاران فرهنگی به کمک ابزارهایی چون نشریه‌های سینمایی، جشنواره‌های سینمایی و... در برابر ساختار نوکیسه و غیر حرفه‌ای سینمای عامه‌پسند، کُنش نشان دادند. ماحصل این امر، ارتقاء بینش بصری و اجتماعی و پرورش ذائقه مخاطبان عامه بود.

---

[1] Distinction (*La Distinction)*

[۲] Action«عمل یا عملکرد» در ترجمه اکثر کتاب های معتبر جامعه شناسی،«Action» به «کُنش» ترجمه شده است.

[۳] Roscoe C. Hinkle(۱۹۲۱–آمریکا)

[۴] Talcott Parsons (۱۹۰۲ – ۱۹۷۹)، جامعه‌شناس آمریکایی. از ۱۹۲۷ تا ۱۹۷۳ در دانشگاه هاروارد به انجام‌وظیفه مشغول بود.پارسونز یک نظریه ی عمومی به‌نام «نظریه کُنش» را برای بررسی جامعه توسعه داد که برمبنای روش‌شناختی اختیارگرایی و مبنای معرفت‌شناختی واقع‌گرایی تحلیلی استوار است.

[5] Agent (سوژه،عامل اجتماعی) مرتضی مردیها، «عامل اجتماعی» را بَدین شکل ترجمه کرده، Agent. توضیح می دهد که ظاهراً بوردیو تعمدی دارد که از واژه Acteurکمتر استفاده کند، زیرا به کُنش به معنایی که در این واژه، و نیز در واژه Sujet نهفته است باور ندارد(کتاب نظریه کُنش دلایل عملی و انتخاب عقلانی.ص۱۷).

[6] Social Space

[۷] این مفهوم را بوردیو از خود نساخته است بلکه یک مفهوم سنتی فلسفی است که بوردیو احیایش نموده است. در ترجمه مرتضی مردیها، عادت واره ترجمه شده است«ترجمه آن به عادت خالی از اشکال نیست چون محتوای معنای آن از عادت بسیار فراخ تر است (کتاب نظریه کُنش دلایل عملی و انتخاب عقلانی.ص۱۵). حسن چاوشیان در ترجمه کتاب «تمایز» آن را به «ریختار» ترجمه کرده. مهرداد میردامادی در کتاب متفکران بزرگ جامعه شناسی ص۳۳۲، آن را به «مَلَکَه» تعبیر کرده است. خلیل میرزایی و علی بقایی سرایی در ترجمه خویش از عنوان «ساختمان ذهنی» استفاده کرده اند(کتاب نظریه جامعه شناختی معاصر و ریشه های کلاسیک آن، ۲۸۰).محسن ثلاثی نیز آن را به «ساختمان ذهنی» ترجمه کرده در کتاب(نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر، جورج ریتزر، ۶۷۸).

[۸] در ترجمه مرتضی مردیها، حوزه به میدان ترجیح داده شده است. «واژه میدان بیشتر در علوم فیزیکی کاربرد دارد و از این بابت حوزه مناسب تر است»(کتاب نظریه کُنش دلایل عملی و انتخاب عقلانی.ص۱۶). حسن چاووشیان در ترجمه کتاب تمایز، آن را با عنوان «میدان» ترجمه کرده است. خلیل میرزایی و علی بقایی سرایی در ترجمه خویش از عنوان «زمینه»«Field» استفاده کرده‌اند(کتاب نظریه جامعه شناختی معاصر و ریشه های کلاسیک آن، ۲۸۰).

[۹] انقلاب سفید در مرحله نخست شامل شش اصل بود که محمدرضا شاه پهلوی در کنگره ملی کشاورزان در تهران در روز ۲۱ دی ماه ۱۳۴۱ خبر برگزاری رفراندوم برای قبول یا رد آن را به کشاورزان و عموم ارائه داد. در روز شش بهمن ۱۳۴۱ در یک همه‌پرسی سراسری که با مخالفت روحانیون مواجه شد، شش اصل انقلاب سفید به رای عمومی گذاشته شد و به تصویب رسید.

[10] نصر، ایران، دیروز، امرزو، فردا: ۲۲۴

[*11*] James A. Bill

[12] *George* A. Huaco(The sociology of film art-1965)

[۱۳] کارگردان(۱۳۱۷–۱۳۷۴)

[۱۴] مجله فیلم ویژه نامه روز ملی سینما ، ۲۱ شهریور ۱۳۸۴

[۱۵] داریوش مهرجویی،عزت‌الله انتظامی،علی نصیریان، هژیر داریوش، ناصر تقوایی، پرویز صیاد، نعمت حقیقی، بهرام بیضایی، منوچهر انور، علی حاتمی، عباس بهارلو، مسعود کیمیایی، بهروز وثوقی و اسفندیار منفردزاده؛۱۴نفری که با اضافه‌شدن خسرو هریتاش، جلال‌مقدم و داوود رشیدی به گروه سینماگران پیشرو معروف شدند.

[۱۶] شماره ۴۱۵ نشریه فیلم، به معرفی استودیوهای سینمای پرداخته شده است چون، پارس فیلم، ایران فیلم، عصر طلایی و...

[17] احمدی در سال ۱۳۴۳ به همراه چند تن ازجمله نادر ابراهیمی، اسماعیل نوری علاء، محمدعلی سپانلو،بهرام بیضایی، اکبر رادی و...گروه ادبی طرفه را ایجاد نمود.

[18] کارگردان، تدوینگر، نویسنده، آهنگساز فیلم و تهیه‌کننده ایرانی ارمنی‌تبار(۱۳۸۰-۱۳۰۲). یکی از تأثیرگذارترین کارگردان‌ها در سینمای ایران؛ تا آنجا که به وی لقب «هیچکاکِ ایران» داده شده‌است. همچنین، از او به‌عنوان «استاد دلهره و وحشتِ» سینمای ایران نام برده شده‌است.

[19] *Peter* Falk(۲۰۱۱-۱۹۲۷)

منابع:

۱. استونز، راب(۱۳۷۹)، **متفکران بزرگ جامعه شناسی**، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: انتشارات مرکز.

۲. آبراهامیان، یرواند(۱۳۹۳)، **تاریخ ایران مدرن**، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

۳. ازغندی، علیرضا (۱۳۸۲)، **تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران ۱۳۲۰-۱۳۵۷**، تهران: سمت.

٤. انبارداران، رسول(۱۳۸۵)، **نشریات سینمایی ایران از آغاز تا سال ۱۳۸۵**، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها،

۵. امینی،احمد (۱۳۷۰)، **صدفیلم تاریخ سینمای ایران**، تهران: موسسه فرهنگی هنری شیدا.

۶. امید، جمال(۱۳۷۷)، **تاریخ سینمای ایران**، تهران: انتشارات روزنه.

۷. بالدوین، جورج(۱۳۹۴)، **برنامه ریزی و توسعه در ایران**، ترجمه: میکائیل عظیمی، تهران: انتشارات علم.

۸. بروجردی، مهرزاد(۱۳۹۲)، **روشنفکری ایرانی و غرب**، ترجمه جمشید شیرازی، تهران: نشر فروزان روز.

۹. بوردیو، پی‌یر(۱۳۸۰)، **نظریه کُنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی**، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

۱۰. بوردیو، پی یر(۱۳۹۰)، **تمایز:نقد اجتماعی قضاوت های ذوقی**، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

۱۱. بیل، آ. جیمز(۱۳۸۷)، **سیاست در ایران: گروه ها، طبقات و نوسازی**، علی مرشدی زاد، تهران: اختران کتاب.

۱۲. پاتنام،رابرت(۱۳۸۴)،**سرمایه اجتماعی: اعتماد، دموکراسی و توسعه**،ترجمه افشین خاکباز وحسن پویان، تهران:نشر شیرازه.

۱۳. ریتزر، جورج(۱۳۸۷)، **نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.

۱۴.رهنما، فریدون(۱۳۸۱)، **مقدمه ناشر در واقعیت گرایی فیلم**، تهران: موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.
۱۵.رحمانی، نجیبه و بلخاری، حسن(۱۳۹۹)، *صورتبندی میدان تبلیغات سینمایی موج نو دهه۴۰و۵۰ با تکیه بر نظریه تمایز بوردیو*، مطالعات عالی هنر، دوره دوم، شماره۶، ۵۰-۶۹.
۱۶.شویره، کریستی‌ین و فونتن، اولیویه(۱۳۸۵)، **واژگان بوردیو**، ترجمه مرتضی کُتُبی، تهران: نشر نی.
۱۷.صدر، حمیدرضا(۱۳۸۱)، **درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران**، تهران: نی.
۱۸.قلی پور، علی(۱۳۹۷)، **پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی**، تهران: چاپ نظر.
۱۹.فکوهی،ناصر(۱۳۸۴)،*«پی‌یر بوردیو:پرسمان‌دانش‌و روشنفکری»*، فصلنامه علوم اجتماعی‌دانشگاه فردوسی، شماره۵، ۱۴۱-۱۶۱.
۲۰.غفاری، فرخ(۱۳۵۲)، *تاریخ سینمای ایران از زبان فرخ غفاری*، فرهنگ و زندگی،ویژه سینمای ایران، شماره۱۸، ۷-۱
۲۱.گلستان، ابراهیم (۱۳۷۴) «ترکاندن دروغ: فیلمفارسی»، *مجله فیلم*، شماره ۲۲۷ ، ۴۲-۳۰
۲۲.محمدکاشی، صابره(۱۳۷۸)، **خاکستر والماس در فیلمفارسی چیست؟**، گرداورنده حسن معززی نیا، تهران: ساقی.
۲۳.مهرابی، مسعود(۱۳۷۱)، **تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷**، تهران: نشر مولف.

1. Bourdieu, Pierre (1984), Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Translated by: Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
2. Dabashi,Hamid(2001),Close up:Iranian cinema,past,present,and,future,London;NewYork:Verso.
3. Issa ,Rose & Whitaker ,Sheila(1999), In Life and Art: The New Iranian Cinema, ed. ,London: National Film Theatre.
4. Ghorbankarimi,Maryam(2015), A Colourful Presence:The Evolution of Women's Representation in Iranian Cinema, Cambridge Scholars Publishing.
5. Naficy,Hamid(2011),Social History of Iranian Cinema,(vol.2),Durham,Nc:Duke University Press.
6. Mir Hosseini, Ziba(2001),Iranian Cinema: Art, Society and the State, w: Middle East Report, No.219,s.26-29