فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات انقلاب اسلامی
سال چهاردهم، زمستان ۱۳۹۶، شماره ۵۱
صفحات ۱۱۶ ـ ۹۳

ISLAMIC REVOLUTION STUDIES
A Quarterly Scientific ـ Research Journal
Vol. 14, Winter 2018, No 51

بررسی نقش و جایگاه سینمای ایران در سیر تحولات فرهنگی و سیاسی منتهی به انقلاب اسلامی ایران در دوره پهلوی دوم

مجتبی اشرافی*
شکرالله خاکرند**

چکیده

حکومت پهلوی سعی داشت ساختار سینما را در جهت خواست‌های خود، مصادره به‌مطلوب کند و به‌خدمت گیرد، البته تا اندازه زیادی نیز موفق شد. ازاین‌رو در این پژوهش تلاش شده است براساس نظریه نقش اجتماعی رسانه‌های جمعی و تأثیر آن‌ها بر دگرگونی ارزش‌های جوامع، سینمای ایران در تحولات سیاسی و فرهنگی دوران منتهی به انقلاب اسلامی مورد بررسی قرار گیرد. در همین راستا، فرضیه تحقیق نیز بر این امر استوار است که سینما، به‌عنوان رسانه‌ای حکومتی، متولی سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی است و تصاویری کاریکاتورگونه و ناقص از تحولات و شرایط ایران ارائه می‌داد که سرانجام نیز عواملی مانند شیوع ابتذال در بدنه سینمای فارسی و حمایت این رسانه از حکومت، موجب شد تا در دوران انقلاب، سینما به‌عنوان یکی از عناصر اصلی ساختار فرهنگی، سیاسی و اجتماعی پهلوی، باعث سرخوردگی مردم از سیاست‌های فرهنگی حکومت شود و در جریان اعتراضات و مخالفت‌های مردمی بر علیه ابزار تبلیغی حاکمیت پهلوی و شکل‌گیری انقلاب، جایگاهی ویژه بیابد.

واژگان کلیدی

انقلاب اسلامی، سینما، فرهنگ، پهلوی دوم، تحولات فرهنگی و سیاسی.

*. مدرس گروه معارف اسلامی، دانشگاه شیراز. engcac@gmail.com
**. دانشیار گروه تاریخ دانشگاه شیراز. khakrand@shirazu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۰

۱. طرح مسئله

سینما را می‌توان در زمره رسانه‌های مدرن تلقی نمود. هوور سه ویژگی عمده رسانه‌های مدرن را عمومیت یافتن مخاطب، عمومیت یافتن محتوا و پیشتازی تبلیغات در تأمین درآمد این رسانه‌ها دانسته است. (هوور، بی‌تا: ۹۷ و ۹۸) سیاست‌گذاران رسانه‌های مدرن و حتی پست مدرن، به این نتیجه رسیده‌اند که مخاطب زیاد، درآمد حاصل از تبلیغات را افزایش می‌دهد و برای داشتن مخاطبان بیشتر، بایستی آنچه را که مخاطب دوست دارد به او ارائه داد. و بر همین مبنا، رسانه‌های مدرن و پست مدرن بنا به میل و خوش آمد مخاطبانشان، پیام‌سازی کرده و حتی به تولید فکر می‌پردازند (اشرافی و همکاران، ۱۳۹۴: ۹۰ و ۹۱) و بر مبنای همین نگاه تئوریک و اقتصادی به رسانه است که سینما را نیز می‌توان در زمره رسانه‌های مخاطب‌محور قرار داد. اما پیش از ورود به مبحث ویژگی اقناعی ـ تبلیغی و ابزاری بودن سینمای دوره پهلوی، الزاماً بایستی تعریف‌مان از سینما را مشخص کرده و در ادامه بحث، در حیطه این تعریف، کارکرد سینمای ایران در دوره پهلوی دوم را بررسی نماییم.

برخی از متفکرین، سینما را عینیت در زمان دانسته‌اند. آنها سینمای کامل را سینمایی تعریف می‌کنند که توهم کامل زندگی را فراهم بیاورد. (بازن، ۱۳۸۹: ۱۹ ـ ۱۷) از سوی دیگر مجموعه عناصر مادی و معنوی که از گذشته انسان‌ها باقی‌مانده، در اکنون و حال افراد عملیاتی شده و در سازمان‌های اجتماعی جریان می‌یابند؛ از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و آینده فرد فردِ اجتماع را شکل می‌دهد، در اصطلاح، فرهنگ خوانده می‌شود. (آقابخشی و افشاری‌راد، ۱۳۸۹: ۱۵۷) به تعبیری دیگر، فرهنگ می‌تواند مجموعه معارف، معتقدات، هنرها، صنایع، تکنیک‌ها، اخلاق، قوانین و ... را شامل شود که انسان به‌عنوان عضوی از یک جامعه، آن را از جامعه خود فرا می‌گیرد و در قبال آن جامعه، تعهداتی را برعهده می‌گیرد. (بابایی، ۱۳۸۴: ۱۸)

گارت چوت[1] با تبیین نظریه کارکردگرایی برای رسانه سینما، این رسانه مدرن را دارای شش کارویژه واقعیت‌گریزی یا گریزخواهی،[2] اقناع،[3] ایجاد نگرش‌های جدید، جامعه‌پذیری،[4] هم‌زادپنداری و نشان دادن واقعیت می‌داند. (See: Jowwitt, 1989: 86) از طرف دیگر، یان چارلز جاروی[5] در تبیین مفهومی رسانه‌های مدرنی مانند سینما، تلاش دارد تا فیلم‌های ساخته شده در یک دوره تاریخی خاص را بازنمونی برای شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم بر جامعه در همان دوره تاریخی خاص نشان دهد.

1. Garth Jowwitt.
2. Escapism.
3. Persuasin.
4. Socialization.
5. Ian Charles Jarvie.

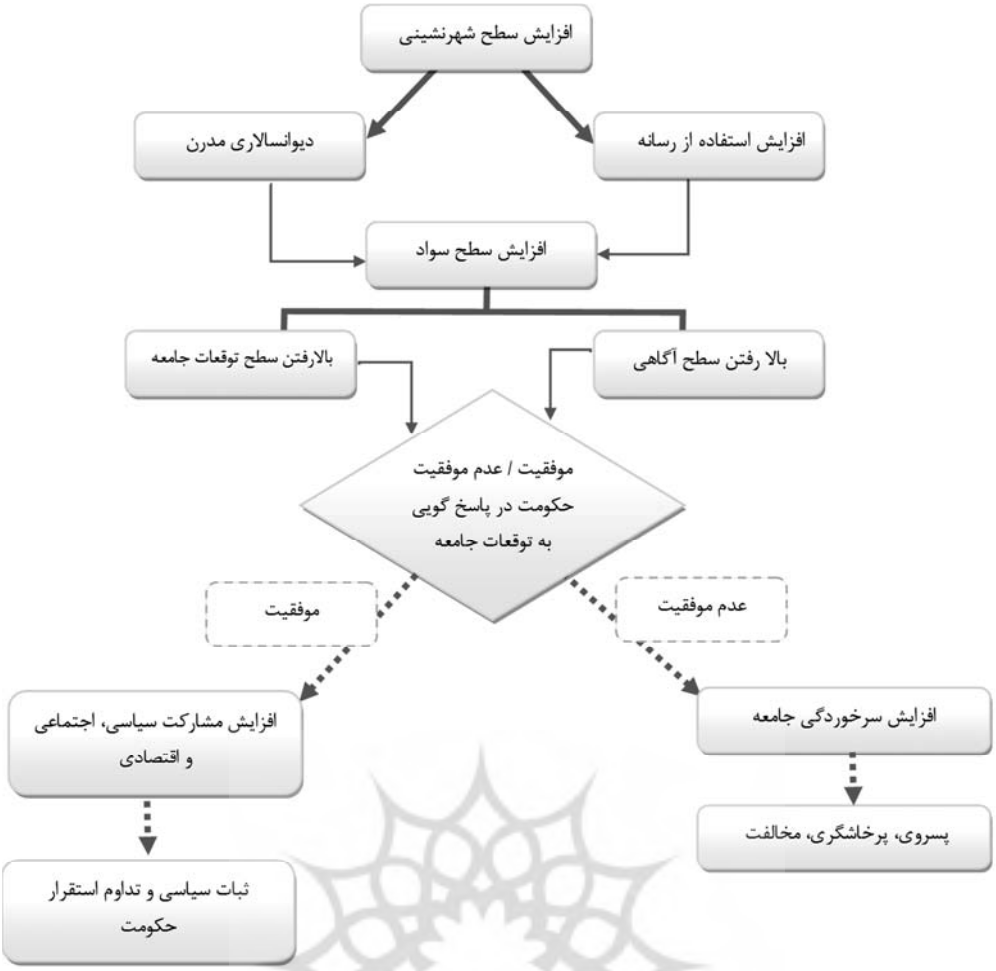
البته این نظریه، در تبیین بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی یک دوره خاص در هنر آن دوره، ریشه و پیدایش هنر در یک دوره تاریخی را معلول شرایط خاص تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی همان دوره دانسته و نمود واقعیت‌نگاری و واقعیت‌گرایی به وسیله هنر تولید شده توسط هنرمندان آن دوره تاریخی را بازتاب شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی همان دوره می‌داند. (See: Jarvie, 1998: 95)

در یک نگرش دیگر، کوییل،[1] در یک طرح پژوهشی مقایسه‌ای، بیان می‌دارد که نظریه نقش اجتماعی رسانه‌های جمعی و تأثیر آنها بر دگرگونی ارزش‌های فردی و اجتماعی جوامع، در دهه‌های ۶۰ تا ۷۰ میلادی، مطرح شده است. وی ادعا می‌کند که افرادی مانند دانیل لرنر،[2] تلاش کرده‌اند تا نقش رسانه در تغییر ارزش‌های سنتی در جوامع و جایگزین شدن ارزش‌های مدرن را جدی بگیرند و این گروه از نویسندگان مدعی شده‌اند که رسانه می‌تواند به فروپاشی سنت‌گرایی که معضلی برای نوسازی محسوب می‌شود، کمک کند. (کوییل، ۱۳۸۲: ۱۴۴) البته بر خلاف نظر کوییل، خیلی‌ها، لرنر را مدافع یک نظریه به نسبت کهنه و قومی‌محور در زمینه مدرن‌سازی دانسته‌اند. (تامپسون، ۱۳۸۹: ۲۳۱) نظریه‌ای که شاید چندان هم با مدرنیسم هنری سینما همخوانی نداشته باشد.

لرنر با نگرشی لیبرالی ـ علیتی، و با توجه به چهار گونه «یک دلی»، «مشارکت رسانه‌ای»، «شهرنشینی» و «سواد»، برای جایگاه ارتباطات در توسعه جوامع، سه مدل «مدرن»، «انتقالی» و «سنتی» را بیان می‌دارد. در مدل ارائه شده توسط لرنر، مشاهده می‌شود که با «افزایش سطح شهرنشینی» و «افزایش سواد»، مردم به استفاده از رسانه‌ها ترغیب شده و این تعامل با رسانه، موجب «بالا رفتن سطح آگاهی» در شهروندان و به تبع آن «افزایش مشارکت» در میان عوام و خواص می‌شود.

لرنر با تعدیل مدل خود و ادعای دو طرفه بودن ارتباط رسانه و ساخت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه، مدعی می‌شود که هر دو این متغیرها از یکدیگر تأثیر پذیرفته و یا بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. (لرنر، ۱۳۸۳: ۱۱۹ ـ ۱۱۱) او اصطلاح «هم‌احساسی» را برای توصیف ظرفیت تصور خویشتن به‌جای دیگری بکار می‌برد؛ ظرفیتی که در مواجهه با رسانه‌ها حاصل آمده است و او این ظرفیت را از جمله ویژگی‌های اصلی جامعه‌ی مدرن می‌داند. (lerner, 1958: 174 - 196؛ لرنر، ۱۳۸۳: ۲۶۸ ـ ۲۸۴؛ تامپسون، ۱۳۸۹: ۲۳۳ و ۲۳۴)

1. Denis Mc Quail.
2. Daniel Lerner.



نمودار شماره ۱: مدل لرنر

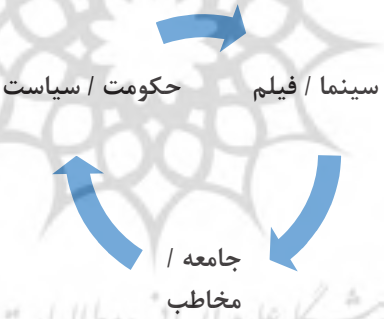
آنچه که در مدل لرنر بسیار کم‌رنگ است و یا اصلاً به آن توجهی نشده است، جایگاه دین اسلام به‌عنوان یک مذهب و تفکر سنتی اقتدارگرایانه و آینده‌نگر در میان جوامع مورد بررسی وی یعنی خاورمیانه و از جمله ایران می‌باشد. تامپسون در تفسیر علل ناکامی لرنر در پیش‌بینی اهمیت پایدار اسلام بیان می‌دارد که لرنر قبول شیوه‌های مدرن زندگی از سوی مردم سنتی را مشمول کم‌رنگ و یا ناپدید شدن شیوه‌های سنتی می‌دانست که این تصور، اشتباهی فاحش از سوی لرنر است. تامپسون در همین زمینه با اشاره به انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹میلادی،[۱] بر قدرت بازخیزنده اسلام به‌عنوان یک تفکر

۱. بسیاری از نظریه‌پردازان علم سیاست به‌دلیل وجود رسانه‌های قدرتمند دولتی مانند رادیو، تلویزیون و همچنین رسانه‌های مدرنی مانند سینما، که اغلب هم در جهت حمایت از الگوهای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی حکومت پهلوی گام برمی‌داشتند، وقوع جنبش و انقلاب مردمی در ایران را امکان‌پذیر نمی‌دانستند.

سنتی آینده‌گرا صحه گذاشته و تأکید می‌کند که علی‌رغم وجود و کثرت رسانه‌های موافق حکومت شاهنشاهی مانند سینما و رسانه‌های قدرتمند دولتی مانند رادیو و تلویزیون، تحرک و تجهیز اعتقادات مذهبی سنتی که با استفاده از رسانه‌های کوچک مدرنی مانند انتشار نوار کاست، اعلامیه و آثار چاپی در گردش از طریق شبکه‌های غیررسمی ارتباط و خارج از حوزه رسانه‌های دولتی تسهیل شده بود، در بی‌اعتبار کردن سیاست‌های غرب‌گرای محمدرضا شاه و تضعیف رژیم سلطنتی مؤثر افتاد. (همان: ۲۳۵ و ۲۳۶)

الیهو کاتز،[1] نیز در مقدمه‌ای که بر کتاب «*لی چین چوان*»، می‌نویسد، اعتراف می‌کند که علی‌رغم تلاش محققان برای تشویق سیاست‌گذاران جهان سومی برای افزایش استفاده از وسایل ارتباط جمعی مدرن در جهت توسعه اجتماعی و فرار از سکون و سقوط حکومت‌ها در این جوامع، ایرانی که نیرومندترین سازمان رادیو تلویزیون جهان سوم و دومین سازمان رادیو تلویزیون آسیا پس از ژاپن را دارد، تبدیل به یک استثناء بزرگ می‌شود و در جریان انقلاب اسلامی به رهبری امام خمینی، «سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران»، با وجود تمام وفاداری به رژیم حاکم، در برابر یک شبکه ارتباطی میان فردی، مرکب از روحانیون، بازاریان و دانشجویان، با استفاده از اعلامیه و نوارهای صوتی کاست، فلج شد و از کاربرد افتاد. (Katz & Chin Chuan, 1980: 7 - 9)

در تبیین این مقاله، سینما به‌عنوان رسانه‌ای هم‌جهت با سیاست فرهنگی دستگاه حکومتی پهلوی دوم و با ماهیتی غیر دینی درنظر گرفته شده که سه عنصر سیاست‌گذاری فرهنگی، ابزار و عوامل تولید و فعال در سینما، بر تولید محتوای قابل انتقال در رسانه سینما، تأثیرگذار هستند.



نمودار شماره ۲: ارتباط متقابل سینما، سیاست و مخاطب

یکی از ویژگی‌های اصلی سینمای ایران از بدو تولد تا کنون، این است که می‌تواند انعکاسی از واقعیت‌های ناپیدای جامعه‌ی ایرانی تلقی شود. به تعبیری دیگر، می‌توان مفاهیم ارائه شده در این سینما

1. Elihu Katz.

را بازتابی هرچند ناقص از خواست‌های سیاسی ـ اجتماعی و تحولات فرهنگی و سیاسی جامعه آن روز ایران دانست که عاقبت هم منتهی به انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ شدند.

البته، سینمای ایران در دوره پهلوی دوم حتی اگر هم می‌خواست نمی‌توانست یک سیر طبیعی و منطقی را برای تبدیل شدن به یک هنر اشراقی طی بکند. چراکه عوامل تولید فیلم در تاریخ سینمای ایران و به‌خصوص در دوره پهلوی دوم، کمتر از تحصیلات، دانش و اطلاعات کلاسیک در زمینه سینما برخوردار بودند و همین‌ها بودند که مسیر و جهت سینمای ایران در این دوره را تعیین می‌کردند؛ از سوی دیگر فضای سینمای دوره پهلوی، محیطی فسادآلود بود و حضور جریان‌های روشنفکری غرب‌زده و فارغ از مردم در این صنعت، رسالت بازنمایی واقعیات اجتماعی و تصویرسازی حقیقی از تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در این دوره را مخدوش نمود. (دادگو، ۱۳۷۰: ۱۱۰ و ۱۱۱)

۲. سینما، مولود عصر مدرنیته فرهنگی

عکاسی در دوره محمدشاه قاجار به ایران آورده شد و بسیاری ناصرالدین شاه را اوّلین عکاس ایران می‌دانند. سینما هم همانند عکاسی، در عهد قاجار متولد شد. با ورود اولین دستگاه «سینماتوگراف»[1] به ایران توسط مظفرالدین شاه قاجار (۱۲۷۹ / ۱۳۲۱)، سینما هم در ایران متولد می‌شود. عکاس‌باشی دربار، فیلم‌بردار می‌شود و مظفرالدین شاه کارگردانی می‌کند و خواجه‌های دربار در جایگاه اولین بازیگران آماتور ایرانی قرار می‌گیرند.

با این توصیف، سینما تبدیل به هنری درباری و مختص بزرگان و اشراف شد؛ اما دیری نپایید که این هنر اشرافی، از دیوارهای کاخ قجری عبور کرد و با تأسیس اولین سالن سینمای ایران در ماه رمضان ۱۳۲۲ ق (ماه نوامبر ۱۹۰۴ م) (گلستان، ۱۳۷۴: ۱۱)، در میان عوام و اقشار متوسط جامعه جایگاهی پیدا کرد. کمتر از یک سال پس از پیروزی انقلاب مشروطه، مهدی‌خان روسی که منفعت اقتصادی این هنر جدید را دریافته بود، در سال ۱۲۸۶ / ۱۳۲۸ ق با خرید یک دستگاه پروژکتور، به نمایش فیلم‌های ۸ تا ۹ دقیقه‌ای پرداخت، فیلم‌هایی که ازیک‌سو با اخلاق عمومی و از سوی دیگر با رد یا قبول علمای دینی پیوند خورده بود. (مهرابی، ۱۳۷۱: ۱۹ ـ ۱۷) به این ترتیب، سینما در ایران، به یک رسانه عمومی ـ جمعی و سرگرمی موردعلاقه اقشار و طیف‌های مختلف اجتماع ایرانی تبدیل شد.

با مروری بر وقایع و تحولات این دوره، می‌توان گفت که نخستین خیزش‌های فرهنگی و تفکرات آرمان‌خواهانه، هم‌زمان با جنبش مشروطه در ایران شکل گرفت؛ جنبشی که اگرچه در آغاز آن مطالبات عمومی مردم تعریف نشده و نامشخص بود و وحدت کلمه میان ملت و نخبگان در ساختار سیاسی آن زمان

1. Cinematographe.

چندان به چشم نمی‌آمد و همین سردرگمی و نامشخص بودنِ اهداف بود که در کنار تحرکات نیروهای گریز از مرکز داخلی و شیطنت‌های خارجی و با توجه به عدم ارتباط‌گیری موفق دولت و مجلس ملی و عدم شکل‌گیری پایه‌های مناسب برای شکل‌گیری وضعیت مطلوب و ایدئال مشروطه، عاقبتی جز روی کار آمدن استبداد رضاخانی نداشت. استبدادی که در ابتدای امر با استقبال طیف‌های وسیعی از عوام و خواص روبه‌رو شد.[۱]

در این جو سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بود که رضاخان در قالب نجات‌دهنده میهن به میدان آمد، مخالفان روحانیت، با ورود رضاخان به عرصه سیاست، موافق و همراه او شدند؛ اینها روحانیت را خرافی و مرتجع تلقی کرده[۲] و ظهور شخصیتی موسیلینی‌وار را برای نجات ایران از فلاکت موجود، ضروری می‌دانستند. (آبادیان، ۱۳۸۹: ۵۲۸ ـ ۵۲۷)

سینما هم‌زمان با تغییر حکومت از قاجار به پهلوی، با چالش‌هایی روبه‌رو شد. در پی کودتای ۱۳۳۹ ق (سوم اسفند ۱۲۹۹) توسط رضاخان میرپنج، طبق ماده ششم اعلامیه «حکم می‌کنم» و با امضای «رئیس دیویزیون قزاق اعلی حضرت اقدس شهریاری و فرمانده کل قوا (رضا)» سینماتوگراف‌ها هم در کنار سایر اماکن عمومی مانند مغازه‌های شراب و عرق فروشی، تئاتر، کلوب‌های قمار و ... بسته و تعطیل شدند. (ساکما، آما: ش.س. ۱۴۷۷ / ۲۹۳: ۲) اما درست یک ماه بعد از این حکم، مجدداً و به دستور سید ضیاءالدین طباطبایی، سینماتوگراف‌ها و تئاترها در حکمی مستقل، مجوز ادامه فعالیت دریافت کردند. (سازمان اسناد و کتاب‌خانه ملی ایران، آمار: شماره سند. ۱۴۷۴ / ۲۹۳)

رضاخان، بلافاصله پس از روی کارآمدن، به ترویج و تشویق تجددگرایی در ایران پرداخت؛ در این میان، سینما تلاش می‌کرد تا با بازنمایی مظاهر تمدن جدید و پیشرفت‌های پهلوی، به این حکومت مشروعیت بخشد؛ گویی اگر حکومت رضاخانی نبود، سینمای ایران تا مدت‌ها از قالب کودکانه و فانتزی سینمای قجری بیرون نمی‌آمد؛ سینمایی که تنها و تنها به درباریان قاجار، از فرنگ برگشته‌ها و اقلیت‌های مذهبی (اغلب ارمنی)[۳]

---

۱. محمدتقی بهار در ستایش رضاخان می‌گوید:

سردارسپه راست دلی روشن و صاف — چون آینه و رفیع چون قله قاف
از او عملست و از دگر مردان لاف — سردارسپه شدن نمی‌توان شد به گزاف
(بهار، ۱۳۶۳: ۱۰۱)

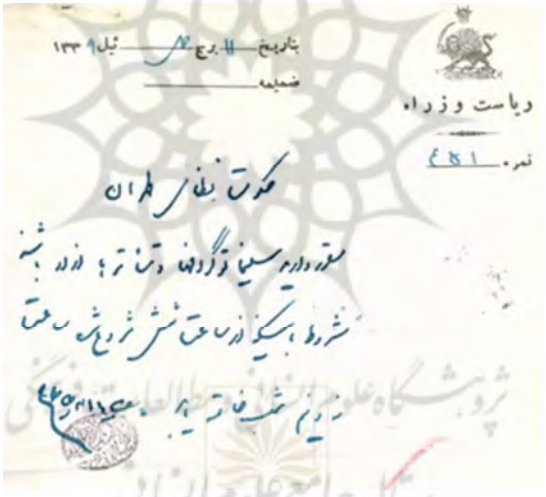
۲. مشفق کاظمی در مخالفت با روحانیت و تأیید رضاخان می‌گوید: «اکنون به یک دیکتاتوری انقلابی نیاز دارد که توده‌های ناآگاه را به زور از چنگ روحانیت خرافاتی برهاند». (کاظمی، ۱۳۰۳: ۱۱ ـ ۱)

۳. ارمنی‌ها جزو نخستین اقلیت‌هایی بودند که در کنار اقلیت زرتشتی در تهران و برخی شهرهای بزرگ مانند تبریز، تئاتر ایران را روی کار آوردند و عاقبت هم بسیاری از همین زنان و مردان فعال در تئاتر بودند که راهی سینما شدند و در آنجا فعالیت‌های خود را ادامه دادند. برای مثال، آوانس اوگانیانس، ارمنی تبار و از اولین‌های سینمای ایران، همان کسی است که اقدام به تأسیس اولین مدرسه سینمایی در ایران می‌کند. (ساکما، آما: ش.س. ۷۴۶۹ / ۲۹۷: ۱ و ۲)

تعلق داشت (نبوی، ۱۳۷۷: ۳۰ ـ ۲۸) و تا مدت‌ها برای سرگرمی درباریان و طبقات بالادستی اجتماع بود و هنوز عمومیت نیافته بود. رضاشاه و روشنفکران همراه او، تعریفی نوین از مدرنیته ایرانی ارائه نمودند، افرادی مثل حسن تقی‌زاده که رضاشاه را در متجدد کردن ایران همراهی می‌کردند؛ دیدگاهی غرب‌گرایانه داشتند:

> به عقیده این سطور، امروز، چیزی که به حد اعلاء برای ایران و (... نیاز است،) نخست قبول و ترویج تمدن[1] اروپا بلاشرط و قید و تسلیم مطلق شدن به اروپا و اخذ آداب و عادات و رسوم و تربیت و علوم و صنایع و زندگانی و کل اوضاع فرنگستان بدون هیچ استثناء (جز زبان) (و ... می‌باشد). (تقی‌زاده، ۱۹۲۰: ۱ و ۲؛ همچنین نگاه کنید به: Browne, 1978: 485 & 486 و میرسپاسی، ۱۳۸۹: ۱۰۹)

با شکل‌گیری جدی سینما در ایران و افزایش تعداد سالن‌های نمایش فیلم‌هایی که اغلب تولید خارج بودند، لزوم داشتن یک قانون در این زمینه ضروری به‌نظر می‌رسید. بنابراین، در جلسه دوم مرداد ۱۳۰۹ انجمن بلدیه تهران، پیش‌نویس لایحه نمایش‌ها و سینماها به تصویب رسید. (ساکما، آما: ش.س. ۶۰۷۴ / ۳۴۰: ۳ ـ ۱) و بار دیگر در ۱۱ دی ماه ۱۳۱۴ با امضاء محسن صدر در مقام وزیر عدلیه و از طرف همایون سیاح به‌عنوان وزیر داخله، در قالب نظام‌نامه سینماها انتشار یافته و بر مبنای این لایحه قانونی، وظیفه جرح، تعدیل و نظارت بر فیلم‌ها از منظر اخلاق و ... برعهده مأموران شهربانی و بعداً شهربانی و معارف و همچنین صنایع مستظرفه گذارده شده بود. (ساکما، آما: ش.س. ۱۸۷۵ / ۳۶۰: ۲ و ۶)



تصویر: الف) اعلامیه تعطیلی سینما در زمان کودتای رضاخانی؛

۱. تقی‌زاده، تمدن را به مفهوم «شهرنشینی» و «تخته قاپو» و در مقابل «صحرانشینی یا زندگی کوچ‌نشینان و چادرنشینان و شکارچیان» می‌داند. (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۱)

حکم میکنم:

ماده اول ـ تمام اهالی شهر طهران باید ساکت و مطیع احکام نظامی باشند.

ماده دوم ـ حکومت نظامی در شهر برقرار و از ساعت هشت بعداز ظهر غیراز افراد نظامی وپلیس مامور انتظامات شهر کسی نباید در معابر عبور نماید

ماده سوم ـ کسانیکه از طرف قوای نظامی وپلیس مظنون به مخل آسایش و انتظامات واقع شوند فوراً حلب ومجازات سخت خواهند شد

ماده چهارم ـ تمام روزنامجات ـ اوراق مطبوعه تا موقع تشکیل دولت بکلی موقوف و برحسب حکم واجازه که بعد داده خواهدشد باید منتشر شوند

ماده پنجم ـ اجتماعات درمنازل ونقاط مختلفه بکلی موقوف در معابر هم اگر پیش از سه نفر گرد هم باشند با قوه قهریه متفرق خواهندشد

ماده ششم ـ تمام مغازه های شراب و عرق فروشی تئاتر وسینماتکراف ها وکلوب های قمار باید بسته شود وهرمست دیده شود بمحکمه نظامی حلب خواهد شد

ماده هفتم ـ تازمان تشکیل دولت تمام ادارات ودوائر دولتی غیراز اداره ارزاق تعطیل خواهد بود ـ پستخانه تلفونخانه تلگرافخانه هم مطیع این حکم خواهند بود

ماده هشتم ـ کسانیکه در اطاعت از مواد فوق خود داری نمایند به محکمه نظامی حلب و بسخت ترین مجازات ها خواهند رسید

ماده نهم ـ کاظم خان بسمت کمانداری شهر انتخاب ومعین میشود ومامور اجرای مواد فوق خواهد بود

رئیس دیویزیون قزاق اعلیحضرت اقدس شهریاری وفرمانده کل قوا

(رضا)

مطبعه بوسفور طهران

ب) اعلامیه بازگشایی سینما با مهر و امضای سید ضیاء.

در همین دوران، تقابل سنت و مدرنیته در فرهنگ ایرانی، این بار در قالب فیلم و سینما خود را نشان داد. درحالی‌که سینما رفتن برای بسیاری از خانواده‌های ایرانی حرام تلقی می‌شد و این حکم شرعی نانوشته، از طرف بسیاری از خانواده‌های ایرانی اجرا می‌شد، در سال ۱۳۰۷، برای اولین بار، پای زنان ایرانی به‌عنوان تماشاچی به سالن‌های سینما باز شد و چالشی بزرگ را برای ساختار سنتی جامعه روبه تجدد ایران ایجاد کرد. در بهمن همان سال، مادام پری آقابابیان (آقابابایف) در سینمای خود واقع در کوچه نوشین مخبرالدوله، می‌رقصید تا تماشاگران را برای تماشای فیلم «بارباس» ترغیب کند. (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۸ و ۲۹) و یا در برخی دیگر از سالن‌های سینما، مانند سالن سینما جوان خیابان لاله‌زار متعلق به مجمع جوانان ایران، هم‌زمان با نمایش فیلم که صامت بودند، ارکستر ایرانی و فرنگی

مشغول نواختن می‌شد. (ساکما، آما: ش.س. ۳۹۸۶۶ / ۲۹۷: ۱) و این درحالی بود که درصورت تبعیض قائل شدن بین زن و مرد در اماکن عمومی مانند سینما، کافه و هتل‌ها، جریمه سنگینی از آنها گرفته می‌شد. (آبراهامیان، ۱۳۸۳: ۱۷۹)

البته تماشاچی بودن زنان یک مسئله بود و بازی کردن زنان در فیلم‌ها نیز خود یک مسئله بزرگ‌تری بود. عبدالمجید مجیدی که سال‌ها در حکومت پهلوی، ریاست هنرهای نمایشی را برعهده داشت، بازیگری زنان در اولین فیلم‌های سینمای ایران و بیان احساسات زنانه با صورت‌های باز و ... را نوعی تابوشکنی در آن دوران تلقی می‌کند. (گلستان، ۱۳۷۴: ۳۹)

در فیلم‌های صامت اولیه با بازی زنان ارمنی‌تبار، برای اولین بار و قبل از کشف رسمی حجاب در ایران، در فیلم‌هایی مثل حاجی آقا آکتور سینما، (اوانس اوگانیانس، ۱۳۱۱) کشف حجاب اتفاق افتاد. در فیلم حاجی آقا آکتور سینما و درست ۲ سال قبل از کشف حجاب در ایران، در صحنه‌ای از این فیلم که به نوعی تقابل سنت و تجدد را به نمایش می‌گذارد، حاجی آقا، به تماشای رقص نیمه برهنه دخترش می‌نشیند. (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۳۳)

اما با ناطق شدن سینمای ایران، بازی بازیگرانِ زنِ مسلمان در این فیلم‌ها و «گفتگو از عشق و دلدادگی» و «آن دعوت مشهور گلنار از جعفر در فیلم دختر لر که نیمه شب از دریچه بالا می‌آمد»، موضوع دیگری بود که تقابل سنت و تجدد را در ایران بیش‌ازپیش نمایان ساخت، به نحوی که صدیقه سامی‌نژاد که با نام مستعار روح‌انگیز، در نقش گلنار در فیلم دختر لر[1] حاضر شده بود، مورد ضرب و شتم و طرف دشنام متعصبان قرار گرفت و او عاقبت برای همیشه گوشه‌نشین شد و زندگی در گمنامی را برگزید. (گلستان، ۱۳۷۴: ۴۰)

۳. سینمای ایران متأثر از مدرنیزاسیون حکومتی

از مهم‌ترین ویژگی‌های حکومت پهلوی، می‌توان به سیستم سرمایه‌داری در این حکومت اشاره کرد. سیستمی که از زمان رضاشاه پهلوی با حذف تدریجی قدرت طبقه فئودالی در ایران شروع و در دوره حکومت محمدرضا شاه پهلوی نیز ادامه یافت. در این وضعیت، حکومت پهلوی با انحصار قوه قهریه، در عین حفظ منافع و دفاع از موقعیت طبقه حاکمه سرمایه‌دار بورژوا (قشر بالایی کارمندان دولت و ارتش،

۱. فیلم دختر لر که برخی با عنوان‌های «جعفر و گلنار» و «ایران دیروز و ایران امروز» هم آن را می‌شناسند، (ساکما، آما: ش.س. ۱۷۰۹۶ / ۲۹۷: ۱) نخستین فیلم ناطق ایرانی بود که در سال ۱۳۱۱ توسط عبدالحسین سپنتا و خان بهادر اردشیر ایرانی در هند فیلم‌برداری و در سال ۱۳۱۲ در ایران به نمایش درآمد.

مالکان سرمایه‌دار و آنهایی که در کارهای مالی، بازرگانی و صنعتی فعالیت دارند) و متحدان بین‌المللی خود (ایالات متحده آمریکا و ...) و تضمین سیستم مالی و اقتصادی جاری، با دریافت مستقیم درآمدهای سرشار نفتی، خودش به نیروی مسلط در اقتصاد ایران تبدیل شد.

این اجزاء سه‌گانه، بورژوازی ایران در دوره پهلو را شکل می‌دادند و حکومت پهلوی خود را ملزم به دفاع از منافع آنها می‌دانست. بشیریه، تعداد خانواده‌های مهم و مطرح در این طبقه حاکمه و سرمایه‌داری بورژوا را بیش از ۳۰۰ خانواده تخمین زده و بیش از ۶۷ درصد مبادلات مالی در اقتصاد و صنعت نوین در ایران را در اختیار یک جمعیت حداقلی یعنی حدود ۱۵۰ خانواده از این طبقه می‌داند. (Bashiriyeh, 1982: 60) در این دوره، به‌دلیل افزایش درآمدهای نفتی، تعداد افراد و درآمد لایه‌های بالایی کارمندان دولت و ارتش به شدت افزایش یافت و این گروه، در عین وابستگی مطلق به سیاست‌های حکومت برای حفظ مقام و مزایای خود، به‌صورت استخدام پرسنل تازه برای بورژوازی خدمت کردند. (هلیدی، ۱۳۵۸: ۵۱ ـ ۴۶)

با روی کار آمدن محمدرضا شاه و تلاش برای ساخت و پرداخت این طبقات اجتماعی جدید و نوپا در ساختار اجتماعی ایران، نوع نگاه حکومت به سینما و نحوه حمایت‌های حکومتی از سینما نیز تغییر کرد. از یک طرف، با افزایش تعداد سینماها در سطح کلان‌شهرها برای خدمات‌دهی به این طبقات اجتماعی نوپا، الگوی دیداری ـ شنیداری سینما در رویکرد تبلیغاتی حکومت، جایگاه راهبردی مهمی پیدا کرد. (کشانی، ۱۳۸۶: ۶۸) از طرفی دیگر، سینما به‌عنوان هنری مدرن، از همان آغاز ورودش به ایران، تقابل تفکرات سنتی، مذهبی و مدرن را برانگیخت و حتی این بار هم بعد از اتمام دوره سکوت و فترت سینما و شروع دوره جدیدی در حیات این رسانه هنری، این تضاد و تعارض همچنان به قوت خود باقی بود.

در همین دوران و در تابستان ۱۳۲۹، دولت وقت، با اتخاذ مقرراتی ویژه، و تصویب دستورالعملی در قالب یک آیین‌نامه ۱۵ ماده‌ای، اقدام به ایجاد و راه‌اندازی تشکیلاتی بر مبنای این دستورالعمل ایدئولوژیک فیلم‌سازی، برای کنترل کمی و کیفی بخش سینما و تئاتر کشور کرد. (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۴۶) نکته جالب‌توجه در این قوانین جدید، عدم توجه به مقوله مفاسد اخلاقیِ معمول‌شده در فیلم‌ها بود؛ اما همین آیین‌نامه، به‌صراحت در مصادیق بازبینی و سانسور فیلم‌ها، مواردی از قبیل: مخالفت با رژیم سلطنتی، اهانت به شاه و خاندان سلطنتی، انقلاب‌های سیاسی جهان که منجر به تغییر رژیم سلطنتی گردیده بود، تحریک به انقلاب علیه حکومت و رژیم سلطنتی، تبلیغ هرگونه مرام غیرقانونی، هرگونه شورش و انقلاب در زندان که منجر به پیروزی زندانیان و شکست قوای انتظامی شده باشد و ... را بیان داشته و از مصادیق و مضامینی که با شرع و دین مغایرت داشته و البته با سیاست‌های رژیم پهلوی و تحولات

اجتماعی و فرهنگی پیش‌رو همراهی داشتند، سخنی به میان نیامد. (صدر، ۱۳۸۱: ۱۳۲ ـ ۱۳۱)

ساختار سیاسی ایران در این دوران و به خصوص از سال ۱۳۳۲ به بعد، با توجه به پراکندگی روستاها و شهرها و فاصله آنها از یکدیگر و همچنین گسترش دستگاه عظیم دیوان‌سالاری در سراسر کشور، ساختاری استبدادی با تمرکز قدرت و استبداد دیوان‌سالارانه بود؛ این ساختار با ویژگی‌های حکومت پهلوی دوم، به خصوص ویژگی‌هایی از قبیل قانون‌گریزی، گسترش بروکراسی، نظامی‌گری، شخصی بودن حکومت، عدم وجود احزاب و مطبوعات آزاد، پیروی از سیاست‌های آمریکا در صحنه روابط بین‌الملل، ناسیونالیسم و تأکید بر احیای گذشته تاریخی قبل از ورود اسلام به کشور توسط اعراب، غرب‌گرایی، اسلام‌ستیزی و ... سازگاری داشت. (رهبری، ۱۳۸۳: ۱۱۷ و ۱۱۸)

در این زمان، تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بیشتر به سمت تقویت ابزارهای قدرت (ارتش، دیوان‌سالاری و دربار) محمدرضا شاه و سلب هرنوع آزادی فردی و اجتماعی از مردم در این ساختار جدید متمایل می‌شوند؛ فضای ایجادشده بعد از کودتای۱۳۳۲، سینمای ایران را به سمت انفعال و سیاست‌زدگی از درون کشاند. با این اوصاف، سینمای منفعل و متمایل به آرامش ایران، به کمک پادشاه آمده و فیلم‌های تبلیغی بسیاری با حمایت مستقیم حکومت، در بازنمایی خدمات متقابل شاه و میهن، منفعت اصلاحات پهلوی برای ملت و ... ساخته شدند. علاوه‌بر عنصر تبلیغی و مشروعیت‌بخشی به حکومت در فیلم‌های این دوره، می‌توان به ابتذال و تخدیر افکار عمومی و غالب شدن عنصر لاقیدی و فارغ از هر بحث جدی‌ای اشاره کرد. از سوی دیگر، ساختار فرهنگی ایران در طی دوره ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷، علی‌رغم گسترش حوزه‌های علمیه و مدارس مذهبی و ساختار اجتماعی متمایل به فرهنگ مذهبی، ساختاری ضددینی بود؛ در این دوره، تأثیرپذیری سینمای ایران از مدرنیسم و اومانیسم غربی و تقابل سنت و مدرنیته، بسیار مشهود است.

با بررسی و تحلیل محتوای فیلم‌های ساخته شده در این ایام، می‌توان بیان داشت که آغاز دهه ۳۰ در ایران، همراه با گسترش کمی و نه کیفی فیلم‌سازی و سینماداری در ایران بود؛ تبلیغ و ترویج مصرف‌گرایی، تجملات، رقص و آواز، پوشش‌های زنانه غربی و حتی خشونت جنسی، تجاوز و ... نیز در این سینما رونق گرفت. بنابراین، در اواخر دهه ۳۰ شمسی و اوایل دهه۴۰، هم‌زمان با تغییرات و تحولات ساختاری فرهنگ ایران و نمود یافتن فرهنگ غربی و اشاعه آن در سطح عامه و اکثریت خواص جامعه، سینما نیز از این تغییر و تحولات عقب نماند و غلبه عناصر سکس و خشونت بر مفاهیم فیلم‌های تولیدی در بدنه سینمای ایران در این دوران، که با فیلم «شرمسار» شروع شده بود، رشد چشمگیری یافت. (مجتبی‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۳۱)

به این ترتیب، حکومت با ممانعت از شکل‌گیری یک سینمای سیاسی، با پافشاری بر دو وجه غالب سرگرمی و تبلیغ در این دوران، بر کارکرد غیر سیاسی سینما تأکید کرده و این سیاست به گونه‌ای پیش رفت که آمارها از میزان حداکثری انگیزه تفریح و سرگرمی در میان مخاطبان برای رفتن به سینما حکایت داشت. آماری که با توجه به کمبود وسایل سرگرمی در شهرها، در میان انگیزه‌های مختلف رفتن به سینما توسط تماشاگران این دوره، به سه انگیزه اصلی تفریح و سرگرمی (۳۳ درصد)، دیدن هنرپیشه‌های موردعلاقه و صحنه‌های دلپسند (۱۱ درصد) و فراموش کردن مشکلات روزمره و گریز از آنها در جهت رؤیاپردازی و تخیل‌سازی (۱۰ درصد) اشاره می‌کند. (کشانی، ۱۳۸۶: ۷۸ و ۷۹)

در این دوره و تا اواخر دهه۴۰، مهاجرت به شهر و افزایش شهرنشینی بسیار کند و حتی سیاست‌های اتخاذی حکومت برمبنای نگه داشت روستائیان در روستاها بود؛ در همین دوره تاریخی، سیاست‌هایی مانند «انقلاب سفید شاه و میهن» که در دی ماه ۱۳۴۱ اعلام و در بهمن ماه همان سال مردم برای تأیید این اصلاحات به پای صندوق‌های رأی رفتند، نمونه‌ای از ساختار فرهنگی و سیاسی در حال تغییر ایران در دوره پهلوی دوم بود.[۱]

حکومت، برای پیشبرد اهداف فرهنگی خود و تضعیف و به حداقل‌رسانی اصطکاک جوامع سنتی ایرانی، به خصوص جوامع روستایی با اهداف فرهنگی و توسعه مظاهر تمدن مورد ادعای خود و آماده کردن ملت و مهم‌تر از همه جوامع روستایی، برای پیاده‌سازی مواد انقلاب سفید، بدون توجه به رقابت میان سینما و تلویزیون، در سال ۱۳۳۹ طرح استفاده از رادیو، تلویزیون و نمایش فیلم در مناطق روستایی کشور را که فاقد سینما بودند، در سطح گسترده‌ای به موعد اجرا گذاشت. به‌عنوان نمونه، شرکت نفت، در رابطه با راه‌اندازی سینمای سیار در ایران بسیار فعال بود و یکی از جریان‌سازهای اصلی سینمای سیار در ایران به شمار می‌رفت. در گزارش‌های وزارت کشور، شهربانی و فرمانداری‌ها هم به تکرار از سینمای سیار اسم برده شده و لزوم توجه به این مسئله به عوامل اجرایی و حکومتی گوشزد شده است. (ساکما، آما: ش.س. ۴۶۶۹ / ۲۹۳ / ۹۸؛ ۱۳۱ / ۳۸۰؛ ۱۱۶۵۱۳ / ۲۹۳؛ ۱۶۹۹۴ / ۲۲۰؛ ۳۴۹۶۶ / ۲۹۳ و ۲۹۳/۱۳۶۰۸)

اما این درحالی بود که پهلوی در این ساختارسازی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، نتوانست توده مردم

---

۱. غلامرضا افخمی، مهم‌ترین اصل انقلاب سفید شاه و میهن را اصلاحات ارضی می‌داند و هدف از این طرح را ایجاد طبقه‌ای از کشاورزان مستقل دانسته و مدعی می‌شود که حکومت تلاش داشت تا بر مبنای اصل اصلاحات ارضی، مازاد زمین‌هایی که به دنبال محدودیت مالکیت زمین‌های کشاورزی از مالکین گرفته شده، بلافاصله به رعایایی که در آن به کشت و زرع مشغول هستند فروخته شود و بنابراین این طرح در ۱۹ دی ماه ۱۳۴۱، توسط محمدرضا شاه، رسماً اعلام شد. (Afkhami, 2009: 230)

سنت‌گرا و متمایل به مذهب را با خود همراه نماید؛ سیاست‌های انقلاب سفید و برنامه سوم توسعه، بر خیل بیکاران جامعه افزود و نوعی نگرش منفی را در میان این جوانان پدید آورد. نسل جدید نیز متأثر از تحولات خرداد ۱۳۴۲ به بعد و فعالیت‌های فکری و فرهنگی نواندیشان دینی، با آگاهی‌هایی که به دست آورده بودند، در صدد بودند تا از دام سیاست‌های فرهنگی شاه رهایی یافته و در مقابل آن بایستند.

حکومت پهلوی در مواجهه با این خیل جوانان بیکاری که سردرگم و نگران آینده نامعلوم خود بودند، برنامه‌ریزی فرهنگی از طریق رسانه قدرتمندی مانند سینما را در پیش گرفت. به همین خاطر حمایت از ساخت و تولید فیلم‌هایی که داستان‌ها و شخصیت‌های آس و پاس و بیکار را نشان می‌دادند که نان بخور و نمیری در می‌آوردند و با همه نداری خوش بودند، در دستور کار قرار گرفت و سردسته و شروع کننده این فیلم‌ها نیز فیلم گنج قارون (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) بود. در این رسالت، سینما وظیفه داشت تا آرمان‌شهری دست‌یافتی همراه با اعتقاد به شانس، بخت و اقبال را برای فقرا ترسیم کرده و به آنها بقبولاند که شانس هیچ‌گاه از بین نمی‌رود و اقشار فقیر همیشه در معرض یک اقبال و بخت قرار گرفته و می‌توانند قهرمان و پولدار شوند. (کشانی، ۱۳۸۶: ۸۲ ـ ۸۰)

سینمای ایران و تولید «فیلم‌فارسی» در سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۱ به حداکثر ظرفیت خود در تولید رسید، اما دلزدگی توده از این نوع سینمای واقعیت‌گریز، تا اندازه زیادی، به بدنه سینمای ایران ضربه زده و سینمای این سال‌ها را به ورطه ورشکستگی و نابودی کشاند، در همین سال‌ها، برخی فیلم‌ها هم در ژانر «فیلم‌فارسی» و هم فیلم‌های موج نو، با درون‌مایه‌های اجتماعی و بازتاب واقعیات تلخ جامعه تولید شده و به نمایش درآمدند و سرخوردگی‌های اجتماعی جامعه‌ی آن روز ایران را تا اندازه زیادی به نمایش می‌گذاشتند.

در طی سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۴، ایران به واسطه رشد درآمدهای نفتی و حمایت‌های غربی، ثبات و رشد اقتصادی داشت. درآمد دولت از نفت در سال ۱۳۳۳ یعنی همان سال آغاز کنسرسیوم نفتی، تنها ۰/۱ درصد درآمد ناخالص ملی بود. در سال ۱۳۳۵، این میزان به ۶ درصد و در سال ۱۳۵۰ به ۱۱ درصد و در سال ۱۳۵۳ به ۴۴ درصد رسید. (رزاقی، ۱۳۷۵: ۵۱۱) در این سال‌ها تورم بین ۱۱,۱ تا ۱۶,۶۳ بود، اما حقوق و دستمزدها درحال افزایش بود و به همین سبب، زندگی افراد جامعه بهبود یافته بود. (قدیری اصلی، ۱۳۶۴: ۲۵۶)

در سال ۱۳۵۳، میزان درآمد نفتی ایران از ۵۵۵ میلیون دلار در سال ۱۳۴۲ و ۱,۲ میلیارد دلار در سال ۱۳۵۰، به ۵ میلیارد دلار در این سال رسید (مرکز آمار ایران، ۱۳۶۹: ۵۲۰ ـ ۵۱۵). با سه برابر شدن درآمدهای نفتی کشور، حکومت پهلوی، سیاست اقتصادی مبتنی بر رشد سریع را در پیش گرفت به نحوی که واردات ایران تا سال ۱۳۵۶ به بیش از ۲ / ۲۵ میلیارد دلار رسید. وارداتی که جامعه ایران را

بیش‌ازپیش به مظاهر تمدن غرب و مصرف‌گرایی بیشتر سوق می‌داد و سینمای ایران نیز در این میان به کمک سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حکومت آمده و بیش‌ازپیش به ترویج و تبلیغ ابتذال، مصرف‌گرایی و نمایش زندگی متمدنانه غربی پرداخت. پهلوی در کنار این درآمدهای سرشار و رشد ظاهری اقتصادی، به بازنمایی و نمود شکوه تاریخی دوره‌های باستانی ایران در قالب برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی، جشن هنر شیراز[۱] و ... پرداخته و نوعی حس ناسیونالیستی و میهن‌پرستی را در ضدیت با دین اکثریت توده، تقویت کرده و به بزرگ‌نمایی شکوه و عظمت پادشاهی ۲۵۰۰ ساله ایران پرداخت. (اشرافی، ۱۳۹۴: ۷)

۴. شکست سیاست‌های فرهنگی و مدرنیزاسیون پهلوی، خیزش انقلابی ملت و زیرسؤال رفتن ساختار سینما در جریان انقلاب اسلامی

برخی از محققان و پژوهشگران، نقطه آغازین مدرنیته و مدرنیزاسیون در جهان را حدفاصل میان رنسانس و انقلاب فرانسه و عده‌ای دیگر، آغاز مدرنیته را منطبق بر آغاز صنعتی شدن جوامع اروپایی و پیدایش وجه سرمایه‌داری و تولید کالا دانسته‌اند. (احمدی، ۱۳۷۳: ۸ و ۹) برخی مدرنیته را ترکیب پیچیده‌ای از فرایندها و پروسه‌های بهم‌تنیده دانسته‌اند و ظهور مظاهری همچون جهانی‌شدن و جهانی‌سازی را طلیعه روشنی از ظواهر مدرنیته برشمرده‌اند. (Giddens, 1994: 4 - 6) مارشال برمن[۲] نیز مدرنیته را پروژه‌ای مورد توافق و خواست جهان‌سوم دانسته و مدعی تحقق تمایلات، آرزوها و روح انتقادی ملت‌های جهان‌سوم در قالب فرایند مدرنیزاسیون می‌شود. (Berman, 1988: 125)

مدرنیزاسیون و تلاش برای تشکیل جامعه سرمایه‌داری در ایران، در قالب عبور اجباری ملت از دروازه تمدن مورد ادعای حکومت، طبقات نوین اجتماعی را در ایران در کنار سایر طبقات سنتی قرار داده و برنامه‌های مدرنیزاسیون در این دوره، تا اندازه زیادی به جابه‌جایی طبقات اجتماعی در ایران، سرعت بخشیده و آن را مدیریت نمود. یرواند آبراهامیان طبقات اجتماعی ایران در این دوره را متشکل از هفت طبقه اجتماعی بالا، متوسط سنتی، متوسط جدید، پایین‌شهری، بالای روستا، متوسط روستا و پایین روستا می‌داند. (Abrahamian, 1989: 97)

نیکی کدی[۳] هدف اصلی حکومت پهلوی در طول قرن بیستم میلادی را، مدرنیزاسیون و صنعتی شدن،

---

۱. جشن هنر شیراز، جشنواره‌ای بین‌المللی و تابستانه بود که به مدت یازده سال ۱۳۵۵ ـ ۱۳۴۵ (۱۹۷۷ - ۱۹۶۷ م) و توسط سازمان هنر شیراز و با مدیرعاملی عبدالرضا قطبی، برگزار شد. برنامه جشن هنر شیراز مشتمل بر پنج موضوع موسیقی، رقص، تئاتر، شعر و فیلم می‌شد. (Gluck, 2007: 20 - 28)

2. Marshall Berman.
3. Nikki R. Keddie.

در عین حفظ استقلال و داشتن خط قرمز در روابط خود با کشورهایی مانند بریتانیا و اتحاد جماهیر شوروی می‌داند و جالب اینکه بسیاری دیگر از پژوهشگران تاریخ ایران معاصر و تاریخ شفاهی ایران، این موضوع را تأیید کرده‌اند. (Keddie, 2003: 148 – 169; see: Shawcross, 1988: 58-72; see: Lenczowski, 1978: 16) گویی اینکه امیدواری به حکومت سکولار و همچنین تداوم امپراتوری باستانی ایران پیش از اسلام در قرن بیستم، در قالب هژمونی سیاسی پهلوی، محمدرضا شاه را بر آن داشته بود تا نوسازی و توسعه ایران با الگوی غربی و غرب‌گرایی را در گرو باستان‌گرایی و اقتدار تاریخی این کشور جستجو کرده و با اتصال تاریخ شاهنشاهی ایران باستان به تاریخ پادشاهی خود، روند توسعه و تحول بنیادین در ایران را، رویه‌ای نظام‌مند و اصیل تلقی نماید.

در روند سیاست‌های تمامیت‌خواهانه رژیم پهلوی، نقش و جایگاه رهبری دینی، برای ضدیت با این موضوع، بسیار مهم و قابل توجه می‌شود. ضدیت و مخالفتی که از سال ۱۳۴۲ و با رهبری مرجعیت دینی وقت، خود را نشان داد. و این‌گونه بود که مدرنیته مورد ادعای پهلوی، خود را در تقابل با سنت در قالب دین و عناصر دینی و با رهبری روحانیت قرار داد. سنتی که برای بقای خود و با سیاسی شدن تفکر شیعی، تلاش داشت تا برداشتی نو از مدرنیته برای خود تعریف کند و مدرنیته را بر خواست‌های سنتی و ظرفیت‌های فرهنگی ایران شیعی منطبق سازد که از جمله این ظرفیت و ضرافت فرهنگی شیعی، می‌توان به بازنمایی اسطوره کربلا و شهادت‌طلبی‌های امام سوم شیعیان﵇ درجهت مذهبی جلوه دادن مخالفت با حکومت ظالم اشاره کرد.

در بعد از سال ۱۳۴۲، ظهور یک روحانی برجسته در میان علمای قم، تمام معادله‌های سیاسی و برنامه‌ریزی‌های مورد توافق سیاست‌گذاران حاکمیتی را برهم زد؛ امام خمینی با تبیین مدلی عقلانی از اصول فقه و نقد سنت سلطان ـ پادشاهی در ایران، بسط تفکرات مدرن را هم پذیرفت و آگاهانه به ضدیت با حکومت، نقد آن و توضیح نقض قوانین توسط حکومت پرداخت. ضدیت و نقادی عقلانی وی بر بستر سنت بود و مورد توافق توده قرار گرفت و این زمینه سیر صعودی مخالفت امام خمینی را در جریان شروع مبارزات خود بر ضد حکومت پهلوی در پی داشت.

امام خمینی در فعالیت‌های مبارزاتی، در کمتر از یک سال به روحانیت روح تازه‌ای داد و وحدتی به آن بخشید که سابقه نداشت. حضرت امام بنا بر آموزه‌های اساتید خود، از جمله آیت‌الله العظمی بروجردی، حتی در وقت رسیدن به مرجعیت، تلاش کرد تا موقع مقتضی و احساس خلاء قدرت و بحران مشروعیت پهلوی‌ها برای بیان جدی تفکر انقلابی خود صبر کند؛ و این مهم در خلال برنامه‌های عجولانه حکومت همانند لایحه انجمن‌های ایالتی و ولایتی، انقلاب سفید و ... برای حضرت امام مهیا شد.

وجود رهبری سنتی ـ مذهبی در تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در ایران و

رهبری توده‌ها برای نیل به ایدئال‌های خود و تبیین مفهومی جدید از تحول‌خواهی و مدرنیته ایرانی، تمدن مورد ادعای پهلوی‌ها را به چالش کشاند و بر بسیاری از نظریه‌های توسعه خط بطلان کشید و وجود عناصری مانند ذهنیت، فرهنگ و عقلانیت اجتماعی را در سیر تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه، بیش‌ازپیش پررنگ ساخت. (میرسپاسی، ۱۳۸۹: ۳۴ و ۳۵)

با شعله‌ور شدن اعتراضات مردمی و خیزش‌های خیابانی در طی سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷، مفاهیم جدیدی در ادبیات انقلابی ملت ایران وارد می‌شود که ماهیت سینمای این دوره و تأثیر و تقابل این رسانه با تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه، نمود و عینیت بیشتری می‌یابد. که از جمله این مظاهر عینی تأثیر و تقابل، می‌توان به واکنش نشان دادن مردم به سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی و از جمله رسانه‌های حکومتی مثل رادیو ـ تلویزیون ملی و سینما اشاره کرد.

جهت‌گیری اعتراضات خیابانی در کشور و اعلام انزجار ملت از سینما و تلویزیون فاسد، موجب می‌شود که یک شب، تلویزیون ملی، برنامه «رقص زایمان زنان» را در نیمه‌های نمایش قطع کرده و بلافاصله اعلام کند که به‌دلیل اعتراضات تلفنی مردم به ابتذال برنامه، از پخش ادامه برنامه معذور است. ادامه تظاهرات و گرایش‌های مردم به‌سوی ارزش‌های دینی و انتقاد از وضعیت حاکم بر سینمای ایران، باعث می‌شود که «آشور بانیپال» فعال هنری دوره پهلوی، به‌خاطر نمایش تابلوهای مبتذل در نگارخانه شهر در تهران، تحت تعقیب دادگستری قرار گیرد. کمی بعد از این جریان؛ متعاقب آن، در ۲۱ فروردین ۱۳۵۷ انجمن شهر تهران، انتقاد خود را از نمایش فیلم‌های سکسی و برنامه‌های نازل و مبتذل تلویزیونی ابراز داشتند.

در اواخر اردیبهشت ۱۳۵۷، در سینما «دیانا» تبریز انفجاری رخ داد که اگرچه تلفات جانی در پی نداشت، اما به وخامت اوضاع افزود. تنها یک ماه بعد از این واقعه و با دامنه‌دار شدن جریان‌های اعتراضی بر ضد فرایند ابتذال در سینماهای ایران، انجمن سینماداران با صدور اعلامیه‌ای، دخالت خود را در ورود فیلم‌های مبتذل رد کرده و مسئولیت آن را متوجه مقامات مربوطه در حاکمیت کردند (حسینیان، ۱۳۸۷: ۷۰۶ ـ ۷۰۴) و با اهمیت یافتن موضوع، هیئت مدیره انجمن تهیه‌کنندگان فیلم نیز با صدور بیانیه‌ای مشابه، چاره جلوگیری از ورود فیلم‌های خارجی را، حمایت از فیلم‌های ایرانی دانستند. (حسینیان، ۱۳۸۷: ۷۰۶ ـ ۷۰۴)

فاجعه سینما رکس آبادان بر وخامت اوضاع افزود. در شب ۲۸ مرداد ۱۳۵۷ و در هنگام پخش یک فیلم ایرانی،[۱] سینما رکس آبادان به آتش کشیده شد. با به آتش کشیده شدن سینما رکس آبادان و کشته شدن ۳۰۶ نفر تماشاچی حاضر در سالن سینما، حکومت تلاش کرد تا از جریان ضد سینمایی شکل گرفته، به نفع خود بهره‌برداری کند. حکومت با راه‌اندازی پروژه‌ای تحت عنوان «وحشت بزرگ»، این

۱. فیلم «گوزن‌ها» به کارگردانی مسعود کیمیایی.

حادثه را به انقلابیون نسبت داد و خواست تا از این رهگذر میان خطوط انقلابیون و ملت، دو دستگی و چند دستگی ایجاد کند؛ اما با همه تلاش‌هایی که کرد، نتوانست بر تنفر ملت از سیاست‌های فرهنگی خود بکاهد و این حادثه نتیجه عکس داده و آنها را بیش‌ازپیش نسبت به خون‌ریز بودن حاکمیت به یقین رساند.

ایرانیان و دانشجویان ایرانی مقیم ایالات متحده، با اطلاع یافتن از فاجعه سینما رکس آبادان، در روز دهم شهریور، در اعتراض به رسانه‌های گروهی آمریکا که کشتار در سینما رکس آبادان را به گروه‌های مذهبی نسبت داده بودند؛ در مقابل دفتر روزنامه لس‌آنجلس تایمز، تظاهرات کردند که این تظاهرات مورد هجوم پلیس واقع شد و ۳۰ نفر زخمی و حدود ۱۷۱ نفر بازداشت شدند.

اعتراضات مردم به وضعیت رسانه‌هایی مانند سینما و تلویزیون ملی، تا اندازه‌ای نتیجه داد و دولت در این زمینه، کمی نرمش از خود نشان داد. کوتاه آمدن حکومت از وضعیت موجود را می‌توان در صدور دستور ممنوعیت پخش شو (رقص و آواز) از تلویزیون ملی در تاریخ ۵ / ۶ / ۵۷، تسلیم لایحه جدید مطبوعات با آزادی بیشتر به مجلس در تاریخ ۲ / ۷ / ۵۷ و اذعان شریف‌امامی، نخست وزیر وقت، در ۱۲ / ۷ / ۵۷ مبنی بر اینکه «تلویزیون و رادیو هر خبری را که می‌خواهند پخش کنند» و ...، جستجو کرد.

امّا با شدت یافتن اعتراضات بر علیه سینمای فاسد دوره پهلوی دوم، روزنامه حکومتی کیهان، مجبور به اعتراف شده و یکی از تیترهای سوم آبان خود را با مضمون«سینمای ایران، زباله‌دانی سینمای غرب شده است.» به چاپ رساند (روزنامه کیهان، ۱۳۵۷/۸/۳) روزنامه اطلاعات هم در روز بعد، از اقدام نمادین مردم بهبهان، مبنی بر خرید سینمایی در این شهر و تبدیل آن به حسینیه خبر داد. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۵۷/۸/۴: ۱۸)

این جنبش اعتراضی در سایر بخش‌های رسانه‌ای مثل رادیو و تلویزیون هم استمرار یافت و در اعتصاب تلویزیون بندرعباس (۱۰ / ۸ / ۵۷: ۱۲)، پخش تظاهرات و تیراندازی در مقابل دانشگاه تهران، از تلویزیون ملی (۱۳ / ۸ / ۵۷)، پخش کردن نوای مذهبی در رادیو به حمایت از تظاهرات مردمی (۱۴ / ۸ / ۵۷)، قطع پخش موسیقی از رادیو و تلویزیون به مناسبت اعلام عزای عمومی و قطع پخش ترانه از رادیو و پخش اذان توسط یکی از کارمندان رادیو (روزنامه اطلاعات، ۱۳۵۷/۱۰/۲۴: ۲۱) به اوج خود رسید.

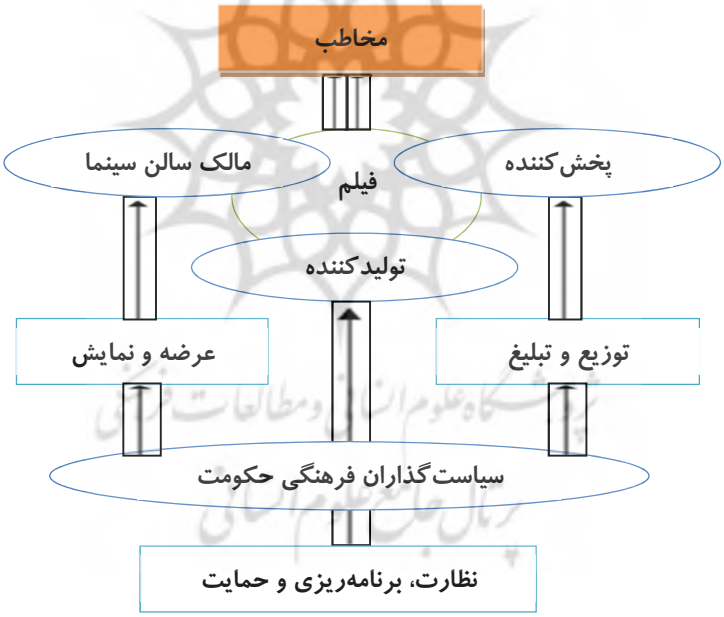
نتیجه

گفتمان فرهنگی و سیاست فرهنگی ایران در دوره پهلو دوم، اغلب بر محوریت تمدن مورد ادعای این حکومت و دستور از بالا، بدون توجه به نیازهای حقیقی طبقات پایین جامعه استوار بود و سیاست‌گذاران فرهنگیِ دوره پهلوی، عینیت یافتن تمدن و مظاهر مدرنیته غربی را در ضدیت با مؤلفه‌های فرهنگ مردمی از جمله مذهب و شریعتِ مورد پسند ملت، در تقید به تفکرات مدرن و تغییر در سبک زندگی ملت

می‌دیدند. البته در این میان، گروهی نیز بودند که تلاش داشتند تا گفتمان فرهنگی و سیاست فرهنگی این دوره را به چالش کشانده و در صورت امکان، گفتمان موردنظر خود را پیاده‌سازی نموده و عینیت بخشند.

مذهب کلیشه‌ای تبلیغ شده در سینمای دوره پهلوی دوم و در فرهنگ مدرن مورد خواست متولیان فرهنگی و البته نزدیک به سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی، تعریف و اصلوب نمایشی نظام‌مندی نداشت و نمی‌توان یک خط دینی رویه‌دار و اصولی را برای این سینما تصویر کرد. در اغلب فیلم‌های این دوره، مذهب به‌عنوان رکن اصلی فرهنگ، خود را درویش‌مسلکانه و عقب‌مانده نشان می‌داد و اتفاقاً این مذهب تنها و تنها به محله‌های جنوب شهر، فقیر و غیرمدرن تعلق داشت و گویی برای مدرن شدن و رشد فرهنگی بایستی حتی این ظواهر دینی را از میان برداشت یا لااقل در حد همین ظواهر اولیه نگه داشت.

فعالان عرصه فرهنگ و هنر در ایران دوره پهلوی دوم، اغلب با بیانی استعاری و با مددطلبیدن از هنر و ابزاری مانند موسیقی، ادبیات، شعر، سینما و ...، فکر و عقیده خود را بیان می‌کردند و البته این را به‌عنوان یک خط و روند درنظر نداشتند؛ مثلاً در عرصه سینما، ما شاهد این طیف روشنفکری در قالب فیلم‌های موج نو بودیم. فیلم‌هایی که توسط فیلم‌سازانی روشنفکر تهیه، تولید و یا کارگردانی می‌شد. اما همین فیلم‌ساز روشنفکر یکباره در کارنامه خود فیلم‌های فارسی و فیلم‌های مبتذل مربوط به بدنه سینما را نیز دارد. به‌عنوان نمونه، پرویز صیاد هم مجموعه فیلم‌های «صمد» را دارد و هم تولید فیلم روشنفکرانه‌ای مانند «بن‌بست» را پشتیبانی کرده است. نمودار زیر رابطه میان ساخت فرهنگی دوره پهلوی، فیلم و مخاطبان را نشان می‌دهد:



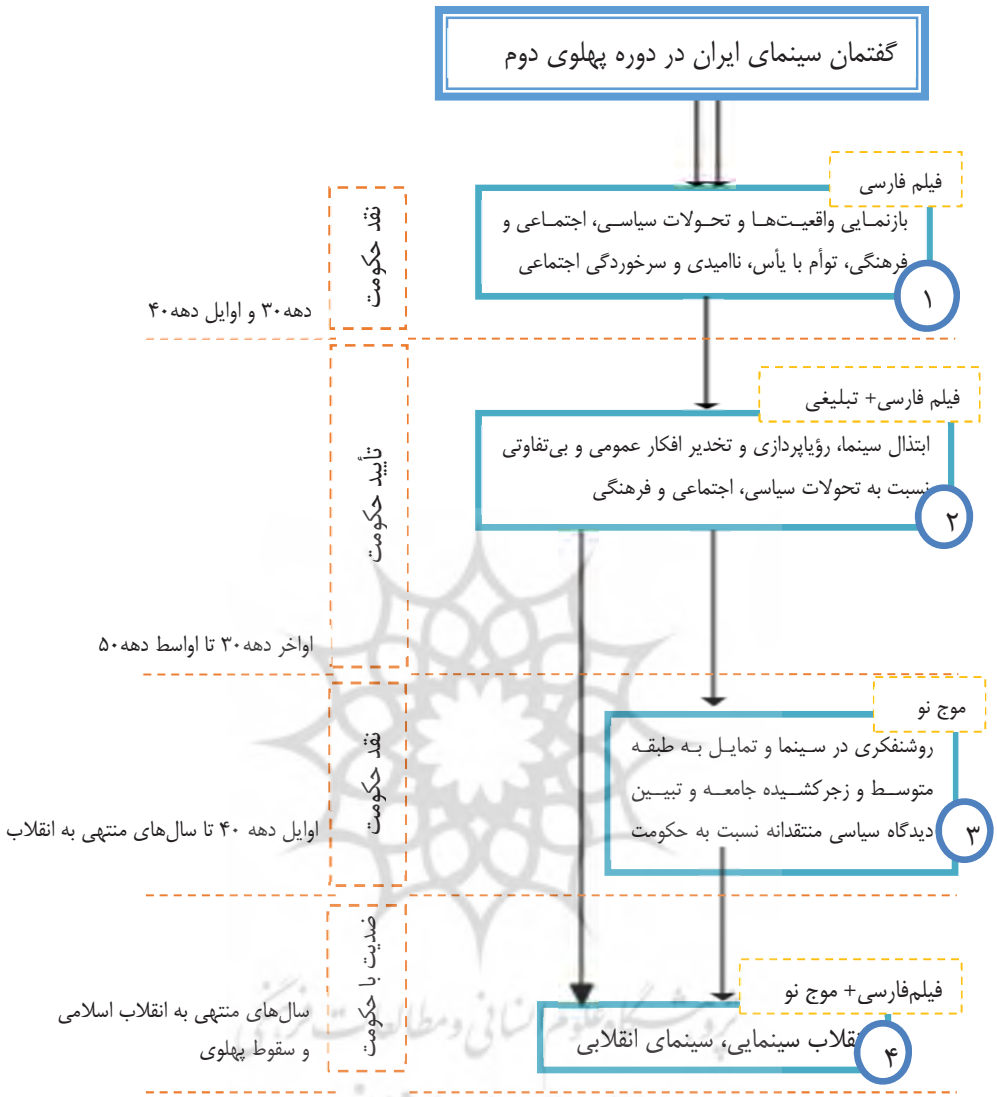
نمودار شماره ۳: رابطه میان سیاست‌گذاران فرهنگی حکومت، فیلم و مخاطبان فیلم

با نگاهی به تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره پهلوی دوم، می‌توان بیان داشت که در تمایل محمدرضا شاه به برقراری مدرنیته غربی در ایران، گریزی از مظاهر این مدرن شدن هم نبود؛ سینما به‌عنوان یکی از نمونه‌های مدرنیته در دنیای جدید، اگرچه جای پای خود را در سال‌های پیش از این در ایران باز کرده بود، اما این بار به حضور تأثیرگذار خود در نقش‌آفرینی در تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران دوره پهلوی رسمیت داد.

به عبارتی دیگر، در تطبیق محتوایی تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره پهلوی دوم و سینمای ایران در این دوره، می‌توان گفت که با توجه به اینکه جامعه ایران دوره پهلوی دوم، ساختاری نامنسجم، نامتعادل و سرگردان میان سنت و مدرنیته داشت؛ و اگرچه شاخصه ناسیونالیسم هم‌پذیر (سازگاری ملیت ایرانی و آیین اسلامی) را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های آشکار این ساختار نامنسجم می‌توان برشمرد، اما آنچه که در این جامعه در باب فرهنگ سنتی رخ می‌نمایاند، بیشتر تمایل به دینی تقلیل‌یافته، فارغ از هرگونه آینده‌نگری و شعارگونه داشته و اگر هم قرار باشد بحثی از دین به میان آید، تلاش می‌شد که دین ارائه شده در این دوره انتقال از سنت به مدرنیته، در جامعه ایران، دینی فانتزی، خنثی، خالی از هیجان و شور سیاسی و بسیار موجز باشد.

و اما در نهایت، در جریان خیزش‌های مردمی منتهی به سال‌های آخر حکومت پهلوی و وقوع انقلاب اسلامی؛ عناصر فرهنگی حکومت پهلوی نیز از خشم ملت در امان نماندند و با توجه به انعکاس ضعیف و کاذب تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در رسانه‌ای مثل سینما و همچنین تأثیر فضای یکه‌تازی دیکتاتورمابانه محمدرضا شاه و دربار پهلوی بر فرهنگ و هنر با کمک اهرم منفوری همچون ساواک و سقوط بیش‌ازپیش سینمای ایران به سمت غیر مردمی بودن؛ این ساختار فرهنگی نیز مورد نکوهش و تقبیح ملت قرار گرفته و جهت‌گیری شعارها و اقدامات انقلابی مردم، گاهی متمایل به ضدیت با سینمای عصر پهلوی به‌عنوان نماد فساد فرهنگی این دوره بود. کما اینکه ما از زمستان ۱۳۵۶ تا روزهای پیروزی انقلاب در بهمن ۱۳۵۷، شاهد به آتش کشیدن سینماها توسط مردم متعصب و انقلابی هستیم. البته این سیاست ضدیت با سینماها توسط مذهبیون در قالب‌های دیگری نیز پیگیری می‌شد، مانند خرید سالن‌های سینما توسط متدینین و تغییر کاربری آنها و تبدیلشان به حسینیه، مدرسه علمیه، مراکز فرهنگی ـ مذهبی و ... و در نقطه مقابل هم شاهد حمایت فزاینده حکومت از سینماداران و تلاش حکومت پهلوی برای گسترش تعداد سالن‌های سینما در سراسر کشور برای استفاده حداکثری از این رسانه در جهت تخدیر افکار عمومی و تبلیغ ایدئولوژی حکومتی در طول دوره حیات این حکومت هستیم.

در مجموع می‌توان گفت گفتمان درحال تغییر سینمای ایران در دوره پهلوی دوم، متـأثر از تحـولات فرهنگی و سیاسی آن دوره، در نهایت رنگ و بویی انقلابی به خود گرفت و می‌توان ایـن گفتمـان را بـه صورت زیر نشان داد:



نمودار شماره ٤: گفتمان سینمای ایران در دوره پهلوی دوم

منابع و مآخذ

۱. آبادیان، حسین، ۱۳۸۹، ***تاریخ سیاسی ایران معاصر: بسترهای تأسیس سلطنت پهلوی (۱۳۰٤ ـ ۱۲۹۹)***، تهران، مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.

۲. آبراهامیان، یرواند، ۱۳۸۳، ***ایران بین دو انقلاب از مشروطه تا انقلاب اسلامی***، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران، نشر نی.

۳. آقابخشی، علی، مینو افشاری‌راد، ۱۳۸۹، ***فرهنگ علوم سیاسی***، تهران، نشر چاپار، چ سوم.

٤. احمدی، بابک، ۱۳۷۳، ***مدرنیته و اندیشه انتقادی***، تهران، نشر مرکز.

۵. اشرافی، مجتبی، ۱۲ اردیبهشت ۱۳۹٤، «نگاهی نو به سینمای ایران»، وبگاه پایگاه اطلاع‌رسانی کریمه اهل بیت سلام الله علیه، www.karimeh.com.

٦. اشرافی، مجتبی، هادی آجیلی و مرتضی بابایی، ۱۳۹٤، «ماهیت و کارکرد تبلیغی ـ سیاسی رسانه‌های دینی در جهان معاصر»، ***دین و رسانه***، س دوازدهم، دوره جدید، ش ۸ و ۹، پیاپی ۱۰۳ و ۱۰٤.

۷. بابایی، محمدباقر، ۱۳۸٤، ***مبانی استراتژی فرهنگی از دیدگاه امام علی***ﷺ، تهران، انتشارات سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.

۸. بازن، آندره، ۱۳۸۹، ***سینما چیست***، ترجمه محمد شهبا، تهران، نشر هرمس، چ پنجم.

۹. بهار، محمدتقی، ۱۳٦۳، ***تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران***، ج ۲، تهران، امیرکبیر.

۱۰. تامپسون، جان بروکشایر، ۱۳۸۹، ***رسانه‌ها و مدرنیته: نظریه اجتماعی رسانه‌ها***، ترجمه مسعود اوحدی، تهران، سروش.

۱۱. تقی‌زاده، حسن، ۱۳۷۹، ***اخذ تمدن خارجی: تساهل و تسامح، آزادی، وطن، ملت***، لاهیجان، فردوس.

۱۲. ــــــــــ، ۱۹۲۰ م، «یادداشت»، ***کاوه***، دوره جدید، س اول، ش اول، ۲۲ ژانویه ۱۹۲۰، تهران.

۱۳. تهامی‌نژاد، محمد، ۱۳۸۰، ***سینمای ایران***، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چ اول.

۱٤. حسینیان، روح‌الله، ۱۳۸۷، ***انقلاب اسلامی، زمینه‌ها، چگونگی و چرایی***، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۱۵. دادگو، محمدمهدی، ۱۳۷۰، ***نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران***، تهران، فیلم‌خانه ملی ایران با همکاری دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چ اول.

۱٦. رزاقی، ابراهیم، ۱۳۷۵، ***گزیده اقتصاد ایران***، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۷. رهبری، مهدی، ۱۳۸۳، ***اقتصاد و انقلاب اسلامی ایران (بررسی مقایسه‌ای نظریه‌های اقتصادی با***

انقلاب اسلامی ایران)، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چ دوم.

۱۸. سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران (ساکما)، شماره‌های سندها: ۳۸۰/۱۳۱؛ ۲۹۳/۱۱۶۵۱۳؛ ۲۲۰/۱۶۹۹٤؛ ۲۹۳/۳٤۹٦٦؛ ۲۹۳/۱۳٦۰۸؛ ۲۹۳/۱٤۷۷؛ ۲۹۳/۱٤۷٤؛ ۲۹۷/۷٤٦۹؛ ۳٤۰/٦۰۷٤؛ ۲۹۷/۱۷۰۹٦؛ ۳٤۰/٦۰۷٤؛ ۳٦۰/۱۸۷۵ و ۳۹۸٦٦ / ۲۹۷

۱۹. سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران(ساکما)، مرکز فارس، شماره سند: ۹۸/۲۹۳/٤٦٦۹

۲۰. صدر، حمیدرضا، ۱۳۸۱، *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران: ۱۳۸۰ ـ ۱۲۸۰*، تهران، نشر نی.

۲۱. قدیری اصلی، باقر، ۱۳٦٤، *سیاست پولی*، تهران، کتابخانه فروردین.

۲۲. کاظمی، مشفق، ۱۳۰۳، «ما چه می‌خواهیم»، *نامه فرنگستان*، ش ۱.

۲۳. کشانی، علی‌اصغر، ۱۳۸٦، *فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی*، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۲٤. کوییل، مک، ۱۳۸۲، *درآمدی بر نظریه‌های ارتباط جمعی*، ترجمه پرویز اجلالی، تهران، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۲۵. گلستان، شاهرخ، ۱۳۷٤، *فانوس خیال: سرگذشت سینمای ایران از آغاز تا پیروزی انقلاب اسلامی به روایت بی. بی. سی*، تهران، انتشارات کویر، چ اول.

۲٦. لرنر، دانیل، ۱۳۸۳، *گذر جامعه سنتی: نوسازی خاورمیانه*، ترجمه غلامرضا خواجه‌سروی، تهران، پژوهشکده مطالعات راهبردی.

۲۷. مجتبی‌زاده، عبدالکاظم، ۱۳۸٦، *فساد در رژیم پهلوی دوم*، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۲۸. مرکز آمار ایران، ۱۳٦۹، *سالنامه آماری کشور*، تهران، مرکز آمار ایران.

۲۹. مهرابی، مسعود، ۱۳۷۱، *تاریخ سینمای ایران (از آغاز تا سال ۱۳۵۷)*، تهران، مؤلف، چ هفتم.

۳۰. میرسپاسی، علی، ۱۳۸۹، *تأملی در مدرنیته ایرانی (بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران)*، ترجمه جلال توکلیان، تهران، طرح نو، چ سوم.

۳۱. نبوی، ابراهیم، ۱۳۷۷، «ضرورت بازنگری به تاریخ سینمای ایران: گام‌های نخست؛ موافقان و مخالفان»، *نقد سینما*، ش ۱٤.

۳۲. هلیدی، فرد، ۱۳۵۸، *دیکتاتوری و توسعه سرمایه‌داری در ایران*، ترجمه فضل‌الله نیک‌آیین، چ اول، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۳۳. هوور، استوارت ام، بی‌تا، *از رسانه تا معنا*، ترجمه اسماعیل بشری، رسانه، س هجدهم، ش یک.

34. Abrahamian, Ervand, 1989, ***Radival Islam: The Iranian Mojahedin***, London, Tauris.
35. Afkhami, Gholam Reza, 2009, ***The Life and Times of the Shah***, USA, University of California Press.
36. Bashiriyeh, Hussein, 1982, ***The State and Revolution in Iran (1962 - 1982)***, New York, Groom Helm.
37. Berman, Marshall, 1988, ***All that is solid melts into Air: the Experience of Modernity***, NewYork, Penguin.
38. Browne Edward G, 1978, ***A Literary History of Persia***, Vol. IV, London, Cambridge University Press.
39. Giddens, Antoney, 1994, ***Beyond Left and Right***, Cambridge, Polity Press.
40. Gluck, Robert, 2007, "The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran", ***MIT Press Journals***, LEONARDO, Vol. 40, No. 1, P. 20 - 28.
41. Jarvie, Ian Charles, 1998, ***Towards a Sociology of the Cinema***, London, Reprinted by Routledg.
42. Jowwitt, Garth, 1989, ***Movies as Mass Commonications***, Londen, SAGE publication.
43. Katz, Elihu, 1980, "Preface" in Lee, Chin-Chuan, ***Media Imperialism Reconsidered***, California, Beverly Hills.
44. Keddie, Nikki R., 2003, ***Modern Iran: Roots and Results of Revolution***, New Haven, Yale Univ. Press
45. Lenczowski, George, 1978, ***Iran Under the Pahlavis. Stanford***, CA, Hoover Institution publication.
46. Lerner, Danniel, 1958, ***The Passing of Traditional Socity: Modernizing The Middle East***, London, Collier-Macmillan Limited.
47. Shawcross, William, 1988, ***The Shah's Last Ride: Fate of an Ally***, New York, Simon and Schuster.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی