

بازتاب تحول نظام ارباب رعیتی در پرتو انقلاب سفید در سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۳۴۱).

مهناز محمدی^۱

محمد کلهر^{۲*}

فرشته سادات اتفاق^۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰

۲۰۷

چکیده

سینمای ایران در دهه ۱۳۴۰ شمسی، تولیدات بی‌شماری را به نمایش گذاشت و با تمام فراز و فرودهایی که جامعه ایران از سر گذراند، رونق خاصی داشت. سینماگران موضوعات مختلفی را برای به تصویر کشیدن و جذب مخاطب انتخاب می‌کردند که دست یافتن به محبوب مورد علاقه و کسب ثروت، از مؤلفه‌های مهمی برای موفقیت و استقبال مخاطبین از یک فیلم به حساب می‌آمد. در کنار این موضوعات، در این دهه برخی از سینماگران تلاش کردند تا قسمتی از مظالم نظام ارباب رعیتی را در ایران به تصویر بکشند. این اتفاق در حالی رخ داد که از اوائل این دهه اصلاحات ارضی در جهت برطرف کردن مشکل رعایا و رهایی آن‌ها از آن نظام ناعادلانه صورت گرفت. باید اذعان کرد علاوه بر نمایش چهره واقعی ارباب، خان و خانزاده در تعدادی از فیلم‌ها، نگاه مثبتی به طبقه متمول شهری (بورژوا) و طبقه کارگر هم ارائه شد. سؤال اصلی پژوهش حاضر چنین سامان یافت که اصلاحات ارضی چه تأثیری بر سینمای ایران برجای نهاد؟ از این رو روش تحقیق تاریخی با رویکرد توصیف و تحلیل در دستور پژوهش قرار گرفت. تا این دغدغه مهم را با بررسی و واکاوی برخی از فیلم‌های مهم این دوره، تجزیه و تحلیل نماید.

واژگان کلیدی: سینمای ایران، انقلاب سفید، نظام ارباب و رعیتی، طبقه بورژوا، طبقه کارگر

۱. دانشجوی دکتری گروه تاریخ، دانشکده علوم انسانی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. استادیار گروه تاریخ، دانشکده علوم انسانی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: Kalhor.mohammad72@gmail.com

۳. استادیار گروه تاریخ، دانشکده علوم انسانی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

سینمای ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش، در تولید و نمایش فیلم وضعیت باثباتی پیدا کرد. با این که قشر مذهبی چندان رغبتی برای تماشای فیلم نشان نمی‌داد، اما از میان طبقات مختلف جامعه، افراد بسیاری به سالن‌های سینما پا گذاشتند و مجذوب آن شدند. سینمای تجاری پس از کودتا جایگاه خود را تثبیت نمود و در جهت کسب سود بیشتر و بازگشت سرمایه، به موضوعات سطحی، سخیف و کم‌ارزش بها داد تا به اهداف خود دست یابد. این رویه در دهه ۴۰ نیز ادامه داشت. اما نکته مهم این است که سیاست نوسازی فاقد نوگرایی که به طور جدی از آغاز این دهه و از جانب حکومت شروع شد، سینما را نیز تحت تأثیر خود قرار داد و از آن به عنوان ابزاری در جهت تسریع در تحقق اهداف انقلاب سفید بهره برد. باید اذعان کرد که این سیاست نوسازی از بالا، پیامدهای بسیاری را به همراه داشت. مهاجرت از روستا به شهر و رشد فزاینده جمعیت شهرنشین ایران، از تبعات مهم اصلاحات ارضی بود. علاوه بر رشد جمعیت در شهرها، در حوزه صنعت نیز تحول چشمگیری شکل گرفت و بر میزان کارخانه‌ها و شرکت‌های صنعتی روز به روز افزوده شد. در چنین شرایطی، نیاز بود تا یک تصویر مثبت از شهر و امکانات موجود در آن، طبقه ثروتمند شهری، کار و فعالیت در کارخانه و شرکت‌های فعال در شهرها که به چرخه اقتصاد کشور یاری می‌رساندند، ارائه شود. در گام اول و در یک قالب کلیشه‌ای، برخی از جنبه‌های منفی نظام ارباب و رعیتی در سینما به نمایش درآمد. ارباب، خان و خان‌زاده هوسباز، ستمگر، مکار به یک موضوع اصلی در فیلم‌ها تبدیل شد و در مرحله بعد، از طبقه ثروتمند شهری و کار و فعالیت در کارخانه، تصویری مثبت ارائه شد. مشکلات شخصی این طبقه ثروتمند، با آب و تاب فراوان به نمایش درآمد، و در حالی که مشکلات به خوبی و خوشی سامان می‌یافت و قهرمان داستان، هم به ثروت باد آورده دست می‌یافت و هم به دختر محبوب و مورد علاقه‌اش، در انتها آن فرد ثروتمند هم اصلاح شده و یاد گرفته بود که بهتر است در زندگی، به واسطه ثروت خویش توجهی هم به مردم فرودست جامعه داشته باشد. علاوه بر آن، بر فضیلت کار و کارگری تأکید شد و اندکی به این طبقه در جهت پیشبرد فیلم و جلب تماشاگر توجه نشان داده شد اما معضلات این طبقه به هیچ عنوان در قالب یک



فیلم مناسب و متعهد، ساخته نشد. این پژوهش در عین حال که به تعامل میان حکومت پهلوی دوم با سینما در دهه ۴۰ توجه دارد، در پی آن است تا مشخص سازد چگونه سینما به ابزاری در جهت پیشبرد سیاست‌های حکومت در این مقطع، تبدیل شد. در خصوص پیشینه پژوهش مقاله حاضر می‌توان به مقالات «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران، بررسی فیلم های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷» آقای مصطفی ازکیا و همکاران و «اصلاحات ارضی به روایت ادبیات و سینما» از خانم فرزانه ابراهیم زاده و مقالات فراوان دیگر در مورد اصلاحات ارضی به خوبی جریانات مربوط به اصلاحات ارضی را عنوان کرده اند و از آن جا که تاکنون تحقیق مستقلی در زمینه تأثیر اصلاحات ارضی بر سینمای ایران انجام نگرفته است، نقطه بدیع این پژوهش، واکاوی این مهم است.

۱. نهاد سینما در بستر اجتماعی سیاسی ایران

تاریخ سینمای ایران در سال ۱۳۰۹ ش. با فیلم *آبی و رابی* آغاز شد، این فیلم سیاه، سفید و صامت ساخته اوانس اوگانیانس و بدون فیلم نامه بود (گزارش، ۱۳۷۵: ۱۶). و در سال ۱۳۱۱ ش. *حاجی آقا، اکتور سینما* را برای نمایش عرضه کرد. به این ترتیب سینمای ایران مستقل از منویات حکومت خلق گردید، در حالی که این چراغ جادو از سال ۱۲۷۹ ش. پا به این سرزمین گذاشته بود (مهرابی، ۱۳۶۸: ۱۵-۱۴). در طی سال های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ ش. یکی از فعالین عرصه سینمای ایران عبدالحسین سپنتا بود و *فردوسی* (۱۳۱۳) توسط او ساخته شد (امید، ۱۳۷۷: ۶۳-۷۹). از نکات قابل توجه در مورد فیلم *فردوسی* این است که رضاشاه به دیدن آن نشست. چهره ای که از سلطان محمود غزنوی در این فیلم به نمایش در آمده بود مورد پسند پهلوی اول قرار نگرفت و صحنه های مربوط به سلطان محمود غزنوی با دستور او تغییر کرد (فغفوری، ۱۳۹۱: ۳۰). بدین سان سینما نیز دچار تیغ سهمگین سانسور رضاشاهی قرار گرفت. کما این که از سال ۱۳۱۶ ش. که سپنتا فیلم *لیلی و مجنون* را ساخت تا سال ۱۳۲۷ ش. که *طوفان زندگی* ساخته علی دریابیگی اولین فیلم ناطق ایران، با حضور اشرف پهلوی در سینما رکس به نمایش درآمد (حسینی زاد، ۱۳۸۱: ۳۶). سینمای ایران در دوران فترت بود (مهرابی، ۱۳۶۸: ۵۰). در طی یک دهه به واسطه جنگ جهانی دوم و پیامدهای اشغال ایران به دلیل عدم سوددهی و تامین سرمایه فیلمی ساخته نشد. تا این که پس از پایان

دوران فترت در سال ۱۳۲۷ش. ابتدا دریا بیگی و سپس اسماعیل کوشان مجدداً سینمای ایران شدند، در ۱۳۲۸ش. *واریته بهاری* توسط پرویز خطیبی ساخته شد و در سال ۱۳۲۹ش. کوشان فیلمی با عنوان *شرمسار* را به نمایش در آورد (باباگلی، ۱۳۷۵: ۲۲؛ امید، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۱۹۵).

۲. نهاد سینما در ساختار حکمرانی ایران

در سال های ابتدایی دهه ۱۳۳۰ حرکتی در سینمای صنعتی و هنری کشور آغاز شد، که با سینمای دکتر اسماعیل کوشان و گشایش کانون ملی فیلم و جشنواره هایی که فرخ غفاری برگزار کرد، شناخته شد. (غلامعلی، ۱۳۹۳: ۸۴). در بازه زمانی ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ش، سینما به دور از منویات حکومت سپری شد.

در میان انبوه فیلم های روستایی دهه ۳۰ آثار مجید محسنی جایگاه ویژه ای دارند. این فیلمساز در پوشش اخلاق گرایی و انسان دوستی، در واقع مروج نظریه آشتی میان روستاییان و شهرنشینان بود و ظاهراً مال دوستی و خودمحوری اربابان را مورد نکوهش قرار می داد، محسنی در فراسوی اخلاق گرایی، فیلمسازی سیاسی به شمار می آمد که با استتار نابرابری ها، به استمرار و بقایای روابط ارباب و رعیتی مساعدت می کرد. به همین دلیل، فیلم هایش معمولاً به وسیله خانواده دربار افتتاح می شد و تسهیلات لازم برایش بوجود می آمد که فیلم هایش را در جشنواره های کشورهای همسایه به نمایش بگذارد (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴). تمایل او به جریانات روز و کمکش به جریان سازی های سینمایی سرانجام او را به وکالت مجلس نیز رساند. (حسینی زاد، ۱۳۸۱: ۳۹). سینمای روستائی ایران، جز در چند مورد محدود، هرگز به ذات زندگی روستائی راه نیافت و فقط همسو با سیاست های وقت، تصویری سطحی و بی عمق و تبلیغی از آن بازتابانده است (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۷).

اما دیری نپایید که یک دگرگونی اساسی در سینما صورت گرفت که برای سالیان متمادی به شکل ثابت و استوار باقی ماند و جریان ثابت سینمای ایران شد. در واقع سال ۳۲، سال دگرگونی سینمای فارسی از نظر به کارگیری مضامین تازه بود و آن را می توان سرآغاز حاکمیت رقص و آواز در سینمای ایران دانست (مهرابی، ۱۳۶۸: ۶۰ - ۵۹). سینمای نوپا و گرفتار در مناسبات دائم التعمیر دوره ملی شدن صنعت نفت، کودتا و

پس از آن ، برای بقای سرمایه اندکش ، هیچ انتخاب دیگری را نیازموند. چنین حرفه شکننده ای ، بیش از هر آرمانی ، به بازگشت سرمایه نیاز داشت (تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۴۸). کودتای ۲۸ مرداد چرخشی ژرف در ماهیت سینما پدید آمد، و نشانه هایی از گروش برخی سینماگران به حکومت کودتا ظاهر شد. با وقوع این کودتا، گروه های ذی نفوذ و قدرتمندی که از این کودتا حمایت های سیاسی و مالی کرده بودند از ایجاد رانت های سیاسی و اقتصادی به وجود آمده بهره مند شدند و این پاداشی از سوی محمدرضا پهلوی برای حمایت از آنها بود. این امر سبب ایجاد شبکه ای قدرتمند از رانت های اقتصادی از جمله برادران رشیدیان شد. هر چند این ها افراد چندان شناخته شده ای نبودند و در مطبوعات زیاد از آنها نام برده نمی شد؛ اما در پیشبرد کودتا علیه دولت مصدق و سرنگونی دولت او نقش مؤثری ایفا کردند (کلهر؛ دارابی، ۱۳۹۵: ۱۸۳).

این عملیات گسترده توسط سه برادر سیف الله، قدرت الله و اسدالله صورت می گرفت (عاقلی، ۱۳۸۰: ۱۵۱). پس از فرونشستن کودتای ۲۸ مرداد، این برادران تا مدتی در ایران ماندند و سرمایه های خود را در مکان هایی مانند سالن های سینما و فعالیت های بازرگانی به کار انداختند. اگرچه کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در روی پرده سینمای ایران، نمود نداشته؛ اما پشت پرده آن، حضور قابل توجهی را دارا بوده است. علاوه بر اینکه عامل مشوق و حامی دکتر اسماعیل کوشان در راه اندازی دوره دوم سینمای ایران بودند ، در سال های بعد یکی از استودیوهای اصلی سینمای ایران به نام "سینما تئاتر رکس" را دایر کردند و سازنده بسیاری از فیلم های این سینما اعم از موج نو یا فیلمفارسی شدند (شهبازی، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

از میان برادران؛ پسر کوچکتر یعنی اسدالله، بیشتر به کاخ می رفت و با اشرف معاشرت داشت. اسدالله، دوست نزدیک شاه و سیف الله، تاجری در امور هنری و سینمایی بود. برادران رشیدیان برای پیشبرد منافع خود از ابزارهای متفاوتی از جمله ارتباط با قدرت های استعماری انگلیس و ایالات متحده آمریکا، رانت های سیاسی و اقتصادی، اعمال فشار بر گروه های سیاسی و تجاری از جمله اصناف و بازاریان، ارعاب گروه های رقیب و اعمال نفوذ در دستگاه های سیاسی و امنیتی و لابی گری بهره جستند (الموتی، ۱۳۶۷: ۲۱۱). در واقع برادران رشیدیان از پدیده سینما جهت توسعه نفوذ خود سود



جستند. مناسبات ارباب، رعیتی در آغاز دهه ۴۰ش، به چنان مرحله ای از فساد رسیده بود، که اگر از بالا و به صورتی اصلاح طلبانه ترمیم نمی شد، شاید کل جامعه را به سمت انقلابی محتوم سوق می داد (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴). شاه قصد داشت در یک برنامه کلان، ایران را به یک کشور توسعه یافته تبدیل کند و در نظر داشت تا فاصله ایجاد شده میان ایران با این نوع کشورها را در مدت کوتاه جبران کند (پهلوی، ۱۳۵۶: ۳۳؛ پهلوی، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۶۶). لذا نوسازی فاقد نوگرایی از جانب حاکمیت در ابعاد اقتصادی و اجتماعی آغاز شد.

نظام ارباب و رعیتی سبب‌های طولانی در ساختار اجتماعی و اقتصادی ایران داشت. ساختاری نه چندان عادلانه که در آن حق رعیت و دهقان، منصفانه پرداخت نمی شد و بیشترین سود را از ابقای این نوع نظام، ارباب می برد. ارباب ممکن بود در روستای تحت مالکیت یا در شهر زندگی کند اما مباشر، پیشکار یا کدخدای روستا از تمامی جهات، نظارت و مراقبت را بر روستا و زمین های زراعی در جهت تأمین منافع ارباب داشتند تا رعیت از وظایف خود تخطی نکند. رعیت بر روی زمین کار می کرد و محصول را به ثمر می رساند اما اندکی از این محصول نصیب اش می شد و مابقی برای ارباب باقی می ماند. در عین حال با تمام تلاشی که رعایا به خرج می دادند امکان نداشت بهبود چندانی در وضعیت آنها حاصل شود و صاحب زمین شوند. باید اذعان کرد که این سیاست اصلاحی پیامدهای بسیاری را به همراه داشت. مهاجرت از روستا به شهر و رشد فزاینده جمعیت شهرنشین ایران به خصوص شهر تهران، از تبعات مهم اصلاحات ارضی بود (صدر، ۱۳۸۱: ۱۶۷).

در چنین شرایطی، طبقه بورژوازی شهری که در اقلیت قرار داشتند، به عنوان یک طبقه متمول در شهرهای بزرگ رشد کردند و چون ارتباط خاصی با دربار پهلوی داشتند، اهمیت و جایگاه مضاعفی یافتند. از این رو شاه، انقلاب سفید را با مفهوم اصلاحات از بالا را طرح کرد، که در سینما، با تغییرات در ساختار اداره هنر، یعنی تشکیل وزارت فرهنگ و هنر در ۱۵ آذر ۱۳۴۳، هم زمان بود؛ نکته حائز اهمیت در این میان، چگونگی ترسیم ماهیت نظام ارباب رعیتی، طبقه بورژوازی شهری و کارگر در سینمای ایران است. طبقه بورژوازی وابسته به حکومت، روشنفکران وابسته به خود را داشت و

عده ای محدود از روشنفکران این قشر، تلاش می کردند تا در گذر زمان واقعیت های جامعه ایران را به سیاستمداران گوشزد نمایند. یکی از این افراد ابراهیم گلستان بود که رابطه خوبی با امیرعباس هویدا داشت. گلستان در فیلم معروف خود با عنوان *اسرار گنج دره جنی* به خوبی نشان داد که چگونه یک نظام سیاسی، حاکمیتش در حال فروپاشی است و خود به درستی به این مسئله واقف بود (بهارلو، ۱۳۸۱: ۷۸).

۳. کارکرد نهاد سینما در اصلاحات ارضی ایران در دهه ۱۳۴۰ شمسی

انقلاب سفید و برنامه اصلی آن یعنی اصلاحات ارضی در دهه ۱۳۴۰، با علل، فرایندها و نتایجش مشاجره های فزاینده ای را میان موافقان به لزوم اصلاحات عدالت جویانه از سوی شاه و مخالفان آن با گرایش های چپ و مذهبی در تعلق از اصلاحات به عنوان طرح آمریکایی برای افزایش وابستگی به غرب ایجاد کرد (اشرف، ۱۳۸۳: ۱۱۰). برنامه اصلاحات ارضی ایران اوایل ۱۳۴۱، با تبلیغات بسیاری آغاز شد؛ و چنین برداشت شد که مهم ترین هدف این برنامه کاهش فقر روستایی و توسعه کشاورزی است (عمید، ۱۳۸۱: ۱۳). شاه مهم ترین دستاورد سیاست داخلی خود را همواره «انقلاب شاه و ملت» می دانست که مهم ترین اصل آن، اصلاحات ارضی با هدف تغییرات اساسی در میزان و نحوه مالکیت ارضی به ویژه ارضی کشاورزی و مراتع به منظور افزایش بهره وری عمومی جامعه بود (فوران، ۱۳۷۸: ۴۷۳-۴۷۲). مسئله ارضی و دهقانی بُعد سیاسی نیرومندی داشت و پدیده خودجوشی نبود که از درون روستاها سربرآورده باشد (مجموعه مقالات مسائل ارضی و دهقانی، ۱۳۶۱: ۲۴).

حسن ارسنجانی و علی امینی نیز با الهام از رهنمودهای مشاوران آمریکایی و جولوس هولمز سفیر ایالات متحده در تهران، با اجرای سیاست تقسیم ارضی، بذر جدایی طبقاتی در ایران را با حمله به مالکان و علما که از نظام پیشین ارضی منتفع می شدند، پاشیدند (گرو، ۱۳۹۷: ۵۴). نافرمانی کشاورزان از پرداخت سهم مالکانه سبب شد تا مالکان به امید جلوگیری از اجرای اصلاحات ارضی به حمایت از نزاع ها؛ اختلافات و دسته بندی ها ادامه دهند (لمبتون، ۱۳۹۴: ۱۶۸).

این برنامه نخست از روستاهای مراغه، شمال غربی آذربایجان، شروع شد. انتخاب این محل به علت سوابق آشنایی وزیر کشاورزی با منطقه مزبور و مردم آن و نیز حضور

مالکان مرتجع و قدرتمند و سرکوبگر در آن ناحیه و مهم تر از همه، برانگیختن افکار عمومی کشاورزان علیه آن مالکان بود (ارسنجابی، ۱۳۷۹: ۵۶۲-۵۶۱).

در کنار این منازعات، لباس نظامی سپاه ترویج و آبادانی و دخالت های نظامی وار آن ها در فرایند اجرای اصلاحات ارضی سبب کشمکش و مانع گسترش نفوذ و پذیرش قواعد دولت در منطقه ای خاص می شد (نوروزی، ۱۳۸۸: ۵۷). برخی، انقلاب سفید را تجویز اصلاح گرایانه دولت دموکرات جان اف. کندی به منظور جلوگیری از وقوع انقلاب سرخ در ایران می دانند. که می توان تلقی ناشی از تجربه وقوع انقلاب های روستایی در تاریخ کشورهای غربی و غیر غربی دانست (سمیعی، ۱۳۹۷: ۵۲۸-۵۲۷).

تحت تأثیر تحولات منطقه ای، شاه تصمیم به انجام یکسری اصلاحات گرفت. می توان گفت سیاست های اقتصادی داخلی محمدرضا شاه تا اندازه زیادی از هدف های سیاسی داخلی و خارجی مایه می گرفت (مک لاکلان، ۱۳۸۸: ۱۵۸). آن چه بیش از عوامل دیگر مورد تأکید قرار می گیرد، فشارهای خارجی برای انجام اصلاحات است. اما در این میان یک نکته مورد توجه قرار نمی گیرد و آن کودتاهایی است که در عراق و ترکیه به وجود آمد. در طی سال ۱۳۳۶ش. تا سال ۱۳۴۱ش. در سه کشور همسایه ایران که در پیمان بغداد شرکت داشتند، کودتا رخ داد. در ۲۳ تیر ۱۳۳۷ش. / ۱۴ ژوئیه ۱۹۵۸م. در عراق، پادشاه، ولیعهد و نخست وزیر از اریکه قدرت به زیر کشیده شدند و این اخبار، در مطبوعات ایران نیز بازتاب پیدا کرد (امینی، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

در سال ۱۳۴۱ش. شاه یک فرآیند اصلاحی را آغاز کرد که به تغییر ایران از یک جامعه مبتنی بر کشاورزی، پیش-صنعتی، و پیش سرمایه داری به یک جامعه نیمه صنعتی سرمایه داری و آماده ادغام در نظام اقتصاد جهانی کمک کرد. هسته مرکزی این برنامه اصلاحی، که شاه دوست داشت آن را انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم بنامد، اصلاحات ارضی بود (بهروز، ۱۳۸۸: ۸۰).

در دی ماه همین سال، اصلاحات ارضی به امضاء شاه رسید و در انتهای این سال، شاه انقلاب سفید را اعلام کرد و تلاش های خود را به کار برد تا این موضوع، هم به فراندوم گذاشته شود و هم این که مردم باور کنند که خود او خواستار اعمال این اصلاحات است. انقلاب قرار بود تغییرات نوین گسترده و فراگیری ایجاد کند که بر کل

زندگی ایرانیان تأثیر بگذارند (سایکل، ۱۳۸۸: ۱۴۰). مهم‌ترین اهدافی که انقلاب سفید شاه دنبال می‌کرد، مربوط به سروسامان دادن به وضعیت کشاورزان، دهقانان بی‌زمین و کارگران بود. با لغو ساختار ارباب و رعیتی در روستاها، می‌توانست دو قشر مهم کشاورزان و دهقانان را سامان دهد و آن‌ها را از زیر یوغ اربابان خارج کند. از طرفی برای این که بتواند حزب توده را خلع سلاح کند لازم بود تا قدم مهمی برای کارگران بردارد و در این خصوص، تلاش نمود تا آن‌ها را در منافع کارگاه‌های تولیدی و صنعتی سهیم سازد.

«بنابراین اصلاحات ارضی در روستاها، به منظور ترمیم تقابل‌های اجتماعی و به منظور پیش‌گیری از بحران‌های فراگیر، به خواست حزب دمکرات آمریکا در دستور کار قرار گرفت و اجرا شد، این اصلاحات اگر چه در عمل، شامل مالکان بزرگ و صاحبان مزارع مدرن نشد، اما به هر حال باعث دگرگونی ساختار سنتی روستا گردید و به مهاجرت روستائیان و رشد صنایع وابسته منجر شد» (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴).

گمان رایج این بود که دولت آمریکا از زمان جان کندی، شاه را برای انجام یک سلسله اصلاحات اقتصادی و سیاسی تحت فشار قرار داد، اما به استناد اسناد تاریخی می‌توان گفت که واقعیت تاریخی چنین نیست. از اواسط دهه ۱۳۳۰ خورشیدی، یعنی درست پنج سال پیش از آغاز دوران ریاست جمهوری کندی، سیاست‌گذاران آمریکا نگران ثبات دراز مدت ایران شدند (میلانی، ۱۳۸۶: ۱۶۵).

آبراهامیان دیدگاه خاص خود، مبنی بر فشار دولت کندی بر شاه را ارائه می‌دهد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۵۱۸). اما میلانی، معتقد است، دولت آمریکا، صندوق بین‌المللی پول، بانک جهانی، بانک بین‌الملل نوسازی و توسعه، و دانشگاه هاروارد، با کمک مالی بنیاد فورد، طرح سیاستی نو را در ایران درآختند، می‌خواستند ساختار اقتصادی کشور را دگرگون کنند. منادی برنامه ریزی درازمدت اقتصادی بودند و سیاست انقباض اقتصادی را توصیه می‌کردند. در عین حال، می‌خواستند اندکی هم از قدرت شاه بکاهند (میلانی، ۱۳۸۶: ۱۶۶).

مهم‌ترین بخش انقلاب سفید، اصلاحات ارضی بود. ستاندن مالکیت روستاها از اربابان و توزیع زمین میان کشاورزان و دهقانان، از اهداف اولیه و مهم این طرح بود، در

ابتدا این روال به درستی طی شد تا این که طرح های دوم و سوم اصلاحات را شاه به تنهایی و بدون کارشناسی انجام داد.

سه هدف عمده برای دولت پهلوی در اقدام به اصلاحات ارضی قابل تصور است. اول این که محمدرضا شاه که در پی تثبیت پایه های قدرت خود بود و می خواست این قدرت را به درون روستاها نیز گسترش دهد (حاجی یوسفی، ۱۳۹۱: ۳۸۵). و این صرفاً از طریق کاهش قدرت زمین داران بزرگ در روستاها ممکن بود، دوم این که چون شاه نگرانی جدی نسبت به وجهه داخلی و بین المللی خود و حکومتش داشت، اقدام به اصلاحات ارضی، می توانست وی را به عنوان یک حکمران اصلاح طلب که برای رفاه مردم کشورش می کوشد، معرفی نماید (نجاتی، ۱۳۷۳: ۲۰۰).

با اصلاحات ارضی، شاه امیدوار بود که از یک طرف حمایت طبقه متوسط و روشنفکران جامعه که در مخالفت با او هم پیمان شده بودند به دست آورد، سوم این که شاه و دولت پهلوی می توانست با اصلاحات ارضی حمایت قشر عظیم روستایی را جلب کند (مک لاکلان، ۱۳۸۸: ۱۷۵). بنابراین، اهداف اصلی اصلاحات، بیشتر اهداف سیاسی بوده و هیچ گونه برنامه ای از پیش طراحی شده برای توسعه اقتصادی جامع کشور وجود نداشت (حاجی یوسفی، ۱۳۹۱: ۳۸۵).

شاه از اصلاحات ارضی یک هدف مهم داشت که آن را در گفتگو با فالاجی به صورت آشکار بیان می کند: «من اگر سختگیر نمی بودم حتی نمی توانستم اصلاحات ارضی را انجام دهم و تمام برنامه اصلاحات به هم می خورد. و همین که این برنامه شکست می خورد دست چپ افراطی کشور، دست راست افراطی را در ظرف چند ساعت از میان برمی داشت و این فقط انقلاب سفید نبود که به پایان می رسید. من ناگزیر شدم آن چه را که کرده ام، انجام بدهم» (فالاجی، ۱۳۸۶: ۷۷). همچنین گفته بود: «به شما اطمینان می دهم که ایران از بسیاری جهات خیلی دمکرات تر از کشورهای شما در اروپا است، صرف نظر از این که کشاورزان مالک زمین هستند، و کارگران در اداره کارخانه و سود آن مشارکت دارند، و مجتمع های بزرگ صنعتی متعلق به دولت اند نه مالکیت خصوصی، باید بدانید که انتخابات در روستاها هم برای تشکیل انجمن های روستا و شهر و شهرستان، آغاز شده است» (فالاجی، ۱۳۸۶: ۷۷).

ایرج کشکولی در گفت و گو با حمید شوکت عنوان می کند: « با آغاز اصلاحات ارضی کفه ترازو به سود رژیم شاه تغییر کرده بود. آیا از بابت اصلاحات ارضی به نتیجه ای رسیدند؟... نه، حتی خانه خراب شدند. چون در اصلاحات ارضی کسی صاحب زمین می شد که روی زمین کار کرده بود و این در مورد عشایر صدق نمی کرد. عشایر کارشان دامداری بود و دولت مراتع را ملی کرد. در مورد دهقانان چنین نبود و جنب و جوشی وجود داشت. با این همه در نتیجه اصلاحات ارضی، به ویژه در آغاز کار، جو عمومی روزبه روز بیشتر به نفع رژیم می شد» (شوکت، ۱۳۸۰: ۵۴-۵۳).

در طی سال های ۱۳۴۴ش. و ۱۳۴۵ش. شاه سعی کرد تا روابط تجاری خود را با شوروی نزدیک تر کند. بدین سان شاه درصدد عادی کردن روابط ایران با اتحاد شوروی در سطح حکومتی بو، ضمن این که هنوز با کمونیسم مخالفت می کرد (سایکل، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

سیاست هایی که شاه در راستای اصلاحات ارضی به کار برد، جمعیت بیکار بسیاری از روستاها برای زندگی بهتر پا به شهر تهران گذاشتند ولی به علت شرایط نامساعد اقتصادی، به حاشیه شهر پناهنده شدند و این طرح تأثیر منفی خود را آشکار کرد (مجیدی، ۱۳۸۳: ۸۰).

درخصوص تبعات و پیامدهای اصلاحات ارضی، می بایست به یک نکته مهم دیگر توجه داشت. همان گونه که بیان شد اصلاحات ارضی، از قدرت طبقه زمین دار کاست و طبقه بورژوا جایگزین آن ها در عرصه سیاسی کشور گردید. تحکیم قدرت دیکتاتوری تجددگرا در متن توسعه اقتصادی وابسته انجام گرفت. قدرت دیکتاتوری بازتاب منافع خاصی نبود و این واقعیت، یعنی عدم وجود خاستگاه طبقاتی از ویژگی های قدرت حاکمه در ایران بود. نظر مارکس در خصوص چگونگی نضج طبقه متوسط در اروپا، به جهت ویژگی خاص ساختار قدرت در ایران امکان پذیر نشد. در اروپا طبقه متوسط از بطن دگرگونی در وسایل و روابط تولیدی و تحولات اجتماعی به وجود آمد، در حالی که در ایران این طبقه از طریق اصلاحات از بالا و به وسیله رژیم شکل گرفت. در نتیجه این طبقه کاملاً وابسته به اقتدار دیکتاتور و تهی از یک قدرت سیاسی و اقتصادی مستقل بود (دهشیر، ۱۳۹۱: ۴۱۱-۴۱۰).



این نوع نظام حکومتی، یکی از علت های مهمی است که باعث شده تا جامعه ایران در طول تاریخ به عنوان یک جامعه کلنگی یا جامعه کوتاه مدت معرفی شود (کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۱۰). پس از آن که آتش انقلاب در سال ۱۳۵۶ش. شعله ورتر گردید، کاباره ها، سینماها و بانک ها توسط مردم انقلابی به آتش کشیده شد و تحلیل این کنش سیاسی مردم نمی تواند چندان سخت و دشوار باشد. این سه مکان مهم، پرورده طبقه بورژوازی وابسته بود، اگر این طبقه رویکرد متفاوتی اتخاذ می کرد و مستقل از حاکمیت بود، می توانست بر اقتصاد کشاورزی، صنعتی و رویکرد فرهنگی جامعه تأثیرات مثبتی را بر جای بگذارد اما محصول دسترنج آن ها در طی دو دهه، آن چنان با خواسته های مردم فاصله داشت که چیزی جز آتش نصیب آن نشد.

۴. نظام ارباب و رعیتی در سینمای ایران

سینمای روستایی قدمتی به طول تاریخ فیلمسازی در ایران دارد، از سال ۱۳۲۷، که سینمای ایران حضوری مستمر پیدا می کند، سینمای روستایی به یکی از اشکال مهم فیلمسازی تبدیل می شود (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴). در سال ۱۳۳۲ دختر چوپان را معزالدیوان فکری نوشت و کارگردانی کرد، «این فیلم را باید سرآغاز تحریف فرهنگ و زندگی روستایی دانست، زیرا بیشتر فیلم نامه نویسان و کارگردان ها با مسائل و واقعیت های زندگی روستاییان ما بیگانه بودند، بنابر این آنچه در خصوص روستا عرضه می کردند، بی پایه، مسخ شده و ساختگی بود» (مهرابی، ۱۳۶۸: ۶۳). این مسأله که زندگی روستایی دارای چه ویژگی هایی است یک موضوع است و تحریف و تمسخر زندگی روستایی مسأله ای دیگر است. این فیلم ها نه تنها از نظر ثبت ساختار اجتماعی روستاها، بلکه حتی در ثبت جزئیات فاقد اصالت بودند، در نتیجه نمی توانستند به مشابه سنخ های روستایی باورپذیر شوند، بنابر این سینمای روستایی دهه ۳۰ش، چه از جهت ثبت جزئیات، و چه از حیث گوهره تاریخی، پیوندی واقعی با مناسبات روزگار خود نداشت (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴).

در سال ۱۳۳۳ش. فیلم *مراد* ساخته شد (امید، ۱۳۸۹: ۳۱-۳۰). این فیلم با تراژدی مرگ سه تن از شخصیت های فیلم که دو تن از آن ها خودکشی می کنند، به پایان رسید. در سطح شعار و تحلیل محتوای کلیشه ای، رانده شدن مراد از روستا، نشان می دهد در

یک جامعه فقیر و در آستانه گذار، چگونه زندگی فدای پول می شود. ضمناً روشن می سازد که روستا برای مرد فقیر، جایی برای پول دار شدن و صعود طبقاتی نیست. در کنار فیلم *مراد*، باید از دو فیلم *بلبل مزرعه* (۱۳۳۶) و *افسانه شمال* (۱۳۳۸) نام برد. *بلبل مزرعه* به مناسبات ارباب و رعیت با محوریت عشق پرداخت. *بلبل مزرعه* (که مجید محسنی با کیف پول، به روستا باز می گردد) می تواند مناسب ترین پاسخ به چرایی مهاجرت روستائیان به حاشیه شهرها باشند (تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۵۲). فیلم های *نردبان ترقی* ساخته سیامک یاسمی و فیلم *افسانه شمال* نیز بر همین ژانر ساخته شده اند.

در دهه ۴۰، تعداد این نوع فیلم ها افزایش یافت که در آن میان باید به شش فیلم مهم *آراس خان* (۱۳۴۲)، *قانون زندگی* (۱۳۴۳)، *زبون بسته* (۱۳۴۴)، *کلاه نمادی* (۱۳۴۵)، *فرمان خان* (۱۳۴۶) و *گل آقا* (۱۳۴۶) اشاره کرد. *آراس خان* ساخته ملک مطیعی در رابطه با مبارزه یک ترکمن علیه خان ظالم بود (امید، ۱۳۸۹: ۱۱۵). *آراس خان* را می توان سرآغاز فیلم های هدایت شده حاکمیت، جهت فرافکنی ناکامی هایش بر خوانین و ملاکین نامید.

در میان این آثار، *قانون زندگی* اثر جمشید شببانی به خاطر نمایش تصاویری از شاه که اسناد مالکیت را به دهقانان اعطا می کرد، از جانب نخست وزیر وقت (حسنعلی منصور) بسیار مورد توجه قرار گرفت (صدر، ۱۳۸۱: ۱۶۱). کشانی در این خصوص می نویسد: «سینماگرانی که موضوع محوری آثارشان را اصلاحات ارضی قرار داده بودند، به طور عمده از طرف دربار مورد حمایت واقع شدند. در اسناد نخست وزیری به صراحت از مجید محسنی و جمشید شببانی به خاطر ساخت *آهنگ دهکده*، *قانون زندگی* تقدیر و از پرداخت عوارض شهرداری از طرف نخست وزیری وقت - اسدالله علم - معاف شدند» (کشانی، ۱۳۸۶: ۸۸).

آهنگ دهکده (۱۳۴۰)، جوانی روستایی مایوس و ناامید از مخالفت پدر محبوبش، روستا را ترک می کند، در شهر تعلیم می بیند و در آواز خوانی پیشرفت می کند (عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴). در *قانون زندگی*، مالک روستا زنی است که با روستائیان با بی رحمی

رفتار می کند. بالاخره قانون اصلاحات ارضی به تصویب می رسد و مالک قدرتش را از دست داده، می گریزد(صدر، ۱۳۸۱: ۱۶۱). در فیلم های *زبون بسته* و *کلاه نمودی* اربابان هوسباز و شیاد را به تصویر کشیده می شوند.

اما در *فرمان خان*، شرایط به کلی تغییر کرده و دیگر داستان ارباب هوسباز در میان نیست، بلکه جوانی به همراه دوستش علیه خان و ظلم و ستم های او بر می خیزند تا اهالی روستا را از شر وی خلاص کنند. سید که از ظلم خان به تنگ آمده بر ضد خان و ایادیش می شورد و گروهی از اهالی را با خود همراه می سازد. *گل آقا* ساخته آقامالیان، باز همان سناریوی ارباب هوسباز را به تصویر می کشد(امید، ۱۳۸۹: ۲۰۹).

اختناق حاکم بر جامعه ایران، شرایطی را به وجود آورد که باعث شد تا فیلم سازان از پرداختن به زندگی واقعی، مصائب و رنج های مردم پرهیز نمایند(معززی نیا، ۱۳۷۸: ۵۶). در عین حال، تماشاگران علاقمند در آن مقطع و پس از آن، از فیلم هایی چون امیرارسلان نامدار (پیام، ۱۳۴۵: ۴۸). استقبال می کردند و این نحوه اقبال عمومی به یک فیلم با شاخصه های سطحی و سخیف در ارائه و پرداخت، آن الگو را به یک کلیشه رایج در سینما تبدیل کرد و این چنین سینمای تجاری شکل گرفت. اما در دهه ۴۰ و تا اواسط این دهه، سینما به یک ابزار برای تحقق اهداف حکومت و اصول انقلاب سفید، تبدیل شد.

۵. نقش طبقات بورژوا و کارگر در سینمای ایران

اصلاحات ارضی موجب گسترش قشر بورژوا - ملاک می شود. قشری که از یک سو در روستاها صاحب آب و ملک است، و از سوی دیگر همسو با گسترش مناسبات سرمایه داری، در شهرها به سرمایه اندوزی مشغول است و در قدرت سیاسی نیز مشاغل کلیدی برعهده دارد(عشقی، ۱۳۷۲: ۱۰۶). از آن جا که طبقه سرمایه دار جدید در بخش های صنعتی شروع به سرمایه گذاری کردند، بافت سنتی کشاورزی ایران که بر نظام ارباب رعیتی حاکم بود و از جمله موانع گسترش سرمایه داری در کشور بود، باید تغییر می کرد(بیگی نسوان، ۱۳۷۶: ۵۹). تغییر آسیب هایی که اصلاحات ارضی بجا گذاشت، سبب کنده شدن روستائیان از زمین و مهاجرت آن ها به شهرها شد، این

مهاجران یا در کارخانه های صنعتی مشغول کار می شدند، و به شکل جدیدی مورد استثمار قرار می گرفتند و یا اینکه بیشتر آن ها به دلیل نداشتن مهارت های صنعتی، در حاشیه شهرها به مشاغل انگلی روی می آوردند و این معضل در تعدادی از فیلم های ایرانی، به صورت سطحی انعکاس می یافت.

در دهه ۴۰، فیلم های بسیاری ساخته شد که یک یا چند شخصیت آن از طبقه ثروتمند جامعه بودند و در فضای شهری، نحوه زندگی، ثروت (املاک، اتومبیل، خانه، ویلا و ...)، رفتارهای خانوادگی و اجتماعی، مشکلات شخصی آن ها در زندگی بر پرده سینما به نمایش درآمد. مرد متمولی که از زندگی لذت نمی برد، دختری که برخلاف نظر پدرش رفتار کرده و از ارث محروم شده، یا دختری که می خواهد با جوانی از طبقه فقیر ضعیف جامعه ازدواج کند. در موارد گوناگون، عده ای قصد کسب ثروت آن خانواده را دارند که قهرمان فیلم، از این کار ممانعت به عمل آورده و تمام آن نقشه ها را با ناکامی مواجه می کند. لازم به ذکر این نکته است که در فیلم های دهه ۴۰، مقوله ثروت و داشتن مال و مکت فراوان نه تنها یک امتیاز منفی به حساب نمی آمد بلکه بسیار مثبت هم بود و در اغلب فیلم ها، قهرمان داستان در انتها هم دختر محبوب خود را به دست می آورد و هم ثروت فراوان؛ مثال بارز این نوع فیلم ها هم **گنج قارون** (۱۳۴۴) ساخته سیامک یاسمی بود که با استقبال بسیار تماشاگران مواجه شد (مهرابی، ۱۳۶۸: ۱۱۲؛ صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۵-۱۸۴؛ ظهوری، ۱۳۸۰: ۱۵).

در کنار این استقبال، نمونه های دیگری از این فیلم ساخته شد که برخی عنوان آن را **یدک** می کشیدند مانند **پسران قارون** و برخی موضوع آن را؛ اما **گنج قارون** از چه شخصیت ها یا ویژگی هایی برخوردار بود که چنین مورد توجه قرار گرفت. تضاد میان یک جوان بی پول، بزن و بهادر، فارغ از همه مشکلات و مصائب دنیا، در برابر فردی که ثروت فراوانی دارد اما از آن لذت وافی و کافی نمی برد، یکی از علل استقبال این فیلم بود (حیدری، ۱۳۷۹: ۱۹). در انتها نیز شخصیت اصلی فیلم، هم به دختر مورد علاقه اش می رسد و هم ثروت قارون را کسب می کند. اوج آرزوهای تماشاگر در برداشتن فاصله طبقاتی در انتهای **گنج قارون** رقم می خورد که ناگهان مشخص می شد علی بی غم (قهرمان طبقه فرودست) **پسر قارون** (نماینده سرمایه دار) است. محمد علی فردین

به اقشار پایین جامعه تعلق داشت ولی قشر متمول و مرفه را هم به چنگ آورده بود (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۸). فردین به صورت یک شخصیت کاریزماتیک سینمایی، اقتصاد سینمای در تهدید را متحول ساخت (تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۵۹). در کل باید اذعان کرد در این فیلم، چهره منفی از قارون به نمایش در نیامد.

برخلاف گنج قارون که شخصیت اصلی فیلم بی پولی و زندگی ساده را یک فضیلت عنوان می کرد در **پسران قارون**، پول داشتن و ثروت، باارزش تلقی می شد (امید، ۱۳۸۹: ۲۴۶). در فیلم **دلاور دوران** (ابراهیم باقری، ۱۳۴۷) یک ثروتمند در برابر یک کارگر (بیک ایمانوردی) قرار می گیرد (امید، ۱۳۸۹: ۲۳۹).

در فیلم **سلطان قلبها** (۱۳۴۷) بازگرداندن سلامتی به یک انسان فقیر و تهی دست و در فیلم های پس از آن در دهه ۴۰ بسیار تکرار شد (امید، ۱۳۸۹: ۲۲۵). همان طور که در **پسران قارون**، قارون به همسایه آن سه کارگر که دچار بیماری بود و هزینه درمان نداشت، یاری رساند تا سلامتی اش را بازیابد. علاوه بر آن، هم در **پسران قارون** و هم **سلطان قلبها**، مدیر یک کارخانه یا شرکت یک آدم دست و دلباز معرفی شده است که کمک مالی خود را از یک یا چند کارگر دریغ نمی کند. **لوطی قرن بیستم** (۱۳۴۷) ساخته رضا صفائی که در ساخت و تولید فیلم هایش به جای دقت و تعهد، سرعت و جذب مخاطب را سرلوحه کار خود قرار داده بود (بهارلو، ۱۳۸۱: ۹۰-۸۹). در سال ۱۳۴۹، **حسن فرفره** را بر پرده سینما به نمایش گذاشت. این اثر به شکلی نشان داده که این قشر از جامعه نیازمند مراقبت و حمایت بیشتری هستند.

باید توجه داشت که در فیلم های این دوره، مصائب و رنج های طبقه کارگر، حق و حقوق آنها و اجحافی که از جانب طبقه سرمایه دار نسبت به آنها اعمال می شد، بروز و ظهور نیافت. پس از آن کاباره به عنوان یک مکان یا معبده معرفی شد که یک زن یا مرد جوان با چهره زیبا و صدای خوب و گیرا، می توانست ثروت بسیاری به دست آورد و خود را از نابسامانی (فقر و تهیدستی) نجات دهد. علاوه بر سعید در **سلطان قلبها**، در فیلم **عشق آفرین** (۱۳۴۸) پسر جوان که با کمک و یاری دختر مورد علاقه اش که از یک خانواده متمول هم هست، صاحب یک کاباره شده و وضعیت مالی مناسبی پیدا می کند (امید، ۱۳۸۹: ۲۴۸). لذا باید ذکر کرد که آن چه از طبقه کارگر نمایش داده شده،

مصائب و رنج‌های این طبقه نیست و دغدغه‌ای در این زمینه وجود نداشته بلکه از جهت پیشبرد داستان یا در جهت توجه به برخی از سیاست‌های حکومت، توجه و اهتمام به این قشر صورت گرفته است. « نظام اقتصادی توزیع و نمایش فیلم، در ذات خود، تحقیر آمیز بود و ایجاد مقاومت و تضاد می کرد» (تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۶۳).

نتیجه گیری

رابطه بین هنر و به طور خاص سینما و جامعه، رابطه ای متقابل و درهم تنیده است به طوری که می توان گفت: سینما متأثر از جامعه و تاثیر گذار بر جامعه است. کودتای ۲۸ مرداد، تغییری بنیادین در روابط میان حاکمیت برخاسته از کودتا و سینما به وجود آورد. اغلب فیلم های دهه ۳۰ش، تأیید تلویحی حکومت و ملاکین خوش قلب بود. اما در اوایل دهه ۴۰ و با آغاز سیاست نوسازی از جانب حاکمیت در جهت تحول و دگرگونی در جامعه ایران، سینمای تجاری به عنوان ابزاری در جهت حمایت از این سیاست‌ها تبدیل شد. شاه در این اندیشه بود تا به نظام ارباب، رعیتی در روستاها پایان دهد و زمین کشاورزی را در اختیار رعیت قرار دهد. در سینما هم ظلم و ستم ارباب بر روستائیان همراه با نگاهی مثبت به طبقه ثروتمند شهری و طبقه کارگر در دستور کار سینماگران قرار گرفت. اما این شرایط کاملاً موقتی بود، با شدت یافتن جریان دائم مهاجرت روستائیان به تهران و سایر شهرهای بزرگ، بذره‌های دگرگونی اجتماعی و سیاسی نیز پاشیده می شد و چهره ایران را تغییر می داد. اغلب مهاجرت ها، به علت تغییراتی بود که در ساختار اقتصادی کشور به وجود می آمد. توجه به بخش صنعت و عدم توجه به بخش کشاورزی، اصلاحات ارضی و سرمایه گذاری نوین در ایران، باعث شد بسیاری از روستائیان برای یافتن زندگی بهتر، کار بهتر و استخدام در کارخانجات به شهرها مهاجرت کنند، این جمعیت بیکار، سرگردان و کم درآمد برای گذران زندگی مجبور می شد که در حاشیه شهرها با کمترین امکانات موجود ساکن شود. زاغه ها، از پدیده های جوامع شهری و صنعتی، که محل زندگی همین گروه های اجتماعی بود، بر اثر مهاجرت روستائیان و فقر شدید، طبقات محروم جامعه شهری پدید آمدند. فیلم هایی با موضوع مهاجرت و ورود روستائیان به شهرها آغاز شد که در آن ها چهره ارباب ها را ظالم و کارخانه دارها و کارگران (که در آن دوره محبوب مردم بودند) را خیر و



مهربان به نمایش گذاشتند، اما چندی بعد با تولید و نمایش گنج قارون و فروش غیرقابل تصور آن، مجدداً فیلم سازان در جهت به دست آوردن گیشه یا از الگوی قارونیسیم تبعیت کردند یا سعی نمودند به موضوعات مشابه با مضامین عشقی و رومانیک بها دهند و به این شکل رقابت در ساخت فیلمفارسی دو چندان شد. باید اذعان کرد که جریان مسلط در سینمای ایران طی سال های ۴۲ تا ۵۷، فیلمفارسی بود و در این بین مهمترین مسئله ای که باعث عدم شکل گیری سینمای سیاسی در ایران شد، حاکمیت دیکتاتوری در ایران بود. به طور کلی، می توان این گونه نتیجه گرفت که ژانر سینمای مستقل سیاسی در ایران شکل نگرفت. به عبارتی سینمای سیاسی و اجتماعی، نه تنها نتوانست خالق تحولات سیاسی و اجتماعی گردد، بلکه به مخلوق بلا اراده همان تحولات سیاسی و اجتماعی تبدیل شد.

منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹)، ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمدگل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- ارسنجان، نورالدین (۱۳۷۹)، دکتر ارسنجان در آینه زمان، تهران: نشر قطره.
- اشرف، احمد (۱۳۸۳)، «از انقلاب سفید تا انقلاب اسلامی»، فصلنامه علمی پژوهشی متین، ۲۲، صص ۱۴۱-۱۰۹.
- امید جمال (۱۳۷۷)، تاریخ سینمای ایران، تهران: نشر روزنه.
- امید، جمال (۱۳۸۹)، فرهنگ فیلم های سینمای ایران، جلد اول، تهران: نشر نگاه.
- امید جمال (۱۳۶۶)، فرهنگ فیلم های سینمای ایران، جلد دوم، تهران: نشر نگاه.
- امینی، ایرج (۱۳۸۸)، بریال بحران، زندگی سیاسی علی امینی، تهران: نشر ماهی.
- بابا گلی، محمد رضا (۱۳۷۵)، «از نوک پا تا فرق سر»، ماهنامه سینمایی فیلم، سال ۱۴، شماره ۱۹۰، ۲۰ تیر، صص ۲۹-۲۲.
- بهارلو، عباس (۱۳۸۱)، صد چهره سینمای ایران، تهران: نشر قطره.
- بهروز، مازیار (۱۳۸۸)، شورشیان آرمانخواه، ناکامی چپ در ایران، تهران: نشر ققنوس.

بیگی نسوان، حسین (۱۳۷۶)، «اصلاحات ارضی جمهوری اسلامی ایران»، ۱۵ خرداد، دوره ۱، شماره ۲۵، صص ۵۷-۸۰.

پرتو، افشین (۱۳۸۳)، «میرزا ابراهیم صحاف باشی، سیاح ایرانی، سیاحت دنیا»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۷۷-۷۸، صص ۱۱۸-۱۲۴.

پهلوی، محمدرضا (۱۳۵۶)، بسوی تمدن بزرگ، تهران: کتابخانه پهلوی.

پهلوی، محمدرضا (۱۳۷۷)، پاسخ به تاریخ، ترجمه حسین ابوترابیان، بی‌جا: سیمرغ.

تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۰ زمستان)، سینمای ایران، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

حاجی یوسفی، امیر محمد (۱۳۹۱)، اصلاحات ارضی در ایران، زمینه ها، سیاست ها و پیامدها، تحولات سیاسی- اجتماعی ایران در دهه های ۱۳۲۰-۱۳۵۷، تهران: نشر روزنه.

حسینی زاد، مجید (۱۳۸۱)، سینمای رویاپرداز (۱۳۵۷-۱۳۲۶)، سینما دوره تازه، شماره ۱، صص ۴۲-۳۶.

حیدری، غلام (۱۳۷۹)، «امیر ارسلان نامدار»، ماهنامه سینمایی هنر هفتم، سال دوم، شماره ۱۰، اسفند، صص ۲۳-۱۷.

حیدری، غلام (۱۳۸۰)، «گنج قارون نمی‌خوام!»، ماهنامه سینمایی هنر هفتم، سال دوم، شماره ۱۱ و ۱۲، اردیبهشت و خرداد، صص ۲۵-۱۹.

دهشیار، حسین (۱۳۹۱)، تحولات سیاسی اجتماعی ایران ۱۳۵۷-۱۳۲۰، سال های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ تحولات سیاسی ایران، تهران: نشر روزنه.

دوایی، پرویز (۱۳۴۵)، «سینمای فارسی و امیر ارسلان نامدار»، ماهنامه ستاره سینما (سینمای نو)، شماره اول، آبان، صص ۵۷-۴۸.

رجال عصر پهلوی به روایت اسناد ساواک (رشیدیان‌ها) (۱۳۸۹)، جلد ۱ و ۲ و ۳، تهران: مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات.

سایکل، امین (۱۳۸۸)، «سیاست خارجی در ایران ۱۹۷۹-۱۹۲۱»، تاریخ ایران از دوره پهلوی از رضاشاه تا انقلاب اسلامی (جلد هفتم)، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: نشر جامی.

سمیعی، محمد (۱۳۹۷)، نبرد قدرت در ایران، تهران: نشر نی.

شهبازی، عبدالله (۱۳۸۶)، ظهور و سقوط سلطنت پهلوی، جلد ۱، تهران: مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.

شوکت، حمید (۱۳۸۰)، نگاهی از درون به جنبش چپ (گفتگو با ایرج کشکولی).

- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰-۱۳۸۰)، تهران: نشرنی.
- ظهوری، تقی (۱۳۸۰)، «ظهوری به روایت ظهوری»، ماهنامه سینمایی هنر هفتم، سال دوم، شماره ۱۱ و ۱۲، اردیبهشت و خرداد، صص ۲۱-۱۵.
- عاقلی، باقر (۱۳۸۰)، شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران، جلد ۲، تهران: نشر گفتار.
- عشقی، بهزاد (۱۳۷۲)، «رؤیا در بیلاق»، مناسبات اجتماعی، و سینمای روستایی ایران، ماهنامه سینمایی فیلم، سال ۱۲، شماره ۱۵۳، بهمن، صص ۱۰۷-۱۰۴.
- عمید، محمد جواد (۱۳۸۱)، کشاورزی، فقر و اصلاحات ارضی در ایران، ترجمه رامین امینی نژاد، تهران: نشر نی.
- غلامعلی، اسدالله (۱۳۹۱)، روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران، تهران: رسم.
- فالاحی، اورینا (۱۳۸۶)، مصاحبه های تاریخی، مصحح مریم شیرخانی، تهران: مرکب سپید.
- فغفوری، گیسو (۱۳۹۱)، سرگذشت سینما در ایران، تهران: نشر افق.
- فوران، جان (۱۳۸۷)، مقاومت شکننده از صفویه تا سال های پس از انقلاب اسلامی، ترجمه احمد تدین، تهران: نشر رسا.
- کاتوزیان، محمد علی همایون (۱۳۹۱)، ایران، جامعه کوتاه مدت، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
- کشانی، علی اصغر (۱۳۸۶)، فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- کلهر، محمد؛ دارابی، علیرضا (۱۳۹۵)، نقش خاندان رشیدیان در فرایند سیاست و قدرت (۱۳۲۰ - ۱۳۳۲ش)، تاریخنامه خوارزمی، سال چهارم، صص ۱۸۸-۱۶۹.
- گرو، خاویر (۱۳۹۷)، دولت کارتر و فروپاشی دودمان پهلوی، ترجمه غلامرضا علی بابایی، تهران: نشر پارسه.
- لمبتون، آن (۱۳۹۴)، اصلاحات ارضی در ایران (۴۵-۱۳۴۰)، ترجمه مهدی اسحاقیان، تهران: نشر امیرکبیر.
- مجموعه مقالات مسائل ارضی و دهقانی (۱۳۶۱)، تهران: نشر آگاه.
- مجیدی، عبدالمجید (۱۳۸۳)، خاطرات، تهران: انتشارات گام نو.
- معزونی، حسین (۱۳۷۸)، فیلمفارسی چیست؟، تهران: نشر ساقی.

- مک لاکلان ، ک.س (۱۳۸۸)، توسعه اقتصادی ۱۹۷۹-۱۹۲۱ ، تاریخ ایران از رضاشاه تا انقلاب اسلامی، (جلد هفتم) ، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: نشر جامی.
- مهرابی، مسعود (۱۳۶۸)، تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: انتشارات فیلم.
- الموتی ، مصطفی (۱۳۶۷) ، ایران در عصر پهلوی، (شگفتی های زندگی رضا شاه) ، جلد ۱، لندن. میلانی، عباس (۱۳۸۶)، معمای هویدا ،تهران: نشر اختران.
- نجاتی ، غلامرضا (۱۳۷۳)، تاریخ سیاسی بیست و پنج ساله ایران (از کودتا تا انقلاب)، جلد ۲ ، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.
- نوروزی ،عباس (۱۳۸۸)، ترویج کشاورزی در ایران (تاریخ شفاهی: گفتگو با اسماعیل شهبازی)، مشهد: جهاد دانشگاهی مشهد.

