10.22124/wp.2022.22909.3072

سیاست جهانی

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

مهناز محمدی [۱]

محمد کلهر [۲*]

فرشته سادات اتفاق فر [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۱

چکیده

سینمای ایران در دهۀ ۱۳۴۰ شمسی، تولیدات بی‌شماری را به نمایش گذاشت و با تمام فراز و فرودهایی که جامعۀ ایران از سر گذراند، رونق خاصی داشت. سینماگران موضوعات مختلفی را برای به تصویرکشیدن 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 رعیّتی 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 چهرۀ واقعی ارباب، خان و خان‌زاده در تعدادی از فیلم‌ها، نگاه مثبتی به طبقۀ متمول شهری(بورژوا) و طبقۀ 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 دغدغۀ 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 رعیّتی، طبقۀ بورژوا، طبقه کارگر

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

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

* نویسنده مسئول: Kalhor.mohammad72@gmail.com

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

فصلنامه علمی سیاست جهانی،دورۀ یازدهم، شمارۀ اول، بهار ۱۴۰۱ ، پیاپی۳۹ (صفحات: ۲۲۷-۲۰۷)

مقدمه

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 دهۀ ۴۰ نیز ادامه داشت. اما نکتۀ 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 فزایندۀ جمعیت شهرنشین ایران، از تبعات مهم اصلاحات ارضی بود. علاوه بر رشد جمعیت در شهرها، در حوزۀ 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، طبقۀ ثروتمند شهری، کار و فعالیت در کارخانه و شرکت‌های فعال در شهرها که به چرخۀ اقتصاد کشور یاری می‌رساندند، ارائه شود. در گام اول و در یک قالب کلیشه‌ای، برخی از جنبه‌های منفی نظام ارباب و رعیّتی در سینما به نمایش درآمد. ارباب ، خان و خان‌زادۀ هوسباز، ستمگر، مکّار به یک موضوع اصلی در فیلم‌ها تبدیل شد و در مرحلۀ بعد، از طبقۀ ثروتمند شهری و کار و فعالیت در کارخانه، تصویری مثبت ارائه شد. مشکلات شخصی این طبقۀ 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 واسطۀ 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 دهۀ 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 می توان 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 زمینۀ 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 ساختۀ اوانس اوگانیانس و بدون فیلم نامه بود(گزارش،۱۳۷۵ : ۱۶). و در سال ۱۳۱۱ش. ***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 ۱۲۷۹ش. پا به این سرزمین گذاشته بود(مهرابی ،۱۳۶۸ : ۱۵-۱۴). در طی سال های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ش. یکی از فعالین عرصۀ سینمای ایران عبدالحسین سپنتا بود و ***فردوسی***(۱۳۱۳) توسط او ساخته شد(امید ،۱۳۷۷ :۷۹-۶۳). 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 ۱۳۱۶ش. که سپنتا فیلم ***لیلی و مجنون*** را ساخت تا سال ۱۳۲۷ش. که ***طوفان زندگی*** ساختۀ 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 واسطۀ 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 مجدّد سینمای ایران شدند، در ۱۳۲۸ش. ***واریتهٔبهاری*** 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 دههٔ 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 دههٔ ۳۰ آثار مجید محسنی جایگاه ویژه ای دارند. این فیلمساز در پوشش اخلاق گرایی و انسان دوستی ، در واقع مروج نظریهٔ آشتی میان روستاییان و شهرنشیان 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 رعیّتی مساعدت می کرد. به همین دلیل ، فیلم هایش معمولاً به وسیلهٔ 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 می‌توان سرآغاز حاکمیت رقص و آواز در سینمای ایران دانست(مهرابی ،۱۳۶۸: ۶۰ - ۵۹). سینمای نوپا و گرفتار در مناسبات دائم التغییر دورهٔ ملی شدن صنعت نفت ، کودتا و

پس از آن ، برای بقای سرمایهٔ اندکش ، هیچ انتخاب دیگری را نیازمود. چنین حرفهٔ 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 سیمناگران به حکومت کودتا ظاهر شد. با وقوع این کودتا، گروه‌های ذی‌نفوذ و قدرتمندی که از این کودتا حمایت‌های سیاسی و مالی کرده بودند از ایجاد رانت‌های سیاسی و اقتصادی به وجود آمده بهره‌مند شدند و این پاداشی از سوی محمدرضا پهلوی برای حمایت از آن‌ها بود. این امر سبب ایجاد شبکه‌ای قدرتمند از رانت‌های اقتصادی از جمله برادران رشیدیان شد. هر چند این‌ها افراد چندان شناخته شده‌ای نبودند و در مطبوعات زیاد از آن‌ها نام برده نمی‌شد؛ 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 سیف‌الله، قدرت‌الله و اسدالله صورت می‌گرفت(عاقلی ،۱۳۸۰ :۱۵۱). پس از فرونشستن کودتای ۲۸ مرداد، این برادران تا مدتی در ایران ماندند و سرمایه‌های خود را در مکان‌هایی مانند سالن‌های سینما و فعالیت‌های بازرگانی به کار انداختند. اگرچه کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در روی پرده سینمای ایران، نمود نداشته؛ اما پشت پردهٔ آن، حضور قابل توجّهی را دارا بوده است. علاوه براینکه عامل مشوّق و حامی دکتر اسماعیل کوشان در راه اندازی دورهٔ دوم سینمای ایران بودند ، در سال های بعد یکی از استودیوهای اصلی سینمای ایران به نام "سینما تئاتر رکس" را دائر کردند و سازندهٔ 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 قدرت‌های استعماری انگلیس و ایالات متحده آمریکا، رانت‌های سیاسی و اقتصادی، اعمال فشار بر گروه‌های سیاسی و تجاری از جمله اصناف و بازاریان، ارعاب گروه‌های رقیب و اعمال نفوذ در دستگاه‌های سیاسی و امنیتی و لابی‌گری 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 برنامهٔ کلان، ایران را به یک کشور توسعه‌یافته تبدیل کند و در نظر داشت تا فاصلهٔ 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 رعیّتی سبقه‌ای طولانی در ساختار اجتماعی و اقتصادی ایران داشت. ساختاری نه چندان عادلانه که در آن حق رعیّت و دهقان، منصفانه پرداخت نمی‌شد و بیشترین سود را از ابقای این نوع نظام، ارباب می‌برد. 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 زمین‌های زراعی در جهت تأمین منافع ارباب داشتند تا رعیّت از وظایف خود تخطی نکند. رعیّت بر روی زمین کار می‌کرد و محصول را به ثمر می‌رساند اما اندکی از این محصول نصیب‌اش می‌شد و مابقی برای ارباب باقی می‌ماند. در عین حال با تمام تلاشی که رعایا به خرج می‌دادند 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 فزایندهٔ جمعیت شهرنشین ایران به خصوص شهر تهران، از تبعات مهم اصلاحات ارضی بود(صدر، ۱۳۸۱ : ۱۶۷).

در چنین شرایطی، طبقهٔ بورژوای شهری که در اقلیت قرار داشتند، به عنوان یک طبقهٔ 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 ادارهٔ هنر ، یعنی تشکیل وزارت فرهنگ و هنر در ۱۵ آذر ۱۳۴۳ ، هم زمان بود؛ نکتهٔ حائز اهمیت در این میان ، چگونگی ترسیم ماهیت نظام ارباب رعیّتی، طبقهٔ بورژوای شهری و کارگر در سینمای ایران است. طبقهٔ بورژوای وابسته به حکومت ، روشنفکران وابسته به خود را داشت و

عده ای معدود از روشنفکران این قشر ، تلاش می کردند تا درگذر زمان واقعیت های جامعهٔ ایران را به سیاستمداران گوشزد نمایند. یکی از این افراد ابراهیم گلستان بود که رابطهٔ خوبی با امیرعباس هویدا داشت. گلستان در فیلم معروف خود با عنوان ***اسرار گنج درهٔ 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 تلقی 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 توسعهٔ 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 اراضی با هدف تغییرات اساسی در میزان و نحوهٔ مالکیت اراضی به ویژه اراضی کشاورزی و مراتع به منظور افزایش بهره وری عمومی جامعه بود(فوران،۱۳۷۸ :۴۷۳-۴۷۲). مسئلهٔ ارضی و دهقانی بُعد سیاسی نیرومندی داشت و پدیدهٔ 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 جولیوس هولمز سفیر ایالات متحده در تهران، با اجرای سیاست تقسیم اراضی، بذر جدایی طبقاتی در ایران را با حمله به مالکان و علما که از نظام پیشین ارضی منتفع می شدند، پاشیدند(گررو، 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 منطقهٔ 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 تجربهٔ 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 اندازهٔ 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 همسایهٔ ایران که در پیمان بغداد شرکت داشتند، کودتا رخ داد. در ۲۳ تیر۱۳۳۷ش. / ۱۴ ژوئیه ۱۹۵۸م. در عراق، پادشاه، ولیعهد و نخست وزیر از اریکهٔ 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 جامعهٔ مبتنی بر کشاورزی، پیش- صنعتی، و پیش سرمایه داری به یک جامعهٔ نیمه صنعتی سرمایه داری و آمادهٔ ادغام در نظام اقتصاد جهانی کمک کرد. هستهٔ مرکزی این برنامهٔ 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 رفراندوم 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 بگذارد(سایکل ،۱۳۸۸ :۱۴۰). مهم ترین اهدافی که انقلاب سفید شاه دنبال می کرد، مربوط به سروسامان دادن به وضعیت کشاورزان، دهقانان بی زمین و کارگران بود. با لغو ساختار ارباب و رعیتی در روستاها، می توانست دو قشر مهم کشاورزان و دهقانان را سامان دهد و آن ها 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 آن ها را در منافع کارگاه های تولیدی و صنعتی سهیم سازد.

«بنابراین اصلاحات ارضی در روستاها ، به منظور ترمیم تقابل های اجتماعی و به منظور پیش گیری از بحران های 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 می توان گفت که واقعیت تاریخی چنین نیست. از اواسط دهۀ ۱۳۳۰ خورشیدی، یعنی درست پنج سال پیش از آغاز دوران ریاست جمهوری کندی، سیاست گذاران آمریکا نگران ثبات دراز مدت ایران شدند(میلانی ، ۱۳۸۶ :۱۶۵).

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

مهم ترین 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 وجههٔ 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 طبقهٔ 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 توسعهٔ اقتصادی جامع کشور وجود نداشت(حاجی یوسفی، ۱۳۹۱ :۳۸۵).

شاه از اصلاحات ارضی یک هدف مهم داشت که آن را در گفتگو با فالاچی به صورت آشکار بیان می کند: «من اگر سختگیر نمی بودم حتی نمی توانستم اصلاحات ارضی را انجام دهم و تمام برنامهٔ 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»(فالاچی، 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 ادارهٔ 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»(فالاچی ،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، جوّ 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 نکتهٔ مهم دیگر توجه داشت. همان گونه که بیان شد اصلاحات ارضی، از قدرت طبقهٔ زمین دار کاست و طبقهٔ بورژوا جایگزین آن ها در عرصهٔ سیاسی کشور گردید. تحکیم قدرت دیکتاتوری تجدّدگرا 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 وسیلهٔ رژیم شکل گرفت. در نتیجه این طبقه کاملاً وابسته به اقتدار دیکتاتور و تهی از یک قدرت سیاسی و اقتصادی مستقل بود (دهشیار،۱۳۹۱ :۴۱۱–۴۱۰).

این نوع نظام حکومتی، یکی از علت های مهمی است که باعث شده تا جامعهٔ ایران در طول تاریخ به عنوان یک جامعهٔ کلنگی یا جامعهٔ 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 ، پروردهٔ طبقهٔ بورژوای 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 رعیّتی درسینمای 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 دههٔ۳۰ش، چه از جهت ثبت جزییات ، و چه از حیث گوهرهٔ 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 شخصیت‌های فیلم که دو تن از آن‌ها خودکشی می‌کنند، به پایان رسید. در سطح شعار و تحلیل محتوای کلیشه ای ، رانده شدن مراد از روستا، نشان می دهد در

یک جامعهٔ فقیر و در آستانهٔ 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 ***افسانهٔ شمال***(۱۳۳۸) نام برد. ***بلبل مزرعه*** به مناسبات ارباب و رعیّت با محوریت عشق پرداخت. ***بلبل مزرعه*** (که مجید محسنی با کیف پول ، به روستا باز می گردد) می توانند مناسب ترین پاسخ به چرایی مهاجرت روستائیان به حاشیهٔ شهرها باشند(تهامی نژاد ، ۱۳۸۰ :۵۲). فیلم های ***نردبان ترقی*** ساختهٔ سیامک یاسمی و فیلم ***افسانهٔ شمال*** نیز بر همین ژانر ساخته شده اند.

در دههٔ ۴۰، تعداد این نوع فیلم‌ها افزایش یافت که در آن میان باید به شش فیلم مهم ***آراس‌خان*** (۱۳۴۲)، ***قانون‌زندگی***(۱۳۴۳)، ***زبون‌بسته***(۱۳۴۴)، ***کلاه‌نمدی***(۱۳۴۵)، ***فرمان‌خان***(۱۳۴۶) و ***گل‌آقا***(۱۳۴۶) اشاره کرد. ***آراس‌خان*** ساختهٔ ملک‌مطیعی در رابطه با مبارزهٔ یک ترکمن علیه خان ظالم بود(امید، ۱۳۸۹ :۱۱۵). ***آراس خان*** را می توان سرآغاز فیلم های هدایت شدهٔ حاکمیت ، جهت فرافکنی ناکامی هایش بر خوانین و ملاکین نامید.

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

آهنگ دهکده (۱۳۴۰) ، جوانی روستایی مأیوس 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 ***کلاه‌نمدی*** اربابان هوسباز و شیّاد را به تصویر کشیده می شوند.

امـا در ***فرمان‌خـان***، شـرایط بـه کلـی تغییـر کـرده و دیگـر داسـتان اربـاب هوسـباز در میـان نیسـت، بلکـه جـوانی بـه همـراه دوسـتش علیـه خـان و ظلـم و سـتم‌های او بـر می‌خیزنـد تـا اهـالی روسـتا را از شـرّ وی خـلاص کننـد. سـید کـه از ظلـم خـان بـه تنـگ آمـده بـر ضـد خـان و ایـادیش مـی شـورد و گروهـی از اهـالی را بـا خـود همـراه مـی سـازد. ***گل‌آقـا*** سـاختهٔ آقامالیـان، بـاز همان سناریوی ارباب هوسباز را به تصویر می‌کشد(امید، ۱۳۸۹ :۲۰۹).

اختناق حاکم بر جامعهٔ ایران، شرایطی را به وجود آورد که باعث شد تا فیلم‌سازان از پرداختن به زندگی واقعی، مصائب و رنج‌های مردم پرهیز نمایند(معززی نیا ،۱۳۷۸: ۵۶). در عین حال، تماشاگران علاقمند در آن مقطع و پس از آن، از فیلم‌هایی چون امیرارسلان نامدار (پیام ، ۱۳۴۵ :۴۸). استقبال می‌کردند و این نحوهٔ اقبال عمومی به یک فیلم با شاخصه‌های 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 دههٔ 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 طبقهٔ سرمایه دارِ جدید در بخش های صنعتی شروع به سرمایه گذاری کردند، بافت سنتی کشاورزی ایران که بر نظامِ 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 حاشیهٔ شهرها به مشاغل انگلی روی می آوردند و این معضل در تعدادی از فیلم های ایرانی ، به صورت سطحی انعکاس می یافت.

در دههٔ ۴۰، فیلم‌های بسیاری ساخته شد که یک یا چند شخصیت آن از طبقهٔ ثروتمند جامعه بودندو در فضای شهری، نحوهٔ زندگی، ثروت(املاک، اتومبیل، خانه، ویلا و ...)، رفتارهای خانوادگی و اجتماعی، مشکلات شخصی آن‌ها در زندگی بر پردهٔ سینما به نمایش درآمد. مرد متمولی که از زندگیش لذت نمی‌برد، دختری که برخلاف نظر پدرش رفتار کرده و از ارث محروم شده، یا دختری که می‌خواهد با جوانی از طبقهٔ فقیر ضعیف جامعه ازدواج کند. در موارد گوناگون، عده‌ای قصد کسب ثروت آن خانواده را دارند که قهرمان فیلم، از این کار ممانعت به عمل آورده و تمام آن نقشه‌ها را با ناکامی مواجه می‌کند. لازم به ذکر این نکته است که در فیلم‌های دههٔ ۴۰، مقولهٔ ثروت و داشتن مال و مکنت فراوان نه تنها یک امتیاز منفی به حساب نمی‌آمد بلکه بسیار مثبت هم بود و در اغلب فیلم‌ها، قهرمان داستان در انتها هم دختر محبوب خود را به دست می‌آورد و هم ثروت فراوان؛ مثال بارز این نوع فیلم‌ها هم ***گنج قارون***(۱۳۴۴)ساختهٔ سیامک یاسمی بود که با استقبال بسیار تماشاگران مواجه شد(مهرابی، ۱۳۶۸ :۱۱۲؛صدر، ۱۳۸۱ :۱۸۵-۱۸۴؛ ظهوری ،۱۳۸۰: ۱۵).

در کنار این استقبال، نمونه‌های دیگری از این فیلم ساخته شد که برخی عنوان آن را یدک می‌کشیدند مانند ***پسران‌قارون*** و برخی موضوع آن را؛ اما ***گنج‌قارون*** از چه شخصیت‌ها یا ویژگی‌هایی برخوردار بود که چنین مورد توجه قرار گرفت. تضاد میان یک جوان بی‌پول، بزن و بهادر، فارغ از همهٔ مشکلات و مصائب دنیا، در برابر فردی که ثروت فراوانی دارد اما از آن لذت وافی و کافی نمی‌برد، یکی از علل استقبال این فیلم بود(حیدری، ۱۳۷۹ :۱۹). در انتها نیز شخصیت اصلی فیلم، هم به دختر مورد علاقه‌اش می‌رسد و هم ثروت قارون را کسب می‌کند. اوج آرزوهای تماشاگر در برداشتن فاصلهٔ طبقاتی در انتهای ***گنج قارون*** رقم می‌خورد که ناگهان مشخص می‌شد علی بی‌غم(قهرمان طبقهٔ فرودست) ***پسرِقارون*** (نمایندهٔ سرمایه‌دار) 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، چهرهٔ منفی از قارون به نمایش در نیامد.

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

در فیلم ***سلطان قلب‌ها*** (۱۳۴۷) بازگرداندن سلامتی به یک انسان فقیر و تهی‌دست و در فیلم‌های پس از آن در دههٔ ۴۰ بسیار تکرار شد(امید، ۱۳۸۹ :۲۲۵). همان طور که در ***پسران قارون***، قارون به همسایهٔ آن سه کارگر که دچار بیماری بود و هزینهٔ درمان نداشت، یاری رساند تا سلامتی‌اش 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 نمی‌کند. ***لوطی قرن‌بیستم***(۱۳۴۷) ساختهٔ رضا صفائی که در ساخت و تولید فیلم‌هایش به جای دقت و تعهد، سرعت و جذب مخاطب را سرلوحهٔ کار خود قرار داده بود(بهارلو، ۱۳۸۱ :۹۰-۸۹). در سال ۱۳۴۹، ***حسن فرفره*** را بر پردهٔ 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 فیلم‌های این دوره، مصائب و رنج‌های طبقهٔ کارگر، حق و حقوق آن‌ها و اجحافی که از جانب طبقهٔ سرمایه‌دار نسبت به آن‌ها اعمال می‌شد، بروز و ظهور نیافت. پس از آن کاباره به عنوان یک مکان یا معبدی معرفی شد که یک زن یا مرد جوان با چهرهٔ زیبا و صدای خوب و گیرا، می‌توانست ثروت بسیاری به دست آورد و خود را از نابسامانی (فقر و تهیدستی) نجات دهد. علاوه بر سعید در ***سلطان قلب‌ها***، در فیلم ***عشق‌آفرین***(۱۳۴۸) پسر جوان که با کمک و یاری دختر مورد علاقه‌اش که از یک خانوادهٔ متمول هم هست، صاحب یک کاباره شده و وضعیت مالی مناسبی پیدا می‌کند(امید، ۱۳۸۹ :۲۴۸). لذا باید ذکر کرد که آن چه از طبقهٔ 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 اقتصادیِ توزیع و نمایش فیلم ، در ذات خود، تحقیر آمیز بود و ایجاد مقاومت و تضاد می کرد»(تهامی نژاد، ۱۳۸۰ :۶۳).

نتیجه گیری

رابطهٔ 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 ۲۸مرداد، تغییری بنیادین در روابط میان حاکمیت برخاسته از کودتا و سینما به وجود آورد. اغلب فیلم های دهه۳۰ش، تأیید تلویحی حکومت و ملاکین خوش قلب بود. اما در اوایل دههٔ۴۰ و با آغاز سیاست نوسازی از جانب حاکمیت در جهت تحول و دگرگونی در جامعهٔ 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 رعیّت قرار دهد. در سینما هم ظلم و ستم ارباب بر روستائیان همراه با نگاهی مثبت به طبقهٔ ثروتمند شهری و طبقهٔ کارگر در دستور کار سینماگران قرار گرفت. اما این شرایط کاملاً موقتی بود، با شدت یافتن جریان دائم مهاجرت روستاییان به تهران و سایر شهرهای بزرگ، بذرهای دگرگونی اجتماعی و سیاسی نیز پاشیده می شد و چهرهٔ 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 روستاییان 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 حاشیهٔ 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 روستاییان و فقر شدید، طبقات محروم جامعهٔ شهری پدیدآمدند. فیلم هایی با موضوع مهاجرت و ورود روستاییان به شهرها آغاز شد که در آن ها چهرهٔ ارباب ها را ظالم و کارخانه دارها و کارگران (که در آن دوره محبوب مردم بودند) را خیّر و

مهربان به نمایش گذاشتند، امّا 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 قارونیسم تبعیت کردند یا سعی نمودند به موضوعات مشابه با مضامین عشقی و رومانتیک 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 ۴۲تا 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 ارادهٔ 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.

ارسنجانی، نورالدین (۱۳۷۹)، **دکتر ارسنجانی در آیینه زمان**، تهران: نشر قطره.

اشرف، احمد(۱۳۸۳)، «از انقلاب سفید تا انقلاب اسلامی»، **فصلنامه علمی پژوهشی متین** ،۲۲، صص۱۴۱-۱۰۹ .

امید جمال (۱۳۷۷)،تاریخ سینمای ایران ،تهران : نشر روزنه.

امید، جمال (۱۳۸۹)، **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران** ،جلداول، تهران: نشر نگاه.

امیدجمال(۱۳۶۶)، **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران**،جلد دوم،تهران : نشر نگاه.

امینی، ایرج (۱۳۸۸)، **بربال بحران ، زندگی سیاسی علی امینی** ،تهران: نشرماهی.

بابا گلی، محمد رضا(۱۳۷۵)، «از نوک پا تا فرق سر»، **ماهنامهٔ سینمائی فیلم**، سال۱۴ ، شماره۱۹۰ ، ۲۰ تیر، صص۲۹-۲۲.

بهارلو ، عباس (۱۳۸۱)، **صد چهرهٔ سینمای ایران** ، تهران: نشرقطره .

بهروز، مازیار (۱۳۸۸)، **شورشیان آرمانخواه ، ناکامی چپ در ایران** ، تهران: نشرققنوس .

بیگی نسوان، حسین(۱۳۷۶)، «اصلاحات ارضی جمهوری اسلامی ایران»، **۱۵خرداد** ، دوره۱ ، شماره ۲۵ ، صص ۸۰-۵۷.

پرتو، افشین(۱۳۸۳)، «میرزا ابراهیم صحاف باشی ، سیاح ایرانی ، سیاحت دنیا » ،**کتاب ماه تاریخ و جغرافیا** ، شماره۷۷- ۷۸، صص۱۲۴-۱۱۸.

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

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 .

حسینی‌زاد، 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،صص۲۳-۱۷.

حیدری، غلام (۱۳۸۰) ،«گنج‌قارون نمی‌خوام! »، **ماهنامه سینمایی هنر هفتم**، سال دوم، شماره ۱۱و ۱۲، اردیبهشت و خرداد ، صص۲۵-۱۹.

دهشیار،حسین(۱۳۹۱)، **تحولات سیاسی اجتماعی ایران۱۳۵۷-۱۳۲۰، سال های ۱۳۴۲تا ۱۳۵۷ تحولات سیاسی ایران** ، تهران: نشرروزنه .

دوایی،پرویز(۱۳۴۵)، «سینمای فارسی و امیر ارسلان نامدار»، **ماهنامه ستاره سینما(سینمای نو)**، شماره اول ، آبان، صص۵۷-۴۸.

رجال عصر پهلوی به روایت اسناد ساواک (رشیدیان‌ها) (۱۳۸۹)، جلد۱ و ۲ و۳، تهران: مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات.

سایکل ، امین (۱۳۸۸)، «**سیاست خارجی در ایران۱۹۷۹-۱۹۲۱**» ، **تاریخ ایران از دورهٔ پهلوی از رضاشاه تا انقلاب اسلامی**(جلد هفتم) ، ترجمه مرتضی ثاقب فر ، تهران: نشرجامی .

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(۱۲۸۰ـ ۱۳۸۰)**، تهران: نشرنی.

ظهوری، تقی(۱۳۸۰)، «ظهوری به روایت ظهوری»، **ماهنامه سینمایی هنر هفتم**، سال دوم، شماره ۱۱و ۱۲، اردیبهشت و خرداد، صص۲۱-۱۵.

عاقلی، باقر (۱۳۸۰)، **شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران**، جلد ۲، تهران: نشر گفتار.

عشقی، بهزاد(۱۳۷۲)، «رؤیا در ییلاق»، 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** ، ترجمهٔ رامین امینی نژاد ، تهران: نشر نی.

غلامعلی ، اسدالله(۱۳۹۱)، **روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران** ،تهران: رسم.

فالاچی ، اوریانا (۱۳۸۶)، **مصاحبه های تاریخی** ، مصحح مریم شیر خانی ، تهران: مرکب سپید.

فغفوری ، گیسو (۱۳۹۱)، **سرگذشت سینما در ایران** ، تهران : نشرافق .

فوران، جان(۱۳۸۷)، **مقاومت شکننده از صفویه تا سال های پس از انقلاب اسلامی**، ترجمه احمد تدین ،تهران: نشررسا.

کاتوزیان، محمد علی همایون (۱۳۹۱)، **ایران ، جامعهٔ کوتاه مدت** ، ترجمه عبدالله کوثری ، تهران : نشر نی.

کشانی، علی‌اصغر (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، صص۱۸۸-۱۶۹.

گرور، خاویر(۱۳۹۷)، **دولت کارتر و فروپاشی دودمان پهلوی** ، ترجمهٔ غلامرضا علی بابایی ،تهران: نشرپارسه.

لمبتون، آن (۱۳۹۴)، **اصلاحات ارضی در ایران (۴۵-۱۳۴۰)**، ترجمه مهدی اسحاقیان، تهران: نشرامیرکبیر.

مجموعه مقالات مسائل ارضی و دهقانی(۱۳۶۱)، تهران: نشرآگاه.

مجیدی، عبدالمجید (۱۳۸۳)، **خاطرات**، تهران: انتشارات گام نو.

معززی‌نیا، حسین (۱۳۷۸)، **فیلمفارسی چیست؟**، تهران: نشرساقی.

مک لاکلان ، ک.س (۱۳۸۸)، **توسعه اقتصادی۱۹۷۹-۱۹۲۱ ، تاریخ ایران از رضاشاه تا انقلاب اسلامی**،(جلد هفتم) ، ترجمهٔ 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)** ، جلد۱، لندن.

میلانی، عباس (۱۳۸۶)، **معمای هویدا** ،تهران: نشر اختران.

نجاتی ، غلامرضا (۱۳۷۳)، **تاریخ سیاسی بیست و پنج سالهٔ ایران(از کودتا تا انقلاب)**،جلد ۲ ، تهران: موسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

نوروزی ،عباس(۱۳۸۸)، **ترویج کشاورزی در ایران (تاریخ شفاهی: گفتگو با اسماعیل شهبازی)**، مشهد: جهاد دانشگاهی مشهد.