

Tahqiqāt-e Tārikh-e Ejtemā’I (Social History Studies), VOL:8, NO:1, Spring & Summer 2018

Dawn of Cinema in Iran: Socio-political Challenges

Seyedmohsen Alavipour*

abstract

Despite its obvious backwardness in comparison to the westerners, the late 18th century Iranian society confrontation with the new-born industry of motion picture happened very early. Thanks to Mozaffaredin Shah’s travel to Europe, it took only 5 years for Iranians to import the new technology and begin their primitive style of film-making. However, the first director, cameraman, and actor of this regional cinema was the Shah, so different layers of social structure could not play their proper role in the rebirth and maturation of cinema in the local cultural atmosphere. Thus, it took a long way for the industry to become a normal part of the popular culture.

Indeed, due to the cultural and religious differences between the religious-traditional society in Iran and the much more conformable culture of the European societies, it was totally unimaginable for Iranians to adopt

*Assistance professor of political science, at the Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran, alavipour@ihcs.ac.ir

Received: 05/05/2018 Accepted: 16/08/2018



Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0 International License**. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

the capabilities of the new-born industry in which it was not only a natural part for the actors to act virtually, but also represent various cultural icons, i.e. a dancer woman, an anti-cruelty hero, a popular rebellion, etc. In other words, the imported industry in its nature was a challenge either for popular culture, or the religious sanctions, or the oppressive authority, or even the traditional market.

In such an atmosphere, the appearance of cinema in Iran encountered a variety of difficulties and roadblocks. Some recognized it as a new market in which, due to the general curiosity of the public, playing any vulgar motion-picture on the silver screen would result in a profitable deal; others, however, comprehended it as a danger for their political authorship in society and ruler ship. A third group, on the other hand, found it a powerful instrument for propaganda, etc.

Historically, the present study reviews various approaches taken by different parties towards the new-born industry to sketch an overall picture of factors affecting the social expansion of cinema in Iran. In doing so, first it is attempted to examine the headmost cinema-men and their understanding of theatre as a public sphere during the commoving constitutional revolution. Then, the initial challenge of imitating western cultural goods in native film-making industry will be introduced. It is true that in the era of general westernization of the society, cinema might have no other way than to fit itself with the current situation. However, this deviation helped cultural alienation of motion-picture production in the country. In other words, while adopting going to cinema as a part of cultural life-style, contribution to the film-making process was still a shameful job in the public eyes.

Due to public understanding of cinema as a pleasure-place, the religious authority's attitude towards it was otherwise harsh and agonistic. The clergies suspected cinema with its representation of the reality not only could conflict the religious principle of anti-paganism, but also might facilitate the supremacy of the imagination over the intellectual comprehension, which is in confrontation with the Islamic doctrine. The scene on the political side was not very different. The political authority was also afraid of the cinema's potential for consciousness-raising in social sphere, so cautiously inspected representation of any new or critical ideas

in movies. The overall censorship and firm policies referring to the permitted/unpermitted scenes shaped a big obstacle towards the maturity of authentic native cinema, and film-makers had to adopt their style with enormous pressure from both the religious and political authority. Besides, the impacts of World War II and the alien-occupation of the country in 1941 were the other factor influencing the development of the industry. Following their own interests, the alien powers tremendously intervened in the film screening and production, thereby, they restrained the local actors to play their proper roles in the development of the Iranian cinematic industry.

The present study attempts to explore these diverse obstacles confronting the birth of cinema in Iran.

References

Afshar, Toqrol (1954), *Cinema's Rainbow*, Tehran, Mas'oud Sa'ad Publication.

Akrami, Jamshid (1996), Sharp Scissors in Blind Hands: Film Censorship in Iran, in: *Iran-Name*, Vol. 55, pp. 456-576.

Azari, Gholamreza (1999), An Introduction to the Sociology of Iranian Cinema (1924-1979), in: *Farabi*, Vol. 35, pp. 38-63.

Ghafari, Farokh (1996), Iranian Cinema from Beginning to Now, in: *Iran-Name*, Vol. 55, pp. 343-352.

Ghafari, Farokh (N/A), *Cinema and People*, N/A.

Ghasem Khan, Alireza (2007), Qajar and the Iranian Cinema (1898-1906), in: *Golestan-e Honar*, Vol. 8, pp. 46-51.

Hashemi, Seyedmohsen (2000), History of Iranian Cinema, in: *Payam-e Unesco*, Vol. 365, pp. 26-28.

Heidari, Gholam (1991), *Iranian Cinema: Uncut Scene*, Tehran, Chakame Publication.

Hosseinizad, Madjid (2002), History of Our Cinema: A Dreaming Cinema: 1947-1979, in: *Naghd-e Cinema*, Vol. 33, pp. 36-43.

Moshiri, Mohammad (1996), *Ibrahim Sahafbashi: An Itinerary*, Tehran, Moalefan & Motarjeman Publication.

Sadr, Hamidreza (2002), *Political History of Iranian Cinema*, Tehran, Ney Publication.

Sepanta, Sasan (1972), *Cinema*, Tehran, Mira Publication.

Solhjoo, Tahmasb (2008), Comedy as the Prominent Genre in Iranian Cinema, in: *Naghd-e Cinema*, Vol. 55, p. 24.

Tahaminejad, Mohammad (1972), Roots of Disappointments in Iranian Cinema, in: *On Cinema & Theater*, ed. By: Bahman Maghsoodloo, Vol. 2 &3, pp. 113-126.

Tahaminejad, Mohammad (1973), Roots of Disappointment (2), in: *On Cinema & Theater*, Vol. 5, pp. 5-18.

Tahaminejad, Mohammad (2000), Cinema and Public Opinion in 1937 to 1948 (Iranian Cinema Forgotten), in: *Farabi*, Vol. 39, pp. 71-140.

Tahaminejad, Mohammad (2001), *Iranian Cinema*, Tehran, Pajouhesh-haye Farhangi Publication.

چالش‌های اجتماعی - سیاسی ظهور سینما در ایران

سیدمحسن علوی پور*

چکیده

ورود سینما به ایران، اگرچه تقریباً هم‌زمان با ظهور این صنعت در جهان مدرن بود، با چالش‌های متعددی روبه‌رو بود که پیشرفت آن را در مقایسه با تحولات سینمای غربی با کندی مواجه کرد. در واقع، این امر، که در ابتدا در سال‌های پایانی استبداد قاجاری و با حمایت مظفرالدین‌شاه صورت گرفت، خیلی زود به محلی برای مجادله میان طیف‌های مختلف سیاسی و اجتماعی بدل شد. پژوهش حاضر به دنبال آن است که با طرح این پرسش که ورود سینما به ایران با چه چالش‌هایی مواجه بوده است، با بهره‌گیری از روش مطالعه اسناد و مکتوبات، پاسخ مناسب این پرسش را فراچنگ آورد. به نظر می‌رسد برخی از فعالان بازار که شمه خوبی در شناخت نیازهای جامعه داشتند در سطحی‌نگری در تولید و پخش آثار سینمایی در کشور مؤثر بودند و از سوی دیگر، جریان‌های محافظه‌کار اجتماعی و دینی نیز، با استدلال‌های خود، از نگرانی درباره پی‌آمدهای نامناسب اخلاقی و اعتقادی آن برای مخاطبان سخن می‌گفتند. علاوه بر این‌ها، دستگاه قدرت سیاسی و هم‌چنین نیروهای اشغال‌گر متفقین، در ابتدای دهه ۱۳۲۰، نیز تمایل داشتند که این صنعت را در اختیار خود گیرند و با اعمال سیاست‌های ممیزی یا نفوذ در ساختار سیاست‌گذاری، هدایت جریان فکری جامعه را تحت کنترل خود داشته باشند.

کلیدواژه‌ها: سینما، سینماتوگراف، چالش‌های اجتماعی و سیاسی، ممیزی.

۱. مقدمه

ظهور سینما در سال‌های پایانی قرن نوزدهم تأثیر شگفت‌انگیزی بر عرصه‌های مختلف زندگی انسانی در غرب داشت. در همان سال‌ها، اگرچه ایران تاحدودی از سیر

* استادیار گروه علوم سیاسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، alavipour@ihcs.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۵

Copyright©2017-2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

پیشرفت‌های مدرن در اروپا دور بود، تقارن سفر مظفرالدین‌شاه به فرنگ با سال‌های آغازین تولد و انتشار سینما در این قاره باعث شد که تمایل پادشاه ایرانی به این مقوله جلب شود و در نتیجه، بنا به دستور او مقدمات لازم برای ورود دستگاه فیلم‌برداری سینماتوگراف به ایران فراهم آمد. این امر از جهتی اتفاقی مبارک بود که نشان می‌داد شروع سینما در ایران با حمایت‌های دربار و دولت تسهیل خواهد شد، اما از سوی دیگر خطر تبدیل شدن آن به ابزاری برای تفریح و رضایت‌خاطر «ملوکانه» نیز وجود داشت که ثمره آن غفلت بیش‌تر از کمبودها و بحران‌هایی بود که جامعه ایرانی در آن سال‌ها با آن روبه‌رو بود. علاوه‌براین، عدم تناسب وضعیت فکر اجتماعی و سیاسی مردم ایران با چنین فناوری‌های نوظهوری می‌توانست باعث شود که بهره‌گیری از این پدیده در کشور با خدشه و کج‌روی‌هایی همراه شود که نه تنها آن را از جایگاه مؤثرش در تحول و توسعه جامعه کنار نهد، بلکه به افیونی برای جلوگیری از تحرک و چاره‌جویی اجتماعی برای رهایی از بحران‌های متعدد اجتماعی و سیاسی در آن عصر مبدل شود؛ عصری که در آن ورود مظاهر متنوع مدرنیته به فضای اجتماعی چالش‌های مختلفی را در تنظیم روابط و مناسبات طبقات و گروه‌های مختلف جامعه ایجاد می‌نمود و حتی در درونی‌ترین لایه‌های زندگی فردی و جمعی نفوذ می‌یافت.

در این میان، پژوهش حاضر به دنبال آن است که با طرح این پرسش که سینما در ابتدای ورود خود به ایران با چه چالش‌های اجتماعی و سیاسی‌ای مواجه بوده است تلاشی جدید در درک موقعیت اجتماعی و تاریخی ایرانیان در دوران پایانی قاجار و ابتدای پهلوی داشته باشد که مبتنی بر ره‌یافت میان‌رشته‌ای و درک هنر در چهارچوب مطالعه تاریخی است. به‌منظور یافتن پاسخی مناسب برای این پرسش، پژوهش با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای به مطالعه و جمع‌آوری داده‌های مستند و مکتوب دست می‌یازد. در چنین فضایی، ظهور پدیده‌ای شگرف چون سینما، که فهم مرسوم از جهان انسانی و مرزهای آن را به‌طور جدی به‌لرزه درمی‌آورد، در جامعه ایرانی نیز به‌سادگی قابل‌هضم نبود و در چنین وضعیتی از یک‌سو عده‌ای از این پدیده در جهت امیال و مطامع شخصی خویش بهره جستند، عده‌ای دیگر در هراس از تضعیف موقعیت خویش علم مخالفت با آن بلند کردند، و عده‌ای دیگر نیز آن را صرفاً ابزاری برای سرگرمی و تفریح خویش انگاشتند. در این هنگامه، فهم از سینما به‌عنوان یکی از تجلیات مدرنیته، که سبکی جدید را در حیات اجتماعی و سیاسی نوید می‌دهد و با بهره‌گیری از نشانه‌های بصری طبقات مختلف جامعه را از منظرهای گوناگون مخاطب خویش قرار می‌دهد، چندان محلی از اعراب نیافت و در نتیجه سال‌های نخست ظهور سینما در ایران سال‌هایی کم‌فروغ و عاری از محتوا بود. اما رفته‌رفته این وضعیت دچار تغییر شد و

با ظهور سینماگرانی که سینما را مقوله‌ای فراتر از فن بصری و، در واقع، به‌مثابه وجه جدیدی از جهان انسانی که ظرفیت‌های آن تاکنون مورد اکتشاف قرار نگرفته بود می‌انگاشتند این هنر نیز به‌آهستگی جای خود را در میان عرصه‌های تفکر اجتماعی باز کرد و نقشی مؤثر را در تحول اندیشه سیاسی و اجتماعی مردمان برعهده گرفت.

در این زمینه، با وجود آن‌که آثار متعددی در تبیین تاریخ سینما در ایران تدوین شده است، متأسفانه باید اذعان کرد پژوهش مستقلی که چالش‌های سیاسی و اجتماعی ظهور آن را در کشور احصا کرده باشد مشاهده نمی‌شود. به‌عنوان مثال، حمیدرضا صدر در کتاب *تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۱)*، با وجود آن‌که انتظار آن است که چالش‌های سیاسی سینمای ایران را مورد کاوش قرار دهد، فیلم‌های سینمایی تولیدی در ایران را در چهارچوب فهم نویسنده از تحولات سیاسی عصر مورد تأویل قرار می‌دهد. هم‌چنین است اثر مسعود مهرابی که در کتاب *پر مطلب خود با عنوان تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا سال ۱۳۵۷ (۱۳۶۸)* اطلاعات مفید و مهمی را درباره آثار سینمایی ایرانی از زمان ورود سینما به این کشور تا انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ به‌دست می‌دهد. اما این اثر، همان‌گونه‌که نویسنده در عنوان اثر مدعی است، تنها روایت‌گر تاریخ سینماست و به‌دنبال آن نیست که از این گزارش تاریخی برای فهمی عمیق‌تر از اجتماع بهره بگیرد. کتاب مهم دیگری که بیش‌ترین قرابت را با موضوع این پژوهش دارد اثر سترگ و چهارجلدی حمید نفیسی با عنوان *تاریخ اجتماعی سینمای ایران (Social History of Iranian Cinema) (۲۰۱۱-۲۰۱۲)* است که تاکنون جلد اول آن به‌همت محمد شهبها (۱۳۹۴) به فارسی ترجمه شده است و مجلدات بعدی آن نیز از سوی همین مترجم در دست ترجمه است. نویسنده در این اثر با تقسیم‌بندی دوره‌های سینمایی ایران به دوره تولید کارگاهی (the artisanal era) (۱۲۷۶-۱۳۲۰)، دوره صنعتی شدن (the industrializing years) (۱۳۲۰-۱۳۵۷)، دوره اسلامی شدن (the islamicate period) (۲۳۵۷ ش - ۱۳۶۳)، و دوره جهانی شدن (the globalizing era) (۱۳۶۳-۱۳۸۹) به‌دنبال آن است که تحلیلی رهنمون به فهم تحولات اجتماعی ایران در طول این دوران از منظر سینما ارائه کند که در این زمینه به توفیقات قابل توجهی دست می‌یابد. اما این اثر نیز، هم‌چون دیگر آثار، بر چالش‌های ظهور سینما تمرکز ندارد و به برخی از این چالش‌ها در طول فرایند روایت خود از تاریخ سینمای ایران در پرتو تحولات اجتماعی اشاره می‌کند. بر این اساس، پژوهش حاضر به‌دنبال آن است که با ارائه تصویری فراگیر و منظومه‌ای از چالش‌های پیش روی سینما در اوان ورود به ایران چشم‌اندازی جدید به تاریخ این صنعت/ هنر در این کشور بگشاید.

۲. ورود سینما به ایران: سالن به مثابه عرصه عمومی

همان گونه که بیان شد، ورود سینما به ایران هم‌زمان است با دوره‌ای از تحولات سیاسی، اجتماعی، و فکری در کشور که ناگزیر با ظهور و گسترش تکنولوژی مدرن و نفوذ مؤلفه‌های زندگی جدید غربی همراه بوده است. درست زمانی که رهبران تحولات فکری ایران در کار انتشار روزنامه و ارسال نامه به بزرگان مذهب و مملکت برای ایجاد تغییر در رویه‌های مستبدانه پادشاه بودند و نخستین جرقه‌های انقلاب مشروطیت در کشور زده می‌شد، ابراهیم‌خان عکاس باشی (عکاس مخصوص دربار) نیز به دستور مظفرالدین‌شاه، که در اولین سفر خود به فرنگ در سال ۱۹۰۰ با دستگاه فیلم‌برداری آشنا شده بود، به تهیه این دستگاه اقدام کرد و زمینه را برای ورود تصاویر متحرک به فضای فرهنگی و سیاسی کشور فراهم نمود.

نکته جالب توجه در این میان توجه خاص پادشاه قاجار به این پدیده نوظهور و علاقه‌اش برای مداخله در آن است؛ چنان‌که در سفرنامه فرنگی‌اش می‌نویسد:

طرف عصری به عکاس باشی فرمودیم آن شخصی که به توسط صنایع السلطنه [پدر میرزا ابراهیم‌خان] از پاریس سینموفتوگراف و لانترن ماژیک آورده است، اسباب مزبور را هم حاضر کنند که ملاحظه نماییم. رفتند نزدیک غروب او را حاضر کردند ... اتاق را تاریک کردند. هر دو اسباب را تماشا کردیم. بسیار چیز بدیع خوبی است. اغلب امکانه (اکسپوزیسیون) را به طوری در عکس مشخص تماشا می‌دهد و مجسم می‌نماید که محل کمال تعجب و حیرت است (قاسم‌خان ۱۳۸۶: ۴۷).

او در واقع حیرت خود را از سینما چنین توصیف می‌کند: «سینماتوگراف دستگاهی است که روی دیوار می‌اندازند و آدم‌ها در آن راه می‌روند» (هاشمی ۱۳۷۹: ۲۶). بر این اساس، شاه قاجاری که در مشاهده پیشرفت‌های غرب دچار نوعی مسحورشدگی است سینما را نیز چونان نشانه‌ای از سحر جدید غرب مدرن می‌داند و در برداشت خود، نه به دنبال درک ظرایف و ظرفیت‌های صنعت جدید، که در جست‌وجوی جادویی است که بر پرده رخ می‌دهد و آن همانا راه رفتن آدم‌ها در یک «دستگاه» است.

این امر در بازگشت شاه به وطن تداوم می‌یابد و شاه بیمار قاجار یکی از سرگرمی‌های عمده خود را در پرداختن به این دستگاه نوظهور خلاصه می‌کند و در سال‌های نخست ورود دستگاه فیلم‌برداری به ایران «بیش‌ترین تصاویر باقی‌مانده از آن دوران تصاویر شاه و درباریان و مضحک‌های ساخته آن‌هاست» (همان: ۴۸). به تعبیری می‌توان گفت اولین

تماشاگر، بازیگر، فیلم‌بردار، و (حتی شاید) کارگردان ایرانی مظفرالدین‌شاه قاجار است (تهامی‌نژاد ۱۳۸۰: ۱۵-۱۷) و البته این امر خود را بعدها در شکل‌گیری صنعت سینمایی ایران نیز به‌نمایش می‌گذارد. چنان‌که ظهور اولین فیلم‌های ایرانی (آبی و رابی و حاجی‌آقا، آکتور سینما) را، که وجه کم‌دی آن‌ها غالب است، و در واقع، سنت گرویدن مخاطب به ضرورت وجود صحنه‌های کم‌دی در سینمای ایران، حتی در ملودرام‌های اشک‌انگیز (صلح‌جو ۱۳۸۷: ۲۴)، را متأثر از همین رویکرد آغازین شاه و دربار به ثبت لحظات مفرح و مضحک‌های خود می‌دانند (قاسم‌خان ۱۳۸۶: ۴۸).

در حال، مداخله و علاقه شاه به ورود دستگاه فیلم‌برداری به ایران، که از جهتی باتوجه به فاصله تنها پنج‌ساله از زمان اختراع این دستگاه در غرب ایران را به یکی از پیش‌گامان حضور در عرصه فناوری جدید مبدل ساخته است، از یک سو نویدبخش تسهیل روند ورود سینما به ایران بود و از سوی دیگر این مخاطره را به‌هم‌راه داشت که فضای توسعه غیردولتی و اجتماعی آن دچار اختلال شود. در واقع، در آن زمان که در اروپا، سینما، در رویکرد داستانی، فضای اجتماعی غرب را تحت سیطره خویش می‌گرفت، سینمای ایرانی با هدایت شخص شاه رویکرد مستند - گزارشی را برگزیده بود؛ رویکردی که بیش از هر چیز به سلیقه و ذائقه او وابسته بود و در نتیجه سینما به پدیده‌ای منحصر به دربار باقی ماند.

باین حال، مسافرت‌های تجار و روشن‌فکران ایرانی به کشورهای غربی زمینه‌های آشنایی عمومی با دستاوردهای این تمدن روبه‌توسعه را فراهم می‌آورد و در نتیجه آن، سینما نیز به‌عنوان یکی از این دستاوردها خیلی زود از نمان‌خانه‌های درباری به عرصه عمومی و اجتماعی وارد شد. اگرچه اولین سالن سینمایی ایران را میسیونر کاتولیک فرانسه در کنسول‌گری تبریز در همان سال آشنایی شاه با این صنعت در فرنگستان تأسیس کرد (Naficy 2011 a: 27)، در میان ایرانیان باید گفت آغازگر این حرکت محمدابراهیم‌خان صحاف‌باشی بود. البته آشنایی صحاف‌باشی با این پدیده دیرپاتر از مظفرالدین‌شاه بود و به سفر اروپایی و آمریکایی او در سال ۱۲۷۶ ش بازمی‌گشت. او عتیقه‌فروشی اهل مسافرت و گشت‌وگذار بود که خصوصاً به بازدید از ژاپن و ورود عتیقه‌جات آن کشور به دکانش علاقه داشت و در این سفرها با تحولات صنعتی کشورهای غربی آشنا می‌شد و غبطه‌ای بر رفاه و توسعه این کشورها داشت که لازمه آن احساس حقارت و سرکوفتگی برای خود بود (مشیری ۱۳۷۵: ۸۱). اما نکته مهم در این سفر آن بود که وی با دستگاهی روبه‌رو شد که،

هرچیز را به همان حالت حرکت اصلی می‌نمایاند، مثلاً آبشار آمریکا را به‌عینه نمایش می‌دهد. فوج سرباز را با حالت حرکت و مشق و قطار آهن را در حالت حرکت به همان سرعت تمام می‌نمایاند و این فقره از اختراعات آمریکایی است (همان: ۳۹).

جادوی این اختراع جدید صحاف‌باشی را سرمست می‌کند، تا آن‌جا که در بازگشت از سفر یک دستگاه آپارات و تعدادی حلقه فیلم به‌هم‌راه می‌آورد و آن را برخلاف دیگر ارغمان‌ها در مغازه‌اش برای فروش قرار نمی‌دهد. برعکس، مغازه را به مکانی برای عرضه دستاوردهای این اختراع بدل می‌کند و اولین سالن سینما را در ایران در سال ۱۲۸۴ راه‌اندازی می‌کند که اگرچه مخاطبان آن را اغلب نخبگان و شاهزادگان تشکیل می‌دادند، در اجازه ورود به سالن جز برای زنان محدودیتی وجود نداشت. میزان استقبال از این «تماشاخانه» چندان زیاد نبود و، چنان‌که ملیجک مخصوص دربار در خاطراتش اشاره می‌کند، در روزهای اول حتی کاملاً خالی از تماشاچی بود: «رفتم مغازه صحاف‌باشی. روزهای یک‌شنبه سیمی فنگراف [= سینماتوگراف] دارد برای فرنگی‌ها و شب‌ها برای عموم. رفتم هیچ‌کس نبود» (قاسم‌خان ۱۳۸۶: ۵۱). در نتیجه، این تماشاخانه فقط یک ماه رمضان را دوام آورد و صحاف‌باشی مجبور به تعطیل آن شد (غفاری ۱۳۷۵: ۳۴۵) که باوجود طرح دلایلی مانند خصومت درباریان یا تلاش متدینین و فقیهان آن عصر به‌نظر می‌رسد دلیل اصلی شکست این طرح عدم استقبال عمومی و ورشکستگی اقتصادی باشد که خود نشان از عدم مناسبت صنعت نوپای سینما با اقتضانات فکری و فرهنگی جامعه ایرانی در آن زمان داشت (قاسم‌خان ۱۳۸۶: ۵۱).

با این حال، سالن سینما به‌عنوان بخشی از سپهر عمومی جامعه، که در آن امکان گردآمدن آدم‌ها فراهم بود، در این زمان که تحولات انقلاب مشروطه کشور را آستان حوادث می‌کرد مورد استفاده قرار گرفت و با دگرگونی رویکردهای فکری ایرانیان و گسترش تلاش‌های مشروطه‌خواهانه، که از یک سو استبداد شاهی را نشانه رفته بود و از سوی دیگر از استیصال جامعه از عقب‌ماندگی‌ها و یأس حاصل از مقایسه خود با جوامع غربی نشئت می‌گرفت، سینما در نیمه دوم دهه ۱۲۸۰ ش رونق گرفت و اگرچه هنوز به مرحله تولید بومی نرسیده بود، سالن‌های سینما به‌مثابه مکانی برای گردهم‌آیی‌های اجتماعی احیا شد (همان: ۵۱) که می‌توانست فضایی برای نمایش نانموده‌ها و غرایب ایجاد کند، چنان‌که انسان ایرانی را به قواعد زندگی جمعی جدیدی ملزم نماید (تهامی‌نژاد ۱۳۷۹: ۷۳).

باز هم خود صحاف‌باشی در این عرصه مبدع بود؛ او «قبل و بعد از نمایش هر فیلم با لباس یک‌سر سیاه به نشانه 'عزای سیاسی' در سالن و راه‌روی سینما حاضر می‌شد و به تبلیغ خاموش مرام خود [= مشروطه‌خواهی] می‌پرداخت» (حیدری ۱۳۷۰: ۲۱۷). درمقابل،

مهدی روسی‌خان نیز که سالن سینمای دیگری را در سال ۱۲۸۶ در تهران تأسیس کرده بود، و البته در آن‌جا نیز فیلم‌هایی از همان قبیل را به‌نمایش می‌گذاشت، از جمله حامیان استبداد بود که در هنگام به‌توپ‌بستن مجلس و آغاز استبداد صغیر ناچار از فرار از کشور شد. به‌تعبیردیگر، می‌توان گفت نخستین مواجهه عمومی جامعه ایرانی با پدیده سینماتوگراف، اگرچه مواجهه‌ای تفریحی و فارغ از تأثیرات جدی بر تحولات سیاسی و اجتماعی بود، برپادارندگان اولین سالن‌های سینما در کشور افرادی فعال در رخدادهای سیاسی و دارای اندیشه‌های متنوعی بودند که در آن سال‌ها در عرصه عمومی رواج می‌یافت و در این میان، برخی سالن‌های سینمایی خود به مکانی برای ترویج مشروطه‌خواهی بدل شدند.

۳. چالش‌های تولد یک صنعت

باتوجه به آنچه گفته شد، مشخص است که سینما در همان اوان ورود به ایران، باوجود کوتاه‌نظری‌های موجود، نقش اجتماعی خاص خود را پیدا کرد که بالطبع در نتیجه آن، چالش‌هایی نیز در فرایند بالندگی آن پدید آمد. این چالش‌ها را می‌توان به‌شکل ذیل دسته‌بندی کرد:

۱.۳ فرهنگ کپی‌برداری

باید توجه داشت که اگرچه آشنایی ایرانیان با پدیده سینماتوگراف بسیار زود صورت گرفت اما، همان‌طور که در بالا نیز اشاره کردیم، توجه به فیلم فقط از منظر تفریحی صورت می‌گرفت و دیگر جنبه‌های سازنده سینما، چه از منظر اجتماعی و چه تولیدی، چندان مدنظر نبود. نفیسی در تبیین دلایل چنین رویکردی به فضای کلی جهت‌گیری‌های تولیدی کشور در آن زمان اشاره می‌کند و تأکید دارد که در زمانه‌ای که ایرانیان، با آشنایی با پیشرفت‌های غربی، تلاش جدی در مدرن‌شدن و حتی غربی‌شدن از خود نشان می‌دهند نمی‌توان انتظار داشت صنعت سینما راهی غیر از آن برگزیند و همان‌گونه که ایران در صنایع دیگر به‌سرعت در حال تبدیل‌شدن به تهیه‌کننده مواد خام و مصرف‌کننده مواد فراوری‌شده است در سینما نیز صورتی مصرفی می‌یابد و «واردکنندگان، نمایش‌دهندگان، و مصرف‌کنندگان فیلم» مهم‌ترین کارگزاران شکل‌گیری صنعت سینما را در ایران شکل می‌دهند (Naficy 2011 a: 32).

از این‌رو، عجیب نیست که از آن زمان تا تهیه اولین فیلم‌های ایرانی به نام‌های آبی و رابی (۱۳۰۸) و حاجی‌آقا: آکتور سینما (۱۳۱۱) بیش از دو دهه فاصله باشد؛ فاصله‌ای که

حتی باعث شکل‌گیری رویکردی آگاهانه و عاری از شتاب‌زدگی و سودجویی به این پدیده نشد. به تعبیر ریچارد تپر (3: 2002: Tapper) با وجود این که برخی از فیلم‌های تولیدشده در سال‌های آغازین تولید فیلم در ایران مورد توجه عموم قرار گرفتند، «باید گفت که هیچ اثر ممیز، هیچ چیزی که بتوان آن را «سینمای ملی» نامید، تا سال‌های پس از جنگ جهانی دوم» در کشور تولید نشد و آنچه در سینماهای ایران به نمایش درمی‌آمد «یا آثار خارجی وارداتی بود یا کپی‌برداری از فیلم‌های هندی و مصری و امثال آن».

درواقع، نکته مهمی که لازم است در این میان مورد توجه قرار گیرد آن است که سنت خدشه‌آفرین کپی‌برداری، با هدف صرف کسب درآمد بیش‌تر، از همان آغاز با سینمای ایران عجین شد: فیلمی «مضحک» با نام پات‌پاته‌شون از کشور دانمارک در ایران به روی پرده می‌رود و استقبال و خنده تماشاگران از این فیلم اوآنس اوگانیانس را به فکر تولید نسخه ایرانی همان فیلم می‌اندازد؛ کاری که اگرچه حتی بازگشت مالی قابل‌توجهی نیز برای تهیه‌کنندگان فیلم نداشت، پایه‌های کج فیلم‌سازی نسخه‌بردار را در این کشور بنا کرد؛ این درحالی است که مخالفت‌های عمومی با سینما در جامعه روزبه‌روز گسترش می‌یافت. تهمای نژاد توصیفی ظریف از دلایل این وضعیت ارائه می‌کند:

اگرچه عده معدودی به سینما می‌روند و مشتاقانه سریال‌های مختلف را دنبال می‌کنند و از حرکات «آنی آندورا» محصله بازیگوش غرق لذت می‌شوند ولی باز وقتی صحبت از سینما می‌شود، همه مخالف‌اند. مخالفت با سینما سنت شده است. چون از همان اول سینمای واقعی به مردم نشان داده نشده، سینماهای تهران عرصه تاخت مبتذل‌ترین سریال‌های تاریخ سینماست و هیچ نوع طرزفکر هم‌خوان و سازگاری در این سینماها به فرزندانشان عرضه نمی‌شود، آنچه هست تضاد است، تضاد با تمام عرف و عادت که به‌زور می‌خواهد جایش را باز کند (تهمای نژاد ۱۳۵۱: ۱۱۵).

۲.۳ ذائقه لذت‌جوی اجتماعی و مخالفت‌های مذهبی

رویکرد مردم به این پدیده نوظهور نیز نقش مؤثری در شکل‌گیری سیر تحول آن در کشور داشته است. در واقع، این که صاحبان سینما و سینماگران متقدم ایرانی به دنبال آن بودند که فیلم‌هایی را نمایش دهند که مردم می‌خواهند، روی دیگر ماجرا را نیز برجسته می‌کند؛ این که مردم چه می‌خواهند؟ جامعه ایرانی، اگرچه در این سال‌ها دست‌خوش بزرگ‌ترین تحولات سیاسی و اجتماعی خویش است و هجوم افکار و اندیشه‌های جدید، که عموماً متأثر از تحولات بزرگ در اروپاست، آن‌ها را به تأمل در فلاکت خود و

جست‌وجوی راهی برای رهایی از آن وامی‌دارد، در مواجهه با سینما، رویکردی انفعالی اتخاذ کرده و فارغ از ژرف‌نگری، فقط سویه‌های سرگرم‌کننده آن را جست‌وجو می‌کنند. از سوی دیگر، متفکران ایرانی و آن‌ها که در آن سال‌ها با مقایسه وضعیت ایران با کشورهای غربی سویه‌های مختلف حیات سیاسی و اجتماعی را موردکاوش قرار می‌دادند نیز حاضر به تأمل و روشن‌گری درباره ویژگی‌ها و ظرفیت‌های این هنر جدید نبودند و در آثار مکتوب و سخنان خود تقریباً هیچ توجهی به این پدیده نمی‌کردند. در نتیجه، رابطه عموم مردم با سینما رابطه‌ای مبتنی بر تفریح و سرگرمی بود و به تعبیر م. مبارک (فرخ غفاری):

در فکر ایرانیان رفتن ب [ه] سینما با سری ب [ه] قهوه‌خانه‌زدن یا تماشای خروس و گاو بازی یا بازی‌های سیرک توأم می‌شود و مقصود اشخاص از گذراندن وقت در سینما خندیدن یا گریستن، یعنی نشان‌دادن احساسات شدید، است. هیچ نوع ظرافت و لطافتی در نظر گرفته نمی‌شود و هیچ‌کس ب [ه] فکر این نیست که سینما هم مانند موزه یا کتاب‌خانه ممکن است محلی هنری و فرهنگی باشد (غفاری بی تا: ۴۶).^۱

علاوه بر این، از جمله مهم‌ترین مسائل سینما در اوان ورود به جامعه ایرانی مخالفت‌های مذهبی و فرهنگی با این پدیده است که البته در کم‌اعتنایی واردکنندگان آن به سنت‌های اجتماعی و هنج‌رایی ریشه دارد که فرهنگ ایرانی با آن عجین شده است. آیت‌الله مدرس در هشدار به احمدشاه آن‌چه بر پرده سینما می‌آید را «جز حسین کرد فرنگی و رموز حمزه» نمی‌داند و تأکید می‌کند که در نتیجه ترویج آن در کشور،

پایه افکار و عقاید و اندیشه‌های نسل جوان از دختر و پسر تدریجاً بر بنیاد همان افسانه‌های پوچ قرار خواهد گرفت و مدنیت غرب و معیشت ملل متری را در رقص و آواز و دزدی‌های عجیب آرسن لوپن و مفاسد اخلاقی دیگر خواهد شناخت، مثل آن‌که آن چیزها لازمه متمدن بودن است (تهامی نژاد ۱۳۸۰: ۲۳).

البته همه اعتراضات مذهبیون به سینما به همین دیدگاه متری محدود نمی‌شد و برخی حتی نفس تصویر متحرک را خلاف شرع مقدس و عامل فساد مزاج می‌دانستند. دباشی (Dabashi 2001: 14) تأکید می‌کند که اعتراضات روحانیون مذهبی صرفاً ناشی از تعصبات کور افراد مرتجعی که با پدیده‌های جدید مخالف باشند نبوده است و مبنایی ریشه‌ای‌تر داشته است. او چهار مبنای فلسفی و فقهی را که از سوی روحانیون در مخالفت با بازنمایی تصاویر انسانی مطرح شده است چنین تبیین می‌کند:

۱. هر نوع بازنمایی تصویری می‌تواند باعث شود که قوه مخیله انسان بر قوه عقلانی او غلبه یابد؛
۲. تفکر مداوم درباره بازنمایی اشیای واقعی می‌تواند مانع از پرداختن انسان‌ها به آن واقعیتی شود که این تصاویر بازنمایاننده آن‌ها هستند؛
۳. این تصاویر با معارضة پیامبر گرامی اسلام (ص) با بت‌پرستی مغایرت دارد؛
۴. هر نوع آفرینشی که در توازی با خلقت اولین الهی قرار گیرد کنشی کفرآلود است [و باید از آن ممانعت نمود].

۳.۳ ملاحظات فرهنگی و دغدغه‌های سیاسی

علاوه‌براین‌ها، واکنش‌های سیاسی و عمومی به ورود سینما به عرصه زندگی ایرانی جالب توجه است. سینما از جمله مواردی است که در اعلامیه کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ مورد توجه قرار گرفت و قواعدی برای آن اعلام شد. سانسور فیلم‌ها نیز در همان اوان کار آغاز شد، چراکه نمایش زنان، روابط عاشقانه، رقص و آواز، و امثال آن هم از نظر علمای دینی ناشایست بود و هم از نظر حکومت می‌توانست مانع آرامش عمومی شود و ناهنجاری‌ها را گسترش دهد (Tapper 2002: 4). در واقع، اگرچه دولت رضاشاهی تمایل چندانی به رسوم مذهبی و قواعد فقهی اسلامی نداشت، بهانه مقبول حفاظت از دیانت و سنت‌های مردمی این امکان را برای حکومت فراهم می‌آورد که نفوذ خود را بر حوزه‌های فرهنگی و از جمله سینما گسترش دهد و امکان مداخله مشروع را برای خود میسر نماید و با بهانه قراردادن «حفظ شئون اخلاقی جامعه»، فیلم‌ها را برای سازگاری با ایدئولوژی حاکم مورد جرح و تعدیل و سانسور قرار دهد (اکرمی ۱۳۷۵: ۴۵۸).

بر اساس قواعد اعلان‌شده از سوی دولت، مدیران سینما موظف بودند که پیش از نمایش فیلم مجوزهای لازم را از نهادهای مسئول دریافت کنند و هر فیلمی که از سوی آن‌ها مغایر با عفت عمومی شناخته می‌شد مورد جرح و تعدیل قرار می‌گرفت (Sadr 2006: 15) و حتی میزان دخالت‌های دولت در امور سینمایی تا حدی بود که فیلم‌نامه فیلم *انتقام برادر* یک بار در دی سال ۱۳۱۰ از اداره سیاسی تهران و یک بار دیگر در اردیبهشت ۱۳۱۱ از نظمیة بندر پهلوی (انزلی) مجوز دریافت کرد و البته این مجوز منوط به حضور یک مأمور همراه گروه در تمام صحنه‌های فیلم‌برداری بود (تهامی‌نژاد ۱۳۸۰: ۳۵).

با این حال، باید توجه داشت که گسترش سینما در نقاط مختلف کشور در پایگاه‌های طبقاتی گوناگون چنان سریع و فزاینده بود که حتی قواعد تحمیلی از سوی حکومت نیز در

مواردی رعایت نمی‌شد. به‌عنوان مثال، با آن‌که مطابق ماده ۳۹ نظام‌نامه سینماها مصوب بهمن ۱۳۱۴ ورود اطفال کم‌تر از پنج سال به سینما «مطلقاً ممنوع بود و شهربانی نیز مطابق ماده ۳۸ می‌توانست در صدور مجوز نمایش فیلم تماشای آن را برای اطفال زیر هجده سال ممنوع کند» اما وزارت فرهنگ تا سی سال بعد از آن هم نتوانست از ورود بچه‌ها به سینما جلوگیری کند» (تهامی‌نژاد ۱۳۷۹: ۷۵).

بر همین اساس، این صنعت خیلی زود به عرصه‌ای پرنفوذ برای تأثیرگذاری بر گروه‌های مختلف اجتماعی بدل شد و ظرفیت‌های فراوان آن برای جریان‌سازی‌های فکری و سیاسی مورد توجه قرار گرفت؛ هرچند تا بالفعل نمودن این ظرفیت‌ها هنوز راه درازی می‌بایست طی می‌شد.

۴.۳ تأثیرات جنگ بین‌الملل: سلطه بیگانگان

این راه دراز نه تنها متأثر از اقتضائات فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی داخلی هموار یا ناهموار می‌شد که حضور و نفوذ بیگانگان نیز در این فرایند بسیار مؤثر بود. در سال‌های هم‌راهی و هم‌دلی رضاشاه با سیاست‌های آلمان نازی، این آلمان‌ها بودند که سینمای ایران را تحت سلطه خود درآوردند و با واردات فیلم‌های متعدد آلمانی که عموماً مایه‌ای نظامی داشتند سالن‌های سینمایی ایران تغذیه می‌شدند (Sadr 2006: 40).

با این حال، تغییر بنیادین قدرت سیاسی در ایران در نتیجه اشغال کشور در شهریور ۱۳۲۰ از سوی نیروهای متفقین در شرایط سینما به‌عنوان یکی از حوزه‌های عمومی جامعه ایرانی نیز مؤثر بود. تهامی‌نژاد (۱۳۸۰: ۳۹) سه مرحله از تحول در سینمای ایران را در این دوران چنین برمی‌شمارد:

۱. دوران مصالحه: شامل توقف نمایش فیلم‌های ایرانی و به‌راه‌افتادن رادیو متفقین؛
۲. دوران تعمیق تبلیغات از طریق انجمن‌های روابط فرهنگی: شامل تأسیس سینماهای «اخبار» (تحت حمایت انگلستان) و «ستاره» (تحت حمایت شوروی) و اهدای فیلم‌های تبلیغاتی این کشورها به شاه و نمایش آن در سینماهای کشور. آمریکایی‌ها نیز در این دوره فیلمی درباره ارتش ایران ساختند؛
۳. دوره جدایی قدرت‌ها و نمایش توان دولتی: شامل جناح‌بندی‌ها و شروع مقاومت‌های فرهنگی به‌ویژه در مطبوعات کشور در مقابل واگذاری مقدرات فرهنگ کشور به بیگانگان.

در تشریح این دوران باید به این نکته توجه داشت که باوجود مشکلات و مضیقه‌های متعدد اقتصادی و سیاسی، که در نتیجه بی‌سامانی ساختار دولتی ایران و اشغال نظامی کشور در سراسر ایران پدید آمده بود، سینما به‌عنوان مهم‌ترین عرصه تفریح اجتماعی از تک‌وتا نیفتاد و باوجود متوقف‌شدن تولید سینمایی وطنی، هم‌چنان، نمایش فیلم در سالن‌های سینما ادامه داشت. در واقع، باوجود اعلامیه حکومت نظامی با امضای فرمان‌دار نظامی تهران، که مطابق ماده ده مقرر می‌داشت «اجتماعات و انجمن‌ها در مدت حکومت نظامی باید به‌کلی موقوف و متروک باشد»، سینما رفتن نوعی تشکیل اجتماع حساب نشد و ممانعتی برای فعالیت عادی سینماها پیش نیامد (تهامی نژاد ۱۳۷۹: ۹۵).

با این حال، واگذاری امور نمایش و فیلم‌های سینمایی در ایران به یک خانم آمریکایی به نام نیلا کرام کوک (Nilla Cram Cook) پی‌آمدهایی را به دنبال داشت که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به ایجاد رونق در نمایش فیلم‌های خارجی و وارداتی و متأثر از آن، ایجاد رکود در صنعت نوپا و کم‌رمق سینمایی ایران اشاره کرد و به دنبال آن برای حدود یک دهه از سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ هیچ فیلم سینمایی‌ای در ایران تولید نشد (حسینی زاد ۱۳۸۱: ۳۶)؛ موضوعی که در نتیجه آن، این سال‌ها را «دوران فترت» سینمای ایران نامیده‌اند (آذری ۱۳۷۸: ۵۴).

طبعاً عدم آشنایی خانم کوک با اقتضائات فرهنگی ایران حاشیه‌هایی را به‌هم‌راه داشت که از جمله آن‌ها می‌توان به اعتراض یکی از مجلات سینمایی آن زمان اشاره کرد که مدعی بود این خانم به دلیل عدم آشنایی با فرهنگ و هنجارهای ایرانی شایسته حضور در چنین مقامی نیست. هرچند اشعار داشت:

خانم نیلا کوک را ما مقصر [نمی‌دانیم] زیرا ایشان باید چندین سال در این مملکت
زندگی نماید تا به روش خاص و اخلاق ایرانی آشنا شوند و آن وقت اگر از امتحان
قبول شدند، تخصص خود را به نفع مردمان این کشور به کار بندند (اکرمی ۱۳۷۵: ۴۵۹).

و در واقع، مشکل را از آن جا می‌دانست که،

امروزه چون شهربانی در امور سینماها و تماشاخانه‌ها مداخله ندارد، و اگر فیلم‌هایی
بدون اجازه نمایش داده شود، پس از آن که مدتی از نمایش آن گذشت و شخص
وطن پرستی متوجه شد، پس از شکایت، شاید آن فیلم سانسور شده و مانع از نمایش
آن شوند (همان).

با این حال، متأسفانه باید اذعان کرد که اعتراض این مجله نیز، بیش از آن که با دغدغه فرهنگی و اجتماعی باشد، با دغدغه‌های سیاسی صورت می‌گرفت و این کار

منکوب‌ساختن گروه‌های سیاسی چپ‌گرا را هدف گرفته بود و تقاضای افزایش سانسور و محدودیت‌ها در جهت حفظ بساط نظام سلطنتی بود (تهامی نژاد ۱۳۸۰: ۴۰).

در کنار آن، دیگر کشورهای متفق که در اشغال ایران سهم داشتند هریک به‌نحوی تلاش می‌کردند در فضای فرهنگی ایرانی نفوذ خود را گسترش دهند که سینما یکی از مهم‌ترین عرصه‌های چنین نفوذی بود. تهامی نژاد (۱۳۷۹: ۷۶) بر آن است که رقابت اشغال‌گران متفق برای نمایش فیلم‌های منظور نظر خود در ایران ناشی از «جنون آن‌ها برای جلب و شکل‌دادن به افکار عمومی از طریق پیام بصری برای انحراف از موضوع اصلی یعنی نفت» بوده است. بر همین اساس، انگلیس و روسیه نیز در حوزه نمایش فیلم و گسترش سالن‌های سینمایی در کشور مشارکت نمودند که این مشارکت از یک‌سو متأثر از نفوذ شرکت نفت ایران و انگلیس بود که برای گسترش نفوذ سیاست‌های بریتانیایی فعالیت‌های فرهنگی متعددی را سامان می‌داد و از سوی دیگر متأثر از تلاش‌های دولت کمونیستی در روسیه بود که با تأسیس تالارهای متعدد باله، تئاتر، اپرا، و موسیقی، که معمولاً هزینه‌ای بابت حضور در آن‌ها نیز دریافت نمی‌شد، به دنبال آن بود که نفوذ سیاسی خود را، که به واسطه تأسیس حزب توده آشکار شده بود، از طریق فرهنگی نیز گسترش دهد (Sadr 2006: 41-42). نفیسی (Naficy 2011 b: 33-34) گزارش مفصلی را از نفوذ فرهنگی کشورهای متفق در صنعت سینمای ایران، چه از نظر ورود فیلم‌های خارجی و نقش تعیین‌کننده ایدئولوژی در سالن‌های سینمایی وابسته به هرکدام از این کشورها و چه از نظر مناطق نفوذ آن‌ها، ارائه کرده است که مطالعه آن می‌تواند تصویر جامعی را از فضای فرهنگی و هنری سینما در این دوران به دست دهد. این درحالی است که در کنار کشورهای خارجی، که سینما را به‌مثابه ابزاری برای اشاعه ایدئولوژی و نفوذ در نظر داشتند، ایرانیانی که در این عرصه فرصتی برای فعالیت پیدا می‌کردند هنوز با ظرفیت‌های این هنر برای تحول و تحرک اجتماعی و سیاسی آشنا نبودند یا تمایلی به پرداختن به این وجه نداشتند.

۵.۳ سودجویی‌ها و التقاط اقتصاد / مذهب / سیاست

همان‌گونه که بیان شد، سینمای ایران از همان آغاز با نگرش اقتصادی و به‌مثابه صنعتی برای کسب درآمدهای هنگفت تأسیس شد. تعبیر اوگانیانس درباره اهمیت اقتصادی سینما (که در بالا ذکر شد) خود می‌تواند نشانه‌ای قابل‌تأمل در این زمینه باشد و در همان زمان در

روزنامه/اطلاعات نوشتند: «همین قدر معروف است [که] صاحب یکی از سینماهای لاله‌زار که گویا اجنبی است در سه سال قبل موقع ورود به ایران بی‌چیز بوده و امروزه جزو مال‌دارهای برجسته به‌شمار می‌رود» (تهامی نژاد ۱۳۵۲: ۶-۷). با این نگرش، تمایزی میان سینماداران و سینماگران ایرانی در برداشت از سینما به‌مثابه یک پدیده اجتماعی دیده نمی‌شد. در واقع، همان‌گونه که سینماداران «با قرارداد یک زن ارمنی بزک کرده و قشنگ پشت اتاق کوچکی که تمام در و دیوارش از شیشه است و مخصوصاً موقع فروختن [بلیت] به اصطلاح به دل مردم چنگی می‌زند»، یا با تبلیغات دروغین در روزنامه‌ها سعی در جذب مخاطب می‌کنند و با وعده نمایش فیلم ناطق «گرامافون معمولی صفحات [موسیقی] عربی و فرهنگی [و] ساز و ارکستر بی‌مورد» (همان: ۸) را به خورد تماشاگران می‌دهند سینماگران نیز بیش از هر چیز به دنبال آن‌اند که عناصری را در آثار خود وارد کنند که به هر قیمت بتواند مردم را به خرید بلیت برانگیزد و پس از آن، تعهدی فرهنگی یا اجتماعی در قبال اخلاق و جامعه نداشته باشد. بر همین اساس است که سپتتا افسوس خود را از وضعیت سینمای ایران چنین بیان می‌کند: «در محیطی که سینمادار آن فقط به فکر شمردن ته بلیت‌ها و 'دخول' باقی‌مانده آخر شب باشد ...، مسلماً تکلیف مسائل سینمایی و ارتقای سطح هنری آن معلوم است که چه خواهد شد» (۱۳۵۱: ۱۴).

در واقع، تلاش برای جلب مخاطب و ساخت فیلم‌هایی که بتواند بازگشت سرمایه را تضمین کند باعث شد سینمای نوظهور ایرانی، بیش از آن‌که نقش سازنده و تأثیرگذار خود را ایفا کند، به صنعتی برای کسب و کار و محاسبات اقتصادی تبدیل شود. چنان‌که طغرل افشار در سال ۱۳۳۳ درباره کارنامه سینمای ایران می‌نویسد:

تاکنون که شاید بیش از سی فیلم فارسی بر روی پرده آمده است ما جز موضوعات یک‌نواخت و بدون هدف، صحنه‌های مکرر و خسته‌کننده، بازی بی‌حالت هنرپیشگان، و حرکات تئاتر آکترهای تئاتر، صحنه‌های متشابه کاباره و زندان، و بالاخره رقص و آواز ایرانی که حتی در فیلم‌های دراماتیک نیز وجود پیدا کرده‌اند چیز دیگری ندیده‌ایم (افشار ۱۳۳۳: ۶).

در کنار این‌ها باید توجه کرد به فهرست بلندبالایی از موارد سانسور فیلم‌ها که از یک سو برای ایجاد رضایت در طبقات سستی و روحانیون اعمال می‌شد و از سوی دیگر با هدف بلندتر کنترل سیاسی و ایدئولوژیک فیلم‌ها همراه بود. این فهرست البته در طول زمان تغییراتی را بنا به موقعیت و وضعیت سیاسی و اجتماعی شاهد بود، اما فقط بررسی یک

فهرست نمونه (که مربوط به سال ۱۳۲۹ و زمانی است که در نتیجه فشارهای متعدد وارده، خانم نیلا کوک مجبور به کناره‌گیری از مقام خود در اداره نمایش وزارت کشور شد) می‌تواند نشان‌دهنده عمق فشارها بر سینماگران و سینماداران باشد. در این سال، که اتفاقاً هم‌زمان با فعالیت‌های جنبش ملی‌کردن صنعت نفت است و فضای سیاسی کشور محدودی (و شاید تا حدود مطلوبی) برای عرضه اندیشه‌های بدیل سیاسی و اجتماعی باز شده است، کمیسیونی مرکب از نمایندگان وزارت کشور، شهربانی کل کشور، اداره انتشارات، و رادیو و سندیکای سینماها موارد پانزده‌گانه‌ای را به‌عنوان مجوز برای سانسور فیلم اعلام کرد که عبارت‌اند از:

۱. مخالفت با مبانی دین و تبلیغ علیه دین اسلام و مذهب شیعه جعفری اثنی‌عشری؛
۲. مخالفت با رژیم مشروطه سلطنتی و اهانت به مقام شامخ سلطنت و خاندان بلافصل سلطنتی؛
۳. انقلابات سیاسی در کلیه کشورها که به تغییر رژیم سلطنت منجر شود؛
۴. تحریک به انقلاب و عصیان علیه حکومت و رژیم سلطنتی کشور؛
۵. تبلیغ هرگونه مرام و مسلکی که به‌موجب مقررات کشور ایران غیرقانونی شناخته شده باشد؛
۶. هر نوع فیلمی که در آن قاتل و جانی و سارق در نتیجه قتل بدون مجازات مانده باشد؛
۷. هرگونه شورش و انقلاب در زندان که در نتیجه به شکست قوای انتظامی و پیروزی زندانیان منجر شود؛
۸. تحریک کارگران، دانشجویان، کشاورزان، و سایر طبقات به مقابله با قوای انتظامی و تخریب کارخانه‌جات یا مدارس و آتش‌سوزی؛
۹. فیلم‌هایی که با آداب و رسوم و سنن ملی کشور مخالف باشد؛
۱۰. صحنه‌هایی از فیلم که موجب اشمئزاز بینندگان گردد، به‌نحوی که موجبات تأثر و ناراحتی شدید تماشاچیان را فراهم کند؛
۱۱. صحنه‌هایی از فیلم که در آن روابط نامشروع زنان شوهردار یا فریب و اغفال دختران نمایش داده شود و هم‌چنین صحنه‌هایی که در آن زنان لخت نمایش داده شود؛
۱۲. استعمال کلمات مستهجن (فحش) و اصطلاحات رکیک و تمسخر لهجه‌های محلی (بیش‌تر در دوبلاژ)؛
۱۳. نشان‌دادن صحنه زن و مرد در یک بستر در صورتی که زن و مرد برهنه باشند و فقط پوشش روی رخت‌خواب حجاب آن‌ها باشد؛

۱۴. فیلم‌هایی که موجب فساد اخلاق جامعه یا برخلاف عفت عمومی باشد و در آن رموز گانگستری نمایش داده شود؛

۱۵. فیلم‌هایی که به اختلافات نژادی و مذهبی دامن زند و موجب بغض و عناد مردم گردد (اکرمی ۱۳۷۵: ۴۶۰).

این فهرست بلندبالا به‌خوبی نشان می‌دهد که هراس از نفوذ سینما در افکار اجتماعی و تأثیرگذاری آن بر فهم جامعه ایرانی از دنیای پیرامون خود برای سردم‌داران حکومت نگران‌کننده بوده است. در این فهرست، درکنار پنج عنوان، که مشخصاً به مقولات اخلاقی راجع‌اند و یک مورد که مخالفت با دین را ممنوع می‌کند، باقی موارد همگی به موضوعاتی بازمی‌گردد که می‌تواند باعث ایجاد بحران و بی‌ثباتی سیاسی در کشور شود. پنج مورد از موارد پانزده‌گانه مشخصاً از هراس حاکمان از بروز شورش و تلاش برای انقلاب در عرصه سیاسی ناشی است و یکی از آن‌ها (مورد ششم) دشواری دفاع از قانون و حاکمیت آن را نشان می‌دهد. درکنار تأکید بر عدم استفاده از لهجه‌های محلی در دوبلاژ فیلم‌ها درمورد شماره دوازده، تنها موردی که در آن هراس از ایجاد تعارض‌های اجتماعی درمیان مردم مدنظر قرار گرفته است، مورد پانزده است که براساس آن، تنوع نژادی و مذهبی به‌عنوان مبنایی برای ثبات در نظر گرفته می‌شود و ایجاد اختلاف به‌گونه‌ای که به عناد مردم رهنمون شود شامل تیغ سانسور می‌شود. در چنین شرایطی و با عنایت به موارد پیش‌گفته، که خود ناشی از فهم نادرست اولین متولیان تولید سینمایی در کشور نسبت به ظرفیت‌های این هنر برای تأثیرگذاری مثبت در افکار اجتماعی و سیاسی بوده است، مشخص است که راه رسیدن به سینمایی که تفکر را در جامعه نمایندگی و بازنمایی کند تا چه اندازه دشوار است.

در واقع، ظهور سینمای ایرانی با چالش‌های پیچیده و درهم‌تنیده‌ای مواجه بود که از پیوند اقتصاد، فرهنگ، مذهب، و سیاست ناشی می‌شد. امری که باعث می‌شود نتوان برای تشخیص مشخصه هر یک از چالش‌ها به‌آسانی تصمیم‌گیری کرد و مثلاً یک چالش را اجتماعی و دیگری را اقتصادی نامید. این ویژگی‌ها خود نشان می‌دهد که صنعت سینمای ایران در همان آغاز رشدونمو با چه مشکلات و کج‌روی‌هایی روبه‌رو بوده است و در این روند تا کجا می‌توانست در روند تحولات فکری و اجتماعی ایران در آن زمان مؤثر باشد و این نکته‌ای است که در سال‌های بعدی شکوفایی این صنعت در کشور نیز قابل مشاهده است.

۴. نتیجه‌گیری

سینما از همان آغاز محلی برای تبلور اندیشه‌ها و افکار بشری بوده است و بسیاری از فیلم‌های دوران صامت سینما تجلی‌گاه نقدهای عمیق اجتماعی‌اند. با این حال، ورود این صنعت به ایران همانند بسیاری دیگر از مظاهر مدرنیته هم‌راه با کثرت‌های فراوانی بوده است. نگاه خودم‌محور دربار سلطنتی به پدیده سینماتوگراف و بهره‌گیری از آن برای برآوردن آرزوهای شخصی پادشاه و ایجاد سرگرمی برای وی، سودجویی بازاریابی که فارغ از نگرش هنری، سینما را ابزاری برای کسب درآمد هنگفت می‌انگارند، بی‌توجهی روشن‌فکران به ظرفیت‌های سینما برای تأثیرگذاری بر اجتماع، و نگرش عمومی به سینما به‌مثابه ابزاری مفرح برای وقت‌گذرانی و سرگرمی از جمله مؤلفه‌هایی است که باعث شد سینمای ایران در دهه‌های آغازین فعالیت خود در مسیری نامبارک بغلطد و از رسالت نهادین این هنر برای نقد و تحول اجتماعی برکنار بماند.

اما در این میان، حضور سینما در جامعه ایرانی رخدادهای مبارکی را نیز به‌هم‌راه داشت که بهره‌گیری از سالن سینما به‌مثابه عرصه‌ای عمومی برای ترویج افکار ترقی‌خواهانه یا استفاده از زبان سینمایی برای اشاعه بنیان‌های فرهنگی و ارائه روایتی جدید از گنجینه‌های ادبی فارسی از جمله آن‌هاست. به همین لحاظ، هم نیروهای اجتماعی و هم قوای سیاسی از همان ابتدا به ورود و گسترش آن در کشور موضع‌گیری داشتند. چنان‌که ملاحظه شد، بخشی از این موضع‌گیری ناشی از دغدغه‌های محافظه‌کارانه اعتقادی بوده است که البته با توجه به بداعت و ویژگی‌های منحصر به فرد سینما که می‌توانست تحرک مجازی را به‌نمایش بگذارد قابل انتظار بوده است. اما از سوی دیگر، این واکنش‌ها به مواجهه باورمندان محدود نبود و دولت و قوای دیگر سیاسی، از جمله نیروهای اشغال‌گر متفقین در سال‌های پایان جنگ جهانی دوم، نیز تلاش وافر برای جهت‌دهی به این صنعت در کشور داشتند که برپایه آن، هم ذائقه مخاطب و اطلاعات رسیده به او را در کنترل خویش گیرند و هم از بروز هر نوع واکنش احتمالی علیه نظم موجود نیز ممانعت کنند. در این چهارچوب، سینمای ایرانی در سال‌های شکل‌گیری خود هم دچار چالش سودجویی و عدم تفهم اجتماعی مناسب بود و ظرفیت‌های رهایی‌بخش آن کم‌تر به چشم آمد و هم از سوی قدرت و نهادهای حاکم تحت فشار و سانسور بود که به جهت‌یابی تولید و پخش سینمایی در چهارچوب ایجاد سرگرمی و تفریح و خنده برای تماشاگران منجر شد.

پی‌نوشت

۱. این متن احتمالاً در اواخر دهه ۱۳۳۰ منتشر شده است.

کتاب‌نامه

- افشار، طغرل (۱۳۳۳)، *کمان رنگین سینما*، تهران: مسعود سعد.
- اکرمی، جمشید (۱۳۷۵)، «قیچی‌های تیز در دست‌های کور: سانسور فیلم در ایران از آغاز تا امروز»، *ایران‌نامه*، ش ۵۵.
- آذری، غلامرضا (۱۳۷۸)، «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)»، *فارابی*، ش ۳۵.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۵۱)، «ریشه‌یابی یأس در سینمای ایران»، *درباره سینما و تئاتر*، به‌کوشش بهمن مقصدلو، ش ۲ و ۳.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۵۲)، «ریشه‌یابی یأس (۲)»، *درباره سینما و تئاتر*، به‌کوشش بهمن مقصدلو، ش ۵.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۷۹)، «سینما و افکار عمومی‌سازی در سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ (سال‌های فراموش‌شده سینما در ایران)»، *فارابی*، ش ۳۹.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰)، *سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حسینی‌زاد، مجید (۱۳۸۱)، «تاریخ سینمای ما: سینمای رؤیاپرداز (۱۳۲۶-۱۳۵۷)»، *نقد سینما*، ش ۳۳.
- حیدری، غلام (۱۳۷۰)، *سینمای ایران: برداشت ناتمام*، تهران: چکامه.
- سپنتا، ساسان (۱۳۵۱)، *سینما*، تهران: میرا.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.
- صلح‌جو، طهماسب (۱۳۸۷)، «شروع سینمای ایران با کمدی»، *نقد سینما*، ش ۵۵.
- غفاری، فرخ (۱۳۷۵)، «سینمای ایران از دیروز تا امروز»، *ایران‌نامه*، ش ۵۵.
- غفاری، فرخ (بی‌تا)، *سینما و مردم*، بی‌جا.
- قاسم‌خان، علی‌رضا (۱۳۸۶)، «قاجاریه و نخستین گام‌های سینمای ایران از ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۵ شمسی»، *گلستان هنر*، ش ۸.
- مشیری، محمد (۱۳۷۵)، *سفرنامه ابراهیم صحاف‌باشی تهرانی*، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
- هاشمی، سیدمحسن (۱۳۷۹)، «نگاهی به تاریخ سینمای ایران»، *پیام یونسکو*، ش ۳۶۵.

Dabashi, Hamid (2001), *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*, London and New York: Verso.

Naficy, Hamid (2011 a), *A Social History of Iranian Cinema; The Artisanal Era*, vol. 1, Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2011 b), *A Social History of Iranian Cinema; The Industrializing Years, 1941–1978*, vol. 2, Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2012 a), *A Social History of Iranian Cinema; The Islamicate Period, 1978–1984*, vol. 3, Durham: Duke University Press.

Naficy, Hamid (2012 b), *A Social History of Iranian Cinema: vol. 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Durham: Duke University Press.

Sadr, Hamid Reza (2006), *Iranian Cinema: a Political History*, London and New York: I.B.Tauris.

Tapper, Richard (2002), *The New Iranian Cinema*, London: I.B. Tauris.