سنخ‌شناسی مخالفان سینما در ایران

محمدحسین آسایش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

یک قرن از حضور جذاب‌ترین پدیده‌ی قرن بیستم (سینما) در ایران می‌گذرد.
سینما نیز مانند سایر مظاهر زندگی جدید که از جوامع پیشرفته به جوامع عقب‌مانده یا درحال توسعه پا می‌نهند، با مقاومت‌ها و مخالفت‌هایی روبه‌رو بوده که برای تثبیت و توجیه بقای خود، چالش‌هایی جدی داشته است. نوشتار زیر اشاره‌ای است به انگیزه‌ها و دلایل مخالفان سینما در ایران در طول یک قرن گذشته، که در آستانه‌ی یکصدمین سال ورود سینما به ایران به نگارش درآمده است. مطلب زیر درواقع بخش تلخیص شده‌ای از پژوهش در دست انجام، پیرامون سنخ‌شناسی مخالفان سینما در ایران است. از این‌رو سعی شده است به خاطر پرهیز از اطاله‌ی کلام، از رویدادها و وقایع به صورت اجمال درحد ضرورت یاد شود.

مخالفان سینما در ایران

نزدیک به یکصد سال از حضور سینما در ایران می‌گذرد، درحالی که مخالفان نفوذ این پدیده‌ی جذاب قرن بیستم در

کشورمان نیز سابقه‌ای همپای قدمت سینما دارند.
سینما هم‌چون سایر مظاهر زندگی جدید که بعد از نهضت بیداری ایرانیان (جنبش مشروطیت) قدم به ایران نهاد، همانند سایر پدیده‌های منتسب به جوامع غربی، با مقاومت و مخالفت‌هایی روبه‌رو شد که بخشی از این مخالفت‌ها را باید در ترس موهوم ناشی از پدیده‌های ناشناخته‌ای جست‌وجو کرد که معمولاً در جوامع سنتی بروز می‌کند، ولی بی‌تردید بخش مهم‌تر آن، ریشه در ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی ایرانی دارد.
در بیست و چهارم فروردین ماه سال ۱۲۷۹ خورشیدی که مظفرالدین شاه به قصد تفریح و تفرج به اروپا سفر می‌کند با سینما آشنا می‌شود و دستور خرید دستگاه‌ها و تجهیزات مربوط به آن را به کارگزاران خود می‌دهد.
کوشش مظفرالدین شاه برای یافتن سرگرمی‌ها و اسباب تفنن تازه که ناشی از روحیه‌ی تنوع‌طلبانه‌ی شاهان قاجار بوده است زمینه‌ساز ورود سینما به ایران می‌شود و ابراهیم‌خان عکاسباشی (عکاس دربار قاجار) بانی ورود نخستین دوربین فیلم‌برداری می‌شود و نام خود را در تاریخ سینمای ایران به عنوان نخستین فیلم‌بردار ایرانی به ثبت می‌رساند.
بدین‌ترتیب سینما در نخستین سال‌های ورود به ایران، از آنجا که دامنه‌ی نفوذش در میان درباریان محدود می‌ماند از قضاوت افکار عمومی و واکنش‌های احتمالی مصون می‌ماند.
ولی چهار سال بعد یعنی در اوایل پاییز سال ۱۲۸۳ که میرزا ابراهیم خان صحاف‌باشی اقدام به گشایش نخستین سالن نمایش فیلم برای عموم می‌کند، با دردسرها و عواقبی قابل پیش‌بینی مواجه می‌شود و شاید به همین دلیل است که سالن سینمای او بیش از یک ماه دوام نمی‌آورد.
صحاف‌باشی از آن‌جا که از مبارزان مشروطه‌خواه بود، به لحاظ برخورد و درگیری‌هایش با درباریان بهانه به دست آن‌ها می‌دهد تا سالن سینمای وی را به تعطیلی بکشانند و از آن‌جا که گروهی از مردم با اتکا به باورهای سنتی و مذهبیشان به نفی سینما پرداخته و آن را مروج بی‌دینی تلقی می‌کنند، شیخ فضل‌اله نوری به این بهانه که در سینما زنان بی‌حجاب را نمایش می‌دهند، به تکفیر آن می‌پردازد و شرایط لازم برای تعطیلی سینما از سوی درباریان فراهم می‌شود.
در واقع مردم متدین و پای‌بند به سنت‌های مذهبی به دلیل تحریم شیخ فضل‌اله از سینما روی بر می‌گردانند، ولی بعدها که شیخ فضل‌اله دو سه پرده از فیلم‌های روسی‌خان را که می‌بیند، تحریم را لغو می‌کند.
ولی حتی این لغو تحریم هم از بدبینی‌های اقشار مذهبی و متشرع جامعه نسبت به سینما نمی‌کاهد. اندکی پس از کوشش نافرجام صحاف‌باشی در دایر کردن سالن سینما برای عموم، شخصی موسوم به روسی‌خان به برپایی سالن سینما در ایران همت می‌گمارد که جانبداری او از مستبدان در جریان انقلاب مشروطیت، پدیده‌ی سینما را رودرروی مردم و انقلابیون قرار می‌دهد و این باور عمومی را تقویت می‌کند که در جدال میان مردم و قدرت حاکمه سینما قرار است جانب قدرت‌مداران و زورمندان را بگیرد.
گرچه بعد از پیروزی انقلاب مشروطیت سینمای روسی‌خان مورد استقبال مجاهدان مسلحی قرار می‌گیرد که تهران را تسخیر کرده بودند، ولی عملکرد سینما در طول دهه‌های بعد نشان می‌دهد این باور عمومی که چند سطر قبل به آن اشاره کردیم یعنی توهم جانبداری سینما از قدرتمندان و سیاست‌های حاکم در مقابل مردم و مخالفان دستگاه‌های حاکم، چندان دور از واقعیت به نظر نمی‌رسیده است! در اواخر دهه‌ی ۱۲۹۰ شمسی افرادی به نام‌های اردشیرخان و علی وکیلی به تأسیس سالن سینما در ایران اهتمام می‌کنند و بعدها خان بابا معتضدی راه آنان را پی می‌گیرد.
وکیلی بعدها سالن‌هایی برای استفاده بانوان از پدیده‌ی سینما به راه می‌اندازد، ولی به علت بینش حاکم بر ذهنیات جامعه‌ی ایرانی در آن دوران، در این مسیر توفیقی نمی‌یابد و حتی ایجاد سالن‌های اختصاصی برای زنان و یا تمهیداتی هم‌چون ایجاد سالن‌هایی که زن‌ها در بالکن و مردها در طبقه‌ی پایین به تماشای فیلم بپردازند هم نمی‌تواند نظر مساعد افکار عمومی را جلب کند و زمینه‌ی مناسب برای گسترش روزافزون و سریع صنعت سینما در ایران را فراهم سازد. بعد از به قدرت رسیدن رضاخان (پهلوی اول) سیاست‌های تجددگرایانه‌ی او به تقویت و ترویج سالن‌های سینما در ایران یاری می‌رساند و به‌تدریج سالن‌های سینما به عنوان یکی از تفرجگاه‌ها و اماکنی برای گذران اوقات فراغت مورد استفاده قرار می‌گیرند و بر نفوذ خود میان اقشار مختلف مردم می‌افزایند و همپای آن، مخالفت با سینما و کارکردهای آن نیز فزونی می‌یابد.
در این میان به همت پیشگامان صنعت سینمای ایران، نخستین حرکت‌ها برای تولید فیلم ایرانی آغاز می‌شود و شاید چندان عجیب نباشد که با توجه به مخالفت فزاینده‌ی اقشار مختلف با

پدیده‌ی سینما یکی از نخستین فیلم‌های ایرانی تحت عنوان **حاجی آقا، اکتور سینما** کوشش کند به اصلاح ذهنیت عموم نسبت به این پدیده بپردازد و بدبینی‌ها و سوءتفاهم‌های موجود در این زمینه را تا حدودی تعدیل سازد.

بنابراین ساخته شدن فیلم **حاجی آقا...** را باید نخستین کوشش برای زدودن ابهام‌ها و تردیدهای موجود نسبت به فعالیت‌های سینمایی و غبارزدایی از چهره‌ی سینما قلمداد کرد. هرچند شواهد یا اسنادی موجود در دست نیست تا اثبات کند که سازنده‌ی این فیلم در تصحیح ذهنیت‌های جامعه‌ی آن دوره نسبت به سینما موفقیت لازم را به دست آورد یا خیر؟

بدیهی است بیشتر مخالفت‌ها با پدیده‌ی سینما در آن دوران خاص، با توجه به بافت سنتی جامعه‌ی ایرانی و باورهای ریشه‌دار سنتی و مذهبی، از منظر اخلاق عمومی صورت می‌پذیرفت. چرا که فیلم‌های سینمایی که در سینماها به نمایش درمی‌آمدند، نمایشگر روابط و شکلی از زندگی بودند که هیچ تناسبی با شؤون اخلاقی و اجتماعی جامعه‌ی ایرانی نداشتند و منافی اخلاقیات مرسوم و هنجارهای موردقبول بودند. درواقع فیلم‌های وارداتی که همسو با سیاست‌های تجددگرایانه‌ی رضاخان، اخلاق و شیوه‌های زندگی غربی را ترویج می‌کردند، باورهای سنتی و باورداشت‌های مذهبی اهالی جامعه را به چالش فرا می‌خواندند.

ترس از عواقب سینما بر روی اخلاقیات مرسوم، حتی بسیاری از نویسندگان مطبوعات و مصلحان اجتماعی را هم به نگرانی و چاره‌اندیشی واداشته بود.

به‌طور مثال در روزنامه اطلاعات مورخه ۱۳۱۰/۷/۲۶ در مطلبی به قلم شخصی به نام غ. مقدم آمده است:

> ورود انواع و اقسام فیلم‌ها که جز تخریب اخلاق و افکار مردم نتیجه دیگری ندارد چه فایده دارد؟ معمولاً جوانان ما پس از خروج از این سینماها جز یک درس عشقی و حکایات و روایات مهمل چیز دیگری نمی‌آموزند، حال آنکه امروزه در اروپا استفاده‌ی کامل از سینما می‌برند. بعضی از فیلم‌هایی که امروز مثلاً در پاریس به معرض نمایش گذاشته می‌شود صلاح نیست همان فیلم در تهران نمایش داده شود.
>
> چنان‌چه دیده شد امروز در تهران کافه‌ها و سینماها به طرز غریبی رشد و نمو نموده و به سرعت بر عده‌ی آن‌ها افزوده می‌شود، آیا کسی هست که درصدد تأسیس موسسات ورزشی برآید همه‌اش نمی‌شود که در کافه نشست [یا] قسمت عظم اوقات بیکاری را صرف تئاتر و سینما نمود. وقتی انسان اغلب اوقات خود را در کافه و سینما به سر برد طبعاً خموده و سست شده و کم‌کم قوای بدنی او نیز تحلیل رفته و از تئاتر و سینما هم جز یک نتایج سوء و مضّر و مخرب اخلاق فایده و ثمر دیگری نمی‌برند. امید است آقایانی که علاقه‌مند به ورزش هستند و می‌خواهند ملت ما هم مانند سایر ملل قوی و رشید و متکی به نفس و خوش بنیه باشد، دوباره روح نوینی به ورزش داده و آن را احیا کنند.

ساخته شدن فیلم حاجی آقا آکتور سینما را باید نخستین کوشش سینمایی برای زدودن ابهام‌ها و تردیدهای موجود نسبت به فعالیت‌های سینمایی و غبارزدایی از چهره‌ی سینما قلمداد کرد.

به این ترتیب غ. مقدم را باید نخستین کسی دانست که توسعه و تقویت فعالیت‌های ورزشی را برای کاستن از نفوذ فراگیر سینما پیشنهاد می‌کند.

توصیه‌ای که بسیاری از مخالفان سینما آن را پی گرفتند (ملاحظه می‌شود در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی ورزش اهمیتی به مراتب بیشتر از سینما می‌یابد تا جایی که سرمقاله‌نویس مجله‌ی **فیلم** گلایه می‌کند که چرا سینما به اندازه‌ی فوتبال اهمیت ندارد؛ یا نویسندگان سینمایی در نشریات از عدم انعکاس مطلوب موفقیت‌های سینمای ایران در جشنواره‌ها شکوه می‌کنند و از این‌که به هنرمندان کمتر از ورزشکاران اهمیت داده می‌شود و آن گونه که بایست از آن‌ها تجلیل و تقدیر به عمل نمی‌آید؟ این مقوله را بایست ناشی از ذهنیات بخشی از جامعه دانست که با فعالیت‌های ورزشی کمتر دچار مشکل است در حالی که به فعالیت‌های سینمایی به دیده تردید می‌نگرد.)

مقاله‌ی غ. مقدم در روزنامه‌ی آن سال‌ها نمایانگر این واقعیت آن است که در طول هفتاد سال گذشته جامعه‌ی ایرانی با ورزش کمتر دچار مشکل بوده است تا سینما؛ و حتی در مقاطعی ورزش را بر سینما ترجیح داده است.

با این یادآوری باز می‌گردیم به همان سال‌های آغازین،

و سیر سینما، و مخالفت‌های مترتب بر آن را پی می‌گیریم.
در ادامه‌ی مخالفت با کارکردها و تأثیرات سینما، نویسنده‌ی روزنامه‌ی **اینه‌ی ایران** (۱۳۰۹/۴/۳۱) بعد از انتقاد از فیلم‌های به نمایش درآمده در آن سال‌ها می‌نویسد:

در این‌جا ظاهراً فیلم‌ها سانسور نمی‌شود و اگر هم فرضاً سانسور شود از نمایش فیلم‌هایی جلوگیری می‌شود که از لحاظ سیاست انتشار آن صلاح نباشد والا درخصوص اخلاق توجهی به این موضوع نمی‌شود.... ممکن است نمایش یک فیلم در فرانسه از لحاظ اخلاق هیچ منافاتی نداشته باشد اما نمایش همان فیلم در ایران برای اخلاق و روحیات ما اثرات سهم قاتل را داشته باشد.

فیلم‌های سینماها که اکثراً از فیلم‌های فرانسه است طوری مهیج شهوت و عشق‌بازی است که حتی پیرمردهای هشتاد ساله را هم تحریک می‌کند تا چه رسد به جوان‌های عزب و دختران معصوم که برای تهذیب اخلاق به سینما آمده‌اند.

رواج ارزش‌ها و الگوهای غربی در زمان رضاخان به عنوان یکی از ابزارهای فرهنگی، بیشتر معرف اخلاقیات مرسوم در غرب بود تا این‌که به‌طور مستقیم و بی‌واسطه به ترویج و تبلیغ شیوه‌های زندگی غربی بپردازد.

هم‌چنان که ملاحظه شد آموزه‌های سینما که مروج و مبلغ فرهنگ غرب و چگونگی روابط انسانی و اجتماعی جوامع غربی بوده‌اند، انگیزه‌ی اصلی مخالفان سینما در ایران به شمار می‌آمده است و نه تنها اقشار مذهبی و متشرع، بلکه نخبگان و پژوهشگران مخالف با سلطه‌ی فرهنگی غرب بر جوامع شرقی، با ارزش‌ها و اخلاقیاتی که فیلم‌های سینمایی آن را اشاعه می‌دادند مخالفت می‌ورزیدند و آن را یکی از عوامل پیدایش غرب‌زدگی و به نوعی استحاله‌ی فرهنگی قلمداد می‌کردند.

نویسنده‌ی کتاب **جامعه‌شناسی غربگرایی** ضمن آن‌که تعریف خود را از تحول فرهنگی این چنین ارایه می‌کند:

تحول فرهنگی جریانی است که در آن، درنتیجه‌ی برخورد با فرهنگ دیگر، تحولی در نهادها، ارزش‌ها، گرایش‌ها و روش‌های یک فرهنگ و جامعه ایجاد می‌شود.[1]

ایشان سینما را به عنوان یکی از عوامل مؤثر در رواج غرب‌زدگی مقصر می‌شمارند و در این زمینه معتقدند:

ایشان سینما نیز از مجاری عمده‌ی ترویج غرب‌گرایی در بین زنان بوده است، سینما با نمایش دادن فیلم‌های مبتذل بهترین وسیله برای رواج اخلاق جنسی نوین غرب بود.[2]

به هرحال این واقعیت را نمی‌توان کتمان کرد که در دوران پهلوی اول که گرایش روزافزونی به تبعیت از الگوهای زندگی غربی تحت عنوان تجددگرایی، در جامعه ترویج می‌شدند سینما نیز در رواج ارزش‌های غربی، سهم به‌سزایی داشت، ولی قبل از آن‌که سینما مروج و مبلّغ این ارزش‌ها باشد، شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران، شرایط و زمینه‌ی مناسب برای رویکرد جامعه به ارزش‌های غربی را فراهم ساخته بود و اگر زمینه‌ی ذهنی لازم فراهم نمی‌آمد، سینما به تنهایی قادر نبود چنین تحول شگرفی را که در آن دوران در تمامی سطوح جامعه صورت پذیرفته بود به وجود آورد.

درواقع رواج ارزش‌ها و الگوهای غربی در آن دوران، ناشی از تصمیم‌گیری کلان حاکمان وقت، به‌ویژه شخص رضاخان بود و سینما به عنوان یکی از ابزارهای فرهنگی، بیشتر معرف اخلاقیات مرسوم در غرب بود تا این‌که به طور مستقیم و بی‌واسطه به ترویج و تبلیغ شیوه‌های زندگی غربی بپردازد.

به هرحال گستره‌ی نفوذ سینما و جذابیت فریبنده و اغواگر آن در جلب توجه طبقات مختلف اجتماع، آن چنان مؤثر بود که به قول محمد تهامی‌نژاد پژوهشگر پی‌گیر و جدی تاریخ سینمای ایران «رویای محبوب بودن، تصورات طلایی موفقیت بی در نظر گرفتن محیط فکری، اجتماعی و اقتصادی سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۳ آدم‌های زیادی را عملاً به طرف سینما کشاند.»[3] و همین مقوله موجب رونق چشم‌گیر حرفه سینماداری و گسترش سالن‌های سینما در ایران شد.

سینما به عنوان یکی از ابزارهای تحول فرهنگی در آن دوران، گرچه «ایرانی شهرنشین را شتابان عوض کرد و لااقل از نظر ظاهر، آداب معاشرت، روابط زن و مرد، گردی از غرب بر سنت‌ها نشاند، ولی عدم ورود آثار با ارزش و تفکربرانگیز سینما روشنی و تنویر عمقی احتمالیی را که در این دوره‌ی تحول مردم به آن نیاز وافر داشتند، به دست نداد و البته به خاطر ایجاد سرگرمی مداوم و

هدایت شده محبوب بود و مورد حمایت قرار می‌گرفت.»[۴]

بعد از اشغال ایران توسط متفقین و سقوط رضاخان، سانس‌های نمایش فیلم در سینماها طی ماه‌های اول اشغال، به خاطر شرایط جنگی محدود شد و صنعت فیلم‌سازی در کشور تقریباً متوقف ماند. بسیاری از سالن‌های سینما تعطیل شدند و برخی دیگر به نمایش فیلم‌های خبری پیروزی‌های متفقین در جنگ با کشورهای متحد اختصاص یافت که این فیلم‌ها معمولاً از طریق نمایندگی‌های سیاسی متفقین در ایران برای نمایش، در اختیار صاحبان سینماها قرار می‌گرفتند. سال‌ها پس از پایان جنگ و خروج نیروهای بیگانه از ایران، و در آستانه‌ی جنبش ملی شدن صنعت نفت، اسماعیل کوشان در سال ۱۳۲۷ زمینه‌ی تجدید حیات سینمای ایران را بعد از یک دوره‌ی فترت فراهم می‌آورد، گرچه رویدادهای سیاسی و هیجان‌های مترتب بر آن تا حدودی از میزان توجه مردم به سینما می‌کاهند؛ به‌ویژه این‌که فیلم‌های تولید شده در سینمای ایران چندان سنخیتی با دغدغه‌های اجتماعی مردم نمی‌یابند. و این سینما نسبت به سایر عرصه‌های فرهنگی و هنری هم‌چون ادبیات و تئاتر، عقب می‌ماند. همین عقب‌ماندگی و بی‌اعتنایی به مسایل روز، روشنفکران را نیز به سینما بدبین می‌کند، هرچند بخشی از روشنفکران نیز در این عقب‌ماندگی فرهنگی بی‌تقصیر نبوده‌اند و به خاطر کوتاهی‌هایشان بعدها سرزنش شدند. بهزاد رحیمیان منتقد در این‌باره می‌گوید:

روشنفکران در این دهه به عنوان معارض حکومت حضور داشتند، ولی من حتی یک نمونه‌ی کوچک از جناح حزب توده در سینمای روشنفکرانه آن دوران سراغ ندارم و می‌دانید که تعداد زیادی از توده‌ای‌ها در سینمای تجاری کار می‌کردند؛ درحالی که آن‌ها به عنوان بخشی از جریان روشنفکری در تئاتر هم فعال بودند مثلاً نوشین و دیگران. در زمینه‌ی ادبیات هم همین‌طور. اما در عرصه‌ی سینما آن‌ها حرکت مثبتی ندارند: مثلاً محمدعلی جعفری و پرویز خطیبی که از توده‌ای‌های حاضر و فعال در سینمای تجاری بوده‌اند.[۵]

با این حال در این زمینه مسعود مهرابی، نویسنده‌ی **تاریخ سینمای ایران** را عقیده بر این است که سینما برای این فاصله‌یابی از جریان‌های ملتهب جامعه دلایل موجهی داشته است.

اگر دیگر فعالیت‌های هنری و ارتباطی به‌ویژه ادبیات می‌توانستند گاه و بی‌گاه نهیب سانسور را نادیده بگیرند و از افتادن در دام توقیف پروا نکنند، سینما به دلیل تکیه بر سرمایه‌گذاری عظیم مالی جرأت این خطر کردن را که می‌توانست به ورشکستگی تهیه کننده بینجامد، نداشت.[۶]

نویسنده‌ی کتاب **نقشی از روزگار** نیز بر این عقیده است که نباید منتظر انعکاس سریع تحولات اجتماعی در آثار هنری بود.

روابط علت و معلولی بین حادثه‌ی اجتماعی و بازتاب هنری آن، آن هم به شکل بلاواسطه مستقیم و فوری نه در تاریخ هنر یافت می‌شود و نه در هیچ‌یک از جلوه‌های فرهنگی جامعه.[۷]

در این زمینه نویسنده‌ی کتاب **در غربت، بحثی پیرامون سینمای مهاجرت و تبعیدی ایران** دیدگاه دیگری دارد.

میزان محدودیت هنرمندان متفاوت است، نقاش و یا شاعر می‌تواند اثر خود را پنهان کند و می‌تواند اثر خود را در خفا به وجود بیاورد و یا حتی عرضه کند و درگیر شدنش با حاکمیت حتمی نیست. اما در مورد هنری مانند سینما چنین چیزی ممکن نیست. در تمام جهان تولید اثر سینمایی به طور معمول در محدوده‌ی حاکمیت سیاسی صورت می‌گیرد و برای عرضه نیز نیازمند فضای وسیع و گسترده است.[۸]

به هرحال اگر با چنین استدلال‌هایی در توجیه سکوت سینمای ایران در طول جنبش ملی شدن صنعت نفت یا سایر نهضت‌ها و جنبش‌های اجتماعی موافق باشیم یا خیر، واقعیت آن است که برخلاف ادبیات و تئاتر که در آن برهه‌ی تاریخی به انعکاس آرمان‌ها و آرزوهای مردم می‌پرداختند، سینما نتوانست گامی در این راستا بردارد و در زمینه‌ی انعکاس واقعیات زمانه حداقل انتظارات را برآورده سازد و برخی کوشش‌ها در این زمینه حتی نتایج معکوس هم به بار آوردند.

در دهه‌ی ۱۳۳۰ گروهی کوشیدند تا به فضای سینمای ایران رنگی از واقعیت‌گرایی بزنند، اما آثار این عده نیز همگی صبغه‌ای از تبلیغات رسمی و دولتی داشتند و یا به نحوی در خدمت تبلیغات قرار گرفتند.[۹]

شاید دلیل بی‌اعتنایی نخبگان و بسیاری از اقشار جامعه به سینما که آن را یکی از ابزارهای فرهنگی حاکمیت به شمار می‌آوردند، بتوان در همین بی‌تفاوتی سینما در قبال مبرم‌ترین و حیاتی‌ترین مسایل روز دانست.

در طول سال‌های جنبش ملی شدن صنعت نفت گرچه حجم و کثرت التهاب‌های سیاسی مجال آن را نمی‌داد تا جریان‌های حاضر در صحنه به تبیین دیدگاه‌های خود پیرامون مسایل فرهنگی به ویژه سینما بپردازند، ولی یکی از مهم‌ترین جریان‌های سیاسی آن

دوران، یعنی جمعیت فداییان اسلام درباره‌ی «نقش سینما» موضع مشخصی ارایه می‌کند.

مجتبی نواب صفوی در کتابی تحت عنوان **برنامه‌ی انقلابی فداییان اسلام** که درواقع مانیفست آن جریان سیاسی به شمار می‌آید و حاوی دیدگاه‌های آنان درباره‌ی مسایل مختلف است، درباره‌ی سینما می‌گوید:

> سینماها و نمایش‌خانه‌ها باید تعطیل شود و اگر نظر به استفاده از سینمای سالم است، باید فیلم‌هایی شامل تاریخ ایران و اسلام و مطالب مفیدی از قبیل درس‌های طبی و کشاورزی و صنعتی تحت نظر اساتید پاک و مسلمان تهیه شود.

بعد از کودتای ۲۸ مرداد، فضای سنگین اختناق حاکم بر جامعه که متأثر از شرایط کودتایی بود، بسیاری از مبارزان و فعالان سیاسی را به یأس و سرخوردگی و انزوا می‌کشاند و اقشار مختلف مردم نیز سرخورده از این شکست فاجعه‌آمیز، بی‌تفاوتی در قبال مسایل و جریان‌های روز را پیشه می‌کنند.

البته گرچه برخی از جریان‌ها و افراد، با فایق آمدن بر یأس و نومیدی، کوشش‌های تازه‌ای را برای برهم زدن معادلات سیاسی آغاز می‌کنند، ولی در این میان، توده‌ی مردم تسلیم جبر سرنوشت می‌شوند و روشنفکران و نخبگان نیز به بازتاب شرایط نومیدکننده‌ی بعد از کودتای ۲۸ مرداد و تأثیر آن بر روحیات و ذهنیات آدم‌های آرمان باخته می‌پردازند که عمدتاً در ادبیات داستانی تجلی می‌یابد و در این میان، سینمای ایران با رویکرد به مضامین اخلاقی، درصدد تسکین و التیام احساسات جریحه‌دار شده‌ی جامعه برمی‌آید و ضمن ترویج مفاهیم اخلاقی به دور از تحلیل شرایط اجتماعی، مخاطبانش را به پذیرش واقعیت موجود به عنوان تقدیر و جبر سرنوشت می‌کشاند و لاقیدی و دم غنیمت‌شماری را به عنوان راه‌حل وضعیت موجود القا می‌کند.

احمد طالبی‌نژاد، نویسنده‌ی کتاب **یک اتفاق ساده** در این‌باره چنین آورده است:

> انفعال مردم در مقابل کودتای ۲۸ مرداد که منجر به سقوط نهضت ملی شد، ناشی از همان نیاز [به آرامش] بود. مردم به طور طبیعی از بلواهای خیابانی و تنش‌های سیاسی که باعث ایجاد اضطراب می‌شد خسته شدند و لاجرم پذیرفتند که وارد مرحله دیگری شوند.
>
> نخستین واکنش جامعه درقبال شرایط جدید، غیرسیاسی شدن و رهایی از تبعات این عارضه بود، یعنی دلزدگی از سیاست و توجه به هر چیز دیگری که غیرسیاسی بوده، ادبیات، موسیقی و سینما به عنوان سه عامل اصلی انتقال فرهنگ وظیفه‌ی تغییر دادن حال و هوای خشن به فضایی رمانتیک را به عهده گرفتند. مجموعه آثار فرهنگی دهه‌ی ۱۳۳۰ تا اواسط دهه‌ی بعد، سند معتبری بر این ادعا هستند. فصل مشترک اغلب این آثار، تبلیغ فرهنگ لاقیدی و زدودن خستگی روحی مردم از طریق ساختارهای غیرجدی بوده، بعدها تلویزیون این وظیفه را به شکل مؤثرتری برعهده گرفت.[۱۰]

نویسنده‌ی کتاب **یک اتفاق ساده** رویکرد سینمای ایران به ترویج اخلاقیات در سال‌های بعد از کودتا را درواقع پاسخ به نیاز جامعه قلمداد می‌کند و در این زمینه می‌نویسد:

> کارکرد اخلاقی سینمای دهه‌ی ۱۳۳۰ در شرایطی که جامعه بر اثر بحران‌های سیاسی دچار آشفتگی اخلاقی بود، نباید نادیده گرفته شود. در اغلب فیلم‌های این دهه مضامینی مثل گذشت، فداکاری، پاکی و شجاعت، به عنوان عناصر طلایی حضور دارند.
>
> این شاید کمی خوشبینانه باشد، اما معتقدم که داستان‌های رویاپردازانه‌ای از این دست در شرایطی که در کوران تلاطم‌های سیاسی، اخلاق اجتماعی دستخوش دگوگونی شده بود، نقش مهمی در بازسازی اخلاقی جامعه داشتند.[۱۱]

ولی واقعیت این است که مفاهیم اخلاقی که سینمای ایران در آن دوره بدان‌ها روی آورده بود، آن‌چنان انتزاعی و غیرواقعی به نظر می‌رسیدند که به‌جز اقشار فرودست و کم سواد جامعه کمتر کسی را تحت تأثیر قرار می‌دادند، چرا که مشکلات فردی را جدا از شرایط اجتماعی بررسی می‌کردند و دغدغه‌ها و رنج‌ها و حرمان‌های افراد هیچ ارتباطی با مشکلات و تنگناهای اجتماعی نمی‌یافتند و مصایب آن‌ها ناشی از جبر سرنوشت و موفقیت‌های آن‌ها موهون خوش‌شانسی تلقی می‌شد.

محمد تهامی‌نژاد در همین‌باره می‌نویسد:

> این سینما از طریق حذف عامل ایدئولوژی در بالقوه‌ترین و مستعدترین گروه‌ها و طبقات اجتماعی، در توان خود، نخست رسالت پیشگیری از تحولات بنیادین در اجتماع را به عهده داشت.[۱۲]

تهامی‌نژاد در جایی دیگر، خصوصیات آن نوع سینما را این گونه تعبیر می‌کند.

سینمای رویاپرداز، خیال‌بند و رویاپرور نیز خبر از زمانه‌ی خود می‌دهد، اما بیشتر حقیقت را می‌پوشاند، رنگ می‌زند، دگرگونه جلوه می‌دهد و خواب‌وار نقشی از خیال بر واقعیت می‌زند، هرچند ماده‌ی خام آن واقعیت جهان خارج است.[۱۳]

درواقع سینمای اخلاق‌گرای دهه‌ی سی و سینمای رویاپرداز دهه‌ی چهل را می‌توان بازتاب امیال خفته و آرزوهای سرکوب شده‌ی نسلی دانست که درگریز از واقعیت سهمگین و شکننده‌ی اجتماع، آرزوهای خود را در رویا و خیال جست‌وجو می‌کرد، چرا که در واقعیت موجود، امکان تحقق آن را غیرممکن می‌دانست.

در جامعه‌ی بسته، هنر، ادبیات، شعر و... اگرچه تا اندازه‌ای با بیان خیالبافی، به‌طور غیرمستقیم از دردهای بسیاری حکایت می‌کنند، اما بیشتر در یک بُعد و یک جهت سیر می‌کنند و آن، همان تخیل اختراعی است. حال آن‌که نقش هنر، ادبیات، شعر و... که با انسان سروکار دارند و برای انسان ایجاد شده‌اند نمی‌توانند تنها در نظر گرفتن یک بعد از ابعاد انسان باشد.[۱۴]

واقع گریزی و ابتذال موجود در فیلم‌های آن سال‌ها حتی برخی از سینماگران روشنفکر و متوقع را به واکنش وامی‌دارد، به طوری که هوشنگ کاووسی با ابداع اصطلاح مناقشه‌برانگیز «فیلم‌فارسی» به تخطئه‌ی سینمای ایران می‌پردازد، هرچند که در عرصه‌ی فیلم‌سازی و در نفی فرمول‌های جریان موسوم به فیلم‌فارسی که رقص و آواز و خیالبافی تقدیرگرایی را ترویج می‌کرد، خود نیز جایگزین مناسب برای جذب مخاطب نمی‌یابد و در تغییر سلیقه‌ی تماشاگر ایرانی که به محتویات و آموزه‌های آن نوع فیلم‌ها دلبستگی و وابستگی ذهنی یافته بود، نمی‌تواند مدد رساند.

هرچند که در اواخر دهه‌ی سی با ورود نسل تازه‌ای از روشنفکران، جریان روشنفکری ردپایی در سینمای ایران می‌یابد و ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی، هژیر داریوش و ابراهیم گلستان با ساختن فیلم‌هایی در تلاش ایجاد جریانی تازه در برابر جریان منحط و غالب ابتذال‌گرا و ساده‌پسند بودند، ولی به علت فقدان شرایط ذهنی لازم و عوام‌زدگی حاکم بر سینمای ایران، توفیق چندانی به دست نمی‌آورند.

از این‌رو سینما در جلب اعتماد اقشار روشنفکر و طبقات تحصیل‌کرده و آن دسته از اقشار مذهبی جامعه که کارکردهای متفاوتی را از سینما مطالبه می‌کردند، ناکام ماند.

سال ۱۳۴۲ ـ سالی آکنده از جنب‌وجوش سیاسی و اجتماعی ـ از نظر سینمایی فقیر و پوچ و تهی بود، در این سال سهل‌جویی و آسان‌پسندی هم‌چنان ادامه یافت.[۱۵]

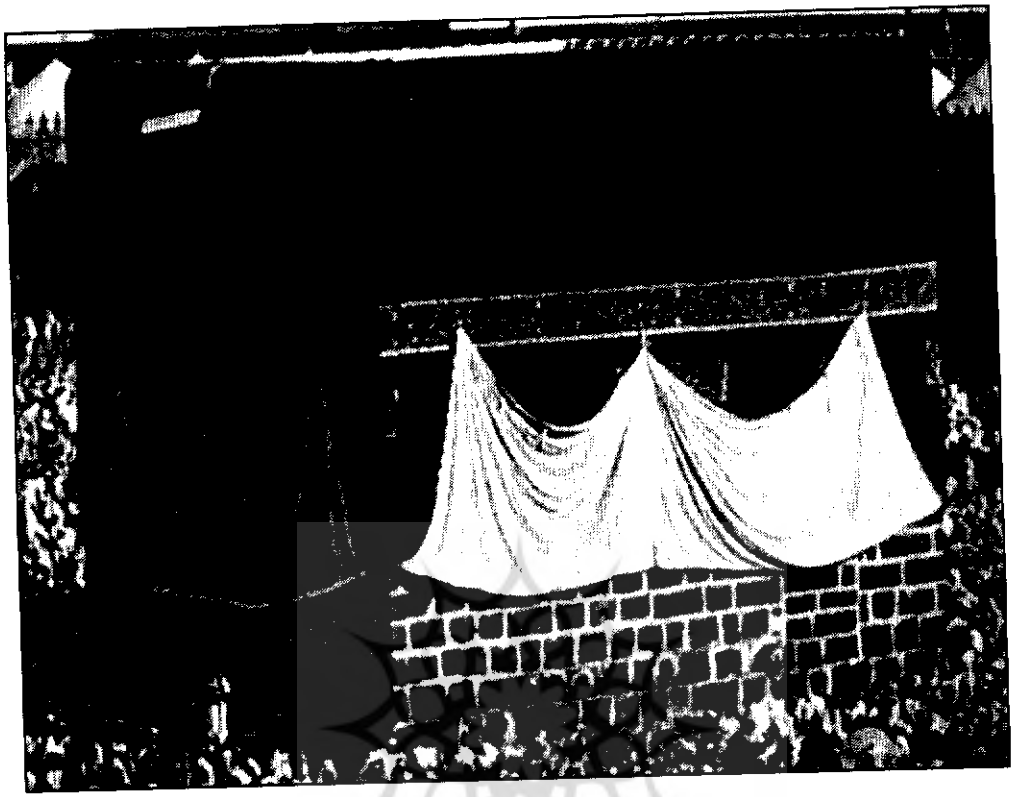
در این سال در جریان خیزش عمومی مردم طی قیام پانزده خرداد که مورخان، آن را سرآغاز انقلاب اسلامی ایران تلقی می‌کنند، مردم به گونه‌ای خشم خود را نسبت به سیاست‌های فرهنگی دستگاه حاکمه نشان می‌دهند.

در جریان قیام پانزده خرداد، مردم خشمگین وزارت فرهنگ را به آتش می‌کشند؛ به رادیو حمله می‌کنند و به موازات آن، شیشه‌های سینما اسکار را می‌شکنند و دکه‌ی مقابل آن را به آتش می‌کشند، ولی کوشش تظاهرکنندگان برای به آتش کشیدن سینما ماندانا در سی متری نارمک ناکام می‌ماند، ضمن این‌که در میان دستگیرشدگان قیام ۱۵ خرداد نام مهدی جاودانی، دست‌اندرکار دوبلاژ فیلم نیز به چشم می‌خورد.[۱۶]

حمله به سینماها در طول قیام ۱۵ خرداد را می‌توان نخستین واکنش اقشار مذهبی نسبت به سالن‌های سینما در جریان انقلاب اسلامی دانست، واکنشی که بعدها طی سال ۱۳۵۷ با تخریب گسترده سینماها نمود یافت.

بعد از قیام پانزده خرداد و حاکمیت مجدد اختناق سیاسی، جریان ابتذال در سینما شدت بیشتری می‌یابد و دستگاه سانسور در قبال حساسیت مقابل فیلم‌های برخوردار از مضامین و نشانه‌های سیاسی از محدودیت نسبت به فیلم‌های برهنه‌نما می‌افزاید و به همین دلیل حساسیت‌ها و مخالفت‌های اقشار مذهبی تشدید می‌شود و با مخالفت روشنفکران و مصلحان اجتماعی، انگیزه‌های سیاسی نیز به یاری انگیزه‌های اخلاقی و مذهبی مخالفان سینما می‌آیند. در اوج سینماستیزی به علت اشاعه‌ی مفرط ابتذال، در سال ۱۳۴۵ جلال مقدم فیلم مستند **خانه‌ی خدا** را می‌سازد و در آن به اعمال و مناسک حج می‌پردازد، و بدین‌ترتیب سینمای ایران برای اولین بار موفق می‌شود غیر از تماشاگران همیشگی‌اش کسانی را هم که نگاه خوش‌بینانه‌ای به سینما نداشتند، به سالن سینما بکشاند، به طوری که به تعبیر جلال آل‌احمد، تماشاگرانی که بعد از پایان فیلم از سینما خارج می‌شدند، به شوخی یکدیگر را حاجی خطاب می‌کردند.

فیلم **خانه‌ی خدا** در شرایطی به نمایش درآمد که کمی قبل سینمای ایران با ارایه‌ی فیلم **گنج قارون**، در سینمای ایران، شکلی تازه از رویاپردازی و تقدیرگرایی را در جهت توجیه وضع موجود بنیان نهاد و بسیاری از مخالفان سینما در ایران را از اصلاح وضع موجود



مأیوس کرد.

البته سال‌ها بعد سینمای ایران **گنج قارون** با استفاده از فرمول‌هایی که مبدع و مبتکر آن‌ها بود، توانست دوره‌ی تازه‌ای از ابتذال‌گرایی و دم غنیمت‌شماری را در سینمای ایران ترویج دهد. از این‌رو فیلمی هم‌چون **خانه‌ی خدا** در حکم استثنا و نمونه‌ی منحصر به فردی بود که نمی‌توانست در تصحیح ذهنیت مخالفان سینما که از انگیزه‌های مذهبی تبعیت می‌کردند مؤثر باشد و موجب تعدیل بدبینی‌های آنان شود و اعتماد این گروه را که اکثریت قاطع جامعه‌ی ایرانی بودند، جلب کند.

در تداوم رواج فیلم‌های برهنه‌نما و بی‌بندوبارانه در جهت تخدیر اذهان عمومی و انحراف افکار عمومی از مسایل جامعه نخستین بار تابلویی با مضمون نمایش این فیلم برای افراد کمتر از هیجده سال ممنوع است بر سردر برخی از سینماهای نمایش دهنده‌ی فیلم‌های برهنه‌نما و مستهجن نقش بست، حربه‌ای که بعدها بسیاری از سینماها به عنوان یک شیوه‌ی تبلیغاتی مؤثر برای جلب مخاطب بیشتر به کار گرفتند.

البته این محدودیت بیشتر در مورد فیلم‌های خارجی اعمال می‌شد، چراکه در آن زمان سینمای ایران به آن درجه از بی‌پروایی و هرزه‌نگاری نرسیده بود که فیلم‌های ایرانی نیز شامل چنین تقسیم‌بندی‌هایی شوند. در سال ۱۳۴۸ نمایش سه فیلم از جریان روشنفکری، روحی تازه در کالبد سینمای عوام‌گرای ایران دمید که بعدها از آن با عنوان «موج نو» یاد شد.

نمایش فیلم‌های **قیصر** (مسعود کیمیایی)، **آرامش در حضور دیگران** (ناصر تقوایی) و **گاو** (داریوش مهرجویی) به علت نشانه‌های سیاسی موجود در آن‌ها و تفاوت آشکار و ملموسشان با جریان حاکم بر سینمای کشور، توجه محافل روشنفکری و جریان‌های وابسته به اپوزیسیون را بر می‌انگیزد.

کنایه‌های سیاسی موجود در این سه فیلم موجب می‌شود تقوایی،

کیمیایی و مهرجویی، به عنوان سه فیلم‌ساز برخوردار از تعهد اجتماعی و دارای گرایش‌های سیاسی، توجه جریان‌های وابسته به اپوزیسیون و مخالفان دستگاه حاکمه را برانگیزند و بسیاری از روشنفکران و فعالان سیاسی، در آثار بعدی این فیلم‌سازان نیز در جست‌وجوی نمادها و نشانه‌های سیاسی برآیند.

از میان این سه فیلم، **قیصر** بیش از آن دو فیلم دیگر وجه مناقشه روشنفکران و نخبگان اجتماعی قرار می‌گیرد و بستر جدال‌های مطبوعاتی میان اهل قلم واقع می‌شود.

دو فیلم **گاو** و **آرامش در...** نیز موفقیت نسبی‌شان در جلب توجه محافل روشنفکری را مدیون غلامحسین ساعدی هستند، به این دلیل که هردوی این آثار براساس آثار غلامحسین ساعدی ساخته می‌شوند.

درحالی که مضمون فیلم **قیصر** مقابله‌ی فرد با سیستم است، فیلم **آرامش در...** تلویحاً به فروپاشی نظام توتالیتاریستی و بحران در میان افسران بلندپایه‌ی ارتش می‌پردازد و فیلم **گاو** به از خودبیگانگی انسان یا به تعبیر دیگر، الیناسیون اشاره دارد.

فیلم‌های **گاو** و **آرامش در...** مصادیق روشن موفقیت سینما در وام‌گیری از ادبیات داستانی معاصرند و همان‌طور که اشاره شد، موفقیتشان مرهون غلامحسین ساعدی است.

در قلمرو ادبیات داستانی و نمایشنامه‌نویسی ایران شاید ساعدی یکی از معدود نویسندگانی باشد که تأثیری ژرف بر ذهنیت و تفکر روشنفکران ایرانی به ویژه در دو دهه‌ی چهل و پنجاه داشته است. آثار ساعدی در سال‌های پس از انقلاب ایران [نیز] رد خود را بر تفکر و شیوه‌ی اندیشه‌ی بسیاری از نحله‌های فکری بر جای نهاد.[17]

به هرحال نمایش فیلم‌هایی که بعدها از آن‌ها با عنوان موج نو یاد شد، توانست تا اندازه‌ای بدبینی بخشی از جامعه به‌ویژه روشنفکران (متعلق به نحله‌های مختلف) را نسبت به سینما و آموزه‌های تخدیری آن تعدیل سازد. البته در این میان فیلم **گاو** بعدها موقعیت و جایگاه بهتری نسبت به آن دو فیلم می‌یابد و جریان‌های فکری و انقلابی، در کنار جریان روشنفکری غیرمذهبی، از محتوای آن تجلیل می‌کنند.

فیلم **گاو** تنها فیلمی است که امام خمینی (رهبر انقلاب اسلامی) در سال‌های بعد از انقلاب که این فیلم از صدا و سیما به نمایش درآمد از آن تقدیر کرد و این نکته را یادآوری کرد که غالباً فیلم‌های ایرانی به نظر می‌رسد بهتر از فیلم‌های خارجی باشند. فیلم **گاو** فیلم خوبی بود (نقل به مضمون).

دکتر علی شریعتی نیز به عنوان یکی از پیشگامان جریان روشنفکری دینی در ایران، درباره‌ی این فیلم می‌گوید:

> الیناسیون... معلول رسوخ و حلول یک شخصیت یا هویت غیرانسانی در انسان است و درنتیجه تبدیل انسان به غیر انسان یا مسخ فرد انسانی به صورت یک جن یا دیو؛ و در آن حالت، انسان بیمار، جن یا دیو را به جای «خود» اصلی و حقیقی و سالمش احساس می‌کند. نمونه‌اش فیلم عالی **گاو** که در آن «مشهدی حسن» خود راگاو مشهدی حسن حس می‌کرد و در طویله علف می‌خورد و منتظر بود که صاحبش مشهدی حسن برگردد. انسانی‌ترین فیلمی که در ایران تهیه شده است، **گاو** است.[18]

فیلم قیصر
مقابله‌ی فرد با سیستم است، فیلم آرامش در حضور دیگران به فروپاشی نظام توتالیتاریستی و فیلم گاو به از خودبیگانگی انسان اشاره دارد.

آغاز جریان موسوم به موج نو در کنار جریان غالب ابتذال در سینمای فارسی، گرچه تا اندازه‌ای به سالم‌سازی سینما و تصحیح ذهنیت بدبینانه‌ی مخالفان و ستیزندگان سینما در ایران مؤثر واقع می‌شود، ولی به علت این‌که آن چنان که می‌بایست، مورد استقبال تماشاگر قرار نمی‌گیرد و در جذب مخاطب توفیق چندانی نمی‌یابد، از این رو نمی‌تواند در سطحی گسترده و فراگیر افکار عمومی را نسبت به گونه‌ای دیگر از سینما در کنار سینمای مردم گریز و بی‌مسؤولیت، جلب کند.

در آغاز دهه‌ی پنجاه ابتذال در سینمای ایران و فیلم‌های وارداتی آن‌چنان شتاب می‌گیرد که حتی بعضی از نشریات وابسته به حاکمیت هم لب به اعتراض می‌گشایند و در این میان، مخالفت مجامع روشنفکری و محافل مذهبی ابعاد گسترده‌تری می‌یابد.

از یک سو نویسندگان مجله‌ی **فردوسی** با تهیه‌ی رپرتاژها و گزارش‌ها به صورت پی‌درپی و مداوم نسبت به رواج بی‌ضابطه‌ی هرزگی و برهنگی در سینما به انتقاد می‌پردازند و از دگر سو، ناصرالدین صاحب‌الزمانی به عنوان یک پژوهشگر اجتماعی با

نگارش کتاب‌هایی هم‌چون **راز کرشمه‌ها، و نمی‌داند چرا** و... با ذکر عوامل سبب‌ساز در پیدایش مفاسد اجتماعی، انگشت اتمام را به سوی سینما می‌گیرد.

در این میان جریان‌های مذهبی با استناد به کتاب‌های ناصرالدین صاحب‌الزمانی و مطالب انتقادی مجلات **فردوسی، سپید سیاه** و... به انتقاد گسترده از فیلم‌های سینما می‌پردازند و در مخالفت با سینما تا آن‌جا پیش می‌روند که حتی تأسیس سینما را هم یکی از حیله‌های استعمار برای مبارزه با اسلام معرفی می‌کنند: در این زمینه محمد سالار سمنانی در کتابی تحت عنوان **سینما در عصر ما** می‌نویسد:

> استعمار با حیله‌های مزدورانه‌ی خود سعی داشت تا با ایجاد سالن‌های سینما و نمایش دادن فیلم‌های بدآموز با اسلام به مبارزه برخیزد.[۱۹]

در این میان نویسنده‌ی دیگری می‌نویسد:

> این صحنه‌های افتضاح و رسوایی که با کمال آزادی و وقاحت در پرده‌ی سینما نمایش می‌دهند و ستاره‌های ایرانی با بدن‌های لخت و عریان درحال رقص و هماغوش شدن با جنس مخالف در پرده ظاهر می‌شوند، جز رموز بی‌عفتی و هرزگی و بی‌بندوباری و درس شهوت‌پرستی و جنایت چیز دیگری به تماشاکنندگان یاد نمی‌دهد.[۲۰]

این نویسنده در ادامه مفاسد سینما در ایران را چنین برمی‌شمارد:

۱. شیوع مدها و آرایش‌های تازه، ۲. انحراف غریزه، ۳. خشونت، ۴. رذایل اخلاقی، ۵. دلسردی زن و شوهر، ۶. تقلید کورکورانه و شعور مرموز، ۷. مفاسد اجتماعی، ۸. اتلاف وقت، ۹. اعتیاد، ۱۰. گرفتار شدن به کمپلکس خود کم‌بینی، ۱۱. آلودگی روح، ۱۲. رابطه‌ی سینما با استعمار، ۱۳. زیان‌های اقتصادی و مفاسد دیگر.[۲۱]

در این راستا نویسنده‌ای دیگر نیز گسترش سالن‌های سینما در ایران را موجب فراگیر شدن مفاسد اجتماعی قلمداد می‌کند و می‌نویسد:

> در حیرتم چه نیاز ناگذشتنی، ملت گرسنه‌ی ما به سینما داشت که چند سال است در خیابان‌های تهران کاخ‌های بزرگ برای سینما مانند قارچ از زمین می‌روید و مردم مانند قحطی زدگان بدان‌ها روی می‌آورند.[۲۲]

نویسنده‌ی کتاب **افسونگر قرن (پژوهشی درباره‌ی ماموریت استعماری سینما)** نیز مفاسدی هم‌چون قمار، باده‌گساری، مواد مخدر، عیاشی، شب‌زنده‌داری‌های زیانمند، تنوع‌جویی‌های جنسی، خودخوری و حسادت را نیز ناشی از آموزه‌های فیلم‌های سینما قلمداد می‌کند و می‌افزاید:

> متأسفانه اکثریت کارکنان سینمای فارسی مورد احترام مردم نیستند، زیرا با اعمال ناشایست، بدبینی مردم را فراهم آورده‌اند.[۲۳]

اقشار و جریان‌های مذهبی، در مخالفت با آموزه‌های سینما در کنار پژوهش‌های اجتماعی صاحب‌الزمانی و مطالب سایر مجلات، در تقبیح هرزه‌نمایی و عریانی در سینما به نامه‌ی پسر یکی از ستارگان سینمای ایران به مادرش و نامه‌ی چارلی چاپلین به دخترش جرالدین استناد می‌کردند. نامه‌ی پسر آن هنرپیشه‌ی فیلم‌های مبتذل گرچه از واقعیت بی‌بهره نبود و درج آن در نشریات آن زمان موجب شد آن ستاره مدتی از فعالیت‌های سینمایی کناره گیرد، ولی صحت و اعتبار نامه‌ی چاپلین به دخترش جرالدین، بعدها از سوی پژوهشگران مورد تردید قرار گرفت. (لازم به ذکر است که برخی نشریات بعد از انقلاب از نامه‌ی چاپلین به جرالدین برای تقبیح عریانی و تشویق به حجاب و پوشش بارها بهره بردند.)

در دهه‌ی پنجاه نه تنها حریم‌های اخلاقی به شکل بی‌سابقه‌ای مورد هجوم سینمای ایران قرار گرفت، بلکه برخی از ارزش‌های مذهبی را هم شماری از فیلم‌سازان به تمسخر گرفتند.

به عنوان مثال در فیلم **محلل** یکی از اصول حقوقی اسلام در زمینه‌ی ازدواج و چگونگی رجعت مطلقین بعد از طلاق، مورد هجو قرار گرفت که این مسأله خشم بسیاری از محافل مذهبی را برانگیخت. در این میان کسانی به شهید مطهری توصیه می‌کنند در نقد القائات فیلم **محلل** مطالبی بنویسد که ایشان به خاطر اکراه از حضور در سالن سینما درخواست می‌کند نوار صدای فیلم را ضبط کنند و نزدشان بیاورند.[۲۴]

در مورد مخالفت‌های برخی از روشنفکران و بخشی از جریان‌های مذهبی با سینما که آن را عامل بسیاری از مفاسد اجتماعی به شمار می‌آوردند، باید گفت گرچه با توجه به نفوذ فراگیر سینما در میان اقشار جامعه به عنوان یک تفریح قابل دسترس و ارزان قیمت نمی‌توان منکر بدآموزی‌های آن در ترویج فساد و فحشا بود، ولی در بروز مفاسد و ناهنجاری‌ها و آسیب‌های اجتماعی، باید مجموعه‌ای از عوامل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی را که زمینه‌ساز پیدایش این آسیب‌ها هستند مدنظر قرار داد؛ و اگر بسترهای اجتماعی برای بروز این ناهنجاری‌ها مساعد نباشد، سینما نمی‌تواند به تنهایی منشأ این همه آسیب و ناهنجاری باشد. به هرحال پرده‌دری‌های سینما در دهه‌ی پنجاه آن چنان وسیع و

فراگیر بود که در مخالفت با آموزه‌های غیراخلاقی و نمایش صحنه‌های مغایر با شؤون اجتماعی و مذهبی، نه تنها مخالفت نیروهای مذهبی، بلکه موج گسترده‌ی مخالفت جریان‌های دیگر را نیز فراهم آورد.

نویسنده‌ی **سینمای رویاپرداز ایران** در توصیف و نقد آن وضعیت نابهنجار می‌نویسد:

در روزهایی که مجله‌ی **این هفته** با اجازه‌نامه‌ی رسمی از دولت، همان سرزمین تخیلی **پلی بوی** را با قیمت ارزان در اختیار جوانان ایرانی قرار می‌داد، سینماگران این مُلک نیز به خود اجازه می‌دادند تا مخفی‌ترین بازی‌های زنانه را که صدها سال حتی پسران نابالغ نیز به مجالس آن راه نداشتند، پنهانی‌ترین ماجراهای جنسی را در پرده‌های عریض و حتی از همگانی‌ترین رسانه‌ی گروهی، یعنی تلویزیون، ارایه کنند، «مورچه داره»، «ماست کنگر ماست»، «کمربند عفت» و «نقص فنی» از آن جمله است.[۲۵]

وی در ادامه می‌افزاید:

از میان تمام انواع کشمکش، نهاد خانواده و مسایل ناموسی، به عنوان عزیزترین و درعین‌حال مخفی‌ترین ارزش‌ها و حرمت‌ها (تابوها) از اولین فیلم‌های دوره‌ی سوم سینما مورد یورش قرار گرفت تا از این طریق هیجان را محلی‌تر و ملموس‌تر سازد.[۲۶]

در این میان، جریان‌های مارکسیستی نیز نظر مساعدی نسبت به سینمای ایران نداشته و از پاره‌ای جهات، در نفی آن، با سایر طبقات و گروه‌های اجتماعی، اعم از مذهبی یا غیرمذهبی، اشتراک نظر داشته‌اند.

یکی از نویسندگان که تأثیرپذیری از اندیشه‌های مارکسیستی در آثار او به وضوح قابل تشخیص است در این‌باره می‌گوید:

سینمای فارسی از بین طبقات و گروه‌های مختلف اجتماعی ایران، فقط زندگی لمپن‌ها و تاحدی خرده بورژوازی تهیدست

را منعکس می‌کند، درواقع سینمای فارسی، سینمای لمپن‌ها و تا حدی خرده بورژوازی است.[۲۷]

وی در ادامه می‌افزاید:

فیلم‌سازان فارسی، ضمن آنکه بعضی حقایق زندگی و وضع اعتقادی و صفات و خصایص و رفتار و کردار لمپن ـ خرده بورژوازی را نشان می‌دهند، درعین‌حال به عمد و با کوشش هم جانبه‌ای واقعیت‌ها را قلب کرده، حقایق را وارونه جلوه می‌دهند.

آن‌ها آدم‌های دزد، بی‌ناموس، خائن، فاسد، ترسو، بی‌رحم، زبون و پست و رذل را انسان‌هایی پاک، با شرافت، خادم، سالم، مهربان، شجاع و فداکار معرفی می‌نمایند.[۲۸]

صاحب این دیدگاه نیز فیلم **گاو** را به عنوان برجسته‌ترین فیلم سینمای ایران معرفی می‌کند.

به‌هرحال مخالفت گسترده‌ی گروه‌های مختلف اجتماعی با سلایق و اندیشه‌های متفاوت، زمینه‌ی یک وفاق ملی در جهت نفی سینمای گذشته را فراهم می‌آورد. شاید همین اشتراک نظر است که طی اواخر سال ۱۳۵۶ و سال ۱۳۵۷ در اوج انقلاب اسلامی ایران، سینماها به عنوان مظاهر فرهنگی رژیم گذشته مورد خشم تظاهرکنندگان قرار می‌گیرند و ده‌ها سالن سینما در تهران و شهرستان‌ها طی تظاهرات مخالفان به آتش کشیده می‌شوند.

به آتش کشیدن سینماها در کنار کاباره‌ها و مشروب‌فروشی‌ها نشانگر آن است که انقلابیون برای سالن‌های سینما نیز شأنی همسان با کاباره‌ها، مشروب‌فروشی‌ها و سایر اماکن فساد، قایل بودند. در این میان اقشار و جریان‌های مذهبی که جدی‌ترین و سرسخت‌ترین مخالفان سینما به شمار می‌آمدند، ضمن نفی آموزه‌ها و تأثیرات آن، کارکردهای دیگری را از سینما توقع داشتند که بخشی از آن در کتاب **نقش سینما در زندگی و تمدن جدید** که در طول سال‌های قبل و بعد از انقلاب در تیراژ وسیعی انتشار می‌یافت و در اماکن و محافل مذهبی توزیع می‌شد، آمده است.

نویسنده‌ی این کتاب راه چاره‌ای این چنین برای سالم‌سازی سینما ارایه می‌کند:

۱. سینما از وضع فعلی که وسیله‌ی پول درآوردن گروهی افراد سودجوست، برون آید و به صورت وسیله‌ی تعلیم و تربیت براساس مبانی اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی، علمی و مذهبی قرار گیرد.

۲. تمام فیلم‌ها زیرنظر افرادی دانشمند، با ایمان، دلسوز و مطلع در تعلیم و تربیت تهیه و کنترل گردد.

۳. برای افراد در سنین مختلف فیلم‌های مخصوصی تهیه و به معرض نمایش گذاشته شود.

۴. محیط سینما بایستی از هرگونه آلودگی پاک باشد؛ مثلاً زن و مرد با هم مخلوط نباشند، موسیقی نواخته نشود و از ورود افراد هرزه و ناباب جلوگیری به عمل آید.

۵. صاحبان سینماها بایستی افرادی شایسته و مورد اعتماد عمومی باشند.

۶. متخلفین از قوانین سینمایی شدیداً مجازات گردند.[۲۹]

در آستانه‌ی پیروزی انقلاب اسلامی، درحالی که با توجه به حساسیت‌های موجود، هیچ چشم‌انداز روشنی برای فعالیت سینما در بعد از انقلاب وجود نداشت و بسیاری بر این باور بودند که با آغاز حاکمیت نظام جدید، عمر سینما نیز مانند کاباره‌ها، مشروب‌فروشی‌ها، پایان خواهد یافت، رهبر انقلاب در بدو ورود به ایران، طی سخنرانی‌شان در بهشت زهرا با صراحت چنین اعلام می‌دارند: «ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشا مخالفیم.»

همین تأکید نور امیدی در دل‌ها زنده می‌کند، گرچه سیاست‌گذاران جدید جامعه به خاطر حساسیت‌های موجود در احیای فعالیت سینماها و تجدید حیات صنعت سینمای ایران مسیر دشواری را در پیش رو داشتند.

در این باره پرویز ورجاوند، یکی از دست‌اندرکاران دولت موقت، پیرامون چگونگی بازگشایی سینماها در نخستین روزهای بعد از پیروزی انقلاب می‌نویسد:

...اگر اشتباه نکنم صبح روز چهارم اسفند سال ۱۳۵۷ به عنوان مسؤول وزارت فرهنگ و هنر در آن وزارتخانه حضور یافتم. بعد از شرکت در جمع انبوه همکاران آن وزارتخانه و تشریح شرایط حساس زمان در پیوند با فعالیت‌های آن سازمان گسترده، کار خود را با نظرخواهی کردن از جمعی از صاحب‌نظران آغاز کردم.

نخستین رایزنی‌ها تا حدود یازده شب به طول انجامید و یکی از مواردی که درباره آن تصمیم گرفته شد آن بود که باید هرچه سریع‌تر به بازگشایی سینماها که مدتی بود از فعالیت باز ایستاده بودند پرداخت و با توجه به حساسیت‌ها و تنش موجود در جامعه، سیاستی پیش گرفت که انجام این کار مشکل‌آفرین نشود. برای این کار می‌بایست مسؤولیت این مهم به کسانی واگذار شود که هم با هنر سینما آشنایی لازم را دارند و هم می‌توانند شرایط روز جامعه

را درک کنند و هم مورد قبول جامعه‌ی سینماگر کشور هستند. از این‌رو یک هیأت نُه نفره را به عنوان شورای فیلم و سینما برگزیدم و سکان کار را به دستشان سپردم. در نخستین نشست توافق کردیم با بررسی فهرست فیلم‌هایی که در اختیار شرکت‌ها و سینماها و استودیوها قرار داشت، فیلم‌های مناسبی را که به ویژه از جنبه‌های اخلاقی و ارزش‌های مورد قبول جامعه مشکلی ندارند، گزینش کنند و به آن‌ها پروانه نمایش دهند تا در آغاز گشایش مجدد سینماها، از سوی برخی افراد موضع‌گیری نشود و با تشنج مواجه نشویم. شورای مزبور با تلاشی شبانه‌روزی به کار پرداخت و در کوتاه‌ترین زمان، موجبات گشایش سینماها فراهم شد. از یاد نمی‌برم که در نخستین روز بازگشایی، حدود ساعت پنج بعدازظهر، یکی از معتبرترین چهره‌های روحانی مطرح آن روز، در وزارتخانه با من تماس گرفت و با ناراحتی پرسید که فکر نمی‌کنید خیلی زود تصمیم به گشایش سینماها گرفتید؟ در پاسخ گفتم می‌دانم که تصمیم سختی گرفته‌ام و مشکلاتی پیش رو خواهم داشت، ولی مشکل بزرگتر آن بود که سینماها بیش از این بسته بمانند و با طولانی شدن این وضع، شرایطی پدید آید که اصل استفاده از سینما را زیر سؤال ببرند و آن را به تعطیل درازمدت بکشانند.[۳۰]

طی نخستین سال‌های بعد از انقلاب، بسیاری از سالن‌های سینما که صاحبانشان گریخته بودند مصادره شدند. عده‌ی زیادی از دست‌اندرکاران سینما و تلویزیون به خارج از کشور مهاجرت کردند، تعدادی نیز احضار شدند و شرایط تازه‌ی جامعه برای آن‌ها توجیه و تشریح شد.

هرچند آثار سینمای گذشته به‌تدریج و طی سال‌های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ برای همیشه از نمایش در سالن‌های سینما محروم شدند، ولی ظهور پدیده‌ی ویدیو مانع از آن شد تا ارتباط نسل بعد از انقلاب با سینمای گذشته قطع شود، به ویژه این‌که بسیاری از فیلم‌های گذشته‌ی سینمای ایران بر روی نوارهای ویدیو ضبط شدند و به طور گسترده در اختیار متقاضیان قرار گرفتند.

مدتی طول کشید تا بر روی ویرانه‌های سینمای گذشته سینمای انقلاب بنیان نهاده شود. در طول این مدت نسل جدیدی وارد عرصه شدند که تا قبل از انقلاب هیچ قرابتی با سینما نداشتند و در زمره‌ی تحریم‌کنندگان آن بودند. محسن مخملباف یکی از شاخص‌ترین فیلم‌سازان سینمای بعد از انقلاب در مصاحبه‌ای می‌گوید که تا قبل از انقلاب سینما را حرام می‌دانست و انگشت در گوش خود می‌کرد تا موسیقی آن دوران را نشنود. یا این‌که از دوستان هرکسی به سینما می‌رفت، از جمع طرد می‌شد. مخملباف یک نمونه از انبوه کسانی بود که طی سال‌های بعد از انقلاب با عوض شدن شرایط، جذب سینما شدند. روحیه و دیدگاه او در آن مقطع زمانی، نماینده روحیات و دیدگاه‌های بسیاری از دست‌اندرکاران و سیاست‌گذاران سینما طی نخستین سال‌های پس از پیروزی انقلاب است.

طی سال‌های بعد از انقلاب، به خاطر روشن نبودن معیارها و ضوابط و یا متغیر بودن شرایط سیاسی، بسیاری از فیلم‌های تولید شده به محاق توقیف گرفتار آمدند و هیچ‌گاه فرصت نمایش عمومی نیافتند.

هم‌چنین استفاده‌ی مفرط از زنان در سینمای قبل از انقلاب برای ایجاد جذابیت‌های جنسی و نمایش صحنه‌های مغایر با شئون اجتماعی، باعث شد طی نخستین سال‌های پس از پیروزی انقلاب، زنان حضور کمرنگی در فیلم‌ها داشته باشند.

حساسیت‌ها تنها منعطف به حضور زنان نبود؛ بسیاری از ستاره‌های سینمای گذشته هم به خاطر حساسیت‌های ناشی از شرایط انقلابی هیچ‌گاه فرصت بازگشت به سینما را نیافتند. سیاست‌های سینمایی، طی مقاطع مختلف، دستخوش تغییر شدند و مدتی به درازا کشید تا نشانه‌های ثبات نسبی در سیاست‌ها پدیدار شود.

از تفاوت‌های بارز سینمای قبل از انقلاب و سینمای پس از انقلاب، که در سال‌های بعد از دهه‌ی شصت نمود بیشتری یافت، موفقیت‌های پی‌درپی سینمای ایران در جشنواره‌های جهانی بود که توانست نام سینمای ایران را در جهان بلندآوازه سازد؛ هرچند که برخی از جریان‌ها با شک و تردید به این موفقیت‌ها می‌نگریستند و در بدبینانه‌ترین حالت، با اشاره به محتوای برخی از فیلم‌های موفق در عرصه‌های جهانی، اهدای جوایز به این نوع فیلم‌ها را ناشی از انگیزه‌های سیاسی دست‌اندرکاران آن جشنواره‌ها می‌دانستند.

در اوایل دهه‌ی هفتاد، حضور زنان در فیلم‌های ایرانی ابعاد گسترده‌تری یافت و بسیاری از محدودیت‌های ناشی از حساسیت‌های نخستین سال‌های بعد از پیروزی انقلاب و ایام جنگ درباره‌ی چگونگی و شکل حضور زنان در فیلم‌ها کاسته شد. اما برخی از جریان‌ها با طرح ممنوعیت استفاده‌ی ابزاری از زنان در مجلس شورای اسلامی سعی کردند با القای این نکته که از زنان صرفاً به خاطر ایجاد جذابیت‌های جنسی و تجاری در فیلم‌ها استفاده می‌شود، دامنه‌ی حضور آنان در سینما را محدود سازند.

حضور زنان در سینما در کنار حضور چهره‌های سینمای گذشته و جوایز جشنواره‌های جهانی به فیلم‌های ایرانی، سه انگیزه‌ی اصلی مخالفان سینما در سال‌های بعد از انقلاب را تشکیل می‌داد که در کنار برخی حساسیت‌های مذهبی و انقلابی، باید بعضی از انگیزه‌های سیاسی را در آن دخیل دانست.

در سال‌های بعد از پیروزی انقلاب، سینمای ایران در دو مقطع توانست منشأ تأثیر باشد. یکی در دوران پس از پایان جنگ که با گشایش فضای سیاسی و اجتماعی جامعه سینمای ایران نیز تحت تأثیر شرایط جدید، تغییراتی پذیرفت و بسیاری فیلم‌ها از نظر شکل و محتوا تغییرات چشم‌گیر و دگرگونی‌های ملموسی یافتند و با فاصله از سوژه‌های تکراری و آوازه‌گرایانه که خاص دوران جنگ و انقلاب بود با تحولات زمانه همگام شدند.

دیگر آن‌که پس از هفتمین دوره‌ی انتخابات ریاست جمهوری که به پیروزی سیدمحمد خاتمی انجامید، تغییر در برخی از سیاست‌ها و روش‌ها باعث شد تا با رفع موانع و مقررات دست و پاگیر و بازدارنده سینمای ایران در جذب مخاطب توفیق بیشتری به دست آورد و با تحولات تازه در جامعه‌ی ایرانی تا حدودی همخوانی یابد.

سینمای ایران درحالی یکصدمین سالگرد حضورش در جامعه‌ی ایرانی را جشن می‌گیرد که با رقبای جدی و تهدیدکننده‌ای هم‌چون شبکه‌های متعدد و متنوع ماهواره‌ای، ویدیو، اینترنت و سایر وسایل ارتباطی نوین روبه‌روست و باید در رقابت تنگاتنگ با آن‌ها به تثبیت حضور و تقویت اقتدار فرهنگی‌اش بیندیشد.

گرچه با توجه به پیچیدگی وضعیت موجود، پیروز به درآمدن از این میدانِ رقابتِ نابرابر، کمی دشوار می‌نماید، ولی برای سینمایی که طی حیات یکصد ساله‌اش فرازونشیب‌های متعددی را پشت سر نهاده است، این پیروزی چندان غیرممکن و غیرقابل دسترسی نخواهد بود. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. علی محمد، نقوی، **جامعه‌شناسی غرب‌گرایی**، جلد اول.
۲. علی محمد، نقوی، **جامعه‌شناسی غرب‌گرایی**، جلد دوم.
۳. **ریشه‌یابی یاس در سینمای ایران**، محمد تهامی‌نژاد، **ویژه‌ی سینما تئاتر**، ۵ و ۶.
۴. **همان**.
۵. **یک اتفاق ساده**، احمد طالبی‌نژاد، ص ۱۵۶.
۶. **تاریخ سینمای ایران**، مسعود مهرابی، ص ۵۲۱.
۷. **نقشی از روزگار**، فرج سرکوهی، ص ۱۵.
۸. **در غربت**، ندا بجنوردی، ص ۱۳.
۹. **سینمای رویاپرداز ایران**، محمد تهامی‌نژاد، ص ۲۸.
۱۰. **یک اتفاق ساده**، احمد طالبی‌نژاد، ص ۱۷.
۱۱. **همان**، ص ۹.
۱۲. **سینمای رویاپرداز ایران**، محمد تهامی‌نژاد، ص ۱۶۶.
۱۳. **همان**، ص ۱۱.
۱۴. **روان‌شناسی سیاسی و جامعه‌ی بسته**، محسن فاطمی، ص ۳۰.
۱۵. **تاریخ سینمای ایران**، مسعود مهرابی.
۱۶. **قیام ۱۵ خرداد**، محمد ترکمان، صص ۳۰ تا ۶۰.
۱۷. **نقشی از روزگار**، فرج سرکوهی، ص ۱۰۹.
۱۸. **اسلام‌شناسی**، علی شریعتی، ص ۲۶۴.
۱۹. **سینما در عصر ما**، محمد سالار سمنانی، ص ۸۴.
۲۰. **سینما و مطبوعات**، امیری اراکی، ص ۵.
۲۱. **همان**.
۲۲. **بلاهای اجتماعی قرن ما**، دکتر افشار.
۲۳. **افسونگر قرن**، سیف‌اله کبیریان، ص ۲۸.
۲۴. **فصلنامه یاد**، ۳ و ۴.
۲۵. **سینمای رویاپرداز ایران**، محمد تهامی‌نژاد، ص ۴۷.
۲۶. **همان**.
۲۷. **لمپنیسم**، علی‌اکبر اکبری، صص ۱۱۶ تا ۱۲۰.
۲۸. **همان**.
۲۹. **نقش سینما در زندگی و تمدن جدید**، زین‌العابدین قربانی.
۳۰. **گزارش**، ش ۸۳، دی‌ماه ۷۶، ص ۷۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی