تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۱۳۷–۱۵۵

چالش‌های اجتماعی ـ سیاسی ظهور سینما در ایران

محسن علوی‌پور*

چکیده

ورود سینما به ایران اگرچه تقریبا همزمان با ظهور این صنعت در جهان مدرن بود، با چالش‌های متعددی روبرو بود که پیشرفت آن را در مقایسه با تحولات سینمای غربی با کندی مواجه کرد. در واقع، این امر که ابتدائا 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 چالش‌های 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 موثر بودند و از سوی دیگر، جریان‌های محافظه‌کار اجتماعی و دینی نیز با استدلال‌های خود، از نگرانی درباره پیامدهای 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 و 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، تاثیر شگفت‌انگیزی بر عرصه‌های مختلف زندگی انسانی در غرب داشت. در همان سال‌ها، اگرچه ایران تا حدودی از سیر

* استادیار گروه علوم سیاسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، m.alavipour@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۵

پیشرفت‌های مدرن در اروپا دور بود، اما 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 تبدیل‌شدن آن به ابزاری برای تفریح و رضایت خاطر «ملوکانه» نیز وجود داشت که ثمره آن غفلت بیشتر از کمبودها و بحران‌هایی بود که جامعه ایرانی در آن سال‌ها با آن روبرو بود. علاوه بر این، 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 آن‌را از جایگاه موثرش 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 نوین 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 چارچوب مطالعه تاریخی است. به منظور 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 آن‌را به طور جدی به لرزه درمی‌آورد، در جامعه ایرانی نیز به سادگی قابل هضم نبود و در چنین وضعیتی از یک‌سو عده‌ای از این پدیده در راستای 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 آن‌را صرفا ابزاری برای سرگرمی و تفریح خویش انگاشتند. در این هنگامه، فهم از سینما به عنوان یکی از تجلیات مدرنیته که سبکی نوین 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، به مثابه وجه نوینی از جهان انسانی که ظرفیت‌های آن تاکنون مورد اکتشاف قرار نگرفته بود، می‌انگاشتند، این هنر نیز به آهستگی جای خود را در میان عرصه‌های تفکر اجتماعی باز کرد و نقشی موثر را در تحول اندیشه سیاسی و اجتماعی مردمان بر عهده گرفت.

در این زمینه، با وجود آنکه آثار متعددی در تبیین تاریخ سینما در ایران تدوین شده است، متاسفانه باید اذعان کرد پژوهش مستقلی که چالش‌های سیاسی و اجتماعی ظهور آن را در کشور احصا کرده باشد، مشاهده نمی‌شود. به عنوان مثال، حمیدرضا صدر در کتاب *تاریخ سیاسی سینمای ایران* (۲۰۰۶ [ترجمه فارسی: ۱۳۸۱]) با وجود آنکه انتظار آن است که چالش‌های سیاسی سینمای ایران مورد کاوش قرار دهد، فیلم‌های سینمایی تولیدی در ایران را در چارچوب فهم نویسنده از تحولات سیاسی عصر مورد تاویل قرار می‌دهد. همچنین است اثر مسعود مهرابی که در کتاب پرمطلب 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 به دست می‌دهد. اما این اثر همان‌گونه که نویسنده در عنوان اثر مدعی است، تنها روایت‌گر تاریخ سینما است و به دنبال 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 چهار جلدی حمید نفیسی با عنوان *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* (*Social History of Iranian Cinema*) (۲۰۱۱ و ۲۰۱۲) است که تا کنون جلد اول آن به همت محمد شهبا (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*) (۱۳۶۳–۲۳۵۷) و *دوره جهانی شدن* (*The Globalizing Era*) (۱۳۸۹–۱۳۶۳) به دنبال 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، تمرکز بر چالش‌های ظهور سینما

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 به دنبال آن است که با ارائه تصویری فراگیر و منظومه‌ای از چالش‌های پیش‌روی سینما در اوان ورود به ایران، چشم‌اندازی نوین به تاریخ این صنعت/هنر در این کشور بگشاید.

۲. ورود سینما به ایران: سالن به‌مثابهٔ عرصه عمومی

همان‌گونه 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 مولفه‌های 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 عکاس‌باشی (عکاس مخصوص دربار) نیز به دستور مظفرالدین‌شاه که در اولین سفر خود به فرنگ در سال ۱۹۰۰ با دستگاه فیلمبرداری آشنا شده بود، نسبت به تهیه این دستگاه اقدام نمود 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 عکاس‌باشی فرمودیم آن شخصی که به توسط صنیع‌السلطنه [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 امکنه (اکسپوزیسیون) را به طوری در عکس مشخص تماشا می‌دهد و مجسم می‌نماید که محل کمال تعجب و حیرت است (قاسم‌خان، ۱۳۸۶: ۴۷).

وی در واقع حیرت خود از سینما را 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 سِحر نوین غرب مدرن می‌داند و در برداشت خود، نه به

دنبال درک ظرایف و ظرفیت‌های صنعت جدید، که در جستجوی 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 مضحکه‌های ساخته آنهاست» (همان: ۴۸). به تعبیری می‌توان گفت اولین تماشاگر، بازیگر، فیلمبردار (و حتی شاید) کارگردان ایرانی، مظفرالدین شاه قاجار است (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۷–۱۵) و البته این امر، خود را بعدها در شکل‌گیری صنعت سینمایی ایران نیز به نمایش می‌گذارد. چنان‌که ظهور اولین فیلم‌های ایرانی (یعنی *آبی و رابی* و *حاجی‌آقا، اکتور 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 متاثر از همین رویکرد آغازین شاه و دربار به ثبت لحظات مفرح و مضحکه‌های خود می‌دانند (قاسم‌خان، ۱۳۸۶: ۴۸).

در هر حال، مداخله و علاقه شاه به ورود دستگاه فیلمبرداری به ایران –که از جهتی با توجه به فاصله تنها ۵ ساله از زمان اختراع این دستگاه در غرب، ایران را به یکی از پیشگامان حضور در عرصه فناوری جدید مبدل ساخته است– از یک‌سو نویدبخش تسهیل روند ورود سینما به ایران بود و از سوی دیگر این مخاطره را به همراه 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.

با این حال، مسافرت‌های تجار و روشنفکران ایرانی به کشورهای غربی، زمینه‌های آشنایی عمومی با دستاوردهای این تمدن رو به توسعه را فراهم می‌آورد و در نتیجه آن، سینما نیز به عنوان یکی از این دستاوردها خیلی زود از نهان‌خانه‌های 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، تاسیس نمود (نفیسی، ۲۰۱۱ الف: ۲۷)، در میان ایرانیان باید گفت آغازگر این حرکت محمد ابراهیم خان صحاف‌باشی بود. البته آشنایی صحاف‌باشی با این پدیده دیرپاتر از مظفرالدین‌شاه بود و به

سفر اروپایی و آمریکایی او در سال ۱۲۷۶ شمسی بازمی‌گشت. او عتیقه‌فروشی اهل مسافرت و گشت و گذار بود که خصوصا به بازدید از ژاپن و ورود عتیقه‌جات آن کشور به دکان‌اش 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 سرکوفتکی برای خود بود (برای نمونه ن.ک.: مشیری، ۱۳۷۵: ۸۱). اما نکته مهم در این سفر آن بود که وی با دستگاهی روبرو شد که

> هر چیز را به همان حالت حرکت اصلی می‌نمایاند، مثلا آبشار آمریکا را به عینه 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 اختراج جدید، صحاف‌باشی را سرمست می‌کند تا آنجا که در بازگشت از سفر، یک دستگاه آپارات و تعدادی حلقه فیلم به همراه می‌آورد و آن‌را بر خلاف دیگر ارمغان‌ها 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 می‌نماید 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 کاملا خالی از تماشاچی بود: «رفتم مغازه صحاف‌باشی. روزهای یکشنبه سیمی فنگراف [=سینماتوگراف] دارد برای فرنگیها و شبها برای عموم. رفتم هیچ‌کس نبود» (نقل‌شده در: قاسم‌خان، ۱۳۸۶: ۵۱). در نتیجه، این تماشاخانه تنها یک ماه رمضان را دوام آورد و صحاف‌باشی مجبور به تعطیل آن شد (غفاری، ۱۳۷۵: ۳۴۵) که با وجود طرح دلایلی مانند خصومت درباریان و یا تلاش متدینین و فقیهان آن عصر، به نظر می‌رسد دلیل اصلی شکست این طرح، عدم استقبال عمومی و ورشکستگی اقتصادی باشد که خود نشان از عدم مناسبت صنعت نوپای سینما با اقتضائات فکری و فرهنگی جامعه ایرانی در آن زمان داشت (قاسم‌خان، ۱۳۸۶: ۵۱).

با این حال، سالن سینما به عنوان بخشی از سپهر عمومی جامعه که در آن امکان گرد آمدن آدم‌ها فراهم بود، در این زمان که تحولات انقلاب مشروطه، کشور را آبستن حوادث می‌نمود، مورد استفاده قرار گرفت و با دگرگونی رویکردهای فکری ایرانیان و گسترش تلاش‌های مشروطه‌خواهانه که از یک‌سو استبداد شاهی را نشانه رفته بود و از سوی دیگر،

از استیصال جامعه از عقب‌ماندگی‌ها و یاس حاصل از مقایسه خود با جوامع غربی نشأت می‌گرفت، سینما در نیمه دوم دهه ۱۲۸۰ شمسی رونق گرفت و اگرچه هنوز به مرحله تولید بومی نرسیده بود، سالن‌های سینما به مثابه مکانی برای گردهم‌آیی‌های اجتماعی احیا شد (قاسم‌خان، ۱۳۸۶: ۵۱) که می‌توانست فضایی برای نمایش نانموده‌ها و غرایب ایجاد کند، چنان‌که انسان ایرانی را ملزم به قواعد یک زندگی جمعی نوین نماید (تهامی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۷۳).

باز هم خودِ 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). در مقابل، مهدی روسی‌خان نیز که سالن سینمای دیگری را در سال ۱۲۸۶ در تهران تاسیس کرده بود —و البته در آنجا نیز فیلم‌هایی از همان قبیل را به نمایش می‌گذاشت– از جمله حامیان استبداد بود که در هنگام به توپ بستن مجلس و آغاز استبداد صغیر، ناچار از فرار از کشور شد. به تعبیر دیگر می‌توان گفت نخستین مواجهه عمومی جامعه ایرانی با پدیده سینماتوگراف اگرچه مواجهه‌ای تفریحی و فارغ از تاثیرات جدی بر تحولات سیاسی و اجتماعی بود، اما 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

با توجه به آنچه گفته شد، مشخص است که سینما در همان اوان ورود به ایران، با وجود کوته‌نظری‌های 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 به شکل ذیل دسته‌بندی نمود:

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 تنها از منظری تفریحی

صورت می‌گرفت و دیگر جنبه های 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 تاکید 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 در صنایع دیگر، ایران به سرعت در حال تبدیل شدن به تهیه کننده مواد خام و مصرف کننده مواد فرآوری‌شده است، در سینما نیز صورتی مصرفی می‌یابد و «وارد کنندگان، نمایش‌دهندگان و مصرف‌کنندگان فیلم» مهم‌ترین کارگزاران شکل‌گیری صنعت سینما را در ایران شکل می‌دهند (نفیسی، ۲۰۱۱ الف: ۳۲).

از این‌رو عجیب نیست که از آن زمان تا تهیه اولین فیلم‌های ایرانی به نام‌های «آبی و رابی» (۱۳۰۸) و «حاجی آقا: 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 (۲۰۰۲: ۳) با وجود اینکه برخی از فیلم‌های تولیدشده در سال‌های آغازین تولید فیلم در ایران مورد توجه عموم قرار گرفتند، اما «باید گفت که هیچ اثر ممیز –هیچ چیزی که بتوان آن‌را «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 و یا کپی‌برداری از فیلم‌های هندی و مصری و امثال آن».

در واقع، نکته مهمی که لازم است در این میان مورد توجه قرار گیرد، آن است که سنت خدشه‌آفرینِ 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، اوانس اوگانیانس را به فکر تولید نسخه ایرانی همان فیلم می‌اندازد، کاری که اگرچه حتی بازگشت مالی قابل توجهی نیز برای تهیه‌کنندگان فیلم نداشت، پایه‌های کج فیلمسازی نسخه‌بردار را در این کشور بنا نمود؛ این در حالی است که مخالفت‌های عمومی با سینما در جامعه روز به روز گسترش می‌یافت. تهامی‌نژاد 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 مخالفند. 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 طرز فکر همخوان و سازگاری در این سینماها به فرزندانشان عرضه نمی‌شود، آنچه هست تضادست، تضاد با تمام عرف و عادت که به زور می‌خواهد جایش را باز کند. (همو،۱۱۵:۱۳۵۱)

۲.۳ ذائقه لذت‌جوی اجتماعی و مخالفت‌های مذهبی

رویکرد مردم به این پدیده نوظهور نیز نقش موثری در شکل‌گیری سیر تحول آن در کشور داشته است. در واقع، اینکه 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؛ اینکه مردم چه می‌خواهند؟ جامعه ایرانی اگرچه در این سال‌ها دستخوش بزرگ‌ترین تحولات سیاسی و اجتماعی خویش است و هجوم افکار و اندیشه‌های جدید که عموما متاثر از تحولات بزرگ در اروپاست، آنها را به تامل در فلاکت خود و جستجوی راهی برای رهایی از آن وامی‌دارد، در مواجهه با سینما، رویکردی انفعالی اتخاذ کرده و فارغ از ژرف‌نگری، تنها سویه‌های سرگرم‌کننده آن‌را جستجو 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 مورد کاوش قرار می‌دادند، نیز حاضر به تامل و روشنگری درباره ویژگی‌ها و ظرفیت‌های این هنر جدید نبودند و در آثار مکتوب و سخنان خود، تقریبا 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) (بی‌تا[1]: ۴۶) «در فکر ایرانیان رفتن ب[ه] سینما با سری ب[ه] قهوه‌خانه زدن یا تماشای خروس و گاوبازی یا بازی‌های سیرک توام می‌شود و مقصود اشخاص از گذراندن وقت در سینما، خندیدن یا گریستن، یعنی نشان دادن 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».

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 وارد کنندگان آن به سنت‌های اجتماعی و هنجارهایی ریشه دارد که فرهنگ ایرانی با آن عجین شده است.

آیت‌الله مدرس در هشداری به احمدشاه، آنچه بر پرده سینما می‌آید را «جز حسین کرد فرنگی و رموز حمزه» نمی‌داند و تاکید می‌کند که در نتیجه ترویج آن در کشور

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

البته همه اعتراضات مذهبیون به سینما به همین دیدگاه مترقی محدود نمی‌شد و برخی حتی نفس تصویر متحرک را خلاف شرع مقدس و عامل فساد مزاج می‌دانستند. دباشی (۲۰۰۱: ۱۴) تاکید می‌کند که اعتراضات روحانیون مذهبی صرفا ناشی از تعصبات کور افراد مرتجعی که با پدیده‌های نوین 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 معارضه پیامبر گرامی اسلام (ص) با بت‌پرستی مغایرت دارد؛ و ۴) هر نوع آفرینشی که در توازی با خلقت اولینِ الهی قرار گیرد، کنشی کفرآلود است [و باید از آن ممانعت نمود].

۳.۳ ملاحظات فرهنگی و دغدغه‌های سیاسی

علاوه بر اینها، واکنش‌های سیاسی و عمومی نسبت 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، چرا که نمایش زنان، روابط عاشقانه، رقص و آواز و امثال آن هم از دید علمای دینی ناشایست بود و هم از دید حکومت می‌توانست مانع آرامش عمومی شده و ناهنجاری‌ها را گسترش دهد (تپر، ۲۰۰۲: ۴). در واقع، اگرچه دولت رضاشاهی تمایل چندانی به رسوم مذهبی و قواعد فقهی اسلامی نداشت، اما بهانه مقبولِ 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 بخشد و امکان مداخله مشروع را برای خود میسر نماید و با بهانه قرار دادن «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 (صدر، ۲۰۰۶: ۱۵) و حتی میزان دخالت‌های دولت در امور سینمایی تا حدی بود که فیلمنامه فیلم *انتقام برادر* یک‌بار در دی ماه سال ۱۳۱۰ از اداره سیاسی تهران و یک‌بار دیگر در اردیبهشت ۱۳۱۱ از نظمیه بندر پهلوی (انزلی) مجوز دریافت کرد و البته این مجوز منوط به حضور یک مامور 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. به عنوان مثال با آنکه مطابق ماده ۳۹ نظام‌نامه سینماها مصوب بهمن ماه ۱۳۱۴، ورود اطفال کمتر از پنج سال به سینما «مطلقا ممنوع بود و شهربانی نیز مطابق ماده ۳۸ می‌توانست در صدور مجوز نمایش فیلم، تماشای آن‌را برای اطفال زیر ۱۸ 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 تاثیرگذاری 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 تاثیرات جنگ بین‌الملل: سلطه بیگانگان

این راه دراز نه تنها متاثر از اقتضائات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی داخلی هموار یا ناهموار می‌شد، که حضور و نفوذ بیگانگان نیز در این فرایند بسیار موثر 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 عموما مایه‌ای نظامی داشتند، سالن‌های سینمایی ایران تغذیه می‌شدند (صدر، ۲۰۰۶: ۴۰).

با این حال، تغییر بنیادین قدرت سیاسی در ایران در نتیجه اشغال کشور در شهریور ۱۳۲۰ از سوی نیروهای متفقین در شرایط سینما به عنوان یکی از حوزه‌های عمومی جامعه ایرانی نیز موثر 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 به راه افتادن رادیو متفقین؛

۲. دوران تعمیق تبلیغات از طریق انجمن‌های روابط فرهنگی: شامل تاسیس 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 به ویژه در مطبوعات کشور در مقابل واگذاری مقدرات فرهنگ کشور به بیگانگان.

در تشریح این این دوران باید به این نکته توجه داشت که با وجود 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 به عنوان مهم‌ترین عرصه تفریح اجتماعی از تک و تا نیفتاد و با وجود متوقف شدن تولید سینمایی وطنی، همچنان نمایش فیلم در سالن‌های سینما ادامه داشت. در واقع، علیرغم اعلامیه حکومت نظامی با امضای فرماندار نظامی تهران که مطابق ماده ده مقرر می‌داشت «اجتماعات و انجمن‌ها در مدت حکومت نظامی باید به کلی موقوف و متروک باشد»، سینما رفتن نوعی تشکیل اجتماع حساب نشد و ممانعتی برای فعالیت عادی سینماها پیش نیامد (تهامی‌نژاد، 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) پیامدهایی را به دنبال داشت که از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان به ایجاد رونق در نمایش فیلم‌های خارجی و وارداتی و متاثر 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 (حسینی‌زاد، ۱۳۸۱: ۳۶). موضوعی که در نتیجه آن، این سال‌ها را «دوران فترت» سینمای ایران نامیده‌اند (آذری، ۱۳۷۸: ۵۴).

طبعا عدم آشنایی خانم کوک با اقتضائات فرهنگی ایران حاشیه‌هایی را به همراه 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 آنجا می‌دانست که «امروزه چون شهربانی در امور سینماها و تماشاخانه‌ها مداخله ندارد، و اگر فیلم‌هایی بدون اجازه نمایش داده شود، پس از آنکه مدتی از نمایش آن گذشت و شخص وطن‌پرستی متوجه شد، پس از شکایت، شاید آن فیلم سانسور شده و مانع از نمایش آن شوند». با این حال متاسفانه باید اذعان کرد که اعتراض این مجله نیز بیش از آنکه با دغدغه فرهنگی و اجتماعی باشد، با دغدغه‌های سیاسی صورت می‌گرفت و این کار منکوب ساختن گروه‌های سیاسی چپ‌گرا را هدف گرفته بود و تقاضای افزایش سانسور و محدودیت‌ها در جهت حفظ بساط نظام سلطنتی بود (ن.ک.: تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۴۰).

در کنار آن، دیگر کشورهای متفق که در اشغال ایران سهم داشتند، هر یک به نحوی تلاش می‌کردند در فضای فرهنگی ایرانی نفوذ خود را گسترش دهند که سینما یکی از مهم‌ترین عرصه‌های چنین نفوذی بود. تهامی‌نژاد (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 متاثر از نفوذ شرکت نفت ایران و انگلیس بود که برای گسترش نفوذ سیاست‌های بریتانیایی، فعالیت‌های فرهنگی متعددی را سامان می‌داد و از سوی دیگر متاثر از تلاش‌های دولت کمونیستی در روسیه بود که با تاسیس تالارهای متعدد باله، تئاتر، اپرا و موسیقی که معمولا هزینه‌ای بابت حضور در آنها نیز دریافت نمی‌شد، به دنبال آن بود که نفوذ سیاسی خود را که به واسطه تاسیس حزب توده آشکار شده بود، از طریق فرهنگی نیز گسترش دهد

(صدر، ۲۰۰۶: ۴۲-۴۱). نفیسی (۲۰۱۱ب: ۳۳-۴) 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 هر کدام 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 در حالی است که در کنار کشورهای خارجی که سینما را به مثابه 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 و 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 به مثابه صنعتی برای کسب درآمدهای هنگفت تاسیس شد. تعبیر اوگانیانس درباره اهمیت اقتصادی سینما –که در بالا ذکر شد– خود می‌تواند نشانه‌ای قابل تامل در این زمینه باشد و در همان زمان در روزنامه اطلاعات نوشتند «همین‌قدر معروفست [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 به شمار می‌رود» (تهامی‌نژاد، ۱۳۵۲: ۷-۶). با این نگرش، تمایزی میان سینمادار‌ان و سینماگران ایرانی در برداشت از سینما به مثابه یک پدیده اجتماعی دیده نمی‌شد. در واقع همان‌گونه که سینمادار‌ان «با قرار دادن یک زن ارمنی بزک‌کرده و قشنگ پشت اتاق کوچکی که تمام در و دیوارش از شیشه است و مخصوصا موقع فروختن [بلیط] به اصطلاح به دل مردم چنگی می‌زند»، و 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 آنند که عناصری را در آثار خود وارد کنند که به هر قیمت بتواند مردم را به خرید بلیط برانگیزد و پس از آن، تعهدی فرهنگی یا اجتماعی در قبال اخلاق و جامعه نداشته باشد. بر همین اساس است که سپنتا (۱۳۵۱: ۱۴) افسوس خود را از وضعیت سینمای ایران چنین بیان می‌کند که: «در محیطی که سینمادار آن فقط به فکر

شمردن ته بلیط‌ها و "دخل" باقیمانده آخر شب باشد ...، مسلما تکلیف مسائل سینمایی و ارتقاء سطح هنری آن معلوم است که چه خواهد شد».

در واقع، تلاش برای جلب مخاطب و ساخت فیلم‌هایی که بتوانند بازگشت سرمایه را تضمین کنند، باعث شد سینمای نوظهور ایرانی بیش از آنکه نقش سازنده و تاثیرگذار 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:

> تا کنون 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 تآترال آکترهای تاتر، 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 یک‌سو برای ایجاد رضایت در طبقات سنتی و روحانیون اعمال می‌شد و از سوی دیگر با هدف بلندترِ 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 اتفاقا همزمان است با فعالیت‌های جنبش ملی کردن صنعت نفت و فضای سیاسی کشور تا حدودی –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 ۱۵ گانه‌ای را به عنوان مجوز برای سانسور فیلم اعلام کرد که عبارتند 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 منجر به تغییر رژیم سلطنت گردد؛

۴- تحریک به انقلاب و عصیان بر علیه حکومت و رژیم سلطنتی کشور؛

۵- تبلیغ هر گونه مرام و مسلکی که به موجب 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- هر گونه شورش و انقلاب در زندان که نتیجتا منجر به شکست قوای انتظامی و پیروزی زندانیان گردد؛

۸- تحریک کارگران، دانشجویان و کشاورزان و سایر طبقات به مقابله با قوای انتظامی و تخریب کارخانجات یا مدارس و آتش‌سوزی؛

۹- فیلم‌هایی که مخالف با آداب و رسوم و سنن ملی کشور باشد؛

۱۰- صحنه‌هایی از فیلم که موجب اشمئزاز بینندگان گردد به نحوی که موجبات تاثر و ناراحتی شدید تماشاچیان را فراهم کند؛

۱۱- صحنه‌هایی از فیلم که در آن، روابط نامشروع زنان شوهردار و 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- نشان دادن صحنه زن و مرد در یک بستر در صورتی که زن و مرد برهنه باشند و فقط پوشش روی رختخواب حجاب حالت آنها باشد؛

۱۴- فیلم‌هایی که موجب فساد اخلاق جامعه و 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 به خوبی نشان می‌دهد که هراس از نفوذ سینما در افکار اجتماعی و تاثیرگذاری آن بر فهم جامعه ایرانی از دنیای پیرامون خود برای سردمداران حکومت نگران‌کننده بوده است. در این فهرست، در کنار ۵ عنوان که مشخصا به مقولات اخلاقی راجع‌اند و یک مورد که مخالفت با دین را ممنوع می‌کند، باقی موارد همگی بازمی‌گردد به موضوعاتی که می‌تواند باعث ایجاد بحران و بی‌ثباتی سیاسی در کشور شود. ۵ مورد از موارد ۱۵ گانه مشخصا از هراس حاکمان از بروز شورش و تلاش برای انقلاب در عرصه

سیاسی ناشی است و یکی از آنها (مورد ۶) دشواری دفاع از قانون و حاکمیت آن را نشان می‌دهد. در کنار تاکید بر عدم استفاده از لهجه‌های محلی در دوبلاژ فیلم‌ها در مورد شماره ۱۲، تنها موردی که در آن، هراس از ایجاد تعارض‌های اجتماعی در میان مردم مد نظر قرار گرفته است، مورد ۱۵ است که بر اساس آن، تنوع نژادی و مذهبی به عنوان مبنایی برای ثبات در نظر گرفته می‌شود و ایجاد اختلاف به گونه‌ای 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 تاثیرگذاری مثبت بر 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 مواجه با چالش‌های پیچیده و درهم‌تنیده‌ای بود که از پیوند اقتصاد، فرهنگ، مذهب و سیاست ناشی می‌شد. امری که باعث می‌شود نتوان برای تشخیص مشخصه هر یک از چالش‌ها به آسانی تصمیم‌گیری کرد و مثلا یک چالش را اجتماعی و دیگری را اقتصادی نامید. این ویژگی‌ها خود نشان می‌دهد که صنعت سینمای ایران در همان آغاز رشد و نمو با چه مشکلات و کج‌روی‌هایی روبرو بوده است و در این روند تا کجا می‌توانست در روند تحولات فکری و اجتماعی ایران در آن زمان موثر باشد و این نکته‌ای است که در سال‌های بعدیِ 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 اجتماعی هستند. با این حال، ورود این صنعت به ایران همانند بسیاری دیگر از مظاهر مدرنیته، همراه با کژی‌های فراوانی بوده است. نگاه خودمحورِ دربار سلطنتی به پدیده سینماتوگراف و بهره‌گیری از آن برای برآوردن آرزوهای شخصی پادشاه و ایجاد سرگرمی برای وی، سودجویی بازاریانی که فارغ از نگرش هنری، سینما را ابزاری برای کسب درآمد هنگفت می‌انگارند، بی‌توجهی روشنفکران به ظرفیت‌های سینما برای تاثیرگذاری بر اجتماع، و نگرش عمومی به سینما به مثابه ابزاری مفرح برای وقت‌گذرانی و سرگرمی از جمله مولفه‌هایی 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 به همراه داشت که بهره‌گیری از سالن سینما به مثابه عرصه‌ای عمومی برای ترویج افکار ترقی‌خواهانه و یا استفاده از زبان سینمایی برای اشاعه بنیان‌های فرهنگی و ارائه روایتی نوین از گنجینه‌های ادبی فارسی از جمله آنها هستند. به همین لحاظ، هم نیروهای اجتماعی و هم قوای سیاسی، از همان ابتدا نسبت 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 منحصربه‌فرد سینما که می‌توانست تحرک مجازی را به نمایش بگذارد، قابل انتظار بوده است. اما از سوی دیگر، این واکنش‌ها محدود به مواجهه باورمندان نبود و دولت و قوای دیگر سیاسی، از جمله نیروهای اشغالگر متفقین در سال‌های پایان جنگ جهانی دوم، نیز تلاش وافری برای جهت‌دهی به این صنعت در کشور داشتند که بر پایه 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 چارچوب، 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 چارچوب ایجاد سرگرمی و تفریح و خنده برای تماشاگران منجر شد.

پی‌نوشت

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

کتاب‌نامه

افشار، طغرل (۱۳۳۳)، *کمان رنگین سینما*، تهران، نشر مسعود سعد.

اکرمی، جمشید (۱۳۷۵)، قیچی‌های تیز در دست‌های کور: سانسور فیلم در ایران از آغاز تا امروز، در: *ایران‌نامه*، شماره ۵۵، صص ۴۷۶-۴۵۶.

آذری، غلامرضا (۱۳۷۸)، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۹)، در: *فارابی*، شماره ۳۵، صص ۶۳-۳۸.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۵۱)، ریشه‌یابی یاس در سینمای ایران، در: *درباره سینما و تاتر*، به کوشش بهمن مقصودلو، شماره ۲ و ۳، صص ۱۲۶-۱۱۳.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۵۲)، ریشه‌یابی یاس (۲)، در: *درباره سینما و تاتر*، به کوشش بهمن مقصودلو، شماره ۵، صص ۱۸–۵.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۷۹)، سینما و افکار عمومی‌سازی در سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ (سال‌های فراموش‌شده‌ی سینما در ایران)، در: *فارابی*، شماره ۳۹، صص ۱۴۰–۷۱.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰) *سینمای ایران*، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

حسینی‌زاد، مجید (۱۳۸۱)، تاریخ سینمای ما: سینمای رویاپرداز (۱۳۵۷–۱۳۲۶)، در: *نقد سینما*، شماره ۳۳، صص ۴۳–۳۶.

حیدری، غلام (۱۳۷۰)، *سینمای ایران: برداشت ناتمام*، تهران، نشر چکامه.

سپنتا، ساسان (۱۳۵۱)، *سینما*، تهران، انتشارات میرا.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *تاریخ سیاسی سینمای ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی.

صلح‌جو، طهماسب (۱۳۸۷)، شروع سینمای ایران با کمدی، در: *نقد سینما*، شماره ۵۵، ص ۲۴.

غفاری، فرخ (۱۳۷۵)، سینمای ایران از دیروز تا امروز، در: *ایران‌نامه*، شماره ۵۵، صص ۳۵۲–۳۴۳.

غفاری، فرخ (م. مبارک) (بی‌تا)، *سینما و مردم*، بی‌جا.

قاسم‌خان، علیرضا (۱۳۸۶)، قاجاریه و نخستین گام‌های سینمای ایران از ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۵ شمسی، در: *گلستان هنر*، شماره ۸، صص ۵۱–۴۶.

مشیری، محمد (۱۳۷۵)، *سفرنامه ابراهیم صحاف‌باشی تهرانی* (به اهتمام)، چاپ اول، تهران، شرکت مولفان و مترجمان ایران.

هاشمی، سیدمحسن (۱۳۷۹)، نگاهی به تاریخ سینمای ایران، در: پیام یونسکو، شماره ۳۶۵، صص ۲۸–۲۶.

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

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

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

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

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

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

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