بررسی رویکردهای استعماری شوروی و انگلیس در ایران از رهگذر سینمای سیار

چکیده

قدرت‌های استعمارگر شوروی و انگلیس به‌صورت گسترده از ابزار تبلیغی سینمای سیار به‌منظور تأثیرگذاری فرهنگی، در ایران استفاده کرده‌اند. تأثیرگذاری فرهنگی که هربرت شیلر در نظریه امپریالیسم فرهنگی، آنرا روش نوین استعمارگران، برای تعقیب اهداف سیاسی و اقتصادی خود در کشورهای تحت سلطه می‌داند. این پژوهش به این مسئله می‌پردازد که، رویکرد سینمای سیار دو قدرت رقیب یعنی شوروی و انگلیس در ایران چگونه بوده است؟ نتایج این پژوهش که مبتنی بر روش توصیفی و تحلیلی است و از طریق بررسی اسناد کتابخانه‌ای، مصاحبه و تحلیل محتوای فیلم‌ها به دست آمده است نشان می‌دهد، سینمای سیار شوروی از طریق بسترسازی فرهنگی به‌دنبال ایجاد هویت‌های جدید و کاذب در مناطق شمالی ایران بوده تا زمینه الحاق این سرزمین‌ها را به سرزمین خود را فراهم آورد و یا با ایجاد مناطق خود مختار زمینه تشکیل حکومت‌های دست نشانده وابسته به خود را فراهم سازد. اما برنامه تبلیغاتی انگلیس در ایران بر خلاف روس‌ها تهاجمی نبوده بلکه حالتی تدافعی داشته و فعالیت‌ها و بسترسازی فرهنگی آنها از طریق سینمای سیار بر خلاف راهبرد هویت‌سازی جعلی و مقطعی روس‌ها، فعالیتی ریشه‌ای، از طریق برنامه‌های آموزشی و مذهبی داشته و به‌دنبال تغییر هویت دینی و فرهنگی ایرانیان بوده که در نهایت و درازمدت استحاله فرهنگی و وابستگی کامل را در ایران سبب می‌شد.

واژگان کلیدی

سینمای سیار ، سینمای سیار شوروی، سینمای سیار انگلیس، امپریالیسم فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجید فدایی
عضو هیات علمی کروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان
m.fadaei@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۲۰

۱. مقدمه

آنطور که هربرت شیلر بیان می‌کند واژه امپریالیسم فرهنگی، نشان دهنده نوعی نفوذ اجتماعی، یک کشور در سرزمین دیگر است که از طریق آن، کشوری بنیان‌ها، تصورات، ارزش‌ها، معلومات و هنجارهای رفتاری و نیز روش‌های زندگی خود را درکشورهای دیگر تحمیل می‌کند (شیلر،۱۳۹۲: ۳۸). امپریالیسم فرهنگی نوعی از امپریالیسم است و امپریالیسم عبارت است از اعمال نظر و نگرش‌های یک قدرت مسلط و غالب که درباره سرزمین‌های دوردست تصمیم می‌گیرد و استعمار نیز همواره از نتایج و تبعات آن است. به زبان ساده امپریالیسم فرآیند و خط‌مشی ایجاد و یا حفظ یک امپراتوری است(سعید،۱۳۸۲: ٤٧). در واقع اگر امپریالیسم ایده‌ای غیرملموس و ذهنی باشد، استعمار یک حرکت یک جریان و حضور فیزیکی است و معنای دیگر و رایج‌تر استعمار، که امروزه به کار می‌رود، تسلط سیاسی، نظامی، و اقتصادی یک ملت قدرتمند بر یک سرزمین یا قوم یا ملت ضعیف است (آشوری،۱۳٤۷: ۱۵). امپریالیسم هر جایی که لازم است، باشد در فضایی کلاً فرهنگی و با کارکردهایی اجتماعی، سیاسی عقیدتی و اجتماعی ماندگار و خود را نشان می‌دهد و بالطبع هر قدرت استعماری، فرهنگی استعماری هم یدک می‌کشد(سعید،۱۳۸۲: ٤٧). در امپریالیسم فرهنگی دولت‌های سلطه‌گر سعی دارند با استفاده از ابزارهای فرهنگی به اهداف خود در حوزه سیاست خارجی و بهره‌های اقتصادی دست پیدا کنند(آشوری،۱۳۸۷: ۲۸). البته این ابزارها متنوع بوده و شامل رسانه‌های عمومی و صنعت سرگرمی تا حمایت از مراکز فرهنگی، دینی و بهداشتی کشورهای هدف می‌باشند. از نظر هربرت شیلر وسایل و رسانه‌های ارتباط عمومی بهترین ابزار عامل هستند که توسط کشورهای سلطه‌گر در فرایند نفوذ و رسوخ فرهنگی به کار گرفته می‌شوند و البته این وسایل ارتباطی، به‌عنوان ابزار عامل و رسوخ‌گر باید توسط قدرت‌های سلطه‌گر قبضه و تحت کنترل در آیند، تا بتواند اهداف مورد نظر را به‌نتیجه برسانند(شیلر،۱۳۹۲: ٦٣). سینمای سیار به عنوان یک وسیله ارتباط عمومی که دارای دو امکان مهم، یعنی تأثیرگذاری فراوان و جمعی و همچنین امکان کنترل و قبضه‌شدن را به‌خوبی فراهم می آورد، همواره مدنظر و استفاده ابزاری قدرت‌های استعمارگر جهت تأثیرگذاری فرهنگی در کشورهای هدف، بوده است و البته هر کدام از این کشورها، راهبرد و اولویت فرهنگی خاصی را در نحوه بکارگیری سینمای سیار از

خود نشان داده‌اند. ایران یکی از کشورهایی است که قدرت‌های استعمارگر شوروی و انگلیس، به‌صورت گسترده از سینمای سیار در آن استفاده کرده‌اند. با توجه به تفاوت در خط مشی و سیاست‌های این دو کشور در ایران، این پرسش مطرح است که رویکرد هر کدام از این کشورها در استفاده از سینمای سیار در ایران چگونه بوده است؟ پرسشی که تاکنون به‌دلیل عدم‌وجود پژوهش در خصوص سینمای سیار در ادبیات سینمایی ایران مورد بررسی قرار نگرفته است و این مقاله سعی دارد از طریق بررسی اسناد و منابع موجود و همچنین بر پایه نظریه امپریالیسم فرهنگی هربرت شیلر به آن دست یابد. شیلرهر چند که ریشه و انگیزه اصلی تسلط فرهنگی بر کشورهای دیگر و به‌خصوص جهان سوم، توسط قدرت‌های بزرگ را مقتضیات تجاری و اقتصادی می داند اما همچنین ذکر می‌کند که تسلط و بهره‌کشی اقتصادی از کشورهای هدف و مورد نظر، مانع تأثیرگذاری و تغییر ماهیت فرهنگ کشورهای مورد تسلط نمی‌شود و حتی اگر جامعهٔ مورد تهاجم، به‌خصوص کشورهای صاحب فرهنگ و تمدن، طبق روال فرهنگی و تمدنی گذشته خویش به تولید و توسعهٔ انواع برون داده های فرهنگی خاص خود هم ادامه دهند با این حال، باز از تأثیرات فرهنگ مهاجم مصمون نیستند و امکان گریز از تأثیرات آن را ندارند. وی معتقد است به محض آن که فرایند تسلط و قبضهٔ فرهنگی آغاز شد، به تمام شبکه‌های نهادی جامعهٔ گیرنده، گسترش می‌یابد و زیر بنای فرهنگی و اجتماعی جامعه مورد هدف از مسیر و مجرای خود خارج شده و در مجرای دیگری قرار می‌گیرد (همان، ۳۸).

۲. روش تحقیق

این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی – تحلیلی و مورد پژوهی علاوه بر بررسی منابع و اسناد داخلی و خارجی، بررسی وجستجو در وب گاه‌ها و همچنین مصاحبه با دست اندرکاران براساس نظریه امپریالیسم فرهنگی سعی کرده عملکرد سینمای سیار شوروی و انگلیس را در ایران مورد بررسی قرار دهد.

۳. سینمای سیار

اولین تصاویر متحرک در به سال ۱۸۹۵ در گراند کافه پاریس برای مخاطبین به نمایش در آمد. نمایش‌های بعدی نیز در مکان‌های عمومی دیگری چون تماشاخانه‌ها، سیرک‌ها و هر جا که امکان

جمع شدن مردم وجود داشت، صورت گرفت. این امکانی بود که دستگاه سینماتوگراف برادران لومیر که قابلیت حمل و جابجایی آسان را داشت برای اولین بار فراهم آورد و باعث شد که این دستگاه بتواند در هر جایی حضور پیدا کند. نمایش سیار فیلم بعدها حتی بعد از تأسیس گسترده و سریع سالن‌های تجاری و ثابت برای نمایش فیلم نه تنها کم رونق نشد بلکه حتی تقریبا بعد از دو دهه هویتی مستقل و کارکرد وسیع تبلیغاتی پیدا کرد و شاید به همین دلیل است که بعضی از منابع سابقه و آغاز رسمی سینمای سیار را به اواخر دهه ۱۹۱۰در شوروی نسبت می‌دهند(داویس[1] و دیگران، ۲۰۱۵: ۳۴۲). زیرا در این کشور، بلشویک‌ها به رهبری ولادیمیر لنین که برای پیروزی بر سفیدها، حمایت دهقانان و کارگران سایر نقاط کشور را نیاز داشتند، طی سال های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ به قصد تبلیغات سیاسی دست به ساخت فیلم‌های کوتاهی زدند که حاوی پیام‌های ساده‌ای به نفع حکومت شوراها بود. آنها برای نمایش فیلم‌های تبلیغاتی خود برای مردمی که در مناطق دور افتاده زندگی می‌کردند و به سالن نمایش فیلم دسترسی نداشتند واحدهای سیاری را برای نمایش فیلم‌های تبلیغاتی خود ابداع کردند و بوسیله قطار، کامیون و حتی قایق‌های بخار دستگاه‌های نمایش فیلم را به مناطق روستایی و دور افتاده فرستاده و فیلم‌های تولیدی با مضامین انقلابی را به نمایش گذاشتند (بردول و تامپسون،۱۳۸۳: ۱۶۳). از جمله این سینماهای سیار برای مثال قطارهای « آجیت ترن[2] یا «کینه ترن[3]» بود که قطارهای ترویجی و یا تبلیغاتی بودند و در کل کشور شوروی به خصوص مناطق دور افتاده حرکت کرده و فیلم‌های تبلیغاتی را به نمایش می‌گذاشت. روشی که بعدها بوسیله برخی از کشورها به‌خصوص کشورهای استعمارگر اروپایی از جمله بلژیک، فرانسه، انگلیس و آلمان به ابزار تبلیغی برای تأثیرگذاری فرهنگی بر اذهان مردم کشورهای مستعمره و کشورهای جهان سوم به‌صورت گسترده مورد استفاده قرارگرفت. یکی از کشورهایی که سینمای سیار قدرت‌های استعمارگر شوروی و انگلیس به قصد تأمین منافع سیاسی و اقتصادی در آن به‌صورت گسترده مورد استفاده قرار گرفته است، ایران است.

1. Glyn Davis
2. Agit Train
3. Kine Train

۳-۱. سینمای سیار شوروی در ایران

اسناد نشان می‌دهد شوروی در استفاده وسیع از سینمای سیار برای امور تبلیغاتی و نفوذ فرهنگی هر چه بیشتر در ایران، پیش قدم بوده است. این کشور که بعد از انقلاب اکتبر و بر پایی نظام کمونیستی بر پایه اندیشه‌های مارکسیستی در صدد تأثیرگذاری بر اذهان توده‌ها و همراه کردن آن‌ها با خود بود، هنر را ابزاری مناسب دید و براساس نظریه زیباشناختی مارکسیسم که بر نقش آموزشی هنر،تأکید داشت(استوارت،۱۳۸۹: ۱۸).لذا حکمرانان جدید این کشور از هنر به‌خصوص سینما برای آموزش سیاسی و تبلیغاتی و تأثیرگذاری بر اذهان توده‌ها به‌طور گسترده استفاده کرد. بعد از جنگ دوم جهانی و تحرکات استعمارگرانی چون آمریکا و انگلیس در منطقه به‌خصوص در ایران، شوروی استفاده از ابزار تبلیغاتی سینمای سیار برای تأثیرگذاری بر روی اذهان مردم ایران را، در دستور کارقرار داده و از طریق سفارت و کنسولگرهای خود در ایران برنامه‌های تبلیغاتی و فرهنگی خود را به اجرا گذاشتند. به این منظور روس‌ها از طریق سفارت‌خانه و به‌خصوص خانه‌های فرهنگ به نمایش فیلم‌های تبلیغاتی خود اقدام کرده و علاوه بر نمایش فیلم‌های تبلیغاتی در سالن‌های سینما، از سینمای سیار نیز استفاده تبلیغاتی وسیعی کرده و به اعزام کامیون‌های سینمایی سیار به نقاط مختلف از جمله منطقه نفوذ خود یعنی شمال ایران اقدام نمودند. سینمای سیار شوروی در حوزه نفوذ خود در ایران با نمایش فیلم‌هایی تبلیغاتی به‌خصوص در شهرها و روستاهای شمالی(دوایی،۱۳۸۱: ٤٦) و همچنین در حوزه خراسان (رمضانی،۱۳۸۵: ۲۸) سعی داشت تا تسلط ایدئولوژیک و فرهنگی شوروی را گسترش دهد و برای کاستن زهر این حرکت تبلیغاتی و البته برای اثر گذاری بیشتر و به‌نوعی عوام‌فریبی، همراه کامیون‌های سیار سینمایی خود به اقدامات بشر دوستانه‌ای مثل مداوای بیماران توسط دکترهای مأمور با این کامیون‌ها و احیاناً توزیع مواد غذایی نیز اقدام می‌کردند.

> ... پزشک شوروی که با کامیون سیار بود، بیش از چهارصد نفر از بیماران این قراء و قصبات را که مبتلا به بیماری مالاریا، تراخوم و امراض جلدی بودند، معاینه و کمک‌های ضروری طبی به آنها کرد و دارویی که در دسترس داشت، مجاناً به آنها داد. اهالی از این کمک دوستانه مدنی شوروی نهایت خرسند و مشعوف شده و تقاضا نمودند که کامیون

سینمای سیار با فیلم‌های جدید دوباره به دهات آنها بیاید(نقل در همان، ۲۸).

فیلم‌های روسی به‌نمایش درآمده در ایران از طریق سینمای سیار شامل چهار موضوع کلی می‌شود:

۱- فیلم‌هایی در خصوص معرفی و زندگی رهبران شوروی از جمله لنین و استالین (مانند *لنین در اکتبر*) (رمضانی،۱۳۸۵: ۲۷): نمایش این فیلم‌ها در واقع برای معرفی سیاستمداران شوروی و اسطوره‌سازی از این افراد در بین مردم ایران و به‌خصوص خوشایند و همراهی اعضای حزب توده ایران با شوروی است.

۲- فیلم‌های جنگی با تأکید بر پیروزی روس‌ها بر آلمان‌ها (مانند *رژه ارتش سرخ، تصرف رستف، دفاع از مسکو، فتوحات ارتش سرخ، دفاع از استالینگراد، سوورف، سان پیروزی در مسکوو...*) (امید،۱۳۷۷: ۱۰٤): این فیلم‌ها نیز درواقع در صدد نشان دادن قدرت و برتری نیروهای روس بر علیه آلمانی‌ها و خنثی‌کردن تبلیغات آلمان‌ها بر علیه روس‌ها و کاهش حس آلمان دوستی مردم ایران است.

۳- فیلم‌هایی هنری و سرگرم‌کننده به‌خصوص فیلم‌های اقتباسی از ادبیات روسیه (مانند یکشنبه ماه مه) و پیشرفت‌های مناطق مختلف شوروی در سایه حکومت کمونیستی مانند *ملانصرالدین در بخارا و دهنشینان* (رمضانی،۱۳۸۵: ۲۷) و *ازبکستان* (تهامی نژاد، ۱۳۷۹: ۱۰٦): این نوع فیلم‌ها در واقع تلاش‌های گسترده تبلیغاتی روس‌ها، در پی نشان دادن چهره‌ای آرمانی و برتر از فرهنگ و پیشرفت‌های اقتصادی و علمی شوروی در بین مردم ایران بوده که به روشنی در یادداشت‌های جرج لنزوسکی وابسته مطبوعاتی سفارت لهستان در تهران منعکس شده است.

> [...] یک جنبه دیگر این تبلیغات [نمایش فیلم] نشان دادن پیشرفت‌های شوروی در زمینه اقتصادی، سیاسی، اجتماعی یا هنری بود. کم و کیف این‌گونه اخبار که برای ایرانی‌ها اختصاص داده می‌شد بیشتر برای تبلیغ یک نظریه خاص دیگری بود تا نشان دادن وضع جنگ، مخصوصاً سعی داشتند نمایش‌هایی که داده می‌شود بیشتر مربوط به کشورهای شوروی همجوار ایران باشد تا بتوان به‌طور محسوس خوشبختی، رفاه وآزادی را که برای آنها مدعی بودند به رخ ایرانی‌ها کشیده، فقر، فلاکت توده ایرانی را بزرگتر

جلوه دهند. هفته‌ای نمی‌گذشت که یکی دو نمایش [فیلم] در این موضوع داده نشود(نقل درامید،۱۳۷۷: ۱۰٤).

٤- فیلم‌هایی با موضوع و درباره ایران، که توسط دست اندرکاران سینمای شوروی تولید و به نمایش در می آیند از جمله این فیلم ها (*ایران، کشور شیر و خورشید*، *آن سوی ارس*، فیلم‌های خبری ومستند می‌باشند: اسناد و گزارش‌ها در باره بعضی از این فیلم‌ها از جمله کشور شیر و خورشید (۱۳۱۲) و *ایران* (*مناظرایران* -۱۳۲۲) (تهامی‌نژاد، انسان شناسی فرهنگ)به‌خصوص فیلم ایران نشان از احترام به تمدن و فرهنگ ایران توسط روس‌ها و جلب اذهان ایرانیان به‌خصوص اعضای حزب توده نسبت به خود است در این رابطه یکی از اعضای حزب توده مشهد در باره تأثیر این فیلم چنین می‌گوید:

> ... این فیلم که از محصولات استودیوهای شوروی و در سال ۱۹٤۲ برداشته شده است، کمک بزرگی به فرهنگ کشور ما می‌نماید و نشانه بزرگ دوستی ملل شوروی نسبت به کشور ما است.این فیلم بزرگترین شاهکاری است که تاکنون راجع به ایران درعالم سینما دیده شده است. در این فیلم زیباترین مناظر طبیعی ایران تجلی می‌کند، حیات اجتماعی ملت ایران به‌طور بی‌غرضانه و دوستانه‌ای تشریح می‌شود... معرفی تاریخ سه‌هزارساله ایران، فردوسی، سعدی، حافظ با چنان لحن احترام‌آمیزی برای ما بسی گرانبها و مهم است و ضمناً مدنیت جدید ایران نیز حتی‌المقدور در فیلم نمایش داده می‌شود. به‌هرحال کف‌زدن‌های شدید تماشاچیان هنگام نمایش فیلم، نشانه خلل‌ناپذیرترین دوستی ایران و ملل شوروی است(نقل در رمضانی،۱۳۸۵: ۲۷).

به‌هرحال دست‌اندرکاران انقلاب شوروی که تجربه آموزش ایدئولوژیک به مردم خود را از طریق سینمای سیار داشته‌اند و این الگو و روش را برای توسعه طلبی‌های خود، در کشورهای تحت نفوذ خود و در رقابت با سایر کشورهای استعمارگر از جمله انگلیس و آمریکا نیز اجرایی کردند و باید گفت "خط اصلی تبلیغات شوروی بر محور ناسیونالیسم روسی استوار بود نه بر اساس کمونیسم یا انقلاب جهانی"(ذوقی،۱۳٦۷: ۱۰). اما نمونه شاخص استفاده روس‌ها از فیلم و نمایش‌های سیار برای توسعه طلبی‌ها و به‌نوعی تسلط فرهنگی بر سرزمین‌های شمالی ایران استفاده ابزاری و تهاجمی از سینمای سیار در برخورد با موضوع آذربایجان ایران است. که می‌توان آنرا مثال بارز امپریالیسم

فرهنگی و هویت‌سازی برای تسلط بر مناطق شمال ایران به قصد تأمین اهداف اقتصادی قلمداد کرد. اهدافی که شیلر آن را انگیزش اصلی سلطه فرهنگی قلمداد می‌کند (شیلر،۱۳۹۲: ٦٨).

- **تسلط فرهنگی و هویت‌سازی**

فعالیت سینمای سیار شوروی در ایران هر چند محدود به منطقه نفوذشان بود، اما ذاتی قلدرماآبانه و تهاجمی داشت. در این رابطه می‌توان گفت حاکمان شوروی علاوه براستفاده از سینمای سیار به‌عنوان وسیله‌ای تبلیغاتی در جهت توسعه آرمان‌های ایدئولوژیک خود در ایران، سینمای سیار را به‌عنوان ابزاری هویت‌ساز در آذربایجان ایران و به هدف ایجاد هویت جدید و ساختگی در بین مردم این منطقه از ایران بکار برده‌اند. که می‌توان آن را رویکردی انتقام‌جویانه و سلطه‌گرانه به حساب آورد.

فشارهای فراوان داخلی و خارجی برشوروی جهت تخلیه نیروهایش از شمال ایران، باعث شد تا مقامات این کشور نقشه استقرار یک حکومت دست نشانده و جدایی‌طلب ابتدا در آذربایجان و سپس در کردستان قبل از تخلیه ایران را عملی کنند(روبین،١٣٦٣: ٣٤). لذا پس از فرمان استالین برای تشکیل فرقه دموکراتیک آذربایجان در تاریخ ١٥ تیر ١٣٢٤ (٦ژوئیه ١٩٤٥) و دستور او مبنی بر حمایت کامل از جدایی‌طلبان در آذربایجان و تشکیل فرقه دموکراتیک آذربایجان فعالیت‌های جاسوسان و عوامل شوروی در ایران شدت می‌گیرد و این فعالیت‌های سیاسی و مداخله‌گرایانه به‌خصوص در ظاهر برنامه‌های فرهنگی و هنری برنامه‌ریزی و از طریق کمیسیون‌های پنج‌گانه‌ای به‌خصوص کمیسیون هنرهای زیبا پی‌گیری می‌شود(رنجبرفخری،١٣٨٣: ٤٩).

فعالیت‌های این کمیسیون‌ها و گروه‌ها معمولاً همراه با نمایش‌های فیلم‌های تبلیغی از پیروزی‌های ارتش سرخ و پیشرفت‌های مناطق مرزی شوروی توسط سینمای سیار و گروه نمایش فیلم در اغلب شهرهای آذربایجان بوده است (اقبالی،۱۳۹۳). لذا علاوه بر نمایش فیلم‌هایی که در همه مناطق شمالی ایران به نمایش در می‌آمده است، فیلم‌های تبلیغی و فرهنگی به‌خصوص در رابطه با سران فرقه با امکانات و پشتیبانی شوروی تولید و برای تهییج مردم منطقه و جهت دهی هویتی به‌وسیله گروه‌های سینمای سیار و در اغلب شهرهای این منطقه به‌نمایش در می‌آید. به‌نظر می‌آید مأموران شوروی از طریق برنامه‌های فرهنگی ابتدا درصدد انحراف اذهان و ایجاد

هویت قومی و فرهنگی متفاوت از هویت اصلی و ملی در میان اعضای کمیته‌های تشکیل شده در انجمن، به‌عنوان نخبگان جامعه بودند که نقش مهمی در جهت‌دهی فرهنگی و فکری توده مردم داشتند و در مرحله بعدی فعالیت‌های خودرا از طریق رسانه‌های عمومی‌تر از جمله سینمای سیار متوجه عامه مردم کرده و طرح هویت‌سازی قلابی و متفاوت مد نظر شوروی را برای جدا کردن این بخش ایران را در اذهان مردم دنبال می‌کردند. در واقع شوروی جهت تحقق اهداف خود به‌دنبال رسوخ فرهنگی در این قسمت از ایران بوده، رسوخی که آنطور که شیلر بیان می‌کند نه تنها تمام نهادهای اجتماعی منطقه میزبان را تحت تاثیر قرارداده بلکه بر قلمرو هوشیاری فردی و اجتماعی مردم منطقه مورد رسوخ، اثر می‌گذاشت (شیلر،۱۳۹۲: ٦١). شاهد و سند این مدعا تصاویر مورد استفاد در فیلم در *آن سوی ارس* است فیلمی که بعد از شکست فرقه آذربایجان و فرار سران آن به شوروی توسط یک کارگردان زن مشهور روس و در رثای این فرقه ساخته شد.

> برخی تصاویر متعلق به نهضت آذربایجان - که بعدها در مطبوعات مختلف منتشر شده‌اند، - تا آنجا که من دریافته‌ام- همه صحنه‌هایی که از این فیلم‌اند [در آن سوی ارس] یگانه سخنرانی پیشه‌وری در اجتماع دهقانان را در این فیلم می‌توان دید. همانی که خطاب به دهقانان می‌گوید: ما زمین‌ها را میان دهقانانان آذربایجان تقسیم کردیم و به دستش تفنگ دادیم تا از زمین و آزادی خود دفاع کنند... دهقان آذربایجان سرمشقی برای دهقانان سراسر ایران خواهد شد (مددی،۱۳۹٤).

باید گفت، هر چند که تلاش‌ها و اقدامات شوروی با فرار و یا کشته شدن سران فرقه شکست خورد اما حمایت مقامات شوروی از این جریان حتی پس از شکست فرقه دموکرات آذربایجان به امید پیدا کردن فرصت دیگر و یا بسترسازی مناسب در اذهان مردم منطقه برای تحرکات و مداخله‌گری آینده، ادامه پیدا کرده و بر این اساس درباره آرمان و دلایل ظهور فرقه دموکرات آذربایجان فیلمی مستند و تبلیغاتی به نام در *آن سوی ارس* با کارگردانی و تدوین فیلمساز زن مشهور و سرشناس روس اسفیر شوب[1] براساس انبوه فیلم‌های مستندی که فیلمبرداران آذربایجان شوروی از صحنه‌های گوناگون حیات اجتماعی- سیاسی و فرهنگی در آذربایجان ایران در سال‌های ۱۳۲٤و ۱۳۲۵ برداشته بودند، ساخته شد(همان،۱۳۹٤).

1. Esfir Shub

فیلم با تصاویری از رود ارس و مناطق اطراف این رودخانه آغاز می‌شود و گفتاری به زبان آذری بر روی تصاویر به‌جدایی مناطق آذربایجان اشاره دارد که قبلاً به یکدیگر از طریق پلی بر روی رودخانه متصل بودند در ادامه مناطق حاصل‌خیز آذربایجان ایران و کار کشاورزان بر روی آنها به نمایش در می‌آید و راوی تأکید دارد که محصولات تولیدی توسط کشاورزان مال آنها نبود بلکه متعلق به‌اربابان است. گفتار فیلم همچنین تأکید دارد که کارگران و به‌خصوص کودکان در کارخانه‌ها و کارگاه به‌مدت زیادی کارمی‌کنند و هنوز در این مناطق کارخانه‌ای مکانیزه نبوده و کارها با دست انجام می‌شود. در ادامه تصاویری از کوچه و بازارها و مردم فقیر به نمایش در می‌آید و راوی تأکید دارد که روزگاری تبریز که نقش مهمی در آذربایجان داشته و مهد هنر و معماری بوده است اما امروز پر شده از مردم فقیرو گدایان زیرا پول این مردم به تهران فرستاده می‌شود. راوی همچنین بر روی تصاویری از ستارخان و باقرخان تأکید دارد که انقلاب ۱۹۰۵ در روسیه منشأ برافراشته شدن پرچم آزادی‌خواهی توسط ستارخان و باقرخان و شیخ حسن خیابانی شد و پیشه‌وری فرقه دمکرات را ادامه راه ستارخان قرار داد و فداییان را تشکیل داد و در سال ۱۹۴۵ حکومت ملی آذربایجان شکل گرفت. در ادامه بر روی تصاویر راوی توضیح می‌دهد که روزنامه‌ها و نگارش به زبان محلی شکل گرفت باسازی‌ها شروع شد و برای آبادکردن تبریز همه تلاش می‌کنند. خیابان‌ها آسفالت و سنگ فرش می‌شوند. شهرها برق‌کشی شد. کارخانه‌ها مکانیزه شدند کارخانه پشمینه فعالیت می‌کرد که ماه‌ها کار را در عرض یک هفته انجام می‌دادند. زنان مشغول کار شدند. بیمارستان‌های جدید افتتاح شدند که برای اولین بار مردم عادی را پذیرش می‌کردند. آموزش به زبان مادری شروع شد. لشکر روسیه (ارتش سرخ) در سال ۱۹٤٦ و در بهار ایران را ترک می‌کند و مردم تبریز آنها را مثل یک مهمان بدرقه می‌کنند. در سال ۱۹٤٦ و در ماه آوریل حکومت در تهران تغییر کرد و حکومت آذربایجان مجبور به مذاکره شد. کسی فکر نمی‌کرد که حکومت مرکزی به معاهده خیانت کند و مردم را به خاک و خون بکشد و در سال ۱۹٤٦ آخرین عیدی بود که مردم گرفتند. غم دوباره به چهره تبریز برگشت و زندان‌ها پر شد. وزرا مبحوس شدند. ژنرال جبیری اعدام شد و... [صدا ناواضح] اعدام شدند. (در آن سوی ارس، ۱۹٤۷)

پر واضح است تصاویری که از میان انبوه فیلم‌های مستندی که گزیده‌ای از آنها در فیلم در *آن سوی ارس* توسط شوب تدوین و کارگردانی شده است در واقع فیلم‌هایی بوده‌اند که در زمان استقرار فرقه دموکرات‌ها در آذربایجان و با رویکردی تبلیغاتی از اقدامات سازنده این فرقه برای نمایش سعادت و خوشبختی مردم این منطقه، (صدر،۱۳۸۱: ۸۷) به نمایش گذاشته شده‌اند که هرچند احتمالاً موقعیت فرقه دموکرات را تحکیم می‌کرد اما در واقع اهداف اصلی شوروی را برای جذب قلوب مردم این منطقه و الحاق بخش دیگری از ایران را به خود فراهم می‌ساخت. هدفی راهبردی که یک ناظر انگلیسی آن را این‌گونه توضیح می‌دهد" روس‌ها می‌خواهند با بر پا کردن آذربایجان خود مختار، یعنی حکومتی که نفت شمال ایران را به روس‌ها پیشکش کند، قادر باشند، تا بعدا آنرا به آذربایجان شوروی ملحق نمایند" (نقل شده در ذوقی، ۱۳٦۷: ۲٦۰). بر این اساس به‌نظر می‌رسد دستگاه سینمای سیار شوروی از طریق ایجاد هویتی متفاوت و مستقل از هویت و فرهنگ ملی در اذهان فردی و اجتماعی مردم آذربایجان سعی در عملی کردن این هدف داشته است. تصاویر و گفتار متن فیلم *آن سوی ارس* به خوبی این موضوع را القا می‌کند.

تولید فیلم "در آن سوی ارس" علیرغم شکست فرقه دموکرات و ناکام ماندن شوروی از تحقق اهدافش بیانگر آن است که متولیان امرهمچنان اعتقاد راسخ به اثرگذاری فیلم و نمایش‌های سیار آن بر اذهان مردم این بخش از ایران داشته و با ساختن فیلمی در رثای فرقه دموکرات آتش این هویت‌سازی و بیگانه‌سازی را زیر خاکستر نگه داشتند.

> فیلم سنن دیرینه مبارزاتی برای ناوابستگی را خاطرنشان می‌سازد و از قهرمانان خلق [بابک، ستارخان، باقر خان، خیابانی و... م.] نام می‌برد. پیروزی خلق‌های آزادیخواه جهان به رهبری اتحاد شوروی بر فاشیسم – که تکانی به جنبش‌های رهایی‌بخش خلق‌های ستمدیده در سرتاسر جهان داد- الهام بخش آذربایجانیان شمال ایران برای مبارزه در راه خودمختاری و حقوق دموکراتیک نیز گشت. اعتلای جنبش توده‌ای را حزب دموکراتیک آذربایجان ایران و رهبر آن پیشه‌وری – که ۱۲ سال در زندان رضاشاه بود- رهبری کرد. بر روی پرده دسته‌های پارتیزان – یعنی فدائیان – که ارتش حاکمیت ارتجاعی تهران را در دسامبر ۱۹٤٥ به تسلیم واداشت، جان می‌گیرند(مددی، ۱۳۹٤).

۳-۲. سینمای سیار انگلیس در ایران

در میان کشورهای جهان، انگلیس تنها کشوری است که از سینمای سیار به صورت سیستماتیک و گسترده‌تر استفاده کرده و در توسعه و فراگیرشدن آن در سراسر جهان نقش اساسی و عمده‌ای داشته است. زو درویک[1] در این رابطه چنین می‌گوید:

> اینکه امپراتوری بریتانیا یکی از عوامل ابتدایی و اصلی رشد و توسعه سینمای سیار در جهان بوده است حقیقت کمتر شناخته شده‌ای است. حقیقت کمتر دیده شده‌ای نسبت به آجیت‌ترن‌های مجهز به امکانات فیلمسازی و نمایش فیلم دهه ۱۹۲۰ اتحاد جماهیر شوروی و یا سینمای سیار ایتالیای دوره فاشیسم و یا تلاش کمتر معرفی شده‌ای نسبت به سینمای سوم و دیگر جنبش‌های سینمای زیرزمینی که بعد از جنگ جهانی دوم شکل گرفتند و به دلایل زیبایی‌شناختی و یا پخش عمومی دارای مشکل و چالش بوده و مجبور بودند به دلیل محدودیت‌های سانسوری نمایش فیلم‌هایشان را به‌صورت زیرزمینی و یا مخفیانه و سیار انجام دهند.(درویک[2]،۲۰۰۹: ۱۱۹).

ایران یکی از کشورهایی است که سینمای سیار انگلیس به‌طور وسیع در آن فعال بوده است و به‌نظر می‌رسد تبلیغات آلمان‌ها برعلیه انگلیسی‌ها و همچنین فعالیت رقبای سیاسی این کشور در ایران استفاده گسترده از سینمای سیار توسط انگلیس را باعث می‌شود (تهامی نژاد،۱۳۷۹: ۱۰۱). در چنین شرایطی انگلیس از طریق ایجاد دفتری به نام دفتر روابط عمومی «پی.آر.بی»[3] که پس از مدتی به «بی. آی. ای. بی»[4] یا اداره کل اطلاعات سفارت بریتانیا موسوم شد، به فعالیت تبلیغاتی بر علیه آلمان رو آورد و به انتشار روزنامه، نشریات مختلف، مسابقات ورزشی و از جمله نمایش فیلم به‌وسیله سینمای سیار اقدام کرد. در این رابطه سر کلارمونت اسکراین (سرکنسول انگلیس در کرمان و خراسان) در خصوص سال ۱۹٤۲ چنین می‌گوید:

> همکاران ما در «پی. آر. بی» در وسعت بزرگتری دست به ابتکاری بهتر زدند. آنها سینماهای سیار به اطراف ایران می‌فرستادند و فیلم‌های شانزده میلیمتری در شهرها و دهات بزرگی

1. Zoe Druick
2. Druick
3. P. R. B
4. B.I.E.B

که در مسیر جاده‌های اصلی واقع بود، به‌نمایش می‌گذاشتند. نخستین سینمای سیاری که با چند برنامه عالی در ماه ژوئیه از تهران [به خراسان] وارد شد، شوفری داشت بنام خان محمد که اهل کوتا بود و از آن بلوچ‌های پرطاقت و زبر و زرنگ به‌شمار می‌رفت. سپس وی راهی زاهدان و زابل شد و از طریق کرمان، یزد و اصفهان به پایتخت مراجعت کرد. این سفر، با موفقیت بزرگی روبه رو شد وهم برای مدتی آنرا به یک سرویس منظم نمایش فیلم تبدیل کرد. کامیون خان محمد و کامیون دیگری نظیر آن از طریق همان جاده ۲۲۷۵ مایلی در جهت حرکت عقربه ساعت و به عکس آن متناوباً هر سه هفته یکبار به اطراف ایران سفر می‌کردند(اسکراین،۱۳۶۳: ۲۸۹).

در جنوب نیز سینمای سیار انگلیس بسیار فعال بوده به‌طوری که در آبادان، اهالی این شهر از سال ۱۲۸۷ با فیلم‌های خبری و کوتاه انگلیسی از طریق سینمای سیار انگلیس آشنا می‌شوند (امید،۱۳۷۷: ۱۰۰).گستردگی ایران و امکان حضور سینمای سیار در نقاط دور افتاده این سرزمین، استفاده از سینمای سیار را برای انگلیس با اهمیت و ویژه کرده و آنها را ترغیب به استفاده سیستماتیک و گسترده از این امکان تبلیغاتی مؤثر نمود. به‌همین منظور انگلیس ابتدا از طریق شورای فرهنگی بریتانیا[1] در ایران و بعدها مراکز دیگر به بسترسازی و هدایت برنامه نمایش فیلم از طریق سینمای سیار در ایران دست می‌زند. از همان ابتدای تأسیس شورای فرهنگی بریتانیا استفاده از فیلم برای فعالیت‌های فرهنگی در اولویت بوده و بخشی به‌عنوان دایره فیلم شورای فرهنگی بریتانیا تأسیس می‌شود و به فعالیت می‌پردازد در همین رابطه پی. اچ. گیبزرئیس دایره فیلم شورای فرهنگی بریتانیا-تهران در اردیبهشت ۱۳۲۶ مقاله‌ای با عنوان "استفاده از فیلم در تعلیم و تـربیت" در ماهنامه آموزش و پرورش (تعلیم و تربیت) به‌چاپ می‌رساند و در این مقاله سعی می‌کند به فواید استفاده از فیلم در آموزش و پرورش بپردازد(گیبز،۱۳۲۶: ۱۷-۲۱). به نظر این مقاله اولین و تنها مقاله‌ای است که در آن زمان به نقش آموزشی فیلم و استفاده از سینمای سیار در ارتقا دانش و فرهنگ مخاطبان به‌خصوص کودکان و نوجوانان در ایران پرداخته و زمینه حضور نمایش فیلم در مدارس و مراکز فرهنگی از طریق سینمای سیار را فراهم کرده است. بر این اساس فعالیت‌های دایره فیلم شورای بریتانیا در تهران منجربه نمایش فیلم‌های آموزشی و

1. British Council

سرگرم‌کننده در مدارس ایران به خصوص تهران شده و در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ فیلم‌های مختلف از جمله فیلم‌هایی از کمپانی دیزنی برای کودکان و نوجوانان در مدارس به نمایش گذاشته می‌شود. جمشید ارجمند در این‌باره چنین می‌گوید:

> خاطره فیلم‌های بهداشتی ساخت کمپانی والت دیزنی را هیچ کودک دهه ۱۳۲۰ از یاد نمی‌برد.روزهای پنجشنبه برای ما شادترین روز بود، هر پنج‌شنبه طبق برنامه‌های منظم، اتومبیل بزرگی مبشر شادی و آزادی بود، جلوی مدرسه ما می‌ایستاد و اشخاصی که برای ما حال فرشتگان را یافته بودند با پروژکتور ١٦ میلیمتری و پرده و لوازم کارشان پیاده می‌شدند و مارا در سالن‌های پاراوانی مدرسه روی هم می‌انباشتند و آن وقت گوفی و میکی ماوس و پرسوناژهای دیگر والت دیزنی در کارتون‌های شاد و خوشرنگ و خوش حرکت، مفاهیم بهداشتی را ضمن قصه‌های طنزآمیز و سرگرم کننده به ما می‌آموختند(مزروعی،۱۳۸۲: ۱۲).

آنطور که شیلر معتقد است به‌محض اینکه شرایط تسلط فرهنگی در کشوری فراهم می‌شود قبضه فرهنگی آغاز و به‌تمام شبکه‌های نهادی جامعه میزبان سرایت می‌یابد و جریان موجود در یک مجرا به‌سرعت در مجاری دیگر راه پیدا کرده و گسترش می‌یابد(شیلر،۱۳۸۳: ٦٢). لذا با پایان‌گرفتن جنگ جهانی دوم و خروج کشورهای اشغالگر از ایران فعالیت تبلیغاتی سینمای سیارکه بیشتر در راستای نمایش پیروزی‌های انگلیس و جبهه متفقین بر علیه آلمان است نیز در شکل گسترده قبلیش متوقف می‌شود. اما همچنان فعالیت‌های فرهنگی انگلیس به وسیله سفارتخانه بین سال‌های ١٩٤٥تا ١٩٥٠ و از طریق نمایش فیلم‌های تبلیغاتی ادامه می‌یابد. در این دوران سفارت انگلیس به‌وسیله هشت واحد سینمای سیار مستندهای انگلیسی را در مدارس، بارها و مراکز عمومی دیگر و همچنین سازمان‌های خصوصی به نمایش می‌گذارد که محتوای متفاوت با فیلم‌های دوران جنگ داشتند. آنطور که محمد علی ایثاری که از ١٩٤٦ تا ١٩٥٠ به‌عنوان دستیار و مسئول واحد فیلم سفارت انگلیس مشغول بوده ادعا می‌کند: «این برنامه‌ها تقریباً سالی ٤ میلیون ایرانی مخاطبین داشته است» (ایثاری،۱۳۸۵: ۱۵۸).اسناد و مکاتبات سفارت انگلستان نشان می‌دهد که این کشور بر روی استفاده از سینمای سیار حساب جداگانه و ویژه‌ای باز کرده و

اهمیت زیادی برای استفاده از سینمای سیار در ایران قائل بوده و فعالیت سینمای سیار در ایران در امتداد جریان تلاش‌های انگلستان در آفریقا بوده است و وانت‌های سینمای سیار از مصر به ایران آمده و کار تبلیغاتی خود را انجام می‌داده‌اند. (صدر،۱۳۸۱: ۷۳). اهمیت ایران برای انگلستان آنقدر زیاد است که حتی به‌دلیل وسعت ایران و همچنین مناسب نبودن راه‌های بین‌شهری در ایران این کشور به فکر ایجاد یک خط هوایی برای سینمای سیار می‌افتد. این موضوع در نامه وابسته هوایی انگلستان در ایران به تاریخ ۱۸ مه ۱۹٤۲مشهود است.(نقل در همان، ۷٤) البته این ایده در ایران عملی نشده و انگلستان علیرغم مشکلات فنی و جاده‌های ایران همچنان از وانت‌های سینما سیار به‌طور وسیع در ایران استفاده می‌کند. محمد تهامی‌نژاد در رابطه با فعالیت تبلیغاتی انگلیس و استفاده از سینمای سیار چنین می‌گوید:

> نمایش فیلم‌های انگلیسی با ناطق فارسی در سینماهای شهر بـرای انگلیسیان کافی نبود. روستاها نیز در عطف توجه قرار گرفتند از این رو سفارت، تعدادی واحد سیار نمایش فیلم سفارش داده تا از طریق نانموده‌های بصری، اندیشه‌های ایرانیان روستایی را نیز در تسخیر خود درآورند (تهامی نژاد،۱۳۷۹: ۱۰۱-۱۰۲).

شرکت نفت ایران و انگلیس نیز در دوران مبارزه برای ملی‌سازی نفت در ایران به‌صورت گسترده از سینمای سیار برای خنثی‌کردن جنبش‌های مردمی بر ضددخالت‌ها و دست‌درازی انگلیس به نفت ایران و حمایت از شرکت نفت انگلیس وارد عمل می‌شود. نمایش فیلم‌های تبلیغاتی شرکت نفت انگلیس از طریق سینمای سیار در مراکز و مجامع به قصد نشان دادن کمک و مساعدت شرکت نفت انگلیس و ایران به کارمندان محلی خود و همچنین توجیه و طبیعی‌سازی حضور این شرکت در ایران صورت گرفته و سعی داشته است(رایین،۱۳۵۷: ۵۰). بر اساس اسناد و گزارش‌های برجامانده فیلم‌های به نمایش درآمده به‌وسیله سینمای سیار انگلیس در ایران پنج موضوع کلی را شامل می‌شده است:

۱- فیلم‌های خبری و مستند: مانند فیلم‌های خبری از جنگ انگلیس و متفقین بر علیه آلمان در دوران جنگ جهانی(تهامی نژاد،۱۳۷۹: ۱۰۳)؛

۲- فیلم‌های داستانی تفریحی و سرگرم کننده: که علاوه بر سینماها در بعضی موارد به‌صورت سیار و در مجامع و اداره تبلیغات سفارت انگلیس به نمایش در می‌آمده است. مانند جنبش زنان، داستان کارگر راه‌آهن و برباد رفته (امید،۱۳۷۷: ۱۰٤)و شاهکارهای هالیوود نظیر «برباد رفته»، «فانتازیا» و «دیکتاتور بزرگ» و گاه فیلم‌های هندی نظیر «راج نارتیکی» نیز به نمایش درمی‌آمدند(رمضانی، ۱۳۸۵: ۲۵)؛

۳- فیلم‌های تبلیغی صنایع نفت ایران (به‌خصوص درباره شرکت نفت ایران و انگلیس): مانندطرح پرچم، نفت در قرن بیستم، راهی از مسجد سلیمان(تهامی نژاد،۱۳۷۹: ۸۲)؛

٤- فیلم‌های آموزشی: که بیشتر در مدارس و مراکز بهداشتی و آموزشی استفاده می‌شده است (مزروعی،۱۳۸۲: ۱۲)؛

۵-.فیلم‌های تبلیغی مذهبی: سابقه نمایش این فیلم‌ها از چهار دسته قبلی بیشتر بوده و باید گفت نمایش سیار این نوع فیلم توسط انگلیس در راستای انجمن تبلیغی مسیحیت انگلیس (دانشور، ۱۳۸۸: ٤٥٤)بوده است.

- **تسلط فرهنگی و تغییر هویت دینی**

بعد از جنگ‌جهانی دوم انگلیس برای تأمین منافع دایمی خود در ایران راهبرد تأثیرگذاری بلندمدت سیاسی و اقتصادی را از طریق تسلط فرهنگی بر ایران اجرا می‌کند، این کشور در شرایط جدید جهانی و ظهور قدرت‌های نو و مدعی، سعی داشت با حرکتی خزنده و آرام از طریق تغییر در فرهنگ ملی و به خصوص فرهنگ دینی شرایط را برای حضور و نفوذ دایمی خود فراهم آورد. نگاهی به‌سابقه و شیوه‌های استفاده از سینمای سیار انگلیس در مستعمرات آن کشور نشان می‌دهد که انگلیس سعی دارد از طریق فیلم‌های آموزشی و به‌نوعی حضور در مدارس به جهت‌دهی و تأثیرگذاری فرهنگی بر روی مخاطبان نوجوان و جوان بپردازد. اما استفاده از سینمای سیار توسط انگلیس در ایران علاوه بر فعالیت‌های آموزشی و هدف‌گذاری مدارس و نسل نوجوان و جوان چهره‌ای دیگر از خود نشان داده است که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته و دیده نشده است و آن استفاده از سینمای سیار برای تبلیغات دینی و ترویج مسیحیت در ایران است. شاهد این نوع استفاده ابزاری نمایش فیلم‌های تبلیغاتی و مذهبی میسیونرهای مسیحی در بیمارستان مرسلین کرمان است.

برای اولین مرتبه انگلیسی‌ها دستگاه کوچکی که با آن فیلم‌های تبلیغاتی صامت نمایش داده می‌شد به کرمان آورده و در یکی از اتاق‌های بیمارستان مرسلین نصب کردند و در ساعات معینی از روزهای هفته، بیمارانی که به بیمارستان مراجعه می‌کردند و یا در آن بیمارستان بستری بودند از فیلم‌هایی که از دستگاه مذکور نمایش داده می‌شد استفاده می‌کردند روزهای جمعه نیز عده‌ای از جوانان به محل مزبور مراجعه می‌کردند و یکی از کارکنان انگلیسی بیمارستان به نام مستر عادی، ضمن نشان دادن فیلم‌های صامت، موضوع فیلم را که بیشتر جنبه تبلیغی و مذهبی داشت برای بینندگان تشریح می‌کرد(همان ،٤٥٤).

همانطور که انگلیس و روسیه با توجه به قراردادهای ۱۹۰۷ و ۱۹۱۵ ایران را به دوقسمت شمالی و جنوبی بین خودشان تقسیم کردند. انجمن تبلیغی مسیحیت انگلیس با نام «انجمن تبلیغی کلیسا»[1] یا «سی. ام. اس»[2] که در سال ۱۷۹۹ تشکیل شده بود با مبلغین مسیحی آمریکایی که در سال ۱۸۲۹ به ایران آمده و آنطور که گفته شده کاری به سیاست نداشتند و به علت فداکاری‌ها و خدمات انسانی که از خود نشان داده بودند دارای شهرت و محبوبیت بین مردم ایران برخوردار بودند(روبین،١٣٦٣: ١٤). برای عدم تداخل در فعالیت‌های تبلیغی خود، در سال ۱۸۹۵ به توافق رسیدند که ایران را برای انجام فعالیت‌های تبلیغی خود به دو حوزه شمال و جنوب تقسیم کنند و مبلغین انگلیسی باز جنوب ایران را برای تبلیغات خود انتخاب کرده و علاوه بر جلفای اصفهان که مرکز رسمی «سی. ام. اس» در ایران بود پایگاه‌هایی در شهرهای کرمان، یزد و شیراز دایر کردند و شمال را به آمریکایی ها سپردند(همراز،۱۳۹۱: ۱۱۹).

مبلغان انگلیسی به‌غیر از هیئت سراسقف اعظم کانتربوری برای کلیسای آسوری که مدتی در شمال غربی ایران فعالیت کرد، بیشتر به تبلیغ میان ارامنه و یهودیان توجه داشتند که محل اصلی آنها اصفهان، همدان، شیراز، یزد و کرمان و به طور کلی جنوب ایران بود البته باید نزدیکی این شهرها به هندوستان و راه‌های آبی خلیج فارس و بصره را هم در نظر گرفت (همان، ۱۱۹).

1. Church Mission Society
2. C.M.S

هر چند که همراز معتقد است تبلیغات «سی. ام. اس» بیشتر متوجه ارامنه و یهودیان بوده اما به نظر می‌آید تبلیغات این گروه و سایر گروه‌های تبلیغی مسیحی غربی در ایران صرفاً متوجه ارامنه و یهودیان ایران نبوده بلکه، برعکس این تبلیغات که ظاهری آموزشی و به خصوص بهداشتی داشت، بیشتر متوجه مردم مسلمان و گاهاً زرتشتیان ایرانی بوده است. زیرا به نظر بعید می‌آید که ارامنه و یهودیان نیازی به تلاش گسترده این گروه‌ها برای آشنایی با مسیحیت داشته‌اند. از سویی دیگر اکثریت مراجعه‌کنندگان و مخاطبین این فعالیت‌های آموزشی، و بهداشتی مسلمان بودند. بر این اساس میسیونرهای مسیحی انجمن تبلیغی کلیسا که در جهت استحاله دینی تلاش می‌کردند، در واقع پیش قراولان امپریالیسم فرهنگی و استعمار(دالمایر،۱۳۸٤: ۲۸۹) بودند و فعالیت خود در ایران را از طریق ایجاد بیمارستان و مدارس مذهبی به‌صورت گسترده پی می‌گرفت. در خصوص فعالیت‌های آموزشی به‌عنوان مثال می‌توان به ساخت مدارس پسرانه و دخترانه این انجمن در جلفای اصفهان، کرمان و یزد اشاره کرد(همراز،۱۳۹۱: ۲۰۲). نمایش فیلم در این مدارس نیز مرسوم بوده و به‌طور مشخص بر اساس اسناد موجود این انجمن حتی امکان نمایش فیلم به‌صورت سیار را در مراکز آموزشی دیگر فراهم آورده و تأمین کننده فیلم‌های آنها نیز بوده است. در این باره می‌توان به تأمین و نمایش فیلم، در پرورشگاه صنعتی کرمان اشاره کرد که حتی در مواردی این پرورشگاه از طریق نمایش فیلم برای مردم کرمان عوایدی را برای پرورشگاه به دست می آورده است(فدائی، ۱۳۸۸: ۱۰). درخصوص فعالیت‌های بهداشتی و پزشکی، این انجمن دست به تأسیس بیمارستان‌هایی در شهرهای حوزه فعالیت خود با نام «مرسلین» می‌زند. اولین این بیمارستان‌ها در اصفهان ۱۲۷٦ خورشیدی (۱۸۹۷م) و دومین بیمارستان در دو بخش مجزای زنانه و مردانه درکرمان ۱۲۸۲ (۱۹۰۳م) و به‌ترتیب در سال ۱۲۹۹ (۱۹۲۱م) در شهر یزد و آخرین بیمارستان مرسلین در سال ۱۳۰۲ (۱۹۲۳م) در شیراز راه‌اندازی می‌شود و البته این بیمارستان‌ها همگی به کمک مردم بومی و خیرین احداث می‌شود. این مراکز بهداشتی علاوه بر کمک‌های پزشکی و بهداشتی، بستر بسیار مناسبی برای تبلیغات مذهبی انگلیس از طریق برگزاری جلسات نمایش فیلم‌های دینی و جلسات دعا برای مراجعه‌کنندگان و بیماران بستری در این بیمارستان‌ها فراهم می‌آورد. براین اساس سینمای سیار با حضور در مراکز آموزشی و بهداشتی وابسته و گاهاً در مراکز

دولتی و مردمی علاوه بر ترویج شیوه و سبک زندگی متفاوت (ذوقی،۱۳٦۷: ۱۲٦)در جهت تبلیغ مسیحیت و تغییر هویت دینی مردم ایران عمل می‌کند. به‌بیانی دیگر آنطور که شیلر می‌گوید" محتوا و سبک برنامه‌گذاری، با وجود انطباق‌یابی با شرایط محلی، نشانه ایدئولوژیک مراکز اصلی اقتصادجهانی سرمایه‌داری را همراه دارد" (شیلر،۱۳۸۳: ٦٤). در این جا نیز تبلیغات فرهنگی انگلیسی‌ها هر چند که در ظاهر مطابق با شرایط و رسوم محلی همچون جدا کردن بخش‌های مردانه و زنانه بیمارستان‌های مرسلین و یا مدارس دخترانه و پسرانه همراه است. اما با این حال نشانه‌ها و اهداف ایدئولوژیک خود را درباطن دارد.

٤. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

نحوه عملکرد و محتوای فیلم‌های سینمای سیار دو قدرت استعمارگر انگلیس و شوروی در ایران نشان می‌دهد که این دو کشور بعد از جنگ جهانی دوم و تغییر در نحوه راهبرد استعمارگری قدرت‌های استعمارگر سینمای سیار را به عنوان یک رسانه و وسیله ارتباط جمعی بسیار مؤثر در آن دوران، جهت نفوذ و رسوخ فرهنگی برای حفظ سلطه خود و تأمین منافع سیاسی و اقتصادی به‌صورت گسترده در ایران استفاده کرده‌اند و سینمای سیار به‌عنوان ابزار ارتباطی یک طرفه که کاربرد و محتوای آن به‌طور کامل در قبضه و کنترل این قدرت‌ها بود اهداف سیاسی و اقتصادی این قدرت‌ها از طریق فعالیت‌های فرهنگی عملی کرده است و هر چند که استفاده این ابزار نزد این دو رقیب استعمارگر در ایران مشترک بوده، اما باید گفت هر کدام از این قدرت‌ها بر اساس خط‌مشی استعمارگرایانه سنتی خود محتوایی متفاوت در آن قرار داده و رویکردهای متفاوتی، در نحوه استفاده و کاربرد آن از خود نشان داده‌اند. در این رابطه می‌توان گفت نحوه استفاده و محتوای فیلم‌های سینمای سیار شوروی متناسب با سیاست‌های قلدرماآبانه و روحیه توسعه‌طلبانه و مداخله گرایانه این کشور نسبت به همسایه جنوبی خود بوده و روس‌ها این رسانه را در کنار اشغال‌گری و مداخله‌گری مستقیم نظامی و سیاسی استفاده کرده‌اند. سینمای سیار این کشور در واقع سعی داشته تا از طریق نمایش فیلم‌های درباره رهبران انقلاب کمونیست و پیروزی ارتش سرخ در جنگ جهانی دوم و پیشرفت‌های اقتصادی و صنعتی این کشور ضمن اسطوره‌سازی از رهبران وتبیین ایده‌های انقلاب و نشان دادن عظمت و قدرت افسانه‌ای این کشور در چشم مخاطبین ایرانی،

چهره‌ای آرمانی به‌لحاظ ایدئولوژیک و پیشرفته به‌خصوص در مناطق و سرزمین‌های ایرانی ضمیمه شده به این کشور را از خود، نشان دهد تا اذهان مردم سرزمین‌های شمالی ایران را به‌سمت خود جلب کرده و با بسترسازی فرهنگی زمینه الحاق این سرزمین‌ها را به خود فراهم آورد و یا حداقل با غیریت‌سازی و ایجاد هویت‌های کاذب در مناطق شمالی ایران شرایط ایجاد مناطق خودمختار با حکومت‌های دست نشانده و وابسته به خود را فراهم سازد و با سلطه بر این مناطق و ایران منا فع اقتصادی و سیاسی خود را تأمین نماید. اما رویکرد و محتوای فعالیت‌های سینمای سیار انگلیس در ایران متفاوت از روس‌ها بوده و انگلیس، از آن جایی که بر خلاف روس‌ها به‌دنبال اشغال سرزمین و یا ایجاد حکومت‌های خودمختار دست نشانده در ایران نبوده و همانطور که در مکاتبات‌شان مشخص است ایران یکپارچه و البته تحت‌سلطه، منافع سیاسی و اقتصادی آنها را بهتر تأمین می‌کرد برای حفظ سلطه و حضور دایمی خود در ایران بر خلاف روس‌ها که برنامه‌های تهاجمی به‌کار می‌بردند برنامه‌های فرهنگی و تبلیغاتی انگلیس در ایران با تانی و حوصله پی‌گیری می‌شده و حالتی تدافعی، نرم و ظاهری متمدنانه و انسان‌دوستانه داشته و فعالیت‌ها و بسترسازی فرهنگی آنها بر خلاف راهبرد هویت‌سازی جعلی و مقطعی روس‌ها فعالیت‌های ریشه‌ای از طریق برنامه‌های آموزشی، بهداشتی و دینی بوده که ضمن تغییر سبک زندگی و هویت دینی در درازمدت، تسلط فرهنگی این کشور را فراهم می‌آورد و در این راستا سینمای سیار به‌عنوان یک ابزار و وسیله ارتباط جمعی بسیار مؤثر با محتوایی از پیش‌تعیین شده در تأمین این هدف نقش مهمی داشته است.

منابع:

۱. آشوری، داریوش(۱۳۸۷)، **دانشنامه سیاسی**، چ ۱۶، تهران: مروارید.

۲. آشوری،داریوش(۱۳۴۷)، **فرهنگ سیاسی**، چ۳، تهران: مروارید.

۳. استوارت، سیم(۱۳۸۹)، **مارکسیسم و زیبایی شناسی**، مترجم،مشیت علایی، تهران:مؤسسه تألیف،ترجمه و نشر آثارهنری.

۴. اسکراین، سر کلارمونت(۱۳۶۳)، **جنگ‌های جهانی در ایران**، مترجم حسین نجف آبادی فراهانی، تهران: نوین.

۵. اشتری، بیژن(۱۳۹۰) ، **دیکتاتورها و سینما**، تهران: دنیای تصویر.

۶. اقبالی، اشرف(۱۳۹۳)، **مداخله شوروی در ایران پس از اشغال**، جام جم آنلاین، «بازیابی شده در۱۳۹۵/۰۵/۲۵»
7. http://jamejamonline.ir/online/670821962786066462

۸. امید، جمال(۱۳۷۷)، **تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹-۱۳۵۷**(ویرایش دوم). تهران: روزنه.

۹. ایثاری، محمد علی(۱۳۸۵)، تولید فیلم‌های مستند و خبری ۱۹۵۰-۱۹۶۵: برگ‌هایی از کتاب سینما در ایران ۱۹۰۰-۱۹۷۹. مترجم محمد سعید محصصی. **فصلنامه فارابی** ،ش ۵۹ و ۶۰، ص ۱۷۰-۱۵۷.

۱۰. بردول، دیوید و تامسون، کریستین(۱۳۸۳)، **تاریخ سینما**، مترجم روبرت صفاریان. تهران: مرکز.

۱۱. تهامی نژاد، محمد(۱۳۷۹)، سینما و افکار عمومی‌سازی در سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷: سال‌های فراموش شده سینما در ایران. **فصلنامه فارابی**، ش۳۹،ص ۱۴۱ -۷۱.

۱۲. ...، فیلم‌های روسیه تزاری و اتحاد شوروی از ایران، **انسان شناسی و فرهنگ**.
13. http://anthropology.ir/article/31329.html

۱۴. دالمایر، فرد(۱۳۸۴)، **راه‌های بدیل: فراسوی شرق شناسی و غرب شناسی**، مترجم فاطمه صادقی و نرگس تاجیک، تهران: پرسش و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.

۱۵. دانشور، محمد(۱۳۸۸)، **از قلعه دختر تا دقیانوس**. کرمان، مرکز کرمان‌شناسی.

۱۶. **در آن سوی ارس**(۱۹۴۷) ،
17. https://www.youtube.com/watch?v=XlJJOcPSqYE

۱۸. دوایی، پرویز(۱۳۸۱)، **بازگشت یکه سوار**. تهران: روزنه کار.

۱۹. دیاوارا، مانتیا(۱۳۶۸)، سینما در آفریقا، **نامه فیلمخانه ملی ایران**، ش ۱، ص ۶۶- ۴۳.

۲۰. ذوقی، ایرج(۱۳۶۷)، **ایران و قدرت های بزرگ در جنگ جهانی دوم**. تهران: پاژنگ.

۲۱. رایین، اسماعیل(۱۳۵۸)، **اسرار خانه سدان**. تهران:امیرکبیر.

۲۲. رحیمیان، بهزاد(۱۳۹۵)، **رویای صادقانه، سیری در مستندات سال‌های آغازین سینما در ایران**. تهران: نظر.

۲۳. رمضانی، حمیدرضا(۱۳۸۵)، کنسولگری‌های خارجی در خراسان، نگاهی به فعالیت‌های کنسولگرهای خارجی در خراسان در سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۲۴. **زمانه**، س۵، ش۴۳،ص ۲۳-۳۵.

۲۴. رنجبر فخری، محمود(۱۳۸۳)، **نمایش در تبریز از انقلاب مشروطه تا نهضت ملی نفت**، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

۲۵. روبین، باری(۱۳۶۳)، **جنگ قدرت‌ها در ایران**، مترجم محمود مشرفی، تهران: آشتیانی.

۲۶. سعید، ادوارد(۱۳۸۲)، **فرهنگ و امپریالیسم، بررسی فرهنگی سیاست امپراطوری**، ترجمه اکبر افسری، تهران:

توس.

۲۷. شیلر، هربرت(۱۳۹۲)، **ارتباطات و سلطه فرهنگی**. مترجم کاظم معتمد نژاد. تهران: شهر.

۲۸. صدر، حمیدرضا(۱۳۸۱)، **درآمدی بر تاریخ سینمای سیاسی ایران ۱۲۸۰-۱۳۸۰**، تهران: نی.

۲۹. فدائی، مجید(۱۳۸۶)، **تاریخ سینما در کرمان**. اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی کرمان.

۳۰. گیبز، پی اچ(۱۳۲۶)، استفاده از فیلم در تعلیم و تربیت، **آموزش و پرورش، تعلیم و تربیت**، ش۲، ص۲۱-۱۷.

۳۱. مددی، سیروس(۱۳۹۴)،فیلم مستند «**در آن سوی ارس**»، **اندیشه نو**،

۳۲. بازیابی شده در۹۵/۰۶/۲۵«http://www.andisheh-nou.org/?p=1831»

۳۳. مزروعی،کوکب(گردآورنده)(۱۳۸۲)، **مجموعه مقالات همایش چشم‌انداز سینمای کودک و نوجوان در ایران امروز**. اصفهان: غزل.

۳۴. همراز، ویدا(۱۳۹۱)، **مبلغان مسیحی در ایران از صفویه تا انقلاب اسلامی**. تهران: پژوهشگاه فرهنگ واندیشه اسلامی.

35. Davis, Glyn, Kay Dickinson, Lisa Patti, Amy Villarejo(2015): Film Studies: A Global Introduction, Taylor & Francis.

36. Druick, Zoe(2009)" At the Margins of Cinema History: Mobile Cinema in the British Empire". Public, 40 (2009): Screens: 118-125.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی