سینمای ایران

از ایران چه می‌دانم؟ ۱۲/

محمد تهامی نژاد

دفتر پژوهشهای فرهنگی

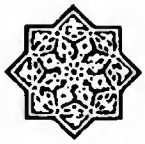
بسم الله الرحمن الرحیم

از ایران چه می‌دانم؟ / ۱۲

سینمای ایران

محمد تهامی‌نژاد

دفتر پژوهشهای فرهنگی



دفتر پژوهشهای فرهنگی

تهران ـ خیابان ایرانشهر شمالی ـ نبش کوچهٔ یگانه ـ شمارهٔ ۲۱۵ ؛ کُدپستی : ۱۵۸۴۷
تلفن : ۸۸۲۱۳۶۴ ، ۸۳۰۲۴۸۲ ؛ دورنگار : ۸۳۰۲۴۸۵ ؛ صندوق پستی : ۴۶۹۱ ـ ۱۵۸۷۵
پست الکترونیکی : crb@kanoon.net نشانی در اینترنت : WWW. Iranculturestudies.com
مرکز پخش : تهران ـ میدان‌انقلاب ، خیابان ۱۲ فروردین ، نبش خیابان شهید وحیدنظری ، شمارهٔ ۳۸ ؛
تلفن‌و دورنگار: ۶۴۱۷۵۳۲

* **سینمای ایران** ـ از ایران چه‌می‌دانم؟ / ۱۲
* مؤلف: محمد تهامی‌نژاد
* ویراستار: خاطره اکرمی
* طراح جلد : شرکت نوید زیر نظر آیدین آغداشلو
* حروفنگار و صفحه‌آرا: شهره خوری
* لیتوگرافی: فرآیند گویا * چاپ: نیل * شمارگان: ۵۱۰۰ نسخه * چاپ اول ، تابستان ۱۳۸۰

همهٔ حقوق محفوظ است. هرگونه تقلید و استفاده از این اثر به هر شکل بدون اجازه کتبی دفتر پژوهشهای فرهنگی ممنوع است.

شابک : ۰-۲۶-۵۷۹۹-۹۶۴ ISBN: 964-5799-26-0

تهامی‌نژاد ، محمد ، ۱۳۲۱ ـ
سینمای ایران / مؤلف محمد تهامی‌نژاد. ـ تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۸۰.
۱۲۰ ص. : مصور. ـ (از ایران چه می‌دانم؟ ۱۲)
ISBN 964-5799-26-0
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. سینما ـ ایران ـ تاریخ. الف. دفتر پژوهشهای فرهنگی. ب. عنوان.
۸۷ ت ۱۹ الف / ۵ / ۱۹۹۳ PN ۹۷۱/۴۳۰۹۵۵
کتابخانه ملی ایران ۷۱۳۴ ـ ۸۰م

یادداشت

با توجه به تحولات نوین فرهنگی در جامعهٔ امروز، نیاز ایرانیان، به‌ویژه جوانان تیزبین و پرسشگر، به بررسی‌های جدید علمی و پربار دربارهٔ تاریخ «پرفراز و نشیب» ایران زمین و دیانت و فرهنگ و تمدن آن، بیش از گذشته نمودار شده است. از این رو، دفتر پژوهشهای فرهنگی با شناخت این امر و در جهت گسترش دیدگاه‌های همه جانبه و عمیق فرهنگی، تلاش جدیدی را آغاز کرده و بر آن است تا با انتشار مجموعهٔ "از ایران چه می‌دانم؟" آگاهی‌های مهم، دقیق و سودمندی را در حوزه‌های گوناگون "ایران پژوهی" در دسترس همهٔ ایران‌دوستان و جوانان علاقه‌مند کشورمان قرار دهد.

امید است که این دفتر بتواند با ارائه این نوع پژوهش‌ها، ضمن ایجاد پیوندی ناگسستنی میان فرهنگ امروز و دیروز و دوری از هر گونه ذهنیت و جانبداری‌های یک سویه و غیر علمی، زمینهٔ تبادل‌نظر و اندیشه را میان همهٔ دانش‌پژوهان و علاقه‌مندان این عرصه فراهم سازد و در شکوفایی حرکت‌های نوین فرهنگی و اندیشه‌پرور و ایجاد آینده‌ای بهتر برای این سرزمین، نقشی شایسته و مفید ایفا کند.

دفتر پژوهشهای فرهنگی

محمدحسن خوشنویس

فهرست مطالب

پیش‌سخن ۷

فصل یکم. دورهٔ قاجار

۱. اکسپوزیسیون پاریس و پاسخ‌ها ۱۱

۲. سینما - ثبت خاطره ۱۵

۳. فیلم‌های دارالخلافه ۱۶

۴. نمایش عمومی ۱۷

۵. سینما و عقلانیت در عصر خارجی‌های جاهل طماع در ایران ۱۹

فصل دوم. دورهٔ پهلوی

۱. روحانیون ۲۵

۲. پیشنهاد تأسیس صنعت سینما در ایران ۲۶

۳. تبلیغات و جنگ سفارتخانه‌ها ۲۶

۴. ایران دیروز ـ ایران امروز ۲۷

۵. گسترش سالن‌های نمایش رؤیا ۲۸

۶. فیلم خبری ـ گزارشی (تولید) ۲۹

۷. سه جریان موازی برای تأسیس ۳۰

فصل سوم. تأمین زیرساخت‌ها برای تأسیس

۱. سینما ـ تفریح ۳۷

۲. سینما و افکار عمومی‌سازی رسمی ۳۷

۳. سازمان پرورش افکار ۳۸

۴. شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ ۳۹
۵. جناح‌های سیاسی داخلی ۳۹
۶. اعتصاب ۴۰
۷. استودیوها و شخصیت‌ها ۴۰
فصل چهارم. توسعه تدریجی
۱. گنجینه‌های تئاتر ۴۵
۲. قصه و دوری از جریان روشنگری ادبیات ۴۷
۳. مخاطب‌شناسی دههٔ سی و بازگشت سرمایه ۴۸
۴. موضوع و مضمون ۵۱
۵. عدم تأمین اجتماعی ۵۳
۶. تهدید ۵۴
۷. کافه ۵۴
۸ تولید احساس مشترک ۵۸
۹. سینمای فکاهی ۶۰
۱۰. سینمای نسل جدید (پیشروها) ۶۲
۱۱. تبیین انسان معاصر ۶۶
فصل پنجم.سینمای ایران، بعد از انقلاب اسلامی
۱. سینمای ایدئولوژیک غیردولتی ۷۱
۲. بروز اندیشه سینمای مرامی ۷۶
۳. ویژگی‌های سینمای جدید ایران ۹۵
۴. یادآوری و حفظ گذشته ۱۰۲
۵. نشانه‌ها و نمادها ۱۰۳
۶. مباحثه واقعیت و خیال ۱۰۴
پی‌نوشت ۱۱۲

پیش‌سخن

آنچه را پیش رو دارید، بیشتر از این‌که تاریخ رویدادها، شرح حال‌ها و حتی رونویس نقدها و انبوه نوشته‌های خود من باشد، یک جوهره نگاشت است. این امر، البته با رعایت شکل کرونولوژیک یعنی ترتیب زمانیِ رخدادهای مهم و مؤثر ــ سامان یافته ــ با یک پرسش آغاز شده است که تصویرسازی، انتقال حرکت، احساس، اندیشه و امر واقع به مدد فن فیلمبرداری، چه مراحلی را پیموده، و زیبایی در هر دوران دارای کدام معناها بوده است؟ نخستین فرض نوشتهٔ حاضر این است که تاریخ سینمای ما چیزی جز یک توسعه تدریجی و تکثر در اندیشه و در یافتهٔ زیبایی نیست و فرض دوم این است که سینما در ایران، همواره تحت تأثیر ساخت سیاسی و اجتماعی بوده ولی از حالت ناظر، به منتقد، آواگر، شاعر، پیشرو، تبدیل شده، این تمایل وجود دارد که تأثیرپذیری مذکور به نفع سینما به عنوان هنر، گسسته شود و یا تقلیل یابد که هیچ‌کدام در تاریخ هنر و نقد آن، بی سابقه نیست.

مشاهده‌گران پیش از تاریخ سرزمین ما که حضور خود را با ابزاری ساده، در دامنهٔ کوهی در دره‌نگاران سراوان و یا بر الواح و سکه‌ها، ثبت کرده‌اند، در ظاهر کاری بسان برخی عینیت‌گرایان انجام داده‌اند که امر واقع را تا درون فیلم، امتداد می‌دهند که گزارش بماند. آن کس که به مدد انگشتانش در برابر آتش، شبحی دگرگون بر دیوارهٔ غار یا بر چادر افکند یا جادو پزشکی که با صدا و حرکت و شکل‌ها، خود را بر مخاطبان مسلط می‌ساخت، جای خود را به نقّالان و هنروران داد. در غار رازآمیز افلاطون، اسیران و زنجیریان، پشت به منفذ غار،

تصاویری را که در نتیجهٔ حرکت اشیا از برابر آتش، بر سقف افتاده، امر واقع می‌پندارند. این تمثیل در حکمت افلاطون، برای اثبات مجاز بودن عالم محسوس است و این که محسوسات، ظواهرند نه حقایق.

بر بدنهٔ سفال‌های پیش از تاریخ و در حجاری‌ها و نقره کاری‌های باستانی و در دوران هنر اسلامی، نقش‌های پیوسته‌ای وجود دارد که مقاطع مختلف یک حرکت، در آنها منجمد شده.

بر بدنهٔ ظرفی در شهر سوخته متعلق به پنج‌هزار سال پیش، جهیدن بُزی را در چند نما، شاهدیم. در دوره‌های بعد، فانوس خیال، می‌بایست امکان تازه‌ای برای آرزوی دیرین، یعنی جان‌بخشی به شیء، بوده باشد.[۱] در غیاث‌اللغات (به‌نقل از سراج و برهان) فن‌آوریِ چنین وسیله‌ای، توصیف شده:

«فانوسی باشد که اندرون آن، گرد شمع یا چراغ، بر چیزی حلقهٔ تصاویر از کاغذ تراشیده، وصل کنند و آن چیز به‌گردش آرند. عکس تصاویر از بیرون فانوس، با یک گونه لطف می‌نماید.»

و دیگر، همه انتزاع و نازک خیالی است: حکیم عمر خیام، به مدد فانوس خیال، تصوّر دیگری از غار افلاطون ارائه می‌دهد که دیواره‌اش به جای صخره، تمام عالم هستی است:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس ما چون صوریم کاندرو گردانیم

جهان تشیّع با تمایلش به مباحث عقلی و استدلالی، ابوعلی الحسن بن الهیثم (۳۵۶ هـ ق / ۹۵۶ م ـ ۴۳۰ هـ ق / ۱۰۳۹ میلادی) را به عالم دانش معرفی کرد. وی در دوران اوج حکمت ایرانی ـ اسلامی در بصره متولد شد و در زمان الحاکم (منصور ۳۸۵ هـق) ششمین خلیفهٔ فاطمیون به مصر رفت. و نظریه‌ای بر رد تئوری اقلیدس بنیاد نهاد و گفت که:

«رؤیت از طریق نوری که به چشم وارد می‌شود، حاصل می‌گردد. نه از چشم به شیء»

بخشی از مطالعه و تجربه الحسن، به اتاقک تاریک (عکاسی) نیز مربوط می‌شود [۲]. کوشش علمی به تدارک شیء انجامید یعنی بذر دانش در جهان پراکنده شد:

فناکیس‌تیسکوپ[1] که در اوایل قرن نوزدهم توسط پلاتو بلژیکی ساخته شد و در ۱۸۳۴ هورنر انگلیسی آن‌را تکمیل کرد، چیزی جز بازسازی جدیدی از فانوس خیال نبود: مقاطع یک حرکت بر کاغذ ترسیم می‌شد و در داخل دستگاه استوانه‌ای که بر یک محور می‌چرخید قرار می‌گرفت، صفحه می‌چرخید و نقش‌ها از طریق یک سوراخ جانبی باتوجه به خاصیت خطای باصره، پیوسته می‌شد.

علاوه براین، عصر روشنگری نیز با عنایت بر پژوهش تجربی، نظریهٔ واقعیت‌گرایی را اعلام داشت و گفت که

«جهان باید به انسان تعلق یابد.» [۳]

ثبت و ضبط لمحه‌ها و آنات جهان، یک قدرت بود. لیکن تا اختراع سینما، مقدمات نظری و عملی دیگری لازم بود که فوران دستاوردهای علمی در زمینهٔ فیزیک و نوروشیمی، آن را امکان‌پذیر ساخت: در ۱۹ اوت ۱۸۳۹ که نخستین ارائه رسمی یک شیوهٔ عکاسی ــ داگرئوتیپ ــ تحقق پذیرفت، تولد عکاسی به ثبت رسید:

«سال ۱۸۳۹ در واقع تاریخ علنی‌شدن عکاسی و نه سال اختراع آن است. در این برهه از تاریخ، نیپس، که شش سال از مرگش می‌گذشت، راه را در تمامی قلمروهای عکاسی گشوده بود.» [۴]

در همان نخستین سال‌ها، یعنی در زمان محمدشاه قاجار، صنعت عکاسی به ایران آورده شد [۵]. ده سال بعد از نخستین ارائه رسمی عکس در پاریس،

1.phenakistiscope

ناصرالدین‌شاه قاجار به سلطنت رسید.

«بدری آتابای، ناصرالدین شاه را نخستین عکاس ایرانی می‌داند.... می‌دانیم که آقارضا (۱۸۴۳ تا ۱۸۸۹)، یکی از پیش‌خدمتان مخصوص شاه، فن عکاسی را در دارالفنون فراگرفته و در ۱۸۶۳ به مقام نخستین عکاس‌باشی، منصوب شده بود. از یادداشت‌های شخصی ناصرالدین‌شاه چنین بر می‌آید که وی با روش‌های علمی و فنی عکاسی و طرز کار دوربین‌های مختلف آشنا بوده.... مبنای کار نخستین عکاسان اروپایی توجه به فرم و اصول زیبایی‌شناختی نقاشی بود، حال آن که عکاسان ایرانی از چنین سنت تصویری طبیعت‌گرایانه‌ای که بتوانند آن را مبنای آثارشان قرار دهند بی‌بهره بودند. به همین دلیل آثار اروپاییان را سرمشق خود قرار می‌دادند. آثاری که حدوداً از ۱۶۵۰ نخست به صورت آثار چاپی و نقاشی و بعدها در قالب عکس به‌تدریج وارد ایران شد.»(۶)

«عکاس‌ها گلدان چیدند، پرده آویختند، سبیل‌ها تاب داده شد، دست‌ها بر زانو و لبخند برلب آمد تا لمحه‌ای یادمان از فضا و حسن و تبحّر فنی و هنری عکاس، ثبت شود و عکس نیشتر زد، زخمی کرد».(۷) همزمان در اروپا و آمریکا، تجربه ادامه داشت عکاسی به نام مای بریج، عکس‌های مسلسل (متداوم) از حرکت پای اسب‌ها، فیل‌ها، ببرها و رقصندگان را درون دستگاهی که زوپراکسیسکوپ نامیده بود نهاد و عکس متحرک به وجود آورد. این دستگاه، تلفیق چرخ فناکیس‌تیسکوپ و مجیک لنترن (پروژکتور اسلاید) بود که برای نمایش عمومی، عکس‌های مسلسل و متداوم را می‌تاباند و متحرک به نظر می‌آورد (احتمالاً همان است که قبل از سفر مظفرالدین‌شاه به فرنگ خریداری شده بود و به گمان من، یکی از دلایلی که در متن‌های دورهٔ قاجار، سینما را سینما فتگراف نوشته‌اند، از همین جاهاست (۸)).

به این ترتیب، قدرت جاودانه‌سازی عین و صورت حرکت، در حوزهٔ اقتدار انسان در می‌آمد.

فصل یکم

دورهٔ قاجار

۱ـ اکسپوزیسیون پاریس و پاسخ‌ها سال ۱۹۰۰ که نمایشگاه جهانی پاریس به دلایل سیاسی ـ اجتماعی برپا شد. پنج سال از اولین تماشای تصویر متحرک برپرده می‌گذشت. برادران لومی‌یر، اهل لیون، تجربهٔ دانشمندان، ابزارمندان، عکاس‌ها و شرط‌بندها را در اختراع خود، سینماتوگراف ــ حرکت‌نگار ــ متبلور ساختند.

آگوست ماری لویی نیکولاس لومی‌یر، برادر بزرگ‌تر، و لویی ژان لومی‌یر در کارخانه عکاسی پدر خود دوربینی سبک‌وزن‌تر از اختراع ادیسون و دیکسونِ آمریکایی ساختند. اولین جلسه نمایش سینماتوگراف در روز ۲۲ مارس ۱۸۹۵ در مجمع تشویق محصولات ملّی برگزار شد و فیلم **خروج کارگران از کارخانه** به نمایش درآمد. اولین نمایش عمومیِ فیلم، برای تماشاگرانی که هرکدام یک فرانک پرداخته بودند در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در سالن هندی‌زیرزمین‌گراندکافه‌درپاریس‌برپاشدو فیلم برپرده افتاد. این دستاورد، قدرت و اعتبار کینه‌توگراف ادیسون و کینه توسکوپ را در محاق قرار داد.

در سالن‌های کینه‌توسکوپ، تعدادی دستگاه قرار می‌گرفت که هریک از تماشاگران، از طریق روزنه‌ای، تصاویر متحرک ــ به میزان پنجاه فوت، حدود نیم دقیقه با سرعت ۴۸ قاب در ثانیه ــ را تماشا می‌کردند[۹] ولی اختراع لومی‌یرها، پرده، حضور تماشاگران در کنار یکدیگر و انتقال احساس را به وجود آورد. آنها با نمایش حوادث واقعی مثل غذادادن به بچه، باغبان آب‌پاشی شده و خروج قطار از ایستگاه، بانی سینمای مستند بودند.

در حالی که فیلم‌های ادیسون، علی‌رغم عدم تدوین و پیرنگ [۱۰]، حرکتی به سوی سینمای تخیلی و تئاتری بود که در نخستین استودیوی جهان ــ بلاک ماریا ــ تولید می‌شد. اولین سال‌های تاریخ سینمای دنیا، با رقابت شرکت‌های لومی‌یر و ادیسون گذشت. براساس آنچه میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی طهرانی، به‌عنوان یک مشاهده گر شیفتهٔ تمدن غرب، در سفرنامهٔ خود آورده، اگر توضیح او دربارهٔ کینه‌توسکوپ بوده باشد، فیلم‌های آمریکایی نیز در سال ۱۸۹۷ دارای صحنه‌های خارجی شده بودند:

«جمعه بیست وپنجم لندن ذیحجهٔ سال ۱۳۱۴ هـق [ماه مه ۱۸۹۷ میلادی] به قوهٔ برقیه آلاتی اختراع کرده که هر چیز را به همان حرکت اصلی می‌نماید. مثلاً آبشار آمریکا را به عینه نشان می‌دهند. فوج سرباز را باحالت حرکت و مشق، قطار راه‌آهن را در حالت حرکت به همان سرعت تمام می‌نماید و این فقره از اختراعات آمریکایی است». [۱۱]

حدود سه سال بعد که هیئت ایرانی در راه سفر به فرانسه بود، برادران لومی‌یر تقریباً تولید فیلم را متوقف ساخته و شارل‌پاته و لئون گومون در سال ۱۸۹۶ کارخانه‌های خود را تأسیس کرده بودند.

پاته فرمول‌های موفق لومی‌یرها یعنی فیلمبرداری از مناظر و امور واقعی را تقلید می‌کرد و هدف شارل پاته و برادرانش در شرکت پاته‌فرر فتح تمام شاخه‌های صنعت فیلم فرانسه بود. در اندک مدتی، کارخانهٔ پاته همهٔ امکانات سینما را دراختیار داشت. دوربین، دستگاه نمایش و مواد اولیهٔ فیلم خام را می‌ساخت، پس از کسب امتیاز اروپاییِ جورج ایستمن آمریکایی، نوار فیلم، تولید کرد. لئون گومون نیز با تأسیس دومین امپراتوری فیلم فرانسه، از قطعات ماشین گرفته تا دستگاه وصول بلیط کنار در ورودی سالن‌های نمایش را می‌ساخت و استانداردهای لومی‌یرها یعنی فیلم ۳۵ میلی‌متری و سرعت ۱۶ قاب در ثانیه را پذیرفته بود [۱۲] و این نظریهٔ لومی‌یر (لویی) که «سینما، اهمیتی پایدارتر از حوادثی که ضبط می‌کند ندارد»، به‌تدریج محو می‌شد.

مظفرالدین‌شاه و همراهان در روز پنج‌شنبه دوازدهم ذیحجهٔ سال ۱۳۱۷هـق از تهران به راه افتاد و اولین پاسخ به این سفر را حاج زین‌العابدین مراغه‌ای در سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک، داد:

«سفر فرنگ با استقراض ایران ویران‌کن از دولت روس، فراهم آمد.»(۱۳)

به‌واقع دربرابر استقراض، گمرکات ایران و عواید شیلات و پست و تلگراف وثیقه داده شده، به دولت‌های روس و انگلیس مجوز دخالت و نظارت در امور مملکت دادند.

در مدت یک‌ماه که شاه درمنطقهٔ آب‌معدنی کنترکسویل، استراحت‌می‌کرد، باتصویر متحرک آشناشد، از فرانسه بیرون رفت و بعد از دیدار رسمی از روسیه و دو روز اقامت در کولونی روز ۲۸ ماه ژوئیه سال ۱۹۰۰ وارد پاریس شد و مورد استقبال رئیس جمهور، مسیوامیل لوبه، اعضای دولت و مردم پاریس قرار گرفت. روز دوّم اقامت، به دیدار نمایشگاه جهانی رفت، در آن جا با مصادیق عینی نوشته‌های میرزا ملکم‌خان رو به رو شد و در نمایشگاه و یا باحضور در استودیوی فیلمبرداری گومون (۱۴) به سینما علاقه نشان داد و آن را چیز بسیار بدیع خوبی دانست و علی‌رغم تمام ادعاها، روز سی‌ام ژوئیه، ۱۹۰۰؛ هشتم مرداد ۱۲۸۸ شمسی:

«در عمارت سوورن ، به امتحان قدری موزیک و امتحان آلت سینه‌ماتوگراف که می‌خواستند ابتیاع فرمایند ، مصروف داشتند.»(۱۵)

بنابراین از روز هشتم مرداد، دوربین خریداری شده، دراختیار شاه و عکاسش قرار داشت. جدا از روزنامه‌های فرنگستان، مظفرالدین شاه نیز در سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی به توصیف هیجان اروپاییان برای فیلمبرداری از هیئت ایرانی، پرداخته است. روز سه‌شنبه سوم ربیع الثانی:

«امروز صبح چندین نفر عکاس آمده، به قدر بیست قسم عکس از ما انداختند. منجمله آن عکاس ریش سفید اسباب عکس سینه‌ماتوگراف را آورده بود و در بین راه

رفتن ما با همراهان به اقسام مختلف عکس انداخت. بعد جناب اشرف صدر اعظم و وزیر دربار و سایر نوکرها که بودند در حال بیرون آمدن از دالان، عکس انداختند».

شش روز بعد، در شرایطی که هیئت ایرانی برای عزیمت به لندن آماده می‌شد دومین پاسخ به سفر شاه توسط یک جوان فرانسوی داده شد که گفتند آنارشیست بوده و این هم متن ترجمهٔ درباری روزنامه‌های فرنگستان از ماجرا:

«جناب وزیر دربار به چابکی و جلدی تمام، بند دست آن ناپاک را با پنجهٔ فولادی محکم گرفت و چنان بفشرد که سلاح از چنگش جدا شده به خاک افتاد.»(۱۶)

در همان روزها پادشاه ایتالیا نیز ترور شد و به دلیل عزاداربودن خانوادهٔ سلطنتی انگلیس، سفر ایرانیان به لندن لغو شد. ماندن در پاریس، سبب آشنایی بیشتر با سینما گردید. در آن هنگام اگرچه مه‌لی‌یس، فیلم‌های داستانی تولید کرده و اقتصاد سینما را در اختیار داشت، ولی برای شاه قاجار، فیلم‌های گزارشی، به نمایش درمی‌آمد. فیلم داستانی، دون شأن همایونی بود؟

«پردهٔ بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغ‌های الکتریک را خاموش و تاریک نموده و عکس سینه‌ماتوگراف را به آن پردهٔ بزرگ انداختند. خیلی تماشا دادند منجمله‌مسافرین آفریقا و عربستان راکه‌در صحرای آفریقا راه می‌پیمایند نمودند که خیلی دیدنی بود... به عکاس‌باشی دستور دادیم همه قسم آنها را خریده به طهران بیاورند که انشاءالله همان‌جا درست کرده به نوکرهای خودمان، نشان بدهیم.»(۱۷)

شاه قاجار، روز سوم اوت در قلعه ونسن، از کارخانه‌های اسلحه‌سازی، بازدید کرد. فیلم‌بردارهای فرانسوی، وی را ترک نمی‌کردند. در مراجعت به پاریس، اتفاق بسیار مهمی رخ داد؛ ایرانیان، تصویر ورود خود به پاریس را تماشا کردند:

«اعلیحضرت شهریاری‌بقیه روز را در آپارتمان خودشان به تماشای سینوماتوگراف که بعضی‌ازمجالس‌ورود‌اعلی‌حضرت‌به‌پاریس‌درآن‌ترتیب‌داده‌بودند،مشغول‌گردید.»(۱۸)

این «بعضی مجلس‌ها»، همان فیلم‌هایی است که در سال ۱۳۶۱ به همراه

فیلم‌های «تهران»، در کاخ گلستان، کشف شد. فیلم‌های مکشوفه، پنجاه حلقه سی‌ثانیه تا یک دقیقه‌ای بودند. امروزه روی غالب فیلم‌ها حالت تاول‌زدگی به‌وجود آمده است. به گفتهٔ اکبر عالمی، رئیس وقت لابراتوار فیلم سیمای جمهوری اسلامی ایران.

تحقیق نشان می‌دهد که سندهای موجود در ایران، بخش کوچکی از خاطرهٔ سفر به پاریس را در بر دارند، ازجمله:

«دکتر واین، جراح معروف، به حضور اعلیحضرت شرفیاب شده، با آلت سینوماتوگراف تیراندازی تفنگ‌های مختلفه و بعضی مجالس تشریف‌فرمایی اعلیحضرت را به قلعه ونسن از نظر مبارک گذرانید.»(۱۹)

۲ـ سینما ـ ثبت خاطره دوربین از شرکت گومون خریداری شد ولی‌جز همان آزمایش دوربین در روز هشتم مرداد، خبری از فیلمبرداری، ثبت و ضبط نشده، یا دردست نیست. شاه بعد از استراحت در پاریس، با قطار، راهی شهر ساحلی استاند بلژیک شد و سر راه در شهر مِنِن، مسیوپریم، رئیس گمرکات آذربایجان به حضور رسید.

قدیمی‌ترین سند از کتاب بدایع وقایع ... دربارهٔ عملیات چهارمین روز ورود به استاند:

در آن روز، شاه تصمیم گرفت با یک خانم راننده اتوموبیل بخاری استانلی فیلمی به یادگار برداشته شود:

«از آن جایی که مشق و امتحان اتوموبیل‌رانی آن دو، موجب خرسندی و مسرت خاطر مبارک اعلیحضرت شاهنشاه شده بود و برای آن که یادگار آن روز و آن مجلس ثابت بماند، به اشارهٔ بندگان اقدس همایون، مادام کرون در دست چپ اعلیحضرت قرار گرفته، یک سلسله عکس متحرک با آلت سینه‌ماتوگراف، برداشته شد.»(۲۰)

و این رخداد، مصادف با چهارشنبه ۱۵ اوت است. نام فیلمبردار ذکر نشده،

امّا سند مشخص‌تری در سفرنامهٔ مبارکه شاهنشاهی هست که آن را آغاز سینمای ایران دانسته‌اند. این روز، شنبه ۲۱ ربیع‌الثانی ۱۳۱۸ هـق معادل ۱۸ اوت است که از طرف حکومت بلژیک ــ که جای پایی از طریق اتباع خود در گمرک ایران پیدا می‌کرد ــ جشن اعلام شد که آن را در متون قاجاری، عید گل، ترجمه کرده‌اند:

«روز بعد را عید گلی به اهالی شهر استاند که برای این گونه اعیاد و تفریحات، امتیاز و مناسبت مخصوص دارد، از طرف کارگزاران حکومت، اعلان شده بود.»(۲۱)

کوریلن که خبر فیلمبرداری از خانم ماشین‌سوار ــ راننده ــ را داده، دربارهٔ فیلمبرداریِ دربار از این روز، ساکت است ولی سفرنامهٔ مبارکه می‌نویسد:

«خانم‌ها سوار کالسکه شده با دسته‌های گل از جلوی ما عبور می‌کردند و عکاس‌باشی هم مشغول عکس سینه‌ماتوگراف اندازی بود.»(۲۲)

فیلم‌های اُستاند، هنوز به دست نیامده‌اند.

۳ـ فیلم‌های دارالخلافه مظفرالدین‌شاه، بعد از یک سفر ۲۲۳ روزه، به ایران بازگشت و در تهران نیز دوربین دوباره به کار افتاد. فیلم‌های تهران فاقد حرکت دوربین و در عوض غالباً دارای حرکتی عمیقاً درونی هستند.

دوربین فیلمبرداری مانند دوربین عکاسی، بی‌حرکت کاشته شده، تصحیح قاب‌بندی، صورت نمی‌گیرد. نمایش‌دهندگان که بعضی‌شان صورتک حیوانات بر چهره دارند، یکدیگر را به میانهٔ قاب تصویر، هل می‌دهند تأکید نه روی کوتوله‌است نه آدم صورتک دار. شاه می‌آید و می‌رود. صحنه‌های مستند متعددی درفیلم‌های تهران وجود دارد: عبور زنان، عبور قزاق‌ها و شاه، سوار بر اسب، ورزش در خارج‌از شهر وداخل کاخ‌گلستان. تاخت‌خرسواران‌در خیابانی مشجّر، فلک‌کردن کوتوله و غلام‌سیاه، مشاجره با عرب و سواری گرفتن کوتوله از عرب.(۲۳) آیا شاه خودش فیلمبرداری هم می‌کرد، کارگردان هم بود؟:

«عکاس، فرداصبح زود سینه‌ماتوگراف را با دو سه رولو، زود بیارکه عکس شیرها را بگیریم.»

در سند دیگر به میرزا ابراهیم خان، دستور داده می‌شود تا از مراسم عزاداری، فیلم‌بردارد:

«صبح زود اسباب سینه‌ماتوگراف را برداشته و در سبزه‌میدان از دستجات قمه‌زن، عکس بینداز.»(۲۴)

فیلم‌های تهران، یا گزارشی است و یا مستند بازسازی شده از صحنه‌هایی که از داخل عمارت، بیرون آمده و جلوی دوربین، اجرا شده‌اند. صحنهٔ دستگیری خلافکار در یک گذر شلوغ که در نمای عمومی رخ می‌دهد، دوربین مخفی است یا بازسازی؟

شاه در سفر دوم به فرنگ، گرچه دربارهٔ تماشای فیلم نوشته امّا نه دوربین فیلمبرداری را همراه برده بود و نه دیگر به علت بیماری و ماجراهایی که به خاطر حضور بلژیکیان در ایران رخ داد، دل و دماغش‌را داشت (۲۵). دوربین فیلمبرداری، در جریان انقلاب مشروطه، بدون استفاده ماند. به واقع سینمای ایران به وجود نیامد.

٤ـ نمایش عمومی (تماشا، چند صباحی قبل از انقلاب) میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی طهرانی، فرزند میرزا تقی‌خان، مقدمات دومین سفرش را به اروپا و آمریکا و هند و ژاپن ــ به اتفاق همسرش نصرت‌زمان ــ تدارک دید و در ضیافت نمایشگاه جهانی پاریس به حضور شاه رسید. به گفتهٔ فرزندش جهانگیر قهرمان‌شاهی:

«در تهران، قسمتی از حیاط پشت مغازه‌اش را که از سه‌راه مهنّا تا باغ ارباب جمشید امتداد داشت، به نمایش فیلم، اختصاص داد. مشتری‌هایش اغلب، اعیان و اشراف بودند، حتی اتابک و علاءالدوله هم به همین خانه می‌آمدند و پشت به پروژکتور نسبتاً

بزرگی که به‌اصطلاح با سیستم لایم‌لایت، کار می‌کرد، می‌نشستند و در دنیای سینمای حقه‌بازی آن زمان که مردی بیش از صد نفر را وارد یک کالسکه می‌کرد و یا از مرغی بیش از بیست تخم‌مرغ می‌گرفت، فرو می‌رفتند.»(۲۶)

این نوع فیلم، محصول چه کسی، جز ژرژ مه‌لی‌یس می‌توانست باشد که از شعبده‌بازی به سینما روی آورده بود؟ جالب است که فیلم‌های خریداری شده توسط مظفرالدین‌شاه، فیلم‌های گزارشی و فیلم‌های صحاف‌باشی، تخیلی بودند. محمدعلی جمال‌زاده نیز در خاطراتش برای حمید نفیسی نوشته است:

«اولین بار در ابتدای خیابان برق که کارخانه گاز حاج حسین‌آقا امین‌الضرب در آن جا بنا شده بود، فیلم دیدم.... خیابانی را نشان می‌داد که مردی با چرخ و ماشین بسیار سنگین و بزرگ، داشت خیابان را درست می‌کرد. ناگهان یک نفر عابر افتاد زیر چرخ یا غلطک ماشین. وقتی چرخ رد شد، آن آدم به صورت آدم مقوایی بدین صورت (نقاشی خطی از آدم مقوایی پهن شده به زمین) درآمده بود. ناگهان یک نفر آدم دیگر با تیشه و تبر به دست رسید و این آدم مقوایی را بلند کرد و با کمک تیشه و تبر، دوباره او را به صورت آدم متحرک درآورد.»(۲۷)

این نوع فیلم سرگرم‌کننده نیز، بازار سینما را داغ نکرد. هنگامی که به دلایل مختلف تصمیم به مهاجرت گرفت، اعلانی را به در و دیوار چسباند که از عدم اقبال همشهریان به فیلم و سینما، خبر می‌دهد:

«با کمال تأسف ترک دیار و برادران را نموده و می‌خواهم [از این]شهر بروم. از یمن اقبال بی‌زوال همشهری‌ها ناچار به فروش کارخانه ورشوکاری و اساس [اثاث] تماشاخانه و متعلقات آنها شدم. معهذا اگر دومی پیدا شود و این کارخانه را دایر بدارد، امیداست بذری را که در این سه سال افشانده‌ام حاصلش وی را نصیب شود و مردم هم کم‌کم ملتفت شوند... یک دستگاه ماشین سینه‌موتوگراف و پرده‌های متعدد آن... چراغ‌ها و صندلی‌ها و پرده‌ها و نیمکت‌ها.»(۲۸)

نظریهٔ هویت منفصل از طریق سینما که دکتر نفیسی طرح کرده است به دلیل

این که همشهریان رغبتی به تماشای فیلم نداشتند، نمی‌تواند مصداق کامل یافته باشد. براساس این نظریه هویّت هر فرد همیشه گرفتار نوسان بین دو قطب همسانی با غیر و انفصال از خود است[۲۹]. البته تحقیق موردی، نشان می‌دهد که در دوره‌های بعد یعنی حداقل تا سال ۱۳۱۰ شمسی هم علیه جریان انفصال از خود، واکنش‌های شدیدی در نخبگان جامعه وجود داشته هم به نفع سینمای غرب به عنوان عامل توسعه و نوین‌گری.

۵ـ سینما و عقلانیت در عصر خارجی‌های جاهل طماع در ایران فرمان مشروطه در ۱۴ مرداد ۱۲۸۵ هـ ش، صادر شد (جمادی‌الثانی ۱۳۲۴ هـق) و در روز ۱۴ ذیقعده، قانون اساسی به امضا رسید. بعد از مرگ مظفرالدین‌شاه، مجلس صنفی و طبقاتی اول در ۱۷ شعبان ۱۳۲۴ هـق تشکیل شد (صاحبان رأی به ۶گروه تقسیم شده بودند). اقدامات آزادی‌خواهانهٔ مجلس، شاه جدید را در برابرش قرار داد. استبداد صغیر حدود یک سال و اندی و تا رمضان ۱۳۲۷ به درازا انجامیدو با شکست حامیان‌استبداد، دوباره‌صحبت ازسینما، شنیده می‌شد.

در آن زمان، تهران آخرین روزهای شکل محوری خود را می‌گذراند. خیابان‌های جدید و امکاناتی مثل برق و خیابان‌بندی، شهر را به‌آرامی گسترش می‌داد. محل‌های نمایش فیلم همچنان در منطقه اعیان‌نشین به‌ویژه حوالیِ ارک همایونی، ناصریه، علاءالدوله (فردوسی فعلی) و لاله‌زار بود و تنها در دورهٔ قاجار و در بدو ورود فیلم به ایران است که نام مؤسسه با نام صاحب سینما، مترادف و توأم شنیده می‌شود که خود دلیل تاریخی ویژه‌ای دارد. تجّار، مبشر تغییرات اساسی در جامعه ایرانی بودند؛ تعدادشان اندک و در جامعه شهری، معروف و سرشناس‌بودند. بسیاری تغییرات اجتماعی به مدد آنان صورت گرفته و برخی هیجان‌های عمومی به دلیل بی حرمتی به ساحت تجّار، انگیخته شد.

عکاسخانهٔ روسی‌خان در خیابان علاءالدوله و سینمایش به نام «تماشاخانهٔ

بومر و روسی‌خان» و یا تماشاخانهٔ الکتروبیوگراف، در عمارت فاروس، خیابان لاله‌زار بود (داستان‌هایی رایج دربارهٔ روسی‌خان، نشان می‌دهد که او در دورهٔ استبداد صغیر هم، فیلم نمایش می‌داده و سینمایش بلافاصله پس از فرار محمّدعلیشاه غارت شده، ولی آگهی‌های او در روزنامهٔ انقلابی ایران نو، ادعای غارت را افسانه جلوه می‌دهد). سینمای امیرخان (محاذی درب اندرون شاهی ۱۳۲۷ هـ ق). تماشاخانه سینماتوگراف متعلق به آنتوان خان سوریوکین عکاس زبردست ارمنی بود. وی اعلام کرد که نمایندهٔ کمپانی پاته‌فرر است (در آپارتمان اردشیرخان پاتماگریان در خیابان علاءالدوله ۱۳۲۷ هـ ق فیلم نمایش می‌داد). به گفتهٔ جهانگیر قهرمانشاهی، اردشیرخان پروژکتور (دستگاه ماشین سینه‌موتوگراف) صحافباشی‌را خریده‌بود. آقایوف درقهوه‌خانه‌زرگرآباد اواسط چراغ‌گاز، فیلم نمایش می‌داد. سینما خورشید (خیابان علاءالدوله روبه‌روی بانک روسی) درکلوپ اسپرتیف بود. سینمایی مقابل عکاسخانهٔ عبدالله قاجار در ناصریه قرار داشت و سینما عالی، آپارتمان باقراوف در لاله‌زار.

در اواخر سلطنت احمدشاه، ظاهراً در ناصریه، درب اندرون و چراغ گاز، سینمایی وجودنداشت و محل‌های نمایش فیلم در لاله زار و علاءالدوله، متمرکز شدند. اطلاعات ما دربارهٔ این اماکن در پیش از جنگ جهانی اول، بیشتر از طریق آگهی‌هایی است که به روزنامه‌های صوراسرافیل، صبح صادق و ایران نو داده و یا خاطره‌هایی که جسته گریخته از صاحبانشان و یا جلسه‌های نمایش فیلم، نقل شده است.

اولین مقالهٔ مهم سینمایی در دوران آغاز تجدّدخواهی، با نام «سینما به‌عنوان ابزار تمدن جدید»، به سال ۱۹۰۹ در روزنامه ایران نو، چاپ شده که به چند پروژهٔ اجتماعیِ دنیای غرب برای تأسیس مدرنیته، از جمله حکومت ـ ملّت، اشاره کرده است:

«ما باید مدارسی دایر نمائیم که در آنها جوانان ما بیاموزند فقط چیزی راکه به حال

وطن ما مفید باشد. انجمن معارف می‌تواند از دولت امتیاز و انحصار عکس متحرک را بگیرد و نقش‌های آن را بدون گمرک و توقیف وارد نماید. عکس‌های متحرک، اگر تعدادش را طوری قرار داد که همیشه مملو باشد از تماشاچی، تنها می‌توانند از عهدهٔ مخارج جاریه مدرسه برآیند. این محل یعنی سینماتوگراف اگر مطلقاً در دست مدرسه باشد، می‌تواند دومنفعت بزرگ‌برساند. آن نه فقط از برای ما محل مداخل خواهد بود و حتی متعلمین‌خواهند تماشانمود احوالات زندگانی ملل حالیه و قدیمه و ماشین‌آلات محیرالعقول و اوضاع کارخانجات. کلیتاً خیلی چیزهای مفید و پرمنفعت دیگر از برای آنان. به این طریق جوانان آسان و مطبوع‌تر کسب اطلاع خواهند نمود که تحصیل آنها به راه دیگر خیلی مشکل‌تر و به حالت خستگی می‌شد و اهالی ایران هم معهذا صرفه می‌برند. اگرسینه‌ماتوگراف‌در دست مدرسه‌باشد، به جای‌متموّل‌کردن‌حریف‌های طماع خارجه راکه در این کار فقط منفعت شخصی خود را طالبند اهالی ایران، پول خود را صرف امورات خیریهٔ خود می‌نمایند و ضمناً هم از نمایش کارهای خوب منفعت و لذت می‌برند. ولی خارجه‌های جاهل طماع به تصور این که برای ایرانیان هرچه باشد خوب است، همیشه چیزهای مندرس بی‌فایده را برای ما وارد می‌کنند.»(۳۰)

بعد از چاپ مقاله، مطالعهٔ عینی روزنامه، نشان می‌دهد که آگهی‌های سینمای روسی‌خان و تماشاخانهٔ سینماتوگراف، قطع شده است.

«از قراری که‌روزنامه‌های فرنگستان گزارش می‌دهند، قرار بر این شده است که امراض مختلفه را درپردهٔ سینما بنمایانند... از این قرار ما درمی‌یابیم که سینماتوگراف اختراعی است که نه فقط برای خوش‌گذراندن اوقات فراغت به کار می‌رود، بلکه به کار تعلیمات علمی به کار می‌رود. برای همین است که ما تعجب داریم، چرا مدرسه‌های شهری با صاحبان سینماتوگراف وارد مذاکرات نمی‌شوند که فیلم‌های مخصوص علمی، وارد کنند. روسی‌خان چندین بار، اظهار این مطلب را به ما نموده است و مقاصد حسنهٔ خودش را در این باره اعلام داشته و هم گفته است که خود اولین کسی است که برای این مقصود اقدامات لازم نموده اما مدرسه‌ها هیچ اعتنایی نکرده‌اند.»

پیشنهاد نویسنده روزنامه ایران نو در یاری گرفتن از سینما به‌عنوان وسیله کمک‌آموزشی، مورد توجه قرار گرفته بود. نمونه‌اش داستانی است که سید محمدعلی جمالزاده از حضور در جلسه نمایش فیلم مدرسه اقدسیه، نقل کرده:

«آقای رئیس‌العلما مدیر مدرسه با پدرم دوست بود و برای اولین بار یک فیلم برای شاگردان جوان نشان می‌داد و پدرم جمعی از روشنفکران را دعوت کرده بود. خیلی خیلی مختصر و کوتاه بود و طفلی را نشان می‌داد که درست به آداب غذاخوردن عمل نمی‌کرد و دستش را در دماغش می‌کرد و خوراک را درست نمی‌جوید و آقای سعیدالعلماء رئیس مدرسه ایستاده بود و در تاریکی نطق می‌کرد و به بچه‌ها گفت؛ ببینید چقدر زشت است که طفل انگشت در دماغ خود کند و فیلم پایان یافت. همین و همین.»(۳۱)

امیرخان نیز درسینمای خود تخفیف ویژه برای محصلین قائل شد. در اواخر دورهٔ قاجار یعنی پس از استبداد صغیر تا جنگ جهانی اوّل (۱۳۳۲ هـ‌ق تا ۱۳۳۷ یعنی ۱۲۹۷ خورشیدی)، سه مفهوم سینما ـ تفریح، سینما ـ آموزش و سینما ـ خبر، علنی‌ترین مطالبه و خواست قشر متوسط شهری از تماشای فیلم بود.

درست در سال‌هایی که اروپاییان نیز وارد مباحث نظری دربارهٔ سینما شده و آن را از جنبهٔ هنر بررسی می‌کردند، تماشای فیلم نیز (مانند تیاتر) از جنبهٔ تهذیب اخلاق، تجدّد و افکار عمومی‌سازی مورد بحث بود (البته از نحوهٔ به‌چنگ آوردن دانش، بیان سینمایی و تأسیس سینمای ایران خبری نیست. نقل‌قول رحیم‌زادهٔ‌صفوی‌از آیت‌الله سیدحسن‌مدرّس برای احمدشاه، بارزترین برخورد اخلاقی‌ـ سیاسی با سنت ومدرنیزم از طریق ورود فیلم است که در ذات خود عقلانیت جدید را نفی نمی‌کند و نقد را به حوزهٔ نیاز فرهنگی می‌کشاند:

«در رژیم نویی که نقشهٔ آن را برای ایران بینوا طرح کرده‌اند، نوعی از تجدّد به ما داده می‌شود که تمدن مغربی را با رسواترین قیافه، تقدیم نسل‌های آینده خواهند نمود.... سیلی از رمان‌ها و افسانه‌های خارجی که درواقع، جز حسین کرد فرنگی و رموز حمزه

چیزی نیست، به‌وسیله مطبوعات و پرده‌های سینما به این کشور، جاری خواهد شد به‌طوری‌که پایه افکار و عقاید و اندیشه‌های نسل جوان از دختر و پسر تدریجاً بر بنیاد همان افسانه‌های پوچ قرار خواهد گرفت و مدنیت غرب و معیشت ملل مترقی را در رقص و آواز و دزدی‌های عجیب آرسن لوپن و بی‌عفتی‌ها و مفاسد اخلاقی دیگر، خواهند شناخت. مثل آن‌که آن چیزها، لازمهٔ متمدن بودن است.»(۳۲)

به نظر می‌رسد این عبارات، پاسخی به تقی‌زاده باشد که به تبعیت از میرزاملکم‌خان می‌گفت:

«ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی‌مآب شود و بس.»(۳۳)

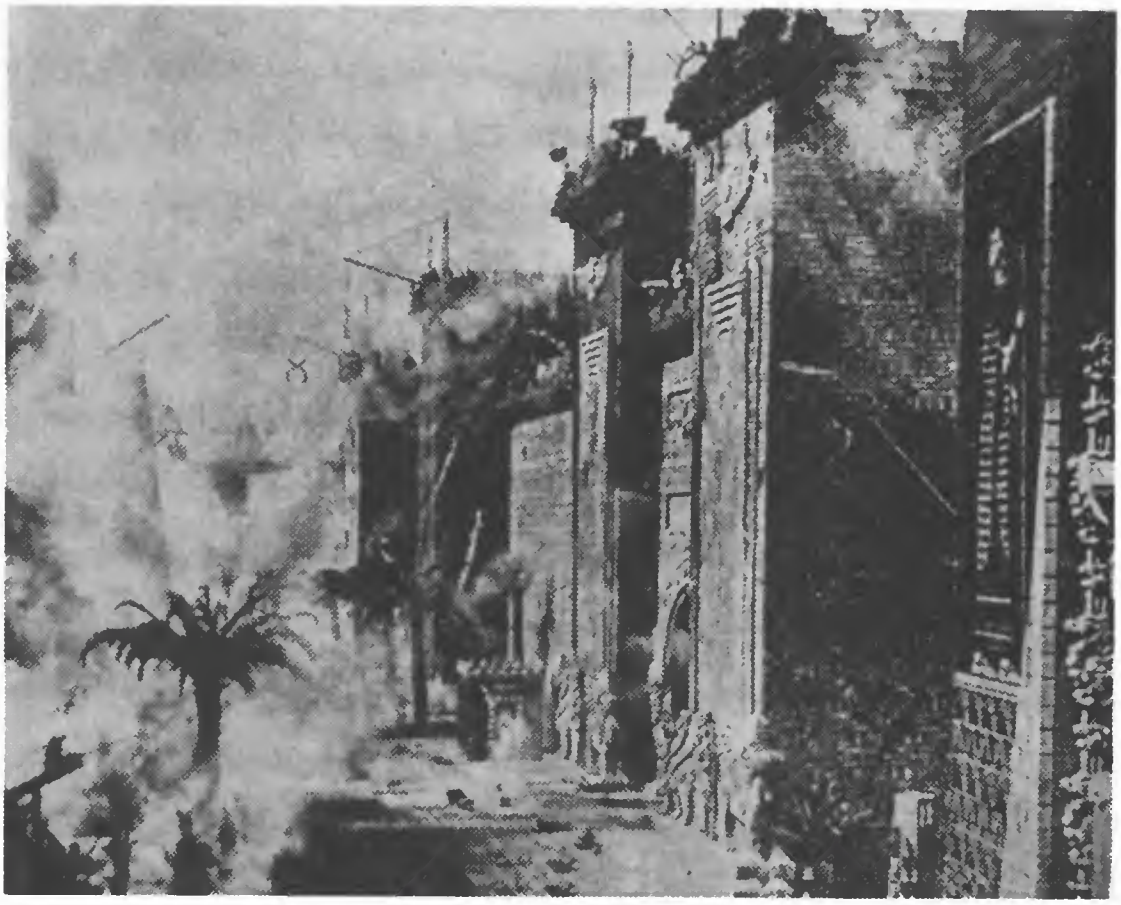
به عبارت دیگر به نظر می‌رسد بخشی از جامعه شهری، در یک تضاد درونی، از سویی طبق همان نظریهٔ هویّت منفصل سپرافکنده، آمادهٔ انحلال هویت پیشین خود بود و از سویی دیگر، عقلانیت مدرن را جذب نمی‌کرد.

سایر حوادث مهم سینمایی این دوره، عبارت بود از: ترجمهٔ حضوری برای تماشاگران و حضور گروه نوازندگان که هم مفهوم تفریح را می‌گستراند، هم موسیقی را از پرده بیرون می‌کشید. آگهی روس‌ها، پس از اشغال تهران در سال ۱۹۱۶ برای جلب کمک به صلیب سرخ روسیه، از عجیب‌ترین رخدادهای اوایل جنگ جهانی اول و در هنگامه‌ای است که نمایندگان مجلس سوم، به سوی قم، اصفهان و کرمانشاه، حرکت کرده، کابینهٔ مهاجرت تشکیل داده و مجلس سوم، عملاً منحل شده بود:

صلیب احمر

«سینماتوگراف خورشید واقعه در خیابان علاءالدوله، در تحت حمایت جناب مستطاب اجل مسیواشترتیر، ژنرال قنسول روس مقیم طهران در تاریخ ۱۵، ۱۶ - ۱۷ آوریل ۱۹۱۶ مطابق جمعه ۲۵ شنبه ۲۶ و یکشنبه ۲۷ جمادی‌الثانی (۱۳۳۴ هـق) نمایش‌های بسیار عالی و باشکوهی برای مصرف صلیب احمر روس داده خواهد شد. از جمله بهترین و جدیدترین پرده‌های جنگ اروپا می‌باشد.

در موقع تنفس ، ارکستر نظامی، موزیک می‌زند. بوفه، چای، بستنی، لیموناد و غیره موجود است. شروع به نمایش در ساعت هفت و نه بعدازظهر خواهد بود.»[۳۴]



تصویر ۱. کلوپ تجدد ایران، فیلم تعصب دیوید وارک گریفیث را که از برخورد تمدن‌های کهن سخن می‌گفت به عنوان سیروس کبیر و فتح بابل، آگهی داد (۱۹ آذر ۱۳۰۵ روزنامه اطلاعات شماره ۱۰۲).

فصل دوم

دورهٔ پهلوی

سینماهای تهران طبق اعلامیهٔ «حکم می‌کنم»، در کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ شمسی، تعطیل شد و ماه بعد، طبق دستور سیدضیاءالدین طباطبایی و حکومت نظامی تهران:

«مقرر شد، سینماتوگراف و تئاترها آزاد باشند، مشروط به این که از ساعت ٦ شروع شده و ساعت نه و نیم شب خاتمه یابند (در برج حمل ۱۳۳۹)».[۳۵]

۱ـ روحانیون سال ۱۳۰۰ شخصی به نام مسیوچرچیل تبعهٔ دولت انگلیس، با اجازهٔ معارف در شهر همدان، سینماتوگراف دایر کرد. او براساس تلگراف ادارهٔ غرب، به وزارت معارف، سند سپرده بود که: «فیلم‌های عالی اخلاقی، استعمال نماید.» اما «بعضی‌ها، القاء شبهه نموده، اسباب تعطیل شده‌اند.» در تلگراف، تقاضا شده:

«حکومت جلیله، رفع توهّمات و مساعدت نموده، نگذارند یک نفر رعیت خارجه که با نهایت بردباری برای اطاعت قوانین مملکتی حاضر شده دچار خسارت و در آتیه تولید زحمت نماید. منتظر اقدامات فوری به تاریخ اسد ۱۳۰۰.»

جالب‌ترین نکته در این گزارش رسمی، نگرانی نمایندهٔ ادارهٔ غرب کشور از تولید زحمت یک تبعهٔ انگلیس است. در این سند، واکنش دولت مرکزی، روشن نیست. امّا دو ماه بعد ــ برج سنبله ــ رئیس معارف همدان در نامه‌ای از حکومت همدان، به مقام منیع وزارت جلیله دامت شوکته، می‌نویسد:

«اگرچه بنده تصدیق‌دارم که این‌گونه جلوگیری‌ها، خیلی‌خارج از رویه‌است‌لیکن آقای

فاضل و آقای سیدعبدالحسین که از علماء و مجتهدین این شهرند مانع از این نمایش هستند و می‌گویند این نمایش حرام و خلاف شرع است و هرچه خواستیم آنها را حالی کنیم متقاعدنشدند. بااین‌وصف هرطورمقتضی‌بدانیدمرقوم داریدتااز آن‌قرار شود.»[۳۶]

۲ـ پیشنهاد تأسیس صنعت سینمادرایران درسال ۱۳۰۳ شخصی به‌اسم نیکولا گریگوریانس‌علی بکوف مهندس و متخصص در تأسیس کارخانجات سینماتوگراف، ضمن تقدیم عریضه‌ای به کنسولگری ایران‌در بادکوبه، تقاضاکرد دولت‌ایران برای‌تأسیس کارخانه سینما و عکسبرداری و همچنین ایجاد و به کار انداختن تئاترهای سینما [تالارهای نمایش فیلم]، حق انحصاری به او اعطاء کند:

«سینماتوگراف در ایران به نظر ما باید پروگرام ذیل را مجری بدارد:

۱ـ قضایای مهم مملکتی را روی فیلم ضبط کند.

۲ـ تابلوهای ظریف از حیات ایران و بهترین و قشنگ‌ترین افسانه‌های ملّی ایران را به شکل نمایش ترتیب داده، روی فیلم، بردارد.»[۳۷]

مسأله مربوط به وزارت فواید عامه و کمیته دایمی امتیازات بود که طبق شواهد موجود نمی‌توانست به یک خارجی اجازه و امتیاز تأسیس مؤسسه فیلمبرداری بدهد. امّا مصرف و تماشا، مانعی نداشت. ظاهراً شرایط برای تأسیس سینمای ایران هنوز آماده نبود. اغلب مهاجرانی که برای تأسیس تالار نمایش فیلم در ایران، غیراز نواحی مرزی، اقدام کردند، صاحب‌امتیاز شدند. خود گریگوریانس هم ظاهراً بعدها در مشهد سینمایی دایر کرد. اسناد موجود نشان می‌دهد، این عده تحت‌نظر ادارهٔ آگاهی شهربانی بودند[۳۸].

۳ـ تبلیغات و جنگ سفارتخانه‌ها (فیلم و افکار عمومی سازی در غیاب سینمای ایران) راپرت محرمانهٔ ادارهٔ دوم سیاسی وزارت امور خارجه به وزارت داخله (دی ماه ۱۳۰۵):

«مطابق اطلاعات واصله از بندر پهلوی، در ادارهٔ شیلات بندر پهلوی، از چندی به‌این طرف، سن مخصوص برای سینما، ساخته‌شده و هفته‌ای دو مرتبه شب‌های جمعه و یکشنبه در آن‌جا، نمایش می‌دهند و به‌وسیله رادیو، محاسن انقلاب را تشریح و عملیات تنفر از سرمایه‌داران تشویق می‌کنند. در موقع تنفس هم ابراز توف رئیس جدید اداره مزبور، نطق مبنی بر مساعدت‌های دولت شوروی را ابلاغ می‌کند. مراتب را به استحضار آن وزارت جلیله رسانده، متمنی است در تحقیق امر و جلوگیری از آن در صورت صحت تعلیمات لازمه به‌مقامات صادر وازنتیجه اقدامات، وزارت امورخارجه رامستحضر فرمایند.»(۳۹)

همچنین در اسناد منتشرشدهٔ وزارت امور خارجه، مکاتباتی از سفارت ترکیه و یا دربارهٔ آن وجود دارد که نشان می‌دهد در سال ۱۳۰۸ ترکیه به نمایش فیلم‌های **قصاب** و **آندرانیک** (ساختهٔ مؤسسات سینماتوگراف ارامنه) در سینماهای ایران (تبریز) و فردوسی (تهران)، به دولت ایران شکایت برده و توسط دولت از نمایش فیلم، جلوگیری شده است (۴۰).

٤ـ ایران دیروز ـ ایران امروز (دستورالعمل برای خارجی و مخاطب داخلی)

نمایش فیلم مستند در ایران به خصلت انتقادناپذیری، عینیت داد. سندیکای راه‌آهن آلمان (اولین پیمانکار تأسیس راه‌آهن در ایران) در بهمن ۱۳۰۹ فیلمی از عملیات خود و زندگی‌های سر راه برداشت که نمایش آن در سینما ایران، اعتراض‌هایی را برانگیخت:

«با این که قید شده است که این فیلم را در ۵ سال پیش برداشته‌اند، معهذا این فیلم، نمایندهٔ اخلاق اجتماعی ملّت ایران خواهد بود.»(۴۱)

و به دنبال غوغای مطبوعات دربارهٔ فیلم فرانسویِ **کاروان زرد**، نمایش واگون اسبی تهران را فاجعه قلمداد کردند. هستهٔ تمام اعتراض‌ها این بود که فیلم‌ها، جامع‌نگر نبوده، جزء ضعیف را به جای کلّ قوی، جازده‌اند. بنابراین هر فیلمی باید ضمن نمایش ایران کهنه، ایران نوین را نیز به نمایش درآورد.

چنانکه خواهیم دید براساس چنین اندیشه‌هایی، «کهنه و نو» به صورت مضمون اصلی نخستین آثار سینمایی ایران در آمد. لازمهٔ اجرای چنین حکمی لایحهٔ نمایش‌ها و سینماهابود که در جلسه دوّم مرداد ۱۳۰۹ پیش‌نویس آن به تصویب انجمن بلدیه تهران رسید و بار دیگر در بهمن ماه ۱۳۱۴ با امضاء محسن صدر، وزیر عدلیه، منتشر شد که کار جرح و تعدیل فیلم‌ها از نظر اخلاق را برعهدهٔ مأموران شهربانی و بعداً شهربانی ـ معارف و صنایع مستظرفه قرار می‌داد (۴۲).

نظام‌نامهٔ سینما، اولین دستورالعمل رسمی، برای عقلانی ساختن روابطی است که با احداث مؤسسه‌های جدید در ایران به وجود آمده و بر آنها نوعی هرج و مرج حاکم بود. امّا قانون در حکومت مطلقه، خود تابع شرایط سیاسی است و از آن جایی که دانایی، قدرت می‌آورد، هر نوع اطلاع‌رسانی می‌بایست در مسیر معین به حرکت می‌افتاد. چند صورت مجلس موجود است که توسط نمایندهٔ وزارت معارف (یوسف خاکپور) و نمایندهٔ ادارهٔ شهربانی (عباس بهنام) پرشده و نشان می‌دهد که آنها نکته‌های سیاسی و ظاهراً غیراخلاقی را از فیلم‌ها می‌بریدند. مثلاً در ضوابط نانوشتهٔ آنها حتی نام فیلم **شاهزاده وگدا** به **کنت و گدا**، تبدیل شد. طبق این نظام‌نامه، سینماهای درجه اوّل موظف بودند:

«۱ـ فیلم‌های اخبار ۲ـ فیلم‌های علمی، صنعتی یا ورزشی ۳ ـ فیلم‌های بزرگ نمایش را در «پروگرام» خود بگنجانند و طبق مادهٔ ۱۷: هر سینمای درجه اوّل مکلّف است پروگرام روزانهٔ‌خود را طبع‌نموده و یک نسخهٔ آن را مجانی به خریداران بلیط بدهد.»

۵ـ گسترش سالن‌های نمایشِ رؤیا گستردن سینما در دورهٔ پهلوی، نمایشگر کوشش مهاجران، تجّار و نخبگان سیاسی و هنری است که متأسفانه در اندیشه و غرض واقعیِ دو دستهٔ اخیر، پژوهش نشده است.

در حالی که سینمارفتن، برای بسیاری از خانواده‌های تهرانی امر حرام تلقی می‌شد، در بهمن ۱۳۰۷ مادام پری آقابابیان (آقابابایف) در سینمای خود واقع

درکوچه‌نوشین مخبرالدوله، می‌رقصید تا تماشاگران را برای تماشای فیلم «باراباس»، ترغیب کند [۴۳]. خان‌بابامعتضدی و اردشیر پاتماگریان در سینمای صنعتی متعلق به کلنل علی‌نقی وزیری، سینمای مخصوص خانم‌ها راتأسیس کردند. گراندسینما لژ مخصوص خانم‌هاداشت و خواهرِ اسحق زنجانی نیز در سینمای زنانه، میان‌نویس‌ها را ترجمه می‌کرد. اسامی سالن‌ها نیز، غالباً دارای معنای دورهٔ خود هستند:

ایران، ملّی (باغ ملّی ۱۳۰۹)، شاهنشاهی (شیراز ۱۳۱۰؛ بعداً به جهان‌نما، مایاک، دیده‌بان و تاج تغییر نام داد)، باربد (۱۳۱۸ نمایندهٔ شرکت دیده‌بان در کرمانشاه)، داریوش، رویال، پالاس، تمدن (در چهارراه‌مولوی) صنعتی (لاله‌زار)، برق سپه، همای، درخشان، سالن مجمع جوانان، جهان، گراندسینما، پاته، شفق، تابان، پری، البرز، میهن (میدان‌حسن آباد)، تهران، فردوسی، مدائن، سینما زرتشتیان و مایاک (کلمه‌ای روسی به معنای فانوس دریایی یا همان دیده‌بان است).

۶ـ فیلم خبری ـ گزارشی (تولید) خانبابا معتضدی (۱۲۷۱ ـ ۱۳۶۵) فرزند سردار معتضد، فارغ‌التحصیل مدرسه الکترونیک برگه پاریس، به توصیه همشاگردیش، پسر رئیس کارخانهٔ گومون، شش ماه به آموزش عکاسی و فیلمبرداری پرداخت و اواخر سلطنت احمدشاه با یک دوربین ۳۵ میلی‌متری گومون به ایران بازگشت، به محمدحسن میرزا ولیعهد و سپس به دربار پهلوی نزدیک شد. در ۲۴ آذر ۱۳۰۴ به دستور امیر طهماسبی وزیر جنگ از مجلس مؤسسان فیلمبرداری کرد. همچنین به مدت ۲۰ دقیقه از تاجگذاری فیلم گرفت که آن را همراه یک فیلم کمیک در باغ شاه به رضاشاه نمایش داد و پانصد تومان پاداش گرفت [۴۴]. یدالله طالقانی، دستیار وی گفته است:

«در آن زمان سرتیپ درگاهی رئیس شهربانی و بوذرجمهری شهردار تهران بودند و ما براساس دستورات آنها از مراسم مختلف، فیلم تهیه می‌کردیم.» [۴۵]

معتضدی، کارمند گمرک بود و برای سفرهای مهم، مرخصی می‌گرفت. وی

فیلم‌ها را در لابراتوار زیرزمین خانه‌اش در ارباب جمشید ظاهر و چاپ می‌کرد و در پادگان‌های ارتش و سینماهای تهران به نمایش درمی‌آورد.

سال ۱۳۱۲ با تصنیف سرود ملّی ایران، معتضدی اولین فیلم‌های سرود شاهنشاهی را با استفاده از اخبار و گزارش‌هایش ساخت که هر نسخه را تا ۵۰ تومان می‌فروخت. پیش از آن به دستور رئیس‌کل تشکیلات نظمیه، قبل از نمایش هر فیلم، عکس رضاشاه می‌آمد و مارش نواخته می‌شد همچنین گزارش‌های رسمی، معروف‌ترین فیلم‌های این دوره‌اند:

«با نشان دادن فیلم اعلیحضرت همایونی به شمال، ارکستر سالن، مارش سلام را نواخت و حضار قیام کردند.»[۴۶]

۷ـ سه جریان موازی برای تأسیس

پرورشگاه آرتیستی سینما اوانس اوگانیانس (اوهانیان) دراواخرسال۱۳۰۷یا ۱۳۰۸ با یاری تعدادی از روشنفکران سیاسی مثل سعید نفیسی، عباس مسعودی (صاحب امتیاز روزنامه اطلاعات)، ژزف میرزایانس و علی وکیلی (نمایندگان دوره‌های بعد مجلس)، یک مدرسه سینمایی تأسیس کرد. اطلاع دقیقی از آغاز مذاکره وجود ندارد. به همین خاطر شایعاتی هست‌ازجمله‌این‌که‌شخص‌رضاشاه با تأسیس‌اش موافق بوده، ازسوی‌دیگروزارت‌معارف‌باوجودی‌که‌اجازه‌تأسیس داده بود به مدیر مدرسه اخطار کرد که «نام مدرسه‌رامبدل‌به‌ورزشگاه‌نماید»[۴۷].

اوگانیانس دو دوره پرورشگاه آرتیستی سینما را با دروس عکاسی، فیلمبرداری، آکتوری، نمایشنامه‌نویسی و موسیقی و تاریخ لباس و رقص وباله در خیابان سعدی (شیخ یا لختی) و بعداً اسلامبول به راه انداخت. امتحان اولین دوره مدرسه در ۱۲ آبان ۱۳۰۹ برگزار شد و سرانجام اوهانیان، نخستین فیلم خود در ایران راکه به نام **آبی و رابی** معروف شده، ساخت [۴۸]. از این فیلم جز خاطره‌هایی نوشتاری، موجود نیست و در هیچ نوشته‌ای متعلق به آن سال‌ها،

اسم **آبی و رابی**، ملاحظه نمی‌شود [۴۹]. فیلم در سینما مایاک نمایش داده شد که صاحبش ساکوارلیدزه تهیه کنندهٔ مشارکتی آن‌بود: روزشنبه ۱۳ دی ماه ۱۳۰۹،

«این اولین دفعه است که فیلمی در ایران از طرف خود ایرانی‌ها و آرتیست‌های ایرانی، برداشته شده است... فیلمی که دیروز نشان داده شد یک قسمت مربوط به منظرهٔ شهر تهران در چند سال قبل و منظرهٔ شهر تهران کنونی و ساختمان‌ها و خیابان‌های جدیدالتأسیس آن بود. یک قسمت هم بازی مضحک (کمیکی) بود که توسط آرتیست‌های تربیت شده مدرسه آرتیستی برداشته شده بود.» [۵۰]

بنابراین، نخستین تجربهٔ اوهانیان در ایران، دارای ساختاری اپیزودیک و دو بخشی (مستند و فیلم کوتاه داستانی) بوده و احتمالاً آنچه که به عنوان **آبی و رابی** شناخته شده، قسمت دوّم فیلم است.

شهرزاد در روزنامهٔ ایران در مقاله‌ای باعنوان «یک فیلم ایرانی» نوشت:

«قهرمانان این فیلم کوچک آقایان ضرابی و سهرابی بودند و در ضمن سایر فارغ‌التحصیلان مدرسه از قبیل آقایان دهقان، قطبی، ارجمند، رهسپار و خود مسیو اوگانیانس، مدیر مدرسه، نقش کوچکی را به عهده داشتند.» [۵۱]

هنگامی که اوهانیان به دلیل بازگشت سرمایه، سرگرم چانه‌زدن برای ساختن دومین فیلم خود بود، صدها فرسنگ دورتر، اتفاق دیگری می‌افتاد.

عبدالحسین شیرازی ـ سپنتا و اندیشهٔ تأسیس سینمای ایران عبدالحسین (۱۲۸۶ ـ ۱۳۴۸)، تحصیل‌کردهٔ مدرسه سن لویی، مدرسه فیروز بهرام زرتشتیان، استیورت مموریال کالج اصفهان و کالج آمریکایی در تهران، به جوانی در فروهر، نخستین روزنامه زرتشتیان مطلب می‌نوشت. درسال ۱۳۰۶ در بیست سالگی از راه بوشهر به هندوستان رفت و در آن جا با دین‌شاه ایرانی، رئیس انجمن زرتشتیان بمبئی، آشنا شد و کتاب‌های او را به فارسی برگرداند. لقب سپنتا (در اوستا به معنای افزایش) را دین‌شاه به او پیشنهاد کرد و از طریق وی

موضوع فیلم‌سازی، با اردشیرخان در میان گذاشته شد که پذیرفت.

خان بهادر اردشیر ایرانی (متولد ۱۸۸۵ حومهٔ بمبئی)، فیلم عالم‌آرا، نخستین اثر ناطق هند را سال ۱۹۳۱ ساخته بود.

داستانِ **دختر لر** یک سال بعد، یعنی دقیقاً ۵ سال پس از نمایش **خوانندهٔ جاز** (اولین فیلم ناطق جهان) شروع به فیلمبرداری شد. در عنوان‌بندی، کارگردان، خان‌بهادر اردشیر ایرانی ذکر شده است. خانم روح‌انگیز سامی‌نژاد، در فیلم **سینمای ایران، مشروطیت تا سپنتا** (محمد تهامی‌نژاد، ۱۳۴۹)، گفته‌است:

«هیچ چیزیش آماده‌نبود. آقای سپنتا هرچی را ما باید می‌گفتیم، روز به روز می‌نوشت».

فیلم انباشته از غرایب بصری بود و همان‌طور که سعید نفیسی در نمایشنامه **آخرین یادگار نادر** (۱۳۰۵) ظهور نادری دیگری (رضاشاه) را آرزو می‌کرد[۵۲]، در **دختر لر** نیز از تبلیغات رسمی تبعیت شده است. فیلم، دارای تعقیب و گریز و صدا بود. سپنتا رو به درختی و در قعر سیاه‌چال، آواز می‌خواند. پیش از این سینماهای تهران بر سر ناطق جنجال کرده بودند و حال یک فیلم ناطق فارسی آماده بود که هیجان بیافریند[۵۳].

پس از **دختر لر** (۱۳۱۲)، فیلم **فردوسی** (بامشارکت خان‌بهادر اردشیر ایرانی) به مناسبت هزارمین سال تولد فردوسی ساخته شد. نصرت‌الله محتشم در همان فیلم **مشروطیت**... گفته است: «سپنتا، دستیار خان بهادر اردشیر ایرانی بود».

و آن‌گاه **شیرین وفرهاد** را در همان شرکت امپراتوری (امپریال فیلم کمپانی) با شرکت فخر جبار وزیری، ایران دفتری و خودش جلوی دوربین برد. خانم دفتری گفته است:

«یک کارگردان هندی، سپنتا را در ساختن فیلم، کمک می‌کرد.»[۵۴]

سپنتا دوره‌های متفاوت فکری و اندیشه‌های مختلفی در سر داشت و یا شاید با اعتقادات متضادی هم زیست. (محمد مددپور او را رسماً یک زرتشتی فرض کرده است[۵۵]. روزنامه سپنتا درسال ۱۳۲۲ جزو جبههٔ مطبوعات متحد

بود، در سال ۱۳۲۷ سپنتا مقام منشی‌گری روابط فرهنگی ایران و شوروی در اصفهان را داشت [۵۶] و در دههٔ سی، کارمند اصل چهار شد [۵۷].)

وی درسال ۱۳۱۵ بعد از اطلاع از بیماری مادر، مسئولان شرکت هند شرقی (ایست ایندیا فیلم کمپانی) بمبئی را راضی کرد که در ایران سرمایه گذاری کنند و با معرفی‌نامه‌ای از نورزاد، سرکنسول ایران در هند، به وطن بازگشت. گفته شده که به داور رجوع کرد ولی داور به آرزوها و برنامه‌های وی وقعی ننهاد. بنابراین سپنتا در اصفهان ساکن شد. از مجموعهٔ آثار سپنتا فقط فیلم‌های خانوادگی، **دختر لر** و آنونس **لیلی و مجنون** وجود دارد.

حاجی آقا آکتور سینما ساعت ۵ بعدازظهر یازدهم بهمن ۱۳۱۲ اولین نمایش اولین فیلم ایرانی که توسط آرتیست‌های ایرانی برداشته شده [از ۱۱ تا ۱۴ بهمن] به معرض نمایش گذارده شد [۵۸].

سعید نفیسی، رئیس هیئت مدیره علمی مؤسسه در نطق افتتاحیه فیلم در سینما رویال گفت:

«این فیلم با دستگاه‌های کهنه و سیستم چندین ده‌سال قبل برداشته شده است.» [۵۹]

حاجی آقا، در دنبالهٔ‌اندیشهٔ تقابل کهنه و نو با چهل سهم صدتومانیِ شاگردان پرورشگاه آرتیستی ساخته شد. داستان تحوّل یک شخص متمول و مخالف سینماست که سرانجام با سینما موافقت می‌کند و اجازه می‌دهد دخترش ستارهٔ سینما بشود. شگفت‌ترین صحنهٔ فیلم، جایی است که دوسال قبل از کشف حجاب، حاجی آقا، به تماشای رقص نیم‌برهنهٔ دخترش می‌نشیند. تماشای تصویر خویش بر پرده، تغییر ازماهیت حاجی آقا به آکتور و تشویق تماشاگران درک بازی بودن رفتارهای دیگران و خویش، همچنین القای کارگردان در صحنهٔ آخر، به او ثابت می‌کند که باید ارادهٔ فردی را به‌جای سنت (و اخلاق) قرار دهد. به نظر می‌رسد که معالجه شدن درآن لحظهٔ تاریخی، به معنای رویکردی تازه به اخلاق باشد. نمونهٔ دیگر از این تقابل، **جعفرخان از فرنگ آمده** (حسن مقدم، ۱۳۰۱) است که با روشن‌بینی شگرفی

غرب‌زدگی جعفرخان را دربرابر عقب‌ماندگیِ زینت، دایی و مادر، قرار می‌دهد وتصویری‌روشن‌ازهویت‌گمشده،ترسیم‌می‌کند.جعفرخان، دربارهٔتئاتر می‌گوید:

«ـ تئاتر یکی از مهم‌ترین چیزهای اروپاست

دایی ـ همین یک کارتون مونده که بیائید مطرب و رقاص بشید».

و در حاجی آقا، وی می‌نالد که:

دخترم می‌خواهد مطرب شود

پرویز ـ سینما برای هر مملکتی در دنیا بزرگ‌ترین قسمت اقتصادی و اجتماعی و ادبی است.

ساختار فیلم فکاهی فیلم براساس اغراق در رفتار ساخته شده، به دنبال واقع‌گرایی نیست. از اغراق در پدرسالاری، اغراق در بازی‌گری بیان‌گرا و درک از سنّت گرفته تا اغراق در صحنه‌پردازی و میزانسن. در این سطح، فیلم، انباشته از لطیفه‌های بصری هم هست.

ضمناً با بیرون آمدن از استودیو، تصاویری یادمان از تهران ثبت کرده، گزارشی از یک فضای واقعی که امری متخیّل، در آن جاری است.

شکست در سرمایه‌گذاری (تعامل نمادین؟) حبیب‌الله مراد، بازیگر نقش حاجی آقا می‌گوید:

«بعد از آن که تمام شد، چون خیلی از صحنه‌ها، تاریک بود ــ سیاه رنگ بود ــ مورد استقبال مردم واقع نشد. خصوصاً فیلم دختر لرکه فارسی بود و ناطق بود در آن زمان تصادف کرد با زمان نمایش این فیلم، این بود که شکست بهش وارد شد و بعد چندین شهر هم رفت‌اش و رفقا دلشکسته شدن.»

ظاهراً بااین شکست وشکست‌های بعدی، یک‌اصل در اقتصاد رقابتی سینما درایران، پدیدارشد و مخاطب‌ایرانی باعمل خودنشان دادفیلم ایرانی یا خارجی

تنها معیار سنجش او نبوده. فیلمی بهتر است که تفریح مناسب‌تری فراهم آورد. غرایب‌بصری‌داشته، او رادرگیرسازد. ماجرایی‌که‌دربارهٔ **بوالهوس** نیز تکرار شد.

بوالهوس، عطش پیشگامی از روی آگهی «موسسه کودک یاد»، خانه‌اش را یافتم. وسایل بازی در حیاط پراکنده بود. در اتاق خانهٔ اجاره‌ای‌اش، روی کاناپهٔ کوتاهی نشسته و دست دختربچه‌ای را در مشت گرفته، به شیوهٔ تلقینی، به او آموزش می‌داد. معتقد بود که با روش ابداعی و نوین اش مغز کودکان ۳ تا ۵ ساله را تقویت کرده، تمام علوم را به آسانی به آنها می‌آموزاند.

مرادی به گفته خواهرش، در نوجوانی به نهضت جنگل پیوسته بود. در ۱۴سالگی همراه پدر بیمارش به شوروی رفت و در دورهٔ شکوفایی سینمای شوروی اوایل دههٔ ۱۹۲۰ آن جا بود و زبان‌های روسی و فرانسه را آموخت. از جوانی به سینما علاقه‌مند شد و برای تأسیس مؤسسه فیلمبرداری در انزلی، وسایلی را از زایس آلمان خرید.

از سال ۱۳۰۷ نظارت دولت بر امور ارزی تشدید شد و حق صادرات و واردات به انحصار دولت درآمد. به موجب همین قانون، گمرک وسایل را توقیف کرد. تا مرادی ثابت کند قانون عطف به ماسبق نمی‌شود، سالی گذشت. سرانجام در سال ۱۳۰۸ مؤسسه فیلمبرداری جهان نما تأسیس شد. تا خواست نفس تازه‌ای بکشد، نظمیه جلوی کارش را گرفت.

سناریوی **انتقام برادر** در تاریخ ۱۳۱۰/۱۰/۵ از سوی اداره سیاسی تهران تصویب شد و در تاریخ ۱۳۱۱/۲/۳ به تصویب رئیس نظمیه بندر پهلوی رسید. به‌شرطی که در تمام صحنه‌ها یک مأمور همراه گروه باشد. فیلم کلید خورد ولی به پایان نرسید. مرادی، فیلم ناتمام **انتقام برادر** یا **روح و جسم** را همراه یک پرده رقص و دو پرده نمایش در رشت و انزلی نمایش داد و به تهران آمد. با کلوپ آرتیست‌های سینما، جداشده از اوهانیان، آشنا شد و داستان **بوالهوس** را ساخت که اقتباسی از تراژدی آمریکایی بود. نخستین فیلم ایرانی است که به

آداب و رسوم محلی می‌پرداخت: خسرو (احمدگرجی) درلنگرود باتکیه بر ثروتش‌موفق می‌شودتا نزهت را که در چهارشنبه بازار دیده به عقد خود در آورد. روز عروسی، داماد در جشن کلاهبرداران شرکت می‌کند؛ از اسب می‌افتد و برای معالجه به تهران فرستاده می‌شود. در تهران با دخترداییش ثریا (خانم قدسی پرتوی)، دوست می‌شود. همسرش را رها می‌کند و سرانجام مانند جوان شهری دیگر (محمدعلی‌قطبی) درکنج خرابه، می‌میرد. احمد دهقان در لنگرود با نزهت ازدواج می‌کند و بوالهوس به کلفتی و رختشویی می‌افتد.

فیلم صامت **بوالهوس** وجود ندارد [۶۰]. مرادی، مدال کهنه‌ای را از گنجه‌اش بیرون آورد و گفت:

«این مدال علمی، توسط آقای فهیمی، رئیس اداره انطباعات وزارت معارف، به سینه من زده شد.»

اردیبهشت ۱۳۱۳ فیلم، پنج ماه بعد از **دختر لر** و چهارماه پس از **حاجی آقا، آکتور سینما** در سینما مایاک به نمایش درآمد و روزگاری که تفریح، گران تمام می‌شد، مرادی آهنگی برای فیلمش ساخت. شخصاً قطعه‌ای سلو نواخت حتی آوازی هم خوانده شد ولی مخاطب نیافت.

مرادی به این نگارنده گفت:

«مدت ۱۵ روز به همراه یزدانفر و حکمت در اولین فستیوال جهانی فیلم مسکو شرکت کردم. در مسکو خیلی ناراحت شدم که فیلم را نبرده‌ام، چون فیلم چینی‌ها هم فیلم خیلی بدی بود!

بعداً برای مطالعهٔ فیلم‌های علمی ـ تربیتی و نمایش فیلم در مدارس به آلمان رفتم و در مؤسسه Film LiahStele مطالعه کردم و در بازگشت در مدرسه دارالفنون تعلیمات سمعی و بصری رابرقرار کردم و باکمک رومایزر,(Romeizer) مجارستانی سینمای علمی درکانون بانوان تأسیس کردیم و از افتتاح این کانون ۸ دقیقه فیلم گرفتم که اولین فیلم ناطق در ایران است.»

فصل سوم

تأمین زیرساخت‌ها

برای تأسیس

از سال ۱۳۱۵ که کلاس تئاتر شهرداری [۶۱] به سرپرستی علی دریابیگی، کارگردان تحصیل کردهٔ آلمان، تأسیس شد تا ۱۳۲۷ که فیلم **طوفان زندگی** به نمایش درآمد. مجموعه‌ای حوادث سیاسی و اجتماعی در ایران، رخ داد که فضای روانی خاص و برخی زیرساخت‌های مورد نیازِ تأسیس سینما در ایران را فراهم آورد.

نیروهای مولدهٔ هنری تربیت شدند. در استودیوهای نوبنیاد، برخی از ابزار فراهم شد. البته انباشت سرمایه به‌وجود نیامد. عمده‌ترین مباحث این دوره، باتوجه به ترتیب زمانیِ وقوعشان عبارتند از:

۱ـ سینما، تفریح تماشای فیلم، جای خودش را در بین خانواده‌ها گشود. سینما، عبارت بود از نشستن تنها در برابر زیبایی، قصّه و هیجان. این دوره، مصادف بودبا سینمای رؤیاپردازآمریکا درفاصله سال‌های ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۵ که به دوران‌استودیومعروف‌است. سینمابه‌عنوان‌یک‌نیازجامعه‌شهری‌که‌در شهروندان احساس‌های مشترک به وجود می‌آورد، توسط محور و متفقین، کشف شد.

۲ـ سینما و افکار عمومی‌سازی رسمی در جنگ دوم جهانی، ایران کشوری بی‌طرف، متمایل به آلمان بود. از ۱۳۱۸ تا ۱۳۲۰ سینمای داستانی آلمان نازی در بازار فیلم ما حضور پررنگ داشت. سال ۱۳۱۹ اِتل، وزیرمختار

آلمان در ایران، پیشنهاد کرد که فیلم‌های جنگی هم کشورهای درگیر جنگ، در سینماهای ایران به نمایش درآید. در تاریخ ۱۳۱۹/۵/۲۴ نخست‌وزیر جوابیه خود را به وزارت امور خارجه و رونوشت به شهربانی فرستاد:

«عطف به نامه ۳۳۲۸ ـ ۱۹/۵/۱۹ و رونوشت یادداشت سفارت آلمان راجع به نمایش فیلم‌های جنگی، اشعار می‌دارد که ضمن شرفیابی روز پنج‌شنبه ۱۹/۵/۲۴ مراتب به عرض پیشگاه ملوکانه رسید، مقرر فرمودند، فیلم‌های نمایش جنگی از همه‌جا قبول شود و مانعی برای نمایش آن نیست.»(۶۲)

به‌دنبال تصمیم دولت ایران، آلمان‌ها، فیلم‌های جنگی «اوفا» را با گفتار فارسی، روانهٔ سینماهای ایران کردند و سبب وحشت هرچه بیشتر متفقین شدند:

«علاوه بر برنامه، یک پرده از آخرین اخبار «اوفا فیلم» به زبان فارسی و یک پرده دورنمای سوئد، نمایش داده می‌شود.»

اوفا، برای گفتارنویسی و دوبله از دانشجویان ایرانی مقیم آلمان، استفاده کرده بود(۶۳).

۳ـ سازمان پرورش افکار در سال ۱۳۱۸ تأسیس شد و در مدرسه هنرپیشگی، مجموعه‌ای از بازیگران، تربیت شدند: معزالدیوان فکری، اصغر گرمسیری، سارنگ، غلامحسین نقشینه، عزت الله وثوق، مجید محسنی، تقی ظهوری، زرندی، عباس زاهدی، عطاءالله زاهد، ایرج ساویز، رضا رخشانی، مصطفی اسکویی، زندی، نصرت کریمی، حمید قنبری، عبدالله بقایی، هوشنگ بهشتی و یک گروه کارگردان تئاتر از جمله: معزالدیوان فکری، رفیع حالتی و علی‌اصغر گرمسیری (نصرت‌الله محتشم تجربهٔ فیلم‌سازی در هند داشت و علی دریابیگی تحصیل‌کردهٔ آلمان بود). پیش‌پرده خوان‌ها: مجید محسنی، حمید قنبری، جمشید شیبانی و عزت‌الله انتظامی.

٤ـ از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ حضور متفقین در تمام عرصه‌های سینما در ایران مشهود است. حتی از طریق بررسی وقایع نمایش فیلم، سه مرحله روشن را در روابط فیمابین آنها درمی‌یابیم.

دوران مصالحه تعقیب نازی‌ها، توقف نمایش فیلم‌های آلمانی، به راه افتادن رادیو متفقین، بازسازی قدرت دولتیِ ایران.

دوران تعمیق تبلیغات از طریق انجمن های روابط فرهنگی سرویس‌های اطلاعاتی، واحدهای سیّار نمایش فیلم سفارت بریتانیا و شوروی صورت می‌گرفت. تأسیس سینما اخبار تحت حمایت انگلستان و سینما ستاره تحت حمایت شوروی. اهدای فیلم‌های تبلیغاتی ـ گزارشی ساختهٔ انگلیس و شوروی در ایران، به شاه و نمایش در سینماهای شهر. آمریکایی‌ها هم فیلمی دربارهٔ ارتش ایران ساختند. در این دو دهه هریک از متفقین، به‌دنبال ترسیم تصویر مناسب از خویش بود و شهرهای بزرگ از جمله تهران، مشهد و اصفهان، عرصهٔ نمایش فیلم‌های آنان شد.

دورهٔ جدایی قدرت ها و نمایش توان دولتی جناح‌بندی، مقاومت مطبوعات، حرکت واحدهای سیّار اداره اطلاعات آمریکا به روستاهای ایران.

در هریک از مراحل فوق، متفق و نیروهای جانبدارشان، درگیر نمایش و تحلیل فیلم بودند.

۵ـ جناح های سیاسی داخلی سال ۱۳۲۴ کشور به سبب سقوط دیکتاتوری و ایجاد فضای باز سیاسی، در تلاطم بود. جناح‌های راست‌گرا، کمیسیون سانسور را در به دست گرفتن نقش فعال خودش، یعنی «حراست از سلطنت» تشویق می‌کردند. خانم نایلا کوک آمریکایی [۶۴]، در رأس اداره نمایشات وزارت کشور، می‌کوشید فیلم‌ها، بدون سانسور در سینماها نمایش داده‌شود. مجله هولیوود دراعتراض به‌او و نمایش‌فیلم‌فارسی **فتح لاهور** نوشت:

«امروزه چون شهربانی در امور سینماها و تماشاخانه‌ها مداخله ندارد و اگر فیلم‌هایی بدون‌اجازه‌نمایش‌داده‌شود، پس‌ازآن‌که‌مدتی ازنمایش آن‌گذشت وشخص وطن‌پرستی متوجه شد، پس از شکایت، شاید آن فیلم سانسور شده و مانع از نمایش آن شوند.»

به واقع‌مجله هولیوود، با مسکوت گذاردن اخبار مربوط به پایین کشیدن فیلم **سلطان عبدالحمید** از اکران‌سینما تهران (در فروردین ۱۳۲۴) و تقاضای تشکیل مجدد کمیته‌سانسور، علیه گروه چپ وارد عمل شد که نسبت به توقیف فیلم ضد سلطنتی «عبدالحمید» اعتراض به راه انداخته بودند. فیلم را به نفع آسیب‌دیدگان دفاع‌شوروی در سینمای تحت نفوذ ارتش شوروی و در کشوری تحت اشغال، نمایش می‌دادند. دولت ترکیه به فیلم اعتراض داشت. فیلم گرچه علیه سلطنت استبدادی سلطان عبدالحمید بود، امّا ظاهراً شرایط ایران را تداعی می‌کرد.

۶ـ اعتصاب سینماهای تهران، در سال ۱۳۲۳ به دلایل صنفی، اعتصاب کردند و نشان دادند که نیروی درخور توجهی هستند: ایران، پارس، جهان، کشور، گیتی، میهن، تمدن، نوین، اخبار، ملّی، البرز، دماوند، ری، الوند، تهران، دیده‌بان، فردوسی، هما، خورشید، ستاره، نور، روشن، اطلس، آپولن، متروپل، کریستال و رکس به اعتصاب پیوستند.

۷ـ استودیوها و شخصیّت‌ها استودیواحیای‌هنرهای‌ایران‌باستان‌در سال ۱۳۲۳ زیرنظر نایلاکوک تشکیل‌شد وافرادی راتربیت‌کرد که‌بعدها وارد سینمای ایران شدند. ازجمله حسین دانشور، عطاءالله زاهد و محمّدعلی زرندی.

مهدی گلسرخی در ارتش، نخستین واحد فیلمبرداری را در اداره انتشارات، تأسیس کرد. گفته می‌شود وی در ارتباط باخانم کوک، با فیلمبرداری آشنا شد. کوک به دعوت ارتش چند فیلم ساخت. در کنار مهدی گلسرخی افسر جوان دیگری به نام مهدی خلیقی ــ از خانوادهٔ خانبابا معتضدی ــ قرار داشت که

دوربین‌فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری خودرا در تهران‌از یک آمریکایی، خریده بود. وی ازسال ۱۳۲۸ به‌عنوان افسرفیلمبردار به‌کار پرداخت‌و برای کسب تجربه به مرکز فیلمبرداری ارتش آمریکا، اعزام شد و گلسرخی که قبل از او اعزام شده بود به ایران بازگشت و تا سال ۱۳۳۶ در رأس قسمت فیلمبرداری ارتش بود.

کانون هولیوود: اساسنامهٔ خود را در شماره ۱۲ مجلهٔ هولیوود ۱۳۲۲ منتشر کرده، مژده داد که: «دستگاه فیلمبرداری به زودی وارد می‌شود. داوطلبان فنون مختلفه سینما برای ثبت‌نام به دفتر هولیوود مراجعه نمایند».

کانون هولیوود، بی نتیجه محو شد. هرچند امیدوار بود بنیانگذار سینما در ایران باشد.

شرکت سهامی تئاتر و سینما در همان محل ادارهٔ اطلاعات آمریکا (خیابان نادری، کوچه گوهرشاد، شماره ۱۸) سهام یک‌هزار ریالی فروخت ولی از فیلمبرداری، خبری نشد.

سعیدنیوندی‌فارغ‌التحصیل‌هنرستان‌صنعتی‌درسال ۱۳۲۲ صاحب‌یک دوربین ۱۶ میلی‌متری‌شده به‌دفتر خبرگزاری‌های‌خارجی راه یافت و فیلم‌هایی تهیه کرد.

مهندس صمد صباحی، کارگردان فیلم **مشهدی عباد** (۱۳۳۳) در دورهٔ فرقه، از طرف حکومت پیشه‌وری، به مدیریت تئاتر دولتی آذربایجان انتخاب شد و با ولی‌الله خاکدان، همکاری داشت.

ابراهیم مرادی در سال ۱۳۲۶ اختراع تبدیل صدای فیلم‌ها ــ مترجم فیلم شمارهٔ ۲ با نوار مخصوص ــ را به ثبت رساند. وی در سال ۱۳۲۳ با محمود والی‌نژاد، یک استودیوی فیلم ناطق در خیابان شاهپور تأسیس کرده با دستگاه‌های ناطق که خودش ساخته بود، می‌توانست در حاشیهٔ فیلم به‌صورت نوری (اپتیک) صدا ضبط کند [۶۵]. جالب است که دو نفر دیگر، در کار چسباندن صدا به حاشیهٔ فیلم (صدای مگنت) فعالیت داشتند. یکی جلال مغازه‌ای و دیگری مهندس محسن بدیع که کارشان به دادگاه هم کشید [۶۶].

ابراهیم معتمدی در سال ۱۳۲۳ فیلم یک‌ساعته‌ای از اسکی ساخت. این فیلم، به مناسبت ورود یک مربی اسکی به نام گاستون کاتی‌یار تهیه شده و شامل یک مسابقه استقامت اسکی است.

ایران نو فیلم و تجربهٔ دوبله در دههٔ بیست، جدا ازفیلم‌های اوفای آلمان و فیلم‌های بریتیش مووی تون با صدای ابوالقاسم طاهری، چند فیلم روسی نیز از طریق دوبله به‌ایران‌رسید. سال ۱۳۲۵ شرکت‌هندی Ever Green Picture عطاءالله زاهد، اسماعیل‌مهرتاش و ابوالقاسم‌حالت را برای‌فیلمسازی به هند دعوت کرد. عطاءالله‌زاهد درهند متوجه‌شد که قضیه دوبله فیلم هندی است. بنابراین قرارداد را فسخ‌کرد. وی درتهران به‌مدد چندتکنسین ازجمله‌مبینی، استودیو ایران نوفیلم راتأسیس‌کرد. استودیو در سه‌راه‌امین‌حضور، اولین‌ثمرهٔ‌تحصیلکردگان هنرستان فنی تهران، منصور و شاپور مبینی در زمینه سینما بود. منصور مبینی، حدود یک‌صد هزارتومان سرمایه‌گذاری کرد و با یاری شاپور و جلال مبینی و جلال مغازه‌ای، استودیو را به راه انداخت. آقای حسین مبینی، فرزند مرحوم جلال مبینی، حدس می‌زند که آنها کارشان را از سال ۱۳۲۳ شروع کرده باشند و می‌گوید: «آنها، بسیاری از دستگاه‌های موردنیازشان را خودشان ساختند.»[۶۷]

«یک آگهی: ایران‌نوفیلم، هنرپیشه می‌پذیرد.

شرکت ایران نو فیلم برای فیلمبرداری و دوبلاژ در ایران به یک عده دوشیزه که صاحب ذوق هنرپیشگی و استعداد و بیان خوب و گرم باشند، احتیاج دارد که تحت تعلیمات آقای عطاءالله زاهد، قرار می‌گیرند (دفتر شرکت ایران نو فیلم).»[۶۸]

کلاس کارآموزی با ۱۵۰ شاگرد بعد از یک سال پایان یافت و فیلم فرانسوی **مرا ببخش** نخستین اثری بود که در ایران دوبله شد. گویندگان فیلم: اسدالله پیمان، خانم عقیلی، عطاءالله زاهد، پورزنجانی، رئیس فیروز، دیمبری. در فیلم **آهنگ شهرزاد** ایرن عاصمی، مورین، منصور متین، علی محزون، صادق شباویز، تقی مینا و عطاءالله زاهد صحبت کردند[۶۹].

البته دوبله فیلم در ترکیه توسط دکتر اسماعیل حریرفروش (کوشان) آغاز شده و فیلم‌های **دختر کولی** و **دختر فراری**، قبل از پایان جنگ با عنوان «فیلم‌فارسی» در سینماهای تهران به نمایش درآمده بود.

تصویر ۲. دختر لر (زمان بهادر اردشیر ایرانی و عبدالحسین سپنتا ۱۳۱۲).

تصویر ۳. مسیح‌نیا ـ
یکی از هنرجویان کلاس سینه‌موند.

تصویر ۴. عده‌ای از هنرجویان کلاس سینه‌موند
در یک گردش ییلاقی (۱۳۳۱) یکسال پیش از کلاس
سیراکیوز ـ (به نقل از کتاب تکنیک سینما).

تصویر ۵. نمایش فیلم به روستاییان توسط اصل چهار ۱۳۳۱.

فصل چهارم

توسعهٔ تدریجی

۱ـ گنجینه‌های تئاتر یادگیری را تغییر از راه تجربه، تعریف کرده‌اند و تجربه در این جا به معنای تأثیر متقابل فرد و جامعه روی یکدیگر است. جوّ روانی اواخر دههٔ بیست، سرانجام میترا فیلم را بعد از دوبله در ترکیه و مصر، به تولید فیلم داستانی در ایران واداشت. علی دریابیگی کارگردان تحصیلکردهٔ آلمان برای فیلم عشقی و جوان‌گرای **طوفان زندگی** (۱۳۲۷) دعوت شد. فیلم توفیقی به دست نیاورد. دکتر کوشان، گویندهٔ سابق رادیو آلمان و زندانی متفقین، چالش‌های سیاسی در ایران را به خوبی می‌شناخت، بنابراین طبق تخصص‌اش؛ به راه‌اندازی، جریان اقتصادی و سرگرمی‌سازیِ سینما، از طریق‌جستجو در خواسته‌های‌عمومی، می‌اندیشیدو براساس سندهای موجود، در سازمان اسناد ملّی ایران، چشم به کمک‌های دربار هم داشت.

فیلم دوّم ساخته شد:

واریتهٔ بهاری (۱۳۲۸) را پرویز خطیبی نویسنده و کارگردان تئاتر نوشت و کارگردانی کرد، دکتر کوشان، فیلمبرداری را به عهده داشت. ناصر ملک‌مطیعی، ژاله و تقی ظهوری بازی کردند. تا فرمول‌های موفقیت کسب شود، چند سالی گذشت[۷۰]. **طوفان زندگی، زندانی امیر، واریته بهاری**، در آتش‌سوزی مرداد ۱۳۳۱ استودیو پارس فیلم نابود شدند و شکست تجاری فیلم‌ها، کوشان راکه به موفقیّت اقتصادیِ سینما اعتقاد داشت، از پا نینداخت و روش‌های تازه‌ای را در «پارس فیلم»، تجربه کرد و به دلیل وجود زیرساخت‌ها، تنها نماند. دو سال بعد از تأسیسِ سینمای ایران، دولت در خرداد سال ۱۳۲۹ نخستین دستورالعمل

ایدئولوژیک فیلمسازی را با آئین‌نامهٔ ۱۵ ماده‌ای، صادر کرد. در دههٔ سی، تئاترهای تهران، اهمیّت دورهٔ گذشته را از کف دادند. به گفتهٔ معزالدیوان فکری بازیگر و کارگردان **خواب‌های طلایی** (۱۳۳۰استودیومدائن):

«تئاتر دهقان، کم‌کم مشتری لاله‌زاری پیدا کرده بود (یعنی تخمه‌شکن‌ها)... مسأله دیگر مادّیات بود. حداکثر فروش ما در تئاتر شبی ۴۰ یا ۵۰ تومان بود... در تئاتر که پولی نبود، پس همه رفتند به طرف سینما.»(۷۱)

چون گنجینه‌های تئاتر، سینما را نمی‌شناختند، فن سالاران، سر بر آوردند. ولی‌الله خاکدان گفته است:

«**خواب‌های طلایی**، نخستین کاربازیگران معروف تئاتر، مجیدمحسنی، قدکچیان، فکری و شهلا، درسینما بود. فکری درمسائل فنی کمتردخالت می‌کرد. اوبازیگران‌را راهنمایی می‌کرد. بخش اعظم کارهای فنی به عهدهٔ نوری حبیب فیلمبردار این فیلم بود.»(۷۲)

ومجیدمحسنی همواره یادآوری می‌کردکه مدیون فیلمبرداری مثل ویشینسکی است:

«در فیلم خواب وخیال، مثل یک استاد با من کار می‌کرد. در دکوپاژ، مونتاژ و....»(۷۳)

به‌سوی‌سینما بنابراین فن‌سالارانی مثل جلال‌مبینی، جلال‌مغازه‌ای، خانبابامعتضدی حتی‌ابراهیم‌مرادی وفیلمبردارهایی چون‌عنایت‌الله‌فَمین، محسن‌بدیع، نوری‌حبیب، ویشینسکی، ماتوی‌یف درشکل‌دهی به‌سازمان‌بصری، صداوکیفیت‌چاپ‌فیلم، مؤثر بودند. گرچه‌طغرل‌افشاردرنقدفیلم**بی‌پناه**(گرجی‌عبادیا، ۱۳۳۲) نوشت:

«صدای خراب، خط سفید روی پردهٔ سینما... نگاه دزدکی تماشاچیان دادگاه به دوربین فیلمبرداری و سایهٔ پروژکتور در برخی صحنه‌ها، دیده می‌شود.»(۷۴)

سینمای داستانی، دراین‌دوره‌نیز، تولیدی‌بدون پشتوانه‌و حمایت دولتی بود و می‌بایست درعرصهٔ رقابت‌بافیلم‌هندی‌وعربی، روی‌پای‌خودش‌می‌ایستاد. بنابراین، علیرغم سرکوفت و تمسخر منتقدان، تجربه در استودیوهای محقّر ادامه داشت. آنها می‌بایست فیلم را برای خشک‌کردن روی طناب می‌آویختند، وایپ و وله را از طریق نقاشی روی فیلم نورخورده و تراشیدن نامیز (امولسیون) و برعکس

چاپ زدن، به دست می‌آوردند و طنین صدا (اکو)، از طریق دو بلندگو در زیرزمین ایجاد می‌شد. امّا کسب تجربه، ادامه داشت. استودیو پارس فیلم، پیشگامان سینمای جدید ایران را در تمام عرصه‌ها، عملاً آموزش می‌داد: خانم زینت مؤدب، همسر پرویز خطیبی تدوین می‌کرد و ژاله حسین‌زاده (علو) ستارهٔ فیلم‌های **طوفان زندگی** و **افسونگر** و مهری وثوقی معاونین (دستیارهای) او بودند. پیش از تأسیس کلاس‌های سیراکیوز توسط اصل چهار و سازمان سمعی و بصریِ اداره‌هنرهای‌زیبای‌کشور،تروآل‌گیلانی،کلاس‌سینه‌موندرابه‌راه‌انداخت ودکترکاوسی،وقتی‌ازفرانسه‌آمد،نقدهایش‌جداازگزندگی،حالت‌آموزشی‌داشت.

سینمای نوپا به دلیل ضعفِ شکل، پشتیبانی مطبوعات سینمایی را به دست نیاورد، از طریق ستاره‌ها، قصّه و هیجان بصری جا باز کرد. دلکش خوانندهٔ رادیو که پیش از شرکت در **شرمسار** نیز مشهور بود به سینما راه یافت و شریک دکتر کوشان شد. همه چیز تازه تأسیس و جدید بود، جز فیلم که با دستاوردهای فنی، فرهنگی و هنری سینمای جهان، سنجیده می‌شد.

۲ـ قصه و دوری از جریان روشنگری ادبیات در این دوره، به دلیل جوّ عمومی جامعه، قصّه و کشش‌های فوری، در مرحله اول اهمیّت قرار داشت داستانک‌ها و حوادث روزنامه‌ها، مهم‌ترین خمیرمایهٔ قصه‌های اجتماعی شدند و سینمای ایران، بیشتر از آن‌که به جلب توجّه ادیبان توفیق یابد، بازیگران مردم‌پسند تئاترها و طنزنویسان فیلم‌های فکاهی را جذب می‌کرد. از سوی دیگر به دلیل خاستگاه ادبیات جدید ایران در جبههٔ چپ و یا مخالف دولت در دههٔ بیست و شکست نیروهای سیاسی، سینمای این دوره، اساساً اجازهٔ رویکرد به جریان روشنگری را نیافت. و یک دورهٔ سکوت سیاسی، اقدام برای تأسیس سینمای‌دولتی (با یاری اصل‌چهار، اداره اطلاعات آمریکا و دانشگاه سیراکیوز) و متمرکز ساختن توجه ملّی روی فیلم‌هایی با مضامین غیرمدنی، آغاز شد.

تصویر ۶. دزد عشق (کوشان، ۱۳۳۱).

۳ـ مخاطب‌شناسی دههٔ سی و بازگشت سرمایه سینمای نوپا و گرفتار در مناسبات دائم‌التغییر دورهٔ ملّی شدن صنعت نفت، اعتصاب‌ها، کودتا و پس از آن، برای بقای سرمایهٔ اندکش، هیچ انتخاب دیگری را نیازمود. چنین حرفهٔ شکننده‌ای، بیش از هر آرمانی، به بازگشت سرمایه نیاز داشت.

آواز دُهل، قصّه و ارضای کشش‌های فوری بصری، کار خود را کرد. در دههٔ سی، دست‌کم پنجاه استودیو و مؤسسه فیلمسازی در تهران تأسیس شد که از ۳۵ استودیوی آن، بیش از یک فیلم، خارج نشد. چهار استودیوی دیگر، هرکدام دو فیلم ساختند و به کار دوبلاژ هم پرداختند (برای مثال شکست فیلم **شکارخانگیِ** محسن بدیع در برابر **شرمسار**، روابط شرکای استودیو را به هم ریخت). در همین مدت بیش از هفتاد تهیه‌کننده ظاهر شدند که بیش از ۲۰ نفر آنها، تک‌فیلمی بودند و خیلی‌هاشان که دوام آوردند، فیلم دومشان را هم ساختند و پا پس کشیدند: دکتر کوشان (پارس فیلم)، عزیز کُردوانی (استودیو عصر طلایی)، بشارتیان، ساناسار، پرویز خطیبی، ژوزف واعظیان، سالار

عشقی، نوربخش، جمشید شیبانی، سردار ساکر، فرخ غفاری، محمدعلی جعفری و استودیوبدیع، به ترتیب بیشترین فیلم‌ها را ساختند. پارس فیلم، بیش از ۲۳ فیلم فانتزی ـ تاریخی تولید کرد، عصرطلایی نیز (به مدت ۲۰ سال تا ورشکستگی و تعطیلی‌اش در اول دهه پنجاه) تولیدکننده همان‌گونه فیلم بود. شکل غالب در انتخاب نگاتیو، سیاه سفید بود و گه‌گاه که‌رنگی‌می‌ساختند،

تصویر ۷. مرجان، نخستین فیلم یک کارگردان زن، شهلا ریاحی.

گران درمی‌آمد. امّا غالب فیلم‌های رنگی در بخش دولتی برای چاپ، به خارج ایران فرستاده‌می‌شد و هدف از به کارگیری این فن، چشمگیر شدن تبلیغات بود.

در سال ۱۳۳۹ دو فیلمساز و تهیه‌کنندهٔ مشهور، در پاسخ به‌سؤال گردانندهٔ میزگرد مجلهٔ دانشسرای عالی، سپیده فردا، که می‌پرسد: خواست تماشاچی ایرانی چیست؟ می‌گویند:

«میثاقیه: در مرحله اول جنبه‌های قهرمانی فیلم است و دوم جنبه‌های شهوانی فیلم

مجید محسنی: کمدی‌های اخلاقی و فیلم‌هایی که جنبه‌های ملّی دارد، مورد توجه مردم است. همچنین فیلم‌های شهوانی را دوست دارند.

انور: من معتقدم در ایران اگر قهرمان جنبه واقعی داشته باشد، مردم نمی‌پسندند.»

تجربهٔ بیان: فیلم‌های اولیه، بیشتر تصاویر ثابت با میزانسن تئاتری است. به تدریج فیلمسازان موفق شدند درون تصویر قطع کنند و قطع به تصویر درشت کاربرد هیجان‌افزایی داشت. از جمله در فیلم **مادر** (دکترکوشان، ۱۳۳۱) کشمکش در نمای عمومی و دست‌بردن به قیچی برای قتل، در نمای درشت، گرفته شده. البته متراژ صحنه‌های آوازخوانی،به‌موسیقی ارتباط‌داشت. درفیلم**دزد عشق**،مجیدمحسنی، در دو نقش ظاهر شد که رو در روی هم قرار می‌گرفتند (از طریق دو بازیگر و تروکاژ) **شبهای تهران** (سیامک‌یاسمی، ۱۳۳۱)با نوع‌نورپردازیِ عنایت‌الله فمین به‌ویژه، حرکت ضدنور پاهای‌آرین روی‌پلکان که به سوی مردخیانتکار می‌رود مقدمهٔ ظهورِ نورپردازی‌های جنایی فیلم‌های ساموئل خاچیکیان به ویژه **دلهره** و **ضربت** بوده است. در فیلم‌هایی که با حضور محمدعلی جعفری ساخته شده، روی چهرهٔ متفکر او، تأکیدمی‌شد. جعفری، صدایی رادیوفونتیک داشت که در گفت و گوی‌طولانی‌اوباشهلا درفیلم **مرجان** (جعفری،شهلا، ۱۳۳۵)، جلوه‌گری می‌کند... قبل از فیلم‌های روستاییِ مجید محسنی،سیامک یاسمی هم با **عشق راهزن**، دوربین را به منطقهٔ ایل گوران در کرمانشاه برده و در عنوان‌بندی فیلم، از عشایر وطن‌پرست، تشکر کرده است. فیلم **مشهدی عباد** (مهندس صمد صباحی، ۱۳۳۲) از نمونه‌های استثنایی اقتباس سینمایی در این دوره است که درون پلاتوی عصر طلایی، ساخته شده. همچنین به گفتهٔ امیر اثباتی:

«موشق سروری به‌عنوان طراح صحنه در شب‌نشینی درجهنم، بهترین نمونه‌های صحنه و دکور آن دوره را طراحی کرد. ولی‌الله خاکدان به‌عنوان یکی از پیشکسوتان از تئاتر آمد و هنگامی که دورهٔ فیلم‌های تاریخی و باشکوه این دوره مثل لیلی و مجنون و امیرارسلان نامدار که احتیاج به دکور داشتند، ساخته نشد، این حرفه نیز مجدداً محو شد.»(۷۵)

٤ـ موضوع و مضمون واقعیت از هر دری که رانده شود، خود را از در دیگر به درون ساختار فیلم می‌کشاند. به همین دلیل از طریق جستجو در پیرنگ (تِم‌عمل)، نیاز به شعارهای اجتماعی، وشرایط آدم‌ها در فضاهای تکرارشونده، می‌توان تصویرکم‌وبیش‌روشنی‌ازمفهوم یک‌دهه و ازجنبهٔ‌پنهان‌واقعیت سال‌های ۳۰ به دست آورد؛ بسیاری از فیلم‌های این دوره، بازتاب تباهی‌های شبه تجدّد و مصداق‌همان‌نگرانیِ مرحوم‌سیدحسن‌مدرس‌هستند. ازجمله‌برخورد الگوهای غیربومی با الگوهای بومی را در قصه‌های شهری ـ روستایی به‌وضوح شاهدیم.

هنگامی که لایه‌های تحمیلی، از روی فیلم‌ها به کنار زده می‌شود. حالت نقاشی کودکان افسرده را می‌یابد. یعنی فضای کلّی حاکم بر آنها و خطی که پیش می‌برند، تصویری واقعی از روزگار خود به نظر می‌رسد (و نه حوادثی که بر تک‌تک قهرمان‌ها می‌گذرد). بحران‌های سیاسی، فقر، عدم تأمین اجتماعی و چهرهٔ زندگی در فضاسازی و بسیاری از داستان‌های غم‌بار آنها، بازتاب یافته از جمله در **ولگرد** (رئیس فیروز)، آدمی که تمام سرمایه‌اش را می‌باخت و از خانواده‌اش به دور می‌افتاد، به واقع همان مرد معمولی و آشنایی بود که ندانسته، زندگی‌اش را در بازی‌های سیاسی می‌گذاشت و سرانجام هم باگلوله حکومت نظامی فرومی‌افتاد. در پایان فیلم **مراد** (سردار ساکر هندی و ماتوی‌یف روسی، ۱۳۳۲)، در صحنه‌ای کاملاً تئاتری، مراد که با توطئه کدخدا از روستا رفته بوده، اینک پولدار و آمادهٔ ازدواج بازگشته، درمی‌یابد که نامزدش نرگس، باکامران، پسر ارباب، ازدواج کرده است. به کدخدا می‌گوید:

«ـ شنیدین که مرادو گرگ پاره کرده. نرگس بی گناه بود، چون منو گرگ پاره کرده بود.

ـ مراد، نرگس بی گناه بود.

ـ گناه کار گرگه که منو پاره کرده بود. بیائین این پولا که برای پیدا کردنش، جون کندم، مال شما، مال شما کدخدا، چون کدخدا خیلی به پول علاقه‌منده».

[پول را به صورت کدخدا می‌زند. می‌خندد، ناراحت می‌شود، خودش را می‌کشد.]

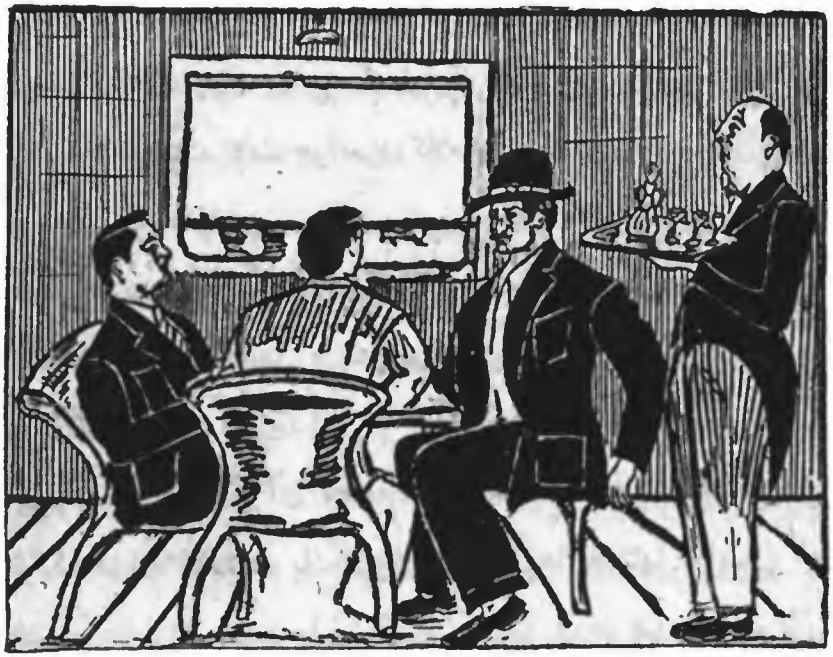
در سطح شعار و تحلیل محتوای کلیشه‌ای، رانده شدن مراد از روستا، نشان می‌دهد در یک جامعهٔ فقیر و در آستانهٔ گذار ــ حتی از نظر دو فیلمساز خارجیِ مقیم ایران ــ چگونه زندگی فدای پول می‌شود. ضمناً روشن می‌سازد که روستا برای مرد فقیر، جایی برای پولدار شدن و صعود طبقاتی نیست. از این رو **مراد** و **بلبل مزرعه** (که مجید محسنی با کیف پول، به روستا باز می‌گردد)، می‌توانند مناسب‌ترین پاسخ به چرایی مهاجرت روستائیان به حاشیه شهرها باشند. در فیلم **چهارراه حوادث** (ساموئل خاچیکیان، ۱۳۳۳) دفاع فرید (ناصر ملک مطیعی) از یک کارگر در کارخانه، به بیکاری‌اش منجر می‌شود و وسوسه فقر، او را به‌سوی دزدی می‌کشد. امّا عشق، نجاتش می‌دهد. گرچه مضمون فیلم، به **متروپولیس** (فریتز لانگ، ۱۹۲۷) نزدیک است. امّا از نبود قوانین مشخص در فضاهای کارگری هم حکایت می‌کند. همچنین صحنهٔ برخورد محمّدعلی جعفری،

تصویر ۸. مجید محسنی و فخری خوروش در ابتدای **لات جوانمرد**.

متهم به اختلاس با مسئول واقعی فلاکت زندگی‌اش در **مردی که رنج می‌برد** (محمّدعلی جعفری، ۱۳۳۶) نمونهٔ دیگری است از زندگی در جامعهٔ بی‌قانون:

«جعفری: آقای رامین، زندگی ما از هم پاشید ولی شما از پول دزدی، صاحب خونه و زندگی شُدید. مادرم داره می‌میره .

رامین: به درک که داره می‌میره... »



تصویر ۹. اسمال در نیویورک. داستان‌نویسی و پیشتازی در عرصهٔ سینمای جاهلی.

(به نقل از مجله سپید و سیاه).

۵ـ عدم تأمین اجتماعی واقعیت‌گرایی بسیاری از فیلم‌های این دوره، از جمله **محکوم بی‌گناه**، ناظر بر از هم پاشیده شدن خانواده، به دلیل عدم تأمین اجتماعی هستند و نشان می‌دهند، استواری زندگی در این سال‌ها، به پرکاهی بند بود و انتقام یا دفاع تا پای جان و اکثراً فدا شدن، تنها چاره است. هیچ نهادی، جز خانواده در موقع ضروری به دفاع از فرد برنمی‌خیزد. علت وجودیِ سینمای لوطیانه که با **کمرشکن** (ابراهیم مرادی، ۱۳۳۰)، **ظالم بلا** (سیامک یاسمی، ۱۳۳۶)، **لات جوانمرد** (مجید محسنی، ۱۳۳۷ با شرکت فخری خوروش) شروع شد و به انبوه فیلم‌های جاهلی دهه چهل کشید، نیاز به سنگری جدا از خانواده، در اجتماع بود. جاهل‌ها و لوطی‌های تهران، لااقل برای

نزدیکان خودشان، سنگر بودند. زنده‌یاد جلال آل احمد در کتاب سه مقاله دیگر نوشت:

«پرویز خطیبی، ایرج پزشکزاد و حسین مدنی هرکدام تقریباً در یک حدود خالق قسمتی از دنیای داش‌ها و کلاه مخملیها در مطبوعاتند. استقبال از این قشر اجتماعی تازه وصف شده، چنان بجا بود که بوسیله فیلمبرداران وطنی از زندگی ایشان، مکرر فیلم تهیه شده است. **لات جوانمرد، کلاه مخملی‌ها، جنوب شهر** و غیره، اسامی این فیلمهاست... کارهای این رستم تازه نفس نتیجهٔ منطقی آشنایی سطحی و روآتیِ مردم این مملکت است با دنیای خارج و تقلیدی که به‌شدّت از فرنگی‌مآبی می‌کنیم.»(۷۶)

این سنگر نیز در دههٔ چهل و پنجاه فروریخت. در فیلم **تنها مرد محله** (داود اسماعیلی، ۱۳۵۱) وقتی شیراندامی و جاهل‌ها، شاپوها را به زمین می‌انداختند، فاتحهٔ این‌گونه فیلم نیز در آن مقطع، خوانده شد. فیلم **پلنگ در شب** (سعید مطلبی، ۱۳۵۴) نشان می‌داد، پلنگ‌ها یا جاهل‌ها نه تنها حامیان جامعه نیستند، بلکه خانواده و عزیزان خود را نیز فدامی‌کنند. درعوض، ساموئل خاچیکیان، نخستین فیلمسازی بود که عصر پلیس‌حامی و نگهبان‌جامعه را درسینمای ایران، بنیانگذاری‌کرد.این موضوع زیاد مورد استقبال فیلمسازان دههٔ سی و چهل قرار نگرفت و با نقب زدن به‌گذشته و یا با لوطیِ فانتزی، همچنان نقش حمایت از برخی ارزش‌ها، به لوطی سپرده شد.

۶ـ تهدید انتخاب مضمونِ زنان، تهدیدکننده مردان طبقه متوسط (هنرمندان در فیلم **آفت زندگی**، محمدعلی جعفری، ۱۳۳۹)، جدا از عامل بصری و هیجان، هشداری به پذیرش الگوهای جدید از زندگی سنتی است.

۷ـ کافه واقعیات خشن و شرایط کسالت‌بار زندگی در شهرها، مردمان ما را به‌سوی مَفَرها و گریزگاه‌های آسان‌یاب می‌کشاند. کافه‌ها در این مورد، محل

مناسبی بودند و مردها از این طریق برای نخستین بار در زندگی صدها ساله خود، گرفتار بت‌های جدیدی شدند. بُت کافه‌ای و بت ارتباط جمعی.

از سوی دیگر، کافه به دلیل ساختاری، در فیلم، وارد شد. مجید محسنی در فیلم **سی سال سینمای ایران** (فرخ مجیدی، ۱۳۵۶ ـ ۱۳۵۸) می‌گوید:

«اساتید من مثل معزالدیوان فکری و... معتقد بودند، سینما باید جنبهٔ آموزندگی داشته باشد. یک چهار گوشه‌ای است که هر ضلع آن، اخلاق، موسیقی، حوادث و سکس است. من به این ترتیب وارد کار سینما و تئاتر شدم.»

به این ترتیب، جدا از موسیقی متن که به اصطلاح، صحنه را پر می‌کرد، کافه تنها جایی بود که موسیقی زنده به همراه خوانندگان مشهور اجرا می‌شد و رقاصان و موجودات کافه‌ای، مشاهده می‌شدند. کافه، فضایی نانموده و انباشته از اتفاقات و رفتارهای ویژه بود.

امّا ازنظر مضمون، کافه با جذابیت‌هایش، بخشی از بودجه خانواده را می‌مکید و تهدیدکنندهٔ خانوادهٔ مردمان متوسط پائین بود. این تهدید به‌صورت‌های مختلف در سینمای دههٔ سی مشاهده می‌شود. کافه گرچه محل تفریح قهرمان و مردمان متوسط‌الحال جامعه و محل خرج پول‌های بادآورده و جایی برای گفت‌وگوی آزادانه با زنان بود، ولی ماندن در این محیط، ماندن آب در گنداب نیز بود. از این روی «کافه» یکی از محل‌های اصلی حضور ضدقهرمان و به ویژه شخصیت منفی فیلم و جای مخاطره‌آمیزی برای قهرمان است. بنابراین جدا از آثاری که کافه با ساختار درونی‌اش، هیچ ارتباط ندارد و خودش را در همان سطح اتراکسیون تجاری، مطرح می‌سازد، رابطهٔ پایداری با مجموعه پیدا می‌کند. نمونه‌اش فیلم **غفلت** (علی کسمایی، ۱۳۳۲) است. معروف‌ترین صحنه آن، آتش‌زدن سیگار با اسکناسِ برافروخته، پس از صحنه‌های قمار و کافه، رخ می‌دهد.

اگر فیلم‌هایی با پیرنگ «زن روستایی در تهدید و تعرض»، «رؤیای شهر و

مرد شهری» (**شرمسار**، ۱۳۲۹؛ **مادر**، ۱۳۳۰؛ **گلنسا**، ۱۳۳۱)و یا حضور کمرنگ زن در جامعهٔ مردسالار، روستایی پاک‌سرشت در برابر شهروند شرور (صفرعلی، سعید نیوندی با شرکت نصرت‌الله وحدت، ۱۳۳۹) و تهدید شهر و جامعه به وسیله دیوانگان، معتادها، موجودات مخرّب و نیروهای سرکش علیه نظم را هم بر این مجموعه، بیفزاییم، دامنهٔ آثار دارای مضمون اصلی تهدید، بسیار وسیع‌تر می‌شود.

عناصر تعیین‌کننده در اتخاذ مایهٔ مضمونیِ تهدید:

۱ـ شرایط نامتعادل سیاسی و اجتماعی

۲ـ وضعیت نامطلوب زندگی مردم، عدم تأمین فردی و اجتماعی برای اکثریت به‌ویژه روستائیان

۳ـ رغبت فیلمسازان برای به عهده گرفتن مسئولیت در قبال رنج‌های محرومین و تاحدودی در شباهت با سینمای نئورئالیزم ایتالیا. در اوایل دههٔ سی، مؤسسه دوبلاژ «داریوش فیلم»، بسیاری از آثار نئورئالیستی را دوبله و از ایتالیا روانه ایران کرد. ادارهٔ سانسور، **دزد دوچرخه** را نامطلوب تشخیص داد.

فیلم‌های نئورئالیستی در این سال‌ها کاملاً مورد توجه مردم ما بود[۷۷].

این نکته، باطل‌السحر بسیاری از نظریات دربارهٔ گرایش عام به فیلم‌های مبتذل است.

۴ـ پایان بسیاری از فیلم‌ها «ناخوش» و «تلخ» است. به گمانم ــ و امیدوارم حکم تصور نشود ــ اکثریت فیلمسازانی که موضوع تهدید را برمی‌گزیدند، از شکست دولت مصدق، در سال ۳۲، ناخرسند بودند.

در همین دهه، راه‌حل‌هایی برای نجات اقتصاد سینما، یافت شد از جمله:

۱ـ توسل به تکنیک‌های جدید (سینماسکوپ ،رنگ) دکوپاژهای تمیزتر (توسط فن‌سالارها به‌ویژه احمد شیرازی) دوری از تئاتر و بهره‌گیری از

روش‌های ستاره‌سازی برای سینما. به طور کلّی، توجه به جذابیت‌های دیداری با هر تمهیدی.

۲ـ دگرگونی در قصه‌گویی برای سینما، تضعیف مایهٔ تهدید اجتماعی و یا تغییرشکل آن. مثلاً در **بلبل مزرعه** (مجید محسنی، ۱۳۳۶)؛ عنصر تهدیدآمیز (حمید قنبری)، خود، عاملی تباه شده است که تهدیدش علیه قهرمان، چندان جدّی نیست. یا تبدیل تهدید اساسی به کشمکش بین قهرمان و مردان خبیث (حرکت از شخصیت‌پردازی خام به حادثه‌سازی). البته طبق دستورالعمل کمیسیون سانسور ادارهٔ نمایشات وزارت کشور (به سال ۱۳۳۷):

«وجود صحنه‌های نامناسبی مانند عملیات گانگستری، زد و خوردها، قتل و جنایت، همچنین صحنه‌های زندگی فقیرانهٔ مردم سبب سانسور فیلم می‌شد.»(۷۸)

مجموعهٔ این تغییرات، ملودرام دههٔ سی و چهل را به وجود آورد.

۳ـ در بسیاری از فیلم‌ها، موسیقی و آواز، تشدیدکنندهٔ نقش احساساتی‌گری است و پیوند زیبایی‌شناسانه (هماهنگ و مناسب) با اثر ندارد.

نتایج یک دهه در پایان دهه سی، پنج جریان سینمایی در ایران به‌وجود آمده بود:

۱ـ سینمای بخش خصوصی، سرگرمی‌ساز بود.

۲ـ اخبار و گزارش‌های دولتی، جای فیلم‌های شعبهٔ اداره اطلاعات آمریکا (USIS) در تهران را گرفت.

۳ـ نقاشی متحرک (زنده‌نمایی) که از سال ۱۳۳۵ باحضور اسفندیار احمدیه، جعفر تجارتچی، پرویز اوصانلو و پطروس پالیان در واحد انیمیشن سازمان سمعی و بصری به‌وجود آمد.

۴ـ سینمای مستند بخش غیر دولتی که برای شرکت نفت، دولت و به طور خصوصی، فیلم می‌ساخت (ابراهیم گلستان، فرخ غفاری، فریدون رهنما و

ابوالقاسم رضایی).
۵ـ سینمای جدید ایران (**جنوب شهر**، فرخ غفاری) با مانع روبه‌رو بود.

۸ـ تولید احساس مشترک

گنج قارون (سیامک یاسمی، ۱۳۴٤) **گنج قارون** (فردین، فروزان، آرمان و

تصویر ۱۰. اونشب که بارون اومد (فیلم مستند ساختهٔ کامران شیردل)

واقعیت و حقیقت و طنز در سینمای مستند

ظهوری سرآغاز مجموعهٔ جدیدی از تولیدات سینمای ایران است که «سینمای رؤیاپرداز» نامیده شده‌اند. **گنج قارون**، علی‌رغم این که در دورهٔ ریاست دکتر هوشنگ کاوسی به اداره کل نظارت بر نمایش فیلم، در کمیسیون پائین، رد شد، معذلک به صورت پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران درآمد. آیا این جز با تولید احساس مشترک صورت گرفته؟ اهداف این سینما باتوسل به جنسیت و

قدرت عامه تحقق یافته است. خط سراسری و اندیشهٔ شکل در آنها عبارتست از جداافتادگی فقر و ثروت و مصائب آن هویّت گمشده از سویی و پیوستگی این دو عنصر در جهت رفاه فقیر و آرامش غنی و نمایش زوایای تازه‌ای از زندگیِ انسان که گاه همین نمایش انسان، به صورت هدف ظاهر شده است. اگر در فیلم **سفر** (بهرام بیضایی، ۱۳۵۱) بچه‌ها به دنبال هویت گمشدهٔ خود، طی

تصویر ۱۱. فردین ـ قهرمان جهان، به سوی خلق یک شخصیت کاریزماتیک سینمایی.

طریق می‌کنند و نمی‌یابند. **درگنج قارون** و متشابهات آن، هر آدم فقیر، دارای یک پدرگمشدهٔ ثروتمند است ولی از نظر ایدئولوژی شکل (یعنی رابطهٔ شکل و معنا)، غایت توسل به فن سینما در دنیای سرمایه‌سالاری، ایجاد فضای روانی هم‌ذات‌پنداری برای تماشاگر از طریق تلذذ بصری است، که بی‌شک با انبوه فیلم‌های جاهلی، تفاوت دارد.

تماشاچی در علی‌بی‌غمِ **گنج قارون**، اسطورهٔ عزیز ذلیل‌شده را یافت و محمّدعلی فردین به‌صورتِ یک شخصیت کاریزماتیک سینمایی، اقتصاد سینمای در تهدید را متحوّل ساخت. با ورود قیصر، به‌عنوان نسل جدیدی از همان اسطورهٔ عزیز ذلیل‌شده که از نظر شکل، اندیشهٔ دیگری را پیش می‌برد،

تصویر ۱۲. ـ در گنج قارون ـ
بحث از سرمایه و رؤیای ایرانی است.

بیان‌گنج قارونی رو به ضعف‌نهاد. البته دراین نوع‌جدید نیزغایاتِ تکنولوژیک، تغییر نکرده‌بود. بنابراین‌خط پایانی‌برسینمای رؤیاپرداز ومجموعه فیلم‌های جاهلی‌به سبک قدیم کشید و خود به جایش نشست. در صورتی که برای مثال **طبیعت بی جان** (سهراب شهیدثالث، ۱۳۵۴) یا **مغولها** (پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲) که در ادامهٔ بهره‌گیری از فن سینما برای روایت‌پردازی، نمایش روابط متعارف زندگی و اسطوره‌های آشنا نبود، از نظر تجاری در آن مقاطع، شکست خوردند. حتی فیلمی مثل **طلوع** (برادران میناسیان، ۱۳۴۸) که از زیبایی‌های شمال به‌صورت تزئینی استفاده می‌کرد نسبتاً موفق از آب در نمی‌آمد، هر چند، بخشی از قابلیت‌های سرزمین را آشکارتر می‌ساخت.

۹ـ سینمای فکاهی سینمای فکاهی در اولین سال‌های حضورش، از سنّت روحوضی و نمایش‌های سبک، بهره‌ها گرفت. رفتار و نوع شخصیت‌پردازی ابتدایی و بازی آدم‌ها نه تقلیدی از روحوضی که ادامه‌دهندهٔ آن بود. بازی ارحام صدر به نقش نوکر و عزت‌الله وثوق در لباس حاجی جبّار در **شب‌نشینی در جهنم** (موشق سروری و خاچیکیان، ۱۳۳۶) سکانس افتتاحیهٔ **شب قوزی** (فرخ غفاری، ۱۳۴۳) و حتی **ستاره‌ای چشمک زد** (مهندس محسن بدیع، ۱۳۴۲) از نمونه‌های مستقیم و مشخص این تداوم است.

بازی‌های روحوضی از نظر مضمون، گاه حالت انتقادی داشتند، گرچه هدفشان سرگرم‌سازی مهمانان در یک شب فراموش نشدنی بود. لیکن این امر

که نمایش روحوضی و سینمای رؤیاپرداز، هر دو، دربارهٔ ثروت و فقر، نظریه صادر می‌کردند و دارای آتراکسیون بودند، اهمیّت اساسی دارد. از سوی دیگر، نمایش روحوضی هم بنا به رفتار و حس و حال میهمانان، دارای آتراکسیون می‌شد و رقص و آواز، میهمانان را برای ادامه تماشا، بیدار نگه می‌داشت. در دههٔ سی، تخته روحوضی در سینما، زنده شد و از کمدی **تعارف** که ویژهٔ ایرانیان است تا فکاهی‌های **بوف** (سپهرنیا، متوسلانی و گرشا) و کمدی **آقای هالو** کشیده شد که نمایش خنده‌آور و دردناک شرایط زندگی ایرانی بود.

در فیلم‌های **میلیونر** (امین امینی، ۱۳۳۳) و **شکار خانگی** (علی دریابیگی، ۱۳۳۰) شرایط هنرمندانه‌ای برای ظهور کمدیِ اصغر تفکری فراهم نیامد ولی در **خواب و خیال** (مجید محسنی، ۱۳۳۴) با کمک ژرژ ویشینسکی (لیچنسکی) لحظاتی از بازی خود را به نمایش گذارد، از جمله در صحنهٔ سوزن نخ کردن، سوزاندن لباس هنگام اطو، و یا صحنه‌ای که در فیلم **دزد عشق** (دکتر کوشان، ۱۳۳۱) برای اولین بار در سینمای ایران به لباس زنانه درآمد و با خودش، در نقش دیگر، روبه‌رو شد.

نوع دیگری از کمدی با نمایش سادگی روستایی همراه بود از جمله صحنه‌های آغازین فیلم **پرستوها به لانه برمی‌گردند** (مجید محسنی، ۱۳۴۲، با شرکت آذر شیوا) که مجید محسنی و پسرش، جلال، با اتوبوس وارد تهران شده‌اند و از ته اتوبوس، اسم جلال را با صدای بلند، تکرار می‌کند:

«جلال، به درد تو می‌خوره، چشماتو خوب باز کن!»

این نوع کمدیِ کلام با واکنش طنزآلود مسافران همراه نیست. دوازده سال بعد از سومین تأسیس و در شرایطی که دکتر کوشان، پدر سینمای ایران خوانده می‌شد، یعنی در پایان دههٔ سی، هژیر داریوش، منتقد سینما، معتقد بود:

«اولین فیلمساز ایرانی، هرکه باشد، هنوز فیلمی نساخته است.»(۷۹)

و این در حالی است که کل موجودیت سینمای داستانی ایران، فیلم ایرانی را

نتیجهٔ بازخورد خواست‌های مخاطب عام به درون سیستم تولید می‌دانست ولی سینمای جدید ایران باعنایت به فرم، به عنوان یکی از سطوح بارز در فیلمسازی، از این نحوهٔ مخاطب گزینی و نظریه‌های عامیانه دربارهٔ مخاطب ایرانی عبور کرد. ابراهیم گلستان در گفت و گو با کریم امامی در کیهان انگلیسی (دستیار فیلم مستند **موج و مرجان و خارا** ـ آلن پندری ـ ابراهیم گلستان، ۱۳۳۷)، موضوع را چنین توضیح داده است:

«اصل کار قصه یا رقص و آواز نیست. غرض اصلی مردم سرگرم شدن است و من در این فیلم ـ **خشت و آیینه**، ۱۳۴۳ ـ خواسته‌ام مردم را با فکرهایی در مورد خودشان، سرگرم کنم.»(۸۰)

گلستان با این نظریه، برای برخی منتقدان دههٔ چهل که شکست آثار هنری را نتیجهٔ باورداشت‌های مردم به قهرمان کامل می‌پنداشتند و مفهوم ارتباط و سرگرمی‌را درنظرنمی‌گرفتند، به‌طور نظری، پاسخ یافته‌بود. جلال‌مقدم در دنبال این‌اندیشه **سه‌دیوانه** رادرسال ۱۳۴۷باگوگوش،سپهرنیا،گرشا،متوسلانی ساخت ولی تماشگر ایرانی، تغییر نقش را برای بازیگران تیپیک خودش نپذیرفت.

بحران‌های پیاپی در شرایط تبدیل سینمای لوطیانه و حتی رؤیاپرداز اجتماعی به فیلم‌هایی دربارهٔ جاهل‌ها و رقاصه‌ها و به‌دنبال ظهور برخی گرایش‌های رقابت‌آمیز که به خاطر دوام اقتصادی در برابر سلطهٔ سینمای وارداتی و تجاری صورت می‌گرفت، یک روز آذر شیوا، بازیگر **پرستوها به لانه برمی‌گردند** (مجید محسنی، ۱۳۴۲)، در مقابل دانشگاه تهران بساط گذاشت واعلام کرد، سیگارفروشی را به بازیگری در سینمای منحط، ترجیح می‌دهد و این سرآغاز بروز زنجیره‌ای از بحران‌ها در مجموعهٔسینمایی بود که دکترکاوسی در دههٔ سی، آن را فیلمسازی نامید.

۱۰ـ سینمای نسل جدید (پیشروها) در اواخر دهه چهل، نوعی از روایت

سینمایی و تصویرگری، از دل دستاوردهای سینمای داستانی، مستند و تبلیغاتی ایران و جهان، ظاهر گردید که اشتیاق برانگیز بود و سینمای جدید ایران، خوانده شد. پیشروهای نسل قبل (گلستان، کاوسی، غفاری و...) فیلم‌های خود را کم و بیش در الگوهای سینمای‌مستقل، تولیدمی‌کردند[۸۱]. آنها حتی برای نمایش اثر می‌بایست به دنبال توزیع کننده و صاحب سینما، می‌دویدند.از جمله گلستان، **خشت و آیینه** (با شرکت زکریا هاشمی و تاجی احمدی، ۱۳۴۳) را در یک سینمای شمال شهر (رادیوسیتی)، به نمایش‌درآورد. امّا سینماگرانی که رسماً خود را پیشرو نامیدند، ولی وجودشان نتیجهٔ افزایش درآمد ملّی، رشد آموزش عمومی و جابه‌جایی و تغییر در لایه‌های‌جامعه شهری‌بود، به‌عنوان یک واقعیت در مناسبات سینمای مستقل، متوقف نمانده، برخی از سازمان‌های دولتی و باهوش‌ترهایشان سینمای بدنه را به خود جلب کردند.

دههٔ چهل، صنایع‌سرگرمی‌سازی، در مناسبات سرمایه‌داری، رشد کرده، بخش اعظم تأسیسات نمایشی تهران در انحصار کمپانی‌ها و فیلم‌های خارجی بود. سال ۵۶ سینماهای شمال تهران، به دلایل اقتصادی حتی یک فیلم پیشروها و بدنه را در برنامهٔ سالانهٔ خود نداشتند [۸۲] بنابراین نظام اقتصادیِ توزیع و نمایش فیلم، در ذات خود، تحقیرآمیز بود و ایجاد مقاومت و تضاد می‌کرد. در دهه چهل، انقلاب سفید مفهوم اصلاحات از بالا را طرح کرد که در سینما، با تغییر در ساختار ادارهٔ هنر، یعنی تشکیل وزارت فرهنگ و هنر در ۱۵ آذر ۱۳۴۳، هم‌زمان بود؛ امّا فضای عمومی را چند اندیشهٔ متکثر و محوری دیگر هدایت می‌کرد: از دهخدای دورهٔ مشروطه و از فریاد آیت‌الله سیدحسن مدرس و آی آدم‌های نیما یوشیج، کشیده شده بود، تا مبارزهٔ بدفرجام داش‌آکل با کاکارستم و از هراس روستائیان در کنج صحنهٔ **چوب به دستهای ورزیل** و از مبارزه بر سر ملّی شدن صنعت نفت، غربزدگی و ۱۵ خرداد ۴۲ تا راه افتادن ماهی سیاه کوچولو (۱۳۴۸). از نقد احساسی

دههٔ بیست به نقد مرامی و از نقد مرامی به نقد مؤلف و از گفتار علی شریعتی دربارهٔ هنر موعود تا سینمای روشنفکران. در زیر سطح آرام، جریان متلاطمی وجود داشت: جدا از فتوای آیت‌الله بروجردی در دههٔ سی، در سال ۱۳۴۹ علمای مذهبی کاشان در اعتراض به دو فیلم **طوقی** و **صلوة ظهر** از وزارت کشور خواستند که از اعزام هنرپیشگان برای تولید فیلم در کاشان، جلوگیری شود و وزارت کشور در تاریخ ۱۳۵۰/۵/۲۵ به اتحادیهٔ صنایع فیلم ملّی ایران نوشت که:

«به تهیه کنندگان فیلم‌های سینمایی، ابلاغ کنند که از فیلمبرداری در شهرستان کاشان، خودداری نمایند.» (این سندها، بعد از انقلاب اسلامی، آشکار شده در سازمان اسناد ملّی نگهداری می‌شود.)

آگاهی و آزادی درانتخاب حوزهٔ نظریه، هستهٔ بنیادین بسیاری از رخدادهای سیاسی و هنری این دهه است که در ذات خود هم از گذشتهٔ فرهنگ و سنت می‌آمد، هم جدید بود. به نوشتهٔ حسن عابدینی در صد سال داستان‌نویسی:

«ادبیات سالهای ۴۲ تا ۵۷ ادبیات بیداری و بخودآیی است و هدف عمده‌اش ارتباط هشیارانه با واقعیت و تاریخست.»(۸۳)

اکثریت فیلم‌های سینمای جدید ایران نیز از جریانات هویت‌طلبانهٔ دورهٔ خود و از ادبیات بیداری و به خودآیی، تأثیر یافتند(۸۴). برخی از معروف‌ترین نویسندگان این دوره از جمله ناصر تقوایی و غلام‌حسین ساعدی می‌کوشیدند تا درک زمانه را به اشکال هنری، تبدیل کنند: حتی علی حاتمی که به قصّه پناه برده بود، در **حسن کچل** (۱۳۴۹) وقتی شیشه عمر دیو را به دست می‌آورد، می‌گفت:

صِدام بگوش‌ات می‌رسه... یا «من» نمی‌زاره ؟

سینمای جدید ایران با فیلم مستند **اون شب که بارون اومد** (کامران شیردل، ۱۳۴۵) به عرصهٔ تقابل حقیقت و واقعیت کشیده شد. **گاو** (داریوش مهرجویی،

۱۳۴۸) با فضاسازی نمایشی خود به دردشناسی جامعه روستایی از طریق بازی درخشان عزت‌الله انتظامی و گنجینه‌های تئاتر ایران می‌پرداخت.

شوهر آهوخانم (داوود ملاپور، نوشتهٔ علی محمد افغانی، ۱۳۴۷) با روایت واقع‌گرایانه‌اش از زندگی خانوادهٔ سنتی در بحران عاطفی، سرگرمی‌سازیِ **حسن کچل**، تلخی و گزندگی **آرامش در حضور دیگران** (ناصر تقوایی با شرکت اکبر مشکین و ثریا قاسمی، که سه سال در توقیف ماند)، **قیصر** باشکل متحول و مؤثرش (مسعود کیمیایی، با شرکت بهروز وثوقی و پوری بنایی، ۱۳۴۸)، **خانه سیاه است** (فروغ فرخزاد، ۱۳۴۱)، همچنین برپایی بخش سینمایی کانون پرورش فکری و تولید تک فیلم‌های زنده‌نمایی با کیفیت فوق‌العاده از جمله فیلم **هیولا** (فرشید مثقالی)، **گرفتار** (آراپیک باغداساریان)، همچنین **نان و کوچه** (عباس کیارستمی) در سال ۱۳۴۹ برخی اتفاق‌های مهم سینمای ایران در دههٔ چهل هستند.

تصویر ۱۳. عباس گنجوی و اکبر مشکین در جلوی دوربین آرامش در حضور دیگران.

تصویر ۱۴. قیصر

۱۱ـ تبیین انسان معاصر از آغاز دههٔ پنجاه، بنابر شرایط سیاسی کشور، بخش‌هایی از سینمای ایران، امکان تاریخی یافت تا به تولید آگاهی از طریق موضوع و شکل بپردازد [۸۵]. فیلم‌های نمادین **رهایی** (ناصر تقوایی، ۱۳۵۰)، **سازدهنی** (امیرنادری، ۱۳۵۲)، **رگبار** (بیضایی، باشرکت پرویزفنی‌زاده، پروانه معصومی، ۱۳۵۱)، **اسرارگنج درهٔ جنّی** (ابراهیم گلستان با حضور پرویز صیاد، ۱۳۵۲)، **دنیای دیوانه دیوانه دیوانه** (جان‌بخشی روی کاغذ، ساختهٔ نورالدین زرّین‌کلک، ۱۳۵۴)، از آن جمله‌اند که مباحث خود را در سطح کلان جامعه مطرح ساختند. از این رو در دورانی سیاسی که واقعیت سینمایی در ذات خودش سنجیده نمی‌شد، فیلم‌هایی مثل **چشمه** (آربی آوانسیان، ۱۳۵۰)، همچنین نظریه هژیر داریوش که در توجیه فیلم **بی‌تا** (۱۳۵۱)، می‌گفت «ژانر اجتماعی، تنها ژانر سینما نیست»، چندان توجه بر نیانگیخت.

در این‌دوره، جدا از انباشت تجربه، تأثیرات سینمای مستند و ادبیات جدید، برخی جریان‌های‌خارجی ازجمله موج‌نوی فرانسه‌نیز برسینمای ایران تأثیر نهاد؛ در **مغول‌ها** (پرویز کیمیاوی، با شرکت فهیمه راستگار، ۱۳۵۲) دستاوردهای

تصویر ۱۵. چه هراسی دارد ظلمت روح (نصیب نصیبی) پیشتاز فیلم‌های عرفانی در دههٔ پنجاه.

شکل‌گرایانه ـ تجربی موج نو به چشم می‌خورد: کیمیاوی، ترکیب‌بندی‌های ایرانی، تلخی و طنز و روش‌های متنوع سینمایی را با فضاسازی مینیاتورگونهٔ انتزاعی، به‌صورتی پست‌مدرنیستی، درآمیخت و عقلانیت جدید را، که سنت را مورد یورش قرار می‌داد، به زیر سؤال برد. امّا **خداحافظ رفیق** (امیر نادری، ۱۳۵۰) و **تنگنا** (امیرنادری، ۱۳۵۱، با شرکت سعیدراد) نوع دیگری از این تأثیرات را نمایندگی می‌کنند که به همراه **صبح روز چهارم** (کامران شیردل، ۱۳۵۱، اقتباس درونمایه و خط سراسری داستان از فیلم **از نفس افتاده**، ژان لوک گدار) سرآغاز توجه به مصائب شهری در سینمای ضدقصّه و آدم‌های گرفتار، تنها و بی‌خدا در فضاهای متلاطم، محسوب می‌شوند. ازنظر فرانسوا تروفو، یکی از سردمداران موج نو:

«اندیشه مرکزیِ کار هنری، آزادی است. هم در روابط انسانی هم در تکنیک فیلم، امّا شخصیت‌های مرکزی فیلم‌های او یاغی‌ها، آدم‌های تنها و ناجورهایی هستند که در تعریف رایج اجتماعی، کلّه‌شق، محسوب می‌شدند.»(۸۶)

در فیلم **خداحافظ رفیق** نوع کاربرد دوربین روی دست علیرضا زرّین‌دست و میزانسن بازیگران در برابر دوربین، کاملاً واقع‌گرا، هیجان‌زا و نو است. در تمام نماهای صحنهٔ سرقت و تعقیب و گریزها، نادری، لحظه‌های اضافی را به دور ریخته؛ کار، ضرب‌آهنگ آثار پرتحرک معاصر خود را دارد.

البته شرایط ایران نیز تأثیرات خود را برجای نهاده بود. داریوش مهرجویی به عنوان یک روشنفکر ناظر برجامعه، در تحلیل فیلم‌های خود به‌ویژه **پستچی**، (۱۳۵۱) **دایرهٔ مینا** (سال نمایش، ۱۳۵۷) و سینمای قبل از انقلاب گفته است:

«طبقهٔ مستمند و مستضعف، آن‌موقع تحت سلطه طبقهٔ بورژوایی که بالای سرشان بود و به آنها فشار می‌آورد، قرار داشت. بنابراین ما هم به عنوان روشنفکر متعهد که درواقع همان بوی تظلم را استنشاق می‌کردیم و همه سیاسی بودیم و همه نگاه سیاسی داشتیم، فکر می‌کردیم وظیفه ما این است که به این طبقه بپردازیم. معضلات و گرفتاری‌ها و بدبختی‌های این طبقه را مطرح کنیم. به این امید که آنها بتوانند به

خودآگاهی برسند و طبقه حاکم بفهمد که اوضاع ازچه قرار است.»[۸۷]

بخشی از سینمای این دوره، در جامعه اتفاقی و بی‌قانون، آدم را به خودش متکی کرد، قسمتی از خشونت و بی‌اعتنایی به حکومت در فیلم‌های **قیصر** و **صادق کرده** (ناصر تقوایی، ۱۳۵۱) به همین دلیل است. **پنجره** (جلال مقدم، ۱۳۴۹) به نوعی از اشرافیت بی‌ریشه در ایران اشاره داشت. آدم‌هایی که با دوز و کلک، ثروتی اندوخته و اینک نوعی خاص از روابط اجتماعی را دنبال می‌کنند و در این میان جوانی شهرستانی که برای تغییر پایگاه اجتماعی‌اش به این طبقه دل‌بسته، وقتی در ارزیابی آدم‌های طبقهٔ خویش به یأس می‌رسد، فضاحت دلبستگی‌هایش را نیز می‌بیند و در پایان، چمدانی را که با گذشته پیوندش می‌دهد، به رودخانه می‌افکند. **آرامش در حضور دیگران** نیز (نمایش: ۱۳۵۲ در سینما کاپری) در یک فیلم‌نامه کلاسیک، تصویر آشفتگی اخلاقی دههٔ چهل ایرانی‌است که در فضایی وهم‌آلود، سیاه و تاریک ارائه می‌شود. این آشفتگی از طریق یک مجموعه آدم در خانه‌ای با معماری تلفیقی، بیان شده است. همان طور که سردرهای چهارگوش و معماری جدید در بالای ساختمان سنتی با هلالی‌هایش در منظر چشم سرهنگ و همسرش منیژه، مشاهده می‌شود، هنوز حوض قدیمی در وسط حیاط هست، امّا مناسبات درون خانه، تاریکی را ترجیح می‌دهد و به انتظار اتفاقی، شب را طولانی‌تر می‌کنند. ارتباط، درونمایهٔ اصلی فیلم است ولی ارتباط، شکل مخفیانه و غیرطبیعی دارد. همهٔ آدم‌ها دربرابر یک اخلاق پنهان قرار گرفته‌اند. ناصر تقوایی، از این اخلاق پنهان، به‌روشنی سخن نمی‌گوید ولی فشار روانی‌اش حس می‌شود. به این دلیل است که مه‌لقا (دختر سرهنگ) پرده را می‌کشد، درها را می‌بندد، شبه مدرنیسم و گروه‌های متوسط، با خلق روابطی نامتعادل به انحطاط و از خود بیگانگی دامن‌زده‌اند، امّا در جامعه یک اخلاق پنهان، هنوز وجود دارد که از خارج تصویر بر چارچوب فیلم فشار می‌آورد.

اگر احمد شاملو، حضورش در سینمای دههٔ چهل را کارنامهٔ بردگی نامیده، غلام‌حسین ساعدی، با نمایشنامه **گاو** و داستان **آرامش در حضور دیگران**، نقش سازنده‌ای یافت.

سینمای جدید، دستیابی به شعور اجتماعی و تغییر را در ویرانی بنایی

تصویر ۱۶. دختربس نمی‌خواست تنها باشد (ناصر غلامرضایی ـ سینمای آزاد خرم‌آباد) نمونه فیلم داستانی جدید ایران. نمایش ساختن امور واقعی و روزمره.

می‌پنداشت که کلّ فیلم فارسی، نشانه‌ای از آن بود. **رضا موتوری** (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹) دست خون‌آلودش را بر پردهٔ سینما می‌کشید تا به‌طور نمادین از مسبب اسارت ذهنی‌اش، انتقام بگیرد. در فیلم **سفر** بیضایی، جاهلی که بچه‌ها را تعقیب می‌کند، از میان آفیش‌های فیلم جاهلی، بیرون می‌آید.

سرانجام در سال ۵۷ وقتی **دایرهٔ مینا** ساختهٔ داریوش مهرجویی (سیزده سال بعد از فیلم مستند توقیف‌شدهٔ **تهران پایتخت ایران است**) با تأکید بر خون‌فروشی (پس از چهارسال توقیف)، به نمایش درآمد و در جریان پخش

مستقیم مسابقه فوتبال ایران و فرانسه، صدای مرگ برشاه، شنیده شد، به واقع، فرهنگ و هنر و تلویزیون دولتی نیز ناخواسته و یا در پی فضای‌باز سیاسی، به استقبال انقلاب می‌رفتند.

به سوی انقلاب در جریان انقلاب، صاحبان ۱۰۶ سینمای کشور، بارها تصمیم به اعتصاب و تعطیلی سینماهای خودگرفتند. در این زمان، یک طرح ده ماده‌ای برای سینمای ایران، تهیه شده بود که در جلسات حزب رستاخیز ۸ مادهٔ دیگر به آن افزوده و روز ۱۱ مرداد ۵۷ اعلام شد. مهم‌ترین مواد این طرح عبارت بود از: تقلیل ضرایب مالیاتی سینماداران، کاهش عوارض فیلم ایرانی از ۲۰ به ده درصد، رفع مشکل بیمه سینماها و تسریع در پرداخت خسارت، تشکیل صندوق حمایت فیلم و سینما با مدیریت بخش خصوصی و دولتی با استفاده از ۵ درصد فیلم‌های ایرانی و خارجی مازاد عوارض و وجوهی که فرهنگ و هنر برای فیلم و سینما، تخصیص می‌دهد. صنعت شناختن فیلم ایرانی، تغییر ممیزی فیلم، تغییر اعضای هیئت ممیزی.

بنا به گزارش دولت در آتش‌سوزی روز ۲۹ مرداد ۵۷ سینما رکس آبادان، ۳۷۷ نفر سوختند. این فاجعه درسراسر کشور، نتایج شگرفی به بار آورد. دولت نظامی دربرابر نیروهای فرهنگی، ژست مصلحانه به خودگرفت. مهندس‌فروغی وزیرفرهنگ و هنر حکومت‌نظامی درنخستین‌مصاحبه‌مطبوعاتی‌اش اعلام کرد:

«فیلم و کتاب از لحاظ سیاسی، سانسور نمی‌شود. فرهنگ و هنر از این پس به هیچ وجه، محدودیتی ازنظرسیاسی، فکری وفلسفی برای این آثار، قائل نخواهد شد.»(۸۸)

فصل پنجم

سینمای ایران

بعداز پیروزی انقلاب اسلامی

۱ـ سینمای ایدئولوژیک غیر دولتی در جریان انقلاب، برخی سینماگران، با دوربین‌های خود به خیابان‌ها آمدند، هنوز ویدئوی خانگی ،شایع نشده و کاربرد نداشت. بنابراین، فیلم همچنان تنها مادهٔ خام بود و ماند تا تکلیف انقلاب روشن شود. در زمینهٔ سینمای داستانی، **سفر سنگ** (نوشته بهزاد فراهانی، کارگردان مسعود کیمیایی، ۱۳۵۶، نمایش ۵۷)، روایت استعاری جامعه‌ای درحال گذار را به نمایش درآورد که حصارهای قدرت را فرو می‌ریخت. در روز پیروزی، سه نهاد دولتی در کشور وجود داشت: فرهنگ و هنر، کانون پرورش فکری و صدا و سیما (و تعدادی جنبش صنفی که می‌کوشید به صنف یا نهاد مدنی، بدل شود).

وزارت فرهنگ و هنر در وزارت علوم ادغام شد. بخش سینما در وزارت فرهنگ و آموزش عالی، بیشتر یک معاونت فرهنگی کم‌جان با مسئولیتی بیشتر از حوزهٔ اختیارات خود بود.

در نخستین روز، دستور بازگشایی سینماها، صادر شد [۸۹] و فیلم‌های ایدئولوژیک **نبردشیلی**، **Z** و بسیاری آثار انقلابی و حتی استعماری (با تدوین و گفتار مجدّد) سینماها را انباشت. دفاتر کمپانی‌های خارجی در اول سال ۵۸ تعطیل شد و واسطه‌ها در ساختمان آلومینیوم، گرد هم آمدند. همچنین دفتر مُسفیلم در تهران، مرکز اصلی رفت و آمد این واسطه‌ها شد. فیلم روسی ارزان بود [۹۰]. محمدعلی نجفی به ریاست ادارهٔ کل نظارت بر نمایش فیلم، منصوب

شد و هیئت اجراییِ شورای‌فیلم و سینما رادر اردیبهشت ۱۳۵۸ معرفی کرد [۹۱]. سندیکاها، شوراها، اشخاص، مؤسسه‌ها و کانون فیلم دانشجویان مسلمان، موضوع تسویه [۹۲]، اعلام جرم و امحای فیلم‌های زننده را پیش کشیدند و در آن میان، نقدینگی و دارایی‌های جاری می‌گریخت تا وطن امن خود را بیابد و تهیه‌کنندگانی که ماندند، نمی‌دانستند «وقتی فیلمی تهیه شد آیا جواز خواهد گرفت و به اکران خواهد رفت. سرمایه‌اش را برمی‌گرداند یا خیر؟». [۹۳]

درتیرماه ۱۳۵۸ هنوزفضای‌بازسیاسی برمملکت‌حاکم‌بودو درسطح فرهنگی و اقتصادی، مبارزه علیه محصولات فرهنگی غرب، ادامه داشت. در جلسهٔ مشترک شورای تهیه‌کنندگان، واردکنندگان، سینماداران و هنرمندان در تیرماه ۱۳۵۸ تصمیم گرفته شد از ورود هر نوع فیلم خارجی، جلوگیری شود[۹۴]. پیشنهاد حذف ورود فیلم‌خارجی، یک شوک‌بود که مبنای تمام تحوّلات آینده قرار گرفت. در سال ۱۳۵۹ احمد صادق اردستانی رئیس شورای بازبینی فیلم، پروانه‌نمایش فیلم‌های‌ایرانی راکه ازسال ۵۸ تا ۵۹ اجازه‌نمایش گرفته بودند، لغو کردو به‌تعدادی از فیلم‌های روسی هم‌اجازه نمایش‌نداد. در عین‌حال فیلمسازی جریانی‌بودکه‌می‌بایست از نو تأسیس‌می‌شد. دربحبوحهٔ تعددمراکز تصمیم‌گیری این سؤال مطرح‌بود که «سینمای‌ایران چه وظیفه‌ای دارد و نقش سینما چیست؟» ولی پاسخی نمی‌یافت در شهریور ۱۳۵۸ که فیلم **فریاد مجاهد** (ساختهٔ مهدی معدنیان، تهیه‌کننده: ستار هریسی داداش‌پور) با کوشش صادق قطب‌زاده و پیگیری مسعودکیمیایی از پرده به‌زیر کشیده‌شد و ماجرای دفاع وزارت فرهنگ و آموزش عالی از یک طرف و مخالفت تلویزیون از سوی دیگر پیش آمد، در جوار ساده‌ترین‌یعنی ایدئولوژیکی‌ترین‌پاسخ، یک‌هشدار هم وجود داشت:

«سینمای ایران، وظیفه دارد که مسائل و مصائب انسان ایرانی زمان اختناق و دیکتاتوری رابه تصویر بکشد. فیلم مبتذل فریاد مجاهد، سقوط کرد تا سینمای مبتذل، بعد از انقلاب، ریشه نگیرد.» [۹۵]

سال‌های ۵۸ تا ۶۰ فیلم‌های مستند در تلویزیون، و کانون پرورش فکری، به این نیاز پاسخ‌های تحقیقی و یا فوری می‌دادند. نخستین جوایز جهانی، پس از انقلاب، از دو فستیوال بلوک شرق، نصیب دو فیلم داستانی شد: **زنده‌باد...** (خسرو سینایی، ۱۳۵۹)، برندهٔ جایزهٔ انجمن مبارزان ضدفاشیسم از جشنوارهٔ کارلو ویواری چک‌اسلواکی (۱۹۸۰)و **خانهٔ آقای حقدوست** (محمود سمیعی از جشنوارهٔ فیلم بلغارستان، ۱۹۸۱). همچنین فستیوال‌های مسکو، اوبرهاوزن و کشورهای غیرمتعهد، به سه فیلم دربارهٔ کوره‌پزخانه (ساختهٔ محمدرضا مقدسیان، فریده‌شفایی و منوچهرمشیری) و جشنواره کراکو لهستان‌به **قلعه** (کامران شیردل)، جایزه اهدا کردند. در همین زمان تعدادی از فیلم‌های مستند اجتماعی، توقیف شد. امّا در عرصهٔ سینمای داستانی، **فریاد مجاهد** برای بسیاری از اشکالات غیرسیاسی از جمله نحوهٔ حضور زن در سینما، فعلاً یک پاسخ داشت: حذف !

در این فیلم جز یک مورد، آن هم در راه، از زنان خبری نبود (فرمولی که به تمامی در فیلم **سفیر** فریبرز صالح، ۱۳۶۱ به اجرا درآمد) و برای شعار وحدت همهٔ نیروها در پیروزی انقلاب علیه رژیم قبلی نیز پاسخ یافته بود: پس از ۱۵ خرداد، یک طلبه، کارگر، یک خانم معلم، یک عاصی، یک افسر ارتش، یک دانشجو و معلم، گروه زیرزمینی (؟) تشکیل می‌دادند.انگیزه‌های وحدتِ آنها نه منطقی بود و نه مهم. فیروز، یک آهنگر بود که هنگام یورش ساواک به فیضیه، به راه می‌افتاد، از پنجره وارد می‌شد و با مزدوران، به نزاع می‌پرداخت. در این فیلم و **سرباز اسلام** (امان منطقی، ۱۳۵۹) مردان خبیث به ساواکی تبدیل شدند. در این فیلم آدم‌های خوب سبیل‌های کوتاه و مردان خبیث سبیل‌های بلند و پرپشت داشتند. زن، زینب نام گرفت و چادر به سر کرد. در جریان انقلاب، او را با کلاه پرستاری مشاهده کرده بودیم. خسرو سینایی در فیلم **هیولای درون**، آخرین نگاه به شنائت مزدوران را در سال ۱۳۶۲ برای بنیاد ۱۵ خرداد ساخت

فیلم **خط قرمز** (مسعود کیمیایی، ۱۳۶۱، با شرکت سعید راد) نیز در همین رده است.

فضا و شخصیت مذهبی **جنگ اطهر** (محمدعلی نجفی، ۱۳۵۸) از نخستین کوشش‌هاست. در این فیلم، برای حضور زن درخانه، تمهیدی اندیشیده شده‌بود: هوا سرداست و فریباسجادی، کاپشن پوشیده، کلاهش را روی موها کشیده است.

فضاهای مذهبی، بلافاصله بعد از انقلاب، در فیلم‌ها ظاهر شدند. **سرباز اسلام** از مسجد شروع می‌شد، ولی ظواهر، کارآیی نداشت.

خونبارش (امیر قویدل، ۱۳۵۹) آغاز یک رویکرد اساسی در سینمای ایدئولوژیک ایران بود. رسول صدرعاملی، فیلم‌نامه را در صدا و سیما به تصویب رساند که ماجرای یک رخداد انقلاب اسلامی در هفده شهریور بود و با شخصیت‌های واقعی در محل، بازسازی شد.

اندیشه‌های دولت برای به راه بردن سینما سال ۱۳۵۹ اعتقاد بر این بود که وزارت فرهنگ و آموزش عالی، کارآیی لازم را ندارد. سال ۱۳۶۰ وزارت ارشاد اسلامی تأسیس و حجت الاسلام معادیخواه به وزارت معرفی شد. مهدی کلهر معاون فرهنگی جدید که شورای بازبینی فیلم را تشکیل داده بود، سرانجام در دورهٔ انقلاب فرهنگی [۹۶] اعلام کرد:

«با اعتقاد بر این که در عرض دو سال نمی‌توان فیلمساز جدید معتقد و متعهد به انقلاب اسلامی تربیت کرد، وزارتخانه ۵ مرحله نظارت در کار فیلمسازان قرار داده که در صورت رعایت، مجوز خواهند گرفت.» [۹۷]

قرار بود محتوای فیلم‌نامه‌ها با فرهنگ عملیِ اسلام سنجیده شود و در تمام موارد، نظارت وجود داشته باشد. در سال ۱۳۵۹ حدود حریم سینما، معین شد:

«هرگز کشورهای غربی نخواهند توانست فیلم‌های دست‌چهارم و پنجم خود را به‌عنوان یک خوراک فرهنگی به ما تحمیل کنند.» [۹۸]

امّا در وزارت ارشاد اسلامی دورهٔ معادیخواه، عمدتاً دو سیاست کلّی دربارهٔ

سینمای ایران وجود داشت. اول این که:

«آنچه که از وظایف اصلی وزارت ارشاد اسلامی است، خط‌دادن و جهت‌دادن برای ایجاد یک صنعت آرمانی و متعهد است.»(۹۹)

اهرم این سیاست، اجازهٔ ساخت فیلم بعد از خواندن فیلمنامه، و صدور پروانه نمایش بعد از بازبینی بود. دوّم این که:

«باید فرصتی به هنرمندان داده شود تا بتوانند در راستای انقلاب اسلامی، تخصص و هنر خویش را به کار گیرند. لذا میدان برای فعالیت بسیاری از کارگردانان گذشته باتوجه به مقررات موجود و نیز مشروط بر این که آثار ارزنده‌ای را به جامعه عرضه کنند، باز است.»(۱۰۰)

در این شرایط، صدا وسیما و کانون پرورش‌فکری همچنان خارج از ضوابط وزارت ارشاد قرار داشتند. بهرام بیضایی نمایشنامهٔ **مرگ یزدگرد** رادر صدا و سیما به فیلم درآورد (که به همراه **چریکه تارا** در توقیف ماند). محمدرضا اصلانی در کانون تحت ریاست مهندس علیرضا زرّین مستند **کودکان و استثمار** را ساخت و فیلم‌های **قضیّه شکل اول، شکل دوم، اوّلی‌ها** و **مشق شب** ساختهٔ عباس کیارستمی در کانون، دنبالهٔ تجربهٔ **نان و کوچه** (۱۳۴۹) و مقدمهٔ موفقیت‌های جهانی عباس کیارستمی و انبوه‌سازی‌های متعدد دربارهٔ کودکان شد.

در وزارتخانه نیز، تحت سیاستِ «به کارگیری مثبت هنرپیشگان که آنها نیز به‌نحوی قربانیان رژیم سابق بوده‌اند ولی وجدان‌های قابل بیداری و تحوّل دارند»(۱۰۱)، در سال ۱۳۶۱ فیلم **برزخی‌ها** با شرکت محمّدعلی فردین، ناصر ملک مطیعی، ایرج قادری، رکوردشکن بود و سیاست‌های وزارتخانه را به زیرسؤال برد. روزنامهٔ اطلاعات در شمارهٔ خرداد ۱۳۶۱ با توصیف یک فیلم شبه انقلابی نوشت:

«برای نجات سینمای ایران باید مجموعه این ساخت را درهم ریخت».

متن نامهٔ برادر **محمد هاشمی** به محضر امام امت بدین شرح است :

بسمه تعالی

همچنانکه استحضار دارند، در برخی از برنامه‌های نمایشی سیمای جمهوری اسلامی ایران، نظیر فیلمهای سینمایی یا ساییر برنامه‌های نمایشی، اعم از داخلی و خارجی، زنان نمایشگر حضور دارند که حسب موضوع بعضاً از ضوابط کامل پوشش اسلامی در حد چهره و گردن و موی سر برخوردار نیستند و همچنین در پاره‌ای از ورزشهای مرسوم از قبیل کشتی و فوتبال قسمتی از بدن ورزشکاران مرد پوشیده نیست.
استدعا دارد جهت روشن شدن موضوع، نظر مبارک را در خصوص موارد زیر اعلام فرمایند :

۱ـ پخش برنامه‌های تلویزیونی که در آنها برحسب موضوع زنانی ایفای نقش می‌نمایند که ضوابط کامل پوشش اسلامی در حد چهره و گردن و موی سر را رعایت ننموده‌اند.

۲ـ پخش برنامه‌های ورزشی نظیر کشتی و فوتبال که در آن قسمتی از بدن مردان ورزشکار پوشیده نیست.

۳ـ نگاه کردن به برنامه‌های فوق الذکر که از تلویزیون پخش می‌شود.

والسلام و علیکم ورحمة‌ا... و برکاته
محمد هاشمی

۲ـ بروز اندیشهٔ سینمای مرامی فضای باز سیاسی، بیشترین امکان را برای بروز نقطه‌نظرهای سیاسی در باب نقد فیلم گشود. پرویز شفا، پرکارترین بود:

«سینمای اسلامی به‌طور قاطع و همه‌جانبه به‌سوی تثبیت، تحکیم و گسترش و کمک دستاوردهای انقلاب در جهت افشای عمق خیانت و تبهکاری رژیم گذشته و به‌ویژه بسیج و تجهیز مردم علیه هرگونه گرایش برای بازگرداندن آن سمت‌گیری کند.»[۱۰۲]

در فضای ضدآمریکاییِ دوران انقلاب فرهنگی و بعد از اشغال سفارت، چند فیلم انیمیشن، متأثر از جریان‌های روز ساخته شد. **آزادی آمریکایی** (کلانتری و مقدم، ۱۳۵۹) و **تبر** (احمد عریانی، ۱۳۶۰) شاخص‌ترین فیلم‌های این دوره‌اند. پس از آن دوران، تمایل به سادگی، پرهیز از گنگ‌گویی و ترویج اخلاقیات و حفظ نفس و آخرت‌اندیشی (**چشم تنگ دنیادار**، ۱۳۶۱) در کانون پرورش فکری، فرا رسید[۱۰۳].

پاسخ امام است

بسمه تعالی

نظر نمودن به اینگونه فیلمها و نمایشنامه‌ها هیچیک اشکال شرعی ندارد و بسیاری از آنها آموزنده است و پخش آنها نیز اشکالی ندارد و همین طور فیلمهای ورزشی و همینطور آهنگها اکثرا" بی‌اشکال است. گاهی خلاف بطور نادر دیده می‌شود که باید بیشتر مواظبت کرد، لیکن دو نکته باید مراعات شود.

اول آنکه کسانی که گریم می‌کنند، باید محرم باشند و اجنبی حرام است چنین کاری را انجام دهد. دوم آنکه بینندگان از روی شهوت نگاه نکنند.

روح ا...الموسوی الخمینی

۶۶/۹/۳۰ - ۲۹ ربیع الثانی ۱۴۰۸

در این دوران، سینما می‌بایست رسماً درخدمت ایدئولوژی انقلاب و دولت قرار می‌گرفت. برای سینمای آزاد (کانون سینماگران آماتور ایران)، مدیریت تازه منصوب شد که فصلنامهٔ محراب را در بهمن ۱۳۶۰ انتشار داد. همچنین هستهٔ اولیهٔ مرکز اسلامی فیلمسازی آماتوری و حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی به‌وجود آمد.

هستهٔ اولیهٔ حوزه را بچه‌های مسجد جوادالائمه تشکیل دادند. امّا جذب نیرو هیچ مقررات خاصی نداشت [۱۰۴].

نخستین اعضای حوزه اینها بودند: تاجبخش فنائیان، فرج الله سلحشور، مجید مجیدی، محمد کاسبی، محسن مخملباف و بعداً رسول ملّاقلی‌پور، سیدضیاء هاشمی، شهریار بحرانی.... و مرکز اسلامی فیلمسازی آماتوری توسط سینمای جمهوری اسلامی و به مسئولیت سعید حاجی‌میری اداره می‌شد. هوشنگ طاهری، فیلمنامه‌نویسی؛ اکبر عالمی، فیلمبرداری؛ جمال حاج‌آقامحمد، تاریخ سینما و منوچهر عسگری‌نسب کارگردانی تدریس می‌کردند. در همین زمان، محسن مخملباف کتاب مروری بر هنر اسلامی را منتشر ساخت و در مصاحبه‌ای با مجله سروش گفت که حاضر نیست حتی در لانگ‌شات با فیلمسازان قدیمی ایرانی، ظاهر شود.

جنگ فضای عمومی را متأثر ساخته، کشور در هیجان کامل سیاسی بود. در ۲۸ خرداد ۱۳۶۰ نخستین فستیوال فیلم جمهوری اسلامی ایران «میلاد» با دو فیلم **چنین کنند حکایت** محمدرضا اصلانی و **سلندر** واروژ کریم مسیحی، افتتاح شد و تا ۶ تیر ۳۹ مستند، داستانی و انیمیشن ایرانی به نمایش درآورد ولی به دلیل حوادث سیاسی، حتی بیانیهٔ هیئت داوران، خوانده نشد.

حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی در سال ۱۳۶۰ به سازمان تبلیغات اسلامی پیوست و **توجیه**، براساس نمایشنامه‌ای از محسن مخملباف، معیارهای تازه‌ای را عیان ساخت (نمایش ۱۳۶۱). محسن مخملباف با اعتقاد به این که چپ و

راست دو انحراف از انقلاب اسلامی هستند، در مرکز توجه حوزه قرار گرفت و به یک‌باره اندیشهٔ وحدت در جامعهٔ سینمایی را که به‌نحوی مغشوش، بیان می‌شد با طرح محاکمهٔ فرهنگی به زیر سؤال کشید. سال ۶۱ ـ ۱۳۶۰ **توبه نصوح** را ساخت که نمایش آن در سال ۶۲ با سکوت روبه‌رو شد. سکوتی ناشی از یک بهت‌زدگی، به خاطر درونمایه‌ای متفاوت.

نسل فیلمسازان بدنهٔ سینما، یا فیلم‌هایی بی‌زمان و خیالی دربارهٔ جنگ ساختند و یا به آشکارسازی نسبت خود با گذشته پرداختند: **دست شیطان** (حسین زندباف) علیه یک جاسوس آمریکایی، بعد از ماجرای طبس بود. سال ۱۳۶۰ مهدی صباغ‌زاده، روستا را برگزید. روزنامهٔ کیهان فیلم **آفتاب‌نشین‌ها** را شعله‌ای در فضای سرد و تاریک سینما توصیف کرد و روزنامهٔ جمهوری اسلامی در نقد اسفندماه خود، آن را غیرمذهبی خواند. فیلم **جایزه** داوودنژاد که نقد گذشته بود، به دلیل توجهات شهری و تغییرات پی‌درپی شکل شهر، دچار تکرار فیلمبرداری می‌شد (از ۱۳۵۸ تا ۶۲).

در این سال‌ها، تحت شرایط انقلاب، تعاونی‌های سینمایی به وجود آمدند و در سال اول ۱۷ فیلم ساختند. سال ۶۰ و ۶۱ جامعه تحت‌فشار جنگ و ترور با فیلم‌های شبه انقلابی و جنگی رو به رو بود. تقریباً همهٔ آدم‌ها، اسلحه به دست داشتند. جز **خانه آقای حق‌دوست** (محمود سمیعی، ۱۳۶۰) که نخستین اثر کمدی بعد از انقلاب محصول صدا و سیماست. البته در این فیلم نیز آقای حق‌دوست، لحظاتی وارد جنگ و گریزهای خیابانی می‌شد. پوران درخشنده، با ایفای یک نقش کمرنگ در این فیلم صامت، در سینمای پس از انقلاب، حضور پیدا کرد.بعد از دریافت جایزه از یک کشور اروپای شرقی، مدیریت صدا و سیما با آدم دست و دلبازی که خانه‌اش را به دیگری می‌بخشید، مثل خودش عمل کردو با او دست به یک شوخی تلخ زد. به جای چک ارسالی، فتوکپی‌اش در اختیار سمیعی قرار گرفت البته هم‌زمان با موج تولید فیلم‌های

تصویر ۱۷. خانهٔ آقای حق‌دوست

مستند در کوره‌پزخانه‌ها، داریوش فرهنگ نیز **رسول پسر ابوالقاسم** را ساخت.

خرداد ۱۳۶۱ خرمشهر فتح شد و دور تازه‌ای از جنگ، ادامه یافت: جوهرهٔ این دوره، روشن‌شدن مرزهای خودی و غیرخودی و برحذر داشتن غیرخودی‌ها از نزدیک شدن به دوایر ملتهب و رعایت خط قرمزها در فیلمسازی بود. نیروهای بوروکراسیِ انقلابیِ دولت به مدد اهرم اقتصادی راه‌های عملی برای این هدف، اندیشیدند. در این سال‌ها، جوّ ناشی از انفجارها، ترورهای سیاسی، وضعیت بحران اقتصاد جنگی و تحریم بین‌المللی، بیگانه‌ستیزی و هشدار نسبت به تهاجم فرهنگی از سویی، فضای اجتماعی را بسته‌تر می‌ساخت.

در دو فیلم **مرز** (جمشید حیدری، ۱۳۶۰) و **برزخی‌ها** (ایرج قادری، ۱۳۶۰) به حمله ارتش‌های بیگانه به مرزهای ایران، اشاره شده ولی سال ۱۳۶۱ سرآغاز توجّه روشن به جنگ ایران و عراق است. **کیلومتر پنج** (حجت‌الله سیفی،

۱۳۶۱، تهیه کننده وزارت ارشاد با همکاری ستاد برگزاری مراسم دههٔ فجر انقلاب اسلامی) به عنوان بهترین فیلم «فستیوال فیلم‌های هفته جنگ تحمیلی» شناخته شد نکتهٔ اصلی در این فیلم‌ها تحوّل است. در فیلم **باران** (کیومرث پوراحمد، ۱۳۶۱) نیز جوانی بی‌علاقه به ادبیات، در جبهه متحول می‌شود. در سال ۱۳۶۰ کانون سینماگران آماتور ایران (سینمای آزاد قبلی) زیرنظر حجت‌الله سیفی، جشنوارهٔ محراب را در بهمن‌ماه برگزار کرد و فصلنامهٔ محراب را منتشر ساخت.

بنیاد سینمایی فارابی (تشکیل اندام و دمیدن روح!) سال ۱۳۶۲ در دورهٔ نخست‌وزیری مهندس میرحسین موسوی و وزارت سیدمحمدخاتمی‌بروزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت سینمایی در کف‌فخرالدین‌انواربودواساسنامه تشکیل بنیاد سینمایی فارابی توسط هیأت مؤسس بنیاد تدوین وبه‌تصویب‌هیأت امنای وقت به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی رسید که براساس آن‌بنیادفارابی، سازمانی‌است‌غیردولتی‌وغیرانتفاعی‌که‌تحت‌نظارت‌وزارت‌ارشاداسلامی‌به‌عنوان یکی از بازوهای اجرایی سیاست‌ها و جهت‌گیری‌های فرهنگی ـ هنری امور سینمایی کشور، اداره می‌شود و اهداف و مأموریت‌های آن به قرار زیر است:

عملاً نقش بازوی هماهنگ‌کنندهٔ‌فرهنگی این‌هنر ـ صنعت را ایفا می‌کند.

براساس مادهٔ ۱ ـ ۴ تأمین،

آماده‌سازی و عرضهٔ فیلم‌های خارجی مناسب و همسو با سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی که به دگرگونی تدریجی ذائقه فرهنگی مخاطبین سینما،یاری رساند.

براساس مادهٔ ۱ ـ ۵ فارابی

با کمک‌های مادّی، ارشادی، مشاوره‌ای، اهرم‌های کمکی برای تولید فیلم‌های درخور جمهوری اسلامی را دراختیار گرفته و باتوجه به توان تخصصی تجهیزاتی ومالی،حضورکامل ومؤثردرسینمای‌ایران،پیدامی‌کند.

تصویر ۱۸. حسین طاهری دوست کارگردان و علی نصیریان در فیلم توقیف شدهٔ بند.

گفته می‌شد که بنیاد فارابی، برای نظام اقتصادی مبتنی بر سوبسید، روش یافت و سوبسید مضاعف، اهرم‌های اجرایی و امکانات فنی را برای پیشبرد اهداف تعیین شده به کار انداخت. در سال اول ۳۵ فیلم، سال دوّم پنجاه و از آن پس تا اواسط دههٔ هفتاد، تولید پنجاه فیلم در سال ادامه یافت. هیئت امنای بنیاد سینمایی فارابی: فخرالدین انوار، سید محمّد بهشتی، محمد خزاعی، منوچهر عسگری‌نسب، جواد فریدزاده، محمّدرضا کریمیان، حجت کشفی، محمدعلی نجفی، به طور متمرکز روی سینما، کار کردند.

خاتمی، در اردیبهشت ۱۳۶۲ فعالیت ویدئوکلوپ‌ها را ممنوع اعلام کرد و در همین سال، ورود فیلم خارجی (به ویژه هالیوودی) توسط بخش خصوصی، منع شد. عوارض دریافتی شهرداری‌ها از فروش فیلم‌های ایرانی از ۲۰٪ به ۵٪ کاهش یافت و ۵۰٪ مابه‌التفاوت به تهیه کننده و ۵۰٪ به صاحبان سالن‌های سینما، برگردانده‌شد. محمدبهشتی، به‌عنوان مدیرعامل، در رأس تشکیلات فارابی قرار گرفت و بهترین فرصت برای فروپاشی ساختار قدیمی سینما در ایران، برایش فراهم آمد. وی در گفتگو با نامهٔ سینما، به‌دقّت موضوع را آشکار ساخته است:

مدیریت سینمای کشور در سال ٦٢ با بدنهٔ سینمایی مواجه بود که مناسباتی در درون خود دارد. این مناسبات طبعاً حافظ سینما در مفهوم قبل از سال ٦٢ بود. یکی از مهمترین اتفاقات مربوط به سال ٦٢، ٦٣ و ٦۴ تصمیم به متلاشی‌کردن این ساختار بود که در بسیاری موارد، ساختار اعلام نشده‌ای بود ولی در هر صورت ساختاری در بدنهٔ سینما بود و صنوف مختلف نسبتی با یکدیگر داشتند. چه در بین صنوف مختلف و چه در بین اعضاء هر صنفی، یک هرم منزلتی وجود داشت. این ساختار، محصول وضعیتی متفاوت با آن چه از سال ٦٢ به بعد طراحی شد، بود. بنابراین می‌بایست متلاشی می‌شد. از سال ٦٢ تا ٦۵ عملاً شاهد آن هستیم که در سینمای کشور، عملاً به هیچ نحوی، شخصیت حقوقی، رسمیت ندارد. البته اینها هم نسبت به نظام ارزشی و نوع مناسباتی که از قبل بر سینما حاکم بوده، زیر سؤال بودند. به‌عنوان مثال قبل از انقلاب، هنرپیشه‌ها، ویترین سینمای کشور بودند، بعد تهیه‌کننده و پشت سر آن، کارگردان قرار داشت و فیلمنامه‌نویس در ردیف مشاغل کم‌رنگ سینما حضور داشت... مشخصهٔ این دورهٔ سه ساله این‌است که هیچ شخصیت حقوقی و هیچ هرم منزلتی، معتبر نیست. ما ترجیح دادیم با افراد سر و کار داشته باشیم تا با یک انجمن یا مؤسسه.

از سال ۱۳٦۵ به بعد دوباره باید شخصیت‌های حقوقی و هرم‌های منزلتی شکل می‌گرفتند. مناسبات جدیدی می‌بایست تعریف می‌شد و عملاً حرکت به این سمت و سو، شروع شد. از سال ٦۵ به بعد است که شرکت‌های تولید فیلم، به‌تدریج معتبر می‌شوند و معاونت سینمایی، به شرکت‌های فیلم‌سازی اعتبار بیشتری می‌دهد تا به افراد... در این زمان بود که بخشی از مدیریت کلان سینما که متوجه منافع عمومی سینما بود، باید به بدنهٔ سینما، محول می‌شد. البته بدنه‌ای که بتواند از منافع عمومی سینما دفاع کند. یعنی که نهادهای صنفی، تشکیل شود و پدیده‌ای مثل خانهٔ سینما تأسیس شود... دولت وظیفه دارد تا جامعه را به برخی جهت‌گیری‌های فرهنگی دعوت‌کند و می‌بایست اهرم‌های حمایتی‌اش را به‌کار ببندد تا چه جامعه تولیدکنندگان

و چه جامعه مصرف‌کنندگان محصولات فرهنگی، به آن جهت‌گیری دولت، تمایل بیشتری نشان دهند[۱۰۵].

نیروهای تازه‌ای به‌ویژه از طریق حوزه، به درون سینما آمدند که در آینده، نقش تعیین‌کننده‌ای به عهده گرفتند: ملاقلی‌پور، شادروان، مجیدی، کاسبی، شورجه، شمقدری، بهزادپور، سجادپور، هنرمند، شاه‌حاتمی از فیلم کوتاه شروع کردند. حاتمی‌کیا، شهریار بحرانی، میرباقری، در حوزه، کار بلند سینمایی انجام دادند. برخی نخستین تجربه‌های خود را در جنگ به دست آوردند. ازجمله حاتمی‌کیا با دوربین ۸میلی‌متری شروع کرد، در مرکز آموزش فیلمسازی صدا و سیما درس آموخت، به جنگ رفته و به بنیاد سینمایی فارابی، نزدیک شده بود.

از سال ۱۳۶۳ فیلم‌های جنگی به‌طور مشخصی روی موضوع جنگ ایران و عراق، تمرکز کردند و بنیاد فارابی، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای، واحد جنگ شبکه‌های سیمای جمهوری اسلامی ایران، بنیاد مستضعفان، فیلم جنگی تولید کردند. فیلم‌های جنگی، عمدتاً سه دسته بودند. فیلم‌هایی دربارهٔ تکاوران و مأموریت‌هایشان به داخل خاک دشمن (**پایگاه جهنمی**، باشرکت فرامرز قریبیان، جمشید هاشم‌پور و علی محزون، ساختهٔ اکبر صادقی، ۱۳۶۳) و یا دربارهٔ مأموریت نیروهای مردمی و سپاه (**بلمی به سوی ساحل**، با شرکت بهزاد بهزادپور، ساختهٔ رسول ملّا قلی‌پور، ۱۳۶۵). در این دو دسته از فیلم که الگوی هیجان‌زایی هالیوودی را داشت، ماجرا با یک بحران آغاز می‌شد و در نهایت علی‌رغم مرگ قهرمانان، بحران به تعادل بدل می‌گشت. در این گونه آثار، خشونت بیداد می‌کرد و نوعی وابستگی دست و پاگیر به زبان عربی وجود داشت[۱۰۶] و نوع سوم از فیلم‌های جنگی، به اثرات جنگ می‌پرداخت (**دو چشم بی سو**، محسن مخملباف، ۱۳۶۲) و یا به جنگ اعلام نشده و چریکی و خرابکاری توجه داشت

(**آن سوی مه**، منوچهر عسگری‌نسب، فیلمنامه‌نویس: سیدمحمد بهشتی، سال ساخت ۱۳۶۴)، سال ۱۳۶۵ **دیده‌بان** یک نقطهٔ عطف بود (برندهٔ جایزهٔ هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر) و سینمای دفاع مقدس طرح شد. اندیشهٔ سینمای گلخانه‌ای و پرورش و حمایت سینماگران و فیلم‌های خاص ــ و به گفتهٔ مهدی دادگو، برتر ــ از دل بنیاد سینمایی فارابی و معاونت سینمایی وزارت ارشاد به درآمد و برای این کار به‌تدریج چند اهرم رسمی و اساسی را دراختیار گرفت:

۱ـ تصویب فیلم‌نامه (به‌منظور رعایت ضوابط کیفی و محتوایی و حضور پیام ارزشمند در فیلم‌های آتی و تحقق اهداف آرمانی سینمای ایران ــ دفترچه سیاست‌ها و روش‌ها برای سال ۱۳۶۹ ــ البته شرط تصویب فیلمنامه درتیرماه ۶۷ لغو شده و دوباره برقرار می‌شد.)

۲ـ درجه‌بندی (الف، ب، ج) و تأثیر اقتصادی و حیثیتی بر تهیه‌کننده و کارگردان

۳ـ حمایت مالی از طریق وام تبصرهٔ ۳

۴ـ جشنواره فجر از بهمن ۱۳۶۱ و معرفی سالانهٔ فیلم‌سازان و راه‌انداختن ژانرها از طریق تصویب فیلم‌نامه

تبصرهٔ ۳ لایحهٔ بودجه سال ۱۳۶۶ بخشی به نام فعالیت‌های فرهنگی و علمی داشت که معادل دویست میلیون تومان، سقف اعتباری برایش تعیین شده بود. در سال ۱۳۶۷ بانک‌های استان تا میزان ۳۵ میلیون ریال برای تهیه و تولید فیلم، وام‌های طولانی پرداخت کردند و در یک تنگنای سیاسی و سانسور شدید نقدینگی به درون سینمای ایران، تزریق شد. این اهرم حمایتی ـ هدایتی تا سال ۱۳۷۲ رسماً ادامه داشت: **مادیان** (علی ژکان، ۱۳۶۴، با شرکت سوسن تسلیمی، حسین محجوب، فیروز بهجت محمدی) ، **رابطه** (پوران درخشنده، ۱۳۶۵) و **آن سوی آتش** (کیانوش عیاری) برنده جایزه بهترین کارگردانی از جشنواره فیلم فجر. دو فیلم اخیر مهم‌ترین تولیدات صدا و سیما در این دوره هستند، بی‌شک توفیق **گلهای داودی** (رسول صدرعاملی، ۱۳۶۳) و دریافت پنج جایزه

از جشنواره فجر، معنای جدیدی داشت. مسعود جعفری جوزانی در فیلم **جاده‌های سرد** ، ۱۳۶۴، آدم‌ها را در لحظه‌های بحرانی بررسی می‌کرد و نگاهش عاطفه‌گرایانه و عرفانی بود. **جاده‌های سرد**، نخستین فیلم داستانیِ بعداز انقلاب است که در فستیوال‌های اروپای غربی (برلین) به نمایش درآمد و برای مدیریت فارابی شعف به‌بار آورد. سال بعدش، **ناخدا خورشید** (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵) از فستیوال لوکارنو جایزهٔ یوزپلنگ برنز گرفت.

در عرصهٔ داخلی **پردهٔ آخر** (واروژ کریم مسیحی، ۱۳۶۹) به خاطر فضاسازیِ سینمایی و شکل معمایی و موفّق‌اش، از جشنواره فیلم فجر ۹ جایزه سیمرغ بلورین گرفت و ابراهیم حاتمی‌کیا با دو فیلم **دیده‌بان** (۱۳۶۷) و **مهاجر** (برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم از جشنواره فیلم فجر ۱۳۶۸ محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی) به الگوسازی در فیلم جنگی دست زد و چنین فیلم‌هایی را از قهرمان‌سازی، جدا کرد.

دههٔ شصت، همچنین فوران کارهای درخشان نسل دوم سینمای جدید ایرانی است: امیر نادری (**دونده** ، ۱۳۶۲، کانون پرورش فکری با شرکت مجید نیرومند)، بهرام بیضایی (**باشو غریبه کوچک**، ۱۳۶۵، نمایش ۱۳۶۹، کانون پرورش فکری)، عباس کیارستمی (**خانه دوست کجاست؟**، ۱۳۶۵، کانون پرورش فکری، برندهٔ جایزهٔ بهترین کارگردانی از جشنواره فیلم فجر)، مسعود کیمیایی (**دندان مار**، ۱۳۶۸، تهیه‌کننده: مجید مدرسی)، علی حاتمی (**مادر**، ۱۳۶۸، هدایت فیلم) و داریوش مهرجویی (**هامون**، ۱۳۶۸، تهیه کنندگان: مهرجویی و پخشیران با همکاری فارابی)؛ سال ۱۳۶۶ **اجاره‌نشین‌ها** ساختهٔ داریوش مهرجویی، سالن‌های سینما را از خنده و دست‌افشانی پر می‌کند.

در تمام این سال‌ها، جریان‌های متفاوت فکری، اندیشهٔ سینمای گلخانه‌ای و سینمای عرفانی مورد حمایت فارابی و موفقیت‌های جشنواره‌ای را به زیر سؤال می‌برد. ازجمله محمّدمددپور در کتاب سیر و سلوک در سینما، **هامون** را از جنبهٔ

مدرنیسم یعنی ادراک درونی از جهان واقع، نقد کرده، عباس کیارستمی را گسسته خردترین فیلمساز پست‌مدرن ایران معرفی می‌نماید و گسسته خردی در فرهنگ وی یعنی انفصال عقل جزوی از عقل کلّی که به عالم قدس، متصل است(۱۰۷).

در این دوره، مرتضی آوینی با احتراز از حدیث نفس، علیه ولایت تکنیک سخن گفت یعنی اگر تقدیر تکنولوژی، یا به گفتهٔ او ولایت تکنولوژی، همان است که انسان غربی، بر آن گردن می‌نهد، پس می‌توان این ولایت و تقدیر را نپذیرفت. ولایت تکنولوژی یعنی سرسپردن به آن فرهنگی که تکنولوژی با خود می‌آورد (عمدتاً در مدرنیته، قطع رابطه با سنت و مذهب).

مباحث سنت و مدرنیته، نقد دنیای درون فیلم، نقد تاریخ‌گرایانه و اجتماعی، در کنار دستورالعمل‌های ناقدان و نظریه‌پردازان، بحران نقد در ایران را به وجود آورد و مجله فیلم درسال ۱۳۶۷ به گفتهٔ سردبیرش هوشنگ گلمکانی، چنین روشی را اتخاذ کرد:

«به این‌خاطر که منتقد به طرف هر مسأله‌ای می‌رفت، انگ سیاسی به او چسبیده می‌شد بنابراین از مسائل اجتماعی که وارد مباحث سیاسی می‌شد، پرهیز کردیم. البته بحث مضمون بود در این صورت واقعیت دارد که ما فیلم‌ها را از جنبهٔ ساختار هنری بررسی می‌کردیم.»

دههٔ شصت، نقد کوبندهٔ فیلم‌های عرفان‌زده، راه آنها را سد کرد. این نقد تا دههٔ هفتاد، هم ادامه داشت. به گفتهٔ حجت الاسلام زم (سرپرست حوزه اندیشه و هنر اسلامی):

«این مدیریت، تعریفی از ممیزی داشت که اعمال آن در قالب هدایت بود.... مظاهر هدایت را عمدتاً در فیلم‌های عرفانی و بیابانی و در ناکجاآباد و در خود فرورفتن‌ها و غیره می‌بینم».(۱۰۸)

در کنار این نوع فیلم، سینمای اجتماعی ایران که به تحلیل قشربندی‌های

تصویر ۱۹. خانهٔ دوست کجاست؟

اجتماعی و طبقات رو در رو می‌پرداخت سر برآورد. رخشان بنی‌اعتماد (مستندساز صدا و سیما) در سال ۱۳۶۶ فیلم **خارج از محدوده** (با شرکت مهدی هاشمی) را با گروه تعاونی فیلم‌سازان و مؤسسه امور سینمایی بنیاد مستضعفان ساخت و راه جدیدی در سینمای اجتماعی گشود که آن را با **زرد قناری** (با شرکت گلاب آدینه، ۱۳۶۷) و **پول خارجی** (۱۳۶۸) ادامه داد و فیلم **نرگس**، در یک فرصت استثنایی تاریخی، به وجود آمد. مخملباف نیز در **بایسیکل ران** (باشرکت محرم زینال‌زاده، ۱۳۶۷) مسیرش‌را به‌سوی‌آفرینش فیلم به عنوان شیء زیبا، گشود. هرچند در **عروسی خوبان** (۱۳۶۷، با شرکت رؤیا نونهالی) اعتراض سیاسی یک آرمان‌گرا را در جهانی دو قطبی، تصویر می‌کند.

خانه سینما پس از پایان جنگ و قدرت گرفتن نهاد دولتیِ فارابی، طرح

یکپارچه‌سازی تشکیلات پراکنده صنفی و تغییر اندیشه‌های سندیکایی به نظریهٔ «خانه سینما» به میان آمد و سیّد فخرالدین انوار (معاون امور سینمایی) و محمّدمهدی حیدریان (مدیرکل ادارهٔ نظارت و ارزشیابی)، سید محمّد بهشتی (مدیرعامل فارابی)، هیئت مؤسس خانه سینما بودند که نخستین هیئت مدیره را در شهریور ۱۳۶۸ منصوب کردند تا موضوع تأسیس را پیش ببرد. هیئت مدیره اول، اینها بودند: مسعود شاهی، مخملباف [۱۰۹]، عسگری نسب، محمدمهدی دادگو. بنابراین تأسیس خانه سینما، پدیدهٔ بعد از جنگ و حاصل فضای بازتر سیاسی است. خانهٔ سینما از سال ۱۳۷۱ با بودجهٔ ۲٪ درآمد سینماهای کشور عملاً به‌صورت تشکیلات صنفی درآمد و ۱۹ صنف اولیه، هیئت مدیره خود را برگزیدند. سپس در سال ۱۳۷۶ انجمن مستندسازان سینمای ایران ــ با این نگره که خانه سینمای ایران ــ متعلق به سه شاخه (مستند، داستانی و جان‌بخشی) است، به عضویت خانهٔ سینما درآمد.

مخاطب و چرخش‌های پیاپی در بدنهٔ سینما فیلم **عروس**(بهروز افخمی، ۱۳۶۹) پدیدهٔ سال ۱۳۷۰ است که به‌خاطر موضوع و محتوای بصری‌اش و حضور یک زوج جوان (نیکی کریمی و ابوالفضل پورعرب)، رکورد فروش فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را شکست. لیکن در همین سال **سایهٔ خیال** (حسین دلیر)، با فروش ۱۲ میلیون تومانی در اکران اوّل، سرمایه‌اش رابه دست نیاورد. **عروس** بعد از فضای بستهٔ دههٔ شصت، معجزهٔ آغاز دههٔ هفتاد (محصول مهاب‌فیلم و مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای) بود. در جوّ بدبینانهٔ آن سال، گفته می‌شد تنها افخمی، اجازهٔ ورود به چنین حیطه‌هایی را دارد و بس ولی تاریخ‌نشان داد که مخاطبان پس از جنگ، از سینما سرگرمی می‌طلبند:

«در بیش از ۳۰ فیلم جشنوارهٔ سال ۷۳ یک صحنهٔ عروسی با لباس عروسی مشاهده می‌شد.» [۱۱۰]

سهمیه‌بندی تصویب فیلمنامه به نحوی بود که از فیلم تفریحی **مأموریت آقای شادی** (محمدرضا زهتابی) گرفته تا **حسنک** (مهستی بدیعی) و از **رقص خاک** (ابوالفضل جلیلی) تا **بدوک** (مجید مجیدی)، **نیاز** (علیرضا داودنژاد) و **خون‌بس** (ناصر غلامرضایی، ۱۳۷۱) در برنامه سالانه باشد. در این دوره، برخی فیلم‌های جنگی، روی مسائل مربوط به بازگشت رزمنده به خانه دور می‌زد: **باز باران** (محسن محسنی‌نسب)، **پرندهٔ آهنین** (علی شاه‌حاتمی)، **خانه خلوت** (مهدی صباغ‌زاده). ضمن این‌که **جنگ نفت‌کش‌ها** (محمّد بزرگ‌نیا، ۱۳۷۲)، به بازسازی افتخارات نفتگران پرداخته بود.

در اسفند ۱۳۷۱ به دنبال تصمیم عمومی دولت برای وصول به اقتصاد بازار، معاون امور سینمایی، انوار، حذف یارانه در سال ۱۳۷۲ را اعلام کرد:

«با تولید بیش از پانصد فیلم سینمایی، امکانات بالفعل صنعت تولیدی سینما تشکیل شده است.»[۱۱۱]

به دنبال بحث طولانی آزادسازی ویدیو در فروردین ۱۳۷۲ برای مقابله با تأثیرات ماهواره و نوارهای قاچاق، مؤسسه رسانه‌های تصویری، به‌عنوان سازمان‌دهندهٔ فعالیت‌های قانونی شبکه ویدیویی کشور، تأسیس شد که در چهارسال اوّل یک میلیارد و دویست میلیون تومان، ضرر داشت[۱۱۲]. در اواخر بهمن ۷۲، دکتر علی لاریجانی به جای محمد هاشمی به ریاست سازمان صدا و سیما برگزیده شد (مهندس مصطفی میرسلیم به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی رسید) و موضوع گزینش تیزرهای تلویزیونی به میان آمد که از عدم پخش آگهی **یک مرد یک خرس** (جعفر جوزانی) و **هنرپیشه** (محسن مخملباف) در سال ۱۳۷۲ آغاز شد و تا **زیرپوست شهر** (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹) ادامه یافت [۱۱۳]. سال ۱۳۷۳ برای نخستین بار بعد از انقلاب نام دست‌اندرکاران فیلم‌های ایرانی، در آگهی‌های سینمایی از تلویزیون ــ رو به توسعهٔ کمّی ــ شنیده شد و در همین سال **زینت** (ابراهیم مختاری، ۱۳۷۲) به

عنوان اولین فیلم داستانی ایران به همراه **زیر درختان زیتون** در بخش مسابقه جشنوارهٔ کن (فرانسه، ۱۹۹۴) حضور به هم‌رساند و کیارستمی در عرصهٔ جهانی، معروفیت می‌یافت. در مهرماه سال ۷۳ پیشنهاد عملی تأسیس موزهٔ سینمای ایران، برای جمع‌آوری اسناد و کمک به امر تحقیقات سینمایی، اعلام شد.

مهدی فریدزاده، معاونت جدید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که در زمان حضورش در تلویزیون، متصدی برنامه همگام با جنگ بود، در ۲۶ مرداد ۷۳ حمایت از تولیدات سینمای دفاع مقدس را اعلام کرد:

«از محل بودجه تبصرهٔ ۳ به میزان ۵۰ درصد از هزینهٔ مصوب فیلم، توسط شورای پروانه ساخت، به تهیه‌کنندگان فیلم‌های دفاع مقدس، وام پرداخت می‌شود.»

در سال ۱۳۷۴ رسول ملاقلی‌پور **نجات‌یافتگان** را ساخت (تهیه‌کنندگان: افق‌فیلم و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی) که نگاهی به مصائب و بیهودگی جنگ، پس از پایان آن است. در عین‌حال بخش دیگری از فیلم‌های جنگی که غالباً با بودجهٔ نهادها ساخته شده و حامل دیدگاه‌های رسمی بودند، مخاطب نمی‌یافت. در مهرماه ۱۳۷۴ سیّد عزت الله ضرغامی به معاونت امور سینمایی برگزیده شد و مهندس خاکبازان مدیرکل اداره نظارت و ارزشیابی، در این زمان معتقد بود:

«سینمای آرمانی، درگفتارها، درنگاه‌ها و حتی در نوع کادرها و قاب‌های تصویر یک سینمای مهذب، اخلاقی و پاک است.»

و افزود:

«معیارها، هدف‌ها، ایده‌آل‌ها، باید مشخص شود. برای مثال اگر باید حجاب در فیلم‌ها، رعایت شود، حدّ آن چیست؟ طرّاحی لباس تا چه حد در این مسأله دخالت دارد؟ برای پوشش و حجاب، ملاک این است که کسی که قلبش مریض است، به طمع نیفتد.... حال اگر در معیارها توافق داشتیم، در جزئیات و مصادیق، باید نظارت کارشناسی را پذیرفت.»(۱۱۴)

پدر (مجید مجیدی، ۱۳۷۴)، مصداق بارز دستورالعمل‌های این دوره است که بدون هیچ مشکلی به نمایش درآمد. زندگی‌های جداافتاده، در شرایط دشوار و در حاشیه روستا. دویدن ناپدری و پسر، در کویر، به‌دنبال نجات و حصول به فطرت خویش درکنار یک برکه، جوهرهٔ فیلم بود که بازی درخشان محمّد کاسبی را هم داشت. در عوض، فیلم **تحفه هند** (محمدرضا زهتابی، با شرکت اکبر عبدی، ۱۳۷۵) از پرده پایین کشیده شد و **آدم برفی** (داود میرباقری، باشرکت اکبر عبدی و داریوش ارجمند، ۱۳۷۳) همچنان در توقیف ماند. ملودرام‌هایی مثل **سارا** (مهرجویی، ۱۳۷۲) و **همسر** (مهدی فخیم‌زاده، با شرکت فاطمه معتمدآریا، ۷۳) با تأکید بر اجتماع، زن و خانواده، آثار پرفروش این سال‌ها بودند که اندکی توجّهات زن‌گرایانه (فمینیستی) در آنها مشهود بود.

بعداز **روز واقعه** (شهرام‌اسدی، ۱۳۷۳، با شرکت علیرضا شجاع‌نوری، نوشته بهرام بیضایی) **قصه‌های مجید** و **به خاطر هانیه** (کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۳) و طرح سینمای دینی در سال ۱۳۷۵، گردهمایی جستاری در سینمای دینی، در بنیاد سینمایی فارابی، برگزارشد و بحث از فرهنگ، جامعهٔ دینی، تقدیر سینما، حقیقت و تعهد به حقیقت مطرح شد. نادر طالب‌زاده، مدیر مرکز تحقیقات سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دربارهٔ امکان طرح سؤال به‌دنبال زندگی در چارچوب دینی، همچنین رابطهٔ سانسور و رشد سینمای ایران گفت:

«اتفاقاً سانسور به نفعشان بوده. اگر سانسور نبود، اینها چنین اراده‌ای نداشتند. ارادهٔ یک نظام بود که اینها را مجبور کرد از سکس و خشونت پرهیز کنند و بعد سینمای ایران در جهان به‌عنوان سینمای انسان‌دوستانه مطرح شود.»(۱۱۵)

برای مدیریت سینمایی این دوره، حضور فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی و کسب جایزه، بالشخصه ارزش و بلوغ محسوب نمی‌شد. در دی‌ماه ۱۳۷۴، دولت جمهوری اسلامی، به دلیل اقدامات مجلس سنای آمریکا علیه ایران، فیلم **بادکنک سفید** را در اسکار، شرکت نداد. و در اردیبهشت ۱۳۷۶ نیز

موفّقیت عباس کیارستمی در جشنواره فیلم کن با سردی و سکوت برگزار شد.

مهندس ضرغامی در خرداد ۱۳۷۶ استعفا دادو دکتر محمّد رجبی مدیرعامل بنیاد سینمایی فارابی به معاونت امور سینمایی، منصوب شد. در شهریور ۱۳۷۶

تصویر ۲۰. بادکنک سفید

دکترعطاءالله مهاجرانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، سیف‌الله داد (تدوین‌گر **عملیات کرکوک** و **هور در آتش**، ۱۳۷۰؛ کارگردان **کانی‌مانگا** و مجری طرح **از کرخه تا راین**،... رئیس هیأت مدیره خانه سینما) را به معاونت سینمایی برگزید و در همین‌سال، **آژانس شیشه‌ای** تولید شد که حاتمی‌کیا از پایگاه دفاع مقدس (تهیه کننده: فارابی و شرکت وراهنر)، به تحلیل قدرت و آرایش جدید نیروهای سیاسی، پس از جنگ می‌پرداخت. و فضاسازی

جسارت‌آمیزی با پرویز پرستویی، رضا کیانیان و حبیب رضایی، به‌وجود آورد.

در سال ۱۳۷۹ پیش‌نویس قانون سینما، ارائه شد که درآن دادگاه صالحه برای رسیدگی به خطاهای سینمایی، پیش‌بینی شده است. همچنین در فروردین ۱۳۷۹ استراتژی سینمای ایران در برنامهٔ پنج‌سالهٔ سوم توسعه، انتشار یافت. مشخصهٔ نظری این دوره که به سینمای بعد از دوم خرداد مشهور است، بحث از سنت و مدرنیته در جامعه مدنی است. در این دوره، فیلم‌هایی مثل **دختری با کفش‌های کتانی**، **قرمز**، **شوکران و بوی کافور**، **عطر یاس و زیرپوست شهر** امکان تولید، توزیع و نمایش یافتند(۱۱۶).

در عرصه مدیریت دولتی در شهریور ماه ۱۳۷۹ **بودن یا نبودن** (کیانوش عیاری، ۱۳۷۷)، **دو زن** (تهمینه میلانی)، **عروس آتش** (خسرو سینایی)، **متولد ماه‌مهر** (احمدرضا درویش)، **مرد کوچک** (ابراهیم فروزش) به‌عنوان بهترین نمونه‌های سینمای مصلحانه شناخته شده، سازندگانشان در تالار وحدت توسط سیف‌الله داد به‌عنوان قهرمانان امروز فرهنگ ما معرفی شدند و در همان حال فیلم از توقیف درآمدهٔ **دایره**، اثر جعفر پناهی در جشنواره ونیز جایزهٔ شیر طلایی به دست آورد و مجید مجیدی، سمیرا مخملباف، مرضیه مشکینی و بهمن قبادی در عرصهٔ بین المللی درخشیدند و مفاهیم جدیدی مثل پخش‌کنندهٔ خارجی، شریک خارجی، اکران خارجی، نقد خارجی، رابط ایرانیِ جشنواره‌های خارجی، کمیتهٔ ملّی اسکار (سال ۱۳۷۹ در خانه سینما تشکیل شد) و سینما بهترین تبلیغ نظام در خارج از کشور، به میان آمد.

همچنین به پیشنهاد خانه سینما و تصویب شورای عالی فرهنگ عمومی، ۲۱ شهریور هرسال به عنوان روز ملّی سینما اعلام شد و مجید مجیدی، رئیس هیئت داوران جشن سینما در این روز (سال ۱۳۷۹) اعلام کرد که صدای پای ابتذال در سینمای ایران به گوش می‌رسد و مفهوم ابتذال، بحث‌های تازه‌ای را برانگیخت. در تمام این مدت، ضمن آن‌که فیلم‌ها، برای دریافت پروانه نمایش

در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، توسط یک جمع ۹ نفره، بازبینی و با دفترچه سیاست‌ها و روش‌ها انطباق داده می‌شدند[۱۱۷]، مخاطب، نقش قاطع و مثال‌زدنی از یک افکار عمومیِ سازنده و تعیین‌کننده را به دست آورده است.

تصویر ۲۱. شوکران

۳ـ ویژگی‌های سینمای جدید ایران به اولین پرسش کتاب بازمی‌گردیم. سینمای معاصر ایران در بحث «سینما چیست؟»، با روایت‌پردازی، واقع‌گرایی سبک و واقعیت اجتماعی، ساختارشکنیِ واقعیت، جریان سیّال ذهن، شعر، مدرنیته، حقیقت مذهبی، ژورنالیسم سیاسی و سرگرمی‌سازی درگیراست، گرایش‌های متفاوتی را به پیش می‌برد و در این ۲۲ سال، از **سلندر** و **سفیر** و از انبوه فیلم‌های کودکان مثل **شهرموش‌ها** و **شاخ‌گاو**، **کلاه‌قرمزی و پسرخاله**؛ به **شوکران**؛ **زینت یکروز بخصوص (مستند)**؛ **ضیافت**؛ **گبّه**؛ **پری**؛ **گال**؛ **هیوا** و **دایره** رسیده و به عبارتی، خود، یک گفتمان در سطح

جامعه ارائه می‌دهد که جهت‌های متنوعی داشته است:

۱. **بدنهٔ سینما:** راویِ زندگی روزمرّه بوده، اطلاعاتش دربارهٔ رفتارهای اجتماعی، کم وبیش غنی‌است. برخواست‌های‌مخاطب سرگرمی‌سازی و اقتصاد

تصویر ۲۲. رنگ خدا

سینما، نظر دارد. براساس آمار ارائه شده توسط معاونت سینمایی در اسفند ۱۳۷۷، فیلم‌های خنده‌دار، هیجانی وعاطفی، بیشترین توجه را در جامعهٔ آماری مورد مطالعه، برانگیخته بود. همین عده، به آثار خانوادگی، اجتماعی ـ سیاسی و پلیسی، عنایت بیشتری از فیلم‌های دفاع مقدس، نشان داده بودند. البته همین تماشاگران در جریان جشنوارهٔ فیلم فجر در سال ۷۶، **آژانس شیشه‌ای**، سال ۷۷، **رنگ خدا** و سال ۷۸، **عروس آتش** را به عنوان بهترین فیلم برگزیدند.

در بدنهٔ سینما، طیف‌های مختلفی وجود داشته است، از فیلم **اتوبوس** (یدالله صمدی، ۱۳۶۴) و بسیاری از آثار مسعود کیمیایی گرفته تا **دختری با**

کفش‌های کتانی (رسول صدرعاملی، ۱۳۷۸)، **شوخی** (همایون اسعدیان)، **شوکران** (بهروز افخمی، با شرکت فریبرز عرب‌نیا، ۱۳۷۹) و **دستهای آلوده** (سیروس الوند، ۱۳۷۹).

این سینما، بیشتر به شرح حال مردمانی در لایه‌های پایین می‌پردازد و به قولی، مردم در آن دیده می‌شوند. فیلم‌های ملودرام، بخش اصلی سینمای بدنه را تشکیل می‌دهد. **می‌خواهم زنده بمانم** (ایرج قادری، ۱۳۷۴) از نمونه‌های جمعیّت‌آور در ملودرام است. امّا ملودرام در سینمای جنگی، به اقتصاد فیلم، یاری نرساند. شخصیت‌پردازی در فیلم **پرواز در شب** (رسول ملّاقلی‌پور، ۱۳۶۵) با بهره‌گیری از مایه‌های ملودرام، صورت گرفته (به‌ویژه نقش فرج الله سلحشور که به‌نحوی خصلت‌های حضرت ابوالفضل (ع) را بازتاب می‌دهد). در فیلم **بلمی به سوی ساحل** (رسول ملّاقلی‌پور، ۱۳۶۴) حمله به تانک‌های دشمن و شهادت سربازان ایرانی در حرکت آهسته است. جدا از آن‌که این آثار را باید در حوزهٔ ایدئولوژی سیاسی و قلمرو نظریهٔ تثبیت بررسی کرد،[۱۱۸] از نظر سینما، دیدگاهشان غالباً دانای کلّ است و برای درگیر ساختن تماشاچی با موضوع، دوربین در جبههٔ عراق هم هست، مثل فیلم **حمله به اچ ۳** (شهریار بحرانی، با شرکت جعفر دهقان، محمد کاسبی و حسین یاری، ۱۳۷۳). در اواخر دههٔ هفتاد، بخشی از رفتارهای اجتماعی که پنهان نگه‌داشته می‌شد، در سینمای تین ایجری، به نمایش درآمد. اهمّیت تاریخ سینمایی **مصائب شیرین** (علیرضا داودنژاد، ۱۳۷۸) این است که محرمیّت آدم‌های داستان از طریق انتخاب نابازیگرانی از یک خانواده، حل شده، از این حیث، بی‌نظیر است. داودنژاد با انتخاب نمای بلند، جذابیت بازی مادر را به‌خوبی نشان می‌دهد.

ندرتِ غم غربت یک پای احساس آدمی، در گذشته سیر می‌کند، در غربت خانهٔ پدری تا غم از کف دادن یک فرهنگ، و در مواردی این شیفتگی چنان قوی‌است که به آرزوی بازگشت، ختم می‌شود. نسل امروز یادآوری

می‌کند که گذشته باید ارزش پیگیری و توجّه را داشته و به واقع «هویت»، باشد و چون آیینه‌ای کارا بتواند نسل به نسل دست به دست شود. چنین جست‌وجویی درگذشته به خاطر بازیابی لحظه‌هایی که جریان هویّت‌زایی، آن را ربوده، محصول ادبیات است. در سینمای جدید ایران:

الف. گذشتهٔ تاریک، بستری برای نمایش پوسیدگی و جهالت زورمندان و تلخ‌کامیِ مردمان است.

ب. گذشته، وسیله‌ای برای کشف هویّت ارجمند گمشده و بیان آرمان است.

در سریال **سربداران** (محمدعلی نجفی، ۱۳۶۲) تصویر زیبایی، در پایان هر قسمت تکرار می‌شد که از یاقوت حموی گرفته شده بود:

«در شهر کاشان در ربع اول قرن سیزدهم، سران شهر، هر روز هنگام سپیده‌دم، از دروازه خارج می‌شدند و اسب زین‌کرده‌ای را یدک می‌بردند تا قائم مهدی (عج) در صورت ظهور، بر آن سوار شود. در زمان فرمانروایی سربداران نیز همین عمل، در شهر سبزوار که یکی از مراکز تشیّع شمرده می‌شد، معمول بود.»(۱۱۹)

اندیشهٔ ناپدید شدن شیخ حسن جوری، ظهور مجدّد او را نوید می‌داد. وی درسریال **کوچک جنگلی** (بهروز افخمی) بار دیگردر هیبت میرزاکوچک‌خان، حزب اتحاد اسلام و نهضت جنگل، ظاهر شد.

در فیلم **جنگ اطهر** (۱۳۵۸)، عکس سیدجمال‌الدین اسدآبادی، نیما یوشیج، پهلوانان در قهوه‌خانه و تمثال حضرت علی (ع) توضیح‌دهندهٔ شخصیت است. اگر در فیلم‌های نسل میانه، نقش ستارخان در استقرار مشروطه، بررسی می‌شد، در آثار نسل معاصر، نقش آیت الله سیدحسن مدرس، مورد تجلیل قرار می‌گیرد. در هر دو وضعیت، شخصیت‌های موردنظر با ناکامی رو به رو بودند. گذشته، یک مفهوم سیاسی یافته است، زیرا:

«مورخ، جزیی از تاریخ است. زاویه دید او از گذشته، منوط به نقطه‌ای است که او در

صف رژه، اشغال کرده است.»[۱۲۰]

اندیشمندان معاصر، مفهوم هویّت و تقدیر تاریخی را نه در عبارات رسمی و تکرار جمله‌های وقایع‌نگاران رسمی و برداشت‌های تعصب‌آمیز ملّی، بلکه با شناخت خصلت‌های اساسی قدرت و شیوه زندگی واقعی مردم جست‌وجو کرده‌اند. در **آواز چگور**، مهدی اخوان ثالث از پیرمرد دوتارنواز روستایی، می‌پرسد:

در این چگور پیر تو ای مرد، پنهان کیست؟
روح کدامین شوربخت دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانی است؟
و پیرمرد توضیح می‌دهد:
این نه آوازیست، نفرین است
روح سیه‌پوش قبیلهٔ ماست
از قتل‌عام هولناک قرنها، جسته

بس کن خدا را بی خودم کردی
من در چگور تو صدای گریهٔ خود را شنیدم باز
من می‌شناسم، این صدای گریهٔ من بود

رجوع به گذشته در هنر به‌عنوان ابزاری برای شناخت تازه‌ای از تاریخ، زندگی، روابط عاطفی و هویّت ملّی مردمان ما عمل کرده است[۱۲۱]. سینماگران نیز، غالباً مادهٔ خامِ مبنای نظریِ خود را برای تبیین زندگی و هستی، از گذشته استخراج می‌کنند. برخورد با تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران، از یک بدبینی مفرط نسبت به مواضع قدرت آغاز می‌شود (هر نوع قدرتی، حتی قدرت افسارگسیختهٔ باورها و مردم، در فیلمنامهٔ **حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس**، بهرام

بیضایی، ۱۳۵۴). در **شیر سنگی** (مسعود جعفری جوزانی، با شرکت علی نصیریان، ۱۳۶۵) ریشهٔ گره، بن‌بست و درگیری، در توطئه بیگانگان نهفته است. این نظریه در دوران جنگ ایران و عراق و منازعات داخلی، در خور توجّه است. همچنین جعفری جوزانی برای نخستین بار بحث سنت و مدرنیته را در گفت‌وگو و رفتار دو تن از شخصیت‌های فیلم مطرح می‌سازد. اگر در فیلم **صعود** (فریدون جیرانی، ۱۳۶۶) گذشتهٔ سیاه و سفید، یک تجربهٔ تلخ و مانع حرکت است. در فیلم **برج مینو** (ابراهیم حاتمی‌کیا، با شرکت علی مصفا و نیکی کریمی، ۱۳۷۴) غلبهٔ خیال گذشته، بر واقعیت روزمرهٔ زندگی، از طریق آمیزش زمان‌ها صورت می‌گیرد؛ خیال روزهای گذشته تجسم می‌یابد و دو شخصیت را به گذشته می‌برد. رفتن به گذشته و صعود به بالای برج مینو، دفاع از گذشته است. امّا چرا آخرین تصویر، **پر** پرنده‌ای است که از میله‌های برج، فرود می‌آید؟ در فیلم **روبان قرمز** (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۷) نیز جریان سیّال ذهن، بین حال و گذشته در حرکت است.

بهرام بیضایی، در **مرگ یزدگرد** ، ۱۳۶۱، به انکار تاریخ رسمی می‌پردازد (در آستانهٔ تاریخ و روزگار جدید). در **چریکه تارا** (بیضایی، با شرکت سوسن تسلیمی و امین تارخ، ۵۸ ـ ۱۳۵۷)، زن به‌دنبال گذشتهٔ خویش است. امّا غالباً او را در جاده‌ای می‌بینیم، راهی که انتهای روشنی ندارد. تارا به راه می‌نگرد، امّا انتهای راه غبارآلود و گمشده در مه است.

امیر نادری در **آب، باد، خاک** (۱۳۶۴) نظری صریح و روشن دربارهٔ گذشته بیان می‌کند: همان‌سان که ماهی قرمز، فضایی برای تنفس و زندگی ندارد، ماهیان فسیل‌شده نیز تداوم این وضع را تا گذشته‌های دور، آشکار می‌سازند. بنابراین نادری نیز، جست‌وجوگر نقاد واقعیت تاریخی است. کوچک‌ترین ترحمی نسبت به گذشته از خود نشان نمی‌دهد و رو به آینده دارد. گرچه از هجوم خاک‌باد مهاجم، فرهنگ خویش را در خطر می‌یابد، ولی حتی در ذهن،

برای کاوش آب، ادامه می‌دهد چون می‌داند که تنها با یورش آب، می‌توان هجوم خاک‌باد را سد کرد.

در فیلم **تنورهٔ دیو** (کیانوش عیاری، با شرکت جهانگیر الماسی، ۱۳۶۴)، مبارزه علیه یورش (همپای انقلاب اسلامی، به‌صورت شهادت‌طلبیِ مردم محمّدآباد) برای بازگشت به سامان گذشته است. لااقل فرزانگان محمّدآباد (ایران محمّدی و ایران اسلامی)، خاطرهٔ روشنی از قوم خود دارند.

اگر در **شازده احتجاب** (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۳) به گفتهٔ محمّدعلی سپانلو: «ماجرای خونین چهارنسل، در ذهن فرد چهارم، بازسازی می‌شود»[۱۲۲]، امّا در آثار علی حاتمی، نوعی توجه نوستالژیک به تصویرسازیِ گذشته، احساس می‌شود (حاتمی، آدم‌ها را دربرابر یادگارهای تمدن می‌نهد. درون دکورها، درگیر با اشیا و انتقال معماری و فضای کهن). **کمال‌الملک** (با شرکت جمشید مشایخی، ۱۳۶۲) دو دورهٔ تاریخی قاجار و پهلوی را دربرابر هم می‌گذارد و در این تقابل نشان می‌دهد که چگونه زندگی هنرمندی بزرگ، تباه می‌شود. از این‌نظر **حاجی واشنگتن** (علی حاتمی، ۱۳۶۱) نیز نمونهٔ جالبی است. با چنین رویکردی است که در بسیاری فیلم‌های ایرانی، شخصیت‌ها، گذشتهٔ مشخصی ندارند و فیلمساز، شناسنامهٔ آنها را نمی‌گشاید. نمونه‌اش **دونده** (امیر نادری، ۱۳۶۲) صحنهٔ ورود به مدرسه:

پیرمرد: آقای مدیر همین پسریه که گفتم.

مدیر (بهروز مقصودلو): چند سالته؟ پسر گفتم چند سالته؟

امیرو: هشت سال، نه، نُه سال.

پیرمرد: باید نزدیک نه سالش باشه.

مدیر: به نظر بزرگ‌تر می‌آد. گفتی اسمش امیرویه؟

پیرمرد: بله آقای مدیر، امیرو صداش می‌کنیم، خودش می‌گه اسمش امیرویه.

مدیر: فامیلیت چیه؟

امیرو می‌خندد و نمی‌داند و چیزی ندارد که بگوید. سکوت می‌کند.

جدا از آثاری مثل **زنده‌باد**... (خسرو سینایی، ۱۳۵۸؛ نمایش، ۱۳۵۹) که بلافاصله پس از پیروزی انقلاب، به گذشته ارجاع می‌داد، فیلمسازان آرمان‌گرا، از اواخر دهه شصت به آرمان‌های سوخته و انتقاد از وضع موجود پرداختند. از جمله محسن مخملباف در **عروسی خوبان** (فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست، ۱۳۶۷) و **شبهای زاینده‌رود** (با شرکت منوچهر اسماعیلی که بعد از جشنواره فجر ۱۳۶۹ توقیف شد).

در فیلم **نسل سوخته** (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۷۸ بانورپردازی مایه تیره و فیلمبرداری حسین جعفریان)، گذشته و حال، برای نسل‌هایی از جامعهٔ شهری، تباه شده‌است. در صورتی‌که در **بلوغ** (مسعود جعفری جوزانی، ۱۳۷۹)، گذشتهٔ تلخ، علیرغم قدرت بازدارنده‌اش، مانع آینده نیست و آرمان‌ها همچنان رنگین‌اند.

٤ـ یادآوری و حفظ گذشته امّا حاتمی‌کیا در **آژانس شیشه‌ای**، نمی‌تواند گذشته را فراموش کند. به مدد مسلسل حاج کاظم (پرویز پرستویی) آژانس شیشه‌ای را قُرق می‌کند تا غربت یک عاشق روزهای دشوار را در هیاهوی بی‌عشقی، فریاد بزند. در آخرین صحنهٔ **از کرخه تا راین** (باشرکت هما روستا و علی دهکردی، ۱۳۷۱)، یونس، پسرک دورگه کنار پنجرهٔ هواپیما، پلاک دایی‌اش، سعید را دردست دارد و به واقع، گذشته را حفظ می‌کند. همان‌طور که پرویز پرستویی در روبان قرمز، نگهبان و حافظ گذشته است.

گرچه در **ردّپای گرگ** (با شرکت فرامرز قریبیان و گلچهره سجادیه، ۱۳۷۱) قهرمان تنها و زخمیِ مسعود کیمیایی، یقهٔ گذشته را می‌چسبد تا به شیوهٔ **قیصر** و قوانین نانوشتهٔ رفاقت و دشمنی بین گروه‌های نخستین، انتقام بگیرد، در عصر

مباحث مدرنیته به‌ویژه قانون‌گرایی، واکنش قهرمانش (محمدرضا فروتن) در فیلم **اعتراض** (۱۳۷۹) متفاوت بود.

۵ـ نشانه‌ها و نمادها به گفتهٔ ناصر تقوایی، نماد به دو دلیل وجود دارد: «اول برای گفتن آن چیزهایی که گفتن‌اش ممنوع است، دوّم برای انتقال آن رازهایی که حس می‌شود.»(۱۲۳)

با این تعریف، مجموعه نشانه‌های فیلم **رهایی** (ناصر تقوایی) از جمله ماهی، دریا، زندانی‌شدن و نشانه‌های فیلم **ساز دهنی** (امیر نادری، ۱۳۵۲) مانند امیرو، سازدهنی و صاحبش و رفتارهای هریک بر مفاهیم دیگری در حوزهٔ قدرت سیاسی، دلالت دارند و آثاری نمادین هستند (هر دو فیلم، محصول کانون پرورش فکری است). بلافاصله پس از انقلاب، نمادی‌سازی در سینما از نظر مدیریت دولتی، مورد اقبال چندانی نبود و هر فیلم می‌بایست جوهرهٔ ایدئولوژیکِ خود راشفاف وروشن بیان‌می‌کرد ولی نماد، از نقاشی سر برآورد و سرانجام با **دونده** امیرنادری به مباحث فرهنگ و آرمان پرداخت و رشد کرد.

علاوه بر آن‌که شکل فیلم، ایدئولوژی فیلم‌ساز را توضیح می‌دهد، هر فیلم در سطوح دیداری و شنیداری‌اش، از مجموعه‌ای نشانه تشکیل شده که امر شناخت را امکان‌پذیر می‌سازند. به گفتهٔ نشانه‌شناس‌ها، هر زاویهٔ دید، بازیگری، صحنه‌آرایی، نوع نما، حرکت دوربین و نورپردازی یک رمز است که پیروان نظریهٔ مؤلف آنها را در آثار فیلم‌سازان مؤلف پیگیری کرده، در ساختار درونی‌اش می‌سنجند. با این تعریف، زبان و اشیا در فیلم‌های مسعود کیمایی، دارای کاربردهای نشانه‌شناختی بوده، نظام معنایی آثار او را می‌سازند.

نشانه‌شناسی، تنها در اختیار نقدِ رمانتیک باقی نمانده و امکان تأویل‌های متنوع را برای مخاطب فراهم آورده است: در **برج مینو** (حاتمی‌کیا)، سقوط برادر (محمدرضا شریفی نیا)، از بالای بُرج، به نور منتهی می‌شود. محو شدن

در نور را می‌توان به عنوان نشانهٔ وصول به دنیای دیگر، تأویل کرد. رمزگشایی **روبان قرمز** (حاتمی‌کیا، با شرکت پرویز پرستویی و رضا کیانیان، ۱۳۷۷) نیز به انکشافِ بخشی از گفتمان سیاسی رایج در سطح نیروهای سیاسی- اجتماعی (در قدرت) می‌انجامد. تخیّل حاتمی‌کیا، به پردازش داستانی سینمایی منجر شده که دارای دلالت و معنای سیاسی است. در سطح داستان، سه نیرو، دربرابر هم هستند. محبوبه (مالک زمین و خانه‌ای که به منطقه نظامی، تبدیل شده)، نماد زندگی، آزادگی و یک جمع وسیع است مثلاً در حد یک ملّت که در مقابل تفنگ تهدیدآمیز داوود، در خانه‌اش یک تانک دارد. داوود، نیرویی حافظ گذشته است که با روبان قرمز به عبارت دیگر، خط قرمز، مسیرهایی را برای حرکت خود و دیگران تعیین کرده و نیروی دیگر که نگهبانِ گورستانِ تانک‌هاست، هنگامی که مورد لطف محبوبه قرار می‌گیرد، زبان گفت و گو و صلح به میان می‌آورد، از خط قرمز پا می‌گذارد بیرون، کنارِ مین. و به حرکت درآمدن تانک، بدون راننده، داوود را هم نجات می‌دهد! و در نهایت، محبوبه (آزیتا حاجیان) پس از شکستن تفنگ، روبان قرمز را بر می‌چیند. به نظر می‌رسد، این اثر سمبولیک تنها بعد از دوم خرداد، می‌توانست ساخته شود.

سرزمین روبان قرمز، همان‌قدر نمادین است که فضای خاک‌آلود سیستان در فیلم **آب، باد، خاک** امیر نادری و **یک مرد، یک خرس** مسعود جعفری جوزانی.

۶ـ مباحثه واقعیت و خیال **سیب** (سمیرا مخملباف، ۱۳۷۷) و **تخته سیاه** (سمیرا مخملباف، ۱۳۷۸)، از نمونه‌های این مباحثه هستند که با استفاده از روش سینمای مستند ساخته شده‌اند. در **تخته سیاه**، گویی با یک صحنهٔ رویداد تئاتری رو به رو هستیم که آدم‌ها، نقش‌های محول را ایفا می‌کنند. سمیرا مخملباف، در **تخته سیاه** نیز، تجربهٔ **سیب** را تکرار کرده است.

تصویر ۲۳. سینما ـ آئین‌نو، سلام سینما ـ مخملباف

در **بادکنک سفید** (جعفر پناهی، ۱۳۷۳)، **زندگی در مه** (بهمن قبادی، ۱۳۷۷) و نسخهٔ دیگرش **زمانی برای مستی اسبها** (بهمن قبادی، ۱۳۷۹) با نقبی به یک امر واقع ولی دور از دسترس روبه‌رو هستیم. پناهی، رفتارهای طبیعی مردمان را در قاب‌بندی‌های دقیق و خوش‌ترکیب می‌گذارد و قبادی، کشمکش بیرونی را به دوربین نیز انتقال می‌دهد. **رقص خاک** (ابوالفضل جلیلی، ۱۳۷۰) نیز نمونهٔ دیگری از این سینمای سخت‌کوش و جوان است.

در **تخته سیاه**، به وضوح با یک بازی روبه‌رو هستیم. نوع دکوپاژ و تدوین دو رخداد موازی و کارکرد دوربین روی دست (استدی کم)، موضوع کوچ کُردها را واقعی جلوه می‌دهد، امّا در پایان فیلم **آینه** (جعفر پناهی، ۱۳۷۵) و **طعم گیلاس** (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶) سینمایی بودن، برملا می‌شود، برعهدهٔ تماشاگرست که تصاویر قبل را تأویل کند. در آخر، ما با یک بازی روبه‌رو هستیم؛ پی‌رنگ، اهمیتی ندارد. کوشش در مستندنمایی از طریق بازی

طبیعی‌گرا و واکنش‌های بسیار طبیعی نابازیگران، همچنین گفت‌وگو و نماهای غالباً متوسط و عمومی، از اهداف شکل فیلم باقی نمی‌ماند و درون فیلم گفت‌وگویی بین عناصر فیلم و بیننده برقرار است و به واقع مخاطب، فیلم را می‌سازد و به پیش می‌برد. عباس کیارستمی، سینمای خود را شاعرانه نامیده همچنان‌که **سکوت** مخملباف (نمایش ۱۳۷۹)، اثری تماماً عاطفه‌گرا است.

ساختارشکنی واقعیت در دنیای درون فیلم سینما، نمایشگر اوهام و خیالات بوده است، در فیلم **هامون** (داریوش مهرجویی) کابوس‌ها، حدیث نفس یک روشنفکر است. تصوّرات مخملباف در اپیزود سوم **دست‌فروش** (۱۳۶۵) و حرکت کالسکه و رؤیای آخرت، همچنین شخصیت غلومی در **سایه خیال** (حسین دلیر) و یا **سفر جادویی** (ابوالحسن داوودی، ۱۳۶۹)، با بهره‌گیری از قدرت فانتزی‌آفرینی و جادویی سینما، حاصل شده است.

در فیلم **مسافران**، بخشی از واقعیّت خارجی، مثل سایه است. برای بیضایی، سینما همیشه هم به معنای بازتاباندن جهان و انطباقِ منطق روایت با رخدادهای واقعی نبوده، وسیله‌ای برای مجسم‌سازی و دواندن ذهنیّت درهر موقعیتی و طرح یک گفت‌وگو است. از این رو فیلم‌های این کارگردان، در سبک خاص او، طبقه‌بندی می‌شود که مشخصهٔ دیگری نیز دارد: در **باشو غریبه کوچک** در برابر صحنه‌های فی‌البداهه، بیضایی جلوه‌های فرهنگی را به شیوه‌ای نمایشی به پیش می‌برد و دغدغه‌های واقعی‌نمایی ــ که برای عده‌ای اساس سینماست ــ جلودارش نیست.

شاید در افق ذهن بیضایی ،پاسخ به «سینما چیست؟»، این باشد که دنیای درونِ فیلم، ترکیبی از سازه‌های اسطوره، جوهرهٔ زندگی، تاریخ و نمایش است. این دنیا گاهی به مدد تدوین و یا تجسّم ذهنیات در جهان واقع به روایت فراواقعی نزدیک می‌شود. ضمن این‌که بیضایی برای واقعی‌نمایی ارزش فراوان قائل است. (رجوع شود به صحنهٔ واقعی نمایانهٔ فرار گرازها در پایان فیلم **باشو**

غریبهٔ کوچک که به‌صورت جان‌بخشیِ عروسکی توسط عبدالله علیمراد، ساخته شد).

در فیلم حقیقت‌گرایانهٔ **رنگ خدا** (مجید مجیدی، نامزد دریافت اسکار خارجی سال ۲۰۰۰) که به دریافت‌های عارفانهٔ یک کودک نابینا می‌پردازد، زوایای فرودیِ دوربین، همچنین طراحی و کارکردهای بیانگرای صدا (سازندهٔ صدا: محمدرضا دلپاک، صدابردار یدالله نجفی) در خلق دنیای شاعرانهٔ فیلمساز نقش اساسی دارند. در این اثر نیز مانند **برج مینو** (حاتمی‌کیا)، نور به‌مثابه یک پرتو قدسی عمل کرده، نشانهٔ گرایش حقیقت‌جویانهٔ فیلمساز است. در **رقص خاک**، جهان خاکی و صورت‌های متنوع آن، از طریق واقع‌نمایی زندگی در فقر (کوره‌پزخانه)، در آخرین صحنه جای خودش را به عشق و حقیقت متعالیه می‌دهد، در صورتی که در **پری** (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۳) جستجو در لایه‌های اجتماعیِ طبقه متوسط و گرفتاری‌های ذهنی آدم‌های مرفه، مورد نظر است و در نهایت بین **پری** و **طعم گیلاس**، علی‌رغم ساختارهای مختلفشان، پیوندی وجود دارد، که زندگی است.

واقع‌گرایی اگر سایر انواع فیلم، به ابداع و آفرینش فرهنگ می‌پردازند، واقع‌گرایی، یعنی مهم‌ترین دستاورد پروژهٔ عقل جدید (مدرنیته)، درعین جست‌وجو در امر واقع، برعنصر توسعه و تغییر تکیه دارد. آثار واقع‌گرا، آگاهانه، در پی دگرگون‌سازی یک عقیده یا جا انداختن یک نظریه، در اجتماع‌اند. فیلم‌های **دو زن**، **عروس آتش** و **قرمز**، موضوع را به شیوهٔ تضاد سنت و عقل جدید مطرح کرده، پایان خونین بر این مقابله، متصور بوده‌اند. در فیلم‌های **لیلا** (داریوش مهرجویی، با شرکت لیلا حاتمی، ۱۳۷۵)، **زندگی** (اصغر هاشمی) و **هنرپیشه** (محسن مخملباف، ۱۳۷۱) فداکاری عبارتست از تولید فرزند ــ برای خانواده‌ای در حال ریزش ـ و رفتن. موضع‌گیری آثار واقع‌گرا، همواره در معرض قضاوت خارج از متن قرار می‌گیرد، مانند **شوکران** (بهروز

افخمی با شرکت هدیه تهرانی، فریبرز عرب‌نیا) که عام به خاص می‌آمیزد و فیلمساز، از طریق جامعه‌شناسی اثرش، قضاوت می‌شود. **سکوت** (محسن مخملباف، نمایش ۱۳۷۹)، با آنچه نمی‌گوید هم‌معنایی دارد: حضور پی‌گیر دختران و پیرمردان در شهر، دال بر مدلول پنهان جنگ در تاجیکستان است. امّا **خانهٔ دوست کجاست**؟ از طریق نماهای عمومی، آزادی عمل نسبی نابازیگران و به‌کارگیری روش سینمای مستند بی‌واسطه، واقع‌گرایی رخداد را به واقع‌گرایی سبک، بدل ساخته و **بودن یا نبودن**، (کیانوش عیاری، ۱۳۷۷) با عنایت بر موضوع حاد پیوند اعضا، به شیوه‌ای واقعی‌نما، به پیش می‌رود. همچنین **ماهی** (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۶۷)، **کیسه برنج** (محمّدعلی طالبی، ۱۳۷۵) و **کلید** (ابراهیم فروزش، ۱۳۶۵) به حرکت آوردن قصّه‌هایی ساده، در روزمره‌ترین حالت‌ها و شرح مسائل عادی و پای‌بندی‌های سادهٔ زندگی، ازطریق سبکی بی‌پیرایه و واقعی‌نما هستند و **شهر زنان** (عطاءالله حیاتی، ۱۳۷۷) با صحنه‌های دوربین روی دست رضا رضی، به مستند نزدیک می‌شود. چنین فیلمسازانی می‌خواهند هر فاصله‌ای بین دوربین و امر واقع را از میان بردارند. از این روی، رخشان بنی‌اعتماد، در فیلم **بانوی اردیبهشت** (۱۳۷۷، با شرکت مینو فرشچی) از دوربین هندی‌کم، تصویر روی دست و غیرحرفه‌ای، در جهت واقعی‌نمایی، بهره‌برداری زیبایی‌شناسانه کرده است.

جنبه‌های احساس نگاه ناصر تقوایی به موضوع، در **ناخدا خورشید**(۱۳۶۵، اقتباس از رمان داشتن و نداشتن ارنست همینگوی) بیرونی و غیراحساسی است. حتی مرگ ملول (سعید پورصمیمی) در نمای عمومی رخ می‌دهد. تقوایی از طریق روایت کلاسیک و خلق فضا، به خشونت زندگی اشاره می‌کند. امّا **نار و نی** (سعیدابراهیمی‌فر، ۱۳۶۷) درعین شک فلسفی‌اش درمورد کارا بودن شناخت عاطفی انسان از جهان، تأملی عاطفی برگذشت زمان هم هست. یک تأمل هنری بر زیبایی‌های کاشان.

احساساتی‌گری در فیلم‌های جنگ، دارای شدت و ضعف است، احمدرضا درویش در **کیمیا** (باشرکت خسرو شکیبایی و بیتا فرهی ، ۱۳۷۳) تداوم احساس را در بازسازی صحنه‌های پرهیجان جنگ، به مدد روش دوربین مستقیم و روایت خطی، تجربه کرد. وی در **سرزمین خورشید** (۱۳۷۵) نیز ضمن تعهد به بیان مصائب جنگ، تکیه اصلی‌اش را بر فضاسازی قرار می‌دهد و در دنیایی پرخشونت و مرگ، آرام آرام شیوهٔ مستندسازی و گزارش فضا را به روان‌شناسی آدم‌ها بدل می‌کند. در صحنه درخشانی از فیلم که گروه سه نفره مددکار، دکتر و بچهٔ گریان، زیرباران از چنگ عراقی‌ها می‌گریزند، مددکار (گلچهره سجادیه) برای آرامش بچه، او را به سینهٔ خشک خود می‌آویزد و از نظر احساسی داستان **خوشه‌های خشم** جان‌اشتین بک را به یاد می‌آورد.

سینمای متعالی، سینمای اعتراض آرمان، تعالی و اصلاح، نزد نحله‌های مختلف فکری متفاوت است. آنچه نظام سیاسی ـ مذهبی ایران، پیش از دوّم خرداد، از سینمای متعالی، مطرح می‌ساخت، هم توجّه و دقّت در نمایش ظواهر زندگی بود، هم اصول‌گرایی و حرکت به‌سوی افق‌های تفکر دینی و هم یکسان‌سازی. بعد از دوّم خرداد و بحث اصلاحات، سینمای مصلحانه، مطرح شد که فیلم‌های معترضانهٔ **دو زن** و **عروس آتش** از نمونه‌های شاخص در مجموعهٔ سینمای ایران نشانه‌هایی از دوگونهٔ سینمای متعالی و مصلحانهٔ، به‌وجود آمده است. **تولد یک پروانه**، از آخرین نمونه‌های سینمای متعالی است که آدم‌ها را در سه موقعیت، ازنظر ارزشی، تحلیل می‌کند.

اپیزود اوّل: تولد نقش محبّت و زنده شدن فطرت آدمی است. اپیزود دوّم: نقش پیر ــ خضر ــ مداومت در پیمودن راه، براساس فطرت است. اپیزود سوم: ایمان، مبتنی بر قرآن و پروانه شدن در راه آگاهی و هدایت خلق است.

تولد یک پروانه (مجتبی راعی) از نظر شکل فیلمنامه، با عدم تعادل و ناآگاهی شروع می‌شود و به تعادل می‌رسد. راعی، ازنظر سبکی که چندان به

واقع‌گرایی بصری وفادار نیست، سینمای دینی را به پرده‌های فراواقعیت‌گرایانه و خیالی‌سازی نزدیک می‌سازد. شاید تارکوفسکی را بتوان معلم اول این‌نوعِ سینمایی، فرض کرد. در صحنه‌ای از **آینه**، عاطفهٔ انسانی به طبیعت انتقال می‌یابد و به‌صورت یک جریان، علفزار را از زن، به‌سوی مرد به موج درمی‌آورد امّا جایی که مجتبی راعی، شاگرد نوجوان را از کنار پل شکسته، از روی آب می‌گذراند و یا حضورپروانه‌ها، بیشتر فراواقعیت بوده، به بیان قصهٔ عارفانه نزدیک است. سینمای آرمانی و متعالی، تنها به حیطهٔ قصّه‌های سوررئال و عارفانه، محدود نمی‌شود، به طور نظری این سینما با مفهوم دیگری نیز همراه بود که رجوع به حقایق ازلی، اصول‌گرایی و تعهد است. تعهد در هر دو سینمای متعالی و اعتراض یا مصلحانه، سرآغاز پرسش‌ها و مناقشه‌ها بوده است. در فیلم‌های جدید، جنسیت تعیین کنندهٔ محتواست [۱۲۴]. برای مثال **عروس آتش** (خسرو سینایی، با شرکت حمید فرخ‌نژاد، برگزیده منتقدان و تماشاگران در جشنوارهٔ فجر ۱۳۷۸) که توسط معاونت امور سینمایی به عنوان یک فیلم مصلحانه، معرفی شده بود، اثری با موضوع جنسیت و فرهنگ است. در ۲۲ شهریور ۷۹، در اهواز چندناشناس باکوکتل مولوتف به سینما آفریقا، که این فیلم را نمایش می‌داد، حمله کردند؛ سپس عبدالله کعبی نمایندهٔ مردم آبادان در مجلس شورای اسلامی، سوژه فیلم را واهی دانسته، گفت:

«آیا بهتر نیست، ابتدا گفت‌وگوی تمدن‌ها را بین خودمان حل کنیم و به هم نزدیک شویم.» [۱۲۵]

خسرو سینایی، جوابیهٔ خود را با مستندات هولناک دنیای خارج از فیلم همراه ساخت و یک بار دیگر به‌طور آشکار، سینمای متعهد و خواهان تغییرات ریشه‌ای را در برابر نظریهٔ مستمسک‌های غیرسینمایی و فیلم شاعرانه و شخصی قرارداد.

به هر صورت، سینمای ایران در هر دوره، پیوندهای خود را به نظریه‌ها

گره‌زده، هویّت می‌یابد.

آنچه در این کتاب کوچک آمد، بخشی از پاسخ متکثر سینمای ایران به این پرسش است که تصوّر سینماگران از فیلم در هر دوره چه بوده؛ شرایط سیاسی و اجتماعی چه تأثیری بر سینما داشته و سینما چه کرده است.

تصویر ۲۴. طبیعت بی‌جان

پی‌نوشت

۱ ـ در قرن نوزدهم پانوراما، پانوراماى طوماری و شهر فرنگ، انواع دیگری از تصاویر به‌هم پیوسته و طویل را نمایندگی می‌کردند که هریک در تاریخ، سوابقی دارند. این‌نگارنده در کتاب ریشه‌یابی یأس به تفصیل از این ابزارها صحبت کرده است. (چاپ نشده)

۲ ـ باترجمه کتاب فی‌المناظر، درقرون‌وسطی، کپلر و شایدداوینچی نیز از اوتأثیرگرفتند.

۳ ـ دورانت، ویل، تاریخ فلسفه، ترجمه زریاب‌خویی، عباس (تهران، کتاب‌های جیبی، جلداول، ۱۳۴۸).

۴ ـ ژام، آندره و دیگران، سرگذشت پیدایش عکاسی، ترجمه پیروز، سیّار (تهران، سروش، ۱۳۷۶)، ص ۱۵.

۵ ـ استاین، دانا، سرآغاز عکاسی در ایران، ترجمه ابراهیم هاشمی (تهران، اسپرک، ۱۳۶۸) ص ۳۵.

۶ ـ همان (شماره ۵) ص ۲۱، ۲۲ و ۳۰ خانم آتابای اسامی عکاسان دربار را آورده: حاجی میرزاعلی عکاس‌باشی، آقارضا پیشخدمت و عکاس‌باشی، علینقی، عزیز خواجه متصدی تاریک‌خانه و ظهور عکس، عباس‌علی بیگ ناظم عکاسخانه مبارکه، معتمدالسلطان امین حضرت رئیس اداره عکاسخانه مبارکه حسن‌علی عکاس‌باشی (از جمله شاگردانی که برای آموزش عکاسی به اروپا اعزام شده بود، میرزااحمد عکاس‌باشی، میرزا ابراهیم‌خان ابن‌احمدخان صنیع‌السلطنه. عبدالله قاجار، **عکاسباشی** مدرسه‌دارالفنون، از شاگردانی که عکاسی را در اروپا، فرا گرفت. محمدحسین قاجار، میرزاجهانگیرخان، منوچهرخان، ابوالقاسم خان، آقایانس ارمنی، دوست محمدخان عکاس...

۷ ـ جلب توجه عمیق (studium)، زخم‌زدن و نیش زدن عکس از رولان بارت گرفته شده. نگاه کنید به نظریهٔ رسانه‌ها، فردااینگلیس، ترجمهٔ محمود حقیقت کاشانی و... (تهران، سروش، ۱۳۷۷)، ص ۲۷۳.

۸ ـ عدل، شهریار. آشنایی با سینما و نخستین گام‌ها در فیلمبرداری و فیلمسازی در ایران. (تهران، سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۹).

۹ ـ مست، جرالد. *A Short History of the Movies*، (آمریکا چاپ، ۱۹۷۱) کینه توگراف، دوربین فیلمبرداری و کینه توسکوپ، دستگاه نمایش‌دهنده است.

۱۰ ـ Plot طرح داستانی، خط سراسری داستان.

۱۱ ـ صحاف‌باشی طهرانی، ابراهیم. به اهتمام محمّد مشیری (تهران شرکت مؤلفان و مترجمان ایران ۱۳۵۷ ص ۳۹). بنابر گفت‌وگوی نویسندهٔ این سطور با جهانگیر قهرمان‌شاهی فرزند صحاف‌باشی در اواخر دههٔ چهل وی در سال ۱۹۰۰ نیز به‌پاریس رفت. بنابراین‌سفرنامهٔ چاپ‌شده، متعلق به سفراوّل وی به فرنگ بوده تا این لحظه قدیمی‌ترین گزارش یک ایرانی‌از سینماست. برای‌دست‌یابی به گفت‌وگو، رجوع کنید به ریشه‌یابی یأس در سینمای ایران، ۱۳۵۲.

۱۲ ـ بعد از اختراع صدای فیلم توسط تیکوسینر لهستانی‌الاصل مقیم آمریکا درسال ۱۹۲۲ سرعت فیلم به ۲۴ قاب در ثانیه، تغییر کرد.

۱۳ ـ حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک (تهران، کتاب‌های صدف، ۱۳۴۴)، ص

۲۴۰؛ نیز نگاه کنید به تاریخ مشروطهٔ ایران، احمد کسروی (تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۶).
۱۴ ـ مجله ایلوستراسیون، عکسی هم از مظفرالدین‌شاه در یک استودیوی فیلمبرداری که ظاهراً گومون بود، نشان می‌داد (هوشنگ، کاوسی، ماهنامه سینمایی فیلم ـ مهرماه ۱۳۷۹، ص ۱۰۶).
۱۵ ـ کوریلن، مظفرالدین‌شاه در اروپا، ترجمه نیرالملک وزیر معارف مظفری (تهران به کوشش و حیدنیا، ۱۳۵۰). ضمناً قصر سوورن، محل اقامت شاه ایران بود.
۱۶. همان (شماره ۱۵) و به نوشتهٔ دکتر کاوسی، همان (شماره ۱۴). برگزاری اکسپوزیسیون یک حرکت دولتی برای انحراف افکار عمومی مردم فرانسه از یک شورش همگانی بود (ماهنامه فیلم، شماره ۲۵۹).
۱۷ ـ سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی، به سعی و اهتمام احمد صنیع‌السلطنه و فرزندش میرزاابراهیم‌خان عکاسباشی، چاپ شده است.
۱۸ ـ همان (شماره ۱۵).
۱۹ـ همان (شماره ۱۵).
۲۰ـ همان (شماره ۱۵).
۲۱ـ همان (شماره ۱۵).
۲۲ـ همان (شماره ۱۷).
۲۳ـ همان (شماره ۸)، نویسنده، کوتوله را یکی از خواجگان‌حرمسرا به نام عیسی‌خان شناسایی کرده و عکس‌هایی از او در گنجینه کاخ گلستان یافته که مسلسل بوده. ضمناً در نمایی ۵۰ ثانیه‌ای از فیلم‌های تهران، کوتوله (عیسی خان) همراه عده‌ای دلقک، وارد صحنه شده، پیش از شلوغ بازی، مقابل دوربین تعظیم می‌کند.
۲۴ـ هر دو سند از خانواده میرزا به دست آمده و رونویس آن را فرخ غفاری در سال ۱۳۳۰ در مجله عالم هنر، به چاپ رساند. اصل سند، گم شده.
۲۵ـ در آن زمان، پریم، رئیس گمرک آذربایجان بود و «نوز»، تا وزارت گمرک ایران رسید و به نوشته تاریخ مشروطه در خفا با روس‌ها علیه استقلال ایران، همکاری داشت. در دورهٔ استبداد، برداشتن بلژیکیان از آرمان‌های بزرگ مبارزان بود.
۲۶ـ گفت‌وگوی نگارنده با فرزند صحافباشی در استودیو ایران فیلم.
۲۷ـ تاریخ ذکر شده توسط جمال‌زاده حدود سال ۱۹۰۳ است. یعنی میرزا، دو تا سالن سینما داشته؟ رجوع کنید به کنکاش، دفتردهم، پاییز ۱۳۷۲، چاپ نیویورک، سینما و هویت ملّی، نوشته دکتر حمید نفیسی.
۲۸ـ مجله راهنمای کتاب آبان ـ دی ۱۳۵۶، همچنین در مصاحبه خانم نصرت زمان با مجله ترقی شماره ۸۴۴ آمده است: «صحافباشی همانجا در هندوستان از دار دنیا رفت.»
۲۹ـ همان (شماره ۲۷).
۳۰ـ نوشته هرمز، روزنامه ایران نو، ۱۶ ذیحجه ۱۳۲۷ (۳۰ دسامبر ۱۹۰۹) به مدیریت محمدامین رسول‌زاده یکی از اعضای سابق فرقهٔ سوسیال دموکرات باک (سوسیال دموکراسی، مشی فراکسیون اجتماعیون عامیون در مجلس دوم بود).
۳۱ـ همان (شماره ۲۷) و رجوع کنید به کتاب راه نو، نوشته حسین کاظم‌زاده ایرانشهر دربارهٔ حضور

سینما در مدرسه فن و هنر و مقاله سینما در تصویر قدما نوشته این نگارنده در مجله گزارش فیلم، تیرماه ۱۳۷۱.
۳۲ـ مکی، حسین، انقراض قاجاریه و تشکیل سلسله پهلوی (تهران، چاپخانه مجلس، ۱۳۲۵)، ص ۳۱۶.
۳۳ـ شماره اول دورهٔ جدید کاوه.
۳۴ـ روزنامه رعد، ۲۵ جمادی‌الثانی ۱۳۳۴ (۲۹ آوریل ۱۹۱۶).
۳۵ـ این نامه با مُهر ریاست وزرا ــ سیدضیاءالدین ــ صادر شده، در سازمان اسناد ملّی ایران موجود است. دولت سیدضیاء پس از سه ماه سقوط کرد.
۳۶ـ سند شماره ۴۲۲۶ـ۲ـ۶۶۲ سازمان اسناد ملّی ایران.
۳۷ـ سند ← سازمان اسناد ملّی ایران.

در همین فصل، به خانابابا معتضدی خواهیم پرداخت که نخستین فیلمبردار رسمی است.

۳۸ـ در اسناد مربوط به وزارت‌کشور، اطلاعات دربارهٔ ورود و خروج، وضعیت کار و حتی اقامت همسران این دسته ازصاحبان سینماها، نگهداری می‌شود: گریشا ساکوارلیدزه با همسرش از شوروی آمده بود. باگوبریز (گوبیلز) سینما مایاک (دیده‌بان) را تأسیس کرد. سینما ایران توسط لوین، یاکوبسون (یعقوب‌زاده) و امیل زورکف برپا شد. برادر زورکف در تبریز، صاحب سینما بود.
۳۹ـ سند شمارهٔ ۱/۴۵/۲۶ـ۲۹۳.
۴۰ـ سند شمارهٔ ۲/۷۸/۴۷ـ۲۹۳.
۴۱ـ روزنامه اطلاعات، بهمن ۱۳۰۹.
۴۲ـ هر سینما باید پیش از نمایش هر فیلمی تقاضای جواز نماید و موظف است که فیلم تقاضا شده را قبلاً در سئانس غیرعمومی به نمایندهٔ معارف ارائه نماید تا... روزنامه آئینهٔ ایران، ۲۰ مهر ۱۳۰۹.
۴۳ـ به نقل از مجله سینما و نمایشات ۱۳۰۸: (سینماپری توسط مادام پری و معتضدی برای خانم‌ها، تأسیس شد). «مادام پری تحصیلات خود را در اروپا به پایان رسانده و به ایران آمده بود. وی در اپرت پریچهر و پریزاد اثر رضا کمال شهرزاد، نقش اول را داشت (به نقل از تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، شیرین بزرگمهر، ۱۳۷۹) ← ضمناً معتضدی و مادام پری «سینما ییلاقی پری» را نیز در سال ۱۳۰۸ در قلهک، تأسیس کردند.
۴۴ـ از این فیلم، بیش از پنج نما، باقی نمانده که در آرشیو وزارت ارشاد موجود است و رجوع کنید به فیلم تاجگذاری ساختهٔ آرتم اوهانجانیان.
۴۵ـ هفتگی سینما، ۲۲ دیماه ۱۳۷۲. ضمناً معتضدی شریک مادام پری و بعداً صاحب سینماپری، سینما تمدن و شریک اسحق زنجانی در سینما میهن شد. مرحوم معتضدی در حدود سال ۴۷ یا ۴۸ به من گفت که چند سال قبل از آن، یک آمریکایی، مجموعه فیلم‌هایش را به شرط ارائه یک نسخه، خریداری کرد که خود معتضدی البته نسخه‌ای از آنها نداشت.
۴۶ـ در تأسیس سینما مداین (واقع در سرچشمه تهران) ۲۱ مرداد ۱۳۱۰ به نقل از روزنامه اطلاعات. روزنامه‌های این دوره دربارهٔ نمایش فیلم‌های مستند و گزارشی در سینماهای تهران اخباری منتشر کرده‌اند. ازجمله روزنامهٔ آئینه ایران و نمایش فیلم فوتبال شوروی و ایران در سینما مایاک ۱۳۰۸.
۴۷ـ روزنامه ستارهٔ جهان، ۵ تیر ۱۳۰۹.

۴۸ـ گفته‌شده اوهانیان، پیش از آن در عشق‌آباد، فیلم ساخته بود. دربارهٔ این کلاس‌ها و اساتید و شاگردانش رجوع کنید به ریشه‌یابی تأسیس در سینمای ایران و فیلمنامه تاریخ سینمای ایران نوشتهٔ محمد تهامی‌نژاد.
۴۹ـ البته عکسی منسوب به این فیلم وجود دارد.
۵۰ـ روزنامه اطلاعات، ۱۳ دی ماه ۱۳۰۹. چنین فیلمی را بهترین پروپاگاند حقیقی مملکت و نشان دادن ایران به جامعه اروپایی دانسته است.
۵۱ـ روزنامه ایران، سال پانزدهم ۱۸، دی‌ماه ۱۳۰۹، ص ۲.
۵۲ـ تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، شیرین بزرگمهر، ص ۱۵۶ .
۵۳ـ فرزند مرحوم حبیب‌الله فریور دماوندی گفته است: پدرم در بمبئی با کمپانی امپریال فیلم آشنا شد. در فیلمبرداری صحنه‌های **دختر لر** در ایران، همراهشان بود... فیلم **دختر لر** در اواخر دههٔ سی بازسازی شد و چون پیش از آن موسیقی نداشت برایش مقداری موسیقی انتخاب کردند و گذاشتند به همین خاطر نسخهٔ موجود روی دیالوگ‌هایش، موسیقی دارد (فصلنامه فارابی، بهار ۱۳۷۹، شماره ۳۶، ص ۲۴، مصاحبه‌گر عسکر بهرامی).
۵۴ـ هفته‌نامه سینما، ۱۷ آذر، ۱۳۷۲.
۵۵ـ محمد مددپور، سیر و سلوک در سینما (تهران، انتشارات برگ، ۱۳۷۳)، ص ۱۳۶ و ۱۳۷.
۵۶ـ مجله پیام نو، اردیبهشت ۱۳۲۷.
۵۷ـ به نقل از آق عزیزالله مدیر هتل اردیبهشت یزد در سال ۱۳۶۰.
۵۸ـ روزنامه اطلاعات، ۱۲ بهمن ۱۳۱۲.
۵۹. روزنامه اطلاعات، یازدهم بهمن ۱۳۱۲.
۶۰ـ مرادی، فقط یک قطعه عکس پشت صحنه از فیلم خود داشت. در سال ۱۳۵۶ فرخ مجیدی (کارگردان فیلم **سی سال سینمای ایران**)، به عکس‌های دیگری از فیلم دست یافت.
۶۱ـ پس از چند سال، امکانات و مربیان آن به هنرستان هنرپیشگی در سازمان پرورش افکار منتقل شد.
۶۲ـ سازمان اسناد ملّی ایران، بخش میکروفیلم.
۶۳ـ تهامی‌نژاد، محمد، سینما و افکار عمومی‌سازی در سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷. (تهران، ویژه‌نامه تابستان ۱۳۷۲، مجله سینما، ص ۴۱ تا ۷۷).
۶۴ـ بعداً شخصی به نام نایمن به نایلاکوک پیوست که عضو اداره اطلاعات آمریکا بود. وی چند سال بعد، استودیو دوبلاژ برنا را تأسیس کرد و در اوایل دهه سی صاحب استودیو دوبلاژ دی. سی. آی بود.
۶۵ـ متن اختراع مرادی در کتاب سینمای رؤیاپرداز ایران محمد تهامی‌نژاد چاپ شده است. البته مرادی از حدود سال ۱۳۲۵ از طرف وزارت راه مسئول اداره بندر انزلی شد و طرح تکثیر ماهی در مرداب انزلی و احیاء بندر را به دولت داد.
۶۶ـ در مورد آقای جلال مغازه‌ای رجوع کنید به ماهنامه فیلم، شمارهٔ ۲۴۶.
۶۷ـ گفت و گو با استاد حسین مبینی در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک .
۶۸ـ مجلهٔ صبا، ۱۹ خرداد ۱۳۲۷، ص ۱۴.
۶۹ـ از گفت و گو با عطاءالله زاهد. ضمناً جلال مغازه‌ای گفته است که دوبلورهای آهنگ شهرزاد «بر و

بچه‌های تئاتر فردوسی بودند».
۷۰ـ تقی ظهوری دربارهٔ فیلم‌های این دوره گفته است:
اگر امروز، به گذشته مراجعه کنیم، شاید نتوانیم فیلم‌هایی مثل **واریتهٔ بهاری** را تحمل کنیم.
(خاطرات تقی ظهوری، ص ۴۹ چاپ آلمان).
۷۱ـ معزالدیوان فکری از مجنون تایاگو ـ گفت و گو کننده، فرشته حقیقت، مجلهٔ رودکی، تیرماه ۱۳۵۳.
۷۲ـ ولی‌الله خاکدان در گفت و گو با رحیم حسینی، هفته‌نامه سینما، اوّل دی ماه ۱۳۷۲.
۷۳ـ به نقل از فیلم ناتمام سی سال سینمای ایران (فرخ مجیدی، ۵۸ ـ ۱۳۵۶).
۷۴ـ مجله سپید و سیاه نو، شماره ۱۶، ۱۳۳۲.
۷۵ـ امیر اثباتی طراح صحنه در گفت و گو با هفته‌نامه سینما، ۱۲ بهمن ۱۳۷۳.
۷۶ـ آل احمد، جلال، سه‌مقاله‌دیگر ورشکستگی مطبوعات (تهران ـ رواق ـ چاپ دوم ۱۳۴۲) ۱۳۳۶، ص ۴۷.
۷۷ـ عین ـ شین ـ مفسر سینمایی ـ سپید و سیاه، ۲۴ بهمن ۱۳۳۳.
۷۸ـ به نقل از ستارهٔ سینما، ۱۰ اسفند ۱۳۳۷، ص ۱۰.
۷۹ـ هژیر داریوش، نامه‌ای به مجله سینما، آبان ۱۳۳۹.
۸۰ـ به نقل از بروشور فیلم خشت و آینه.
۸۱ـ علی حاتمی، کیارستمی، میرلوحی، از تبلیغات به سینما آمدند. سلیمان و هراند میناسیان، محمود هنگوال و امیر کراری از همکاران فنی ابراهیم گلستان در خشت و آینه بودند. البته فرخ غفاری به من گفت که صاحبان شرکت ایران‌نما، بعد از توقیف **جنوب شهر** (۱۳۳۷) فشار شدید می‌آورند که یک فیلم بسازید تا بتوانیم پول از دست رفته **جنوب شهر** را به‌دست بیاوریم. «**عروس‌کدومه**، (که در آن شخصیت‌اصلی، نخودچی، به خودش می‌گفت دکتر) و سینمای فارسی را مسخره می‌کرد فروش نکرد **شب قوزی** هم فروش نکرد» (زمستان ۱۳۷۷، پاریس).
۸۲ـ علی‌رغم موفقیت‌های جهانی فیلم ایرانی از جمله **شازده احتجاب**، برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم به مفهوم مطلق در سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، ۱۳۵۳، چرخه اقتصادی به نحوی بود که حتی تهیه‌کنندهٔ فیلم ممتاز ایرانی، از نمایش فیلمش در سینمای بالای شهر، ضرر می‌کرد.
۸۳ـ عابدینی، حسن. سه سال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۸.
۸۴ـ فیلم‌هایی مثل **سه دیوانه** (جلال مقدم) و **سفر** (بهرام بیضایی)، مستقیماً بر خواب آلودگی ملت، اشاره داشتند.
۸۵ـ در این روزها: شمایل‌های پیشین با حضور در فیلم‌های بی‌اعتنا به خواست زمانه، شکست خود را رقم می‌زدند. حضور فردین، فروزان و ملک مطیعی در موزیکال علی حاتمی یعنی **باباشمل** هم نتوانست موفقیّتی برای این فیلم‌دست و پا کند (رضادرستکار، بر سر سه‌راهی. مجله دنیای تصویر، شماره ۸۵، پاییز ۱۳۷۹).
۸۶ـ همان (شماره ۹).
۸۷ـ داریوش مهرجویی، روزنامه فتح، ۲۱، بهمن ۱۳۷۸.
۸۸ـ به نقل از روزنامهٔ کیهان (مرداد و شهریور ۱۳۵۷).

۸۹ـ به نقل ازدکتر ورجاوند، روزنامه کیهان، ۲۶ خرداد، ۱۳۵۸. دکتر شریعتمداری اولین وزیر فرهنگ و آموزش عالی در کابینهٔ مهندس بازرگان بود. در ماه‌های بعد کتر حسن حبیبی به جای وی منصوب شد.

۹۰ـ بهنام صالحی، مرور بر ۴۳ سال فیلمسازی در ایران، هفتگی سینما، ۷ بهمن ۱۳۷۱.

۹۱ـ مهندس حسین موسوی، مسعود کیمیایی، کامران شیردل، هوشنگ بهارلو، گنجی‌زاده، بهرام ری‌پور و محمدعلی نجفی عضوهیئت اجرایی فیلم وسینما معرفی‌شدند. کامران شیردل‌می‌گوید این شورا در تلویزیون بود. شیردل و بهارلو استعفا دادند.

۹۲ـ موضوع تسویه و امحاء در روزنامهٔ اطلاعات، ۲۲ خرداد ۱۳۵۸ آمده است.

۹۳ـ مهدی کلهر، معاون فرهنگ و آموزش عالی، روزنامه اطلاعات، نهم بهمن ۱۳۵۹.

۹۴ـ ۱۸ تیرماه ۱۳۵۸ روزنامه کیهان. ضمناً در این سال‌ها، واردسازیِ فیلم انقلابی، یک پاداش، برای تهیهٔ فیلم در ایران محسوب می‌شد. سال ۵۸ معاونت فرهنگی بنیاد مستضعفان، ادارهٔ هشتاد سینمای مصادره شده را دراختیار گرفت (این کار بعداً به حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، محول شد). کانون پرورش فکری، وابسته به بنیاد فرح، تحت نظارت بنیاد فرهنگ و هنر ایران، درآمد.

۹۵ـ محمّد ابراهیمیان، روزنامه اطلاعات، دوشنبه، ۱۹ شهریور ۱۳۵۸ در مقالهٔ سینمای بعد از انقلاب، چگونه باید باشد؟

۹۶ـ انقلاب فرهنگی از ۱۵ خرداد ۱۳۵۹ عملاً در دانشگاه‌ها، به اجرا درآمد.

۹۷ ـ کلهر، مهدی. روزنامه اطلاعات ۶۰/۱۱/۱۲ مصاحبه رادیو، تلویزیون از سال ۱۳۵۹ شورای تصویب فیلمنامه در گزینش افراد و طرح‌ها، نقش اصلی یافتند.

۹۸ـ همان (شماره ۹۷).

۹۹ـ همان (شماره ۶۷).

۱۰۰ـ کلهر، مهدی. روزنامه اطلاعات، خرداد ۱۳۶۱.

۱۰۱ـ حساب برزخی‌ها از دوزخی‌ها جداست، نقد بدون نام نویسنده. اطلاعات، ۱۸ تیر ۱۳۶۱.

۱۰۲ـ شفا، پرویز. مقدمه بر کتاب سینما سلاح تئوریک، نوشتهٔ جیمز روی مک‌بین (کانون فارغ‌التحصیلان مدرسه عالی تلویزیون در سینما، ۱۳۵۸).

۱۰۳ـ مقدم، محمد، دوران تأخیر، ماهنامه فیلم، اردیبهشت ۱۳۷۱، ص ۴۸.

۱۰۴ـ هنرمند، محمدرضا، ماهنامه فیلم، تیرماه ۱۳۷۹، ص ۱۰۹.

۱۰۵ـ نامهٔ سینما، آذر ۱۳۷۸، گفت و گوی روبرت صافاریان با محمّد بهشتی، رئیس سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۰۶ـ در **کشتی آنجلیکا** (محمد بزرگ‌نیا، ۱۳۶۷) انگلیسی‌ها و در **حمله به اچ ۳** (شهریار بحرانی، ۱۳۷۳)، عرب‌ها، فارسی حرف می‌زنند.

۱۰۷ـ **هامون** برنده جایزه از هشتمین جشنواره فیلم فجر، سرآغاز فیلم‌های عشقی ـ عرفانی شد. کتاب در سال ۱۳۷۳ چاپ شده که شرایط دیگری بر فارابی حاکم بود.

۱۰۸ـ زم، محمدعلی، نقد سینما، شماره ۵، ص ۱۵.

۱۰۹ـ محسن مخملباف به خاطر مشکلاتش مشارکت نداشت به نقل از (شماره ۱۰۵).

۱۱۰ـ مهندس حمید خاکبازان، ۲۳ مرداد ۷۴، روزنامه ایران.
۱۱۱ـ در دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی تولید، توزیع و نمایش فیلم‌های سینمایی سال ۱۳۷۲، سقف تولید، ۷۹ فیلم بود. در جدول گروه‌بندی کیفی این سال، تعداد ٦ فیلم الف، ۱۱ فیلم الف ستاره‌دار، ۱۰ فیلم ب، ۱۳ فیلم ب ستاره دار و ۱۰ فیلم ج اعلام شد.
۱۱۲ـ گزارش سیف‌الله داد (۱۹ اسفند ۱۳۷۷ ـ هفته‌نامه سینما) معاونت امور سینمایی.
۱۱۳ـ در سال ۱۳۷۲ خودداری تلویزیون از پخش آگهی **یک مرد، یک خرس** ساختهٔ مسعود جعفری جوزانی، سبب واکنش تهیه‌کننده (جوزان فیلم) و برداشتن فیلم از اکران شد.
۱۱۴ـ روزنامه ایران، ۲۳ مرداد ۱۳۷۴:
اگر بخواهیم روی ضوابط و اصول پافشاری کنیم، کار ما می‌شود دخالت. اگر زمانی امکان این بود که با یک تلفن، یک فیلمنامه، مورد حمایت قرار گیرد. امروز چنین امکانی نیست.
۱۱۵ـ روزنامه همشهری، ویژهٔ سینمای دینی، ۳۰ فروردین، ۱۳۷۵.
۱۱٦ـ نمایش فیلم‌های **سیب، بانو، مردعوضی**... موضوع خط‌قرمزهای معاونت را در روزنامه‌های معترض برانگیخت.
۱۱۷ـ سیف‌الله داد، معاونت امور سینمایی در یک مناظره تلویزیونی، به‌نقل از ماهنامه فیلم، فروردین ۱۳۸۰.
۱۱۸ـ نگاه کنید به ماهنامه سینمایی فیلم، ۱۲ بهمن، ۱۳۷۷. فیلمسازانی که برای کارگردانیِ فیلم‌هایی که ساخته شد نشان از نظر مسئولان و سیاستگذاران «ضروری و به صلاح» است، افراد مناسبی هستند. مسعود جعفری جوزانی در کتاب بلوغ و سینمای دوم‌خرداد، (تهران، سلام، ۱۳۷۹) آنهارا آدم‌های رانتی می‌خواند که از منابع قدرت برای فیلمسازی، استفاده می‌کنند (ص ۱۷).
۱۱۹ـ نهضت سربداران، خراسان. ای. پ. پطروفسکی. ترجمه کشاورز (تهران، پیام، ۱۳۵۱)، ص ٦٦.
۱۲۰ـ کار، ا. اچ. تاریخ چیست؟، ترجمه حسن کامشاد، ص ۵۲.
۱۲۱ـ در برخی داستان‌های تاریخیِ سال‌های ۴۲ تا ۵۷: شهامت در پرداختن به دوره‌ای که تفسیرهای تاریخیِ رسمی خواستار فراموشی آنند، سبب بازآفرینی امیدها و آرمان‌های ازدست رفته ملت می‌شود صدسالِ داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، ص ۱۵.
۱۲۲ـ سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران و رجوع کنید به فیلمنامه‌های دیباچه نوین شاهنامه، تاریخ سری سلطان‌در آبسکون (تهران، عکس‌معاصر ـ ۱۳٦۵)، طومار شیخ شرزین (تهران، روشنگران ۱۳٦۵) اثر بهرام بیضایی.
۱۲۳ـ تقوایی، ناصر، در کتاب معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی، گردآورنده غلام حیدری، ص ۲٦۲.
۱۲۴ـ راودراد، دکتر اعظم، تحلیل جامعه شناختی فیلم‌های قرمز و دوزن، فصلنامه سینمایی فارابی، بهار ۷۹، شماره ۳٦، ص ٦۰.
۱۲۵ـ هفته‌نامه سینما، ۲۰ مهر، ۱۳۷۹ و همانجا ۲۷ مهر پاسخ خسرو سینایی، چاپ شده است نامه، در ماهنامه سینمایی فیلم نیز به چاپ رسید.

نظام آوانویسی مجموعهٔ «از ایران چه می‌دانم؟»

۱. در متن یا پشت جلد کتاب در صورت لزوم پاره‌ای کلمات، آوانویسی خواهند شد و این امر زمانی تحقق می‌پذیرد که خواننده را در تلفظ و آشنایی، کلمات کمک کند.
مثال: «جزیره قشم» JAZĪRE - Ye QEŠM
امّا اگر کلمه‌ای فارسی در کنار کلمه‌ای خارجی قرار گیرد و مفهومی را ارائه کند، به همان صورت نوشته می‌شود که خارجیان می‌نویسند. مثال: QESHM ISLAND
۲. اسامی مشاهیر در صورت لزوم آوانویسی خواهد شد مگر اینکه آن شخصیت درادبیات خارجی نام خاصی یافته باشد. مثال: EBN - e SĪNĀ که خارجیان AVICENNA می‌نویسند.
۳. اسامی مؤلفان در صورتی که خود آنها شیوه شخصی ارائه ندهند به صورت آوانویسی ارائه خواهد شد. مثال: HASAN ALĪZĀDEH
۴. در مورد نام‌های عربی با «ال» شیوه ترکیبی آوانویسی و حرف‌نویسی ارائه خواهد شد.
مثال: NĀSER al - DĪN ŠĀH
۵. نظام آوانویسی دفتر بر پایه نظام ارائه‌شده **دایرةالمعارف بزرگ اسلامی** به شرح زیر است:

الف ـ مصوتها

ī	در کلمهٔ	بیرون	
ū	در کلمهٔ	سود	
ā	در کلمهٔ	راه	
e	در کلمهٔ	دِل	
o	در کلمهٔ	گُم	
a	در کلمهٔ	زَن	
ow	در کلمهٔ	روشن	
ey	در کلمهٔ	کیهان	
iy	در کلمهٔ	میان	

ب ـ صامتها

ʾ، ع	ɔ	č	چ
ب	b	h	ح، ه
پ	p	x	خ
ت، ط	t	d	د
ث، س، ص	s	z	ذ، ز، ض، ظ
ج	j	r	ر
		ž	ژ
		š	ش
		q	غ، ق
		f	ف
		k	ک
		g	گ
		l	ل
		m	م
		n	ن
		v	و
		y	ی

In the name of God

What do I know about Iran? / 12

Iranian Cinema

Mohammad Tahami Nejad

Cultural Research Bureau

What do I know about Iran?

Iranian Cinema

Mohammad Tahami Nejad

شابک: ۰ - ۲۶ - ۵۷۹۹ - ۹۶۴

ISBN: 964-5799-26-0

بها: ۸۸۰ تومان