

تکوین تاریخی سینما در ایران؛ تحلیلی تبارشناسانه از پیدایش و ترویج صنعت سینما به مثابه پدیده‌ای اجتماعی در ایران^۱

بهزاد رحیمی

فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر از دانشگاه علم و فرهنگ تهران.

چکیده:

سینمای ایران در طی سال‌های حیات خود فراز و نشیب‌های بسیاری را از سر گذرانده است. ولی همچنان بعد از دهه‌ها به نظر می‌آید سینمای ایران با هم‌تایان خود تفاوت‌های ذاتی بسیاری دارد که ریشه‌ی این تفاوت‌ها را باید در سال‌های آغازین و ورود سینما به ایران جستجو کرد. در این پژوهش به سراغ این سال‌های ورود و استقرار رفته و سعی کرده‌ایم تا تفاوت‌ها را عیان سازیم. برای این کار روشی که انتخاب شد، تبارشناسی است. تبارشناسی برای ما روش تحلیل شرایط وجودی و اجتماعی تکوین سینما به مثابه پدیده‌ای اجتماعی است که این اجازه را می‌دهد تا بدون محدودیت‌های دست‌وپا گیر بعضی از نظریه‌ها و متدها به عمق مسئله ورود پیدا کرده تا از پی آن بتوان تحلیلی درست ارائه داد.

همان‌گونه که بسیاری از نظریه‌پردازان چون والتر بنیامین سینما را محصول فرهنگ توده‌ای با تمام خصوصیات آن می‌دانند به نظر می‌رسد این تحقیق در نهایت با مرور و تحلیل واقعیت‌های تاریخی برهه‌ی پیدایش و تأسیس سینما در ایران به این نتیجه می‌رسد که سینمایی در ایران رواج پیدا کرد که ذاتاً با سینمای رایج در سایر کشورها تفاوت و گاهی حتی تعارض دارد. از دلایل شکل نگرفتن آن نوع سینما در ایران می‌توان به ریشه داشتن بسیاری از سنت‌ها و امور مذهبی در زندگی روزمره‌ی مردم اشاره کرد. بسیاری از آن‌ها سینما و مشتقاتش را مساوی بابی اخلاقی و بی‌عفتی می‌دانستند و هیچ‌گاه اجازه‌ی ورود سینما به معنای کامل جهانی آن را ندادند. در حقیقت سینما در ایران به شیوه‌ای نخبه‌گرایانه بازتولید می‌شود. به بیان دیگر سینمای ایران تفسیری نخبه‌گرایانه از محصولی توده‌ای است.

واژگان کلیدی: سینمای ایران، فرهنگ توده، فرهنگ نخبه، تبارشناس

۱ - مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد بهزاد رحیمی با عنوان تکوین تاریخی سینما در ایران؛ تحلیلی تبارشناسانه از پیدایش و ترویج صنعت سینما به مثابه پدیده‌ای اجتماعی در ایران می باشد که در سال ۱۳۹۴ در دانشگاه علم و فرهنگ در رشته پژوهش هنر انجام شده است.

۱- مقدمه

قرن نوزده قرن پر حادثه و اتفاقی در بسیاری از حوزه‌ها بود. از یک سو علم و فناوری با انواع اختراعات و اسکوپ‌ها طبیعت را زیر ذره‌بین گرفته بودند و از سویی دیگر این آرتیست‌ها بودند که در تمام حوزه‌های هنر انواع ابداعات و تغییرات را آزمایش می‌کردند و گاهی در طی چند سال چندین مکتب و سبک را به وجود می‌آوردند؛ اما هنر و علم در سال ۱۸۹۵ با سینما به هم رسیدند. سینمایی که سال‌ها برای آن تلاش شده بود و ذره‌ذره نیازهای فرمی و تکنیکی آن برطرف شد تا در نهایت نور بر پرده تابانده و مردم را دچار حیرت کرد؛ اما این هم‌نشینی خوشایند به این سادگی به دست نیامده بود و نتیجه‌ی دو سه قرن بحث و کشمکش نظریه‌پردازان و فلاسفه و اهل اندیشه را در پشت خود می‌دید و هیچ دوره‌ای در این سال‌ها نبوده که در باب علم و هنر و ارتباط بین آن‌ها بحثی نباشد.

علم و هنر، هر دو ابزارهایی هستند که آدمی از آن‌ها، برای درک، توصیف و توضیح جهان پیرامون خود استفاده می‌کند. با استفاده از علم می‌توان قوانین حاکم بر دنیا را توضیح داد، روابط و سازوکارهای حاکم بین نیروهای مسلط بر آن‌ها شناخت و با استفاده از این شناخت، ابزارهایی ابداع کرد که با تقلید آن روابط، به کاررفته زندگی آسان‌تر و بهتر بیاید. هنر هم به گونه‌ای دیگر، ابزاری است برای توصیف این سازوکارها و تأثیرات آن‌ها بر ما. اثر هنری، ترکیب هماهنگ است که می‌خواهد توصیف‌کننده‌ی تأثیر و درکی باشد که هنرمند از جهان پیرامونش داشته است. بازسازی و خلق تکه‌هایی است هماهنگ، با استفاده از دست‌چین آگاهانه‌ای از دریافت‌های هنرمند، که ادراک او را از جهان پیرامونش نشان می‌دهد. هر دو روش، قدمتی به درازای تاریخ بشر دارند. تبر سنگی، چرخ، آتش، الفبا، دیوارنگاره‌های باقی‌مانده از عهد پارینه‌سنگی و حتی ابزارهایی برای ایجاد صوت موزیکال، مثال‌هایی از این دست هستند.

اما شاید چیزی که باعث شد بسیاری از نظریات در باب علم و هنر مجال بروز پیدا کنند، رومانتیسیسم بود. رمانتیسیسم پدیده‌ای است که شاید بشود بسیاری از نظرات ارائه‌شده در مورد هنر و علم را از آن منبعث دانست. از جنبش رمانتیسیسم در دنیای غربی به‌عنوان یک انقلاب یاد می‌کنند که بسیاری از حوزه‌ها را درنوردید و بسیاری از مسائل را از خود متأثر کرد و کمتر موضوعی در باب اندیشه و هنر می‌توان یافت که توانسته باشد خود را از این موج دور نگاه دارد. حوزه‌ی متأثر از این مکتب نه تنها هنر و ادبیات را در برمی‌گیرد بلکه تمام افکار، عقاید، ایده‌های اجتماعی و سیاسی، جنبش‌های مذهبی و حتی اقتصاد را هم شامل می‌شود. رمانتیسم در آغاز امر، نوعی شورش ادبی علیه قوانین عقل‌گرایانه‌ی مکتب کلاسیسیسم که مکتب جالفاخته‌ی رنسانس و دوره‌ی خردگرایی در اروپا بود، به حساب می‌آمد که برخلاف کلاسیسیسم به جای تکیه بر نظم و پیروی از قواعد خشک و عقلانی از پیش تعیین‌شده بر عواطف و احساسات، شور و هیجان، تخیل خلاق و رها، فردیت و آزادی هنرمند تأکید می‌کرد؛ اما به‌مرور این شورش از حوزه‌ی ادبیات و هنر به عرصه‌ی اجتماع و سیاست نیز کشیده شد و در آن زمینه‌ها نیز روحیه‌ی رمانتیسم علیه روح خردگرایی اروپای آن روزگار قد علم کرد. مردم دیگر از عقل که پس از رنسانس آن‌ها همه مدت حکومت کرده بود، از روشنفکری که اصرار داشت هر چیز را قبل از آنکه احساس کنیم باید بفهمیم، از آن دسته از مکاتب ادبی که مشخصات هر کدام با دقت معین و شماره بندی شده بود، از آنچه روح پیر مردانه‌ی قرن هفدهم خوانده می‌شد خسته شده بودند. در این دوره نوعی از اخلاقیات پیشنهاد می‌شد که به جای نظم رنگ و رو رفته و بی‌روح عقل، بر احساسات و عواطف و شور و هیجان متکی بود. آن چیزی زیبا و حتی صادقانه به حساب می‌آمد که از شور و هیجان الهام گرفته باشد؛ بنابراین آنچه از رومانتیسم حاصل می‌شود بیشتر مجموع تناقض‌هایی است که تساهل و مدارا را ترویج کردند و باعث پی بردن به نقصان‌های زندگی و بازگشت انسان به خویش بود، نتایجی که اساساً برخلاف همه‌ی آن منش و رفتار و گفتاری بود که پیشینیان رمانتیک خواستار آن بودند. سال آغاز و پیدایش (و نه اختراع) سینما را ۱۸۹۵ دانسته‌اند. در آن سال‌ها ادیسون^۲ در آمریکا و برادران لومیر^۳ در فرانسه آزمایش‌هایی را برای به وجود آوردن تصویر متحرک انجام دادند و بافاصله کمی از هم و با تغییراتی اندک موفق به این مهم شدند. از همان دوران و پس از تثبیت جایگاه سینما، بحث‌های بسیاری در مورد ذات این پدیده، هنر و غیر

^۲ Thomas Edison

^۳ Lumiere brothers

هنر بودن آن و زمینه‌های پیدایش آن صورت گرفت و فیلسوفان، روان‌شناسان، جامعه‌شناسان و همه صاحبان تفکر و هنر در این باب شروع به نظریه‌پردازی کردند. امری که تا امروز (۲۰۱۶) و باگذشت حدود صدویست سال از آن دوران همچنان ادامه دارد و بسیار شبیه و یادآور بحث‌هایی است که سده‌ها در مورد هنر و علم انجام می‌شد و به‌نوعی این بحث‌ها و نظریه‌ها در مورد سینما، زیرشاخه و امتداد همان بحث‌هاست؛ اما سینما چیز زیادی را مدیون علم‌گراها و دانشمندان نیست و بیشتر افرادی که وارد این عرصه شدند نگاه هنری به آن داشتند. (بازن، ۱۳۹۲: ۱۷)؛ اما در بررسی تاریخ سینما می‌توان تا زمان نمایش‌های سایه‌ای در زمان چین باستان و مُثُل افلاطون^۴ هم عقب رفت. این روند در طول قرن‌ها تکامل یافت تا به ایده‌های لئوناردو داوینچی^۵ در مورد چگونگی نمایش تصویر رسید، اکنون بخشی از این تاریخ را روایت می‌کنیم. با توجه به مباحث مطرح شده سوال پژوهش این است که شرایط وجودی و اجتماعی تأسیس و استقرار سینما در ایران چیست؟

۲- ضرورت و اهمیت تحقیق

اغلب در برخورد با سینمای کشورهای دیگر و دیدن فیلم‌هایی از آن‌ها با این سؤال مواجه می‌شویم که اگر همین فیلم در ایران ساخته می‌شد برخورد مردم با آن چگونه بود؟ البته پاسخ به این سؤال غالباً خوشایند نیست چون به نظر می‌آید نوع نگاه تماشاگران به سینما و پذیرش فیلمی خاص توسط آن‌ها خیلی به نوع ساخت و فناوری به‌کاررفته در اثر ربطی ندارد و سلیقه، ذائقه و عادات تماشاگران که ریشه در آشنایی آن‌ها با سینماست بسیار مهم تر است. مثلاً آشنایی ما ایرانیان با سینما به میانجی فرهنگ نخبه و فرهیخته‌ای بوده است که بخشی از آن را دربار قاجار نمایندگی می‌کرد و این سینما همیشه توسط حکومت‌ها و دولت‌ها کنترل می‌شده. این قضیه و تأثیرات احتمالی آن بر تماشاگران و عوامل سینما، نوع نگاه به سینما را در ایران با کشورهای دیگر متمایز می‌کند. ولی آیا این تأثیر به‌اندازه‌ای هست که از سینمای ما و سینمای آن‌ها بتوان یادکرد؟ رسیدن به جواب این سؤال کمی سخت است، ولی می‌تواند پاسخگوی بسیاری از چراهای سینمای امروز ایران باشد و شاید هم تحلیلی بر آینده آن.

۳- مبانی نظری

۳-۱- سینما، کشف یا اختراع

لحظه سرنوشت‌ساز زمانی بود که نخستین نظام علمی بازتولید تصویر کشف شد، پرسپکتیو یعنی همان گناه نخستین. اینک هنرمند می‌توانست توهم فضای سه‌بعدی را خلق کند یعنی به تصویر کشیدن اشیاء همان‌طور که در چشم ما به نظر می‌رسند. از آن پس دو گرایش در نقاشی پدید آمد، یکی گرایش زیبایی‌شناختی و معنوی و متعالی و دیگری گرایش روان‌شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون.

البته در این میان یک میانجی مهم و بزرگ به نام عکاسی هم وجود دارد. عکاسی را مهم‌ترین رخداد تاریخ هنرهای تجسمی دانسته‌اند؛ زیرا هم رهایی‌بخش است و هم نقاشی را از قید واقع‌گرا بودن رهانیده است. به تصویر کشیدن و ثبت کردن بی‌شک از میل به جاودانگی و مانایی می‌آید و شاید بتوان ریشه آن را تا مومیایی‌های مصر عقب برد؛ و بعدها دیگر این نقاشی بود که این نقش را بازی می‌کند؛ اما دادن لقب مخترع به کسانی که از لحاظ فنی سینما را به نام خود ثبت کرده‌اند کمی سخت است و در این مسیر می‌توان به سرمایه‌گذاران و عوامل ظهور فیلم هم اشاره کرد. (اندرو، ۱۳۹۳: ۱۴).

۳-۲- سینما به‌مثابه محصول فرهنگ توده‌ای

سینما تا دهه‌ها به‌عنوان یک هنر حقیر و پیش‌پاافتاده محسوب می‌شد و شاید تا امروز هم در نظرگاه عده‌ای این نظر امتداد داشته باشد، اما به‌مرور کمی اوضاع بهتر شد و صاحب‌نظران حاضر شدند به کیفیت بالای بعضی از آثار سینمایی رأی بدهند و

^۴. Plato

^۵. Leonardo da Vinci

شاید از اینجا، راه برای ارزش‌گذاری بسیاری از هنرها باز شد و افراد با توجه به سلاقی خود بر روی آن آثار ارزش‌گذاری می‌کردند. البته این کار به‌سادگی انجام نگرفت و عده‌ی زیادی که سینما را با تأثر مقایسه می‌کردند معتقد بودند، تأثر هنری است برای افراد طبقات بالای جامعه و افراد تحصیل‌کرده ولی فیلم برای توده‌ها و فرودستان است مگر در موارد معدود و استثنایی. ولی به‌مرور این نگاه‌های سخت‌گیرانه و البته تا حدی درست هم رخت برپست و سینما، به‌خصوص بعد از ناطق شدن فیلم‌ها به سرگرمی عامه مردم تبدیل شد و دیگر افراد طبقات بالا هم برای سینما رفتن خجالت نمی‌کشیدند و برایشان یک امر مبتذل و نازل نبود.

اما در مورد سینما و رابطه‌ی آن با فرهنگ توده و چیزهایی از این دست بهترین مرجع می‌تواند آراء والتر بنیامین باشد. وی معتقد بود عمل مکانیکی تکثیر آثار هنری باعث تنزل و فروپاشی اصالت هنری است؛ و هنر اصیل آن است که تجلی خود را حفظ کند ولی تکثیر مانع این کار می‌شود؛ اما وی هنری را که باعث بسیج و یکپارچه کردن توده‌ها شود را می‌ستاید و به نظرش هنرهای نمایش و از جمله سینما واجد این قابلیت هستند. به نظر وی سینما عامل اصلی تحول بود، تحولی که در پی آن هنر از دست عده‌ای خاص رها می‌شد و بین توده‌ی مردم می‌آید، به نظر بنیامین سینما باعث فروپاشی ارزش‌های آیینی شده است و به‌جای عده‌ای نخبه، توده مردم مخاطبان آن هستند؛ که خود این باعث سیاسی شدن هنر و ورودش به عرصه‌های اجتماعی و آگاه ساز می‌شود. به نظر بنیامین سینما اوج این مشارکت است و به نظر عده‌ای این مشارکت به معنای افول کیفیت است و از بین رفتن هنر جدی و جایگزینی امر نمایشی با امر آئینی، ولی بنیامین در موضع‌گیری متفاوت و جالب در مقام دفاع از سینما برمی‌آید و غرق شدن بدون فاصله از اثر هنری را نکوهش می‌کند و معتقد است تماشاگران سینما به آگاهی بیشتری نسبت به اثر هنری نائل می‌شوند و برای اولین بار در تاریخ هنر مشارکت توده‌ها در سطح وسیعی امکان‌پذیر شده است.

بنیامین در مقام مقایسه‌ی سینما با تأثر از تأثر به‌عنوان یک هارمونی و کل واحد سخن می‌گوید ولی در سینما همه‌ی این چیز را که در پرده دیده می‌شود را تصنعی می‌داند و یک بخش را کار فیلم‌بردار می‌داند که تازه او هم برحسب موقعیت ممکن است زاویه‌ی دوربینش را تغییر دهد و یک بخش را هم خود کارگردان با فرمان دادن به بازیگر و فیلم‌بردار اجرا می‌کند و در نتیجه تماشاگر به انقیاد درمی‌آید و وضعیت دوربین وضعیت او می‌شود و وی از کنش و اختیار تهی می‌شود؛ و گویی این دوربین است که در مقام چشم او کار می‌کند؛ و جالب این‌که اولین مسخ‌شده هم نه تماشاگر که خود بازیگر است، زیرا با وی همچون یک تبعیدی برخورد می‌شود و خود واقعی‌اش فراموش می‌شود و وی به نقشی که بازی می‌کند و پرسوناژی که دارد کاهش پیدا می‌کند. گروهی نیز رمانتیک‌تر از این نگاه می‌کنند و بازیگر را در سینما فاقد جسمانیت می‌دانند و او را نور و صدا به حساب می‌آورند که با روشن شدن دستگاه پخش به وی جان داده می‌شود و با خاموش شدن آن، این جان داده‌شده دوباره از وی سلب می‌شود.

۴- روش پژوهش

منبع اصلی برای انجام این پژوهش تاریخ است، تاریخ سینمای ایران. ولی در این کار به دنبال روایت‌های صرف تاریخی و داستان‌سرایی نبودیم، بلکه رجوع ما به تاریخ یک شیوه‌ی غیر روایی بوده و به تاریخ به‌عنوان یک منبع استخراج داده‌ها نگریسته شده است؛ و در این کار نه با تاریخ که با تاریخ‌ها، سروکار داریم، پس بهترین روشی که به نظر می‌رسد در انجام این کار می‌شد از آن بهره گرفت، تبارشناسی بود. تبارشناسی به‌نوعی تاریخ‌نگاری است ولی از آن نوع تاریخ‌نگاری‌ها که به پدیده‌ها به‌مثابه حکم مطلق نگاه نمی‌کنند و از خلال تکثرها و گسست‌ها و مغایرت‌ها در پی رسیدن به ریشه‌ها و منشأ پدیده‌ها هستند؛ زیرا به تاریخ به شکل مطلق اعتماد ندارد و آن را درگیر مصلحت‌ها و فراموشی‌ها و گذر زمان می‌داند. تبارشناسی تاریخی‌ات پدیده‌هایی که برایشان تاریخی ننوشته شده است را بازنمایی می‌کند. این پدیده‌ها می‌توانند مذهب و فلسفه و مناسبات قدرت و مسائل فرهنگی باشند یا مسائل اجتماعی و سیاسی، همچنین تبارشناسی در دل خود یک رویکرد و سوگیری هم دارد و یک روش و شیوه‌ی صرف نیست. در تبارشناسی به‌جای توجه ویژه به‌صورت بندی‌های دانایی و نظام‌های گفتمانی، بحث را به سمت تحلیل مناسبات قدرت و برهم‌کنش نیروها و تبیین برساخته‌های آبرکتیو و سوژکتیو نیروهای انسانی استوار است.

۵- یافته های پژوهش

۵-۱- تاریخ‌نگاری سال‌های اولیه سینما در ایران

شروع سینما در ایران ارتباط تنگاتنگی با دربار دارد و اولین دفعاتی که ایرانیان با این پدیده مواجه شده‌اند را هم در سفرنامه‌ی شاه و درباریان از دیار فرنگ باید جستجو کرد. سینما را هم مظفرالدین شاه به کمک میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی در سال ۱۲۷۹ وارد ایران کردند و در دربار با دوربین گومون شروع به تصویربرداری و نمایش فیلم کردند. خواجه‌ها و دلقک‌های دربار اولین بازیگران سینما بودند که توسط خود شاه کارگردانی می‌شدند!

به‌هرروی شاه دستور ابتیاع همه قسم سینمو فتگراف را در سفر فرنگ می‌دهد تا در مراجعت به ایران به نوکرها نشان دهند و التذادی برای ذات اقدس همایونی پدید آید. ریشه این دستور و عمل شاه را باید در ارضای حس تحقیر و ضعف در برابر قدرت و فتآوری جدید که ناشی از ابزارهای پیشرفته و ذهن مدرن غربی بود جستجو کرد. حسی که در سفرنامه‌های آن دوران زیاد به چشم می‌خورد. (نفیسی، ۱۳۹۴: ۱۱۷). حدود پنج سال بعد از اختراع سینما این پدیده وارد ایران می‌شود و در اختیار خانواده سلطنتی و اشراف قرار می‌گیرد تا گاهی با آن خود و دیگران را سرگرم کنند. برعکس زادگاه سینما که از همان اول برای مردم و با مردم بود و بسیاری از فیلم‌ها در چادرها و برای کارگران و مهاجران به نمایش درمی‌آمد. در همان سال‌ها بسیاری از کشورهای دوروبر ایران مثل ترکیه و مصر هم با ورود و گسترش سینما در کشورشان مواجه هستند، ولی آن‌ها چون از ما کمی متجددتر بودند رویکرد مدرن‌تری هم در برابر این پدیده اتخاذ کردند و شیوه مدرن‌تری را برای استفاده از این پدیده در پیش گرفتند و آن را بین مردم بردند و به‌عنوان یک رسانه از آن برای بیان نظرات خود استفاده کردند ولی در ایران با سینما هم مثل بسیاری دیگر از پدیده‌ها برخورد متصلب گونه و حتی متحجرانه‌ای شد و در دربار محصور ماند و به‌نوعی عامه‌ی مردم از دیدن و شنیدن آن در ابتدا محروم بودند (آریا بخشایش، ۸۳: ۲۲۱)؛ و ارزش این پدیده قرن در حد اسباب‌بازی کاهش پیدا کرد و مدت‌ها طول کشید تا سینما در ایران خود را بازیابی کند؛ و گویی در روزهای نخستین یک نوع سردرگمی در مخاطب شناسی سینمای ایران وجود داشته است. (ساکت، ۱۳۸۲: ۷۷).

۵-۲- درباری‌ها و سینما

پیش‌تر از تماشای فیلم در سینماها و تماشاخانه‌های فرنگ توسط درباریان و نزدیکان دربار که شاه را در سفرهایش همراهی می‌کردند یا تجار و صاحب‌منصبانی که راهشان به پاریس و لندن می‌افتاد حرف زده‌ایم و حالا برای تکمیل بحث روایت‌های افراد برجسته را از تجربه‌ی تماشای سینما در داخل کشور بیان می‌کنیم. ملیجک ثانی از آن افرادی است که ظاهراً گذرش به سینما زیاد می‌افتاده و در خاطراتش که به چاپ رسیده بارها از سینما رفتن‌هایش حرف زده است. " ... از تیمچه حاجب الدوله رفتم مغازه صحاف‌باشی. روزهای یک‌شنبه سیمی فنوگراف دارد برای فرنگی‌ها و شبها برای عموم. رفتم هیچکس نبود. من بودم و میرزای سفارت هلند و چند نفر از اجزای تکو... دو ساعت و نیم از شب رفته بود که کالسکه خواستم. همراه مدیر رفتیم مغازه صحاف‌باشی، تماشای سینما توگراف ". (میرزایی، ۱۳۷۶، ج اول: ۵۳۳). " آمدیم منزل. قدری روزنامه نوشتیم. نماز مغرب و عشا خواندم. مدیر آمد، قدری درس خواندم. کالسکه خواستم، رفتیم تماشای سینمو فنوگراف. مدتی تماشا نموده مراجعت به منزل کردیم ". (همان).

وی حدود پنج سال بعد، یعنی در سال ۱۲۸۷ شمسی بازهم چند جا به سینما رفتن و فیلم دیدن اشاره می‌کند که بازگو کردنشان خالی از لطف نیست. " نیم ساعت از شب رفته آمدم به عمارت مخصوص امیریه، چون که امشب شام را سر میز مهمان ضل السلطنه هستیم. مؤیدالدوله، نصرت السلطنه پسر شاه مرحوم، یمین الدوله، عضدالسلطنه، نصرالدوله، ناصرالدوله، دو پسرهای وزیر دربار، حسام السلطنه، مجلل الدوله و پسرهای خود حضرت اقدس، سالارمجلل، مختارالسلطنه، شبل الملک، پسر

سردار ناصر، مهمان بودیم. غلامحسین خان درویش ساز میزد. حاجی خان ضرب می‌گرفت. با قربان خان، صفدر خان، نی می‌زد. سسینموفتگراف هم آوردند، چندین پرده خوب نشان دادند. " (همان، ج دوم: ۱۳۴۳).

" دو ساعت از شب گذشته برحسب دعوت صدراعظم که در عمارت خورشید کرده بود، لباس نیم رسمی پوشیده رفتم. بسیار جمعیت بود. هر کس را که بخواهید بود. مبل زیادی از دیوانخانه آورده بودند. پرده‌های نقاشی، اسباب‌های دیوانخانه از قبیل گلدان‌ها، میزها، آینه‌ها. بسیار خوب درست کرده بودند. آن اطاق که رو به کوچه است سالن درست کرده بودند. تالار پهلوی سفینه‌خانه خیلی عالی شده بود. باری سفرها هم آمدند. یکصد و بیست نفر سر سفره نشسته بودند. میز را هم نعلی گذارده بودند. شام بسیار خوبی صرف شده، صدراعظم بلند شده به سلامتی سلاطین خورد، وزیرمختار اطریش به سلامتی شاه از جانب سفرا، وزیرمختار ینگه‌دنیا به سلامتی صدراعظم خورد، بعد از شام هم سسینموفتگراف نشان دادند. " (همان: ۱۳۵۶).

وی در ۱۲۹۴ هم روایت‌های جالبی در مورد سینما ارائه می‌کند. " دعا‌های جمعه را خواندم، سالار همایون که حاکم گرمرو بود، می‌خواهند معزولش بکنند آمده است، او را ملاقات کرده، باری بعد والا حضرت بیدار شد، رفتم شرفیاب شده، بعضی تلگرافات آوردند، خواندند، بعضی‌ها تلگراف رمز بود، خود والا حضرت استخراج فرمودند، بعد صرف نهار کردند ما هم نهار خورده تا عصر در حضور بودیم. شب را هم سسینموفتگراف آوردند نشان دادند باری تا ساعت هفت در حضور بودم، یعنی شب‌ها آخر شب همه می‌روند، من تا نخوابند نمی‌آیم منزل. " (همان، ج ۴: ۲۸۸۲).

۵-۳- توصیه‌های ایجابی برای سینما

از سانسور گفتیم ولی این‌گونه اقدامات صرفاً سلبی نبوده و حتی در همان سالی که این قوانین تصویب شدند یعنی در سال ۱۳۱۷ شاهد تأسیس اداره‌ای به نام سازمان تجویز افکار هستیم؛ که برای متمرکز سازی و کنترل فرهنگ رسمی به وجود آمده بود. این سازمان که برای ایجادش به الگوی دستگاه تبلیغاتی نازی‌ها در آلمان و فاشیست‌ها در ایتالیا نگاه شده بود در رأس خود آقای احمد متین دفتری، وزیر دادگستری را می‌دید که خود این قضیه بر اهمیت داشتن ای سازمان برای حکومت حکایت دارد. سازمانی که بسیار رعب‌آور کار خود را با سخنرانی متین دفتری در دارالفنون شروع کرد و بسیاری هم با انتشار مقالاتی در جراید به حمایت از وی و سازمانش پرداختند، این سخنان و تمجیدها نگرانی‌هایی را برانگیخت از جمله سفیر امریکا در گزارش‌های خود به واشنگتن این جو را ملهم از دستگاه نازی‌ها و فاشیست‌ها دانسته است.

بخشی از سخنان متین دفتری را برای درک شرایط آن روز می‌آوریم. " پس از جنگ جهانی اول، متفکران به این نتیجه رسیده‌اند که دولت فراتر از هر چیز است، افراد باید برای حفظ منافع دولت از منافع خودشان چشم ببوشند، یعنی هرگاه منافع افراد با منافع دولت تصادم پیدا کند، منافع دولت باید مقدم باشد. حکومت باید علیه قوای مضر مبارزه کند و با هدایت افکار عمومی، نوعی وحدت فکری جامعه را شکل بدهد که حامی منافع دائمی کشور باشد. " (نفیسی، ۱۳۹۴: ۳۵۷)؛ و حتی بدتر از این حرفها، خود مجله‌ها هستند که از نقش مطبوعات برای جلوگیری از انحراف و تقویت روح ملی دم می‌زنند؛ و البته بدیهی است که اینجا مراد از مطبوعات می‌تواند ادبیات و شعر و موسیقی و نقاشی و سینما و تأثر هم باشد.

سعید نفیسی هم که خودش از اعضای اصلی این سازمان بود، در این باره می‌گوید: " وظیفه مهم سازمان این بود که افکار و آمال و آرزوهای افراد را چنان یکسان کند که اتحاد و اتفاق کلمه واقعی در میان ایشان فراهم شود تا در میان افراد تحصیل کرده به هیچ وجه اندک اختلاف و دوگانگی از حیث افکار و آمال و آرزوهای انسانی پیش نیاید. " (همان: ۳۵۹).

در اینجا بخشی از مقاله‌ای را که در سال ۱۳۲۷ قمری در روزنامه روزگار نو به چاپ رسیده است را می‌آوریم که به درک بیشتر از شرایط آن دوران کمک خواهد کرد. عنوان مقاله، فواید سینماتوگراف است. " از قراری که روزنامه‌های فرنگستان به ما خبر می‌دهند قرار بر این شده است که میکروپ‌های امراض مختلفه را در پرده‌های سینماتوگراف بنمایانند. قدم بقدم اکنون میتوانند برای دفع این دشمنان انسانیت میکروبها که داخل خون شده و کاملاً صحت را زیان می‌رسانند اقدامات خوبی نموده و اهمات شایان به عمل آورند پرده‌های سینما توگراف این میکروبها را بزرگ کرده و با کما آشکاری می‌نمایند.

از این قرار مادرمی یابیم که سینماتوگراف اختراعی است که نه تنها برای خوش گذراندن اوقات فراغت به کار می‌رود بلکه به کار تعلیم علمی نیز می‌رود. برای همین است که ما تعجب داریم چرا مدرسه‌های شهری با صاحبان سینماتوگراف داخل مذاکرات نمی‌شوند که فیلم‌های مخصوص علمی وارد کنند و برای آنکه شاگردان دروس الاشیاء را با نموده شدن در پرده‌های بزرگ بهتر فراگیرند این مهم را بکار نمی‌برند. این مسئله در تمام شهرهای متمدن انجام می‌گیرد و ما گمان می‌کنیم که صاحبان سینماتوگراف با کمال اشتیاق این درخواست را می‌پذیرند.

روسی خان چندین دفعه اظهار اینمطلب را بما نموده است و مقاصد حسنه خودش را درباره اعلام داشته که خود شخصاً هم گفته است که خودش اول کسی است که برای اینمقصد اقدامات لازمه نموده اما مدرسه‌ها هیچ اعتنایی نکرده‌اند. امیدواریم که این سطور نخوانده نمانده و جالب دقت بشود، زیرا که تصاویر اشکال برای فهماندن شاگرد بهتر از بیانات مقتدرترین معلم و بهترین طریقه فهماندن است حیوان‌شناسی، وظایف اعضاء، جغرافی و تمام اینگونه علوم، هیئت و غیره با تصاویر بهتر به شاگردان فهمانده می‌شود و مخصوصاً این در صورتی مقارن درک اطفال می‌گردد که تصویرات و اشکال اجسام بهمان بزرگی طبیعت و جسامت حقیقی نمایانده شود، زیرا خیلی باید اهمیت داد که شاگرد چنان که باید درک مطلب و دروس خود نماید و حس اطفال در فهم مطلب بدین طریقه خوب بیدار می‌شود از این مسئله نباید چشم پوشید که خیلی لازم است." (غلامرضا، ۱۳۲۷ ق: ۳).

در موزه سینما هم سندی دستی، اهدایی یحیی ذکا به چشم می‌خورد که بخشی از آن را اینجا می‌آوریم. "بتاریخ ۲۵ شهر شعبان در محله ارمنستان در خانه وارتان یانس روبروی مریضخانه تبریز سنه ۱۳۲۸ افتتاح میشود الیزون ایران با قوه الکتریک شعبه‌های جوربه‌جور با پرده‌های عمده علمی تاریخی جغرافیای ارض کره راجع بمدارس و مطبوعات اخلاق مضحکه ظریف و غیر عکس‌های متحرک که معرفی خواهد شد از زمان سابق اطوار و اخلاق ملل عالم با عکس و پرده‌های طبیعی ارض کره یعنی عکس‌های بری و بحری در الیزون ایران آقایان عظام ملاحظه خواهند فرمود ترقی و معجزه‌های علمی قرن حالیه را و در آنجا خواهند دید که دریا و کره ارض را با معجزه علمی با تعجب تمام ترقیات علمی و دستگاه ماشینی و در پرده‌ها نشان داده خواهد شد منافع های بزرگ کارخانه‌ها و فابریک‌ها و نشان داده خواهد شد از امورات و رفتار سابقه و حالیه ملل عالم و همه این عوالم در حضور آقایان در نهایت آشکاری مجسم خواهد شد اداره الیزون در کمال توقیر و احترام از عموم اهالی ترقی خواه وطن پرست محترم متمنی و متوقع است که تشریف آورده بعین ملاحظه فرمایند امیدواریم بعد از مشاهده پرده‌ها آقایان محترم با ترقی افکار عالییه و دلخوشی معاودت خواهند فرمود و مسلماً برای همه ممکن نیست که در تمام یا بسیاری از کره را سیاحت نمایند لهذا اداره الیزون ایران محترماً دعوت می‌نماید آقایانیکه در این آرزو هستند به الیزون تشریف آورده بچشم خود ملاحظه و سیاحت نمایند که در آنجا معلومات و ترقی افکار حاصل خواهند فرمود و این عکس و پرده‌ها آورده می‌شود..."

ولی در سال ۱۲۹۵ شمسی مطلبی با عنوان مناظره‌ی پیر و جوان به چاپ رسیده است که شاید به درد پایان کار ما در این بخش هم بخورد. "در کافه‌ای شبها پرده‌ای بنام تاریکی می‌فرازند و روشنایی بر آن میاندازند و مقابلش صوری از بازیهای تقلیدی اروپ میگذرانند سابه آن اشکال به پرده‌ای میافتد مینگری هر دقیقه اشخاصی غریبه با اطوار عجیبه جلوه گریها نموده به حرکتی مغشوش حواس تماشاگران را مشغول میدارند و فوراً معدوم شده سایه دیگری بر پرده میافتد اصل بازی موهوم صورت و عکسی که از آن برداشته اند نیز موهوم سایه‌اش که بر پرده ایرانی افتد موهومتر. همه هیچ مأخوذ از هیچ موقوف بر هر هیچ و عدم مقتبس از عدم و موهوم در موهوم بر موهوم. نه ثبات ذاتی نه استقرار مکانی و زمانی. بلی گروهی مشعبد گوشه‌ها نشسته بخيال خود نوائی نرم و دمی گرم دارند و به هوای نقش پرده با خاک ما دراویش بازی میکنند تا سینموتوگراف روزگار چه نقشی برای آنان به آب زند." (انصاری، ۱۳۹۵: ۸۱).

چند سال بعد هم این جریان پرداختن به سینما به‌عنوان یک ابزار بسط علم و معرفت ادامه داشت و در مجله‌ی ایران در سال ۱۳۰۳ شمسی متن زیر به چاپ رسیده است. "نمایش و سینما. برای اینکه افراد یک ملت دانا و مجرب گردند اولین وسیله مدرسه و کلاس درس است. در لزوم و تأثیر آن عامل قوی شکی نیست ولی از آنجائیکه همه‌کس استطاعت ندارد وقت خود را به تعلیم اختصاص داده و از سایر مشاغل معاشی بازماند و بعلاوه درس یکنواخت و جدی شخص را تا حدی خسته و کسل

میکنند و ممکن است در نتیجه خستگی از تحصیل ملول شده و ترک گوید عقلای ملل وسیله دیگری ایجاد کرده‌اند که همکار تحصیل کلاسیرا صورت داده و هم بمثابة تجربه علمی است که بعد از تحصیل علم بایستی در ضمن کار و امتحان پیدا کرد و بعلاوه موجب تفریح و رفع خستگی و کسالت شده و موجب تجدید قوه سلول‌های دماغ میگردد. این وسیله عبارت از نمایش است که دارای انواع متعدده از قبیل تراژدی و کمدی و سینما و غیره بوده و این کار وقت محمل را اشغال میکند زیرا اوقات نمایش بعد از فراغت از کار در شب‌ها است و نه خستگی می‌آورد و بلکه انسانرا تر دماغ کرده و روح نشاط بدو میبخشد و از تماشا محظوظ شده و ضمناً علم و تجربه می‌آموزد. فایده دیگری هم دارد که عواطف رحم و مروت انصاف و دستگیری فقرا و ضعفاء و سایر خصال پسندیده را نمو میدهد و صفات زشت را مثل قساوت و بیرحمی و دزدی و دروغ‌گویی و غیره که نتیجه سوء آن را مجسم میسازد منفور ساخته انسان را از آنها دور میکند. باین واسطه است که در نظر اروپائیان و کلیه ملل متمدنه نمایش آنقدر اهمیت دارد که مدرسه و کتاب و کسانیکه درام و موضوع نمایشها را ترتیب میدهند در عداد نویسندگان بزرگ منسوب میشوند در هر شهر و قصبه و حتی دهات کوچک چندین نمایش خانها وجود دارد که بسیاری از آنها را معارف خواهان و وطن پرستان ساخته برای این کار اختصاص داده‌اند ما از این شماره ستون مخصوصی برای نشریات راجع باین موضوع باز کرده و نتایجی که سایر ملل از این راه برده‌اند را به اطلاع عامه می‌گذاریم." (ایران، ۱۳۰۳، ش ۱۷۱۴: ۳)

این موارد توصیه‌ای و ایجابی را هم می‌توان در زیر دسته‌ی سانسور قرارداد. این امر از دو سو قابل بررسی است. اول تأثیر مستقیم بعضی از این توصیه‌ها و نوشته‌ها در سانسورها و قوانینی است که بعدها علنی و اعلام می‌شود که در بخش پیشین به آنها به صورت مبسوط پرداختیم؛ و سویی دیگر آن به جای مسئولان و دست‌اندرکاران خود سینماگران را نشانه می‌گیرد و چیزهایی به خورد آنها برای ادامه‌ی کار می‌دهد و ممکن است نظر آنها را برای انتخاب نوع فیلم‌ها و نمایش تحت تأثیر قرار دهد.

۶- بحث و نتیجه‌گیری

بعد از آوردن مصداق‌هایی از تاریخ سینمای ایران در مورد بحث‌های مرتبط با نخبه و توده و رسیدن به این فرض که سینمای ایران نتیجه‌ی مسیر منطقی سینما در محل بومی خود نیست و به نظر یک انحراف از معیار رخ داده و سینما در این نقطه از جهان جور دیگری نگاه شده و در مورد آن تصمیم‌گیری شده است. برای روشن‌تر شدن این موضوع بار دیگر سؤالی را که اصلی‌ترین دغدغه‌ی ما در این بحث است را مطرح و سعی می‌کنیم به آن پاسخی مناسب بدهیم. شرایط وجودی و اجتماعی تأسیس و استقرار سینما در ایران چیست؟ و چرا و چگونه این شرایط پیش آمده است؟ به نظر می‌آید این تفاوت هم دلایل فنی و تکنیکی داشته و هم دلایل فرهنگی و اجتماعی.

برای پاسخگویی به این سؤالات ما به مقاله‌ی معروف بنیامین با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» رجوع خواهیم کرد. مقاله‌ای که به‌عنوان محل رجوع و مرجع ما در بحث توده‌ای بودن سینما از ابتدا مطرح بوده. سپس دلایلی را که بنیامین برای نظر خود بیان کرده را با مصداق‌های ایرانی و فارسی آن که در بخش پیشین به آنها پرداختیم مقایسه خواهیم کرد تا ببینیم چرا آن شرایطی که در غرب و بسیاری دیگر از کشورهای حتی اطراف ایران برای سینما اتفاق افتاد، در ایران جواب نداد و سمت‌وسوی سینمای ایران چیز دیگری از آب درآمد. برای این منظور ابتدا نیاز است درک درستی از شرایط آن روزهای جامعه‌ی ایرانی داشته باشیم تا بتوانیم تحلیل مناسبی هم ارائه بدهیم.

در سال‌های منتهی به اختراع سینما، دهه‌هاست که اروپا وارد دوران صنعتی شده و بسیاری از مرزها در همه‌ی حوزه‌ها دچار تغییر و دگرگونی‌های اساسی شده است، ولی در همان دوران ما در ایران همچنان درگیر به حراج گذاشتن القاب و عناوین توسط وابستگان دربار هستیم و بی‌جهت نیست که گروهی به شوخی گفته‌اند تعداد سلطنه‌ها و الدوله‌های فجری که در سایه‌ی ظل الله می‌زیستند از تعداد مردم عادی بیشتر بودند. دوره‌ای که فقر و تیره‌روزی مردم وضع غالب است و با سفرهای اروپایی و دیدن پیشرفت‌های فنی آن دیار نارضایتی مردمی هم کم‌کم شکل می‌گیرد و منجر به مشروطه می‌شود. انقلاب مشروطه را اولین انقلاب دموکراتیک در خاورمیانه دانسته‌اند، رویدادی که باعث به وجود آمدن مجلس در ایران شد و نظام سلطنت

استبدادی را حذف کرد. هم‌زمان با این رویداد شاهد مجموعه اتفاقاتی هستیم که الآن از آن‌ها به غربی‌سازی و مدرن‌شدت تعبیر می‌شود. هم‌زمان با تقسیم قدرت بین قوا، قوانین زیادی هم از کشورهای اروپایی اخذ می‌شود و بسیاری از ابداعات و نهادهای غربی که سال‌ها برای شکل‌گیری آن‌ها تلاش شده بود به‌صورت سردستی و بدون پیشینه و عقبه‌ی لازم وارد کشور می‌شود. مشروطه خواهان همه‌ی طیف‌ها از جمله بازاریان و تجار، روشنفکران و فرنگی‌مآب‌ها و البته روحانیون اصلاح‌طلب در کنار هم برای اصلاح سیاسی و اجتماعی دست‌به‌کار شدند.

دوران مدرن‌سازی لجام‌گسیخته و بی‌هدف آهسته آغاز می‌شود و بر همین اساس دولت‌ها و حکومت‌ها هم متراکم‌تر و نیرومندتر و مستبدتر می‌شوند؛ و کنترل بر سینما و به انقیاد درآوردن آن‌هم در میان دستگاه قدرت، طرفداران بسیاری پیدا می‌کند. عملاً در آن روزهای ابتدایی سینمای ایران سینمایی خانگی بود که با حمایت عده‌ای خاص شکل گرفته و ادامه‌ی حیات می‌داد و هیچ چشم‌انداز روشنی هم پیش روی او نبود و از همچنین زیرساخت‌هایی نمی‌شود انتظار یک نظام سینمایی هالیوودی داشت که طبق الگوی تولید انبوه شروع به ساخت کند و برایش هم فرق نکند که این چیزی که دارد تولید می‌کند صابون است یا اتومبیل کارخانه‌ی فورد.

از این سینما می‌توان همان تولیدات خانگی و محدود را با استانداردهای داخلی و سنتی انتظار داشت. این نوع سینما بیشتر از این که صنعتی باشد کارگاهی و وابسته به افراد محدود و معینی بود؛ و تماشاگرانش هم مردمی بودند که از یک طرف دل درگرو سنت‌ها و ریشه‌های حتی بدوی خود داشتند و از دیگر سو با امواج مدرنیته محاصره‌شده و در حال پوست‌اندازی و تبدیل به شهروند و روشنفکر بود. امت داشت به ملت تبدیل می‌شد و برای اولین بار در خیابان‌های شعارهایی با قافیه‌ی ملت ایران شنیده می‌شد و این یعنی دنیوی شدن و مادی شدن مسائل و دوری از چیزهایی که همه‌چیز را برای سده‌ها در قامت قدسی و استعلایی ظاهری فروبرده بود و افراد جامعه برای نخستین بار طعم فردیت و امر انسان‌محور را چشیدند؛ و تا تشکیل مجلس اول نخبه و نخبگان در محصور دربار بودند و چالش‌چندانی بین این قشر در خارج از دربار وجود نداشت (ساعی و کوشانفر، ۱۳۹۰: ۱۳). و در سینما هم همین‌طور بود و بیشتر کارها در اختیار درباریان بود.

سینمای قاجاری هم در این دوره تا سال ۱۳۰۴ که پایان این سلسله و روی کار آمدن پهلوی است به کار خود ادامه می‌دهد. سینمایی که فاقد هرگونه زیرساخت مناسب بود و چیزی به نام استودیو و لابراتوار و کارگاه‌ها و مدارس بازیگری، وجود خارجی نداشت و همه‌چیز با حمایت گاه و بی‌گاه دربار و عده‌ای متنفع در حال انجام بود. سینما هم در آن دوران به تبع سایر هنرها مسیری یکسان را پیمود. هنرها در آن دوران اغلب به‌صورت یک نفره و حداکثر استاد و شاگردی انجام می‌شد و مفهومی به‌عنوان کار گروهی و گروه سازنده‌ی یک اثر محلی از اعراب نداشت و بنده‌نوازی هم همچنان رواج داشت و هنرمندان همه‌ی عرصه‌ها همیشه چشمشان به دست صاحبان پول و قدرت بود و کمتر محصول خود را با مردم و نیازهای آن‌ها گره می‌زدند.

این شرایط احتمالاً با نظریه‌ی «حکمرانی خودکامه» که هما ناطق می‌گوید قابل تبیین است. "به عقیده‌ی وی، حکمرانی خودکامه به جامعه‌ی کلنگی می‌انجامد که در آن همه چیز کوتاه‌مدت است. نشانه‌های این نوع حکمرانی عبارت‌اند از: فقدان اکتساب و انباشت و نگهداری ابزار، بداهه‌واری و تغییرات ناپایدار و زودگذر (در کوتاه‌مدت هر تغییری امکان‌پذیر است ولی از تغییرات بلندمدت و پایدار چندان خبری نیست)، آشفتگی ناشی از حکمرانی خودکامه، وجود مراکز متعدد قدرت و نبود هیچ چارچوبی برای مشروعیت و قانون به‌جز خود حکمرانان. در چنین جامعه‌ای، دولت پاسخگو نیست و مردم هیچ سهمی در حکومت ندارند". (نفیسی، ۱۳۹۴: ۱۰۵)؛ و از همین تحلیل بدون هیچ توضیح اضافه‌ای می‌شود سینمای کلنگی را مستفاد کرد. پس این‌طور به نظر می‌آید که تولیدات هنری هم در هر جامعه‌ای تابعی از تولیدات ملی و اصلاً اقتصاد آن جامعه است. با این اوصاف در جامعه‌ای که همه‌چیز به‌صورت کارگاهی و کوچک و دورهمی تولید می‌شده و برای همان تولید کم هم ظاهراً نیاز به خارجی‌ها داشته‌ایم و باز شدن درهای ایران به سمت غرب، فقط ما را مصرف‌کننده کرد و آن‌ها هم مواد اولیه و خام را از ایران استخراج می‌کردند، صحبت از سینمای ملی و ایرانی هم مانند تولیدات دیگر عرصه‌ها چندان منطقی به نظر نمی‌آید و در بهترین حالت می‌شود از تولید جمع‌وجور کارگاهی در ایران نام برد.

همیشه نخستین تماس‌ها با یک پدیده تأثیر زیادی بر آینده‌ی آن‌ها می‌تواند داشته باشد و حتی روابط آندورا برای بلندمدت ترسیم و تعیین کند. " این موقعیت‌های نخستین تماس، چه میان کریستف کلمب و بومیان آمریکا در سده‌ی پانزدهم و چه میان جویندگان استرالیایی طلا و بومیان گینه‌ی نو در سده‌ی دوازدهم، حالتی موقتی دارد. با این حال، پیامدهای این تماس‌های نخستین هم بر روابط متقابل دو گروه و هم بر هویت‌های فردی و جمعی‌شان سایه می‌اندازد. " (همان: ۱۵۵). غرب و غربیان هم در نگاه ایرانیان همواره دارای وجهه‌ای منفی بودند و به طبع، هر چیزی هم که از آن‌ها قرار بود به ما برسد با دیده‌ای مشکوک به آن نگرسته می‌شد. نگاه مذهبی هم این قضیه را تشدید می‌کرد. سینما هم از قضیه مستثنا نبود و یکی از دلایلی که سینما در ایران نتوانست خود را در هنجارهای بومی این پدیده هماهنگ کند را می‌توان در همین نکته جستجو کرد.

مواردی را که ذکر کردیم بیشتر اشاره به دوره‌ی قاجار داشتند، ولی در دوره‌ی پهلوی اول هم این تغییرات گسترده‌ای که در کشور به وجود آمد دردی از حال سینما دوا نکرد و همچنان به آن به‌عنوان یک امر ثانوی و ابزار نگاه می‌شد و همچنان برای رسیدن به سینمایی که در کشورهای دیگر رواج داشت و مدنظر بنیامین هم بود راه‌ها هموار نبودند. دولت رضاشاه دولتی بود که اهداف مشخصی را برای خود تعیین کرده و آن‌ها را دنبال می‌کرد. "تمرکزگرایی، عقلانی سازی، قانونمندی سازی، ترویج نوعی فرهنگ رسمی و هویت ملی مدرن و غیرمذهبی" (همان: ۲۳۴)، از جمله‌ی این موارد بود. این کارها را دولت با نگاه اصلاح‌گرایانه‌ی غربی در دستور کار داشت و به بسیاری از آن‌ها نیز دست پیدا کرد؛ یعنی چیز را که مردم در مشروطه به دنبالش بودند سال‌ها بعد نتوانستند به آن دست پیدا کنند و آن هم مفهوم ملت بود.

چیزی که برای رسیدن به آن رضاخان استبداد و قدرت زیادی هم از خود نشان داد که چندان خوشایند هم نبود، وی در هر حوزه‌ای که فکر می‌کرد ممکن است در رسیدن به این اهداف خلل وارد کنند، ورود پیدا می‌کرد و با تصویب قوانینی راه را برای خود هموار می‌کرد و چندان برایش اهمیتی نداشت که بعضی از این امور از شخصی‌ترین امور افراد هستند و وارد شدن به آن‌ها چندان با اصول اخلاقی و دموکراتیک همخوانی ندارد. ولی به‌رحال در پایان این دوران می‌شد از چیزی به‌عنوان هویت ملی نام برد و بر آن تأکید کرد. سینما هم در میان همه‌ی این دعوای چندان قدرت و نفوذی از خود نداشت و هر جا که حکومت صلاح می‌دید در پیشبرد اهدافش به کار گرفته و به‌نوعی استثمار می‌شد و اگر هم گاهی هوس تخطی به سرش می‌زد با آن برخورد می‌شد؛ و این‌گونه بود که در این دوران هم چندان مجالی فراهم نشد که سینما، سینما به‌عنوان مفهوم رایج خود شود. از همراهان رضاشاه در این دوران و مشخصاً در عرصه‌ی هنر، می‌توان به تیمورتاش، حسن پیرنیا، ارباب کیخسرو شاهرخ، علی‌اکبر داور، حسن تقی زاده، عیسی صدیق، علی‌اصغر حکمت، سعید نفیس و تنی چند از بزرگان مملکت اشاره کرد که در انجمنی به نام انجمن آثار ملی دورهم گردآمده و هدفشان حفظ و تبلیغ آثار ملی و فرهنگی ایران بود. عمده‌ی فعالیت‌های این گروه از روشنفکران و سیاستمداران معماری و آثار کهن بود ولی به چند تن از آن‌ها به سینما هم گوشه‌ی چشمی داشتند و از آن غافل نبودند و هر جا که نیاز بود از آن استفاده و یا در جهت اهداف انجمن از آن حمایت می‌کردند؛ مانند فیلم حاجی آقا آکتور سینما، ساخته‌ی آوانس اوگانیانس که در راستای سیاست‌های پهلوی در مورد پوشش و ظاهر مردان و بی‌حجابی زنان بود.

همه‌ی این مواردی که گفته شد به حاکمان و مسئولین بازمی‌گشت و بد نیست به نگاه خود مردم هم در این زمینه پرداخته شود. واقعیت این است که وضعیت اجتماعی و فرهنگی و اعتقادی نیز عامل مهمی برای جلوگیری از رشد سینما بود و بسیاری سینما و آداب سینما رفتن را بابتی اخلاقی و زیر پا گذاشتن ارزش‌ها یکسان می‌شمردند و کسی که به سینما رفت و آمد داشت مصداق آدم بی‌اخلاق و سینما مظهر لانه‌ی فساد بود. به بخش‌نامه‌ای که سید ضیاء و رضاخان بعد از کودتای سوم اسفند منتشر کردند، توجه کنید: " در این اعلان که با «حکم می‌کنم» آغاز و با امضای رضا، رئیس دیویزیون قزاق علیحضرت اقدس شهبازی و فرمانده کل قوا» پایان می‌گیرد، در چندین ماده‌ی مجزا، همه‌ی روزنامه‌های و اوراق مطبوعه، هرگونه اجتماعات در منازل و نقاط مختلفه را موقوف و پستخانه و تلفونخانه، تلگرافخانه را تعطیل اعلام می‌کند. در ماده‌ی شش این اعلان چنین آمده است: تمام مغازه‌های شراب و عرق فروشی، تئاتر و سینما تلگراف‌ها و کلوب‌های قمار باید بسته شود و هر مست که دیده شود بمحکمه‌ی نظامی جلب خواهد شد " (همان: ۲۴۷).

همان‌طور که مشاهده شد برای بسیاری از مواردی که برای آن‌ها باید حکمی صادر می‌شد بند و ماده‌ی جدایی لحاظ شده ولی سینما در کنار بسیاری از تابوهای اجتماعی و عقیدتی مانند مشروب و قمار آورده می‌شود؛ و اصلاً در کل تاریخ سینمای ایران و تا به امروز حتی، این نوع نسبت‌ها دستاویزی برای حاکمان بوده تا فیلم‌ها را به میل خودسانسور و افکار را هدایت کنند و البته با بهانه‌ی حفظ مردم از پلیدی‌های این فرهنگ و پدیده‌ی غربی. بارها در مورد مذهبی‌ها و سینما گفته شد ولی اینجا هم نقل‌قولی را از سید حسن مدرس می‌آوریم که در تأیید همین نگاه منفی به سینما است. "در رژیم نویی که نقشه آن را برای ایران بی‌نوا طرح کرده‌اند، نوعی از تجدد بما داده می‌شود که تمدن مغربی را با رسواترین قیافه، تقدیم نسل‌های آینده، خواهند نمود... سیلی از رمان‌ها و افسانه‌های خارجی... بوسیله مطبوعات و پرده‌های سینما به این کشور جاری خواهد شد. بطوری که پایه افکار و عقاید و اندیشه‌های نسل جوان از دختر و پسر تدریجاً بر بنیاد همان افسانه‌های پوچ قرار خواهد گرفت و مدنیت مغرب 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، لازمه متمدن بودن است." (همان: ۲۴۷).

اما اکنون باید به مقاله‌ی بنیامین بازگردیم و از لحاظ نظری هم این تفاوت‌های ذاتی که در نهایت منجر به جدایی سینما در ایران از معنای عامیانه و توده‌ای آن شده است را روشن نماییم. عامیانه و توده‌ای صفاتی هستند که در اصل اشاره بر حقیقت سینما نیز دارد. ریشه‌های اندیشه‌ی بنیامین را باید در آراء کانت جستجو کرد که پیش‌تر آن را به‌صورت تفصیلی توضیح داده‌ایم. ولی در زمینه‌ی هنر و فناوری که ماهیت اصلی نظریات وی را تشکیل می‌دهند باید به مبانی دیگری رجوع کرد. در این زمینه دو تن را پیشگامان وی دانسته‌اند، آلوئیس ریگل^۶ و لازلو موهولی^۷ ناگی. ریگل نظریه‌پرداز تاریخ هنر در اوایل قرن بیستم بود که بسیار بر محققان بعدی هنر تأثیرگذار بود. وی از محل رجوع خود یعنی هگل سود می‌جست و بیشتر علاقه‌اش تحقیق بر روی نقش‌مایه‌ها و تزئینات بود و این‌که این موارد چگونه به ساحت هنر راه پیدا کرده‌اند. وی بر تغییر پی‌درپی هنر و آثار هنری تأکید می‌کند و به سوارشدن بارهای معنایی سیاسی و اجتماعی و مذهبی بر اثر معتقد است. بنیامین هم آنجایی که به کاربردهای سیاسی هنر توجه می‌کند به ریگل چشم داشته است.

بنیامین در سطرهای آغازین مقاله‌ی خود بر سهولت تکثیر پذیری اثر هنری جدید اشاره می‌کند و معتقد است که اکنون این آثار به‌راحتی در همه‌جا قابل‌دسترس هستند. بنیامین در تلاش است تا ما را در هویت تکه‌تکه شده‌ی هنر مدرن سهیم کند، وی عامل اصلی این تکه‌تکه شدن و جدایی هنر مدرن با زمان پیشین را در تکثیر می‌بیند. وی مانند بسیاری از اسلاف خود در پی تعریف جدیدی از هنر نبود و بیشتر در پی کشف و بروز استعداد‌های ذاتی هنر بود. وی همچنین انتقال تجربه‌ها را از گذشته به حال دیگر واجد ارزش نمی‌داند، چون همه‌ی آن چیزی که قبل‌تر مهم بوده و محترم شمرده می‌شده و به‌تبع آن دارای ارزش بوده، لزوماً امروز هم دارای آن اهمیت نیست و دیگر نمی‌توان به این امر امید داشت و روی آن حساب کرد.

وی زمانی که به بازتولید اثر هنری می‌پردازد در واقع چیزی که در ذهن دارد با تکثیر و تقلید به معنای کهن و کلاسیک آن که افلاطون در جمهور بیان می‌کند متفاوت است. ما در آنجا با تکثیر و تقلیدی مواجه هستیم که ماهیت آن اثر اصلی دست‌نخورده و والا باقی می‌ماند ولی بنیامین از چیز دیگری سخن می‌گوید. وی معتقد است ما به مدد فناوری با نوعی از تکثیر و بازنمایی طرف هستیم که تا پیش از آن در اثر هنری تجربه نکرده بودیم و به‌نوعی با خلق مواجه هستیم وی با این دیدگاه اصول نانوخته فرهنگ و هنر غربی را نشانه می‌گیرد، یعنی اقتدار و یکتایی و اصالت.

بخش‌هایی از مقاله را نقل و با وضع موجود در سینمای ایران مقایسه خواهیم کرد. "همان‌گونه که لیتوگرافی زمینه‌ساز پیدایش روزنامه‌ی مصور شد، عکاسی نیز توانست صدای فیلم را با خود همراه کند. تکثیر فنی صدا در پایان قرن گذشته شکل گرفت. این تلاش‌های همگرا موقعیتی را که پُل والرئ در بیان داشته بود، پیش آورد: همان‌گونه که آب و برق و گاز با کمترین دشواری برای رفع نیازهای ما در خدمت زندگی ما هستند، به همین ترتیب نیز تصاویر دیداری یا شنیداری می‌توانند در خانه‌های ما باشند، تصاویری که با یک حرکت ساده‌ی دست که چندان تفاوتی با یک اشاره ندارد، در خانه‌ی ما ظاهر شوند. در حدود سال

^۶. Alois Riegl

^۷. Lasso moholy nhugy

۱۹۰۰، تکثیر فنی به استاندارد دست‌یافت که نه تنها تکثیر همه‌ی آثار قابل‌انتقال هنری را میسر می‌ساخت و بر مخاطبان خود تأثیر گذاشت، همچنین جایگاهی برای خود و در میان فرایندهای هنری باز کرد. برای بررسی این استاندارد هیچ‌چیز به‌اندازه‌ی طبیعت تحولاتی که این دو نمود متفاوت - تکثیر آثار هنری و سینما - بر هنر سنتی اعمال کردند، روشن‌گر نیست." (بنیامین، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

چیزی که بنیامین از آن، این‌قدر خوش بینانه صحبت می‌کند و آن را با یک اشاره در دسترس می‌داند. حداقل در مورد سینما و به‌خصوص در سال‌های ورود و استقرار که مدنظر ما است چندان توجیهی ندارد و در اصل این نظریه با سینمای ایران چندان تطبیق ندارد. چون دیدیم که آن‌ها گاهی فاقد هرگونه استودیو و لابراتوار برای انجام کارهای فنی خود بودند و از این نظر بسیار در تنگنا قرار داشتند. بنیامین در ادامه به بحثی اشاره می‌کند که بسیار معروف شد و بسیاری عصاره‌ی این مقاله را همین موضوع می‌دانند و آن هم بحث هاله قدسی است. وی اثر هنری مخصوصاً سینما را واجد ویژگی‌های می‌داند که باعث نابودی این هاله می‌شود؛ و آن را چندان بااهمیت هم نمی‌داند، ولی آیا واقعاً به همین سادگی و بی‌ارزشی است و می‌توان از کنار آن به‌سادگی عبور کرد. ابتدا عیناً حرف‌های او را نقل می‌کنیم و سپس ارتباطش با سینمای ایران سخن خواهیم گفت.

"اعتبار یک اثر هنر جوهره‌ی همه‌ی چیزهایی است که می‌تواند از طریق آن انتقال یابد، از زمان قدمت آن گرفته تا شهادت در مورد تاریخی که از سر گذرانده است. از آنجاکه شهادت تاریخی درون اعتبار قرار دارد، در اثر تکثیرشده مخدوش می‌شود و آنچه به‌راستی هنگام مخدوش شدن شهادت تاریخی از بین می‌رود اعتبار شیء است. می‌توانیم عنصر حذف‌شده‌ی هاله‌ی تقدس را چندان مهم ندانیم و بگوییم: آنچه در عصر تکثیر مکانیکی از بین می‌رود، هاله‌ی تقدس اثر هنری است. این فرایند علائم بیمارگونه‌ای دارد که معنای آن خارج از عرصه‌ی هنر را نشانه می‌گیرد. می‌توان در برخوردی کلی گفت: فن تکثیر، شیء تکثیرشده را از عرصه‌ی سنت جدا می‌کند. با تولید نسخه‌های زیاد تکثیرشده، تعداد زیادی نسخه‌ی غیر اصل از اصل یک اثر هنری به دست خواهیم آورد.

با ایجاد برخورد بیننده یا شنونده با راز تولید اثر هنری در وضعیت خاص شیء تکثیرشده را دوباره فعال می‌کنیم. این دو فرایند به گسست فاحش از سنت منجر می‌شود که در بحران معاصر زندگی بشر در دوران جدید دیده می‌شود. هر دو فرایند با جنبش‌های معاصر توده‌ی مردم پیوند تنگاتنگی دارند. نیرومندترین مجری این دو فرایند، فیلم است. دلالت اجتماعی فیلم به‌ویژه در مثبت‌ترین شکل خود قابل‌بررسی است... این پدیده در فیلم‌های عظیم تاریخی بیشتر نمایان است و در پیروزی‌های جدید گسترش می‌یابد. در سال ۱۹۳۷، آبل گانس با هیجان اعلام کرد: «شکسپیر^۸، رامبراند^۹ و بتهوون^{۱۰} فیلم بازی خواهند کرد... همه‌ی افسانه‌ها، اسطوره‌شناسی‌ها، بنیان‌گذاران مذهب و خود مذهب... انتظار نمایش رستاخیز را می‌کشند و قهرمانان با یکدیگر بر سر دروازه ازدحام خواهند کرد». او بدون این‌که بخواهد، یک نوع نوآوری را به اضمحلال در آینده تبدیل کرد." (همان: ۱۵۴).

وی معتقد است هاله امری ذاتی و جزو اثر هنری نیست و بلکه بر اثر شرایطی که بر اثر تحمیل‌شده است واجد ویژگی‌هایی می‌شود که از آن به هاله تعبیر می‌شود و به نظر می‌آید بنیامین بیشتر روی روابط اطراف اثر تأکید دارد. این هاله را می‌توان دارای ویژگی‌هایی مثل یک بودن، جاودانه بودن و در دسترس نبودن است؛ و این سه هاله‌ی اطراف یک اثر هنری را با امر اصیل و اصالت در یک رابطه‌ی پیچیده و تنگاتنگ قرار می‌دهد؛ و یک اثر هنری شای بخش زیادی از این اصالتش را از در دسترس نبودن و دور بودن از آدمی می‌گیرد. دور بودن که چندان بافاصله‌های فیزیکی قابل‌تعریف نیست و بیشتر به نظر می‌آید با یک امر روانی و ذهنی طرف هستیم و زمان نیز آن را تشدید می‌کند؛ و زوال هاله، یعنی زوال و از بین رفتن جایگاه و سنت آن اثر.

^۸. William Shakespeare

^۹. Rembrandt

^{۱۰}. Ludwig van Beethoven

این قضیه‌ای که بنیامین به آن اشاره می‌کند در ایران جور دیگری قابل تحلیل و تأویل است. وی به از بین رفتن هاله‌ی قدسی یک اثر در اثر تکرار و بازتولید سخن می‌گوید. ولی در ایران این هاله را ما می‌توانیم به حوزه‌هایی غیر از اثر هنری تعمیم بدهیم که در نظر گروهی سینما آن‌ها را تهدید می‌کند. بیشتر این تهدیدها هم از سوی سینما به‌جانب سنت و فرهنگی بوده که سده‌ها در بین مردم پایگاه داشته و مردم آن را محترم می‌شمرده‌اند و حتی گاهی آن را می‌پرستیدند؛ و این پایگاه فرهنگی و مذهبی کهن چندان راحت و آسوده، آن‌گونه که بنیامین می‌پندارد راه را برای عرصه‌ی هنر، مخصوصاً سینما بازخواهند گذاشت و مقاومت خواهند کرد. همچنان که کردند و همچنان هم این مقاومت ادامه دارد و می‌توان بخشی از دلایل همسو نشدن سینمای ایران را با محل بومی اختراع این پدیده، همین دانست.

بنیامین در ادامه‌ی همین بحث از آزاد شدن اثر هنری از امور آیینی سخن می‌گوید؛ و تکثیر شدن و در دسترس بودن را امری عادی و حتی طراحی‌شده از پیش می‌شمرد؛ و حتی صحبت کردن از اثر اصلی را بی‌معنی می‌شمارد، مخصوصاً در عکاسی که چندین نسخه از یک فریم ممکن است چاپ شود؛ و همین استدلال را در مورد نسخه‌های مختلف کپی شده از یک فیلم می‌توان تعمیم داد. در اینجا بنیامین بار هنر را از دوش آیین برمی‌دارد و بر دوش سیاست می‌گذارد؛ و جالب آن‌که سیاست در ایران در نقطه‌ی معکوس قرار می‌گیرد و نه تنها گذاشتن بار هنر بر دوش آن ناممکن به نظر می‌آید، بلکه این خود سیاست است که گاهی مانع کار هنر می‌شود؛ و این باعث محافظه‌کار شدن هنرمند در برخورد با سیاست در همه‌ی شئون آن می‌شود.

همچنین بنیامین در مورد گروه‌هایی صحبت می‌کند در انواع هنر که به مسئله بازتولید و تکثیر اثر هنری پرداخته‌اند و در اصل هنرشان بر روی تکثیر بنا شده. بنیامین این قضیه را برای جامعه‌ای تجویز می‌کند که سابقه‌ی سده‌ها غوطه‌ور شدن در هنر و چند دهه آشنایی با هنر مدرن را دارد. موسیقی کلاسیک و نقاشان بزرگ و انواع سنت‌های ادبی من جمله رمان را از سر گذرانده و هضم کرده است، از جمله‌ی این نحله‌ها، پاپ آرت است که با شمایل خود اندی وار هول اصل و اساس هنر و اثرشان را بر تکثیر بنا گذاشتند. اندی وار هول همچنین از سیلک اسکرین بسیار بهره گرفت و از مشهورترین آثارش می‌توان به چاپ‌هایی که از مریلین مونرو و الویس پریسلی خلق کرده است اشاره کرد.

و این در حالی است که می‌شود گفت ما در ایران به‌صورت مطلق از هنر آن دوران دور بودیم و سال‌ها بعد این نوع از آثار به هنرمندان ما می‌رسید مگر در موارد استثناء. همچنین ایران فاقد آن عقبه و سبقه‌ی لازم برای درک هنرهای جدید و به کار بردن آن‌ها در مدیوم‌ها و شکل‌های جدیدی بود و این فقدان را در ادبیات مدرن و به‌خصوص عرصه‌ی داستان و رمان می‌توان به‌شدت احساس کرد و البته نقاشی.

وی همچنین در مورد کارکرد آیینی و نمایشی اثر صحبت می‌کند و معتقد است که بازتولید اثر هنری باعث از بین رفتن آیین در اثر می‌شود. خواه این آیین دنیوی باشد، خواه اخروی؛ و می‌افزاید هنر اساساً کارکرد آیینی داشته در گذشته ولی امروزه این نمایش به جزیی از اثر تبدیل شده و می‌توات کارکرد آیینی را فراموش کرد و بیشتر به جنبه‌ی نمایشی اثر توجه کرد و حتی آیین تبدیل به سیاست می‌شود. ولی در ایران به نظر نمی‌آید صرف کارکرد مکانیکی و بازتولید اثر آیین و مناسک را از بین ببرد و شاید حتی نتواند تکان دهد. برای مثال می‌توان به تعزیه اشاره کرد که در ذیل هنر بودن جنبه‌ی آیینی و مناسکی هم دارد ولی به نظر نمی‌آید بتوان با آن به‌نحوی که بنیامین استدلال می‌کند برخورد کرد. جالب آن است که بنیامین این‌طور استدلال می‌کند که از بین رفتن آیین توسط سینما باعث خواهد شد تا توده‌ها با آن ارتباط برقرار کنند و هنر از دست عده‌ای خاص خارج می‌شود.

اگر در غرب می‌توان سینما را به‌عنوان از بین برنده و نابودکننده‌ی آیین به‌حساب آورد با توجه به‌پیش زمینه‌های آن هم است و امری یک‌باره و اتفاقی نیست. در آنجا ما مدت‌ها شاهد حضور عکاسی به‌عنوان نیای سینما در این حوزه هستیم. عکاسی همه‌ی حوزه‌های تقدیس شده را کنار می‌زند و نادیده می‌انگارد. عکاسی به نمایش بی‌پرده‌ی واقعیت دست می‌زند و آن را تام و تمام در انظار عمومی افشا می‌کند؛ و اوج این داستان را بنیامین در تغییر سوژه از پرتره‌های انسانی به محل‌ها و مکان‌ها می‌داند. ولی بازهم در اینجا ما فاقد آن سنت گسترده‌ی عکاسی بودیم و حتی مقاومت‌ها و ترس‌هایی نیز در مورد این پدیده در

ابتدا وجود داشت و از چنین فضایی احتمالاً نباید انتظار چندانی برای بسط و گسترش سینما و سایر مدیوم‌های هنری به شکل غربی آن داشت.

پس می‌توان این‌طور خلاصه کرد که امروزه هنر و تجربه‌ی هنری امری پذیرفته شده است و به راحتی در همه جا نفوذ کرده است و در مکانی و هر زمانی احتمالاً می‌شود با یک اثر مواجه شد و حتی آن را در تملک داشت؛ و این امر به کمک ابزارهای بازتولید مکانیکی میسر شده است و در اختیار همگان قرار گرفته است. در صورتی که در گذشته این‌طور نبود و هنر در میان عده‌ای خاص فقط جریان داشت. هنرهای عصر جدید و مدرن مانند سینما خاصیتی متفاوت با هنرهای دیگر داشتند. این‌ها را می‌شد در پراکنده بودن حواس هم دنبال کرد و برای فهمیدنشان نیاز به دانش پیشینی زیادی نیست. این‌گونه هنرها خاصیت سرگرم‌کنندگی دارند و به مسائل روز می‌پردازند و چندان در غیر و بند آیین‌ها و هاله‌های قدسی نیستند و کنش‌های سیاسی و گاه دموکرات را طلب می‌کنند از مخاطبان خودشان. امروزه دیگر از اصالت اثر هنری نمی‌توان سخن گفت، با وجود ابزارهای تکثیر که روزبه‌روز هم گسترش پیدا می‌کنند؛ و همه‌ی این‌ها از نظر بنیامین یعنی یک فرصت و یک امکان جدید که به ساحت هنر وارد شده است.

ولی واقعیت این است که اکثر مواردی که بنیامین از آن‌ها دم می‌زند در شرایط زیستی و اجتماعی ما قابلیت پذیرش و انعطاف ندارد و بسیاری از معیارها و میزان‌هایی که بنیامین داده‌های خود را بر مبنای آن‌ها چیده و نتیجه‌گیری کرده با فرهنگ و بافت ایرانی تطبیق ندارد و انتظار جواب دادن همان الگوها در ایران امکان‌پذیر نبوده است. ولی این اصلاً به معنای عدم پذیرش و دریافت نیست و همه‌ی این تفاوت‌ها و تفاوت‌ها باعث شده که ما هنر خود و در اینجا مشخصاً سینمای خود را داشته باشیم. چه خوب و چه بد سینمایی که برای ما است و با ویژگی‌های ما تطبیق دارد و شاید پیدا کردن آن در نقطه‌ای دیگر از دنیا آسان نباشد و این یعنی پذیرفتن و هضم کردن و به سلیقه‌ی خود تبدیل کردن سینما.

منابع و مأخذ

۱. ادیبی، حسین. ۱۳۵۴، جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی، تهران: نشر دانشکده علوم اجتماعی و تعاون
۲. استرینانی، دومینیک. ۱۳۸۰، مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه. ترجمه ثریا پاک نظر [تهران]: نشر گام نو
۳. استم، رابرت. ۱۳۸۳، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. ترجمه احسان نوروزی [تهران]: نشر پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی
۴. استوری، جان. ۱۳۸۵، مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه. ترجمه حسین پاینده [تهران]: نشر آگه
۵. اکبری، مجید و کمالی، زهرا. ۱۳۸۷، والتر بنیامین و هنر باز تولید پذیر: فصلنامه پژوهش‌های فلسفی، شماره ۱۴
۶. امید، جمال. ۱۳۷۴، تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹ - ۱۳۵۷، تهران: نشر روزنه
۷. اندرو، دادلی. ۱۳۸۶، تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه مسعود مدنی [تهران]: نشر رهروان پویش
۸. اندرو، دادلی. ۱۳۹۳، آنچه سینما هست. ترجمه مجید اخگر [تهران]: نشر بیدگل
۹. انصاری، حاج میرزا حسن خان. مناظره پیر و جوان، تهران: نشر مطبوعه تهران
۱۰. آذری، غلام رضا. ۱۳۷۸، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران: فصل‌نامه فارابی، زمستان ۱۳۷۸
۱۱. آریا بخشایش، یحیی. ۱۳۸۳، سیاست پشت پرده سینما: مطالعات تاریخی، پاییز ۱۳۸۳
۱۲. آشوری، داریوش. ۱۳۸۱، تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، تهران: نشر آگه
۱۳. باتامور، تام. ۱۳۸۵، فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم. ترجمه حسن چاوشیان [تهران]: نشر نی
۱۴. بازن، آندره. ۱۳۹۲، سینما چیست؟ ترجمه محمد شهبان [تهران]: نشر هرمس
۱۵. برلین، آیزا. ۱۳۹۴، ریشه‌های رومانتیسم. ترجمه عبدالله کوثری [تهران]: نشر ماهی
۱۶. بنیامین، والتر. ۱۳۸۰، اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی. ترجمه شیرین دخت دقیقیان، زیبا شناخت، شماره ۵
۱۷. بهارلو، عباس. ۱۳۸۹، روز شمار سینمای ایران؛ از آغاز تا انقراض قاجاریه. تهران: فرهنگستان هنر
۱۸. بین، مایکل. ۱۳۸۹، فرهنگ اندیشه انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته. ترجمه پیام یزدانجو [تهران]: نشر مرکز
۱۹. جولیوس، گولد و ویلیام ل کولب. ۱۳۸۴، فرهنگ علوم اجتماعی. ترجمه باقر پرهام [تهران]: نشر مازیار

۲۰. خسرو دهکردی، همایون. ۱۳۹۰، نگاهی به سیر تطور سینمای هند، فصل‌نامه سینما و ادبیات، ش ۲۹
۲۱. دریفوس، هیوبرت و پل رابینو. ۱۳۸۷، میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک. ترجمه حسین بشیریه [تهران]: نشر نی
۲۲. دلوز، ژیل. ۱۳۸۶، فوکو. ترجمه افشین جهان‌دیده و نیکو سرخوش [تهران]: نشر نی
۲۳. دوایت، مک دونالد. ۱۳۸۲، فرهنگ توده. ترجمه جواد علافچی، زیبا شناخت، ش ۸
۲۴. دیلم صالحی، بهروز. ۱۳۸۳، درآمدی بر نخبه‌گرایی: مجله راهبرد، شماره ۳۱
۲۵. رحیمیان، بهزاد. ۱۳۷۲، سوانح تاریخ سینمای ایران: ماهنامه فیلم. شماره ۱۵۲
۲۶. روزنامه ایران، شماره ۷۱۴، سال ۱۳۰۳ شمسی
۲۷. روزنامه شفق سرخ، ۱۳۰۴ ش، شماره ۴۱۳
۲۸. روزنامه رعد، شماره ۱۵، سال دهم
۲۹. روزنامه روزگار نو، غلامرضا، ۱۳۲۷ ق
۳۰. روشه، گی. ۱۳۸۹، تغییرات اجتماعی. ترجمه منصور وثوقی، چاپ بیست و یکم [تهران]: نشرنی
۳۱. ساتو، تادائو. ۱۳۶۵، سینمای ژاپن. ترجمه پرویز نوری [تهران]: نشر عکس معاصر
۳۲. ساعی، علی و کوشافر، محسن. ۱۳۹۰، تحلیل جامعه شناختی عدم تثبیت دموکراسی در ایران با تأکید بر رویکرد نخبه‌گرایی: مطالعات جامعه‌شناختی ش ۳۸
۳۳. ساکت، اکرم السادات. ۱۳۸۲، مخاطب شناسی سینمای ایران: فصل‌نامه فارابی، زمستان ۱۳۸۲
۳۴. شرت، ایون. ۱۳۸۷، فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای. ترجمه هادی جلیلی [تهران]: نشر نی
۳۵. شیخ مهدی، علی. ۱۳۷۸، جامعه‌شناسی سینمای ایران: فارابی، زمستان ۱۳۸۷
۳۶. رضایی، محمد. ماتیو آرنولد، پیامبر فرهنگ، روزنامه شرق، سال ۱۳۸۵، شماره ۸۰۴
۳۷. علی پور هرچگانی زاده، سعید ۱۳۹۱، تبارشناسی ستاره ی سینمای ایران، تهران: نشر علم
۳۸. فخرالملک. ۱۳۲۰ ق، دومین سفرنامه مبارکه همایونی: نشر مطبوعه مبارکه شاهنشاهی
۳۹. فوکو، میشل. ۱۳۸۸ الف، اراده به دانستن. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده [تهران]: نشر نی
۴۰. فوکو، میشل. ۱۳۸۸ ب، نیچه، فروید، مارکس. ترجمه افشین جهان‌دیده و دیگران [تهران]: نشر هرمس
۴۱. فوکو، میشل. ۱۳۸۸ ج، دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه عبدالقادر سواری [تهران]: نشر گام نو
۴۲. فوکو، میشل. ۱۳۸۱، نیچه، تبارشناسی، تاریخ. ترجمه نیکو سرخوش و آرش جهان‌دیده، مندرج در کهون و لارنس، ۱۳۸۱، متن گزیده‌ای مدرنیسم و پست مدرنیسم، عبدالکریم رشیدیان و دیگران. [تهران]: نشر نی
۴۳. کاشانی، میرزا مهدی خان. ۱۳۱۹ ق، سفرنامه مبارکه مظفرالدین شاه به فرنگ: نشر مطبوعه خاصه مبارکه شاهنشاهی
۴۴. کچویان، حسین و زابری، قاسم. ۱۳۸۸، ده گام اصلی روش شناختی در تحلیل تبارشناسانه فرهنگ: راهبرد، پاییز ۸۸
۴۵. کوریلن. ۱۳۵۰. بدایع وقایع نخستین سفر مظفرالدین شاه به اروپا، ترجمه رضا قلی نیر الملک
۴۶. کوهستانی نژاد، مسعود. ۱۳۸۳، سینما در عصر مشروطه، تهران: نشر نامگ
۴۷. گیدنز، آنتونی. ۱۳۷۱، جامعه‌شناسی پیش درآمدی انتقادی. ترجمه ابوطالب فنایی، [شیراز]: نشر دانشگاه شیراز
۴۸. لسنکی، گرهاد و نولان، پاتریک. ۱۳۸۸، جامعه‌های انسانی. ترجمه ناصر موقیان [تهران]: نشر نی
۴۹. مجله ایران نو، سال اول، شماره ۸۴، ۲۴ ذی‌القعدة ۱۲۷۴ ق
۵۰. مشیری، محمد ۱۳۵۷، سفرنامه ابراهیم صحاف‌باشی تهرانی، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایرانی
۵۱. معتمد دزفولی، فرامرز. ۱۳۹۰، تاریخ اندیشه جدید ایرانی، تهران: نشر شیرازه
۵۲. مونتسکیو. ۱۳۷۰، روح القوانين. ترجمه علی اکبر مهتدی [تهران]: نشر امیرکبیر
۵۳. میرزایی، محسن ۱۳۷۶، روزنامه خاطرات غلام علی خان عزیزالسلطان
۵۴. ناول اسمیت، جفری. ۱۳۷۷، تاریخ تحلیلی سینمای جهان ۱۸۹۵-۱۹۹۵. ترجمه گروه مترجمان [تهران]: نشر فارابی
۵۵. نفیسی، حمید. ۱۳۹۴، تاریخ اجتماعی سینمای ایران. ترجمه محمد شهبان [تهران]: نشر مینوی خرد
۵۶. نقیب زاده، احمد. ۱۳۸۴، روش و نظریه در علوم سیاسی، تهران: نشر سمت

۵۷. نوذری، حسین علی. ۱۳۸۰، فلسفه تاریخ، روش‌شناسی و تاریخ‌نگاری، تهران: نشر طرح نو
۵۸. نیچه، فردریش ۱۳۸۱، تبارشناسی اخلاق. ترجمه لیلا کوچک منش، مندرج در کهون و لارنس. ۱۳۸۱، متن‌گزیده‌ای مدرنیسم و پست مدرنیسم، عبدالکریم رشیدیان و دیگران [تهران]: نشر نی
۵۹. هورکهایمر و آدورنو. ۱۳۸۰، صنعت فرهنگ‌سازی روشنگری به مثابه فریب توده‌ای. ترجمه مراد فرهاد پور، ارغنون، ش ۱۸

The Historical Development of Cinema in Iran; Genealogical Analysis of the Development and Promotion of Film Industry as a Social Phenomenon in Iran

Behzad Rahimi

Master in Art Research, Tehran Science and Culture University

Abstract

Iranian cinema has experienced many ups and downs. But, it seems that after decades Iranian cinema has some inherent differences with their counterparts which is rooted in the early years and the arrival of Iranian cinema. In this study, we sought to make the differences clear. For this purpose, genealogy method was used. Genealogy is an analysis method for current and social situation of cinema as a social phenomenon which allows some theories and methods entered to the problem without any constraints to provide a good analysis. As most of theorists such as Walter Benjamin defined cinema as culture products with some features. It seems that this research with review and analysis of historical realities, the Iranian cinema is different and in conflict with other countries. The reason for not developing this type of cinema is rooted in some religious and traditions in daily life of people. Most of them recognized cinema as an immorality or fornication issue and entrance to this type of cinema was not allowed globally. In fact, cinema in Iran is reproduced in an elitist form and in other words, Iranian cinema is an elitist explanation of a cultural mass.

Keywords: Iranian Cinema, Cultural Mass, Elite Culture, Genealogy
