

# زیر سایه‌ی دو انقلاب

گذر و نظری به صدسال هنر سینمای مردمی



خاطره شیانی



لیلا حاتمی در نمایی از دلشدگان

## درباره‌ی نویسنده

خاطره شیبانی پژوهشگر و مدرس ادبیات و سینما در دانشگاه یورک در شهر تورنتو است. وی دانش آموخته‌ی دانشگاه شیراز، دانشگاه تهران و دانشگاه آلبرتا است. او نویسنده‌ی کتابی درباره‌ی سینمای پس از انقلاب است که در اوت ۲۰۱۱ در بریتانیا و آمریکای شمالی منتشر شد.

شیبانی در سال ۲۰۱۸، با ایران نامگ، فصلنامه‌ی ایران شناسی دانشگاه تورنتو (به سردبیری دکتر توکلی طرقي) همکاری کرد و (به‌طور مشترک با سردبیر) ویراستار ویژه نامه‌ی درباره‌ی عباس کیارستمی، بود.

شیبانی مقالات متعددی در زمینه‌ی ارتباط سینمای ایران با شعر و هنرهای تصویری نوشته است. او در زمینه‌ی ادبیات خلاق نیز فعالیت دارد. شعرهایی از خاطره در روزنامه‌ها و نشریات فارسی‌زبان به چاپ رسیده است. همچنین دو رمان «هتل ایران» و «کافه پرند آبی» از او در دست چاپ است. وی هم‌اکنون نگارش کتابی درباره‌ی بازنمایی جنسیت در ادبیات فارسی و سینمای ایران را در دست دارد.

## نقد اقتصاد سیاسی

سینما در ایران سابقه‌ای طولانی و پر فراز و نشیب دارد. در طول صد سال گذشته، سینمای ایران از هنری ناشناخته به مهم‌ترین و مردمی‌ترین نماد فرهنگی و نمایشی یک ملت تبدیل شده است. از جنبه‌ی تولید، پخش و نمایش فیلم، سینمای ایران یکی از قدیمی‌ترین سینماهای دنیاست. روشن است که چون سینما یک رسانه‌ی گروهی هنری و فرهنگی است و مخاطب عام دارد بر جامعه و فرهنگ تأثیر می‌گذارد. از طرف دیگر، تولیدات سینمایی هر ملت برخاسته از ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی، اقتصادی و سیاسی آن ملت است. سینمای هر دوره از این تاریخ صد و بیست ساله‌ی اخیر، هم نشان از آن ارزش‌ها دارد و هم واکنشی به آن ارزش‌هاست.

در آستانه‌ی قرن پانزدهم خورشیدی سینمای ایران یک صنعت مهم ملی است که هم مخاطب داخلی دارد و هم مخاطب بین‌المللی. سال‌ها کار و تلاش اهل سینما، هنر تصاویر متحرک ایرانی را به هنری برجسته و تحسین‌برانگیز تبدیل کرده است. با این که فیلم‌های هنری ایرانی معمولاً فیلم‌هایی هستند که با بودجه‌های بسیار پایین ساخته می‌شوند، در عرصه‌ی جهانی شانه به شانه‌ی فیلم‌های برتر دنیا به نمایش در می‌آیند. کم‌تر جشنواره‌ی مهمی در دنیا یافت می‌شود که هر سال یک فیلم ایرانی را

به نمایش نگذارد. کم‌تر کتاب مهمی درباره‌ی سینمای جهان منتشر می‌شود که یک فصل را به سینمای ایران اختصاص ندهد.

مطالعه و پژوهش‌های چند ساله‌ی من درباره‌ی سینمای ایران نشان می‌دهد که علت تشخیص سینمای ایران، سبک خاص و زیباشناسی منحصر به فرد آن است. این زیباشناسی ویژه، در سایه‌ی دو انقلاب مهم، تغییر و تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، و با تکیه به ریشه‌های غنی ادبی و فرهنگی ایران زمین شکل گرفته است. امروزه سینمای ایران به‌عنوان مهم‌ترین سینمای غیر غربی شناخته می‌شود. جستار پیش رو درصدد روشن کردن ریشه‌های زیباشناختی و ارزش‌های فرهنگی سینمای ایران در بیش از صد سال گذشته است. البته، در یک جستار کوتاه نمی‌توان تمام این ریشه‌ها را واکاوی کرد. به همین دلیل نوشته‌ی پیش رو به‌اختصار سه هدف مشخص را دنبال می‌کند:

۱. این نوشتار به کندوکاو ریشه‌های هنر سینمای مردمی در ایران می‌پردازد و نشان می‌دهد که در طلوعه‌ی قرن بیستم، پیدایش سینمای مردمی به‌نوعی در تداوم و در پاسخ به خیزش مشروطه‌خواهی و تجدد در جامعه‌ی ایران بوده است.

۲. نکته‌ی مهم دیگر در این پژوهش جست‌وجوی چگونگی پیدایش سینمای مؤلف در ایران است. ریشه‌ی هنری و زیبایی‌شناختی سینمای ایران را باید در سینمای مؤلف آن جست. امروزه آنان که به سینمای ایران علاقه دارند سینمای مؤلف ایرانی را با فیلم‌های کارگردانانی چون عباس کیارستمی و رخشان بنی‌اعتماد می‌شناسند. اما سینمای مؤلف سابقه‌ای قدیمی‌تر دارد. این نوشته نشان می‌دهد که تلاش‌های ساموئل خاچیکیان برای آشتی دادن فرم/تکنیک و روایت فیلم در نهایت باعث شکل گرفتن سینمای مؤلف شد و به تولیدات ملی اعتبار بخشید. سینمای مؤلف در ایران گاه تنها هنری، گاه هنری و تجاری، و گاه سیاسی و یا غیر سیاسی شده است.

۳. در قسمت پایانی این جستار نشان می‌دهم که چگونه انقلاب ۱۳۵۷ و شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نیمه‌ی دوم قرن در زیباشناسی/بوطیقای سینمای ایران تأثیر گذشته است. «زیباشناسی سرو بازگون» پاسخ سینمای ایران است به افت و خیزهای تولید و نمایش زیر سانسور و سرکوب.

## ریشه‌های هنر سینمای مردمی

در سال ۱۲۷۹ خورشیدی، برابر با ۱۹۰۰ میلادی سینما در ایران زاده شد. دو گروه ایرانی مستقل از هم، در دو نقطه‌ی جغرافیایی (داخل ایران و خارج از ایران)، دست به تولید و نمایش فیلم زدند. اهداف و مقاصد این دو گروه یکسان نبود. گروه اول انحصارطلب بودند و سعی در خصوصی نگه داشتن سینما داشتند. گروه دوم بیشتر با در نظر داشتن منفعت عامه در کنار نفع مادی خودشان، نمایش سینما را ترویج دادند. فارغ از نیت هر گروه، کار هر دو در پیشرفت سینمای ایران و جامعه‌ی مدنی در کوتاه‌مدت و درازمدت تأثیر داشته است.

## تولید و انحصار سینما

گروه اول مظفرالدین شاه و درباریان بودند که می‌خواستند سینما وسیله‌ی تفریح خصوصی حرم سلطنتی باشد. در سال آغازین قرن بیستم میلادی، مظفرالدین شاه برای «اصلاح مزاج» به اروپا سفر کرد. به استناد **خاطرات حاج سیاح**، که در واقع تاریخ شفاهی آن دوره محسوب می‌شود، دولت ایران، برای تأمین بودجه این سفر، بیست و چهار کروور تومان از دولت روس وام گرفت، با شرایطی که «هیچ احمق و دیوانه‌ای آن را {نمی پذیرفت}» (حاج سیاح، ص ۵۰۵). به گفته‌ی حاج سیاح، ساده‌لوحان تصور می‌کرده‌اند که با سفر شاه به اروپا، «آبادی و عدل و قانون و علم» در ایران رواج خواهد گرفت؛ «لکن آن پول‌ها در فرنگستان به مصرف بازیگرخانه‌ها و تماشاخانه‌ها و وو ... رسیده، بعضی اسباب‌ها از قبیل عروسک و غیره آورده شد {...}» (همان منبع، ص ۵۰۶).

به نظر می‌رسد که حتی افراد نزدیک به قدرت همچون حاج سیاح اطلاع درستی از ورود سینما به ایران نداشته‌اند. یا ورود سینماتوگراف را مهم نشمرده‌اند یا از آن اطلاعی نداشته‌اند و اسباب تماشا را «عروسک و غیره» دانسته‌اند. اما **سفرنامه مبارک مظفرالدین شاه** نشان می‌دهد که پادشاه پس از تماشای تصاویر متحرک در فرنگ، به عکاس‌باشی دربار دستور داده که «همه‌ی آن دستگاه‌ها را ابتیاع نماید ... به تهران بیاورند که انشاءالله همانجا درست کرده به نوکرهای خودمان نشان بدهیم» (نقل قول از جمال امید، ص ۲۱). دستگاه سینماتوگراف و لانترن ماژیک پنج سال قبل از این تاریخ به کوشش برادران لومیر در فرانسه درست شده بود. به هر صورت، محصل سفر فرنگ مظفرالدین شاه یک وام کمرشکن از روسیه و ابتیاع دستگاه سینماتوگراف است که پادشاه آن را به اشتباه «سینمو فتوگراف» نامیده. (همان منبع، ص ۲۱). در همین ضمن، و در غیاب پادشاه و صدراعظم، در ایران گرسنگی و

قحطی نان است و متعاقباً جنبش‌های اعتراضی مردمی که منجر به سرکوب مردم و اعلام حکومت نظامی در تهران می‌شود.

در مرداد ماه سال ۱۲۷۹ هجری شمسی، اولین تولیدات سینمایی خاورمیانه را میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی، عکاس‌باشی دربار مظفرالدین شاه تهیه کرد. عکاس‌باشی خود تحصیل‌کرده‌ی فرنگ بود. چندین سال دوران نوجوانی و جوانی را همراه پدرش در اروپا مشغول کسب علم شد و بعد به خدمت مظفرالدین شاه در آمد. اولین لوکیشن فیلم ایرانی، شهر ساحلی استانبول در بلژیک بود، و مناسبت آن حضور مظفرالدین شاه در جشن گل. اولین «هنرپیشه» در نخستین اکتوالیته‌ی ایرانی هم خود پادشاه بود. سیاهی‌لشکر این فیلم کوتاه، درباریان همراه شاه در سفر فرنگ بودند و تعدادی از زنان و مردان بلژیکی حاضر در جشن گل. بیشتر اکتوالیته‌های بعدی میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی در ایران تولید شده‌اند. در فیلم کوتاه دیگری، باز هم شاه بیمار نقش اول را در مارش تهران بازی می‌کند و با همان نگاه مشتاق و غیر حرفه‌ای، در حال رژه، به دوربین خیره شده است. انگار پیش‌بینی می‌کرده که عمر این فیلم کوتاه از عمر خودش و سلطنت سلسله‌ی قاجار طولانی‌تر خواهد بود. اکتوالیته‌های بعدی، فیلم‌هایی بودند از شاه و زنان حرم و درباریان. فیلم‌هایی از قبیل تعزیه در تهران و زنان حرم در حال پیاده شدن از ماشین دودی برای زیارت شاه‌العظیم از این دوره به جا مانده است. در اکثر این فیلم‌های کوتاه بیشتر توجه بر روی موضوع فیلم بوده است و کمتر بر روی هنر فیلم‌برداری و عکاسی. در مقایسه‌ی این اکتوالیته‌ها با فیلم‌های کوتاه برادران لومیر، کمپوزیسیون و قاب‌بندی این فیلم‌ها با دقت زیادی انجام نگرفته است. نقش‌آفرینان اصلی این اکتوالیته‌ها درباریان بودند و فقط برای خاندان سلطنتی و وزرا نمایش داده می‌شدند.

فیلم‌هایی که میرزا ابراهیم خان روی دوربین ثبت کرد پس از نود سال از انبار بیرون آمد. باز چند سالی طول کشید که این فیلم‌ها -- که به دست پرفسور شهریار عدل در کاخ گلستان کشف شده بود -- در سال ۱۳۸۸ به دست فرانسوی‌ها برسد. سرانجام مرکز سینماتوگرافی فرانسه در سال ۱۳۹۱ این فیلم‌ها را مرمت کرد و به ایران بازگرداند. درست است که نمایش فیلم‌های اولیه‌ی قاجار پس از نود و چند سال برای مردم میسر شد، اما ایرانیان با سینماتوگراف و تماشای فیلم در همان سال ۱۲۷۹ آشنا شدند. تولید فیلم ایرانی نیز چند سال بعد در محیط خارج از دربار انجام پذیرفت. بنابراین انحصار سینما توسط نهاد قدرت بی‌فایده بود. مردم ایران طعم سینما رفتن را خیلی زود چشیدند و به صورت جمعی آن را پسندیدند. در شرح زیر، برداشت اول سینما از دیدگاه دیگر و از دریچه‌ی یک دوربین دیگر حکایت می‌شود. قصه‌ی آغاز سینما در ایران قصه‌ای است با دو روایت متفاوت.

## نمایش و پخش عمومی سینما

آن چه که در بالا درباره‌ی تولد سینما در ایران گفته شد، کمابیش همان داستانی است که در بیشتر منابع، درباره‌ی آغاز سینمای ایران گفته شده است. اما این داستان ناقص است. سینما تنها تولید فیلم نیست. هم تولید است و هم نمایش و پخش فیلم برای عموم. واقعیت امر این است که سینما در ایران در سال ۱۲۷۹ دوقلو به دنیا آورد. یک قل خوش بر و روتر بود؛ تهرانی بود، وابسته به نهاد قدرت بود و قل تولید سینما بود. ازین رو بیشتر مورد توجه مورخان و منتقدان قرار گرفت. قل دیگر ناشناس و شهرستانی بود، و بدتر آن که فقط قل نمایش عمومی سینما بود. در کتاب‌های تاریخ سینما زیاد مورد توجه واقع نشد. اما واقعیت این است که سینما اگر دیده نمی‌شد؛ اگر به چهاردیواری یک کاخ محدود می‌شد اسمش سینما نبود. تعریف عمومی سینما، ارتباط آن با بیننده است در مفهوم بیننده‌ی عام، نه بیننده‌ی خاص. سینما در رده بندی علوم رسانه‌ای، یک رسانه‌ی جمعی است.

تولد سینما در فرانسه که کشور پدیدآورنده‌ی این هنر است به همین شکل بوده است. اولین نمایش برادران لومیر برای نخبگان اروپا از جمله دانشمندان بوده و پس از آن نمایش سینما عمومی شده است. مردم بلیت می‌خریده‌اند. مبلغی پرداخت می‌کرده‌اند تا از نمایش تصاویر متحرک لذت ببرند. اولین محل نمایش در پاریس نیز زیرزمین یک کافه بوده است، یعنی همان جایی که مردم برای دیدن و گفتگو جمع می‌شده‌اند. سینماهایی که برادران لومیر در سراسر دنیا (از جمله در کشورهای خاورمیانه) افتتاح کرده بودند نیز نمایشگاه‌های عمومی بوده است. نمایش در فرانسه و امریکا و جاهای دیگر دنیا برای سود اقتصادی بوده است، و برای سود اقتصادی نمایش باید عمومی باشد. نخستین اکتوالیته‌ی فرانسوی، زنان کارگر را نشان می‌دهد که از کارخانه‌ی لومیرها بیرون می‌آیند. پس نمایش برای مردم و از مردم بوده است. تولیدات کارمندان لومیر در ماه‌ها و سال‌های بعد هم مردمان عادی کشورها و سرزمین‌های مختلف را نمایش می‌داده. مقایسه‌ای که این‌جا در مورد سینمای ایران و فرانسه انجام دادم مقایسه‌ی اوریتالیستی نیست و نباید با انتقاد و احیاناً تنفر از خود شرقی اشتباه گرفته شود. منظور من این بود که بگویم حیات و بقا و محبوبیت سینما در کل دنیا بسته به نمایش عمومی‌اش بوده است. برای همین هم دستگاه کینتوگراف آزمایشگاه ادیسون که تصاویر متحرک را از درون یک

---

<sup>۱</sup> در روایت جمال امید سینما سولی در سال ۱۲۷۹ تاسیس شده اما در روایت مسعود مهربابی سینما سولی تبریز در سال ۱۲۷۸ پایه گذاری شده است.

حرفه‌ی کوچک (تقریباً به شیوه‌ی دستگاه شهر فرنگ) نشان می‌داد سینما لقب نگرفت و محبوبیت سینماتوگراف را پیدا نکرد. کینتوگراف ماشینی بود برای تماشای انفرادی فیلم، که به اندازه‌ی تماشای جمعی دلپذیر نبود. این گونه بود که کینتوگراف به تاریخ پیوست و سینماتوگراف توسعه یافت. حال که ثابت شد هنر و صنعت سینما رابطه‌ای مستقیم با نمایش عمومی دارد شایسته است تأکید کنم که سینما در ایران نیز با نمایش عمومی برای مردم در تبریز آغاز شده است. درست است که تولید فیلم ایرانی ابتدا برای شاه و در دربار آغاز شده است، اما «سینما» با نمایش برای مردم آغاز شده است. سینمای مردمی بود که ایرانیان را با تجدد آشناتر کرد.

اصولاً می‌توان گفت که سینما به نسبت بسیاری از هنرهای دیگر هنر فراگیرتر و مردمی‌تری است. دیدن و لذت بردن از شاهکارهای مجسمه‌سازی، نقاشی، معماری و حتی شاهکارهای شعر دنیا برای عامه‌ی مردم امکان‌پذیر نیست. دیدن هنرهای تجسمی دیگر به مکان‌های جغرافیایی خاصی محدود می‌شود. در یک شهر آسیایی یا اروپایی، فلان موزه یا مجموعه‌ی شخصی نگهداری می‌شوند و از دسترس عموم خارج هستند. شعر فاخر کلاسیک را هم همگان نمی‌خوانند. خواندن اشعار شکسپیر برای انگلیسی‌زبان امروزی کار سختی است. فهم لایه‌های عمیق‌تر شعر کلاسیک فارسی نیز برای بسیاری از فارسی‌زبانان با سواد متوسط آسان نیست. اما بی‌سواد و باسواد، پیر و جوان، تهرانی و شهرستانی می‌توانند فیلم سینمایی ببینند و از دیدن فیلم لذت ببرند. به علاوه زبان سینما، زبان تصویر است و تصویر در هر زمان و هر مکان برای مردمان قابل فهم‌تر است. فیلم به راحتی تکثیر می‌شود و جابه‌جایی فیلم از یک مکان به مکان دیگر آسان‌تر از جابه‌جایی یک ستون تاریخی، مجسمه، یا حتی یک تابلوی نقاشی است.

سینما در ایران، از ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی به تدریج تبدیل شد به یک هنر مردمی و در سال‌های دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ مردمی‌ترین و پرتعدادترین نوع هنر ملی شد. فیلم دیدن برای ایرانی‌ها چیزی شبیه رمان خواندن است اما باز در کل، فیلم از رمان پرتعدادتر است چون همه کس سواد و حوصله‌ی خواندن یک رمان متوسط ۲۰۰ صفحه‌ای را ندارد اما همه می‌توانند دو ساعت از شب را به دیدن فیلم اختصاص دهند. برای دنیای تصویر-محور امروز، دیدن تصویر متحرک و قصه‌گویی با سینما سرگرم‌کننده‌تر و خوشایندتر است. برای ایرانی‌ها که در دنیای امروز از نظر سیاسی و اجتماعی به انزوا کشانده شده‌اند، دیدن فیلم‌های ملی و خارجی، باز شدن دریچه‌ای -- هر چند کوچک و محدود-- به رؤیایها و تخیلات و (شاید) دنیای خارج از دسترس‌شان است.

تولد سینما به عنوان یک هنر مردمی با نمایش عمومی آن و تولد قل تبریزی سینما شروع شد. در کتب تاریخ سینما، این قسمت از تولد سینما با ابهام توصیف شده است. یا در پاورقی‌ها آمده یا خیلی سطحی به آن اشاره شده است. اما به نظر من این وجه سینما (وجه عمومی هنر هفتم) بسیار مهم است. نتیجه‌ی تحقیق من درباره این موضوع را در متن زیر می‌بینید:

در سال ۱۲۷۹ در گوشه‌ی دیگری از این سرزمین در شهر تبریز، به همت شهروند ارمنی-ایرانی به نام آلک ساگینیان، سینما برای عموم مردم به نمایش درآمد. سینما سولی (سولی به زبان فرانسه یعنی خورشید) با ظرفیت ۱۰۰ نفر بنا شد. در منابع مختلف روایت‌های ضد و نقیضی از افتتاح سینما در تبریز مشاهده می‌شود. همه‌ی این روایت‌ها کوتاه هستند. بعضی‌هایشان میسیونرهای کاتولیک فرانسه را به‌عنوان عامل مؤثر در نمایش فیلم می‌دانند و بعضی دیگر آلک ساگینیان را. تقریباً در همه‌ی این منابع نقش ساگینیان محرز است اما نقش میسیونرها و مدت زمان همکاری‌شان با سینما سولی محرز نیست. شاید میسیونرها تنها برای مدتی به ساگینیان در تهیه‌ی فیلم کمک می‌کرده‌اند. آنچه می‌دانیم این که آقای ساگینیان که فردی ایرانی-ارمنی بوده از همان ابتدای تأسیس سینما سولی تا شانزده سال بعد در آن مکان فیلم نمایش می‌داده است اما سپس به خاطر عدم دسترسی به فیلم‌های جدید ناچار به تعطیلی سینما می‌شود. اولین فیلم‌هایی که در تبریز نمایش داده شده‌اند به احتمال زیاد اکتوالیته‌های فرانسوی بوده‌اند. تجربه‌ی سینما رفتن تبریزی‌ها به این ترتیب بیش از سایر مردم ایران است. جالب است که تئاتر مدرن، صنعت چاپ و حتی انقلاب مشروطه هم از تبریز شروع شده است. تبریز به‌راستی نقش به‌سزایی در تجدد ایران و ایرانیان داشته است.

میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی -- که چندبار به اقصا نقاط عالم از ژاپن گرفته تا اروپا سفر کرده بود -- در تهران اولین سینمای کوچکش را در ماه رمضان سال ۱۳۲۲ قمری برابر با آبان ماه ۱۲۸۳ افتتاح کرد. عمر این سینما تنها یک ماه بود. صحاف‌باشی مشروطه‌طلب بود و دربار با او رابطه‌ی خوشی نداشت. از طرف دیگر شیخ فضل‌الله نوری که ضد مشروطه بود سینما را تکفیر کرد و کار سینمای خیابان چراغ‌گاز (امیرکبیر) به تعطیلی کشید. پس از آن صحاف‌باشی به کربلا تبعید شد. این سینما برای تعداد محدودی از مردان متمول پایتخت درست شده بود و قابل قیاس با سینمای ۱۰۰ نفره‌ی تبریز نبود. در سال‌های بعد سینما آرام آرام در شهرهای دیگر هم باز شد (مثلاً در مشهد سال ۱۲۹۰، شیراز سال ۱۲۹۷، رشت سال ۱۳۰۱). نهایتاً زنان نیز در سال ۱۳۰۷ پا به سینما گذاشتند. تا سال‌ها بعد که تلویزیون به ایران وارد شد، سینما ارزان‌ترین، قابل‌دسترس‌ترین و جذاب‌ترین نوع نمایش عمومی بود. نه فتوای علما بر علیه سینما توانست هنر هفتم را از نقشه‌ی ایران بزدايد و نه انحصارطلبی



جمعی از خانواده‌ی سلطنتی. مردم ایران از سال ۱۲۷۹ تا امروز تولیدات سینمایی دنیا را می‌بینند و هر چه بیشتر با زبان سینما و روش‌های مختلف تفکر و زندگی از طریق سینما آشنا می‌شوند.

اقلیت‌های قومی و مذهبی، زنان، و مهاجران به ایران و از ایران، نقش به‌سزایی در مردمی کردن سینما و اعتلای هنر سینما در ایران بازی کرده‌اند. بحث درباره هر کدام از این سه گروه نیاز به نوشتن یک کتاب جداگانه دارد. در بحث زیر به اختصار نمونه‌هایی از تلاش‌های هر کدام از این گروه‌ها را ارائه می‌دهم.

### سینمای چند ملیتی و چند فرهنگی ایران در دوران پسا مشروطیت

در دوران مشروطیت جامعه‌ی روشنفکری ایران محیطی بین‌الملیتی و بینا فرهنگی پیدا کرد. این اتفاق مرهون دو جریان اجتماعی - فرهنگی بود: از طرفی تعداد قابل ملاحظه‌ای از ارمنی‌ها، اهالی قفقاز و روس‌ها به تبریز و تهران و شهرهای دیگر ایران مهاجرت کردند؛ و از طرف دیگر ایرانیان تحصیل کرده‌ی فرنگ به ایران بازگشتند و ساختار و محتوای فرهنگ‌های دیگر در ادبیات و تئاتر و سینمای ایران منعکس شد. پس از تجربه‌ی نخستین سینمای تهران که صحاف‌باشی بانی آن بود، سینماهای دیگری را ژرژ اسماعیلوف قفقازی-ایرانی، مهدی خان (احتمالاً کرد ایرانی) اردشیر خان ارمنی-ایرانی و مهدی ایوانف روسی-انگلیسی-ایرانی تأسیس کردند. در مشهد نیز اوگانف ارمنی بانی سینما بود. تأثیر فرهنگ‌های متفاوت در انتخاب فیلم‌هایی که در این زمان و پس از آن در ایران به نمایش در می‌آمده قابل توجه است. برخلاف سینماهای غرب که تنها فیلم‌های غربی نشان می‌دادند، در ایران بینندگان می‌توانستند فیلم‌های ساخت پاته فرانسه را در کنار فیلم‌های آمریکایی، روسی، ارمنی و بعدتر فیلم‌های ایرانی، ترکی، مصری و هندی تماشا کنند. پوستر فیلم‌های دهه‌ی ۱۳۰۰ مؤید چندزبانه بودن و چند فرهنگی بودن بافت سینمای ایران است.



دو اعلان برای فیلم‌های صامت دهه‌ی ۱۳۰۰. پوستر

سمت راست به پنج زبان و پوستر سمت چپ به سه زبان فیلم را تبلیغ کرده است

هر دو اعلان از کتاب **صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران** (مسعود مهرابی-۱۳۸۸)

زنان و مردان مهاجر مخصوصاً ارمنی‌ها، کارگردان و نقش‌آفرین اولین فیلم‌های ایرانی در خارج از حرم قاجار بودند. اوانس آگانیانس اولین فیلم بلند ایرانی را با عنوان **آبی و رابی** در سال ۱۳۰۹ تولید کرد. در دومین فیلم بلند و صامت آگانیانس، با نام **حاجی آقا اکتور سینما**، دو زن ارمنی با نام‌های زما آگانیانس (در نقش دختر حاجی آقا به نام پروین) و آسیا قسطنطیان (در نقش پری) اولین بازیگران زن فیلم‌های ایرانی بودند و در واقع الگوی زنان بازیگر ایرانی شدند. این فیلم از چند جهت حائز اهمیت است:

۱- فیلم جدال سنت و تجدد را در دوران رضاشاه به تصویر می‌کشد. حاجی آقا نماد سنت است و دختر و دامادش نماد مدرنیته. تجدد در پایان پیروز می‌شود و حاجی آقا پی به ارزش سینما به عنوان نماد مدرنیته می‌برد.

۲. زیرنویس این فیلم صامت به سه زبان روسی، فارسی و فرانسه تهیه شد که حاصل کار ایرانیان و ارمنیان بود. **حاجی آقا اکتور سینما** نشان‌دهنده‌ی وجود گونه‌گونی نژادی، قومی و زبانی سینمای ایران در آغاز کار است.

۳. سینمای ایران از ابتدا با نقش‌آفرینی زنان عجین شد. شخصیت پروین (آسیا قسطنطیان) نقشی کلیدی در فیلم دارد. دو زن این فیلم نقش‌های سایه‌وار و بیرنگ ندارند. این افتخار تاریخی سینمای

ایران است. البته با تجاری شدن صنعت سینما و رشد پدیده‌ای به نام *فیلمفارسی*، در اکثر فیلم‌های ایرانی نقش زنان به نقشی کم‌رنگ و حاشیه‌ای بدل شد.

در سال ۱۳۱۱ و تنها چهار سال پس از ساخته شدن اولین فیلم ناطق دنیا (*چراغ‌های نیویورک* ۱۹۲۸) اولین فیلم ناطق و موزیکال فارسی در هند ساخته شد. سازندگان *دختر لور* عبدالحسین سپنتا (مهاجر ایرانی) و اردشیر ایرانی (هنرپیشه پارسی‌تبار و صاحب کمپانی امپریال فیلم) بودند. فیلم با سرمایه‌ی پارسیان هند در بمبئی ساخته شد. نقش اول زن این فیلم با بازی روح انگیز (صدیقه) سامی نژاد کلید خورد. خانم سامی نژاد همسر یکی از کارمندان کمپانی (آقای دماوندی) بود و پس از این فیلم در دو فیلم دیگر سپنتا (*فردوسی* و *شیرین و فرهاد*) نیز نقش آفرید. روح انگیز سامی نژاد اولین زن مسلمان بازیگر ایرانی بود. هنرپیشگی برای وی رنج و درد بسیار به ارمغان آورد. وقتی به ایران بازگشت خانواده او را طرد کردند، سه بار ازدواج کرد اما فرزندی نداشت و سرانجام در گمنامی در سال ۱۳۷۶ در خانه‌ای در خیابان پاسداران تهران درگذشت.

صحنه‌های رقص و موسیقی *دختر لور* با الهام از شیوه‌ی فیلم‌سازی سینمای هند ساخته شد. روایت فیلم یادآور داستان‌های فولکلور ایرانی است. فیلم یک ملودرام عاشقانه بود و شاید به خاطر شباهتش به داستان‌های عاشقانه‌ی قدیمی ایرانی مثل داستان خسرو و شیرین، در میان مردم به نام *جعفر و گلنار* مشهور شد. نقش مثبت مأمور قانون در نجات گلنار از دست راهزنان، فرارشان به هند از ترس همان گروه و بازگشت‌شان به ایران با شروع حکومت پهلوی یک پیام تبلیغاتی به نفع دولت وقت داشت. در این سال‌ها برنامه‌ی مدرن‌سازی رضاشاه و توسعه‌ی سینما هر دو در جهت به کارگیری فنون غربی برای گسترش فرهنگ و تجدد در جامعه بود.

از همان ابتدا زنان، حداقل در جلوی دوربین، نقش مؤثری در شکل‌گیری سینمای ایران داشته‌اند. تابوی بازی زنان با حضور دو زن ارمنی-ایرانی، آسیا قسطنیانی و زما اوگانانس و (برای اکثریت زنان مسلمان) روح‌انگیز سامی نژاد شکسته شد و پای زنان از صحنه‌ی تئاتر به پرده‌ی نقره‌ای سینما باز شد. به این ترتیب ظهور سینما در تصویر بخشیدن به زنان و حضور اجتماعی‌شان در ایران کمک کرد. اگر تاریخ تحول حقوق زنان را در کشورهای خاورمیانه که سینما را خیلی زود پذیرفتند با کشورهایی مثل افغانستان و عربستان سعودی، که سینما هنوز هم بخشی از بدنه‌ی فرهنگی-اجتماعی و مدنی‌شان نشده مقایسه کنید بهتر به این پی‌نکته می‌برید.

شاید خواننده‌ی این سطور بگوید که لابد جامعه‌ی ایران آمادگی بیشتری برای حضور زنان در سینما و دیگر عرصه‌های اجتماعی داشته است. این سخن قابل بحث است. زنان بازیگر سینما

مرات‌های زیادی را برای انتخاب حرفه‌ی مورد علاقه‌شان تحمل کرده‌اند. داستان زنان بازیگری چون فروزان و شهلا ریاحی، که باید برای بازی در سینما روی نام یا نام خانوادگی خودشان نقاب می‌گذاشتند، گویای این سختی‌هاست. ازین گذشته تا سال‌های خیلی بعدتر وجود زنان تنها جلوی دوربین پذیرفتنی بود. سینمای ایران در دوره‌ی پیدایش و نشو و نمای اولیه، زنان کارگردان و تهیه‌کننده نداشتند. ریشه‌یابی علل این قضیه از حوصله‌ی این سخن خارج است. اما تنها ذکر می‌کنم که در کشورهای دیگر خاورمیانه از جمله مصر و لبنان، زنان در حیطه‌های کارگردانی و تهیه‌کنندگی نخستین تولیدهای سینمایی شراکت داشته‌اند. در مصر، عزیزه امیر، بانوی هنرمند اولین فیلم مصر را نیز تهیه کرده و هر تا گارگور در لبنان اولین تهیه‌کننده‌ی فیلم در لبنان بوده است.<sup>۱</sup>

در سال ۱۳۳۵ شهلا ریاحی فیلم داستانی **مرجان** را کارگردانی کرد و به این ترتیب اولین کارگردان زن ایران شد. در سال ۱۳۴۱ فروغ فرخزاد مستند **خانه سیاه است** را کارگردانی کرد. تأثیر فروغ بر سینمای ایران در سال‌های بعد تأثیری غیر قابل انکار است. در قسمت دیگری ازین نوشتار، به این مسئله بیشتر می‌پردازم. زنان دیگری در سال‌های بعد روی صندلی کارگردانی نشستند، جلوی دوربین نقش‌آفرینی کردند، فیلم‌نامه نوشتند، تهیه‌کننده شدند، بدل‌کاری کردند و طراحی صحنه، لباس و گریم را عهده‌دار شدند. در زمینه‌ی کارگردانی و فیلم‌نامه نویسی، تنوع نگاه مردانه و زنانه از قشرهای مختلف باعث رشد کیفی سینما شده است.

نقش مهاجران، زنان<sup>۲</sup> و اقلیت‌های قومی و مذهبی در سینمای نوظهور ایران بسیار مهم بود. این دو عامل به سینمای ایران غنا بخشیدند و راه را برای حضور فیلم‌های ایرانی در صحنه‌های بین‌المللی

<sup>۱</sup> Refer to: Sheibani, Khatereh. "Film and Media in the Middle East." In Richard C. Martin, Editor in chief, (Board Editors: Asma Afsaruddin, Ali Banuazizi, and Daniel M. Varisco). *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, 2<sup>nd</sup> edition. Macmillan Reference USA, December 2015.

<sup>۲</sup> نقش زنان در سینمای ایران را به صورت مفصل‌تر در مطالعات مستقل دیگری بررسی کرده‌ام. رجوع کنید به: Sheibani, Khatereh. "The Aesthetics of Dis/Empowered Motherhood in Iranian Cinema (1956-1978)." In *Screening Mothers: Motherhood in Contemporary World Cinema*. Ed. Asma Sayed. Demeter Press Canada, Feb. 2016. Pp. 374-419.

Sheibani, Khatereh. "The Outcry of *The Crow*: Localizing Modernity in Iran." In *Canadian Journal of Film Studies*. Issue 20.2, Fall 2011. pp. 95-110.

آماده کردند. اگر سینما قرار بود تنها یک هنر مردانه بماند (مثل تعزیه یا قوالی)، یا اگر قرار بود تنها نمایانگر ارزش‌های سنتی غالب جامعه باشد، به این درجه رشد نمی‌کرد.

در دهه‌ی ۱۳۳۰ خورشیدی یک ارمنی تبار دیگر بانی سینمای مؤلف در ایران شد. سینمای مؤلف در سال‌های بعدتر شاخص اصلی سینمای ملی در داخل و خارج از کشور شد و بهترین تولیدهای سینمای ایران در واقع مرهون مؤلف‌هایی چون عباس کیارستمی، اصغر فرهادی و رخشان بنی‌اعتماد است. اما چگونگی تولد و رشد سینمای مؤلف در ایران داستانی دارد که حائز اهمیت است:

### تولد سینمای مؤلف در ایران

در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۳۳۰ سینما در ایران فراگیر شد. صنعت سینما در این دوران شکل گرفت و استودیوهای فیلم‌سازی فیلم‌های تجاری و پربیننده ساختند. تلویزیون، که بعدها رقیب سرسخت سینما شد، در سال ۱۳۳۶ به ایرانیان معرفی شد و تا چند سال بعد از آن هم همگانی نشد. سینما ارزان‌ترین و در دسترس‌ترین هنر نمایشی آن دوره بود. ایرانیان اندک‌اندک با سینمای کشورهای دیگر آشنا شدند. فیلم‌های ایرانی، امریکایی، هندی، ایتالیایی، فرانسوی، مصری و روسی در سینماها به نمایش در می‌آمدند و بسیاری از مردم به سینمادوستان (سینه‌فیل) زده تبدیل می‌شدند. اوایل دهه‌ی ۱۳۳۰ مصادف بود با شور میهنی بر سر ملی‌سازی نفت و در نهایت شکست دکتر محمد مصدق و دموکراسی در ایران. در اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰ و اوایل دهه ۱۳۴۰ ادبیات مدرن در ایران اوج تازه‌ای می‌یافت. شعر نو نیمایی به همت شاعرانی چون احمد شاملو و اخوان ثالث و فروغ فرخزاد داشت به اوج می‌رسید. در سیطره‌ی ادبیات داستانی مدرن نیز در پی انتشار آثار بزرگانی چون صادق هدایت و محمد علی جمالزاده نسل جدیدی از رمان‌نویسان و داستان‌نویسان ایرانی آثار خود را منتشر می‌کردند.

در سال ۱۳۳۲ ساموئل خاچیکیان، که در خانواده‌ای با فرهنگ و ارمنی پرورش یافته بود، اولین اثر سینمایی اش (**بازگشت**) را به روی پرده‌ی نقره‌ای آورد. وی با تولید فیلم **دومش دختری از شیراز** (۱۳۳۳) مشهور شد و در همان سال با ساخت **چهارراه حوادث** سبک جدیدی را در سینمای ایران به وجود آورد که ما امروز به نام «تهران نوآر» می‌شناسیم. خاچیکیان با الهام از فیلم‌های نوآر هالیوودی در این فیلم کار با دوربین پرحرکت، ادیت سریع و نفس‌گیر نماها، کنتراست بالای نور و ایجاد سایه‌روشن، استفاده از نور پایین، و زاویه‌های اریب را تجربه کرد تا حس تعلیق، هیجان و وحشت را به بیننده القا کند. خاچیکیان که فرزند یک خانواده‌ی مسیحی بود در فیلم‌هایش فرهنگ غالب اسلامی را با فرهنگ اقلیت مسیحی هم‌نشین می‌کند. حس احترام به ادیان و تعامل فرهنگی در سینمایش برجسته

بود. در سکانس اول **چهارراه حوادث**، در حالی که شخصیت ناصر ملک مطیعی دارد از یک چهارراه شلوغ می‌گذرد، صدای اذان به گوش می‌رسد. در سکانس‌های بعدی صدای ناقوس کلیسا و گروه کر کلیسای ارتدکس را می‌شنویم. خاجیکیان از اولین کارگردانانی بود که به تدوین فیلم توجه کرد و در واقع با تمام کاستی‌های فیلم‌های اولیه‌اش، نقطه‌ی قوت همه‌ی فیلم‌های او همین تدوین و دکوپاژ حرفه‌ای بود.

خاجیکیان در فیلم‌هایی چون **طوفان در شهر ما** (۱۳۳۷)، **دلهره** (۱۳۴۱) و **ضربت** (۱۳۴۳) سبک جدید تهران نوآر را بهبود بخشید و در عین حال با بهره‌جستن از سنت‌های روایی شرقی، — که مثلاً در قصه‌های هزارویک شب دیده می‌شود — قصه‌های تو در تو و چندگانه را در فیلم‌هایش به نمایش درآورد. دوربین خاجیکیان با دقت فضای شهری کلان‌شهر تهران، معماری قدیم و جدید، و آمیختگی جنسیتی و فرهنگی در شهر را به معرض دید گذاشت. در سکانس‌های نخستین فیلم **طوفان در شهر ما** دوربین به سبک فیلم‌های مستند سینما وریده تهران را نمایش می‌دهد. زنان و مردان در خیابان راه می‌روند. کافه‌ها و مغازه‌ها آماده‌ی پذیرایی از مشتریان هستند. فضای شهری آرام است. اما در نیمه‌های فیلم، تهران شهر دیگری می‌شود. فضایی ترسناک و تهدیدکننده، به ویژه برای زنان. فارغ از خاستگاه اقتصادی شخصیت‌ها، فیلم‌های دلهره‌آور این کارگردان بزرگ به هزارتوی روان آدمی سفر می‌کند تا اعماق تاریک ذهن انسان را نشان دهد. در سبک جدید تهران نوآر، خاجیکیان بر روی نقاط قوت و ضعف شهرنشینی، و سنت و تجدد دست گذاشت و توانست روایت‌هایی بسازد که در آن فرهنگ غالب و فرهنگ حاشیه هر دو به نمایش درآیند. درست است که او از عناصر سینمایی و تکنیکی ژانر دلهره‌آور آمریکایی در فیلم‌هایش استفاده کرده بود، اما مطالعه‌ی عمیق و دقیق او از فرهنگ ایران، نوآر ایرانی بر پایه‌ی زیباشناسی ایرانی و شرقی بنا کرد. نکته‌ی قابل‌ذکر دیگر در کارهای این کارگردان بزرگ این است که غالباً داستان‌هایش پایان خوشی دارند. پایان خوش آن حلقه‌ی گمشده‌ی سینمای ایران در سال‌های اخیر است. آشنایی کامل کارگردان با تکنیک‌های تازه‌ی فیلم‌های آمریکایی و اروپایی، ساخت فیلم‌های خوش‌فرم ژانر-محور، تأسی به فرهنگ فولکور شرقی و ایرانی در روایت، و تعامل فرهنگی باعث شد که فیلم‌های خاجیکیان از پرفروش‌ترین فیلم‌های زمان خودش باشند.

او در مسیر طولانی کارگردانی‌اش ستاره‌های زیادی را به سینمای ایران معرفی کرد، از جمله، ناصر ملک مطیعی، ویدا قهرمانی، فرانک میر قهاری، فردین، آرمان، جمشید هاشم‌پور و رضا رویگری.

خاچیکیان کارگردانان بزرگی چون مسعود کیمیایی و خسرو هریتاش را نیز برای سینمای ایران تربیت کرد.



اعلان‌های فیلم **دلهره**

مالکیت عمومی - Scanned by Amin5530

<https://fa.wikipedia.org/w/index.php?curid=1994650>

در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که آزادی سیاسی در جامعه وجود نداشت، خاچیکیان ثابت کرد که می‌توان هنوز حرفی تازه و انتقادی برای جامعه داشت: برخلاف فیلم‌های صرفاً سرگرم‌کننده و فاقد تکنیک که به فیلمفارسی مشهور شدند، فیلم‌های خاچیکیان زنان پویا و فعال و هدفمند داشت و فضای مردانه و زن‌ستیز فیلمفارسی را به چالش گرفت. نقد سیاسی در فیلم‌هایش جایی نداشت اما نقد جامعه‌ی مدرن تهران مشهود بود. فیلم‌هایش ایدئولوژی زده نبودند. سینمای ایران در این مقطع سینمایی ستاره - محور بود. بیشتر مردم به خاطر دیدن فردین یا ملک مطیعی یا ستاره‌ی محبوب دیگری به سینما می‌رفتند. اما دقت و ظرافت و نوآوری در پدید آوردن سبکی تازه و بسیار جذاب در سینما، او را مؤلفی کرد که تنها نام او کافی بود که بیننده را به سینما بکشاند. خاچیکیان استعداد کم‌نظیر سینمای ایران بود که علاوه بر کارگردانی، در بسیاری موارد سناریونویسی، انتخاب موسیقی، آهنگ‌سازی، تدوین، مدیریت جلوه‌های ویژه، و تهیه‌کنندگی فیلم‌هایش را عهده‌دار بود. به

مفهوم کلاسیک، خاجیکیان اولین مؤلف سینمای ایران بود. مؤلفی که هم فیلم هنری ساخت و هم فیلم تجاری. خاجیکیان استاد برخی از مؤلفان بعدی سینمای ما بود و الهام‌بخش بسیاری دیگر که هرگز زیر دست او کار نکرده بودند.

## آغاز روند سینمای هنری و سینمای شاعرانه: از موج نو تا زیبا شناسی سرو باژگون

رواج فیلم‌های درجه‌دو و سرگرم‌کننده‌ی موسوم به *فیلمفارسی* و جوّ سیاسی و اجتماعی دهه‌ی ۱۳۴۰ کارگردانان روشنفکر را به نوعی واکنش هنری و اجتماعی واداشت، و منجر به تولید فیلم‌هایی شد که از نظر محتوا دغدغه‌ی اجتماعی و یا سیاسی داشتند. این مجموعه از فیلم‌ها که بیشترشان در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۴۰ تا زمان انقلاب ۱۳۵۷ ساخته شدند اکثراً مؤلف - محور بودند و به فیلم‌های موج نو مشهور شدند. همان طور که نیما و شاعران نیمایی شعر نو را بنیاد نهادند کارگردانانی چون داریوش مهرجویی، ابراهیم گلستان، بهرام بیضایی، ناصر تقوایی و مسعود کیمیایی نیز موجی نو در کالبد سینمای ایران دمیدند. برخی از ناقدان سینمای ایران (از جمله حمید دباشی) فیلم *گاو* (۱۳۴۹) را آغاز موج نو سینمای ایران می‌دانند. اما نگاه موشکافانه به تاریخ سینمای ایران نشان می‌دهد که دو فیلم مستند و یا مستندگونه طلایه‌دار موج نو بودند: *جلد مار* (۱۳۴۱) ساخته‌ی هژیر داریوش و *خانه سیاه است* (۱۳۴۱) به کارگردانی فروغ فرخزاد. *جلد مار* بر اساس رمان *معشوق لیدی چترلی* ساخته شده و یک فیلم کوتاه ۳۵ میلیمتری بود. این فیلم تجربی بعداً خیلی مورد توجه منتقدان سینما قرار نگرفت. *خانه سیاه است* به‌عنوان یک مستند شاعرانه و متفاوت با نگاهی خودمانی و همدلانه به سوژه‌ی فیلم (جدامیان) بیشتر دیده شد و مورد تحسین قرار گرفت. کسانی مثل محسن مخملباف که از کارگردانان دو نسل بعد از فروغ بودند، این فیلم را تأثیرگذارترین فیلم بر سینمای هنری ایران دانستند (مصاحبه با مخملباف در مستند *ایران، یک انقلاب سینمایی* (نادر تکمیل همایون، ۲۰۰۶).

فروغ فرخزاد با ساخت فیلم *خانه سیاه است*، نگاه انسان‌گرایانه، همسونگر و همدلانه را وارد سینمای ایران کرد. نگاهی که انسان را، فارغ از مشکلات جسمی و اجتماعی، موجودی توانمند می‌بیند و به کرامت انسانی احترام می‌گذارد. سینمای شاعرانه پس از انقلاب میراث‌دار نگاه ساده و بی‌پیرایه‌ی فروغ به شعر و سینما است. فروغ در جامعه‌ی مردانه‌ی شعر و سینما یکه‌تاز بود. با جسارت بی‌نظیری که هنوز همتایی ندارد شعرهای زنانه سرود؛ شعرهایی که از تمایل زن دل‌داده به مرد سخن می‌گفت و



از بیان خواسته‌های زنانه ابایی نداشت. هم‌زمان، فروغ یک‌تنه فیلمی ساخت که پایه‌ی اصلی سینمای شاعرانه ایران در سال‌های بعد شد.

تمامی فیلم‌های موج نو، چه آن‌هایی که رنگ و بوی سیاسی داشتند (مانند *اسرار گنج دره‌ی جنی*، ابراهیم گلستان ۱۳۵۳) و چه آن‌هایی که شرایط اجتماعی و فرهنگی (مانند *رگبار*، بهرام بیضایی ۱۳۵۱) مرکز توجه‌شان بود، ساختاری استعاری و نمادین داشتند. زبان فیلم‌های موج نو، زبانی استعاری، چند لایه، شاعرانه و پیچیده بود. در سال‌های بعد از انقلاب ۱۳۵۷ زبان شعر و سینما باز به هم نزدیک‌تر شدند. انقلاب اساس فرهنگ جامعه‌ی مدنی و ساختار سیاسی ایران را منقلب کرد. اما همان‌طور که در پژوهش‌های گذشته‌ام نشان داده‌ام سینمای ایران دچار انقلاب نشد. سینمای ایران با انقلاب ۱۳۵۷ متحول شد. راهی را که موج نویی‌ها شروع کرده بودند کارگردانان سینمای هنری (مانند بهمن قبادی، جعفر پناهی)، رئالیسم شاعرانه (مانند عباس کیارستمی، سمیرا مخملباف) و رئالیسم اجتماعی (مانند رخشان بنی‌اعتقاد، تهمینه میلانی) ادامه دادند. با کمال تعجب حتی روند ساخت *فیلمفارسی* هم بعد از کمی وقفه باز به بدنه‌ی تجاری سینمای ایران بازگشت. در سه دهه‌ی اخیر فیلم‌های کم‌دی که از نظر بازیگری، تکنیک سینماتوگرافی و کارگردانی ارزشی ندارند برای منافع تجاری و مصرف تماشاچی متوسط به‌وفور ساخته می‌شوند.

سینمای ایران در اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰ و دهه‌ی ۱۳۶۰ دچار دگرگونی بنیادین شد. در دوره‌ی انقلاب سینماهای زیادی در کام زبانه‌های آتش سوختند. در آغاز انقلاب، دید رهبر انقلاب نسبت به سینما مساعد نبود. برای بسیاری از انقلابیون سینما به‌عنوان مظهر فساد اخلاقی غرب بود. ظاهراً تماشای فیلم *گاو* (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) آیت‌الله خمینی را متقاعد می‌کند که از سینما می‌توان در جهت ترویج ارزش‌های اسلامی استفاده کرد. از این رو تعریف هنجارها در روابط زن و مرد در جلو و پشت دوربین عوض شد. مسایل متعدد اجتماعی و سیاسی این سال‌ها بر روی سینما نیز تأثیر گذاشت. جامعه درگیر جنگ هشت ساله با عراق بود. ژانر جدیدی در سینمای ایران به وجود آمد که سینمای جنگ نام گرفت. یک قسمت مهم ساخته‌های این ژانر با حمایت‌های دولتی تولید می‌شدند که سینمای دفاع مقدس نام گرفت. شاهکار ژانر سینمای جنگ *باشو، خریبه‌ی کوچک* (بهرام بیضایی ۱۳۶۸) است. تنش‌های سیاسی و عقیدتی جامعه‌ی مدنی در نوع نگاه فیلم‌سازان نیز تأثیر گذاشت. فیلم *نیمه پنهان* (تهمینه میلانی، ۱۳۸۰) واکنشی به این تنش‌ها بود.

مجموع این مسایل و بسیاری مشکل‌های دیگر که در حوصله‌ی این جستار نیست می‌توانست سینمای ایران را نابود کند. اما سینمای ایران نه تنها از پانیتاد که نیرومندتر و پر بارتر به کار خود ادامه

داد. به جز یک دوره‌ی فترت چند ساله‌ی پس از انقلاب، در دهه‌های ۱۳۶۰، ۱۳۷۰، ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ همیشه جشنواره‌های مهم جهانی جایی برای فیلم‌های ایرانی در نظر گرفته‌اند. در این چهل سال، سینما به یک قطب فرهنگی تبدیل شده است. شعر نو آن جایگاه سابق را از دست داده است اما سینمای شاعرانه جایگزین مناسبی برای شعر نو شده است. طبقه‌ی تحصیل کرده‌ی ایرانی سینمای جهان را می‌شناسند. نه تنها کارگردانان مهم هالیوود را دنبال می‌کنند بلکه فیلم‌های کارگردانان روسی، ژاپنی، کره‌ای، چینی، و اروپایی را هم می‌بینند. پدیده‌ی سینمادوستی ایرانیان سطح توقع‌شان را از کارگردانان میهنی نیز بالا برده است. کارگردانان ایرانی بودجه‌های کلان فیلم‌سازان آمریکایی و حتی بودجه‌های متوسط کارگردانان کانادایی و اروپایی را ندارند. اما در واقع ارزش سینمای هنری و شاعرانه‌ی ایران در فیلم‌های فاخر نیست. اتفاقاً فیلم‌های به اصطلاح فاخری که با بودجه‌های دولتی ساخته می‌شوند اکثراً نه ارزش هنری بالایی دارند و نه مورد پسند عموم واقع می‌شوند. راز موفقیت فیلم‌های هنری ایرانی در جشنواره‌های خارجی هم در جای دیگری نهفته است. چیزی که فیلم هنری ایرانی را از سینمای ملت‌های دیگر مجزا می‌کند فضای صمیمی، نگاه شاعرانه، دوربین آرام و کم حرکت، و ساختار استعاری و چند لایه‌ی فیلم است. نگاه سینماگران جدی این چهار دهه نگاهی صرفاً سیاسی، یا فروپاشگرانه، و یا رادیکال نبوده است. کارگردان ایرانی برخلاف کارگردان «سینمای سوم» دست به ساخت فیلم‌های ضد سیستم و بنیادشکن نزده است. زبان سینماگرانی چون بهمن فرمان‌آرا، رخشان بنی‌اعتماد، اصغر فرهادی، سعید روستایی و کامبوزیا پرتوی زبانی است استعاری که بیننده را به گفتگو و تفکر و تعمق دعوت می‌کند. فیلم‌هایی چون **شاید وقتی دیگر** (بهرام بیضایی، ۱۳۶۶) **زیر پوست شهر** (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)، **درباره‌الی** (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷)، و **قصه‌ها** (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۹۰) فیلم‌هایی هستند انسان‌گرا، پیچیده، و موشکافانه که نگاه غالب سیاسی و مشکلات اجتماعی را با زبان هنری به چالش می‌کشند. این رویکرد ظریف کارگردانان به مشکلات اجتماعی یادآور زیباشناسی سرو باژگون است که در قرن‌های گذشته ادبیاتی پیشرو، انتقادی، و در عین حال غیر رادیکال را رقم زده است. شاهنامه‌نویسی فردوسی به زبان فارسی و ثبت اساطیر و افسانه‌ها و تاریخ شاهان ایرانی قبل از اسلام، نمونه‌ی زیباشناسی سرو باژگونه در ادبیات ایران زمین است. در زمانی که ایران زیر یوغ ترکان غزنوی و خلفای عرب می‌رفت تا زبان فارسی را برای همیشه زیر پوشش مصرف خانگی فراموش کند، فردوسی شاهکار خود را به زبانی می‌نویسد که قرن‌ها بود از آن استفاده‌ی تاریخی و ادبی نشده بود. پس یک حرکت فرهنگی و پیشرو باعث ثبت فرهنگ و تاریخ ایرانیان و حفظ زبان فارسی شد.

اما قبل ازین که رابطه‌ی سرو باژگون و سینمای ایران را مطرح کنم باید مختصری از مفهوم سرو در فرهنگ ایرانی بازگو کنم.

سرو ایرانی، نماد سبزی، سرزندگی، و زندگی جاودانه است و در آیین مزدیسنا و فرهنگ ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارد. سرو باژگون نیز نماد استقامت، آزادگی، ایستادگی، فروتنی، تعامل، و تحمل مصایب است. کسانی مروزی، شاعر هم‌دوره‌ی فردوسی، در شعر زیر با ظرافت، هویت ایرانی و استقامت ایرانیان را به سرو باشگونه و درونه شده (در زیر مشکلات) تشبیه نموده است:

تیز بودیم و کندگونه شدیم  
راست بودیم و باشگونه شدیم  
سرو بودیم و چندگاه بلند  
گوژگشتیم و چون درونه شدیم  
صائب تبریزی نیز سرو خمیده را نمادی از آزادگی می‌بیند:

کسی ز قید جهان همچو سرو آزاد است  
که با هزار گره دست بر کمر دارد  
عارف قزوینی ملت سوگوار ایران را به سروی خمیده، اما زنده و ایستا تشبیه کرده است:

از خون جوانان وطن لاله دمیده  
از ماتم سرو قدشان سرو خمیده  
در سایه‌ی گل بلبل ازین غصه خزیده  
گل نیز چو من در غم‌شان جامه دریده

زیباشناسی سرو خمیده که عمیقاً ریشه در هویت ایرانی دارد در طول هزاره‌ها به ایرانیان نشان داده که اگر به جای نبرد مستقیم با نیروی سرکوبگر از زبان غیر مستقیم شاعرانه استفاده کنند دوام و بقای خود و فرهنگ‌شان را ضمانت کرده‌اند.

کارگردانان ایرانی نیز از زیباشناسی سرو باژگون بهره‌ی هنری و فرهنگی برده‌اند. زبان سینمای هنری ایران، مانند زبان شعر کلاسیک فارسی، زبانی است ساده، محجوب، انعطاف‌پذیر، متعالی، فرازگرایانه، و شاعرانه. کارگردانانی چون کیارستمی، بیضایی و علی حاتمی استقلال فکری خود را حفظ کرده‌اند و خود را ملزم به ساخت فیلم‌های ایدئولوژی‌زده ندیده‌اند اما در عوض زبانی پیچیده برگزیده‌اند تا بتوانند حدود مرزهای سانسور را رد کنند.

در زمانی که موسیقی در ایران ممنوع و سپس محدود شد علی حاتمی دست به ساخت فیلمی شاعرانه درباره‌ی موسیقی و موسیقی دانان زد. **دلشدگان** (۱۳۷۰، علی حاتمی) یک ملودرام تاریخی است با صحنه‌های نقاشی‌گونه، دکور و میزانشن پر نقش‌ونگار الهام گرفته از دوران قاجار، و دیالوگ‌های زیبا و شعرگونه. روایت داستان روایتی تاریخی - تخیلی از نقش موسیقیدان‌ها و خواننده‌های دوره‌ی قاجار در ثبت و ضبط موسیقی سنتی است. مکان‌های قدیمی در کاخ گلستان و در کشور مجارستان در شهر بوداپست فیلم برداری شدند به جذابیت داستان افزودند و فضایی برای گرامی داشت نقش سازهای ایرانی و نوای موسیقی سنتی شدند. تصنیف‌ها را علی حاتمی نوشت و فریدون مشیری بازینی کرد. حسین علیزاده موسیقی فیلم را ساخت و محمدرضا شجریان آهنگ‌ها را خواند.<sup>۱</sup> همان‌طور که مشاهده می‌شود بهترین اساتید در زمینه‌ی سینما و موسیقی، اولین فیلم موزیکال بعد از انقلاب را ساختند تا هنر والای موسیقی سنتی را که مهجور افتاده بود گرامی دارند. این فیلم تنها فیلم ایرانی درباره‌ی تاریخ موسیقی ایران است. داستان عاشقانه‌ی فیلم دولایه داشت: عشق نوازنده و خواننده به موسیقی و عشق خواننده به شاهزاده‌ی نایبای عثمانی. بازی اکبر عبدی، لیلا حاتمی، شهلا ریاحی، رقیه چهره آزاد، امین تارخ و حمید جبلی به جذابیت این فیلم افزود. وقتی که **دلشدگان** ساخته شد، موسیقی سنتی تا حدودی آزاد شده بود اما نشان دادن سازهای موسیقایی در تلویزیون هنوز ممنوع بود (و هنوز هم ممنوع است). ساخت فیلمی درباره گذشته‌ی موسیقی، نشان دادن و ارج نهادن سازهای ایرانی، و تدوین صدای پر طنین شجریان بر روی فیلم یادآور سرو و باژگونه‌ی هویت ایرانی است. به شیوه‌ای استادانه، طرح لباس شاهزاده عثمانی (لیلا حاتمی) و کلاه موسیقی‌دانان نیز با نقش‌هایی از سرو باژگون/بته جقه مزین شده بود.

در نظام انقلابی که سینما را نیز متحول کرده بود کارگردانان آموختند که باید زاویه‌ی دید دوربینشان را تغییر دهند. درونه شدن، ژرف تر کردن دید به مسائل به ظاهر کم‌اهمیت، و کشف و شهود زندگی در سه‌گانه‌ی کوکر کیارستمی و فیلم‌های ابوالفضل جلیلی، مرضیه مشکینی، سمیرا مخملباف و بسیاری دیگر از کارگردانان مطرح مثال‌زدنی است. وقتی که نگاه واقع‌گرایانه به روابط بزرگ‌ترها غیر ممکن شد، کارگردانان آن قدر فیلم‌های خوب درباره‌ی کودکان ساختند که امروزه ما می‌توانیم

<sup>۱</sup> حسین علیزاده «دلشدگان به روایت حسین علیزاده: علی حاتمی ساز را با سینما به مردم نشان داد»

<http://tarikhirani.ir/fa/news/3901/> -ساز-را-با-علی-حاتمی-ساز-را-با-حسین-علیزاده-علی-حاتمی-ساز-را-با-

سینما-به-مردم-نشان-داد

از ژانر کودک در سینمای ایران نام ببریم. نمایش فضاهای شهری در فیلم‌هایی مثل **دلپره** (خاچیکیان، ۱۳۴۱)، **دایره مینا** (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۷)، و **بیتا** (هژیر داریوش، ۱۳۵۱) نگاهی انتقادی و موشکافانه به طبقه‌ی شهرنشین انداخت و به سینمای ما اعتبار بخشید. اما هنگامی که اجازه‌ی فیلمبرداری واقع‌گرایانه در فضاهای شهری و طبقه‌ی شهرنشین دشوار شد، کارگردانان ایرانی به ساخت فیلم‌هایی در ژانر فیلم جاده، ژانر فیلم روستایی و ژانر فیلم بومی ترغیب شدند. نمونه‌های درخشانی از این ژانرها به ترتیب **باد ما را خواهد برد** (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸)، **روسری آبی** (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۱)، و **در مسیر تند باد** (مسعود جعفری جوزانی، ۱۳۶۷) هستند. زنان کارگردانی چون تهمینه میلانی ژانر ملودرام را برگزیدند تا با مطرح کردن مسایل مربوط به روابط زن و مرد بتوانند با ظرافت زیر ساخت مردسالارانه‌ی جامعه و قوانین ضد زن و ضد کودک را به تصویر بکشند. در تریلوژی فرشته، نیکی کریمی برای شخصیت فرشته انتخاب شد تا با نمایش یک زن با چهره‌ای دوست‌داشتنی و معصوم در سه داستان متفاوت، شرح ظلم جامعه بر زنان بهتر حکایت شود. نگاه شاعرانه، دلسوزانه و در عین حال انتقادی فیلم‌سازان ایرانی در فیلم‌های جدیدتر از جمله **جدایی نادر از سیمین** (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹)، **برف روی کاج‌ها** (پیمان معادی، ۱۳۹۰)، **فروشنده** (اصغر فرهادی، ۱۳۹۴) و **بنفشه آفریقایی** (مونا زندی حقیقی، ۱۳۹۶) هم چنان ادامه پیدا کرد. زیباشناسی سرو واژگون، که خم می‌شود اما نمی‌شکند، که کوتاه‌تر می‌نماید اما نمی‌میرد، هم سو و همراه زبان استعاری و شعرگونه‌ی فیلم‌های هنری ایران سبک خاصی را در سینمای ایران بنا نهاده است. بیش از یک قرن بر سینمای ما رفته است؛ اما هنوز به نسبت ادبیات فارسی که سابقه‌ای بیش از هزار و پانصد ساله دارد، هنر جوانی است. در همین یک قرن هم سینمای ایران تغییرات زیادی کرده است. از شکل خصوصی به رسانه‌ای عمومی بدل شده، در طول سال‌ها با سانسور و کنترل دست‌وپنجه نرم کرده و حالا در عصر دیجیتال بیش از هر زمان دیگری برای همگان قابل دسترس شده است. شاید در سال‌های آینده زیباشناسی سرو باژگون زیاد مورد استقبال فیلمسازان قرار نگیرد. شاید سینمای غیر مرکزی و دیجیتال جای سینمای مرکزی و جشنواره - محور یا گیشه - محور را بگیرد. در سال‌های گذشته ما شاهد نزدیک‌تر شدن صدای سینماگر داخلی و سینماگر دیاسپورا بوده‌ایم. **تهران من**، **حواج** (گراناز موسوی، ۱۳۹۰) نمونه‌ای از کار کارگردان ساکن استرالیا است که در تهران فیلم‌برداری شده است و به شکل دیجیتال در دسترس بیننده‌ی ایرانی داخل کشور قرار گرفته است.

در قرن بعد سینمای ایران چه راه‌هایی را خواهد پیمود؟ آینده پاسخ این سؤال‌ها مشخص خواهد کرد. آینده هر چه برای سینما رقم بزند بر پایه‌ی ساخته‌های دیروز و امروز سینمای ایران است که باید بهتر شناخته و مطالعه شوند.