

## سینما به روایت اصفهان

یک پژوهش تاریخی، تحلیلی (۱۳۰۴ - ۱۳۵۷)  
پژمان نظرزاده آبکنار، نفیسه باقری، مصطفی حیدری



# سینما به روایت اصفهان

یک پژوهش تاریخی، تحلیلی (۱۳۵۷-۱۳۰۴)  
پژمان نظرزاده آبکنار، نفیسه باقری، مصطفی حیدری

سرشناسه: نظرزاده آبکنار، پژمان، ۱۳۵۹ -  
عنوان و نام پدیدآور: سینما به روایت اصفهان: یک پژوهش تاریخی، تحلیلی (۱۳۰۴-۱۳۵۷)/ پژمان نظرزاده آبکنار، نفیسه باقری، مصطفی حیدری.  
مشخصات نشر: اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان، ۱۳۹۸.  
مشخصات ظاهری: ۳۳۶ص.  
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۳۲۴۶۲-۸-۸  
وضعیت فهرست نویسی: فیبا  
موضوع: سینماها - ایران - اصفهان - تاریخ  
Motion picture theaters - History - Iran - Esfahan  
موضوع: سینماها - ایران - اصفهان - جنبه‌های اجتماعی  
Motion picture theaters - Social aspects - Iran - Esfahan  
موضوع: سینماها - ایران - اصفهان - جنبه‌های اقتصادی  
Motion picture theaters - Economic aspects - Iran - Esfahan  
موضوع: سینما - ایران - اصفهان - تهیه و کارگردانی  
Motion pictures - Production and direction - Iran - Esfahan  
شناسه افزوده: باقری، نفیسه، ۱۳۶۸ -  
شناسه افزوده: حیدری، مصطفی، ۱۳۶۰ -  
شناسه افزوده: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان  
شناسه افزوده: Isfahan Municipality Recreational and Cultural Organization  
رده بندی کنگره: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵/۹۳/۱۹۹۳/۹۳  
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵  
شماره کتابشناسی ملی: ۶۰۸۹۹۵۷

■ نشر

■ دفتر تخصصی سینما - انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان

■ نشانی: اصفهان، خیابان باغ گلدسته، کتابخانه مرکزی شهرداری اصفهان

■ تلفن: ۰۳۱۳۲۳۳۵۴۱۰

■ نویسندگان: پژمان نظرزاده آبکنار، نفیسه باقری، مصطفی حیدری

■ ویراستار: افسانه دهکامه

■ گرافیک و جلد: پژمان نظرزاده آبکنار، نفیسه باقری

■ چاپ: چاپخانه رضوی

■ لیتوگرافی: یارسا

■ ناظر چاپ: مظاهر مهرابی

■ سال نشر: نوبت اول: پاییز ۱۳۹۹ - نوبت دوم: زمستان ۱۳۹۹

■ تیراژ: ۳۰۰ جلد

■ قیمت: ۷۰/۰۰۰ تومان

■ نشانی مجازی: [www.isfahanfarhang.ir](http://www.isfahanfarhang.ir)

به

مورخان سینمای ایران

برای تلاش‌های خستگی‌ناپذیرشان جهت حفظ تاریخ سینما

## فهرست

- |     |   |
|-----|---|
| ۸   | ■ مقدمه                                       |
| ۲۲  | ■ فصل اول؛ چهارباغ عباسی، مرکز سینمایی اصفهان |
| ۴۲  | ■ فصل دوم؛ تاریخ سالن‌های سینماهای اصفهان     |
| ۱۰۴ | ■ فصل سوم؛ رابطه نهاد قدرت و سینما در اصفهان  |
| ۱۲۰ | ■ فصل چهارم؛ مناسبات اقتصادی سینما در اصفهان  |
| ۱۴۲ | ■ فصل پنجم؛ مناسبات اجتماعی سینما در اصفهان   |
| ۱۹۶ | ■ فصل ششم؛ تجربیاتی از اصفهان                 |
| ۲۲۴ | ■ فصل هفتم؛ مورد عجیب سینمای آزاد در اصفهان   |
| ۲۳۸ | ■ فصل هشتم؛ آغازی بر یک پایان                 |

## یادداشت مؤلفان

کتاب پیش‌رو تلاشی است برای جست‌وجوی حلقه‌های گم‌شده اطلاعات تاریخی سینما در اصفهان. این اطلاعات آن‌چنان که در ادامه نیز شرح خواهیم داد، بر مبنای اسناد اداری، نوشته‌های مطبوعاتی عصر پهلوی در رابطه با سینما و گفت‌وگو با فعالان سینمایی در آن دوران تنظیم شده است. تلاش کردیم با حفظ پیوستار تاریخی به اطلاعات جدیدی درباره سینماهای اصفهان دست یابیم. کتاب آن‌گونه که روی جلد به آن اشاره کرده‌ایم، به تاریخ و همچنین جریان‌ها و حوادث سینمایی در اصفهان طی سال‌های حکومت پهلوی از سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷ می‌پردازد. این پژوهش به تاریخ سینماهای اصفهان در عصر پهلوی اختصاص دارد؛ اما بنا بر روند حوادث تاریخی، چند سال پس از تأسیس سلسله پهلوی آغاز می‌شود و اندکی پس از پیروزی انقلاب پایان می‌پذیرد. ذکر تاریخ مشخص در عنوان کتاب به این منظور است که خوانندگان با رویکرد کلی این پژوهش آشنا شوند. به دنبال فهرست‌نگاری فیلم‌ها و شخصیت‌های سینمایی اصفهان نبودیم و تلاش کردیم با رویکرد تحلیلی به وضعیت سینماها پردازیم.

در فرایند تنظیم این کتاب با کمبود اسناد تصویری مواجه شدیم؛ به همین دلیل در انتهای کتاب ناچار شدیم عکس‌هایی از وضعیت فعلی سینماها را بیاوریم.

تعدادی از سالن‌ها با نام و معماری جدید در همان مکان قبلی دایر هستند. تعدادی از سینماها تخریب و از آن‌ها صرفاً نشانه‌هایی باقی مانده و برخی نیز به طور کامل تخریب شده‌اند و هیچ نشانی از آن‌ها در آن مکان، باقی نمانده است. تلاش کردیم در برشی از نقشه شهر اصفهان به جاگذاری سینماها اشاره کنیم و همچنین در جدول‌هایی که در انتهای کتاب آمده است، به شکل فشرده به سرگذشت سینماهای شهر اصفهان بپردازیم.

در این کتاب سعی کردیم به ارتباط سالن‌های سینما در اصفهان با تحولات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی بپردازیم و تغییرات رفتاری مردم هنگام تماشای فیلم در سالن و همچنین روند نوسازی سینماها و تحولات قانونی در خصوص نمایش فیلم را بررسی کنیم. در ادامه نیز با نگاهی به قوانین تصویب‌شده در ادوار مختلف در زمینه اکران فیلم و احداث سالن‌های سینما، به بررسی رفتار حکومت پهلوی با این پدیده همه‌گیر پرداختیم. نگاهی به تحولات تاریخی سینما طی دوران یادشده، بررسی تحلیلی چند فیلم شاخص درباره اصفهان و جست‌وجو در پدیده‌هایی مانند سینمای آزاد و همچنین آتش‌سوزی سینماها در چند دوره تاریخی بخش‌های دیگر کتاب را تشکیل می‌دهند.

این کتاب اولین تجربه در خصوص تاریخ‌نگاری مبتنی بر تحلیل صدها سند در اصفهان است و می‌تواند آغازگر مسیری باشد که به بررسی تاریخ سینما از منظرهای دیگر ختم می‌شود. حاصل کار که نتیجه قریب به سه سال جست‌وجو در میان اسناد است، در مقابل دید مخاطبان قرار دارد و قاعدتاً تلاش برای تاریخ‌نگاری سینما به این نقطه و این کتاب ختم نخواهد شد.

در پایان، گروه پدیدآورندگان کتاب سینما به روایت اصفهان از مساعدت و همراهی مدیران سابق و فعلی سازمان فرهنگی، اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان آقایان علی‌اکبر بقایی، محمد عیدی، مهدی تمیزی، علی عطریان و همچنین حسین مسجدی تشکر می‌کند.



## مقدمه

« در حقیقت تاریخ سینما به طور کلی عبارت است از شرح کارهای کارگردانان که با استعمال دستگاه‌های تازه، راه‌های نو برای ساختن فیلم‌های مهیج و سرگرم‌کننده برای تماشاگران پیدا کرده‌اند. بعضی وسیله کار خود را همچنان که هست، به بهترین وجه به کار می‌برند و بعضی تخیل و کاردانی خود را به آن می‌افزایند تا هنری گویاتر و مؤثرتر به وجود بیاورند. نوابغ انگشت‌شماری نیز راه‌های تازه‌ای برای به‌کاربردن دوربین فیلم‌برداری و روش‌های نو برای پیوندکردن «نماها» و وظایف تازه برای هنرپیشه‌ها و دکورها و صدای فیلم‌ها می‌یابند و دید آن‌ها جریان خلق فیلم را به کلی عوض می‌کند. »

(تاریخ سینما، نایت، ۱۳۸۷: ۶)

با قاطعیت نمی‌توان گفت اولین بار چه زمانی تصاویر متحرک در اصفهان دیده شد و مردم شهر به آن روی خوش نشان دادند. اما مسلم است که در دهه ۱۳۱۰ خیابان چهارباغ عباسی به پیروی از خیابان لاله‌زار تهران به مرکز فرهنگی شهر اصفهان تبدیل شده بود. در خیابان چهارباغ علاوه بر مراکز فروش کتاب و صفحه گرامافون و تعدادی کافه و قهوه‌خانه، چندین سالن سینما نیز بود که

مردم را در طول هفته عموماً با فیلم‌های صامت و تعدادی فیلم ناطق سرگرم می‌کردند. سالن‌های سینما در اصفهان در دهه‌های بعد همچنان به رشد و توسعه خود ادامه دادند و در اواخر دهه ۱۳۴۰ و شروع دهه ۱۳۵۰ به سال‌های اوج خود رسیدند. وضعیت معیشتی مردم اصفهان که تا سال‌ها تحت تأثیر اقتصاد کشاورزی بود، با احداث کارخانه‌های ریسندگی مدرن در عصر پهلوی اول دچار تغییرات بنیادین شد. این تغییرات اقتصادی، منجر به دگرگونی رویه فرهنگی و سبک زندگی مردم شد و نیاز به افزایش کمی و کیفی پایگاه‌های فرهنگی مانند سینما را در شهر الزامی کرد. کتاب سینما به روایت اصفهان در پی آن است که با به‌دست‌آوردن اطلاعات تاریخی درباره سینماهای اصفهان به تحلیل فرهنگی تاریخی در خصوص ارتباط دوسویه بین شهر و سینما دست یابد؛ پژوهشی که با توجه به تاریخ نسبتاً طولانی سینما در شهر اصفهان جای آن در میان کتاب‌های تحقیقی و تحلیلی این شهر خالی است. ذکر این نکته ضروری است که نویسندگان این کتاب در پی تدوین فهرست‌نامه سینمای اصفهان با ذکر نام افراد، اماکن، سالن‌ها و سال تولید فیلم‌ها نیستند. البته گردآوری این داده‌ها در حد امکان در میان تحلیل‌ها گنجانده شده است، ولی هدف اصلی از تألیف این کتاب به‌دست‌آوردن اطلاعات تاریخی از سالن‌های سینما در اصفهان و تحلیل آن توسط نویسندگان بر اساس داده‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در اصفهان دوره پهلوی است.

### تاریخ سینمای ایران، مقدمه‌ای بر تاریخ سینمای اصفهان

آن‌چنان که جمال امید در جلد اول تاریخ سینمای ایران اشاره می‌کند مظفرالدین‌شاه قاجار در سال ۱۲۷۹ از تهران به قصد سفر به سمت اروپا حرکت کرد و در همان جا بود که در تاریخ یکشنبه هفدهم تیر همان سال با سینموفوتوگراف و لاترن مائژیک<sup>۱</sup> آشنا شد. ظاهراً مظفرالدین‌شاه به اشتباه دستگاه

اختراعی برادران لومیر را سینموفوتوگراف می‌نامد. سینما در غرب و در آغاز با حضور در میان عموم مردم فراگیر شد؛ اما در ابتدای ورود به ایران وسیله‌ای برای سرگرمی شاه، اشراف و طبقه ممتاز بود. میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی از زمانی که برای نخستین بار به دستور مظفرالدین‌شاه، فیلم‌برداری از جشن گل‌ها در اوستند<sup>۲</sup> بلژیک را آغاز کرد، طی سال‌های حضورش در دربار بارها به تکرار این کار پرداخت.<sup>۳</sup> سد نمایش انحصاری فیلم برای طبقه اشراف و درباریان در مدت زمان کوتاهی شکسته شد. میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی در سال ۱۲۸۴ اولین سالن نمایش عمومی فیلم در ایران را دایر کرد. مشتریان او طبقه مرفه و اشراف جامعه بودند و افراد نه‌چندان خوشنامی مانند اتابک و علاءالدوله به سینمای او می‌رفتند؛ اما همین خروج سینما از دربار و ورود آن به یکی از خیابان‌های شهر موجب شکسته‌شدن انحصار آن در ایران شد. اسناد باقی‌مانده از سینمای ایران نشانی نخستین سینمای عمومی ایران را این‌گونه می‌دهند: تهران، سه‌راه مهنا، خیابان لاله‌زار نو. عمر سینمای مستعجل میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی یک ماه بود و به دلایلی خارج از مسائل سینما (با سخن‌چینی بدخواهان و دشمنان سیاسی‌اش یا اعتراض‌های مذهبیون) به تعطیلی کشیده شد؛ اما به عنوان آغازگر نمایش فیلم در میان عموم مردم، جایگاه بی‌بدیلی را در تاریخ سینما به خود اختصاص داد. شخصی که توانست سینما را به معنی واقعی در میان عامه مردم رواج دهد، مهدی روسی‌خان با نام اصلی ایوانف بود. او از پدری انگلیسی و مادری روس متولد شد و در سال‌های میانی دهه ۱۲۸۰ به نمایش فیلم در عکاس‌خانه خود اقدام کرد. اما پس از مدتی رقیبی به نام آقاییوف در مقابل او ظاهر شد و رقابت این دو طی سال‌های بعد به شکل جنون‌آمیزی بالا گرفت. جهت‌گیری‌های سیاسی این دو در تلاطمات کاری‌شان در

2. Ostend

۳. بنابر گفته مسعود مهرابی، پس از بازگشت مظفرالدین‌شاه از سفر فرنگ نمایش فیلم در دربار و خانه‌های اعیان مملکت شروع شد. او در رابطه با بخش فیلم در آن دوران که به یک سرگرمی مفرح نزد بزرگان کشور تبدیل شده بود، چنین می‌گوید: «... درباریان قلچار و اشراف از این دستگاه‌ها استفاده می‌کردند و در جشن‌های عروسی، ختنه‌سوران و مراسم شاد دیگر با آپارات‌های ابتدایی فیلم‌هایی را که از راه روسیه به ایران می‌آوردند، نمایش می‌دادند» (مهرابی، ۱۳۷۰: ۱۵).

آینده بسیار تأثیرگذار بود و هر دو در گذر زمان به مرور توان خود را از دست داده و از صحنه خارج شدند. در سال‌های بعد، درگیری‌های ایوانف و آقایوف این بار بین آرتاشس پاتماگریان (اردشیرخان) و ژرژ اسماعیلیف (میرزا قفقازی) که مالک سینمای آقایوف با نام فاروس شده بود، به شکلی دیگر تکرار شد.<sup>۴</sup> اردشیرخان سالن تجدد را در سال ۱۲۹۱ در خیابان علاءالدوله تهران و در مقابل بانک ایران و روس تأسیس کرد و در سال ۱۲۹۴ سینما را که به مدت دو سال تعطیل شده بود، مجدداً با نام مدرن سینما راه‌اندازی کرد. این دو نیز هر یک به نوبه خود به اشاعه فرهنگ تماشای فیلم در میان مردم کمک کردند و مانند اسلاف خویش، پس از مدتی به دلایلی مجبور به ترک صحنه شدند. با نزدیک شدن به دوران آغاز سلطنت رضاشاه و ایجاد نظمی نوین در کشور، چهره‌هایی مانند علی و کیلی در عرصه سینمای ایران ظاهر شدند. او سالن نمایش گراند هتل را کرایه و در آنجا اقدام به پخش فیلم کرد. گراندسینما با ظرفیت ۵۰۰ نفر با استقبال مردم مواجه شد و علی و کیلی که شمه تجاری بسیار قوی داشت، تصمیم به راه‌اندازی سینمای مخصوص بانوان گرفت. البته به دلایل فراوان از جمله موانع فرهنگی، این ابتکار او با استقبال روبه‌رو نشد؛ اما نام او به عنوان یکی از کسانی که سالی برای نمایش فیلم، ویژه بانوان راه‌اندازی کرده بود، در تاریخ اکران و سالن‌های سینمای ایران ماندگار شد. در پی به سلطنت رسیدن رضاشاه و قدرت گرفتن دوباره دولت مرکزی، دخالت و قانون‌گذاری حکومت در شئون زندگی مردم مجدداً آغاز شد. با قدرت گرفتن پهلوی اول و ورود موج جدید مدرنیزاسیون به ایران صاحبان سینماها مترصد خرید آثار بیشتری از غرب شدند. هم‌زمان و به‌مرور، سینما به پدیده‌ای قابل اعتنا و حساسیت‌برانگیز برای حاکمیت تبدیل شد و دولت دست به تبیین قوانین انضباطی و تنبیهی برای اکران در سینماها زد. نخستین قوانین

۴. عبدالله انتظام، سیاست‌مدار سرشناس ایرانی که در عصر پهلوی دوم مدتی ساکن‌دار وزارت امور خارجه ایران بود، درباره دعواهای جنون‌آمیز این دو چنین نقل می‌کند: «اسماعیلیف و پاتماگریان هرکدام زنگی را در دست گرفته برابر درب ورودی سینمای خود ایستاده و مردم را برای ورود به سالن سینما و تماشای فیلم ترغیب می‌کردند» (امید، ۱۳۹۶: ۲۷). به این ترتیب سینماهای تهران در آن سال‌ها برای جذب مخاطب به هر کاری دست می‌زدند. اتفاقی که بعدها در تولیدات سینمایی دفترهای مختلف به شکلی دیگر تکرار شد.

در این دوران توسط بلدیه (شهرداری) و به وسیله وزارت داخله به هیئت دولت ارائه و تصویب شد؛ قوانینی که شامل مقررات مربوط به افتتاح سینما، فروش بلیت، نظارت بر محتوای فیلم‌های در حال اکران و تماشای فیلم بود. به این ترتیب، نخستین تلاش‌ها برای نظام‌مند کردن سینماها در کشور آغاز شد. در این سال‌ها آثاری از چارلی چاپلین،<sup>۵</sup> فریتز لانگ،<sup>۶</sup> ابل گانس،<sup>۷</sup> دیوید وارک گریفیث<sup>۸</sup> و سایر فیلم‌سازان سرشناس دوران صامت در سینماهای مختلف تهران نمایش داده می‌شد؛ اما به‌مرور و با ظهور کسانی مانند آوانس اوگانیانس، نخستین زرمه‌ها برای ساخت اولین فیلم‌های داستانی ایرانی برای اکران در سینماها به گوش رسید. سینمای ایران با ساخته شدن فیلم *آبی و رابی* که اولین فیلم صامت و بلند ایرانی بود، وارد مرحله دیگری از حیات خود شد. «اوگانیانس آبی و رابی را به تقلید از دو کم‌دین دانمارکی به نام‌های پات و پاتاشون می‌سازد و نقش آن‌ها را به محمد ضربابی و غلامعلی سهرابی می‌سپارد» (امید، ۱۳۹۶: ۴۴). در سال ۱۳۱۱ اوگانیانس با اشتیاق فراوان دست به کار ساختن فیلم دوم خود یعنی *حاجی آقا اکتور سینما* شد و نام خود را به عنوان مؤسس مدرسه آرتیستی و سازنده دو فیلم بلند داستانی در تاریخ سینمای ایران جاودانه کرد. در دوره سلطنت رضاشاه مانند دوره قبل، اکران سینماها تا حدود زیادی در اختیار فیلم‌های خارجی بود؛ ولی چنین مقدر شده بود که پس از اوگانیانس، عبدالحسین سپنتا که مدت زیادی از عمر خود را در شهر اصفهان سپری کرده بود، دست به ساخت فیلم‌هایی عموماً با مفاهیم ملی‌گرایانه بزند. آثار سپنتا دریچه‌ای کوچک اما تأثیرگذار در برابر خیل فیلم‌های غربی بود که سالن سینماهای ایران را در تصرف خویش داشتند. سپنتا آن‌چنان که از صحبت‌های محمود درویش<sup>۹</sup> برمی‌آید، دوران کودکی‌اش را در اصفهان و در محله مسجد حکیم سپری و در سال ۱۳۰۷ به هند سفر کرد. این

5. Charlie Chaplin (1889-1977)

6. Fritz Lang (1890-1976)

7. Abel Gance (1889-1981)

8. D. W. Griffith (1875-1948)

۹. معمار و فعال فرهنگی اصفهانی که دوستی خانوادگی بسیار نزدیکی با خانواده سپنتا داشت و در گفت‌وگو با پدیدآورندگان کتاب به نکاتی از زندگی سپنتا اشاره کرد.

اتفاق موجب آشنایی‌اش با اردشیر ایرانی و همراهی این دو برای ساختن نخستین فیلم ناطق سینمای ایران یعنی *دختر لر* شد. فیلم *دختر لر* در سال ۱۳۱۲ برای نخستین بار به تماشای عموم گذاشته شد. *فردوسی*، *شیرین و فرهاد*، *چشم‌های سیاه و لیلی* و *مجنون* دیگر آثار سپنتا محسوب می‌شوند که درون‌مایه ملی‌گرایی ایرانی دارند و حاصل سال‌ها تلاش بی‌وقفه او در عرصه سینما هستند. سپنتا که در سال‌های پایانی عمرش با بی‌مهری و فراموشی اهالی سینما به اصفهان کوچ کرده بود، پس از وفات در گورستان تاریخی تخت فولاد به خاک سپرده شد. به نظر می‌رسد فیلم‌های سپنتا را باید متأثر و بر اساس روحیه ملی‌گرایانه‌ای دانست که در این دوران توسط متولیان فرهنگی پهلوی اول به‌شدت ترویج و تشویق می‌شد. برگزاری کنگره فردوسی و تأسیس انجمن آثار ملی و سازمان پرورش افکار را می‌توان نشانه‌های دیگری از حمایت رضاشاه و کارگزارانش از این رویه فرهنگی جدید در کشور دانست.

در سال‌های سلطنت رضاشاه تلاش‌هایی نیز برای سامان دادن به صنفاها و رشته‌های هنری در کشور آغاز شد که به شکل‌گیری اداره هنرهای ملی در سال ۱۳۰۹ منجر شد. البته در عصر قاجار قانونی برای تمرکز فعالیت‌های فرهنگی کشور در یک وزارتخانه به تصویب رسیده بود؛ اما انقلاب مشروطه و آشفتگی طولانی که سراسر کشور را فرا گرفته بود، فرصت قانون‌گذاری در حوزه فرهنگ و البته نظارت بر اجرای آن را از دولت‌های مستعجلی که در پی هم می‌آمدند، گرفت. «در سال ۱۲۸۹ با تصویب قانون اداری وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه در دومین مجلس شورای ملی به ریاست ذکاءالملک فروغی کلیه امور اجرایی و فرهنگی کشور در یک وزارتخانه متمرکز می‌شود» (قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۹). در عصر احمدشاه،<sup>۱۰</sup> قانون هماهنگی فعالیت‌های فرهنگی کشور در وزارت معارف

۱۰. احمدشاه با آن که در سال ۱۲۸۸ به پادشاهی رسیده بود اما به علت صغر سن در سال ۱۲۹۳ تاج‌گذاری کرد؛ او پس از خلع پدرش محمدعلی‌شاه از سلطنت، به شکل رسمی شاه ایران محسوب می‌شد. پیش از رسیدن او به سن قانونی یعنی همان دورانی که قانون تمرکز فعالیت‌های فرهنگی کشور در وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه به تصویب رسید، وظایف پادشاه توسط عضدالملک قاجار و پس از او ناصرالملک قره‌گوزلو انجام می‌شد. «فاتحان پایتخت پس از خلع پدر، فرزند خردسال او را که سلطان احمدمیرزا نام داشت و ولیعهد رسمی بود، به پادشاهی برداشتند و چون صغیر بود عضدالملک را که از معمرین خاندان قاجاریه و ایلخانی عشیره مزبور بود، نیز به نیابت سلطنت گماشتند» (بهار، ۱۳۷۸: ۳۴).

و اوقاف و صنایع مستظرفه به تصویب رسید؛ اما تا شکل‌گیری کامل قوانین و آیین‌نامه‌های حمایتی به یک دولت مقتدر نیاز بود که این امر در عصر رضاشاه محقق شد. راهاندازی اداره هنرهای ملی آن‌گونه که ذکر شد، تقریباً ۲۰ سال پس از قانون فوق و در عصر پهلوی اول به تصویب رسید. حکومت به دنبال سروسامان دادن به امور هنری کشور بود. در همین حال، مدرنیته و باستان‌گرایی، بدون تحمل کوچک‌ترین صدای مخالفی در همه شئون زندگی و از جمله هنر تبلیغ می‌شد. به پیروی از سیاست‌های فرهنگی دولت، حمایت از سینما نیز در دستور کار قرار گرفت و آن‌چنان که سپنتا در گفت‌وگو با روزنامه اطلاعات در سال ۱۳۱۴ می‌گوید، با همکاری وزارت معارف و دخالت مستقیم رضاشاه اقدام به ساخت فیلم فردوسی کرد. «موضوع فیلم فردوسی را کمی بعد از نمایش موفقیت‌آمیز دختر لر در وزارت معارف به دست آوردم. قرار بود در مهر ۱۳۱۳ جشن هزارمین سال تولد فردوسی را با ایجاد آرامگاهی در طوس گرامی بدارند... نظر اردشیر ایرانی جلب نظر موافق مقامات وزارت معارف بود که تمایل خود را برای تهیه این فیلم به او و من ابراز کرده بودند... فیلم قرار بود هم‌زمان در تهران و طوس به نمایش درآید اما شاه به صحنه‌های سلطان محمود ایراد گرفت و دستور به حذف برخی صحنه‌ها و تکرار بعضی قسمت‌های دیگر داد...» (امید، ۱۳۹۶: ۲۷). این‌گونه می‌توان ردپای حکومت را در جهت‌دهی به سینما در ایران در بالاترین مناصب حکومتی و در اولین برخوردهای نهاد قدرت و پدیده سینما دید. به این ترتیب، سینمایی که مورد توجه یکی از شاهان قاجار قرار گرفته و به ایران وارد شده بود، به عنوان پدیده تبلیغاتی قابل اعتنا توسط مؤسس سلسله پهلوی و در لحظاتی با دخالت مستقیم او به رسانه‌ای برای اشاعه فرهنگ مورد نظر حاکمیت تبدیل شد. البته در آن سال‌ها صرفاً ایران نبود که سینما را در جهت تبلیغ فرهنگ مورد نظرش به خدمت می‌گرفت؛ بلکه در کشورهای غربی نیز این امر به شدت رواج داشت. آن‌چنان که حتی کشوری مانند آمریکا که در فاصله‌ای دور از جنگ جهانی دوم قرار داشت و نسبتاً خطر کمتری او را تهدید

می‌کرد، دست به استفاده تبلیغاتی از رسانه سینما برای مقابله با ماشین تبلیغات نازی‌ها می‌زد. «با اعلان جنگ، رئیس‌جمهور روزولت با هدف توسعه‌بخشی به سینمایی در جهت تجلیل از قوانین عادلانه و ارزش‌های آمریکایی دستوراتی صریح صادر کرد. هرچند فرانسه در فاصله سپتامبر ۱۹۳۹ و ژوئن ۱۹۴۰ در حالت جنگی قرار داشت، ولی هیچ فیلم ضدنازی‌ای هم در آنجا تولید نشد. لیکن، در ایالات متحده، جنبش ضدنازی به رشدش ادامه داد و در آغاز جنگ جهانی دوم به‌طور قطع رونق گرفت» (فرو، ۱۳۹۷: ۱۱۹ و ۱۲۰). به این ترتیب، می‌توان استفاده از ابزار قدرتمند تبلیغاتی سینما در ایران در آن سال‌ها را در ادامه روندی دانست که در جهان رایج بود و دولتمردان پهلوی نیز به تبعیت از سایر کشورها در پی تثبیت ایدئولوژی خود از طریق سینما بودند.<sup>۱۱</sup>

به هر صورت در پایان عصر پهلوی اول، سینما در تهران و بسیاری از شهرستان‌های کشور مانند اصفهان و تبریز به واقعیتی انکارناپذیر تبدیل شده بود. در حقیقت، صنعت سینمای ملی با تلاش‌های افرادی مانند آوانس اوگانیانس و عبدالحسین سپینتا می‌رفت سروشکل و سازمانی مدون برای تولید پیدا کند؛ اما به علت قمار بزرگ رضاشاه در نزدیکی به آلمان‌ها در طول جنگ دوم جهانی و به دنبال آن خلع‌شدنش از سلطنت و اشغال کشور، سینما نزدیک به یک دهه دچار رکود شد. پس از آن در دهه ۱۳۳۰ با ظهور چهره‌هایی تازه، جان دوباره‌ای به کالبد سینمای ایران دمیده شد و شخصیت‌های جدید آن سال‌ها سنگ‌بنای چیزی را گذاشتند که بعدها شاکله اصلی صنعت سینمای ایران شد.

## تاریخ‌نگاری در سینمای بدون مصالح

فیلم‌ها مهم‌ترین مصالح کار برای پژوهش‌های تاریخ سینما هستند. آن‌چنان که بوردول و تامسون نیز معتقدند بررسی تاریخ سینما به واسطه مهم‌ترین منبع تاریخی‌اش یعنی فیلم، یک موضوع تجربی است. «بیشتر استدلال‌ها در زمینه

۱۱. برای اطلاعات بیشتر و به عنوان نمونه به فعالیت‌های لنی ریفتشتال، فیلم‌ساز آلمانی، در سال‌های دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ میلادی و همکاری او با حزب نازی آلمان در کتاب‌های مرجع تاریخ سینما رجوع کنید.



امور تجربی - و تاریخ سینما اساساً یک موضوع تجربی است - بر اسناد و مدارک استوارند» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۷: ۱۱). دگرگونی‌های روایی و فنی فیلم‌ها (منابع پژوهش سینما) در گذر زمان و تغییر کارکرد آن‌ها از رسانه‌ای صرفاً سرگرم‌کننده در سال‌های نخست، به ابزاری قدرتمند برای تأثیرگذاری‌های فرهنگی در سال‌های بعد، اتفاقی انکارناپذیر است. مخاطب ناآشنای سال‌های آغازین سینما در هنگام مواجهه با صحنه ورود قطار به ایستگاه آن‌چنان تحت‌تأثیر قرار می‌گرفت که با هیجان و ترس از سالن می‌گریخت؛<sup>۱۲</sup> اما پس از کشف راز تصاویر متحرک، سینمای برادران لومیر برای او چیزی فراتر از یک زوتروپ<sup>۱۳</sup> نبود. با این حال نفوذ سینما موضوعی نبود که به‌آسانی بتوان از آن عبور کرد. به مرور زمان و با سرعتی حیرت‌آور، سینما رقبای نه‌چندان قدرتمندش را یکی پس از دیگری پشت سر گذاشت. سالن‌های نمایش شهرهای بزرگ و کوچک اروپا و آمریکا که نمایش‌های مختلف را روی صحنه می‌بردند یا سخنرانانی که برای ایجاد هیجان و مصور کردن سخنانشان از اسلاید استفاده می‌کردند، با گسترش پدیده همه‌گیری به نام سینما خطر را در چندقدمی خود احساس می‌کردند.

با این مقدمات می‌توان گفت برای بررسی تاریخ سینما در هر منطقه جغرافیایی (به‌طور ویژه کشور) به وجود دو مؤلفه نیاز داریم: ۱. تولیدات سینمایی و دستاوردهای آن شامل روند پیشرفت‌های فنی سینما، تأسیس استودیوها، ظهور ستاره‌های سینمایی و...؛ ۲. پیدایش زبان مدون سینما با توجه به شکل‌گیری ژانرها و در پی آن ظهور جنبش‌های هنری مانند موج نو، نئورئالیسم و... . حال هرچه از این مؤلفه‌های بنیادین سینما فاصله بگیریم، ابزار و مصالح کمتری برای پژوهش در سینما خواهیم داشت. سینمای ایران به واسطه تولیدات فراوانش ساختارهای لازم برای پژوهش و جست‌وجو را در اختیار مورخان قرار می‌دهد؛ اما در صورت جزئی‌تر شدن این جست‌وجوها (به معنای محلی‌تر و بومی‌تر شدن

۱۲. اشاره به نقل قول مشهوری از یکی از اولین عکس‌العمل‌های تماشاگران در هنگام دیدن تصاویری از ورود قطار به ایستگاه لسیوته (La Ciotat) که توسط برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ فیلمبرداری شده بود.

جست‌وجوهای سینمایی در یک جغرافیای مشخص) آیا امکان دستیابی به تاریخ و تحلیل سینما با توجه به دو مؤلفه ذکر شده همچنان وجود خواهد داشت؟ آیا می‌توان برای به‌دست‌آوردن منابع این تحلیل به سراغ سبک‌های سینمایی، تولیدات و اسامی سرشناس رفت؟ به نظر می‌رسد سینما در ابعاد کوچک‌ترش تبدیل به تعداد اندکی اسامی و آثار تصویری می‌شود که در اکثر مواقع به دلیل کیفیت پایین این آثار حتی قابلیت و ارزش فهرست‌نگاری کردن را نیز ندارند. در این موارد با ذکر چند نام و تعداد محدودی فیلم می‌توان پرونده را مختومه اعلام کرد؛ چنان‌که در بررسی کتاب‌هایی از این دست که مدعی بررسی تاریخ استانی سینماها بودند، چیزی فراتر از این مشاهده نشده است.<sup>۱۴</sup> به نظر می‌رسد می‌توان با تعاریف و مصادیق طرح‌شده کار پژوهش در تاریخ سینمای یک منطقه جغرافیایی مانند شهر اصفهان را فاقد ویژگی‌های لازم برای تاریخ‌نگاری سینمایی دانست. بنابراین، پدیده‌های اشاره‌شده در بررسی‌های این کتاب دارای ارزش تاریخی‌اند؛ ولی انسجام سبکی و تولیدی ندارند و تاریخ آن‌ها را نمی‌توان با دو مؤلفه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره شد، مورد بررسی قرار داد.

نبود تولید هدفمند و ثبت‌کردن دقیق همین تولیدات پراکنده و اهمیت‌ندادن به آن در شهری مانند اصفهان، تاریخ‌نگاران را برای باقی‌ماندن در مسیر سینما ناگزیر به سمت اکران فیلم‌ها و سالن‌های نمایش فیلم خواهد برد. هرچند بررسی این بخش نیز بدون توجه به زیرساخت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، تبدیل به نوعی فهرست‌نگاری از سالن‌ها و مالکان سینما خواهد شد که سرگذشتشان کوچک‌ترین تأثیری در تاریخ سینمای مد نظر ما نخواهد داشت. بنابراین به نظر می‌رسد بررسی وضعیت اکران و نوع مواجهه شهر با سینما، نزدیک‌ترین راه به تاریخ‌نگاری متعارف سینماست. به‌واقع باید گفت تاریخ سینما توصیف و تدوین جنبش‌هاست و اگر چنین نباشد، بخشی از تاریخ زندگی مردمان یک منطقه است که صرفاً با پدیده‌ای به نام سینما هم‌زمان شده است.

۱۴. در نمونه‌هایی از این دست که مورد بررسی قرار گرفت، چیزی فراتر از نام سینماهای فعال یک استان، چند فیلم‌ساز ناشناس و چند فیلم سینمایی مهجور، با روش فهرست‌نگاری دیده نشد.

به این ترتیب، تاریخ سینما در شهر اصفهان را نمی‌توان نوعی تاریخ جنبش هنری دانست و باید با علم به اینکه در زمینه تاریخ‌نگاری متعارف سینما محدودیت‌های فراوانی وجود دارد، به سراغ آن رفت. پیش از این، بوردول و تامسون با پذیرفتن قرائت‌ها و سلايق مختلف در تاریخ‌نگاری سینما اعلام کرده بودند مناسب‌تر است به تاریخ سینما به عنوان مجموعه‌ای از تاریخ سینماها ببیندیشیم. آن‌ها همچنین مراجعه به اسناد را یکی از پایه‌های محکم بررسی سینما می‌دانند. در واقع یکی دیگر از اهداف اصلی تاریخ سینما مرور کاربردهای رسانه فیلم در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون است که در این کتاب سعی می‌شود از این منظر به سینما نگریسته شود. با این اوصاف می‌توان گفت دست‌زدن به تاریخ‌نگاری سینما در شهری مانند اصفهان هرگز آن روایت کبیر و جریان اصلی سینما را در بر نمی‌گیرد؛ اما می‌تواند یکی از آن تاریخ سینماهایی باشد که به آن اشاره شد.

### کتاب «سینما به روایت اصفهان»

سینما در قالب هنر هفتم، هنرهای متقدم بر خود را در قالب تصاویر متحرک به خدمت گرفت. این تعریف که بر ابعاد پیچیده سینما تأکید دارد، در مقیاسی وسیع‌تر و در نسبت سینما با شهر نیز قابل بررسی است. به عبارت دیگر، این پدیده نوظهور مدرن، تنها اسباب سرگرمی و تفریح نبود. بلکه ابعاد گسترده‌تری داشت که آن را با خود به شهر آورد؛ از بعد کالبدی، عنصری تازه به شهرها افزود؛ از بعد فرهنگی و اجتماعی مجموعه‌ای از آداب و مناسک شهری تازه به ارمغان آورد و از بدو پیدایش با ملاحظات اقتصادی و سیاسی همراه شد.

آنچه در این کتاب آمده تلاشی برای پرداختن به تاریخ تأسیس اولین سالن‌های سینمای اصفهان و پیامدهای ظهور آن در زیست جمعی مردم این شهر طی دوران پهلوی است.

موضوع تأسیس سالن‌های سینمای اصفهان از تأسیس تا تخریب، فیلم‌های