مطالعات جامع در مدیریت شهری، نشریهٔ علمی، سال دوم، شمارهٔ هشتم، زمستان ۱۴۰۰، صص ۵۱-۶۷

روند شکل‌گیری سینما و فضای نمایش فیلم در ایران (۱۳۵۶-۱۳۰۰)

زهرا اعظمی[۱*]

تاریخ دریافت مقاله :۱۴۰۰/۱۰/۰۲

تاریخ پذیرش مقاله : ۱۴۰۰/۱۲/۲۸

چکیده

از میان هنرها سینما از جمله نزدیک‌ترین هنرها به معماری است. هر دو این هنرها به ایجاد فضا و جریان زندگی انسان‌ها می‌پردازند و از عناصر بنیادی مشترکی همچون فضا، مکان، صحنه، نور، حرکت، دید، روایت و رویدادها برخوردار هستند. بنابراین وجوه مشترک آن‌ها می‌تواند انگیزه‌ای برای مطالعه ارتباط میان این دو حوزه دانش باشد.

هدف از این تحقیق بررسی تغییر فضای اجتماعی-فرهنگی و سیاسی سینمای ایران در بازه زمانی ۱۳۵۶-۱۳۰۰ (دوره پهلوی) و به تبع آن تغییر فضای معماری نمایش فیلم در آن دوران است. بدین منظور با بکارگیری روش تحقیق توصیفی، به اختصار به تغییرات اجتماعی و سیاسی سینمای ایران در دوره پهلوی پرداخته شد و سپس تغییر فضاهای نمایش فیلم و شکلگیری اولین سالن‌های سینما در تهران که ظرف کالبدی نمایش این تغییر و تحولات فکری در جامعه بودند بررسی گردید. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در زمان حکومت پهلوی اول، سینما و فیلم به عنوان ابزار تبلیغاتی برای بیان اهداف و ایدئولوژی دولت استفاده شد. برنامه‌های مدرن‌سازی رضاشاه، پیشرفت و ترقی ایران، صنعتی‌سازی، توجه به ملی‌گرایی و اسطوره‌های ایران باستان بر محتوای فیلم‌ها اثر گذاشت. پس از آن در دهه سی حضور بزرگان شعر و موسیقی، همچون نظام وفا جریان مثبت سینمای نظام وفایی را شکل داد، اما این جریان مثبت رفته رفته به سمت سینمای رقص و آوز سوق پیدا کرد که شاخصه آن موضوعات سطحی و دور از واقعیت بود که محصول آن فیلمفارسی بود. سپس در دو دهه آخر حکومت پهلوی، سینما "موج نو" معرفی گردید. این فیلم‌ها در سالن‌های واقع در خیابان‌های که در آن زمان نماد مدرنیته بودند همچون خیابان لاله‌زار، مخبروالدوله، چراغ گاز به نمایش گذاشته درآمد و برای جلب مخاطب دو تغییر در سالن سینماها ایجاد شد: استخدام ارکستر برای نواختن موسیقی هماهنگ با صحنه‌های فیلم و فراهم آوردن امکان حضور بانوان در سینما. در دهه‌های بعد به تدریج سالن‌های مختص سینما به جای استفاده کردن از ساختمان‌های شاخص و موجود در لاله‌زار و تغییر کاربری آن‌ها احداث گردیدند؛ سینماهایی که پذیرای مخاطبان خود در سالن‌های تابستانی و زمستانی بودند. بررسی ویژگی‌های معمارانه این سینماها نشان از سبک غربی آرت دکو دارد. لامپ‌های درخشان نئون، فرم‌ها و خطوط استریم لاین در نما و فضای داخلی، پله‌های گرد در سالن‌های انتظار، تزئین سقف و دیوارهای فضاهای داخلی با پارچه‌های رنگی و مخملی از ویژگی‌های سبک مذکور هستند که در طراحی این سینماها مشاهده شد.

کلمات کلیدی: سینما، فیلم، معماری، سالن سینما، دوره پهلوی.

۱.گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران .
zahraazami12@gmail.com

۱.مقدمه

هنر در هر دوره‌ای از تاریخ بازتابی از تحولات و رویدادهای اجتماعی، تاریخی، سیاسی و به بیانی بهتر گویای روح زمانه خود بوده است. معماری به عنوان حوزه‌ای میان رشته‌ای همواره در طول تاریخ با سایر هنرها در ارتباط بوده و از آن‌ها تاثیر پذیرفته و تاثیر گذاشته است. از میان هنرها، سینما از جمله نزدیک‌ترین هنرها به معماری است. هر دو این هنرها به ایجاد فضا و جریان زندگی انسان‌ها می پردازند و از عناصر بنیادی مشترکی همچون فضا، مکان، صحنه، فضا، نور، حرکت، دید، روایت و رویدادها برخوردار هستند. بنابراین وجوه مشترک آن‌ها می‌تواند انگیزه‌ای برای مطالعه ارتباط میان این دو زمینه باشد. هدف از این تحقیق بررسی تغییر محتوای فیلم و سینمای ایران تحت تاثیر تغییر فضای اجتماعی–فرهنگی و سیاسی در بازه زمانی ۱۳۵۶–۱۳۰۰ (دوره پهلوی) و نحوه شکلگیری و تغییر نخستین سالن‌های سینما در این دوران است.

سوالات پژوهش حاضر بدین قرار است: ۱) تحولات اجتماعی و سیاسی ایران در دوره پهلوی (۱۳۰۰–۱۳۵۶)، چه تاثیری بر محتوای فیلم‌ها و سینمای ایران گذاشت؟ ۲) فضای معماری نمایش فیلم در این دوره چگونه شکل گرفت و تغییر یافت؟

۲.پیشینه پژوهش

حمید نفیسی (۱۳۹۴)، استاد ارتباطات و سینما و تلویزیون در دانشگاه نورث وسترن ایالات متحده، در کتاب تاریخ تاریخ اجتماعی سینمای ایران در چهار جلد که تنها جلد اول آن منتشر شده است، سیمای ایران را در بستر تحولات اجتماعی و سیاسی‌اش بررسی می‌کند و دوره منتهی به انقلاب مشروطه را تشریح می‌کند و تا دوران پس از انقلاب اسلامی پیش می‌رود، و در این مسیر، به واکاوی پرسش‌هایی درباره مدرنیته، جهانی شدن، اسلام و فمینیسم می‌پردازد.

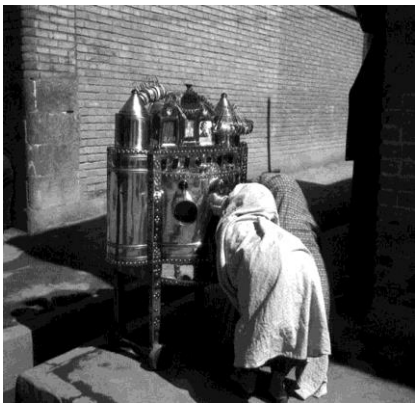
کتاب "تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹ – ۱۳۵۷" به نوشته جمال امید (۱۳۷۴)، شامل هشت مقاله در زمینه سینمای ایران است که به مناسبت یک صدمین سال سینمای ایران گردآوری شده است. مقالات مذکور عمدتا به نقد، تفسیر و تحلیل نخستین فیلم‌های ایرانی تا عصر حاضر، همچنین معرفی نهادها و نشریات سینمایی مربوط می‌شود. در پایان کتاب اسنادی از تاریخ سینمای ایران و تصاویری از برخی فیلم‌های ایرانی به چاپ رسیده است. محمد تهامی نژاد (۱۳۸۰) در کتاب "سینمای ایران" در تلاش برای یافتن پاسخ به این سوال بوده است که تصویر سازی، انتقال حرکت، احساس، اندیشه، و امر واقع به مدد فن فیلمبرداری، چه مراحلی را پیموده، و زیبایی در هر دوران دارای کدام معناها بوده است؟ وی به این نتیجه رسیده است که سینما در ایران، همواره تحت تاثیر ساخت سیاسی و اجتماعی بوده است ولی از حالت ناظر، به منتقد، آواگر، شاعر، پیشرو تبدیل شده است.

ایوب شهبازی (۱۳۹۱) در کتاب "یک روستایی در لاله زار؛ ۵۰ سال خاطرات سینمایی ایوب شهبازی" به نحوی تاریخ حواشی و مشاغل جنبی سینمای ایران، سالن‌های سینما و صاحبان آن‌ها و همچنین زندگی و کار صاحبان استودیوهای سینمایی و تهیه‌کنندگان را به عنوان فردی که در عرصه سینما فعالیت داشته بازگو می‌کند. اسدالله غلامعلی و علی شیخ مهدی (۱۳۹۲)، در مقاله "تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (موردکاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب)" به معرفی جریان موج نو سینمای دهه ۴۰ و ۵۰ ایران پرداخته و با استفاده از توصیف و تحلیل و به شکل کیفی، ادبیات و روایت مدرن، چگونگی شکلگیری آن، تأثیر ادبیات داستانی مدرن بر شکل روایت را بررسی کرده است.

۳. بررسی و مطالعات

۳-۱. شهر فرنگ

مردم در ایران پیش از آشنایی با صنعت فیلم‌سازی با نمونه‌ای دیگر از این فن و صنعت که شهر فرنگ نامیده می‌شد، آشنا شدند. جعبه‌ای چهارگوش سوار بر چهارچرخه‌ای قابل حمل با یکی دو دریچه برای تماشای عکس‌هایی که به ترتیب از پی هم می‌آمدند. انتخاب و ترتیب آمدن عکس‌ها بستگی به ذوق مرد شهر فرنگی و ذهن داستان‌پرداز او داشت (تصویر۱).



تصویر۱. شهر فرنگ
(Source: http://photo.wikipg.com)

در قرن نوزدهم، در اوج استعمار اروپا، جعبه‌های قابل‌حمل شهر فرنگ در اروپا، آسیا و شرق میانه فراگیر شده بود. این جعبه‌ها تصاویر و یا عکس از شهرهای خارجی، جنگ و تصاویر عجیب و غریب را به نمایش می‌گذاشتند. در ایران به این جعبه‌های متحرک "شهر فرنگ" می گفتند. ترجمه لغوی آن "شهر فرانسه"، "شهر شهر اروپایی"، "شهر غربی"، "شهر خارجی" است. به هرحال، نام جعبه دلالتی بر عملکرد آن، یعنی به نمایش گذاشتن تصاویری از طبیعت اروپایی است (Scheiwiller, 2013).

در بیشتر محله‌های تهران به ویژه در سال‌های میان ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ شهر فرنگی رواج داشت. شهر فرنگی‌ها نیز درجه‌بندی یک و دو همانند سینما داشتند، در درجه یک آن‌ها مدت زمان نمایش تصاویر یا عکس متحرک طولانی‌تری از درجه دو و یا سه بود، در ارزان‌ترها از نور خورشید برای نورپردازی استفاده می‌شد، ولی در درجه یک از چراغ قوع بهره می‌بردند. بچه‌ها در کوچه پس کوچه‌های شهر همواره مشتریان همیشگی شهرفرنگی‌ها بودند (خورشیدی، ۱۳۹۲، ۲۰).

۳-۲. تحول سینما (پهلوی اول)

۳-۲-۱. انجمن آثار ملی

یکی از عوامل مهم در شکل دهی و تقویت غربی‌سازی، « انجمن آثار ملی » بود که در سال ۱۳۰۱ شمسی به دست گروهی از مقامات مدرن گرای دولت و روشنفکران غرب‌گرا تاسیس شد. هدف این انجمن، حفظ و نگهداری و تبلیغ «میراث فرهنگی ایران» بود. حیطه اصلی فعالیت‌های این انجمن، معماری و هنرها و صنایع دستی بود، ولی چند نفر از اعضای آن در سایر حیطه‌های فرهنگی و هنری، از جمله سینما و فرهنگ فیلم فعالیت داشتند. این افراد نیز همان ایدئولوژی غربی‌سازی را شکل (خورشیدی، ۱۳۹۲، ۲۳۵).

۳-۲-۲. فیلم‌های سازمانی و صنعتی

فیلم های سازمانی و صنعتی، هم برنامه‌های مدرن‌سازی و صنعتی‌سازی دولت پهلوی را تحت رهبری رضاشاه نشان می‌دادند و هم تاثیر آن دسته از کشورها و شرکت های غربی را که در ایران منافع سیاسی و اقتصادی داشتند. تلاقی این تاثیرها و علایق، که بخشی از راهبرد دستیابی به موازنه سیاسی بود، به پیدایش دو نوع فیلم جدید انجامید، فیلم‌های مربوط به راه‌آهن و فیلم‌های مربوط به شرکت نفت، هر دو مایه مباهات ایرانیان بود، زیرا نشان می‌داد که کشور در مسیر متمرکز شدن، صنعتی شدن، مدرن شدن، و ارائه تصویر ملی گام بر می دارد (نفیسی، ۱۳۹۴، ۲۷۵).

۳-۲-۳. سینمای رضاخانی- خان بابایی (۱۳۰٤ تا ۱۳۱۵)

آغازگر سینمای رضاخانی، خان بابا معتضدی بود. او که بلافاصله پس از کودتای ۱۲۹۹ از فرنگ به ایران بازگشته بود پس از فیلم برداری از خانواده خود، محمد حسن میرزای ولیعهد و مجلس مؤسسان به مجلس شورای ملی رفت تا در ۲۴ آذر ۱۳۰۴ از مراسم سوگند خوردن رضاخان فیلم بگیرد (مهرابی،۱۳۷۱، ۲۶۱). خان بابا فیلم‌برداری بود که از پیشرفت و ترقی ایران، افتتاح راه‌آهن، پل‌ها، راه‌ها، بانک ملی و دیگر وجوه توسعه رضاخانی فیلم گرفت و نخستین چشم ایرانی

شد که از دریچه دوربین به مظاهر تمدن ایرانی نگریست. ترکیب رضاخان، به عنوان سازنده عینیت ایران مدرن و جهت‌دهی به ذهنیت و نگاه ایرانی، و خان بابا، به عنوان تصویرگر این وجوه عینی و ذهنی، ترکیبی بود که وجه غالب سینمای دوره اول را شکل داد.

کارکرد سینمای این دوره مشروعیت بخشی به نظام سیاسی از طریق نشان‌دادن پیشرفت‌های اقتصادی و اجتماعی جامعه و اسطوره‌سازی از توسعه و پیشرفت بود (آبراهامیان،۱۳۸۳، ۱۸۵). آشکار است که در این دوره فیلم مستندی مانند «علف» (۱۹۲۴) که در مورد زندگی ایل بختیاری بود و ایران سنتی و ماقبل مدرن را به تصویر می‌کشید با خشم رضاشاه روبرو شود و فیلم «راه آهن ایران» (۱۳۰۹) با استقبال و تحسین وی. چهار فیلم مهمی که در دوره اول ساخته شدند یعنی آبی و رابی (۱۳۰۸)، حاجی آقا آکتور سینما (۱۳۱۱)، دختر لر (۱۳۱۱) و بوالهوس (۱۳۱۳) همگی ردپای اسطورسازی دوره اول را در خود دارند (مهرابی، ۱۳۷۱، ۲۳).

ناسیونالیسم رضاشاهی آنقدر پررنگ بود که حتی در اعلان تبلیغاتی فیلم «دختر لر» پس از «بشارت به ایران پرستان» آمده است که «در این فیلم اوضاع ایران سابق و ترقیات سریع ایران را در تحت سلطنت شاهنشاه دادگر و توانا (اعلیحضرت پهلوی) مشاهده و مقایسه خواهید نمود» (مهرابی،۱۳۷۱، ۴۲). عبدالحسین سپنتا، کارگردان دختر لر، پیرنگ ناسیونالیسم رضاشاهی را در فیلم‌های شیرین و فرهاد، فردوسی، چشم‌های سیاه (روزگار نادرشاه) و لیلی و مجنون نیز دنبال کرد.

۳-۲-٤. عبدالحسین سپنتا و بازنمایی تاریخ، اساطیر و ادبیات ایران باستان

سپنتا از اوایل جوانی به ادبیات، هنر و تاریخ علاقه نشان می‌داد. این تربیت متنوع فرهنگی، زبانی، مذهبی، و سطح بالا، از همان ابتدا افق دید او را گسترده ساخت. آشفتگی‌های دوران انقلاب مشروطه و سرخوردگی‌های پس از آن، سپنتا را از مسائل روز دور ساخت و به سوی تاریخ و اساطیر و ادبیات ایران باستان سوق داد، یعنی موضوعاتی که درون مایه‌های بیشتر فیلم‌هایش را شکل بخشید. وی و اردشیر ایرانی فیلم دختر لر(ایران دیروز ایران امروز) را در سال ۱۳۱۳ ساختند (نفیسی، ۱۳۹۴، ۳۰۸). در انتهای فیلم می‌بینیم جعفر و گلنار که پس از فرار به هندوستان و سال‌ها زندگی کردن در آنجا، با به قدرت رسیدن رضاشاه به فکر بازگشت به وطن می افتند. در اینجا صحنه‌های از ایران مدرن به نمایش در می‌آید، کشوری که اکنون از شر راهزنان در امان است. جعفر کت و شلوار و کلاه بر تن دارد و گلنار بی‌حجاب است و پیانو می‌نوازد و ترانه میهن‌پرستانه در وصف رضاشاه می‌خواند، که این‌ها بیانگر تلاش‌های رضاشاه برای مدرنیزاسیون است. در واقع فیلم دختر لر به شکلی غیرمستقیم حاوی تفکر شخص اول مملکت بود.

ترانه‌های دختر لر چندین قاعده را در زمینه گونه‌های سینمایی وضع کرد. یکی دلباختگی قهرمان فیلم به دختر کافه‌ای و دیگری خود کافه به عنوان یک واحد "زمانی–مکانی". آوازهای دختر لر در فیلم بعدا به موتور محرک ملودرام‌های عامه پسند شد (همان، ۳۳۹). سپنتا در گزینش موضوع این فیلم نیز زیرکانه عمل کرد، زیرا این موضوع هم با علاقه شخصی‌اش به فرهنگ و شعر ایران باستان و هم با علایق نخبگان ایرانی و به ویژه با راهبردهای انجمن آثار ملی همخوانی داشت که می‌خواست آن فرهنگ را برای مقاصد ملی‌گرایانه و مدرن‌گرا به کار گیرد. رضاشاه دستور داده بود که در مهر ماه ۱۳۱۳ جشن هزارمین سال تولد فردوسی باشکوه بسیار در طوس در جوار آرامگاه وی برگزار شود. به این منظور انجمن آثار ملی آرامگاه تازه‌ای برای فردوسی احداث کرد (همان، ۳۴۶).

۳-۳.تحول سینما (پهلوی دوم)

سینمای ایران در سال ۱۳۰۸ با تولید فیلم "آبی و رابی" (آوانس اوگانیانس) حیات خود را آغاز کرد. این سینما تا سال ۱۳۱۶ دوام آورد و در این فاصله ۱۰ فیلم تولید کرد. هنگامیکه پهلوی دوم به سلطنت رسید تا هفت سال سینمای ایران خاموش بود. از ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ به مدت ۱۱ سال فیلمی در این دوران ساخته نشد. یکی از دلایل این امر بی‌ثباتی زمان جنگ و عدم سوددهی و تامین سرمایه بود. از سال ۱۳۲۷با فیلم "طوفان زندگی" (علی دریا بیگی) حیات دوباره خود را آغاز کرد. این فیلم به همراه فیلم "زندان امیر" (اسماعیل کوشان) سنگ بنای سینمای عامه‌پسند (بعدها فیلمفارسی) را گذاشت (گیتی، ۱۳۸۸، ۲۹).

۳-۳-۱. سینمای نظام وفا (۱۳۲٦ تا ۱۳۳۲)

نظام وفا «معلم و شاعری خیال پرداز» بود که فیلمنامه نخستین فیلم ایرانی پس از سال‌های سکوت را نوشت. فیلم طوفان زندگی(۱۳۲۷) ساخته علی دریابیگی با ترانه‌های رهی معیری و موسیقی روح الله خالقی و ابوالحسن صبا در سال ۱۳۲۶ ساخته شد و با حضور اشرف پهلوی در سال ۱۳۲۷ به نمایش درآمد (مهرابی،۱۳۷۱، ۵۱). این سرآغازی بود بر دوره تازه‌ای در سینمای ایران که تا سال ۱۳۴۲ یکه‌تاز میدان بود. هر چند اندک اندک از حضور بزرگان شعر و موسیقی در سینما کاسته شد و سینمای رقص و آواز میدان دار شد. اما ساختار سیاسی پهلوی به قدرت خود افزود و فرم و محتوای سینما را شکل بخشید.

سینمای سال‌های پایانی دهه ۱۳۲۰ و سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۳۰ متأثر از فضای پس از جنگ دوم جهانی و یاس و سرخوردگی سال‌های پس از اشغال ایران و روی کار آمدن پادشاهی جوان و بی‌تجربه، در فضایی فانتزی و رویایی سیر می‌کرد (آبراهامیان،۱۳۸۳، ۲۰۳). فیلم‌های زندانی امیر (اسماعیل کوشان،۱۳۲۷)، شرمسار (اسماعیل کوشان،۱۳۲۸)، ولگرد (مهدی رئیس فیروز،۱۳۳۱)، جدال با شیطان (حسین مدنی،۱۳۳۱)، گلنسا (سرژ آزاریان،۱۳۳۱) و چند فیلم دیگری که در این دوره ساخته شدند همگی به شدت عناصر دوره‌گذار از سنت به مدرنیته را به نمایش گذاشته‌اند؛ عناصری مثل تضاد روستا و شهر، تضادهای طبقاتی جامعه شهری، و نگاه مردد به نقش‌های پذیرفته و نپذیرفته زن.

دوره نظام وفایی سینمای ایران شاهد دو اتفاق سرنوشت ساز نیز بود. اولین اتفاق شروع دوبله فارسی در سال ۱۳۲۴ (مهرابی،۱۳۷۱، ۴۲۱) بود و دومین اتفاق به تدوین و ابلاغ آئین نامه «آنچه نباید گفت» (تعبیر از مهرابی، همان، ۵۲۳) در سال ۱۳۲۹ مربوط می‌شد.

۳-۳-۲. سینمای محافظه کاران (۱۳۳۲ تا ۱۳٤۲)

با سقوط دولت دکتر مصدق فصل تازه‌ای در استیلای فضای واقعیت گریزی بر سینما آغاز شد. ساختار سیاسی بعد از کودتا به شدت آئین‌نامه «آنچه نباید گفت» را بر سینما اعمال کرد و از این رهگذر برای انحراف افکار عمومی (در فیلم‌هایی مانند میهن پرست، خون وشرف، و فیلم‌هایی که پرویز خطیبی در مورد قیام پیشه‌وری ساخت) و فراموشی محنت‌های زندگی درون نوعی هنر مبتذل و مردم پسند، با میدان‌دادن به محافظه–کاران سیاسی، سینمای رقص و آواز با سرمایه‌گذاری نیروهای طرد شده زمان دولت مصدق آغاز شد که اتفاقا با پذیرش لایه‌های مختلف اجتماعی روبرو شد و سبب گسترش و دوام آن گردید.

سینمای این دوره منعکس‌کننده خواست‌های پنهان جامعه، ساختار در حال گذر خانواده، تضادهای زندگی شهرنشینی و تقابل آن با زندگی ساده و آراسته روستایی، تقلیل مسائل اجتماعی به مسائل اخلاقی، و قهرمانی که بیشتر از آنکه نماینده مردم باشد نماینده حاکمیت و شرکت‌های فیلم سازی محسوب می شد، بود (Sadr, 2006,60).

بدین ترتیب سینمای نسبتا متین دوره اول و خیال‌پرداز دوره دوم به دوره شهرفرنگی خود نزدیک شد. سطحی بودن موضوعات، دوری از واقعیت، اغراق‌های زیاد، کلیشه‌های تکراری گرد موضوعات خاص و ممنوعه نگشتن، اساس و شالوده سینمایی را آفرید که هوشنگ کاووسی آن را به نام «فیلم فارسی» ضرب زد. منظور از این اصطلاح، آن دسته از آثار سینمایی است که مؤلفه‌هایی همچون داستان‌پردازی عجولانه، قهرمان‌سازی، رقص و آواز، بدون ارتباط به داستان، عدم رعایت روابط علّت و معلولی، فقدان اصول فیلمنامه‌نویسی و تقلید ناشیانه از فیلم‌های خارجی بود، با این تفاوت که قهرمانان به فارسی صحبت می‌کردند (غلامعلی و دیگران، ۱۳۹۱، ۲۷). سینمایی که یک پایش در لعبت بازی و شراب و شاهد بود (ظالم بلا و قاصد بهشت) و پای دیگرش در دنیای لات‌ها و کلاه مخملی‌ها و قهرمانان تازه از راه رسیده سینمای ایران قرار داشت؛ (فیلم لات جوانمرد،۱۳۳۷) ساخته مجید محسنی آغازگر این ژانر در سینمای ایران بود (مهرابی، ۱۳۷۱، ۸۷).

۳-۳-۳. سینمای فکاهی

سینمای فکاهی در اولین سال‌های حضورش، از سنت روحوضی و نمایش‌های سبک، بهره گرفت. رفتار و نوع شخصیت-پردازی ابتدایی و بازی آدم‌ها نه تقلیدی از روحوضی که ادامه دهنده آن بود. بازی ارحام صدر به نقش نوکر و عزت‌الله وثوق در لباس حاجی جبار در شب‌نشینی درجهنم (مشق سروری و خاچیکیان، ۱۳۳۶)، سکانس افتتاحیه شب قوزی (فرخ

غفاری، ۱۳۴۳) و حتی ستاره‌ای چشمک زد (مهندس محسن بدی، ۱۳۴۲) از نمونه‌های مستقیم و مشخص این تداوم است (تهاجمی نژاد، ۱۳۸۰، ۶۰). این گونه فیلم‌ها درباره ثروت و فقر با بیانی فکاهی بودند (همان، ۶۱).

۳-۳-٤. فیلم‌های فکلی ۱۳۵۰-۱۳۳۰

این ژانر سینمایی، با برقراری کشمکش میان مدرنیته و اصالت، به حضور فکلی‌ها و هراس ناشی از حضور آنان می‌پرداخت. فکلی‌ها (نمایندگان تجدد) نقطه مقابل جاهل‌ها (نمایندگان بومی گرایی ایرانی) بودند. در فیلم‌های فکلی، پیروزی معمولا با جاهل‌ها بود. جاهل ها و لوطی‌ها شخصیت‌های اجتماعی مهمی در هویت ملی ایرانی بودند و یک ژانر سینمایی مهم و دیرپا حول آن‌ها شکل گرفت. جاهل‌ها در این فیلم ها، برخلاف فکلی‌ها که خودشان را به غرب باخته بودند، معمولا اصالت و مردانگی و جوانمردی‌شان را حفظ می کردند و بدین ترتیب وزن و اعتبار می‌یافتند (نفیسی، ۱۳۹۴، ۴۰۹). از گونه این فیلم‌ها می‌توان به ممل آمریکایی (شاپور قریب، ۱۳۵۳) و دایی جان ناپلون (ناصر تقوایی، ۱۳۵۵) اشاره کرد.

۳-۳-۵. سینمای آلودگی- پالودگی/سینمای عامه پسند و نخبه‌گرا (۱۳٤۲ تا ۱۳۵۷)

دهه ۱۳۴۰، دهه‌ای است که آرام آرام جامعه ایران با تعریف خاصی از پیشرفت و توسعه و برداشت‌های نوینی از سبک زندگی شهری آشنا می‌شود. شالوده مدرنیزاسیون پهلوی دوم جان می‌گیرد و طبقه متوسط شهرنشین رفته رفته از آب و گل در می‌آید.

درآمدهای نفتی ایران در دهه ۳۰ و ۴۰ با رشد شتابنده تا سال ۱۳۵۵ ادامه یافت. جدا از رشد هنگفت درآمدهای نفتی که بخشی از آن به توسعه ناهمگون شهرها، به ویژه تهران، انجامید، با اجرای سه دوره معروف قانون اصلاحات ارضی که از سال ۱۳۴۱ در دولت امینی آغاز شد (آبراهامیان،۱۳۸۳،۵۲۰) ساختار طبقاتی روستا دگرگون شد و وجود خود را به شهر تحمیل کرد. بزرگ ملاکان، کارخانه‌دار و واردکننده کالاهای غربی شدند و دهقانان فقیر و خوش‌نشین‌ها، به کارگر و زاغه‌نشین بدل گشتند (همان، ۵۲۸). شاه در سال ۱۳۴۱ انقلاب سفید را اعلام کرد و یک سال بعد قیام ۱۵خرداد سر از خاکستر برآورد. قیام سرکوب شد و تا انقلاب ۵۷ عرصه جامعه به آرامش قبل از طوفان فرو رفت. در این فضا بود که به تدریج، مقاومت‌ها در برابر سینمای آلوده و مبتذل و دور از واقعیت نیز رنگ و بو می‌گرفت و عناصر پالودگی رشد می‌کردند.

در سال ۱۳۴۲ نخستین اتفاق، رفع توقیف فیلم «جنوب شهر» فرخ غفاری بود که چهره دیگری از شهر تهران متفاوت با آنچه در تبلیغات رسمی عنوان می شد را ارائه می‌داد. فرخ غفاری دو سال بعد فیلم «شب‌قوزی» را براساس داستانی از هزارویک شب ساخت که «تحلیل روشنفکرانه‌ای از سرخاب سفیداب اجتماعی جامعه ایران» توسط حاکمیت ارائه می‌داد (صدر،۲۰۰۶، ۱۲۵).

همچنین در این سال سینمای آرزوهای تباه شده مردم فرودست به اوج رسید. اصلاحات اجتماعی سبب بروز شکاف عمیقی بین طبقات مختلف جامعه شد و سینما به جای انگشت‌نهادن بر رئالیته سراغ رویاپردازی و خیالات رفت. «گنج قارون» (سیامک، ۱۳۴۴) آغازگر این نوع سینما شد و تب آن جامعه و صنعت فیلم‌سازی مملکت را در نوردید. این فیلم سرآغاز مجموعه جدیدی از تولیدات سینمای ایران است که "سینمای رویاپرداز" نامیده می‌شود (تهامی نژاد، ۱۳۸۰، ۵۸) که در آن استیلای تفکر سنتی و پدرسالارانه به زنان دیده می‌شود (سلطانی گرد فرامرزی،۱۳۸۳،۹۰).

بابک احمدی، نخستین نشانه‌های زبانی در یک فیلم را نام فیلم می‌داند. با نگاهی به نام فیلم‌های سال ۱۳۴۵ مانند «حاتم طایی»، «شارلاتان»، «هارون و قارون»، «گنجینه سلیمان» می‌توان سلطه سینمای رویاپرداز را دید و فیلم‌هایی مانند بیوه‌های خندان (۱۳۴۶)، دختر عشوه‌گر (۱۳۴۷) که در آنان وجود اسطوره زنانگی و نگاه جنسی به زنان به چشم می‌آید.

اما این روند پایدار نماند و فیلم‌هایی همچون خشت‌وآینه (ابراهیم گلستان،۱۳۴۴) و شوهر آهو خانم (داوود ملاپور،۱۳۴۷) در این دهه، خبر از رویش جوانه‌های اعتراض را در سینما می‌داد. اعتراضی که با پا گرفتن نسل جوشنده‌ای از نویسندگان مانند آل احمد، غلام حسین ساعدی، محمود دولت آبادی، صادق چوبک و... سروسامان می‌گرفت (آبراهامیان،۱۳۸۳، ۵۵۴).

این جریان که به آن موج‌نو سینمای ایران می‌گویند، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هجری شمسی، ساختار سینمای ایران را دگرگون کرد. فیلم‌هایی که تا آن زمان تولید می‌شدند از لحاظ فرم و ساختار سینمایی و به ویژه شیوه روایتگری در سطح بسیار نازلی قرار داشتند و اصول متعارف فیلمسازی غالبا در آن‌ها رعایت نمی‌شد. در این دهه‌ها بر اثر عوامل اجتماعی و تغییرات که در مناسبات سنتی جامعه رخ داد، فیلمسازانی که با محافل روشنفکری، فرهنگی، ادبی و هنری جامعه ایران و نیز جهان در ارتباط بودند، فیلم‌هایی برخلاف سینمای غالب تولید کردند که دارای ارزش‌های زیباشناختی فراوانی بودند. خاستگاه اصلی موج نو، ادبیات داستانی و به ویژه ادبیات داستانی مدرن است. ارتباط سینماگران با ادبیات، موجب تحول در شیوه های روایتگری آثار سینمایی آن‌ها گردید. (غلامعلی و دیگران، ۱۳۹۱، ۲۵).

آقای هالو (داریوش مهرجویی،۱۳۴۹)، رضا موتوری (مسعود کیمیایی،۱۳۴۹)، مغول‌ها (پرویز کیمیاوی،۱۳۵۲) آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی،۱۳۵۲)، زیر پوست شب (فریدون گله،۱۳۵۳)، شازده احتجاب (بهمن فرمان آرا،۱۳۵۳)، اسرار گنج دره جنی (ابراهیم گلستان،۱۳۵۳)، گوزن‌ها (مسعود کیمیایی،۱۳۵۴) و باقی فیلم‌های این گروه همگی به نوعی بازتاب شرایط سیاسی- اجتماعی ایران بودند.

در میان این فیلم‌ها، سه فیلم سینمایی تحول عظیمی در ساختار سینمای ایران به وجود آوردند. قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران فیلم‌هایی بودند که از سینمای فیلمفارسی فاصله گرفتند و جریان تازه‌ای را در سینمای ایران نوید دادند. هدف مشترک فیلمسازان این سه فیلم (کیمیایی و مهرجویی و تقوایی) دوری جستن از بازار فیلمفارسی، و خلق سینمایی که سنت ناپایدار فیلم هایی مانند شب قوزی و خشت و آینه را تداوم بخشد، بود (حیدری، ۱۳۷۷، ۲۹).

۳-۳-٦. فیلم‌های کوتاه و انیمیشن در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳٤۸)

با شکل‌گیری سینمای «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» در سال ۱۳۴۸، فیلم سازانی که یا تازه‌کار بودند و یا ترجیح می‌دادند کمتر فیلم‌هایشان با قیچی سانسور بریده شود به تولید فیلم‌های کوتاه و انیمیشن در این کانون پرداختند. نگاهی به محتوای این فیلم‌ها و انیمیشن‌ها نشان می‌دهد که بخش بزرگی از آن‌ها به وضوح در پی بازنمایی فضای فکری و اندیشگی نسل معترض محصول سیاست‌های اجتماعی- سیاسی بودند. مثلا انیمیشن هیولا (فرشید مثقالی، ۱۳۴۹) روایت هیولایی است که به دست مردم ساخته شده است و شروع به خوردن مردم و شهر می‌کند. اما کودکی با هوش می‌تواند گلی (زندگی) را از دست هیولا نجات دهد.

٤. یافته‌ها

٤-۱. سیر تحول سالن‌های سینما (اواخر دوره قاجار)

به منظور شناخت سالن‌های سینما در دوره پهلوی، ضروری است ریشه شکلگیری فضاهای نمایش فیلم در ایران که در دو دهه قبل از حکومت پهلوی در اواخر دوره قاجار اتفاق افتاد بررسی شود؛ چرا که این فضاها زمینه ظهور سالن‌های سینمای مدرن را در دوره بعد فراهم کردند و علاوه بر این برخی از این سالن‌ها در دوره بعد مرمت و تجهیز شدند و کارکرد خود را به عنوان فضای نمایش فیلم حفظ کردند. بنابراین توصیف تحولات سالن‌های سینما در اواخر دوره قاجار در قالب جداول ذیل به صورت موجز بیان شده است.

جدول ۱. سالن‌های سینما (اواخر دوره قاجار) (گردآوری و تدوین: نگارنده)

فضاهای نمایش فیلم (اواخر دوره قاجار)							
نام سینما	سال	مکان	بانی	نوع فیلم	داستان فیلم	ویژگی‌های سالن سینما	مخاطب
حیاط پشت مغازه آنتیک فروشی میرزا ابراهیم خان صحاف باشی	۱۲۸۴	خیابان لاله زار	میرزا ابراهیم خان صحاف باشی	فانتزی- کمدی	– مردی بود که بیش از صد مرد را وارد کالسکه ی کوچکی میکرد و یا یا از مرغی بیش از بیست تخم می‌گرفت.	–	اعیان، از جمله اتابک و علاءالدوله
سینما چراغ گاز (نخستین سالن عمومی سینما)	۱۲۸۲	خیابان علاءالدوله	میرزا ابراهیم خان صحاف باشی	کمدی خبری	– ماشین جاده صاف کنی مردی را که مشغول جارو کردن کوچه‌ای است زیر می‌گیرد و جاروکش به صورت باریک و بلند در می آید. – جنگ ترانسوال آفریقای جنوبی و فیلم‌های خبری	سه دستگاه جهان نما در مقابل درب ورودی سالن نمایش	آدم‌های نسبتا پولدار
کاخ و خانه‌های اعیان	۱۲۸۵	اندرون شاهی و خانه‌های اعیان و اشراف	روسی خان(ایوانف)	کمدی	–	–	– شاه و اندرون شاهی – اعیان واشراف
عکاسخانه روسی‌خان	۱۲۸۶	خیابان علاءالدوله	روسی خان(ایوانف)	جنگی	فیلمی از جنگ روسیه و ژاپن	–	روس ها
تماشاخانه بومر و روسی‌خان	۱۲۸۶	خیابان لاله‌زار	روسی خان(ایوانف)	فیلم‌های روسی حامی روس‌ها	–	–	روس- های مستقر در ایران به ویژه لیاخوف روسی

نمایش فیلم در قهوه خانه زرگر	۱۲۸۶	خیابان چراغ گاز	آقایوف (تاجرباشی)	–	–	مجهز به دستگاه سینماتوگراف و پرده های نوظهور	عموم مردم
سالنی کوچک با ۲۰ صندلی	۱۲۸۶	خیابان ناصرخسرو	آقایوف (تاجرباشی)	–	–		عموم مردم
حیاط تالار دارالفنون	۱۲۸۷	خیابان ناصرخسرو	روسی خان(ایوانف)	–	–	– ۱۵۰ تا ۲۰۰ نیمکت – پارچه آبی رنگ بر روی حیاط – استخدام یک پیانیست و یک ویولونیست	عموم مردم (آقایان)
سالن فاروس	۱۲۸۷	خیابان لاله زار	روسی خان(ایوانف)	–	–	– ۱۸ متر طول گنجایش:۳۰۰–۲۰۰ –دستگاه مولد برق و بادبزن –رستوران و بوفه	عموم مردم (آقایان)
سالن دروازه قزوین	۱۲۸۶	خیابان چراغ گاز	روسی خان(ایوانف)	-فیلم‌های روسی -کمدی	آثاری از دو کمدین معروف فرانسوی پرنس ریگادن و ماکس لندر		عموم مردم (آقایان)
سینمای پاتماگریان (تجدد)	۱۲۹۱	خیابان علاءالدوله، رو بروی مهمانخانه پاریس (فروشگاه فردوسی)	آرداشس باتماگرایان (اردشیرخان ارمنی)	اکشن ماجراجویانه درام فانتزی	سریال‌های تارزان	– یک مترجم برای ترجمه صحنه‌های فیلم گروهی نوازنده: نواختن موسیقی متناسب با صحنه‌های فیلم – بیسکویت و چای – سالن در طبقه ی فوقانی مغازه ها –صندلی‌های ردیف شده پهلوی هم در برابر پرده	عموم مردم (آقایان)
سالن گراند هتل	۱۲۹۲	خیابان لاله زار	اردشیرخان ارمنی	–	–	–	عموم مردم (آقایان)
مدرن سینما (سالن تجدد)	۱۲۹۴	خیابان علاءالدوله	اردشیرخان ارمنی	–	–	– ابعاد سالن: ۱۱*۵متر – ردیف صندلی (۸۰ نفر) – پرده سینما: پارچه چلوار سفید (۳*۵/۲ متر مربع)	عموم مردم (آقایان)
سینما خورشید	۱۲۹۶	خیابان علاءالدوله (آپارتمان اردشیر خان، روبروی بانک روسی)	اردشیرخان ارمنی	–	جنگ بین-المللی بری بحری	–	عموم مردم (آقایان)

٤-۲. سیر تحول سالن‌های سینما (دوره پهلوی)

٤-۲-۱.گراند سینما-۱۳۰۳

علی وکیلی یکی از چهره‌های موثر و سرشناس از نسل اول سینما داران ایران است. در سال ۱۳۰۳ وی به همراه آقای احمد لیستر برای برخی از کارهای تجارتی به بغداد رفت. در این شهر از یکی دو سینمای آبرومند و مجهز که فیلم‌های نسبتا خوبی نیز نشان می‌دادند، دیدن کردند و تعدادی فیلم، وسایل نمایش، عکس و غیره از بغداد خریدند و به ایران آوردند. وکیلی گراند هتل را به ماهی ۴۰ تومان اجاره کرد و آن را تبدیل به سالنی نسبتا آبرومند و مجهز کرد. بلیط ورودی در سه درجه، یک، دو و سه قرانی بود. در قسمت سه قرانی، لژ سینما محسوب می‌شد، در حدود ۱۰۰ و در درجات پائین‌تر ۴۰۰ صندلی قرار داشت. سر در ورودی آن با یک تابلو دو متری سیاه رنگ که روی آن فقط نوشته شده بود گراند سینما تزئین یافته و در راهروها و مدخل سالن نیز چند لوستر معمولی برای تامین روشنائی دیده می‌شد..." (امید، ۱۳۷۴، ۱۹).

٤-۲-۲.سینما صنعتی(اولین سینمای خاص بانوان)-۱۳۰۷

خان بابا معتضدی در فروردین ۱۳۰۷ با پیشنهاد کلنل علی نقی خان وزیری، در مورد ایجاد سینمایی خاص بانوان، به سینما داری روی آورد. سالن، سینمای صنعتی نام داشت و در خیابان لاله‌زار (پشت سینما رکس،لاله ی فعلی) واقع شده بود. کارها خوب پیش می‌رفت تا این که نهم مهر ۱۳۰۷ سینما دچار حریق شد. در زمان واقعه، سینما، فیلم دزد بغداد (ساخته رائول والش) را که از سینما ایران اجاره شده بود، نمایش می‌داد. سینمای صنعتی پس از تعمیرات، مدت کوتاهی نیز با نام سینما لاله زار فعالیت داشت.

٤-۲-۳. سینمای مخصوص بانوان (سالن مدرسه زرتشتیان)-۱۳۰۵

علی وکیلی به دلیل نپذیرفتن اذهان جامعه بار دیگر به ایجاد سینمای مخ صوص بانوان د ست زد، او سالن مدر سه زرتشتیان (در خیابان نادری) را اجاره و سینمایی در آن تأسیس کرد تا بانوان را به سینما جلب کند و بدین منظور آگهی‌هایی در نشریات چاپ کرد و حتی گفت کسانی که نسخه‌ای از این روزنامه را ارائه دهند می‌توانند بدون خرید بلیط فیلم را تما شا کنند اما با این ترفندها سالن‌های سینما همچنان خالی ماند. برای حل این م شکل ت صمیم گرفتند که در بالکن‌های سالن، خانم‌ها را جا دهند و حتی فیلم‌هایی بدین شکل نمایش دادند اما تعداد کم تماشاگران این عمل را بی‌فایده کرد.

٤-۲-٤. سینمای مختلط-۱۳۰۷

سرانجام خان‌بابا معتضدی فکر ایجاد سینمای مختلط را عملی کرد. به ویژه آنکه اوضاع زمانه با روی کارآمدن سلسله پهلوی مهیا بود. وی سالنی در میدان مخبرالدوله اجاره کرد و سینما پری را افتتاح کرد و بدین ترتیب مردها در یک طرف سالن و زن‌ها در سمت دیگر نشستند. ترفند آخر کارساز شد، گرچه همچنان قشر متدین جامعه از تماشای فیلم استقبال نمی‌کرد، اما سیاست دولت رواج فرهنگ غرب بود و به همین دلیل تعداد سینماهای مختلط در تهران و سپس سایر شهرستان‌ها افزایش یافت و از مهمترین و مجلل‌ترین آن‌ها سالن سینمای گراند هتل بود که به سعی و کوشش علی وکیلی ایجاد و بهره‌برداری شد (همان، ۲۰).

٤-۲-٥.سینما سپه-۱۳۰۷

در مقدمات تاسیس سینما سپه، علی وکیلی برای ایجاد تنوع، ارکستری را به استخدام در آورد که در فواصل نمایش فیلم‌ها – آنتراکت– آهنگ‌های ایرانی می نواخت. علاوه بر این ایده ترجمه فارسی برای فیلم‌ها را پیش کشید و با کمک خان بابا معتضدی آن را به اجرا درآورد. اما چون اکثر مردم بی‌سواد بودند، این کار موفق نبود (همان، ۲۹). فیلم‌هایی که اکثرا در سینماهای دهه اول حکومت پهلوی نمایش داده می‌شدند، عموما صامت و آمریکایی، آلمانی، فرانسوی، روسی و انگلیسی بودند(همان، ۳۳).

٤-٢-٦.سینما مایاک (دیده‌بان)

معنی مایاک که لغت روسی است همان دیده‌بان است، حضور متفقین در ایران، می‌توانست تمام دستورالعمل‌ها را بهم بریزد. روس‌ها نیز مانند انگلیسیان در ایران صاحب سینما شدند (تهامی، ۱۳۷۲، ۶۰).

این سینما از قدیمی‌های تهران و در ردیف سینما پارس، سینمای همای و ملی بود. سالن تابستانی آن همچون آمفی تئاتر پله پله بود و در آخرین قسمت آن لژ قرار داشت، صندلی‌های درجه یک و دو از چوب سبک و بسیار خوب و راحتی ساخته شده بودند (تصاویر۲ و۳). تمام صندلی‌های سالن تابستانی برای جوابگویی در برابر گرمای تابستان از چوب ساخته شده بودند، تنها قسمت لژ صندلی‌های این سینما برزنتی داشت که بسیار هم راحت و دلچسب بود. در کنار پرده سینما تک درخت کاجی بود که با وقاری خاص با پرده سینما هماهنگی ایجاد کرده بود.

سالن زمستانی آن، سالن انتظاری باریک و بلند داشت که درب‌های لژ در این سالن گشوده می‌شد، در انتهای این راهرو درب بخش‌های دیگر سالن یعنی درجه یک و درجه دو از طرف باجه بلیط فروشی بود. چیز دیدنی این سالن سقف آن بود که تماما با پارچه‌های رنگی بسیار زیبا پوشیده شده بود که در کنار به دور سقف هم چین داده شده و از کنار آن به وسط کشیده و آنجا جمع شده و دو حلقه نئون چین‌ها را در بر می‌گرفت، جعبه‌ای بزرگ نیز در سالن انتظار قرار داشت که دو سوی آن شیشه‌ای بود و در آن چراغی روشن می‌شد (خورشیدی، ۱۳۹۲، ۲۸۸).

تصویر۲. سالن تابستانی سینما مایاک
(منبع: نگارنده، ۱٤۰۰)

تصویر۳. پروژکتور سالن تابستانی سینما مایاک،
(منبع: نگارنده،۱٤۰۰)

٤-٢-٧.سینما خورشید نو-١٣١٦

بالاتر از فروشگاه پیرایش در خیابان لاله‌زار، سینما خورشید قرار داشت که اغلب فیلم‌های مصری عربی نمایش می‌داد. مالک سینما نیز فردی عرب بود (شهبازی، ۱۳۹۱،۹۳). سقف شیروانی، بالکن و ستون های آجری تزئینی در نما و تقارن بیانگر سبک نئوکلاسیک بنا است با این تفاوت که از آجر به جای سنگ استفاده شده است (تصاویر ۴ و ۵).

تصویر٤. نمای نئوکلاسیک سینما خورشید نو با مصالح آجری،
(منبع: نگارنده،۱٤۰۰)

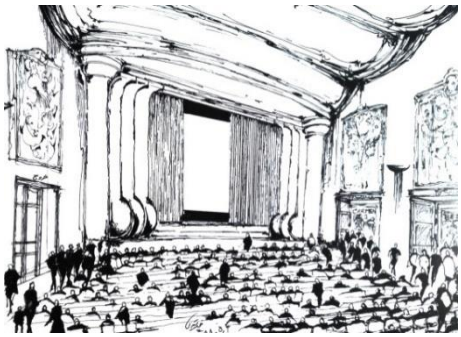
تصویر٥. فضای بالکن و اصل تقارن در طراحی نمای
سینما خورشید نو (منبع: نگارنده،۱٤۰۰)

٤-٢-٨.سینما ایران-١٣٠٦

سینما ایران در قلب خیابان لاله‌زار، مشتری‌های مرتب خود را از بین تیپ و طبقه‌ای خاص داشت، طبقه مرفه‌تر یا طبقه‌ای که به مسخره به آن‌ها فکلی‌ماب می‌گفتند و یا کسانی که می‌خواستند موقتا بین این افراد احساس رفاه کنند (دوایی، ١٣٨١، ۶۴).

ایوب شهبازی در رابطه با سینما ایران می‌نویسد:"سینما دارای سر در شطرنجی استوانه‌ای شکل و زیبا، و محوطه باز و باغ مانند (سالن تابستانی سینما) بود (تصویر ۶). در آن زمان سینماها مانند امروز، وسایل تهویه و خنک کننده نداشتند. به همین جهت بسیاری از سینماها، سالن تابستانی جداگانه داشتند. حتی تعدادی از سینماها با سالن تابستانی شروع به فعالیت نمودند و بعدها سالن سرپوشیده متصل به آن‌ها را اضافه کردند. از ورودی این سینما، که ویترین بزرگی برای نمایش تصاویر نداشت، خوشم نمی‌آمد" (شهبازی، ١٣٩۴، ١٠١). علاوه بر این، خسرو خورشیدی نیز در رابطه با این سینما به پرده مخملی عسلی رنگ سالن سینما (تصویر ۷) و زنگی برای کنار رفتن پرده همچون تک زنگ ناقوس کلیسا، استفاده از دستگاه تهویه شوفاژ مرکزی برای اولین بار در این سالن و نداشتن ویترین برای نمایش تصاویر فیلم‌ها اشاره می‌کند (خورشیدی، ١٣٩٢، ٣٠٢).

تصویر٦. نمای سینما ایران (منبع: نگارنده، ١٤٠٠)



تصویر۷. سالن سینما ایران (منبع:خورشیدی، ١٣٩٢، ٣٠٥)

٤-٢-٩.سینما لاله (رکس)-١٣٢٠

سینما رکس با گنجایش ۹۰۰ نفر در خیابان لاله‌زار پایین‌تر از کوچه برلن واقع شده است (تصویر ۸). این سینما، روز اول مهر ١٣٢۴، با نمایش فیلم جایی تو را خواهم یافت افتتاح شد و سال ١٣٣۴ نمایش به طریقه سینما اسکوپ را به نام خیانت در سیرک (حلقه وحشت) آغاز کرد. به گفته استاد دکتر هوشنگ کاوسی، طراحی آن را بوریس ماتوی یف انجام داده بود. چپ و راست ورودی سینما، دارای چند ویترین عکس بود و دکوراسیون و آینه‌کاری زیبای سالن انتظار، چشم نواز و خیره‌کننده که با ستون‌های عظیمش یادآور دکور فیلم‌های با شکوه و تاریخی بود (شهبازی، ١٣٩۴، ٩٩).

تصویر۸: نمای سینما لاله (منبع: نگارنده، ١٤٠٠)

٤-۳. سبک آرت دکو در معماری سینماهای ایران

آرت دکو نام خود را از نمایشگاه بین‌المللی هنر و تزئینات و صنعت مدرن که در سال ۱۹۲۵م. در پاریس برگزار شد به عاریت گرفت. آرت‌دکو از یک جریان منحصرا فرانسوی به سرعت به صورت یک مد بین‌المللی در طراحی، تزئینات داخلی و معماری درآمد. این سبک تلفیقی از مدرنیسم اروپایی الهام گرفته ازکوبیسم با فرم‌ها و خطوط نرم استریم لاین، فرم‌های تکراری ماشین، اشکال زیگزاگ گونه و عشق به رنگ‌های براق و پر زرق و برق و مواد براق مانند پلاستیک، آلومینیوم و فولاد ضد زنگ همراه با چوب و سنگ‌های با شکوه و مجلل است. در ساختمان‌های کوتاه مرتبه به این سبک، تاکید بر خطوط انحنادار افقی (استریم لاین) و در مواردی احداث یک برج در میان ساختمان بود. بالای برج غالبا پله‌ای طراحی می‌شد. تزئینات برق و جذاب با استفاده از خطوط انهادار و نرم و یا خطوط زیگزاگ مانند و به کارگیری رنگ‌های روشن اولیه و لامپ‌های نئون جزو ویژگی‌های این سبک محسوب می‌شود (قبادیان، ۱۳۹۲، ۲۰۱). با گسترش و جهانگیر شدن معماری مدرن در بین دو جنگ جهانی و با آغاز مدرنیزاسیون رضاشاه در ایران، نمادهای این سبک معماری جدید در ایران ظاهر شد. در زمان پهلوی دوم تقریبا نیمی از ساختمان‌های شاخص سبک آرت دکو در این دوره، شامل سینماها در شهر تهران بودند. آرت دکو با انواع و اقسام فرم‌های جدید بدیع، سبکی مناسب برای صنعت نوظهور سینما در پایتخت بود. وارطان هوانسیان از معماران برجسته‌ای بود که در دوره پهلوی ساختمان‌های فاخری را به این سبک طراح کرد.

٤-۳-۱.سینما رودکی (متروپل)

سینما متروپل (رودکی)، ابتدای لاله‌زار نو (سمت چپ)، روبروی پاساژ شعله و فروشگاه شهرزاد قرار داشت که در سال ۱۳۲۵با فیلم نگهبان مبارز، افتتاح شد (تصویر ۹). بنای این سینما از معماری‌های فاخر دهه بیست، اثر "وارطان هوانسیان" است که از زیباترین ورودی و سالن انتظار برخوردار بود و مالکین آن بهبهانی و اسماعیلی (شرکت متروپل) بودند. اسماعیلی، سهمی هم در استودیو الوند داشت (شهبازی، ۱۳۹۴، ۹۵).

وارطان هوانسیان این سینما را بسیار زیبا با ورودی مدور و سالن انتظار با پله‌ای بسیار زیبا که به طبقه دوم می‌پیوست و بالکن ها و قسمت‌های اداری سینما را به هم مرتبط می‌کرد، با سالن نمایش بسیار زیبا که یک سن بزرگ داشت و در انتهای صحنه پرده سینما بود طراحی کرد. اطراف صحنه را ستون‌هایی با رنگ‌آمیزی و نقاشی‌های بسیار زیبایی پوشانده بود که در واقع تمام سالن از این نقاشی بهره برده بود. سالن این سینما نیز بسیار مجلل بود، روی ستون‌ها و دیواره‌ها تصاویر برگرفته از مینیاتور ایرانی با رنگ‌آمیزی به کار گرفته شده بود. پله زیبای مدور سالن انتظار آن نیز یادوار سبک آرت نوو در معماری است (خورشیدی، ۱۳۹۲، ۳۲۲).

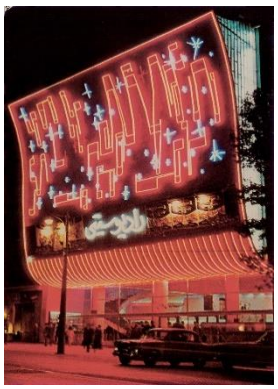
تصویر۹: نمای سینما متروپل به سبک آرت دکو
(منبع: نگارنده، ۱٤۰۰)

تصویر ۱۰: ورودی مدور سینما متروپل
(source: https://cinemahayetehran.blogsky.com)

٤-۳-۲.سینما رادیو سیتی

سینما رادیو سیتی، در سال ۱۳۴۶ توسط حیدر غیائی شاملو طراحی شد و یکی از بهترین نمونه‌های سبک آرت دکو در تهران بود. این بنا در مجاور خیابان پهلوی و در جنوب میدان ولیعصر به عنوان یکی از مناطق پر رفت‌وآمد و لوکس شهر

قرار داشت. نمای اصلی سینما شامل یک سطح انحنادار وسیع با اندود سیمان بود که حدود دو متر کنسول شده بود. بر روی این سطح، لامپ‌های قرمز رنگ نئون به صورت زیگزاگ و منحنی و لامپ‌های سفید نئون به شکل ستاره خودنمایی می‌کرد (تصویر ۱۱). در داخل سالن نمایش، لبه بالکن جایگاه تماشاچیان (در طبقه فوقانی) به صورت انحنادار بود و سقف‌ها با سطوح زیگزاک پوشیده شده بودند. در جریان انقلاب در سال ۱۳۵۷ این بنا آتش گرفت. پس از انقلاب، مدتی به عنوان داروخانه و انبار مورد استفاده قرار گرفت و اکنون متروکه است (قبادیان، ۱۳۹۲، ۲۴۰).



تصویر۱۱: استفاده از لامپ‌های قرمز رنگ نئون و خطوط منحنی و زیگزاک در نمای سینما رادیو سیتی، بیانگر سبک آرت دکو
(Source: http://www.caoi.ir/en/projects/item/1119-cinema-radio-city-tehran-heydar-ghiai.html)

٤-٣-٣.سینما سروش (مولن روژ)

سینما مولن روژ در سال ۱۳۳۴ در خیابان شریعتی روبه روی خیابان بهار شیراز ساخته توسط حیدر غیائی شاملو ساخته شد و در روز ۲۴ مهر ۱۳۳۵، با نمایش فیلم بندباز افتتاح شد. معماری آن با الهام از کاباره مشهور مولن روژ (آسیاب بادی قرمز) در سال ۱۸۸۹ توسط ژوزف اولر در پاریس ساخته شده است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

تصویر۱۲: نمای سینما مولن روژ در پاریس
(Source:/http://photos.cinematreasures.org)

تصویر ۱۳: نمای سینما مولن روژ در تهران
(Source: https://www.arel.ir/gallery/)

٤-٤.سینما صحرا (ریولی)

این سینما در سال ۱۳۴۵، با نمایش فیلم کتاب آفرینش بازگشایی شد. طراح این سینما یوسف شریعت زاده بود و در زمینی به مساحت ۱۱۰۰ متر مربع در خیابان شریعتی تهران، سه‌راه طالقانی (سه راه تخت جمشید) ساخته شد (تصویر ۱۴) و با مدیریت کیانا بابایی بازگشایی شد. این سینما برنامه فیزیکی دقیقی با تمامی فضاهای مورد نیاز یک سینمای استاندارد را در آن زمان داشت. زیرزمین بنا به مساحت۵۴۰ مترمربع شامل اتاق هوارسان، انبار نگهداری تجهیزات، سرویس‌های بهداشتی زنانه و مردانه برای تماشاچیان و فضای اشغال حفره‌های نورگیر و تامین هوای تازه برای فضاهای مستقر؛ طبقه همکف به مساحت ۱۰۴۰ متر مربع شامل سالن سینما با گنجایش حدود ۶۰۰ نفر، سرسرای ورودی و فضای انتظار تماشاچیان، بوفه، فضای نگهداری لباس و یا وسائل تماشاچیان، راهروهای ارتباطی؛ نیم‌طبقه سالن انتظار با زیربنای حدود

مطالعات جامع در مدیریت شهری، نشریه علمی، سال دوم، شماره ۸
زمستان ۱۴۰۰

۲۵۰ مترمربع در ارتباط با ورودی‌های بالکن و لژ مخصوص شامل فضای انتظار، بوفه، اتاق‌های اداری و سرپرستی سینما با سرویس‌های مربوطه؛ بالکن تماشاچیان (تصویر ۱۵) با زیربنای حدود ۵۷۰ متر مربع و گنجایش حدود ۶۲۰ نفر که در دو تراز طراحی شده اند شامل تراز اول شامل اتاق پروژکسیون و لژهای مخصوص با گنجایش ۶۰ نفر و تراز دوم شامل بالکن تماشاچیان حدود ۵۶۰ نفر می‌باشند (مجله معمار، ۱۳۸۳، ۷۵–۷۳). سالن سینما و فضاهای جنبی آن با هدف ایجاد فضای مناسب، استاندارد و زیبا و تامین حداکثر آسایش تماشاچیان و تامین شرایط صوتی و تصویری ایده‌آل در زمان پخش فیلم طراحی شده اند. این اهداف در طراحی ابعاد استاندارد و راحت برای صندلی تماشاچیان و فاصله مناسب بین ردیف ها، طراحی فضای صحنه با امکان نصب پرده قوس‌دار، استفاده از مصالح مناسب جاذب صوت، رعایت ابعاد و طول و عرض مناسب سالن، تامین خروجی‌های مناسب با کمترین فاصله، شکلگیری حجم بیرونی به تبعیت از عملکردهای درونی و زیبایی شناختی فرم خارجی و محیط شهری، تامین تهویه مناسب (توزیع هوا از سقف و جمع‌آوری و برگشت آن از طریق دریچه‌های مستقر در زیر صندلی تماشاچیان)، تامین شده است.

۱۴. فرم تندیسگرایانه بیرونی سینما ریولی تهران
(Source: https: http://www.caoi.ir)

۱۵. سالن و بالکن های سینما ریولی آن
(Source: https://www.caoi.ir)

۵. نتیجه‌گیری

در زمان حکومت پهلوی اول، سینما و فیلم به عنوان ابزار تبلیغاتی برای بیان اهداف و ایدئولوژی دولت استفاده شد. بنابراین برنامه‌های مدرن‌سازی رضاشاه، پیشرفت و ترقی ایران، صنعتی‌سازی، توجه به ملی‌گرایی و اسطوره‌های ایران باستان بر محتوای فیلم‌ها اثر گذاشت و نتیجه آن ساخت فیلم‌های خبری کوتاه و مستند و چند فیلم داستانی شد. فیلم‌هایی همچون احداث راه آهن و شرکت نفت، فردوسی، شیرین و فرهاد، دختر لر گواهی بر این مدعاست. پس از آن در دهه سی شاهد حضور بزرگان شعر و موسیقی، همچون نظام وفا در سینما بودیم، جریانی مثبت که سینمای نظام وفایی را شکل داد، اما این جریان مثبت رفته رفته به سمت سینمای رقص و آوز سوق پیدا کرد؛ سینمایی که شاخصه آن موضوعات سطحی، دوری از واقعیت، اغراق‌های زیاد، کلیشه های تکراری و تقلیل مسائل اجتماعی به مسائل اخلاقی بود و در نهایت به رواج فیلمفارسی منجر شد. اما در دو دهه آخر حکومت پهلوی، سینما با "موج نو" جان تازه‌ای می‌گیرد. این جریان در مقابل موج فیلمفارسی قرار گرفت و سعی داشت اوضاع نابسان جامعه را نشان دهد. خان بابا معتضدی و علی وکیلی از چهره‌های شاخص نمایش فیلم در سالن‌های سینمای دهه اول دوره پهلوی بودند که به پخش فیلم در سالن‌های واقع در خیابان‌های که در آن زمان نماد مدریته بودند؛ همچون خیابان لاله‌زار، مخبروالدوله، چراغ گاز پرداختند و برای جلب مخاطب دو تغییر در فضای سینما ایجاد کردند: استخدام ارکستر برای نواختن موسیقی هماهنگ با صحنه‌های فیلم و فراهم آوردن امکان حضور بانوان در سینما. در دهه‌های بعد به تدریج سالن‌های مختص سینما –به جای استفاده کردن از ساختمان‌های شاخص و موجود در لاله‌زار و تغییر کابری آن‌ها–احداث شدند؛ سینماهایی که پذیرای مخاطبان خود در سالن‌های تابستانی و زمستانی بودند. با بررسی ویژگی‌های معمارانه این سینماها مشخص شد که اکثر آن‌ها متاثر از سبک غربی آرت دکو بوده‌اند. لامپ‌های درخشان نئون، فرم‌ها و خطوط استریم لاین در نما و فضای داخلی، پله‌های گرد در سالن‌های انتظار، تزئین سقف و دیوارهای فضاهای داخلی با پارچه‌های رنگی و مخملی از ویژگی‌های سبک مذکور هستند که در طراحی این سینماها مشاهده می‌شود. بهترین نمونه این سبک را می‌توان در سینمای رادیو سیتی متعلق به دهه چهارم دوره پهلوی مشاهده نمود.

۸. منابع فارسی و انگلیسی

-اجلالی، پرویز، (۱۳۸۳). دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی درایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۵۷ ـ ۱۳۰۹). تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
-امید، جلال. (۱۳۷۴). تاریخ سینمای ایران۱۳۵۷–۱۳۷۹. تهران: انتشارات روزنه
-آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۳). ایران بین دو انقلاب.ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی
-تهاجمی نژاد، محمد. (۱۳۸۰).سینمای ایران. تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی
-خورشیدی، خسرو. (۱۳۹۲). آن روزگاران تهران. تهران: انتشارات کتابسرا.
-سلطانی گرد فرامرزی، مهدی.(۱۳۸۳). زنان در سینمای ایران. نشریه هنرهای زیبا. شماره ۸۷ .۸۷–۹۸
-شهبازی، ایوب.(۱۳۹۱). حکایت مردان خاکستری سینما. تهران: روزنه کار
-غلامعلی، اسدالله، شیخ مهدی، علی.(۱۳۹۱). تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران(مورد کاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب)، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی دوره ۱۷. شماره۲ .۲۵–۳۴
-قبادیان، وحید. (۱۳۹۳). سبک شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران. تهران: علم معمار
-کشانی، علی اصغر. (۱۳۸۶). فرآیند تعامل سینمای ایران و حکومت پهلوی. تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی
-مهرابی، مسعود. (۱۳۷۱). تاریخ سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷. تهران: اتاق چاپ
-نفیسی، حمید. (۱۳۹۴).تاریخ اجتماعی سینمای ایران جلد اول: دورهٔ تولید کارگاهی ۱۲۷۶–۱۳۲۰(ترجمه محمد شهبا). تهران: مینوی خرد
-حیدری، غالم. (۱۳۷۷).فیلمسازان نام آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آنها. فصلنامه سینمایی فارابی. شماره ۳۲ و۳۳ .۴۴–۴۹

-Gemscheiwiller, Staci.(2013).Cartographic desires some reflections on the shahr-e farang (peepshow and modern iran).UK:Anthempress.
-Sadr, Hamid Reza. (2006). Iranian Cinema: A political history, Published by I.B.Tauris & Co.
-https://www.arel.ir/gallery/
-https: http://www.caoi.ir
-http://cinemahayetehran.blogsky.com/1393/06/12/137
-http://photo.wikipg.com
-http://cinemahayetehran.blogsky.com/1393/06/12
-http://photos.cinematreasures.org

مطالعات جامع در مدیریت شهری، نشریه علمی، سال دوم، شماره ۸
زمستان ۱۴۰۰

The formation process of cinema and cinema halls in Iran (1921-1977)

Zahra Azami*[1]

Abstract

Among the arts, cinema is one of the arts closest to architecture. Both of these arts deal with the human life and have common fundamental elements such as space, place, stage, light, movement, vision, narrative and events. Therefore, their common features can be used to study the relationship between these two fields of knowledge.

The purpose of this research is to investigate the change of socio-cultural and political atmosphere of Iranian cinema in the period of 1921-1977 (Pahlavi period) and accordingly the change of the architectural atmosphere of cinema hall during this period. For this purpose, using the method of descriptive research, the social and cultural changes of Iranian cinema during the Pahlavi period were briefly discussed, and then the change of the cinema buildings and their architecture styles in Tehran, were investigated. Results indicate that, during the first Pahlavi regime, cinema and film were used as propaganda tools to express the aims and policies of the government .Reza Shah's modernization program, progress and development of Iran, industrialization, focuse on nationalism and myths of ancient Iran had an impact on the films. Then, in the 1930s, the presence of poetry and music greats, such as Nezam Vafa, shaped the flow of “Nizam Wafai cinema”, but this positive flow gradually moved towards dance and music cinema, which was characterized by superficial themes and far from reality which led to creation of “Persian film”. Then, in the last two decades of Pahlavi era, "New Wave" cinema was introduced. These movies were shown in cinemas located in the streets that were the symbol of Modernity at that time, such as Lalezar street, Mokhbarwal Doleh street, Cheragh Gas street. And two changes were seen in those cinema buildings: hiring an orchestra to play music in harmony with movie scenes and providing the possibility of women's presence in the cinema. In the following decades, small cinema halls, with winter and summer halls on roof, were built instead of using the existing landmark buildings in Lalezar street. Studying the architectural features of these cinemas signified the western art deco style. Shining neon lamps, streamline forms and lines in the facades and interiors, spiral stairs in the foyers, decorating the ceiling and walls of the interior spaces with colored fabrics and velvet are features of that style.

Key words: cinema, film, architecture, cinema hall, Pahlavi period.

1.Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. zahraazami12@gmail.com