

نصب شده است اضافه شود یا اینکه اصولاً "باین موضوع بی برده‌اند که موقعی که دستگاه‌های نمایش فیلم کار می‌کند آن نور قوی در نتیجه سوختن ذغالهای مخصوص ایجاد می‌شود و از این ذغالها در موقع سوختن دودی خارج می‌گردد که "گاز کاربونیکی" نامیده می‌شود و کمتر مدیر سینمایی است که در فکر بوده که بالای دستگاه نمایش فیلم "دودگشی نصب نماید که این دود مستقیماً به خارج رفته و باعث مرگ تدریجی کارگران دستگاه را فراهم نسازد."

اداره نمایشات وزارت کشور در آئین‌نامه خود برای کسانی که در ترویج نمایش می‌کوشند امتیازاتی قایل شده در صورتی که هیچ فکر نگرده است که معمار یا مهندس بی سینما تا اثر اپولن سینما تا اثر گیتی یا به سینما تا اثر خورشید و یا به تا اثر هنر اعزام نماید تا در استحکام و همچنین طرز این بناها گزارش بدهد که آیا یک روزی دیوارهای آن به سر مردم فرو نخواهد ریخت و یا اینکه اگر حریق واقع شود دستگاه‌های مخصوصی در پشت صحنه‌ها و راهروها برای اطفاء آن نصب شده و یا در ب نجات گجاست.

از تمایلات مردم نمی‌توان جلوگیری کرد زیرا مردم با وجود خطر تیفوس به سینما و تا اثر می‌رفتند ولی باید تمایلات مردم را کنترل نمود و این از وظایف دولت می‌باشد و راجع به سینما نیز چون امور اداره سینماها و تماشاخانه‌ها باید از لحاظ فرهنگی در وزارت فرهنگ بهداشتی و ساختمانی در شهرداری و اجرای تصمیمات این دو اداره و امور سیاسی در شهربانی تمرکز یابد به اداره منتقل شده است که دیگران هم تکلیف خود را نمی‌دانند و آنطوری که محسوس است نیروی همکاری از آنها در نتیجه بلا تکلیفی سلب شده است و کارها آنطوری که باید و شاید اداره نمی‌شود.

مثلاً "انجمن مبارزه با تیفوس جانفشانی می‌کند ولی میکروب این مرض ممکن است در سینماها و تماشاخانه‌ها کار آنها را خنثی نماید و قابل توجه بودن این موضوع در اینست که حتی در سینماهای درجه اول نیز گاهی از اوقات ساس و شپش از سروگوش انسان بالا می‌رود.

البته "ساس" در اثر به‌کار بردن چوبهای کهنه در ساختمان صندلیهایی ایجاد می‌شود که سابقاً "ساس" در آن بوده است ولی شپش و کثافات دیگر در نتیجه بی‌مبالاتی بعضی از مدیران سینماها و تماشاخانه‌ها و کهنگی صندلیهاست.

خطر حریق در تا اثرها و سینماها با هم فرق دارند در تا اثرها ممکن است که دگورها و پرده‌های صحنه در نتیجه بی‌مبالاتی یکی از کارکنان و یا هنرپیشگان آتش بگیرد در صورتی که در سینماها حریق بیشتر متوجه فیلم می‌شود.

بدبختانه در ایران با داشتن دستگاه‌های کهنه و قدیمی این خطر بیشتر از کشورهای دیگر است "چند سال پیش نیز یکی از سینماها آتش گرفت که عده در راه پله‌های این سینما تلف شدند."

وقتی فیلم از لای فرقردهای ماشین نمایش و حلوی نور عبور کرد قهرا " گرم می‌شود و حرارت تا درجه‌ایست که اگر مختصر غفلتی از طرف "آپاراتچی" یا ماشینچی بشود فوری فیلم آتش می‌گیرد (باید اذعان نمود که آپاراتچی‌های کشور با وجود اینکه در معرض دود ذغال قرار می‌گیرند و ممکن است روزی مسلول گردند باز اشخاص دقیق و جدی هستند) ولی امروز برای اینکه از حریق فیلم جلوگیری شود دستگاههای مخصوصی بد ماشینهای نمایش فیلم اتصال می‌دهند که فیلم سردتر از آنچه وارد دستگاه شده خارج می‌کردد.

حال چرا توجه اداره نمایشات وزارت کشور فقط متوجه ظاهر سازی شده و توجهی بد جان مردم که هر آن ممکن است در معرض حریق قرار گیرد با وجودیکه یک متخصص آمریکایی نیز در رأس آن اداره قرار گرفتند است نمی‌شود معلوم نیست!

۹ سال بعد، مجله‌ی "جهان سینما" زیر عنوان "وضع ناگوار سینماها توجه کند" * به موارد

نازه‌نری در رمینه آشفنگی و وضع ناسامان سالنهای سینما اشاره می‌کند:

"عمولاً" وقتی کار را بد گردان نمی‌سیراند، آنها که همیشه منتظر بازار آشفته هستند از بی‌اطلاعی متصدیان امر استفاده کرده و هرچه بخواهند بر مردم تحمیل می‌کنند بنابراین تعجبی ندارد که وضع سینماها و سرنوشت هنر نمایش در کشور ما دستخوش سوءاستفاده و اغراض کسانی شده که بی‌اعتنایی کمیسیون نمایشات وزارت کشور و سهل‌انگاری مسئولین آنرا میدان وسیعی برای کارهای خود یافتند. منتهی این بی‌اعتنایی آنقدر ادامه یافتند و این سوءاستفاده چندان تکرار شده که سابقه‌ای ایجاد کرده است و دیگر کسی بدفکر عوض کردن آن نیست چون تصور می‌کنند که این بی‌ترتیبی سابقه دارد و باید به همین ترتیب بماند.

شما از موقع ورود بد سینما تا هنگامی که از سینما بیرون می‌آئید حسن می‌کنید که در هر نقطه، در هر جا و در هر مورد سهل‌انگاری و قصوری در کار بوده است.

در موقع ورود بد سینما با بازار سیاه و دلال‌بازی مواجه می‌شوید. در سالن انتظار از سرما می‌لرزید. موقع ورود بد سالن جای شما را اشغال کرده‌اند و در نور گمرنگ چراغهای ۱۵ شمعی معلوم نیست چطور باید از روی پای مردم گذشت و فاصله پنج سانتیمتر را که در بین دو ردیف صندلی باز گذاشته‌اند طی کرد و بعداً "چطور ممکن است در روی چارپایه‌های شکسته که هر میخ آن از گوشه‌ای بیرون آمده نشست و صداهایی شبیه بد غرش طوفان و رعد را از بلندگو شنیده و گاهی هم اصلاً چیزی نشنید و بالاخره از همد مهمتر فیلم تکراری بی‌سروتهی نیمه‌تمام تماشا کرد و بی‌حوصله و عصبانی با سردرد و چشم‌درد از سالن بیرون آمد.

به‌طور کلی بالا بردن قیمت بلیط سینماها در این‌موقع مورد نداشت معیذا اکنون که شهرداری علیرغم تمایلات مردم و صاحبان سینماها یک ریال به قیمت بلیطها افزوده است لازم است کمی هم به توجه و علاقمندی خود نسبت به سینماها بیافزاید و مردم ببینند که در مقابل قیمت افزوده شده آسایش و استفاده آنها از سینما بیشتر شده.

چنین توقعی از شهرداری داریم و نه از صاحبان سینما، چون گذشته از یکی دو سینما که از لحاظی مردم را راضی نگاه‌میدارند بقیه آنها چنان خونسرد هستند که اصلاً "کاری به عقیده مردم ندارند". شاید هم فکر آنها درست باشد، مردم محرومی که هیچ تفریح و سرگرمی جز سینما ندارند اعم از اینکه در بیابان هم برای آنها فیلمی نمایش دهند و حتی اگر این "فیلم" از نوع بعضی محصولات وطنی هم باشد بالاخره ناچارند گاهی از اوقات به سینما بیایند و همین یک‌مرتبه برای صاحب آن سینما استفاده کافی خواهد داشت و مخارج فیلمی را که در مقابل چند صد تومان خریده است با تماشای همین چند نفر جبران خواهد نمود و عنوان پرطمطراق "سینمای درجه اول" را نیز تا ابد حفظ خواهد کرد.

اگر از شهرداری بپرسیم که درجه‌بندی غلط سینماها تا کی ادامه خواهد داشت و اصولاً روی چه مآخذ و مدرکی پروانه سینمای درجه ۱ صادر می‌شود مطمئناً "جوابی نخواهیم شنید، تعیین درجه سینما برحسب ساختمان و سالن آن است؟ پس چطور سینمای البرز و های درجه یک هستند؟ از روی فیلمهای نمایش داده شده آنها است؟ پس چگونه سینمای مایاک و البرز عنوان درجه یک دارند، از روی موقعیت محلی آنها است و به عبارت دیگر سینمای درجه یک باید در محوطه لاله‌زار و اسلامبول واقع شود؟ پس سینمای دیانا چرا درجه یک معرفی شده است؟

در هر حال وضع داخلی بعضی سینماهای تهران باعث تأسف و تأثر است و رفع آنهم از وظایف شهرداری، وزارت کشور، کمیسیون‌ها، انجمن‌ها و هزاران اداره عریض و طویل دیگر می‌باشد.

اینها خیال می‌کنند تنها وظیفه‌ای که دارند سانسور فیلمهای پرارزش و اصلی است. مثلاً "اگر کلمه تهران را حذف کردند و بجای آن سمرقند گذاشتند یا صحنه دیگری از فیلم را بریدند کار آنها تمام شده است.

اما این آقایان در وحله اول باید به‌وضع کلی سینماها توجه کنند اگر سینمایی رعایت آسایش و رفاه مردم را ننمود آنها تعطیل نمایند اگر دیگری حاضر نشد وضع سالن و فیلمهای خود را ترقی دهد آنها به درجه ۲ و ۳ تنزل دهند.

مگر قرار است اگر روزی فلان سینما درجه یک بود تا ابد به همان صورت باقی بماند.

وضع نابسامان سینماها (بویژه سینماهای درجه دو و سه) همچنان ادامه پیدا می‌کند. در ۵ مهر

"هیئت وزیران در جلسه مورخ ۴۸/۷/۵ بنا به پیشنهاد وزارتین کشور و فرهنگ هنر به منظور رعایت شرایط ایمنی در سینماهای کشور و پیرو آئین‌نامه شماره ۶۶۲۶ مورخ ۴۵/۷/۶ موضوع سالنهای نمایش فیلم و طرز کار آنها تصویب نمودند .

۱- از تاریخ صدور این تصویب‌نامه رسیدگی به مسایل مربوط به ایمنی در سینماهای کشور از نظر کیفیت در اصول فنی ساختمان برق و روشنایی - آتش‌نشانی - وضع دستگاههای گرم و خنک‌کننده موتورخانه و درهای ورود و خروج و اندازه آنها به عهده وزارت کشور است .

۲- با توجه به مواد ۴ و ۵ آئین‌نامه سالنهای نمایش فیلم و طرز کار آنها پس از صدور پروانه مرحله دوم ساختمان سینما به نام متعاضی و اعلام موضوع به شهرداری از طرف وزارت فرهنگ و هنر شهرداری موظف است قبل از صدور پروانه ساختمانی نظر وزارت کشور را استعلام و براساس آن اقدام کنند .

۳- با توجه به مواد ۱۸ و ۱۹ آئین‌نامه سالنهای نمایش فیلم و طرز کار آنها تجدید پروانه و صدور اجازه کار سینماهای دائر و همچنین پروانه افتتاح سالنهای سینمای جدید از طرف وزارت فرهنگ و هنر موکول به ارائه گواهی ایمنی از وزارت کشور خواهد بود .

۴- چنانچه سالن نمایش فیلم دارای شرایط ایمنی نباشد و ادامه کار آن با وضع موجود احتمال خطر دهد تا رفع معایب با توجه به قوانین وزارت کار و شهرداری و بدستور وزارت کشور تعطیل می‌شود و برای شروع مجدد به کار موضوع پس از برطرف شدن نقایص از طرف وزارت کشور به وزارت فرهنگ و هنر و وزارت کار و امور اجتماعی اعلام می‌شود و وزارت فرهنگ و هنر با رعایت مقررات آئین‌نامه درجه‌بندی سینماها نسبت به افتتاح مجدد سینما اقدام کند .

۵- وزارت کشور می‌تواند وظایف مذکور در این تصویب‌نامه را عنداللزوم به استانداران و فرمانداران ،



سخن‌داران و شهرداران واگذار نماید ."

سودجویی صاحبان سینماها ، بر آئین‌نامه غلبه می‌کند . با نصب چند کیسول آتش‌نشانی و هواکش قضیه فیصله پیدا می‌کند . علیرغم تهدید به تعطیل ، سینمایی تعطیل نمی‌شود . فریدون معزی مقدم ، در مقاله‌ای تحت عنوان "سینما و حرمت اثر" * به موارد دیگری از نابسامانی اشاره دارد :

"... میزان نور مطلوب در سالن هنگام نمایش فیلم ، انعکاس نور پرده بر سالن است ؛ یعنی تاریکی مطلق . یعنی منبع نور دیگری که خاصه تأثیری بر پرده داشته باشد ، مطلقاً مجاز نیست . در بسیاری از سالن‌های نمایش فیلم در ایران رسماً "اعلام کرده و بر تابلو یا تابلوهائی نوشته‌اند که طبق دستور چراغهای سالن هنگام نمایش فیلم نیمه‌روشن خواهد بود (مسلمان) در وضع این قاعده جدید و محیرالعقول برای نمایش فیلم ، کارگردان دخالتی نداشته ، از مولفان هنر هفتم نظری نخواسته‌اند ؛ خاصه در مورد مولفانی که در گذشته‌اند ظاهراً "نظرخواهی کمی مشکل به‌منظر می‌رسد .) و در بسیاری دیگر از سالنها نور چراغهای راهنما مربوط به درهای ورودی ، خروجی و ردیف راهروها و صندلیها ، شعاعی بیشتر از محدوده خود دارند یا بر دیوارها رنگهائی به‌کار رفته که انعکاس متقابل نور پرده بر آنها وضوح تصویر را ضعیف می‌کند .

... در ایران ، جدا از اداره نظارت ، اشخاص حقیقی و حقوقی (بدون داشتن کوچکترین توجهی به نیت سازنده اثر و حسن احترامی نسبت به یک اثر تمام شده و اعلام شده به‌منام یک کارگردان) می‌توانند طول زمانی فیلم را بنا بر سلیقه و به‌ضرورت ازلی ستانهای باستانی دوساعتی ، یا توجهات تجارتنی ، جا باز کردن برای نشان دادن هرچه بیشتر فیلمهای تبلیغاتی ، بلند و کوتاه "اندازه" کنند .

صاحبان سالنهای نمایش فیلم ، خاصه در ایران - خاصه‌تر آن گروه که سالنهای خود را به‌اجاره واگذار نکرده‌اند - نیز در انتخاب فیلم دخالت دارند ، و این دخالت که در حد پذیرفتن یک فیلم برای نمایش گروهی است ، خود نوعی کنترل عرضه تولیدات سینمایی هم هست - و در نتیجه محدود کردن تماشاچی به سلیقه و پسند صاحبان سالنهای نمایش - که به همینجا خاتمه نمی‌یابد .

صاحبان سالنهای نمایش یا نمایندگان آنها صاحب این قدرت‌اند که گاه فیلمی را برای تدوین مجدد (حذف صحنه یا صحنه‌هایی) به لابراتوار بفرستند ."

حریق

• در مورد سالنهای سینما ، یک مطلب مهم دیگر نیز وجود دارد که با آن این فصل را به‌پایان

می‌بریم، و آن وقوع آتش‌سوزی در آنهاست. در سالهای ۱۳۰۶ و یا ۱۳۰۷ سینما مایاک دچار آتش‌سوزی می‌شود. جعفر شهری اشاره دارد که ۲۰۰ نفر در اثر این آتش‌سوزی سوختند، که واقعیت ندارد. عطاءالله زاهد و نقشینه که این سینما و آن دوران را به‌خاطر دارند، فقط اشاره به آتش‌سوزی آن کردند، بدون آنکه کسی در این جریان کشته شده باشد. در نشریات آن دوران نیز اشارهای به این اتفاق نشده است.

حمید شعاعی در فرهنگ سینمای خود، اشارهای به آتش‌سوزی سینمایی زنانه دارد که "کلوب موزیکال" آنرا دایر کرده بود:

"... بطور اتفاقی، شبی حریق در این سینما روی داد که زنان از ترس جان بدون چادر به خیابان ریختند و تا مدتی این موضوع ورد زبان جوانان و نقل مجلس بود."

در اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰ نیز، سینمایی در تهران دچار حریق می‌شود، که نامش مشخص نیست، از موارد جالب حریق در سینما و استودیوها، نمونه‌های عمدی آن است که توسط صاحبان آن صورت می‌گرفت. در اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰، میترا فیلم دچار حریق می‌شود. نقل می‌شود قبل از آتش‌سوزی، کوشان آنرا در "شرکت بیمه ایران" بیمه می‌کند، و پس از آتش‌سوزی مبلغ هنگفتی بابت خسارت بدست می‌آورد. با این سرمایه است که کوشان چندین هکتار از زمینهای اطراف جاده کرج را به‌قیمت متری ۴ ریال می‌خرد و استودیو پارس‌فیلم را بنا می‌نهد. (کوشان بعداً مقدار زیادی از این زمینها را به‌قیمتی گزاف فروخت) دیگر حریقهایی از این دست، آتش‌سوزیهایست که در سینما مولن‌روز تهران و چند سینمای دیگر، که اخوانها صاحب آنها بودند (از جمله سینما مولن‌روز گرگان)، صورت گرفت. نقل می‌شود که اخوانها، بار نخست سینما مولن‌روز را با دکورها و وسایلی ارزان‌قیمت ساختند (سقف آن گونی رنگ شده بود)، اما بعد از حریق با پول بسیاری که از بیمه دریافت می‌کنند وسایل و دکورهای مناسبتری به‌کار می‌برند!

بجز سینماهای فوق و میترا فیلم، سینماهای دیگری چون نخت‌جمشید، پاسیفیک، سعدی، زهره، در تهران دچار حریق شدند که علت آن مشخص نشد.

اقتصاد

کالائی بدنام فیلم

• از نخستین رورهای پیدایش سالن‌های سینما، اسنودیوهای فیلمسازی و کلا" حرفه‌ی فیلمسازی در ایران، به فیلم همچون کالائی نگریسته می‌شد که از طریق فروش آن می‌توان سودی سرشار کسب کرد. از همین جهت، متمولین ایرانی و مهاجرین روسی، با توجه به جنبه‌های سودآوری در این زمینه، اقدام به گشایش سینما در ایران می‌کنند.*

در نخستین سالهای نمایش فیلم، به‌دلیل بی‌لیافنی سلسله‌ی قاجار و نفوذ روسیه تزاری در قسمت شمال کشور و انگلیس در جنوب، نهنها مسئله‌ای بدنام دریافت مالیات از صاحبان سینما مطرح نبود، بلکه محدودیتی نیز برای خروج ارز جهت خرید فیلم وجود نداشت. سینماداران، به‌تناسب جذب روزافزون مردم به سینما، هر مقدار ارز که تمایل داشتند از مملکت خارج می‌کردند و به‌تناسب آن هر روز فیلم جدیدی را وارد می‌کردند و به‌نمایش می‌گذاشتند. چنانکه روایت می‌شود، بعضی از سینماها هر دو سه روز، یک فیلم جدید نمایش می‌دادند.

گفتنی است که در این سال‌ها، انگلیس با یاری میرزا ملکم‌خان (رئیس و موسس فراماسونری در ایران)، "بانک جدید شرقی" و "بانک شاهنشاهی" را در ایران بنا نهاد، زمام امور اقتصادی و بویژه مناسبات گمرکی ایران را بدست می‌گیرد. اما، از آنجا که روس‌های تزاری در برابر آنها از قدرت برخوردار بوده و تشکیلات سیاسی اقتصادی خود را دارند، ورود فیلم که بیشتر از راه روسیه به ایران جریان دارد، دارای هیچگونه ضابطه‌ای برای پرداخت حقوق گمرکی نیست. از این رو کسری موازنه‌ی

* با نگاهی به صفحه‌ی ۸ شماره‌ی ۲۶ صوراسرافیل، آگهی نمایش فیلم بوسیله‌ی "تاجرباشی" در مغازه‌ی او به‌چشم می‌خورد.

مهدی روسی‌خان، از هر تماشاگر برای یکبار دیدن فیلم، ۵ قران برای ردیف‌های عقب و ۲ قران برای ردیف‌های جلو دریافت می‌کرد، حال آنکه قیمت یک شماره‌ی صوراسرافیل ۴ شاهی بود.

۱۰۳ میلیون قران که برای سال ۱۲۹۳ شمسی محاسبه شده، دربرگیرنده‌ی کالاهایی که از راه روسیه به ایران وارد می‌شد (از جمله دستگاههای نمایش و فیلم) نمی‌شود. در این سال، ایران ۳۹۸ میلیون قران صادرات و ۴۹۹ میلیون قران واردات داشته است. *

این روند کسب و کار تا سال ۱۳۰۹ ادامه یافت. تا این سال، ایران هنوز دارای تعرفه گمرکی مستقلی نیست و حکومت از کنترل ارزی عاجز است. در اسفند ماه ۱۳۰۹، دولت وقت قانون انحصار بازرگانی خارجی ایران را به تصویب می‌رساند. اما، به فاصله‌ی چند روز، در بیستم اسفند، متمم قانون انحصار بازرگانی خارجی، نقش دولت را در چارچوب "ناظر" محدود می‌کند.

"به موجب این قانون که مشتمل بر ۱۸ ماده است، دولت بدون آنکه کاملاً صادرات و واردات کشور را تحت اختیار خود درآورد تا حدود زیادی نظارت خود را بر آن اعمال کرد." **
سوی آنکه "متمم قانون"، کار خود را می‌کند و دست واردکنندگان فیلم را همچنان باز می‌گذارد، هر آنجا که کار به بن بست می‌گردد، رشوه کارساز می‌شود.

"در مجموع انحصار تجارت خارجی سبب گردید که در ذخایر ارزی کشور بهبود محسوسی پیدا شود و درآمد دولت از محل بازرگانی خارجی افزایش یابد، اما مشکلاتی هم وجود داشت، از جمله، سوءاستفاده بعضی از افراد و تبانی با ماموران دولت در معاملات سهمیه و توزیع جواز." ***

مسئله عوارض

• در همین سالهاست که نمایش دهندگان فیلم درآمد کلانی را نصیب خود می‌کنند. گفته می‌شود: سود سالانه‌ی آنها بالغ بر دویست هزار تومان بود. با توجه به این سود کلان و کسری موازنه پرداختها، دولت متوجهی منبع درآمد جدیدی می‌شود و آن مالیات از نمایش فیلمهاست. بر همین اساس، اولین عوارض در سال ۱۳۰۹ توسط دولت وقت تصویب می‌شود. روزنامه‌ی اطلاعات در تاریخ ۲۶ مهر ۱۳۰۹ میزان این عوارض را در تهران ۱۵ درصد و در شهرستانها ۱۰ درصد اعلام می‌کند.
جدا از آنکه خارج کردن اسکناسهای بانک شاهی از جریان و جایگزین کردن اسکناسهای چاپ شده از سوی بانک ملی ایران (خارج شدن اسکناسهای بانک شاهی در ۲۹ اسفند ۱۳۱۰ به تصویب رسید، دولت بابت این جایگزینی، ۲۰۰ هزار لیره به انگلیس غرامت پرداخت کرد) *** این امکان را

* بررسی بازرگانی خارجی ایران - از انتشارات مرکز مطالعات عالی بین‌المللی، بانک مرکزی ایران.

** سیر تحول مقررات ارزی در ایران و تراز پرداختهای آن، نوشته‌ی غلامرضا فرزانه‌پور.

*** سخنرانی سهراب فیروزان، در سمپوزیم روابط اقتصادی خارجی ایران، شیراز، سال ۱۳۵۵ - نقل از گزارشات سالانه‌ی بانک مرکزی.

**** دوران کارمن در بانک شاهی، ابوالحسن ابتهاج، از مجموعه سخنرانی‌های هفتگی در بانک مرکزی.

به سینماداران داد که مدنی شانه از زیر بار مالیات خالی کنند، آنها با این عنوان که خرجشان بیش از دخل است، از دادن مالیات طفره رفتند. اما، پرداخت مالیات کم کم صورت جدی به خود گرفت. ورود کالا به ایران تدریجاً تحت کنترل دولت درمی آید. نگاهی به آمار تجارت خارجی ایران در سال ۱۳۱۱، نشان می دهد که در این سال بیش از یک میلیون ریال وسایل عکاسی و سینمایی (دارو، کاغذ، فیلم، دوربین عکاسی و فیلمبرداری، دستگاههای نمایش، و...) وارد ایران شده است. علیرغم دریافت مالیات از فیلمها، کسب و کار سینما همچنان پولساز است. دست اندرکاران با نمایش فیلمهای وارداتی، روزهای پررونقی را سپری می کنند. در این روال، بالطبع، سینمادار حاضر نیست برای فیلم ایرانی، چند برابر یک فیلم وارداتی، وجه پرداخت کند. چرا که، فیلم وارداتی با انکا به کمپانی های بزرگ و همچنین به دلیل بازار جهانی، بسیار ارزانتر از یک فیلم ایرانی برای او تمام می شود. از همین رو، "بوالهوس" ساختهی ابراهیم مرادی چهارمین و آخرین فیلم بلند داستانی است که در ایران تا سال ۱۳۲۶ ساخته می شود. اگر از فیلمهای سینما، که در کمپانی های فیلمسازی هند ساخته شدند و گستردگی بازار نمایش فیلم در هند شامل آنها می شد بگذریم، بجز فیلم "آبی و رابی"، سه فیلم دیگر این سالها، "حاجی آقا اکتور سینما"، "انتقام برادر" و "بوالهوس" سرمایه خود را هم نامین نکردند.

بر این بستر و با توجه به بازار پررونق ایران، کمپانی های خارجی طی کمر از پنج سال، چنان عرصه را بر سینمای نوپای ایران تنگ می کنند که دیگر هیچ کس با توجه به پیوند ناکستنی فیلم و گیشه، حاضر به سرمایه گذاری نیست، سینماهای ایران میدان ناخت و تاز فیلمهای پیش پا افتاده و سطحی وارداتی می نمود.

رشد قارچ گونهی سینما در تهران و شهرستانها (نخستین سینما در شیراز به نام "نماشاخانه" در ۱۲۹۷ شمسی شروع به کار کرد. بلیت این سینما، نیم ریال برای ردیف های جلو و یک ریال برای ردیف های عقب قیمت دارد) و ورود فیلم در حجم زیاد، دست به دست هم داده، قیمت بلیت را به حد نازلی می رساند. به این دلیل، توده های وسیعتری از مردم جذب سینما می شوند. در این دوران، سینما مهمترین وسیلهی سرگرمی مردم متوسط الحال و محروم می شود. بلیت در سالنهای سرپوشیده از نیم ریال برای ردیف های جلو و یک و نیم ریال برای ردیف های عقب قیمت دارد. سالنهای تابستانی هم به فراخور موقعیت، قیمت های متفاوتی دارند. اما، این تفاوت چندان زیاد نیست. از نیم ریال تا دو ریال.

"در سالهای ۶ - ۱۳۰۵، که من در سن نوجوانی بودم، یک سینمای تابستانی در انتهای خیابان لالهزار وجود داشت. این سینما شکل باغ ماندی داشت که شبها آنجا فیلم نشان می دادند. هر وقت برای تماشا می رفتم، یک ژتون به قیمت ده شاهی می گرفتم و داخل شده روی یکی از صندلی هایی که دور میزهای متعددی چیده شده بود می نشستم. در بدو ورود، یک بستنی بزرگ می آوردند. بعد از خوردن بستنی، پرده را می آویختند. دو سوی آنرا که به زمین می رسید با دو سنگ بزرگ می بستند تا باد آنرا

نبرد. بعد، از حوض وسط باغ چند سطل آب پر کرده روی آن می‌پاشیدند، که صاف بایستد. با تاریک شدن هوا، نمایش فیلم آغاز می‌شد.*

جنگال عوارض

• از سال ۱۳۲۷ که دوره‌ی دیگری در سینمای ایران با فیلم "طوفان زندگی" به کارگردانی علی دریابویی آغاز می‌شود، و با گذشت زمان تعداد فیلمهای ایرانی فزونی می‌گیرد، شهرداری سینماها را درجه‌بندی کرده، قیمت بلیت را افزایش می‌دهد. همزمان با افزایش قیمت بلیت، شهرداری عوارض دریافتی از فیلمها را ۴۰ درصد اعلام می‌کند. دست اندرکاران سینمای ایران با این اقدام شدیداً مخالفت می‌کنند. مخالفت تا آنجا پیش می‌رود که آنها اعلام می‌کنند دست از کار خواهند کشید و فیلم‌هایشان را برای نمایش به سینماها عرضه نخواهند کرد. به دنبال این تصمیم، کمیسیونی جهت رسیدگی به درخواست آنها در وزارت جنگ تشکیل شد. کمیسیون به شهردار پیشنهاد تجدید نظر می‌کند، اما شهردار از تجدیدنظر سر باز می‌زند. با بالا گرفتن جنگال عوارض، مطبوعات نیز وارد گود می‌شوند. "پیک سینما" مورخه‌ی اسفند ۱۳۳۳، مسئله عوارض از فیلمها را به صورت مسابقه به نظرخواهی عمومی می‌گذارد. مجله‌ی سپید و سیاه در تاریخ ۳۰ خرداد ۳۳ می‌نویسد: "... این کار باید گفت صد درصد با دست خارجیها یعنی آنانیکه بنجل‌هایشان در کشور ما و کشورهای دیگر پخش می‌شود، به مرحله اجرا درآمده است...". مجله‌ی خواندنیها در شماره‌ی شانزدهم خود در تاریخ ۳۳، تحت عنوان "جنگ شهردار و فیلمسازها" می‌نویسد: "اگر دقت کرده باشید، مدتی است فیلم‌های ایرانی به بازار نمی‌آید. این تعطیل اجباری به واسطه جنگ شدیدی است که در خفا بین اینتہاج شهردار تهران و صاحبان استودیوها درگیر است. موضوع اختلاف این است که شهرداری عوارض فیلم‌های ایرانی را از صدی ۱۵ به صدی ۴۰ افزایش داده است ولی صاحبان استودیوها زیر بار این عوارض گزاف نمی‌روند.

دامنه جنگ بین شهردار و فیلمسازها حتی به مجلس سنا هم کشیده شده و چند روز پیش سناتور مطیع‌الدوله حجازی در جلسه علنی سنا در اطراف لزوم تقویت هنرهای ملی صحبت کرد و به افزایش عوارض فیلم‌های فارسی اعتراض نمود.

دکتر افخم حکمت معاون وزارت کشور در پاسخ سناتور حجازی اظهار داشت اگر عوارض فیلم‌ها بالا رفته، در مقابل قیمت بلیط‌ها نیز ترقی کرده است و اگر سابقاً از هر بلیط ۸/۵ ریال گیر صاحب سینما می‌آمده، حالا نه ریال گیرشان می‌آید.

اما صاحبان استودیوها می‌گویند چون قیمت بلیط‌ها ترقی کرده و علاقمندان فیلم‌های ایرانی

* از گفتگوی نویسنده‌ی کتاب با غلامحسین نقشیند، بازیگر تئاتر و سینما، پانزدهم اردیبهشت ۱۳۶۳.

که غالباً از افراد طبقه سوم هستند با این سختی معیشت نمی‌توانند بلیط‌گران قیمت خریداری نمایند بازار فیلم‌های ایران شکست می‌خورد و نمی‌تواند مخارج گزاف خود را در بیاورد. زیرا بهترین فیلم خارجی با ده هزار تومان وارد می‌گردد، در حالی که ارزان‌ترین فیلم ایرانی بیش از ۵۰ هزار تومان می‌شود...

در ۲۲ آبان ماه ۳۳، "ملک" رئیس درآمد شهرداری طی مصاحبه‌ای افزایش عوارض را به نفع دست اندرکاران سینمای ایران دانسته، پیشنهاد می‌کند: "تهیه کنندگان بجای فشار به شهرداری، بروند فیلمهایی بسازند که فروش کند". کشمکش همچنان ادامه پیدا می‌کند. در آذر ماه ۳۳، نماینده‌ی مدیران استودیوها و صاحبان سینماها جلسهای با حضور ابتهاج شهردار وقت تشکیل می‌دهند. ابتهاج هیچگونه تخفیفی نمی‌دهد. چندی بعد، بالاخره دست اندرکاران سینما پیروز می‌شوند. زمان تصدی تیمسار باتمانقلیچ در وزارت کشور، از این وزارتخانه مصوبه‌ای می‌گذرد که شهرداری را موظف می‌کند از فیلمهای ایرانی ۲۰ درصد عوارض دریافت کند.

گرفتاریهای تهیه کنندگان منفرد

• بدبختی است که صنعت سینما در معادلات تجاری و بازرگانی فرار بگیرد. اما غلبه‌ی روح تجاری بر جنبه‌های هنری و آموزشی سینما، از همان ابتدا ضربه‌ای ویرانگر به سینمای ایران زد.

"اشخاصی هستند که در نتیجه معاملات بازاری از قماش و قند و شکر و پوست گرفته تا لاستیک، مقداری پول بچنگ آورده و چون امروز "مد" شده بفکر ساختن استودیو افتاده‌اند. از نظر اصولی برایشان فرقی نگرفته، یعنی به فیلم نیز با همان نظری که به قماش و لاستیک و پوست می‌نگریستند نگاه میکنند، بدون آنکه بفهمند اگر در دفعات قبل با چشم مشتری سروکار داشتند این بار با روح او مقابل خواهند بود، و چون مردمی عامی هستند تصور میکنند که آنچه آنان درک میکنند عین درک تمام مردم است، بدین جهت نظر خود را معیار نظر دیگران دانستند و هرچه بد دستشان می‌رسید، در فیلم می‌گنجانند. این اشخاص می‌خواهند با "حداقل خرج"، "حداکثر استفاده را بنمایند."*

به این ترتیب، فیلم، سهیه‌کننده و تماشاگر، - یعنی کالا، سرمایه‌گذار، خریدار - اضلاع این مثلث تجاری را تشکیل می‌دادند. برای جلب و حفظ تماشاگر، فیلم (کالا) باید جذابیت لازم را می‌داشت، و این جذابیت جز سکش ورد و خورد و رویا بروری و آه و ناله - آهیم به سخیف‌ترین شکل - چیز دیگری نبود. تهیه‌کننده برای تولید کالا باید روی عوامل انسانی و فنی زیر سرمایه‌گذاری می‌کرد:

۱- خرید سناریو

۲- دستمزد کارگردان

۳- دستمزد فیلمبردار و کادر فنی

۴- دستمزد بازیگران

۵- سایر دستمزدها (مثلاً برای خواننده و آهنگساز)

۶- فیلم خام پوزیتیف و نگاتیف (مثبت و منفی)

۷- خرج صحنه

۸- وسایل فیلمبرداری

۹- لابراتوار

۱۰- مونتاز، صدا برداری (یا دوبلاژ)، میکساز

۱۱- نسخه‌های پوزیتیف برای نمایش

۱۲- تبلیغات (از جمله آگهی به روزنامه‌ها و تهیه‌ی آفیش)

پس از تهیه‌ی فیلم، مسئله‌ی عرضه‌ی آن به بازار مطرح می‌شود. در ایران تهیه‌کنندگان می‌بایست برای به‌نمایش درآوردن فیلم خود، قسمتی از بازگشت سرمایه‌شان را (حتی قبل از دریافت) با عوامل دیگر تقسیم می‌کردند. این عوامل عبارت بودند از:

۱- شهرداری، ۲۰ درصد عوارض از کل فروش فیلم

۲- فرهنگ و هنر، ۵ درصد کل فروش

۳- سهم صاحبان سینماها

۴- سهم نماینده‌ی تهیه‌کننده، به‌عنوان نظارت بر گیشه

۵- سهم پخش فیلم

۶- سهم واسطه‌ها، دلال‌ها، شرخرها

۷- سهم فیلم‌برها (در صورت کمی تعداد نسخه‌های فیلم)

تهیه‌کننده‌ای که فیلم ساخته شده را در دست داشت اگر امکان نمایش آنرا پیدا نمی‌کرد در واقع ثروت خود را در مقداری نوار سلولوئید حبس کرده بود. * هنگامی که تهیه‌کننده‌ی فیلم برای بدست آوردن اکران وسیله‌ای نداشت، و حتی گاهی اوقات فیلم پرستاره‌اش هم برگ برنده‌ای پیش صاحب سینما محسوب نمی‌شد، "پخش فیلم" یا به صحنه بی‌گذاشت. پخش‌کننده، به‌عنوان یک "واسطه" فیلمهای تهیه‌کنندگان منفرد را جمع‌آوری می‌کرد، و با جمع شدن این فیلمها دست بازاری برای معامله با صاحب سینما داشت. او می‌توانست فیلمهای ضعیف‌تر را در کنار فیلمهای قوی‌تر

* البته اگر این تهیه‌کننده "منفرد" بود و در ردیف تهیه‌کنندگان پر قدرتی همچون محمدعلی فردین - صاحب استودیو فرودین فیلم و سینما نیاکارا، مهدی میثاقیه - صاحب استودیو میثاقیه و سینما کاپری - و یا اسماعیل گوشتان - صاحب استودیو پارس‌فیلم و سینما انیورسال - قرار نداشت.

اصطلاحاً "آب کند" در گذشته رگ حیات بسیاری از تهیه‌کنندگان منفرد در دست پخش‌کنندگان بود، پخش‌کنندگانی نظیر "محمد کریم‌آرباب"، صاحب پخش فیلم "فردوسی"، بطور مثال زمانیکه محمد کریم‌آرباب درگذشت، بسیاری از تهیه‌کنندگان که فیلمهایشان برای پخش نزد او بود به‌علت نداشتن رسید، متضرر و ورشکسته شدند.

تهیه‌کننده بعد از آنکه فیلمش در شبکه‌ی روابط مافیائی پخش‌کنندگان بر اکران می‌رفت، تازه مواجه با صاحب سینما بود. صاحب فیلم خواستار آن بود که فیلم بیشتر بر اکران بماند. صاحب سینما که فقط به فروش روزهای نخست فکر می‌کرد، دوست داشت هرچه زودتر فیلم دیگری را اکران کند. در نتیجه کشمکش سختی بین این دو صورت می‌گرفت. صاحب سینما برای پایین آوردن فیلم از اکران و جایگزین کردن آن با فیلم دیگر به‌انواع حیل‌ها دست می‌زد. مثلاً بعد از هفته‌ی اول، به کنترل‌کننده‌ی بلیت می‌سپرد تا بلیت‌ها را پاره نکرده به گیشه برگرداند. از سوی دیگر تهیه‌کننده که به این حقه‌ی صاحب سینما وقوف یافته بود، شخصی را به‌عنوان نماینده‌ی خود با حقوقی مشخص برای کنترل، بالای سر گیشه می‌گذاشت. گاهی این نماینده را صاحب سینما با پول بیشتری می‌خرید تا حقایق را به‌اطلاع تهیه‌کننده نرساند. به‌هر حال، بعد از کشمکش و پایان نمایش فیلم درآمد حاصل ۵۰ - ۵۰ بین صاحب سینما و صاحب فیلم تقسیم می‌شد. و اگر فیلم به هفته‌های بعدی می‌رسید، گاهی این مقدار به ۶۵٪ از ۱۰۰٪ به‌سود صاحب سینما تغییر می‌یافت. بعد از پایان نمایش صاحب سینما اکثراً در مقابل پول نقد گیشه چک و سفینه می‌داد که تهیه‌کننده در صورت نیاز مبرم به‌پول آنرا نزد "دلال"ها و "شرخر"ها خرد می‌کرد و در نتیجه مقداری از سود را نیز آنان صاحب می‌شدند.

نقل یک موضوع پرتنر خالی از لطف نیست: بعد از هفته‌ی اول نمایش، تهیه‌کننده برای آنکه فیلمش همچنان بر اکران باقی بماند، خویشان و نزدیکانش را راهی سینمایی می‌کرد که فیلمش را نشان می‌داد.

ترفندهای پخش‌کنندگان فیلم

• پس از گذشت یک دوره‌ی چندین ساله (از ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۴) گروهی از تهیه‌کنندگان که در دوره‌ی روابط اقتصاد سینمایی ناسالم آب‌دیده شده بودند، به‌گروه پخش‌کننده فیلم پیوستند، و با قرار دادن یک میز و چند صندلی و یک تلفن در آپارتمانی اجاره‌ای، شروع به‌فعالیت کردند. اما چون عمدتاً صاحب سرمایه‌ای نبودند به حقه‌های گوناگونی توسل جستند. از آن جمله، با دادن یک آگهی بلند و بالا در روزنامه‌ها و نشریات سینمایی، در دست تهیه‌ی بودن فیلمی پرآنتریک را مزده می‌دادند (که البته غالب اوقات فیلمی در دست تهیه بود). بعد از این آگهی، پخش‌کننده بلافاصله با صاحبان سینما در شهرستان‌ها تماس می‌گرفت و با آب و تاب روی فیلمی که با شرکت هنرپیشگان پولساز و برطرفدار در حال آماده شدن است تبلیغ می‌کرد. سپس برای دادن این فیلم به صاحب سینمای مورد نظر، مبلغی به‌عنوان پیش‌پرداخت می‌گرفت. پخش‌کننده پس از تماس‌های مکرر با

شهرسنانهای مختلف، به وجوه قابل ملاحظه‌ای دست می‌یافت. اما اکثراً امکان ساختن فیلمی را که وعده داده بود نداشت زیرا هنرپیشگانی که برای فیلم نام برده بود، اصولاً حاضر به بازی در مقابل یکدیگر نبودند! چرا که هر کدام آنها به‌تنهایی می‌خواست هنرپیشه اول و "آس" فیلم باشد. بنابراین تهیه‌کننده، برای آنکه هم سرمایه باد آورده را حفظ کند و هم صاحبان سینماها را از دست ندهد، با وارد کردن یک فیلم خارجی و دوبله‌ی آن، و دادن مالیاتی نازل موضوع را فیصله می‌داد.

اسماعیل نوری علاء در مقاله‌ای تحت عنوان "زوال مالی سینمای ایران" * در این مورد می‌نویسد:

"عده تهیه‌کنندگان واقعی و حرفه‌ای روز بروز کمتر می‌شود. آنها که مانده‌اند آلوده‌تر از آنند که بروند. آنها اگر فیلم نسازند بلافاصله درهم خواهند شکست... باین ترتیب به‌آسانی می‌توان سیمای جنبه تهیه‌کنندگان ایران را تجزیه و تحلیل کرد. یک دسته از تهیه‌کنندگان صاحب دستگاه پخش و سینما هستند و در واقع بیشتر نمایش دهند‌اند تا تهیه‌کننده. این‌ها اگر دست به تهیه فیلم می‌زنند، بیشتر برای این است که از اوقات خوب نمایش - مثل اعیاد و جشنها به‌نفع خودشان بیشتر استفاده کنند، وگرنه بیشتر پخش فیلم آنهاست که کار می‌کند. اگرچه این‌ها را نباید تهیه‌کننده واقعی دانست، ولی در واقع ماندگارترین تهیه‌کنندگان هستند. دسته‌ای دیگر تهیه‌کنندگانی هستند، که نگران پولشان نیستند - مثل شرکت‌های تولیدی که بانکداران در کنار خودشان بوجود می‌آورند - این‌ها احتیاج به پیش‌فروش کردن فیلم ندارند و در عین حال می‌توانند در مقابل بازگشت بطنی سرمایه صبر کنند. بالاخره بعضی از جوانان پولدار که به‌منظورهای کاملاً غیرسینمایی به ایجاد دفاتر (یکصد تختخوابی) فیلم دست می‌زنند... و کسانی که از سر بی‌اطلاعی با در دست داشتن پول و با فریب خوردن از خبرفروش‌های یک میلیونی و بالای میلیونی راهی سینما می‌شوند."

نامهایی که در زیر ذکر می‌شود، عمدتاً کار آنها پخش فیلم بوده است. با ذکر این نکته که، در میان آنها چندتایی با داشتن یک دوربین فیلمبرداری، نام استودیو بر خود نهادند، اما کارشان کرایه دادن این وسیله بود، و بعضاً فیلمبرداری یکی دو فیلم. در میان نامهای زیر بعضی هم با داشتن یک اتاق و یک میز و چند صندلی، کارشان واسطگی و دلالی بود و هر از چند گاهی زیر نام تازه‌ای فعالیت می‌کردند.

نام	سال تاسیس	پایه‌گذار (یا پایه‌گذاران)
آذرفیلم (آذربایجان فیلم)	۱۳۳۰	رهبری و علی آبادی
آربی	-	بیک ایمانوردی

جلال معازهای و عطاءاله زاهد	۱۳۳۵	آریافیلیم
عباس شباویز، صیادی و خدابخشیان	-	آریانافیلیم
ایرج صادقیپور و عباسی	۱۳۵۲	آس فیلم
سالار عشقی	۱۳۳۰	آسیافیلیم
رضا نورسته‌فر و محمود زری‌باف	۱۳۳۸	اسکار فیلم
گرچی عبادیا	۱۳۲۶	اطلس فیلم
جواهری، مظفر میزانی و محمد کریم‌ارباب	-	اطلس فیلم
پرویز خطیبی	۱۳۳۰	المرز
اصغر بیچاره	۱۳۳۸	الوند فیلم
روبیگ سرکیسیان	۱۳۲۷	اورانوس فیلم
ابوالقاسم رضائی	۱۳۳۳	اوریان‌تال
جمشید شیبانی	۱۳۳۴	ایرانافیلیم
جلیل قدیری	۱۳۲۸	ایران فیلم
عطاءاله زاهد	۱۳۳۲	ایران‌نوفیلیم
بزرگمهر، رضائی و نایمن	۱۳۳۱	یرا
منوچهر صادقیپور	-	پارسافیلیم
رضا نورسته‌فر، محمود زری‌باف، رضا شیبانی	-	پاناسیت
و ژورک		
آشتیانی و ملکی	۱۳۲۵	پخش فیلم
سهراب آبگون	-	پخش فیلم چهارنام
عادل روحی	-	پخش فیلم ۱۰۶
سیامک یاسمی	۱۳۳۸	پوریافیلیم
علی عباسی	-	پیام
منوچهر نوذری	۱۳۴۸	تندیس
بابکن آودیسیان	-	تهران شهرستان فیلم
نعمت رفیعی	-	تهران فیلم
رضا شیبانی	-	تینافیلیم
محمد فرزاد و عادل روحی	۱۳۴۷	جنرال فیلم
بزرگمهر، رضا نایمن	۱۳۳۱	جهان‌نما
احمد افسانه	۱۳۳۹	چهارپیر
حمید مجتهدی	۱۳۴۸	چهلستون
حسامیان	-	حسام‌فیلم

علی مرتضوی	-	خانه فیلم ایران
محمد علی فردین	۱۳۴۳	دالیافیلیم
دهش	-	دسافیلیم
جواد سالکی	-	دیاموند فیلم
حسین ناظم زاده	۱۳۳۷	دیپافیلیم
ایرج رحیم زاده	-	رودکی
محمد شب پره	۱۳۳۳	ری فیلم
علی محمد نوربخش	۱۳۳۴	زهره فیلم
منصور باقریان	۱۳۴۱	سازمان سینمایی ۵۵۵
فریدون زورک	-	سازمان سینمایی زورک
حسن نصراللهی	-	سازمان سینمایی نگاه
شاکری	-	سازمان سینمایی هما
منوچهر طایفه	-	سپنتا
فرج اله نسیمیان	-	سویرسین فیلم
مهدی بشارتیان و علیرضا اسلامی	۱۳۳۷	سوفیافیلیم
زبولانی و ناصر خجسته	-	سینافیلیم
مهدی مصیبی	-	سییرافیلیم
بنی سلام	۱۳۳۰	شرق
نیکخواه	-	شرکت پناد
نصرت اله منتخب	-	شرکت سینما تئاتر پلازا
مشقالی و ناصر دهباشی	-	شرکت نمایشات
دکتر شیخ	۱۳۲۷	شهرزاد
محمد درمبخش	۱۳۳۲	شهریار فیلم
حسین امیرفضلی	۱۳۳۴	صحرافیلیم
حسین مدنی	۱۳۳۰	عمرخیام
کریم رشیدی	۱۳۳۹	فانوس فیلم
محمد کریم ارباب	-	فردوسی فیلم
محمد علی فردین	۱۳۴۴	فرودین فیلم
ناندولال هندوجا	-	فیلمکو فیلمز
تروال گیلانی	۱۳۳۳	کاخ
عباس همایون	-	کاروانفیلیم
اکبر دهقان ، شکراله رفیعی	۱۳۳۳	کارون فیلم



عباس کاوه	۱۳۳۱	کاوه
سعید موید و پرویز شوقی	۱۳۳۱	کاویان فیلم
حسین امیرفضلی	۱۳۳۷	کسری فیلم
ایرج روحی	۱۳۴۷	کوروش فیلم
جمالی و جلیلی	—	کوروش فیلم
سردار ساگر	۱۳۳۸	کوه نور فیلم
ناصر مجد بیگدلی	—	گروه سینماهای متحده تهران
رشیدیان	۱۳۳۰	مدائن
ابراهیم مرادی	۱۳۲۷	مرادی
آرمان و ساموئل خاچیکیان	—	مشعل
عبدالعلی منجم	۱۳۳۸	منجم فیلم
قره‌گزلو	۱۳۳۲	مه‌نور فیلم
کوشان ، انصاری ، ضیائی و اسفندیار یگانگی	۱۳۲۴	میتراقبلم
عزیز رفیعی	۱۳۳۶	نادر
مهدی بشارتیان	۱۳۳۴	ونوس فیلم
علی درویش	—	هلن فیلم
محمدعلی بندانی	—	یزد فیلم

نقش استودیوهای فیلمسازی

• در نخستین دوره‌ی فیلمسازی به‌صورت جدی، با سه نام به‌اسم استودیو مواجه هستیم "پرسفیلیم" پایه‌گذار اوانس اوهانیان در سال ۱۳۰۸، "جهان‌نما" پایه‌گذار ابراهیم مرادی، ۱۳۰۸، و "شرکت محدود فیلم ایران" پایه‌گذاران ابراهیم مرادی، احمد دهقان، محمدعلی قطبی و احمد گرجی، ۱۳۱۱. مجموعه‌ی وسایل این استودیوها را یک دوربین و چند پرژکتور نوری تشکیل می‌داد. آنها فاقد لابراتوار برای ظهور و چاپ بودند، فیلمهایشان را در بشک‌های بستنی ظاهر می‌کردند و در حوض آب شستشو می‌دادند. از میز مونتاز خبری نبود. تصویر به‌تصویر فیلمشان را جلوی نور گرفته، صحنه‌های مورد نظر را انتخاب کرده، آنها را با قیچی جدا کرده، بهم می‌چسباندند.

با توقف کار فیلمسازی، نام این استودیوها به‌فراموشی سپرده می‌شود. ده سال بعد، عده‌ای که اکثراً انگیزه‌ی سودجویی داشتند به‌فکر فیلمسازی افتادند. آنها به‌تقلید از غرب شروع به ایجاد مکانهایی با نام استودیو کردند. در اساسنامه‌ی "کانون‌هالیوود"، که صاحب نشریه‌ای به‌نام "هالیوود" نیز هست، این مطلب به‌چشم می‌خورد:

"۱- کانونی بنام "کانون هالیوود" بمنظور ترویج هنرهای

زیبای هنریبستگی، موسیقی، نقاشی و غیره، و همچنین

تاسیس یک استودیوی سینمایی تاسیس خواهد شد. *

به این ترتیب اینگونه اماکن یکی پس از دیگری تاسیس می‌شود. چنانکه یک دهه بعد، یعنی در

سال ۱۳۳۳، با نام ۲۸ استودیو روبرو هستیم، که غالباً از استودیو فقط نام آنرا دارند.

مجله‌ی خواندنیها، در گزارشی زیر عنوان "در استودیوهای فیلمبرداری تهران گردش کنیم"،

چنین می‌نویسد:

"... البته اگر بخواهیم تمام استودیوها را یک به یک اسم ببریم کار مشکلی است. زیرا

در تهران بسیاری از استودیوها هستند که از "استودیو" فقط یک تابلوی رنگ و روغنی،

یک اتاق رنگ و رو رفته، یک میز لاگ الکلی و چند صندلی لهستانی دارند! اما وقتی که

پای وعظ هر یک از مدیران و کارگردان و فیلمبرداران این قبیل استودیوها می‌نشینید،

عوض همه چیز ادعا و پروژه عالی در اختیار دارند...

صاحب استودیو ادعا می‌کند ما از حیث وسایل کاملترین و مجهزترین استودیوهای

خاورمیانه هستیم و هر دو ماه یکبار میسونی به اروپا می‌فرستیم تا مدرن‌ترین ابزار

فیلمبرداری را وارد کنند! مخصوصاً از نظر نور هیچ‌یک از استودیوها به قدرت ما

نمی‌رسد. خیلی نورمان زیاد است، مثل دیگران بی‌نور نیستیم.

فیلمبردار می‌گوید من چهار سال در بیروت و پنج سال در مصر و شش سال در آدیس‌آبابا

مشغول فیلمبرداری بودم و تاکنون قریب پانصد ششصد تا فیلم صد و ده دقیقه‌یی

داشتم!

رژیسور مدعی است که "سیسیل ب. دومیل" کارگردان شهیر آمریکایی باید بیاید پیش او

درس بخواند! و هنرپیشه اگر مرد باشد "گورسن ولز" و اگر زن باشد "انگرید برگمن" را

به شاگردی قبول ندارد!... و به هر حال آدم حیران می‌ماند که این همه فیلمبردار و

رژیسور و آرتیست از کجا جوشیده‌اند؟! و نیز این تصور برای آدم پیش می‌آید که با این

همه ادعا صنعت فیلمبرداری ایران در دنیا اگر اول نباشد دوم هست، ولی با

بنجل‌هایی که تاکنون به نام فیلم ایرانی به‌خورد ما داده‌اند تصدیق می‌فرمائید که

برعکس نهند نام زنگی کافور...!

معمولاً برای تهیه‌ی یک فیلم وطنی مثل بچه‌ها که شاه و وزیر بازی می‌کنند، چند نفر

شهرت‌طلب که دو سه هزار تومان پول نقد دارند به‌دور هم می‌نشینند. یکی مدیر

استودیو می‌شود، یکی اسم خودش را رژیم‌سور می‌گذارد، یکی عنوان مدیر فنی به‌دنبال

اسمش می‌بندد و یکی هم گاندید می‌شود که رل جوان اول فیلم را ایفا نماید و...

بدین ترتیب یک "استودیو فیلمبرداری" به‌وجود می‌آید!

فردای آن روز یک استودیوی نوظهور به‌عموم علاقمندان هنر بشارت داده می‌شود و آگهی بلندبالایی در جرائد ضعیف‌الانتشار! بچشم می‌خورد که استودیوی فلان تحت نظر متخصصین فنی بچند نفر بانو و دوشیزه برای شرکت در فیلمهای ایرانی احتیاج دارد. سن کمتر از ۱۷ و بیشتر از ۲۵ نباشد... (ملاحظه می‌فرمائید چه خوش سلیقه هم تشریف دارند!)

روز بعد یک‌عده "باباکالی"های حاشیه خیابان اسلامبول... با زلف‌های دم اردگی (به‌قول خودشان کرنل وایلدی) سر و سینه زنان به این استودیوی نوظهور مراجعه می‌کنند و در محضر شرکای استودیو که هزار پلده از خودشان قالتاق‌تر و حقه‌بازتر هستند در اطراف هنرمندی خود پشت هم‌اندازی می‌کنند و ادعا می‌نمایند که "دکلاماسیون" را در کلاس "استاد نوشین" آموخته‌اند و اطوارهای کمربندی را از فیلم "دنی‌کی" و ژست‌های جاسوسی و پلیسی را از شاهکارهای "همفری بوگارت" تعلیم گرفته‌اند... و خلاصه بداین ترتیب گادر هنرپیشگی استودیو تکمیل می‌گردد!

... بهر حال، بداین‌جا رسیده بودیم که هنرپیشگان فیلم هم انتخاب شده بودند و حالا دیگر باید شروع به فیلمبرداری کرد. اما با کدام دستگاه؟ عرض کردیم که غالب استودیوها با همدید و بیضایشان فقط یک اتاق اجاره‌یی در یکی از آپارتمان‌های شمالی شهر دارند!... پس، آقای کارگردان و مدیر استودیو بد یکی از استودیوها که دارای وسایل فیلم‌برداری است مراجعه می‌کنند تا قرار تهیه‌ی یک فیلم را بگذارند.

در دفتر استودیوی اخیر پس از چند ساعت چانه‌زدن بالاخره قرار می‌شود در صورتی که دکور و لباس از استودیوی موجهر باشد و در صورتی که پس از پایان فیلم این لوازم را برای استودیوی اخیر باقی بگذارند، هر جلسه‌ای که فیلمبرداری می‌کنند پانصد تومان بپردازند.

در خلال این جریان دکور و لباس هم تهیه می‌شود و بالاخره روز فیلمبرداری تعیین می‌گردد... آخ، اگر بدانید روز فیلمبرداری چقدر تماشائی است!... واقعا یک فیلمبردار قابل می‌خواهد که از این منظره فیلم بردارد، این فیلم یقیناً خیلی بیشتر از فیلم‌های "بوب هوپ" و "رداسکلتون" و "فرناندل" از مردم خند می‌گیرد...

یک عده توی هم می‌لولند، یکی از یکی ناشی‌تر، فیلمبردار خبر ندارد موضوع فیلم چیست، چکار باید بکند، دوربینش آن گوشه افتاده و خودش در گوشه دیگر دارد چرت می‌زند! "گریمور" نمی‌داند هنرپیشها را چگونه بگیرد، بد چه ریختی دریاورد. هنرپیشه نمی‌داند چکاره است. چه ادایی باید دریاورد، چه حرفی باید بزند... همد منتظر آقای تهیه‌کننده هستند، انتظار طولی نمی‌کشند و پس از یکی دو ساعت معطلی سروکله آقای "آلفرد هیچکاک" وطنی پیدا می‌شود، درحالی‌که برای تکمیل ژست رژیسورماً بانه خود یک پیپ گوشه لب گذاشته‌اند!

آقای رژیسور البته چند کلمه فرنگی هم بلد هستند که دائما آن‌ها را بلغور می‌کنند :
 - این آپارتونازش سوپارناژ شده ، سوپارناژش آپارتوناز شده .
 بعد درحالی‌که دست‌ها را به کمر زده‌اند - آقای آلفرد هیچکاک - در مقابل فیلمبردار
 قرار می‌گیرند :

- وقتی که فرمان شروع دادم "تراولینگ" می‌گنی میانی جلو ، بعد "پانیرامیک" می‌گنی
 به‌راست ، بعد "تراولینگ" به‌عقب . آن وقت "آکتور" مرد را وارد "گادر" می‌گنی .
 تا اینجا نه فیلمبردار بیچاره چیزی از دستورهای آقای رژیسور فهمیده و نه هنرپیشه
 بدبخت ، با این حال بیش از این وقت را نباید تلف کرد . رژیسور با ژست مخصوص مثل
 این که توی سربازخانه است - فریاد می‌زند : شروع ، حرکت .
 اما همین که فیلمبردار می‌خواهد "تراولینگ" بکند ، آقای مدیر استودیو بمصداق آن که
 پولش بیشتر ، فهمش کمتر ، اختیارش بیشتر سلیقه‌اش نایاب‌تر است ، پادرمیانی می‌کند و
 می‌گوید این ژست غلط است !
 حالا ساعت نزدیک سه بعد از ظهر است ، هنرپیشه‌ها از گرسنگی نای حرف زدن و حرکت
 کردن ندارند ، زیر گوش رژیسور قر می‌زنند و دم می‌گیرند "ما گشمنونه" . آقای رژیسور
 هم به آقای مدیر استودیو جریان را می‌گویند . . . این جاست که صدای آقای مدیر بلند
 می‌شود :

- واقعا عجب بساطی است ، با عجب گداگشندهائی سروکار داریم ، یگروز ناهار نخورید
 مگر می‌میرید ؟ من خودم در اروپا دیدم که ۴۸ ساعت "آکتور" گرسنه مشغول کارش بود .
 بعد آقای مدیر پشتش را به هنرپیشه‌ها می‌کند و سر رژیسور فریاد می‌زند :

- آقای رژیسور ! شما اشتباه می‌کنید ، آخداگر ما نخوردیم نون گندم ، دیدیم دست مردم !
 طبق معمول چون رژیسور هم چیزی توی چنته‌اش نیست تسلیم نظر آقای مدیر می‌شود و
 عاقبت پس از چند ساعت جروبحث توافق حاصل می‌شود . و باز آقای رژیسور "میزانسن"
 می‌دهد ، سفارشات لازم را بد فیلمبردار می‌کند ، سپس آن ژست گدایی را می‌گیرد ،
 دست‌ها را بالا می‌برد و فریاد می‌زند : شروع ، حرکت .
 ولی باز هم فیلمبردار مادرمرده تا می‌خواهد "تراولینگ" بکند ، صاحب استودیوی اخیر
 وارد می‌شود و فریاد می‌زند : دست نگذارید وقت شما تمام است . یک عده دیگر
 آمده‌اند برای فیلمبرداری .
 در این جا دیگر بیچاره‌ها مطابق قرارداد و مدحکم اجبار بساطشان را جمع می‌کنند و
 می‌روند . بلافاصله صاحب استودیوی اخیر هم زرنگی می‌کند و توی همان دگور بستد شده
 فیلم خودش را برمی‌دارد ! *



به هر حال، استودیوهای فیلمسازی نقش تعیین‌کننده‌ای در روابط اقتصاد سینمایی ایران بازی می‌کردند، چه آنکه تعداد زیادی از استودیوهای فیلمسازی سواي آنکه بخش فیلم را نیز در دست داشتند، فیلمهای خارجی را هم وارد می‌کردند و آنها را پس از دوبله در استودیوی خود به بازار می‌فروختند.

استودیوهای فیلمسازی که از سال ۱۳۰۸ در ایران تاسیس شدند، بطور کلی به سه گروه تقسیم می‌شوند:

گروه اول - استودیوهایی که صاحبان آنها سرمایه‌های اندک داشتند. امکانات فنی این استودیوها از یک دوربین و یک میز مونتاز فراتر نمی‌رفت. بنابراین، بعد از ساختن یکی دو فیلم متمرکز می‌شدند و کار خود را رها می‌کردند.

گروه دوم - استودیوهایی که صاحبان آنها خود فیلم تولید نمی‌کردند ولی با در اختیار گذاشتن امکانات فنی استودیو به تهیه‌کنندگان منفرد، درآمد نسبی خوبی داشتند. این استودیوها بعلاوه گستردگی امکانات فنی، کارهای گوناگونی انجام می‌دادند، از جمله: ۱- ظهور و چاپ فیلم، ۲- قطع نگاتیف، ۳- تکثیر فیلم، ۴- صداگذاری فیلمهای فارسی، ۵- دوبله‌ی فیلمهای خارجی، ۶- اجاره‌ی وسایل فیلمبرداری، صدابرداری و دیگر لوازم صحنه. علاوه بر این صاحبان اینگونه استودیوها، فیلمهای خارجی را به مبلغ بسیار ارزانی می‌خریدند و آنها را پس از دوبله بخش می‌کردند.

گروه سوم - استودیوهایی که صاحبان آنها به‌عنوان سرمایه‌داران بزرگ سینما و بخش فیلم نیز داشتند. اصطلاحاً به اینگونه استودیوها "کارمل"های سینمای فارسی گفته می‌شد. این گروه با در اختیار داشتن تمامی امکانات، از شروع کار فیلم تا نمایش آن بر پرده سینما، محدودیت‌های بسیار زیادی برای دیگر دست‌اندرکاران کم‌سرمایه فراهم می‌کردند.

ناصر نفوایی در همین رابطه می‌گوید: **

"... کجای دنیا یک تهیه‌کننده، ۱۵ سینمای کشور را در دست دارد؟ کجای دنیا یک فیلم در آن واحد در ۲۰ سینمای پایتخت به نمایش می‌گذارند؟ کجای دنیا اینچنین سرمایه و زندگی یک نفر در چنگ معدودی به نام بخش‌کننده گرفتار است؟ و دولت هم در این باره دست روی دست گذاشته است. آنها دارند تراست تشکیل می‌دهند و روز به روز هیولاتر می‌شوند. روزی خواهد رسید که هیچ قدرتی جلودار آنها نشود."

علاوه بر این، گروه سوم بهترین روزها و هفته‌های نمایش همچون اعیاد و جشنها (که از نظر فروش سینماها، فرصت‌های ذی‌قیمتی بودند) را به فیلمهای خود اختصاص می‌دادند. در نتیجه چون رقبای بدانشند، هرچه می‌خواستند می‌کردند. مبدل‌ترین فیلمها، ساخته و پرداخته این استودیوها

* جمع شدن گروهی از انحصارهای بزرگ به‌دور هم برای قبضه کردن بازار.

** مجله‌ی تماشا، سال دوم، شماره‌ی ۵۷، ۷ اردیبهشت ۱۳۵۱.

بود. و آنها با درست کردن گروه‌های سینمایی، دارای چنان قدرتی بودند که در صورت درگیری با یک نهیه‌کننده، راه نمایش فیلمش را می‌بستند و او را ورشکست می‌کردند. بهمن فرمان‌آرا در میزگردی ماهیت این زد و بندهای تجاری را به‌خوبی آشکار می‌کند:

"این زدن‌ها و بدگویی‌ها از طرف کسانی بوده که مخالف هرگونه پیشرفتی در سینمای ما بودند، یعنی عده‌ای که سینمای تجاری ایران را تشکیل می‌دهند و سالی ۹۰ فیلم برای سینمای تجاری ایران (در تهران و شهرستان‌ها) می‌سازند. این افراد از این‌گونه اختلاف‌ها در جمعی کوچک که خواستداند گارهای بهتری بکنند استفاده کردند و در هر موردی که توانستند، چه از طریق مقامات دولتی و چه از راه‌های دیگر جلوی کارها را گرفتند. بخصوص از نظر "پخش فیلم" که در اختیار سینمای تجاری است. من فکر می‌کنم یکی از مهم‌ترین اشکالاتی که ما داریم این است که اگر فیلم خوبی توسط یک گروه جوان ساخته شود به هیچ‌وجه فرصت عرضه شدن درست را در این مملکت پیدا نمی‌کند و این دقیقاً به‌خاطر "گارتهی" است که تهیه‌کنندگان تجاری سینما درست کرده‌اند، یعنی هم صاحب سینما هستند، هم پخش فیلم را در اختیار دارند و هم خودشان فیلم می‌سازند. و به‌همین دلیل می‌توانند کنترل کنند که مثلاً فیلمی مثل "مغول‌ها" در چه تاریخی نمایش داده شود، که احتمالاً به دلایلی گیشه فروش خوبی نداشته باشد و دلایل دیگر... این خواست خودشان است و همیشه می‌دانند که یکی حتماً متعلق به آقای ایکس است و یکی مال گروه دیگری نظیر او. پس ما از نظر پخش تحت فشار هستیم از طرف تهیه‌کنندگانی که پخش‌کننده هم هستند و این گارتل را دارند."*

نام و نشان استودیوهای فیلمسازی

پایه‌گذار (یا پایه‌گذاران)	سال تاسیس	نام استودیو
ژوزف واعظیان و شاهرخ رفیع	۱۳۳۶	آزیرفیلم
رضائی	-	ایران فیلم
اسماعیل کوشان	۱۳۲۹	پارس فیلم
مظفری، جواهری، فرج‌الله میزانی	۱۳۳۹	خاورمیانه
روبیک و زورک	-	دماوند
ساناسار خاچاطوریان	۱۳۲۹	دیانا فیلم
روبیک زادوریان	-	شهاب فیلم



هانریک و وانیک	-	شاهین فیلم
عزیزالله کردوانی	۱۳۳۰	عصر طلائی
مهندس بدیع	۱۳۳۰	عقاب (بدیع)
روبیگ منصوری	-	فیلمکار
فیجانی	-	فیلمساز
نوروزی	۱۳۴۰	کارون فیلم
مهدی میثاقیه	۱۳۳۸	میثاقیه
مجید محسنی، رضا کریمی و نعمت رفیعی	۱۳۳۹	مهرگان فیلم
محمد کریم ارباب	-	مهتاب فیلم
روبیگ زادوریان	-	هاملت فیلم (شاهین فیلم)

صاحبان سینما، جذب کننده‌ی اصلی سود

• همواره گفته شده است که در میان تمام دست اندرکاران سینما، صاحبان سینماها، جذب کننده‌ی بیشترین سود حاصل از ساخت فیلم بوده‌اند. همانگونه که قبلاً بیان شد، صاحبان سینماها بطور متوسط ۵۰ درصد سهم فروش بلیت را برای خود برمی‌داشتند. سینماداران برخلاف تهیه کنندگان یا دست اندرکاران دیگر فیلم، هرگز دلهره‌ی ورشکست شدن اقتصادی یا هنری نداشتند. آنها سرمایه‌اشان را تبدیل به ساختمان و مقداری تجهیزات سینمایی کرده بودند و این امکانات در تمام فصول سال برایشان منبع سود سرشار بود. یک تهیه‌کننده‌ی موفق و فعال ممکن بود در سال یک فیلم به بازار عرضه کند، ولی صاحب سینما در سال حداقل در سود سی و یا چهل تهیه‌کننده سهم بود. جدا از آن، پاره‌ای از صاحبان سینماها در پناه سیاست بازرگانی رژیم پیشین، دست به وارد کردن فیلم می‌زدند. چرا که فیلمهای خارجی همان عوارض و مالیاتی را می‌پرداختند که شامل فیلمهای ایرانی نیز می‌شد. در سال ۱۳۵۴، طبق آمار وزارت فرهنگ و هنر ۷۲۰ فیلم پروانه‌ی نمایش گرفتند که از این تعداد فقط ۶۷ فیلم ایرانی بود - یعنی کمتر از ۱۱ درصد. آمار زیر که بوسیله‌ی "دایره خدمات اداره آمار اقتصادی بانک مرکزی" در سال ۱۳۵۰ اعلام شده است، نمودار گویائیست از درآمد صاحبان سینماها.

در سال ۱۳۵۰ تعداد سینماهای مناطق شهری ایران به ۴۴۹ واحد رسید، که نسبت به سال قبل از رشد ۷٪ برخوردار بود. از این تعداد، حدود ۱۲۰ سینما در تهران، ۹۳ سینما در شهرهای بزرگ و ۲۲۶ سینما در شهرهای کوچک فعالیت داشتند.

مردم در سال ۱۳۵۰ حدود ۲/۶۶۶/۵۸۳/۰۰۰ ریال به صاحبان این سینماها پرداختند. (البته بدون در نظر گرفتن بلیت‌های باره نشده‌ای که به کیسه عودت داده می‌شد و یا حقه‌های گوناگون که صاحبان سینما برای کم نشان دادن فروش خود انجام می‌دادند) - یعنی مبلغی بالاتر از ۲۶۶ میلیون

تومان بطور سرانه هر ایرانی در سال ۱۳۵۰ بطور متوسط ۹۰ ریال بول سینما داده بود. این رقم بعلاوه‌ی خرجهای دیگر از جمله خوراک و رفت و آمد در سال ۱۳۵۶ براساس کتاب بررسی‌های فرهنگی (شماره ۶)، از گروه مطالعات و برنامه‌ریزی دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر از این قرار است:

"... اطلاعات بدست آمده نمایانگر آنست که حدود ۳۰ درصد از افراد جامعه مورد مطالعه، در هر بار سینما رفتن مبلغی بین (۱۰۰ تا ۱۵۰) ریال خرج می‌کنند. گروه دیگری از پاسخگویان، با نسبت ۲۳ درصد، اظهار داشته‌اند که هزینه‌ی آنها مبلغی بین (۵۰ تا ۱۰۰) ریال می‌شود. نسبت آنها که (۱۰۰ تا ۲۰۰) ریال خرج می‌کنند، ۱۷ درصد است. ۱۳ درصد از پاسخگویان هم حدود (۵۰ تا ۲۰۰) ریال خرج می‌کنند. نسبت کسانی که هر بار سینما رفتن برای آنها کمتر از ۵۰ ریال و بیشتر از ۳۰۰ ریال هزینه دارد، اندک است."*

روشن است که برای مردم ما پرداختن ۲۶۶ میلیون تومان بابت فیلمهای عمدتاً مبتذل در سال ۱۳۵۰، موضوع کم‌اهمینی نیست. این وسعت بازار فیلم را می‌رساند. نکته قابل توجه آنکه ۸۵ درصد از سینما روهای کشور را کارگران و کشاورزان تشکیل می‌دادند.

طبق آمارهای سال ۱۳۵۵، شمار سینماهای ایران به ۴۲۸ واحد کاهش یافت. اگر میانگین قیمت هر سینما را ۵ میلیون تومان حساب کنیم، سرمایه‌ی ثابت سینماها ۲۱۴۰ میلیون تومان بود، که با احتساب سرمایه‌های در حال گردش این رقم به ۲۳۵۰ میلیون تومان می‌رسید. اگر ۵۰ درصد سرمایه ثابت و در حال گردش را به فیلم‌های خارجی اختصاص دهیم، سهم سینمای فارسی ۱۲۷/۵۲۰ میلیون بود. طبق همین آمار، مردم در طی سال، ۳۵۰ میلیون ساعت فیلم می‌دیدند، که اگر ۵۰ درصد آنرا سهم فیلمهای ایرانی بدانیم، عدد ۱۷۵ میلیون ساعت به دست می‌آید.

ستاره‌سازی و دستمزدهای هنگفت

• دستمزد بازیگران فیلمهای فارسی نقش مهمی را در روابط اقتصادی سینمای ایران ایفا می‌کرد. دستمزد هنگفت ستاره‌ها و بازیگران، از چرخهای اصلی این ماشین عظیم تولیدی بود، که علیرغم بولساز بودن، به سرمایه‌گذاری زیاد نیاز داشت و از اصل عرضه و تقاضا پیروی می‌کرد. طبعاً بازیگر می‌تواند از راه فعالیت خود گذران کند؛ اما، دستمزد هنرپیشه در سینمای ایران زائیده‌ی اشتباهی سبزی‌ناپذیر ستارگان برای درآمد بیشتر بود، و از این رو سیر صعودی سریعی داشت و عملاً به افزایش هزینه‌ی تمام شده‌ی فیلم دامن می‌زد. دستمزد بازیگری در فیلم فارسی با یک حساب ساده سرانگشتی در سال ۵۰ - ۱۳۵۱ به‌نحو سرسام‌آوری بالا رفته بود، و در نتیجه مردم در پشت گیشه‌ها

می‌بایست بول بیشتری بردارند. اگر در نظر بگیریم که گاهی اوقات مزد یک بازیگر تقریباً برابر با هزینه فیلم خام، ظهور، مونتاژ، کادر فنی و اداری، ساریو، موریک و چند فلم دیگر یک فیلم بود، به ابعاد مالی ساراه‌سازی در سینمای ایران بیشتری می‌ترسیم.

بهدکندگان، گاه و بیگاه، دست به ساراه‌سازی می‌زدید، و با این کار عده‌ی بسیاری را به ناسای کالای خود فرامی‌خواندند و بول بیشتری به‌حیث می‌زدید. و این ساراه‌ها، که اساساً به‌صورت تبلیغات ریکی‌نامه‌ها در اذهان مردم ساده‌جا می‌گرفتند، عموماً از ابتدائی‌ترین اصول بازیگری بی‌بهره بودند و حرعربان کردن خود (درمورد ریان) و کردن کلفی و لاب‌مسی (درمورد مردان) هنر دیگری نداشتند. البته بازیگران خوبی هم بودند که اتفاقاً موقع مالی خدایی نداشتند، اما در برابر حرعربان وسیع اسدال و بی‌هنری، نمی‌شد آنها را بحساب آورد.

به‌جز چند بازیگر زن چون فروران، کوکوس، و مرحان که دستمردسان برای هر فیلم به بالای ۱۵۰ و ۲۰۰ هزار تومان می‌رسید، چگونه سیر صعودی دستمرد سه بازیگر مرد را به‌عنوان نمونه ذکر می‌کنم:

"محمد علی فردس" - قبل از آنکه بازیگر سینما باشد، به‌رمان رسیدی کسی بود. پس از ترک وورس، مدتی در نثار فعالیت کرد اما کارش نرفت، یک اتفاق او را سر راه اسماعیل کومان فرار داد و با دریافت ۲۵۰۰ تومان بازیگر نقش اول فیلم سینما سکوت و ریگی "جسمه‌آب حیات" شد. با این فیلم جای نای محکمی برای خویش کسب کرد و فیلمهای بعدی‌اش زمینه‌ی ساراه شدن او را فراهم آورد. مدتی بعد با آرمان و ملک‌مطعی، که در آن زمان بیست هزار تومان دستمرد دریافت می‌داشتند، فرار گذاشت که از این مبلغ کمتر دریافت نکند. با "کج فارون" یک‌ساره از بازیگران رور فاصلدای طولانی گرفت و رهم دستمردش به صد هزار تومان و سپس صد و سی‌هزار تومان و سیصد هزار تومان و سیصد و سی‌هزار تومان رسید. از آن پس با بول همگنی که دست آورد، اسودنوی فرودین فیلم را بار کرد و سپس یک سینما خرید و از آن پس عیندا خود فیلم می‌ساخت و تمامی سرمایه‌های را که بازمی‌گشت به‌نیتهای از آن خود می‌کرد.

"ناصر ملک‌مطعی" - او از بازیگران قدیمی سینمای ایران است و با سال ۵۲، در سن ۷۵ فیلم بازی کرده بود. ملک‌مطعی با بازی در فیلم "ولگرد" بوجه به‌بهدکندگان را موجود خود ساخت و سالها چهره‌ی بی‌رفت سینمای فارسی بود. "سالارمردان" با فروش خوبی در سال ۱۳۴۸، نام ملک‌مطعی را بیسر بر سر زبانها انداخت. سپس مصر (با اینکه نفس دوم را در این فیلم پس از شهرور و سوهی دانست) آوازه‌ی او را به‌اوج رساند و دستمردش به حدود ۲۵۰ هزار تومان برای هر فیلم رسید. پس از مصر، او بیشتر در نقش لوطی‌ها و کلاه محملی‌ها ظاهر می‌شد.

"رضا سکا‌اسانوردی" - از به‌رمانان کسی کج، او اولس کارش را در فیلم "فریاد سمه‌سب" ساخندی سامونل خاحیکان ارائه داد. و در حید فیلم نفس افراد حیت را بازی کرد. خسرو برویری در فیلم "ولگرد به‌رمان" دیبای حساب‌بار و سفی او را درهم ریخت و از او بازیگری خدید در نفسی خدید صاحب فیلمهای "آفادرده" و "کدایان پیران" او را با درآمد سرشاری روبرو ساخت. بعد از

این نقش‌ها چند فیلم کمدی بازی کرد و محبوبیت یافت. شرکت در فیلم "روسی" این فرصت را به او داد تا دستمزدی معادل ۱۵۰ هزار تومان برای هر فیلم دریافت کند.

Reza.Golshahan.com
www.KetabFarsi.com

سانسور

قیچی مخوف

• از همان سالی که بنای فیلم و سینما در ایران گذارده شد و فیلمهای مختلف بر اکران سینماها به نمایش درآمدند، سانسور و ممیزی فیلم با نقاب حمایت از هنر و اخلاق و وحدت ملی روبروی این هنر قرار گرفت و با تکان دادن قیچی مخوفش تکلیف کرد که در هر فیلم چه باشد و چه نباشد. دیری نپائید که این بایدها و نبایدها به ضرب "آئین نامه" و "دستورالعمل" و انواع معیارهای دلخواه دیگر، محیط سینما را از اندیشه و زیبایی بهی ساخت. در یک چشم انداز سیاسی، وظیفه‌ی اصلی سانسور این بود که پیوند سینماگر اندیشمند را با ملتش و مخاطبش و حتی با ذهن خلاق خودش قطع کند و از پیوند سینمای مردمی بومی با فرهنگ مرفعی جهان جلوگیری کند. بیم حکومتگران از تبدیل شدن سینما به وسیله‌ای برای ابراز مخالفت، دامنه‌ی سانسور را روز به روز گسترده‌تر ساخت. طبعاً در هر جامعه‌ای رشته‌های مرئی و نامرئی سانسور محدودیت‌هایی را بر جریان آفرینش هنری نحلیل می‌کند و در مواردی این محدودیت برای حفظ سلامت و رشد موزون جامعه قابل توجه است، اما در ایران حفظ "حقانیت" و "حرمت" سلطنت محور اساسی سانسور بود و عملاً در طی زمان، سانسورچیان بر لجام‌گسیختگی اخلاقی و بی‌هنری و ابتدال در فیلمهای ایرانی و خارجی سخت نگرفتند و قید و بندهای جزئی را نیز برداشتند.

اگر دیگر انواع فعالیت هنری و ارتباطی - بویژه ادبیات - می‌توانستند گاه و بیگاه نهیب سانسور را نادیده بگیرند و از افتادن در دام توقیف پروا نکنند، سینما به دلیل تکیه بر سرمایه‌گذاری عظیم مالی، جرات این خطر کردن را - که می‌توانست به ورشکستگی تهیه‌کننده بینجامد - نداشت. از همین رو، پدیده‌ی خودسانسوری به سرعت به قلمرو سینما راه یافت و تهیه‌کنندگان، فیلمنامه - نویسان و کارگردانان یاد گرفتند که با آتش بازی نکنند و در پی افکار و موضوع‌های "نامطبوع" نباشند.

نخستین سانسور چیان

• کار سینماهای ایران با نمایش فیلم‌های صامت شروع می‌شود و دیری نمی‌پاید که: فیلم‌های "داگلاس فربنکس"، "آنی آندورا"، "ریشارد تالماج" و سریالهای تارزان سینماهای ایران را اشغال می‌کنند. این فیلم‌ها با پانویس، حرفهای بازیگران فیلم را بیان می‌کردند. گفته شده است که سانسور در شکل اولیه خود به صورت خواندن دلخواه و خلاف واقع پانویسها در سالنهای سینما آغاز شد. با اینهمه، سرآغاز سانسور فیلم در ایران عمدتاً به انتخاب و نمایش فیلم توسط صاحبان سینماها برمی‌گردد که سلیقه و منافع آنها چگونگی ارائه هر فیلم را مشخص می‌کرد. سه سال قبل از تبعید صحافی‌بانی موسسه "پاته" در کرمانج جنگ روس و زاین، دست به تهیه فیلم‌هایی در این زمینه زد. این فیلم‌ها دارای دو عنوان به شش زبان بودند که برحسب تقاضای مشتری یکی از این دو عنوان در آخر فیلم اضافه می‌شد: "زنده باد روسیه!" یا "زنده باد زاین!" در این سالها روزنامه‌ی "حبل‌المتین" به طرفداری از جنگ زاین، مقالات آتشینی می‌نوشت. روشنفکران ایرانی به علت مخالفت با تزار و طرفداری از مشروطه‌خواهان روسیه، از جنگ زاین حمایت می‌کردند. اما فزاقهای حامی "محمدعلی میرزا" برفدورت و صاحب اختیار امور بودند. "روسی‌خان"، برای اولین جلسه نمایش فیلم، یکی از این فیلم‌ها را به نمایش درآورد. فیلمی به نام "جنگ روس و زاین" و با عنوان "زنده باد روسیه"! روسی‌خان دقیقا از اول ماه رمضان سال ۱۳۲۵ هجری قمری، یعنی اواخر تابستان ۱۹۰۷ میلادی سینمایش را با این فیلم افتتاح کرد. سینمای روسی‌خان باتوق اربح‌عبون و خصوصا "لیاخوف"، فرمانده فزاقها، و دیگر هم‌ردیفانش شد.

نگاهی به فیلمهای نمایش داده شده توسط صاحبان سینماها، نشان می‌دهد که جهت‌گیری سیاسی آنها اساساً ریشه‌ی اقتصادی داشته است، زیرا در ابتدا اکثر آنها واردکننده‌ی فیلم بودند و با خرید فیلمهای پیتس یا افناده‌ی امریکائی و فرانسوی درآمد سرشاری کسب می‌کردند، بنابراین دلیلی نمی‌دیدند که با در پیش گرفتن سیاست جدا از سیستم و یا متضاد با آن، سود کلان خود را بخطر اندازند. از اینرو، از سانسور فیلمها آنا نداشتند. هر جا که فیلمی آما و اناره‌ای داشت که خوشایند مذاق حاکمیت نبود، صاحب سینما آن قسمت از فیلم را کنار می‌گذاشت. در حقیقت، صاحبان سینما - از آغاز تا کودتای ۱۲۹۹ و حتی چند سال بعد از آن - اولین سانسورچیان فیلم در ایران بودند.

اولین دستورالعمل سانسور

• در جریان کودتای ۱۲۹۹ رضاخان میرپنج، سینماها نیز برای مدت کوتاهی تعطیل شدند، و از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۸ شمسی که "سازمان پرورش افکار" در وزارت کشور تاسیس شد، نظارت سینماها به‌عهده "شهرداری و اداره سیاسی وزارت کشور" بود. صاحبان سینماهای ایران نیز که غالباً از

مهاجرین ارمی و سایر جمهوری‌های روسیه بودند، بیشتر اقدام به نمایش فیلمهای اصطلاحاً "عسقی" می‌کردند. آنها ضمن آنکه در فعال مردم‌رسانی برای نمایش فیلمهای باارزش احساس‌نمی‌کردند، تا ۱۵ درصد مالیاتی که به دولت می‌دادند، عواید کلانی به‌جیب می‌زدند.

"فیلمهای سینمای ایران که اکثراً از فرانسه است نظیری مهیج و مملو از سهوب و غشویاری است که حتی سرمردهای هساد -اله را هم حرکت می‌کشد چه رسد به جوانهای غرب و دحمران معنوم که برای سهدت احلاق به سینما آمده‌اند."*

بلدیه تهران که در سی‌ام اردیبهست ۱۳۰۹ قانون بشکیلات آن را بصوبت مجلس شورا گذشته بود، در مرداد ماه همین سال لایحه‌ی نمایش‌ها و سینماها را تدبیر شکل اعلام کرد:

• هر سینما مکلف است مدیر مسئول تعیین و کما" به سعه معارف بلدیه معرفی کند.

• مدیر سینما ملزم است که پیش از نمایش هر فیلمی مفاصای حوار نماید و موظف است که فیلم ناقصاً شده را قبلاً در سانس غیرعمومی نمایش دهد معارف بلدیه اراند دهد. در صورت لزوم از حفظه نظر احلاق حرج و تعدیل لازم را عمل آرند.

• هر وقت از فیلم را که بلدیه صافی با احلاق و عفت نداند قطع نمود با حضور مدیر سینما در فوضی گذارده ناک و مهر کرده در مقابل رسیدگی حویل و تسلیم مسارالیه حواحد داس.

در سال ۱۳۱۳ شمسی ایران به قرارداد "تسهیل دوران بین‌المللی فیلمهای بریسی" ملحق شد. این قراردادی بود بین‌المللی برای جلوگیری از اساعده و معامله‌ی شراب و فیلمهای سینمایی مخالف احلاق، که در زنجیر لوای جامعه‌ی ملل امضاء شد. کشورهای امضاکننده موافقت کردند از مباشرت در وارد کردن، اعلان و با آکھی دادن فیلمهای فاسدکننده‌ی احلاق و مطبوعات صداخلاق جلوگیری کنند. دستورالعمل این قرارداد در بسیاری از کشورهای جهان از جمله ایران روی کاغذ باقی ماند و به آن عمل نشد.

آئین‌نامه «آنچه نباید گفت»

• تا سال ۱۳۲۹ که آئین‌نامه‌ی سینماها و موسسات نمایشی تصویب می‌شود، سینمای ایران

به همان شکل قبلی طی طریق می‌کند و در این سال آنچه نباید گفته شود، صورت آئین‌نامه پیدا می‌کند. فصل ششم از آئین‌نامه‌ی سینماها و موسسات نمایشی که در خرداد ماه سال ۱۳۲۹ به تصویب می‌رسد، و بعداً با شروع کار تلویزیون در ایران و دوبله و تغییر و تحول در ارگانهای حکومتی مواردی به آن اضافه می‌شود، چنین اعلام می‌دارد:

ماده ۴۹- کسانی که قصد نمایش دادن فیلمی را دارند باید برگ درخواست مربوطه را مطابق نمونه پیوست این آئین‌نامه تنظیم و به کمیسیون نمایش تسلیم نمایند.

ماده ۵۰- اصلاحی - هیچگونه فیلمی اعم از فیلمهای تربیتی و یا ورزشی و یا تفریحی و یا علمی و یا اخباری و یا تجاری و غیره را نمیتوان در هیچیک از سینماها و اماکن عمومی با محل اجتماعات دیگر و تلویزیون و یا وسیله دیگری بمعرض نمایش گذارد مگر اینکه مورد بازدید کمیسیون نمایش قرار گرفته و پروانه نمایش برای آن فیلم صادر شده باشد.

ماده ۵۱ اصلاحی - بازدید فیلم در کمیسیون نمایش مرکز که از نمایندگان وزارت کشور، وزارت فرهنگ، شهرداری کل کشور، سازمان امنیت، اداره انتشارات و رادیو تشکیل شده باشد بعمل خواهد آمد و از سدیگای سینماها نیز یک نفر نماینده شرکت نموده و نظر مسوری خود را به کمیسیون خواهد داد.

بصره - کمیسیون نمایش با حضور اکثریت نمایندگان تشکیل می‌شود و تصمیماتی که با اکثریت سه رای اتخاذ شود منوطاً اعتبار خواهد بود.

ماده ۵۵ اصلاحی - کمیسیون نمایش با رعایت مواد پانزده‌گانه زیر از کلیه فیلمهای صاحبان سینما و سدیگا و تلویزیون بازدید نموده و از نمایش فیلم و یا قسمتهایی از فیلم که منطبق با موارد زیر باشد جلوگیری خواهد نمود:

"مواردی که از نظر بازدید فیلم نمایش آن در کشور ایران ممنوع باشد":

۱- مخالفت با مبانی دینی و تبلیغ علیه دین اسلام و مذهب جعفری انبی عشری.

۲- مخالفت با رژیم مشروطه‌سلطنتی و اهانت بمقام شامخ