بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

ویژهٔ سینمای ایران

با همکاری

فرخ غفّاری

پیشگفتار

مقاله ها:

فرخ غفّاری — سینمای ایران از دیروز تا امروز

یوسف اسحاق پور — کیارستمی و فریدون رهنما

بهرام بیضائی — پس از صد سال

حمید نفیسی — تنش‌های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی

مژده فامیلی — استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران

پرویز صیاد — سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب

جمشید اکرمی — قیچی های تیز در دست های کور

هرموز کی — سینمای ایران در دو حرکت

آنی پِس دوویکتور — تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب

گزیده: — سینما و دستورالعمل‌های دولت

نقد و بررسی کتاب:

احمد کریمی حکاک — زیر بار امانت حافظ

سال چهاردهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۵

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران‌شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دورهٔ سیزدهم:
شاهرخ مسکوب
فرخ غفاری
احمد اشرف

دبیر نقد و بررسی کتاب:
سیّد ولی‌رضا نصر

مدیر:
هرمز حکمت

گروه مشاوران:

گیتی آذرپی — راجر م. سیوری
احمد اشرف — بازار صابر
غلامرضا افخمی — احمد کریمی حکّاک
علی بنوعزیزی — فرهاد کاظمی
سیمین بهبهانی — ژیلبر لازار
هاشم پسران — سیدحسین نصر
پیتر چلکوسکی — خلیق احمد نظامی
ریچارد ن. فرای — ویلیام ل. هنوی

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه ها به عنوان مدیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۶۵۷-۱۹۹۰ (۳۰۱)
فکس: ۶۵۷-۱۹۸۳ (۳۰۱)

بهای اشتراك

در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۵ دلار، برای دانشجویان ۲۰ دلار، برای مؤسسات ۶۵ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by the Foundation for Iranian Studies

Editorial Board (Vol. XIV):

Shahrokh Meskoob
Farrokh Gaffari
Ahmad Ashraf

Book Review Editor:
Seyyed Vali Reza Nasr

Managing Editor:
Hormoz Hekmat

Advisory Board:

Gholam Reza Afkhami.
Ahmad Ashraf
Guitty Azarpay
Ali Banuazizi
Simin Behbahani
Peter J. Chelkowski
Richard N. Frye
William L. Hanaway Jr.
Ahmad Karimi-Hakkak
Farhad Kazemi
Gelbert Lazar d
S. H. Nasr
Khaliq Ahmad Nizami
Hashem Pesaran
Bazar Saber
Roger M. Savory

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political , educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (C) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh **is copyrighted 1996**
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are $35.00 for individuals, $20.00 for students, and $55.00 for institutions.

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Special Issue On Iranian Cinema

Guest Editor: Farrokh Gaffarri

Iranian Cinema: From Past to Present
Farrokh Gaffari

Kia Rostami and Fereydoun Rahnema
Youssef Ishaghpour

At the End of A Hundred Years
Bahram Beyza'i

The Iranian Film Culture
Hamid Naficy

The Iranian Cinema in France
Mojdeh Famili

The Cinema of the Islamic Republic of Iran
Parviz Sayyad

Film Censorship: Sharp Scissors in Blind Hands
Jamsheed Akrami

Ideology, Revolution and Cinema
Hormuz Key

The Process of Film Production
Agnes Devictor

Vol. XIV, No. 3, Summer 1996

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار		۳۴۱
مقاله ها:		
سینمای ایران از دیروز تا امروز	**فرخ غفاری**	۳۴۳
کیارستمی و فریدون رهنما	**یوسف اسحاق پور**	۳۵۳
پس از صد سال	**بهرام بیضائی**	۳۶۳
تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی	**حمید نفیسی**	۳۸۳
استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران	**مژده فامیلی**	۴۱۷
سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب	**پرویز صیاد**	۴۳۱
قیچی های تیز در دست های کور	**جمشید اکرمی**	۴۵۷
سینمای ایران در دو حرکت	**هرموز کی**	۴۷۷
تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب	**آنی یس دو ویکتور**	۴۹۳
گزیده:		
سینما و رهنمودهای دولتی		۵۰۳
نقد و بررسی کتاب:		
زیر بار امانت حافظ	**احمد کریمی حکاک**	۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

کنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال چهاردهم، شمارهٔ ۳ تابستان ۱۳۷۵ (۱۹۹۶)

پیشگفتار

نقش سینمارا در تحولات و دگرگونی های فرهنگی و سیاسی ایران معاصر و در بازتابانیدن فضای زندگی قشرهای گوناگون اجتماعی و ترسیم آرمان ها و گرایش‌های آنان به هیچ روی اندک نمی توان شمرد. این رسانهٔ نیرومند از آغاز عمر نه چندان کوتاهش در ایران، در میان تودهٔ وسیعی از مردم، به ویژه نوجوانان و جوانان، کششی آشکار داشته و بیش از هر رسانهٔ هنری دیگری آنان را با دنیاهای دور و ناشناخته آشناکرده است. ازهمین روست که این شمارهٔ *ایران نامه*، در پی صدمین سال پیدایش سینما در دنیا، به بررسی سرنوشت هنر هفتم در ایران اختصاص یافته است.

نوشته های مندرج در این شماره ماهیت و ویژگی‌های سینمای ایران، به ویژه سینمای پس از انقلاب، را با دیدها و معیارهای گوناگون و گاه کاملاً متضاد مورد بحث و بررسی قرارداده اند. پرهیز از این جدال نه ممکن است و نه مطلوب. و به هرحال، آن جا که هنر و سیاست و مذهب به یکدیگر چنان درآمیزند که در ایران کنونی درآمیخته‌اند، از برخورد تند آراء و آرمان ها گزیری نیست.

در این شمارهٔ ویژه، فرّخ غفّاری در «سینمای ایران از دیروز تا امروز،» تاریخ پیدایش و مراحل گوناگون گسترش سینما و آثار ماندنی فیلمسازان ایرانی را مورد بررسی قرار می دهد و بزرگداشت دستاوردهای ارزندهٔ هنری وفرهنگی ایرانیان را، به ویژه در شرایط کنونی، ضروری می شمرد. یوسف اسحاق پور در «کیارستمی و فریدون رهنما و **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است**،» به مقایسهٔ دید و سبک سینمایی این دو فیلمساز پرداخته است. او رهنمارا دلبستهٔ تاریخ و اساطیر ایران و عباس کیارستمی را شیفتهٔ زندگی و زندگان می داند.

بامقدمه‌ای دربارهٔ جای تصویر و نگارگری در تمدن های کهن، بهرام بیضائی درنوشتهٔ خود، «پس از صدسال» با اشاره به محدودیت ها، و تنگناهای کنونی در ایران، هنر فیلمسازی و صنعت سینمای کشور را قربانی سنّت مطلق نگری می شمرد که همچنان با آزادی و خردگرایی درستیز و دشمنی است. حمید نفیسی در «تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی»، بامروری بر انواع فیلم های ساخته شده، مجموعهٔ آثار سینمایی پس از انقلاب را نه محصول کنترل یکپارچه و انعطاف ناپذیر رژیم، بلکه مولود رقابت و داد و ستد میان نیروهای گوناگون درون و بیرون رژیم می شمرد. در «استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران،» مژده فامیلی، بر این نکته تکیه می کند که، سوای برخی ملاحظات اقتصادی، نگاه آرامش بخش برخی از فیلم های ایرانی به طبیعت وبه زندگی ساده و روستایی عامل محبوبیت آن ها در فرانسه بوده است.

پرویز صیّاد، در «سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب،» به انواع روش های کنترل و نظارت دولتی بر صنعت سینمای پس از انقلاب می پردازد و این صنعت را ابزاری در اختیار حکومت برای نیل به هدف های تبلیغاتی و سیاسی اش، نه تنها در ایران که درجهان غرب، می داند. در «قیچی های تیز در دست های کور: سانسور فیلم در ایران از آغاز تا کنون،» جمشید اکرمی انواع روش های سانسور فیلم های داخلی وخارجی، و نیز چگونگی تشدید نظارت دولتی را بر مراحل گوناگون تولید سینمائی در دوران پس از انقلاب، بررسی می کند. تمرکز اصلی «سینمای ایران در دو حرکت،» نوشتهٔ هرموزکی، بر تأثیر متحوّل و متضاد باورهای سیاسی و مذهبی در آثار مسعود کیمیائی و محسن مخملباف است. آخرین مقالهٔ این شمارهٔ ویژه، «تولید سینمائی پس از انقلاب،» به قلم پژوهشگر فرانسوی، آی نس دوویکتور، به بررسی انواع نهادها و مراکز دولتی، نیمه دولتی و خصوصی تولید فیلم در جمهوری اسلامی اختصاص دارد.

فرّخ غفاری*

سینمای ایران، از دیروز تا امروز

یازده سال پیش تعدادی از فیلم‌های تولیدشده درجمهوری اسلامی در اروپا (خاصه فرانسه) و سپس در آمریکا عرضه شدند. منتقدان و تماشاگران غربی از این آثار استقبال فراوان کردند و برخی ازفیلمسازان ایرانی را درمقام بزرگ‌ترین کارگردان‌های جهان شناختند. گروهی از ایرانیان مقیم خارج از این سر وصدا درشگفت ماندند و برخی از آن‌ها نیز از این مبالغه‌گویی برآشفتند. در این شمارهٔ ویژهٔ *ایران نامه* این هردو تفکر منعکس گردیده است.[۱] داستان آوردن این فیلم ها چنین بود: درپائیز ۱۹۸۵، یعنی ۶ سال پس از انقلاب ایران، درسینما اوتوپیا (Utopia) پاریس فیلم **دونده** از امیرنادری به نمایش درآمد و یک سال بعد همان فیلم را بهره برداران سینمائی فرانسوی خریدند و پنج هزار تماشاگر در پاریس و هفت هزار بیننده در شهرستان ها از آن استقبال کردند. نتیجه این کار برای پخش کنندگان این نوع آثار امیدوار کننده بود.[۲] در پائیز ۱۹۸۸ همان سینما ـ که تنظیم کننده برنامه هایش یک ایرانی فعال و دوستدار سینما به نام محمد حقیقت است ـ جشنواره ای با فیلم‌هائی چون **خانه دوست کجاست؟**، از عباس کیا رستمی، **باشو**، از بهرام بیضائی، **آب، باد، خاک**، از امیر نادری، **آن سوی آتش**، از کیانوش عیاری، ترتیب داد. مطبوعات از "شکوفائی" سینمای ایران

---

* کارگردان و پژوهنده در تاریخ سینما و هنرهای نمایشی.

سخن گفتند و نام این فیلم ها و کارگردانانشان وارد مجلات و سالنامه های معتبر سینمائی شد. شهرت این فیلم ها از فرانسه به کشورهای دیگر اروپا و به امریکا سرایت کرد. راقم این سطور گرچه طرفدار تعدادی از فیلم های خوب ایرانی یازده سال اخیر هستم اما دوخرده عمده به ناقدان غربی می گیرم. اول فراموشی کاملی که بر آن‌ها مستولی شده سبب گردیده تا آنچه را خود دربارهٔ کامیابی‌های سینمای ایران میان سال های ۱۹۶۴ و ۱۹۷۹ نوشته بودند به کلی از یادببرند و در نتیجه سینمای یازده سال اخیر ایران را "معجزه ای" زائیده از زیر بته و به نوعی نتیجهٔ تغییر رژیم پندارند. نکتهٔ دوم غلو آنها در تمجید و تعریف بی حد است تا آنجا که در مجله "اکونومیست" لندن نوشتند: «سینمای قرن بیست و یکم سینمای کشورهائی مانند ایران خواهد بود.»

فراموشی غربیان واقعاً حالت بیماری دارد. چند مثل می آوریم: فیلم های ایرانی پیش‌از انقلاب نسبتاً زود در فستیوال های اروپائی آن زمان جایزه گرفتند، مانند فیلم کوتاه گلستان **یک آتش** در ونیز (۱۹۶۱) و **خانه سیاه است**، از فروغ فرخ زاد، در اوبرهائوزن (۱۹۶۲) و **طلوع جدی** از احمد فاروقی درکان (۱۹۶۴) و **طبیعت بی جان**، از شهید ثالث، در برلین (۱۹۷۳) و **دو غربت**، باز در همانجا و ازهمان فیلمساز (۱۹۷۴) و ایضاً در برلین، **باغ سنگی**، از پرویز کیمیاوی (۱۹۷۵) و **دایره مینا**، از داریوش مهرجوئی، در پاریس (۱۹۷۸).[۳] به علاوه فیلم **گاو** در یکی ازسینماهای لندن مرتباً نمایش داده شد و هفتهٔ سینمای ایرانی در ۱۹۷۶ درپاریس برگزار گردید. مقالات تمجید آمیزی از سینماگران شناخته ای چون کریس مارکر (Chris Marker) یا تاریخ‌نگارانی چون ژرژ سادول (Georges Sadoul) در مطبوعات اروپا و در دایرة المعارف‌ها و تاریخ سینماها، میان سال های ۱۹۵۷ و ۱۹۷۸، آثار ایرانی را شناسانده بودند. با این همه، انگار که نسل نقد نویسان غربی امروزی تمام این کارهای بیست سال پیش را به‌کلی فراموش‌کرده اند. مطلب دیگری که با "ظهور" تازهٔ فیلم های ایرانی به چشم می خورد گزافه‌گوئی منتقدان غربی است نسبت به کیفیت کار سینماگران ایرانی تا آنجا که آن‌ها را در برابر هنرمندانی چون اکیرا کوروساوا (Akira Kurosawa) ژاپنی و روبرتو روسلینی (Roberto Rosselini) ایتالیائی و ساتیاجیت رای (Satiyajit Ray) هندی می نهند. با تمام ستایش صادقانه‌ای که ما از کارگردان های خوب ده سال اخیر ایران می کنیم، هنوز چنین‌مقایسه هائی را خیلی زودمی دانیم و حتی دورتر می رویم و می گوئیم که با تمام توفیق هائی که سینمای شایسته ایران قبل و پس از انقلاب بدان نائل شد و با درنظرگرفتن بهترین آثار بیست سال پیش

از انقلاب و ۱۷ سال اخیر می توان با جرأت گفت که هنوز ما فیلم هائی به پایه بعضی از فیلم‌های کشورهای مشابه خودمان مانند مصر و ترکیه نساخته ایم. دو نمونه از آثار فیلم سازان این کشورها سبقت آن‌ها را در مسائل مهمی که ما هم در ایران باآن‌ها سر و کار داریم و نتوانسته ایم آنها را عیان سازیم نشان می‌دهد. اول فیلم **مومیائی** (۱۹۶۹) است از شادی عبدالسلام مصری در باره لزوم پذیرش گنجینه فرهنگی چند هزار ساله در کشوری که از نو بانگاهِ به دنیا "بیدار" می‌شود. دومی **یول** (Yol ـ ۱۹۸۱) از شریف گورن ترکی (برمبنای فیلم نامه ای از ایلمازگونی)، که سندی است گوینده در بارهٔ زنجیرهای مهلک دینی، سیاسی و اجتماعی که به پرو پای مردم آسیای غربی بسته شده. به این ترتیب، در اینجا لازم است برای روشن کردن عمر ۹۶ سالهٔ سینمای ایران و تلاش های فرهنگ سینمائی دراین کشور سخن کوتاهی بیاوریم.[۴]

نگاهی به گذشته و آغاز فرهنگ سینمائی

می دانیم که مظفرالدین شاه طی سفر ۱۲۷۹ شمسی (۱۹۰۰م) خود به فرانسه در اولین برخوردش با سینما، که ۵ سال پیشتر اختراع شده بود، از عکس های متحرک حیران ماند[۵] و به میرزا ابراهیم، عکاسباشی خود، که فن عکاسی را در فرنگ آموخته بود دستور خرید دوربین فیلمبرداری داد. میرزا ابراهیم نخستین سینماگر ایران است. از این پس تا قریب به ۵۰ سال پیشرفت سینما در ایران مدیون افراد فرنگ رفته و متجدد بود. این موضوع هم در بهره برداری سینمائی صدق می کند، هم در تهیه فیلم. میرزا ابراهیم صحاف باشی که در رمضان ۱۲۸۳ (نوامبر ۱۹۰۴) نخستین سالن سینما را در خیابان چراغ گاز (امیرکبیر فعلی) برای یک ماه باز کرد دور دنیا گشته بود و مشروطه طلبی بود که زندگی خود و خانواده‌اش را روی عقاید آزادی خواهانه اش گذاشت. بهره‌برداران دیگری چون روسی خان (۱۲۸۶/۱۹۰۷) و آرداشس باتماگریان (۱۲۹۲/۱۹۱۳)، که سالن اش در بالاخانه‌ای در خیابان علاءالدوله (فردوسی فعلی) بود، شاگردان مدارس عالی و "منورالفکران" آن زمان را به خود جذب می‌کردند. اما اولین کسی که به فیلمبرداری واقعی دست زد خانباباخان معتضدی بود، تحصیل کردهٔ رشتهٔ فنی در فرانسه. او فیلم های خبری طولانی منجمله از مجلس مؤسسان (۱۳۰۴/۱۹۲۵) و تاجگزاری رضا شاه (۱۳۰۵/۱۹۲۶) برداشت. قطعاتی از این اسناد خوشبختانه تاکنون برای ما باقی مانده است. اوگانیانس (تحریف روسی اوهانیان)، ارمنی ایرانی، بانی یک "پرورشگاه آرتیستی سینما" بود برای

پسران و دختران. او **آبی ورابی** (۱۳۰۹/۱۹۳۰)، اولین فیلم داستانی ایرانی را برداشت ولی کار مهم تر او داستانی با مزه بود، **حاجی آقا اکتور سینما**، که خوشبختانه هم محفوظ مانده است. ولی این فیلم در بازار تهران کار نکرد چون همان موقع فیلم ناطق فارسی از هندوستان به ایران رسیده بود به نام **دخترلر** (۱۳۱۲/۱۹۳۳). این اثر به کارگردانی اردشیر ایرانی در بمبئی تهیه شده بود با همکاری و بازیگری مردی اهلم قلم از ایران که عبدالحسین سپنتا نام داشت. توفیق **دخترلر** نه تنها باعث ضرر **حاجی آقا** بلکه مانع توفیق فیلم صامت **بوالهوس** (۱۳۱۳/۱۹۳۴) از ابراهیم مرادی هم شد که مانند اوگانیانس ادعا می کرد سینمارا درشوروی آموخته است. سپنتای پیروزمند، به عنوان کارگردان، چهار فیلم ناطق فارسی دیگر درهندوستان ساخت: **فردوسی، شیرین و فرهاد** (۱۳۱۳)، **چشم های سیاه** (۱۳۱۵) و **لیلی و مجنون** (۱۳۱۶). این آثار در ایران خوب کار کردند ولی سپنتا به دلیل عدم وقوف دولت آن زمان به اهمیت سینما و نیز به علت رقابت پخش کنندگان و سینماداران که امتیاز وارد کردن محصولات خارجی خود را در خطر می دیدند، موفق به ایجاد یک شرکت فیلمسازی در ایران نشد. پس از سپنتا، یک دوران یازده سالهٔ سکوت کامل سینمای ایران را فراگرفت تاسال ۱۳۲۷ که اسماعیل کوشان با شرکایش رفته رفته صنعت سینمای ناطق را به وجود آوردند. محصولات بعدی متأسفانه صرفاً تجاری بود و به ملودرام هائی باساز و آواز و رقص، درزمینه های شبه تاریخی یا افسانه ای یا سراپا احساساتی باسطحی بسیار تُنُک مایه وتکراری ودر سطحی بسیار نازل، محدود می شد.[۶]

در آذر ۱۳۲۸ (دسامبر ۱۹۴۹)، با همت دوستان که مقدمات کاررا آماده کرده بودند، نخستین سینه کلوب ایران به نام "کانون ملی فیلم" را با فیلم **مهمانان شب**، از مارسل کارنه (Marcel Carné) فرانسوی، که در تالار موزه ایران باستان به نمایش درآمد، گشودیم. در این کانون، فیلم‌های با ارزش خارجی (مستند کوتاه یا داستانی) که درسفارت خانه ها یا در انبار های توزیع کنندگان موجود بود با معرفی نشان داده می‌شد. این معرفی با اشاره به سابقه کارگردان و سبک کارش و تحلیلی کوتاه از نکات برجسته فیلم همراه بود.

در زمستان همان سال، نخستین انتقادهای سینمائی جدی که جنبه تحلیل آثار را داشت در مطبوعات چپی تهران به امضای م. مبارک آغاز شد. این انتقادها به روال آنچه در فرانسه از کسانی چون André Bazin و Georges Sadoul آموخته بودم مورد پسند واقع شد و به تدریج بر مخاطبانش افزوده شد. در

این مقاله ها، نه تنها به آثار خارجی، بلکه به فیلم های ایرانی هم، با وجود سطح بسیار نازل آن‌ها، توجه می شد. کار دوم "کانون ملی فیلم" برپا کردن دو فستیوال دربارهٔ سینمای انگلیس (بهار ۱۳۲۹) و سینمای فرانسه (بهار ۱۳۳۰) بود که نخستین کوشش از این نوع در ایران محسوب می‌شد. درمورد فرانسه، دوفیلم از "سینما تک" پاریس مستقیماً برای کانون فرستاده شد و این به سبب لطف مدیر آن فیلم‌خانه، هانری لانگلوا (Henri Langlois)، نسبت به تمدن ایران درگذشته بود.

در پائیز سال ۱۳۳۰، نخستین گردهٔ تاریخچه سینمای ایران را طی ۴ مقاله نوشتم. در این مقاله ها، برای اولین بار اسامی پیشقدمان این هنر درکشور ما آمده بود. کانون فیلم پس از ۱۸ ماه به علت مسافرت من به اروپا تعطیل شد و دیگر کسی دنبال آن را نگرفت. ولی "معرفت سینمائی" و شناسائی فیلم، به عنوان عامل اساسی هنری، فنی و اقتصادی، در ایران بوجود آمده بود. چند سال بعد، هوشنگ کاوسی، اولین تحصیل کرده مدرسه عالی سینما در پاریس، که فیلم های متعددی هم از گذشته سینمائی جهان دیده بود، به ایران بازگشت و قلم به دست به ابتذال بازار "فیلمفارسی" تاخت.

در پاریس به دبیر عاملی «فدراسیون بین المللی آرشیوهای فیلم» (۱۹۵۱-۱۹۵۶) انتخاب شدم و، تا سال ۱۹۵۷ که به ایران بازگشتم، به نوشتن مقالاتی درمجلهٔ پرخاشگر "پوزیتیف"(*Positif*)، که مبلّغ "محتوای انسانی" در فیلم بود، مشغول بودم. در بازگشتم به ایران دریافتم که، در مرداب سینمای تجاری، افرادی چون ساموئل خاچیکیان، که برخی از کوک وکارهای فیلم های شبه‌مخوف و شبه‌پلیسی خارجی را هضم کرده بود، کارهای مشخص تری می کردند. تک‌و توکی فیلم های قابل توجه، چون **چشم به راه** (۱۳۳۷)، از عطاءالله زاهد، و در همان سال، **لات جوانمرد**، از مجید محسنی، حالت اصیل‌تری داشتند. جلال مقدم سناریوی **جنوب شهر** را برایم آورد و دست به‌کار تهیهٔ آن شدیم. این فیلم در پائیز ۱۳۳۷ روی اِکران آمد و ۵ روز خوب کار کرد و در همین مدت کوتاه خیلی‌ها دوباره وسه باره فیلم را دیدند. برخی از روشنفکران، وحتی چند تن از تهیه‌کنندگان تلویحاً می‌گفتند: « اگر این فیلم شما بگیرد ما هم دست به کار تولید فیلم‌های بهتری خواهیم‌شد.» روز پنجم، **جنوب شهر**، با آن که پروانهٔ نمایش داشت، توقیف و تمام کپی های آن (نگاتیف و پوزی تیف‌ها و کپی کار) به شهربانی برده شد. پس از سه سال که فیلم را پس دادند، متوجه شدیم که قطعات عمده فیلم را در کلیهٔ کپی های اصلی و فرعی بریده اند و فیلمی به کلی ناقص را به ما بازگردانده‌اند.[۷] اگر **جنوب شهر** توقیف نمی شد به احتمال قوی و با همان عده

تهیه کنندگان که نامشان آمد تولید سینمائی ایران بهتر می شد و سینمای متفاوت ایرانی یازده سال زودتر به دنیا می آمد و وارد جرگه سینمای بین‌المللی می‌شد.

در همان دوران ناکامی از نو"کانون فیلم" را به راه انداختیم (آذر۱۳۳۷). نمایش فیلم با معرفی و بحث در سالن کوچک "فارابی" در محوطه اداره کل هنرهای زیبای کشور انجام می‌شد. رفته رفته دستگاه دولتی زیر پر و بال ما را گرفت و پس از مدتی درسال ۱۳۴۳ که اداره کل هنرهای زیبای کشور تبدیل به وزارت فرهنگ و هنر شد، با اصرار زیاد ما پذیرفتند که کانون ما به "فیلم‌خانه ملی ایران" تبدیل شود. امّا فیلم های ایرانی و خارجی که جمع کرده بودیم برای مقصود کافی نبود. پس از سال‌ها رفت و آمد و مکاتبه با وزارت‌خانه، تعدادی بیشتر فیلم ایرانی (من جمله **حاجی آقا، اکتور سینما** و **دختر لر**) و خارجی با ارزش، که معرف تاریخ سینمای جهانی باشد، خریداری شد و به نمایش درآمد. اما بازهم موفق به دست یابی به کلیه فیلم های مستند و خبری خارجی مربوط به ایران که از ۱۹۰۰ تا امروز تهیه شده بود نشدیم. در مدت۲۰ سال تا انقلاب، علاوه بر شناساندن تاریخ سینما (از ۱۸۹۵ به بعد) و نشان دادن فیلم‌های کلاسیک هنر هفتم، توانستیم نگاهی عمیق به تمایل های مکاتب معاصر کشورهای بزرگ جهان و به سینماهای ناشناخته یا کم شناخته بیندازیم. پس از دو سال "کانون" و سپس "فیلم خانه" مشتریان کنجکاو خود را پیدا کردند. می‌توان گفت که دو نسل هنرمند و اهل فرهنگ با سینما آشنا شدند. سهم کانون در معطوف کردن اذهان به سینمای ملی اساسی بود. هرکه کار تازه ای، کوتاه یا بلند، انجام می داد و فرصت نشان دادن آن را در سینماهای عمومی نداشت می دانست که "فیلم خانه" راغب به شناساندن کار اوست. در دنباله نمایش هر فیلم بحث هم برقرار می‌شد و گاهی جنبه سیاسی پیدا می کرد. کانون علاوه بر استفاده از بخش های فرهنگی سفارتخانه های خارجی در تهران از طریق فدراسیون بین المللی آرشیوهای فیلم (که عضو ناظر آن شده بود) از سینماتک های جهان (خاصه سینماتک های فرانسه، سوئیس، بلژیک، انگلیس و شوروی) فیلم وام می‌گرفت یا می‌خرید. محیط دوستداران فیلم مناسب تر و گسترده تر شد.

فرهنگ سینمائی در ایران پیش می رفت. سفارت خانه ها هم رأساً مروری برآثار کارگردان های کشورهای خودشان ترتیب می دادند. جشنواره‌ها نیز راه افتادند: جشنواره فیلم کودکان (از۱۳۴۹/۱۹۷۰) جشن هنر شیراز (از

۱۹۶۷/۱۳۴۶)، "جشنواره سپاس" خاص فیلم های ایرانی (از ۱۹۶۸/۱۳۴۸) جشنـــواره تهران (از ۱۹۷۱/۱۳۵۰) که در آن‌ها فرصت دیدن آثار به زبان اصلی و بدون سانسور برای علاقه مندان فراهم شده بود. مطبوعات سینمایی نیز از جنبه صرفاً تجاری خود کاسته بودند و مجله ای ویژه هنر فیلم به وجود آمده بود.

از سال ۱۳۴۶ به بعد، تلویزیون ملی ایران به ارائهٔ برنامه ای مرتب در بارهٔ معرفی فیلم دست زد و مدرسه عالی‌تلویزیون و سینما را تأسیس کرد. فعالیت بخش سینمائی‌پرثمر کانون پرورش فکری کودکان‌و نوجوانان (از ۱۹۶۹/۱۳۴۸)، که در تولید و اشاعه فیلم های خوب در ایران نقشی اساسی داشت، با **نان و کوچه** (۱۳۴۹)، ساختهٔ عباس کیارستمی، آغاز شد. چندی بعد افراد دیگری هم در کانون به کار پرداختند، از جمله بهرام بیضائی که **سفر** (۱۳۵۱)، یکی از مهم ترین فیلم های خود را، در آنجا پرداخت.

چند سال به عقب برگردیم. در سال ۱۳۴۲(۱۹۶۳) من **شب قوزی** را ساختم ولی این بار تنها در میدان نماندم چون سال بعد ابراهیم گلستان هم با **خشت و آئینه** وارد کارزار شد. گلستان نویسنده بود و چندسال در مستندسازی برای کنسرسیوم نفت مهارت سینمائی واقعی بدست آورده بود. **خشت و آئینه** او درسال ۱۳۴۳ روی پرده آمد. فریدون رهنما که به زبان فرانسه خوب شعر می‌گفت همانسال **سیاوش در تخت جمشید** را به پایان برد. فروغ فرّخزاد، شاعرهٔ نابغه، هم با **خانه سیاه است** همانسال فریادی بر آورد. من می پنداشتم که **شب قوزی**، به دلیل داستانش، بایستی مورد توجه قرار گیرد. اما تماشاگران به علت اعتیاد به بنجل های سینمای بین المللی که به بازار ایران می‌ریخت و عکس های متحرک هندی و مصری درجه دو، به بینندگان آسان‌پسندی تبدیل شده بودند. من این ضرر مالی جدید را فقط با استقبال خارجی ها (منجمله در هفتهٔ منتقدان فستیوال کان ۱۹۶۴) و تمجید نویسندگان ایرانی که یکی از آن‌ها نوشت: «با **شب قوزی** سینمای ایران خوب جوری آغاز شد»، از لحاظ معنوی جبران کردم.

در این میان دستگاههای دولتی برلزوم کمک به تولید فیلم واقف شده بودند. درسال ۱۹۶۹/۱۳۴۸، بدون تمهیدات قبلی، چند فیلم شایسته ساخته شد: وزارت فرهنگ و هنر فیلم **گاو**، از داریوش مهرجوئی، را ساخت. تلویزیون ملی فیلمبرداری **آرامش درحضور دیگران**، کار ناصر تقوائی، را به پایان رسانید و بخش خصوصی هم **قیصر**، از مسعود کیمیائی، را به روی پرده آورد. سانسور دولتی جلوی پخش دو فیلم دولتی را گرفت ولی هردو پس از مدتی آزاد شدند.

توفیق این سه فیلم محیط جالبی بوجود آورد که به غلط به آن اسم "موج نو" دادند. نام درست تر آن بایستی "سینمای متفاوت" می بود.[۸]

در اینجا فرصت نام بردن از همهٔ سینماگران خلاق ایران نیست اما به عنوان نمونه علاوه بر اسامی بالا می‌توان، از جمله، نام‌های زیر را نیز به یاد آورد:[۹] پرویز کیمیاوی، بهرام بیضائی، آربی اوانسیان، سهراب شهید ثالث، پرویز صیاد، امیرنادری، جلال مقدم، زکریای هاشمی، خسرو هریتاش و کامران شیردل.

امروز در جمهوری اسلامی اشاره به کارهای آن دوره خوشایند نیست. اما نقادان و تاریخ نگارانی هستند که به ارزش واقعی سینمای آن روزها پی برده‌اند. یکی از آنها می نویسد: «در فاصله سال های ۴۸ تا ۵۱-۵۲ درحدود ۴۰ تا ۵۰ فیلم قابل اعتناء ساخته شد».[۱۰] بالاتر گفتیم که در خارج هم لااقل پانزده فیلم ایرانی کوتاه و بلند در همان سال ها مورد توجه خاص قرار گرفتند.

دیدیم که چه کسانی و چه عواملی باعث پیشرفت سینما در ایران طی سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ شدند و چه تلاش هائی کردند و چه ناکامی هائی کشیدند تا ریشه‌های سینمائی درست‌تر و بارورتر درکشور به‌وجود آمد. از این رو، به راستی می‌توان نوشت که توفیق های مسلم سینمای بعد از انقلاب مستقیماً نتیجه زحمات دست اندرکاران سینمای بیست سال پیش از انقلاب است. مانند بسیاری از نهادهای اجتماعی و اقتصادی دیگر، سینما نیز با همان استخوان بندی پیش از انقلاب می‌گردد و ریشه هایش درگذشته است. نفی چنین واقعیتی یا بافراموشی عمدی ممکن است یا نادانی یا سوء نیت محض.

سینمای امروز

در باره سینمائی که پس از انقلاب در ایران ادامه یافته چند نکته گفتنی است. یکی آنکه نادیده گرفتن و یا رد کردن یکپارچهٔ آثار فرهنگی ایران از هفده سال پیش به این طرف اشتباه تاریخی بزرگی است. بایستی آثار را دید (یا خواند یا شنید) و مورد تحلیل و انتقاد مستدل قرار داد. بایستی معایب و محاسن آنها را شمرد و آشکار کرد. نشانه های مثبت و محتوی داستان ها را گفت و ازسبک کارهنری و فنی انتقاد یا تشویق کرد. انحراف‌های اندیشه‌ای و تحکّم‌های عقیدتی و تکفیرها را برملا ساخت. به سخن دیگر، باید از بی اعتنائی و عزلت جوئی، که گاه به حق از بُغض ستمدیدگی و ناکامی برمی آید، درآمد. مخالفت با رژیم سیاسی-اجتماعی نباید یکسره تبدیل به دشمنی با تمدن و فرهنگ ایران شود.

دیگر آنکه در ایران کسانی هستند که می خواهند بدانند تا گروهی که در گذشته صاحب نظر بودند یا دستی درکارهای فرهنگی داشتند درباره آفریده های نو چگونه می اندیشند. بهرام بیضائی، که بیست و پنج سال است فیلم می سازد، بارها لزوم حفظ تماس با نسل جدید را گوشزد کرده است. رأی سنجیدهٔ پیش کسوتان می تواند تا حدی مشوق و راهنمای نسل آینده باشد.

از این روست که می گوئیم سینمای ایران امروز حدود ده کارگردان شایسته یا قابل توجه دارد. کارهای اینان در زمره شعارهای تعصب آمیز و احکام فرمایشی و هیاهوی تبلیغاتی نیست. در فیلم هایشان سخن از دوستی و عشق و پیوندهای انسانی و اعتبار بخشیدن به مقام زن و برملا کردن یکسواندیشی و عدم تحمل دیگران می رود.

می دانیم که این فیلمسازان انگشت شمارند و سه چهارم فیلم‌های تولیدشده در سال باز همان کالاه ای مصرفی برای پول درآوردن با قصه های بی ارزش و تکراری و زد و خوردهای شبه قهرمانی، در لوای جنگ عراق و ایران، و آمیخته با چاشنی شعارها و تعصبات روز است. می دانیم که سانسور بیش از همیشه تاخت و تاز می کند. در این شماره نمونه هائی از این تاخت‌وتازها و مشکلات گوناگون بر سر راه تولید آمده است. می دانیم که حتی بارها فیلمی هم که در خارج امتیازی به دست آورده اجازه نمایش درخود ایران نیافته است. می‌دانیم که محیط نا مساعد و بگیر و ببندها و تحکم های انقلاب نه فقط باعث مهاجرت عده ای از کارکنان برجسته حرفه فیلم به خارج شد بلکه گروهی دیگر را تا امروز محکوم به خاموشی و دورماندن از کار خود کرد.

همه این ها را می دانیم. اما در همان حال وظیفه داریم تا به آنچه از هنر و فرهنگ ایران در داخل و در خارج می درخشد عمیقاً توجه داشته باشیم.

پانوشت ها:

۱. ن. ک. به: مقاله مژده فامیلی و نوشتهٔ پرشور پرویز صیاد در همین شماره.

۲. برای مقایسه باید دانست که در فرانسه، از ۲۶ ژوئن تا ۳۱ اوت ۱۹۹۶، بیست و هفت هزار تماشاگر در پاریس و حومه و دوازده هزار بیننده در شهرستان های آن کشور به تماشای فیلم **گبه** محسن مخملباف رفتند.

۳. برای فهرست جوائز متعدد دیگر بایستی به تاریخ ها و فیلم شناسی‌های سینمای ایران رجوع شود.

۴. اینجا نه مجال تکرار تاریخ سینمای ایران است و نه جای پیمودن مراحل شناسائی فیلم. راقم این سطور، برای اولین بار تاریخ سینمای ایران را در سال ۱۳۳۰/۱۹۵۱ نوشته است و در مقالات و رساله های دیگر، به فارسی، فرانسه و انگلیسی، نیز در بارهٔ این تاریخ مطالبی را آورده است. برای آگاهی از پاره ای از این مطالب ن. ک. به: جمال امید، ***تاریخ سینمای ایران***، تهران، ۱۳۷۴.

۵. این جذابیت و شگفتی را در سفرنامه شاه و بیشتر درسفرنامه ظهیرالدوله می توان یافت.

۶. این داوری در بارهٔ کیفیت کارها نباید مانع قدردانی از زحمات و کوشش های صادقانهٔ دست در اندرکاران آن زمان شود.

۷. هیچ یک از پانزده ماده تخلف در آئین نامه سانسور آن زمان شامل **جنوب شهر** نمی شد. برای شناسائی مسائل سانسوری در ایران قبل و بعد از انقلاب رجوع شود به مقاله های جمشید اکرمی و بهرام بیضائی درهمین شماره و همینطور به مصاحبهٔ شاهرخ گلستان با بهرام بیضائی در ***چشم انداز***، شماره پانزده، پائیز ۱۳۷۴. نیز ن. ک. به:

Guardians of Thought, Limits on Freedom of Expression in Iran. Human Rights Watch, New York, 1993.

۸. "موج نو" اسم نهضتی مشخص بین اواخر سال های ۱۹۵۰ و پایان ۱۹۶۰ در سینمای فرانسه بود. این اصطلاح درتاریخ سینما معنی خاصی دارد. میتوان گفت که فلان کارگردان لهستانی از موج نو فرانسه تاثیر پذیرفته ولی نمی توان از موج نو در سینمای لهستان سخن گفت. به همین ترتیب نیز نمی توان اصطلاح"Cinema Nuovo" برزیلی را برای کشور دیگری بکار برد. در ایران بدبختانه اصطلاحات خارجی را که ربطی به ما ندارند نسنجیده بر روی رویدادهای ملی می نهیم. بهرحال نه **گاو** و نه **قیصر** و نه **آرامش درحضور دیگران**، متاثر از **موج نو** فرانسوی نبودند.

۹. برای اسامی کارگردانان و هنرمندان و افراد سینمای ایران ن. ک. به: جمال امید، ***فرهنگ فیلم های سینمای ایران***، ۳جلد، تهران، ۱۳۶۶-۱۳۷۱، و غلام حیدری، ***فیلم شناخت ایران***، تهران، ۱۳۷۱.

۱۰. احمد طالبی نژاد، ***هم شهری***، ۱۶ اسفند ۱۳۷۳، ص ۱۰. طالبی نژاد درکتاب خود، ***یک اتفاق ساده***، (تهران، ۱۳۷۳) نیز در باره سینمای پیش از انقلاب مطالبی خواندنی دارد.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار		۳۴۱
مقاله ها:		
سینمای ایران از دیروز تا امروز	**فرخ غفاری**	۳۴۳
کیارستمی و فریدون رهنما	**یوسف اسحاق پور**	۳۵۳
پس از صد سال	**بهرام بیضائی**	۳۶۳
تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی	**حمید نفیسی**	۳۸۳
استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران	**مژده فامیلی**	٤۱۷
سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب	**پرویز صیاد**	۴۳۱
قیچی های تیز :ر دست های کزر	**جمشید اکرمی**	۴۵۷
سینمای ایران در دو حرکت	**هرموز کی**	۴۷۷
تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب	**آنی یس دو ویکتور**	۴۹۳
گزیده:		
سینما و رهنمودهای دولتی		۵۰۳
نقد و بررسی کتاب:		
زیر بار امانت حافظ	**احمد کریمی حکاک**	۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

یوسف اسحاق پور*

کیا رستمی و فریدون رهنما
و
سخنی دیگر در باب "پسرایران ازمادرش بی‌اطلاع است"[۱]

آنچه در فیلم های رهنما بسیار دوست دارم، مدرن بودن سینمای اوست. چرا مدرنیته؟ برای آنکه در فیلم هایش، ما به سوی چیزی متفاوت می رویم که آمیزش کامل گذشته و آینده، واقع وناواقع را به دنبال دارد. از همین‌رو اثر اورا یکی از مدرن ترین آثار سینمایی می دانم. . . .
. . . سینما به خودی خود نمود چهارمین بُعد است. چرا که در آن، زمان به زیستن خود پایان می دهد: می‌توان زمان را کوتاه کرد یا بلند و یا از آن فرا گذشت . . . اتا با رهنما چیزی بیش از این رخ می دهد و آن دریافت شخصی او از چیزهاست. به نظر می‌رسد که رهنما موفق شده به آنچه دست نیافتنی است دست یابد. . .
. . . در دومین فیلمش، او به دنیایی خارج از زمان نظر ندارد. فیلم او گفتگویی است بین واقعیت- که به شکل شخصیت های تاریخی پدیدار می‌شود- و ناواقعیت- که در شکل‌های طبیعی رخ می‌نماید؛ مکالمه‌ای بین ظاهر و آن چه زندگی واقعی بایستی باشد. در بیان سینمایی، این گفتگویی است بین جنبه سهل سینما که محدود به دوربینی است که در خیابان فیلم برمی‌دارد و توهم زیستن هرچه رؤیت شدنی است را می آفریند، و درجه برتری از هنر که همان هنر سینما باشد. در رهنما، فیلم و انسان یکی شده اند. برای من رهنما تجسم فرزانگی بود.

هانری لانگ لوآ

فریدون رهنما، سینماگر ایرانی، "فرزند" کانون فیلم فرانسه هم بود. چند تن دیگر نیز ازاین دست دردنیا موجودند. هنگامی که رهنما با چند نفر دیگر، که بعدها به آن‌ها نام "موج نو" داده شد، به‌این کانون آمدوشد می کردند، کانون فرانسه هنوز

---

* متفکر، نویسنده و هنرشناس.

به خیابان "اَلم" منتقل نشده بود. او هرچند یکبار برای اتمام مونتاژ فیلم هایش به پاریس باز می گشت و پای بند آن بود که پیش از هرجا، آنرا نزد لانگ لوآ نشان دهد.

درسال ۱۹۷۵، برای اولین نمایش فیلم **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است** باز به پاریس آمده بود. امّا دیگر توانایی سرپا ایستادن را نداشت. خودش می دانست، مانند همهٔ تماشاگرانی که در سالن حضور داشتند، که از زندگیش اندک زمانی بیش باقی نیست. رهنما از دو بیماری درحقیقت یگانه‌ای (سینما و تاریخ) رنج می‌برد. او می خواست در زمینه ای بس دشوار، به دور از مدار تجارت و قدرت، به سینما بپردازد. حال آن که، بجز در غرب، هر سینمای ملی و مستقل به قدرت وابسته است و این خود از تناقضات آن است. این واقعیت تقریباً هیچ راه دیگری نه پیش پای رهنما می گذاشت نه پیش روی دیگران. رهنما، حتی درمیان کسانی‌هم که برای پیدایش یک سینمای واقعی درایران تلاش می کردند، در حاشیه بود. وی، به دلیل شناخت وسیعی که ازسینمای جهان داشت، مانند بسیاری دیگر از هم نسلان خود درسایر کشورها، به جستجوی راههای نوین کشیده می شد و این امر به دید تماشاگر ایرانی سخت غیرعادی می‌آمد.

درسال ۱۹۶۶، باتماشای نخستین نمایش **سیاوش در تخت جمشید** بسیار حیرت‌زده شدم. تمامی تاریخ ایران باستان، قهرمانان اسطوره‌ای‌اش، در خرابه های تخت جمشید به گردش آمده بودند. انگار که این، فیلم مستندی است درباره مکان‌ها، خود بازیگران و تاریخ. با هراس از مرگی که می توانست پیش از پایان گرفتن **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است** به سراغش رود، رهنما دستور کار دقیقی برای اتمام فیلم در اختیار من قرار داده بود. درآن زمان ناگزیر بودم جدایی فیلمساز و فیلم ـ حضور و عمل ـ را بپذیرم، گرچه پیوستگی فیلمساز و فیلم شالودهٔ اعتقاد به واقعیت "خیالی" سینماست.

خصلت غریب فیلم های رهنما، دلمشغولی اوست به تاریخ. اما مسئله که فقط در رابطه با گذشته نیست؛ نیز کوششی است برای دست یافتن به هویت تاریخی که امروزه دیگر سخت پیش پا افتاده می نماید. موضوع سه فیلم او، بین گذشته و حال، به تبیین هویت اختصاص داشته است.

بی شک پرسش هویت در ایران پاسخی یافت که رهنما آن را پیش بینی نمی‌کرد. پاسخ به نفی تضاد با غرب و یا به وجود رابطه ای تنگاتنگ با ایران باستان نینجامید، بلکه در بیان یک دست توده های مردم مسلمان علیه اندیشهٔ هویت تبلور یافت.

امّا بهرحال، رهنما به خاطر شیفتگی بی حد خود به تاریخ و بهره جویی از آن در سینما، همواره فیلمسازی "تجریدی" شناخته می‌شد. آمیزش گذشته و حال، یکسان انگاشتن تآتر و زندگی در **سیاوش در تخت جمشید** و نیز چندگانگی (poly phonie) در بیان سینمایی **پسر ایران ازمادرش بی اطلاع است** بیش از اندازه پیچیده به نظر می آیند.

کارکرد و برداشت این فیلم ها در زمینهٔ تاریخ و یا سینما درست درجهت خلاف «زیبائی شناسی غایت‌نگر» سینمایی است که سادگی و بی واسطگی رابطه بادنیا را درنظر دارد. این زیبائی شناسی پَسامدرن امروزی از "بی نهایت" و پرسش هایی که درجستجوی معنا برمی‌انگیزد، دوری می جوید. تمامیت دربودن است و هستی به خودی خود در بودن در دنیا معنا و ارزش می‌یابد. زندگی و دیگر هیچ.

این زیبائی شناسی سینمائی درعباس کیا رستمی جلوه ای درخشان یافته است. می توان گفت که رهنما و کیا رستمی در دو نقطه مقابل هم ایستاده اند. زیرا زیبائی شناسی رهنما "تاریخ انگار" و از آن کیارستمی درست خلاف آن است، اما بی هیچ رابطه ای در ظاهر. چون تقریباً زمانی که رهنما آخرین فیلم خود را به پایان می برده، کیا رستمی نخستین فیلم بلندش را آغاز می کرده.

باید یادآوری کرد که به جز سینمای کیارستمی، تنها آن فیلم های ایرانی موفق به جلب نظر تماشاگران غربی شده اند که دربارهٔ "بچه‌ها" بوده‌اند، زیرا جاذبهٔ کودکی در همه جا یکسان است. کودکی برآن کرانه از طبیعت جای دارد که در آن "فرهنگ" واقعیتی تاریخی نیست بلکه آداب و رسومی است دور و بیگانه از ما. برای تماشاچی، کودکی بی واسطه و بدون نیاز به "مرجع" ادراک می‌شود. حوادث زندگی کودکان پیچیدگی عادی زندگی بزرگسالان را ندارد. از سوی دیگر در پناه جذابیت کودکی می توان از رودررویی با مشکلات پیچیده و نیز از مقابله با قدرت حاکم (همواره مستبدانه در شرق) اجتناب کرد. اما مهم ترین نکته این است که جوهر اصلی کودکی در پیوند بی واسطهٔ آن به دنیاست. و به نظر می رسد که این، برای اعتقاد به واقعیت سینمایی امری انکارناپذیر باشد، چه در سینمای هولیوودی، چه نزد روسلینی.

حسرت زمان از دست رفته و یا تصفیه حساب با گذشته (نه فقط در زمینه سینما) دو نشان بارز مدرنیته اند. حال آنکه تلاش برای بازیابی کودکی از ویژگی های پَسا مدرنیته و کوشش برای بازیافتن اندیشه های مقدم بر دوران خودآگاهی تاریخی و انقلاب های مدرن از ویژگی های تفکر دوران کنونی است.

ایران هرگز به راستی کشوری مدرن نبوده است.[۲] نه فقط کودکان، بلکه

روستاهایی که کیا رستمی از آنها فیلم می‌سازد، خارج از تاریخ واقع شده اند. هم از آن روست که چنین "بهشت وار" به نظر می آیند. و هم به این سبب است که کیا رستمی می تواند از "تاریخ" بگذرد. اما از زندگی پس از زلزله (موضوع فیلم های اخیر او) برداشت دیگری هم می توان کرد: استعاره ای از یک حادثهٔ تاریخی که همراه انقلاب تمامی کشور را از بن دگرگون کرده است. اما با این همه، آنجا «زندگی ادامه دارد.» بدین ترتیب، تاریخی که بیست سال پیش افق فیلم های رهنما بود، مسخ شده، تبدیل به ویرانه گشته است. فاجعه ای طبیعی که باید با آن زیست. آنچه در هستی روستائیان کیارستمی از نوعی جبر سرنوشت برمی‌خیزد، در اندیشه سینماگر بدل به گذشت برای پذیرش بزرگوارانه زندگی می‌شود.

قصد دیگر، خدا و طلب ناگزیر معنای آن نیست. بلکه نظر به زندگی است که در خود تمام است، می دهد یا می‌گیرد، اما همیشه زندگی می ماند. «زیبائی شناسی غایت نگر» از این دست است. از بی نهایت روی بر تافته و مقصود را در غایت زندگی، در خود تمامی زندگی می جوید. این برداشت با اندیشه رهنما و یا با آن بخش از سینمای مدرن تفاوت دارد که با اراده ای خلل ناپذیر هر داده ای را زیر سؤال می برد: سینما، معنا، تاریخ؛ اراده ای که امروز تلاشی ذهنی به نظر می آید برای در برگرفتن زندگی و دنیا.

امّا مقصود «زیبائی شناسی غایت نگر» پیوندی خود انگیخته است با آنچه که هست در همان غرابت عادی اش. امّا همین، زندگی و غرابت عادی، به چشم نمی‌آید مگر به عنایت سینما. زیرا آنچه که در جوار ماست و یا زیسته می‌شود درحقیقت نه زندگی شده و نه به رؤیت آمده است. تنها در بُعد فاصله ای که سینما می آفریند، هنگامی که همهٔ اینها بر تصویر درمی آیند، در بازسازی شان برای دومین بار، زندگی و آنچه دیدنی است، نزد کیارستمی به رؤیت می آیند. هم از این روست که، برای دست یابی به حقیقت، فیلم های او به کمک رده هایی از دروغ بنا می‌شوند. حقیقتی متمایز اما همساز با فیلم های رهنما. یک حقیقت و نه یگانه حقیقت محض. به سبب همین چندگونگی حقیقت است که آثار هنری خود را از مذهب، ایدئولوژی و حتی فلسفه متمایز می سازند. آنها گویای حقیقتی منحصر به فرد نیستند، بلکه حقایق ممکن و تخیلی هستی بشر را عرضه می کنند. پرسش هایی همیشگی و پایان ناپذیر.

اگر آثار هنری متفاوت را چون دشمنان خونی رو در روی یکدیگر قرار ندهیم، پذیرش یکایک آنها سبب می شود تا این ممکنات خود آشکار گردند. از این رو، یک اثر هنری واقعی فراسوی زمان خود نیز به زندگی ادامه می‌دهد

و تجلی آن هرگز به آخر نمی‌رسد. اثر رهنما نیز به انتظار زمان خود است. ضرورت آن برای ایرانیان اجتناب ناپذیر می آید. به شرط آنکه نخواهیم آن را بازسازی و این زمانی کنیم.

از این روخواستم آنچه بیست سال پیش، کمی پس از مرگ رهنما، در بارهٔ **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است** نوشتم بدون تغییر، به همان شکل گذشته اش، دوباره در این جا به‌چاپ رسد، به نشان یک دوستی. تا ازخاطرهٔ او و نیز شور بی پایانش برای تاریخ یادی کرده باشیم؛ تاریخی که امروزه به نظر نابجا می آید، هرچند که پیوسته ناچار به تحمل واقعیت آن هستیم. به قول والتر بنیامین: «چه بیچاره هایی شده ایم. هر روز پاره‌ای از میراث بشریت را از دست می دهیم و در بازار صرافان به یک صدم بهایش گرو می نهیم تا در برابر مساعده ای ناچیز، پشیزی "امروزی" به دست آوریم.»

* * *

باید آنچه را که ویژه ماست درست مانند آنچه از ما بیگانه است بیاموزیم. به همین علت است که ناچار باید به یونانی ها توجه کنیم.

هولدرلین

یونان در نظر ایرانی بیش از هرچیز مغرب زمین و مهاجم است. این کشور کهنسال در تاریخ دراز خود مهاجمان دیگری هم دیده که رویا روی آنان همیشه مجبور بوده خود را باز شناسد و از خاکستر خود باز زاده شود. پس چرا در **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است**، و از میان همه آنان یونان انتخاب شده است؟ چونکه دوباره امروز هم "دیگری" مغرب زمین است. و نیز برای آنکه یونان در ایران چیزی را بیدار کرد که تاریخ ویژه آن، استبدادی مداوم، خفه کرده بود. در برابر یونان، کار پارت ها فقط راندن ساده بیگانه به سبب وابستگی به سنت نبود بلکه آنها به ضرورت آزادی جنگیدند. پارت ها در برابر این دو امر، "گذشته" و "دیگری" می بایست ممکنات را باز می یافتند، گذشته را تأمل می‌کردند، و "ویژگی" را از طریق شناخت بیگانه فرا می‌گرفتند. بدینسان "ویژگی"، دیگر چون تمامیتی نفوذ ناپذیر، زمینی بکر، خالص، که به علت بسته بودن در خود، دارای خلوصی که آمدن غریبان آن را آلوده و خراب کرده باشد، نبود. هرگز "ویژگی"ئی که به روی بیگانه بسته باشد، وجود نداشته است، بلکه

همانطور که در پایان فیلم آمده مردم جهان، جریان مداوم آزاد شدن، پرچم آزادی و یا مشعل را به دست یکدیگر می سپرند. بدین گونه یونانی باید به ضد ایرانی مهاجم می جنگید و خود را باز می شناخت همانطور که بعدها پارتیان با یونان جنگیدند. از همان آغاز فریدون رهنما از نفی ساده و ساده‌لوحی ناسیونالیسم تنگ نظر ـ که از معصومیت به دور است ـ فراتر می‌رود.

* * *

زیرا ـ باز به قول هولدرلین ـ او می دانست که، «کاربرد آزادنه چیزی که "ویژه" ماست، بسیار مشکل است.» او در شمار کسانی بود که وسوسه مغرب زمین را ـ نه چون سودائی دیررس، بلکه از نوجوانی و تحصیل در پاریس ـ به‌شدت احساس و تجربه کرده بود. پیش از آنکه به منزلت ایرانی ترین سینماگر برسد، شاعری فرانسه زبان بود. از آن پس، و در پرتو روشنی تازه ای، اشتیاق و کنجکاوی او در باب ایران به نیروی تمام برانگیخته شد.

نخستین اثر او، فیلم کوتاهی درباره تخت جمشید، مرثیه دنیائی از دست رفته نیست، بلکه با توجه به ویرانه ها، پرسش برسر سازندگان آنهاست. در فیلم دوم او، همین ویرانه ها صحنه گفتگوی بی پایان شخصیت های اساطیری حماسه است. درحضور ویرانه های بازمانده از گذشته و نمایش این زمانی که به استقبال آنها می روند، نوعی "ناسازی" تاریخی (anachronisme) تکرار می‌شود. دیگر پرسش از بیرون تکوین نمی شود بلکه به صورت رابطه این شخصیت ها با سرنوشت و تاریخشان درمی آید. قهرمان این فیلم، سیاوش کسی است که مرزها وجود او را درنور دیده اند مرزهائی که در عصر اساطیری "ویژگی" را محدود کرده‌اند. او این سو و آن سوی خط است. در **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است** سرکرده ای یونانی به اشک پارتی می گوید «تو که سراپا یونانی هستی، حتی بیش از خود ما».

امّا در این فیلم اخیر، تاریخ بی نهایت نزدیک و بسیار دور شده است. نزدیک از آن جهت که پرسشی درباره آن مستقیماً مستلزم پرسشی درباره زمان حال است. از همین رو، در حالی که صدائی از خود می پرسد چه اتفاقی افتاده، فیلم با عکس هائی از ایران امروز آغاز می شود نه با اشیاء تاریخی. و دور، از آن جهت که گذشته تاریخی وجود ندارد مگر به صورت باز مانده هائی درموزه. دوربین بعد از عنوان، نگاهی به اشیاء موزه می اندازد. نگاهی پرسنده، مبهم و جوینده بی آنکه دقیقاً بداند جویای چیست، نگاهی تقریباً بدون دیدن زیرا جویای چیزی است که باید اصیل ترین میراث او باشد. دوربین در برابر مجسمه ای سخت موقر، مجسمه بدون دست یک پارتی، درنگ می‌کند.

تکرار و این زمانی کردن تاریخ؟ این که هرگز نمی تواند چیزی بیش از نمایش و تآتر باشد وگرنه به صورت نقاب، فراموشی تفاوت ها و راز آمیز کردن گذشته درمی‌آید ـ که در تکرار ـ خواهان راز آمیز کردن زمان حال است. بنابراین در آوردن بازمانده ها به صورت امری کنونی، نمایش است و روی آوردن به تاریخ ناشی از پرسشی است درباره زمان حال. برای مجسمه ای ساکن که تنها روی صحنه دارای زندگی است، این دست هائی که در تمام طول فیلم می نویسند و از پرسشی به پرسشی دیگر جهت حرکتی را دنبال می کنند، این دست هائی که انگار به مجسمه ساکن و بی دست هدیه شده اند، لازمند تا این مجسمه زندگی یابد. و اما در صحنه، با تعمدی در "تآترپردازی" و حتی رنگی کردن آن ـ درحالی که بقیه فیلم سیاه و سفید است ـ گذشته ای که در جای دیگر نمی‌تواند احیا شود، محل تأمل قرار می‌گیرد. تاریخ با گشودن راه خود از خلال دشواری ها و مبارزه ها، نیروی دردناکش را باز می یابد. این آغاز پرسنده به مجسمه جان می‌بخشد. اما پوسته قامت آن، شخصیت تاریخی قهرمان را از ابعاد مردی اهل عمل و در معرض مخالفان خارجی و همکاران، برخوردار می کند، مردی که ناچار است با تردید ها و نافهمی های آنان که می بایست به یاری او می آمدند بجنگد. مردی که درباره عمل خود و اعتبار آینده ای که شکل آن را نمی شناسد و با این همه باید آنرا بسازد، پرسان است. بدین‌ترتیب در ورای خصلت تاریخی و برکنار از گذشت زمان، صحنه به مثابه جلوه گاه طرح مسائل اساسی و پرسش هائی که امروز هم اساسی هستند، در نظر می‌آید. در این جا تآتر وسیله ای است تا کوشش و وظیفه برصحنه جای گیرد. رنگ "صحنه" ای را، که هم نمایشگاه تاریخ و هم محل پرسش های اساسی درباره عمل تاریخی است، مشخص می کند و این قسمت تآتری فیلم را با تصویرهای رنگی ثابت ایران (که پیش از این سکانس های تآتری نیز در فیلم آمده بودند) می پیوندد، با تصویرهای ایرانی که به عنوان شالوده ای حاضر، بیرون از دسترس این تاریخ واقعی است، که در قیاس با آن عمل معنا می یابد. رنگ اساسی و پایدار را از اختلاط با واقعیت های تصادفی، جدا می کند. بازیگر، نویسنده و کارگردان نمایشنامه که شخصیت اصلی فیلم نیز هست، در پایان، مبهم و گنگ می گوید: «نمایش یا زندگی . . .»

* * *

زیرا هم چنین در **پسر ایران** . . . واقعیتی روزمره وجود دارد که با آنچه در صحنه می گذرد، در مقابله نیست. صحنه جایگاه ضرورت است، اما زندگی هم

فقط تابع برخوردهای تصادفی نیست تا درجهت خلاف صحنه باشد. شخصیت اصلی فیلم، آنکه به مجسمه نگاه می کند، آنکه در تمام طول فیلم می نویسد، می‌کوشد تا نمایشنامه ای درباره پارت ها اجرا کند.[۳] کوشش او- همانگونه که در فیلم بیماری تاریخ نامیده می شود- برای اینکه گذشته را به زندگی باز گرداند تا دریچه‌ای باشد برای پرسش ها، به همان مشکلاتی برمی‌خورد که قهرمان نمایشنامه در عمل تاریخیش دارد. بدین ترتیب نمایشی کردن تاریخ با هدف خاصی که دارد، دچار همان مسائلی است که بر صحنه نمایش داده می شود. این مخالفت مداوم نسبت به کار کارگردان کم‌کم به بازیگران گروه نیز سرایت می کند. در این تناوب میان صحنه و زندگی روزمره موضوع بر سر انعکاس مکرر آن دو در یکدیگر نیست، بلکه علی رغم تفاوت ها، موضوع بر سر پیوند واقعیت های روزمره و اصل عمل، و یگانگی آنهاست. بدین ترتیب است که هر عملی، در هر مرتبه ای، مبارزه ای است بی گذشت، مبارزه ای که تنها درصورت پای بندی به اصول به نتیجه می رسد، مبارزه ای که با تأمل در بنیادها و هدف های خود، بارور می‌شود. مثل قهرمان نمایشنامه و در سخت ترین لحظه تنهائی، آنگاه که همه رهایش کرده اند، و او فقط با نجاری پیر می تواند هم صحبت باشد، کارگردان نیز به خود، به معنای کوششی که می کند، به قلمرو حرکت امروز و به حقیقت شخصیت تاریخی که می خواهد برصحنه آورد، می اندیشد.

آهنگ فشرده تفکر مداوم و صبور فیلم در همین پرسش های پیاپی و نفی هرگونه سازشکاری است. تفکری که تبدیل به شعر می شود. این فیلم که همه چیز را در برابر دیده عرضه نمی کند، با صرفه جوئی بسیار در حرکت و بی اعتنائی به خشنودی دیگران، در سینمای امروز به لحظاتی سرشار از دیدار دست می یابد. منظره هائی با زیبائی شگفت انگیز: کوه، زمین، آب، درخت، آسمان، چهره و بنا که بی حرکت- چنان که گوئی درماوراء تصویر- به صورت پیدایش نخستین خود درآمده اند با موسیقی دلشکافی (برای دلی که از آن بر می آید و دلی که درآن می نشیند) همراهند، دم آتش و شکایت و سرودهائی درنهایت خفقان و سکوت نجات بخشی که نمی تواند متوقف شود- این زیبائی دعوت به تماشا نیست، دلربا نیست. با مونتاژی بسیار روشن- مانند شدت ضرب آهنگ یک ورد- بیننده را به چنگ می آورد و بر او پیروز می‌شود. نه برای آنکه او را از پا درآورد بلکه تا او به خود آید و احساس کند، تا پیام را فرا گیرد. کشش و کوشش او جز به روشنی منجر نمی شود. اما این روشنی با سقوط در واقعیت روزمره که لحظه آرامش است به دست می‌آید. این لحظهٔ

آرامش، بیش از آنکه لحظه شاعرانه-فلسفی عمل تآتری آغاز گردد، با چرخشی در زندگی قهرمان فیلم نمودار می‌شود. موضوع بر سر ناهنجاری شب نشینی عیاش جماعتی از هرقماش است که به روی خارجی بسته ولی از عوارض آن تباه می شود. این سرآغاز (یا منشاء degré zero) واقعیتی است که درست از آن تمام پرسش ها درباره چیز دیگر زاده می‌شود: ایران و تاریخ دو غایب بزرگ این واقعیتند. بیگانگی این جماعت سبب می شود که، امر اساسی درجای دیگر، در سرزمین دور، بازمانده های موزه یا صحنه تآتر، مطرح شود. چون این جماعت درخود جدا مانده، جدائی درتمام این سطوح و در انفجار فیلم وجود دارد. اگر این جدائی نبود فیلم بدل به حماسه ای یکنواخت می‌شد، دیگر نه نگاهی بود. . . و نه صدائی تنها، رانده به درون، بسته و رها شده در سکوت صفحه سفید کاغذ. معهذا این صدائی که خود را می نویسد، این تنهائی که علی رغم همه چیز و به وسیله پرسش هایش ظاهر می‌شود، هم چنان که به فیلم "ضرب آهنگ" می دهد و آنرا تقطیع و یکپارچه می‌کند، می‌کوشد تا بیگانه و جدامانده را در خودمتحد کند. نوآوری فیلم، با توجه به نبودن عمل دراماتیک بی واسطه، درهمین گذر دائم از مرتبه ای به مرتبه دیگر، در این تنش میان کثرت و وحدت و گسستگی وپیوستگی است. از خلال چندگونگی تصویرهائی کاملاً متفاوت، مانند عکس، سند، نمایش، خیال پردازی، درام دربرابر همه نیروها و موانع راهش را می گشاید و صدایش را در سرودی عاری از حشو و زوائد به گوش می رساند- بهم گره می خورد. این ، نه آهنگ گشایش کیهانی مشرق باستانی است و نه برتری عمل‌که درسنت مغرب زمین روزمرگی را به مرتبه تاریخ می‌رساند، بلکه چون ملاقاتی است درآستانه: گسترشی ایستا، از فرط بی تابی خویشتن دار و آتشی درونی که در تصویرهای ایرانی به اوج شدت می رسد. و ازخلال این کندی و امتناع چیزی رخ می دهد: **پسر ایران از مادرش بی اطلاع است** سرگذشت شکست نیست بلکه موفقیتی نمونه است که برای به نتیجه رسیدن -حتی به بهای رنج تنهائی شدید- خواهان هیچ سازشی نیست. و این تنهائی بازتابی ندارد مگر سخنان صنعتگری پیر و ندای دور بیگانه ای محبوب. مثل اینکه از انعکاس صدای آنان در اینجا نیز گذشته و دیگری "ویژگی" را پذیرفته و کشف کرده اند. در صحبت از اعتقاد خود به سینما، فریدون رهنما می‌گفت: «باید ایستادگی کرد- علی رغم هرچیز- حتی به بهای زندگی.» تنها با چنین رویه ای سینما و زندگی معنای واقعی خود را باز می یابند.

پانوشت ها:

۱. بخش نخست این گفتار ترجمهٔ مژده فامیلی و بخش دوم آن، «سخنی دیگر در باب ***پسر ایران از مادرش بی اطلاع است***»، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب است که در مجله **نگین** (شماره ۴۵، خرداد ۲۵۳۶) در تهران منتشر شده بود.

۲. دربارهٔ ایران و تجدد ن. ک. به: یوسف اسحاق‌پور، «***بر مزار صادق هدایت***»، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران، انتشارات باغ آینه، ۱۳۷۳.

۳. مایه اصلی و حوادث ***پسر ایران از مادرش بی اطلاع است*** را رهنما ازشرح حال خود برگرفته است. دست خودش را می‌بینیم که در سراسر فیلم می‌نویسد و خصوصاً این صدای خود اوست که می‌شنویم. گفتار هنرپیشه اصلی فیلم را خودش دوبله کرده و از او دراتاق شخصی اش فیلم برداشته است.

رهنما با روایت چگونگی اجرای یک نمایش، بخش‌هایی از زندگی خود و مشکلاتی را که برای تهیه نخستین فیلم بلندش با آنها مواجه شده است بیان می‌کند. امّا قصد او بازگویی تجربهٔ خود بود و نه نوعی انتقال ناخود آگاه آن. با آوردن "تاریخ" به روی صحنهٔ تآتر رهنما می خواسته تاریخ را از اسطوره جدا سازد و واقعیت را از "ناواقعیت"، برخلاف **سیاوش در تخت جمشید** که در آن این مقولات جدا نشده مانده بودند.

بدین ترتیب در ***پسر ایران از مادرش بی اطلاع است*** قصد "سینما درسینما" نیست که پرهزینه بود و می‌توانست تهیه فیلم را بامشکلات بیشتری مواجه سازد. هدف حضور جسمی فیلمساز هم بر پرده سینما نیست. رهنما دیگر به جوانی کارگردان تآتر در فیلم نبود و شاید هم خودرا هنرپیشه خوبی نمی‌دانست. نوعی شرم شرقی هم ممکن است موجب شده تا از خودنمایی بپرهیزد. اما خصوصاً او نمی خواست که شرح زندگینامه اش فیلم را به حد یک اثر شخصی (خصوصی) محدود کند و معنای عام و غیرشخصی آن از نظر دور بماند. در این فیلم رهنما غیبتی آشکار دارد: بی‌طرفانه، به‌شکل نوشته مکتوب و یا مانند صدا. در مرز آنچه بشود شرح حال شخصی خواند.

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار ۳۴۱

مقاله ها:

سینمای ایران از دیروز تا امروز — فرخ غفاری ۳۴۳

کیارستمی و فریدون رهنما — یوسف اسحاق پور ۳۵۳

پس از صد سال — بهرام بیضائی ۳۶۳

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی — حمید نفیسی ۳۸۳

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران — مژده فامیلی ۴۱۷

سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب — پرویز صیاد ۴۳۱

قیچی های تیز :.ر دست های کرر — جمشید اکرمی ۴۵۷

سینمای ایران در دو حرکت — هرموز کی ۴۷۷

تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب — آنی یس دو ویکتور ۴۹۳

گزیده:

سینما و رهنمودهای دولتی ۵۰۳

نقد و بررسی کتاب:

زیر بار امانت حافظ — احمد کریمی حکاک ۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

بهرام بیضائی*

پس از صد سال

می دانید که در جامعه‌ی ما در طول قرن ها تصویرسازی ممنوع بوده است. حتی پیش از اسلام هم آنچه از تصویرسازی ما برمی‌آید نشان دهنده‌ی فرهنگی پوشیده است؛ درحالی که تصویرسازی یونانی هم عصرش تصویرسازی برهنه است. به نظر من این اشاره‌ی کوچکی به تفاوتِ اساسی دو فرهنگ است که یکی سربسته نگه می دارد و می پیچاند و می پوشاند و یکی پرده برمی‌دارد و می گشاید و آشکار می‌کند. در اندیشه‌ی یونانی- در بهترین دورانش- تلاش می شود که پرده از روی ابهام ها برداشته شود. فلسفه و تاریخ و نمایش و گفتگوی آزاد وجود دارد که سعی می کند پیچش ها و قانون های زندگی را کشف کند؛ درحالی که درشرق میانه و منطقه‌ی ما و در ایران- در بهترین دورانش هم- تلاش در پوشاندن و پیچیده کردن قانون های زندگی است. آنها از پیکر انسانی داشتن، نیروی خرد و ناطقه داشتن شرمنده نیستند و آن را در تصویرسازی و نمایش و فلسفه و همه‌ی وجود زندگی ستایش می‌کنند؛ در حالی که ظاهراً اینجا پیکر انسانی داشتن چیز بدی است که باید از آن شرمنده بود و آن را، همچنان که تصویرسازی باستانی ما هم نشان می دهد، از نوک پا تا فرق سر پوشاند و البته با آن ارزش نهادن به خرد و ناطقه و فردیت را هم. حق با کسانی است که این

---

* نمایشنامه نویس، سینماگر و پژوهنده. این مقاله متن بازنوشته شده‌ی بخشی از گفتگویی است که بهرام بیضایی با تنی چند از دوستان خود در آبان ۱۳۷۴، در پاریس، انجام داده است.

دوگونگی را از آن طرف محصول خدایان آدمی وار داشتن، و حکومت مردم مدار، و خردگرایی یونانی می دانند؛ و از این طرف نتیجه‌ی جا افتادن تک‌سروری و استبداد توأم دینی و نظامی. تقریباً همزمان با آن که خدایان یونان هر روز و هرچه بیشتر زمینی شدند و صفات انسانی بیشتری به‌خود گرفتند، و اصطلاحاً فلسفه از آسمان به زمین آمد، اینجا راهی درست برعکس طی شد و خدا که در دین های اولیه گاهی دوسوم وجود بهترین مردم بود، اندک اندک از مردمان جداشد و به آسمان بُرده شد تا از فراز در مردم زبون و رها شده و بیچاره خیره شود و گاهی با قهر و عتاب و گاهی با تحقیر و تهدید آنها را به کیفر یا لطف خود وعده بدهد. البته در یونان هم بعدها با رسیدن استبداد نظامی، عصر زرین به پایان رسید و با رسیدن فرهنگ دینی شرقی مسیحی، همه چیز خاموش شد.

در دین های تک خدایی پیش‌اسلامی ایران تصویر محدود هست ولی ممنوع نیست. ما نمی دانیم مانی پیامبر همراه با شعر آیا خودش تصویر را برای رساندن پیامش برگزیده بوده یا پیروانش شعرهای دینی او را مصور کرده اند. اما هرکدام باشد نشان می دهد که تصویر سازی به کلی نمرده بود، خصوصاً که مانی پیامبر اصلاً چکامه ای دارد که مثل پرده خوانان هزار سال بعد گویا برای توضیح تصویر مذهبی است. ما همه‌ی نقاشی های دیواری آن دوره ها را از دست داده ایم جز چند تایی مانده در بیرون از مرزهای امروزی ایران، و آنچه در کوه خواجه ذرّه ذرّه تباه شده. فردوسی به دیوارنگاره هایی در داستان سیاوش اشاره می کند؛ و تایید آن یعنی دیوارنگاره‌ی مویه بر مرگ سیاوش هم تنها در بیرون از مرزهای فعلی ایران باقی است. اما خود این سنّت دیوارنگاری، از آنجا که درخانه‌ها بوده و می توانسته پنهان باشد، همزمان باخود فردوسی، یعنی چهار قرن پس از آمدن اسلام، هنوز در خانه‌ی توانگران بوده. سلطان مسعود غزنوی پنهانی نقش هایی بر دیوار کرده بوده که ازترس فرستاده‌ی پدرش یک‌شبه بر آن‌ها گچ گرفت که خبرش را ما از بیهقی داریم. همین طور از دوران پیش‌اسلامی ایران تندیس ها و نیم برجسته هایی مانده که ـ خوب یا بد ـ نشان می‌دهد ما از دیدن و ساختن عاجز نبوده ایم، هرچندکه ـ مثل هرجای دیگر درآن عصر ـ تنها داستان پیروزی و شکار باشد، یا اتحاد شاه و موبد که مبدء یگانه‌ی آنها را نشان می دهد، یا برجسته تر نشان دادن نشانه های مزدا اهورا و خدایان آدمی وار مهر و ناهید. ضمناً، همه‌ی این‌ها اسناد شیوه‌ی زندگی و بینش آن زمان هم هست که خبر می دهد از روش لباس پوشیدن جنگی و غیر جنگی و خودآراستن، و

سازهای موسیقی و زیور بستن و اسب آرایی و جنگ افزارها و آداب جنگاوری و تیرافکنی و شهربند و رده کردن اسیران و پیشکش آوردن و نیایش نزد آتش و باورهای غیررسمی و برخی جزییات معمول زندگی. وبعدها بانبودن پیکرتراشی ما چه اسناد بصری گرانبهایی را از دست دادیم. خدایانِ آدمی وار همه تصویر داشتند و البته اسطوره هم.

با رانده شدن خدایان آدمی وار از درگاه دین های تک خدایی، تصویر خدایان هم ناپدید شد و آنچه سرانجام با آغاز تصویرشکنی و ذهنی کردن خدای یکتا برکرسی نشست این بود که تنها حقیقتی که ارزش شناختن و باز شناختن دارد خدای مطلق است، که البته او هم تصویر ندارد. تندیس ساختن منع شد چون یادآور بت سازی پیش اسلامی بود، و یا هنرمند را متوّهم می کرد به شریکی در خلقت. همین مشکل را چهره سازی درنقاشی داشت، و چندین قرن باید طول می کشید تا از نقاشی ارتنگیِ پیش‌اسلامی برسیم به نقاشی مانی‌وارِ ایران دوران اسلامی‌که لای کتاب ها و درکتابخانه های توانگران پنهان بود و به‌دست همگان نمی‌رسید و گروهی هیچ ندان چوبِ حراج برفرهنگ خود زده، در قرن گذشته، به خیال خود آبشان کردند بهَ خریداران خارجی؛ و در این قرن، به لطف چاپ، نمونه‌هایش درخارج است که ما جویندگان بدبخت پشتوانه های تصویری‌بومی، بعضیِ آنهارا به‌چشم دیده‌ایم. ولی‌اگر درنقاشیَ ارتنگیِ پیش‌اسلامی تأثیرنقاشی چینی تصادفی باشد ـچون‌همه درنواحی شمال شرقی ایرانَ پیدا شدهـ دیگر تصادفی نیست که در نقاشی های مانی‌وارِ آغاز دوباره زایی‌اش در ایران اسلامی هم سایه ای از نقاشی چینی می بینیم، که خبر از چند قرن غیبت سنّت نقاشی بومی می‌دهد. در این فاصله ما فقط نقاشی های فوق العاده‌ی روی سفال‌ها را داریم که نمونه‌های عالی ری و کاشان و ساوه و نیشابور و غیره اش همه در یادخانه ها و هنرگاههای جهان، با هدف ایران زدایی از تاریخ و جغرافی، به نام هنر خاورمیانه، هنر جهان عرب، یا هنر اسلامی و مانند اینها به نمایش گذاشته می‌شود. و تاآنجا که من می‌دانم درمیان پاسداران مرزها فقط در دو مجله ***ایران نامه*** و ***ایران شناسی*** به آن اعتراض شده. و چرا اعتراض کنند وقتی این آثار را اصلاً دیگران به عنوان ارزش در ویرانه های ما پیدا کرده اند و ما، زیر تأثیر قرن ها منع تصویری، آن‌ها را چون لکه ای از دامن خود دور کرده ایم؟

برگردیم به موضوع؛ و چون حرف از فیلمسازی است شاید درست تر باشد که تصویر را به معنی گسترده اش بگیریم، یعنی تصویری که از هرنوع نوشته و هرنوع نگارگری به دست می آید، و آن وقت می بینیم دلایلی که تصویرسازی را

محدود کرده همان هاست که برنوشته ها هم حاکم بوده، یعنی به جز مهارت یا بی‌مهارتی هنرمند، و دانش یا بی‌دانشی او، و دیدگاه شخصی‌اش، و داشتن و نداشتن امکانات، و توانایی خودِ وسیله‌ی بیان، گونه‌ی نظارت باور شده از بیرون، با گونه‌ی نظارتِ باور شده‌ی درونی شده، باهم دست به یکی می‌کنند تا در اکثر موارد دست تصویرساز به سوی رعایت و پوزش خواهی بلرزد و ابعاد تصویر همان درنیاید که دراصل هنرمند خواسته بود. و این تناقض می‌شود هویت واقعی تصویرهای ما که درآنها ماهیت آشکار کننده‌ی تصویر با کوشش برای پوشاندن صراحت آن دایم در جدلی اخلاقی است. چرا؟

یک مشکل‌کوچک قدیمی داریم که روز به روز بزرگتر و جا افتاده تر شده و آن ناهماهنگی مطلق نگری اندیشه های سنتی ما با ساختار زندگی واقعی است. همه می دانیم که تصویر از زندگی واقعی می آید و نظارت از آن مطلق‌نگری سنتی. از مطلق نگری منظورم همان بنیاد سیاه و سفید باستانی ماست و همراه آن حذف همه‌ی ابعاد واقعی به نفع تمثیل های دینی و اخلاقی و این همه پیکار ازلی و ابدی را بر دوش بشر گذاشتن که وجودش عرصه‌ی نبردی است که در اندازه های بزرگتر در آسمان میان دو نیروی نیک و بد می‌گذرد. آدمی را نه چون آدمی، درگیر نیازها و کاستی های بشری، که چون پهنه‌ی کارزار میان نیروهای اهورایی و اهریمنی، و روشنی و تاریکی شمردن؛ و دوپاره کردنش به دو بخش آشتی ناپذیر روح و جسم؛ که روح یا جان به نیکی و روشنی تعلق دارد، و جسم یا تن به پلیدی و بدی و تاریکی؛ و او را در کشاکش این تضاد و نبرد پایان ناپذیر رها کردن! می دانیم که زندگی واقعی ممکن نیست مگر با آشتی روح و جسم؛ و به نظرم اندیشه‌ی باستانی چینی واقعی تر و به زندگی نزدیک تر است که درآن نیروهای متضاد یانگ وییِن، یعنی نیروهای نرینه و مادینه، و روشنی و تاریکی، و روح و جسم، در عین تضاد مکمل یکدیگرند و کشاکش آنها حرکت زندگی را می سازد.

در سایه‌ی این مطلق نگری سنتی، در کشور ما خردگرایی و نوزایی فرهنگی انسان‌محور رخ نمی دهد و استبداد توأم دینی و نظامی، فرهنگی می سازد که گویا درآن امکان هیچ حرکت فکری و اجتماعی جز در قالب دینی باقی نمی‌ماند و عجیب است که همه‌ی کیش ها یا حرکت های اصلاح طلبانه هم باز همان مطلق نگری را دارند. در این اندیشه‌ی مطلق نگر، بنا بر یک طراحی ازلی، که به نمایشنامه‌ای در چند پرده پرداخته‌ی کردگار توانا می ماند، هرچیزی در همان آغاز خلقت درجای خود نهاده شده. در این نمایشنامه صف آرایی ها آشکار است

و مرحله‌های نبرد و همه هم بی پس و پیش رخ خواهد داد. نیکی و بدی، روشنی و تاریکی، اهورا و اهریمن با یکدیگر می جنگند و بُرد نهایی البته با نیروهای اهورایی است. ما نقشی در ساختن معنای این جهان نداریم؛ و اگر خردی به ما ارزانی شده فقط برای درک معنای این نمایش از پیش نوشته، و یافتن جای خودمان میان دو نیروی متضاد آن و ستایش بزرگی و توانایی طراح این نمایش است. اسلام نیز با این قالبِ جهان دوپاره‌ی سیاه و سفید با بهشت و دوزخش و رستاخیزش احساس بیگانگی نمی کند. نکته این‌است که این دوپاره‌ی الهی و شیطانی در جنگ ابدی خود عرصه ای برای امتحان ما ساخته‌اند. انسان را جهان کوچک می نامند که نمونه‌ای از جهان بزرگ است. ما جزء کوچکی در یک نبرد بزرگ و معنای کل هستیم که بیرون از ماست. در همان حال، این نبرد بزرگ در درون ما هم هست؛ و همه‌ی جهان چشم است که ببیند ما به کدام از دو نیروی نیک و بد بیشتر یاری می رسانیم تا سرانجام به همان اندازه پاداش یا پادافره داده شویم؛ که البته در آخرین نسخه های این نمایشنامه‌ی الهی، ما حتی این انتخاب را هم نداریم و این هم در ازل برما نوشته شده زیرا اگر مشیت الهی براین قرار نگیرد حتی نیکی‌های ما هم به‌کاری نمی‌خورد. هیچ راه خلاصی در این نمایشنامه برای بشر در این صحنه‌ی جهان وجود ندارد. این سرنوشت نومیدی آور بشری قابل تردید و اعتراض نیست. همه چیز از پیش تعیین شده و همه‌ی پاسخ ها در ازل داده شده؛ و کسی که در آن شک کند پیشاپیش اهریمنی و شیطانی است و دوزخ را برای خود خریده است. همیشه پرسش نهانی ما این بوده که آیا طراح این نمایشنامه به ضعف های بشر مخلوق خود و قدرت غرایزی که در او نهاده آگاهی نداشته؟ و این دشمنی فلج کننده‌ی روح و جسم که هریک انسان را از سویی می کشند، آیا هرگز به آشتی خواهد انجامید؟ و آسمان اگر بار امانت نتوانست کشید، چرا قرعه‌ی فال به نام من بیچاره زده؟ پرهیز کارترین ها هم چون بید بر سر ایمان خویش می لرزند و از ترس نتوانند چخیدن و آرزوی واقعی شان این که فلک را سقف بشکافند و بنیادی نو در اندازند.

به روشنی پیداست که هنرمند نمونه‌ی سرکشی از این تقدیر است و نظارت نمونه‌ی تسلط و تهدید این تقدیر. هربحث و جدل عالمانه‌ی رسمی درطول قرن‌ها با تایید پیشاپیش این طرح آسمانی، و تنها در اطراف تبیین جزییات آن دور زده و درهمین تبیین جزییات و فروع است که جنگ هفتاد و دو ملت برخاسته و نحله‌های عرفانی گوناگون، و از آن زبانی درآمده پُر ازتعارف و تکلّف و ابهام، با

انواع شعر و ضرب المثل و آیه و تمثیل و مدح و عذر تقصیر وغیره و فاقد هرگونه صراحت و مسئولیت دقیق. در طول قرن‌ها ما موفق شده‌ایم یکی از پیچیده‌ترین فرهنگ‌ها را به‌وجود بیاوریم که در آن به هیچ یک از پرسش های حیاتیِ روزمره‌ی ما جواب داده نشود. در این پیچیدگی روزافزون، ما درهمان حال که منصور حلاج را دارمی‌زده‌ایم، و گور ازفردوسی دریغ می‌کرده‌ایم، و سرحسنک را برای پیشکش به خلیفه در کلاهخودی عمداً تنگ با فشار فرو می‌کرده ایم، حتی موفق شدیم از اسکندر گجسته هم پیامبر پیش از اسلامی مسلمان بسازیم، و به چنگیز مغول هم نقش آسمانی عطا کنیم که برای کیفر گناهان ما فرستاده شده. چرا ما تا آن حد حس گناه می کردیم که بدبختی های زمینی و آسمانی از نوع قتل عام مغول را توجیه کند؟ چون دارای تن هستیم و در اندیشه‌ی مطلق نگر مسلط، خواهی نخواهی تن محل خواهش نفس و تجمع غرایز، و عرصه‌ی یورش نیروهای شیطانی و بستر گناه است.

به این ترتیب، دراین فرسایش روحی ترساننده، ما با حس گناه به دنیا آمدیم، با حس گناه بزرگ شدیم، و با حس گناه از جهان رفتیم، نومید از آشتی روح و جسم و نومید از دست یافتن به بهشتِ آرامش. آدمی چگونه بار این همه معنا را می کشد درحالی که می داند میان سیاه و سفید ده‌ها درجه خاکستری هست و کهکشانی از رنگها؟ آنچه سلطه‌ی این مطلق نگری دیرپا را تا حدودی تعدیل می‌کند میل درونی انسان است به زندگی و شادی و خلاقیت؛ و نیز رگه‌ای از باورهای بازمانده از کیش های باروری و طبیعت پرستی باستان، با زبان‌کنایی جشن‌ها و آئین هایش که با هر اندیشه‌ی از راه رسیده آمیخته. به گونه‌ای تمثیلی، و بی‌آن که مطلق‌نگری را تکرار کنیم، می شود گفت هنرمند و همه‌ی آن‌ها که به نحوی خلاقیت و سازندگی را باور دارند، با نسبت‌های مختلف، از این دست‌اند و نمونه‌های‌سرکشی ازاین تقدیر؛ و نظارت با نسبت های مختلف، نماینده‌ی استبداد مطلق نگر سنتی است و تسلط این تقدیر. اخلاق سنتی از ما دل کندن از این جهان وخوَارشمردن و بیهوده گرفتن آن‌را می‌خواست و ما، شرمنده و هراسان از این که دوستدار زندگی بودیم، به دامان مرگ طلبی و خودآزاری رانده می شدیم و امیدوار بودیم مرگی زودرس از دوزخی که دوستدار زندگی بودن برایمان تدارک خواهد دید خلاصمان کند. مطلق نگری سنتی شاید هرگز نفهمیده باشد که ناهماهنگی دستورهایش با واقعیت زندگی روزمره مسئول اصلی دو رویی همیشگی ما باخودمان و مردم فریبی دیرپای ما با جهان پیرامونمان است که با کُنشی دینی برخودمان و دیگران ظاهر می شویم و با تمایلی دنیایی به زندگی

چسبیده ایم. این ناهماهنگی مسئول بسیاری از شکست‌های اساسی‌مان در صحنه‌ی تاریخ است و یا پس کشیدن از عرصه‌هایی که سرانجام آن‌ها از پیش تعیین شده. این فرهنگ به جای پیش راندن ما برای کشف جهان و غلبه برمشکلات آن، به ما آموخته همیشه توسل کنیم و توکل کنیم و با انداختن همه چیز به گردن مشیت الهی خودمان را از مسئولیت مبرا بدانیم. طریق مکاشفه نه علم، نه سنجش و پیمایش و آزمون و شناخت، که شهود است و نور آن را هم خداوند به هرکه خود بخواهد می تاباند و کوشش ما راه به جایی نمی‌برد. البته، علم دنیا بی معناست و نظرکردن در ظواهر است و ظواهر فریبنده اند نه حقیقی. این جهان خاکی بی اعتبار است و ما از فهم حکمت بالغه‌ی اتفاقات عاجزیم مگر چشم باطن بازکنیم به سوی‌عالم غیب. ولی آیا عالم غیب را می‌شود تصویر کرد که بری از وصف است؟

به این ترتیب است که ما درعلم درمی‌مانیم و همه‌ی تاریخ نویسی‌ما برای عبرت گرفتن است و نشان دادن بی اعتباری جهان و دست نیرومندی که در پس همه‌ی وقایع درکار است. درتمثیل‌ها و داستانسرایی‌مان فاصله های زمانی و مکانی بی معناست؛ و سفرهای ما به معراج روح است و عرصات ملکوت و سرزمین یاجوج و ماجوج. ما جهانی را توضیح داده ایم که هر جور توضیحش بدهی داده ای و هرشکلی برایش خیال کنی کرده ای. هرگز کسی آن را به تجربه در نیاورده تا بگوید چنین بودیا نبود. جز چند استثنا، ما سفر کرده ایم به هرجایی که با معناهای روزمره سر و کار نداشته است؛ ما هفت شهر عشق را گشته ایم و در پی سیمرغ به قله‌ی قاف رسیده ایم، شهر دل را شناخته ایم و به ظلمات پی آب حیات رفته ایم، اما از وصف ساده‌ی یک کوچه، بیان یک رابطه‌ی اجتماعی، و تحلیل موقعیتی انسانی بر زمین عاجزیم. و با این همه اسناد و پشتوانه‌ی تصویری ما همین هاست: نوشته های ادبی و نقاشی های مانی‌وارِ منتشر شده؛ با همه‌ی ضعف ها و نبوغش.

در نوشته های تاریخی و ادبی چه پیدامی‌کنیم؟ پشتوانهٔ زبانی و قدرت وصف؛ فقر شخصیت‌سازی مگر مواردی در *شاهنامه*؛ و فقر زبان قشرهای‌گوناگون اجتماعی؛ فقرگفتگو و جدل واقعی در وجه نمایشی؛ تصاویر بسیار نیرومند چه در صحنه‌ی تاریخ و چه در عالم افسانه؛ متن‌های مربوط به تعلیم اخلاق و سیاست و جهانداری که ماهیت مطلق‌نگر همه‌ی اینها را فاش می‌کند؛ فقر توضیح مستقیم و بی‌تکلف زندگی‌عمومی؛ و با این همه‌گنجینه هایی در توضیح زندگی اجتماعی- نه دقیق و به این منظور، بلکه برای عبرت‌گرفتن- لابه‌لای متن های شعر و نثر، که

منتظرند روزی کشف شوند.

درهنرهای بصری چه پیدا می کنیم؟ تندیس نداریم؛ حتی تندیس اسلامی. صدها نمونه‌ی معماری همه‌ی دوره ها را به سود فرهنگ دلالی و بساز و بفروش در این چند دهه ویران کرده ایم؛ یعنی تصویر زدایی تقریبی بیشتر عصرها و دوره ها، گاهی قاجار، گاهی صفوی، گاهی مغول، و گاهی ساسانی و اشکانی. به‌این ترتیب، درحالی‌که درهر جای فرنگ می‌شود با دیدن معماری و تندیس‌های حتی کلیسایی، بینش تصویری قرنهای پیش را با همان طراوت روز نخست آنها دید، تصویر پرداز ایرانی چندان نمونه و سند تصویری از معماری دوره ها و از منش و رفتار و پوشش قرن های گذشته پیش چشم ندارد مگر چاپ شده های بخش کوچکی از آنچه از ایران رفته و به ویژه نقاشی مانی‌وارِ ایران دوران اسلامی. امّا نقاشی مانی‌وار واقع گریز است و می‌کوشد جهانی را در برگ کوچک کتابی خلاصه کند، و فاصله ها را ندیده می گیرد، و دور و نزدیکش وضوح یکسان دارند، و در ترکیب و پردازش ناروزمره شاید با جهان مثالیِ نامتعیّن پهلو می‌زند، ولی از عصر خودش بسیار پیشتر است که اعلام حضورَ تصویر و رنگ است درجهان سیاه و سفید مرکب و کاغذ. و همان که هست گنجینه ای است از اسناد در باره‌ی همه چیز و گنجی است از جزییات که هرچه پیشتر می‌رود به تصویر کردن واقعیات روزمره و زندگی عادی مردم نزدیک تر می‌شود. ضمناً همین است که نشان می دهد شیوه‌ی تصویرگری اش در آینده جوابگوی واقعیت محض نیست. با این همه، بهترینشان را با ذرّه بین باید دید تا بشود دریافت چه اعجازی پنهان درآنهاست. زیر این ذرّه بین است که شما حتی چگونگی بافت یک دستار و رنگهای مجزای تار و پود آن را می بینید.

بدون چهره کشی روی سفال ها و این نقاشی های مانی‌وار تصویری از گذشته و از بینش تصویری پدران‌هنری ما نبود و ما مطلقاً در خلاء محض دست و پا می‌زدیم. نقاشی مانی‌وار بار دیگر ثابت می کند که ما دنیای واقعی را هم می‌دیده ایم و بازسازی می‌کرده ایم ولی، زیر نظارتِ آن مطلق نگری سنتی، همه را لای کتاب پنهان می‌کرده‌ایم. امّا در خردگرایی امروز، و واقعگرایی دَست‌کم ظاهری آن، نقاشی مانی‌وار که واقعیت داستانی را با ظاهری ناواقعی ترسیم می‌کرد شاید به کارَی نمی خورد، مگر جنبه های سندی آن و آموختن مهارت ها و جزئی نگری حیرت آوری که درآن است. بر سر سنّت دیوارنگاری پیش‌اسلامی که درخانه‌ها پنهان بود، و در اندازه هایی بزرگتر به چشم دیدنی‌ترَ بود، چه آمد؟ گونه‌ی زنده شده‌ی درباری اش فقط در یکی دو مجلس نقاشی دیواری صفوی

است و گونه‌ی باززایی شده‌ی عامیانه اش همزمان درنقاشی دیواری قهوه‌خانه ها (خیالی‌سازی) که بعدها البته از دیوار جدا شده و ما اصل صفوی آنها را در دست نداریم. به خاطر کلیّت و ابهام واژهٔ "نقش" در نوشته های پیشینیان، ما درست نمی دانیم این که *کتاب النقض* قرن ششم می گوید: «همچون دخترکان که لعبت بیارایند، رافضی گورخانه بیاراید ومنقّش کند،» واقعاً جز گیاه‌نگاری اشاره به چهره کشی درگورخانه ها هم هست یا نه. وچرا نباشد؟ چون نشانه‌های تداوم این سنت هنوز هم در بسیاری از زیارت‌گاه های بانام و بی نام، و بعضی تکیه ها، دیده می‌شود که دیوارهایش دارای صورت‌کشی و نقش مذهبی است، اگرچه امروز بربسیاری از آن‌ها پرده کشیده اند. سنّت تصویرخوانی مذهبی هم، که‌در چکامه‌ی مانی هست، در پرده های معرکه گیران و پرده داران ماند. این سنّت که چندین مجلس از چندین حکایت عبرت آموز، با اندیشه‌ی مذهبی و اخلاقی، را یکجا در پرده نشان می‌داد، به گمان من یکی از پشتوانه های تصویری شبیه‌خوانی یاتعزیه است. نمونه های تصویری دوسه قرن اخیر -درهمین سنت‌های کتاب‌نگاری و پرده‌کشی و دیوارنگاری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی‌سازی) - چه حماسی، چه مذهبی-نشان می دهد که تصویرسازی شاید حتی زودتر ازادبیات کوشیده است باپیشرفت زمان همگام‌بشود. تمایل به طبیعی بودن و واقعی بودن و شکستن محدودیت ها روز به‌روز درآن‌ها بیشتر شده، هرچند مهارت ها یکسان نباشد.

من شک دارم فیلمسازانی که به نوشته های ادبی و به ویژه به نقاشی های مانی‌وار نگاهی انداخته باشند به شماره‌ی انگشتان دو دست برسد. ولی بسیارند فیلمسازان امروزی که پای آن معرکه‌گیری‌ها، با مطلق‌نگری باورشده‌ی آن‌ها، و چشم درنقاشی مذهبی قهوه‌خانه ها بزرگ شده اند. اما سؤال اینست که آیا امروز ما می توانیم حتی یک صحنه از همه‌ی این میراث تصویری را بسازیم؟ جز پاسخ منفی است هم از نظر کمبودهای فنی و مالی سینمای ایران، و هم از نظر نظارت. ظاهراً، آزادی هزار سال قبل را هم نداریم، چه، در آن زمان می‌شد شیخ صنعان را سرود که از سرعاشقی باده می نوشید و زنّار می بست. آیا حالا می‌شود آن را ساخت؟ آزادی تعزیه را هم نداریم. در تعزیه اولیا چهره داشتند. آیا در سینمای ما می شود اولیا را نشان داد؟ آیا می شود مجلس بزم چهلستون را ساخت که درآن کسانی ساز می زنند و زنانی می‌رقصند؟ نه! نظارت می گوید بزم را نشان بده بی آن که نشان داده باشی، و شیخ صنعان را هم بی دخترترسا و باده نوشی و زنّار. نظارت نفی تصویر نمایشی و تصویر واقعی و طبیعی است و دوستدار مجرّدات است. شما می دانید که مجرّدات تصویر ندارند؛ حقیقت را

نمی شود مصور کرد؛ اخلاق را نمی شود کشید؛ نیکی به تصویر درنمی آید؛ مگر به هرکدام قالبی واقعی یا داستانی روزمره داده شود: حقیقت گویی مشخص در برابر ناحق کوشی! انسانی اخلاقی در برابر نادرستی! و نیکوکاری معین در برابر بدکاری! همه‌ی سنّت‌های تصویری این مطلب ساده را دریافته بودند که امروزه اهل نظارت درنمی‌یابند. وقتی توضیح می‌دهی انسان نیک به کار نیکی شناخته می شود که به آن دست می زند، و انسان بد به کارِ بدی که می کند؛ چطور می‌شود زشتکاری را نشان بدهی بی آن‌که کار زشتی از او سر بزند؟ او که هنگام شعاردادن ضد تهاجم فرهنگی است، درعمل درست به شیوه‌ی فرنگان می‌گوید: این دیگر مشکل شماست! یعنی چه؟ این مشکل راشماساخته اید نه ما. نمی توانید مارا وسط اقیانوسی ول کنید و بگویید به ساحل رسیدنش مشکل خودشماست. ما به ساحل نخواهیم رسید و شما این را می دانید و مسئول آن شمایید که مارا در آن قرار داده اید.

رسیدم به اصل مطلب و ببخشید که دیر: سینما و تئاتر ایران سالهاست وسط این اقیانوس است و مسئولش ناهماهنگی دستورالعمل‌های مطلق نگر سنتی است باواقعیت روزمره. به‌جای آن که فکر کنند چگونه می‌شود دریچه ها را گشود تا همه جا روشن تر بشود، در اندیشه‌ی انداختن چند کلون تازه بر پشت درها و گِل گرفتن پنجره ها هستند.

نکته مهم اینست که در ایران نه عصر طلایی فرهنگ یونان رخ داد، و نه نوزایی فرهنگی پس از قرون وسطای فرنگ. آنچه در این یکی دو قرن به شیوه‌ی یک قَدم به پیش سه قدم به پس درکشور ما اتفاق افتاده نهضتی عمیق، گسترده، و ریشه ای نیست. هنوز اینجا وقت یادکردن از دانش از غرور شیطانی حرف می زنند و از این که پای استدلالیان چوبین است. هنوز خنده از بیخردی خیزد، و کاف کفر از فای فلسفه خوشتر دارند. هنوز انسان محل معصیت است، و عشق را چنان می‌گیرند که فساد را و در مردم چنان می نگرند که انگار گناهکار زاییده شده اند. هنوز اینجا شادمانی بد است و رنج و خودآزاری و مرگ طلبی خوب؛ و هنوز بسیارند آنها که خیال می کنند عقل کُلند و باید دیگران را تعیین و تنبیه کنند؛ و این ستم‌که بر خرد و شأن و فردیت آدمی می‌رود بر زنان مضاعف است. فرهنگ کلیسایی غرب هم چنین چیزی بود: مزین به تفتیش عقاید و مسلح به سلاح تهمت و خردزدایی، تا سرانجام، درپرتو چندکشف اساسی، بنیاد مطلق‌نگری سنّتی غرب دگرگون شد و با آن شور کنجکاوی علمی و فهم و کشف جهان برخاست. معلوم شد اندیشیدن و دانستن خاص طبقه و قشر گزیده ای نیست و

خرد موهبتی است که به همه یکسان ارزانی شده و هرکس به فهم خود می تواند جهان را کشف کند و توضیح دهد. تقریباً در همان حدودِ زمانی که ما اینجا سرگرم دعواهای محله‌ای و قدرت‌طلبی‌های حقیر بودیم و اسکندر خیالیِ داستانسرایی ما در راه سفر به سرزمین جنّیان بود تا به تیغ آبدار آن‌ها را مسلمان کند، فرنگان جهان واقعی را گشتند، قاره های نو کشف کردند، سفرنامه‌های دقیق نوشتند، همه چیز را به مشاهده و سنجش از نو شناختند و اگر چشم تیزتری لازم بود ساختند. آن ها همه جا را پیمودند؛ عادات و آداب و پوشاک و خانه سازی و هنرها و باورها و غیره را جمع کردند و زیر ذرّه بین گذاشتند و حتی سرزمین ما را به جای ما پیمودند و استعدادهایش را شناختند، و نه تنها از خاک بی مقدار نفت و زر بیرون کشیدند، و در نوشته هایشان غبار قرن ها را از تصویر ما زدودند، که تمدن‌های کهن ما را هم از زیر خاک درآوردند و خط‌های ناشناخته‌ی زبان‌های فراموش شده را رمزگشایی کردند و برای ماخواندند؛ چنان که در قرن اخیر خودما ایران را کم کم و دوباره از روی سفرنامه ها و پژوهش های آنها می‌شناسیم نه از روی دقت و بررسی خودمان. من تصورم اینست که در اولین برخورد، عکاسی فرنگی ها از ما- زودتر از نوشته هایشان- ما را با تصویر واقعی خودمان آشنا کرد. ما قبل از این در آینه -شاید قدیمی ترین دوربین اختراع بشر- خودمان را دیده بودیم ولی در آینه هم باز عبرت می‌گرفتیم. جام جهان‌بین یا آینه‌ی گیتی نما آرزویی برباد بود و نمایش بی اعتباری جم و کِی. همین طور، تصویری که از خودمان در آینه می دیدیم گذرا بود، نمی‌ماند و نشانی بود از آن که ما هم نمی‌مانیم. قرن ها دوربین چشممان به ندیدن و دردسر نخریدن و تاریکخانه‌ی ذهنمان به فراموش کردنِ معتاد بود. تصویرنگاری ما هم باچنان باورها و ابعادِ ماوراء جهان خاکی آمیخته بود که بازتاب ما انسان‌های خاکی نبود. درنتیجه اولین تصویرهای واقعی، عکس هایی بود که یک فرنگی از ما گرفته بود. تصویرهایی که به هیچ ترتیبی نمی‌شد با تعارف و تکلّف به آن ابعادی غیر ازآنچه واقعاً هست بخشید. این خودما بودیم: پسربچه ای مفلوک در کار مسگری؛ پسربچه ای مفلوک در مکتب خانه زیر فلک؛ محکومی مفلوک بسته شده جلوی توپی آماده‌ی آتش؛ و مردانی همان قدر مفلوک، سرافکنده یا باد کرده یاگردن افتخار بالا گرفته، بی هیچ نشانی از معنویت و عرفان.

به نظر من اولین عکس‌هایی که فرنگی‌ها از ما گرفتند، اتفاق مهمّی بوددر تاریخ اندیشه‌ی ما. و این اتفاق آن‌است که پس ازقرن ها تعارف ما دیگر مجبور بودیم واقعاً به خودمان نگاه کنیم. برخلاف آینه، ساعتی بعد، روزی بعد، هفته ای

بعد، عکس حرف خودش را پس نمی‌گرفت و تصویری دیگر- و شاید آراسته تر- از ما نمی‌داد؛ همان بود و همان را نشان می‌داد که بود و ما دیگر از آن خلاصی نداشتیم. عکس ماهیتاً پوشش‌های عاریتی تکلف آمیزی را که طی قرنها برخود پوشانده بودیم پس می زد، و موقعیتی را که در آن زندگی می کردیم نشان می‌داد؛ موقعیتی که متضاد بود با این که ما اشرف مخلوقات باشیم؛ و جهان کوچک باشیم و عرصه‌ی نبردی الهی با بدی. آنچه می دیدیم با سرنوشتی که خداوند برای بهترین مخلوقات خود باید تدارک کرده باشد چندان جور نبود و تزلزل در ارکان باور ما می‌انداخت چیزی از ما می‌ماند که نمی خواستیم این باشد. عکاسی را کشتیم و برخی‌مان این عکس ها را واهی و توهین خواندیم؛ و اگر این توهین بود پس چرا آن را زندگی می کردیم؟ آیا نباید چیزی تغییر می‌کرد؟ همزمان با آخرین دهه های قرن پیش خورشیدی و نخستین دهه های اختراع سینما- زمانی میان آن که ابراهیم‌خان عکاسباشی در فرنگ دوربین سینما می‌خرد و در جشن‌های مشروطه روسی خان یک پرده فیلم نشان می‌دهد- جزوه ای چاپ سنگی در تهران و اصفهان منتشر شده که عنوان و نام نویسنده اش را به خاطر ندارم. در این جزوه نویسنده با کسی که آفریدهٔ خود اوست، یعنی اصلاً خودش است، به پرسش و پاسخ نشسته و ضمن حمله به همه‌ی مفاهیم جدید چون آزادی، حقوق انسانی، فردیت و غیره، می‌کوشد بیشترین اختراعات و پیشرفت های بشری را مخرب بخواند، از جمله فونوگراف و عکاسی و سینما که از نظر او سایه‌ای واهی اندر واهی است که برای خراب کردن اخلاق ما اختراع شده. ذهنی که در همه‌ی جهان بر ضد هستی خود توطئه می بیند جز این چگونه می تواند اندیشیده باشد؟ او دشمنی مطلق نگری سنتی با پیشرفت و با هنرهای تصویری را به زبان تازه ای می‌گوید. بسیاری از فیلمسازان سینمای ایران مستقیماً از عکس می‌آیند؛ از دیدن عکس یا عکاسی؛ و بعدها با دیدن و بازدیدن فیلم، و چندان ربطی به گذشته‌ی تصویری یا ادبی ندارند. درکشوری که کمتر مردمش سوادخواندن و نوشتن داشتند، این عکس و سینما بود که به‌آرامی و درطول چندین‌دهه نواندیشی و نوزایی فرهنگی را میان عامه‌ی شهری همگانی کرد. علت دشمنی با آن نیز در همین است. عکس راستگوتر است ازنوشته‌های پیچیده به سود ریاکاری. صراحت عکس زودتر از وقارِ نوشته های حتی خوب می تواند آدمی را عوض کند. باوجود تحریم‌های تصویری، و تحقیرهای اداری، و تفتیش های سیاسی و اندیشگی مسلط، و با وجود کمبودهای آشکار فنی و مالی سینمای ایران از آغاز تا امروز، بسیاری داوطلبان یادگیری هنرهای نمایشی و هنرهای بصری، بسیاریِ آنها که گردِ

سینمای جوان تا سینمای تجاری می‌گردند، بسیاری تجربه های ویدیویی، بسیاری نمایشگاههای عکاسی و نقاشی، و انتشار روز افزونَ کتابهای عکاسی و نقاشی وَ سینما، نشان می‌دهد که درکشور ما کم‌کم زبان تصویری جای زبان ادبی را می‌گیرد. تصویر زبان عامه است، و واژه زبان خواص. بسیاری فیلمسازان از سینمای‌هشت میلیمتری دهه‌های پیش می آیند؛ از سینمای آزاد و سینمای جوان و مانندهایش؛ و بسیاری از سینمای مستند، هرچند مستند اداری. بسیاری فرزند تلویزیون هستند با همان نتایج درد آور. حالا دیگر برخی از زندان می آیند و بعضی عکاس جنگی بوده اند و گزارشگر. بعضی فیلمسازان از هنرهای نمایشی و هنرهای تجسمی می آیند، یعنی از دانشگاه- پایگاه روشنفکری. برخی که اصلاً سینما رادر فرنگ وگهواره‌ی فرهنگِ انسان محور و خردگرا خوانده اند چگونه می توانند سنتی بیندیشند؟ ولی چیزی دلیل چیزی نیست و تا کسی تصویری نساخته نمی شود گفت واقعاً چه می‌داند و چه می‌اندیشد.

در این درهم، فیلسازانی هستند بادیدگاه مطلق‌نگر سنتی و بهره‌مند از پشتیبانی کامل؛ و فیلمسازانی که درآشتی دادن این دو دیدگاه می‌کوشند، با پشتیبانی مشروط. اینان خوشبین اند و مرتب فیلم می‌سازند و دلیل خوش بینی‌شان روشن است. و هستند فیلمسازانی که نه تنها با روبرو که با فرهنگ چند هزارساله‌ی خود درگیرند و می‌کوشند آن را در پرتو نگاه و دانش امروزی بشکافند و معنا کنند تا به معنای خود برسند، ولی بی آزادی. پیش می آید که اینان خود به گودال، به زبانی پیچیده و تلخ، می‌افتند و با اندکی شبهه‌پراکنی مطلق نگری سنتی کارشان را از دست می دهند. و نیز هستند کسانی که تازهَ پس از سال پنجاه و هفت و برداشتن تحریم از سینما، آن را شناخته اند و آن را زبان خویش یافته اند و باپشتیبانی دستگاه‌های حاکم فیلمساز شده اند و تجربه یافته اند و همان طور که خاصیت تصویر است گامی به سوی تحول برداشته اند. ولی فرهنگ مطلق نگر سنتی پیشرفت و تغییر را بر نمی تابد. این‌گونه فیلمسازان بانخستین پرسش‌ها و دوباره پرسی‌ها پشتیبانی را از دست دادند و در قدم بعدی، درپس تهمت و سوءظن و تعلیق و توقیف کارشان، کنار دسته‌ی پیشین قرار گرفتند. و هستند فیلمسازانی که اصلاً از دل این نظارت بیرون آمده اند و برآن منطبق‌اند؛ و هستند فیلمسازانی که در فیلم‌های خود به جای نظارت نشسته اند و از چشم او به موضوع خود می‌نگرند و پیشاپیش نیم جامعه، یعنی زنان، را حذف می کنند تا فیلمشان به مشکلی برنخورد. کسانی هم هستند که سینما را بکلی از شخص خودشان شروع کرده اند؛ نه بی خبر، بلکه بُریده از گذشته‌ی فرهنگی، با نگاهی

مستقیم به روبرو، و به اصطلاح با پذیرفتن وضع موجود یا بخش نزدیکتر به مصلحت در وضع موجود. هستند کسانی که ایران را ترک کرده اند، با خشمی درونی نسبت به شرایطی که این مهاجرت را سبب شده و تصورشان اینست که حفظ جای خود به هرقیمتی نمی‌ارزد. آن‌ها شاید از مشکلات بیگانه بودن در سرزمین خود دور شده اند؛ ولی حالا مشکلات بیگانگی در سرزمین های بیگانه را می شناسند، و البته درست روشن نیست کدام دردناک تر است. نسل نویی هم میان مهاجران و پناهندگان ایرانی خارج از کشور شکل می گیرد که به حق و از بنیاد مشکلات و پیچیدگی های اَمروزی ایران را نمی فهمد. نسلی که می بیند مسئول هیچ یک از اتفاقات هزاره های پیش نیست، و همه‌ی فجایع فکری و اجتماعی قرن های پیش بی حضور او بنیاد شده. پس چرا او باید مسئول حل آنها باشد؟ نسلی که می خواهد آزادانه زندگی کند و بیندیشد و کارکند و اگر ایرانی بودن این همه شرایط و مشکلات غیر قابل فهم دارد چرا او باید این بار سنگین را بکشد؟ این نسل هنوز درست نمی داند کجا ایستاده، ولی می‌داند که بایدجای پای خود را محکم کند؛ نگاهی به ایران دارد و نگاهی به روبرو؛ درجهان اصطلاحاً آزاد، مستقیماً از طریق تصویر می‌اندیشد، و می‌داند که باید زبانَ تازه‌ای برای موقع خودش وضع کند و تا وقتی دچار دوگانگی هویت نشده همان را خواهد ساخت که می اندیشد.

اما در این صد سال برما چه گذشته که امکان هرجهش متهورانه ای را از سینمای ایران بُریده است؟ قبل از هرچیز کشاکشی از دو سو برای پاک جلوه دادن هنر، و متقابلاً احساس گناه بخشیدن به هنر. درد آور است که حتّی نواندیشی روشنفکری هم در این فضای مطلق نگر، رنگی از مطلق نگری سنتی دارد و این طبیعی است درجامعه ای که حتّی ابزار و واژگان مبارزه های حزبی و اجتماعی‌اش هم همان قدر سنتی است، با همان سیاه و سفیدِ خیانت و خدمت، و با همان اطاعت خواهی خرد ستیز، با سلاح تهمت و توطئه به جای گفتگو و اعتماد، و با واژه هایی چون رسالت و تحریم و شهادت. این روشنفکری البته موافق پیشرفت است. دربرابر قرن‌ها بدنامی و تحقیری که اخلاقیات ریایی بر هنرهای نمایشی و بازیگری و تصویر فرود آورده تاخفه‌اش کند (آن طور که در فرهنگ اخلاقی ما مطربی و دلقکی معادل فساد و فحشاست)، این روشنفکری می کوشد باچسباندن پسوندهای خوشایندِ خود این هنرها را موجه کند. برچسب‌هایی چون هنر متعهد، سینمای اجتماعی، سینمای اخلاقی، تئاتر پرورش افکار، تئاتر آموزنده، تئاترسیاسی، سینمای خانوادگی، سینمای مترقی و غیره همه از نوعی شرمندگی

روشنفکری دربرابر فرهنگ مطلق نگر سنتی حکایت می‌کند و نشان می‌دهد که روشنفکری هنوز درآن حد از بلوغ نیست که هنر، تئاتر، سینما را فی نفسه و با کیفیت ماهوی آن بشناسد، بلکه می‌کوشد با برچسب های روشنفکرانه به آن‌ها اعتبار بدهد و برایشان آبرو بتراشد.

از این شرمندگی و احساس گناه تاریخی است که نظارت سود می‌برد و هرکس در هرجا و هر مقام حق خود می‌داند به سینماگران بتازد و برای سینما تعیین تکلیف کند کار سینما به هرکس در هر رشته- باسواد و بی‌سواد- سپرده می‌شود مگر به آن‌ها که رنج این کار را کشیده‌اند. هر کارمند جزء، که نام خودش را نوشتن نمی داند، باید ایشان را تصویب کند و تفتیش کند و تعیین کند. البته سینمای دوره‌ی پیش به قدر کافی ازخودش فیلم مبتذل گذاشت که سینما را غیرقابل دفاع کند. ولی مگر به جرم کسانی در یک دوران، کسانی در دورانی دیگر را عذاب باید داد؟ و مگر در همان سینما، به‌سختی و به رغم همه‌ی مشکلات، سینمای متفکرانه سر بر نکرد که جهان آن را به خوبی شناخت؟ سینما، تئاتر، هنرها و فرهنگ ناچارند این شرمندگی و احساس گناهِ تلقین شده و درونی شده را از سر بگذرانند و پشت سر نهند تا صاحب شخصیت شوند، و چشم در چشم جامعه ای که هیچ برتری بر آن‌ها ندارد بایستند تا شأن خود را باز یابند. تئاتر و سینمای شرمنده، چیزی بیش‌از آنچه اکنون هست نخواهد شد. نظارت مطلق‌نگر سنتی این نکته را به خوبی فهمیده است و -سوای در انحصارگرفتن همه‌یَ وسایل فیلمسازی، و خلع ید از فیلمسازان- برای در شرمندگی نگه داشتن دایمی همه‌ی آنها که دراین حرفه اند، همه‌ی چشم های پژوهش را بر کارکنان این حرفه گمارده است. در جایی که هنرمند بودن و روشنفکری فحش است، فیلمسازان در هر لحظه ای از حرفه شان، چیزی گروگان نزد نظارت دارند: نیمه کاره خواباندن فیلم، یعنی ورشکستگی سازندگانش؛ جلوگیری از پخش آن، یعنی در چنگال وام کمرشکن افتادن؛ ایستادگی، یعنی از دست دادن آیندهٔ کاری. روزی نیست‌که روبرو با فهرستِ رسمی یا غیر رسمی تازه ای از ممنوع الشغل‌ها نشنویم، فهرستی که هرکس نمی‌داند درآن هست یا نه. با این حد بر لبهٔ تیغ رفتن، کیست که دیگر به گسترش و عمق بخشیدن به زبان هنری اش بیندیشد؟ چگونه می شود به ماهیت تصویر اندیشید وقتی که، چون بندبازی درحال حفظ تعادل روی بند لرزان، باید کوشید که نلغزید و با سر در پرتگاهی که ساخته‌اند فرو نیفتاد!

اما همه چیز هم به گردن نظارت‌امروز نیست، گرچه به گردن تجربه‌ی تاریخی دردناک ماست که ریشه در همین نظارت دارد. پس از قرن ها شخصیت کشی و

حذف فردیت و هویت فردی در تاریخ و فرهنگ ایران، امروزه هویت فردی بیشترین ما کمترین است. در طول تاریخ، بسیاری از طریق نبودن به عمر درازَ رسیدندَ. پس از قرن ها تصویر زدایی درونی و بیرونی از مردمی که موالی، عجم، و رعیت خوانده می‌شدند، امروز بَسیار کم اند کسانی که از شخص خود تصویر ثابت و روشنی دارند و برای تثبیت آن حاضرند پای هر چیزی بایستند؛ و بسیار بیشترند کسانی که، مثل قرن های پیش، کاسبکارانه گوش به زنگند تا خودشان‌را با تصویری که زمانه می خواهد و موفقیت در آنست سازگار و هماهنگ کنند. این صفتی است که نظارت از آن سود می‌برد. قطع افراد، شخصیت کشی، و حذف فردیت، و از میان بردن گفتگو به سود دستورهای واجب الاطاعت، کار اصلی نظارت است.

در این شرایط به نظر من بحث هویت انتزاعی و فرضی ما بیهوده است و این نیز که تصویر ما بد معرفی می‌شود. هویت هر ملت همان چیزی است که می‌سازد. درجامعه‌ای که کلنگ به دست گرفته وهر بنای فخیم هنری یا انسانی را چون خودش نساخته یا چون همرنگ خودش نیست ویران می کند، و به جای آن هم چیزی تولید نمی‌کند مگر فرهنگ دلالی و بساز و بفروش و مشابه سازی و تقلید، سینمایش هم مشابه سازی و بساز بفروش و تقلید است و هویتش همین! چرا باید یک کارمند فرهنگ گریز، که ادای صدر نشینان دوره‌ی پیش را درمی‌آورد، و مانندش هزاران از زمین می‌روید، برای اثبات قدرت پشت میز نشینیِ خود بتواند نویسنده‌ای، بازیگری، فیلمسازی را، که در شصت میلیون چند تاییَ بیشتر مانند ندارد، از ریشه قطع کند؟ پاسخ این پرسش روشن کننده‌ی هویت فرهنگی ماست.

نومیدتان نمی کنم؛ نوزایی محدود و بی ریشه‌ی این صد سال، در محاصره‌ی مطلق نگری سنتیِ پُرسابقه و ریشه دار، دست‌وپا شکسته گام هایی هم برداشته. حالا دیگر عملاً مَطلق نگری سنتی تصویر را پذیرفته. حالا دیگر نمایش خانگی فیلم ازطریق ویدیو- در شبکه‌ی دولتی- را به رسمیت شناخته که پانزده سال پیش سر شکل غیر دولتی آن کسانی را از بنیاد برانداخت. حالا دیگر فیلم های مورد علاقه اش را بلافاصله به بهترین جشنواره های جهان می فرستد که پانزده سال پیش کسانی را سر آن به خاک سیاه نشاند. حالا دیگر در شرایطی که با برداشتن یارانه از فیلمسازی و گرانی سرسام آور و تورم روز افزون، هیچ سرمایه‌ی بخش خصوصی بی وام سنگین وزارتی نمی تواند وارد معرکه‌ی رقابت با سرمایه های نامحدود فیلمسازی دولتی بشود، و همه‌ی گروهِ چنین فیلم نیمه مستقل شکننده‌ای زیر بار تعهد پس دادن آن وام اند، از بخت نیک کسانی هستند کهَ با دریافت

پشتیبانی و به لطف تفاوت نرخ ارز به نسبت یک به چهارصد و سی، با سرمایه‌ی فرنگان که ایرانیان را نیروی کار ارزان گرفته اند می توانند بر پای خود باشند، البته با فیلم هایی که مناسبات دول کاملة الوداد در آنها رعایت شده باشد. بله، حالا دیگر عملاً مطلق نگری سنتی تصویر را پذیرفته است، و بیش از همه تصویر پیروزی خودش را. درحالی که ماهیت تصویر پرده برداشتن است، نظارت که دست اجرایی مطلق نگری سنتی است، تصویری نه فاش کننده، که ضد ماهیت تصویر یعنی پوشاننده می خواهد؛ حتی در فاش کردن دشمنانش و پوشاندن خواست های نهایی خودش. در نتیجه هویت تصویری سینمای ما نوعی دو رویی است- به معنای لغوی و نه اخلاقی- که پشتوانه‌اش را از قرن ها زبان کنایی می گیرد که مردم این سرزمین، در قبال صراحتِ دشواری آفرین، خواسته و نخواسته اختیار کرده اند. واقع گریزی و پنهان کاری. این که چگونه بگویی که چیزی نگفته باشی؛ و در همان حال چگونه بگویی که خیال کنند چیزی نگفته ای ولی در واقع کسانی بفهمند که گفته ای! این دو رویی تصویری را بسیاری از فیلمسازان ایران زندگی می کنند؛ کسانی که ناچارند قوانین نوشته و نانوشته‌ی نظارت را بی بر و برگرد رعایت کنند بی آن که سر سوزنی آنها را باور داشته باشند. این را نظارت هم می داند و ، جز در مورد فیلمساز خودش، کسی اگر حتی به قید قسم تصویری یکرویه و تخت هم بسازد، باز نظارت باورش نیست که همین باشد. و در نتیجه، با انبوه کارمندان کشف و اختراع شبهه- که برای همین کار حقوق می گیرند- در کار کشف رمز خیالیِ فیلم هایی اند که جز آنچه هست نیست. و حتی اگر آن‌هاهم معنایی پیدا نکنند تماشاگران پیدا می کنند؛ چه روشنفکر و چه گروهِ فشار، و این دسته‌ی دوّم حتی بدون دیدن فیلم؛ فقط با گوش ایستادن میان تماشاگران روشنفکر و نکته‌ی خود را یافتن. این زبان کنایی چند جانبه نه کار سینما را آسان تر می کند و نه کار آن جامعه را که به زبانی روشن و منطقی برای گفتگو و چاره اندیشی و پیشرفت نیاز دارد: جامعه ای که چون ارابه ای است که هر چرخش رو به سویی می رود، و یعنی که دیگر به هیچ سو نمی رود.

در صدمین سال سینما- که هر کشور جهان راهی مناسب خود در سینما گشوده- ما هم توانسته ایم حیرت انگیز ترین و فراگیر ترین نظارت ممکن در سینما را به وجود بیاوریم که همه‌ی خواص منفی پاک سازی ها در حکومت های متضاد را با هم دارد. اداره‌ی عریض و طویلی که بجای آن که در خدمت سینما باشد خیال می کند سینما درخدمت اوست و فیلمسازان کارمندان بی جیره و مواجبش که وظیفه دارند با دوندگی های هر روزه و سرمایه‌ی مادی و معنوی

خود و پذیرش تحقیرهای اداری به نفع او کار کنند بااین هراس که ممکن است خدمتشان پذیرفته هم نشود. کارمندان اداره‌ی نظارت که سالهاست دیگر کم کم به شیوه‌ی شاه خودشان را ما خطاب می کنند، جای کمک به تولید فرهنگی و راه اندازی سینما، ذهنشان همچنان دور وبر جلوگیری و حذف و قطع می گردد، و بیش از همه قطع آن کس که دارای احساس گناه نیست. این مرجع مرتب امریه می‌دهد و کتابچه‌ی ضوابط و مقررات در می‌آورد. دایم در حال اثبات وجود و حضور خودش است و به همین دلیل کم کم با همه چیز کار دارد: از نظارت بر مراحل فیلمنامه گرفته تا منطبق کردنش تا سرحد امکان بر موازین سنتی و این که فیلم چه بگوید و چه نگوید، پیچیده نباشد، سر راست باشد، تلخ نباشد؛ زیاد شیرین هم نباشد، تیره نباشد؛ خوشبین و مثبت نگر باشد، تنشی نشان ندهد؛ همه چیز سرجای خودش باشد. و اگر تصادفاً سوء تفاهم ناچیزی هم گاهگاهی جایی رخ بدهد، یا اتفاقات ارضی و سماوی، خوشبختانه با ایثار و گذشت اهالی حل می‌شود. نمونه‌ی فیلم های موفق را نشانتان می دهند و فیلم‌های راکد مانده را. انتقاد؟ در این حال که دشمنان منتظر فرصت اند؟ نه. فیلم با خوشحالی تمام شود. چرا نمی خواهید مردم خوشحال باشند؟ اگر این طور ساختید تلویزیون هم می‌خرد، هواپیمایی هم می‌خرد، شبکه‌ی ویدیویی هم می‌خرد. و این نظارت که رفته‌رفته می‌شود القای سبک دنباله دارد: کی بازی کند وکی نکند؛ کی صدا برداری کند و کی فیلمبرداری نکند، و کی کارگردانی کند و کی بدجنس بازی کند و کی خوش جنس. یادتان هست که خوب‌ها نباید سیگار بکشند و درمورد شخصیت بدجنس با ذکر موارد البته اخذ مجوز می‌کنید. کی چگونه چهره آرایی شود که جلب توجه نکند و کی تصویر درشت نداشته باشد. کی اسمش اول نوشته بشود و کی نوشته نشود. و به‌کی دوربین داده بشود و به کی داده نشود. به کی وام بدهند و به کی ندهند و به کی بلاعوض بدهند و به کی اصلاً جواب ندهند. به کی مواد خام بدهند و کی مشکل خودش است. حجاب؟ جدی که نگفتید؟ چطور می شود براین واقعیت اجتماعی مهم امروز چشم بست که حالا دیگر حتی جهان هم با حجاب آشتی کرده و برای ما مناسب دیده؟ فقط می خواهم بفهمم، و البته به احترام همان واقعیت اجتماعی، اگر واقعیت معیار است چرا باید حجاب این چند ساله را سر آدم های دوره‌ی پیش- که آن را رعایت نمی کرد- و سر آدم های همه‌ی دوره های پیش تر، و حتی پیش اسلامی کنیم؟ خوشحالیم که مشکلات شما را رفع می کنیم، و جنابعالی حتماً مسبوق هستید که این سنّت است. بله، برای رفع ابهام می پرسم، و می بخشید، پس چرا

این سنت را در مورد مردان رعایت نمی کنیم و آن‌ها را با لباس سنتی خود، لباس های ایلی و عشایری، و قبا و ارخالق و سرداری و با سر از ته تراشیده یا میان‌زده به خیابان و به تصویر درنمی آوریم؟ لبخند می زنند. شوخی می کنید. مثل این که قصد فیلمسازی ندارید. ما این نظارت را با ایثاری آگاهانه پذیرفته‌ایم که شما بعداً فیلمتان به مشکل نخورد. دفترچه را که خوانده‌اید، خواسته های ما را هم که می‌دانید. شاید مشاوری هم بهتان بدهیم که سرصحنه مشکلی پیدا نکنید. سکوتی نه از رضایت. و این القای سبک و اندیشه قدم به قدم پیش می‌آید و نه فقط به آنچه روی پرده می گذارد پنجه می اندازد که حتی با این کار دارد که بازیگر فیلم درخانه‌ی خودش خندیده است، یا به مهمانی رفته است، یا جایی لباس رنگی پوشیده است. و به این کار دارد که آفیش چگونه ساخته شود که تبلیغاتی نباشد و اسم کی کجا نوشته شود. مردان بی اشکال است که رنگی باشند، ولی زنان یکرنگ، آبی چون اشباح و مردگان؛ سعی شود دیده نشوند و حتی‌الامکان عیبی ندارد اگر زشت کشیده شوند، البته بستگی دارد که فیلم مال چه کسی است. و دست آخر که فیلم با همه‌ی رعایت ها و خودخوری ها از این بلایا جست تازه آغاز بازبینی هاست. نه یک بار، نه دوبار، و در هر مرحله ـ البته نه برای همه. و این که فیلم کی حمایت بشود و فیلم کی حمایت نشود. کی فیلمش بفروشد و کی نفروشد و کی بسوزد و کی نسوزد. کدام فیلم خارج برود و کدام نرود. و تازه پایان همه‌ی بازبینی ها، پایان همه‌ی بازبینی‌ها نیست، و در این حرکت چهارچرخ به چهارسو، هرکس در هرجا می تواند با یک شبهه یا معناتراشی، از نوع سیاه و سفید، یک گروه موتور سوار راه‌بیندازد و فیلم پس از رعایت همه‌ی مقررات، و بعد از این که بارها بازدیده شده و مجوز گرفته، بدون توجه به سرمایه و نیروی انسانی که پای آن گذاشته شده، برای همیشه توقیف شود. و این آخری است که نشان می دهد نظارت غیر رسمی از نظارت رسمی به مراتب خطرناک تر است. نظارت درختی است که ما فقط بخش به چشم آمدنی‌اش را می بینیم، و ریشه های عمیق آن در خاک را فراموش کرده‌ایم. چنین سیاستی فیلمسازان را ـ در جستجوی کار ـ به دامن تلویزیون و فیلم‌های تبلیغاتی می راند؛ و تماشاگران دوستدار فیلم ایرانی را به دامن تهاجم فرهنگی بی دردسری که از ماهواره می رسد.

این مطلق نگری سنتی با ادعای جنگ با ابتذال ـ که طبعاً روشنفکر را سر جنگ با آن نیست ـ در اندیشه‌ی روشنفکر زدایی است و در اندیشه‌ی تصویر زدایی از هرگذشته ای که خودش در آن حضور ندارد. به همین دلیل است که در سال

۱۳۶۳، کوهی از فیلم‌های سینمایی ایران و جهان را،که با هجومی ناگهانی به دفترهای رسمی و دارای مجوز پخش فیلم، جمع آوری کرده بود، پس از یک سالی رها کردن در برف و باران و آفتاب، زیردست و پای آیند و روند در حیاط وزارت ارشاد و مؤسسات دولتی دیگر، سرانجام در شورآباد آتش می زند؛ بدون تفکیک نیک و بد، حتی با تعریف خودش، و بی آن که بپذیرد حتی فیلم های مهمل هم سند است، و این که چه تعداد از شاهکارهای جهان آن میان می سوزد. و در صدمین سال سینما، که همه‌ی کشورهای جهان گنجینه های تاریخ سینمای ملّی خود را بیرون می کشند و ترمیم و چاپ دوباره می کنند و با افتخار به نمایش می گذارند، سینمای ما، بامسکوت گذاشتن و انکار سینمای متفکرانه و برتر گذشته‌ی خود، هم‌چنان واگذاشت تا اگر چیزی از این گذشته تا امروز جان سالم به در بُرده، در بدترین شرایط در انبارهایی ناشناس نگهداری شود، خود به خود در جعبه هایش بپوسد و بفرساید و تباه شود. هویت ما همین است!

حمید نفیسی*

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی

پس از آتش سوزی سینما رکس آبادان،[۱] در مرداد ۱۳۴۷، که به تحریک رهبران مذهبی انقلاب صورت گرفت،[۲] ویران کردن سینماها یکی از راه های مبارزه با رژیم شاه شد. نه تنها روحانیان بلکه توده های مذهبی مردم نیز در دوران شاه سینما را وسیلهٔ تبلیغ و نشر فرهنگ خشونت و آزادی های جنسی غربی و عاملی برای سمپاشی و فاسدکردن افکار و اخلاق مردم می دانستند.[۳] دراین میان گرچه برخی از مخالفان دولت را متهم به آتش زدن سینماها می‌کردند، محتوای بیانیه‌های زیرزمینی آنان حاکی از آن است که یا خود آنان مشوق چنین آتش‌زدن‌هایی بودند و یا از آن ها به گرمی استقبال می کردند.[۴]

در ایران، احساسات ضدّ سینما ریشه ای عمیق دارد. چه، از زمان ورود سینما به‌ایران در سال ۱۹۰۰ میلادی، رهبران مذهبی و، به تحریک آنان، قشرهای مذهبی مردم، سینما را، به عنوان عاملی در تباهی اخلاق و یک پدیدهٔ غربی فساد انگیز که تأثیری مستقیم برجامعه می گذارد، پیوسته مورد حمله و انتقاد قرار

---

* استاد تئوری و نقد سینما و رسانه های گروهی در دانشگاه رایس تکزاس.

داده اند. در واقع، پیشوایان مذهبی ایران در این مورد به نظریهٔ "تذریقی" ایدئولوژی اعتقاد داشته اند. برپایهٔ این اعتقاد که بی شباهت به نظریهٔ آلتوسر نیست، "تزریق" ایدئولوژی به خودی خود می تواند انسانی مستقل و پای‌بند اخلاق را به‌فردی وابسته و فاسد تبدیل کند.۵ از همین رو، سینما نه‌تنها به‌عنوان یک فرآوردهٔ غربی، بلکه به‌عنوان عاملی زیان‌بخش و درمان ناپذیر، همواره در نوشته‌های مذهبی محکوم شده است. برای نمونه، طبق گزارشی شیخ فضل اله نوری، رهبر مذهبی متنفذ زمان، در سال ۱۹۰۴ (۱۲۸۳ شمسی) پس از رفتن به یک سینمای عمومی در تهران آن را تقبیح کرد و باعث تعطیل آن شد.[۶] دلائل این تقبیح روشن نیست امّا کاملاً با برداشت او نسبت به پدیده‌های غربی همخوان است. وی این پدیده‌ها را یا "داروی مخدر و خواب‌آوری،"[۷] می‌دانست که مؤمنان را منگ می کند یا آن‌ها را "بیماری مهلکی"[۸] می شمرد که قربانی اش را به نابودی می‌کشد.

مجتبی نوّاب صفوی، رهبر فدائیان اسلام، در تشریح سینما و تأثیر ظاهراً مستقیم آن برجامعه، از تعبیر مشابه دیگری بهره می جست. وی "سینماهای جنایت آموز" و دیگر واردات غربی چون "رِنگ" و "رمان های پرشهوت" را چون "کوره‌های ذوبی" می‌دانست‌که همهٔ "صفات پاک" یک‌جامعهٔ مسلمان را از بین می‌برند.[۹]

آیت اله خمینی نیز در دو اثر مهم خود که پیش از انقلاب منتشر شده بود سینما را منشاء فساد، بی بندو باری، فحشا، ضعف اخلاقی و وابستگی فرهنگی می شمرد. به اعتقاد او سینما و سایر مظاهر فرهنگ غربی، از جمله رقص و شنای دختر و پسر [باهم] «پردهٔ عفّت عضو جوان مملکت ما را پاره کرده و روح تقوا و شجاعت را در آن‌ها خفه کرده. . .»[۱۰] در **ولایت فقیه**، که سال ها بعد نوشته شد، خمینی باردیگر سینما و تفریحات مشابه را عاملی مستقیم در رواج فحشا، فساد و وابستگی سیاسی شمرد. به‌عنوان نمونه، به‌اعتقاد وی رضاشاه باکشف حجاب و اجبار مردان به پوشیدن کلاه و لباس غربی فساداخلاق و بدکارگی را به جامعه "تزریق" کرد،[۱۱] درحالی که تربیت دینی «سرتاسر تزریق فداکاری و خدمت‌گزاری درراه‌کشور و توده است.»[۱۲]

باید توجه داشت که علی رغم تأکید این رهبران بر تئوری تزریق و بر آثار مستقیم فیلم‌های سینمایی، دلمشغولی آنان بیشتر نه قالب ایدئولوژیک سینما بلکه بافتار غرب زدگی حاکم بر ایران بوده است. در دید آنان سینما یکی از عوامل ایدئولوژیک وارداتی از غرب بود که در کنار دیگر رسانه ها و وسائل تفریح چون تآتر، رادیو، موسیقی پاپ، رقص، شنای مختلط و قمار، آثار مخرّب ایدئولوژیک به

بارمی آورد. اهمیت این گونه فرمول بندی، هرقدر هم خام و ابتدائی، در آن است که بر تقابل و امتزاج زایندهٔ نهادهای نشانه گر جامعه، مانند رسانه‌های جمعی، تأکید می کند. امّا اشکال این فرمول، برخلاف تجزیه و تحلیل فرهنگی و چند معنایی میشل فوکو،[۱۳] در بی عنایتی آن به امکان مقاومت و به شرایط محلی و به‌تناقض موجود در میان رسانه ها و نادیده انگاشتن ویژگی های ایدئولوژیک خاص هریک از آن هاست که در مجموع می توانند آثار "تزریقی" غربزدگی را خنثی یا تعدیل کنند. بدون در نظر گرفتن این تناقض های ساختاری نه می‌توانیم آن چه را که هورکهایمر و آدرنو ناامیدانه "یگانگی بی‌رحمانه"[۱۴] فرهنگ خوانده‌اند و نه آنچه را که خمینی و دیگران "جامعهٔ طاغوتی" یا "فرهنگ طاغوتی" یا "فرهنگ اسلامی" می خوانند مورد بررسی قرار دهیم.[۱۵]

به این نکته نیز باید توجه داشت که هم خمینی و هم نوّاب صفوی حاضر بوده اند وجود سینما را در جامعه تحمل کنند به شرط آن که از آن استفادهٔ "اسلامی" و اخلاقی شود. به گفتهٔ نوّاب صفوی:

> سینماها، نمایش خانه ها، رمان ها و تصانیف به کلّی بایستی برچیده شود و عاملین آن ها طبق قانون مقدّس اسلام مجازات گردند. و چنانچه استفاده ای از صنعت سینما برای جامعه لازم دیده شد تاریخ اسلام و ایران و مطالب مفیدی از قبیل درس های طبّی و کشاورزی و صنعتی تحت نظر اساتید پاک و دانشمند مسلمان تهیه شده با رعایت اصول و موازین دین مقدّس اسلام برای تربیت و اصلاح و تفریح مشروع و مفید اجتماعی به معرض نمایش گذاشته شود.[۱۶]

خمینی نیز نظر مشابهی را سال ها بعد پس از ورود به تهران در گورستان بهشت زهرا ارائه داد:

> ما با سینما، رادیو و تلویزیون مخالف نیستیم . . . سینما اختراع مدرنی است که باید در خدمت تربیت مردم به کار رود. امّا همانطور که می دانید از آن برای فاسد کردن اخلاق جوانان ما استفاده کرده اند. ما با سوء استفاده از سینما مخالفیم با سوء استفاده ای که منشاء اش سیاست‌های خائنانهٔ رهبران کشور بوده است.[۱۷]

درعبارات نقل شده سخن از طرد و نفی مطلق سینما به میان نمی آید و هیچ یک ازاین دورهبر مذهبی امکان بهره‌جویی از سینما را به عنوان عاملی ایدئولوژیک در مصاف با فرهنگ دوران پهلوی و برای تبلیغ و تقویت فرهنگ

اسلامی رد نمی‌کند.

رهبران مذهبی، هنگام سخن گفتن از "فرهنگ اسلامی"، به مفاهیمی چند اشاره می کنند که عمدهٔ آن ها عبارت اند از: رجعت به اصل (بازگشت به اخلاق و ارزش های سنّتی)، مردم باوری (عدالت، دفاع از مستضعفان) توحید، مبارزه با طاغوت، ولایت فقیه، امر به معروف و نهی از منکر، استقلال سیاسی و اقتصادی و مبارزه با استکبار جهانی. برای درک بهتری از فراگرد تحوّل سینما، در این نوشته ضمن مروری بر تاریخ سینمای ایران از انقلاب ۱۳۵۷ به بعد، به هریک از این مفاهیم آن جا که ضروری باشد اشاره خواهد شد.

سینمایی که درجمهوری اسلامی شروع به‌رشد کرده با سینمای دوران پهلوی تفاوتی فاحش دارد. در واقع، دوران های گذار و بحران های اجتماعی معمولاً به پیدایش سینماگران مبتکر و ایجاد جنبش های سینمایی نوینی انجامیده است.[۱۸] از همین رو، می توان انتظار داشت که انقلاب اسلامی و شرایط خاص حاکم بر آن نیز به پیدایش یک سینمای نوین "اسلامی" منجر شود. از سوی دیگر، تفکر غالب در جهان غرب، مذهب و نظام مذهبی حاکم بر ایران را واپس‌گرا و ضد مدرنیته می داند. محدودیت‌های شدیدی که از سوی رژیم جمهوری اسلامی نسبت به هنرهای نمایشی و تفریحی غربی اعمال می شود، همراه با سوء رفتار این رژیم با هنرمندان، طبیعتاً چنین تفکری را تقویت کرده است.

با این همه، فرض این نوشته بر این است که انقلاب اسلامی به پیدایش یک سینمای نوین و پویا با ساختارهای ویژهٔ مالی و صنعتی و ارزش های منحصر به فرد ایدئولوژیک، موضوعی و تولیدی منجر شده است که باید آن را بخشی از دگرگونی های عمده در فرهنگ سیاسی ایران شمرد. با این وجود، سینمای پس از انقلاب ایران را نمی توان یکسره "اسلامی" دانست و آن را یکپارچه در خدمت تبلیغ و دفاع از ایدئولوژی حاکم شمرد. در واقع، به نظر می‌رسد که در ایران حد اقل دو سینما دوش به دوش یکدیگر درحال حرکتند. در یک طرف سینمای عامیانه و "مردم گرا" قرار دارد که در زمینهٔ موضوع، پرورش داستان، ویژگی شخصیت‌های فیلم، چهره نگاری زنان و صحنه پردازی بیشتر از هرچیز متاثر از ارزش های اسلامی انقلاب است. درسوی دیگر سینمایی روشنفکرانه مجال رشد یافته که چنین ارزش هایی را یکسره نمی پذیرد و از خرده گیری بر شرایط اجتماعی در دوران تسلط جمهوری اسلامی نمی پرهیزد.

* * *

از "سینمای طاغوت" تا "سینمای اسلامی" (۱۳۵۷-۱۳۶۱)
فراگرد پاکسازی

سالن های سینما

نخستین گام در تبدیل سینمای دوران پهلوی (که اسلام گرایان آن را "سینمای طاغوت" خوانده اند) به سینمای اسلامی پاکسازی سالن های سینما بود که عملاً با تعمیدی در میان شعله های آتش انجام گرفت. هنگام استقرار جمهوری اسلامی ـ در حدود یکسال پس از آتش سوزی سینما رکس آبادان ـ با تعطیل شدن یک صدو هشتاد سینما در سراسر ایران، از آن جمله ۳۲ سینما در تهران، در اثر آتش سوزی یا ویرانی و یا دلائل دیگر، تنها ۲۵۶ سینما برجای مانده بودند.[۱۹] خوشبختانه، به استثنای مورد سینمارکس، در این ویرانی ها و آتش سوزی ها، به علّت خالی بودن سینماها کسی کشته نشد.[۲۰] سینماهایی که بر جای ماندند نام هایی تازه یافتند و نام های غربی به نام های اسلامی و جهان سوّمی تبدیل شدند. برای نمونه، در تهران نام سینمای **اتلانتیک** به **آفریقا**، **امپایر** به **استقلال**، **رویال** به **انقلاب**، **پانوراما** به **آزادی**، **تاج** به **شهر هنر**، **گلدن سیتی** به **فلسطین**، **پولیدور** به **قدس** و **سینه موند** به **قیام** تغییر یافت.[۲۱]

فیلم های خارجی

شرایط نابسامان و نوسانی اقتصادی و سیاسی دوران بلافاصله پس از انقلاب سرمایه گزاری در زمینهٔ تولید فیلم در کشور را عملاً متوقف ساخت و به جای آن نمایش فیلم های قدیمی و واردات فیلم از خارج را رونق بخشید. فیلم های خارجی، به ویژه فیلم های کمدی و وسترن ("اسپاگتی") ایتالیائی و کاراتهٔ ژاپنی بازار را اشباع کرد. واردات فیلم ازآمریکا دامنهٔ وسیع تری داشت و فیلم های کمدی و سیاسی، کلاسیک و امروزی را دربر می گرفت، ازجمله فیلم هایی چون: *The Three Days of the Condor*، *Modern Times*، *It's a Mad, Mad, Mad World*، *Cassandra Crossing*، *The Great Escape*، *Cinderella*، *The Jungle Book* و *Pappillon*.

شمارِ فیلم های روسی و کشورهای بلوک شرق ـ که وارد کردنشان ارزان تر از فیلم های کشورهای دیگر تمام می شد ـ نیز افزایش یافت و بر فیلم های آمریکایی، ایتالیائی و ژاپنی پیشی گرفت. برای نمونه، در سال ۱۹۶۰، ۷۴ فیلم، یا بیش از یک سوّم ۲۱۳ فیلم خارجی که از وزارت ارشاد اسلامی پروانهٔ نمایش گرفتند، در

کشورهای بلوک شوروی تولید شده بودند. از آن میان، ۶۹ فیلم از اتحاد جماهیر شوروی وارد شده بود. ایتالیا با ۳۸ فیلم در مقام دوّم، و ایالات متحدهٔ آمریکا با ۲۷ فیلم در مقام سوّم قرار داشت.[۲۲] درونمایهٔ بیشتر فیلم های وارداتی با روحیه و ارزش های انقلابی حاکم سازگار بود. معروف ترین آن ها، که در دوران شاه اجازه نمایش نیافتند، عبارت بودند از: *Z* و *State of Siege*، ساختهٔ کُستا گاوراس، *Battle of Chile* (ساختهٔ گوزمَن) *The Seven Samurai* (از کوراساوا) *Mohammad the Messenger* (ساختهٔ آکاد) و *Battle of Algiers* (از پونته کوروُ). استقبال عمومی از نبرد الجزیره چنان بود که همزمان در ۱۲ سینمای تهران و ۱۰ سینمای شهرستان به نمایش گذاشته شد.[۲۳]

روحانیان حاکم گرچه همگی دربارهٔ فیلم‌های خارجی نگران بودند امّا دربارهٔ آن نظر واحدی نداشتند. برخی از آنان «فیلم های انقلابی» را می پسندیدند و تحسین می کردند زیراآنهارا نمایشگر پیکار مستضعفان علیه استعمار و امپریالیسم می دانستند.[۲۴] برخی دیگر این فیلم ها را محکوم می دانستند زیرا به‌اعتقادشان این‌ها نیز فیلم‌های هالیوودی بودند منتها با نقابی انقلابی.[۲۵] حجت‌الاسلام احمد صادقی اردکانی، که در سال ۱۳۶۰ مسئولیت نظارت بر صنعت سینما را برعهده داشت، با اشاره به ارزش های اسلامی نوشت که ایران، با واردکردن فیلم های غربی و شرقی به کشوری که «میلیون هاتن از مردمش غذای فکری و فرهنگی خود را از راه سینما پیدا می کنند، از لحاظ فرهنگی همچنان به امپریالیست‌ها وابسته مانده است.» همو با زبانی مشابه زبان نواب صفوی و خمینی پیش بینی کردکه ادامهٔ ورود فیلم‌های شرقی و غربی «ما را قربانی استعمار فرهنگی و استثمار اقتصادی خواهد کرد.»[۲۶] دراین میان، روشنفکران غیرمذهبی نیز، به‌دلائل خاص خود، نسبت به‌هجوم فیلم‌های به اصطلاح "انقلابی" نگران بودند. به عنوان نمونه، غلامحسین ساعدی در مقاله‌ای که پس از تبعید به پاریس نوشت فیلم های "انقلابی" خارجی راکه در تهران نمایش داده می شدند چنین تعریف کرد: «فیلم‌هایی پر از خمپاره، تانک، تفنگ، اسلحه و جنازه، و تهی ازکیفیت یا ارزش هنری.»[۲۷] تلاش برای پاکسازی واردات فیلم های خارجی، با کاهش دادن تعداد آن ها، از همان تابستان ۱۳۵۹ آغاز گردید. بلافاصله پس از کاهش واردات فیلم های درجهٔ دو ترکی، ژاپنی و هندی، ورود همهٔ فیلم‌های "امپریالیستی" و "ضدانقلابی" ممنوع شد.[۲۸] با افزایش تیرگی روابط با ایالات متحده آمریکا، نوبت به ممنوع شدن ورود فیلم های آمریکایی رسید. در واقع، با تکیه بر نقش فیلم های غربی در رواج فساد اخلاق عمومی، درصد بیشتری از فیلم های غربی ـ درمقایسهٔ با

فیلم‌های تولید شده در نقاط دیگر جهان از دریافت اجازهٔ نمایش محروم شدند.[۲۹]

به این ترتیب، در سه سال نخست استقرار رژیم جمهوری اسلامی، از میان ۸۹۸ فیلم خارجی بررسی شده، ۵۳۱ فیلم، که اغلب فیلم های غربی بودند، از گرفتن پروانهٔ نمایش محروم شدند. با این حال ممنوعیت نمایش فیلم‌های غربی مطلق نبود زیرا حتّی در دوران گروگانگیری اعضای سفارت آمریکا نیز، برخی از فیلم های آمریکایی، مانند *Airport 79* و *High Noon*، همچنان بر پرده سینماها نمایش داده می شدند.

فیلم های داخلی

برای پاکسازی فیلم های موجود داخلی، و سازگار کردن آن ها با معیارهای اسلامی، بسیاری از فیلم هایی که پیش از انقلاب ساخته شده بودند دوباره مونتاژ شدند. در جریان این دوباره سازی، روابط تولیدکنندگان فیلم و سانسورگران رژیم، همانند روابط موش وگربه، آمیزه ای ازتسلیم و مقاومت بود. یکی‌از جالب‌ترین نمونه های این چانه زدن ها به تغییر نام فیلم ها ارتباط داشت. گاه‌با تغییر نام فیلم، وتنها با اندک تغییری درمحتوا، اجازهٔ نمایش آن‌صادر می‌شد، و گاه نام فیلم بیش از یکبار تغییر می‌یافت. برای مثال، نام فیلم **بی حرکت، تکون نخور**، ساختهٔ امیر شروان، در سال ۱۳۵۶ به **جاهل و محصل** و پس از انقلاب به **هروئین**، تغییر یافت.

نمایش‌دهندگان فیلم، که به روند ناگریز اسلامی شدن سینما پی برده بودند، کوشیدند تا با حذف داوطلبانهٔ صحنه های سکسی و با این ادعا که بهترین خدمت آنان به انقلاب اسلامی جایگزین ساختن فیلم های مبتذل با فیلم‌های تفریحی آموزنده است، مانع از دخالت‌های بیشتر رژیم شوند.[۳۰] یکی از راه های رسیدن به این هدف استفاده از ماژیک رنگی برای محو کردن اعضای لخت بدن هنرپیشه ها در صحنه های فیلم بود. اگر این وسیله هم کافی به نظر نمی رسید به وسائل قاطع تری متوسل می شدند. به گفتهٔ مدیر سینما رکس تهران، «ما موظفیم که فیلم ها را با رعایت معیارهای اسلامی نشان دهیم. اگر ماژیک رنگی کارساز نباشد از قیچی استفاده خواهیم کرد.»[۳۱]

امّا رژیم از گام هایی که تولیدکنندگان و نمایش دهندگان برداشته بودند راضی نبود و با تهدید به تعطیل سینماها دریافت پروانهٔ نمایش برای همهٔ فیلم‌ها را اجباری اعلام کرد.[۳۲] با اجرای این سیاست غالب فیلم‌های داخلی که در دوران

پیش از استقرار جمهوری اسلامی ساخته شده بودند، از دریافت پروانهٔ نمایش محروم شدند. نتیجهٔ بررسی فیلم های ایرانی ـ توسط مقامات رژیم جمهوری اسلامی ـ که در آستانهٔ انقلاب و بلافاصله پس از آن ساخته شده بودند در جدول شمارهٔ ۱ منعکس است. از آنجا که شمارهٔ فیلم های تولیدشده پس از انقلاب چندان نبوده است، به آسانی می توان نتیجهٔ این بررسی را هم رأی مخالفت رژیم با فرآورده های سینمایی دوران پهلوی شمرد و هم پایان آزادی نسبی در نمایش فیلم در دوران بلافاصله پس از انقلاب.

جدول ۱

فیلم های ایرانی و پروانهٔ نمایش

سال	فیلم های بررسی شده	فیلم های مجاز	فیلم های غیرمجاز
۱۳۶۰	۲۰۰۰	۲۰۰	۱۸۰۰
۱۳۶۱	۹۹	۲۷	۷۲
۱۳۶۲	۸۳	۱۸	۶۵
۱۳۶۳	۲۶	۷	۱۹
کل	۲۲۰۸	۲۵۲	۱۹۵۶

مآخذ: مدارک منتشر نشدهٔ داخلی، *مراحل مختلف نظارت بر ساخت و نمایش فیلم*، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، صص ۳۸-۳۹.

دراین میان نه تنها فیلم های سبک و مبتذل بلکه بسیاری از فیلم های کارگردانان "موج نو" نیز قربانی شدند و اجازهٔ نمایش نگرفتند، از آن جمله: **ملکوت** (۱۳۵۵)، **شطرنج باد** (۱۳۵۵)، O. K. **مستر** (۱۳۶۰)، **چریکهٔ تارا** (۱۳۵۸)، **حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق** (۱۳۵۹) و **آقای هیروکلیف** (۱۳۵۹).[۳۳]

بیشتر فیلمسازان در همان حال که محدودساختن فیلم های سبک را تأیید کردند باممنوع کردن آن ها موافق نبودند. به گفتهٔ بهرام بیضائی، که **چریکهٔ تارا** و **مرگ یزدگرد** ش ممنوع شده بود: «بالا رفتن سطح آگاهی مردم است که باید چنین فیلم‌هایی را از صحنه خارج کند و نه فشار دولت. علاوه بر این، تولیدات داخلی باید فضای خالی ناشی از غیبت فیلم‌های خارجی‌را پرکنند. امّا مقررات، مکانیزم‌ها و ساخت هایی‌که می توانند به رونق تولید داخلی کمک کنند وجود ندارند.»[۳۴]

هنرمندان، فیلمسازان

رژیم جمهوری اسلامی بسیاری از هنرمندان و فیلمسازان را یا به شرکت در روند غربگرایی افراطی دوران شاه و یا به همکاری با ساواک متهم کرد. از همین‌رو، اینان نیز از پاکسازی درامان نماندند و به عواقب گوناگون آن از جمله تعقیب جزایی، زندان، محرومیت از فعالیت حرفه ای، سانسور آثارشان، و گاه اعدام گرفتار شدند.[۳۵] مهدی میثاقیه، یکی از تولیدکنندگان معروف فیلم، پنج سال زندانی شد و اموال و سالن های نمایشش مصادره گردید.[۳۶] او هنگامی از زندان آزاد شد که علناً و با اظهار ندامت مذهب بهایی خود را اعراض کرد.[۳۷] هنگامی که در سال ۱۳۶۲ بهمن فرمان آرا، از فیلم سازان موج نو، پس از چهارسال اقامت در خارج به ایران بازگشت، ممنوع الخروج شد. فیلم قوی تمثیلی او، **سایه های بلند باد** (۱۳۵۷)، قبلاً به حکم دائرهٔ منکرات از نمایش ممنوع و خودش به ساختن فیلم های ضد اسلامی متهم شده بود. به گفتهٔ فرمان آراء «طُرفه در این است که به تعبیر هردو رژیم شاه و جمهوری اسلامی مترسکی که در این فیلم اهالی روستا را به وحشت می اندازد نماد این هر دو رژیم است»[۳۸] برخی از صاحبان سینما نیز، به اتهام ارتکاب جرائمی مانند قاچاق مواد مخدّر یا خرید و فروش آثار هرزهٔ سکسی (پورنوگرافی) و روسپیگری، دستگیر و زندانی شدند.[۳۹]

با این همه، پاکسازی و سوء رفتار رژیم با هنرمندان و فیلمسازان را باید تنها یکی از علل کندی رونق دوبارهٔ سینما در دوران گذار دانست. به جز فراگرد اسلامی کردن سینما بسیاری از عوامل دیگر نیز درایجاد یک فضای سیّال و پرتنش درصنعت سینما مؤثر بودند ازجمله: آسیب های مالی که این صنعت دردوران انقلاب متحمل شده بود، بی اعتنائی رژیم به سینما در دوران گذار (برای نمونه، در برنامهٔ پنج سالهٔ اوّل، بودجه ای برای هیچ یک از بخش ها و نیازهای این صنعت اختصاص نیافته بود)[۴۰] نبود یک مرکز تصمیم گیری واحد در امور سینما و در عین حال رقابت خصمانه بین مراکز و گروه های گوناگون در این زمینه (از جمله وزارت فرهنگ و آموزش عالی، بنیاد مستضعفان و کمیته‌های انقلاب)،[۴۱] فقدان یک مدل سینمایی مناسب (سینمای "اسلامی" هنوز وجودخارجی نداشت)،[۴۲] رقابت شدید فیلم های خارجی، کاهش اعتبار و مشروعیت صنعت سینمای داخلی در اذهان عمومی و اعمال بی رویه و خودسرانهٔ سانسورچیان.

در چنین فضا و با چنین شرایطی بود که، در سال ۱۳۵۹، انجمن صاحبان سینما، در نامه ای خطاب به وزیر فرهنگ و آموزش عالی، بی باکانه دولت را

بخاطر وضع سینماهای کشور مورد انتقاد قرار داد و اعلام کرد که اگر «دولت ضرورت وجود سینما را تأیید کند» بخش خصوصی خواهد توانست، با کمک دولت، صنعت سینما را در ظرف پنج سال در راهی منطبق با «انقلاب و مردم» به‌پیش برد. نامه با تذکر این نکته به وزیر پایان می‌یافت که "اصلاحات فی‌البداهه در سینما میسر نیست."[۴۳]

سینماگران ایران نیز، که در این نگرانی ها با صاحبان سینما شریک بودند، در سال ۱۳۶۰، در نامهٔ سرگشاده ای خطاب به "دولت و ملّت" ضمن نکوهش دولت ادعا کردند که پس از گذشت دوسال از «انقلاب مقدس و ضد وابستگی مردم ایران" انقلاب نه تنها جایی برای خود در صنعت سینما نیافته بلکه همانند دوران شاه به نوعی وابستگی انجامیده است. نویسندگان این نامه دولت را به اجرای کامل قانون اساسی تشویق کردند و هشدار دادند که در غیراین صورت سینمای ایران با چیزی شبیه راه حل مشکل سینما در بلوک شرق مواجه خواهد شد یعنی با «راه حلّی که با به کاربردنش اصل موضوع از میان خواهد رفت.»[۴۴]

پیدایش تدریجی "سینمای اسلامی" (۱۳۶۱-۱۳۶۸)

در این دوره جناح های تندرو به تدریج همهٔ نهادهای کلیدی جامعه را دردست گرفتند و آنگاه، با بهره جویی از ادامهٔ جنگ با عراق و حل بحران گروگانگیری و با ازمیان برداشتن همهٔ نیروهای سازمان یافتهٔ مخالف، تسلط خود را بر کشور تحکیم کردند. این تسلط سیاسی طبعاً به اِعمال نفوذ در زندگی هنری کشور و مآلاً به کنترل کامل همهٔ هنرها از آن جمله سینما و رادیو تلویزیون انجامید. با این همه، تبدیل سینمای دوران پهلوی به یک سینمای اسلامی چنان دگرگونی فرهنگی و ایدئولوژیک را می طلبید که به سرعت و قاطعیت، و به آسانی و روشنی، میسر نبود. محمّد بهشتی، سرپرست بنیاد سینمای فارابی، این نکته را در قالب واژگان سینمایی به خوبی تشریح کرده است: «دگرگونی در زمینهٔ سینما با "دیزلو" اتفاق می افتد نه با "کات".»[۴۵]

گرچه در برخی از ابعادِ ساختاری سینما ورادیو وتلویزیون جمهوری اسلامی، شباهت‌هایی با سازمان های مشابه در دوران پهلوی می توان یافت، اختلاف‌های اساسی بین این‌دو است که سینمای پس از انقلاب را مشخص می‌کند.

پیدایش سینماگران اسلامی متعهد

در تبدیل ماهیت سینمای ایران رفیق بازی، برپایهٔ ارزش ها و ایدئولوژی اسلامی، عاملی قابل ملاحظه بوده است. از موارد بارز این رفیق بازی تأثیر شرکت تولیدی آیت‌فیلم است که پیش از انقلاب، ظاهراً در پاسخ به تحریض علی شریعتی که جوانان را به روی آوردن به رسانه های هنری برای بیان آراء مذهبی و باز تابانیدن مخالفت خود با رژیم پهلوی تشویق می کرد، تشکیل شده بود. این شرکت بلافاصله پس از انقلاب به‌ساختن یک فیلم داستانی، **جنگ اطهر**، و یک فیلم مستند، **لیلة القدر**، که در بارهٔ انقلاب بود، موفق شد.

امّا، تأثیر این شرکت از حیطهٔ تولید سینمایی محدود آن بسیار فراتر می‌رفت و ناشی از فعالیت و قدرت اعضا متعهد و متدین آن بود که پس از انقلاب به‌مقام‌های حساس، نه تنها در سازمان های دولتی بلکه در صنعت سینما و صنایع مرتبط با آن، دست یافتند. به عنوان نمونه، میرحسین موسوی، به نخست وزیری رسید، فخرالدین انوار به مقام های حساس در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و صدا و سیمای جمهوری اسلامی منصوب شد، محمدعلی نجفی، ضمن ادامهٔ کارگردانی فیلم، در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به مقام های عالی دست یافت، مصطفی هاشمی به مقامی مهم در دفتر تبلیغات امام رسید و محمد بهشتی به سرپرستی بنیاد قدرتمند فارابی منصوب شد. در دوران بلافاصله پس از انقلاب، این گروه از اعضای شرکت آیت فیلم و برخی دیگر از همکارانشان را باید جزء گروه کوچکی از انقلابیان مذهبی دانست که هم از لحاظ صلاحیت هنری و هم اعتقادات اسلامی مورد اعتماد رژیم بودند و از همین رو توانستند با قرار گرفتن در مواضع و مقام های حساس در مراحل نخستین اسلامی شدن سینمای ایران نقشی اساسی ایفا کنند. در واقع، در دههٔ نخست استقرار جمهوری اسلامی، اینان با ماندن در مقام های حساس خود بر نقش و نفوذ خود افزودند.

مقررات حاکم بر فیلم و ویدئو

مسئولیت کلّی نظارت بر صنعت سینما با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. تمرکز قدرت تصمیم گیری در این وزارت خانه، در زمینهٔ تعیین سیاست ها و تدوین و اجرای مقررات، سردرگمی دوران قبلی را پایان بخشید، کنترل دولت را تثبیت کرد و در نتیجه راه را برای "وحدت اسلامی"، در پی ویرانگری انقلابی و آشفتگی های پس از انقلاب، هموار ساخت.

در جلسهٔ مورّخ ۱۳۶۱/۱۲/۴، هیئت وزیران اولین «آئین نامه نظارت

برنمایش فیلم و اسلاید و ویدئو و صدور پروانه نمایش» جمهوری اسلامی را به تصویب رساند و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را مأمور اجرای آن‌ها ساخت.[۴۶] این مقررات، که بسیاری از ارزش های اسلامی یادشده را در برمی گیرند، در تبدیل سینمای دوران پهلوی به سینمای دوران اسلامی نقشی اساسی ایفا کردند. براساس این مقررات همهٔ فیلم ها و ویدئوهای داستانی، غیرداستانی، کوتاه و بلندکه به‌تماشای عموم می رسند باید پروانهٔ نمایش داشته باشند. افزون براین، طبق ماده ۳ این تصویب‌نامه:

نمایش هرگونه فیلم درسینماها و سالن های عمومی و عرضه یا فروش‌آن‌ها در بازار فروش که نهایتاً متضمن نکات مشروحه زیر باشد در سراسر کشور ممنوع است.

۱) انکار یا سست‌کردن اصل توحید و دیگر اصول دین مقدس اسلام و یااهانت به آن‌ها به‌هر شکل و طریق که باشد؛ ۲ـ نفی یا تحریف و یا مخدوش کردن فروع دین مقدس اسلام؛ (تبصره‌ـ تشخیص موارد مربوط به بندهای ۱ و ۲ با روحانی عضو هیئت نظارت می‌باشد)؛ ۳ـ اهانت مستقیم یا غیرمستقیم به پیامبران الهی و ائمه معصومین علیهم‌السلام و مقام رهبری (ولی فقیه) یا شورای رهبری و مجتهدان جامع الشرایط؛ ۴ـ هتک حرمت مقدسین ومقدسات اسلامی و سایر ادیان شناخته شده در قانون اساسی؛ ۵ـ نفی برابری انسان‌ها ازهر رنگ ونژاد و زبان و قوم و انکار ملاک برتری که تقوی است و تحریک اختلاف نژادی و قومی و یا استهزاء و تمسخر آنها؛ ۶ـ نفی یا مخدوش نمودن ارزش والای انسان (تبصره‌ـ هیئت نظارت موظف است ضوابط نحوه حضور زن را به طوری که با کرامت انسانی زن مغایرت نداشته باشد با توجه به ضوابط شرعی در کلیه فیلمها اعم از ایرانی و خارجی[را] تعیین و در اختیار سازندگان داخلی و واردکنندگان فیلم های خارجی قرار دهد)؛ ۷ـ اشاعه اعمال رذیله و فساد و فحشاء؛ ۸ـ تشویق و ترغیب و یا آموزش اعتیادهای مضر و خطرناک و راههای کسب درآمد از طرق نا مشروع مانند قاچاق و غیره؛ ۹ـ کمک به نفوذ فرهنگی یا سیاسی یا اقتصادی بیگانگان که مغایر با سیاست نه شرقی و نه غربی جمهوری اسلامی ایران است (تبصره‌ـ فیلم هائی که متضمن آشنا کردن بیننده به آداب، رسوم و فنون اقوام، ادبیات هنر و صنایع ملتها و محیطهای مختلف طبیعی، جغرافیائی و علوم انسانی و تکنیک های گوناگون فیلمسازی و یا تقویت کننده قوه تفکر و تصور و سرگرم کننده و یا آموزنده و نظایر اینها باشد به شرطی که از اهداف استثماری و استعماری پیروی نکنند می توانند پروانه نمایش دریافت دارند)؛ ۱۰ـ بیان و یا عنوان هرگونه مطلبی که مغایر منافع و مصالح کشور بوده و مورد سوء استفاده بیگانگان قرار گیرد؛ ۱۱ـ نشان دادن صحنه هائی از جزئیات قتل و جنایت و شکنجه و آزار به نحوی که موجب ناراحتی بیننده یا بدآموزی گردد (تبصره‌ـ فیلم های علمی و آموزشی و پژوهشی می‌توانند درمحل های خاص و جهت تماشاگران مخصوص به معرض نمایش گذاشته شوند)؛ ۱۲ـ بیان حقایق تاریخی و جغرافیائی به نحوی‌که موجب گمراهی بیننده شود؛ ۱۳ـ نشان دادن

تصاویر و اصوات ناهنجار اعم از آنکه ناشی از نقص فنی یا غیر آن باشد به نحوی که سلامت تماشاگر را به خطر اندازد؛ ۱۴- نمایش فیلم‌هائی که از ارزش تکنیکی و یا هنری نازلی برخوردار بوده و یا ذوق و سلیقه و پسند تماشاگران را به انحطاط و ابتذال بکشد.[۴۷]

در این میان مهمترین معیارها را باید سه اصل اساسی دانست که در ابتدای فهرست بالا آمده و در واقع معرّف ویژگی سینمای کنونی ایران است. نمایش هر فیلمی که توحید، نبوت، معاد، عدل، امامت و نقش جمهوری اسلامی ایران را در رهایی مسلمانان و مستضعفان جهان از تسلط امپریالیزم جهانی، نفی کند یا مورد سؤال قرار دهد، ممنوع است.

سالن های سینما و جمعیت شناسی تماشاگران

بر پایهٔ آمار ناقص موجود، شمار سالن‌های سینما و تماشاگران در دههٔ گذشته افزایش یافته است.[۴۸] با این همه، شمار تماشاگران سینما، علی رغم کاهش انواع دیگر تفریحات عمومی، به شمار آن‌ها در اوج محبوبیت سینما در دوران پهلوی نرسیده است. طبق بررسی‌ای که در سال ۱۳۵۲ از ۱۸۰۰ دانش آموز دبیرستانی درتهران انجام گرفت، ۷۸ درصد پسران و ۵۹ درصد دختران به سینمامی رفته‌اند.[۴۹] چنین درصدهایی، با توجه به این که این گروه سنّی بخش بزرگی از تماشاگران سینما را دربرمی‌گیرد، چندان بالا نیست. بی علاقگی به سینما را در این دوره می‌توان ناشی از این عوامل دانست: (۱) کاهش تعداد سینماها در مقایسه با دوران شاه (۲) نامناسب بودن محل سینماها (۳) شرایط نامناسب سالن ها و نواقص دستگاه های نمایش فیلم (۴) پایین بودن کیفیت غالب فیلم هایی که نمایش داده می‌شوند و (۵) ویژگی های جمعیت شناسی تماشاگران که بیشتر جوانان مجرد و بیکاراند و از همین رو گاه مزاحم تماشاگران زن می شوند. بر عوامل یادشده ماهیت خشونت گرا و مردانهٔ غالب فیلمها را نیز باید اضافه کرد.[۵۰]

ورود فیلم های خارجی

مقررات حاکم بر تولید و نمایش فیلم از سوئی، و روند تمرکز تصمیم گیری از سوی دیگر، کنترل رژیم بر واردات فیلم را بیشتر کرده است. ازجمله وظایف انحصاری بنیاد غیرانتفاعی سینمای فارابی -که در سال ۱۳۶۲ تشکیل شد و تحت سرپرستی وزارت ارشاد اسلامی قرار گرفت- انتخاب و واردکردن فیلم های خارجی بر اساس محتوای ایدئولوژیک آن هاست.[۵۱]

در نیمهٔ دههٔ ۱۳۶۰ کشورهای بلوک شوروی بر بازار واردات فیلم ایران مسلط بودند امّا در عین حال سهم فیلم های آمریکای و غربی نیز در این بازار به گونهٔ قابل ملاحظه ای رو به افزایش بود. با توجه به تبلیغات و شعارهای ضدغربی و به ویژه ضد آمریکایی رسانه های رسمی رژیم جمهوری اسلامی، ورود فیلم های آمریکایی و غربی علی القاعده باید به شدّت محدود باشد. امّا چنین نیست و سبب را هم باید در تنش فرهنگی درون رژیم و واقع گرایی تصمیم گیران در این زمینه دانست که ظاهراً حاضرند به هرفیلمی، و از هر کشوری، پروانهٔ نمایش دهند مشروط بر آن که محتوایش با ارزش های اسلامی یادشده سازگار باشد. به‌عنوان مثال، در سال ۱۳۶۲ فیلم های آمریکایی زیر در ایران نمایش داده شدند: *Star Wars*، *Close Encounter of the Third Kind*، *Ten commandments*، و *A Bridge Too Far*. درسال ۱۳۶۳ نیز این فیلم‌ها اجازهٔ نمایش یافتند: *War Hunt*، *Law and Disorder*، *Black Sunday* و *The Chase*.

تولید فیلم های ایرانی

پیش‌از آن‌که ایدهٔ فیلمی در ایران به‌مرحلهٔ تولید و آنگاه نمایش رسد باید از پنج خوان تصویب در وزارت ارشاد اسلامی بگذرد. در این مراحل است که سازگاری نسخهٔ نهایی فیلم با ارزش های اسلامی مندرج در مقررات یادشده تأمین و تضمین می‌شود. وزارت ارشاد، پس از مطالعهٔ خلاصهٔ داستان فیلم و ارزیابی و تصویب فیلمنامه، پروانهٔ تولید را (با ذکر نام هنرپیشگان و کادر تولید) صادر می کند. پس از پایان تولید فیلم، صدور پروانهٔ نمایش و تعیین سینماهای محل نمایش نیز در اختیار همین وزارت خانه است. تا نیمهٔ دههٔ ۱۳۶۸، ایده و داستان هر فیلم به‌ناچار از همهٔ این مراحل می گذشت و دچار تغییرات و دگرگونی های بسیار می شد.[۵۲] آمارهای موجود حاکی از کارآیی این فراگرد بازبینی و سانسور ـو شاید کیفیت پائین فیلمنامه های ارائه شده ـ است، زیرا از ۲۰۲ فیلمنامهٔ ارزیابی شده بین سال های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۱ تنها ۲۵ درصد به تصویب رسید.[۵۳]

علی رغم جدّی بودن کار ارزیابی، بسیاری از فیلم های تولید شده به بازار نیامدند.[۵۴] امّا، در اردیبهشت ۱۳۶۸، سختگیری اندکی کاهش یافت و دولت به برخی از فیلم هایی که قبلاً ممنوع شده بودند اجازهٔ نمایش داد.[۵۵] کمتر از یک ماه بعد برای اوّلین بار مقررات مربوط به ضرورت بررسی و تصویب قبلی فیلم‌نامه لغو شد. این تغییرسیاست را می‌توان ناشی از دو عامل اصلی دانست. یکی آن که به نظر مقامات رژیم ارزش های اسلامی به‌حد کافی ریشه

دوانده بود و بنابراین دیگر به نظارتی در این حد نیاز نبود، و دیگر آن که رژیم به آن درجه از اعتماد به‌نفس رسیده بود که بتواند فضای گفتمان فرهنگی را اندکی بگشاید تاشاید روحیه‌ها بهتر شود و کیفیت فیلم ها بالاتر رود. دلیل هرچه بود، احتمال می‌رفت که بااین اقدام بازار سیاه فیلم‌نامه از رونق بیفتد و سوژهٔ فیلم‌ها متنوع ترشود.[۵۶]

افزون بر این، از سال ۱۳۶۳ به بعد، دولت، به اصرار و تشویق فیلمسازان، به اقدامات تازه ای برای تشویق تولید سینمای داخلی دست زد. برای نمونه، در شش ماه نخست این سال مالیات شهرداری بر فیلم های داخلی از ۲۰ درصد به ۵ درصد پایین آمد و بر فیلم‌های وارداتی از ۲۰ درصد به ۲۵ درصد افزایش یافت؛ بهای بلیط سینما ۲۵ درصد بیشتر شد؛ بنیاد سینمای فارابی از پرداخت عوارض گمرکی بر واردات خود معاف گردید و با تغییرهایی که در ترکیب اعضای کمیتهٔ تعیین محل نمایش فیلم ها روی داد، نمایندگان تولیدکنندگان و نمایش دهندگان به این کمیته راه یافتند.[۵۷]

دراواخر سال ۱۳۶۴، مجلس، باتصویب قانونی، ۲ درصد عوارض بر درآمد حاصل از فروش بلیط سینماها در سراسر کشور را به بیمهٔ بهداشت، تأمین اجتماعی و بازنشستگی هنرپیشگان و فیلمسازان تخصیص داد.[۵۸] به منظور تشویق بیشتر تولیدکنندگان داخلی، بودجهٔ عمومی سال ۱۳۶۶ به بانک‌ها اختیار داد که وام‌های درازمدت در دسترس فیلمسازان قرار دهند.[۵۹] سال بعد، در خرداد ۱۳۶۷، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مقررات گروه بندی فیلم ها را به نحوی اصلاح کرد که با نمایش دادن فیلم های درجهٔ یک در سینماهای بهتر، و با اجازهٔ تبلیغ گسترده در تلویزیون، درآمد بیشتری نصیب سازندگان آن‌ها شود.[۶۰] در خرداد سال ۱۳۶۸، همین وزارت‌خانه به برداشتن گام های دیگری دست زد: تخصیص ارز برای واردکردن مواد و وسائل فنی کمیاب در زمینهٔ تولید فیلم؛ عرضهٔ اعتبار و وام‌های دراز مدت بدون بهره؛ کمک به عرضهٔ فیلم های داخلی در جشنواره‌های بین‌المللی و اجرای قانون درمورد بیمه های اجتماعی دست اندرکاران سینما.[۶۱]

یکپارچگی بیشتر سیاسی، تمرکز کار واردات و وضع مقررات تولید و نمایش فیلم‌هماهنگی و انسجام درون صنعت فیلم را افزوده، سینمای ایران را تابع ارزش‌ها و ضوابط اسلامی کرده و کیفیت فیلم ها را در مجموع بالابرده است. در سال ۱۳۶۶، تنها یک سوم فیلم ها در مراکز تولید دولتی تهیه شده بود ولی با توجه به یارانه‌ها و وام‌های دولت به دیگر مراکز تولید باید نقش آن را بیشتر از این‌ها دانست.[۶۲] اما، این همه بدان معنا نیست که دولت برصنعت سینما کنترل انحصاری

دارد. درواقع، چنین به نظر می‌رسد که تعدادمراکز تولید فیلم دولتی، نیمه دولتی و خصوصی در ایران اسلامی، که تنها به تهران نیز منحصر نیست، بر تعداد این مراکز در دوران پهلوی فزونی گرفته است. تعدد مراکز و بخش های تولید فیلم رقابت را نه تنها میان شرکت های تولیدی بلکه میان بخش های گوناگون تشدید می کنند، بر تنوع فیلم ها می افزایند و کیفیت آن ها را بالا می برند. جدول شمارهٔ ۲ نمودار کاهش اولیه و سپس افزایش فیلم های تولید شده در ایران در سال های اخیر در نتیجهٔ اصلاحات و تغییرات یادشده است.

جدول ۲

تعداد فیلم های بلند تولیدشده در سال های ۱۳۷۲- ۱۳۵۹

سال	فیلم	سال	فیلم
۱۳۵۹	۲۹	۱۳۶۶	۵۳
۱۳۶۰	۳۲	۱۳۶۷	۴۳
۱۳۶۱	۱۶	۱۳۶۸	۴۹
۱۳۶۲	۲۴	۱۳۶۹	۵۶
۱۳۶۳	۳۱	۱۳۷۰	۴۶
۱۳۶۴	۴۰	۱۳۷۱	۵۲
۱۳۶۵	۴۳	۱۳۷۲	۵۶

مأخذ: *A Selection of Iranian Films, 1994*, Tehran, Farabi Cinema Foundation, 1994, p. 67

علاوه بربنیاد فارابی و ادارهٔ تولید فیلم، عکس و اسلاید، برخی دیگر از نهادهای انقلابی، مانند بنیاد مستضعفان و وزارت جهاد سازندگی درفراگرد اسلامی شدن سینما نقشی قابل ملاحظه داشته اند. بنیاد مستضعفان، یکی از عظیم ترین مؤسسات مالی و اقتصادی ایران،[۶۳] تا نیمهٔ سال ۱۳۶۲ نزدیک به نیمی ازسینماهای کشور یعنی ۱۳۷ سینما در ۱۶ استان را به مالکیت وسرپرستی خود درآورده بود.[۶۴]

باچنین کنترلی بر سینماهای کشور، بنیاد مستضعفان در تولید و نمایش فیلم در ایران نقشی عمده ایفاکرده است. با این همه، فعالیت های سینمایی آن سودآور نبوده‌اند زیرا تنها در سال ۱۳۶۱، سیصدهزار تن ازتعداد تماشاگران سینماهای تحت کنترل آن کاسته شد[۶۵] وتاسال ۱۳۶۶ تعداد سینماهای آن نیز به ۸۰ سالن کاهش یافت.[۶۶] به ادعای مدیر بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان چنین اُفتی ناشی

ازکمبود واردات فیلم‌های خارجی سازگار با ارزش های اسلامی بوده است. برای جبران این کمبود بنیاد به کمک فیلمسازان متعهد ایرانی برخاست تا با ساختن فیلم‌هایی ملهَم از ارزش‌های انقلابی و اسلامی معرف الگوی تازه ای در صحنهٔ سینمای ایران شوند.

نمونهٔ یکی از این گونه فیلم ها فیلم **پرونده** (۱۳۶۲) بود در بارهٔ انتقام‌جویی کارگری که ناحق به اتهام کشتن یک مالک فئودال پانزده سال در زندان به سر برده است. فیلم **هیولای درون** (۱۳۶۳) به جدال درونی یک شکنجه گر سابق ساواک بلافاصله پس از انقلاب و فیلم **اتوبوس** (۱۳۶۴) به اختلافات حیدری نعمتی دو خانوار روستایی می پردازد. در سال ۱۳۶۷، بنیاد اعلام کرد که به منظور تأمین بخشی از هزینهٔ تولید و نمایش فیلم، و برای گسترش بازار فیلم‌های تولید شده ، ۱) از محل فروش ۴۰ سینمای بنیاد به ساختن سالن های سینما در نواحی فقیرنشین شهرها خواهد پرداخت و ۲) فیلم های اسلامی را پس از دوبله کردن برای نمایش به جوامع ایرانیان مقیم خارج عرضه خواهد کرد.

وزارت جهاد سازندگی نیز در پیدایش سینمای اسلامی بی تأثیر نبوده است. هدف نخستین جهاد سازندگی ترمیم «ویرانی‌های» دوران‌شاه و کمک به عمران و خودبسندگی مناطق روستایی کشور بود.[۶۷] از دیگر وظایف جهاد سازندگی تبلیغ و ترویج ارزش های اسلامی در روستاها بود که بیشتر از راه نمایش فیلم، اسلاید و ویدئوها و پوسترها و کاست‌های مناسب انجام می‌گرفت. برای نمونه در سال ۱۳۶۲، این سازمان ۳۱,۰۲۴ نمایش تئاتری، سینمایی و ویدئویی را برصحنه آورد، ۷۴,۷۸۹ کاست ونزدیک به ۲,۹۰۱,۰۶۲ پوستر وعکس درسراسرکشور توزیع کرد.[۶۸] دامنهٔ نفوذ جهاد را از این ها نیز بایدفراتر دانست زیرا بسیاری ازفیلم‌های آن در شبکهٔ سراسری تلویزیون جمهوری اسلامی، در مساجد و در سینماهای بنیاد مستضعفین نمایش داده می‌شدند.

گونه‌ها و درونمایهٔ فیلم های داخلی

اِعمال قواعد و مقررات اسلامی، ونیازهای سیاسی رژیم، به رواج گونه های پُر زدوخورد، جنگی، کمدی و خانوادگی دراین دوره منجر شده است. درونمایه های گوناگون این نوع فیلم‌ها درمجموع معرّف تنش های حاکم بر جامعه و نمایانگر ارزش های اسلامی بر صحنهٔ سینماست. جدول شمارهٔ ۳، که برپایهٔ تحقیق مسعود پورمحمد دربارهٔ فیلمنامه های سال ۱۳۶۶ تهیه شده، نمودار جامعی از این درونمایه هاست.

جدول ۳
درونمایه های فیلم های سال ۱۳۶۶

درونمایه	تعداد
شوکه شدن و فراموشی گذشته	۵
اختلالات و کمبودهای روانی	۹
مهاجرت یا فرار به خارج	۱۱
مسائل و اختلاف های خانوادگی	۱۴
جنگ بطور اساسی	۵
مسائل حاشیه ای جنگ	۷
پول و ثروت خوشبختی نمی آورد	۲۰
افشای رژیم سابق	۱۱
افشای گروهک ها	۴

مأخذ: مسعود پوراحمد، «گزارش ویژه: ابتدا سنگهای کوچک. . . .» **ماهنامه سینمائی فیلم**، شماره ۶۴، خرداد ۱۳۶۷، ص ۶.

از آنجا که چهره‌نگاری زنان در فیلم و رفتاری که با آنان می‌شود از مایه های اصلی تنش ناشی از اسلام زدگی سینما در ایران است بجاست که درمورد زنان در فیلم به تفصیل بیشتری بپردازیم.

برطبق مقررات مربوط به فیلم و ویدئو چهرهٔ زن مسلمان بر پرده باید چهرهٔ زن عفیف و نجیبی باشد که نقشی مهم نه تنها در جامعه بلکه در تربیت فرزندان مسئول وخداشناس بردوش دارد. افزون براین، زنان نباید به عنوان کالا یا وسیله ای برای تحریک شهوات جنسی معرّفی شوند.[۶۹] این مقررات و ملاک‌های مبهم در چهره‌نگاری زنان و شرکت آنان درسینمای ایران پی‌آمدهایی ژرف داشته است. مهمترین این پیامدها را در خودسانسوری سینماگران و در پرهیز از فیلمنامه‌هایی می‌توان دیدکه عمدتاً در بارهٔ زن باشد. با چنین خودسانسوری و پرهیزهایی است که از بار روبرو شدن با سانسورگران رژیم کاسته می‌شود. همانگونه که بازیگر اصلی فیلم **گزارش یک قتل** (۱۹۶۶) گفته است: «سینماگران از روی‌آوردن به زنان می‌ترسند. . .حتّی وقتی که مقامات دولتی آن هارا به چنین کاری دعوت کنند.»[۷۰] آماری که پور محمد گردآوری کرده‌نیز حاکی از حضور نادر زنان در فیلم‌های محصول ۱۳۶۶، به‌ویژه در نقش قهرمان داستان، است زیرا از ۳۷

فیلم بررسی شده قهرمان اصلی در ۲۵ فیلم مرد، در ۳ فیلم زن و در ۷ فیلم زن و مرد هردو بوده اند.[۷۱]

در این دوره، نقش زنان در فیلم از مرزهایی که مقررات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تعریف و تعیین می کند بیرون نرفته و کمابیش به نقش بانوی خانه، یا مادر محدود مانده است. برای فیلم هایی که در آن ها زنان نقشی ایفا می کنند به‌تدریج شیوه ها و تکنیک های خاصی نیز تدوین شده از جمله این که زنان باید در نقش های ساکن بر پرده ظاهر شوند تا حرکت اعضای بدن آنان به حداقل محدود بماند. به گفتهٔ یکی از فیلمسازان پس از انقلاب، زنان در هنرهای نمایشی اسلامی باید همواره در حال نشسته بازیگری کنند تا توجه تماشاگران بر پیام ایدئولوژیک فیلم متمرکز شود و نه بر راه رفتن تحریک کنندهٔ آنان.[۷۲] افزون بر این، زنان و مردان بازیگر باید از ردو بدل کردن نگاه های مستقیم، به ویژه نگاه های هوس آلوده، و یا هر نوع تماس بدنی با یکدیگر، بپرهیزند.[۷۳] به همین دلائل، تا کنون زنان بیشتر با نماهای دور (long shots) بر پردهٔ فیلم ظاهر شده‌اند تا با نماهای نزدیک و چهره نما. در این میان، فراگرد بازیگری و فیلمبرداری، به ویژه در سال های نخست پس از انقلاب، نیز دگرگون شده است. مأموران رژیم به صرف حضور خود در صحنه های فیلم برداری ظاهراً مانع از رفتار و حرکات "غیراخلاقی" می شده اند. دستکم در یک مورد، بین زن و مرد هنرپیشه ای که نقش زوجی را در فیلم ایفا می کردند عقد صیغه برای دورهٔ فیلمبرداری جاری شد تا احکام اسلامی رعایت شده باشد.[۷۴]

ازآنجا که زنان باچادر یاحجاب اسلامی درصحنهٔ سینما ظاهر می شوند، مجبور به ایفای نقش‌هایی غیرواقعی و تصنعی‌اند و به عنوان مثال حتّی از خویشان ومحارم چون برادر یا پسر یا همسر خود نیز رومی گیرند. چنین دخالت‌هایی در نحوهٔ حضور وبازی زنان در فیلم، خلاقیت هنری هنرپیشه را محدود و تصویر زندگی خانوادگی و روابط عاشقانه را مسخ می‌کند ونهایتاً، به گفتهٔ یک مقام رسمی، زنان را در نظام مردمحورِ سینمای ایران به حاشیه می راند.[۷۵] این دخالت‌ها پی آمد دیگری نیز دربردارد: برخی از دوره های تاریخ ایران (مانند دوران پهلوی) ویا بعضی از نواحی جهان (همانند کشورهای غربی) از ورود به محدودهٔ مجاز سینمای ایران محروم گشته اند. در تأیید این نکته، ناصرتقوائی، کارگردان فیلم **ناخدا خورشید** (۱۳۶۶) می گوید: «همین مشکلی که در بارهٔ مسئله شخصیت زن وجود دارد، باعث شده که اصلاً نشود دوران پهلوی را ساخت. شما روابط یک زن و شوهر، یک خواهر و برادر را به راحتی در خیابان و یا خانه نمی‌توانید نشان

بدهید. چه رسد به روابط سببی و نسبی دیگر. کلاً در سینمای ایران، مسئله زن دارد وضعیت بغرنج و بحرانی ای پیدا می کند.»[۷۶]

این محدودیت ها، که به تدریج کاهش یافته اند، حتی بر نحوهٔ نمایش روابط میان مردان هم تاثیر گذاشته است. اما واقعیت این است که برخی از کارگردانان استثنایی چون بهرام بیضائی - در فیلم های **باشو، غریبهٔ کوچک** (۱۳۶۴)، **شاید وقتی دیگر** (۱۳۶۷) و **مسافران** (۱۳۷۱) و داریوش مهرجوئی در فیلم هائی چون **سارا** (۱۳۷۲) و **پری** (۱۳۷۴) توانسته اند به بررسی زنان، مسائل زنان و روابط میان زن و مرد بپردازند. اگر زنان در ظاهر شدن جلوی دوربین با مشکلات گوناگون روبرو بوده‌اند، برای ورود به مراکز آموزش هنرپیشگی یا فعالیت در پشت صحنهٔ فیلم یا برنامه‌های تلویزیونی چندان مشکل نداشته اند، مشروط برآن‌که مقررات مربوط به چگونگی رفتار، حجاب، بازیگری و "نگاه" زنان را رعایت کنند.[۷۷] در واقع، امروز شمار کارگردانان فعال زن در صنعت سینمای ایران بیش از شمار آنان در سراسر هشت دههٔ گذشته است. تهمینه اردکانی، رخشان بنی اعتماد، فریال بهزاد، مرضیه برومند، پوران درخشنده، تهمینه میلانی و یاسمین ملک نصر و کبرا سعیدی از زمرهٔ این کارگردانانند که در متن فیلم های کمدی یا دراماتیک خود به موضوع های گوناگون، از مسائل زندگی و مسکن گرفته تا مسائل مربوط به معلولین و بیمارهای روانی، پرداخته‌اند.

تغییر موضع ایدئولوژیک سینما

یکی از اساسی ترین انتقادات بر فیلم های تولید شده در جمهوری اسلامی، به ویژه فیلم های عوام پسند، کیفیت پائین این فیلم ها و محتوای سنگین و در عین حال تصنعی ایدئولوژیک آن هاست. در سال ۱۳۶۴، نشریهٔ معتبر **ماهنامهٔ سینمایی فیلم** فیلم های تولید شده پس از انقلاب را در مجموع بی‌ارزش دانست. در ارزیابی خود این نشریه ۳۵ فیلم را مبتذل، ۵۷ فیلم را بد، ۲۲ فیلم را میانمایه، یکی را خوب و یکی را عالی شمرد.[۷۸] امّا از این تاریخ به بعد، در نتیجهٔ تغییرات و اصلاحاتی که انجام شده کیفیت عمومی فیلم ها، همانگونه که داوری برخی از جشنواره های اخیر بین المللی سینما گواهی می کند، افزایش یافته است. کیفیت پائین فیلم ها و نبود تنوع در برنامه های تلویزیونی تماشاگران ایرانی را به سوی استفاده از یک رسانهٔ تازه یعنی ویدئو کشانده است. امّا این رسانه نیز چون دیگر رسانه های دستجمعی تابع کشمکش های فرهنگی میان دولت و مردم شده است. از یک سو رژیم ورود و خرید و فروش فیلم های ویدئوئی را

گاه ممنوع و گاه مجاز اعلام می کند و از سوی دیگر مردم نیز با خرید و کرایهٔ ویدئو وتکثیر وتوزیع غیر مجاز آن ها در بازار سیاه رژیم را به چالش می‌طلبند. به هرحال، چنین به نظر می رسد که در شرایط کنونی آخرین فیلم‌های غربی (حتّی فیلم های هرزه نگارانه) از دسترس خواستاران آن در ایران دور نیست.[۷۹]

بی‌مایگی فیلم‌ها و حضور سنگین ایدئولوژی در آن هارا به عوامل زیر می‌توان نسبت داد: شرایط پس از انقلاب، پی آمدهای ناخوش آیند جنگ با عراق، تحمیل مقررات اداری برفیلمسازان، محافظه‌کاری فیلمسازانی که با مفاهیم اسلامی آشنا نیستند، سانسور دولتی، خودسانسوری، و سرانجام تفاسیر گونه گون از قواعد و مقررات اسلامی و اِعمال نابرابر آن ها. همهٔ این عوامل دست به دست هم داده و موضع سینما را به عنوان یک کالای فرهنگی دگرگون کرده اند. به عنوان مثال، تفسیرهای متغییر و متضاد از برخی قواعد اسلامی، که اغلب ناشی از نیازهای سیاسی رژیم است، ممکن است پرداختن به‌موضوع خاصی را ناگهان ممنوع سازد. یکی از اولین نمونه های این جریان، فیلم مستند و بلند **سقوط ۵۷** (۱۳۵۹) باربد طاهری است که با استقبال عمومی روبرو شد ولی در سال ۱۳۶۳ ممنوع اعلام گردید زیرا در بارهٔ مسائلی بود که مقامات رژیم مطرح شدن آن هارا دیگر از لحاظ سیاسی به‌مصلحت خود نمی‌دیدند. سخن آنان به طاهری این بود که: «در زندگی هرملّتی زمانی می‌رسدکه مردم دیگر به دانستن آنچه واقعاً روی داده است نیازی ندارند.» وی متوجه شد که برای گرفتن پروانهٔ تازه ای برای نمایش این فیلم باید صحنه های خاصی را از آن حذف کند ازجمله صحنه های مربوط به شرکت گستردهٔ گروه های چپ و غیرمذهبی در انقلاب، حملهٔ نیروهای ارتش به تظاهرکنندگان، و حتّی سخنرانی خمینی در بهشت زهرا که در آن شاه را متهم به خراب کردن کشور و آباد ساختن گورستان ها کرده بود.[۸۰] نتیجهٔ این برخوردها این است که فیلم سازان از مطرح کردن موضوع های سیاسی واجتماعی بحث‌انگیز می‌پرهیزند و بجای آن سوژه های بی خطر را برمی‌گزینند.

امّا، همانگونه که قبلاً اشاره شد از نیمهٔ دههٔ ۱۳۶۰ گام هایی به سوی عقلایی کردن صنعت‌سینما و تشویق تولید داخلی فیلم برداشته شده است. همراه با این‌گام ها، در مواضع و برداشت های عمومی نسبت به سینما و اشتغال در این صنعت نیز دگرگونی های عمده رخ داده است. سینماکه در گذشته یک "روبنا"ی صرفاً تفریحی شمرده می‌شد امروز به عنوان یکی از "زیربنا"های ضروری فرهنگ اسلامی شناخته می‌شود. فخرالدین انوار، معاون امور فیلم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در این مورد می‌گوید:«با اعتقاد به زیر بنا بودن فرهنگ در تمام شئون

ادارهٔ جامعه و نیز به صورت اجرائی در برنامه ها[معاونت] امور سینمائی [وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی] تمام تلاش خود را معطوف داشته است تا در مصوبات، قوانین، نظام ها و مقررات، فعالیت های سینمائی و فیلمسازی به عنوان بخشی از فعالیت های فرهنگی، در اولویت قرار گیرد.»[۸۱]

بازی در فیلم که روزگاری مطرود و نامطلوب بود امروز حرفه ای محترم و عادی شناخته می شود. در اسفند ۱۳۶۵، هاشمی رفسنجانی، رئیس مجلس وقت، مُهر تأیید بر این تغییر نهاد و گفت: «هنرمندان ما چه خانم ها و چه آقایان، این اعتباری را که امروز دربین مردم و متدین ها دارند قبلاً نداشتند. مردم امروز به هنرمندان به صورت یک واعظ و مبلّغ نگاه می کنند. این یک انقلاب واقعی است.»[۸۲]

بلافاصله پس از انقلاب ملاک داوری در بارهٔ فیلم ها ارزش ایدئولوژیک و آموزشی آن ها بود امّا به تدریج این ملاک محتوای تفریحی و روشنگرانهٔ آن ها را نیز دربرگرفت. هاشمی رفسنجانی درسال ۱۳۶۴ این‌نکته را چنین بیان کرد: «این درست است که فیلم باید حاوی پیامی باشد امّا این بدان معنا نیست که منکر جنبه های تفریحی آن شویم. جامعه نیاز به تفریح دارد. نبود شادی و سرور توانایی و تعهد انسان را کاهش می دهد.»[۸۳] وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی وقت، محمد خاتمی نیز به صراحت بر این تغییر سویکرد عمومی و مقام سینما در جامعه انگشت گذاشت: «به اعتقاد من سینما مسجد نیست. . . اگر سینما را از جای خودش خارج کنیم دیگر سینمایی نخواهیم داشت . . . اگر سینما را تا آن حد تغییر دهیم که وقتی انسان وارد آن می شود حس کند که چیزی را براو تحمیل می کنند و یا اوقات فراغتش به زمان کار تبدیل شده، ما جامعه را ازحالت طبیعی اش خارج کرده ایم.»[۸۴] هنگامی که در آذر ۱۳۶۶ خمینی درفرمانی مسامحه در اجرای ضوابط ناظر بر رسانه های گروهی را جایز دانست، محدودیت های مربوط به چهره‌نگاری زنان و استفاده از موسیقی در فیلم به نحو قابل ملاحظه‌ای کاهش یافت.[۸۵] استقبال فراوانی که از *فیلم اجاره نشینان* مهرجوئی (۱۳۶۵) شد و درآمد بی‌نظیری که نصیب آن گردید دال بر این بود که مردم نیز خواستار تماشای فیلم هایی هستند که با کیفیت بالا هم تفریحی باشند و هم روشنگر. درواقع، همانگونه که مدیر وقت بنیاد فارابی، محمد بهشتی، در مصاحبه‌ای یادآور شد: «در ایران پس از انقلاب وضعی کاملاً تازه و بی سابقه به وجودآمده که درآن بهترین فیلم ها محبوب ترین نیز هستند.»[۸۶]

سینمای پس از خمینی (۱۳۷۱-۱۳۷۴)

از آغاز دههٔ ۱۳۷۰ تا کنون رویدادها و دگرگونی های عمدهٔ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی گوناگون بر صنعت فیلم و سینمای کشور تأثیری محسوس گذاشته است. بحث گستردهٔ تابستان ۱۳۷۰ دربارهٔ آنچه «هجوم سازمان یافته و چند بُعدی

فرهنگی امپریالیسم غربی علیه ایران» لقب گرفت می‌توان در زمرهٔ چنین رویدادهایی دانست. بسیاری از شخصیت های سیاسی رژیم از جمله علی خامنه‌ای، رهبر جمهوری اسلامی، علی‌اکبر هاشمی رفسنجانی، رئیس جمهور، و وزیر وقت فرهنگ و ارشاد اسلامی، محمد خاتمی، و همچنین بسیاری از نشریات عمومی و تخصصی، در این بحث شرکت کردند. مجلهٔ **گردون**، که تصویر روی جلد شمارهٔ ۱۵-۱۶ مرداد ۱۳۷۰ آن خودبهانه‌ای برای شروع این بحث و برانگیختن حملات و اتهامات گوناگون به آن شده بود، به انتشار خود تا مدت ها ادامه داد. تنها چندماه پس از انتشار این شماره بود که مجله توقیف شد و مدیر آن تحت تعقیب قرار گرفت. شماری دیگر از ارباب مطبوعات نیز پس از او مورد آزار و پیگرد واقع شدند.

برخی از مأموران عالی رتبهٔ حکومت نیز از قربانیان این بحث بودند. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، که از ابتدای انقلاب دررشد هنر و سینما در ایران نقشی بسزا داشت در نیمهٔ سال ۱۳۷۰ از مقام خوداستعفاکرد. دراسفند۱۳۷۲ محمد هاشمی، برادررئیس جمهور، که سال ها مدیریت سازمان رادیو و تلویزیون جمهوری اسلامی را برعهده داشت ازکار برکنار گردید. دیری نگذشت که مدیر بنیاد سینمای فارابی، محمد بهشتی، نیز که این بنیاد را به یک مؤسسهٔ توانای تولید فیلم در ایران تبدیل کرده بود، کنار رفت. سرآغاز این تغییر وتحول ها برکناری میرحسین موسوی ازمقام نخست وزیری بود. دردوران نخست وزیری وی مقامات برکنار شده هستهٔ اصلی سینما، فرهنگ و رسانه های "متعهد" را ایجاد کرده بودند. با بیرون رفتن این شخصیت ها از صحنه، دوران «سینمای پس ازخمینی» در ایران آغازشد. پی‌آمد سریع و مستقیم این دگرگونی ها بلاتکلیفی و تشویش بود.

امروز چنین به نظر می‌رسد که صنعت سینما از این دوران بلاتکلیفی و تشویش، بی آن که آسیب چندان دیده باشد، به در آمده است. یکی از علل دوام عمر این صنعت را باید در بنیادهایی جست که به نهادی کردن سینما در ایران همّت کردند بدان حدّ که امروز به نظر می رسد این صنعت نه چندان مانند گذشته متأثر از فضای ایدئولوژیک حاکم است و نه آن چنان وابسته به حضور کارگزاران دلسوز. گرچه هنوز هم ایدئولوژی و هم کارگزاران دولت را باید از عوامل مؤثر در کار فیلم و سینمای ایران شمرد.

اقدام دولت رفسنجانی در خصوصی کردن صنایع بزرگ شامل حال صنعت سینما نیز شد و در نتیجه یارانه (سوبسید)های دولتی به این صنعت کاهش یافت. پیش بینی‌ای که تاکنون نیز به حقیقت نپیوسته این بود که کاهش کمک‌های دولت به ازمیان رفتن صنعت سینما در ایران منجر خواهد شد. با این همه، اگر برنامهٔ

پنجسالهٔ دوم به کاهش نرخ تورّم (بین ۳۰ تا ۵۰ درصد) و بیکاری (بین ۱۲ تا ۲۰ درصد)، به افزایش سرمایه گزاری در بخش غیر نفتی و به تعدیل نرخ مبادلات ارزی موفق نشود صنعت سینما با بحرانی تازه روبرو خواهد شد.[۸۷] درحال حاضر چنین به نظر می رسد که یک سیستم کارآی ارزیابی دربالا رفتن کیفیت فیلم‌های تولیدشده مؤثر بوده است. در این سیستم ارزیابی، بهترین سالن های نمایش، مناسب ترین ایام گشایش فیلم و طولانی ترین مدت نمایش نصیب فیلم های گروه "الف" می شود و به تولیدکنندگان این فیلم‌ها بودجهٔ بیشتر و وام هایی با بهره‌های پایین تعلّق می گیرد. از سوی دیگر، سازندگان فیلم های این گروه مجبور به تسلیم فیلمنامهٔ خود قبل از شروع تولید نیستند.[۸۸] نتیجهٔ این گام ها و اقدامات این است که فیلم‌هایی که از کیفیت بهتری برخوردارند با اقبال عمومی بیشتری نیز می‌توانند روبرو شوند. با این همه، سانسور و تهدید فیلمسازان، هنرمندان، و روشنفکران همچنان ادامه دارد. به شماری از فیلم ها، حتّی فیلم های ساختهٔ فیلم‌سازان گروه "الف"، اجازهٔ نمایش داده نشده است. **چریکهٔ تارا** (۱۳۵۷) و **مرگ یزدگرد** (۱۳۵۹) بهرام بیضایی، و **نوبت عاشقی** (۱۳۷۰) و **شبهای زاینده رود** (۱۳۷۰) ساختهٔ محسن مخملباف، همچنان ممنوع‌اند. چندی پیش، گروهی ۲۱۴ نفره از کارگردانان و کارکنان صنعت سینما در نامهٔ سرگشاده ای به وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی خواستار تجدید نظر اساسی درمقررات و شیوه‌های دست‌وپاگیر و پیچیدهٔ حاکم بر تولید و نمایش فیلم شدند. امضاءکنندگان این نامه، با اشاره به این که هم سینمای کاملاً دولتی و هم سینمای اختصاصاً تجارتی راه را برای هجوم فیلم های وارداتی به سینماهای کشور بازکرده اند و «صنعت سینمای ملّی» بااین هجوم مورد تهدید قرارگرفته است، توصیه کردند که مقررات محدودکننده و بی‌فایده کاهش‌یابد و اصناف و سازمان‌های مستقل و غیروابسته، که می‌توانند بجای سازمان های دولتی به کنترل و ارزیابی صنعت سینمای کشور بپردازند، تقویت شوند.[۸۹] درواقع، آنچه نویسندگان این نامه طلب کرده‌اند نوعی خودمختاری در کار و فرار از فضای سیاسی به محیط حرفه ای است. امّا، تحقق چنین هدفی سال‌ها طول خواهد کشید و مستلزم دگرگونی اساسی در مُدلوارهٔ ایدئولوژیک کنونی است. درعین‌حال، باوجود بحثی که تندروهای رژیم در بارهٔ هجوم فرهنگی غرب به راه انداخته اند، و علی رغم هزینهٔ بالای کاغذ و چاپ و سانسور شدید، روزنامه‌ها و مجله های هفتگی، ماهانه و فصلی سینمائی رونقی روزافزون دارند.[۹۰]

در سال‌های اخیر، نمایش فیلم های ارزندهٔ ایرانی درجشنواره های بین المللی همچنان رو به گسترش بوده و به ارزیابی های مثبتی در بارهٔ سینمای ایران و

برخی از فیلم سازان ایرانی منجر شده است. درسال ۱۹۹۲، به گفتهٔ برگزارکنندهٔ یکی از جشنواره‌های معتبر آمریکایی سینمای پس از انقلاب ایران «یکی از مهیج‌ترین نمونه های این هنر در دنیا بوده است.»[۹۱] همینطور، به عقیدهٔ برگزارکنندگان جشنوارهٔ بین المللی فیلم‌تورانتو: «سینمای امروز ایران را باید یکی از شاخص‌ترین سینماهای ملّی در دنیا به شمار آورد.»[۹۲] با این همه، به نظر نمی رسد که این استقبال بین المللی از سینمای ایران به ایجاد اعتبار سیاسی برای رژیم جمهوری اسلامی ـآن‌چنان که مخالفان رژیم در خارج نگران آن بودندـ منتهی شده باشد. چه، تماشاگران این فیلم‌ها در آن حد تیزبین و آگاه‌اند که بتوانند محدودیت ها و موانع بسیار سختی را که در راه تولید فیلم در ایران وجود دارد در ارزیابی های خود مورد نظر قراردهند. برخلاف برخی از ایرانیان تبعیدی که توجه خود را منحصراً برمسائل سیاسی و فشارها و دخالت‌های رژیم در کار تولید فیلم متمرکز می کنند، تماشاگران و منتقدان غربی بیشتر به ارزیابی مهارت و تیز هوشی فیلمسازان ایرانی می‌پردازند و از همین رو کیفیت بالای هر فیلم را به سازندهٔ آن نسبت می دهند نه به کمک های رژیم یا دستکاری‌ها و دخالت‌های آن. فیلم‌های ایرانی را در جشنواره های سالانه در بسیاری از کشورهای جهان و در شهرهای ایالات متحدهٔ آمریکا، از لس آنجلس تا شیکاگو و از هوستون تا نیویورک، نمایش می دهند. بسیاری از نشریه ها و جشنواره های اروپائی و آمریکائی شماری از کارگردانان ایرانی، از آن جمله داریوش مهرجوئی، محسن مخملباف، عبّاس کیارستمی، رخشان بنی اعتمادی و بهرام بیضائی، را تحسین کرده اند و برخی از فیلم های ایرانی بیرون از جشنواره های بین‌المللی در سینماهای تجاری نشان داده شده اند. به عنوان نمونه، در تابستان ۱۳۷۴، **سلام سینما ی** مخملباف نه تنها در جشنوارهٔ فیلم کان بلکه در سه سینمای تجاری پاریس، همزمان با نمایش فیلم **خمره** (۱۳۷۴)، به‌کارگردانی ابراهیم فروزش، نمایش داده می شد. شاید هیچ فیلمسازی بیش از کیارستمی مورد توجه و ستایش تماشاگران و منتقدان سینمایی اروپایی قرار نگرفته باشد. «کیارستمی باشکوه» عنوان روی جلد شمارهٔ ۴۹۳ (اوت‌ـژوئیهٔ ۱۹۹۵) ***Cahiers du cinema*** بود. نزدیک به پنجاه صفحه از همین شماره به مطالبی در بارهٔ آثار وی اختصاص داشت.

شرکت ایران درجشنواره های بین المللی سینما تنها به قصد کسب اعتبار برای صنعت سینما، سازندگان فیلم یا رژیم نیست. هرقدر هم که برخی از تولیدات امروزی سینمایی ایران مورد استقبال ایرانیان باشد به نظر می رسد که جمعیت شصت ملیونی ایران نه آنقدر بزرگ است و نه از لحاظ بنیهٔ مالی آنقدر

توانا که بتواند امکانات ایجاد سینمای تجاری مستقلی را در کشور فراهم سازد. به این ترتیب، بدون دسترسی به بازارهای جهان، سینمای ایران نمی تواند به یک صنعت تجاری غیردولتی تبدیل شود و توسعه یابد. شرکت در فستیوال‌های سینمایی بین المللی و یا نشان دادن فیلم های ایرانی در تلویزیون های اروپایی (به‌ویژه تلویزیون‌های فرانسوی و آلمان) از گام های درست و آغازین در راه دسترسی به چنین بازارهایی است.

گرچه زندگی زنان در جامعهٔ کنونی ایران تابع بیشترین محدودیت ها و نظارت‌ها است، نقش آنان، چه در پشت و چه در برابر دوربین سینمای ایران، رو به افزایش بوده است. به عنوان یک حرفهٔ مشروع، صنعت سینما، که تا دوره های اخیر در کنترل انحصاری مردان قرار داشت، در زمینه های گوناگون، از جمله فیلم‌برداری، در را بر شرکت زنان گشوده است.[۹۳]

ویدئو و برنامه های تلویزیون های ماهواره ای برای رژیم مسائلی پیچیده و برای مخالفان آن امکاناتی تازه در زمینهٔ مقاومت و جنگ و گریز فرهنگی به وجود آورده است. رژیم جمهوری اسلامی که از همان آغاز بیم داشت ویدئو وسیله‌ای برای تضعیف «فرهنگ اسلامی» شود با اتخاذ مواضعی نوسان‌آمیز، استفاده از دستگاه هاو نوارهای ویدئو را گاه یکسره ممنوع، گاه محدود و گاه، به‌اکراه، مجاز دانسته و در نتیجه سبب رونق بازارسیاهِ ویدیوهای سینمائی در شهرهای عمدهٔ ایران گردیده است. با این همه، در نتیجهٔ محبوبیت فزایندهٔ شبکه های جهانی تلویزیون ماهواره ای در ایران، در سال های اخیر، رژیم ناگزیر شد رأساً به کار تولید و توزیع فیلم های سینمایی و سریال های تلویزیونی برای ویدئو بپردازد. ظاهراً این بهترین راه برای مبارزه با هجوم فرهنگی شبکه های متنفذ جهانی، از جمله Sky Channel، CNN و MTV Asia، علیه جمهوری‌اسلامی شمرده می‌شد. امّا چه از لحاظ کیفی و چه ازلحاظ تعداد و تنوّع، برنامه‌ها و ویدیوهائی که به‌تصویب مراکز رسمی می رسیدند نه انتظارات رژیم را پاسخ گفتند و نه توانا به رقابت با برنامه های ماهواره ای بودند. نتیجه آن شد که پس از بحث های بسیار درمجلس اسلامی و در میان‌دیگر مقامات رسمی دولت، آیت‌اله محمدعلی اراکی در فتوایی اعلام‌کرد که: «نصب آنتن های ماهواره‌ای که راه را بر رخنهٔ فرهنگ منحط غربی در جامعه اسلامی و شیوع بیماری های خانمان سوز غربی در میان مسلمانان باز می کند حرام است.»[۹۴] واژه‌های "منحط" و "بیماری" دقیقاً همان واژه ها و استعاراتی است که سال ها پیش از او آیت اله خمینی و نواب صفوی در توصیف سنیما به کار برده بودند. دولت به صاحبان آنتن های

ماهواره ای هشدار داد که اگر داوطلبانه آن ها را جمع نکنند، نه تنها این تجهیزات را مصادره خواهد کرد بلکه به دستگیری متخلفان و اجبار آنان به پرداختن جریمه‌ای تا حدود ۱۰ میلیون تومان دست خواهد زد.[۹۵] با این همه، به نظر می‌رسد که دولت کاملاً به هدف خود نرسیده و صاحبان این گونه آنتن ها توانسته اند در مواردی با استتار و یا با استفاده از آنتن های کوچک تر همچنان به تماشای برنامه‌هایی که از ماهواره ها پخش می‌شود ادامه دهند. شکست رژیم در این زمینه، همراه با معاف بودن مقامات رسمی و سفارت‌خانه های خارجی از شمول این مقررات، فضای فرهنگی سیّالی را به وجود آورده که در آن انواع استثناها، تضادها و تقلب ها به چشم می‌خورد. در نتیجه، افزون بر مجاز کردن ویدئو و غیرقانونی ساختن تماشای برنامه‌های تلویزیون‌های ماهواره ای، رژیم، برای مقابله با این فضای سیال و متغییر، به کوششی وسیع برای افزایش تولید فیلم های سینمایی، ساختن سالن‌ها و مجموعه‌های سینمایی و گشایش شبکه های تازهٔ تلویزیونی دست زده است تا شاید بتواند پاسخ‌گوی نیازها و خواست‌های دو بخش بزرگ جمعیت، یعنی جوانان و شهرنشینان، شود.[۹۶]

نتیجه گیری

حکومت اسلامی ایران، که در این سال ها هم انعطاف‌پذیری شگفت آور و هم ظرفیتی بسیار برای آموختن از خطاها از خود بروز داده، از سال ۱۳۶۲ پیوسته کوشیده است تا صنعت سینما را در پیمودن مسیری عقلایی رهبری و حمایت کند. فیلم سازان و تماشاگران نیز در برابر محدودیت‌های باورنکردنی آفرینشگری و استقامتی انکار ناپذیر از خود نشان داده اند. در واقع، سینمای نوین ایران، که حامل بسیاری از ارزش های اسلامی است، در فراگرد همین داد و ستد فرهنگی ـ و نه فقط در نتیجهٔ فشار و بازخواست یک طرفه ـ نضج گرفته است. در این جریان، هم گروهی تازه از فیلم سازان "اسلامی متعهد" پرورش یافته و هم فیلم‌سازان مجرّب "موج نو" دوران شاه دوباره امکان بازگشت به کار پیدا کرده‌اند. امّا هیچ یک ازاین دوگروه مجبور به‌پذیرفتن مواضعی انعطاف‌ناپذیر نشده‌اند. همانگونه که بسیاری از فیلمسازان پیش از انقلاب، چون بهرام بیضائی، داریوش مهرجوئی، ناصر تقوائی، مسعود کیمیائی، علی حاتمی، و خسرو سینائی، خود را با واقعیت های پس از انقلاب سازگار کرده اند، نسل تازهٔ فیلمسازان اسلامی، مانند محسن مخملباف، نیز متحوّل و دگرگون شده اند. بهایی که برای چنین سازگاری ها و دگرگونی ها باید پرداخت همان بار

مصالحه و معامله است. به عنوان مثال، صحنه های پایانی فیلم های **اجاره نشینان** و **هومان** (۱۳۶۹) مهرجوئی، که به نظر می رسد با محتوای اصلی این فیلم ها در تضادند، به خاطر هماوائی با ارزش‌های ایدئولوژیک رژیم، مورد انتقاد قرار گرفته اند. امّا چنین تضادی در متن فیلم ها خود نشانی از فراگرد دادو ستد فرهنگی در ایران است و گواهی بر این ضرورت که فیلمسازان باید، به خاطر امکان تولید و نمایش یک فیلم انتقادی، به قربانی کردن برخی از ارزش هاو ایده‌آل های خود نیز تظاهر کنند. خودداری از چنین تظاهری فیلم های بحث‌انگیز و انتقادی، همانند **نوبت عاشقی** (۱۳۷۰) مخملباف، را یا به قفسه های آرشیو خواهد سپرد یا به بازارهای خارجی خواهد راند.

جلوهٔ این گونه تضادهارا نه‌تنها درمتن فیلم ها بلکه در بطن فرهنگ سینمایی پویای ایران نیز می‌توان دید. دربرخی از جشنواره های سالانه آمیزه‌ای از فیلم‌های داخلی و خارجی به نمایش گذاشته می شود، مراکز آرشیوهای سینمایی فیلم‌های قدیمی رامرتباً عرضه می کنند، در برخی مؤسسات آموزشی رشته های سینما و تلویزیون به برنامه‌های علمی و آموزشی افزوده شده است، در زمینهٔ سینما و تآتر نشریه‌های جدی و معتبر منتشر می‌شود و نقد فیلم درمطبوعات رونق گرفته است. در سال‌های اخیر سینمای ایران از مرزهای کشور فراتررفته و شماری روزافزون‌ازفیلم‌های ساخت ایران، در پی دورانی از دشمنی های متقابل، به جشنواره‌های بین‌المللی راه یافته و به اعتباری تازه رسیده‌اند. برای نمونه، درسال ۱۳۶۵ تنها دو فیلم‌ایرانی در جشنواره‌های خارجی به نمایش درآمدند، در حالی که درسال ۱۳۶۹، ۲۳۰ فیلم‌ایرانی در ۷۸ جشنوارهٔ فیلم بین المللی برپرده رفتند و به دریافت ۱۱ جایزه موفق شدند.

با این همه سینمای پس‌از انقلاب هنوز گرفتار معضلی حل‌ناشده است. در بطن این معضل تضادی است که ازتسلیم هنرمند به امردولت از یک سو و وفاداری او به مردم و به هنرش از سوی‌دیگر، ناشی می‌شود. همانگونه که گفتیم، گرچه دولت بر بخش خصوصی هم حکم می‌راند، سینمای پس از انقلاب ایران نه یک تکه است و نه تک صدا. در سرزمینی که در آن حکومت با همسایگان، و با ابر قدرت‌ها، کمابیش پیوسته می‌ستیزد، سینمای ایران بامشکلات و مسائل گوناگون دست به گریبان بوده است از آن جمله: رقابت میان بخش‌های گوناگون صنعت سینما، سانسور، تفسیرهای گوناگون ازمقررات، انتظارات زیباشناختی، کمبودهای مزمن درزمینهٔ مواد اولیه و ابزارکار، محدودیت‌های فکری و تکنیکی، تصویر منفی سینما درذهان عمومی، و مشکلات مالی ناشی از تولید فیلم هایی که بتوانند هم برای رژیم پذیرفتنی باشند و هم برای تودهٔ تماشاگران دیدنی. آنچه ازمجموعهٔ این عوامل برمی‌آید این واقعیت

است که سینمای دورهٔ اسلامی نه صرفاً محصول تحمیل ارزش‌های یک دستگاه یک پارچهٔ دولتی بلکه محصول یک داد و ستد و کشمکش گستردهٔ ایدئولوژیک است.

---

* این نوشته ترجمهٔ کوتاه شده ای از مقاله زیر است:

Hamid Naficy, "Islamicizing Film Culture in Iran:An Update, in *Cahiers d'etude sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, no. 20, 1995, pp-143-184.

به سبب دردست نبودن اصل فارسی برخی ازنقل قول‌ها در نوشته، ترجمهٔ فارسی آن‌ها آورده شده است.

پانوشت ها:

۱. نسخهٔ نخست و متفاوتی از این بخش مقاله در اثر زیر منتشر شده است:

Iran: Political Culture in the Islamic Republic, Samih K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi, eds., London, Routledge, 1992.

۲. هماناطق، «یاران متحد درکودتا و انقلاب،» *زمان نو*، شمارهٔ ۸، اردیبهشت ۱۳۶۶، صص ۱۷-۱۹.

همچنین ن. ک. به:

"Iran's Film Biz Nipped in the Bud by Islamic Belief," *Variety*, September1979, p.1.

۳. [روح اله] خمینی، *ولایت فقیه: حکومت اسلامی*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰، ص ۱۸۸.

۴. ن. ک. به: *اسناد و تصاویری از مبارزات خلق مسلمان ایران*، تهران، ابوذر، ۱۳۵۷، ج ۱، بخش ۳.

۵. ن. ک. به:

Louis Althusser and E. Balibar, "Ideology and Ideological State Apparatuses (notes toward an Investigation)," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Ben Brewster, trans., New York, Monthly Review Press, 1971, pp. 127-189.

۶. ن. ک. به:

Hamid Naficy, "Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of Dash Akol," *Iranian Studies* vol. 28, nos. 2-4, Spring-Autumn 1985, p. 237.

۷. فضل اله نوری، *لوایح آقا شیخ فضل اله نوری*، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲، ص۴۹.

۸. همان، ص ۲۷.

۹. مجتبی نواب صفوی، *جامعه و حکومت اسلامی*، قم، انتشارات هجرت، ۱۳۵۷، ص ۴.

۱۰. روح اله خمینی، کشف الاسرار، بی ناشر، بی تاریخ، ص ۱۹۴.

۱۱. *همان*، ص ۲۹۲.

۱۲. *همان*، ص ۲۷۶.

۱۳. ن. ک. به:

Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth ot the Prison*, Alan Sheridan, trans, New York, Vantage, 1979, pp. 209-222

۱۴. ن. ک. به:

Max Horkheimer and Theodore Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, John Cumming, trans, New York, Herder & Herder, 1972, p. 123.

۱۵. نظر خمینی راجع به "فرهنگ طاغوتی" یادآور فرمول دِبُرد در بارهٔ "جامعهٔ نمایشی" است. ن. ک. به: Guy Debord, Society of the Spectacle, Detroit, Black and White, 1983

۱۶. نوّاب صفوی، همان، ص ۱۱.

۱۷. ن. ک. به:

Ruhollah Khomeini, *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini*, Hamid Algar, trans, Berkeley, Mizan Press, 1981, p. 258.

۱۸. برای نمونه، فیلم های فرمالیست آیزنستاین و وِرتو در روسیهٔ شوروی پس از انقلاب ۱۹۱۷ ساخته شد، فیلم های مستند رئالیستی انگیسی بلافاصله قبل و بعد از جنگ جهانی دوّم، فیلم های نئورآلیستی ایتالیایی در طول این جنگ و بلافاصله پس از آن و «فیلم های سیاه» لهستانی در دوران "بهار آزادی" دههٔ ۱۹۵۰. همزمان با بحران های اجتماعی جهانی نیز در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به نهضت های مبتکرانهٔ دیگری در زمینهٔ فیلمسازی می توان برخورد، از جمله "سینمای نو" در برزیل، "موج نو" در ایران، سینمای "بیواسطه" در ایالات متحدهٔ آمریکا، فرانسه و کانادا، "سینمای نوین آلمان" در آلمان غربی و سینمای "پیکارگر" و "رهایی‌بخش" دربسیاری ازکشورهای‌جهان سوّم.

۱۹. در این باره به نوشته های زیر ن. ک. :

"Iran's Film Biz Nipped in the Bud by Islamic Belief," *Variety*, 9 May 1979, p. 91;

«صدها سینما در برابر آتش بی دفاع اند،» *کیهان*، ۲۳ شهریور ۱۳۵۷، ص ۱۲؛

"Iran Theatres to Ban Sex on their Own," *Variety*, 23 May 1979, p. 7;

«۳۰۰ سینمای کشور فعالیت خود را از سر گرفتند،» *کیهان*، ۲۳ تیر ۱۳۵۸، ص ۱۲. ارقام نقل شده از *کیهان* ارقام رسمی انجمن صاحبان سینماست.

۲۰. پس از انقلاب بسیاری از سالن های سینما به مقاصد دیگر اختصاص یافتند. از جمله، تنها سینمای شهر فردوس به کاهدانی و یکی از سینماهای گرگان به زندان تبدیل شد. ن. ک. به: «تبدیل سینما به کاهدان،» *ایران تایمز*، ۲۶ آوریل ۱۹۸۵، ص ۱۵؛ *مجاهد*، ۱۳ دی ۱۳۶۳، ص ۴.

۲۱. هنگامی که تغییر نام به تنهایی کافی به نظر نمی رسید، شور انقلابی به نوعی اقدام های عجیب و غریب پاکسازی می انجامید. با ریختن آب تعمید و تطهیر بر صحنهٔ دوّار تالار رودکی که در دوران شاه یکی از کانون های عمدهٔ هنرهای نمایشی و فرهنگی شده بود، دستگاه فلزی این صحنه زنگ زد. در این باره ن. ک. به: غلامحسین ساعدی، «نمایش در حکومت نمایشی،» *الفبا* (پاریس)، شمارهٔ ۵، دورهٔ جدید، زمستان ۱۳۶۳، ص ۷.

۲۲. ن. ک. به: "Moscow Gets Tehran's Oscar," *Iran Times*, 4 February 1982, p. 16.

۲۳. «سالشمار سینمای پس از انقلاب-۲،» *ماهنامهٔ سینمایی فیلم*، شمارهٔ ۶، مهر ۱۳۶۲، ص ۴۳.

۲۴. سخنی کوتاه در بارهٔ نمایش فیلم های خارجی،» *انقلاب اسلامی*، ۱۳ خرداد ۱۳۵۹، ص ۶.

۲۵. «یادداشت‌هائی بر مسئلهٔ سینماهای دربسته در ایران،» *انقلاب اسلامی*، ۱۰ تیر ۱۳۵۹، ص ۵.

۲۶. احمد صادق اردکانی، «بررسی و راهیابی مشکلات فیلم و سینما،» *اطلاعات*، ۲۷ فروردین ۱۳۶۰، ص ۱۰.

۲۷. غلامحسین ساعدی، «فرهنگ کشی و فرهنگ زدائی در جمهوری اسلامی،» *الفبا*، دورهٔ جدید، زمستان ۱۳۶۱، ص ۷.

۲۸. ن. ک. به: «از ورود و خرید فیلم های خارجی جلوگیری می شود،» *آیندگان*، ۱۷ تیر ۱۳۵۸؛ «ورود و خرید فیلم‌های خارجی ممنوع شد،» *کیهان*، ۱۸ تیر ۱۳۵۸، ص ۱۴؛ «سینمای ایران در راه تازه،» *اطلاعات*، ۲۸ اسفند ۱۳۵۹، ص ۱۰؛ «دولت واردات فیلم های خارجی‌را به‌عهده می گیرد،» *اطلاعات*، ۲۰ فروردین ۱۳۶۰. نیز ن. ک. به:

"Iran's Islamic Regime Kicks Out Bruce Lee & 'Imperialist' Films'," *Variety*, 18 July 1979.

۲۹. برای آمار دقیق در این مورد ن. ک. به: «مراحل مختلف نظارت بر ساخت و نمایش فیلم» (مدارک منتشر نشدهٔ داخلی)، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، صص ۳۸-۳۹.

۳۰. ن. ک. به: *Variety*, 'Iran Theatres Ban. . . ".

۳۱. نگاه کنید به : "Magic Marker Cinema Censor," *Iran Times*, 29 June, 1979, p. 16

۳۲. «نمایش فیلم بدون پروانه در سینماهاممنوع شد،» *اطلاعات*، ۹ اسفند ۱۳۵۸، ص ۳.

۳۳. سالشمار سینمای پس از انقلاب-۲»، *ماهنامهٔ سینمای فیلم*، شمارهٔ ۶، مهر ۱۳۶۲، ص ۴۲؛ «سالشمار سینمای پس از انقلاب-۵، ۱۳۵۹» *همان*، شمارهٔ ۱۷، مهر ۱۳۶۳، ص ۲۸. دربارهٔ فیلم‌های ممنوع شدهٔ سال ۱۳۵۸ ن. ک. به: مسعود محرابی، *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷*، تهران، ماهنامهٔ سینمای فیلم، ۱۳۵۷، ص ۱۸۴. در سال ۱۳۶۷، نام فیلم داریوش مهرجوئی، **حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق، به مدرسه ای که می رفتیم** تغییر یافت و پروانهٔ نمایش گرفت.

۳۴. «سینمای ایران در راه تازه،» *اطلاعات*، ۲۸ اسفند ۱۳۵۸، ص ۱۰.

۳۵. برای آگاهی از جزئیات سوء رفتار با هنرمندان و فیلمسازان در جمهوری اسلامی ن. ک. به: Hamid Naficy, "The Development of Islamic Cinama in Iran," *Third world Affairs*, London, pp 474-463.

۳۶. ن.ک.به:

"Iran's Film Biz Nipped in the Bud by Islamic Belief," *Variety*, 9 April, 1979, p 91

۳۷. مصاحبهٔ نگارنده با علی مرتضوی، تولیدکنندهٔ فیلم، در لوس آنجلس، اوت ۱۹۸۵.

۳۸. مصاحبهٔ تلفنی نگارنده با بهمن فرمان آرا، ژوئیه۱۹۸۵ . برای نقد جامعی از این فیلم‌ن. ک. به: Hamid Naficy, "Tall Shadows of the Wind," in *Magill's Survey of Cinema: Foreign Language Films*, Los Angeles, Salem Press, 1985, pp. 3016-3020.

۳۹. «یک مدیر سینما به اتهام دایر کردن عشرتکده بازداشت شد،» *کیهان*، ۱۰ خرداد، ص ۵.

۴۰. «جای سینما در برنامهٔ پنج سالهٔ اول کجاست؟،» *ماهنامهٔ سینمائی فیلم*، شماره ۶، مهر ۱۳۶۲، صص ۴-۵.

۴۱. ن. ک. به: «ده سینمای تهران تعطیل شد،» *اطلاعات*، ۲۹ بهمن، ۱۳۵۸، ص ۱؛ *ایرانشهر*، ۲۰ ژوئن ۱۹۸۰، ص ۱؛ *همان*، ۴ ژوئیه ۱۹۸۰، ص ۲؛ و «سینماهای سراسر کشور تعطیل شد،»

کیهان هوائی، ۲ ژوئیه ۱۹۸۰، ص ۸.

۴۲. «کارنامهٔ دولت جمهوری اسلامی در زمینهٔ سیاست های کلّی کشور و ارزش های حاکم بر آن،» *سروش*، شمارهٔ ۲۵۲، ۳ شهریور ۱۳۶۳، ص ۲۲.

۴۳. *اطلاعات*، ۱۰ بهمن ۱۳۵۸، ص ۲۰.

۴۴. «نامهٔ سرگشادهٔ سینماگران ایران به ملّت و دولت،» ضمیمهٔ *دفترهای سینما*، شمارهٔ ۴، اردیبهشت ۱۳۶۰.

۴۵. «دگرگونی در زمینهٔ سینما با "دیزلو" اتفاق می افتد نه با "کات"،» *ماهنامهٔ سینمایی فیلم*، شمارهٔ ۴۶، ۱۳۶۶، ص ۴.

۴۶. مأخذ همهٔ مقرراتی که در این نوشته نقل شده اند سند منتشر نشدهٔ داخلی زیر است که وزارت ارشاد اسلامی در اختیار نگارنده گذاشته است: «تصویبنامه هیئت وزیران» شماره ۶۰۵۶۶ مورخ ۱۳۶۱/۱۲/۹» صص ۴۰-۴۹.

۴۷. «تصویب‌نامهٔ هیئت وزیران مورخ ۱۳۶۱/۱۲/۹»، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، صص ۳۹-۴۰.

۴۸. به عنوان نمونه، تعداد سینماها از ۱۹۸ در سال ۱۳۵۸ به ۲۷۷ در سال ۱۳۶۳، و ظرفیت آن ها در همان دوره از ۱۴۱,۳۹۹ به ۱۷۰,۲۶۵ صندلی افزایش یافت. همینطور، تعداد تماشاگران، تنها در سینماهای تهران، از ۲۴ میلیون نفر در سال ۱۳۶۳ به نزدیک ۲۸ میلیون در سال ۱۳۸۵ رسید. برای منابع در این زمینه ها ن. ک. به: مرکز آمار ایران، *سالنامهٔ آماری سال ۱۳۶۰*، تهران، ۱۳۶۱، ص ۲۰۳؛ ـــــــــ، *ایران در آئینهٔ آمار*، تهران، مرداد ۱۳۶۴، ص ۴۶؛ *سینمای ایران*، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۶۳، صص ۳۷، ۲۹۵؛ همچنین ن. ک. به:

A Selection of Iranian Films, Tehran, Farabi Cinema Foundation, 1987, p. 87.

در سال ۱۳۶۳، تعداد تماشاگران سینما در سراسر کشور از مرز ۴۸ میلیون نفر گذشت. در این باره ن. ک. به: غلام حیدری، «جوانان و سینما،» *ماهنامهٔ سینمائی فیلم*، شمارهٔ ۴۴، دی ۱۳۶۵، ص ۶. سینماهای ایران به چهار درجه تقسیم شده اند. به عنوان نمونه، در سال ۱۳۶۳، از ۷۸ سینمای تهران ۱۴ سینما درجهٔ ممتاز، ۳۰ سینما درجهٔ یک، ۱۷ سینما درجهٔ ۲ و ۱۷ سینما درجهٔ ۳ شناخته شدند. ن. ک. به: ادارهٔ کلّ تحقیقات و روابط سینمایی، *سینمای ایران: ۱۳۵۸-۱۳۶۳*، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۶۳، صص ۳۷، ۲۹۵.

۴۹. حیدری، *همان*، ص ۷.

۵۰. بررسی حیدری در بارهٔ جوانان تهرانی و سینما، در سال ۱۳۶۲، نشان محبوبیت فیلم‌های جنگی و پر زدوخورد در بین آنان است. ۴۵ درصد این جوانان به فیلم های "انقلابی"، ۳۹ درصد به فیلم های کمدی، ۳۲ درصد به فیلم های مذهبی، ۳۲ درصد به فیلم های جنایی و تنها ۱۰ درصد به فیلمهای اخلاقی-اجتماعی اظهار علاقه کردند.

۵۱. ن. ک. به:

"Iranian Film Biz Revisited, Lotsa U.S. Cassettes, Picture Backlog," *Variety*, June6, 1984, p. 2.

۵۲. «دشواری های فیلمسازی در سالی که گذشت،» *ماهنامهٔ سینمائی فیلم*، شمارهٔ ۲۳، فروردین ۱۳۶۴، صص ۵-۷.

۵۳. «مراحل مختلف نظارت بر ساخت و نمایش فیلم، «وزارت ارشاد اسلامی۱۳۶۱،» صص ۳۵-۳۶.

۵۴. برای فهرستی از این نوع فیلم ها ن. ک. به: جمال امید، ***فرهنگ فیلم های سینمای ایران، از ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۶***، جلد ۲، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۶، صص ۶۹۶-۷۱۳.

۵۵. «سانسور از دو نگاه،» ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۷۶ اردیبهشت ۱۳۶۸، صص ۱۰-۱۱.

۵۶. ن. ک. به: "Green Light to Screenwriters"، ***همان***، شمارهٔ ۶۶، مرداد ۱۳۶۷، بخش انگلیسی، ص ۱.

۵۷. «سینمای ایران: ۱۳۵۸-۱۳۶۳،» ***ماهنامهٔ سینمایی فیلم***، شمارهٔ ۱۸، آبان ۱۳۶۳، صص ۲۹۳-۹۴.

۵۸. «پشتوانهٔ تأمین اجتماعی و حرفه ای دست اندرکاران سینما،» ***همان***، شمارهٔ ۳۵، فروردین ۱۳۶۵، صص ۶-۸.

۵۹. «وام بانکی برای فیلمسازان،» ***همان***، شمارهٔ ۵۲، مرداد ۱۳۶۶، ص ۱۸. همچنین ن. ک. به: «راهی به سوی استقلال اقتصادی فیلمسازان،» ***همان***، شمارهٔ ۶۰، بهمن ۱۳۶۶، صص ۵-۸.

۶۰. «گروه‌بندی فیلم های ایرانی و سینماها در سال جاری،» ***همان***، شمارهٔ ۶۳، اردیبهشت ۱۳۶۷، صص ۱۲-۱۳؛ «Iranian Films Rated According to Merit»، ***همان***، شمارهٔ ۴۹، اردیبهشت ۱۳۶۶، بخش انگلیسی، ص ۱.

۶۱. «New Policies for a Year of Challege»، ***همان***، شمارهٔ ۷۷، خرداد ۱۳۶۸، بخش انگیسی، ص ۱.

۶۲. «مروری بر ویژگی های مشترک فیلم های ایرانی امسال،» ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۶۸، مرداد ۱۳۶۸، صص ۱۲-۱۳.

۶۳. «بنیاد مستضعفان میلیاردها دلار به‌بانک‌ها بدهکار است،» ***ایران تایمز***، ۹ دسامبر ۱۹۸۳؛ «بنیاد مستضعفان ۴۵ میلیارد ریال بدهی دارد،» ***همان***، ۲۴ فوریه ۱۹۸۴، ص ۵.

۶۴. «از روایات و قصص قرآن فیلم سینمائی ساخته می شود،» ***همان***، ۲۹ ژوئیه ۱۹۸۳، ص ۵.

۶۵. «ضرر مستضعفین از کار سینماها،» ***ایران تایمز***، ۱۸ مه، ۱۹۸۴، ص ۱۳.

۶۶. "Videotapes of Iranian Films for Export"، ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۴۹، اردیبهشت ۱۳۶۶، بخش انگلیسی، ص ۱.

۶۷. ن. ک. به جزوه ای با نام «جهاد سازندگی-۱»، از انتشارات انجمن دانشجویان مسلمان در آمریکا و کانادا در اوائل دههٔ ۱۹۸۰.

۶۸. مرکز آمار ایران، ***سالنامهٔ آماری ۱۳۶۲***، تهران، وزارت برنامه و بودجه، ۱۳۶۳، ص ۷۲۳.

۶۹. «تصویب نامه هیئت وزیران . . .»، صص ۴۰-۴۹.

۷۰. «گفتگو با هما روستا، بازیگر فیلم،» ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۵۸، دی ۱۳۶۶، ص ۵۹.

۷۱. مسعود پورمحمد، «ابتدا سنگ های کوچک،» ***همان***، شمارهٔ ۶۴، خرداد ۱۳۶۶، ص ۸.

۷۲. «هنرپیشگان زن از فیلم حذف شده اند،» ***کیهان*** (لندن)، ۲۶ سپتامبر ۱۹۸۵، ص ۱۱.

۷۳. برگرفته از مصاحبه های متعدد و طولانی نگارنده با یک هنرپیشهٔ مشهور زن که مایل است ناشناخته بماند.

۷۴. «اندر احوالات فیلمی که مجوز شرعی نداشت،» ***فوق العاده***، لوس آنجلس، مهر ۱۳۶۴، ص ۱۶.

۷۵. «زن در دنیای هنر حاشیه نشین است،» *زن روز*، ۱۸ اسفند ۱۳۶۲، ص ۳۳.

۷۶. «آرامش در حضور همینگوی،» *ماهنامهٔ سینمائی فیلم*، شمارهٔ ۶۰، بهمن ۱۳۶۶، ص ۵۹.

۷۷. برای بررسی تاریخی، انتقادی و تئوریک در بارهٔ این زمینه ها ن. ک. به: حمید نفیسی، «زن و مسئلهٔ زن در سینمای ایران بعد از انقلاب،» *نیمهٔ دیگر*، شمارهٔ ۱۴، بهار ۱۹۹۱، صص ۱۲۳-۱۶۹؛ ــــــ، زن و نشانه شناسی حجاب و نگاه در سینمای ایران،» *ایران نامه*، سال نهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۰، صص ۴۱۱-۴۲۶.

۷۸. «موفقیت های اقتصادی و نتایج کیفی،»

۷۹. ن. ک. به: Hamid Naficy, "The Development of an Islamic Cinema," pp. 461-62

۸۰. مصاحبهٔ نگارنده با باربد طاهری، لوس آنجلس، سپتامبر ۱۹۸۵.

۸۱. «سینمای پس از انقلاب در آغاز دههٔ دوم،» *همان*، شمارهٔ ۷۵، نوروز ۱۳۶۸. ص ۷۳.

۸۲. «سینما جزوی از زندگی مردم شده است،» *همان*، شمارهٔ ۴۸، نوروز ۱۳۶۶، ص ۷۳.

۸۳. «خامنه ای با سینما مخالف است و رفسنجانی با آن موافق،» *کیهان* (لندن)، ۳۰ مه ۱۹۸۵، ص ۲.

۸۴. «ما اگر سینما را از جای خودش خارج کنیم دیگر سینما نخواهیم داشت،» *کیهان هوائی*، ۲۴ نوامبر ۱۹۸۴، ص ۱۵.

۸۵. «نظر امام خمینی در بارهٔ فیلم ها، سریال ها، آهنگ ها، و پخش برنامه های ورزشی اعلام شد،» *کیهان هوائی*، ۳۰ دسامبر ۱۹۸۷، ص ۳.

۸۶. مصاحبهٔ نگارنده با محمد بهشتی، تهران، اوت ۱۹۹۱.

۸۷. این آمار از منبع زیر گرفته شده است:

Robin Wright, "Losing Faith," *Los Angeles Times Magazine*, April 25, 1993.

۸۸. *ماهنامهٔ سینمای فیلم*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۷۲، آوریل ۱۹۹۵، ص ۱۵.

۸۹. *همان*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۷۴، ژوئن ۱۹۹۵، صص ۲۴-۲۵.

۹۰. ن. ک. به:

Hamid Naficy, "Iran," *CinemAction*, numéro special: les revues de cinéma dans le monde, no. 69, 1993, pp. 209-213; _____, "Cultural Dynamics of Iranian Post-Revolutionary Film Periodicals," *Iranian Studies*, Vol. 25, Nos. 3-4, 1992.

۹۱. ن. ک. به: *New York Times*, July 19, 1992, p. H9

۹۲. ن. ک. به: *Tronto International Festival of Festivals Catalog*, Sep. 4, 1992, p. 8.

۹۳. در بارهٔ موقعیت و فیلم های کارگردانان زن ن. ک. به: ص ۱۴۸.

Hamid Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences: Women in Postrevolutionary Iranian Cinema," *In the Eye of the Storm: Women in Postrevolutionary Iran*, Mahnaz Afkhami and Erika Friedl, eds, London, I.B. Tauris, 1994, pp. 131-150.

۹۴. *ایران تایمز*، ۲۵ مه ۱۹۹۴، ص ۱.

۹۵. *کیهان هوائی*، ۲۶ آوریل ۱۹۹۵، ص ۲۳.

۹۶. *همان*، ۱۹ ژوئیه ۱۹۹۵، ص ۱۵ و ۲۶ ژوئیه ۱۹۹۵، ص ۱۵.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار ۳۴۱

مقاله ها:

سینمای ایران از دیروز تا امروز — **فرخ غفاری** ۳۴۳

کیارستمی و فریدون رهنما — **یوسف اسحاق پور** ۳۵۳

پس از صد سال — **بهرام بیضائی** ۳۶۳

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی — **حمید نفیسی** ۳۸۳

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران — **مژده فامیلی** ۴۱۷

سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب — **پرویز صیاد** ۴۳۱

قیچی های تیز :ر دست های کرر — **جمشید اکرمی** ۴۵۷

سینمای ایران در دو حرکت — **هرموز کی** ۴۷۷

تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب — **آنی یس دو ویکتور** ۴۹۳

گزیده:

سینما و رهنمودهای دولتی ۵۰۳

نقد و بررسی کتاب:

زیر بار امانت حافظ — **احمد کریمی حکاک** ۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

مژده فامیلی*

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران: فرضیاتی چند[۱]

مهم این است که بتوان داستانی را به سادگی در فیلمی روایت کرد. درحال حاضر سینماگر مورد علاقه ام کیارستمی است که فیلم هایی با سادگی هرچه تمام‌تر می‌سازد. فکر می کنم چون در دنیایی پیچیده زندگی می کنیم، باید سادگی درمحتوا و فُرم را بازیابیم.[۲]

برمبنای چنین فرضیاتی‌است که فیلمساز سرشناس، عباس کیارستمی، و درکنار اوسینمای ایران، توجه جهانیان، و به ویژه فرانسویان، را به خود جلب کرده. منتقدان فرانسوی سینما می‌توانند به خود ببالند که بارها کاشف سبک‌های نو و یا سینماهای مناطق ناشناخته بوده اند. مقصود البته سینمای "متفاوت" است که همیشه باسینمای پولساز یکی نبوده. درغرب هم این تفاوت مشهود است. به‌عنوان نمونه، در امریکا بین سینمای "هالیوودی" و سینمایی که خود را مستقل ازص‌نعت مسلط هولیوود می خواهد، تفاوتی آشکار وجوددارد. ژان میشل فرودون در این مورد چنین می گوید:

---

* مژده فامیلی سازندهٔ چند فیلم کوتاه و نویسندهٔ سینمائی در مطبوعات فرانسوی است.

سینمای ایران برای ما نمونه ای موفق از شیوه‌ای متفاوت در فیلمسازی بوده است که امکان می‌دهد تا ازفرمول "واحد" شبیه‌سازی اجتناب شود. کشف سینمای ایران و دیگر سینماها برای آن است تا نشان داده شودکه‌بجزمدل مسلط هولیوودی شیوهٔ فیلمسازی دیگری نیز وجود دارد و این خود دفاعی است از اندیشهٔ "چندگانگی" (pluraliste) تا سینما گرفتار فکر واحد (pensée unique) نشود.

برای سینمای اروپا زیر یوغ "فکر واحد" رفتن مساوی با نابودی است. تنها با شهامت در نوآوری است که می توان به مقاومت پرداخت. این شهامت مدیون سنّت آزادی اندیشه دراین قارّه، سبکباری صنعت سینمایی آن و حمایت و کمک دائمی دولت است. از همین روست که سینمای اروپا، بدون خطر جدی ورشکست شدن، می تواند سبک ها و تجربیات نو را بیازماید و این از دیرباز ویژگی سینمای اروپا، خاصه سینمای فرانسه، بوده است. فرودون با آگاهی به این امر درگفتگویش سینما را به‌اندام زنده ای تشبیه می‌کند که باید بتواند نوآوری کند.

اما سینمای غرب و خصوصاً سینمای اروپا باگذشت زمان و فرسودگی ناشی از آن، دیگر به خودی خود و همیشه به تنهایی قادر به رشد و مقاومت نیست و هرچند یک بار برای جوانه زدن به خون و پیوند تازه ای نیاز دارد.

منتقدان فرانسوی با پیگیری و پشتکار از یک فیلم کیارستمی شروع کردند، آنگاه به خود فیلمساز و دیگر فیلم های او پرداختند و پس از آن کوشیدند تا فیلم های دیگر سینمای ایران را کشف کنند. امّا فرودون تأکید می کند که این جستجو، تنها با نگاه، سلیقه و ارزش های منتقدان سینمایی غرب صورت گرفته که ممکن است با ویژگی های تماشاگران در ایران و سینما دوستان ایرانی یکی نبوده باشد.

سینمای فرانسه و دیگران

کشف سینمای دیگران در سنّت "سینما دوستی" فرانسویان شواهد متعدد دارد. موج سینمای ژاپن در دههٔ ۱۹۵۰ نخست به وسیله فرانسوی ها، با **راشومون** ساختهٔ کوراساوا وارد دنیای غرب شد و با نمایش بقیهٔ فیلم های او ادامه یافت و سرانجام به کشف سینماگران استادی مانند اوزو و میزوگوچی انجامید. بدین ترتیب سینمای ژاپن زندگی دیگری را در آن سوی مرزهایش آغاز کرد. بعدها

منتقدان امریکائی اوزو را بیشتر پسندیدند و فرانسویان میزوگوچی و کوراساوا را. بحث پیرامون سبک و ارزش های هریک از اینان تا سال های اخیر نیز همچنان ادامه داشته است.

دهۀ ۱۹۸۰ مختص کشف رائول روئیس سینماگر شیلیایی و اولیورا سینماگر پرتغالی بود. تارکوفسکی را هم از قلم نباید انداخت ـکه نامۀ ژان پل سارتر، فیلسوف فرانسوی، در دفاع از فیلمش، آوازۀ او را به غرب کشاندـ یا پاراجانف را. فیلم‌های این هنرمند و بسیاری دیگر از فیلمسازان اروپای شرقی را دوستداران سینما در غرب به‌قاچاق و باخطر بسیار ازمرزها عبور می‌دادند. درسال‌های اخیر آوازۀ کیزلوفسکی هم، پیش از ترک وطن، از لهستان به غرب رسیده بود. باید به خاطر داشت که درآن دوران رژیم‌های حاکم بر اروپای شرقی سیاستی دوپهلو داشتند، زیرا از سویی از اشتهار این سینماگران، که باعث مطرح شدن کشورشان درجهان می شد، استقبال می کردند و ازسوی دیگر درداخل به فشارها و سخت گیری خود بر سینماگران ادامه می‌دادند. امّا امروز می بینیم که هیچ چیز حرکت تاریخ رامتوقف نساخته است: نه ادامۀ آفرینش در اروپای شرقی، علی‌رغم خودکامگی حکومت‌ها، و نه ترک دیار این سینماگران، که چون تارکوفسکی و کیزلوفسکی، در سرزمین آزادی ها، مرگ را اندکی بعد درکمین خود یافتند.

چه نوع سینما؟

سال‌های دهۀ ۱۹۹۰ نشانی از سینمای ایران دارد. فرودون در این‌باره می‌گوید: «بسیار سودمند است که سینماگران جوان و خلاق فرانسوی، پاسکال فران (Pascale Ferran) و آرنو دپلشن (Arnaud Desplechin)، نمونه‌ای معاصر از سینمای نئورئالیستی در برابر خود ببینند تا ناچار نباشند فقط به نمونۀ روسلینی سال‌های ۴۰ و یا روزیه[۳] سال‌های ۱۹۶۰ مراجعه کنند.» امروز، برای منتقدان غربی سینمای ایران مصداق تعریف خاصی است که آنها از سینمای نئورئالیستی به‌دست می دهند. به گفتۀ فرودون:

> کشف سینمای امروزی ایران، و رابطۀ مستقیم و بی واسطه اش با دنیا، گیرایی خاصی برای ما داشت. کیارستمی کودکی را در خیابان یک شهر قرار می دهد، دوربین را در مقابل او می‌گذارد. این کار جالبی است. چیزی می گوید، بیان فکری است، سؤال برمی‌انگیزد، شوری را انتقال می‌دهد و از رابطۀ مستقیم با دنیا که سینمای اروپا درگذشت زمان از دست داده است نمودی می آفریند. سینمای اروپا ناچار شده است، برای بیان، هر روز عناصر

پیچیده تری را به کار برد.

بااین همه، برداشت و نظر منتقدان فرانسوی درباره نئورئالیسم کاملاً یکدست نیست. شاید فستیوال لوکارنو سال ۱۹۹۴ یکی از نمونه های این تفاوت اندیشه باشد. در آن سال، دو فیلم ایرانی، **خمره**، ساخته ابراهیم فروزش، جایزه اول و **آبادانی ها**، ساخته کیانوش عیاری، جایزه دوم را به خود اختصاص دادند. به گفته یک سینماشناس، **آبادانی ها** دوباره سازی فیلم **دزد دوچرخه**، نمودار دیگری ازسینمای نئورئالیستی ایتالیا بود. نگرش عریان و بی‌رحمانهٔ سینما به جامعه‌ای بی‌رحم که جز بن‌بست پیش پای بینوایان نمی‌گذارد. امّا فیلم **آبادانی ها**، با تأکید برعوامل دراماتیک درساختار و پرداخت خود، به‌شگردهای سینمای کلاسیک متوسل می شود،[۴] درحالی‌که در **خمره** نوع دیگری از رابطهٔ میان انسان ها و نیز بادنیا و واقعیت پیرامون درنظر است. ساختار دراماتیک این فیلم از شگردهای سینمای کلاسیک بهره نجسته است تا تماشاگررا تحت تأثیر قرار دهد و به رقّت آورد. با همهٔ تفاوت در سبک، هر دو فیلم توانستند توجه منتقدان و هیئت داوران جشنواره را جلب کنند. بنابراین، این که چه تعبیری از نئورئالیسم را با چه دقتی می توان به کدام نوع از سینمای ایران تطبیق داد جای بحث و گفتگو دارد. به هر حال، این نظرها بیانگر دید و سلیقهٔ منتقدانی است که به گزینش و تحلیل این فیلم ها می‌نشینند.

کیارستمی در سال ۱۹۹۲ با فیلم **و زندگی ادامه دارد** یا **زندگی و دیگر هیچ** در فستیوال کان شرکت کرد و جایزه "روسلینی" را به دست آورد. اما لوران روت، که ویراستار شماره ویژهٔ *Cahier du Cinéma* در بارهٔ کیارستمی، در تابستان ۱۹۹۵، بود، تنها شخصیت های برخی از فیلم های او را برگرفته از نئورئالیسم و "روسلینی" وار می بیند:

> به سرعت می توان متوجه شد چه چیز کیارستمی را از روسلینی جدا می‌کند. وقوع حادثه، واقع شدن انسان ها در دنیایی که آنها را احاطه می کند، در کیارستمی موجب همان برانگیختگی الهام گونه نمی شود که مورد نظر روسلینی بود. . . در **و زندگی ادامه دارد** انسان مهلت ارزیابی و تفکر در بارهٔ دنیایی که او را احاطه می کند ندارد. او بیش از این ها مجذوب هدفی است که دنبال می کند و اراده اش نیرومند تر از دشواری قانونمندی هایی است که مانع انجام امیال او می شوند.[۵]

امّا همهٔ منتقدان کیارستمی در یک نکته همداستانند. آن‌ها امروزه به سینمایی

ارج می نهند که به رابطهٔ بی واسطهٔ انسان با دنیا بپردازد. آنجا که میان فرد (شخصیت فیلم) و دنیای پیرامونش تنها وسیلهٔ هدایت نگاه سینماگر از ورای دوربین است. منظور فرودون رابطه با واقعیت پیرامون است بی آنکه ضرورتی به بهره جویی از اسباب و آلات یا زبان سینمایی پیچیده باشد. او با اشاره به **سفر به ایتالیا**، ساختهٔ روسلینی، می گوید:

هنگامی که اینگرید برگمن، سوار اتومبیل، خیابان های شهر را می پیماید نگاهش در پی کشف دنیایی است که می شناسد اما از او بیگانه است. ولی او آنرا می آموزد و به آن فکر می‌کند. کودکِ **خانهٔ دوست کجاست؟** هم، به دلیلی دیگر، به دیدار و کشف دنیایی تازه می‌رود. اما گشت و گذار او که بوسیلهٔ نگاه سینماگر از ورای دوربین هدایت می شود رابطهٔ بی‌واسطه انسان با دنیایی را بیان می کند که کودک هنوز تعریفی پیش ساخته و آماده از آن ندارد و تنها این گشت و گذار بی واسطه ابزار شناخت اوست، و ماجراهایی که با آن روبرو می شود تجربه زندگی او.

محبوبیت فیلم های کیارستمی درخارج کشور می تواند یکی از علل رشد این رگه درسینمای سال های اخیر ایران باشد. اما از یاد نباید برد که کیارستمی و سینمایش برآیند تجربیاتی پُربار هستند که به خود فیلمساز و نگاه او به دنیا بازمی گردند و نیز، به گفتهٔ خود او، به تأثیرات برگرفته از فیلم های مهم تاریخ سینمای ایران، از آن جمله **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی جان** از سهراب شهید ثالث و **آرامش درحضور دیگران** اثر ناصر تقوایی.

منتقدان‌غربی غالباً معترف اند به تفاوتی که میان معیارها و سلیقه های دوستداران سینما درغرب و نیاز و سلیقهٔ ایرانیان وجود دارد. لوران روت می گوید:

کیارستمی درکشور خودش کمتر محبوب است و تأثیر عمدهٔ او در جوامع پیشرفته صنعتی‌پس از سرمایه‌داری،مانند غرب و ژاپن، است که به نوعی گرفتار فروپاشی هویت خویش‌اند. این تأثیر به خاطر توان تازه ای است که این سینماگر به ارزش های اخلاقی و زیبائی شناسانه داده است.[۶]

رابطه انسان با دنیا

این گونه ارزش های اخلاقی و زیبائی شناسانه و یا این رابطهٔ بی واسطه و مستقیم انسان با دنیایی که او را احاطه کرده، در جامعهٔ ایران و حتی میان ایرانیان مقیم‌خارج، دارای همان ضرورت و حقانیتی نیست که درمیان اروپائیان. ایرانی از همه سو خود را درمحاصره و مطیع احکام و قوانینی می بیند که سنت

و مذهب تعین کرده است. شک کردن در باب زندگی و قبول اندیشهٔ انتقادگر درمورد بیشتر ایرانیان چندان رایج نیست. آنها خودرا رها شده دردنیایی نمی‌بینند که نشانه های شناخت و تبیین آن فرسوده و رنگ باخته باشد. ایرانیان در طول تاریخ همواره خود را در برابر نهادهای قدرتمند حُکام خودکامه یا احکام دینی و دنیائی یافته اند که همهٔ ساختارهای رفتاری آنها را معین کرده و نشانه ها و راه‌های شناخت را به آنان نموده است. اما در این دوران "فروپاشی هویت"، غرب نشانه هایی را که پیش از این اسطوره‌ها، مذاهب، ایدئولوژی ها و یا حقانیت همه گیر اندیشهٔ علمی برای شناخت و تبیین دنیا در سر راه فرد قرارمی داد، ازدست داده است. درچنین زمینه ای است که فرد خودرا به کودک نزدیک احساس می کند، یا، به‌سخن دیگر، نزدیکی خود را به کودک درمی‌یابد: هردو در دنیایی گام برمی‌دارند که تجربه مستقیم و بی‌واسطه، بدون تعاریفِ پیش ساخته، بیشترین سهم را برای شناخت آن دارد.

در **خانه دوست کجاست؟** کودکی، برای رساندن دفترچه به دوستش، به قصد کمک به دیگری، درعین حال عازم کشف و شناخت دنیای پیرامونش می شود. دنیایی که هرچقدر با آن نزدیکی و خویشاوندی داشته باشیم، باز هم آکنده از ناشناخته ها است. نه معجزه ای درکار خواهد بود و نه تعریفی یا تجربه‌ای از پیش تعیین شده. در حالی که بزرگسالان بین خود و دنیا سپرهای متعدد می گذارند و متکبرانه بر هوش و دانش خود تکیه می کنند، کودکان راهی دیگر می سپارند. زمانی که درسال ۱۹۸۸ در جشنوارهٔ سه قاره نانت برای نخستین بار **خانه دوست کجاست؟** در بخش خارج از مسابقه به نمایش در آمد، **شاید وقتی دیگر**، فیلم دیگری از سینماگر با ارزش، بهرام بیضائی، در بخش مسابقه شرکت داشت. اما این دو فیلم مسیر یکسانی را نپیمودند. **خانه دوست کجاست؟** دورتر رفت چرا که توانست جوابگوی انتظاراتی باشد که درآن لحظه در جامعهٔ فرهنگی فرانسه درحال شکل گرفتن بود. اما، چندی بعد، **باشو، غریبهٔ کوچک**، فیلم دیگری از بهرام بیضائی با موفقیت روی پرده های سینما می آید. این فیلم کودکی را تصویر می کندکه جنگی خانمان‌سوز او را از جای برکنده و نشانه‌های آشنای دنیایش را بهم ریخته است. کودک که در سرزمین ناشناخته ای به امان خود رهاشده، درکشف دیار نویافته و روابطِ حاکم برآن، همراهی و همبستگی تماشاگران فرانسوی و غربی را به خود جلب می کند. **بادکنک سفید**، ازجعفر پناهی، برندهٔ دوربین طلایی ۱۹۹۵ فستیوال کان، نیز کودکی را به کشف‌دنیا می فرستد. بساط مارگیری که او با حیرت و اضطراب و شوق کشف می کند، همیشه همانجا

حضورداشته است، اما خانواده و قواعدش او را از دیدن آن برحذر داشته بودند. «می خواستم آن چیزی را که بد بود ببینیم». او اکنون به تجربهٔ خودش از ماجرا رسیده است.

امروز در دنیای غرب، فرد بی شباهت به این کودکان نیست. برای او اندیشه های ایدئولوژیک و حتی علمی ناتوانی خودرا برای تبیین دنیا نشان داده‌اند و ازمذهب اثر کمرنگی درآگاهی اش باقی مانده است. ضرورت از نو تعریف یا تبیین کردن دنیا، کشف دوباره دنیا با نگاهی بکر، برای تمدنی که خودش را با گذشت زمان فرسوده احساس می کند، روز به روز بیشتر آشکار می‌شود. سینما هم بخشی از این تمدن است و بر سر دوراهی پرمعنائی قراردارد.

تراکم تجربه یا آغازی نو

همان نشریه‌هایی که ازکیارستمی و سینمای ایران تجلیل می کنند، فیلم‌هایی بسیار پیچیده را نیز می‌ستایند، فیلم هایی از نوع **کازینو** اثر مارتین سکورسیزی (Martin Scorsese) و یا **تصادم** اثر دیوید کرنن برگ (David Cronenberg). هدف این آثار، علاوه بر جلب تماشاگر، دستیابی به اوج شگردهای سینمایی‌نیز هست. این گونه فیلم‌ها نمودار مهارتی فوق العاده در پرداخت های سینمایی و جلوه های ویژه آنند. آنچه در آن‌ها مورد نظر است نوعی تکرار و انباشتگی تجربیات و رجوع به گذشته است به قصد نوآوری با استفاده ازفن شناسی مدرن. این تراکم و تکرار به قصدِ رسیدن به کمال هم در ساخت فیلم رخ می‌دهد و هم در محتوای آن. تمام‌پرداخت های تصویری را تماشاگر قبلاً دیده است و یا درفیلم های تبلیغاتی و نمونه های ویدئو در تلویزیون می بیند. پدیدهٔ خشونت و عشق، قدرت و سکس نیز، در همهٔ جلوه های آن، پیش از این مطرح شده امّا شاید نه چنین فشرده و متراکم در یک فیلم.

هنگامی که در فستیوال ژاپن ۱۹۹۵ جایزهٔ اول مشترکاً نصیب **بادکنک سفید** جعفر پناهی و فیلم گانگستری *Usual Suspects* اثر براین سینگر (Brian Singer) امریکایی شد بسیار کسان شگفت زده شدند. اما این نشان توجه ژاپنی ها بود به این دو جریان متفاوت و مشترک که یکی اوج را در نظر دارد و دیگری آغازی نو را.

انسان یا طبیعت

محسن مخملباف، سینماگر دیگر ایرانی در مصاحبه ای که به مناسبت نمایش **گبه** در بسیاری از نشریات فرانسوی به چاپ رسید می گوید:

صدور آن است و سینمایی که تاکنون بهر دلیل توجه منتقدان را به خود جلب کرده است تفاوتی قائل شد؟

هنگامی که سینمای ایران در فرانسه و پس از آن در سراسر دنیا مطرح شد، چند عامل دست‌به دست‌هم دادند، از جمله آنچه فرودون کیفیت و سادگی فیلم‌ها می نامد، خصلت بدیهی بودن آنها، و آنچه در اروپا درحال از بین رفتن بوده است. در این میان یک عامل سیاسی-اجتماعی را هم از یاد نباید برد. به گفتهٔ فرودون:

> درسال های ۹۰ جهان تصویری بسیار منفی از ایران در ذهن داشت و به نظر می‌رسید که هیچ چیز در زمینه آفرینش هنری در این کشور ممکن نیست. ایران در اخبار روز مطرح بود بی آن که تصویر کاملی از آن در دست باشد. . . با ورود فیلم های ایرانی، به دید تماشاگر غربی چنین آمد که فضای نسبتاً آزادی در سیاهی وجود دارد، البته با حدودی قابل حدس. ما می دیدیم از چه نمی شود سخن گفت و چطور برای برکنار ماندن از مشکلات سانسور تنها بعضی موضوع ها مطرح می‌شوند. . . . حتی اگر موضع گیری های شدیدی علیه رژیمی وجود داشته باشد، هرگز سینماگران و سینمای یک کشور را بایکوت نکرده ایم و نخواهیم کرد. تصور می کنم ارائه دادن و بررسی آفرینش هنری مفیدتر از ندیده گرفتن آن باشد این کار هم برای مردم این کشورها مهم است و هم برای مردم دیگر تا تصویری سرسری و کاریکاتورروار از شرایط کشوری دیگر نداشته باشند. بهرحال اندیشهٔ حذف مطلق کشوری از سطح کرهٔ زمین برای آنکه با آن مخالفت داریم می‌تواند بسیار خطرناک باشد، چرا که افراد را در نا آگاهی نگه می دارد و شبحی از یک کشور را بر جای واقعیت می‌نشاند.

تأکید فرودون برموضع خویش، به عنوان دوستدار سینما و یک فرانسوی عضو جامعه اروپا است که نگرش و دیدی خاص به او می‌دهد: «با همه مشکلات، اثری ساخته می شود و نشان می‌دهد که فرض سترون بودن آفرینش در رژیم‌های سرکوبگر چندان پایه دار نیست. فکر وجود فضایی آزاد، هرقدر هم ناچیز، دریکی از سخت گیر ترین رژیم های ایدئولوژیکی جهان برای ما مایه خوشحالی بود. . . بی شک این آزادی به مفهوم عام نیست، حداقلی است لازم برای به وجود آمدن اثری هنری.»

درسال های اخیر، جناحی از رژیم حاکم بر ایران نیز گرایشی برای نزدیک شدن به معیارهای پذیرفته جهانی، در برخی زمینه ها، از خود نشان داده است. این گرایش، باهمهٔ تضادهای درونی اش، بدون نتیجه نبود و شکوفایی آفرینش در سینما را مدد رساند. به گفتهٔ فرودون:

ما ایرانی نیستیم و از دیدگاه و سلیقه یکسانی به فیلم ها نمی نگریم، اما می بینیم که فیلم‌هائی مورد توجه ما قرار می گیرند که از نوع سیاسی به مفهوم پیش پا افتاده آن نیستند، به تبلیغی سیاسی له یا علیه یک جریان ایدئولوژیکی نمی پردازند. به نظر ما، این ها روزنه‌هایی، فضاهای آزادی، در میان حلقه های زنجیر اند که مورد استفاده قرار گرفته اند. این هم برای سینماگران مفید است و هم برای سینما، چرا که نشان می‌دهد علی رغم سخت‌گیری ایدئولوژیک و کمبود وسایل می‌شود فیلم های جالب توجه ساخت. نئورئالیسم ایتالیا نیز درست پس از جنگ جهانی دوم و شکست ایتالیا، یعنی زمانی که استودیوهای فیلمبرداری ویران و وسایل فیلمبرداری نابود شده بودند، به وجود آمد. دراین شرایط، جلوه‌های ویژه و بازیگران حرفه ای و بسیاری دیگر از امکانات و تسهیلات از بین می رود و درنتیجه باید این کمبودها را با خلاقیت بیشتر جبران کرد.

وقتی به فرودون گفته می شود که، علی رغم ادامه ظاهری کار، سینماگران مانند تمام افراد جامعه در ایران تحت فشار دائمی قرار دارند، می گوید:

ما سازمان دفاع و حمایت از سینماگران مورد ستم درجهان نیستیم. اما نقش ما به خطر انداختن این افراد هم نیست. . . و اگر من به عنوان منتقد فرانسوی در فیلم هاچیزی ببینم که مغایر ارزش های مورد احترام من در هر زمینه ای باشد، بی شک نظرم را با انتقاد از آن ابراز می کنم . . . اما تصور می کنم که این افراد، در شرایطی که خودشان بی شک بهتر می دانند و می شناسند، سعی می کنند فضای کافی برای آفرینش ایجاد کنند. من شخصاً هرگز سعی نکرده ام آنها را در مقابل رژیم حاکم در کشورشان قرار دهم تا مطلب پُر سر و صدای سیاسی برای روزنامه تهیه شود، زیرا به نظرم کار یک آدم مسئول نیست. این افراد که شرایط خودشان را بهتر می شناسند، حق دارند ترجیح دهند که خود را از راه فیلم‌هایشان نشان دهند تا از راه مصاحبه های مطبوعاتی.

عوامل اقتصادی

پخش گسترده تر فیلم های ایرانی در سال های اخیر در فرانسه دلایل اقتصادی هم دارد. باتوجه به شهرت سینمای ایران، تعدادی ازپخش کنندگان فرانسوی فیلم به سینمای ایران روی آوردند. نه تنهاشرکت های بزرگ تولید و پخش، مانند CB 2000، که منحصراً با فیلم های خارجی سرو کار دارد و یاشرکت MK 2، بلکه تعدادی پخش کنندهٔ کوچک فرانسوی مانند شرکت ژاک اتالان هم در این راه افتادند. اتالان در ژانویه ۱۹۹۶ چشم اندازی برای سینمای ایران در پاریس و سراسر فرانسه ترتیب داد. علاقهٔ وی به سینمای ایران، به گفته خودش، به دلیل

دور بودن این سینما از الگوهای مسلط سینمای تجارتی است. اما در عین حال انگیزهٔ دیگر او پایین بودن بهای خرید این فیلم هاست. تنزل نرخ ریال و وجود بازار سیاه ارز در ایران نیز به نوبهٔ خود سرمایه‌گزاری محدود برای تولید یا خرید فیلم را ممکن ساخته است. سرمایه گزاری مشترک MK 2 در فیلم **گبه** ناچیز بود. به این ترتیب با مبلغی اندک ـ که برای تولید یک فیلم پانزده دقیقه ای هم در فرانسه کفایت نمی کند ـ این شرکت به تهیه و یا خرید امتیاز فیلم بلندی موفق شد.

ازسوی دیگر، درفرانسه قوانین بسیاری درحمایت از تهیه کننده و پخش‌کننده فرانسوی وجود دارد که درصورت عدم استقبال مردم ازفیلمی، میزان ضرر وارده راکاهش خواهد داد. واقعیت آن است که تاکنون غیراز **زیر درختان زیتون**، **باشو، غریبهٔ کوچک** و **گبه**، سایر فیلم های ایرانی به بازگرداندن کامل بهای خرید خودموفق نشده اند. ژاک اتالان در چنین شرایطی، ابتدا موفق به خرید دو فیلم ایرانی شد، اما نتوانست برای نمایش آنها سالن تهیه کند. در نتیجه مصمم گردید با خرید چند فیلم دیگر چشم اندازی از سینمای ایران ترتیب دهد. وی از این طریق توانست هم از تبلیغ در مطبوعات و هم از کمک‌های دولتی سود جوید. ژرار دوپاردیو (Gérard Depardieu)، هنرپیشهٔ معروف و ثروتمند فرانسوی، و ژان میشل فرودون به حمایت از این برنامه برخاستند و در نتیجه امکان تبلیغاتی وسیعی فراهم آمد. فیلم های این چشم انداز درسینماهای حومه پاریس و شهرستانها هم پخش شدند ولی استقبال عمومی از آن ها چندان گرم نبود و ازحد فیلم های خارجی دیگر، با همین سبک و کیفیت، بیشتر نرفت. با این همه، سینمای ایران توانست حضور خود را در بازار فیلم فرانسه تثبیت کند.

آینده و سینمای ایران

به‌نظر می‌رسد دیدن نابسامانی‌های اجتماعی یا سرکوبگری سیاسی در کشورهای فقرزده یا جهان سومی مقولاتی تکراری است و دیگر به تنهایی نمی‌تواند توجه تماشاگران را در خارج از مرزهای این سرزمین ها برانگیزد. برانگیختن حس ترحم یا گناه در دیگران نیز امروزه دیگر چندان اثربخش نیست. به همین دلائل توجه تماشاگران‌فرانسوی به فیلم هایی متفاوت معطوف شده است، به فیلم هایی که جنبه های دیگری از زندگی مردم جهان و دنیای آنان را به نمایش می گذارند و جوامعی را تصویر می‌کنند که هم‌چنان کمابیش ناشناخته مانده‌اند.

مشکل بتوان به عمق اصطلاح "نگاه بکر" که روزنامه نگاران و منتقدان غربی

بارها درباره سینمای ایران به‌کار می‌برند، پی برد. سینمای ایران از نظر طول عمر چیز زیادی از همتای غربی خود کم‌ندارد. امّا از سوی دیگر راست است که صنعت سینمای ایران، همپای غرب، به همهٔ تجربه ها دست نیازیده. چراکه رشدش منوط به توانائی و پیشرفت بخش صنعتی کشور نیز هست. در نتیجه سینمای ایران همانند صنعت مهجور و «مصرف کنندهٔ» کشور به «وام گیری» از جوامع پیشرفتهٔ صنعتی وابسته است. این سینما نه فقط به فنون صنعت نیازمند است بلکه از دستاوردهای غرب درزمینهٔ پرداخت و ساختار بیانی نیز نسخه‌برداری می کند. بی شک بخشی از سینمای ایران با همان امکانات اندک همواره در جستجوی هویّتی ویژه و برای اعتلاء خودکوشیده است. اما اگر جمهوری اسلامی سالانه به طور متوسط ۶۰ فیلم تولید کرده باشد، اغراق نیست اگر گفته شود که در اغلب این فیلم ها جنگ یا انقلاب تم های اصلی بوده اند و در پرداخت آن‌ها به وام‌گیری از سینمای غربی، آن هم باکیفیتی نازل، اکتفا شده است. معمولاً رضایت مسئولان امور هم به صرف مکتبی بودن موضوع فراهم شده است. امّا این بخش ازسینمای ایران یکسره از نگاه روزنامه نگاران و منتقدان، دوستداران سینما و تماشاگران غربی به دور مانده است. سینمای ایران همانند جامعهٔ ایران معجونی از تضادهااست؛ تضادهایی که در سال های اخیر به سینمای ایران امکان شکوفایی داد. امّا چنین به نظر می رسد که در شرایط کنونی جنبه های منفی این تضادها دامنگیر سینمای ایران شده است. در این میان پرسش این است که آیا این سینما خواهدتوانست دوباره فضایی هرچند اندک اما حیاتی را برای آفرینش بدست آورد و آیا سینماگرانی که در سال های اخیر با استفاده از فرصت‌های موجود به خلاقیت خود بال و پر دادند، خواهند توانست‌همین راه را ادامه دهند؟ امیدواریم آینده نشان دهد که پاسخ این پرسش ها مثبت بوده است.

پانوشت ها:

۱. این مقاله بیشتر بر اساس گفت‌وگوئی با ژان میشل فرودون (Jean-Michel Frodon)، منتقد سینمائی سرشناس روزنامه فرانسوی *لوموند*، تهیه شده است. با تشکر از او که درگفتگویی، در ماه ژوئیه ۱۹۹۶ در پاریس، به پرسش‌هایم پاسخ داد.

۲. ن. ک. به: "Interviw avec Cedric Clapich," *Independent*, 15 March 1996

۳. ژاک روزیه درنهضت موج نو فرانسه فیلم **خداحافظ فیلیپین** (۱۹۶۳) را ساخت که تصویری از جوانان آن سال ها بود.

۴. این فیلم که، به دلیل ارائه تصویری سیاه و منفی از جامعه ایران، در جمهوری اسلامی توقیف شد، متأسفانه به نمایش عمومی درنیامد و مورد بررسی و ارزیابی بیشتری قرار نگرفت.

۵. ن. ک. به:

Laurent Roth, "Abbas Kiarostami, le dompteur de regard," *Cahier du Cinéma*, no. 493, ete 1996, pp. 68-73.

۶. همانجا.

۷. ن. ک. به: Gilles Anquetil, "Gabbeh," *Le Nouvel Observateur*, 9 Mai 1996

۸. همانجا.

۹. ن. ک. به:

Jean-Michel Frodon, "Mohsen Makhmalbaf, nouvelle grande figure du cinéma iranien," *Le Monde*, 27 Juin 1996.

۱۰. همانجا.

۱۱. ن. ک. به:

Laurent Maillard, "Le Régime de Teheran veut utiliser les films pour exporter la revolution islamique," *Le Monde*, 27 Juin 1996.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار ۳۴۱

مقاله ها:

سینمای ایران از دیروز تا امروز — فرخ غفاری ۳۴۳

کیارستمی و فریدون رهنما — یوسف اسحاق پور ۳۵۳

پس از صد سال — بهرام بیضائی ۳۶۳

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی — حمید نفیسی ۳۸۳

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران — مژده فامیلی ۴۱۷

سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب — پرویز صیاد ۴۳۱

قیچی های تیز :ر دست های کرر — جمشید اکرمی ۴۵۷

سینمای ایران در دو حرکت — هرموز کی ۴۷۷

تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب — آنی یس دو ویکتور ۴۹۳

گزیده:

سینما و رهنمودهای دولتی ۵۰۳

نقد و بررسی کتاب:

زیر بار امانت حافظ — احمد کریمی حکاک ۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

پرویز صیاد*

سینمای جمهوری اسلامی
دو روی یک سکهٔ قلب

با گذشت کم و بیش یک دهه از آغاز مراودات سینمائی وزارت ارشاد اسلامی با جشنواره های فیلم و مراکز فرهنگی بیگانه و رسیدن تولید متوسط سالیانه به شصت فیلم بلند و در همین حد کوتاه و مستند، اینک می توان نگاه دقیق تری به هردو روی سکه سینمای جمهوری اسلامی انداخت و با مقایسه دو روی این سکه که یکی فیلم های ویژه مصرف داخلی و دیگری دست چین شده های ارسالی به خارج است برداشت نظام حاکم را از مقولهٔ سینما ارزیابی کرد.

روی اول: سینما درخانه

آنچه در ارزیابی سینمای جمهوری اسلامی در جشنواره ها و مراکز فرهنگی غالباً از قلم می‌افتد آن است که این سینما به طور کلی دولتی است و چون دولتی است ناگزیر حربه ای است سیاسی در دست حکومت. تفاوت این سینما با سینمای دولتی از نوع سینمای شوروی یا اروپای شرقی پیش از فروپاشی نظام کمونیسم در این است که جمهوری اسلامی گرچه نظامی است مبتنی براقتصاد سرمایه داری و تجارت آزاد، امّا با اعمال نظارت گام به گام، مقوله فرهنگ و هنر را در مفهوم‌عام و سینما را درمعنای خاص کاملاً تحت اداره و سرپرستی خود درآورده است. در چنین وضعی فیلم‌سازی بدون مشارکت مالی دولت و تنها به اتکاء

---

* کتاب **سینمای در تبعید** به قلم پرویز صیاد در دست انتشار است.

بخش خصوصی- که بندرت پیش میآید- نه تنها تغییری در چگونگی نظارت دولت نمی‌دهد، بلکه ممکن است به عنوان امری جسورانه و شک برانگیز دامنهٔ این مداخله را وسیع تر و شدت آنرا بیشتر سازد.

وزارت ارشاد در مسیر هرچه دولتی تر کردن سینما، بوسیله سخت ترین و بی ضابطه ترین روش اعمال سانسور و با در اختیار گرفتن همه امکانات تولید، از جمله انحصار ورود مواد خام و ابزار کار و نیز اِعمال نظر در امور مالی و اخذ وام بانکی، ابتدا جرأت و امکان تولید و سرمایه گزاری را از بخش خصوصی سلب می کند و آنگاه کار نظارت گام به گام در مرحله تولید و توزیع فیلم را به جائی می رساند که در تاریخ صد ساله سینما کاملاً بی سابقه است.

نظارت برتولید

عنوان بندی فیلم های تولیدشده در سنوات اخیر نشان می‌دهد که بخش قابل ملاحظه ای ازفیلم ها مراحل تدوین صدا و تصویر و میکساژ و نیز امور چاپ و کپی گرفتن را در بخش سینمائی وزارت ارشاد اسلامی پشت سرگذاشته اند. به عبارت دیگر، امر دخالت در تولید از ممیزّی سطر به سطر فیلم ها به نظارت تصویر به تصویر از فیلم های گرفته شده گسترش یافته است.

دخالت در امورمالی، به شکل دادن وام کم بهره یا بی بهره یا تأمین اعتبارات اعطائی دست و بال عمال حکومت را حتی در امر انتخاب بازیگران و استخدام کادر فنی و تدارکات و چگونگی فیلمبرداری هم باز گذاشته است. تازه همه این ها نیز تضمینی برای صدور جواز نمایش فیلم نیست. حرف آخر در مرحله بازبینی فیلم تمام شده به گوش می‌رسد. در این مرحله است که فیلم شناسنامهٔ تولد می‌گیرد یا جواز دفن. و چون کسانی که در مرحله بازبینی به ارزیابی فیلم نشسته اند همان مأمورینی نیستند که طی نظارت گام به گام تا اینجا فیلم را همراهی کرده اند، چه بسا فیلم هائی که با سرمایه گزاری و حمایت یک سازمان دولتی ساخته شده اند از این مرحله جان سالم به در نبرند. اگر روزی فهرست کامل فیلم های توقیف شده در جمهوری اسلامی به دست پژوهشگران بیفتد- فیلم هائی که با سرمایه و حمایت خود دولت ساخته شده است- شاید تعداد نسبی فیلم های ساخته شده و به نمایش درنیامده از تعداد آن در هر نظام تمام خواه دیگری فراتر رفته باشد. با این همه، در شرایطی که هیچ تضمینی برای نمایش فیلم های ساخته شده وجود ندارد، سطح تولید سالانه در این سال ها به جای کاهش رو به فزونی داشته است. سبب این امر خلاف منطق را باید از سویی در

این دانست که ضابطه های سینمای اسلامی، که از ابتدای برپائی نظام تازه ورد زبان مسئولین به قدرت رسیده بود، با ذات سینما در تناقض کامل است. تازه حدود و ثغور همین ضابطه ها برای مدعیانش هم هنوز روشن نیست. بنابراین، ضابطه ای که به یک فیلمنامه شهر تائید می زند ششماه بعد که همان فیلم آماده نمایش می‌شود ممکن است جای خود را به ضابطهٔ کاملاً متناقضی داده باشد. از سوی دیگر، هدف اصلی فیلم سازی برای افراد و سازمان های وابسته به حکومت یا سودجویانی که در هرنظام رنگ و ریای همان نظام را به خود می‌گیرند، معمولاً بهره جوئی از اعتباراتی است که نظام جدید- و در اینجا جمهوری اسلامی- برای تحقّق اهداف سیاسی/ عقیدتی خود اختصاص می‌دهد. فیلم هائی که جهت حیف و میل همین اعتبارات، فراهم آمده اند، چه بسا جواز دفنشان بیشتر به‌صرفه نزدیک بوده باشد تا پروانهٔ نمایششان، زیرا تجربه به حیف و میل کنندگان فهمانده است که فیلم های عقیدتی/ سیاسی غالباً در نمایش عمومی جز شکست و بدنامی و احتمالاً بهانه دادن به سازمان های رقیب حاصلی به بار نمی‌آورند. بنابراین، همان به که به منافع حاصله از "تولید" بسنده کنند، به هوای توفیق نامحتمل "گیشه" دنبال فیلم توقیف شده را نگیرند و به فکر راه انداختن پروژه عقیدتی/ سیاسی تازه‌ای برمبنای ضابطه های اخیر الظهور باشند.

محتوای فیلم ها

به رغم چندفیلم بی آزار، مهربان وگاه شاعرانه ای که به وسیله بنیاد فارابی (نام فرنگی فریبِ بخش سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) هرسال به مجموعه فیلم‌های جواز خروج گرفته افزوده می‌شود، خمیرمایهٔ اکثرفیلم های ساخته شده درجمهوری اسلامی خشونت و خونریزی است که در راستای شعارهای تبلیغاتی و بنیادگرایانهٔ باب طبع حکومت به نمایش عمومی درمی‌آیند.

از شصت و هشت فیلم تولید شده در سال ۱۳۷۳ که به عنوان خوراک سال بعد سینماها به سیزدهمین جشنواره فجر -که ملاک این ارزیابی است- ارائه شده است، اکثریت قاطع مربوط به ماجراهای خون و خونریزی است. این فیلم ها جملگی مضمونی حکومت‌پسند دارند که احتمال می‌دهند مردم پسند هم باشد، و آن مضمون "جنگ" است. مضامین مربوط به "جنگ و شهادت" گرچه درعمل به جلب تماشاگر نایل نیامده اما بخش خصوصی و دولتی را به نوعی تفاهم با یکدیگر رسانیده است. بخش خصوصی که درسال‌های اول انقلاب با ترس ولرز سهمی برای خود در تولید سالانه می‌جست و نمی‌یافت، بالاخره در زمینهٔ "جنگ"

با نهادهای دولتی سینما کنار آمد. در سایه تفاهم ایجاد شده، بخش خصوصی در برخورداری از اعتبارات اعطائی یا دریافت وام کم بهره و تسهیلاتی در مورد تصویب فیلمنامه به آنچه می خواست رسید، و دولت نیز به زمینه ای مناسب در پیگیری طرح های عقیدتی/سیاسی اش.

با مضمون "جنگ" حکومت بهانهٔ موجهی پیدا کرده است برای هدایت اعتبارات سینمائی و قرض الحسنه به پروژه های دفاع مقدس، تجلیل از جنگ یا ستایش از کُشت و کُشتار و شهادت در راه اهداف عقیدتی/سیاسی. در ایران امروز که تقریباً هرخانواده ای در چم و خم انقلاب و جنگِ هشت سالهٔ متعاقبِ آن کشته‌ای داده، طبیعی است اتخاذ چنین سیاستی اولویت ویژه یابد و ستایش از شهید و خواندن سرود پیروزی درگوش ملتی سوگوار که هم در انقلاب شکست خورده هم درجنگ، به عنوان تشفی خاطر، هدف اصلی سیاست سینمائی دولت قرار بگیرد. از همین رو، با همهٔ تنگناها و کمبودهای مالی، خوان گسترده اعتبارات هم چنان برای چنین سوژه هایی گسترده مانده است.

موضوعات عقیدتی/سیاسی دیگر به ترتیب اولویت عبارت اند از شرح معایب و مفاسد نظام پیشین، حمله به اپوزیسیون خارج کشور، مقابله با تهاجم فرهنگی غرب و حمله به آمریکا. چند نمونه از این گونه فیلم ها و داستان هایشان:

یاران: «بهرام که یک مبارز سیاسی تحصیلکرده خارج کشور است و در فنون رزمی هم مهارت دارد، توسط پدر همسرش که یک تیمسار است مورد تعقیب قرار می‌گیرد. تیمسار از اینکه یکی از آشنایانش مبارزی علیه رژیم شاهنشاهی از کار درآمده ناراحت است و برای اعاده حیثیت می خواهد بهرام را خودش دستگیر کند. بهرام از خانه دوستش جمال، با شیرین تماس می‌گیرد و نشانه خانه جمال را به او می‌دهد. شیرین نزد او می رود، غافل ازاین که زیر نظر بوده و نیروهای امنیتی را با خود به آنجا کشانده است. بین آنها و بهرام و شیرین نبرد در می گیرد و جمال که قبلاً یک ورزشکار معترض به رژیم بوده به کمک آنها می آید و با اتومبیلش از محل حادثه دورشان می کند، تا به یک مراسم عروسی در روستائی کوهستانی بروند. تیمسار این بار با گروه ضربت ویژه رد آنها را پیدا می‌کند و به روستا می آید. به دستور او نیروهای پاسگاه محلی که نتوانسته اند بهرام را بیابند، بازداشت می شوند. و گروه ضربت نیز سرانجام بهرام، شیرین و جمال را دستگیر می کنند. اما با حمله اهالی روستا، آنها می گریزند و تنها شیرین گرفتار و به هلیکوپتری که تیمسار با آن روستا را به گلوله بسته، سوار می شود. باهمکاری مردم روستا و نظامیان پاسگاه که به کمک

آنها آمده اند، درحالی که میان گروه ضربت هم براثر کارهای دیوانه وار تیمسار اختلاف افتاده، بهرام و جمال به پیروزی می رسند. اما جمال به طور ناگهانی به ضرب گلوله رکبار گروه ضربت کُشته می شود. هلیکوپتر حامل تیمسار نیز توسط اهالی مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و درآخرین لحظه های پیش از انفجار، شیرین از آن بیرون می‌پرد.»

روز شیطان: «اعضای یک‌گروه اپوزیسیون (احتمالاً سلطنت طلب‌ها) تصمیم می‌گیرند، بمب کوچکی را به شکل تکه تکه وارد ایران کنند و طی یک عملیات بزرگ خرابکاری، آنرا در تهران منفجر کنند. یک تیمسار بازنشسته در خارج از کشور به راه حلی برای بازگشت به ایران فکر می‌کند.»

آخرین لحظه: «مردی در بحبوحهٔ انقلاب مقداری از دارایی های همسرش را به یغما می‌برد و به خارج از کشور می‌گریزد. اما دیری نمی پاید که به دلیل عدم قابلیت های کافی این اموال را از دست می‌دهد. ولی تحت تأثیر جنبه های منفی سینمای آمریکا از یک سو، و استعمال مخدرهای توهم زا از سوی دیگر، تصمیم می‌گیرد پس از دستبرد به یکی از بانک های آمریکا به ایران باز گردد و بار دیگر از اموال همسرش بهره‌برداری کند. اما در ایران متوجه می شود که همسرش در آستانهٔ ازدواج مجدد است. مرد با اتکاء به همان دیدگاههایش نقشه جدیدی برای فرار از ایران ترتیب می دهد امّا این نقشه وی نیز به دلیل ذهن‌گرایی‌اش با عدم موفقیت روبرو می شود.

بهشت پنهان. «کوپر، سیاستمدار آمریکایی، با ازدواج دخترش با یک دانشجوی ایرانی مخالفت میکند. دختر و پسر علی‌رغم میل او با یکدیگر ازدواج می‌کنند. کوپر که موقعیت و پست خود را در خطر می بیند، غریبه ای را اجیر می کند تا پسر را ازمیان بردارد. اما غریبه در برخورد با پسر دانشجو، خودش متحول و با آنها همراه می شود، تا جائی که جان‌خود را به خطر می اندازد تا آنها را به سوی ایران فرار دهد.»

واردات فیلم

ورود فیلم های خارجی هم تابعی است از سیاست عمومی دولت در امر سینما و هم وسیله ای برای خاصه خرجی. جواز ورود و پروانه نمایش این فیلم‌ها یا در اختیار اعوان و انصار حکومت است یا به عنوان پاداش به کسانی داده می شود که فیلمی کاملاً باب طبع حکومت ساخته باشند. با این همه هیچ فیلمی- مطلقاً هیچ فیلمی- از تیغ ممیزی در امان نیست. حتی جشنواره های فیلم و مرور بر آثار

فیلمسازان سینمای کلاسیک هم از هیچ‌گونه معافیت سانسوری برخوردار نمی‌شوند و در نتیجه امکان اینکه فیلمی به طور کامل به معرض تماشای عمومی گذارده شود بسیار ضعیف است. صِرف مشارکت زن در فیلم، اگر با ضابطه‌های حجاب اسلامی مطابقت نداشته باشد، تقریباً هر فیلمی را برای تکه‌تکه شدن واجد شرایط می کند. تم های عاشقانه و رمانتیک، که دستمایهٔ اکثر فیلم های تاریخ سینماست، که دیگر جای خود دارند.

جنگ، خشونت و خونریزی تم مورد قبول در فیلم‌های وارداتی هم هست، به‌خصوص دردوران جنگ، که هر فیلمی با چنین تم هایی به راحتی پروانه نمایش می‌گرفت. فرق نمی کرد از کجا: آسیا، آفریقا یا آمریکا و فرق نمی کرد چه: **راکی، رامبو، ماست و غول یک چشم** یا فیلم های لینو ونتورا و اِدی کنستانتین . کافی بود صحنه های سکسی و زنهای بی حجاب را قیچی کنی تا فیلمی قابل نمایش به دست آوری؛ قابل نمایش در سینما، تلویزیون، مدرسه و حتی در مسجد. یادداشت بانوئی از ساری به یکی از نشریات سینمائی در این زمینه خواندنی است:

> با ورود جیپ حامل ویدئو به حیاط مدرسه چنان شور و ولوله ای بچه ها را فراگرفت که وصف ناشدنی است. وقتی معلوم شد فیلم **اولین خون**[۲] را برای نمایش درنظر گرفته اند فریاد شادی تماشاگران بلند شد. فیلم قبلاً از تلویزیون ساری نمایش داده شده بود و تماشاگران با آن آشنا بودند. وقتی که رامبو در جنگل ها از سرما می‌لرزید ما هم زیر سقف سالن اجتماعات مدرسه لرزیدیم و شاهکارها و کُشت و کُشتار پایان ناپذیر رامبوی بسیار بسیار قهرمان را تماشا کردیم. هرچه رامبو عده بیشتری را تار و مار می‌کرد، سوز و سرما و عملیات باورنکردنی رامبو عدهٔ بیشتری از تماشاچیان را فراری می‌داد. وقتی در پایان فیلم، رامبو نگاه غمناکش را به جلو دوخته بود، جز هفت هشت تماشاچی که از سرما مچاله شده بودند چیزی نمی‌دید. آواز غمناکی به فیلم پایان داد و همراه معدود تماشاگران باقیمانده از جا برخاستیم و به ماساژ دست و پاهای سرما زده مشغول شدیم. وقتی به سراغ کفش هایمان رفتیم، نشانی از آنها نیافتیم. هرچه گشتیم پیدایشان نشد. درحقیقت جز چند جفت کفش پاره پوره و گل و گشاد کفشی در سالن مدرسه باقی نمانده بود. کسی چه می‌دانست، شاید اینها کفش های خودمان بودند که با دیدن "رامبو" جنون قهرمان بازی به سرشان زده و همدیگر را این چنین لت و پار کرده بودند. درست یک روز بعد، تلویزیون مرکز ساری، بنا به درخواست بینندگان، این فیلم را برای دومین مرتبه نمایش داد.[۳]

نظارت در توزیع و نمایش فیلم

حکومتی که با همه مشکلات اقتصادی و مالی سالانه میلیونها صرف تولید

فیلم‌های به اصطلاح عقیدتی/سیاسی می‌کند و مبالغ هنگفتی بریز و بپاش جهانی دارد تا روشنفکران علاقمند به سینما را به این اعتقاد غلط برساند که "جمهوری اسلامی صاحب سینمائی مترقی و پیشرفته است"، برای بیش از سی میلیون جمعیت اضافی که طی هفده سال به دست آورده، دریغ که یک سالن سینما ساخته باشد. این حکومت در همان حال اجازه داده است صاحبان سینماها در حفظ و نگهداری بنای سینما آن چنان کوتاهی کنند تا به هر بهانه‌ای بتوان آنرا بدل به هرچه به جز سینما کرد، به هرچه برای صاحب بنا سودی بیش‌از "سینما" آورد. گلایه‌ای از یک علاقمند سینما که مقیم اصفهان، دومین شهر پُرجمعیت ایران است، موجزترین شکل بیان مشکل "سینما" درجمهوری اسلامی است:

چندی پیش یکی دیگر از سینماهای شهرمان که "الجزایر" نام داشت، تعطیل شد. علت این تعطیل ناگهانی را ازسازمان سینمائی "شاهد" پرسیدم و جواب شنیدم که این سینما به اداره کل آموزش و پرورش استان واگذار شده و قرار است تخریب شود. مدتی پیش از این هم سینما "مایاک" درطرح شهرداری قرار گرفت و خراب شد. سینما "مهر" هم از اوایل انقلاب، به "تالار اندیشه" تبدیل شد. دو سینمای "مولن روژ" و "سپاهان" هم سالهاست تعطیل شده اند. سینما تئاتر "پارس" هم به رادیوسازی تبدیل شده است. سینماهای فعال شهرما درحال حاضر، شش تا هستند. یعنی نسبت به قبل از انقلاب نصف شده اند.[۴]

از ۴۲۰ سینمای کشور که برای سی میلیون جمعیت پیش از انقلاب فیلم به نمایش می گذاشت امروز نزدیک به ۲۵۰ سینما دایر است برای شصت میلیون نفر یعنی تقریباً برای هر سیصد هزار نفر یک سینما. آن‌هم سینماهائی که اغلب به دلیل فقدان وسایل ایمنی و رفاهی برای تماشاگر، یا نداشتن تجهیزات مناسب جهت نمایش فیلم، درخور تعطیل اند. ابراهیم حاتمی کیا، فیلمساز، که خود عضو هیئت داوران جشنواره سیزدهم فجر است، به نمایندگی از سوی آن هیئت، در سخنرانی پیش از پخش جوایز فیلم های برنده، پس از توسل به ذات الهی، به مناسبت ماه مبارک رمضان دست به دعا بر می دارد و برای بهبود اوضاع سینمای مملکت آرزوهائی مسئلت می نماید که از جمله یکی هم مربوط به نمایش فیلم در سینماهاست:

آرزو می کنم، بینندگان جشنواره سیزدهم، فیلم‌ها را در همان شرایطی که ما داوران دیدیم، می‌دیدند، باصدا و تصویری مطلوب. البته قدمت این آرزو به سال‌ها می‌رسد، و هنوز آه جگرسوز سازندگان فیلم، که باچنین مشقتی آنرا ساخته‌اند و چنین به مسلخ رفته اند، به گوش مسئولان نرسیده‌است.[۵]

در همه جای جهان، تملک سالن سینما نسبت به صنعت فیلمسازی باصرفهٔ اقتصادی بیشتری همراه است. در ایران امروز، به خصوص با توجه به جمعیت فزاینده، کمبود سینما و اشتیاق وافر مردم به سینما رفتن، ساختن سالن سینما موقعیتی بسیار ممتاز و استثنائی یافته است. با این حال نه دولت در این راه قدمی برمی‌دارد نه بخش خصوصی. دولت قدمی بر نمی دارد زیرا برای ساختن سینما نمیتوان همانند فیلمسازی اعتباراتی درنظرگرفت که خود برمی‌گردد به همان مشکل تناقض: تناقض ضابطه‌های اسلامی با ذات سینما. به‌فیلم می توان نسبت عقیدتی/سیاسی داد و با آن به مقاصدی رسید. اما ساختن سینما امری است مطلقاً غیر عبادی. به همین دلیل درجمهوری اسلامی اختصاص دادن اعتبار مالی برای ساختن سینما برای هیچ مقامی با صرفهٔ سیاسی همراه نیست. بخش خصوصی هم عطای سود سرشار ساختن سینما را به لقایش بخشیده است. چون هم خاطره آتش زدن سینماها به دست بنیادگرایان مذهبی درچم و خم انقلاب به این زودی‌ها فراموش نمی‌شود و هم وضعیت سینماهای موجود ـ که صاحبانش به‌دلیل مداخلات بی رویه دولت در صدد تبدیل یا فروش آنند ـ دورنمای مطلوبی به مالکیت سینما نمی‌دهد، زیرا، در واقع، دولت سیاست نظارت گام به گام را در سینما، اینک به مرحلهٔ توزیع و نمایش فیلم هم کشانده‌است.

بهانهٔ دولت برای مداخله، که گاه به تعیین مدیران داخلی و کارکنان و آپاراتچی سینما هم می رسد، البته ایجاد شرایط یکسان نمایش فیلم در سراسر کشور است تا مثلاً صاحب سینما نتواند به میل خود هر فیلمی را تا هرزمان که بخواهد نمایش دهد یا از نمایش فیلمی به این دلیل که تماشاگر کافی ندارد، پیش از زمانی که لازم است، خودداری کند. اما هدف اصلی، ایجاد امکان نمایش برای فیلم های عقیدتی/سیاسی باب طبع حکومت است که، در شرایط آزاد، نه صاحب سینمائی مایل به نمایش آنهاست و نه در تماشاگران اشتیاق تماشایشان. دخالت دولت در توزیع و نمایش فیلم ضمناً حربه دیگری است برایَ حذف وسوسه تولید فیلم های به اصطلاح "مشکوک" در بخش خصوصی، تا هرگاه معجزه ای رخ داد و فیلمی در راستای غیر عقیدتی/سیاسی از تهیه کننده‌ای غیر وابسته به دولت، پس از گذشتن از هفت خوان تولید به مرحلهٔ نمایش رسید، در همین مرحله بتوان با ایجاد دشواری هائی متوقفش کرد و راه توفیق برآن بست. فیلم **مسافران** ساختهٔ بهرام بیضائی در این مورد نمونه خوبی است. این فیلم که از دهمین جشنواره فجر شش جایزه از جمله جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران را گرفته بود، در نمایش عمومی گرفتار بهانه‌جوئی‌هائی شد تا نتواند در زمانی مساعد و به موقع روی پرده بیاید

و شکست حاصله از این تأخیر و نمایش در شرایط نامساعد درس عبرتی برای تولیدکننده های دیگر باشد؛ درس عبرت برای کسانی که هنوز وسوسه سرمایه گزاری در فیلم‌هائی دارند که نه مضمونش، بنا به ضوابط موجود، بایسته است و نه سازنده‌اش، به زعم حکومت، شایسته.

بهرام بیضائی، که خود تهیه کنندهٔ مشترک فیلم بود، در اعتراض بدین امر، همراه نامه ای متهورانه جوایز اهدائی به فیلم **مسافران** را به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی پس فرستاد. در بخشی هایی از این نامه بیضائی نحوهٔ دخالت دولت در کار توزیع و نمایش دولت را تشریح می کند:

وقتی سه ماه پیش از طریق دفتر پخش و دفتر امور سینمائی پیغام رساندید که به خاطر جوّ آشفته‌ی بیرون نمایش **مسافران** یک برنامه از نوبتش در جدول تعیین شده عقب می افتد تا بتوانید آن را حمایت کنید، حتی جسدم باور نمی‌کرد پیشنهادی از روی خیرخواهی است. . . این فیلم یک سال قبل ساخته شده و تدوین شده و تمام شده و در مرداد گذشته از شما پروانه نمایش گرفته و پرونده اش بسته شده و در شهریور و مهر گذشته طبق جدول شما باید نشان داده می‌شد. کجائید؟ و یعنی چه که هر روز به ما دستور می دهید ازتان درخواست کنیم که فیلم مان را ویران کنید؟ چرا باید دستور داده می شدیم تقاضا کنیم نمایش فیلم مان عقب بیفتد؟ آیا ادارات جز گروگانگیری راه دیگری بلد نیستند؟ آیا ما اهل این کشور نیستیم و شما فاتحید و ما مغلوب ؟ . . .

برای من کوچکترین اهمیتی ندارد که فیلمم را به دروغ آشکار آماده نبودن در هیچ جای دنیا نشان نداده اید ولی اهمیت دارد که وامدار بانک های شما نباشم. من که دستمزد کارگردانی همه فیلم های زندگی ام در بیست سال گذشته روی هم به چهار صد هزار تومان نمی رسد به یمن سیاست های شما پنج میلیون و نیم تومان روی **مسافران** بدهکارم. من آن را با بیماری و فقر و وام بانکی و با سه سال دوندگی بدون دیناری حقوق و درآمد ساخته ام و هنگام ساختنش صد برابر بیشتر از آن که هر فیلمسازی در جهان تصورش را بکند خودم را سانسور کرده‌ام. پس از آن که ده‌ها شورا فیلمنامه اش را کلمه به کلمه خوانده بودند و ایرادی در آن ندیده بودند، و پس از آن که ده‌ها مسئول، فیلم را تصویر به تصویر دیدند و در آن ایرادی ندیدند، فیلم در جشنواره به نمایش درآمد و درپی آن صدها تن از خود شما و حتی از طلاب و متشرعین دست مرا فشردند و شما به آن شش سیمرغ بلورین جایزه دادید. آیا **مسافران** این همه اشکال داشته و شما و همه‌ی آن کسان نمی فهمیده اند؟ . . .

من منظور شما را می دانم. در اداره خود شما هم همه می‌دانند. از همان آغاز پیدا بود مایلید فیلم های سر راهتان را جلو بکشید و فیلم مرا زمین بزنید و کهنه کنید و بسوزانید. همان کاری که با **باشو غریبه کوچک** کردید. به نظر شما **مسافران** باید حتماً روی پرده بیاید ولی حتماً باید شکست بخورد. باید پس از آن که فهرست های پی درپی شما رمق آنرا کشید، با

تبلیغات گیج و سردرگم کننده که نتیجه ۹ ماه بلاتکلیفی است، دست و پا شکسته، در ماه دی، در یکی دو هفته ای که تدارک جشنواره‌ی جدید آغاز شده و همه‌ی چشم ها به اخبار فیلم های نو است، مثل یک فیلم کهنه، لابه لای فیلم‌های تکراری مدت کوتاهی بیاید و برود و بسوزد. شاید هم اسفند ماه که تب سینما فرو کشید و تب خرید سال نو همه را گرفت، یعنی همان شرایط نمایش باشو، غریبه کوچک. برای شما این تدبیر یعنی بیضائی بماند و پنج میلیون و نیم بدهی بانکی و سالها درگیری با آنها که اگر شما حامی فرهنگ، اینید، آنها که داعیه‌ی فرهنگ ندارند چی اند؟

جشنواره فجر و منتقدان سینمائی

مطبوعات غربی- و به تبع آنها برخی از نشریات فارسی زبان برون مرزی- بر اثر تبلیغات دامنه دار و آمارهای بی پایهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، گاه چنان از پیشرفت سینما در جمهوری اسلامی داد سخن می دهند که خواننده در ذهن دورنمائی می‌سازد از یک صنعت سینمای انسجام یافته با سازمانی منضبط در فیلمسازی و فعالیتی گسترده و برخوردار از آزادی رقابت که در آن استعدادهای نهفته مدام کشف و شکوفا می شوند و درآن خلاّقیت و شایستگی ملاک توفیق است. امّا، تنها با نگاهی به **ویژه نامهٔ** جشنواره فجر که در بهمن ماه هرسال هم زمان با این مراسم منتشر می‌شود، می توان با یک بلبشوی سالانه از یک صنعت فرمایشی و بی حساب و کتاب مواجه شد که در آن وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و دیگر نهادهای اسلامی فیلمسازی، مجموعه ای را که حرف اول و وسط و آخرش را خودگفته اند، درمیان می‌گذارند. رقابتی اگر هست بین همین نهادهای مختلف فیلمسازی باپسوند اسلامی است که از خوان گستردهٔ اعتبارات اعطائی بیشترین سهم را می‌خواهند. گاه دم خروس از لای قسم خوردن‌های خدمهٔ نهی از منکر در همین **ویژه نامه**، بیرون می زند. به عنوان نمونه، از طرف **ویژه نامه** چند بار به آقای محمدرضا هنرمند، فیلمساز، تلفن می شود که یادداشتی درباره فیلمی که به جشنواره داده است بنویسد تا خلایق بدانند درچه مقوله ای است. و اوهم پس از مبالغی تردید می نویسد:

هفده بار تلفن زده بود و من هفده بار طفره رفته بودم. دوست مطبوعاتی مجلهٔ فیلمی سمج بود و من یک‌دنده . . . یادداشتم نمی آمد. نمی توانستم بنویسم. . . امّا. . . حالا صفحات مجلات سینمائی هم که تا دلت بخواهد. . . پس تکان بخور، بجنب پسرجان وگرنه از دست میروی و فراموش می شوی. پشت سرت حرف می زنند. درخوان گسترده انواع اعتبارات اعطایی، کلاهت پس‌معرکه می‌ماند. حتی ته مانده اش هم به تو نمی‌رسد. خلاصه در یک کلام: استفاده کن.[۷]

در جشنواره فجر، هر فیلمی را می توان به نمایش گذاشت به شرط آنکه فقط ساخته شده باشد. حق هم همین است. چون در کشاکش نظارت گام به گام همه چیز بارهاکنترل شده و انتصابات و جرح و تعدیل های لازم درموارد مختلف به عمل آمده است. تعداد فیلم هائی که نمایش آن در فهرست جشنواره فجر اعلام می‌شود، اما هنوز مراحل فنی را کاملاً پشت سر نگذاشته در هیچ جشنواره ای سابقه ندارد. درجشنوارهٔ فجر هفتم، کارهای فنی اکثر فیلم هایی که برای شرکت در بخش مسابقه انتخاب شده بودند هنوز ناتمام بود و در نتیجه این فیلم ها عملاً نادیده برگزیده شده بودند!

طی برگزاری هرجشنواره کم‌وکیف همه فیلم هائی که قرار است خوراک سینماها درسال بعد باشند، مشخص می‌شود. هم صاحبان سینماهای نمایش‌دهنده و هم جامعهٔ نویسندگان سینمایی پی‌می برند درطول سال با چه معجونی مواجه خواهند بود. کسانی که دربارهٔ سینما قلم می‌زنند مثل فیلمسازان کار کُشته حدود و ثغور کار در جمهوری اسلامی را یافته اند. حساب کاملاً دستشان آمده است که نباید به‌پر و پای موضوعات مربوط به جنگ و شهادت یا مسائل عقیدتی/ سیاسی/ امنیتی، پیچید. سازندگان فیلم های خون و خونریزی نه تنها از چنبر سانسور به راحتی عبور می کنند و سهمیه خود را از خوان گسترده می گیرند، بلکه یک جواز مصونیت از گزند مطبوعات را هم به طور ضمنی به دست می آورند. در مورد کار این ها یا نباید نوشت و یا الزاماً باید نگاهی تشویق کننده و مثبت داشت. نشریات سینمائی برای حفظ موجودیت خویش به هر ترتیب شده یکی دو نگاه مثبت برای این قبیل فیلم ها عرضه می‌کنند.

* * *

به این ترتیب مردم، به خصوص نسل جوان رو به رشد پس از انقلاب، درقبال این جریان مخرّب و پرغرض ومرض کاملاً بلا دفاع مانده اند و به ناچار چیزی را به عنوان سینما می پذیرند که بر آن ها تحمیل می شود. تأثیر عمومی و شگرف سینمای فعلی، با توجه به حجم جمعیت و تعداد تماشاگرانی که -به دلیل فقدان وسایل سرگرمی عمومی دیگر- جذب سالن های سینما می شوند، با سینمای پیش از انقلاب قابل مقایسه نیست. اثر منفی سینمای رایج پیش از انقلاب که قشر محدودی از طبقات کم درآمد را در برمی‌گرفت، فقط در سطح انحراف سلیقه باقی می‌ماند و با خطر بنیانی دیگری همراه نبود. آن سینما اکنون جای خود را داده است به نیروی عظیمی برای مقابله با آزاد اندیشی وحس عدالتخواهی از یک سو، و برای ترویج بنیادگرائی وتعصّب، از سوی‌دیگر، آن هم در سطحی گسترده،

مؤثر و همگانی. به سخن دیگر، سینمای تجاری پیش از انقلاب سلیقه را هدف می گرفت، سینمای تجاری، سیاسی/ عقیدتی بعد از انقلاب، فکر و اندیشه را. واگر مسئولیت فیلم های تجاری پیش از انقلاب متوجه بخش خصوصی بود، مسئول همه خرابی ها و ناهنجاری های سینمای رایج در جمهوری اسلامی عُمّال و ارکان حکومت اند.

عنوان بی سابقهٔ "مشاور عقیدتی/سیاسی" که در تیتراژ اکثر فیلم های ساخته شده در جمهوری اسلامی دیده می‌شود، نشان حضور دائم حکومت در همهٔ شئون فیلمسازی است. "مشاورعقیدتی و سیاسی" را با مأموران امور امنیتی و دیگر ممیّزان که در بخش سانسور به ارزیابی نهائی فیلم می نشینند، نباید یکی دانست. "مشاورعقیدتی/سیاسی" آخوند یا طلبه ای است که از آغاز مرحلهٔ تولید به عنوان نماینده حکومت مراقب است تا ملاحظات مذهبی، که اینک به عقد دائم مصالح سیاسی درآمده، کاملاً در فیلم رعایت شود. حضور چنین شخصیتی- و هم دستمزدش- به نسبت نفوذی که در دستگاه دارد، نباید نادیده گرفته شود. "مشاورعقیدتی/سیاسی"، امّا، در عنوان بندی فیلم های دست چین شده ای که به جشنواره ها و مراکز فرهنگی خارج از ایران فرستاده می شوند، کمتر به چشم می خورد. همان مصالح عقیدتی/سیاسی است که درنزد خوارج "تقیه کردن" ایجاب می کند. همان مصالح، برای سینما در دیار کفر وظیفهٔ بهتری از پنهان‌کاری و آبروداری نمی شناسد. پنهان کاری و آبرو داری نزد اجنبی، روی دیگر سکهٔ سینمای جمهوری اسلامی است.

روی دوم: سینما درخارج

هرگاه از یک غیر ایرانی علاقمند به سینما- یک غیر ایرانی کنجکاو نسبت به سینمای سرزمین های دیگر- درباره سینمای امروز ایران در جمهوری اسلامی پرسیده شود، احتمالاً خواهد گفت: سینمای مترقی و پیشرفته ای است. ملاک این قضاوت چند فیلم دست چین شده و جشنواره پسند غیر سیاسی است که به کوشش وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی درطول ده سال گذشته در اغلب جشنواره‌ها و مراکز فرهنگی جهان بارها و بارها به نمایش گذاشته شده اند. فیلم هائی تقریباً خنثی نسبت به مسائل اجتماعی دوران بعد از انقلاب؛ فیلم هائی که امتیاز بزرگشان -به زعم فیلم‌شناسان غرب- آنست که در یک نظام ایدئولوژیک بنیادگرا، از گرایش‌های ایدئولوژیک و آرمان خواهانه- به شیوه ای که حکومت خواهان آن است - تهی هستند.

این فیلم ها ظاهراً هم موجبات رضایت منتقدان و روشنفکران غربی را فراهم آورده اند و هم قبول خاطر نظام بنیادگرای جمهوری اسلامی را. به‌نظر منتقدان و روشنفکران این فیلم ها از این نظر قابل تحسین اند که به اصول ایدئولوژیک یک حکومت مذهبی توتالیتر بی‌تفاوت مانده اند. برای رژیم این فیلم ها به این دلیل قابل حمایت و پشتیبانی مادی و معنوی‌اند که کم و بیش به جهانیان نشان داده‌اند رژیم بنیادگرای جمهوری اسلامی، برخلاف شایعات، درصدد تحمیل اصول و ضوابط ایدئولوژیک خود برهنرمندان یا دست کم بر فیلمسازانش نیست. نتیجه نهایت استفاده سیاسی رژیم از یک سری فیلم غیرسیاسی است. اما نکته اینجاست که روشنفکران و صاحب نظران غیر ایرانی که امروز فیلم های ارسالی جمهوری اسلامی را به پاس خاصیت عارفانه و غیرسیاسی شان تحسین می کنند، پیش از انقلاب، معدودی فیلم آرمانخواهانهٔ سیاسی‌را که از ایران به‌خارج راه می‌یافت می ستودند. به عبارت ساده تر، گرچه پیش از انقلاب نمونه های نادر سیاسی سینمای ایران، که درکل بی‌خاصیت و فاقد جنبه های سیاسی/اجتماعی بود، درخارج کسب امتیاز می کرد، پس از انقلاب، تنها نمونه‌های خنثی و غیرسیاسی همان سینما که، زیرنظارت تمام عیار دولت، تولید کنندهٔ محصولات عقیدتی/سیاسی شده، درخارج از کشور به توفیق می‌رسد. اما برای درک این که حکومت راه بهره برداری سیاسی، حتی از فیلم های غیرسیاسی را چگونه آموخته است باید نگاهی به دگرگونی رفتاری‌اش‌نسبت به سینما درطول هفده سال گذشته انداخت و سه دوره مشخص را درآن تمیز داد:

دورهٔ اول. در این دوره که از اولین سال انقلاب شروع شد، تئوریسین های "سینمای اسلامی" ابتدا نقش زنان بی حجاب را از همه فیلم های ایرانی و غیر ایرانی قیچی کردند، سپس اولین محصولات خود را در مایه های خون و شهد شهادت به چند جشنوارهٔ اروپای شرقی و سایر ممالک به اصطلاح "دوست" فرستادند. این فیلم‌ها غالباً یا نمایش نداده به تهران عودت داده شدند، یا جز حیرت و تمسخر معدودی تماشاگر چیزی به بار نیاوردند. حتی جشنوارهٔ فیلم مسکو که معمولاً به آثار هرکشور انقلاب‌زده روی‌خوش نشان می‌داد ازنمایش نمونه های ارسالی سینمای اسلامی سرباز زد و، به رغم پادرمیانی حزب توده، جنگ سردِ کوتاهی درمطبوعات داخلی بر سر این کار در گرفت. طی دوره اول که هفت سال طول کشید، مسئولان سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با جشنواره ها و مراکز فرهنگی غرب که خواهان محصولات سینمائی ایران اسلامی، شده بودند، درحالت

قهر به سر می‌بُردند و نیز به فیلمسازان شناخته شده دوره پیشین روی خوش نشان نمی دادند. **مرگ یزدگرد** و **چریکه‌ی تارا**، از بهرام بیضائی و **مدرسه ای که می رفتیم**، از داریوش مهرجوئی، از جمله فیلم های این دوره هستند که هنوز هم اجازه نمایش ندارند.

دورهٔ دوم. این دوره یا دوره میانی، فاصله سه ساله ای است که طی آن وزارت ارشاد اسلامی، به توصیه واسطه های فرهنگی داخلی، دست به عصا، چند اثر از فیلمسازان سرشناس را به اینجا و آنجا فرستاد. استقبال تماشاگران کنجکاوی که مایل بودند بدانند بر سر سینمائی که چند سال آخر پیش از انقلاب از اعتباری کم و بیش جهانی برخوردار شده بود چه آمده است، گرچه حزب‌اللهی‌ها و تئوریسین های سینمای اسلامی راخوش نمی آمد، اما هرچه بود، راه بهره برداری سیاسی از سینمای خنثی را برای برخی از مقامات گشود.

دوره سوم. این دوره با سفر آدریانو آپرا به‌هشتمین جشنوارهٔ فجر (بهمن ماه ۱۳۶۸) آغاز شد. وی، که به عنوان رئیس جدید جشنواره پزارو (ایتالیا)، درسال ۱۳۶۷ دربازار فیلم "میفد" (MIFED)، از سوی مسئولان سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به تهران دعوت شده بود، اندرز حکیمانه‌ای به همان مسئولان دادکه از آن پس کلید جشنواره‌گشائی و فستیوال‌بازی های جمهوری اسلامی شد. این اندرز حکیمانه به نقل از خود اوچنین است: «سینمای شما یکی از بهترین سفیرهای کشور شما درخارج از مرزهایتان است. هرچه سینماگران ایران آزادی عمل بیشتری داشته باشند و فیلم‌هایشان بیشتر درخارج نمایش داده شود، به همان اندازه روش کشورهای خارجی هم نسبت به ایران بهتر خواهد شد.»[۸] درقبال این اندرز راهگشا، آقای آپرا، با تعدادی فیلم از جمهوری اسلامی به ایتالیا باز گشت. این فیلم‌ها در واقع اولین معاملهٔ مجموعه ای (Package deal) جمهوری اسلامی با یک جشنوارهٔ غربی بود و براساس آن بیست ودو فیلم کوتاه و بلند و چند مهمان به جشنوارهٔ پزارو فرستاده شدند. از جمله مهمانان هوشنگ گلمکانی، مدیر ***ماهنامه سینمایی فیلم*** بود که در گزارش خود زیرعنوان «نقطهٔ عطف» به درستی به اهمیتِ این معامله اشاره می کند:

> برای نخستین بار، یک جشنواره پُرسابقه و معتبر بین المللی، یکی از برنامه‌های خود- درواقع برنامه اصلی اش را به معرفی سینمای ایران اختصاص داد. هرچند که در دو سه سال اخیر،

حضور فیلم های ایرانی در جشنواره های جهانی افزایش یافته و برخی از آنها موفقیت های چشمگیری یافته اند، اما نمایش مجموعه ای از فیلم ها در بیست و ششمین جشنواره سینمای نو (پزارو- ایتالیا) را یک حادثه مهم و یک نقطه عطف در معرفی بین المللی سینمای ایران باید تلقی کرد. شمار قابل ملاحظه فیلم ها از یک طرف، و بازتاب نمایش آنها درمطبوعات و تماشاگران که جزو تماشاگران خاص و نخبهٔ سینما هستند، از طرف دیگر، سرآغاز یک حرکت وسیع تر است که قرار است توسط چند جشنواره جهانی دیگر نیز پی گرفته شود.[۹]

و پی گرفته شد. امابرخلاف گزارش کاملا مثبت گلمکانی، مطبوعات ایتالیادر آن زمان از انتقاد نسبت به آقای آدریانو آپرا و فیلم های عرضه شدهٔ ایرانی خالی نبود. نقد و نظرهائی که با همه پرده پوشی ها به نشریات داخل کشور هم راه یافت. برای مثال:

. . . به این ترتیب بسیاری از فیلمسازان ایرانی از دردسرهای ایدئولوژی‌زدگی پرهیزمی‌کنند و این بزرگ ترین شگفتی بخش ویژه ایران در این جشنواره است. (به نقل از «ایل رستو دل کارلینو»)[۱۰]

. . . فیلم هائی دیدیم با سطح بالای بیانی اما سطحی و گاه زیبا. اما چیزی را ندیدیم که فکر می کردیم، ببینیم، یعنی چهره ایران امروز را. . . (به نقل از «لا استامپا»)

. . . با توجه به برخی فیلم ها که در پزارو به نمایش درآمده اند. (به رغم یا شاید دقیقاً به علت ممنوعیت های بیانی مرتبط با سیاست، مذهب و سکس) این سینما، راه صحیحی را که هر رژیم قدرتمند بخواهد درباره خود تبلیغ کند، یافته است. (یعنی) به کارگیری تصاویر ناب و پرجاذبهٔ صادراتی، حتی به قیمت این که جنجال برانگیز و اندکی انتقادی باشد. (به نقل از «ایل مانیفستو»)

حتی **دونده**، فیلم امیر نادری، که به لطف تدوین معجزه گر بهرام بیضائی به شهرت جهانی رسید، با همه حمایت و شیفتگی شخص آدریانو آپراکه بخش ویژه‌ای به فیلم های او اختصاص داده بود، در پزارو با استقبال چندانی روبرو نشد. منتقدِ سینمایی «ایل مانیفستو»، دربارهٔ این فیلم نوشت:

. . . ضدیت با روانشناختی و کماکان فقدان طنز در فیلمی عرب مآب. با ظاهری ناخوشایند و خشونت بار(همان گونه که در جرگهٔ فیلم های جهان سومی کودکان مرسوم است). فیلمی که به‌گونه ای شگرف، غیر مترقبه ترین چهره ایران را با عدسیِ تِلهٔ همواره کارآمدش به ما می‌نمایاند. . . لفاظی پیرامون تمدن و بر ضد مصرف گرائی به سختی می تواند جلوی جاذبهٔ پنهان رقابت را- هرچند در لباس های کهنه و پاره- بگیرد. چیزی که "امیروی" قهرمان را

وا می‌دارد هر بار که پیروز می شود مانند "رامبو" فریاد بکشد.

به این ترتیب، گرچه اولین معاملهٔ مجموعهٔ فیلم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی توفیق چندانی در پنهان کردن چهرهٔ رژیم تهران نداشت، امّا اندرز آقای آدریانوآپرا در ارسال مجموعه های فیلم به اطراف و اکناف جهان هنوز کاربرد خود را از دست نداده است. درسایهٔ آن اندرز، جمهوری اسلامی تنها در یک زمینه توانسته سیمای فرهنگ ستیز خود را پنهان کند، و آن هم سینماست.

با آغاز دورهٔ سوم، اِمدادات غیبی هم گوئی به کمک سینمای جمهوری اسلامی آمد. دیوار برلین فرو ریخت و متعاقب آن، با فروپاشی حکومت های کمونیستی درشوروی و کشورهای اروپای شرقی، جریان فیلم های دولتی این ممالک به جشنواره های فیلم و مراکز فرهنگی جهان متوقّف شد. فیلم هائی که چون با برخورداری از اعتبارات دولتی و بدون چشمداشت به"گیشه" ساخته می شدند، گاه این فرصت را به فیلمساز می دادند تا با ضرباهنگی آرام و موقر به رفتار آدمی بنگرد و حتی به بخش های غیر دراماتیک زندگی قهرمانان خود نیز بی‌اعتنا نماند. با همین فیلم ها بودکه جشنواره‌ها موازنه ای با سینمای ممالک غربی برقرار می کردند یعنی بافیلم هائی که با همه ارزش های تکنیکی یا هنری، بهرحال توسط بخش خصوصی و با مقاصد تجاری ساخته می شدند. کاهش محصول سینمای دولتی، جشنواره ها را با محصولات پُر رنگ و لعاب سینمای تجاری غرب تنها گذاشت. برای آنها فقط سینمای جمهوری خلق چین باقی مانده بود و کوبا که این‌دو در اوج سینمای دولتی هم به ندرت فیلمی درخور، راهی جشنواره‌ها می کردند. بدین ترتیب، همه نگاههای متقاضی برگشت به طرفَ جمهوری اسلامی؛ به طرف حکومت جدیدی با اعتبارات دولتی برای سینما و فیلمسازانی که در ساختن فیلم‌های انسانی و جشنواره پسند چندان هم بی‌سابقه و تجربه نبودند.

بیش از همه جشنوارهٔ لوکارنو، که بوی الرحمانش به‌خاطر کسر بودجه از مدت‌ها پیش برخاسته بود، از پیشنهاد همکاری متقابل با رژیم استقبال کرد. این جشنواره که به گناه نشان دادن دو فیلم مخالف با ولایت فقیه، چند سال مغضوب تهران بود[۱۱] در سال ۱۹۸۸ برای مهمانان ایرانی و فیلم‌های ارسالی، به جبران گذشته، از جایزه و تقدیرنامه و کُرنش و پوزش چیزی فروگزار نکرد. از همان سال لوکارنو به صورت عکس برگردان جشنواره فجر تهران درآمد و سکوی پرتاپی شد برای محصولات سینمائی جمهوری اسلامی به اطراف و اکناف جهان. جشنوارهٔ تورانتو نیز، به تقلید از لوکارنو، به صورت پایگاهی برای وزارت فرهنگ

و ارشاد اسلامی درآمریکای شمالی درآمد. در مقّر شیطان بزرگ، "مرکز فیلم شیکاگو" نایب مناب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. شهردار شیکاگو، ماه اکتبر هرسال را رسماً ماه جشنواره فیلم های ایرانی (بخوانید جمهوری اسلامی) نامیده است. درحالی که در ایران امروز، شعار مرگ برآمریکا هنوز بیش از هر سرودی به گوش می‌رسد، خانم الیساسایمون، از گردانندگان "مرکز فیلم شیکاگو"، با سربلندی اعلام می کند: «. . . وقتی بار اول، درسال ۱۹۸۹ جشنواره فیلم های ایرانی را طرح ریزی کردیم، هیچ کس حتی به فکرش نمی رسید، روزی این اقدام به رویدادی سالیانه بدل شود و مرکز ما به صورت مهم ترین ارائه دهنده فیلم‌های سینمای ایران در ایالات متحده آمریکا درآید.»[۱۲]

به کار بردن عبارت «سینمای ایران» به جای «سینمای جمهوری اسلامی» را جز تحریف واقعیت نباید دانست. در حقیقت، خواست پنهان و آشکار وزارت ارشاد اسلامی هم جز این نیست که فیلم های ارسالی خود را، صرفنظر از آن که به‌صورت مجموعه در اختیارجشنواره‌ها یا مراکز فرهنگی گذاشته باشد یا به صورت انفرادی، "سینمای جمهوری اسلامی" یا دست کم "سینمای جمهوری اسلامی ایران" بنامند. پافشاری من در این مورد، اما، به پاس رعایت آن "خواست" نیست، به خاطر مخدوش نشدن واقعیت است. سینمای یک کشور به مجموعهٔ فیلم‌هائی اطلاق می شود که در تاریخ سینمای آن کشور تولیدشده. اما جمهوری اسلامی یکسره برسینمای پیش از انقلاب ایران خط بطلان کشیده است و حتی نمونه‌هائی از آنرادر مراسم مرور بر آثار فیلمسازان مورد تائید خود نیز اجازه نمایش نمی‌دهد. به همین دلیل، حتّی آقای آدریانو آپرا که با هدف برگزاری «مروری بر سینمای ایران» و برای گرفتن چند فیلم از سینمای پیش از انقلاب، به تهران رفته بود، تنها با بیست و دو فیلم ریز و درشت از تولیدات بعد از انقلاب، به ایتالیا باز گشت و به گزارشگر *ماهنامهٔ سینمایی فیلم* گفت: «به طور غیرمستقیم به من تفهیم و القاء شد که بهتر است از خیر فیلم های پیش از انقلاب بگذرم.»[۱۳]

علاوه براین، سینمای بعد از انقلاب، براثر نظارت گام به گام دولت، واجد ویژگی هائی است که برای اشاره به آن ویژگی ها و تمیزشان از سینمای پیش از انقلاب، ناگزیر به الحاق عبارت «جمهوری اسلامی» به تک تک محصولات آن هستیم. از جمله این ویژگی ها چگونگی حضور زن یا به عبارتی عدم حضور زن، در سینمای جمهوری اسلامی است و این چگونگی تنها منحصر به لچک و روسری و چادر او نیست که مربوط به رفتار عمومی و خصوصی اوست؛ درخصلت ماهوی اوست. نگاه کنید به رفتار زنی که جیپ می راند در فیلم کیا رستمی **زندگی و**

دیگر هیچ و مقایسه اش کنید با رفتار "زن" در فیلم گزارش، اولین فیلم بلند داستانی همین فیلمساز که اگر بهترین کار او نیست به خوبی کارهای بعدی او هست. فیلمی که ناگهان از پرده های جهان ورپرید. با همهٔ موقعیت کیارستمی درسینمای امروز، این فیلم حتی در برنامه های مرور برمجموعهٔ آثار او نیز حضور نمی یابد. نه تنها به خاطر آنکه در آن شهره آغداشلو بدون حجاب اسلامی ظاهر می‌شود. بلکه منش و روش و نشست و برخاست شخصیت زن فیلم، گویش و پوشش و پندار و طرز نگاهش به دنیای اطراف است که با ضابطه هاَی قرون وسطائی حاکم برزندگی "زن" امروز درجمهوری اسلامی، نمی خواند.

به هرحال، بحرانِ در سینمای دولتی پس از وحدت آلمان موجب شد که جای خالی کریستف زانوسی، یان کادار، آندره‌ی وایدا و میکلوس یانچو در جشنواره ها و مراکز فرهنگی داده شود به کیارستمی، بیضائی، مهرجوئی و مخملباف. وگرچه این ماجرا، چند فیلمساز ایرانی را به شهرت جهانی رساند ـشهرتی که شایستگی اش بود ولی راهش هموار نبودـ اما برگ برندهٔ اصلی را داد به بخش سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تا از نمد اعتبار چند فیلمساز کلاهی برای حکومت متبوعه بدوزد. مقامات جمهوری اسلامی گهگاه درباره فیلم های "خنثی" شکوه می کنند، و جان کلام رهبر و دیگر مسئولان همواره آن است که کاش این فیلمسازان مورد توجه "غرب" به ارزش های اسلامی ما بی تفاوت نمی ماندند. اما اینان در باطن هشیار تر از آنند تا از کیارستمی آدمی انتظار تبلیغات مستقیم داشته باشند. همین که فیلمسازی چون او "مخالفتی" نداشته باشد یا نشان ندهد که دارد، سود سیاسی لازم حاصل آمده است. بزرگترین سود سیاسی از بده بستان های سینمائی جمهوری اسلامی تحقق پیش‌بینی رئیس اندرزگوی جشنواره پزارو است، یعنی ایجاد محملی برای "بهبود روابط" با دولت هائی که به دلایل متعدد ازجمله نقض دائم حقوق بشر، با حکومت تهرانـ ولو برحسب ظاهرـ مشکل دارند.

البته دولت های ممالک سرمایه داری، به خاطر منافع اقتصادی خود با شیطان هم‌داخل یک‌جوال می شوند. اما برای این کار هم محملی لازم است تا از کراهت "عمل" در انظار عمومی بکاهد، چون به این نکته واقف اند که مردمـ به عنوان رأی دهندگان بالقوهـ پای هر عمل خلاف اخلاق دولت صحه نمی گذارند. فرانسه و آلمان، دو کشوری که بیش از همه با جمهوری اسلامی دادوستدو زد و بند تجاری/سیاسی دارند، بیش از هرکشوری تاکنون فیلم هائی از جمهوری اسلامی را در تلویزیون های خودـ که غالباً دولتی استـ به نمایش گذاشته اند. جشنواره‌ها ممکن است برای حفظ موازنه ای که قبلاً یاد شد، به فیلم های جمهوری اسلامی

نیازمند باشند اما نیاز مشابهی برای نمایش این فیلم‌ها و به خصوص تکرار بی‌رویه آنها در تلویزیون های اروپا حقیقتاً وجود ندارد. جز آنکه باور کنیم این کار وسیله ای بوده و هست برای گرفتن زهر زد و بندهای سیاسی/تجاری با تهران- که در تصور تصویری غرب، مرکز اشاعه ترور و بنیادگرائی درجهان است؛ جز آن که قصد این باشد تا بخشی از آرامش و وقار فیلم های به نمایش درآمده را به رژیم جمهوری اسلامی منتقل کنند. بنا براین، هرچه فیلم کامل تر و از نظر تماشاگران موفق تر، سود سیاسی لازم برای هموار کردن "روابط" حاصل تر. با این همه، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با آنکه بهره اصلی را از فیلم های برتر چند فیلمساز شناخته شده به دست می آورد، در ارسال مجموعه های فیلم دست و دلبازتر و کوشاتراست تا فرستادن فیلمی معین از فیلمسازی مشخص. زیرا، به جای آنکه خود در سایه چند نام سرشناس قرار بگیرد که سابقه کارشان برمی‌گردد به پیش از انقلاب، با ارسال یک مجموعه از فیلم‌های بعد از انقلاب و فرستادن گروهی فیلمساز همراه نمایندگان خود، آن‌ها را زیر پر و بال خویش و درسایه حمایت خود به "نمایش" می گذارد. به علاوه تنها در این حالت است که درجشنواره فجر هرسال، مسئولین، بدون نام بردن از فیلمساز یا فیلمی معین، می‌توانند ادّعا کنند: « این فیلم ها برای ما اعتبار آورده اند،» و سیاهه ای تهیه کنند از موفقیت که مثلاً سینمای جمهوری اسلامی :«. . . درسال ۱۳۷۴ با ۷۴۳ حضور بین المللی در ۱۹۷ جشنواره و مرکز فرهنگی در۵۳ کشور مختلف جهان شرکت داشته است.»[۱۴] ناگفته پیداست «۷۴۳ حضور بین المللی» مثلاً یک مجموعهٔ ده دوازده‌تائی "خوب، بد، زشت" بوده است ضرب در پنجاه شصت موقعیت نمایش، و چون صِرفِ نمایش فیلم حضور بین المللی نمی شود، باید سفر نوبتی چند فیلمساز را برآن افزود که همراه مأموران و واسطه های کمابیش همیشگی، همان مجموعه را از این کشور به آن کشور و از این جشنواره به آن جشنواره دنبال کرده اند.

ماهیت فیلم ها

نگاهی به سیاههٔ فیلم های جواز خروج گرفته از جمهوری اسلامی در هفده سال گذشته نشان می‌دهد که شمار آن ها از یکصد عنوان متجاوز نیست اما به زحمت می توان ده‌تای آنرا شایسته هیاهوی بسیاری که به راه افتاده است، دانست. ما بقی یا متوسط اند، یا بد، یا زشت، و جز مواردی نادر، همگی در این خاصیت عمده مشترک اند که :« از کوزه همان نمی تراود که در اوست!» و هفت جوش داخل کوزه یا خمره سینمای جمهوری اسلامی -به شرحی که رفت- ملغمهٔ دیگری است،

مستوره‌های به‌خارج آمده، قماشی‌دیگر. و خلاف نظر اکثر روشنفکران و صاحب‌نظران غربی، زندگی را در سایهٔ حکومت مذهبی در ایران مبنای دیگری است و در نمونه های تصویر شده‌ی سینمای ارسالی، روالی دیگر.

از فیلم های متوسط، بد یا زشت که بگذریم، اگر سیاست کلّی‌فروشی و ارسال مجموعه های فیلم دروزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی پا نمی‌گرفت، اینها همگی "درخانه" ماندنی بودند، در همان ملغمهٔ هفت جوشی که جای مناسب شان هم بود. گیریم که از لحاظ فنی و اجرائی برآن‌ها سرانند، شسته رفته ترانند. اما چیزی بیش ازآن فیلم‌های "خانه نشین" برای گفتن به اهل سینما ندارند. بیشتر سیاهی لشگرانند. جشنواره پرکن‌اند. می‌آیند و می‌روند که به سیاهه‌ی تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بیفزایند. بهتر از آنها را همه‌ی ممالک جهان سوم تولید کننده فیلم، می‌سازند. تنها اقبال نداشته اند در کشورشان انقلاب شود تا واسطه ها ازشان سراغ بگیرند. اقبال نداشته اند طی یک زد و بند دولتی توی مجموعه‌ای بُر بخورند و از بخش های جنبی جشنواره ها یا مراکز فرهنگی سر دربیاورند. به‌هرحال این فیلم ها، اگر کارهایَ درخشان و قابلی نیستند، دست کم آب هم به آسیای "فاشیزم" نمی ریزند.

مشکل اصلی را من‌درفیلم های "خوب" جمهوری اسلامی می بینم. فیلم های راه بازکن، رابطه‌ساز، گمراه کننده اما اعتبار آور. فیلم هائی غیر سیاسی که بیش از همهٔ فیلم های عقیدتی/سیاسی ساخته شده در جمهوری اسلامی به سود سیاسی نظام حاکم انجامیده است. دَرمواجهه با تک تک این فیلم ها، هرکدام را سرشارَ از ارزش‌های هنری، بصری و انسانی می بینی اما جز در مواردی استثنائی به شناخت و معرفتی از زندگی دگرگون شدهٔ ایرانیان در سایه حکومت ناشی از انقلاب، نمی رسی. این البته بر اثر فشار و خواست حکومت است اما هرکدام از آنها به تنهائی و تمامشان در مجموع نشان می دهند که:« می توان به این فشار تن در داد"یا" با آن خواست کنار آمد». در نتیجه باسینمائی روبروئی‌که هنرش درکتمان حقیقت است تابیان آن؛ دررفع مسئولیت است تا احساس آن. سینمای دوران رفاه است، نه سینمای مردمی‌از انقلاب سیلی خورده، از جنگ آسیب دیده، ازمشکلات به‌تنگ آمده، هتک احترام شده و از همهٔ ارزش های آدمی وامانده. با سینمائی روبروئی سخت سازشکار و به شکرانه به وجود آمدنش به شدت پرده‌پوش و اغماض‌گر. سینمائی با شیوه بیانی واقع گرا اما، در بیان واقعیت، کوته بین و طفره رو. سینمائی که دوربین هایش به‌سوی "واقعیت" حرکت می‌کند اما ازنگاه کردن به آن سر باز می‌زند، تغییر مسیر می‌دهد، به حشو و زوائد می‌پردازد

و دست آخر می رسد به انصراف کامل از "واقعیت" یا اختفای آن. در تعریف این سینما مفسران سینمایی غرب به «نئورئالیسم جهان سومی» رسیده اند. به نظر می‌رسد که این ها یا فریب همان شیوهٔ بیانی را خورده اند یا از "واقعیت" دردناک زیستن در سایهٔ جمهوری اسلامی به شدت بی خبراند. وگرنه حرکت در جوار واقعیت و یا خلاف واقعیت را با خود آن یکی نمی گرفتند. واقعیت موجود در این فیلم ها آن بخش از واقعیت است که به دیدنش "مجاز" هستی. تازه در ارائه آن بخش مجاز هم اغلب دست برده می‌شود. سِکانس نخست فیلم **بادکنک سفید**، آخرین فیلمی که از سینمای جمهوری اسلامی به شهرت غیر منتظره دست یافته است، با زدن دایره زنگی، به وسیله دو حاجی فیروز سرخ پوش آغاز می‌شود که هفده سال است درهیچ کوی و برزنی دیده نشده اند. آنهاکه درسینمای جمهوری اسلامی به دنبال "نماد" می‌گردند، می توانند این دروغ تصویری را "نماد" همه دروغ های مصلحتی و جشنواره پسند بگیرند که این سینما در دهه گذشته، دربارهٔ زندگی درسایه استبداد مذهبی فعلی در ایران، به جهانیان گفته است.

بدین ترتیب، رویهٔ خارجی سکه قلب سینمای جمهوری اسلامی اگر چون رویهٔ داخلی جلای عقیدتی/سیاسی ندارد، در مسیر کتمان حقیقت و بیان غیر واقع از عیار "تقیه" یا دروغ مصلحتی که خود یک اصل عقیدتی/سیاسی "شیعی" به حساب می‌آید بی نصیب نیست. درست در راستای کتمان واقعیت و انحراف یا انصراف از آن است که جلوی "لنز اُبژکتیو" و بی طرف غیرعقیدتی/سیاسی سینمای ارسالی، نه از گروه های ضربت حزب الله، ثارالله، جُندالله، سپاه پاسداران و نیروهای بسیج و دستجات امر به معروف و نهی از منکر- که در همهٔ امور مداخله دارند- خبری هست و نه از آخوند، ملا، و آیت الله. اما ناگهان دوتا حاجی فیروز شوخ و شنگ سرخ‌پوش، داخل کادر می‌شوند و در استقبال از نوروز باستانی «ارباب خودم بزبز قندی» می خوانند و دایره زنگی می زنند! عجیب است سینمائی که این همه دوربین‌هایش بر کودکان و نوجوانان نابالغ "متمرکز" شده و برای فروش "معصومیت حزن‌آور" همین کودکان، در صدد راهیابی به بازار جهانی فیلم است، هیچ‌نگاهی به انبوه نوجوانان و کودکان نا بالغی که کلید بهشت به گردن به جبهه های بی بازگشت یک جنگ هشت ساله رفتند، نینداخته است تا به استناد آن، این واقعیت تکان‌دهنده ازحد شایعه، یا مخالف خوانی مخالفان، به درآید و خود به عنوان برگه ای از آنچه روی داده، برای آیندگان باقی بماند.

فیلم **بادکنک سفید**، برندهٔ جایزه دوربین طلائی در جشنواره فیلم کان و تحسین شده در همه جشنواره های دیگر، فیلمی که چیزی نمانده بود یک اسکار مصلحتی هم

به گردنش بیاویزند، وقتی در جشنواره فجر سیزدهم روی پرده آمد در تهران نه هیجانی آفرید، نه جنجالی. از باران جایزه ای که به سر و کول تعداد قابل ملاحظه‌ای فیلم ریخته شد، یکی هم به آن نرسید. تنها تقدیرنامه ای دادند به دست طفل معصوم آیدا محمدخانی، چون معصومیت همه جا کارساز است. از این واقعه اخلاقی نتیجه می‌گیریم: یا هیئت داوران و همه نویسندگان و صاحب نظران فیلم درایران در ارزیابی یک فیلم "خودی" از قدرت تشخیص و قوهٔ تمیز کافی بی بهره‌اند. و یا جشنواره‌ها و صاحب نظران غیر ایرانی، در مواجهه با فیلم‌های صادراتی جمهوری اسلامی فریب خورده اند. به گمان من احتمال شِق دوم بیشتر است.

* * *

ختم مقال: ما بد آوردیم!

ما، مردم ایران، بابت سینما، در یک کلام، بد آوردیم! به گمان من این یک قاعده کلّی است: آنچه حکومت های خودکامه به دست می آورند، مردم تحت کنترل و نظارت آن حکومت‌ها، ازدست می دهند.

ما بابت این که سینما طالع نکوئی برای حکومت مان شد بد آوردیم! حکومت شوروی از سینمای آندره یی تارکوفسکی و سرگئی پاراجانف طرفی نبست. چون فیلم هائی که به جشنواره‌ها می فرستاد غالباً تحت‌الشعاع سینمای ممالک سوسیالیستی دیگر ازجمله لهستان، چکسلواکی، مجارستان یا رومانی قرار می‌گرفت. آن وقت‌ها در سینمای دولتی عرضه زیاد بود و تقاضای گسترده ای هم شبیه آنچه برای سینمای جمهوری اسلامی پیش آمد، ایجاد نمی‌شد. و اصلاً این همه دلال مظلمهٔ داخلی و خارجی دور و بر سینمای شوروی نمی‌پلکید. وگویا کرملین هم بابت گرفتن جواز تأیید برای فیلم هایش چندان اهل بریز و بپاش نبود، و به آن احتیاجی هم نداشت. درمطبوعات جهان، هزاران چپ نویس خودشان داوطلبانه و بدون چشمداشت حق مطلب را بجا می آوردند.

عربستان سعودی سینما ندارد. کویت‌هم همین جور. شیخ نشین های ثروتمند خلیج فارس هم سینما ندارند. درنتیجه فیلمسازانی هم ندارند تا سیمای دیگری از حکومتشان برای خودشان- و هم برای دیگران- بسازند. خوشا به سعادت مردمانشان. اگر جائی حرفی از آنها و زندگی شان پیش بیاید معمولاً همان است که هست، که جملگی برآنند.

امّا ما بَد آوردیم که در کشور اسلامی مان سینما از نان شب هم واجب تر شده است. هم ساختنش، هم دیدنش.

کشور اسلامی دیگری که صاحب سینماست، مصر است. این کشور با داشتن بزرگ ترین دانشگاه اسلامی جهان، الازهر، و با سابقه ترین و مقتدرترین حزب یا نهاد بنیادگرای اسلامی، اخوان المسلمین، صاحب صنعت سینمائی است که در آن فیلم هائی علیه بنیادگرائی و تعصبات دینی هم‌ساخته می‌شود. امّا با وجود صدور فتاوی قتل برای سازندگان، بازیگران و حتی تماشاگران این فیلم ها هنوز میلیون ها تماشاگر مصری تحت تدابیر شدید امنیتی به سینماهای نمایش دهنده فیلم هائی که تماشایشان "کفر" است، هجوم می برند.[۱۵]

ما بابت اینکه فیلمسازی نداریم که به جای ساختن فیلم مطابق با چارچوب مورد قبول حکومت، برای ارضاء تمایلات هنرمندانه خویش، مثل عادل امام، فیلمساز مصری، خطر کند و فیلمی منطبق با نیاز واقعی مردم زمانه خود بسازد، بد آوردیم!

عجیب است که با این همه بد بیاری از کار سینما ما همچنان دو دستی به آن چسبیده ایم. هیچ جای دنیا این همه سینما در تظاهرات خیابانی به آتش کشیده نشده اند. بزرگ ترین فاجعه تاریخ صد سالهٔ سینما، سوختن سیصد و هشتاد و نه تماشاگر در آتش سوزی سینما رکس آبادان است. آیا برای ما میراث‌داران این فاجعه، همین که "سینما" شده است عامل تحکیم رژیم سینما سوزان، نوعی تقاص پس دادن نیست؟ انقلاب ایران، پس از سوختن سینما رکس، روی غلطک نهائی افتاد و از دودی که از جنازه سیصد و هشتاد و نه تماشاگر بر می خاست غول جمهوری اسلامی شکل گرفت. عاملین اصلی آن آتش سوزی در حکومت جدید به پست های کلیدی رسیدند و برای خواباندن سروصدائی که بازماندگان سوخته شدگان راه انداخته بودند، شش تن به دار آویخته شدند که بین شان فقط یک نفر عملاً در آتش سوزی دست داشت. این اتفاق در هرصنفی می‌افتاد افراد آن صنف واکنشی نشان می دادند که کمترینش به سوگ نشستن بود. اما اولین واکنش صنف سینمادار این بود که فردای انقلاب به پای حکومت سینماسوزان بیفتندکه: «مگر ما چه کرده ایم این همه از انقلاب آسیب ببینیم و از نان خوردن بیفتیم. . . به ما کمک کنید تا سینماهای سوخته را بازسازی کنیم».[۱۶]

ما بابت صنف شریف سینمادار، بد آوردیم!

و اهل "سینماتوغراف"؟ از فیلمنامه نویس تا گروه فنی، از بازیگر تا مسئولین صدا و لابراتوار، دریغ ازیک امضاء ناقابل برای رسیدگی به پرونده این فاجعه و دریغ از یک همدردی ساده با بازماندگان قربانیان حادثه که دوسال اول انقلاب بابت دادخواهی به هردری می‌زدند و دست به‌سر می شدند. دریغ از یک همدردی ساده.[۱۷]

ما بابت اهل سینما توغراف که مصراً می خواستند تاریخ جمهوری اسلامی بدون سینما نماند و به‌همین دلیل به هر محدودیت و دخالتی تن دادند، بد آوردیم!

ما حتی بابت فیلم های خوب فیلمسازان گرانقدرمان بد آوردیم. شاید به نظر نسنجیده بیاید اما هرچه هست نمی توانم از این عقیده دست‌بردارم که اگر، در آن مجموعهٔ "خوب، بد، زشت" صادر شده، فیلم های خوب هم بد بودند، به بدی همان ملغمه ای که به خورد سینماهای داخل داده می‌شود، ما اقبال بیشتری داشتیم تا روشنفکران جهان را واداریم دست کم ادعاهای فرهنگ پروری این حکومت را نپذیرند و سمینارها و جشنواره‌های هنری‌شان را، همانگونه که درمورد آفریقای جنوبی پیش از نلسون ماندلا کردند، همه جا تحریم کنند. باتوجه به کارنامهٔ حکومتی که، در زمینهٔ نقض آزادی‌ها وحقوق بشر، همه‌ساله از سوی سازمان های گوناگون بین‌المللی محکوم شده است، انجام چنین کاری واقعاً دشوار نبود. فقط اگر آن ده، دوازده فیلم خوب هم ساخته نمی شدند.

مابابت آنکه این یک مشت فیلم "خوب"، به اندازهٔ کافی "بد" نبودند، بد آوردیم!

چندین و چند سال طول کشید تا بهرام بیضائی خطرکند و در پایان نامهٔ شجاعانه‌اش به مسئولین سینمائی بنویسد. «. . . تا زمانی که در وطنم، این شغل بی‌حرمت‌شده جائی برای نمایش فیلم من ندارد، اجازه نمی دهم کسی، با نمایش آن در خارج، برای خود کسب احترام کند.» "شغل بی حرمت شده"، چه کلام کاملی. این تمامی چیزی است که می توان به حرفهٔ سینما در جمهوری اسلامی نسبت داد.

اما ما بابت اینکه آن همه طول کشید تا بهرام بیضائی حرفه سینما را در ایران "بی حرمت شده" تشخیص دهد، یا آن را به زبان بیاورد، بد آوردیم!

چهارده سال و هفتاد و هفت روز پیش از ۱۵ آبان ۷۱، که نامه بیضائی به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارسال شد، حرفه سینما در ایران بی حرمت شده بود: از بیست و هشتم مرداد ۱۳۵۷. با آتش زدن سینما رکس آبادان. و با سیصد و هشتاد و نه انسان زنده در آن.

داریوش مهرجوئی، فیلمساز برجسته، در سرمقالهٔ شماره ویژه **ماهنامه سینمائی فیلم** به مناسبت صدمین سال تولد سینما می پرسد: آیا باید به سوگ سینما نشست یا ننشست؟ سپس با آن که سینمای پلید همه کشورهای غربی را بر تخته تابوت، مرده می بیند، سوگواری را جایز نمی‌داند، چرا که فکر می کند در عوض حرفهٔ سینما در ایران روبه سوی تعالی دارد و در حال «الهی شدن» است.[۱۸] در غرب، البته هنوز ضرورت سوگواری برای اهل سینما پیش نیامده است. اما در ایران چرا نه؟ آقای مهرجوئی از سرکم لطفی است که چنین حقی را از مردم

ایران دریغ می کنند. چه جائی مناسب تر از ایران برای سوگواری، که به یمن رژیم اسلامی "به سوگ نشستن" و "به سوگواری نشاندن" صدها دلیل موجّه دارد که "سینما" فقط یکی از آن هاست.

ما بابت اینکه فیلمساز هنرمندی چون داریوش مهرجوئی، سازندهٔ فیلم درخشان **هامون** برای ساختن مثلاً یک شاهکار دیگر تا این حد عقب می نشیند بد آوردیم!

جائی که "انصار حزب الله" تماشاگران را جلوی در خروجی سینما سوار اتومبیل می کنند و به بازجوئی می برند و در پاسخ «مگر این فیلم ها که ما می بینیم، اجازه از دولت ندارند» می گویند: «بلی دولت اجازه دیدن داده است، شما چرا می بینید؟» یعنی در دیزی را باز گذاشته ایم، حیای گربه کجاست. واقعاً حیای گربه کجاست؟ چرا به انصار حزب الله حق نباید داد؟ جائی که فیلم دیدن، فیلم ساختن و سینما داشتن تا این حد بی حرمت شده است؟ حرف اساسی همین است: چرا باید فیلم دید؟ فیلم ساخت و یا سینمائی داشت؟

چرا عاشقان سینما- اگر واقعاً عاشق اند- در آن سرزمین به سوگ سینما ننشینند؟ دست کم تا زمان معیّنی به سوگ ننشینند؟ تا زمانی که مردم رنگ آسمان آبی را باز شناسند. و پوست تن خود را -آزادانه- به تابش بی دریغ آفتاب بسپارند.

و در مرداد هر سال، اهل سینما، بربنای یادبود برپا شدهٔ تماشاگران سوخته، در آبادان، دسته گل بگذارند.

پانوشت ها:

۱. بیشتر به این دلیل که در این سال تولید سینمائی جمهوری اسلامی به اوج کمّی خود می‌رسد و در تاریخ سینمای ایران از نظر تعداد فیلم‌های ساخته شده در مرتبه دوم قرار می‌گیرد. سال اول، ۱۳۵۱ بود که تولید سالانه درآن به ۹۱ فیلم سینمائی رسید.

۲. **اولین خون** یکی از فیلم های خونبار و پرخشونت سیلوستر استالونه هنرپیشهٔ فیلم های پرحادثهٔ آمریکائی است. نویسندهٔ نامه، با سابقه فیلم های دیگر او، از وی با عنوان رامبو یادمی‌کند.

۳. «باز هم رمبو، باز هم . . .» ***ماهنامه سینمائی فیلم***، سال ۶۶، شماره ۶۳، ص ۵۰.

۴. سینماهای اصفهان نصف شده است.» ***همانجا***.

۵. ***گزارش فیلم***، سال پنجم، شماره ۶۳، اسفند ۱۳۷۴، ص ۱۲۱.

۶. متن نامه بهرام بیضائی پس از ارسال به وزارت ارشاد اسلامی ظاهراً بوسیله کسانی از آنجا به نقاط مختلف جهان ارسال شده است. ن. ک. به: هفته نامه ***پیام ایران***، لس آنجلس، شماره ۲۵، سال ۱۳۷۱.

۷. *ماهنامه سینمائی فیلم*، ویژه سیزدهمین جشنواره فجر، فروردین ۱۳۷۴، ص ۳۲.

۸. *همان*، شماره ۹۴، شهریور ۱۳۶۹، ص ۳۴.

۹. همانجا، صفحه ۲۶.

۱۰. برای این نقل قول‌ها از نشریات ماه ژوئن سال ۱۳۶۹ ایتالیا، ن. ک. به *همانجا*، صص ۳۲-۳۴.

۱۱. آن دو فیلم مخالف به نام های *فرستاده* و *سرحد* هردو از ساخته های صاحب همین قلم است که به ترتیب در بخش مسابقه سال های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۷ فستیوال لوکارنو به نمایش درآمد و به خصوص دومی وجه المصالحه قرارگرفت برای هموار کردن زمینه آشتی کنان با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. رضا علامه‌زاده، نویسنده و فیلمساز، دربارهٔ سابقهٔ این امر چنین می نویسد: برگردیم به نمونه ای از تلاش وزارت ارشاد برای ایجاد رابطهٔ کاسبکارانه با مدیران جشنواره ها. . . نمونهٔ جشنواره لوکارنوی سوئیس. . . فیلم *فرستاده* پرویز صیاد که اولین فیلم سینمائی یک کارگردان تبعیدی ایرانی محسوب می شود، درسال ۱۹۸۳ در بخش مسابقه شرکت می کند و جایزه اول جشنواره را می برد. رژیم اسلامی، خشمگین از برخورد این جشنواره با فیلم *فرستاده* که مستقیماً علیه رژیم اسلامی ساخته شده است، دعوت این جشنواره را درسال ۱۹۸۷ پشت گوش می اندازد. ماهنامه *فیلم* در سر مقاله اندرز گویش می نویسد: "مدیر جشنواره لوکارنو در ماه گذشته، نامه ای نوشته و فیلم های جدید ایرانی را برای دوره آیندهٔ جشنواره‌اش خواسته است. نمی شود بگوئیم که چون آنها چهارسال پیش به فیلم *فرستاده* پرویز صیاد جایزه داده اند و امسال هم فیلم جدیدش *ایستگاه بازرسی* (منظور فیلم *سرحد* است) را نمایش می‌دهند، ما به این جشنواره فیلم نمی دهیم. در واقع نمی توانیم از آنها بخواهیم که به ما تعهد سیاسی بدهند تا فیلم هایمان را در اختیارشان بگذاریم"»، ن. ک. به: رضا علامه زاده، *سراب سینمای اسلامی ایران*، زار بروکن، انتشارات نوین، ۱۹۹۱، صص ۲۰۰-۲۰۱.

۱۲. ن. ک. به: سر مقالهٔ *نشریه ویژه پنجمین جشنواره فیلم های ایرانی در شیکاگو*، اکتبر ۱۹۹۴.

۱۳. ماهنامه فیلم، شماره ۹۴، شهریور ۱۳۶۹، ص ۳۳.

۱۴. *ایرانشهر*، لس آنجلس، شماره ۱۷ و ۱۸، تیر ۱۳۷۵، ص ۴۵.

۱۵. مرتضی نگاهی، «گزارش سفر مصر،» *روزگار نو*، سال پانزدهم، شماره ۱۷۲، خرداد ۱۳۷۵، صص ۸۸-۹۳.

۱۶. در این باره ن. ک. به: نشریات روز تهران، سال اول انقلاب. اسفند و فروردین ۵۷ و ۵۸.

۱۷. در این‌باره ن. ک. به: نشریات روز تهران و آبادان در ماه‌های شهریور، مرداد سال ۵۸ و ۵۹.

۱۸. داریوش مهرجویی، «سوگواری یا ضیافت،» *ماهنامه سینمائی فیلم*، شماره ۱۸۳، ویژه صدمین سالگرد سینما، اردیبهشت ۱۳۷۵، صص ۸-۱۰.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار		۳۴۱
مقاله ها:		
سینمای ایران از دیروز تا امروز	**فرخ غفاری**	۳۴۳
کیارستمی و فریدون رهنما	**یوسف اسحاق پور**	۳۵۳
پس از صد سال	**بهرام بیضائی**	۳۶۳
تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی	**حمید نفیسی**	۳۸۳
استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران	**مژده فامیلی**	۴۱۷
سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب	**پرویز صیاد**	۴۳۱
قیچی های تیز :ر دست های کرر	**جمشید اکرمی**	۴۵۷
سینمای ایران در دو حرکت	**هرموز کی**	۴۷۷
تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب	**آنی یس دو ویکتور**	۴۹۳
گزیده:		
سینما و رهنمودهای دولتی		۵۰۳
نقد و بررسی کتاب:		
زیر بار امانت حافظ	**احمد کریمی حکاک**	۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

کنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

جمشید اکرمی*

قیچی‌های تیز در دست‌های کور
سانسور فیلم در ایران، از آغاز تا امروز

سینما در ایران، چون دیگر رسانه های ارتباطی، همیشه در سایهٔ سانسور زیسته است. نه تنها دولت، بلکه نهادهای مذهبی، اتحادیه های صنفی، و حتی خود نمایش دهندگان هم، بر سانسور فیلم اصرار داشته اند. حاصل این محدودیت ها و مقررات سختگیرانهٔ ناشی از آنها، در دوره های مختلف، صور متنوعی از خود سانسوری بوده که بر کار سینماگران ایرانی تأثیری مستقیم و مخرب و دیرپا گذاشته است.

در دوران پهلوی، هدف اصلی سانسور فیلم، تشویق همسانی سیاسی و حذف گرایش های ضد رژیم بود. در فیلم های ایرانی این هدف از طریق کنترل سناریو و بازبینی نسخه نهائی فیلم تحقق می یافت و در فیلم های خارجی از طریق حذف صحنه ها و تغییر دادن محتوای فیلم در مرحلهٔ دوبله. حضور ارزش های غربی یا صحنه های سکسی و خشونت افراطی در این فیلم‌ها لزوماً خشم سانسور را برنمی انگیخت.

کوشش های رژیم جمهوری اسلامی برای ایجاد یک «سینمای اسلامی عاری از ارزش های غربی» به سانسور سختگیرانه تری انجامیده است. نمایش هرنوع

---

* جمشید اکرمی، سردبیر سابق نشریه های *فیلم و هنر* و *فصلنامهٔ فیلم*، استاد رسانه های همگانی در دانشگاه ویلیام پاترسن و استاد میهمان فیلم در دانشگاه کلمبیاست.

تماس بدنی بین زن و مرد ممنوع شده، کاراکترهای زن باید درهمه حال، حتی در حریم خانهٔ خود، موهایشان را بپوشانند و لباس هائی به تن کنند که برجستگی های اندامشان را کاملاً پنهان سازد. حساسیت های سیاسی و مذهبی نیز چون شاه‌بیت‌های بحرطویل سانسور به قوت خود باقی مانده اند.

* * *

سانسور فیلم نخست به‌دست پیشگامان نمایش فیلم در ایران انجام گرفت. اینان که برای ترجمه وخواندن میان‌ـنویس های فیلم های صامت قرائت‌کنندگانی در استخدام خود داشتند، گاه از آنان می‌خواستند که از طریق تعبیر، و نه ترجمه، تغییراتی در محتوای فیلم ها بدهند.[۱] نمایش فیلم‌های فرنگی در ایران هنوز پدیدهٔ تازه ای بود، و شاید واردکنندگان این فیلم‌ها لازم می دیدند که در عرضهٔ جلوه‌های فرهنگی خارجی به تماشاگران ناآشنای ایرانی شرط احتیاط را از دست ندهند. امتیاز دیگر چنین روشی نزدیک کردن این فیلم ها به پسند و سلیقهٔ فرهنگی تماشاگران ایرانی بود.

قوانین رسمی سانسور فیلم تاحد زیادی در اثر فشار مطبوعات زمان تدوین شدند. مطبوعاتی که برای خود آزادی می خواستند ظاهراً آن را برای رسانهٔ نوپای سینما لازم نمی دیدند. درسال ۱۳۰۹ مجله *آئینه ایران* با این موضع گیری که سینما باید درخدمت "تهذیب اخلاق" و "تفریح دماغ" باشد، معترض شد که در ایران فیلم ها سانسور نمی شوند و اگر هم سانسور شوند، تنها از نظر سیاسی سانسور می‌شوند:

> . . . . فیلم های سینمای ایران که اکثراً از فیلم های فرانسه است طوری مهیج شهوت و عشق بازی است که حتی پیرمردهای هشتاد ساله را هم تحریک می کند تا چه رسد به جوان های عزب و دختران معصوم که برای تهذیب اخلاق! به سینما آمده‌اند. گویا شهوت پرستی در اینجا بقدری کم است که باید مخصوصاً سینماها پول گزافی گرفته و شب ها طریقه و اصول آن را توسط فیلم به مردم یاد دهند![۲]

ازنخستین سال‌های آغاز سینما درایران، گروه‌های فشار و رهبران فکری مردم بهانه های لازم را به دست دولت دادند تا به عنوان حفظ شئون اخلاقی جامعه فیلم ها را سانسور کند. امّا انگیزهٔ واقعی دولت در سانسور همیشه سازگار کردن فیلم ها با ایدئولوژی حاکم بوده است.

درسال ۱۳۰۹ دولت برای نخستین بار در کار نمایش فیلم دخالت کرد. براساس لایحهٔ "نمایش ها و سینماها" مدیران سینماها مجبور شدند برای نمایش هر فیلم اجازهٔ نمایش بگیرند. فیلم ها باید بطور خصوصی به نمایندهٔ شهرداری نشان داده می شدند. این نماینده صحنه هائی از فیلم را که «بلدیه منافی با اخلاق و عفت بداند» حذف می‌کرد و در قوطی لاک و مهر شده ای تحویل مدیر سینما می‌داد و آن گاه برای بقیهٔ فیلم جواز نمایش صادر می‌کرد.[۳]

درسال ۱۳۱۷، آئین نامهٔ تازه ای مسئولیت سانسور فیلم را به اداره کل شهربانی داد. اما در پی ورود نیروهای متفقین به ایران، در سال ۱۳۲۰، این مسئولیت به وزارت کشور منتقل گردید و خانمی به اسم "نیلاکوک" مدیر ادارهٔ نمایش فیلم در این وزارتخانه شد. این انتصاب، و ناآشنائی این خانم با کاری که به او سپرده شده بود، منجر به انعطاف بیشتری در بازبینی فیلم‌ها شد و درعین حال موج اعتراض مطبوعات را هم برانگیخت. مجلهٔ سینمائی **هولیوود** در انتقاد از نابسامانی نمایش فیلم در ایران نوشت:

> امروز یکی از ادارات حساس کشور شاهنشاهی توسط بانوئی اداره می شود که به عنوان متخصص نمایش آنچه را که صد درصد مربوط به وزارت فرهنگ است به خود اختصاص داده. . . . خانم نیلاکوک را ما مقصر [ندانسته] زیرا ایشان باید چندین سال در این مملکت زندگی نمایند تا به‌روش خاص و اخلاق ایرانی آشنا شوند و آن وقت اگر از امتحان قبول شدند تخصص خود را به‌نفع مردمان این کشور به کار بندند. برای اینکه ایرانی هیچ وقت و هیچ زمان نمی تواند و نتوانسته است زیردست خارجی مشغول انجام وظیفه شود و اگر مخالفتی نمی‌نماید فقط از لحاظ ادب و تربیت اوست و با این ترتیب می‌توان تا اندازهٔ به عدم موفقیت ادارهٔ نمایشات وزارت کشور پی برد. . . امّا امروز چون شهربانی در امور سینماها و تماشاخانه ها مداخله ندارد، اگر فیلم هائی بدون اجازه نمایش داده شود پس از آنکه مدتی از نمایش آن گذشت و شخص وطن پرستی متوجه شد پس از شکایت شاید آن فیلم سانسور شده و مانع نمایش آن شوند. . . . اخیراً فیلمی در یکی از سینماهای مبتذل تهران نمایش می‌دادند که هیچ کس از وجود آن اطلاع نداشت و درنتیجهٔ اقدامات آقای دهقان از آن جلوگیری بعمل آمد و متن فیلم از این قرار بود: "نادرشاه در هندوستان به خانه زنی هندی برای بی عصمتی رفته و هندی ها او را می‌کشند."[۴]

فشارهای پی گیرانه مطبوعات سرانجام منجر به کناره گیری خانم کوک شد. درسال ۱۳۲۹، وزارت کشور کار "بازدید فیلم" را به کمیسیون نمایش، که در آن از جمله نمایندگان وزارت کشور، وزارت فرهنگ، شهربانی کل کشور، اداره

انتشارات و رادیو، و سندیکای سینماها شرکت داشتند، سپرد. از نظر این کمیسیون موارد پانزده‌گانه زیر مجوز سانسور فیلم بود:

۱. مخالفت با مبانی دین و تبلیغ علیه دین اسلام و مذهب جعفری اثنی عشری.
۲. مخالفت با رژیم مشروطه سلطنتی و اهانت به مقام شامخ سلطنت و خاندان بلافصل سلطنتی.
۳- انقلابات سیاسی درکلیه کشورها که منجر به تغییر رژیم سلطنت گردد.
۴- تحریک به انقلاب و عصیان برعلیه حکومت و رژیم سلطنتی کشور.
۵- تبلیغ هرگونه مرام و مسلکی که بموجب مقررات کشور ایران غیرقانونی شناخته شده باشد.
۶- هرنوع فیلمی که درآن قاتل و جانی و سارق درنتیجهٔ قتل بدون مجازات مانده باشد.
۷- هرگونه شورش و انقلاب در زندان که نتیجتاً منجر به شکست قوای انتظامی و پیروزی زندانیان گردد.
۸- تحریک کارگران، دانشجویان و کشاورزان و سایرطبقات به مقابله با قوای انتظامی و تخریب کارخانجات یا مدارس و آتش سوزی.
۹- فیلم هائی که مخالف با آداب و رسوم و سنن ملی کشور باشد.
۱۰- صحنه هائی از فیلم که موجب اشمئزاز بینندگان گردد به نحوی که موجبات تاثر و ناراحتی شدید تماشاچیان را فراهم کند.
۱۱- صحنه هائی از فیلم که درآن روابط نا مشروع زنان شوهردار و یا فریب و اغفال دختران نمایش داده شود و همچنین صحنه هائی که درآن زنان لخت نمایش داده شود.
۱۲- استعمال کلمات مستهجن (فحش) و اصطلاحات رکیک و تمسخر لهجه‌های محلی (بیشتر درمورد دوبلاژ).
۱۳- نشان دادن صحنه زن و مرد در یک بستر درصورتی که زن و مرد برهنه باشند و فقط پوشش روی تختخواب حجاب حالت آنها باشد.
۱۴- فیلم هائی که موجب فساد اخلاق جامعه و یا برخلاف عفت عمومی باشد و درآن رموز گانگستری نمایش داده شود.
۱۵- فیلم هائی که به اختلافات نژادی و مذهبی دامن زند و موجب بغض و عناد مردم گردد.[۵]

فریدون قوانلو، که بعدها درسال ۱۳۴۸ فیلم ***گاو*** داریوش مهرجوئی را فیلمبرداری کرد، ازسال ۱۳۳۶ به مدت دوسال نمایندهٔ اداره کل انتشارات و رادیو در این کمیسیون بود. قوانلو درسال ۱۳۶۴ درگفتگوئی با جمال امید مؤلف کتاب ***تاریخ سینمای ایران*** از عملکرد کمیسیون نمایش چنین یاد می کند:

. . . ما ازطریق مطالعهٔ مشخصات و خلاصه داستان فیلم ها که روی برگه های پرسشنامه‌های وزارت کشور (ادارهٔ امور نمایش) و ملاحظهٔ چند حلقه فیلم و مشخصاً حلقه‌های یک، شش، و ده هرفیلم را مشاهده می کردیم و در صورتیکه مشکل عمده ای نداشت برایشان اجازهٔ نمایش صادر می کردیم. نمایندهٔ ادارهٔ اطلاعات و امنیت کشور، همیشه تاکید داشت که بایستی فیلم‌ها را کامل دید و کلاً با اکراه حاضر شده بود به شکلی که اکثریت تعیین کرده بودند فیلم ببینند. معهذا روزهائی بود که تعداد فیلم ها از اندازهٔ معمول بیشتر بود. درچنین ایامی او نیز رضایت می داد که از هر فیلم، هیئت فقط یک حلقه را ببینند! معمولاً روزی هفت تا هشت فیلم به شکلی که اشاره دادم می دیدیم و براساس صورت جلسه ای که برایش تنظیم می شد پروانه صادر می گردید. با توجه به اینکه کنترل دقیقی روی فیلم صورت نمی‌گرفت گاهی پیش می آمد که صحنه های برهنه و یا نامناسب دیگر هنوز در فیلم باقی می‌ماند که صاحبانشان به لحاظ سودجوئی شان آنها را حذف نمی کردند و بعداً از طریق اشارهٔ مقامات مسئول یا مراجعهٔ نمایندگان ادارهٔ اماکن و گاهاً شکایت تماشاگران فیلم ها، صحنه ها کشف و نسبت به حذفشان به هنگام نمایش عمومی فیلم ها اقدام می‌شد. در برخی از اوقات نیز فیلم‌ها بین چند ساعت تا چند روز توقیف و از روی پرده پائین آورده می شد تا اصلاحات مورد نظر روی آن انجام شود! ایامی هم بود که تعداد فیلم های عرضه شده خارج از حوصلهٔ تماشای هیئت بود و ما از طریق مطالعهٔ مشخصات و خلاصهٔ داستان آنها و دیدن چند تصویر فیلم برایشان پروانهٔ نمایش صادر می کردیم! صاحبان فیلم ها که به حساسیت‌های وزارت کشور آگاهی داشتند درصورت لزوم از پیش خلاصه ها را تحریف کرده و مانع بروز مشکل برای فیلم هایشان می شدند!

درسال ۱۳۴۷، مسئولیت سانسور فیلم به وزارت فرهنگ و هنر واگذار شد و نام کمیسیون نمایش به شورای هنرهای نمایشی تغییر یافت و علاوه برنمایندگان وزارتخانه‌های فرهنگ و هنر، کشور و اطلاعات، پانزده تن از خبرگان زمینه های مختلف نیز به عضویت شورا منصوب شدند. در آئین نامهٔ جدید بازبینی فیلم موارد تازه ای نیز به مواد پانزده گانه آئین نامه قبلی افزوده شد و نمایش فیلم‌هائی با مشخصات زیر هم ممنوع شد:

- فیلم هائی که به مقامات کشوری و لشکری اهانت می کنند.
- فیلم هائی که به کشورهائی که با ایران روابط دوستانه دارند اهانت می کنند.
- فیلم‌هائی‌که در آنها رئیس و یا مقامات دولتی به قصد تحریک هدف سوء قصد قرار می‌گیرند.
- فیلم هائی که در آنها ارتکاب اعمال غیرانسانی مثل خیانت، جنایت، جاسوسی، زنا، همجنس بازی، دزدی، ارتشا و تجاوز به حقوق دیگران بدون اخذ نتیجه‌های مثبت انسانی تشویق شوند.

(۱۹۶۶)، ساختهٔ ریچارد بروکز، نقش کلودیا کاردیناله از همسر خیلی جوانتر رالف بِلامی به معشوقهٔ او تغییر داده شد تا بی‌وفائی کاردیناله که همسر پیر را به خاطر عشق واقعی اش، جَک پالانس، ترک می کند، پذیرفتنی تر باشد.

مهم ترین حساسیت سانسورگران دوران شاه، در بارهٔ فیلم هائی بود که گمان می رفت از نظر سیاسی تحریک کننده باشند. دو فیلم مهم سیاسی دههٔ شصت تا پیش از انقلاب در محاق سانسور ایران ماند: ***نبرد الجزایر*** (۱۹۶۵)، ساختهٔ جیلو پونته کورو، که داستان قیام مردم الجزایر را درمقابل استعمارگران فرانسوی باز می گفت و فیلم **Z** (۱۹۶۹)، ساخته کنسانتین کوستا گاوراس، که ادعانامهٔ برانگیزنده ای علیه دیکتاتوری سرهنگ های یونان بود.

فیلم های ایرانی کمتر از همتاهای خارجی شان از گزند سانسور در امان نبودند. نخستین فیلم ناطق ایرانی ***دختر لر*** (۱۳۱۲)، ساختهٔ عبدالحسین سپنتا، که در هندوستان تهیه شد، داستان یک زوج ایرانی است که از ایران نا امن زمان انقلاب مشروطه به هند می‌گریزند. انگیزه بازگشت آنها به ایران در پایان فیلم امنیت دوران رضاشاه دانسته می شود، انگیزه ای که در متن اصلی فیلم نبود. سپنتا سال بعد هم در تهیه فیلم ***فردوسی*** (۱۳۱۳) با دخالت دربار ایران روبرو شد. ظاهراً دربار از تصویری که فیلم از سلطان محمود غزنوی و ستمش به فردوسی ترسیم کرده بود، خشنود نبود و اصرار بر تغییر آن داشت.

سینمای ایران پیش از انقلاب عمدتاً زیر سلطهٔ فیلم های تجاری خواب انگیز و به ظاهر بی خطَر بود. امّا چنین فیلم هایی نیز مانند فیلم های جدی تری که به ندرت ساخته می شدند، گرفتار سانسور می‌شدند. دلیل سانسور غالباً وجود صحنه‌هایی از محله های ویرانه و زندگی مردم فقیر، و یا ارائه تصویری ناخوشایند از صنفی خاص و یا گروهی از مردم بود. تنها درسال ۱۳۳۷ فیلم های ***قاصد بهشت*** ساموئل خاچیکیان، ***همه گناهکاریم*** عزیز رفیعی، ***روزنهٔ امید*** سردار ساگر، و ***دشمن زن*** خسرو پرویزی در شمار فیلم‌های تجاری بودند که به دلایل یاد شده به مشکل سانسور برخوردند.

درهمین سال محمد علی سمیعی، رئیس کمیسیون نمایش، درمصاحبه ای با مجلهٔ ***پست تهران سینمائی*** در دفاع از سانسور فیلم ادعا کرد که: «چون هنوز رشد فکری ملت ایران کم است و اغلب آنها نمی توانند به خوبی داستان فیلم ها را درک کنند و به نکات ظریف آن پی ببرند پس باید فیلم ها شدیداً سانسور شود، به خصوص فیلم های فارسی، چون اکثر ملت ایران از دیگران تقلید می‌کنند و فیلم نیز نشان دهندهٔ روح و طرز فکر و رشد یک ملت می‌باشد.

بنابراین، برای حفظ شئون ملی و هم چنین آبروی یک ملت باید تهیه‌کنندگان فیلم های فارسی در تهیه و تنظیم سناریو و فیلم دقت کنند.[۷]

درهمین سال، **جنوب شهر** فرخ غفاری که تلاشی است درجهت گریز از فرمول های سینمای تجاری، پس از فقط سه روز نمایش توقیف شد. گرچه داستان فیلم اساساً دربارهٔ عشق دو مرد به یک زن است، نگاه کنجکاو دوربین به گوشه‌هایی ناخوشایند از زندگی روزمره درمحله های فقیر جنوب شهر تهران است که سبب ناخشنودی سانسورگران گردید. فیلم پس از یک توقیف پنج ساله با حذف صحنه هائی و تغییر نام آن به ***رقابت در شهر*** به روی اکران باز گشت.

فیلم های مستند ایرانی نیز، گرچه اغلب در سازمان های دولتی تهیه می‌شدند، به همان آسانی زیر قیچی سانسور می رفتند که فیلم های داستانی بخش خصوصی. فیلم های ***زندان زنان*** (۱۳۴۴) و ***قلعه*** (۱۳۴۵) کامران شیردل، هردو دربارهٔ وضع گروه‌های بخت برگشته ای از زنان‌ایرانی، ***خرمن و بذر*** (۱۳۴۹) ابراهیم گلستان، انتقاد گزنده ای از اصلاحات ارضی شاه، و ***ادیان در ایران*** (۱۳۵۰) منوچهر طیاب، که به گونه ای جدل انگیز مراسم مذهبی اسلامی را با مراسم مذهبی ادیان دیگر مقایسه می‌کرد، نمونه‌هائی از فیلم های مستند غضب‌شدهٔ این زمان بودند.

* * *

پا گرفتن یک نهضت سینمائی متعهد درسال ۱۳۴۸، و ظهور نسل تازه ای از سینماگرانی که سینما را از یک چشم به عنوان هنر و از چشمی دیگر به عنوان وسیلهٔ آگاهاندن جمعی می نگریستند، صحنهٔ تازه ای برای رویاروئی سینماگران تازه نفس ـکه خود را گروه سینماگران پیشرو خواندندـ و سانسورگران آفرید. هردو فیلم پرچمدار این نهضت، ***قیصر*** مسعود کیمیائی و ***گاو*** داریوش مهرجوئی به دیوار بلند سانسور برخوردند. ***قیصر*** داستان یک انتقام‌جوئی خشونت آمیز در متن یک جامعهٔ قانون ستیز بود. ***گاو*** به پیامدهای مرگ اسرار آمیز تنها گاو یک ده فراموش شده می پرداخت، جائی که فقر و نومیدی چنان ابعاد پریشان کننده ای در آن دارند که فقدان گاو نه تنها صاحبش را به ورطهٔ جنون می‌کشاند بلکه زندگی جمعی تمام اهالی ده را نیز بحرانی می کند. ***قیصر*** با دشواری کمتری به نمایش درآمد. ***گاو*** حدود یک سال درمحاق توقیف ماند تا آنکه کپیه ای از آن مخفیانه به جشنواره معتبر ونیز فرستاده شد. کیفیت متفاوت این فیلم آگاهان سینمائی حاضر در ونیز را، که بیشترشان حتی از وجود سینما در

ایران بی خبر بودند، غافلگیر کرد و موجی از ستایش برانگیخت. دستگاه سانسور که دشوار می توانست یک فیلم تحسین شدهٔ جهانی را از نمایش در ایران باز دارد، فیلم را با افزودن این توضیح که داستان آن پیش از انقلاب سفید شاه اتفاق می افتد، آزاد کرد.

همکار مهرجوئی درنوشتن فیلمنامه ***گاو*** غلامحسین ساعدی نمایشنامه نویس نامداری بود که قبلاً زیر نام گوهر مراد نمایشنامهٔ ***گاو*** را نوشته بود. ثمرهٔ همکاری بعدی مهرجوئی و ساعدی فیلمنامهٔ ***دایرهٔ مینا*** براساس داستان «آشغالدونی» ساعدی بود. فیلم ساخته شده که از یکسو فساد و سود پرستی یک بیمارستان و از سوی دیگر استیصال آدم های تیره روز و بیماری را نشان می‌داد که برای امرار معاش خونشان را به بیمارستان می فروختند، نه تنها سانسورگران بلکه سازمان نظام پزشکی را چنان تکان داد که فیلم بلافاصله توقیف شد. پس از سه‌سال توقیف، با دخالت خود شاه فیلم را آزاد کردند.

یکی دیگر از نوشته های ساعدی، ***آرامش درحضور دیگران*** (۱۳۴۹)، که توسط ناصر تقوائی برپرده آمد، بخت بهتری از دو فیلم دیگر او نداشت و چند سال در تاریک خانهٔ سانسور ماند. مشکل این فیلم تصویرهای نه چندان محترمانه ای بود که از یک افسر بازنشسته ارتش و دختران پرستارش ارائه می‌داد: پدر خود باختهٔ گذشته‌ها است و رفتار دخترها با معیارهای نجابت ایرانی سازگاری کافی ندارد. اعتراض های پرستاران به فیلم، همچون اعتراض پزشکان به ***دایرهٔ مینا***، بهانه ای اضافی به دست سانسورگران داد که چند سال از صدور پروانه نمایش برای فیلم خودداری ورزند.

اسرار گنج دره جنی (۱۳۵۳) ابراهیم گلستان نیز با آن که پروانه نمایش گرفته و چند روزی هم با موفقیت روی اکران رفته بود، توقیف شد. دستگاه سانسور ظاهراً در ابتدا نتوانسته بود ظرائفی را در فیلم ببیند که تماشاگران می دیدند. کاراکتر اصلی فیلم دهاتی ساده دلی است (پرویز صیاد) که به یک گنج زیر زمینی دست می یابد و دیوانه وار شروع به خرج کردن ثروت باد آورده می‌کند، تا جائی که حتی در خریدن وسائل برقی، آن هم در دهی که هنوز برق‌کشی نشده است، نیز تردید نشان نمی‌دهد. رفتار افراطی و خودسرانهٔ او به تدریج نارضائی دهاتی های دیگر را برمی‌انگیزد، دسته های زیر زمینی مبارز شکل می‌گیرد، موجی از انفجارها برمی‌خیزد، و دهاتی خودکامه ناگزیر به فرار از ده می‌شود. شباهت های زیرکانه این کاراکتر به شاه از چشم تماشاگران ایرانی که خود برنامهٔ مدرنیزه کردن کشور را با گنج زیر زمینی نفت تجربه

کرده بودند، نمی‌توانست پوشیده بماند. در بازنگری فیلم از یک دیدگاه تاریخی، چیزی که به راستی حیرت می‌انگیزد، پیش بینی شفاف و درست آن در بارهٔ انقلابی بود که چند سال بعد از تهیه این فیلم ایران را تکان داد.

گوزن ها (۱۳۵۴)، ساختهٔ مسعود کیمیائی، نیز سرنوشت پیچیده ای پیدا کرد. این فیلم، پس از یک بار نمایش در سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، و بعد از یک سال، تنها پس از یک سلسله تغییرات عمده اجازه نمایش گرفت. **گوزن ها** دراصل داستان رفاقت دیرین و دیرپای یک مرد معتاد (بهروز وثوقی) و یک چریک فراری (فرامرز قریبیان) بود که همدیگر را باز می یابند و شانه به‌شانه در برابر خیل نیروهای امنیتی دولت می جنگند. در نسخه سانسور شده فیلم، پس از تجدید فیلمبرداری چند صحنه، کاراکتر چریک رزمنده به سارق بانکی تبدیل شد که رفیق دوران کودکیش را، به گمان اینکه او را لو داده است، می‌کشد و آنگاه خود را تسلیم پلیس می‌کند.

دو فیلم دیگر با تم های قوی سیاسی که هردو یک سال پیش از انقلاب ساخته شدند، هرگز اجازه نمایش نیافتند: **بن بست** پرویز صیاد و **سایه‌های بلند باد** بهمن فرمان آرا. **بن بست**، کمابیش بر پایهٔ یکی از داستان های چخوف، دربارهٔ دختری است (مری آپیک) که در طول فیلم، مصرانه از سوی مردی (پرویز بهادر) تعقیب می‌شود. نوع رابطه و پس زمینهٔ فرهنگی آن، تماشاگر را مثل خود دختر متقاعد می‌کند که مرد تعقیب کننده قصد خواستگاری دارد. ولی پایان کویندهٔ فیلم هویت مرد و نیت واقعی او را برملا می‌کند: یک مأمور مخفی ساواک که دختر خوش باور و ساده دل را به خاطر به دام انداختن برادر فراری اش تعقیب می کرده است. **بن بست** که تا لحظات ما قبل آخرش به نظر می‌رسد فیلمی دربارهٔ بی قراری های عاشقانه یک دختر دم بخت باشد، درپایان تبدیل به ادعانامهٔ مضطرب کننده ای علیه ساواک می شود. فیلم در سطحی نمادگونه مقایسهٔ موازی رابطهٔ دخترک و خواستگار مرموزش است با رابطهٔ مردم و ساواک.

سایه های بلند باد فیلم اندیشمندانه ای است که از طریق قصه ای، به قلم هوشنگ گلشیری، به ریشه یابی دیکتاتوری می‌پردازد: مردم دهکده ای تک‌افتاده در جستجوی رهایی و گشایش کار دست استمداد به‌سوی خدا دراز و مترسکی برای حراست از مزارع خود برپا می کنند. مترسک تولید مثل می کند. مترسک ها بزودی به جان مردم می افتند. پیام فیلم که، در لفافهٔ استعاره و تمثیل، دیکتاتورها را زادهٔ نیاز مردم به رهبران رهائی بخش می‌انگارد، عریان تر

از آن بود که از چشم سانسورگران، چه پیش و چه پس از انقلاب، پوشیده بماند. فرمان آرا که مدعی است ***سایه های بلند باد*** را به عنوان اعتراضی علیهٔ حضور روز افزون سانسور و ساواک ساخته، در مصاحبه ای نمادگرائی فیلمش را امری ناگزیر دانست. به گفتهٔ وی استنباط فیلمسازان این بود که سانسور چهار زمینه را برای انتقاد ممنوع اعلام کرده است: خاندان سلطنتی، اسلام، قانون اساسی، و نیروهای انتظامی. « اینها چیزهائی بود که می گفتند نباید در فیلم هایتان باشد. ولی زمانی که سانسورچی‌ها حس کردند قدرتشان بیشتر شده، شروع کردند به ما بگویند که حالا چه چیزهائی باید در فیلم‌هایتان باشد. مثلاً ما دکتر بد نداریم، و اگر شما کاراکتر دکتری در فیلمتان دارید، باید دکتر خوبی باشد، که این دیگر پایان خلاقیت هر هنرمندی است.»[۸]

گرایش های تمثیلی ***سایه های بلند باد*** و بسیاری از فیلم های برتر این دوره، در واقع واکنشی بود نسبت‌به دخالت خفقان‌آور دولتی در کار سینماگران پیشرو. از آنجا که هرگونه انتقاد مستقیم در این فیلم ها ناممکن بود، فیلمسازان ناچار به شیوه های غیرمستقیم روی می آوردند تا از موانع سانسور به سلامت بگذرند. گاه پیام نمادین فیلم ها، چنان هاله ای از ابهام و ایهام گرد آن‌ها می‌آفرید که درک معنا و مقصود را برای تماشاگران عادی دشوار می‌کرد. تماشاگران آگاه تر، خوگرفته به سبک های استعاری و تمثیلی شعر و ادبیات، می دانستندکه در فیلم ها هم باید معانی مستور درلایه های زیرین را جستجو کنند.

* * *

انقلاب ۱۹۷۹ در آغاز تأثیر ویرانگرانه ای بر سینمای ایران گذاشت. در ماههای قبل از انقلاب و در بحبوحهٔ آن، ۱۸۵ سینمای کشور به آتش کشیده شدند و چرخ تولید فیلم از حرکت ایستاد. دولت انقلابی پروانه های نمایش همهٔ فیلم های داخلی و خارجی را به قصد بازبینی دوبارهٔ آنها باطل اعلام کرد. تنها دویست فیلم پروانه نمایش مجدد گرفتند و فقط تعداد انگشت شماری از این فیلم ها بدون حذف صحنه هائی به اکران سینماها بازگشتند. تقریباً به هیچ یک از هنرپیشه هائی که با بازی در فیلم های فارسی به شهرت رسیده بودند، اجازهٔ ادامهٔ فعالیت در سینما داده نشد و برخی از سینماگران به اتهاماتی از قبیل فسادو ترویج فحشا، ارتباط با رژیم شاه، و بهائی بودن به دادگاههای اسلامی خوانده شدند.

هدف اصلی سانسور دولت جدید، اسلامی کردن سینمای ایران بود. اما هیچ‌کس تعریف درستی از سینمای اسلامی نداشت. آئین نامه های مربوط به سانسور بیشتر حالت بیانیه های ایدئولوژیک داشتند تا راهبردهای عملی و روشن. از معدود موارد روشن سانسور اسلامی شیوهٔ ارائه کاراکترهای زن در فیلم های ایرانی است. از دید سانسورگران اسلامی زن فقط در حضور مردان محرم می تواند بی حجاب ظاهر شود، و از آنجا که هیچ زن بازیگری با خیل مردان تماشاگر محرم نیست، بنابراین کاراکترهای زن در هر صحنهٔ فیلم، حتی درحال خواب در خلوت خانه های خود، باید حجاب اسلامی داشته باشند. حتّی در فیلم هائی که ماجراهایشان در زمان قبل از انقلاب و یا در سایر کشورها می‌گذرد، کاراکترهای زن باید با حجاب اسلامی ظاهر شوند. هوشنگ گلمکانی، سردبیر ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، درباره محدودیت های عرضه کاراکترهای زن در سینمای بعد از انقلاب می نویسد:

> هیچ یک از ستارگان زن پیش از انقلاب اجازهٔ ظاهر شدن در فیلم‌های بعد از انقلاب را ندارند. هم چنین زنانی که جذابیت فوق العاده و اغواگرانه دارند از حق انتخاب حرفهٔ بازیگری محروم اند. کارگردانان باید از گرفتن کلوزآپ های بیش از حد از هنرپیشگان زیبا و جوان امتناع ورزند. رعایت کامل حجاب اسلامی ضروری است و هنرپیشگان زن، به‌استثنای بچه ها، باید کاملاً پوشیده نشان داده شوند. لباس های زنان باید ساده طرح و ترجیحاً تیره رنگ باشد. لباس‌ها نباید برجستگی های بدن را نمایان کنند. لباس های رنگارنگ و مد روز تنها باید توسط هنرپیشه های زنی که بازیگر نقش های منفی هستند پوشیده شوند. . . به فیلمسازان توصیه می‌شود که هنرپیشه های زن فیلم‌هایشان را وادار به پوشش کامل موهایشان کنند. فیلمی که حتی چندطُرهٔ موی کاراکتر زنش بیرون باشد ممکن است در رسانه ها مورد انتقاد قرار گیرد. اگر منطق داستان، نشان دادن موی زن را ایجاب کند، به استناد یک حکم شرعی که بین اشیاء واقعی و نظایر مصنوعی شان تفاوت می‌گذارد، موی نشان داده شده باید کلاه گیس باشد. آرایش زنان فقط باید به دست زنان آرایشگر انجام شود. . . رقص و آواز در فیلم ها بجز دو مورد ممنوع است. برخی از فیلم های جدیدتر صحنه هائی از رقص سنتی مردان داشته اند، اما زنان اجازهٔ اجرای هیچ نوع رقصی را ندارند. موسیقی متن پاره ای فیلم ها هم موسیقی سنتی یا محلی بوده است، امّا هنرپیشه های زن و مرد مجاز به آواز خواندن روی پرده نیستند... طراحان پوستر فیلم ها نباید بخشی بزرگ از پوستر را به کلوزآپ هنرپیشه های زن اختصاص دهند، مگر آنکه چهرهٔ آنها درسایه و یا به صورت تکرنگ نقش شود.

یکی از نتایج سیاست جدید سانسور تغییر اساسی در واردات فیلم بوده است. قبل از انقلاب فیلم های خارجی عمدتاً از آمریکا و اروپا وارد می شدند، ولی واردات سینمائی بعد از انقلاب، در مقیاسی بسیار محدود تر، از کشورهائی مانند چین، ژاپن و بلوک سابق شرق است که فیلم هایشان محتوای "اخلاقی" تری دارند و زنان در آنها به صورتی "موقر" و پوشیده تر ظاهر می‌شوند. درمورد پوشیده نبودن موی زنان این فیلم ها هم موضع سانسورگران اسلامی این است که دیدن موی زن غیرمسلمان اگر به صورت شهوت انگیزی نشان داده نشود، گناه نخواهد بود. با این حال همین فیلم ها به ندرت بدون جرح و تعدیل نشان داده می‌شوند و برخلاف دوران شاه، حتی فیلم های دعوت شده به جشنواره های فیلم هم از تیغ سانسور معاف نیستند.

برای سینماگران پیشرو که امیدوار بودند پس از انقلاب، و پس از نابودی "فیلمفارسی"، روزهای روشن تری درپیش داشته باشند، تنگناهای تازه سانسور مأیوس کننده بوده است. نخستین فیلم هائی که مسعودکیمیائی، بهرام بیضائی، داریوش مهرجوئی و جمعی دیگر از فیلمسازان تثبیت شده همزمان یا بلافاصله بعد از انقلاب ساختند، یا هرگز به نمایش درنیامدند، یا سال ها در توقیف ماند، و یا با جرح و تعدیل بسیار نشان داده شدند. توقیف این فیلم‌ها نه تنها به دلایل سیاسی، بلکه درمواردی به دلیل ساخته‌شدن در دورهٔ گذاری بود که حجاب اسلامی هنوز یکی از ضابطه های سانسور فیلم نشده بود.

خط قرمز (۱۳۶۱) مسعود کیمیائی که به ماجراهای پُرتنش شب عروسی یک مأمور ساواک (سعید راد) در روزهای تب زدهٔ انقلاب می پردازد، قابل نمایش تشخیص داده نشد، چرا که فیلم نه تنها برخلاف فیلم‌هائی که پس از آن ساخته شدند، تصویر یک بُعدی و محکوم کننده ای از مأمور ساواک ترسیم نمی کند، بلکه به گروه‌های چپ و غیرمذهبی هم در به ثمر رساندن انقلاب سهم می‌دهد.

دشواری های بهرام بیضائی با سانسور پایان ناپذیر بوده است. دو فیلم بعد از انقلاب او، ***چریکهٔ تارا*** (۱۳۵۷) و ***مرگ یزدگرد*** (۱۳۶۱) هرگز به نمایش درنیامدند و دو فیلم دیگرش ***باشو، غریبهٔ کوچک*** (۱۳۶۵) و ***مسافران*** (۱۳۷۱)، که به اعتقاد بسیاری در شمار بهترین فیلم های ایرانی بعد از انقلابند، هردو به دشواری های جدی برخوردند. ***باشو***، یک فیلم تکان دهندهٔ ضد جنگ در زمانی ساخته شد که آتش جنگ ایران و عراق هم چنان زبانه می‌کشید و دولت گرایش های جنگ طلبانه را در فرآورده های فرهنگی تشویق می‌کرد. ***باشو*** سه سال در توقیف ماند.

مسافران، داستان تمثیلی پریشان‌کننده ای دربارهٔ نوید یک‌عروسی که به عزای پرشیونی می انجامد، پس از یک بار نمایش در دهمین جشنوارهٔ فجر و بردن چند جایزه، توقیف شد و سانسورگران خواستار تغییرات عمده‌ای در آن شدند. پیامد این توقیف، اعتراض قهر آمیزی از سوی بیضائی بود که سرانجام به عقب نشینی سانسورگران و آزادی *مسافران* انجامید.

بیضائی باپس فرستادن جایزه اش، در نامهٔ پرخاشگرانهٔ سرگشاده ای به اداره کل امور سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هشدار داد که «به عنوان مالک حقوق معنوی فیلم» اجازه نمی دهد «حتی پس از مرگم یک دندانه از فیلم مسافران» حذف شود:

من دستم را می شکنم و اجازه نمی دهم مرا سانسورچی خودم کنید. من هنوز از این که پذیرفتم خبرگان اشکالتراش شما فیلم بدبخت *شاید وقتی دیگر* را ویران کنند شب‌ها نمی‌خوابم. فیلمی که تنها اشکالش این بود که به قدر کافی بد نبود. . . از زمان نمایش *مسافران* در دهمین جشنواره‌ی فجر تاکنون، شورا چندین بار حرف خود را درمورد اشکالات دروغین فیلم *مسافران* عوض کرده، و این نشانه‌ی روشن بی پایه بودن اشکالات ساختگی شورایی است که می داند مشکلی در فیلم نیست و مشکل در جوّ بیرون است. تاکی سینما باید عواقب دعوای قدرت کسانی دربیرون راتحمل کند؟. . . و اگر قرار است کیهان‌نشینان و سوره نویسان و موتور سواران برای سرنوشت فیلم ما تصمیم بگیرند پس چرا ما فیلم هایمان را به شما ارائه می کنیم؟

برای من کوچکترین اهمیتی ندارد که فیلمم را به دروغ آشکار آماده نبودن درهیچ جای دنیا نشان نداده اید، ولی اهمیت دارد که وام دار بانکهای شما نباشم. من که دستمزد کارگردانی همه‌ی فیلم های زندگیم در بیست سال گذشته روی هم به چهارصد هزار تومان نمی رسد، به یُمن سیاست‌های شما پنج میلیون و نیم تومان روی *مسافران بدهکارم*. من آنرا با بیماری و فقر و وام بانکی و با سه سال دوندگی بدون دیناری حقوق و درآمد ساخته ام، و هنگام ساختنش صد برابر بیشتر از آن که هر فیلمسازی درجهان در تصورش بگنجد، خودم را سانسور کرده ام. پس از آن که ده‌ها شورا فیلمنامه اش را کلمه به کلمه خوانده بودند و درآن ایرادی ندیده بودند، و پس از آن که ده‌ها مسئول فیلم را تصویر به تصویر دیدند و درآن ایرادی ندیدند، فیلم در جشنواره به نمایش درآمد و در پی آن صد ها تن از خود شما، و حتی از طلاّب و متشرّعین دست مرا فشردند، و شما به آن شش سیمرغ بلورین جایزه دادید. آیا *مسافران* این همه اشکال داشته و شما و همه‌ی آن کسان نمی‌فهمیده‌اید؟ پس چرا وچرا اشکالتراشی‌های چندباره، که هیچ یک جز همپایی و تایید دشمنان فرهنگ ستیز من نیست؟ و یعنی چه این موارد جدید؟ آیا شاد بودن ممنوع است؟ یک نمونه‌ی منصوص یا غیر آن نشان بدهید که شادی‌آن هم در روز عروسی را منع کرده باشد، آن هم ساده ترین، و

کودکانه‌ترین شکل آن را. ما حتی مُفتّی و مُفتّیه نیاوردیم که بهانه ای باشد تا بشری به خود اجازه بدهد لفظ جلف را در مورد فیلم بیضائی به کار ببرد. مردم این کشور تضمین نداده‌اند تا ابد سگرمه هایشان درهم باشد. و اگر شما فیلم جلفی دیده اید حتماً فیلمی غیر از ***مسافران*** را می دیده اید که کم هم نیستند. آیا مضمون مرگ پایان کسی نیست، که برایش تحسین نامه نوشتید باید حذف شود؟ یعنی چه؟ من عقلم را از دست داده ام یا دنیا؟ این جمله سه ماه پیش عیبی نداشت، شش ماه پیش عیبی نداشت، نُه ماه پیش عیبی نداشت. جمله عوض نشده؛ در شما چه عوض شده؟ آیا کلاه برداشتن به احترام باید حذف شود؟ انسانیت و حرمت نهادن هم ممنوع است؟ و نمی شد همه‌ی اینها را چهارماه یا شش ماه پیش بگوئید و نوبت نمایش ما را عقب نیندازید؟

گرچه بیضائی از رویاروئی باسانسور بر سر ***مسافران*** پیروز درآمد، غالب فیلمنامه‌هائی که وی پس از آن برای تصویب به شورای بررسی فیلمنامه فرستاده، رد شده و بیضائی در پنج سال گذشته فیلمی نساخته است.

حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق (۱۳۶۱) داریوش مهرجوئی به خاطر تمثیل گرائی سیاسی ضد استبدادش توقیف شد و پس از دهسال با تغییراتی، از جمله تغییر نام به ***مدرسه ای که می رفتیم***، نمایش داده شد. از سال ۱۳۷۱ تا بحال ***بانو***، فیلم دیگری از مهرجوئی، در توقیف بسر برده است. ***بانو*** که به‌نظر می‌رسد بازسازی محتاطانهٔ ***ویریدیانا*** (۱۹۶۱)، ساختهٔ لوئیس بونوئل، باشد، داستان زنی است که همچون ویریدیانا پس از تحمل یک ضربهٔ سخت عاطفی، به‌خدمت مستمندان کمر می‌بندد و تعدادی از آنها را درخانهٔ اشرافی اش مسکن می دهد. بینوایان فیلم ***ویریدیانا*** تصمیم به تسخیر خانه می‌گیرند و یکی از آنها حتی به "ویریدیانا" بانوی خانه هم تجاوز می کند. با آنکه بینوایان فیلم ***بانو*** تنها دو آدم پلید و بد قلب در میان خود دارند (دونفری که اموال خانه را هم دزدانه خارج می کنند)، سانسورگران اسلامی که انقلاب ایران را انقلاب مستضعفان می‌خوانند، بار استعاری فیلم را سنگین تر از تحمل خود یافتند و فیلم را توقیف کردند. حتی اگر ***بانو*** تصویر مهرآمیزتری هم از مستضعفان ارائه می‌کرد، حضور صحنه‌های گذرای رقص و آواز زن و مرد ممکن بود به توقیف فیلم بینجامد.

این فیلم هم‌چنین حاوی صحنه هائی است که در آن بازیگرانی که باهم محرم نیستند، بازوها یا شانه‌های همدیگر را لمس می کنند. ممنوع بودن کمترین تماس بدنی بین بازیگرانی که با هم محرم نیستند، فیلمسازان را غالباً با دشواری های غیر قابل حلی روبرو می کند، متوسل شدن به تمهیدهای تصویری هم لزوماً چاره ساز نیست. در صحنه‌ای از ***کرخه تا راین*** (۱۳۷۲)، ساختهٔ ابراهیم

حاتمی‌کیا، خواهر و برادری ایرانی پس از سال‌ها دوری همدیگر را در آلمان باز می‌یابند. حاتمی کیا که حس می کرد بار عاطفی این صحنه اقتضا می کند که این دو در لحظهٔ دیدار همدیگر را درآغوش بگیرند، بازیگران این دو نقش را در نمای میانه ای درمقابل هم نشان می دهد، و سپس در یک نمای دور، با استفاده از یک بدل مرد به جای کاراکتر خواهر دو پیکره را نشان می‌دهد که همدیگر را درآغوش می کشند. با آنکه فیلمساز برای جلب رضایت سانسور، با یک دوربین جداگانهٔ ویدئو نمای نزدیکی هم از این صحنه گرفت تا به سانسور ثابت کند هنگام فیلمبرداری زن و مرد نامحرم همدیگر را بغل نکرده‌اند، این نما برای نمایش عمومی حذف شد. در نمایش تلویزیونی فیلم تعداد بیشتری از صحنه های آن درآورده شد.

از میان فیلمسازانی که بعد از انقلاب به شهرت رسیدند، به نظر می رسد که محسن مخملباف و رخشان بنی اعتماد بیش از دیگران با سانسور درگیری داشته اند. پروانه های نمایش دو فیلم این دو هرکدام پس از یک بار نمایش عمومی لغو شد: ***سلام سینمای*** (۱۳۷۴) مخملباف به خاطر "توهین به مردم"، و ***نرگس*** (۱۳۷۱) بنی اعتماد به خاطر تصویر جسورانهٔ یکی از کاراکترهای زن فیلم (فریماه فرجامی) که بدون ازدواج هم همخانهٔ مرد بسیار جوانتری است (ابوالفضل پور عرب) و هم شریک دزدی های او.

دو فیلم مخملباف، ***نوبت عاشقی*** و ***شب های زاینده رود***، بد اقبال ترین فیلم های او در مواجهه با سانسور بوده اند: نمایش ***نوبت عاشقی*** (۱۳۷۲) ـ با آنکه داستانش در ترکیه اتفاق می افتد و کاراکترها ترک هستند ـ به دلیل پرداختن به تم زنا به دشواری برخورد. ***شب های زاینده رود*** (۱۳۷۲) شاید بیش از هر فیلم دیگری خشم سانسورگران بعد از انقلاب را برانگیخته باشد. مطبوعات سخنگوی رژیم پس از نمایش فیلم در یازدهمین جشنواره فجر، درحمله های کوبنده‌ای فیلم را متهم کردند که از یکسو با مقایسهٔ وضعیت های قبل و بعد از انقلاب ارزش های انقلاب را زیر سؤال می کشد، و از سوی دیگر، با پرداختن به عشق آرزومندانهٔ یک جانباز جنگی به یک دختر ظاهراً طاغوتی، به خانواده های شهدا توهین می‌کند. ***شب های زاینده رود*** پنج سال گذشته را در تاریکخانهٔ سانسور بسر برده است.

از سال های آغاز انقلاب، زندگی خصوصی سینماگران هم مثل کارهایشان زیر ذره بین بوده است. طلاق نیکی کریمی بازیگر فیلم های اخیر مهرجوئی و حاتمی کیا مشکلاتی از نظر حرفه ای برای او ایجاد کرده است. در ماجرای

جنجالی تری چهار سینماگر از کار درسینما محروم شده اند: فاطمه معتمد آریا ـکه شاید پُرکار ترین هنرپیشه زن بعد از انقلاب بوده باشدـ ایرج طهماسب و حمید جبلی، دو تن از سازندگان ***کلاه قرمزی و پسرخاله*** (۱۳۷۴)، پُرفروش ترین فیلم نمایش داده شده در ایران، و مرضیه برومند، تهیه کننده با سابقه برنامه های تلویزیونی. گناه این چهار تن آن است که در یک نوار ویدئوی به دست آمده از یک میهمانی خصوصی رقص کنان در حال خواندن شکل تحریف شده‌ای از یک نوحه جنگی دیده می شوند.

* * *

از سال ۱۳۶۱ سانسور فیلم در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی متمرکز بوده است. آئین نامه سانسور فیلم بجز درمواردی، تغییر اساسی نکرده است (انتقاد از رژیم شاه که با سانسور پیش از انقلاب قابل تصور هم نبود، اکنون از سوژه‌های مورد توجه است). تغییر اساسی تر، در نحوه اجرای آئین نامه و مقررات ناظر بر تهیه و نمایش فیلم بوده است. براساس مقررات فعلی هر فیلم باید از چهار مرحلهٔ ممیزی عبور کند:

۱) ***تصویب فیلمنامه***. در این مرحله فیلمساز باید نخست یک خلاصهٔ داستان پنج صفحه ای، و در صورت تأیید این خلاصه، نسخهٔ کامل فیلمنامه را به شورای بررسی فیلمنامه بفرستد. حد اکثر مدّت اعتبار مجوز فیلمنامه های تصویبی جهت تولید دوسال خواهد بود. دولت در این مرحله نه فقط فیلمنامه ها را با معیارهای سانسور می سنجد، بلکه نقش منتقد فیلم را هم بازی می‌کند و دلایلی که برای رد یک فیلمنامه می آورد، دلایلی است که غالباً یک منتقد فیلم در انتقاد از جنبه های ساختاری و زیبائی‌شناختی فیلم می‌آورد: ضعف تکنیکی، عدم انسجام داستانی، فقدان فراز و فرود، ساختار ضعیف دراماتیک، کاراکتر سازی نارسا، تیرگی دید و مانند آن.

۲) ***پروانهٔ ساخت***. برای دریافت این پروانه، فیلمساز باید اسامی بازیگران و گروه فنی فیلم را برای تأیید صلاحیت آنان ارائه کند. با آنکه گاهی تعداد فیلم نامه‌های تسلیمی به بیش از هزار عنوان می‌رسد، سالانه فقط برای پنجاه فیلم پروانهٔ ساخت صادر می شود. اعتبار پروانهٔ ساخت از زمان صدور شش ماه است و در این مدت فیلم باید جلوی دوربین برود. به سبب محدودیت موادخام و تجهیزات فیلمبرداری، پروانه های ساخت برحسب ماه‌های سال جیره بندی شده است، و هرماه فقط برای تعداد از پیش تعیین شده ای پروانهٔ ساخت صادر می شود.

۳) ***بررسی فیلم*** پس از آماده شدن فیلم، کپیه ای از آن به شورای بررسی فیلم

فرستاده می‌شود. این شورا می تواند فیلم را قبول یا رد کند و یاخواستار تغییراتی در آن شود.

۴) ***پروانه نمایش.*** آخرین مرحله، صدور پروانهٔ نمایش فیلم است. این جنبه از سانسور فیلم در ایران شاید در دنیا بی نظیر باشد، چرا که از طریق یک سیستم درجه بندی سه گانه دولت از حدود اختیارات ممیزی اش فراتر می‌رود و عملاً بر سرنوشت اقتصادی فیلم در بازار نمایش اثر می‌گذارد. در واقع دولت تصمیم می‌گیرد که هر فیلم درکدام سالن سینما، درچه زمانی، برای چه مدتی و با چه نوع تبلیغاتی نشان داده شود. فیلم ها براساس تشخیص سانسور دربارهٔ ارزش آنها به سه گروه الف، ب و ج درجه بندی می شوند. فیلم های گروه الف در بهترین سینماها و در بهترین هفته های فصل سینمائی به مدت چهار هفته به نمایش در می آیند. نمایش دهندگان این فیلم ها هم چنین حق دارند از تلویزیون برای تبلیغ استفاده کنند. در مقایسه، فیلم های گروه ج نه تنها از چنین حقی برخوردار نیستند، بلکه فقط برای دو هفته در زمان های نامناسب در بدترین سینماها نشان داده می شوند. به عنوان یک تنبیه اضافی سازندگان فیلم های درجه ج تا یک سال حق فیلم‌سازی ندارند. معیار درجه بندی فیلم ها بیش از هرچیز مضامین آنهاست. درجزوه ای با عنوان «سیاست ها و روش های اجرائی سینمای ایران -۱۳۷۵» دولت مضامین مورد تأیید خود را به این ترتیب فهرست کرده است: انقلاب اسلامی و تاریخ معاصر، دفاع مقدس (مضامین مربوط به جنگ ایران و عراق)، تاریخ و شخصیت های اسلامی، مقابله با تهاجم فرهنگی در جهان اسلام، مسائل فرهنگی و اقتصادی و سیاسی و اجتماعی، کودک و نوجوان و جوان، خانواده، زن، فرهنگ اسلامی و موضوع های عام انسانی، علمی/تخیلی، کمدی و طنز. درعمل، بیشترین پروانه‌های ساخت در سال های اخیر به فیلم های مربوط به "دفاع مقدس" و "کودک و نوجوان" داده شده است.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که زیر تأثیر جوّ حاکم گاهی شدت عمل بیشتری در ممیزی فیلم ها نشان می‌دهد، اخیراً موارد تازه ای را در فیلم های ایرانی ممنوع اعلام کرد از جمله نشان دادن نمای درشت (close up) زنان، استفاده از آرایش، صحنه های دویدن زنان که منجر به تأکید بر برجستگی های بدن آنان می شود، و گزیدن اسامی اسلامی نظیر محمد، علی ، حسن و حسین بر کاراکترهای منفی فیلم ها.

* * *

این واقعیت که یکی از سختگیر ترین نظام های سانسور فیلم در زمانی حاکم بر فضای فرهنگی ایران بوده است که فیلم های ایرانی در صحنه های جهانی درخشندگی فزاینده ای داشته اند، گروهی را برآن داشته که مدعی وجود روابط علت و معلولی بین این دو شوند و درنتیجه به دفاع از محدودیت ها برخیزند. حتی برخی از خود فیلمسازان که قاعدتاً نباید به هیچ عنوان وجود سانسور را تحمل کنند، معتقدند که تأثیر محدودیت ها برکار آنان بیشتر مثبت بوده است تامنفی. واقعیت آن است که درجوامعی نظیر ایران که خودکامگی و تمام‌طلبی از محدودهٔ نظام دولتی فراتر رفته و بدل به یک سنت فکری و فرهنگی شده، حتی اگر نهادهای دولتی هم مبادرت به سانسور فرآورده‌های فرهنگی نکنند، گروههای فشار آرام نخواهند ماند و سلیقه و معیارهای خود را بردیگران تحمیل خواهند کرد چنانکه در مورد سینما بارها گروه‌هائی از مردم خود در نقش عامل سانسور مانع نمایش فیلمی شده و یا سینمائی را بسته اند. از همین رو، تا هنگامی که دولت همچنان مصمم به تحمیل ایدئولوژی و نظام ارزشی خاصی بر جامعه باشد و تاهنگامی که گروه های گوناگون جامعه برای اعمال خواست ها و تأمین منافع خود حد و مرزی نشناسند، سینمای ایران همچنان زیر سایه های بلند سانسور خواهد زیست.

پانوشت ها:

۱. مسعود مهرابی، *تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، تهران، انتشارات فیلم، ۱۳۶۸. ص ۵۲۲.

۲. به نقل از جمال امید، *تاریخ سینمای ایران، ۱۳۸۷-۱۲۷۹*، تهران، انتشارات روزنه، ۱۳۷۴. صص ۷۸۲-۷۸۱.

۳. مسعود مهرابی، *همان*، ص ۵۲۳.

۴. به نقل از جمال امید، *همان*، ص ۸۷۳.

۵. مسعود مهرابی، *همان*، صص ۵۲۴-۵۲۶.

۶. جمال امید، *همان*، ص ۸۷۷.

۷. *همان*، ص ۸۷۹.

۸. ن. ک به: *Jamsheed Akrami, "Dreams Betrayed," video tape, New Yrok, 1986*

۹. ن. ک. به:

Houshang Golmakani, "New Times, Same Problems," *Index on Censorship*, Vol. 21, No. 3, (March 1992), pp. 20-21.

۱۰. ازمتن نامهٔ سرگشادهٔ بهرام بیضایی که نسخه ای ازآن به نگارنده رسیده است.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار ۳۴۱

مقاله ها:

سینمای ایران از دیروز تا امروز — فرخ غفاری ۳۴۳

کیارستمی و فریدون رهنما — یوسف اسحاق پور ۳۵۳

پس از صد سال — بهرام بیضائی ۳۶۳

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی — حمید نفیسی ۳۸۳

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران — مژده فامیلی ۴۱۷

سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب — پرویز صیاد ۴۳۱

قیچی های تیز :ر دست های کزر — جمشید اکرمی ۴۵۷

سینمای ایران در دو حرکت — هرموز کی ۴۷۷

تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب — آنی یس دو ویکتور ۴۹۳

گزیده:

سینما و رهنمودهای دولتی ۵۰۳

نقد و بررسی کتاب:

زیر بار امانت حافظ — احمد کریمی حکاک ۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

هرموز کی*

سینمای ایران در دو حرکت

در سال ۱۲۷۹ (۱۹۰۰م) به اراده شاه قاجار سینما وارد ایران شد و پس از چهار سال از کاخ و خانه های اشراف درآمد، به تدریج به صورت واقعیتی درمیان واقعیت های دیگر خود را نشان داد، در رسوم و آداب مردم مؤثر افتاد، نشانگر نوسان های اجتماعی و سیاسی جامعه و سرانجام یک سند تاریخی و جامعه شناسی قابل استفاده شد.

ازپیشاهنگان سینمای تجارتی و فرهنگی ایران در دوره های مختلف چون ابراهیم مرادی، اوانس اوهانیان، عبدالحسین سپنتا، اسماعیل کوشان، فرخ غفاری، ابراهیم گلستان و فریدون رهنما که بگذریم، به دو نوع سینما بر می‌خوریم که می توان به نوعی جامعه ایران را در آن باز شناخت. یکی نوع فیلم عامه پسند است، که باتحقیری ناموجه آن را فیلم فارسی نامیده اند، و دیگری بخش سینمای جدّی. در این دوّمین بخش سینماگرانی‌بوده اند، چون بهرام بیضائی، ناصر تقوائی، علی حاتمی، امیرنادری، و پرویز کیمیاوی، که بافیلم‌های سیاسی‌ـاجتماعی خود هم از جامعه تأثیر پذیرفته و هم بر آن اثر گذاشته اند. به نظر می‌رسد از میان این گروه، مسعود کیمیائی "کار" سیاسی را به حد یک "مبارزه" سیاسی رسانده باشد.

---

* پژوهشگر سینمای ایران.

دادن اینکه دست انتقام "داش"خدائی است، شب پیش از حادثه "داش آکل" را در خانه و زورخانه به‌نماز وامی‌دارد و درهاله ای از روحانیت می‌پیچد.[۲]

نکته ظریف در نتیجه گیری **داش آکل** کیمیائی این است که گرچه داش آکل پیروز می شود امّا پیروزی‌اش کامل نیست زیرا کاکا، پیش از مرگ، زخم کاری را به او زده است. با این همه کارگردان کشته شدن کاکا رستم را نشان پیروزی خون برخنجر و مقدمهٔ پیدایش شهید دیگری به نام "داش آکل" کرده است؛ شهیدی که‌ضمن فراخواندن تماشاگر به عصیان و اعتراض، او را به دقت و احتیاط در مبارزهَ سفارش میَ کند. چه، اگر داش آکل نیک به کاکا رستم شرّ و فاسد امان نمی داد و او را می‌کشت و پس از آن به او پشت می کرد، هَرگز خود چنین مظلوم وار کشته نمی‌شد.

فیلم بعدی کیمیائی، **بلوچ** (۱۳۵۱)، داستان مردی است که در دهی در بلوچستان به زنش تجاوز شده است. برای انتقامجوئی به تهران می آید و گرچه متجاوزین را می کشد، امّا شرافت خود را فراموش می کند و تنها لحظه ای به خود می آیدکه در می یابد همسرش نیز در یک روسپی‌خانه به‌کار مشغول است.

بلوچ فیلمی است با ساختی‌ضعیف ولی موضوعی نیرومند، که در آن فیلمساز یک قدم از فیلم‌های پیشینش پا فراتر گذاشته و قلب ابتذال و بی عدالتی تهران را نشانه گرفته است: تهران بی بند و بار، از خود بیگانه، فاسد و پوچ. پول و فساد که برای کارگران دو همزاد جدائی ناپذیرند، این بار نیز با چهره ای ناخوشایند بر پرده حاضرند. و بلوچ، این مرد پاک و بی آلایش و نابخرد چنان خود را در برابر این همه فساد کوچک و پست می یابد، که در یک چشم به‌هم‌زدن هدف اصلی خود یعنی انتقام از ناموس، برقراری عدالت را فراموش می‌کند و ناخواسته و نادانسته خود را درَ منجلاب آلودگی می غلتاند. سینماگر با غلتاندن زن و شوهر در فساد و روسپی‌گری پاک ماندن در شهر را ناممکن نشان می دهد. تنها راه فرار به نظر کیمیائی و بلوچَ و زنش بازگشت به گذشته یعنی به ده است، نه ایستادن و یافتن راه حّل در شهر. زیرا در این شهر حتی یک‌انسان پاک دیگر، غیر از بلوچ و زنش ـکه آنها نیز آلوده شده‌اندـ وجود ندارد. این شَهر از نظر انسانی سقوط کرده و جائی برای ماندن ندارد. این همه شاید اشاره ای است به ضرورت یک انقلاب.

به نظر می‌رسد براساس همین طرز تلقی است که کیمیائی **خاک** (۱۳۵۲) را ساخت که داستانش برگرفته از ***اوسنهٔ بابا سبحان*** محمود دولت آبادی است. **خاک** در واقع داستان دهکده ای است که در آن ارباب ده می میرد، زن خارجیش به

رعیت خود (بهروز وثوقی) ظلم می کند، برادر رعیت نیز به دست یکی از عمال زن کشته می شود و انتقام آغاز. **خاک** معنائی به گستردگی خود خاک دارد. کیمیائی با این فیلم می گوید: خاک وطن ، ناموس و مادر است، و اینک این چنین بازیچهٔ دست یک زن غربی شده. غربی‌ای که در هوای "چپ زدهٔ" ایران آن روز، برای بهره کشی و چپاول آمده بود. در این فیلم ده کوچک با اهالیَ گرفتار آن برای کیمیائی همهٔ ایران است و زن غرب با آن چلیپای بزرگ به گردن نماد حضور خشونت است و حتّی، از آنجاکه زنی است بیگانه در جامعه‌ای مردسالار، نشان لگدکوب شدن ارزش های سنتی. تفاوت شخصیت های مثبت این فیلم با فیلم های پیشین این است که اینها هریک مظهر پاکی اند. مذهبی بودن ازسیمای آن‌ها هویداست. گوئی همگی زاد و وَلدِ پاکیزهٔ همان "بلوچ" اند، که چون به ده آمده‌اند و از وسوسه‌های شهر به دور بوده اند، پیچیده درهاله ای از نور الهی اند.

به‌این‌ترتیب، هرچه به **سفرسنگ** نزدیک می‌شویم موضوع ازیک درگیری ناموسی و خانوادگی، و حتی محلی بیرون می آید و در سطح "خاک" گسترش می‌یابد و دشمنان و رقیبان در راه پیروزی از هیچ تلاشی باز نمی ایستند و خشونت بیداد می کند. کیمیائی در **خاک** بار دیگر تضاد میان دوگروه از انسان ها را، که به تضاد میان روشنائی و تاریکی می ماند، نشان می‌دهد. گروهی (غلام و زن فرنگی و گروهشان) بدِ بالفطره اند، وگروه دیگر خوبِ بالفطره و مردخدا- بابا سبحان و خانواده اش.[۳]

فیلم بعدی مسعودکیمیائی، **گوزن ها** (۱۳۵۴)، اگر پُر سر و صداترین فیلم پیش از انقلاب نبوده باشد، دست کم یکی از آن‌هاست. گوئی "قیصر" (بهروز وثوقی) بت نگون بختِ عیّار است و این بار به رنگ سیّد مستضعفِ معتادِ بیمار درآمده، تا چگونگی جامعهٔ زمان خود را نقش بزند. این فیلم آخرین افشاگری کیمیائی است پیش از ارائهِ ضرورت و وجوب قربانی در **غزل** و راه حل نهائی در **سفر سنگ**. در **گوزن ها** قدرت (فرامرز قریبیان) چریک چپ زده ای است که پس «مصادرهٔ انقلابی» صندوق یک بانک، از روی اجبار به "سیّد" هروئینی مفلوک پناهنده شده و در خانه ای اجاره ای ضمن این‌که شاهد منفعل بیچارگی و مظلومیت چندین اجاره نشین فقیر دیگر است، سنگر می‌گیرَد و منتظر می‌ماند تاپاسبان‌ها به سراغ او و سیّد بیایند.[۴] این فیلم، که یکی از جسورانه‌ترین فیلم های پیش از انقلاب است، از نظر ساختمان و محتوا شاید تنها فیلمی باشد که کیمیائی را به نوعِ ایده آلِ سینمائی اش بسیار نزدیک کرده.

آشکارا **گوزن ها** با الهام از جامعهٔ آن روز ایران ساخته شده است؛ جامعه ای که هم معتاد دارد، هم گروههای مختلف چریکی از آن زائیده شده، هم در آن میان دو قشر فقیر و غنی فاصله ای بزرگ است. در این فیلم هم موضوع محبوب فیلمساز، یعنی فراموش شدن و از بین رفتن ارزش های قدیم، معرّف نگرانی محوری او است. ملاطِ پیوند، جوانمردی، داش مشدی‌گری و لوطی گری است. امّا جوانمردی با یورش اعتیاد درحال مرگ است و کیمیائی گوئی مسیحائی است که در هیئت "قدرت" آمده تا این جوانمردی را زنده کند.

کیمیائی، با به‌هوش آوردن آوردن "سیّد" درپی هشیارکردن مردم است و می کوشد این بیداری را با نوعی اعاده حیثیت به گذشته بدست آورد. نگاهِ به گذشته، گذشته گرائی، در این فیلم، و همهٔ فیلم های کیمیائی به حدی نیرومند است که اگر "قدرت" و "سیّد" عرقی هم می نوشند، نه به سلامتی حال و آینده که به سلامتی گذشته است. زیرا درسراسر "اکنون" این فیلم، جوانمردی به کنار، یک لحظهٔ مثبت، یک انسان به قاعده، یا حتّی معمولی، هیچ موجودی نیست که دل ما را خوش کند. حتی خود قدرت به عنوان شخصیت مثبت فیلم، همراه با چریکِ دیگر در محیطی ناسالم و نامطمئن بسر می برد. گرچه چنین نوع زندگی در میان چریک های سالهای پنجاه در ایران رایج بود، ولی خلاصه کردن جامعهٔ ایران در محیطی بسته و خفه، آن‌هم در حدّ آن خانهٔ اجاره ای و آن "سیّد"هروئینی با آن همسایه و آن تآتر لاله زاری و دو چریک بدبین، و نبودن اثری حتی‌از یک پنجره، از درد درون کسی خبر می دهد که نسبت به همه چیز و همه کس بدبین است. فیلمساز، با همه راستی و شفافیتش، امکان هیچ دگرگونی در جامعه را که از راه فرهنگ و هنر و شعر و ادب روی دهد نه می بیند، و نه اگر هم ببیند به رسمیّت می شناسد. درکویر **گوزن ها** هیچ چیز نمی روید.[۵]

کیمیائی **غزل** را درسال ۱۳۵۵ ساخت که داستان عشق دو برادر جنگلبان به زنی زیبا روی و روسپی است و سرانجام ساختن آن دو باهم و قربانی کردن غزل زیباروی. **غزل** در واقع روایت دیگری است از **بیگانه بیا**، که در آن ضرورت ریختن خون، قربانی، دیگر بار یادآوری می شود. بازیگر زن در این فیلم نمادِ وسوسه‌های شیطانی است که ارزش های سنّتی برادرانه را به خطر می اندازد و از همین رو باید قربانی شود و این قربانی کردن "غزل" نه تنها امرخیری در راه ازمیان برداشتن ریشهٔ کشمکش، بلکه ثوابی استَ که از کُشتن یک روسپی عاید قاتلین می‌شود. در این میان، مقتول نیز بی بهره نمی ماند زیرا هم از شرّ و ناپاکی خود آزاد می‌شود، و هم آمرزیده و رستگار. از همین روست که "غزل" به

صورتی لطیف و شاعرانه خود تن به کشته شدن می دهد. و این یعنی ضرورت قربانی و حتی شهادت برای آماده شدن "سنگ" برای سفر.

سفر سنگ (۱۳۵۶) گوئی اوج فوران فواره ای است پس از شوریدن و شوراندن "قیصر"، "بلوچ"، "داش آکل"، و "صالح" و افشاگری "رضاموتوری"، "قدرت" و "سیّد" و تأیید قربانی کردن در **غزل**. حال نوبت به جمع رسیده است. پیش از آن فرد بود که تن به شرکت در شورش کور می داد تا شاید از این راه داد خود را بستاند. امّا حال، در **سفر سنگ**، آرمان کیمیائی به هم پیوستن این افراد است، آرمانی جمعی. بنابراین قهرمانان فیلمساز به صورت جمعی و به هدایت رهبر راهی را می آغازند. راهی که هم حاضرند برایش بکشند و هم کشته شوند.

ساختن **سفر سنگ** تقریباً یک سال پیش از انقلاب پایان گرفت. **سفرسنگ** در واقع سفریَ است که با **بیگانه بیا** و به ویژه **قیصر** آغاز می‌شود، و اینک قهرمانان نیکوکار و خوش‌ذاتند که از زمین می رویند تا بر شرّ و بدی غالب شوند. سخن فیلم یک خیزش همگانی است، شعار است، شعاری که باید آنرا فردا (در انقلاب) فریاد کرد. ارباب ده، آسیابان ده نیز هست، او در برابر یک خورجین آرد از مردم پنج خورجین گندم می ستاند و درعین حال پیوسته مانع آن است که در ده آسیابی دیگر ساخته شود و به دسیسه نمی گذارد سنگی را که مردم آماده کرده اند از کوهستان به ده بیاید. با ورود یک کولی و تهییج مردم همه چیز عوض می شود و "سفر" سنگِ آسیاب آغاز می گردد و آسیابانِ ارباب در خانهٔ سفیدش زیر غلت سنگ آسیاب جان می دهد.

در **سفر سنگ** نیز شخصیت ها نمونه اند و اجتماعی نمونه را می‌سازند که در آن حد فاصلی بین خوب و بد نیست. اکثریت مردم در این فیلم خاموشند که خود اشاره به خاموشی بخش مهمّی از جامعه است. و کیمیائی با همین گروه خاموش، و برعکس گذشته این بار با همهٔ آن ها، کار دارد. در **سفرسنگ** شاهد نوعی بازتاب ارزش‌های تشیّع نیز هستیم. شعاردادن حیدربیگ آنهم بر بام مسجد و سخنرانی انشائی او و گفتن: «اگر خسته جانی بگو یاعلی، اگر ناتوانی بگو یاعلی»، و فریاد "الله اکبر" او و آنگاه شهادتش به آن صورت مظلومانه همه یادآور این ارزش هاست.

سفر ده سالهٔ کیمیائی از **بیگانه بیا** تا **سفر سنگ** بد فرجام بود. هنگامی که آرمانش واقعیت یافت و سنگ بزرگِ انقلاب در غلتید، خود اورا نیز همراه هرچه در راهش قرار داشت زیرگرفت و قربانی کرد. اولین فیلم او پس از پیروزی انقلاب یعنی **خط قرمز** (۱۳۶۱)، که در آن ظاهراً از ثنویت مانوی خود فاصله گرفته،

به مذاق "بررس"های فرهنگی انقلاب خوش نیامد و هرگز بر پرده ظاهر نشد.

همراه مخملباف تا امروز

پس از انقلاب، درحالی که سینماگران خود را آمادهٔ تطبیق با اوضاع و احوال و شرایط تازه می‌کردند، فکر «الگوی سینمای اسلامی» به‌میان آمد و محسن مخملباف ۲۲ ساله که عمرش را در مخالفت با صرف وجود سینما گذرانده بود، ازمیان امّت حزب‌الله سر برکشید و فیلمساز شد. دستمایه نخستین ساخته اش انقلاب است و کشتن رئیس جمهور آمریکا و پس از آن فیلمنامه هائی که یا حکایت از ایثاردرجنگ با عراق دارد و یا مستقیماً از نوشته های مذهبی الهام گرفته است.

مخملباف کارگردانی ناپخته امّا مستعد برای آموختن بود. چون کیمیائی برکرسی نمایندگی وسیع ترین بخش جامعه می ایستد و چون گرماسنجی دگرگونی خواست‌ها و آرزوها و سرخوردگی های آن قشر وسیع را نشان می‌دهد، مدام تغییر می کند و تعبیراتش را اعلام می کند.[۶] درسال ۱۳۵۹، برای دست‌یابی به معیارهای سینمای اسلامی کارش را آغاز کرد. پس از درنگی در «حوزه‌هنری‌سازمان تبلیغات اسلامی» "خود درمانی"- یا به گفتهٔ خودش "خانه‌تکانی روحی"- مخملباف شروع شدکه در کتاب سه جلدی‌اش ***گنگ خوابدیده*** هم‌منعکس‌است. اهمیت این‌خانه‌تکانی در الهامی است که از تحول خواست‌های مردم گرفته بود و در آغاز شکی سازنده. شک در افکار همان کسی که در هیجان ناشی از انقلاب برای همه کسانی که به نوعی در رژیم گذشته در کار سینما بودند خواستار "محاکمه فرهنگی" شده بود.[۷]

نخستین کار سینمائی مخملباف در «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» نوشتن فیلمنامه **توجیه** بود به کارگردانی منوچهرحقانی‌پرست (۱۳۶۰) دربارهٔ عمل ایثارگرانهٔ انتحاری یک جوان مسلمان که با یک گروه تروریست همکاری می‌کند. دومین کار مخملباف **توبه نصوح** (۱۳۶۲) بود. سناریوی این فیلم را با الهام از تعالیم اسلام و قرآن نوشت و خود آن را کارگردانی کرد. داستان فیلم دربارهٔ کسی است که به خاطر انجام کاری ناشایست مورد سرزنش قرار گرفته و در مسجد با شنیدن موعظهٔ یک روحانی در بارهٔ نفس امّاره به راه راست هدایت شده ولی پیوسته درکابوس و عذاب وجدان بسر می‌برد. می‌توان گفت که "لطفعلی خان" این داستان بار نا آرامی درونی مخملباف را به دوش می‌کشد. مخملباف درهمین دوران گفته است که تماشاگر ایرانی از شنیدن سخنرانی بیشتر به هیجان می آیدتا از دیدن یک تابلو نقاشی. چه بسا اشاره او

در این گفته به موعظه و خطابه و منبر باشد، خصوصاً که این فیلم براساس آثاری از آیت الله مطهّری و دستغیب ساخته شده است.

درحالی که حکومت اسلامی شرایط مادی فیلمسازی را بیش از پیش در اختیار مخملباف قرار می‌داد، او سومین فیلم خود **استعاده** (۱۹۸۳) را ساخت که حکایت درگیری پنج انسان با شیطان است و برگرفته از کتابی به همین نام از آیت‌الله دستغیب و شاید سرآغاز تفاوت هائی درکار مخملباف. زیرا درهمین فیلم نشانه هائی از تحول در او به چشم می خورد و خام گوئی و بی پرده گوئی، حتی در پند و اندرز نیز، جایشان را به اصرار و ابهام می‌دهند. هریک از پنج تن این داستان "یک تنه" در ناکجا آبادی از هستی پرسه می‌زنند و هریک در پیروی از "خطوات الشیطان" به بلائی دچار می‌شود. یکی با نوشیدن آب شور خود را هلاک می کند، دیگری خودکشی می‌کند، آن دیگر که در اندیشه کشتن دیگری است در دریا جان می‌سپارد. چهارمی خود باعث مرگ خویش می‌شود. پنجمی که این همه را آزموده به رستگاری می‌رسد و به آرامش در پناه خداوند.

در پایان این فیلم است که می توان دید فیلمساز از قفس یقین به پهنه شک قدم گذاشته است. ادغام چهار نفر در یکدیگر، ورود پنجمی و سررسیدن شیطان در تصویر آخر و مستحیل شدن همه درهم و ساخته شدن یک انسان واحد از همگی، اعادهٔ حیثیت از شیطان است و سرفصل تحول فکری برای مخملبافی معتقد که شیطان را خارج از وجود انسان می پنداشت.[۸]

امّا مخملباف، هم چنان در کنف حمایت «حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی»، فیلم بعدی خود را به نام **دوچشم بی سو** (۱۹۸۳) ساخت که در واقع اشاره ای است به مفهوم "امداد غیبی" که آیت‌الله مطهری درباره اش می نوشت و به منبر می‌رفت. **بایکوت** فیلم بعدی مخملباف بود که درسال (۱۳۶۴) ساخته شد، سالی که کمک‌های مالی چشمگیر دولت مایهٔ خیزش کمّی و کیفی سینما شد. در آن سال، فیلم‌هائی چون **دونده** امیر نادری، **اولی ها**، ساخته عباس کیارستمی، و حتی **بایکوت** فیلم هائی بودند که قاعدتاً در الگوی مذهبی حکومت اسلامی نمی گنجیدند. اثر پذیری و اثر گذاری، رابطهٔ دو طرفهٔ فیلم و مردم، در این سال آشکار شد و هجوم سازمان‌ها و بنیادها برای تهیه فیلم با همهٔ محدودیت‌ها و سخت گیری‌های مذهبی- سنتی خون تازه ای در رگ های سینمای ایران جاری کرد. مخملباف در **بایکوت** کمابیش از زمختی آغازین فاصله گرفته و به‌ظرافت هنری نزدیک شده است. درحالی که این فیلم از ضعف‌های ساختاری و تردیدهای ذهنی کارگردان خالی نیست، امّا دیگر در آن معجزهٔ شفا

یافتن و امداد غیبی، آن هم به آن حالت سر راستِ دور از کنایه های هنرمندانه به چشم نمی خورد. فیلم در برزخی از غلیان سردرگمی و خود درمانی (خانه تکانی) قرار دارد، و جوّ ترسناکی از موقعیت درون گروهی فرقه های اسلامی و غیراسلامی را که در حال مبارزه علیه رژیم گذشته اند نشان می دهد. فیلمساز تمامی مدعیان، مگر اسلام گرایان را، در موقعیتی مشکوک و مردود و بدون پشتوانهٔ استدلالی ترسیم می کند.

بایکوت از نظر تاریخی سندیتی ویژه‌ای دارد زیرا دکور اصلی آن زندان عادل آباد شیراز است که زندانیان آن سیاهی لشکر و گاهی حتی بازیگر فیلم اند و از آنجا که در فهرست پایان فیلم مخملباف از آنها به عنوان "توّابین" یاد می‌کند، باید زندانیان سیاسی بوده باشند. **بایکوت** مذهب و سیاست را درفضایی پُر از دلهره و روان پریشی و سازمان زدگی بر می رسد و نشانگر عدم تساهل انسان مذهبی است با همهٔ کوششی که برای مذهبی کردن غیرمذهبی، و نه فهمیدن او، به خرج می دهد. به نظر می رسدکه این مقوله در حقیقت تظاهر دو "من" متضادِ درون مخملباف باشد، مخملبافی که به قول خودش برای اولین بار درَ دنیا در حال تجربهٔ "هنر ناب اسلامی" و در پی یافتن نقطه های ضعف و قوت آن است تا «قدرت انتقال مفاهیم ایدئولوژیک» را به وسیلهٔ سینما به دست آورد، و "نمونه سازی" کند. امّا، او عملاً در شکی که کرده است بیشتر فرو می رود، و کم‌کم به **دستفروش**، **نوبت عاشقی**، **شب های زاینده رود** و سرانجام **ناصرالدین شاه آکتور سینما** می‌رسد که به معنای فاصله گرفتن تدریجی از اسلام ایدئولوژیک است.

دستفروش (۱۳۶۵) هم محصول «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» بود و رویدادی تازه در زندگی هنری فیلمساز. ماجرای نخست این فیلم، "بچه خوشبخت"، ملهم از قصه‌ای از «داستان های رومی» آلبرتو مُراویای ایتالیائی است. این آغاز تحول کسی است که پیش از این غرب، غربی گرایی و روشنفکران را به باد تحقیر و تخطئه گرفته بود و آنها را به الحاد و التقاط وطاغوتی گری متهم می‌کرد و حال با این وام‌گیری و انطباق ظریف از جامعه‌ای اسلامی انتقاد می‌کند. مخملباف دراین فیلم، مأیوس و خشمگین جامعه را تازیانه می زند، و نشان می‌دهد که خود را در دایره ای بسته و گریز ناپذیر دچار کرده است. در ترسیم این ماجرافیلمساز، با هوشیاری و هنرمندی، مبارزه‌ای را علیه همان قشری گری آغاز می‌کند که خود زمانی گرفتارش بود. برای این کار او ما را از "فقرآبادِ" جنوب شهر ایتالیا که از چنگِ جنگِ بیهوده و فاشیسم جانکی بدر برده، به جنوب شهرِ تهران اسلامی و حلبی آبادهای آن

می‌برد. او فقر و دربدری زوجی نگون بخت را به رخ می کشد. فقری که زادهٔ توهّم رسیدن به مدینه فاضله و نان و آب صلواتی بود.

داستان ماجرای دوّم فیلم "تولد یک پیرزن"، ادامهٔ همان داستان نخست است، و منحنی همان منحنی بسته. ولی این بار "مادر" پیر شده و کودکی که حتی سزاوار سر راهی شدن هم نبود بزرگ. امّا در بزرگی نه آن قدر مرد است که روسری از سر برگیرد و نه زن. جوانی است که گاه می کوشد از زندگی رقت‌بارش بگریزد ولی پایش در کهنگی و "چروک های" پیری مادرش گیر کرده است، مادری که شاید مادر وطن باشد که نه می توان با آن زیست و نه می توان آن را به دور انداخت. شاید هم مادر پیر به معنای کهنگی و فرسایش ارزش‌هائی باشد که در فیلم‌های کیمیائی پیش از انقلاب به سوگشان می‌نشستیم. و شاید مخملباف با نشان دادن این جوان از ما کمک می‌طلبد، تا خود را از شرّ این مادر فلج بی جان و بی خاصیّت که تنها شبحی از او باقی است برهاند. آیا این جوان خود مخملباف نیست؟

گرچه، باهمه تلاش‌ها، آزادی میسّر نمی‌شود و درچنبر تقدیر، تمام جوانه‌های زندگی و عصیان می پژمرد، با این همه فیلم در مجموع گواهی مرگِ ارزش های رسوبی کهنه‌ای را صادر می کند که مادر پیر نمایندهٔ آن‌ها است. خستگی و سرگشتگی جوان به مثابه نوعی آگاهی و خودآگاهی است نسبت به این کهنگی. با این همه جوان در نوعی سرگشتگی و بهت بسر می‌برد. او حتی مرگ مادر را به رسمیت نمی شناسد و همه چیز همانند گذشته ادامه پیدا می کند. گوئی به قول داریوش شایگان «خدایان ما در احتضارند (و شاید مرده اند) و هنوز کاملاً نگریخته اند. . . ماتماشاگران بُهت زده‌ی مرگ خدایان هستیم.»[۹] ولی ارزش‌های خدائی تازه ای زاده نشده اند. و اینک باید، تا زایش ارزش های نوین، با اجساد و یاد همان ارزش های کهنه همدم و همراه باشیم و قلاده به گردن در امتداد خط گذشته حرکت کنیم.

در ماجرای سوّم فیلم **دستفروش**، مخملباف ما را در سومین حلقهٔ این دایره‌های تودرتو می اندازد و گستاخانه مالیخولیای "قهرمان" داستان را در مغز تماشاگر همچون طبلی به صدا درمی‌آورد. دستفروشَ، در نهایت فریاد "گنگ خوابدیده" ای هشیار شده خطاب به جامعه است؛ به جامعه ای که ده سال است مفرّی از مدار بسته می جوید که: دو راه درپیش دارید، ماندن و پوسیدن و یافتن گریزگاه.

فیلم بعدی مخملباف، **عروسی خوبان** (۱۳۶۷)، روایت دیگر همان دایرهٔ بسته **دستفروش** است. حاجی (محمود بی غم) جوان پاسداری است که از جبههٔ جنگ با

عراق باز آمده، در اثر تشنجات روانی به آسایشگاه رفته، و پس از "معالجه" از آنجا مرخص شده است تا در محیطی بی سر و صدا استراحت کند. امّا محیط برایش مساعدنیست. آنچه درغیاب او به‌سر انقلاب آمده مأیوس کننده است و او را پیوسته دچار حمله های عصبی می کند. در روزنامه ای که پیش از جنگ در آن کار می کرده به عنوان عکاس از نو به کار می‌پردازد و از معتادان و فقیران و حاشیه نشینان تهران عکس‌هایی می‌گیرد که مقامات مسئول به انتشار آن رضایت نمی دهند. آنگاه به اصرار نامزدش، مهری، تن به ازدواج می دهد، ولی درمراسم عروسی، پدر دختر ،که یک محتکر است، بادوستانش حاجی را ریشخند می کنند. پس از یک حملهٔ شدید عصبی حاجی را دوباره به آسایشگاه می‌برند امّا از آنجامی گریزد و دوباره عازم جبهه جنگ می‌شود.

مخملباف در این فیلم برای از دست رفتن ارزش های انقلاب و امیدهای برباد شده شکوائیه صادر می‌کند و این همه را بهانه قرار می‌دهد تا همان فلج ذهنی نهفته در شخصیت پرسوناژ فیلم را که گوئی همزاد قهرمان های سه گانه **دستفروش** است افشاء کند و خیانتی‌را که به حاجی شده به روشنی نشان دهد. حاجی برای تحقق بخشیدن به ایده آل هایش به جبهه رفته، درصف مقدّم جنگیده، و اینک که باز آمده، کشف می کند متجاهرین به مذهب، و از جمله پدرزنش، همه چیز را قبضه کرده اند. مخملباف با نشان دادن شعارهای انقلابی بردیوار، آن‌هم ازمیان‌ستارهٔ مرسدس بنز پدر زن آیندهٔ حاجی، سرخوردگی حاجی‌را عیان می‌کند و در سراسر فیلم از تسلط ثروت و قدرت و دروغ برجامعه سخن می گوید. در این فیلم، حاجی تمثیلی است از یک انسان مؤمن و دردمند که آگاهی و توانائی کنده شدن از گرفتاری ها را ندارد. حتی در آغوش همسر و آسایشگاه نیز آسوده نیست. آیا شخصیت درمانده و عاصی حاجی را نمی توان نمایندهٔ شخصیت مخملباف و همهٔ گرفتارانی دانست که مخملباف در اطراف خود می بیند؟ انسان هائی در برزخ جهش از سنت ها به سوی مدرنیته؟

در **بای سیکل وان** (۱۳۶۷) آن دایرهٔ بسته ای که مخملباف خود و جمعی مثل خودرا گرفتار آن دیده بود ترسیم شده است. داستان فیلم در بارهٔ نسیم دوچرخه سوار است که برای تأمین هزینهٔ معالجهٔ همسر بیمارش تن به شرکت در مسابقه ای جانفرسا می‌دهد. باید یک هفته شب و روز بر دوچرخه و برگردِ دایره ای بسته رکاب زند. در این مسابقه دلالان و قماربازان و معامله گران بر سر بُرد و باخت او سرگرم معامله و دادو ستدند. تعزیه گردان مسابقه که برندهٔ اصلی است، گاهی از درآمد مسابقه که قماربازان می‌پردازند، مختصری به

پسر نسیم می‌دهد، این مختصر به اندازه ای است که پزشک همسر دوچرخه سوار را باز هم چند ساعتی زنده نگهدارد تا نسیم از نفس نیفتد. بُعد سیاسی فیلم با نشان دادن وابسته های سفارتخانه های خارجی در میان قماربازان روشن می‌شود و این شاید اشاره ای باشد به اینکه مسئول اصلی بدبختی نسیم و دیگرانی چون او بیگانگان‌اند. نسیم همچنان سرگرم رکاب زدن است که تعزیه گردان پول‌ها را به جیب می‌زند و با زنی کولی می گریزد. امّا دیگر رکاب زدن برای نسیم بیچاره عادت شده است و هم چنان گرد آن دایرهٔ بسته می چرخد.

مخملباف در دو فیلم بعدی خود (که هردو توقیف‌اند) به عشق، یعنی به میوهٔ ممنوعهٔ بهشت انقلابیون، می پردازد. در ماجرای نخستین **نوبت عاشقی** (۱۳۶۹) گزل زیبا، بی اعتنا به شوهر موسیاه، عاشق مردی موبور می شود و به آغوش او می رود. در ماجرای دوّم، مرد موبور شوهر است و موسیاه معشوق و تکرار همان واقعه. امّا در ماجرای سوّم شوهر سرانجام موفق می شود که مسئله‌ای به‌نام عشق را چنانکه هست بفهمد و خود وسیلهٔ ازدواج زنش را با معشوق او فراهم کند. مخملباف در **کنک خواب دیده** می نویسد که **نوبت عاشقی** فیلمی است فلسفی که مصداق آن عشق است و نه مفهوم آن.[۱۰] او دیگر ارزش هائی را که زمانی مورد نظرش بود به کناری نهاده و به سراغ ارزش های واقعی و قابل لمس زندگی رفته است.

در **شب‌های زاینده رود** (۱۳۶۹) باز هم موضوع عشق است. یک بسیجی معلول اقدام به خودکشی می کند. دختری پرستار از مرگ نجاتش می‌دهد. بسیجی به ناجی خود دل می بندد. امّا دختر سرانجام با نامزد سالم و غیربسیجی خود می‌گریزد. این فیلم در زمانی ساخته شد که رژیم به شدت مبلغ ازدواج زنان با معلولین جنگ بود، به قصد ثواب و به امید بهشت. امّا مخملباف، حزب‌اللّهی دیروز، آسایش در سایه عشق را در این دنیا برآسایش در بهشت آن دنیا ترجیح دهد.

ناصرالدین شاه آکتورسینما (۱۳۷۰)، آخرین فیلمی است که پس از آن مخملباف وارد مرحلهٔ تازه ای از زندگی هنری خود شده و در آن **هنرپیشه** (۱۳۷۱)، **سلام سینما** (۱۳۷۳)، **کبه** (۱۳۷۴) و **نون و گلدون** (۱۳۷۴) را ساخته است. در **ناصرالدین شاه آکتور سینما** حدود شصت سال تاریخ سینمای ایران به روی پرده آمده است. در آغاز فیلم، که آغاز تاریخ سینمای ایران نیز هست، سینما به مثابه وسیله و زمینه‌ای برای بیان آراء و اندیشه ها مطرح می شود. موضوع اصلی فیلم سانسور است، سانسوری به خواست و ارادهٔ شخص شاه. امّا از آن جاکه دو فیلم

اخیر مخملباف نیز از نمایش ممنوعند، **ناصرالدین شاه آکتور سینما** نمی تواند تنها افشاگر سانسور شاهی به حساب آید. احتمالاً از همین روست که سانسور به دست مغولان قوی پنجه و خشن، سرتراشیده و گاه ریشو، انجام می گیرد. گردن عکاس‌باشی به جرم حاضر جوابی و درنهایت عکاس باشی بودن‌پیوسته در تماس با تیغ گیوتین است تا سرانجام برباد رود. جرم عکاس باشی ظاهراً جز آن نیست که باعکس های خود اسراری از حرمسرای سلطان را آشکار ساخته است.

نگاه عکاس باشی، پیوسته معطوف به زنی است "آتیه" نام که خود گویای امید مخملباف به آینده و به زنان است. در این معجون درهم‌جوش از تاریخ سینمای ایران، یک وجدان بیدار به نام امیرکبیر به چَشم می خورد وشاید عکاسباشی خود مخملباف است که دو فیلمش یکجا توقیف شده اند و حالا امیرکبیر را به یاری می طلبد تا بگوید: «. . . اگر نیت یک ساله دارید، برنج بکارید، اگر نیت ده ساله دارید درخت غرس کنید، اگر نیت صدساله دارید، آدم تربیت کنید، سینما توگراف آدم تربیت می کند.» آنگاه که با اشاره "امیرکبیر گردن عکاسباشی از تلهٔ گیوتین آزاد می‌شود به عنوان یک روشنفکر مصلح به افشاگری می پردازد.

با این همه، تیغ گیوتین بارها فرو می افتد و هربار نوشته های عکاسباشی تکه پاره می شود و، با هر فرودآمدن تیغ و گردن زدن کتاب‌ها، طوفان و غبار برمی‌خیزد. عکاسباشی با تکیه به امیرکبیر در مرز دایرهٔ سانسور روشنگری می‌کند، ولی این دایره دم‌به‌دم تنگ ترمی‌شود. هربار که عکاسباشی موفق می‌شود دل سلطان را نرم کند، صوابدید مزّورانه فراشباشی کاررا خراب می‌کند، تیغ گیوتین باز بالا و پائین می‌رود و هربار اوراق بریده بریده کتاب ها درگرد و غبار و طوفان پراکنده می شود. امیر کبیر به خشم می آید، برگ‌های بریدهٔ کتابها را که بر زمین مانده به هوا می ریزد و به عکاسباشی می گوید: «قصهٔ این و آن رها کن، حکایت خود را صنعت کن!»

پیام مخملباف به زنان ایرانی بر زبان سوگلی حرم ناصرالدین شاه جاری می‌شود، هنگامی که به امر مبارک گلنار از پردهٔ فیلم **دختولو** ساختهٔ عبدالحسین سپنتا بیرون می آید و در برابر شاه عاشق پیشه قرار می گیرد. سوگلی که آیندهٔ خود را در چهرهٔ چروکیده سوگلی های پوسیده و باز نشسته و لچک به سر می بیند فریاد می کشد: «بلندشید، چرانشسته اید، فرداست که او سوگلی شود و به همهٔ ما امر و نهی کند. . . بلند شید. . . نمی‌شنوید، کرشده اید، کور شده اید، چرا نشسته اید؟»[۱۱] پس از آن که صدای امیرکبیر خفه می شود

ناچار کار به دست ملیجک می افتد که به سلطان می گوید: «حال ببینید که عکاسباشی، عکاسباشی تر است یا ملیجک.» و همین جاست که گذشته سینمای ایران به یاد می آید: هم فیلمفارسی بازاری ساخته ملیجک ـ که کنایهٔ تلخی است به این که عکاسباشی هم گاه ناچار به ساختن فیلمفارسی است ـ و هم سینمای جدّی تر مانند **دختر لر، پستچی، شب قوزی، طبیعت بی جان، گاو، رگبار، و کوزن ها.**

سرانجام شاه قیصر را نیز ازپردهٔ سینما بیرون می کشد و با او وارد معامله می‌شود: ما ناموس ملت را به دست تو می سپاریم، تو کار امیرنظام (امیرکبیر) را تمام کن، در عوض ما برادران آق منگل را قصاص می‌کنیم. اما عکاسباشی دور از چشم شاه به قیصر هشدار می دهد که برو تنها شاهد باش، نه عامل. آیا مخملباف در صدد حفظ حرمت کیمیائی است که قهرمانش قیصر را از کشتن امیرکبیر برکنار می‌دارد؟ و آیا درعین حال او را سرزنش می کند که چرا در دورانی که امیرکبیرها را رگ می زنند قهرمان‌اش گرفتار غیرت ناموس پرستانه است و تنها با کشتن برادران آق منگل خیالش راحت می شود؟

با یکسره شدن کار امیرکبیردیگر کسی نمانده است تا سر عکاسباشی را از تیغه گیوتین برهاند. آخرین کلمات قصار او، بسته در قلادهٔ گیوتین، این است که: «ما را از "آتیه" گریزی نیست، نیست، نیست؛ امّا آنها ما را به جرم نگاه به آتیه می کشند.» فراشباشی، این نمایندهٔ واپس گرائی، در این توهم است که با توسل به جادوی انگشترش عقربهٔ زمان را متوقف کند و پس کشد، امّا رشته‌های فیلم سینما از قفس حلقه ها بیرون می خزند و بر او می پیچند و نقش او را برآب می‌زنند. دیگر کار از کار گذشته است و امید فراشباشی برای «بازگشت به عصر حجر» تحقق یافتنی نیست. دراندیشهٔ مخملباف سینما نقشبند زندگی و جهان نوین است. شاه، ناگزیر از عقب نشینی، با هنر، با سینما آشتی می کند و با اشاره به **گاو** داریوش مهرجوئی می گوید: «من قبلهٔ عالم نیستم، من گاو مشدی حسنم» و ملیجک اضافه می کند: « این را همهٔ عالم می دانند قبلهٔ عالم، امّا جرأت گفتنش را ندارند.»

مخملباف امروز، مخملباف چند سال پیش نیست. از آسمان به زمین هبوط کرده است. دیگر آنچه را در گذشته روی داده، تاریخ و اتفاقات یک قرن گذشتهٔ کشورش، را انکار نمی کند، آن ها را با همهٔ نیک و بدهایشان می پذیرد و حتی به ستایش مثبت ها برمی‌خیزد. اعتقاد او به "امداد غیبی" برای نجات هموطنانش سستی گرفته و به "امداد عینی" روی آورده است. با همان شور و شوق ایمان گذشته به سینما "معتقد" شده است که به قدرت نفوذ صوت و

تصویر می‌تواند چشم هاو گوش ها را باز کند. امیرکبیر از قول مخملباف است که می گوید: «سینماتوگراف آدم تربیت می کند».

پانوشت ها:

۱. **حاجی آقا آکتورسینما**، ساخته اوانس اوگانیانس (اوهانیان) و سومین فیلم داستانی ایرانی، نخستین فیلمی است که درماجرای خود هم اهمیت سینما را به عنوان یک تازه واردِ مهاجم ترس‌آفرین مطرح می‌کند، و هم اهمیت شناخت و لزوم کنار آمدن با آن را.

۲. هوشنگ گلشیری در این مورد می نویسد: «کیمیائی بر مذهبی بودن داش آکل تکیه بسیار دارد، نماز خواندن آکل درخانه حاج محمد به خاطر ثبت افه‌های سینمائی نماز. . . نیست. . . چرا که برای داش آکل کیمیائی این کاری است روزمره، به همین دلیل هم داش آکل تنها به زورخانه می رود و به جای نرمش کردن. . . به راز و نیاز با خدا می پردازد.» ن . ک. به: زاون توکاسیان«**مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیائی**»، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۷۱.

۳. این طرز تلقی، یعنی رذل دیدن غلام به صورت مطلق و جانشین کردن آن زن غربی به جای "عادل"، محمود دولت آبادی نویسنده داستان را آزرده است. ن. ک . به : **همان**، ص ۲۸۷.

۴. این فیلم، از همان آغاز نمایش‌اش درجشنواره ۱۳۵۳ تهران و اقبال عمومی، دستگاه سانسور را خوش نیامد و از پرده برداشته شد. کیمیائی به ناچار سکانس پایانی فیلم را دگرگون کرد و از نو پروانه گرفت.

۵. هنگام نمایش **گوزن ها** بود که در حدود ۴۰۰ تن تماشاگر در آتش سوزی عمدی سینما رکس، جنایتی بی سابقه در تاریخ سینمای جهان، زنده در آتش سوختند. آتش زدن سینماها یکی از شیوه‌های مبارزهٔ فرهنگی انقلابیون با رژیم گذشته بود. در بهار امسال (۱۳۷۵) نیز درتهران گروهی به نام دین به سینماها حمله کردند.

۶. گفتگوی نگارنده با محسن مخملباف، پاریس، تابستان ۱۹۹۵.

۷. ن. ک. به: محسن مخملباف،**"کنک خوابدیده"**، جلد سوم، تهران، ۱۳۷۳ و غلام حیدری، **معرفی و نقد فیلم های م. مخملباف**، تهران، ۱۳۷۲.

۸. پس از آغاز نمایش فیلم **استعاده**، مخملباف برای قابل تحمل کردن آن ناچار شد چهل و دو دقیقه از فیلم را حذف کند. این نشان می دهد که دست مخملباف در دوران "کارآموزی" تا چه حد باز بوده است.

۹. داریوش شایگان، آسیا در برابر غرب، تهران، ۱۳۷۰، ص ۹۶.

۱۰. محسن مخملباف، **همان**، جلد ۳، ص ۳۰۳.

۱۱. مقایسهٔ محتوای این فیلم، وبه‌ویژه دیالوگ سوگلی حرم، با آنچه مخملباف در «**یادداشت هائی در باره قصه نویسی و نمایشنامه نویسی**» (تهران، حوزهٔ اندیشه اسلامی، ۱۳۶۰) در بارهٔ زن نوشته، گویای دگرگونی‌های کارگردان در مدت ده سال است.

آنی‌یس دو ویکتور*

تولید سینمایی در ایران پس از انقلاب

درسلسله امور سینمایی (تولید، پخش، بهره برداری) تولید در مقایسه با دیگر مرحله ها، از طرح کارگردانی تا تحویل به پخش کننده، اهمیت و اولویتی خاص دارد. نقش تولید کننده آن است که عوامل مختلف لازم برای تهیهٔ یک فیلم را فراهم آوردو تداوم حیات آن را عهده دارشود. تولید سینمایی که بدینسان بین عمل خلاقه و فعالیت اقتصادی قرار می‌گیرد، عنصر ویژه‌ای در حوزهٔ فعالیت سینمایی است و می تواند سنجه و میزانی برای محصول هنری و حتی اقتصادی کشور باشد.

تولید سینمایی درایران طی آشوب های انقلابی و نخستین سال های برقراری جمهوری اسلامی در خطر نابودی قرار گرفت. به دنبال ویرانی سالن‌های سینما، که نماد «نظام منحط اخلاقی غرب» بودند، دورهٔ بی سامانی زنجیرهٔ سینمایی آغاز شد، دوره ای که در آن رژیم جدید خواست‌هایش را به شکلی مبهم و نامشخص ارائه می کرد. جنگ هشت سالهٔ عراق و ایران می رفت که آخرین ضربه را بر پیکر نحیف این فعالیت هنری و اقتصادی واردآورد که سینمای ایران جانی تازه یافت تا آن جا که امروز، به گواهی آمار و ارقام، مشکل بتوان منکر پویایی تولید سینمایی در ایران شد.

---

* پژوهشگر فرانسوی در زمینهٔ تولید فیلم.

قریب به شصت شرکت سینمایی خصوصی و پنج تولیدکنندهٔ دولتی، سالانه بیش از شصت فیلم بلند، کوتاه و مستند تولید می کنند. در بررسی مراکز، کانون ها و شرکت های تولید دولتی و خصوصی پدیده ها و عواملی چند، از جمله شرایط نامناسب، فضای پُر رقابت و گرایش های گوناگون در زمینهٔ تولید فرهنگی و فعالیت اقتصادی و سرانجام نقش ویژه دولت در بخش سینمایی را باید در نظر گرفت. این نوشته بر پایه اطلاعاتی است که تهیه کنندگان دولتی و خصوصی، کارگردانان و مسئولان اداری و دانشگاهی در دسترس نگارنده قرار داده اند.

تولید کنندگان

۱. تولیدکنندگان دولتی

بی تردید سینمای ایران بدون کمک های دولت، خاصه بدون فعالیت و کمک مؤسسات دولتی، تا بحال دوام نمی آورد یا دستکم نمی توانست تحرک خود را در این سال ها حفظ کند. جمهوری اسلامی درسال ۱۳۶۱ در شرایط نامساعد اقتصادی، سیاسی و فرهنگی، برنامه‌ای به منظور دنبال کردن تولید ملی تدارک دید و مسئولیت انحصاری امور سینمایی را برعهدهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گذاشت. دو مرکز تولید سینمایی، یعنی بنیاد فارابی و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی محصول این تدارکات و برنامه ها بودند.

بنیاد سینمایی فارابی

این بنیاد را باید، با درنظرگرفتن مجموعهٔ فعالیت هایی که برعهده دارد، پُرقدرت ترین مؤسسه سینمایی کشور دانست. تهیهٔ فیلم که در ابتدا فقط بخشی از کارهای این بنیاد بودپس از گذشت سیزده سال به بخش مهمی از فعالیت‌های این مؤسسه تبدل شده است. افزون براین، بنیاد، با کنترل انحصاری، به تهیهٔ وسایل لازم و ابزار تولید فیلم برای بخش دولتی و خصوصی نیز می‌پردازد. همهٔ تهیه کنندگان برای تهیهٔ لوازم گوناگون، از فیلم خام گرفته تا دستگاههای فنی، به این بنیاد رجوع می کنند. با وجود ادامهٔ بحران اقتصادی، بنیاد فارابی، این وسایل و ابزار را با قیمتی نازل، در اختیاردیگر تولیدکنندگان قرارداده است. بنیاد فارابی تا سال ۱۳۷۱ اعطای کمک های دولتی برای پخش فیلم را نیز برعهده داشت و از سال ۱۳۶۳ مسئولیت شناساندن فیلم های ایرانی در فستیوال ها و بازارهای خارجی و صدور آنها را هم بردوش گرفت و نیز به

امتیاز انحصاری واردات فیلم های خارجی دست یافت.

مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی

این مرکز، با بودجه و نیروی انسانی محدودتر از آنچه در اختیار بنیاد فارابی است برای ایفای سه نقش عمده در زمینهٔ تولید ایجاد شده است. نخست آنکه امکاناتی در اختیار جوانان با استعداد نسل پس از انقلاب که آمادهٔ برداشتن نخستین گام در کار ساختن فیلم، به‌ویژه فیلم های کوتاه اند، قرار دهد. دیگر آن که در زمینهٔ صدابرداری و فیلمنامه‌نویسی به آزمایش ها و پژوهش های لازم بپردازد و بدین سان سینمای تجربی را گسترش دهد. سه دیگر، آن‌که کارگردان‌های ارزنده ای را که خود مرکز تربیت کرده است یاری رساند و بکوشد تاسینمای ایران با آرمان‌های جمهوری اسلامی سازگار شود. کارگردانانی چون محسن مخملباف و ابراهیم حاتمی کیا نخستین فیلم های خود را در این مرکز ساختند. جشنواره فجر ۱۳۷۴ نشانگر رشد تولید فیلم های داستانی این مرکز بود.

۲. تولیدکنندگان نیمه دولتی

سه مرکز تولیدکنندهٔ دیگر، که واجد شرایطی ویژه هستند، تا حدودی بیرون از حیطهٔ کنترل کامل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار دارند و به تهیه‌کنندگان نیمه‌دولتی مبدل شده اند. اساسنامه هرکدام از این مراکز به آنها امکان می دهد تا معمولاً بدون اجازه وزارت ارشاد آزادی عمل خود را در زمینهٔ فیلم نامه و تولید فیلم حفظ کنند. البته میزان این آزادی بر حسب این‌که مسئولان امور چه کسانی هستند و چه سیاستی را در پیش دارند متغییر است.

ـ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

این مرکز یک دستگاه دولتی نیرومند و جدا از وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی است که مدیرعامل آن را رهبر انقلاب تعیین می کند. این مرکز نیز همانند مراکز و شرکت های تلویزیونی در بسیاری از کشورها، به یکی از تولیدکنندگان عمدهٔ فیلم در ایران مبدل شده است. در واقع شرکت "سیما" است که غالب برنامه های داستانی تلویزیون را تهیه می کند. از نظر رسمی، "سیما" شرکتی است خصوصی اما عملاً وابسته به تلویزیون. بیش از یک سوم فیلم های ارائه‌شده در جشنواره فجر توسط شرکت "سیما" و کانال دو تلویزیون تهیه

می‌شود. با در نظرگرفتن تنگناهایی که در راه رسیدن فیلم به پرده سینما وجود دارد، تولید کنندگان به پخش فیلم های خود در تلویزیون روی آورده اند و در نتیجه تلویزیون به عامل مهمی در کار پخش آثار ویدئویی و سینمایی مبدل گردیده است. چهار کانال سراسری و یک کانال ویژه تهران شبکه را تشکیل می دهند. تلویزیون تهران به ابتکار کرباسچی شهردار پایتخت ایجاد شد و کوشید تا با گسترش برنامه های ورزشی، موسیقی و فیلم های مستند از دیگر کانال ها متمایز شود. این تلویزیون همچنین، برای راهیابی به بازارهای خارجی و به منظور شکستن انحصار بنیاد فارابی در این زمینه، همراه با یازده گروه دولتی و خصوصی پس از پایان جشنوارهٔ فجر ۱۳۷۳ به ایجاد یک مؤسسه پخش فیلم، به نام CMI (رسانهٔ بین المللی سیما) اقدام کرد. مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، جوزان‌فیلم، پخشیران و هدایت فیلم از جمله سازمان ها و گروه‌های عضو این مؤسسه اند که در آن تلویزیون اکثریت سهام را در اختیار دارد. یکی از هدف های این مؤسسه توان بخشیدن مجدد به بازار سمعی و بصری ایران برای فروش محصولات آن به خارج است. برگزاری «نخستین بازار بین المللی فیلم» درآبان ماه ۱۳۷۴ در تهران و به موازارت آن برگزاری کنفرانس اتحادیه سخن پراکنی آسیایی (Asian Pacific Broadcasting Union) گام هایی در راه تحقق این هدف بود. چهل سخنران از کشورهای مختلف، از کانادا تا فرانسه و جمهوری های آسیایی اتحاد جماهیر شوروی سابق در بازار بین المللی فیلم در تهران شرکت‌کردند. درآمد به دست آمده در این بازار از درآمدی که در بازار بین المللی فستیوال کان نصیب بنیاد فارابی شد فراتر رفت.

ـ بخش سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

این کانون بزرگ ترین مرکز تولید فیلم برای کودکان و یکی از دستگاههای نادر پیش از انقلاب است که از رویدادهای تند سیاسی بدون برخورد با موانعی جدّی سر برون کشیده. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در ۱۳۴۴ به ابتکار شهبانو فرح پهلوی به وجود آمد و دیری نپایید که عباس کیارستمی و ابراهیم فروزش در بخش سینمایی آن، به ویژه بخش سینمای کودکان آن، به فعالیتی گسترده پرداختند. امروزه، این کانون با شماری از وزارتخانه ها و مؤسسه های دولتی مانند وزارت آموزش و پرورش و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و تلویزیون، ارتباطی تنگاتنگ دارد امّا به اعتبار اساسنامه اش هنوز از استقلال نسبی برخوردار است.

– حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی (بخش سینمایی)

این حوزه نهادی است رسمی و غیردولتی با اساسنامه و نقشی ویژه. در آغاز کار، وظیفهٔ آن تولید فیلم هایی بود که منعکس کنندهٔ ایدئولوژی جمهوری اسلامی و به ویژه فیلم هایی درباره جنگ عراق و ایران باشد. فیلم‌های **بایکوت** (۱۳۶۴) و **دستفروش** (۱۳۶۵) محسن مخملباف، که در آن سال‌ها خود را تئوریسین هنر اسلامی می دانست، در این حوزه تهیه شد. با درگذشت آیت‌اله خمینی، آیت الله خامنه ای کنترل و پشتیبانی از حوزه را، به ویژه در موارد اختلاف آن با وزارت ارشاد در مورد پخش فیلم هایی چون **آدم برفی** داود میرباقری و **دیدار** محمدرضا هنرمند، برعهده گرفت. این هردو فیلم با تأخیر بسیار اجازه نمایش گرفتند. نظر منفی وزارت ارشاد در بارهٔ برخی از تولیدات سینمایی حوزه گاه به بسته شدن سالن های سینمایی که فیلم های حوزه را نمایش می‌دهند ـ از آن جمله "سینما آزادی" ـ منجر شده است. چه، باآن که ازآغاز حوزه متعهد به تحکیم مبانی فرهنگ اسلامی بوده، بخش سینمایی آن، چه ازنظر مذهبی و چه ازنظر سیاسی، به برخی از ارزش های فرهنگ غیرمذهبی بی توجه نبوده است.

شرکت های تولیدی بنیادهای مذهبی

بخش های سینمایی بنیادهای مذهبی قدرتمندی چون بنیاد جانبازان، بنیاد شهید، بنیاد پانزده خرداد و یا بنیاد مستضعفان همانند شرکت های تولیدی دولتی عمل می کنند. از نظر سینمایی، بنیاد مستضعفان با تسلط بر تعداد زیادی از سالن‌های سینما در سراسر کشور یکی از نیرومند ترین بنیادها به شمار می آید. با آن که مجلس شورای اسلامی بودجهٔ این نهادها را افزایش داده است و با آن که ارتباطی نزدیک میان مسئولان آن‌ها و رهبران سیاسی و متنفذ کشور وجود دارد، این بنیادها از استقلالی نسبی برخوردارند. شماری از فیلم‌های محسن مخملباف در این بنیادها تولید شده اند، از جمله **بای سیکل ران** و **عروس خوبان** (۱۳۶۷) در مؤسسه امور سینمایی بنیاد جانبازان و مستضعفان. تولیدسینمایی این بنیادها اخیراً به شدت کاهش یافته است به طوریکه در سال ۱۳۷۴ بنیاد جانبازان رسماً فقط یک فیلم، **دایره سرخ** در باره جنگ عراق و ایران، را در جشنواره فجر به نمایش گذاشت.

۳. تولیدکنندگان خصوصی

تعدادی شرکت های تولیدی، با ضوابط و اساسنامه های متفاوت و ناهمگون بافت

اقتصادی تولید خصوصی‌را تشکیل می‌دهند. با درنظرگرفتن اهمیت سرمایه‌های لازم در این صنعت و اُفت تعداد تماشاگران و نیروی تهیه کنندگان بزرگ، این بخش پیوسته درحال نوسازی و دگرگونی است و شمار شرکت هایی که در این بخش، به‌ویژه درپایان دهه ۱۳۶۰، به سرعت دچار مشکلات جدی شدند اندک نبوده است. برای تهیهٔ فیلم، این شرکت ها باید پیش از هرچیز پروانهٔ حرفه ای وزارت ارشاد اسلامی را دردست داشته باشند. این پروانه پس از بررسی پروندهٔ درخواست کننده و براساس نمراتی که به دست می آورد، صادر می‌شود. نمرات برمبنای معیارها و ضوابط مندرج در آئین نامهٔ مصوب ۱۳۷۴، از جمله شایستگی فرهنگی، اخلاقی و مذهبی است. توانایی مالی تهیه کننده، تخصص های دانشگاهی و تجربهٔ عملی در یکی از رشته های سینمایی در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند. از میان شرکت های خصوصی تولید فیلم به شرکت های زیر می توان اشاره کرد.

پخشیران فیلم

این شرکت تنها شرکت تولید فیلم است که از انقلاب سالم بدرآمده. می توان گفت که همهٔ شرکت های تولید سینمایی دوران شاه پس از انقلاب به کار خود پایان دادند یا برای تجدید سازمان به حال تعلیق درآمدند. درمیان شرکت‌های خصوصی "پخشیران فیلم" یکی از فعال ترین و حرفه ای ترین به شمار می آید و به هرحال باید آن را بهترین شرکت تولیدکننده فیلم های هنری دانست. افزون بر این، این شرکت یک توزیع کننده مهم و مستقل نیز به حساب می‌آید. "پخشیران، وفادار به تنی چند از کارگردانان دوران پیش از انقلاب، تولید فیلم **ساوا** (۱۳۷۲)، از داریوش مهرجوئی، را به عهده گرفت و نیز به طرح های بهرام بیضائی نظری مساعد نشان داد. **نون و گلدون** محسن مخملباف، که در فستیوال ۱۹۹۶ لوکارنو درسویس دو جایزه برد، در این شرکت تهیه شد.

کادر فیلم

این شرکت، که سه سال پیش تأسیس شده و تاکنون حدود ده فیلم ساخته است، تولید کنندهٔ بیشترین و پر بیننده ترین فیلم های هنری به شمار می آید، از آن جمله **روسری آبی** (۱۳۷۳)، آخرین کار رخشان بنی اعتماد و برنده جایزه پلنگ برنز فستیوال لوکارنو (۱۹۹۵)، و دو فیلم از ابراهیم حاتمی کیا، **برج مینو** و **بوی پیراهن یوسف** که هر در جشنواره فجر ۱۳۷۴ به نمایش درآمدند.

جوزان فیلم

مسعود جعفری جوزانی و برادرش، که هردو از تحصیلکردگان در امریکا هستند مؤسسین این شرکت بوده اند. جوزانی پس از انقلاب به ایران باز گشت، در "صدا و سیما" مشغول به کار شد و به تدریس در دانشگاه پرداخت. فیلم‌های **جاده های سرد** (۱۳۶۴) و **شیرسنگی** (۱۳۶۵) از کارهای اوست. پس از پایان یارانه‌های دولتی در ۱۳۷۱، شرکت جوزان، که در عداد توزیع کنندگان عمدهٔ فیلم در ایران است، مانند غالب تولیدکنندگان خصوصی با مشکلاتی مواجه شد و برای تولید فیلم به سرمایه گزاری شخصی و وام های بانکی و سفارش های تلویزیون روی آورد. برای مقابله با دشواری‌های مالی جوزان فیلم آمادهٔ سرمایه گزاری در ساختن فیلم های کارتون مانند (animation) شده است. **ناصرالدین شاه اکتور سینما**، (۱۳۷۰) ساختهٔ محسن مخملباف، از مشهورترین فیلم هایی‌است که جوزان فیلم تولید کرده.

خانه فیلم سبز

این شرکت در سال ۱۳۶۹، به مدیریت عباس رنجبر که از نسل جدید تولیدکنندگان مقاطعه کار است تأسیس شد و با ساختن برخی ازفیلم های محسن مخملباف، از جمله **هنرپیشه** (۱۳۷۲) و **سلام سینما** (۱۳۷۴) به شهرت رسید. طرح فیلم **مهاراجه** از همین کارگردان در این شرکت هنوز متوقف است.

در مسیر تولید

وزارت ارشاد و سیاست کنترل

در ایران تولیدکننده فیلم با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سر و کار دائمی دارد و مسئولیت فیلم، از ابتدای تحویل دادن فیلم‌نامه تا نمایش فیلم در سالن‌های سینما، بر عهدهٔ اوست. این مسئولیت با ارائهٔ سناریوی فیلم به ادارهٔ مربوطه در این وزارت خانه آغاز می شود. پس از بررسی فیلم نامه، وزارتخانه در رد یا قبول آن مختار است. معمولاً دراین مرحله، پیشنهادهایی برای تعویض یا حذف برخی از صحنه ها به تولیدکننده داده می شود. پس از وارد کردن تغییرات پیشنهاد شده، نمی توان بیش از بیست درصد فیلمنامه را در جریان تولید دگرگون کرد. رفت و آمد به وزارت ارشاد هم معمولاً به درازا می کشد و از همین رو تولیدکنندگان به امید ساختن یک فیلم، چند فیلم‌نامه را همزمان به این وزارت‌خانه تحویل می دهند. پس از تحصیل موافقت وزارت

ارشاد، تولیدکننده باید فهرست بازیگران و تمامی گروه فنی را در اختیار این وزارتخانه قرار دهد. دراین مرحله مسئولان امر به فهرستی رجوع می کنند که درآن اسامی افراد "ممنوع ازکار" - یعنی کسانی که در دوران پیش از انقلاب در حرفهٔ سینما فعال بوده اند و دیگر اجازه کار ندارند و یا کسانی که پس از انقلاب به موازین اسلامی توجه نکرده اند- مشخص شده است. این فهرست همواره در حال تغییر و تکمیل است. گاه نام های تازه ای به آن افزوده و گاه نام عده ای ازآن حذف می‌شود. گفته می‌شود که در حال حاضر نام ۱۵۰ نفر در این فهرست برجاست.

در گام بعدی، تولیدکننده باید، برای جلب موافقت وزارت ارشاد، نمونه هائی از آهنگ های موسیقی، نوع لباس و عکس هایی از بازیگران با آرایش ویژه صحنه و غیره را در اختیار این وزارتخانه قرار دهد. در سراسر جریان فیلمبرداری نیز کلیه موازین اسلامی باید نه تنها در صحنه های فیلم و نوار صدا بلکه در پشت صحنه هم رعایت شود. فیلم، پس از تکمیل، برای کنترل و تغییر و یا قطع احتمالی به وزارت‌خانه فرستاده می شود تا مسئولان باز آن‌را ببینند و بشنوند. بازبینی و اصلاح فیلم در این مرحله ممکن است بارها تکرار شود. پس از گذراندن تمام این مراحل و پس از پخش درسالن های سینما و حتی نمایش درجشنواره فجر نیز مواردی بوده است که فیلمی ممنوع اعلام شده است. **نوبت عاشقی** و **شب های زاینده رود** (۱۳۶۹)، از ساخته های محسن مخملباف، به چنین سرنوشتی دچار شده اند.

در تمام مراحل بررسی، فیلم ازنظر کیفی به رده های الف، ب ، ج درجه‌بندی می‌شود. درجه ای که به فیلم داده می شود با دریافت وام و طول مدت دوندگی در وزارت ارشاد ارتباطی مستقیم دارد. این درجه بندی چگونگی پخش فیلم در سالن های سینما را نیز مشخص می کند. فیلمی که الف گرفته باشد در بهترین سالن ها و برای مدت طولانی تر و با بلیت گرانتر به نمایش درمی آید. آیندهٔ فیلم بعدی کارگردان و تولیدکننده نیز وابسته به این درجه بندی است. بدین سان، اگر به کارگردان و یا تهیه کننده ای درجه "ج" داده شود، باید مدتی را در انتظار تهیه فیلم بعدی خود سپری کند. اگر دوبار درجه "ج" به کسی داده شود، مدت انتظار برای فیلم بعدی دوبرابر خواهدشد و اگر کسی سه بار درجه "ج" بگیرد، براساس یکی از آئین نامه های وزارت ارشاد، دیگر اجازه فعالیت سینمائی نخواهد داشت. کارگردانان و تولیدکنندگان فیلم ضمن اعتراض به این آئین نامه تاکید کرده اند که چنین بررسی ها و درجه بندی هایی

که بر مبنایی کاملاً ذهنی صورت می گیرد می تواند به آیندهٔ کار آن ها و در نتیجه به تولید سینمای کشور لطمه های شدید وارد آورد.

برای تهیه کنندهٔ بخش خصوصی، تهیه یک فیلم، از آغاز تحویل فیلم‌نامه به وزارتخانه تا نمایش در سالن های سینما، حدود دوسال به درازا می کشد. مدت و سهولت گذشتن از همهٔ مراحل، از جمله، منوط بر این است که تولید کننده شرکت دولتی است یا خصوصی، با چه سابقه و شهرتی به میدان آمده و در تولید فیلم از همکاری و مشارکت چه فرد و مؤسسه ای برخوردار است. در هر صورت، اگر مدت تهیه یک فیلم از دوسال بگذرد، اجباراً همه چیز باید از نو آغاز شود.

فراز و نشیب های سیاست وام های مالی

از آن جا که کلیه وسایل و ابزار فیلمبرداری، فیلم خام، نوار صدا و مانند آن باید از غرب وارد شود، تولید فیلم با هزینه ای سنگین همراه است. در واقع، امروزه تهیه یک فیلم به طور متوسط بین ۲۰ تا ۳۵ میلیون تومان (حدود صد هزار دلار) هزینه دربردارد. به همین دلیل، در نیمهٔ دههٔ ۱۳۶۰، دولت برای بالا بردن تولید ملی سیاست پرداخت یارانه (سوبسید) به صنعت سینما را اتخاذ کرد. بدون این کمک، محتملاً سینمای ایران تاکنون از پا درآمده بود. با این یارانه بودکه جانی تازه به کالبد سینمای ایران دمیده شد و صنعت سینما توانست بین سال های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۲ با تولید متوسط سالانه ۷۰ فیلم به اوج محصول پس از انقلاب دست یابد.

وامی که دولت در اختیار تهیه کنندگان قرار می دهد بر سه نوع است: (۱) وام مستقیم‌که شبیه به وامی است که به شکل پیش پرداخت قابل بازگشت پس از نمایش فیلم، در فرانسه داده می‌شود؛ (۲) کمک‌های بانکی‌که اعطای انحصاری آن تاچندی پیش با بانک صادرات بود؛ و (۳) کمک های غیرمستقیم برای اجاره یا خریدِ وسایل فنی وارداتی مورد نیاز به قیمت نازل که بنیاد فارابی اداره آن را به عهده دارد.

تولیدکنندگان خصوصی و دولتی، پس از طی شدن جریان بررسی پرونده فیلمشان، می‌توانند از این کمک ها بهره مند شوند. در سال ۱۳۷۱، دولت، روبرو با بحران شدید اقتصادی، سیاست کمک های مستقیم خود را به تولیدات سینمایی قطع کرد. با توجه به این که در همین تاریخ سینمای پس از انقلاب ایران یکی از درخشان ترین سال‌های خود را پشت سرگذاشت، می توان گفت

که پیامدهای تصمیم دولت بلافاصله آشکار نشد. تنها در سال بعد است که با اُفت تولید سینمایی کشور و به وجود آمدن فضایی نامطمئن، این پیامدها ظاهر شدند. برای تعدیل این فضا، کمک های دولت از طریق ارائهٔ وام بانکی، تاآنجا که شرایط اقتصادی اجازه می‌داد، ادامه یافت. پس از بررسی دقیق طرح فیلم و به‌ویژه مطالعه فیلم نامه و تأیید آن از جانب وزارت ارشاد و درجه بندی فیلم است، که بانک می تواند وامی حد اکثر معادل نیمی از بودجهٔ تولید را، به تولید کننده بپردازد.

تأمین بودجهٔ "ضد تهاجم فرهنگی" سال ۱۳۷۴ را، که دویست میلیارد ریال، یعنی یک درصد بودجهٔ دولت را در برمی‌گیرد و باسخنان میرسلیم وزیر ارشاد در خرداد ماه ۱۳۷۳ شکل گرفت، باید گام دیگر دولت در زمینهٔ تولید سینمایی دانست. این بودجه فقط شامل سینما نیست و بخش بزرگ تر آن به برنامه های سمعی و بصری تلویزیون و "سیما فیلم" و تولیدکنندگان وزارت ارشاد و حوزهٔ هنری اختصاص یافته است. قسمت دیگری از این بودجه صرف کمک به تولیدکنندگانی می شود که در فیلمنامه های خود به طور خاص مسئله «دفاع ضد تهاجم‌فرهنگی» را مورد توجه قرار داده باشند. و بالاخره بخشی نیز برای کمک به‌بازپرداخت وام های بانکی با تضمین دوسوم سود به‌کار می‌رود. راه‌حل‌های دیگری که برای رفع دشواری های اقتصادی تولید سینمایی درنظرگرفته شده اند عبارتند از: پیش خرید فیلم ها توسطَ تلویزیون، اعطای حق امتیاز پخش ویدیوئی، افزایش تعداد سالن های سینما و کاهش قیمت بلیت ورودی. برای پایین نگه داشتن هزینهٔ تولید، گهگاه تولیدکنندگان یا کارگردانان، به فیلمبرداری درکشورهای دیگر روی آورده اند. جمهوری های آذربایجان و ارمنستان از این جهت کشورهای مناسبی هستند. ترکیه نیز، به ویژه پس از آن که **نوبت عاشقی** محسن مخملباف در آن تهیه شد، مورد توجه واقع شده است.

نشانه هایی از ادامهٔ رکود تولید سینمایی در سال ۱۳۷۶ به چشم می‌خورد. درواقع، از آغاز سال نو تاکنون هیچ فیلمی پروانه تولید نگرفته است. به‌احتمال زیاد درسال جاری تولید از ۳۵ فیلم، که بیست عدد آنها دربارهٔ جنگ است، تجاوز نخواهد کرد.

---

* این نوشته را بهزاد ذوالنور ازمتن فرانسه آن به فارسی ترجمه کرده است.

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار		۳۴۱
مقاله ها:		
سینمای ایران از دیروز تا امروز	**فرخ غفاری**	۳۴۳
کیارستمی و فریدون رهنما	**یوسف اسحاق پور**	۳۵۳
پس از صد سال	**بهرام بیضائی**	۳۶۳
تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی	**حمید نفیسی**	۳۸۳
استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران	**مژده فامیلی**	٤۱۷
سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب	**پرویز صیاد**	۴۳۱
قیچی های تیز در دست های کژر	**جمشید اکرمی**	۴۵۷
سینمای ایران در دو حرکت	**هرموز کی**	۴۷۷
تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب	**آنی یس دو ویکتور**	۴۹۳
گزیده:		
سینما و رهنمودهای دولتی		۵۰۳
نقد و بررسی کتاب:		
زیر بار امانت حافظ	**احمد کریمی حکاک**	۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

گزیده

در جزوه ای است که امسال از طرف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای راهنمائی تولیدکنندگان سینمائی منتشر شده علاوه بر پندهای اخلاقی دستورهای مشخصی نیز در باره نوع آرایش، لباس، و حرکات و رفتاری که بایدهنگام تولید و فیلم برداری مراعات شود، آمده است. مجلهٔ **فیلم** چاپ تهران (شماره ۱۹۲، شهریور ۱۳۷۵) درمقاله ای با عنوان «سه نکتهٔ نه چندان باریک» به تخلف خود مسئولان از برخی از دستورالعمل‌های این جزوه پرداخته است. بخش هایی از این مقاله:

«در آستانهٔ هرسال، معاونت امورسینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با انتشار جزوه‌ای، برنامه ها و سیاست های سینمایی آن سال را در زمینه‌های مختلف تولید و پخش و نمایش اعلام می‌کند. این جزوه، در واقع دستورالعمل و کتاب راهنمای دست اندرکاران سینما درطول سال است که امسال با افزایش حجم مطالب آن، و استفاده از چاپ و روی جلد رنگی (به جای جزوهٔ زیراکسی و کم ورق هرسال) تبدیل به یک کتاب شده است.

طبعاً دلیل انتشار این دستورالعمل این است که دست اندرکاران سینما تکلیف خود را برای سال پیش رو بدانند، بتوانندطبق این دستورالعمل برای خود برنامه ریزی کنند، از ناهماهنگی و سردرگمی و اتلاف نیروها و امکانات جلوگیری شود؛ اما باگذشت پنج ماه از آغاز سال (و چهارماه از ابلاغ این دستورالعمل) مواردی از نقض این برنامه مشاهده شده که جای پرسش دارد و به نظر می‌رسد که باید پاسخی به دست اندرکاران سینما داده شود، به کسانی که صاحبان اصلی این سینما هستند اما حالا با چهره هایی پرسان، به هم نگاه می‌کنند و پاسخی نمی یابند.

یکی از آن موارد برهم خوردن چندین بارهٔ جدول اکران است که اگر دو قلب (یکی قلب تولید و یکی نمایش) برای این برنامه متصور باشیم، جدول اکران یکی از این دو قلب است؛ به خصوص که دست اندرکاران سینما، همواره نبض شان هماهنگ با نظم جدول اکران می زند و برنامه ریزی های خود رابرای تولید براساس نمایش و فروش فیلم ها تنظیم می کنند. فعلاً کاری به این نداریم که این جدول برچه اساسی تنظیم شده و آیا درست است یا نیست؛ عادلانه است یا نه؛ و به احتمال قریب به یقین، عدم آمادگی صاحبان و پخش کنندگان فیلم برای نمایش فیلم‌های جدول طبق نوبت و برنامهٔ زمان بندی شده، باعث به هم ریختن این جدول شده است.

مورد دیگر، تأخیر درپرداخت وام هاست. بازهم گویا صحبت از تغییر بانک وام دهنده است و این برای سینماگران، مشکل آفرین شده است. این مشکل هم به احتمال قریب به یقین درجای دیگری است و بانک وام دهنده به دلیل عدم آشنایی با طبیعت این حرفه، و ازآن جاکه اصولاً بانگاه کاملاً اقتصادی (درست تر این‌که با نگاه "پولی")

به همهٔ قضایا نگاه می کند، طبعاً دلش هم به حال سینما نمی سوزد و دراین میان، وقت ها و نیروها و اعصاب و بلکه عمرها تلف می شود. می توان دلایل دیگری برای این مشکل هم فرض کرد که فعلاً موضوع این نوشته نیست. . .

اما هنوز دلیل برهم خوردن جدول سهمیه بندی ماهانهٔ صدور پروانه های ساخت معلوم نیست، زیرا این موضوع کاملاً در معاونت امور سینمایی متمرکز است و نهاد دیگری درآن دخالت ندارد. از چندسال پیش، برای جلوگیری از تمرکز تولید در نیمهٔ دوم سال، برای هرماه از سال سهمیهٔ تولید تعیین شده تا بتوان امکانات فنی و نیروهای انسانی را در طول سال و میان همهٔ فیلم ها عادلادنه تقسیم کرد. امسال هم در جزوهٔ منتشر شده، سهمیهٔ حداکثر پروانه‌های ساخت در پنج ماه اول سال. . . چنین تعیین شده است: فروردین (۵)، اردیبهشت (۶)، تیر(۶)، مرداد (۵). یعنی در مجموع ۲۸ پروانه برای پنج ماه. اما به دلایلی اعلام نشده، در بخش عمده ای از سه ماه اول سال کمیسیون صدور پروانهٔ ساخت تعطیل بود و سرانجام فقط یک پروانه صادر شد؛ و تا اواسط مرداد، تعداد پروانه های ساخت، به حدود پانزده مورد رسید لذا دست اندرکاران حرفه ای سینما- که سینما همهٔ زندگی آن هاست- مدام می‌پرسند دلیل تأخیر در صدور پروانه های ساخت، و کاهش شمار آن ها چیست؟ همیشه می‌توان تصور کرد که کسی یانهادی، برنامه‌ای رااعلام کند و بعد تامرحلهٔ اجرا یا درحین اجراء اتفاق هایی بیفتد که اجرای برنامه را دچار تغییراتی کند. می توان آن اتفاق ها، ریشه ها و پیامدهایش، و تغییراتی که در برنامه رخ داده اعلام کرد تا افراد و نهادهای ذیربط بدانند و خود رابرای این تغییرات آماده کنند.

مشکل درهمین اعلام نشدن است. شنیده ها حاکی از این است که ده ها پروندهٔ تقاضای پروانهٔ ساخت که از ابتدای سال جاری ارائه شده، بلاتکلیف است. ازچند پروانه ای هم که صادر شده هیچ یک از فیلم ها عملاً وارد مرحلهٔ تولید نشده و آن چندفیلمی که در دست تولید هستند، پروانه های ساخت شان درسال گذشته صادر شده است. به این ترتیب، عملاً برنامه ریزی پراکنده کردن تولید درطول سال، طبق آن دستورالعمل، به جایی نمی رسد. . .

اگر به دلیلی، از هنگام انتشار آن جزوه، تغییری در سیاست و جهت گیری تولید فیلم رخ داده؛ یا اگر اتفاق غیرمنتظره ای رخ داده که به رغم خواست مسئولان این برنامه به هم خورده، تردیدی نیست که می بایست این تغییرات به اطلاع دست اندرکاران سینما برسد و آن ها را از سردرگمی و فشار عصبی نجات دهد. زیرا معمولاً آن ها طبق روال همیشگی، از هنگام ارائهٔ تقاضای پروانهٔ ساخت، شروع به بستن قرارداد و تدارک می‌کنند و هزینه هایی متحمل می‌شوند. عدم صدور پروانه ها باعث بالا رفتن هزینه های تولید- به دلیل طول کشیدن زمان قراردادها- می شود، ضمن آن که بسیاری از نیروها، امکانات و اعصاب تلف می شود و عمرها به هدر می‌رود و نتیجه اش جز ایجاد فضایی پرتنش و ناسالم درسینما نخواهد بود. مصرانه از مسئولان امور سینمایی انتظار داریم که تغییرات درسیاست های اعلام شده را به آگاهی دست اندرکاران سینما برسانند.»

نقد و بررسی کتاب

احمد کریمی حکاک*

زیر بار امانت حافظ:
بررسی سه ترجمهٔ انگلیسی از اشعار خواجهٔ شیراز

The Hafez Poems of Gertrude Bell, with the original Persian on the facing page, introduction by E. Denison Ross, Bethesda, MD, Iranbooks,1995; *The Green Sea of Heaven, fifty ghazals from the Diwan of Hafiz*, translated by Elizabeth T. Gray, Jr, with an Introduction by Daryush Shayegan, Ashland, OR: White Cloud Press,1995; *The Poems of Hafez*, translated from Persian by Reza Saberi, Lanham, MD, University Press of America, 1995.

کار ترجمهٔ غزلیات حافظ به زبان انگلیسی پیشینه ای دویست ساله دارد که به آغاز کار شرق شناسی باز می‌گردد و به تاریخ این شاخهٔ پژوهشی و گرایش فکری پیوند می خورد. به طور کلّی می توان گفت شرق شناسان انگلیسی زبان، از سر ویلیام جونز گرفته تا ای جی آربری، غزل فارسی را در سایهٔ آشنایی خود باشعر غنائی انگلیسی و برداشت‌های خود از آن خوانده و آن را به مثابه گونه‌ای

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ و تمدن ایران در دانشگاه واشنگتن در سی آتل. آخرین اثر احمد کریمی حکاک با نام: *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran* اخیراً از سوی مرکز انتشارات دانشگاه یوتا منتشر شده است.

دیگر ـ و درنهایت نامرغوب تری ـ از تغزّل در شعر ارزیابی کرده اند. از سوی دیگر، امّا، در خلال دهه های گذشته مقال شرق شناسان خود تا حدّ زیادی در معرض نقدهای بنیادین قرارگرفته، و شرق شناسی به مثابهٔ شیوهٔ ویژه‌ای از اندیشیدن غربیان دربارهٔ شرق ارزیابی شده که نهایتاً با اثبات برتری غربیان بر شرقیان راه را بر استعمار و استعمار نو گشوده بوده است.[۱] البته نقد شرق شناسی خود از مواضع فکری متفاوت انجام گرفته که با مبانی و سیر نقد نظری اجتماعی و ادبی در اروپا و آمریکا ارتباط دارد. این قدر هست که ترجمهٔ شعر کلاسیک فارسی را، چه به صورت بخشی از کار شرق شناسان و چه به صورت کوششی برای برانداختن مقال شرق شناسی، نمی توان فعالیتّی صرفاً پژوهشگرانه دانست که به دور از افکار و آمال آگاه یا نیاگاه مترجمان ـ و فرهنگ اجتماعی و ادبی که ایشان درآن می زیسته‌اند یا می زیند ـ انجام می گیرد.

به همین دلیل، خواننده ای که امروز برآن می شود تا از راه خواندن ترجمهٔ غزل های حافظ به زبان انگلیسی به ذهن و ضمیر این شاعر، و مرتبه و موقعیّت این گونه شعر، تقرّب جوید، ناگزیر از یک سو خود را در بطن سنتّی می یابد که هم ازپیش ذهن او را درچار چوب برتری شعر غنایی انگلیسی بر غزل فارسی قرار داده و از سوی دیگر با این بیان رویارو می‌گردد که در زبان فارسی غزل شاعرانه ترین نوع شعر، و حافظ بزرگ ترین غزلسرای این زبان است. البته چنین خواننده ای این را نیز آموخته است و می داند که ترجمهٔ شعر خودِ شعر نیست، و شعر درمقایسه با دیگر انواع متون بسیاری از خصلت های ویژهٔ خود ـ یعنی بخش بزرگی از "شعریّت" خود ـ را در فرایند ترجمه از دست می‌دهد.

با توجه به این مقدّمات ببینیم سه کتاب حاضر هریک خواننده را درچگونه فضایی قرار می دهد، و به چه صورتی او را آمادهٔ پیمودن راهی می کند که قرار است به شناخت حافظ و غزل فارسی و لذّت بردن از آن انجامد. این سه کتاب، با آن که هر سه درسال ۱۹۹۵ نشر یافته اند لحظات متفاوتی از تلاش تاریخی برای شناخت حافظ و شعر او را در بر دارند. کتاب نخست، یعنی «اشعار حافظ به روایت گرترود بل»، حاوی ۴۳ غزل از دیوان حافظ است که مترجم درآخرین دههٔ قرن نوزدهم، یعنی صد سال پیش از این، آنها را به انگلیسی ترجمه و درسال ۱۸۹۷ نشر داده بوده است. از آنجا که درآن زمان هنوز دیوان مصحّح منقّحی از اشعار حافظ موجود نبوده مأخذ خانم بل دقیقاً دانسته نیست. این کتاب سی سالی پس از چاپ اوّل، یعنی درسال ۱۹۲۸ تجدید چاپ شده و این بار شرق شناس دیگری به نام دنیس راس برآن مقدمه ای نوشته است. کتابی

که در اینجا بررسی می کنیم علاوه بر مقدمهٔ دنیس راس، مقدمهٔ مترجم و متن چهل و سه غزل، غزلیات اصلی حافظ را نیز به خط و زبان فارسی، از متن انتقادی دکتر پرویز ناتل خانلری درصفحات مقابل ترجمهٔ انگلیسی آورده است. البتّه چون متن خانلری مبنای کار ترجمهٔ خانم بل نبوده ناهمخوانی هایی میان متن فارسی و ترجمهٔ انگلیسی وجود دارد که به دقّت و اصالت کار مترجم مربوط نمی گردد.

فرهاد شیرزاد، ناشر کتاب، در پیشگفتار کوتاهی براین کتاب تفاوت های میان متن فارسی و انگلیسی را ناچیز می خواند، و ما هم در این بررسی به این موضوع نخواهیم پرداخت. امّا ناشر در پیشگفتار خود داعیهٔ دیگری را نیز مطرح می کند که جای تأمل دارد. وی می گوید: «مقصود از نشر این کتاب آن است که محبوب ترین شاعر فارسی زبان، حافظ، و بهترین مترجم و مفسّر او در زبان انگلیسی، یعنی گرترود بل، را به خوانندگان انگلیسی زبان معرفی کنیم.»(ص ۷). دوصفت عالی که در این جمله به کار گرفته شده، یعنی لقب «محبوب ترین شاعر فارسی زبان» برای حافظ و «بهترین مترجم و مفسّر او» برای خانم بل شاید توجیه و تبلیغ کارآمدی باشد از سوی ناشر برای کتابی که منتشر می کند، امّا آیا به راستی می توان از کسی به نام «بهترین مترجم و مفسّر حافظ» نام برد؟ ناشر سخنان دیگری را نیز که در میان بسیاری از ایرانیان هنوز رواج دارد در پیشگفتار خود می آورد از جمله این که دیوان حافظ پس از *قرآن* رایج ترین کتاب در خانه های ایرانیان است، و این که ایرانیان هنوز برای آگاهی یافتن از بخت و تقدیر خویش، یا از سیر حوادث در آینده، از دیوان حافظ فال می گیرند.

پس از پیشگفتار ناشر، دو مقدّمه آمده است که ظاهراً خواندن غزلیّات حافظ در ترجمهٔ انگلیسی باید پس از مطالعهٔ آن دو مقدّمه صورت گیرد. درمقدّمهٔ نخست که دنیس راس آن را در سال ۱۹۲۳ نوشته، شرح زندگی مترجم و ماجرای آشنایی او با زبان فارسی و شعر حافظ آمده و پس از اشاراتی از زبان مترجم به رخوت و فتور ایرانیان، نظری دربارهٔ غزل فارسی بازگو می شود که شرق شناسان از آغاز کار شرق شناسی بارها آن را تکرار کرده اند. راس می گوید:

> غزل از بعضی لحاظ به سانِت ما *[our sonnet]* شباهت دارد، با این تفاوت که هر بیت آن حاوی فکر جدیدی است، و به ندرت به آنچه پیش از آن آمده یا پس از آن خواهد آمد پیوند

می‌خورد. (ص ۱۴).

راس در بند بعدی مقدمهٔ خود دربارهٔ رابطهٔ میان لفظ و معنا در شعر فارسی می گوید:

> با اطمینان می توان گفت که جذابیّت فوق‌العادهٔ شعر فارسی در زبان و موسیقار آن است، نه چندان در معنای آن، و در نتیجه ترجمهٔ آن هرشکلی که به خود بگیرد، خواه صرفاً تحت‌اللفظی باشد یا براساس اقتباس یا انطباق، خوانندهٔ انگلیسی ناگزیر است از گوهرمکنون در این مادّه چشم بپوشد (ص ۱۵-۱۴).

پس از این ارزیابی شرق شناسانه نوبت به شخص مترجم، یعنی خانم گرترود بل می رسد که در مقالهٔ مبسوطی زیر عنوان "مقدّمهٔ مترجم" اخطارهای دیگری را پی در پی به خوانندگان انگلیسی زبان برقلم براند تا آنان بتوانند فاصلهٔ میان خود و جهانی را که می خواهند با خواندن شعر حافظ درک کنند بسنجند. وی در شرح زندگی حافظ می‌گوید: «او در زمانه ای طوفانزا می زیست. سروده‌های عاشقانه اش را به همسرائی همهمهٔ برخورد سلاح های جنگی زمزمه می‌کردند، و رؤیاهایش را فغان قحط و غلا در شهری بلازاده برمی آشفت، و شبیخون بی امان فاتحان، و گریز ناگزیر شکست خوردگان» (ص ۲۱). مترجم آن گاه شرح مبسوطی از تاریخ شیراز در قرن چهاردهم میلادی می آورد، و از زاده شدن حافظ در دوران محمود شاه اینجو و جوانیش در ایام ابواسحاق، و فرجام بد آن وزیر، و فتح شیراز به دست تیمور، و به قدرت رسیدن شاه شجاع. و نتیجه می‌گیرد که «درخلال این تحوّلات ظاهراً حافظ همان نقش دور اندیشانه و همراه با حزم و احتیاط «خلیفهٔ روستای بری» [The Vicar of Bray] را بازی می‌کرده است. اشارهٔ خانم بل در اینجا به تصنیفی شعرگونه است در ادبیات قرن هجدهم انگلیسی به همین عنوان، یعنی «خلیفهٔ روستای بری» که در آن ماجرای رنگ عوض کردن ها و دغلکاری های یک روحانی روستایی انگلیسی در قرن هفدهم- یا به روایتی دیگر نایب منابی دیگر در قرن چهاردهم - آمده است.[۲] تفاوت در این است که عبارت "خلیفهٔ بری" در زبان انگلیسی معرّف بوقلمون صفتی، بی ایمانی و دو دوزه بازی است. حال آنکه برای بسیاری از ایرانیان حافظ سرچشمهٔ الهام، الگوی رفتار، و مرجع و ملجائی معنوی است. چنان که آنان هنوز هم در حضیض درماندگی به دیوان او تفأل می زنند و از کلام او پیروی می کنند. و این همان

نکته ای است که ناشر ایرانی امروزی نیز در پیشگفتار خود به خوانندگان کتاب القاء می کند، و نیز همهٔ کسانی که تفأل از دیوان حافظ را به مثابهٔ نمودی جدّی از رفتار ایرانیان امروز بازگو می کنند- نه کاری از سر تفنّن و بهانه ای برای لذّت بردن از شعرخوانی.

نتیجه ای که از این همه می توان گرفت همان است که خانم بل نیز در "مقدّمهٔ مترجم" گرفته است: اروپائیان گرچه به هنگام خواندن اشعار حافظ اسیر "موسیقی لذت بخش" سروده های او و "آهنگ ظریف" کلامش می گردند، امّا «انگشت شماری از میان ما برای دریافت خرد یا تسلای خاطر به حافظ روی می‌آوریم» (ص ۳۸)، و علت این امر «بازی اوست با کلماتی که چیزی می گویند و چیزی کاملاً متفاوت افاده می کنند»، و عدم صراحت فلسفه ای که جرئت سخن گفتن ندارد، یعنی ویژگی هایی که «به همان اندازه که ذهن شرقی» (The Oriental Mind) را جلب می کند، اروپائی را از خود بیزار و روگردان می‌سازد» (همانجا). در این میان، خانم بل نظر خاصّی هم در مورد تصوّف ابراز می دارد، و آن اینکه «منشاء تصوّف را باید در حکمت یونانیان جُست که "ذهن شرقی" آنرا به شکلی غریب مُعوج کرده است!» (صص ۲۹-۲۸)

و امّا کتاب دوّم، یعنی ***بحر خضرای آسمان*** *(The Green Sea of Heaven)* را، که ترجمهٔ پنجاه غزل منتخب از حافظ در آن آمده، می توان نمونه ای شمرد از کار میراث‌بران شرق شناسی، یعنی غربیانی که رفته رفته با مواضع فکری و تعصّبات نهفته در مقال شرق شناسی آشنا شده و برآنند تا میان خود و آن سنّت استعماری فاصله افکنند. اینان در کار خود معمولاً از انفاس فرهیختگان و دانش اندوختگانی مدد می‌گیرند که در ذهنشان مرزهای عبور ناپذیر و سدهای سدید میان "غرب" و "شرق"، میان "ما"، و "آنها" جای خود را به حدود و ثغوری داده است که می توان آن را درنوردید. امروز فارسی زبانان به مراتب بیش از پیش با گرایش ها و نحله های فکری و ادبی اروپا و آمریکا آشنایند؛ و امروز غربیان کم و بیش به نسبیّت اعتبار مقوله هایی همچون خردورزی، شاعری، و فرهنگ سازی پی برده اند. امروزه روز داد و ستد فرهنگی و ادبی به آسانی در قالب تنگ مطامع سیاسی صرف نمی گنجد، و کاری همچون ترجمهٔ شعر به راحتی عرصهٔ نمایش برتری "ما" بر "آنان" نمی گردد. در خلال صد سالی که کار خانم گرترودبل را از کار خانم الیزابت گِری جدا می‌کند از یک سو فارسی زبانانی، که منبع آگاهی اروپا و آمریکا را از شعر فارسی تشکیل می دهند، در یک طی الارض تاریخی مسافت میان شرق و غرب را درنوردیده و

اصل این گونه تقسیم بندی ها را به نقد کشیده اند. از سوی دیگر، درهمین دوران نظر غربیان دربارهٔ شعر و شعریّت، دربارهٔ ترجمه و تفسیر، و دربارهٔ رابطهٔ میان شعر و زمانهٔ شاعر نیز دگرگون شده است. خانم الیزابت گِری، مترجم آمریکائی حافظ در واپسین سال های قرن بیستم، به یادگرفتن زبان فارسی در دانشگاه هاروارد، زیر نظر استادانی همچون ویلر تکستون Wheeler Thackston و حسین ضیائی پرداخته، همراه با خانم آناماری شیمل به هند رفته، در دانشگاه علیگر محضر استاد وارث کرمانی را درک کرده، و آنگاه در اصفهان از ایرانیانی مانند فرهنگ جهانپور و محمود قائمی درآشنائی با غزلیات حافظ مدد گرفته است. پس او را نمی توان به آسانی به شرق شناسی متّهم کرد، و به راستی نیز بنای کار او در ترجمهٔ غزلیّات حافظ و در تدوین کتاب «بحرخضرای آسمان» بر شالودهٔ دیگری استوار است، چنانکه خواهیم دید.

این سخن ، امّا، بدان معنا نیست که حد و مرزی میان شعر فارسی و شعر انگلیسی متصوّر نیست، یا الیزابت گری وجود چنین حد و مرزی را حس نمی‌کند. نکته در آگاهی به این حقیقت است که غزل فارسی در ترجمهٔ انگلیسی خود را در متن سنتّی از نقد و نظر می یابد که دیرگاهی است آن را به مثابهٔ نوع نامرغوب تری از شعر غنائی انگلیسی رقم زده. در کار الیزابت گِری این پیشینه درکسوت اخطاری به خوانندهٔ انگلیسی زبان در می آید که فکر نَسبیّت فرهنگی و ذهنیّت فردی در آن جا سازی شده است. گِری در بخشی از مقدّمهٔ خود می گوید:

> این غزل ها اغلب درچشم "خوانندهٔ غربی" که برای نخستین بار به آنها نزدیک می شود معتاوار می نماید. تعدادی تصویر در یک شعر پس از دیگری و در شعر دیگری از پی آن شعر ظاهر می‌شوند. خود اشعار به نظر نمی رسد عزم مقصدی داشته باشند: نه آغازی، نه کنشی، نه پایان و پاسخی نهایی. گاه سطور شعر نامربوط به هم به نظر می‌رسند. و همه چیز مبهم می نماید: آیا شاعر با معشوق خود سخن می گوید؟ یا به امیری عبرتی می آموزد؟ یا آیا این همان دقیقهٔ حکمت است خطاب به سالکی که در طریق وحدت با حق گام نهاده است؟ اگر فرض کنیم شاعر با معشوق ـ یا از معشوق ـ سخن می گوید، این معشوق آیا زن است یا مرد؟ آیا به راستی این شاعر است که سخن می گوید؟ و آیا شرابخواری برخلاف شریعت اسلام نیست؟ (ص ۷).

برپایهٔ این پرسش ها، گِری از خوانندهٔ نو آشنا با حافظ می خواهد تا «پیش فرض های ریشه دار ادبی خود را به پرسش گیرد، و هم از آغاز در کاربرد

متر و معیار و سنجه ها و ضابطه های نقد ادبی غربی احتیاط به خرج دهد.» این هشدارها، و طرح پرسش هایی از این دست، را می توان نخستین گام های ضروری در راه شناخت آنچه دیگران گرامی می دارند ولی برما غریبه می نماید دانست. همین روش درگزینش مباحث و نحوهٔ ارائهٔ آنها نیز به گِری کمک می‌کند تا کار خود را به عنوان کوششی در برابر- و نه در امتداد- سنت شرق شناسی ارائه دهد. مباحثی از قبیل «حافظ و زمینهٔ تاریخی حیات او،» «ادب در دربار ها،» «غزل، مواریث و تصاویر آن» نمونه هایی از این کوشش است. درخلال آنها، گِری بحث مربوط به وحدت و کثرت مضمون در غزل فارسی را نیز مطرح می کند، مشکلات تدوین متن منقح حافظ را بر می شمارد، و سرانجام روش کار خود را نیز توجیه می کند.

از همه مهم تر، گِری در مقدمات کتاب سخن اصلی را به دیگری می‌سپارد. در مقدمهٔ «بحرخضرایَ آسمان» مقاله ای از داریوش شایگان به چاپ رسیده زیر عنوان « اقلیم آرمانی حافظ» (The Visionary Topography of Hafiz)،[۳] که درآن نویسنده با شرح القابی نظیر "لسان الغیب" و "ترجمان الاسرار،" که در خلال قرون به حافظ عطا شده، آغاز می کند. شایگان آنگاه به موضوع رابطهٔ ایرانیان با حافظ روی می آورد، و می گوید: «هر ایرانی رابطهٔ خاص خود را با حافظ دارد. . . و پاره ای از خویش را در او می یابد . . . و به همین دلیل است که تربت او زیارتگاه همهٔ ایرانیان است . . . چرا که همگان . . . به آنجا می روند تا خود را دریابند، و پیام شاعر را در خلوت دل خود بنیوشند» (ص ۱۶). در موضوع ساختار مضامین در غزل حافظ، شایگان بر آن است که غزل حافظ به خواننده این احساس را می دهد که شاعر "چشمی چند ضلعی" (an eye "with multiple facets") دارد؛ که هر بیت حافظ تمامیتی است درخود که ربط زمانی با بیت بعد ندارد بلکه با آن «هم زمانانه هم‌گوهر» (synchronically consubstantial) است؛ و سرانجام این که هرغزل جهانی است در درون جهانی فراخ تر و این بخش جدایی ناپذیری است از « بینش کیهانی شاعر» (The cosmic vision of the poet).

پُر واضح است که دراین مقدمه نیز مانند مقدمهٔ مترجم با بیانی رویا روئیم از رابطهٔ خاص یک خوانندهٔ معاصر، یعنی داریوش شایگان، با آن شاعر. درحقیقت همین ذهنی‌گرا بودن است که مقدمهٔ شایگان را از مقدمهٔ دنیس راس متمایز و متفاوت می کند. آنچه شایگان دربارهٔ حافظ می گوید به تصریح مؤکّد خود او فردی است و ذهنی است و قابل تعمیم نیست. دراینجا سخن از "شرق"

و "غرب" و "ذهن شرقی" و "خوانندهٔ اروپائی" نیست. آنچه شایگان دربارهٔ حافظ می گوید موضع خود اوست، و وظیفه ای که بردوش ما می‌نهد نخست درک نوعی رابطه است که داعیهٔ همگانی شدن ندارد، و بعد ـ اگر بتوانیم ـ سنجش رابطهٔ خودمان با این شاعر در مقایسه با رابطه ای که این ایرانی فارسی زبان هم‌عصر ما بیان می کند. این گونه برخورد با حافظ بر سرتاسر مقالهٔ «اقلیم آرمانی حافظ» حاکم است، و شایگان نظر خود را در بارهٔ مفاهیمی همچون ازل و ابد، نظیره های زیبائی شناختی بینش حافظ، و مسئلهٔ تناقض در اخلاق و رفتار رندان بیان می کند، و با این کار تصویری از حافظ در ذهن یک صاحب نظر ایرانی معاصر به دست می دهد. پس تفاوتی که میان مقدمه‌های دو کتاب «اشعار حافظ به روایت گرترود بل» و «بحر خضرای آسمان» می توان دید همانا نمونه ای است از تفاوت میان نگرش شرق شناسانه با نگرشی که پس از انقراض آن مقال می‌کوشد تا از برداشت های کلّی و کل گرا، که از عصبیت های فرهنگی آگاه یا نیاگاه مایه می گیرد، بپرهیزد، و در عرصهٔ تأویل و معنا شناسی غزلیّات حافظ جایی برای برداشت های شخصی بگشاید.

برداشت شخصی از حافظ بارزترین خصلت کتاب سوّم نیز هست که به نام «اشعار حافظ» به ترجمهٔ رضا صابری منتشر شده است، گرچه مترجم برداشت‌های خود را اغلب به شکل احکام کلّی، و در زبانی ارائه می‌کند که راه را برشناخت می بندد. این کتاب نیز، که برخلاف دو کتاب نخست حاوی همهٔ غزلیّات حافظ براساس متن غنی ـ قزوینی است، مقدمه ای دارد به قلم مترجم. در این مقدمه، رضا صابری به شرح دلایلی می‌پردازد که به نظر او حافظ را به محبوب ترین شاعر در چشم ایرانیان بدل کرده است. مترجم «سبک شعری غیر قابل قیاس» (incomparable poetic style) حافظ و «زیبائی زبان او» (the beauty of his language) را از جمله دلایل این محبوبیت می داند، و از استفادهٔ استادانهٔ حافظ از کلمات، عبارات و اصطلاحات فارسی سخن می گوید. وی می گوید: «حافظ کلمات فارسی را چندان ماهرانه به کار می برد که هیچ نتیجه ای جز خلق یک شاهکار از آن بر نمی آید.» (ص هفت)، و اظهار نظر می کند که حافظ «حسّ تیزی از آهنگ و لحن و آوای واژگان و موسیقی شعر دارد.» (همانجا). این گونه اظهار نظرها را از خوانندگان ایرانی حافظ بسیار شنیده‌ایم. از ابتدای کار حافظ شناسی درایران تا به امروز نسل های چندی از ایرانیان بهت و حیرت شادمانهٔ خود را در رویارویی با شعر حافظ با واژگانی از همین دست بیان کرده اند، و این در خود نیکو و مهم است، چرا که از یک سو

مهر ما را به این شاعر بزرگ ابراز می دارد، و از سوی دیگر حال ما را در برابر آنچه به آن مهر می ورزیم بیان می کند. نکته دراین است که این گونه سخن گفتن دربارهٔ شعرحافظ جز این که عشق بیکران و شیفتگی و شگفتی بی‌پایان ما را نسبت به تسلّط او بر زبان فارسی بیان کند کار دیگری به انجام نمی رساند. مشخّصاً این که هرگاه شناخت را در معنای راه یافتن به شیوه ها و شگردهای کاری که خود از انجام آن عاجزیم بگیریم، این گونه سخن گفتن از حافظ به شناخت کار او راه نمی برد.

صابری درعین حال برخلاف دنیس راس، که موسیقی و آهنگ شعر را در تقابل با مادّه و معنای آن می بیند، این هر دو را درکنارهم عرضه می‌کند و هر دورا بخشی از قصد و غرض آگاه شاعر درکارسرودن شعر می‌شمارد. وی می گوید: «هدف حافظ روشنی یا صراحت بیان» ("clarity or lucidity of expression") نبوده، بلکه زیبائی و شکوه زبان ("the beauty and elegance of language") و بزرگی و ژرفای معنا ("immensity and profundity of meaning") منظورنظر وی بوده است» (ص هشت). درنظر صابری- که تفاوت چندانی با نظرچیره درمیان روشنفکران امروز ایران ندارد- شاعران آدمیانی حستاسند و جهان ایشان با جهان تجربه های روزمّره فرق ها دارد، جهانی است سرشار از عشق و زیبائی و سرمستی، و به دور از جهان هوشیاری که منطق و بحث و جدل درآن جاری است، و در آن معضلات فلسفی و اجتماعی انسان طرح می شود و فیصله می‌یابد، و قانون و شریعت بر مسائل میان افراد و آحاد آن حاکم است. این گونه ارزیابی‌های امروزیان که براساس برداشت ها و اشارات شاعرانه در دیوان حافظ صورت می‌گیرد، درنهایت جز آن که از بزرگی کار این شاعر بکاهد ثمری ندارد، چرا که هرگاه حافظ را موجودی استثنائی تصوّرکنیم پس سروده‌های او ربطی به جهانی که ما آدمیان عادی درآن زیست می کنیم ندارد؛ حافظ موردی است استثنائی درتاریخ بشّریت، یا چنان که بعضی گفته اند اعجوبه ای یگانه. پس زندگی و هستیش هیچ اعتباری و درسی برای زندگی و هستی ما ندارد. نتیجهٔ دیگری که از سخن گفتن از حافظ به صورت عام و کلّی -توگوئی نه خود او در زندگی خویش از مراحل و عوالم گوناگون گذشته و نه شعرش دستخوش سرد و گرم روزگار و نشیب و فراز کار آفرینش هنری بوده است- حاصل می شود این است که تدقیق در شعر حافظ و تحلیل آن بیهوده است. به این سخن صابری توجه کنید: «هرغزل حافظ یک اثر هنری، و در حقیقت یک شاهکار، است. دیوان حافظ بهشتی زیباست و منبع شادی برای آنان که در آن گام می‌گذارند»

(ص یازده). این گونه سخن ارزش تحلیلی ندارد، و به گفتار عاشقی می‌ماند که معشوق خود را زیباترین زن یا مرد جهان می‌نامد؛ بیانی است عاطفی از عوالم عاشقی، و برای دیگران راهنمای شناخت شخص معشوق گوینده نمی تواند بود.

و نکتهٔ آخر دربارهٔ مقدمهٔ صابری این که در واپسین صفحات مقدمه وی مکرراً از ترجمهٔ خود با عبارت "ترجمهٔ صدیق" ("faithtul translation") یاد کرده است. مراد ایشان درحقیقت ترجمهٔ تحت اللفظی یا واژه به واژه است که درآن نزدیکترین معادل واژگانی، نحوی یا دستوری زبان مقصد به عنوان ترجمهٔ واژه یا ترکیب کلامی زبان مبداء برگزیده می شود. این تعبیر به نظر من نشانهٔ آشنائی اندک مترجم است با مقولهٔ پیچیده ای مانند ترجمه، به ویژه در مباحث امروزین نقد و تفسیر ادبی. خلاصهٔ کلام این که هرگاه بپذیریم زبان نظامی چند بعدی و دارای لایه ها و ساحت های مختلف است سخن گفتن از ترجمهٔ تحت اللفظی به عنوان "ترجمهٔ صدیق" تقلیل دادن دید است به آشکار ترین و مرئی ترین سطح زبان در کاربرد روزمرهٔ آن. شاید در گفت و گوهای عادی هرروزه، یا در نثر علمی، یا در مبادلهٔ اخبار و احوال بتوان ترجمهٔ تحت اللفظی را ترجمهٔ صدیق دانست، ولی درمورد شعر، یعنی پیچیده ترین و بغرنج ترین نمود زبان، این معادله صدق نمی کند. این سخن بدان معنا نیست که در ترجمهٔ حافظ به زبان انگلیسی گاه ترجمهٔ تحت اللفظی شاعرانه ترین عبارت را به دست نمی‌دهد، بلکه بدان معناست که دراین کار نه می توان حکمی کُلّی صادر کرد، و نه می توان روشی جامع و یکسان در پیش گرفت و آن را از سایر روش ها برتر شمرد. هر مترجم حافظ در ترجمهٔ هرواژه و عبارت و تصویری با امداد گرفتن از احاطهٔ خود به ارزش های ادبی موجود در متن فارسی و اشراف خود بر ارزش های معادل آن در زبان و ادبیّات انگلیسی می کوشد بهترین معادل را بیابد و به جای متن فارسی بگذارد، و دراین کار هم جز داوری ذهنی خویش هیچ ملاک و معیاری را نمی تواند برکار خود حاکم کند. به همین ترتیب، هرنسل از خوانندگان حافظ- و در هرنسل هرگروه ازخوانندگان حافظ (مثلاً فارسی زبانان مسلّط به زبان انگلیسی یا انگلیسی زبانان آشنا به زبان فارسی) -برداشت فردی و ذهنی خود را از حافظ ارائه می‌دهد. درمیان همهٔ مقدمه ها و پیشگفتارهایی که دراین مقاله بررسی کردیم، آنچه مقدمهٔ داریوش شایگان را ممتاز و متمایز می‌کند درک و بیان همین عوالم ذهنی و فردی است که هریک از خوانندگان شعر حافظ با او دارد. و همین امر اساس نظر هریک از ما را از آهنگ و موسیقی و معنا و محتوای شعرحافظ- و روش بایسته در ترجمهٔ شعر او-

تشکیل می‌دهد.

سخنان من درباب مقدمات سه کتاب مورد بررسی به درازا کشید، و سخن گفتن از کار اصلی سه مترجم، یعنی ترجمهٔ آنها از شعر حافظ خود فضائی می‌طلبد به گستردگی تمامی فکر و کاری که سه مترجم به این مهم اختصاص داده اند. امّا برای آنکه نمونه ای هرچند اندک از تفاوت ها و تشابه های موجود در کار ایشان نیز به دست داده باشیم، این مقاله را با مقایسه ای اجمالی از سه ترجمه از یک بیت معروف حافظ به پایان خواهیم برد. خواهیم دید که آنچه در بالا "برداشت فردی" و "عوالم ذهنی" خواندیم چندان هم بی ربط با زمانه و زمینهٔ کار مترجمان نیست، چرا که مفاهیمی همچون برداشت فردی و عوالم ذهنی نیز خود عمیقاً و اصالتاً اجتماعی و تاریخی هستند، چرا که فرد آدمی، بدون بستگی‌ها و تعلقّات اجتماعی و تاریخی، جز درخیال متصوّر نیست.

بنا براین همه، به تحلیل مختصری از سه ترجمهٔ انگلیسی از یک بیت معروف حافظ روی می آوریم. آن بیت این است:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل ها

ترجمهٔ گرترود بِل که صد سالی پیش صورت گرفته چنین است:

The waves run high, night is clouded with fears,
And eddying whirlpools clash and roar;
How shall my drowning voice strike their ears
Whose light-freighted vessels have reached the shore.

ترجمهٔ الیزابت گری، مترجم معاصر آمریکائی حافظ، این گونه است:

The dark night, the fear of waves, the terrifying whirlpool,
How can they know of our state, those who go lightly along the shore?

و این هم ترجمهٔ رضا صابری، جدیدترین مترجم ایرانی حافظ:

A dark night, the fear of waves, and a whirlpool so forbidding!

How can the light-burdened on the shore know our plight?

آنچه در نگاه نخست ترجمهٔ بِل را از دو ترجمهٔ دیگر- و اخیر تر- متمایز می‌کند اولاً همان است که اصطلاحاً به آن " ترجمهٔ آزاد" در برابر "ترجمهٔ تحت اللفظی" می گوئیم، و این البتّه توصیفی است نسبی. در ترجمهٔ بِل واژگان بسط یافته، عبارت بندی ها جا به جا شده، و درمواردی صفات یا ترکیباتی به اصل بیت حافظ افزوده شده است. مهم ترین این تغییرات، به نظر من، در آنجاست که در روایت بل "سبکباران ساحل ها" گویا خود سرنشینان کشتی هایی بوده اند که از گرداب هایل جان به در برده و به ساحل رسیده اند. علّت جان به در بردنشان هم سبکی بارکشتی هاشان بوده است. این تعبیر در بیت حافظ البته تصریح نشده، و ما خوانندگان فارسی زبان حافظ شاید بیشتر عبارت "سبکباران ساحل ها" را به معنای کسانی می گیریم که هرگز تن به سوار شدن بر کشتی نداده اند، نه همسفرانی که سفر را به پایان رسانده و به ساحل باز گشته اند. آیا می توان کلام حافظ را، حتّی به تلویح، چنین تعبیرکرد؟ من برای این پرسش- و این گونه پرسش ها- پاسخی ندارم. تفاوتی نظیر این را می توان در لفّ و نشر دیگری دید که بل به کلام حافظ داده است. از سطر سوم متن انگلیسی چنین استنباط می شود که گرفتاران موج و تیرگی و گرداب درحال فریاد کشیدنند، فریادی که به دلیل فرو رفتن تدریجی کشتی در آب هرآن ضعیف تر می شود، و امید نجات را به یأس بدل می‌کند. این تعبیر در بیت حافظ نیست، و پیداست که گرترود بل خواسته از یک تصویر شعر انگلیسی، یعنی تصویر drowning voice بهره گیرد، و ارزش شعری آن را در ازای ارزش شعری" دانستن حال" که امری است انفاسی و لدنّی به کار برد.

به طور کلی، برای آنان که با ادبیّات انگلیس- به ویژه شعر دورهٔ ویکتوریا- آشنایی دارند واضح به نظر می‌رسد که بِل از آن منظر، یعنی شعر انگلیسی در اواخر قرن نوزده که زمانهٔ خود اوست، به حافظ می نگرد. در آن دوران هنوز وزن و قافیه بخشی از گوهر و مادّهٔ شعر انگلیسی محسوب می‌گردید، و نه عَرَض و آرایش بیرونی آن. هم از این روست که بِل شعر خود را در قالب رایج ترین وزن شعر انگلیسی، یعنی Iambic Pentameter عرضه کرده و به کاربرد قافیه نیز پای بند مانده است. در ترجمهٔ او سطر اوّل با سطر سوّم هم‌قافیه است (fears/ears)، و سطر دوّم با سطر چهارم (roar/shore).

بِل همچنین میراث‌بر شعر رمانتیک انگلیسی است، و از خصلت های آن مکتب

یکی هم این است که طبیعت را پویا و درحال شدن به نمایش می گذارد، و این خود یکی از ارکان انقلاب رمانتیک های انگلیسی است علیه شاعران نئوکلاسیک قرن های هفدهم و هجدهم، چون جان درایدن (John Dryden) و الکساندر پوپ (Alexander Pope). هم از این روست، به گمان من، که بل تصویر ساکن و بی‌حرکت حافظ را، که درقالب سه عبارت وصفی بدون فعل ("شب تاریک"، "بیم موج،" و "گرداب هائل") بیان شده، به افعال متعدد می آراید، و دریای طوفانی بیت حافظ را با تکرار مؤکد چند کنش باز می نمایاند. در ترجمهٔ او "امواج سر می کشند،" «شب ابر هراس برسرکشیده،» و «گرداب های گردان به یکدیگر برمی‌خورند و می خروشند.» آنچه در این میان از دست رفته است، همانا حرکت گام به گام رو به درون است که در مصرع حافظ خواننده را ـ خواه آگاه باشد خواه نباشد ـ از "تاریکی" شب که پدیده ای است مرئی و بیرونی به "بیم" که احساسی است درونی وای بسا نامرئی می‌برد، و از آنجا به "گردابی هایل" می‌رساند که به قید "چنین" مقیّد شده است، یعنی گردابی که هول آن را تنها کسی که درمیانهٔ آن باشد (بار اشارتی نزدیک مکنون در "چنین" یا "چون این") می تواند آن را احساس کند. آنچه جای ارزش از دست رفته را گرفته شکلی از عرضهٔ تصویر است که عمیقاً و مستقیماً به جهان زیبائی شناختی مترجم مربوط می‌شود، و برای ما تنها تا آنجا از ارزش شعری برخوردار است که اشرافمان برمبانی زیبائی شناسی عصر ویکتوریا اجازه دهد.

آنگاه که به مقایسهٔ دو ترجمهٔ معاصر از حافظ می‌رسیم، که یکی توسط یک مترجم فارسی زبان و دیگری توسط یک مترجم انگلیسی زبان صورت گرفته، تفاوت ها تا بدین حد چشمگیر نیست، چرا که مترجمان با هم هم‌عصرند و گرایش غالب امروز در کار ترجمهٔ ادبی بر ترجمهٔ تحت اللفظی استوار است. امّا در اینجا نیز می توان به تفاوت های ظریفی اشاره کرد که چشم انداز دو مترجم و زاویهٔ نگاه ایشان را به شعر، به حافظ، و به کار ترجمهٔ ادبی باز می نمایاند. درکّل می توان گفت ترجمهٔ صابری حتّی از ترجمه گری هم نزدیکتر به مفهوم ترجمهٔ واژه به واژه است. مثلاً صابری ترکیب "سبکباران" را به همان صورت به انگلیسی درآورده یعنی به جای آن light-burdened گذاشته، و یا مانند حافظ درتمام بیت تنها یک فعل ـknow به جای "دانند" ـ به کار برده، و با این کار سکون و بی حرکتی حاکم بر بیت حافظ را منتقل کرده است. امّا آیا در ترجمهٔ او عبارت "the light-burdened on the shore"، به عنوان فاعل فعل دانستن، برای خوانندهٔ انگلیسی زبان تعقید ایجاد نمی کند؟ و در ترجمهٔ گری،

آیا عبارت "those who go lightly" سبکباری را تداعی می کند یا سبک رفتاری را؟ در این گونه دقّت هاست که مرزها و محدوده های ترجمهٔ تحت اللفظی روشن و میزان ارزش و اعتبار آن در ترجمهٔ شعر معلوم می‌گردد.

نکتهٔ جالب توجّه دیگر در مقایسهٔ دو ترجمهٔ اخیر این است که صابری، که غایت ترجمهٔ واژه به واژه را به عنوان "ترجمهٔ صدیق" برگزیده است در ترجمهٔ کلمهٔ "حال" به‌جای واژه ای نظیر state که گری به کار برده و مانند "حال" درفارسی خنثی است (یعنی می تواند بد یا خوش باشد)، از واژه plight که بار منفی دارد استفاده کرده. بدین معنا مترجم، هرچند هم پیش از دست زدن به کار ترجمه روشی را برگزیند و بکوشد به آن پای بند بماند، درعمل، در کار سنجیدن و سبک سنگین کردن ابعاد مختلف کارجایگزینی واژگان، مورد به مورد به وزن و قدر و صدا و نوا، و معنا و محتوا و فحوای هرکلمه توجّه می کند، و سرانجام در فرایندی که پیچیدگی هایش ای بسا از خود او نیز پنهان بماند، گزینش هایی می کند، و کار خود را در معرض داوری دیگران می‌گذارد. از همین روست که در بارهٔ ترجمهٔ ادبی ـ و بی تردید دربارهٔ ترجمهٔ حافظ به انگلیسی ـ بیان های کلّی و شامل را اعتبار چندانی نیست. مثلاً آنجا که صابری می‌گوید: «اگر چه چند ترجمه از حافظ به زبان انگلیسی وجود دارد، ولی متأسّفانه هیچ یک از آنها «حق کار این شاعر بزرگ را ادا نمی کند،»وظیفه ای را بر دوش می گیرد که هم از پیش معلوم است از عهده اش بر نخواهد آمد. هیچ مترجمی هرگز نخواهد توانست حق کار شاعری بزرگ را ادا کند، گرچه هرکوششی به جای خود و به نسبت فرهیختگی مترجم و دقّت او در کار ترجمه در خور قدردانی است. تذکّر این نکته را به ویژه از این نظر ضرور دانستیم که با توجه به کثرت فارسی زبانان شعر دوست در خارج از جهان فارسی زبان بی‌گمان در آینده شاهد کوشش های فزونتری درکار ترجمهٔ ادبیات فارسی به زبان های غربی خواهیم بود. این مترجمان، باید کار خود را نه در مقابل بلکه در امتداد امروزین و فردائی کوشش های پیشین ببینند، از هرآنچه پیش از ایشان انجام گرفته بهره گیرند، و دنبالهٔ کار را به آیندگان بسپارند.

مشاهدات و ملاحظاتی از نوع آنچه در بارهٔ ترجمهٔ یک بیت از حافظ در سه ترجمهٔ انگلیسی آمد را می توان در بارهٔ هر بیت، و گسترده تر از آن را در بارهٔ هر غزل در هریک از سه ترجمه ای که در اینجا موضوع بررسی ما بوده است، ارائه داد. جان کلام در این است که ترجمه ـ به ویژه ترجمهٔ متونی که ریشه و لنگر عمیق زبانی و فرهنگی دارند ـ امری مکانیکی نیست که بتوان انواع آن را به

صفاتی همچون "بد" یا "خوب" یا "عالی" متّصف کرد. هر ترجمهٔ جدّی کوششی است در فرایند انتقال متنی از زبانی به زبان دیگر با درک و پذیرش عمیق این حقیقت که شالوده و پایهٔ کار ما و شیوه ها و شگردهای ما نهایتاً تابع آن است که ما خود کیستیم و در کجای فرهنگ و تاریخ ایستاده ایم، و از کدام منزل و منظر به کار ترجمه می اندیشیم. خود از همین روست که از دیرباز کار ترجمهٔ ادبی را با تصویرهایی از قبیل کشت گیاهی درخاکی جز آن که خود درآن روئیده یا پیوند زدن شاخه ای به تنه ای جز آن که برآن رُسته وصف کرده اند. دراین گونه توصیف ها، آنچه مهمّ است توجّه به حیات ارگانیک یا سازواره ای متن است که باید درخاکی دیگر ریشه بدواند، بر زمینی دیگر بروید، و شاخ و برگ خود را در هوائی دیگر بگسترد تا بتواند به حیات خود ادامه دهد. هر فرد از هر نسل از مترجمان و مفسّران و معبّران حافظ نیز ترجمه و تفسیر و تأویل خود را از حافظ از فرهنگی که خود درآن پرورده شده می گیرد و حاصل کار خود را به صورت ترجمه ای یا نقدی یا تفسیری از حافظ به آیندگان می‌سپارد. حتی این امید هم واهی است که بیندیشیم که این فرایند سرانجام ما را به ترجمه ای نهایی از حافظ، مثلاً در زبان انگلیسی، نزدیک خواهد کرد که جامع تمامی توان و زیبائی کلام او باشد. مترجمان حافظ را نیز می توان سیزیف‌وار درکار بالابردن صخره ای تصوّر کرد که ـ خود باید بدانند ـ سرانجام ناگزیر به درون درّه درخواهد غلتید، ولی کار ایشان را عبث نمی توان پنداشت، که اینان با این کار سرشت و سرنوشت خود و زمانهٔ خود را باز می گویند.

پانوشت ها:

۱. درمورد نقد شرق شناسی، ن. ک. به: آثار ادوارد سعید، به ویژه دو کتاب زیر:

Edward Said, *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978;

_____, *Culture and Imperialism*. New York, Knopf, 1993.

۳. در بارهٔ "خلیفهٔ روستای بری" ن. ک. به: کتاب های زیر در ذیل همین عنوان:

Margaret Drabble, ed. *The Oxford Companion of English Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1985;

Isaac Disraeli, *Curiosities of Literature*. New York, W.J. Widdletone, 1871.

۳. کِری درپانویسی توضیح می‌دهد که مقالهٔ شایگان در اصل به زبان فرانسه بوده، وبعد به‌زبان انگلیسی ترجمه شده است. از این که آیا این مقاله به زبان فارسی نیز در جائی به چاپ رسیده باشد آگاهی ندارم، و به همین دلیل عنوان آن را خود ترجمه کرده ام، و به نظرم نارسا می‌آید.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران
۱۳۵۷-۱۳۲۰
(۱)

عمران خوزستان

عبدالرضا انصاری حسن شهمیرزادی احمدعلی احمدی

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

فهرست

سال چهاردهم، تابستان ۱۳۷۵

ویژهٔ سینمای ایران

پیشگفتار ۳۴۱

مقاله ها:

سینمای ایران از دیروز تا امروز — **فرخ غفاری** ۳۴۳

کیارستمی و فریدون رهنما — **یوسف اسحاق پور** ۳۵۳

پس از صد سال — **بهرام بیضائی** ۳۶۳

تنش های فرهنگ سینمائی در جمهوری اسلامی — **حمید نفیسی** ۳۸۳

استقبال فرانسویان از سینمای معاصر ایران — **مژده فامیلی** ٤۱۷

سینمای جمهوری اسلامی: دو روی یک سکّهٔ قلب — **پرویز صیاد** ۴۳۱

قیچی های تیز :ر دست های کرر — **جمشید اکرمی** ۴۵۷

سینمای ایران در دو حرکت — **هرموز کی** ۴۷۷

تولید سینمائی در ایران پس از انقلاب — **آنی یس دو ویکتور** ۴۹۳

گزیده:

سینما و رهنمودهای دولتی ۵۰۳

نقد و بررسی کتاب:

زیر بار امانت حافظ — **احمد کریمی حکاک** ۵۰۵

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای ٤ تا ٦ از جلد هفتم منتشر شد

Fascicles 4-6, Volume VII

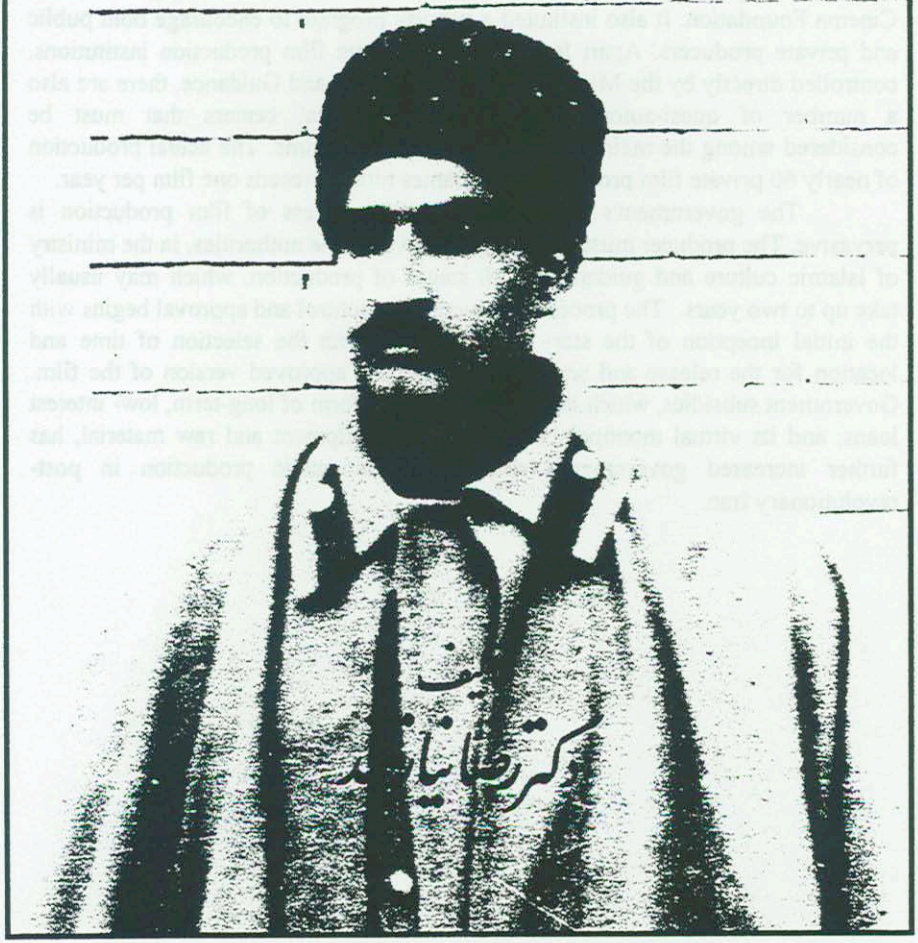
Fascicle 4: Deylam, John of - Divorce
Fascicle 5: Divorce - Drugs
Fascicle 6: Drugs - Ebn al-Atir

اثری که باید در خانه و دفتر هر ایرانی فرهنگ‌دوستی موجود باشد.

MAZDA PUBLISHERS
P. O. BOX 2603
COSTA MESA, CA 92626
Tel: (714) 751-5252
Tel: (714) 751-4805

رضا شاه

از تولد تا سلطنت



تألیف
دکتر رضا نیازمند

بنیاد مطالعات ایران، ۱۳۷۵

The Nature and Process of Film Production

Agnes Devictor

The Iranian cinematic production would not have survived the impact of the revolution and the Iran-Iraq war had it not been for the active involvement of the post-revolutionary regime in this field. In 1982, the government set forth a new policy regarding national film production and established a number of state-run institutions for film production and experimental cinema, including the Farabi Cinema Foundation. It also instituted a subsidy program to encourage both public and private producers. Apart from wholly state-run film production institutions, controlled directly by the Ministry of Islamic Culture and Guidance, there are also a number of quasi-autonomous, semi-governmental centers that must be considered among the main producers of the Iranian films. The actual production of nearly 60 private film production companies rarely exceeds one film per year.

The government's involvement in the process of film production is pervasive. The producer must obtain the approval of the authorities, in the ministry of Islamic culture and guidance, at all stages of production, which may usually take up to two years. The process of government control and approval begins with the initial inception of the story line and ends with the selection of time and location for the release and screening of the final approved version of the film. Government subsidies, which is now mostly in the form of long-term, low- interest loans, and its virtual monopoly over technical equipment and raw material, has further increased government's role in the cinematic production in post-revolutionary Iran.

Depiction of physical attraction is banned; woman characters are required to cover their hair and wear large outer garments to hide their female shape. Recent restrictive codes have banned close-ups of women, make-up, and scenes of women running that accentuate their bodies. Similarly, male characters are not allowed to wear ties and neckties. Films are subject to control at every stage of the production, and a harsh rating system imposed by the government effectively determines the box-office prospects of each film. Furthermore, the government holds a monopoly over film stock and film equipment, which further tightens its grip over film production. Several Iranian films by major film makers have been either totally banned or have some of their scenes altered. The limited number of imported films have been subject to extensive cuts. When the wholesale removal of a scene is not possible, portions of the actual film frames are manually blacked out.

Ideology, Revolution and Cinema

Hormuz Key

Following the pioneers of Iran's film industry, two distinct groups of filmmakers have played a dominant role in Iranian cinema: those who have been primarily interested in making commercial and profitable films and those committed to creating serious cinematic works underlining specific political or ideological themes. In the latter group which included directors such as Bahram Beyza'i, Naser Taqva'i, Ali Hatami, Amir Naderi, Parviz Kimiavi, one director, Mas`ud Kimia'i, stands alone. In a span of nearly two decades, from 1968 to 1978, and in a series of socially motivated films, he brought the art of political cinema to bear upon political struggle. Lamenting the disappearance of traditional values, and lambasting what he saw as pervasive venality and corruption, particularly in the urban centers and among the middle class, he used his films as vehicles for not only depicting popular discontent but encouraging acts of defiance. In a sense, he was perhaps the only filmmaker among his peers who had symbolically signaled the coming of the revolution.

In the post-revolutionary period, the cinematic career of Mohsen Makhmalbaf as screen writer and director, represents a totally different path of development. He began his career as a committed Islamist filmmaker intent on debunking western values and deriding their influence in Iranian society. However, in a gradual transformation which has culminated in his latest film, *Gabbeh* [The Rug], he has set aside ideological and religious themes and has instead concentrated either on subtle criticism of the policies and practices of the Islamic regime or on depiction of life well beyond the pale of politics and struggle.

phase of the censorship process, due to ad hoc nature of regulations and the arbitrary method of their application. The dwindling number of movie houses--from 420 prior to the revolution for a population of 30 million to around 250 for nearly 65 million people--is another indication of the contempt with which cinema is held by the current regime.

Apart from a handful of films with soft poetic themes, the films that have been produced in Iran glorify bloodshed and violence. Indeed, war and martyrdom, as the ultimate expression of self-sacrifice, have been the recurrent themes in these films. Other prevalent topics are depiction of the negative aspects of the Pahlavi period, denunciation of the Iranian opposition groups abroad, and vilification of the United States.

Those handful of Iranian films that have been critically acclaimed in international festivals or praised by foreign critics neither represent the Iranian film industry as a whole nor remotely depict the life of contemporary Iranian society. On the contrary, they simply serve to promote the misconception that, at least in the area of filmmaking, there is freedom of artistic expression in the Islamic republic of Iran. It would have been far more honorable for Iranian artists and filmmakers to have renounced their profession than to have lent their talents to the promotion of an obvious hoax.

Film Censorship: Sharp Scissors in Blind Hands

Jamsheed Akrami

Both Film exhibition and film production in Iran have always been closely controlled by the government. Objections against films have been voiced by religious authorities, professional groups, and, ironically, film distributors as well.

In the pre-revolutionary period, the censorship codes were designed to encourage political conformity, and to curb any real or perceived subversive messages. Domestic films were subject to a multi-step examination process to ensure their compliance with the codes; foreign film were kept in check by cutting their objectionable scenes or changing their narratives while being dubbed. No criticism of the royal family, Islam, the Constitution, and the armed forces was allowed. Thus, forced to resort to symbolic communication, Iranian film makers in the early 1970's started a unique movement combining a keen sense of political awareness with sophisticated cinematic craftsmanship.

In an attempt to create an "Islamic cinema" free of "the imposed western values," the current government has adopted even harsher measures of control.

The Iranian Cinema in France

Mojdeh Famili

The French, in their customary zeal for exploring and recognizing the unique cinematic achievements in non-European societies, have come to embrace, perhaps more enthusiastically than other Westerners, some of the recent works of Iranian cinematographers. Thus, a number of films directed by Abbas Kia Rostami, Bahram Beyza'i, Ja`far Panahi and Mohsen Makhmalbaf have been among the most acclaimed foreign films in France. Part of the reason for the attraction may perhaps stem from the crisis of identity in the post-industrial European societies. Separated from his traditional religious, ideological and philosophical moorings and overwhelmed by violent and aggressive images in the western media, the average western viewer could not but be pleasantly surprised by the beguiling simplicity and soothing serenity of these Iranian films.

In reviewing the reasons for the relative popularity of the Iranian cinema in France, one should not overlook the impact of economic and financial factors. A number of French film companies, searching for lucrative deals and supported by government subsidies at home, have in recent years been involved in various phases of film production and distribution in Iran.

The question, however, remains whether to distinguish between the cinema that the regime of the Islamic republic is eager to export and those exceptional films that have, for various reasons, attracted the favorable attention of both the critic and average viewer in France. The answer may lie in the comment of a well-known French film critic who believes that the Iranian cinema must be judged not by the ideological films produced in Iran but by those that, having delicately defied the established norms, represent a unique cinematic achievement.

The Cinema of the Islamic Republic of Iran

Parviz Sayyad

The most salient point about the Iranian cinema, clearly missing form most of the appraisals made in international festivals and western media, is that the cinema is totally controlled by the Islamic government which exploits it as a political and propaganda tool for both internal and international consumption. Despite the application of harsh and restrictive criteria to control all stages of film production, whether a film will finally be given a permit can not be known until the very last

control, supervision and censorship for the film industry ever designed by man. But it is not only the state that imposes the endless constraints. Street mobs of zealots and religious fanatics may have the final word in determining the fate of any filmmaker's work. It is thus no wonder that when the centennial of cinema is celebrated around the globe, and the film archives are everywhere explored to whip up national pride, the remaining copies of pre-revolutionary Iranian films, regardless of their merit, are deliberately abandoned to rot in open spaces or in obscure and deadly storage houses.

The Iranian Film Culture

Hamid Naficy

Throughout its existence the Islamic government has shown a surprising degree of flexibility and a great capacity for learning from its own mistake and since 1983 it has steadfastly sought to rationalize the film industry and to provide support and leadership for it. Filmmakers and audiences, too, have demonstrated both resolve and ingenuity in face of incredible constraints. In fact, it is through a process of cultural negotiation and haggling--not just through hailing--that a new cinema is emerging, which embodies much of the aforementioned Islamic values.

In post-revolutionary Iran a new crop of "Islamically committed" filmmakers has been gradually trained, at the same time that experienced "new wave" filmmakers of the Shah's era have been resurrected and allowed to wok. But neither of these two type of filmmakers has been forced into rigid positions. In the same way that pre-revolutionary filmmakers such as Bahram Beyza'i, Daryush Mehrju'i, and Mas`ud Kimia'i have adapted themselves to new post-revolutionary realities, the new generation of Islamist filmmakers such as Mohsen Makhmalbaf have also evolved and matured.

However, the post-revolutionary cinema is in a quandary. At the heart of the dilemma is the contradiction between the artists' fidelity to the state and their loyalty to the nation and to their own art. Iranian cinema has had to deal with many issues, among them: competition among various sectors in the industry, censorship, varied interpretations of regulations, aesthetic demands, chronic shortages of material and equipment, technical constraints and economic realities of producing films which are ideologically correct and yet attractive to mass audiences. The resonances set in motion by the intertextuality of these factors indicate that the development of an Islamized cinema in Iran cannot be considered as merely the result of the imposition of a "ruthlessly united" ideological apparatus controlled by the state but one that is open to considerable ideological work and negotiation.

ancient Iran and notions of national identity, he moved alone in search of new paths toward new concepts of filmmaking and took to polyphonic and abstract cinematic ideas. Thus, in his short film *Siavosh dar takht-e Jamshid*, he was not so much concerned with lamenting the ruins of Iran's glorious past as searching for the true identity of their creators. In his second film, too, he used the same ruins as the stage for interminable dialogues between Iranian legendary and mythical figures about their ties with history and destiny.

In Abbas Kia Rostami's cinema, a complete reversal has occurred. Not interested in metaphysical esthetics, he expounds a direct and simple perception not of history and historical legends but of life and the living. In a sense, one may consider Kia Rostami and Rahnema, in terms of cinematic conceptualization, as diametrically opposed. It is interesting to note, that apart from Kia Rostami's works, the only Iranian films that have appealed to Western audiences are those dealing with child characters. For, the fascination with children is universal and the interaction between child and nature denotes not cultural truths but unfamiliar local lore and customs. The essence of childhood is its direct and unfettered bond with the world. Furthermore, in Kia Rostami's films, not only children but the villages are placed outside the pale of history, although one may perceive in his films, about the recent earthquake and its aftermath, an allegorical reference to how a revolution can totally uproot a society.

At the End of a Century

Bahram Beyza'i

The endemic problems of Iranian cinema must be viewed in the context of the age-old conflict between the dominant traditional values and the struggling modern concepts of freedom and rationality, between absolutist dogmas and relativist tendencies. It is in this context that political, cultural and religious despotism has thrived. In a sense, the ban against painting and imagery, which is not an exclusively Islamic tenet, must also be viewed in the same context which has placed Iranian cinema in a formidable straitjacket.

In the last hundred years, however, the "absolutist traditionalism" in Iran has reluctantly allowed the fitful growth of photographic and cinematic arts. Indeed, the ruling traditionalists have not only accepted cinema as a legitimate form of art but have in the last decade or so allowed, in fact encouraged, the appearance of Iranian films in international film festivals. They have finally legitimized "image" and particularly the image of their triumphs. They approve of, and promote, images that cover rather that reveal, distort rather than clarify. Thus, on the hundredth anniversary of the birth of cinema, they have succeeded in creating one of the most elaborate and comprehensive systems of governmental

Iranian Cinema, From Past to Present

Farrokh Gaffari

There is ample evidence to indicate that the origins of the crop of innovative and engrossing films produced in the post-revolutionary period in Iran can be directly traced to the cinematic achievements of Iran's pre-revolutionary film industry. It is true that a number of films produced after the establishment of the Islamic republic in Iran, have been recognized in major international film festivals and acclaimed, by European and American film critics in recent years. But it is also true that a number of Iranian films and directors were also recognized and acclaimed in the preceding period by almost the same festivals and critics. Indeed, some of the most prominent of Iran's contemporary directors and filmmakers, such as Bahram Beyza'i, Abbas Kia Rostami and Daryush Mehrju'i, were trained--and produced some of their best works--in the pre-revolutionary era. It is also evident that these favorable notices, some of them rather exaggerated, about recent Iranian films have not been appreciated by a number of Iranians, particularly in the exile community. They claim that to praise films produced in a country where each and every aspect of film production is under the total control of an intrusive regime, is no less than condoning the rigid and intolerable restrictions that have been imposed on artistic freedoms in general, and cinematic expressions in particular, in the Islamic republic of Iran.

One can not obviously deny the existence of pervasive censorship in Iran nor underestimate the frustration of independent directors and filmmakers who must constantly face a host of obstacles deliberately created by government rules and agents in order to limit their freedom of action and artistic expression. Nevertheless, it is under these frustrating circumstances that one must still try to assess the merits of the works of Iranian arts on their own terms.

Kia Rostami and Fereydun Rahnema

Youssef Ishaghpour

A connoisseur of the western cinema and a member of the "new wave" directors, Fereydun Rahnema was one of those rare Iranian filmmakers who strove to shun the lure of commercial and political considerations. Fascinated by the history of

* Abstracts with asterisks have been prepared by authors.

Faith and Freedom

Women's Human Rights in the Muslim World

Edited by

Mahnaz Afkhami

I.B.TAURIS PUBLISHERS
LONDON · NEW YORK

1995

Contents

Iran Nameh

Vol. XIV, No. 3
Summer 1996

Special Issue On Iranian Cinema

Guest Editor: Farrokh Gaffarri

Persian:
Articles
Book Review

English

Iranian Cinema: From Past to Present
Farrokh Gaffari

Kia Rostami and Fereydoun Rahnema
Youssef Ishaghpour

At the End of A Hundred Years
Bahram Beyza'i

The Iranian Film Culture
Hamid Naficy

The Iranian Cinema in France
Mojdeh Famili

The Cinema of the Islamic Republic of Iran
Parviz Sayyad

Film Censorship: Sharp Scissors in Blind Hands
Jamsheed Akrami

Ideology, Revolution and Cinema
Hormuz Key

The Process of Film Production
Agnes Devictor