روا و ناروا در سینمای ایران

علی امینی

نگاهی به رابطهٔ سینما و سیاست در جمهوری اسلامی

۱۳۵۷ - ۱۳۷۶

علی امینی

روا و ناروا در سینمای ایران

نگاهی به رابطه سینما و سیاست در جمهوری اسلام

۱۳۵۷ – ۱۳۷۶

نشر نیما – اسن آلمان

۱۳۷۹

یک

نگاهی به گذشته

از آغاز پیدایش سینمای ایران، دو مانع جدی رشد و شکوفایی آن را با دشواری روبرو کردند: اولین مانع دستگاه روحانیت بود که به نام پاسداری از ارزش‌های مقدس دینی با رسانه مدرن دشمنی ورزید، و دیگری دستگاه استبداد که در وسیله بیان تازه و بانفوذ، خطری برای قدرت مطلقه خود می‌دید. این دو نهاد نیرومند، گاه با هم و گاه مستقل از یکدیگر، سایه‌ی سنگین خود را بر سینمای ایران انداختند و سرنوشت آن را تا امروز قلم زدند.

تعارض دینی

از آغاز قرن نوزدهم که جامعه سنتی ایران به روی فرهنگ جهانی گشوده شد، روحانیت شیعه به مقاومتی سرسختانه در برابر نوگرایی دست زد. ستیز با مدرنیته، که به‌هرحال فرآورده‌ای غربی بود، پس از دو سده سیطره استعماری و بیدادگرانه‌ی کشورهای صنعتی در جنوب آسیا، در میان مردم زمینه‌ی مناسبی داشت. ایران به خاطر موقعیت جغرافیایی بسیار حساسش میان خاور و باختر، همواره برای قدرت‌های بزرگ از اهمیت فراوان برخوردار بوده است. از آغاز قرن نوزدهم میلادی روسیه و انگلستان تلاش داشتند ایران را به قلمرو استعماری خود پیوند دهند. در سال ۱۸۲۷ ایران به‌دنبال دو جنگ فاجعه‌بار با روسیه سرزمین‌ها و مزایای بسیاری را از دست داد؛ و در سال ۱۸۵۷ پس از شکستی زبونانه در درگیری با انگلستان، ناچار شد زمین‌ها و مزایائی به این کشور واگذار کند. آنچه از "ملک کیان" باقی ماند، کشور ضعیفی بود در همین مرزهای امروزین که دو قدرت بزرگ دوران بر آن تسلط داشتند و آن را به مناطق نفوذ خود تقسیم کرده بودند. کشور از استقلالی ظاهری برخوردار بود، اما دو قدرت استعماری برای حاکمیت ایران پشیزی ارزش قائل نبودند و مداخلات آنها تا درون دربار و تا پشت پرده‌های حرمسرای شاه ادامه داشت. این برخورد تحقیرآمیز در ژرفای خاطره ایرانیان ریشه دوانده و تا امروز سرچشمه‌ی بسیاری از دشمنی‌ها و کینه‌توزی‌ها بوده است.

روحانیت بانفوذ شیعه که پاسدار ارزش‌های سنتی بود، توانست این زمینه‌ی خصومت‌آمیز را در جهت رویارویی با مدرنیته هدایت کند. هنگامیکه در آغاز سده کنونی روشنفکران نوگرا سینما را وارد ایران کردند، کشور تحولی انقلابی را از سر می‌گذراند. روحانیت رسانه‌ی نوظهور را بی‌درنگ به عنوان پدیده‌ای "شیطانی" ارزیابی نمود و بر آن داغ لعنت کوفت. ملایان که پیش از این نیز در برابر مظاهر تمدن غرب مانند برخی اختراعات و مظاهر زندگی مدرن در کنار پوشش غربی و سیستم آموزشی نوین موضع گرفته بودند، در مخالفت با سینما دلایل حتی قوی‌تری داشتند: این پدیده نه تنها ساخت "اجنبی" بود، بلکه خود او را هم، آشکار و زنده به میان امت مسلمان می‌آورد. دریچه‌ای بود که از قلب جامعهٔ سنتی به‌سوی دنیای مدرن باز می‌شد تا بندیان اطاعت و تقلید با چشمان خواب‌آلود خود ببینند که "ملل راقیه"، که از آنها شناختی مبهم، آمیخته به شایعه و خرافه رواج داشت، به‌راستی کیستند، چه می‌کنند و چگونه می‌زیند. این پدیده بیگانه نمادی بود از سرزندگی و شکوفایی غرب در دل شهرهای عتیق و خموده‌ی شرق، و زنگ خطری در گوش پاسداران هویت دینی. (۱)

مبنای مخالفت شرعی روحانیت با سینما تا مرز "تحریم" آن، عبارت بود از منع تصویرسازی از موجودات جاندار در مذهب اسلام. علمای دین در بیشتر نحله‌ها و فرقه‌های اسلامی، در منع نقاشی و مجسمه‌سازی از پیکر انسان هم‌داستانند. بازنمایی صورت و اندام آدمیان نوعی گردن‌کشی در برابر **خلقت** تلقی می‌گردد که در انحصار آفریدگار یکتاست و همآوردی با آن برابر شرک است. به گواهی تاریخ، فقها و متشرعان در سراسر قلمرو اسلامی بارها و بارها به منع شمایل‌نگاری حکم داده و فرمانروایان "اسلام‌پناه" را به برچیدن "صورت‌ها و تمثال‌ها"، و مجازات صورتگران برانگیخته‌اند. از همین جاست که نگارگری اسلامی به طور عمده به نقاشی تزئینی و غیرفیگوراتیو، خوش‌نویسی و تذهیب کتاب محدود مانده است. مسلمانان مؤمن و پارسا تا گذشته‌ای نه‌چندان دور از نشستن جلو دوربین عکاسی پرهیز داشتند. (۲)

در ایران از آغاز این سده (سال ۱۹۰۰) دستگاه **سینماتوگراف** وجود داشت که هم دوربین بود و هم پروژکتور. **مظفرالدین‌شاه** در نخستین سفر خود به اروپا این دستگاه را در پاریس دیده و پسندیده و به **عکاس‌باشی** همراه خود دستور خرید آن را داده بود، تا به تجملات اختصاصی دربار شاهانه افزوده شود. تنها در آستانه‌ی نهضت مشروطه بود که این انحصار شکسته شد: یکی از روشنفکران آزادیخواه به نام **ابراهیم‌خان صحاف‌باشی** در تهران یک سالن کوچک به راه انداخت و در آن را به‌روی همگان باز کرد. نخستین مشتریان او طبعاً اهالی مرفه تهران بودند. پیشوایان دینی بی‌درنگ این فعالیت را حرام دانستند و با تحریکات خود موفق شدند این اولین سینما را پس از حدود یک ماه به تعطیل بکشند. با فشار آنها بود که اموال **صحاف‌باشی** توقیف و خود او از ایران طرد شد و در غربت از اندوه درگذشت. در چند مورد دیگر نیز ملایان پا به میان گذاشتند و از فعالیت چند سالن سینما در تهران و شهرستان‌های دیگر جلوگیری کردند. (۳) با بیداری اذهان و رونق فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی پس از جنبش مشروطه، ارباب شریعت نفوذ کلام

خود را تا حد زیادی از دست دادند و سینما توانست رفته رفته جای خود را در جامعه باز کند. در زمانی اندک شمار سینماهای تهران به ۱۴ سالن و در سراسر ایران به حدود ۳۰ سالن رسید. سینماها در درجه اول فیلم‌ها و سریال‌های کمدی و درام نشان می‌دادند، و در مواردی فیلم‌های کوتاه خبری. همه فیلم‌ها از خارج وارد می‌شدند، و پیش از همه از فرانسه. اما چیزی نگذشت که سینمای امریکا وارد میدان شد و از همه رقبا جلو افتاد.

محدودیتی که اسلام در زندگی جنسی و روابط میان زن و مرد قائل است، از دلایل اصلی مخالفت ملایان با سینما بود. مثلاً آشکار است که در سینما تصویر زنان بی‌حجاب به نمایش درمی‌آمد، و تماشای چنین صحنه‌ای برای مرد مسلمان جایز نبود. از این گذشته ملایان نگران بودند که مردان بتوانند در سالن تاریک سینما کنار زنان نامحرم بنشینند، که دارای "اشکال شرعی" است. به همین خاطر بیشتر سینماها برای زنان سئانس‌های مخصوص برنامه‌ریزی کرده بودند. برخی از سینماداران مبتکر در تهران سالن‌های زنانه افتتاح نمودند که در سال‌های پایانی حکومت قاجار باموفقیت فعالیت داشتند. گفته‌اند که مردان "هوسران" نیز گاه مخفیانه به درون این سالن‌ها می‌خزیدند! (۴)

در دهه ۱۹۲۰ **رضا شاه پهلوی** حاکمیت خود را استحکام بخشید. او دولتی عرفی برپا نمود و قدرت ملایان را محدود ساخت. در سایه "استبداد خیرخواهانه" او بود که کار سینما رونق گرفت. شاه دستور داد که از مراسم تاجگذاری او در سال ۱۳۰۵ خورشیدی فیلمبرداری کنند. بدین ترتیب یکی از اولین فیلم‌های مستند ایرانی پدید آمد، که تنها تصویری از پیروزی پادشاه قدرقدرت نیست، بلکه همچنین سندی است از پیروزی رسانه سینما در جامعه ایران.

در سایه حاکمیت **رضاشاه** سینماها به فعالیت آزادانه پرداختند. حتی گفته‌اند که او برای درهم‌شکستن مقاومت مسلمانان متعصب، به پاسبان‌های خود دستور داده بود که مؤمنان را به زور به سینما ببرند و به تماشای فیلم بنشانند، تا آنها به چشم خود ببینند که در سینما از شیطان و اجنه خبری نیست! (۵)

اشتغال به سینما کاری سخت ناشایست و "مکروه" بود، که آبرو و حیثیت را به باد می‌داد و به‌ویژه برای زنان به بهای بسیار گرانی تمام می‌شد. هنگامی که بعدها صنعت فیلم‌سازی به راه افتاد، یکی از مشکلات بزرگ کمبود هنرمندان زن بود. کار زنان در بیرون خانه اساساً ناپسند بود، و اشتغال در محیطی مانند سینما، که در میان عوام یکی از "مراکز فساد" به شمار می‌رفت، با هرزگی و فحشا برابر بود. نخستین هنرمندان زن سینمای ایران به خاطر انتخاب جسورانه این حرفه، مشقات و ناملایمات توصیف‌ناپذیری متحمل شدند.

مقاومت مذهبی به ویژه در میان لایه‌های سنتی جامعه، که البته شناخت درستی از سینما نداشتند، تا همین سال‌های اخیر همچنان باقی بود. مثلاً هنگامیکه در سال ۱۳۴۷ در شهر مقدس قم سینمایی گشایش یافت، چند روز بیشتر دوام نیاورد. مردم متعصب به تحریک ملایان به سینما ریختند و آن را غارت کردند. (۶) با وجود این مخالف‌خوانی‌ها، سینما رفته رفته جای خود را در میان توده‌های شهرنشین باز کرد، اما، اگر نه "حرام"، دستکم به عنوان یک سرگرمی غیراخلاقی، یا به زبان دینی "مکروه" باقی ماند. در نیم‌قرن اخیر سینما به‌تدریج به‌صورت مهم‌ترین سرگرمی مردم درآمد و محبوبیت فراوانی کسب کرد، اما مانند سایر کشورهای جهان سوم، در انحصار شهرنشینان باقی ماند.

در ایران تا همین امروز تنها شهرهای بزرگ سالن سینما دارند، و این در کشوری است که هنوز نزدیک نیمی از جمعیت آن روستانشین هستند. تا سال ۱۹۷۵ در شهرهای کوچک هیچ سالنی وجود نداشت و ۸۱ در صد روستائیان فیلم سینمایی ندیده بودند. مطابق آمار همین سال تنها ۲۷ در صد از جمعیت بالای پانزده سال فیلم دیده بودند. این رقم در مورد زنان تنها ۱۷ در صد بود. (۷) در این دوری از سینما بی‌گمان گرایش‌های مذهبی مردم و نفوذ ملایان تأثیر فراوان داشته است.

اختناق سیاسی

رژیم‌های استبدادی سینما را رسانه‌ای می‌دانند که مستقیماً با افکار و عقاید مردم سروکار دارد. دولت خودکامه هدایت افکار عمومی را حق خود می‌داند، ارشاد و راهنمائی مردم را از "وظایف مقدس" خود می‌شناسد، و به هیچ رقیبی اجازه عرض‌اندام در این عرصه نمی‌دهد. از این رو سینما نیز مانند هر نهاد همگانی دیگری تابع دولت است و باید به مثابه یک ابزار مؤثر تبلیغاتی در خدمت گسترش ایدئولوژی دولتی، پاسداری از منافع هیئت حاکمه و مزایای نخبگان وابسته به آن قرار گیرد. بنابرین تنها زیردستان خدمتگزار و وفادار باید به این رسانه حساس دسترس داشته باشند. در این برداشت از سینما طبعاً جنبه‌های هنری و احساسی نقشی ندارند. فیلم یک فرآورده‌ی معنوی است که باید قبل از هرچیز پیامش روشن، آشکار و قابل‌کنترل باشد.

در جامعه‌ای مانند ایران پیش از جنگ جهانی دوم که ۹۰ درصد مردم بی‌سواد بودند، رسانه سمعی - بصری سینما می‌توانست نقش مهمی در بیداری مردم و هدایت افکار عمومی ایفا کند. حاکمیت استبدادی از این قابلیت آگاه بود و از

همان آغاز اصل را بر این گذاشت که دولت بر هرگونه فعالیت سینمایی و بر تمام امکانات و ابزارهای فنی تولید فیلم نظارت داشته باشد. (۸)

در سراسر دوران حاکمیت خاندان پهلوی همواره اداره‌ای برای کنترل امور سینمایی وجود داشت که بر تولید و پخش فیلم نظارت می‌کرد. این مسئولیت در آغاز با شهرداری تهران بود و سپس با وزارت‌خانه‌های امور داخله و فرهنگ. افزون براین مأموران انتظامی نیز می‌توانستند خودسرانه از نمایش فیلم‌هایی که جواز هم داشتند، جلوگیری کنند. دخالت یا ممانعت خصوصی نیز رواج داشت، یعنی هر شخصیت بانفوذی می‌توانست در جریان تهیه یا نمایش یک فیلم مشکل ایجاد کند. برای نمونه **رضاشاه** دستور داد که فیلم "فردوسی" (۱۳۱۳) ساخته نخستین سینماگر ایرانی **عبدالحسین سپنتا** (۱۹۰۷-۱۹۶۸) سانسور و برخی از صحنه‌های آن دوباره فیلمبرداری شود. (۹)

مجلس شورای ملی در سال ۱۳۰۹ اولین قانون سانسور را تصویب کرد، که هدف خود را "جلوگیری از نمایش فیلم‌های غیراخلاقی" اعلام می‌نمود، اما هدف واقعی آن عبارت بود از کنترل گرایش‌های ضددولتی در تمام تولیدات فیلمی. در سال ۱۳۲۹ آئین‌نامه‌ای برای بازبینی و کنترل فیلم‌های سینمایی به تصویب رسید. این شامل رشته‌ای از محدودیت‌های کلی سیاسی و اخلاقی و مذهبی بود که به انحای گوناگون قابل‌تفسیر بود. در سرلوحه این آیین‌نامه‌ی پنجاه ماده‌ای آمده است: «هر فیلمی به هر شکل و با هر محتوایی که به نمایش عموم درآید، باید نخست از کمیسیون بررسی فیلم اجازه نمایش دریافت کرده باشد.» (۱۰) این سند سپس با "آئین‌نامه نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید" تکمیل شد که در تیرماه ۱۳۴۴ به تصویب کابینه وزیران رسید.

برخی از نکات این آیین‌نامه بدین شرح است:
«نمایش تمام یا قسمتی از هرفیلم که متضمن نکات مشروح در زیر باشد در سراسر کشور ممنوع است:
۱- اهانت به توحید پروردگار و ادیان و کتب آسمانی و پیغمبران و مقدسان و مقدسات و ائمه اطهار.
۲- اهانت به دین مبین اسلام و کیش شیعه اثنی عشری و مقدسان و مقدسات آن...
...
۵- اسائه ادب نسبت به مقام شامخ سلطنت و خاندان جلیل سلطنت.
۶- تشویق و تحریک هرگونه عصیان و بلوا علیه رژیم سلطنت مشروطه و دولت.
۷- اهانت نسبت به مقامات دولتی اعم از کشوری و لشکری.
۸- اهانت به کشورهایی که با کشور ایران روابط دوستانه دارند و یا توهین نسبت به مفاخر تاریخی و ملی آنها تا آن حد که موجب کدورت و رنجش در آن کشورها شود.
۹- تبلیغ برای هرگونه مرام و مسلکی که به موجب قوانین و مقررات کشور ایران غیرقانونی شناخته شده باشد.
۱۰- نمایش صحنه‌هایی که حاکی از سوءقصد علیه رئیس و اعضای یک دولت بوده و قصد تحریک در آن آشکار باشد.
۱۱- صحنه‌هایی که حاکی از شورش علیه نیروهای انتظامی و امنیتی و دفاعی باشد و پیروزی نصیب اخلالگران شود.
۱۲- به‌طور کلی صحنه‌هایی که مخالف و متضاد با مقدسات و مفاخر تاریخی و ملی ایران است و در آن به مقام و مسئولیت کشور ایران چه در گذشته و چه در حال در میان ملل جهان لطمه و خدشه‌ای وارد می‌سازد.
۱۳- تشویق اعمال رذیله و غیرانسانی از قبیل خیانت، جنایت، جاسوسی، زنا، همجنس‌دوستی، دزدی، ارتشاء، تجاوز به حقوق غیر به آن شکل که فاقد اخذ نتیجه مثبت و انسانی باشد.
...
۱۸- به کار بردن عبارات و اصطلاحات و اصوات وقیح و رکیک و نشان دادن مناظر مخروبه و عقب‌مانده و افراد پاره‌پوش به منظور تخفیف حیثیت شئون ایران و ایرانی.» (۱۱)

تا واپسین سال‌های رژیم سلطنتی در "وزارت فرهنگ و هنر" یک "اداره بازبینی و نظارت بر فیلم" فعالیت داشت که وظیفه آن کنترل تولید و نمایش فیلم‌های سینمایی بود. برای تولید هر فیلم لازم بود که نخست سناریوی آن به تصویب این اداره برسد. پس از پایان فیلمبرداری نیز فیلم تولیدشده باید از این اداره جواز نمایش دریافت می‌کرد.

صنعت سینمای ایران

تا اوایل دهه ۱۹۳۰ در ایران غیر از تهیه فیلم‌های خبری هیچ فعالیت سینمایی وجود نداشت. دولت توجه زیادی به سینما نشان نمی‌داد و تنها در سطحی محدود به تولید فیلم‌های خبری و مستند می‌پرداخت، که حتی کارکرد تبلیغاتی مؤثری نیز نداشتند. در زمان **رضاشاه** تلاش‌های پراکنده‌ای برای فیلم‌سازی آغاز شد. نخست یک مهاجر ارمنی به نام **اوانس اوهانیان** دست به کار شد و دو فیلم سینمایی ساخت: آبی و رابی (۱۳۰۹) و حاجی آقا آکتور سینما (۱۳۱۳). **عبدالحسین سپنتا**، ایرانی فرهیخته‌ای که فرهنگ و ادب ایران را به خوبی می‌شناخت و سینما را نیز به طور عملی در

بمبئی (هندوستان) آموخته بود، گام‌های مهم‌تری برداشت: او در سال ۱۳۱۲ فیلم "دختر لر" را به کارگردانی **اردشیر ایرانی** تهیه کرد که در ایران به موفقیت بزرگی دست یافت. سپس **سپنتا** خود چهار فیلم دیگر ساخت که موفقیت چندانی نداشتند و کار او از نظر مالی به بن‌بست کشید. بدین سان سینمای ایران که در سال‌های ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۵ در هند و ایران روی هم ۹ فیلم تهیه کرده بود، متوقف ماند.

فیلمسازانی که برای پی‌ریزی یک سینمای ملی وارد میدان شده بودند، به زودی با چنان موانعی روبرو گشتند که با نومیدی از این کار دست شستند. یازده سال در ایران هیچ فیلم سینمایی تولید نشد. علت ناکامی پیشگامان سینمای ایران تنها سانسور شدید یا تعصب مذهبی جامعه نبود. سیاست اقتصادی کشور نیز نقشی بسیار مخرب ایفا می‌کرد. سینمای نوپای داخلی، که از حمایت دولتی بی‌بهره بود، باید با فیلم‌های وارداتی نیز رقابت می‌کرد، که طبعاً کیفیت بسیار بالاتری داشتند. فیلم‌های خارجی به‌طور گسترده به نمایش درمی‌آمدند. داستان فیلم‌ها را یک گوینده (دیلماج) برای تماشاگران بازگو می‌کرد، تا سال ۱۳۲۵ که دوبله رواج یافت. دولت نه تنها برای ورود فیلم‌های خارجی، به ویژه از هالیوود، هیچ محدودیتی روا نمی‌داشت، بلکه برای آنها مزایائی نیز قائل بود. (۱۲)

چنانکه گفته شد سینما طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی به صورت جذاب‌ترین و ارزان‌ترین سرگرمی اهالی شهرنشین درآمد. تعداد سالن‌های سینما در شهرهای بزرگ از رشدی مناسب برخوردار بود و در سال ۱۹۷۵ به ۴۴۸ سالن رسید؛ یعنی مطابق آمار برای هر هزار نفر ۹ صندلی سینما وجود داشت. (۱۳) نباید فراموش کرد که در درجه اول این تولیدات سینمایی خارجی بودند که از این رونق سود می‌بردند.

از سال ۱۳۲۶ خورشیدی در ایران بار دیگر فیلم داستانی تولید شد. این بار تهیه‌کنندگانی به میدان آمدند که در بازاری که به یمن فیلم‌های وارداتی رونق گرفته بود، تنها به‌دنبال سود بودند. علاقه‌مندان جدی‌تر سینما هنوز به شرایط بدبین بودند و هیچ شانسی برای پاگیری سینمای ملی نمی‌دیدند، زیرا عقیده داشتند صنعت سینما قبل از هر چیز به آزادی‌های باثباتی نیازمند است، که زمینه آن وجود نداشت. (۱۴)
سینمای ایران، به رغم موانع بیشمار، این بار توانست راه خود را به‌سرعت باز کند. تولید سالانه در سال ۱۳۳۲ به ۲۰ فیلم رسید. این فیلم‌ها از نظر هنری بی‌ارزش بودند و از الگوهای بسیار پیش‌پاافتاده‌ای پیروی می‌کردند. رژیم اجازه نمی‌داد که سینما به عنوان یک شاخه هنری واقع‌گرایانه شکوفا شود. هر تلاشی برای بازتاب واقعی شرایط جامعه به توقیف فیلم و مجازات سازندگان آن، یعنی بیکاری و طرد آنها از قلمرو سینما می‌انجامید. این محدودیت‌ها موجب شد که سینما از همان آغاز نه به عنوان یک ابزار بیان هنرمندانه بلکه صرفاً به عنوان یک سرگرمی سطحی و ارزان مطرح شود. فیلمسازان نیز به‌خوبی دریافته بودند که برای ادامه کار خود باید بلندپروازی‌های هنری را کنار بگذارند و به ساختن فیلم‌های عوام‌پسند پول و درآمد کسب کنند. بازسازی فیلم‌های موفق خارجی و کپی‌برداری از آنها بهترین روش بود! الگوی قابل‌پیروی برای چنین محصولاتی را در درجه اول فیلم‌های مصری و هندی ارائه می‌کردند، که در عین ضعف فنی و سادگی پرداخت، در ایران فروش خوبی داشتند.

از نیمه دهه ۱۳۳۰ رشد سینما شتاب بیشتری گرفت و ده‌ها شرکت تولید فیلم تأسیس شد. کارگردان‌ها عناصری ناهمساز از فیلم‌های جنایی امریکایی و کمدی‌های ایتالیایی و موزیکال‌های هندی را سرهم می‌کردند و به بازار می‌فرستادند. بدین ترتیب ژانری پدید آمد که منتقدان سینمایی از آن با عنوان تحقیرآمیز "فیلمفارسی" نام بردند: فیلم‌هایی که داستان‌هایی غریب با ماجراهایی باورنکردنی نقل می‌کردند و تنها ربطشان با ایران این بود که آدم‌هایشان به زبان فارسی حرف می‌زدند. روشنفکران سینمای ایران را عملاً تحریم کرده بودند و دولت را متهم می‌کردند که به خاطر منافع سیاسی خود به تولیدکنندگان بی‌مایه و سودجو میدان داده است. (۱۵)

تلاش‌های پراکنده‌ای که در آن سالها برای پی‌ریزی یک سینمای سالم و مستقل انجام می‌گرفت، در آشفته‌بازار تولیدات مبتذل، گم می‌شد و از دید مردم پنهان می‌ماند، اما نه از دید (به قول **برتولت برشت**) "سانسورچیان تیزبینی که گاه بهتر از خیرخواه‌ترین منتقدان به جوهر آثار هنری پی می‌برند". (۱۶)

در سال‌های آخر دهه ۱۳۳۰ گام‌های محتاطانه‌ای برای بازتاب شرایط واقعی در فیلم‌های سینمایی برداشته شد، اما دولت بی‌درنگ بر آنها مهر "تبلیغات کمونیستی" کوبید، که قصد داشتند تصویری زشت و بدخواهانه از مملکت ایران ارائه دهند. (۱۷) برجسته‌ترین نمونه این گونه تلاش‌ها با نام **فرخ غفاری** (متولد ۱۳۰۰ = ۱۹۲۲) گره خورده است. این همکار پیشین سینماتک پاریس، پس از بازگشت به ایران در سال ۱۳۳۶ با تأسیس یک فیلمخانه و نمایش آثار برجسته سینمای جهان گام مهمی در جهت آشنایی روشنفکران ایرانی با هنر سینما برداشت، و خود به تهیه یک فیلم سینمایی دست زد به نام "جنوب شهر" (۱۳۳۷) که عموماً به عنوان اولین محصول جدی سینمای ایران شناخته شده است. فیلم تنها ۵ روز با موفقیت نمایش داده شد و تماشاگران را با گونه‌ای دیگر از بیان سینمایی آشنا نمود. همین موجب شد که "وزارت کشور" فیلم را توقیف و همه نسخه‌های آن را ضبط کند. سازندگان فیلم پس از سه سال تلاش و دوندگی

توانستند برای نسخه سانسورشده فیلم با عنوان تازه "رقابت در شهر" پروانه نمایش بگیرند. (۱۸) روی این نسخه بدلی هیچ نامی از کارگردان فیلم، که به سلاخی فیلمش معترض بود، دیده نمی‌شود. از بخش‌های سانسورشده فیلم تا امروز اثری به دست نیامده است. **غفاری** برای جبران شکست مالی خود، در سال ۱۳۳۸ فیلمی کارگردانی کرد به نام "عروس کدومه؟" که از خلاقیت هنری تهی بود. او در سال ۱۳۴۲ سومین فیلم خود را ساخت به نام "شب قوزی" که برداشتی آزاد بود از یکی از داستان‌های مجموعه هزار و یک شب. این فیلم در جشنواره‌های خارجی نخستین اعتبار بین‌المللی را برای سینمای ایران به همراه آورد، اما در ایران به زیر تیغ سانسور رفت. به‌دنبال آن فرخ غفاری تا چندین سال از فعالیت در سینما کناره گرفت. (۱۹)

در سال ۱۳۴۱ شاعره نامدار **فروغ فرخزاد** (۱۳۴۵-۱۳۱۳) فیلم مستند زیبایی ساخت به نام "خانه سیاه است". فیلم در "فستیوال فیلم‌های مستند اوبرهاوزن" جایزه بهترین فیلم مستند را دریافت نمود، اما نمایش آن در ایران سال‌ها به تأخیر افتاد تا سرانجام با نام "خانه روشن است" به نمایش درآمد. (۲۰)

فیلم‌هایی در درجه اول به دام سانسور می‌افتادند که شرایط سیاسی و اجتماعی را با دیدی انتقادی بازتاب می‌دادند، در این میان هرگونه انتقاد از دربار سنگین‌ترین گناه به شمار می‌رفت. حتی صرف انتقاد از نظام سلطنتی هم جرم بود، از این‌رو بسیاری از فیلم‌های خارجی که تصویری منفی از یک پادشاه حقیقی یا افسانه‌ای ارائه می‌دادند، با مانع سانسور روبرو می‌شدند. هیچ فیلمی اجازه نداشت از مقامات بالای کشوری و لشکری انتقاد کند. ارتشیان و پاسبان‌ها و دادرسان همیشه مهربان و فداکار و پاکدامن بودند. سانسور در برابر نمایش فقر و تیره‌روزی هم به شدت حساس بود، زیرا این با تبلیغات رسمی ناهمساز بود. رسانه‌های دولتی دمی از ستایش پیشرفت‌های برق‌آسای کشور در پرتو "انقلاب سفید" باز نمی‌ماندند، که هدف آن بیشتر تحکیم قدرت شاه و کمک به پرستیژ او در خارج از کشور بود.

فیلم‌های بازاری که از روی چند قالب جاافتاده تولید می‌شدند، هیچ مشکلی با سانسور نداشتند. برای نمونه در سال ۱۳۴۴ روی هم ۳۸ فیلم سینمایی به بازار آمد که تنها یکی از آنها به زیر تیغ سانسور افتاد، و آن البته تنها فیلم باارزش این سال بود: "خشت و آینه" ساخته **ابراهیم گلستان** (متولد ۱۳۰۱). مشکلاتی که برای نمایش این فیلم پیش آمد برای کارگردان فیلم چنان دلسردکننده بود که او را سال‌های دراز از تولید سینمایی دور انداخت، تا اینکه در سال ۱۳۵۴ فیلم دوم خود را ساخت به نام "اسرار گنج دره‌جنی" که باز گرفتار سانسور شد. (۲۱)

در آن سال‌ها فیلمسازی در درجه اول حرفه پردرآمدی بود برای تهیه‌کنندگان ناشایستی که به چیزی جز پول نمی‌اندیشیدند، و مهیاترین دستمایه کارشان صحنه‌های سکسی بی‌ظرافت و خشونت بی‌بندوبار بود. سینمای حرفه‌ای در طول سال‌ها به تدریج به تباهی‌هایی مانند فساد و فحشا و اعتیاد آلوده گشت و با بدنامی همراه شد. چنین آفت‌هایی، پیش‌داوریهای مردم متدین را تشدید کرد و آنها را از سینما دورتر برد. روشنفکران غیرمذهبی هم با سینما سر آشتی نداشتند. آنها دولت را متهم می‌کردند که از "فیلمفارسی" برای تحمیق تماشاگران و انحراف آنها از نابسامانی‌های اجتماعی استفاده می‌کند. (۲۲) در اوایل دهه ۱۳۴۰ فشار افکار عمومی به جایی رسید که دولت ناچار به اقدام شد و اعلام کرد که از این پس تنها به محتوای سیاسی فیلم‌ها نخواهد پرداخت، بلکه به کیفیت هنری آنها نیز توجه خواهد کرد. مسئولان امور سینمایی برای نخستین بار چند فیلم به شدت مبتذل را غیرقابل نمایش اعلام کردند. منتقدان هم این اقدام را دورویی و ریاکاری دانستند، زیرا اعتقاد داشتند که دولت از سویی مدعی مبارزه با ابتذال است و از سوی دیگر با نظارت خفه‌کننده‌ی خود از پیشرفت سینما جلوگیری می‌کند. (۲۳)

سینمای نو

در دهه ۱۳۴۰ هنرمندانی که در سینمای حرفه‌ای فرصتی برای کار نمی‌یافتند، به تولید فیلم‌های مستند روی آورده بودند. کارگردان‌هایی مانند **غفاری، گلستان، مصطفی فرزانه، هوشنگ کاووسی، هژیر داریوش، خسرو سینائی، فریدون رهنما، هوشنگ شفتی، ذکریا هاشمی، منوچهر طیاب، کامران شیردل، ناصر تقوائی** و **پرویز کیمیاوی** با آثار خود به سینمای مستند ایران چهره‌ای شایسته بخشیدند. اما این روند هم به زودی با سد سانسور روبرو شد. از وقتی با گسترش تلویزیون فیلم‌های مستند با تماشاگران بیشتری رابطه برقرار کردند، نظارت بر آنها شدت گرفت. (۲۴)

در نیمه دهه ۱۳۴۰ صنعت سینما با بحران بی‌سابقه‌ای روبرو شده بود. سینما از همه طرف زیر حمله قرار داشت: هم تجارتی کثیف خوانده می‌شد و هم یک خیانت فرهنگی. تماشای فیلم به عملی غیراخلاقی و ضدفرهنگی بدل شده بود. "کارخانه رؤیاسازی ایرانی" رفته‌رفته حتی هواداران وفادار همیشگی خود را از دست می‌داد: توده‌های محروم و تیره‌روزی که سینما تسلایی بود برای دردها و مشکلات ابدیشان.

سینما در چنبره چنین رکود سنگینی گرفتار بود که خبر رسید فیلم "گاو" ساخته **داریوش مهرجویی** جایزه منتقدان را در جشنواره ونیز از آن خود کرده است. فیلم گاو در ایران جواز نمایش نگرفته و **مهرجویی** فیلم را مخفیانه به خارج

برده بود. موفقیت بین‌المللی فیلمساز جوان آن هم به خاطر یک فیلم توقیف‌شده برای سینمای بحران‌زده ضربه‌ای گیج‌کننده بود. فیلم گاو تنها یک سال بعد جواز نمایش گرفت، آن هم پس از افزودن یک "توضیح" بر آغاز فیلم که داستان آن را به "پیش از سالهای انقلاب سفید" عقب می‌برد. (۲۵) استقبال مردم از این فیلم نشان داد که یک فیلم هنرمندانه هم می‌تواند سودآور باشد.

در همین سال ۱۳۴۸ فیلم دیگری به نام "قیصر" به روی اکران آمد. این فیلم از نظر محتوا چیز تازه‌ای نداشت، اما از ساختی نسبتاً ماهرانه برخوردار بود. **مسعود کیمیائی** کارگردان جوان این فیلم از عوامل فنی و شگردهای بیانی برای روایت یک داستان "فیلمفارسی" به خوبی بهره برده بود. فیلم همه رکوردهای فروش سینمای ایران را پشت سر گذاشت. موفقیت تجارتی این فیلم نشان داد که تماشاگران عادی هم خواهان تحول قالب‌های قدیمی سینمای ایران هستند. بدین سان راه نوسازی سینمای ایران هموار شد.

در آغاز دهه ۱۳۵۰ نسل تازه‌ای از فیلمسازان جوان به سینما روی آوردند که بیشتر آنها شناخت درستی از این هنر داشتند: **بهرام بیضائی، آربی اوانسیان، کامران شیردل، ناصر تقوائی، پرویز کیمیاوی، سهراب شهیدثالث، امیر نادری، عباس کیارستمی، بهمن فرمان‌آرا** و... با آثار آنها جریانی موسوم به "موج نو" یا "سینمای متفاوت" پا گرفت. این جریان در محتوای خود به شدت از ادبیات معاصر ایران متأثر بود که رنگ تند سیاسی داشت و در فرم از شیوه‌های ساده‌ی نئورئالیسم ایتالیا. سینماگرانی که به استقلال خود از نهادهای اداری و مالی اهمیت می‌دادند، از قالب‌ها و قراردادهای سینمای بازاری مانند دکورهای بی‌قواره، حادثه‌پردازی و قهرمان‌سازی مصنوعی، صحنه‌های ساختگی پرسازوظرب و سکس "آبگوشتی" چشم پوشیدند و در سطحی محدود به انتقاد از شرایط اجتماعی دست زدند.

سینماگران جوان با شرایط بسیار دشواری روبرو بودند. تأمین بودجه برای هر فیلم تازه با مشکلات بیشماری همراه بود. برخی از فیلمسازان از امکانات مالی و فنی نهادهای دولتی مانند "وزارت فرهنگ و هنر"، "سازمان تلویزیون ملی ایران" یا "کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان" سود جستند. مدیریت تلویزیون پشتیبان تحول سینما بود و از فیلمسازان نوجو حمایت می‌کرد. "کانون" نیز که با خط مشی و مدیریت نسبتاً مستقلی فعالیت داشت، برای برخی از فیلمسازان مستقل مانند **بیضائی، نادری** و **کیارستمی** به مثابه سکوی پرش عمل نمود.

"موج نو" توانست موقتاً به بحران اقتصادی صنعت سینما پایان دهد، اما به زودی با مانع بزرگتری روبرو شد: سانسور دولتی، که هر روز با شدت بیشتری خلاقیت آزاد سینمایی را تهدید می‌کرد. بر تعداد فیلم‌های توقیفی روز به روز افزوده می‌شد.

آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹) اولین فیلم سینمایی **ناصر تقوائی** توقیف شد و پس از چهار سال به شکلی مثله‌شده به نمایش درآمد. (۲۶) فیلم پستچی ساخته **داریوش مهرجویی** (۱۳۵۱) در جشنواره‌های بین‌المللی چند جایزه دریافت کرد، اما در ایران با سانسور به نمایش در آمد. (۲۷) فیلم بعدی این کارگردان به نام "دایره مینا" (۱۳۵۳) که بی‌عدالتی‌های اجتماعی را با تصاویری جسورانه ترسیم کرده بود، چهار سال برای دریافت جواز نمایش انتظار کشید. (۲۸)

فیلم گوزن‌ها (۱۳۵۳) ساخته **مسعود کیمیائی** در "جشنواره جهانی فیلم تهران" جایزه گرفت، اما تنها پس از یک سال به صورتی سانسورشده برای عموم به نمایش در آمد. کارگردان به دستور سازمان امنیت ایران (ساواک) داستان فیلم را تغییر داد و برخی از صحنه‌های فیلم را از نو فیلمبرداری کرد. (۲۹) فیلم مرثیه (۱۳۵۴) ساخته **امیر نادری** به زیر تیغ سانسور رفت. این فیلم که تصاویری مؤثر و تکان‌دهنده از زندگی در زاغه‌های جنوب تهران نمایش می‌دهد، سرانجام پس از سه سال با سانسور به نمایش درآمد. (۳۰) این تنها چند نمونه بود از لیستی بسیار بلند.

بر اثر چیرگی درازمدت دیکتاتوری و خفقان در ایران، در میان نویسندگان و هنرمندان نوعی خودسانسوری رواج یافته بود. افزون بر این شاعران نوپرداز زبان استعاری پیچیده‌ای پدید آورده بودند که پیامشان را تنها روشنفکران و تحصیل‌کردگان درمی‌یافتند. فیلمسازان ناراضی نیز تلاش کردند، با توسل به یک زبان نمادین بسیار پیچیده از چنگ سانسور بگریزند. این شگرد گاه، مثلاً در فیلم‌هایی مانند گاو یا پستچی تا حدی موفقیت‌آمیز بود، اما در موارد بسیار به خلق آثار پیچیده‌ای انجامید که در بهترین حالت تنها برای عده‌ای انگشت‌شمار قابل‌فهم بودند، درحالیکه سینماگران مستقل هدف اصلی خود را انتقال آگاهی به توده‌های وسیع مردم می‌دانستند. فیلم‌هایی مانند *مغولها* (۱۳۵۲) از **پرویز کیمیاوی**، *شطرنج باد* (۱۳۵۵) از **محمدرضا اصلانی** و *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷) از **بهمن فرمان‌آرا**، زبانی چنان پیچیده داشتند که حتی روشنفکران از برقراری رابطه با آنها ناتوان ماندند و لاجرم شکست مالی سنگینی به‌بار آوردند.

فشار بر سینماگران جوان روزبه‌روز بیشتر شد. نهادهای دولتی به حمایت خود از "سینمای متفاوت" پایان دادند و آن را در برابر رقبای قدرتمند داخلی و خارجی تنها گذاشتند. رژیم که خود زمینه‌ی چنین بلوایی را فراهم کرده بود، اینک

فیلمسازان را به دوری از مردم متهم می‌کرد! در رسانه‌ها و محافل فرهنگی از سینماگران مستقل چون افراد "توطئه‌گر" و "مشکوک" یاد می‌شد. سازمان امنیت که شهرتی رعب‌آور داشت، چند تن از هنرمندان تئاتر و سینما، از جمله نویسنده نامور **غلامحسین ساعدی** را دستگیر نمود و به زیر شکنجه انداخت. برخی از فیلم‌های جریان سینمایی تازه مانند گاو، آرامش در حضور دیگران و دایره مینا از داستان‌های **ساعدی** گرفته شده بودند.

نابودی سینما

چیزی نگذشت که بر "موج نو" فضای یأس و نومیدی چیره شد. همکاری با این جریان از نظر سیاسی خطرناک شده بود و از نظر مالی زیان‌آور. اختلاف کارگردان‌های مستقل با کارگزاران فرهنگی سرانجام در سال ۱۳۵۲ به رویارویی آشکار کشید. فیلمسازان مستقل نهادی به نام "کانون سینماگران پیشرو" تأسیس نمودند تا از خود در برابر فشارهای دولت دفاع کنند. آنها در منشور خود اعلام کردند که سینما را از آن مردم می‌دانند و خود را به بازتاب زندگی واقعی مردم موظف می‌بینند. آنها مصمم بودند به راهی بروند که می‌توانست به استقلال سیاسی و اقتصادی صنعت سینما بینجامد، اما واکنش تند دولت، به پراکندگی آنها و انحلال کانونشان انجامید. (۳۱) برخی از آنها، مانند **کامران شیردل**، از تولید فیلم سینمایی دست کشیدند و به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی و مستند روی آوردند. برخی دیگر، مانند **سهراب شهیدثالث**، کشور را ترک کردند. سینمای نوین ایران که با وجود سانسور و فشارهای مزاحم در خارج نیز حیثیتی کسب کرده بود، به پایان راه خود رسید. (۳۲)

سیاست رسمی در تمام این سال‌ها به سود فیلم‌های وارداتی عمل می‌کرد. از آغاز دهه ۱۳۵۰ بسیاری از تهیه‌کنندگان سرمایه خود را از بخش تولید به بخش تجارت فیلم منتقل کردند. (۳۳) سیل فیلم‌های وارداتی به کشور روان شد. محصولات بازاری امریکایی و ایتالیایی و هندی و هنگ‌کنگی بازار را قبضه کردند. در سال ۱۳۵۱ سینمای ایران با ۹۰ فیلم به بالاترین میزان رشد خود رسید. در این سال ۲۸۹ فیلم سینمایی خارجی به نمایش درآمد. درحالیکه پنج سال بعد (۱۳۵۶) که در ایران تنها ۳۸ فیلم سینمایی تولید شد، ۸۹۸ فیلم خارجی به روی اکران آمد، که تنها ۳۲۱ فیلم از امریکا بودند. (۳۴)

در واپسین سال‌های رژیم سلطنتی صنعت فیلم‌سازی به‌کلی ورشکسته بود و دیگر هیچ امیدی به ادامه حیات نداشت. (۳۵) دیگر هیچ سینماگر مستقلی به بهبود وضع سینما خوش‌بین نبود. **بهرام بیضائی** در نامه سرگشاده‌ای که حدود یک سال پیش از انقلاب به کارگزاران فرهنگی کشور نوشته از عمق بحران پرده برداشته است: «شما سینمای حرفه‌ای ایران را مجبور به تعطیل کردید، درحالیکه دروازه‌ها را به روی مشابه خارجی آن باز گذاشتید که با ابتذالی در همان حدود، پرده‌های سینمای مملکت را پوشانده است. کجای دنیا سرمایه‌های دولتی در حال مبارزه و رقابت با صنایع بخش خصوصی هستند؟ حق البته با شماست. و تمام بلندگوها هم در اختیار شماست، که محصول خودتان را جار می‌زنید؛ و کلید دروازه‌ها هم در دست شماست که بر روی هرکس خواستید ببندید و به‌روی هرکس خواستید باز کنید. اما حقیقت این است که آنچه شما ساخته‌اید در ابتذال فرقی با سینمای فارسی ندارد. شما فقط شیک‌ترید و مرفه‌تر. همین. یادآوری می‌کنم که این سینمای مبتذل ساخته سیاست شماست که می‌خواست هنرمند را به سوی تصویر بی‌هویتی از جامعه سوق دهد و تازه همین تصویر بی‌رنگ را هم با وحشتی مضاعف مرور می‌کرد، و برای قلع و قمع آن از ممیزی‌های حاشیه‌ای چون افراد و نفوذها و سازمان‌های غیرمسئول مختلف قبول نظر و تأثیر می‌کرد و می‌کند... شما فضایی ساخته‌اید بهشت خارجیان و برزخ خلق‌کنندگان واقعی داخلی. شما خیال می‌کنید با پولی که هست می‌توانید همه چیز وارد کنید: همه چیز خوراکی، پوشاکی، فنی و صنعتی، و دست آخر فرهنگی... این نامه گویای اعتراض بسیاری است به سیاستی که قوانین و مقرراتش رسماً منافع صنعتی هزاران کارکنان سینما و وابسته به آن را فدای منافع عده‌ای سینمادار و واردکننده فیلم می‌کند که در تولید نقشی ندارند، و به این ترتیب علناً به جای تأکید بر خلاقیت فرهنگی به پشتیبانی از سرمایه‌داران و صاحبان نفوذ پرداخته است.» (۳۶)

وضعیت سینما اکنون تنها جزئی از بحران همه‌جانبه‌ی اجتماعی به شمار می‌رفت، که لایه‌های گوناگون جامعه دیگر راهی جز یک دگرگونی عمیق و بنیادی برای آن نمی‌شناختند. روشنفکران از سینما امید بریده، و آینده‌ی آن را به انقلابی که در راه بود گره زده بودند. لایه‌های محروم جامعه نیز که سینما را کانون تباهی و فساد می‌دانستند، با آرامش خاطر زوال سینما را نظاره می‌کردند. این "اکثریت خاموش" به زودی سکوت خود را شکست و دشمنی خود با سینما را با صدای رسا به بیان آورد. از نیمه سال ۱۳۵۷ که توده‌های خشمگین و ناراضی در اعتراض به رژیم شاه به خیابان‌ها ریختند، حمله به سینماها در دستور کار انقلابیونی قرار گرفت که گوش به فرمان علمای دین داشتند. آنها سینماها را نیز در کنار سایر "اماکن فساد"، یعنی عشرتکده‌ها و میخانه‌ها مورد حمله قرار دادند. خشم انقلابی و ایمان مذهبی به نابودی سینما نظر داده بود. طی انقلاب بیش از ۱۲۰ سینما به آتش کشیده شد. تنها در تهران ۳۲ سینما به کلی سوخت. (۳۷)

در اواخر مرداد ۱۳۵۷ حرق و هدم سینماها به یک اوج تراژیک رسید: در شهر آبادان سینمائی به نام رکس به آتش کشیده شد و حدود ۴۰۰ تماشاگر در شعله‌ها زغال شدند. آتش‌افروزان از قبل درهای سینما را از بیرون قفل کرده بودند.

دولت و اپوزیسیون مذهبی یکدیگر را به دست داشتن در این جنایت متهم می‌کردند. دست‌هایی در کار بود تا حقیقت ماجرا روشن نشود و عاملان اصلی به دام نیفتند. آگاهی‌هایی که پس از انقلاب فراهم آمد نشان داد که بنیادگرایان متعصب سینما را به آتش کشیده بودند، تا خشم و نفرت خود را از فرهنگ مدرن به نمایش بگذارند.

یادداشتها:

1.Hamid Naficy, Islamicising Film Culture in Iran; in: Cahiers d'étude sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien, Nr. 20/1995, pp. 143

۲- برای آگاهی بیشتر به منابع زیر مراجعه کنید به:

Thomas Arnold, Painting in Islam, A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, New York 1965, (Dover), pp. 1-40.
K. A. C. Creswell, The Lawfulness of Painting in Early Islam, in: Ars Islamica, Bd. XI-XII, pp. 159-166.
M. S. Ipsiroglu, Das Bild im Islam, Ein Verbot und seine Folgen, Schroll, Wien und München: 1971, S. 22 ff.
Rudi Paret, Das islamische Bildverbot, Sonderausdruck aus Iten-Meritz, Das Orientalteppich-Seminar, Heft Nr. 8/1975.
3.Behrad Najafi, Film in Iran, A Political and Cultural Analysis, Stockholm University 1986, pp. 28.

۴- جمال امید، تاریخ سینمای ایران، تهران ۱۳۷۴، ص ۳۳.
مسعود مهرابی، تاریخ سینمای ایران، تهران ۱۳۶۶، ۶۹-۴۶۸.
یادآوری: بیشتر آگاهی‌ها و داده‌های تاریخی از دو کتاب بالا برگرفته شده است.

5.Najafi, p. 46.
6.Ibid, p. 30.
7.Ibid, p. 73.

۸- امید، ص ۶۸؛ و نجفی، ص ۱۸۱.
۹- امید، ص ۷۲؛ و نجفی، ص ۵۸.
۱۰- مهرابی، ص ۵۲۴.
۱۱- همانجا، ص ۵۳۰.
۱۲- برای آگاهی بیشتر بنگرید به: محمد تهامی‌نژاد، سلسله مقالات "ریشه‌یابی یأس در سینمای ایران" در گاهنامه "ویژه سینما و تئاتر"، تهران، ۵۲-۱۳۵۱.

13.Statistics on Film and Cinema (1955-77), Unesco, 1981, p. 66.
14.Najafi, pp. 93.

۱۵- امید، برگهای ۳۰۴ به بعد، و ۸۷۷ به بعد.

16.Bertolt Brecht, Kleiner Beitrag zum Thema Realismus in: Kuhle Wampe, Protokoll des Films und Materialien, Suhrkamp 1969, S. 96.

17.Najafi, p. 122.

۱۸- فرخ غفاری، «سینمای ایران از دیروز تا امروز»، در: ایران نامه، شماره ۳، تابستان ۱۳۷۵، ص ۳۴۷.

19.Najafi, p. 121-22.
20.Ibid, p. 122-23.

۲۱- امید، ص ۳۰-۳۲۹، نجفی، برگهای ۷۵-۱۷۲.
۲۲- برای آگاهی از دیدگاه یکی از روشنفکران بانفوذ بنگرید به: جلال آل‌احمد، غرب‌زدگی
۲۳- امید، ص ۵۲۲، و مهرابی، ص ۱۲۶.
۲۴- امید، ص ۸۶۱.

25.Najafi, p. 152.
26.Ibid, p. 159.

۲۷- مهرابی، ص ۵۳۱.
۲۸- امید، ص ۷۳۵.
۲۹- همانجا، ص ۶۹۶.
۳۰- همانجا، ص ۷۳۸.
۳۱- امید، ص ۶۶۵، و نجفی برگهای ۶۷-۱۶۶.
۳۲- نجفی، برگهای ۱۶۲ به بعد؛ و مهرابی، برگهای ۱۷۱ به بعد.
۳۳- امید، ص ۲۶-۷۲۵.

34.Najafi, p. 88.
35.Najafi, pp. 163 .

و بسنجید با: مهرابی، ص ۱۷۰ به بعد، و امید، ص ۷۱۹ به بعد.
۳۶- رستاخیز (روزنامه)، ۳۰ آبان ۱۳۵۶
۳۷- کیهان، شماره ۱۰۷۵۶، مرداد ۱۳۵۸

هنر در نظام دین‌سالار

خیزش گسترده توده‌ها علیه رژیم شاه سرشت ملی و آزادیخواهانه داشت. میلیون‌ها مردمی که از آغاز سال ۱۳۵۷ با عزم و فداکاری علیه استبداد سلطنتی به‌پا خاستند، شاه را یک دیکتاتور فاسد و دست‌نشانده می‌دانستند. شاه در طول ۳۷ سال زمامداری خود، به‌تدریج آزادی‌ها را برچیده، به هرگونه فعالیت سیاسی مستقل پایان بخشیده و نمایندگان مجلس شورای ملی را به سیاهی‌لشکر بدل کرده بود. از سوی دیگر او به‌عنوان دلال کنسرن‌های بزرگ جهانی، از منافع قدرت‌های بیگانه پاسداری می‌کرد. ارتش بسیار مجهز و پرشمار ایران به عنوان بازوی منطقه‌ای پنتاگون و خود شاه چونان "ژاندارم خلیج فارس" در سرکوب جنبش‌های آزادیخواهانه‌ی خاورمیانه و نزدیک، نقش فعال داشتند. قیام مردم این "جزیره ثبات" را طی چند ماه به‌طرزی مهیب و باورنکردنی به لرزه انداخت.

سازمان‌های سیاسی غیرمذهبی به‌خاطر سلطه دیرپای اختناق در ایران از رشد اندکی برخوردار بودند و نقش چندانی در هدایت خشم و خروش توده مردم نداشتند. در چنین شرایطی تنها روحانیون ناراضی بودند که می‌توانستند با تکیه بر پایگاه‌های سنتی دیرین خود مانند مساجد و مدارس دینی، به جنبش مردم شکل دهند و مهر و نشان خود را بر آن بکوبند. بدین‌سان آیت‌اله خمینی، رادیکال‌ترین مرجع دینی که از پانزده سال پیش در تبعید به سر می‌برد، توانست رهبری جنبش را به دست گیرد.

سینماگران پیشروی ایران، مانند همه روشنفکران آزادیخواه، از جنبش انقلابی، که هنوز صفت "اسلامی" نداشت، پشتیبانی کرده و به پیروزی آن امید بسته بودند. دلایل این موضع‌گیری، یعنی حمایت نیروهای "سکولار" از جنبشی تحت رهبری روحانیت، با توجه به این امر قابل‌درک است که خمینی آشکارا تعهد نموده بود به اهداف اصلی انقلاب، که مورد پذیرش همه لایه‌های اجتماعی و نیروهای سیاسی بود، وفادار بماند. او در سخنرانی‌های خود پیوسته از "اسلام حقیقی" سخن می‌گفت، که ضامن آزادی‌ها و حقوق پایه‌ای مردم است. این واقعیت که او در متون و رسالات تبلیغی خود، آشکارا خواهان برقراری یک حکومت اسلامی که آزادی‌های فردی در آن جایی نداشت، شده بود، در روزهای پرتب‌وتاب انقلاب، مورد توجه جدی قرار نگرفت. برای روشنفکران و تحصیل‌کردگان نه آرای نظری این مرجع دینی، بلکه قاطعیت انقلابی او اهمیت داشت، که می‌توانست توده‌های هرچه گسترده‌تری را در مبارزه با شاه بسیج کند و جنبش را تا سرنگونی شاه رهبری کند. برای جلب اعتماد همین نیروهای غیرمذهبی بود که او بارها تأکید ورزید که روحانیت قصد حکومت ندارد و پس از پیروزی انقلاب قدرت را به نیروهای ملی خواهد سپرد. (۱) او از تبعیدگاه خود در فرانسه تعهد کرده بود که در نظام پس از انقلاب همه احزاب و سازمان‌های سیاسی، حتی نیروهای غیرمذهبی و چپ‌گرا، از آزادی کامل برخوردار باشند. (۲) او مذهب و عقیده را از هر بند و محدودیتی آزاد می‌شمرد و خواهان برچیده شدن همه ارگان‌های اختناق و فشار بود. (۳)

به سوی نظامی دین‌سالار

روز ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ رژیم سلطنتی سقوط کرد و راه برای اصلاحات دموکراتیک در کشور باز شد. مردم ایران یکی از بزرگترین جنبش‌های مردمی این قرن را به پیروزی رسانده بودند و می‌رفتند که از میهن خود الگوی روشنی برای خلق‌های محروم و دربند جهان سوم بسازند؛ اما "رهبر انقلاب" که از پشتیبانی همه‌جانبه مردم و همه نیروهای سیاسی برخوردار بود، در همان اولین بیانات خود آشکار ساخت که هدف اصلی او برقراری یک نظام اسلامی است، تا آنجا که ابائی نداشت آشکارا بگوید که شعارهای آزادیخواهانه او تا پیش از پیروزی انقلاب، تنها شگردی تاکتیکی برای مبارزه با رژیم شاه بوده است. (۴) روحانیون انقلابی پس از کسب قدرت، برنامه خود را اسلامی‌کردن سراسر جامعه اعلام نمودند. آنها که خیال تأسیس یک "ابرقدرت اسلامی" را در سر می‌پختند، هر مخالفت یا انتقادی را به عنوان "ایستادگی در برابر اراده الهی" سرکوب کردند. یک سالی پس از انقلاب مقاومت مخالفان درهم‌کوبیده و راه برای استواری "نظام اسلامی" هموار شده بود.

بنیادگرایی که در درون کشور خشونت و وحشت گسترده بود، تجسم خارجی خود را در شعار "صدور انقلاب" یافت. جنگ ماتم‌خیزی که از مهرماه ۱۳۵۹ میان ایران و عراق در گرفت "موهبت الهی" خوانده شد. از خمیرمایه نفرت کور و تعصب جاهلانه، آیینی خشونت‌بار و مرگ‌اندیش پدید آمد که نیکبختی آدمیان را نه در این زندگی گذران بلکه در دنیای جاوید می‌جست. (۵) به فرزندان توده‌های ستمزده و محروم که گروه‌گروه به میدان‌های مرگ فرستاده می‌شدند، وعده سعادت ابدی در بهشت داده شد. (۶)

نظام تازه بر زنان محدودیت‌های بسیاری تحمیل نمود تا آنها را برای همیشه از زندگی مدنی بیرون براند و به شهروندان درجه دو تبدیل کند. آشکارترین فشار مقررات پوشش اسلامی بود، که زنان را وامی‌دارد بدن خود را، جز

صورت و دستها، به طور کامل بپوشانند. نظام الهی مقرر داشت که "روابط نامشروع" با سنگسار و "بی‌حجابی" با شلاق و زندان کیفر داده شود. (۷)

از آغاز سال ۱۳۵۹ ماشین "انقلاب فرهنگی" به راه افتاد. دانشگاه‌های کشور، که اینک بخشی از "مراکز فساد" تلقی می‌شدند، تعطیل گشتند. هنر غیرمذهبی، داغ ضداخلاقی خورد و ممنوع اعلام شد. مقام رهبری بدون هیچ پرده‌پوشی اعلام داشت: «ما همه نشریات، رادیو و تلویزیون و سینماها را از فساد پاک خواهیم کرد. همه چیز باید در خدمت اسلام باشد.» (۸) بدین سان هنر هدفی روشن پیدا کرد و آن عبارت بود از نزدیک ساختن انسان به پروردگار، که جمهوری اسلامی تجسم زمینی آن بود. رسانه‌های گروهی، ارگان‌های خبری و انتشاراتی به انحصار نیروهای دولتی درآمد. (۹)

کارکنان تلویزیون که در به ثمر رساندن انقلاب نقش مهمی ایفا نموده بودند، در صف نخست قربانیان بودند. صدها تن از کارکنان سرویس‌های فرهنگی و خبری، اگر شانس داشتند و اخراج نشدند، به واحدهای کم‌اهمیت منتقل شدند. بسیاری از آنها بعدها به زندان افتادند و تنی چند تیرباران شدند. بر اثر این بگیروببندها در سازمان تلویزیون بحرانی پدید آمد که به کاهش شدید ساعت پخش برنامه‌ها انجامید.

تصفیه صنعت سینما

در جریان انقلاب صنعت سینما به کلی فلج شده بود. سالن‌های سینما و استودیوهای فیلمسازی، اگر هنوز سرپا بودند، فعالیتی هم نداشتند. در فضای آشفته و نامطمئن پس از انقلاب همه چیز باید از نو آغاز می‌شد. در اولین مرحله حاکمیت اسلامی که قدرت سیاسی هنوز به انحصار بنیادگرایان درنیامده بود، در برابر سانسور حتی در میان دست‌اندرکاران مقاومت زیادی وجود داشت. فضای جامعه که شاه را به عنوان عامل سرکوب و اختناق برانداخته بود، هنوز به کسی جرأت ترکتازی نمی‌داد.

پرویز ورجاوند که پس از پیروزی انقلاب در "دولت موقت" سرپرستی امور فرهنگی را به عهده گرفته بود، در نامه سرگشاده‌ای در اعتراض به دشمنان آزادی بیان، نوشت: «گروهی که از دیدگاه بسته و قشری به مسئله سینما می‌نگرند، بر آن هستند تا بر این‌گونه فعالیت‌ها نقطه پایان گذارده شود. این گروه همان‌هایی بودند که ندانسته در جریان انقلاب با عوامل رژیم پیشین همگامی کردند و تعداد قابل‌توجهی از سینماها را به آتش کشیدند.» (۱۰) این یک رویارویی آشکار بود با دیدگاه نیروهای افراطی. یک سال بعد این مقام مسئول دستگیر شد و در زندان "اعتراف" کرد که در توطئه‌ای علیه دولت دست داشته است. (۱۱)

در همان دوران محمدعلی نجفی نخستین سرپرست "اداره کل امور سینمایی کشور" نظری اظهار داشت که تنها بازتابی بود از فضای عمومی جامعه: «سانسور به هیچ شکلی در سینما وجود نخواهد داشت... البته ما با ابتذال به شدت مبارزه خواهیم کرد و اجازه نمی‌دهیم فی‌المثل از سکس یا خشونت برای پر کردن جیب تاجر فیلم استفاده شود، اما اگر این دو در خدمت محتوای فیلم باشند، نمایش آن اشکالی نخواهد داشت.» (۱۲) این موضع‌گیری با دیدگاه جناح انحصارگر در تعارض بود که به چیزی جز نظارت همه‌جانبه بر سینما قانع نبود و آشکارا می‌گفت: «ما ترجیح می‌دهیم سینمای فارسی تعطیل باشد، تا اینکه فیلم‌های کارگردانانی که دلشان با انقلاب نیست و فیلم‌ها را از روی نیت خالص نسبت به انقلاب نساخته‌اند، به نمایش گذارده شود.» (۱۳) بدین سان جبه‌بندی تکمیل شده و مقام رهبری فرمان پاکسازی صنعت سینما را صادر کرد: «در ساخت فیلم‌ها نظارت کنید. نگذارید اشخاصی که متعهد نیستند کار را به‌دست گیرند. تصفیه کنید آنها را و این یک امر ضروری و لازم است.» (۱۴) برای اجرای این فرمان سرپرستی وزارت ارشاد طرد نیروهای غیرمذهبی را در دستور کار قرار داده بود: «ما امکانات را صرف اشخاصی می‌کنیم که مسلمان و مؤمن باشند... اگر هرگونه کار خلاف شرع از کسی سر بزند، او را طرد می‌کنیم.» (۱۵)

به زودی آشکار شد که فیلمسازان دگراندیش در سینمای آینده جایی نخواهند داشت. موج "پاکسازی" در همه رشته‌های هنری به راه افتاد. بسیاری از هنرمندان به همکاری با رژیم شاه متهم شدند. عده بیشماری به اتهام "نشر ارزشهای منحط غربی" یا "اشاعه فساد و فحشا" از کار در سینما منع گشتند. صدها تهیه‌کننده، کارگردان و هنرپیشه "بی‌صلاحیت" شناخته شدند. شماری از هنرمندان کشور را ترک کردند. (۱۶) در این فضای سرشار از رعب و وحشت تنها دو گروه احساس امنیت می‌کردند: پیروان گوش به فرمان حکومت و فرصت‌طلبانی که با امواج سیاسی همراه شده بودند. یکی از مسئولان امور شیوه "پاکسازی" را چنین توصیف کرده است: «ما دو محور را در نظر می‌گیریم: یکی این که عملکرد دوران قبل از انقلاب این افراد در رابطه با اشاعه فرهنگ منحط غربی، اشاعه فحشا و ضدیت با فرهنگ اسلام چگونه بوده است... محور دوم، عملکرد آنان در شرایط پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران است. به این معنی که آنها تا چه حدی خواسته‌اند یا توانسته‌اند فرهنگ غنی و پربار اسلامی را مطرح کنند و در اختیار جامعه قرار دهند.» (۱۷)

سانسور شرعی

وظیفه هنر سینما از دیدگاه حاکمیت جدید گسترش ارزش‌های مذهبی در داخل و تبلیغ برای "انقلاب اسلامی" در خارج بود. فیلمهایی که به این اهداف توجه نداشتند، بی‌ارزش و گمراه‌کننده به شمار می‌رفتند. بدین ترتیب هرآنچه سینمای ایران پیش از انقلاب ۱۳۵۷ تولید کرده بود، غیرقابل‌نمایش اعلام شد. سینمای خارجی نیز که افزار "استعمار فرهنگی" به حساب می‌آمد، از ورود به کشور منع شد. (۱۸)

"شورای بازبینی فیلم" که در وزارت ارشاد اسلامی به فعالیت پرداخت، طی اطلاعیه‌ای پروانه نمایش همه فیلم‌های سینمایی موجود را باطل اعلام کرد و به بررسی مجدد فیلم‌ها پرداخت. طی سه سال -از ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۲- از ۸۹۸ فیلم خارجی به ۳۶۷ فیلم پروانه نمایش داده شد. در همین مدت ۲۲۰۸ فیلم ایرانی مورد بررسی قرار گرفت، و ۲۵۲ فیلم پروانه گرفتند. تمام فیلم‌ها کمابیش از زیر سانسور گذشته بودند. (۱۹)

برای نظارت بر فیلم‌ها و اصلاح (سانسور) آنها ضوابط و مقررات مدونی وجود نداشت و تنها به دستور العمل کلی "عدم مطابقت با معیارهای اسلامی" اکتفا می‌شد. هیئت وزیران در جلسه مؤرخ ۴ اسفند ۱۳۶۱ اولین "آیین‌نامه نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید و ویدئو و صدور پروانه نمایش" را به تصویب رساند و وزارت ارشاد اسلامی را مأمور اجرای آن کرد. این آیین‌نامه در خطوط اساسی به مقررات سانسور دوران شاه شباهت دارد، جز آنکه اصل "مقام رفیع سلطنت" جای خود را به "دین مبین اسلام" داده است. (۲۰) شورای نظارت ارشاد همچنین به کنترل فیلم‌هایی پرداخت که پس از انقلاب ساخته شده، اما نتوانسته بودند "موازین اسلامی" را رعایت کنند. در این دوران ۵۳ فیلم تولید شده بود که بیشتر آنها توقیف شدند. غالب این فیلم‌ها آثار سیاسی سطحی و مبتذلی بودند که تهیه‌کنندگان سودجو با استفاده از حال و هوای "انقلابی" سرهم‌کرده و روانه بازار ساخته بودند. به گفته‌ی منابع رسمی اولین محصولات سینمایی جمهوری اسلامی به دلایل زیر قدغن شدند: «نمایش نادرست مبارزات و هویت انقلاب اسلامی، تبلیغات زیانبخش برای گروههای چپ الحادی و مارکسیستی، تبلیغ آشکار برای رژیم سرنگون‌شده پهلوی، توهین به مقدسات اسلامی، نمایش فرصت‌طلبانه سوژه‌های مذهبی، برخورد سطحی و غیرقاطع با صهیونیسم.» (۲۱)

اما عملیات ارشاد به این فیلم‌ها محدود نماند و به تدریج فیلم‌های هنرمندانه را هم در برگرفت. حتی برخی از فیلم‌هایی که اوایل انقلاب به نمایش درآمده بودند، بعدها با قدرت‌گیری نیروهای افراطی وارد لیست فیلم‌های ممنوعه شدند. سرپرست وقت "اداره امور سینمائی" در گفتگویی به تاریخ اول تیر ۱۳۶۴ در این باره گفته است: «بعد از پیروزی انقلاب حدود پنجاه فیلم تهیه شده بود که قریب ۶۰ درصد آنها به دلایل مختلف پروانه نگرفتند. چنین فیلم‌هایی عمدتاً دارای گرایش‌هایی به سود ایدئولوژي‌های گروهک‌های کشور بوده‌اند. هرچند که شاید بسیاری از آنها از نقطه‌نظر مسائل هنری و تکنیکی در سطح بالایی بوده و هیچ اشکالی هم از نظر مسائل مربوط به هنرپیشه و صور قبیحه نداشته‌اند.» (۲۲)

بدین‌سان نخستین آثار دوران تازه که می‌توانستند سنگ‌بنای سینمای آینده ایران باشند، از صحنه طرد شدند:

امیر نادری فیلم جستجو (۱۳۵۹) را بلافاصله پس از انقلاب برای تلویزیون دولتی تهیه کرد. این فیلم نیمه‌مستند با بیان تصویری بسیار نیرومند از قربانیان انقلاب سخن می‌گوید. در طول فیلم پدران و مادران بیشماری می‌بینیم که فرزندان گمشده خود را می‌جویند. در کانون فیلم فاجعه ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ قرار دارد که طی آن صدها نفر از نوباوگان انقلابی به خون غلطیدند. فیلم دو بار از تلویزیون دولتی پخش شد و بعد برای همیشه به محاق توقیف افتاد؛ و دنباله آن که تحت عنوان "جستجو ۲" ساخته شد، هرگز به نمایش در نیامد. ظاهراً دورانی فرا رسیده بود که فیلمسازان حق داشتند تنها از دستاوردهای انقلاب ستایش کنند، که جان قربانیان دیگر در برابر آن ارزشی نداشت.

"خانه آقای حقدوست" (۱۳۵۹) به کارگردانی محمود سمیعی یکی از نخستین فیلم‌های اجتماعی دوران تازه است که داستانی ساده روایت می‌کند: شهروندی شریف و فروتن در آرزوی داشتن یک سرپناه است که حتی در رؤیا هم از او دریغ می‌شود. فیلم در فستیوال برلن (۱۹۸۱) به نمایش درآمد و در فستیوال مانهایم (۱۹۸۳) جایزه برد، اما در ایران به نمایش عمومی درنیامد.

"کودک و استثمار" (۶۰-۱۳۵۸) را محمدرضا اصلانی ساخت. این فیلم گزارشی مستند است از اشتغال غیرانسانی کودکان در کارهای شاق بدنی. فیلم پروانه نمایش نگرفت و به فراموشی افتاد.

"سقوط ۵۷" از باربد طاهری یکی از کامل‌ترین گزارش‌های تصویری از انقلاب ایران است. این فیلم نیز با قدرت‌گیری جناح‌های افراطی رژیم به توقیف افتاد. فیلم رویدادهای انقلاب را به گونه‌ای بازگو می‌کرد که با روایتی که اینک حاکمیت از انقلاب ارائه می‌داد همخوان نبود.

در روزهای پرتب‌وتاب انقلاب ده‌ها فیلمساز تلویزیون و سینما دوربین خود را به میان مردم بردند، اما کمتر کسی از آنها فرصت یافت، نوارهای خود را به صورت فیلم کامل عرضه کند. با استقرار حاکمیت برآمده از انقلاب بسیاری از این فیلم‌ها توقیف و سازندگان آنها تحت تعقیب قرار گرفتند.

از میان سینماگران پیش از انقلاب داریوش مهرجویی موقعیت ویژه‌ای داشت. رهبر انقلاب در جمعی گفته بود که فیلم "گاو" او را دیده و پسندیده است، و این خود مستمسکی شد برای حق حیات سینما در نظام جدید. مهرجویی پس از انقلاب فیلمی ساخت به نام "مدرسه‌ای که میرفتیم" اما ارشاد با نمایش فیلم موافقت نکرد و تلاش‌های سازندگان فیلم برای گرفتن پروانه نمایش به جایی نرسید. این تجربه نشان داد که کارگزاران فرهنگی نظام از سینماگران چیزی کمتر از پیروی و دنباله‌روی انتظار ندارند.

"حاجی واشنگتن" (۱۳۶۱) ساخته علی حاتمی روایتی تازه است از مأموریت اولین سفیر ایران در امریکا در پایان قرن نوزدهم. فیلم پس از چند سال توقیف، سرانجام پس از حذف صحنه‌های بسیار به روی پرده آمد.

بهرام بیضائی در جریان انقلاب و پس از آن دو فیلم ساخت که هر دو توقیف شدند: چریکه تارا (۱۳۵۷) تنها یک بار در جشنواره کان (۱۹۸۰) بدون حضور سازنده‌اش به نمایش درآمد. فیلم دوم "مرگ یزدگرد" (۱۳۶۰) پس از انقلاب و به سفارش "صدا و سیمای جمهوری اسلامی" تهیه شد. فیلم روایت تازه‌ایست از آخرین روزهای پادشاهی ایران باستان که با حمله اعراب مسلمان در قرن هفتم میلادی فرو پاشید. بخشی از فیلم سانسور و برخی از صحنه‌های آن دوباره فیلمبرداری شد، باوجود این فیلم نتوانست پروانه نمایش بگیرد.

علی عرفان پس از اتمام تحصیل سینمایی خود در فرانسه به ایران برگشت و دو فیلم سینمایی کارگردانی کرد: "آقای هیروگلیف" و "گفت: هرسه نفرشان". هر دو فیلم به محاق توقیف افتادند و سازنده آنها ناگزیر شد از فیلمسازی دست بشوید و میهن را ترک کند. (۲۳)

حسین دوانی در فیلم‌های پیش از انقلاب خود به تجارب تازه و باارزشی دست زده بود که هیچیک از آنها به نمایش عمومی درنیامد. کارهای پس از انقلاب او نیز، از قبیل فیلم سینمایی "گرداب" (۱۳۶۱)، برای همیشه از دید عموم پنهان ماند.

محدودیت‌های روزافزون باعث شد که بسیاری از سینماگران، نومید و سرخورده از فعالیت سینمایی در ایران، در مقاطع گوناگون راهی خارج شوند: هژیر داریوش، پرویز صیاد، آربی اوانسیان، بهمن فرمان‌آرا، پرویز کیمیاوی، داریوش مهرجویی، ذکریا هاشمی، رضا علامه‌زاده، هوشنگ شفتی، حسین مهینی، حسین دوانی، حسین طاهری‌دوست، داوود ملاپور، کیهان رهگذار، امیر نادری، احمد نیک‌آذر و... برخی از این سینماگران با بهبود نسبی شرایط به میهن برگشتند.

پی‌ریزی سینمای اسلامی

در میان سران رژیم، جناحی تندرو بود که سینما و تئاتر را از بنیاد مغایر اسلام می‌دانست و خواهان منع کامل این دو هنر بود. اما حتی چنین کسانی به‌تدریج دریافتند که حذف این هنرها به سادگی امکان‌پذیر نیست و پیامدهای اجتماعی و اقتصادی ناگواری دارد. دیدگاه شخص خمینی در تغییر موضع آنها بی‌تأثیر نبود. او در یک سخنرانی گفته بود: «ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم.» زمامداران تابع او نیز که به تدریج به نیروی بی‌مانند سینما در تجهیز توده‌ها پی برده بودند، دریافتند که می‌توان به جای برچیدن سینما از آن چون یک افزار تبلیغاتی بهره برد. بدین سان پایه‌گذاری یک "سینمای اسلامی" که در خدمت ارزش‌ها و آرمان‌های نظام حاکم باشد، در سرلوحه وظایف دولت قرار گرفت. اما هنوز کسی از چندوچون این پدیده‌ی تازه خبر نداشت. از اینرو تلاش گسترده‌ای برای پر کردن این خلأ ایدئولوژیک آغاز شد. بسیاری از افراد و نهادهای انقلابی درباره "سینمای اسلامی" نظر دادند. بحث‌های فراوانی صورت گرفت که هیچ محتوای قابل‌توجهی نداشت، جز آنکه به روشنی نشان می‌داد اولیای امور فرهنگی تا چه حد با این رسانه بیگانه‌اند. مثلاً یکی از نظریه‌پردازان دولتی اعتقاد داشت: «بهترین تعریف برای سینمای اسلامی این است که باید همانند حسینیه، تکیه و مساجد پایگاه نشو و تبلیغ اسلام باشد، منتها با شکل هنری خود... یک سینما می‌تواند اگر درست عمل کند، نقش بسیار مهمتری از یک حسینیه یا تکیه داشته باشد.» (۲۴) برخی نیز معتقد بودند که سینمای اسلامی باید از الگوی هنری قرآن پیروی کند. محسن مخملباف تلاش داشت مضامین استعاری قرآن را به زبان سینما برگرداند و معتقد بود که: «ویژگی سینمای اسلامی به لحاظ محتوا تطابق آن با فلسفه و بینش توحیدی قرآن است.» (۲۵)

از این تئوری‌بافی‌ها هیچ حاصلی به بار نیامد. کارگزاران فرهنگی که یک چند در بیراهه تاخته بودند، سرانجام به این نتیجه رسیدند که سینمای اسلامی عرصه تازه و ناشناخته‌ایست که به سال‌ها کندوکاو و تجربه‌اندوزی نیاز دارد. (۲۶)

در آغاز سال ۱۳۶۰ دولت برنامه مفصلی برای احیای صنعت سینما تصویب نمود و به اجرا گذاشت، با این هدف که تولید سینمایی در راستای "اهداف و ارزشهای اسلامی" توسعه یابد. بر این اساس بسیاری از نهادهای دولتی، که از مصادره امکانات فنی استودیوهای سینمایی سهمی برده بودند، به تولید فیلم پرداختند. شماری از جوانان مورداعتماد رژیم که در سینما پیش‌ازهرچیز یک افزار تبلیغاتی می‌دیدند، با استفاده از امکانات دولتی دست به فیلمسازی زدند و اولین تولیدات خود را به بازار فرستادند. رژیم از این افراد، که نه شناخت درستی از سینما داشتند و نه کسی به دیدن فیلم‌هاشان رغبت نشان می‌داد، به‌طور جدی حمایت نمود. یکی از مسئولان فرهنگی دیدگاه دولت را چنین بازگو می‌کند: «ما باید پول خرج کنیم و نیروهای جوان مسلمان را که علاقمند به این کار هستند تشویق کنیم که فیلم بسازند. نه به این منظور که حتماً در اکران سینماها به نمایش دربیایند، بلکه به این منظور که آنها بتوانند تجربه کنند...» (۲۷)

به تدریج نمونه‌هایی از این "سینمای اسلامی" به نمایش عمومی درآمد. این فیلم‌ها حال و هوایی کمابیش یکسان داشتند: ماجراهایی بی‌سروته را با بازی‌های ناپخته در موقعیت‌های عجیب و غریب نشان می‌دادند. این نوارها که قرار بود حماسی و شاعرانه بنمایند، معمولاً ملال‌انگیز یا مضحک از آب در می‌آمدند. ابزارهای فنی و شگردهای سینمایی را به طرزی ناشیانه و اغراق‌آمیز به کار می‌بردند، به‌گونه‌ای که به فیلم‌های آماتوری یا تجربی شباهت داشتند. از افه‌های صوتی و تصویری چنان افراطی استفاده می‌کردند، که تماشاگر با چشم و گوش خسته و اعصاب ناراحت و متشنج سینما را ترک می‌گفت.

فیلم‌های "اسلامی" دارای الگوی داستانی یکسانی بودند که در کانون آنها هبوط تقدیری آدمیزاد قرار داشت. فیلم‌ها با تکیه بر یک دوالیسم افراطی داستانی تکراری را بازگو می‌کردند: انسانی که از سوی خداوند با ذات یا سرشتی پاک آفریده شده، در دنیایی فاسد و گناه‌آلود گرفتار نیروهای شیطانی می‌شود. پس از کشمکش‌هایی جانفرسا و بی‌حاصل با تباهی‌هایی که دنیای فانی را انباشته است، تنها راه رستگاری را ایثار و فداکاری در راه پیروزی حق و حقیقت می‌بیند. جنگ با عراق به این مبارز پاکباخته کمک می‌کند تا شیاطین روزگار را آشکارا ببیند و بشناسد؛ بدین‌سان شوق رفتن به جبهه جنگ و جانبازی در راه اسلام در وجود او زبانه می‌کشد. اینک او به این ایمان تزلزل‌ناپذیر دست یافته که شهادت در راه دین حق، نزدیک‌ترین راه رسیدن به رستگاری و سعادت جاودان است.

در شرایطی که رژیم به بسیج مردم و تجهیز آنها در برابر دشمنان داخلی و خارجی سخت نیازمند بود، زمامداران امیدوار بودند که جوانان با تماشای اینگونه فیلم‌ها از شور شهادت‌طلبی لبریز شوند و به جبهه‌ها بشتابند. بسیاری از فیلمسازان کم‌مایه، فعالیت سینمایی خود را با تهیه چنین فیلم‌هایی آغاز کردند. هنوز درباره میزان تأثیر این فیلم‌ها پژوهش درستی انجام نگرفته اما گمان نمی‌رود که در مقایسه با الگوهای نازی و "رئالیسم سوسیالیستی" برد زیادی داشته باشند. کمبودهای ساختاری و سستی بیان این فیلم‌ها چنان آشکار بود که حتی هواداران وفادار رژیم نیز به تماشای آنها علاقه‌ای نداشتند. کارگزاران جزم‌اندیش ضعف بیان اینگونه فیلم‌ها را نه در انتظارات بی‌جای خود از سینما، بلکه در نوپایی پروژه "سینمای اسلامی" و کم‌تجربگی فیلمسازان می‌دیدند.

وزارت ارشاد در اولین دوران حاکمیت اسلامی از تولید چند دسته فیلم حمایت می‌کرد:
۱- فیلم‌های تاریخی، که گذشته کشور را از دیدگاه رسمی روایت می‌کنند. این فیلم‌ها بایستی حوادث تاریخی را چنان بازسازی کنند که روحانیت شیعه در آنها در تمام ادوار جایگاهی برجسته داشته باشد.
۲- فیلم‌های سیاسی، که در دفاع از انحصارطلبی رژیم ساخته می‌شوند. هدف آنها توجیه عملکرد دستگاه‌های پلیسی و امنیتی در سرکوب گروه‌های مخالف است. این فیلم‌ها مخالفان نظام را افرادی پلید و منحرف معرفی می‌کنند و بی‌حاصلی مبارزه آنها را نشان می‌دهند. در فیلم‌های مربوط به ایرانیان مقیم خارج، بر هرزگی و فساد اخلاقی آنها تأکید می‌شود.
۳- سینمای "معنوی" که به مضامین و مفاهیم مجرد مذهبی یا عرفانی می‌پردازد. این فیلم‌ها زندگی دنیوی را خوار می‌شمارند، دیانت و عبادت را تنها سرچشمه‌ی نیکی و خوشبختی معرفی می‌کنند.
۴- فیلم‌های مربوط به "جهاد مقدس" که معمولاً با هزینه‌های هنگفت و با الگوهای شناخته‌شده‌ی "سینمای جنگ" تولید می‌شوند. در دوران جنگ عملکرد "ارشاد" تبلیغ برای سیاست عمومی دولت بود که ادامه جنگ را در رأس امور قرار می‌شناخت: «ما برای فیلم‌های جنگی، چه داستانی و چه مستند، هیچگونه محدودیتی قائل نیستیم و در صورت تصویب فیلمنامه، کلیه امکانات لازم را در اختیار سازنده می‌گذاریم.» (۲۸)

هنوز هم فیلم‌هایی ساخته می‌شوند که تصاویر "دفاع مقدس و اثرات مثبت و سازنده آن" (۲۹) را نمایش می‌دهند. در میان این آثار، حتی از جنبه فنی و تصویری، فیلم قابل‌توجهی دیده نشده است. این قبیل فیلم‌ها معمولاً به خارج راه پیدا نمی‌کنند، و در مواردی به خاطر تبلیغ آشکار جنگ و کشتار از سوی جشنواره‌های بین‌المللی رد شده‌اند. با اینکه مقررات سانسور مخالف نمایش خشونت است، اما فیلم‌های جنگی اجازه دارند اکران سینماها را با خون و لاشه و انفجار پر کنند. بدین سان "سینمای اسلامی" که با والاترین پیام‌های معنوی آغاز کرده بود، به نمایش قتل و خشونت ختم شد.

یادداشتها:

1.Nirumand und K. Daddjou, Mit Gott für die Macht, Rowohlt aktuell, 1989, S.178ff.

کتاب بالا گزارشی‌ست از زندگی سیاسی آیت‌الله خمینی و در آن عمدتاً به مآخذ دست اول، نشریات و کتابهای منتشره در ایران، استناد شده است.

2. A. Rahnema and F. Nomani, The Secular Miracle, London and New Jersey: Zed Books, 1990, pp. 167.
3. Nirumand, Iran - hinter den Gittern verdorren die Blumen, Rowohlt aktuell, 1985, S. 51ff.
4. Nirumand und K. Daddjou, S. 262.

۵- برای آگاهی بیشتر در این زمینه بنگرید به:

5. F. Khosrokhavar, L'islamisme et la mort, Le martyre r←volutionnaire en Iran, Paris: L'Harmattan, 1995.

۶- مطالعه گزارش عینی زیر، که به آلمانی نیز منتشر شده، می‌تواند برای آگاهی از شیوه‌های "ارشاد و بسیج" بسیار سودمند باشد:

F. Sahebjam, Je n'ai plus de larmes pour pleurer, Paris: Grasset & Fasquelle 1985.

۷- برای آگاهی کلی از این رویدادها به دو مأخذ زیر مراجعه فرمائید:

Nirumand und Daddjou, S. 341ff. ; Rahnema and Nomani, pp. 218.
8. B. Nirumand und K. Daddjou, S. 245
9. A. Rahnema and F. Nomani, pp.176; B. Nirumand, Iran..., S. 156ff.

۱۰- روزنامه کیهان، شماره ۱۰۷۳۳، ۱۶ ژوئن ۱۹۷۹، ص ۱۲.
۱۱- رضا علامه‌زاده، سراب سینمای اسلامی ایران، هلند ۱۳۷۰ (۱۹۹۱)، ص ۲۵.
۱۲- کیهان، شماره ۱۰۶۹۹، ۶ مه ۱۹۷۹، صفحه اول.
۱۳- سیاستها و روشهای اجرایی سینمای ایران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران: ۱۳۷۵. ص ۶. (از این منبع تحت عنوان "سند ارشاد" یاد خواهیم کرد.)
۱۴- سند ارشاد، ص ۱.
۱۵- ماهنامه فیلم، شماره ۴۱، ص ۸.
۱۶- درباره تضییقات نسبت به سینماگران ایرانی بنگرید به:

Hamid Naficy, The Development of Islamic Cinema in Iran, Third World Affairs, London: pp. 463pp.

۱۷- روزنامه کیهان، ۳۱ اکتبر ۱۹۸۱، به نقل از کتاب علامه‌زاده (شماره ۱۱)
۱۸- سند ارشاد، ص ۱۸.
۱۹- حمید نفیسی، "تنشهای فرهنگ سینمایی در جمهوری اسلامی"، در فصلنامه ایران‌نامه، شماره سوم، تابستان

۱۳۷۵، ص ۹۰-۳۸۹.
۲۰- همانجا، ص ۳۹۳ به بعد.

21.Robert Richter, Filme aus dem Iran, Basel: Cinelibre, 1991, S. 17

۲۲- ماهنامه فیلم، شماره ۳۴، ص ۶.
۲۳- برای آگاهی بیشتر درباره فیلمهای توقیف‌شده بنگرید به: مقاله نفیسی، ۴۰۳ به بعد، و کتاب علامه‌زاده، ۹۶ به بعد.
۲۴- ماهنامه فیلم، شماره ۱۱، ص ۱۰
۲۵- روزنامه اطلاعات، ۱۳۶۳/۱/۲۷
۲۶- ماهنامه فیلم، شماره ۴۴، ص ۱۹
۲۷- روزنامه اطلاعات، ۱۳۶۳/۱/۲۸
۲۸- ماهنامه فیلم، شماره ۴۱، ص
۲۹- سند ارشاد، ص ۲۳

سینمای زیرسلطه

پس از انقلاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به جای "وزارت فرهنگ و هنر" سابق نشست و وظیفه کنترل زندگی معنوی جامعه را به عهده گرفت. وزارت ارشاد که از حمایت سازمان‌های امنیتی و انتظامی برخوردار است، باید مراقب باشد که هیچ فعالیت فرهنگی در مخالفت با نظام صورت نگیرد. کتابها، مطبوعات، نوارهای موسیقی و کاست‌های ویدئویی پیش از پخش به مجوز این وزارتخانه نیاز دارند. تخلف از این اصل نه تنها مجازات دارد، بلکه تقریباً غیرممکن است، زیرا همه چاپخانه‌ها، انتشاراتی‌ها، لابراتوارها و استودیوهای صدا و تصویر زیر نظر دولت هستند. از این گذشته مواد تولید و تکثیر نیز که عمدتاً توسط دولت از خارج وارد می‌شود، در اختیار دولت است. برای نمونه چاپخانه مقداری کاغذ برای چاپ نسخه‌های معینی از یک کتاب دارای مجوز دریافت می‌کند. پس از پایان چاپ، چاپخانه نسخه‌های کتاب را به صاحب آن تحویل نمی‌دهد، مگر با ارائه مجوز تازه‌ای از ارشاد. چاپ و پخش حتی یک نسخه کتاب اضافه بر تیراژ ممنوع است و قابل‌تعقیب.

ممیزی فیلم جریان پیچیده‌تری دارد: مهدی دادگو یکی از نمایندگان رسمی ارشاد در نوامبر ۱۹۹۰ در یک کنفرانس مطبوعاتی در حاشیه "جشنواره سینمایی سه قاره" در نانت، اظهار داشت که سانسور فیلم‌های سینمایی در ایران تنها به سه مورد محدود می‌گردد:

۱- توهین به مذاهب رسمی کشور؛
۲- نمایش سکس و برهنگی؛
۳- انحطاط فرهنگی. (۱)

نماینده "ارشاد" درباره فراگرد پیچیده سانسور و بوروکراسی عظیم مربوط به آن چیزی نگفت. در رسانه‌های گروهی ایران به ندرت از سانسور سخن گفته می‌شود. مقامات آن را امری عادی و بدیهی می‌بینند، و سینماگران از گفتگو درباره آن خودداری می‌کنند، زیرا این "زبان‌درازی" می‌تواند زندگی و کارشان را به خطر بیندازد.

ممیزی فیلم که از پائیز ۱۳۵۹ برای تمام تولیدات سینمائی جریان دارد، در پنج مرحله صورت می‌گیرد. (۲)

۱- ارزیابی فیلمنامه:

یک فیلمنامه در دو مرحله بررسی می‌شود: نخست خلاصه طرح و سپس خود فیلمنامه.
معمولاً نخست طرحی از پروژه فیلم (داستانی در حداکثر ۵ صفحه) به وزارتخانه تحویل داده می‌شود. کمیسیون بررسی فیلمنامه‌ها می‌تواند طرح را به کلی رد کند، یا اینکه خواهان تغییراتی در آن شود. به هر طرحی یک درجه کیفی داده می‌شود که در سرنوشت آن مؤثر است. آشکار است که فیلمسازان مورداعتماد در موقعیت برتری قرار می‌گیرند.

پس از تصویب یک طرح صاحب آن می‌تواند فیلمنامه خود را با لحاظ کردن رهنمودهای کمیسیون ارائه دهد. فیلمنامه معمولاً پس از یکی دو ماه به همراه لیستی از "موارد اصلاحی" به مؤلف آن بازگردانده می‌شود. این روند می‌تواند بارها تکرار شود و مدتها طول بکشد. سرانجام فیلمنامه به طور قطع رد یا تصویب می‌شود. فیلمنامه‌ای که در پیچ و خم مقررات اداری بارها رفت و برگشت داشته و حک و اصلاح شده است، طبعاً حال وهوای اصلی خود را از دست می‌دهد. فیلمساز ناگزیر است با همین متن دستمالی‌شده که شاید دیگر کمترین دلبستگی و اعتقادی به آن ندارد کار کند.

فیلمسازان تلاش می‌کنند رهنمودهای کمیسیون را به دقت رعایت کنند تا فیلمنامه خود را هرچه زودتر به تصویب برسانند، اما همیشه موفق نمی‌شوند. برای نمونه یکی از خانم‌های فیلمساز در گفتگویی در توضیح کاهش فعالیت سینمایی خود می‌گوید: «در سه سال اخیر سه فیلمنامه کامل ارائه دادم که کمیسیون هر سه را رد کرد، هرچند من تمام مقررات مذهبی و قانونی را رعایت کرده بودم.» (۳) برخی از سینماگران مانند کامران شیردل، پرویز کیمیاوی و ذکریا هاشمی با وجود تلاش فراوان هرگز نتوانستند فیلمنامه‌ای به تصویب برسانند و کار در سینما را عملاً کنار گذاشتند.

طبق آمار منتشرشده ظرف دو سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۳ از میان ۱۰۹۰ طرح، تعداد ۱۸۸ طرح به تصویب رسید، یعنی تنها ۱۷ در صد از طرح‌ها از فیلتر ارشاد گذشتند. (۴) مطابق آمار تازه‌تر تا آخر سال ۱۳۶۹ روی هم ۳۳۵۵ فیلمنامه مورد بررسی قرار گرفت، که ۴۱۳ عدد از آنها پذیرفته شدند، یعنی تنها ۱۳ درصد. (۵)

جواز هر فیلمنامه‌ای تنها شش ماه اعتبار دارد. چنانچه تولید پروژه در این مدت شروع نشود، باید برای تمدید پروانه فیلمنامه اقدام نمود، که این به شرایط و روش مسئولان تازه بستگی دارد. برای نمونه در سال ۱۳۶۹ مقررات تازه‌ای به تصویب رسید که به دنبال آن رشته‌ای از فیلمنامه‌ها جواز خود را از دست دادند. (۶)

موضوع غم‌انگیز و در عین حال مضحک این است که مأموران نظارت، علاوه بر جنبه‌های سیاسی و ایدئولوژیک، درباره کیفیت فنی و هنری فیلمنامه‌ها نیز داوری می‌کنند. دست‌اندرکاران سینما به تدریج دریافته‌اند که ارزش یک فیلمنامه در آن نیست که ساختی هنرمندانه یا درونمایه‌ای بکر و اصیل داشته باشد، بلکه در آنست که به مذاق مأموران خوش بیاید و هر چه زودتر و بی‌دردسرتر به تصویب برسد. فیلمنامه‌های دارای مجوز خریدار فراوان دارند و معمولاً از بازار سیاهی سر در می‌آورند، که مسئولان هم از منافع آن بی‌بهره نمی‌مانند.

تصویب فیلمنامه تولید یک پروژه را تضمین نمی‌کند. معاونت سینمایی ارشاد می‌تواند در هر مرحله‌ای جلو تولید را بگیرد. شاید به همین دلیل بود که در تابستان ۱۳۶۷ ارشاد تصویب فیلمنامه را غیرلازم اعلام کرد. ظاهراً مسئولان به این نتیجه رسیده بودند که تهیه‌کنندگان و فیلمسازان بعد از چند سال سروکار داشتن با ارشاد با معیارها و ضوابط رسمی آشنا شده‌اند و دیگر به کنترل فیلمنامه نیازی نیست، به‌ویژه آنکه در مراحل بعدی نظارت، فیلم‌ها به اندازه کافی تحت کنترل هستند. اما تنها یک سال بعد مقررات تصویب فیلمنامه دوباره برقرار شد. مسئولان مدعی بودند که لغو تصویب فیلمنامه بر کیفیت فیلم‌ها تأثیر منفی داشته است. این ادعا درحالی صورت می‌گرفت که بنا به گزارش‌های دولتی در این سال فیلم‌های بیشتری نسبت به گذشته در رده‌های الف و ب جای گرفتند. (ارشاد فیلم‌های سینمایی را طبق معیارهایی ناشناخته در درجه‌های الف و ب و جیم و دال رده‌بندی می‌کند. بهترین فیلم‌ها الف می‌گیرند و فیلم‌های بسیار بد که غیرقابل‌نمایش هستند، درجه دال.) (۷)

۲- بررسی صلاحیت دست‌اندرکاران یک پروژه:
تهیه‌کننده به همراه فیلمنامه لیستی از نام شرکت‌کنندگان در تولید پروژه را به مسئولان ارشاد تحویل می‌دهد. ارشاد باید کفایت حرفه‌ای و "صلاحیت اخلاقی" یکایک همکاران را تائید کند. افزون‌براین، توان مالی تهیه‌کنندگان نیز با توجه به برآورد هزینه پروژه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

منظور از "صلاحیت اخلاقی" قبل از هرچیز بررسی اعتقادات و سوابق سیاسی افراد است. ارشاد پس از تحقیق درباره دست‌اندرکاران به تهیه‌کننده خبر می‌دهد که همکاری چه کسانی بدون اشکال است و چه کسانی باید کنار گذاشته شوند. ارشاد یک "لیست سیاه" از "افراد ناشایست" دارد که در آن هم نام هنرپیشه‌های مشهور پیش از انقلاب ردیف شده است و هم نام بسیاری از هنرمندان دگراندیش.

در اسفند ۱۳۶۲ وزارت ارشاد از همه دست‌اندرکاران سینما خواست که از آن وزارتخانه "کارت حرفه‌ای" تقاضا کنند. در اطلاعیه وزارتخانه آمده بود: «از هرگونه فعالیت افراد بدون کارت حرفه‌ای معتبر جلوگیری خواهد شد.» این اقدام برای آن بود که "بررسی صلاحیت اخلاقی" افراد تسهیل شود. تهیه‌کنندگانی که با افراد بدون کارت همکاری کنند، جواز کار خود را به خطر می‌اندازند. (۸)

۳- نظارت بر تولید:
کمیسیون تولید می‌تواند پس از تصویب فیلمنامه و تأیید لیست کارکنان یک پروژه، پروانه تولید فیلم را صادر کند. در این مرحله مواد تولیدی و تجهیزات فنی در اختیار تهیه‌کننده قرار می‌گیرد. پروانه تولید فیلم شش ماه اعتبار دارد. باید به خاطر داشت که افزارهای فنی تا حد زیادی در انحصار "بنیاد فارابی" است که به عنوان بازوی اجرائی "معاونت سینمایی وزارت ارشاد" عمل می‌کند. بدون حمایت مادی و فنی این نهاد تحقق یک پروژه غیرممکن است.

هرگونه رابطه‌ای با خارج از کشور از کانال "فارابی" می‌گذرد. هم فروش و پخش فیلم‌ها در خارج در دست این نهاد است و هم وارد کردن وسایل سینمایی و مواد شیمیایی لازم برای لابراتوارها. اینک چند سالی است که ورود مواد عکس و فیلم، افزارهای صوتی و تصویری با داشتن مجوزی از ارشاد امکان‌پذیر شده است. (۹)

کمیسیون تولید بر روند شکل‌گیری فیلم نظارت دائمی دارد. نمایندگان ارشاد سر فیلمبرداری حاضر می‌شوند و نه تنها بر اجرای دقیق فیلمنامه، بلکه بر رفتار و منش کارکنان، به ویژه خانم‌ها، نظارت می‌کنند. انحراف از خط فیلمنامه تصویب‌شده ادامه پروژه را با مشکل روبرو می‌کند و حتی باعث توقف آن می‌شود. برای نمونه در سال ۱۳۶۹ ابوالفضل جلیلی سرگرم ساختن فیلم "درنا" بود. چیز زیادی به پایان فیلمبرداری نمانده بود که از ارشاد دستور رسید که تولید باید متوقف شود. گویا به مسئولان خبر رسیده بود که کارگردان از فیلمنامه تصویب‌شده منحرف شده است. فیلم برای همیشه ناتمام ماند. جلیلی تا سال‌های بعد همچنان برای فیلمش افسوس می‌خورد: «این کار می‌توانست بهترین کار من باشد.» (۱۰)

۴- بازبینی اولین نسخه فیلم:
هر فیلمی پس از صداگذاری و مونتاژ به "شورای بازبینی" تحویل داده می‌شود تا مرحله اصلی نظارت انجام گیرد.

در شورایی که درباره سرنوشت فیلم تصمیم می‌گیرد، نمایندگان روحانیت، نهادهای انقلابی و انتظامی و امنیتی حضور دارند. تنها پس از گرفتن پروانه نمایش است که تهیه‌کننده می‌تواند کپی‌های لازم را به لابراتوار سفارش بدهد. باوجود تمام تلاش‌های سازندگان در رعایت دقیق فیلمنامه، شورا همیشه در فیلم‌ها اشکالاتی می‌یابد که حتی می‌تواند به توقیف فیلم بیانجامد. در اینجا می‌توان از چند مورد شناخته‌شده یاد کرد:

مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹) ساخته داریوش مهرجویی فیلمی بود که پس از اتمام به شورای بازبینی ارائه شد اما نتوانست پروانه نمایش بگیرد. کارگردان برای گرفتن پروانه به همه رهنمودهای ناظران گردن نهاد و حتی بخش‌هایی از فیلم را به‌کلی حذف کرد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «بعضی از قسمت‌های فیلم به‌خاطر سوءتفاهماتی حذف شد. مسئولین عقیده داشتند که زمان داستان فیلم مشخص نیست، درحالیکه در فیلم روزنامه‌ای نشان داده می‌شود که تاریخ قبل از انقلاب را دارد. ما همه چیز را توضیح دادیم اما باز هم فیلم پروانه نگرفت.» (۱۱) هنگامی که این فیلم ده سال بعد به نمایش عمومی گذاشته شد، دیگر رمقی برایش باقی نمانده بود.

فیلم "سالهای ناآرامی" ساخته درویش‌پور دو سال به خاطر پروانه نمایش انتظار کشید و سرانجام در سال ۱۳۷۱ به اسم "سالهای جوانی" به روی پرده رفت. در فیلم هیچ چیز قابل‌توجهی باقی نمانده بود. بسیاری از صحنه‌های فیلم زیر سانسور رفته و حدود ۶۰ در صد آن دوباره فیلمبرداری شده بود.

فیلم "دو همسفر" نیز سرنوشت مشابهی داشت. شورای بازبینی ارشاد به فیلم پروانه نمایش نداد. اصغر هاشمی کارگردان فیلم در مصاحبه‌ای بر سیاست تبعیض‌آمیز ارشاد تکیه می‌کند: «من نباید از این نوع فیلم‌های انتقادی-اجتماعی بسازم... از نظر وزارت ارشاد بنده خطائی مرتکب شده‌ام و آن ساختن فیلم "دو همسفر" است و حالا باید بابت آن مجازات و جریمه شوم. مجازات آن احتمالاً یک سال بیکاری و جریمه آن هم توقیف فیلم تا اطلاع ثانوی است... برداشت‌های مختلف با سلایق مختلف باعث تغییراتی در فیلم شده که به نظر من فیلم را از یکدستی و روانی خارج کرده است. به هرحال تن به هر تغییری دادم تا فیلم پروانه نمایش بگیرد.» (۱۲) هنگامی که فیلم یک سال بعد به نمایش درآمد، چنان مثله شده بود که هیچ تماشاگری نتوانست با آن رابطه برقرار کند. (۱۳)

روش‌های شورای بازبینی و معیارهای آن بارها با تغییر شرایط و جو سیاسی کشور تغییر کرده است. بسیاری از فیلم‌ها که قبلاً پروانه گرفته بودند، با دگرگونی شرایط یا تغییر اعضای شورا، مجوز خود را از دست دادند. برای نمونه فیلم‌های "نرگس" (۱۳۶۹) ساخته رخشان بنی‌اعتماد و "سلام سینما" (۱۳۷۳) از محسن مخملباف، که جواز نمایش داشتند، نتوانستند برای نمایش‌های بعدی مجوز بگیرند.

۵- بازبینی نهایی برای تعیین نوبت نمایش:
"کمیسیون اکران" تصمیم می‌گیرد که هر فیلمی برای چه مدت و در چه سینماهایی نمایش داده شود. این به معنای تعیین سرنوشت اقتصادی فیلم است. همه فیلم‌ها بر اساس مضمونی که دارند در سه درجه طبقه‌بندی می‌شوند. فیلم‌های "برتر" که درجه الف می‌گیرند، در بهترین سالن‌ها، در فصل مناسب با تبلیغ تلویزیونی و برای ۴ هفته به نمایش در می‌آیند. برعکس، فیلم‌های "ضعیف" درجه ج می‌گیرند، بدون تبلیغ، در فصل نامناسب، برای یک یا دو هفته در بدترین سالن‌ها به روی اکران می‌روند. رویه معمول این سالیان چنین بوده که فیلم‌های باارزش سینماگران مستقل معمولاً درجه ج می‌گیرند، که به معنای زیان و ورشکستگی مالی است. بهرام بیضائی در اعتراض به این تبعیضات گفته است: «یک کارمند ساده می‌تواند تصمیم بگیرد که فیلم شما ورشکسته شود و خودتان نابود بشوید.» (۱۴)

شورا بر امر تبلیغات برای فیلم‌های سینمایی نیز نظارت دارد. هیئت ویژه‌ای متن و تصاویر مواد تبلیغاتی را کنترل می‌کند. آنونس‌ها و گفتار آنها باید به تصویب این هیئت برسد. «طرح اولیه اعلان‌های دیواری سینمایی حداکثر یک ماه و نیم قبل از نمایش عمومی فیلم می‌بایست به شورای مربوطه ارائه گردد.» (۱۵) شکل پوسترها و پلاکاردها، به ویژه شیوه نمایش بازیگران زن مقررات مبهم و نانوشته‌ای دارد که توضیح آن آسان نیست. (۱۶)

نظارت بر شیوه تبلیغ فیلم‌ها افزار دیگری است برای ایجاد محدودیت برای فیلمسازان غیرمطلوب و حمایت از افراد خودی. فیلمی که به سختی از مراحل پیشین گذشته، می‌تواند در این مرحله با مشکل روبرو شود. برای نمونه فیلم "یک مرد، یک خرس" (۱۳۷۱) از مسعود جعفری جوزانی پس از گذر از سانسور سرانجام پروانه نمایش گرفت، اما تمام امکانات تبلیغی فیلم به پخش ۶۰۰ عدد پوستر دیواری محدود شد. کارگردان در اعتراض به این حق‌کشی نامه سرگشاده‌ای به وزارت ارشاد نوشت و در آن تقاضا نمود که فیلمش را نمایش ندهند. در نامه آمده است: «در این چند ماه گذشته هرچه مسئولان سینمائی دیکته کردند، به نیت خیر پذیرفتم. هرچند که به فیلم خود معتقد بوده و هستم، اما نمی‌خواستم فهم غلط هیئت ممیزی به آنانی که با همه گرفتاریهای روزمره در کار من سرمایه‌گذاری کرده‌اند، لطمه بزند... نمی‌دانم فیلم من با کدام بند از قوانین چاپ شده توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تضاد است که چنین

مورد بی‌مهری قرار گرفته است؟... فهم من این است که فیلم "یک مرد، یک خرس" باید به خاطر بدفهمیده شدن نابود شود. پس خواهش می‌کنم هرچه سریعتر فیلم را از اکران عمومی بردارند و برای اینکه خیال همه راحت شود آن را بسوزانند.» (۱۷)

این نظارت‌های چندجانبه نه تنها وقت و انرژی سینماگران را در درگیری‌های بی‌پایان اداری به باد می‌دهد، بلکه با تحقیر شخصیت آنها همراه است. دستگاه عریض و طویل بوروکراسی، فساد اداری هولناکی به همراه آورده که یکسره به زیان هنرمندان واقعی است. علی لاریجانی که از ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۳ پست وزارت ارشاد را به عهده داشت، بار دیگر به تقویت دستگاه کنترل و سانسور پرداخت. او در گفتگو با تهیه‌کنندگانی که به خود جرأت داده و از بوروکراسی شکایت کرده بودند، از فعالیت معاونت سینمایی ارشاد با این سخنان دفاع کرد: «ما می‌توانیم کاملاً از نظارت بر جریان تولید کنار بکشیم اما کسی هم که فیلم می‌سازد باید ضوابطی کلی را که به آن معتقدیم و جزء لاینفک نظام ماست رعایت کند و گرنه جلوی نمایش فیلم او گرفته خواهد شد... ما مخالف تنوع سلیقه‌ها نیستیم... ما حتی مخالف انتقاد از نظام هم نیستیم، اما طبعاً آن انتقادهایی که یأس‌آور نباشند.» (۱۸)

ضوابط رسمی سانسور فیلم

در طول این سالها یکی از مشکلات فیلمسازان همواره این بود که وزارت ارشاد معیارهای نظارت را اعلام نمی‌کرد، تا فیلمسازان در برابر مقررات مدون تکلیف خود را بدانند. سرانجام در سال ۱۳۷۲ آیین‌نامه‌ای منتشر شد با شعارها و دستورالعمل‌های کلی، به طوری که بسیاری از مواد آن قابل‌تفسیر بود. مثلاً فیلمسازان از نمایش موارد زیر منع شده بودند: «نفی یا مخدوش نمودن ارزش والای انسان... نمایش و ذکر مضامینی که مغایر با تربیت و اخلاق اسلامی باشد... نشان دادن شئونات فرهنگی یا سیاسی یا اقتصادی و اجتماعی بیگانگان به نحو اغواکننده...» (۱۹)

سپس در تابستان ۱۳۷۵ وزارت ارشاد سندی به عنوان "سیاستها و روشهای اجرایی تولید، توزیع و نمایش فیلمهای سینمایی" منتشر نمود که چشم‌انداز دقیق‌تری از ضوابط حاکم می‌دادند. (۲۰) در بخش مربوط به "معیارها و ضوابط تصویری و گفتاری در سینما" نیز سینماگران از نمایش موارد زیر منع شده‌اند:

«طرح گفتارها و ارائه تصاویری که روش، روح و جوهر اثر، احساسات مسلمانان را جریحه‌دار و به عقاید آنها توهین کند.» (ص ۷۵ از سند یادشده)
«بیان هرگونه مطالبی که موجب اشاعه یأس و سرخوردگی در مخاطب گردد.» (ص ۸۲)
«کلیه عبارات و اشارات و ایماهایی که بطور مستقیم یا غیرمستقیم دلالت بر مسائل جنسی داشته باشد و عفت عمومی و یا احساسات مردم را جریحه‌دار سازد.» (ص ۸۲)
«استفاده نامناسب و نابجا از نشانه‌ها و نمادهای مذهبی و ملی.» (ص ۸۳)
«کشیدن سیگار و پیپ... نوشیدن مشروبات الکلی... نمایش هرگونه عیاشی و وسایل آن.» (ص ۹۲)
به سینماگران اکیداً توصیه شده که "انطباق کامل فیلم با شئون اسلامی" را رعایت کنند. (ص ۷۶)

مقررات نظارت به‌ویژه در رابطه با هنرمندان زن به شدت سختگیر است. به کارگیری هنرپیشگان زن قبل از انقلاب ممنوع است. بازیگران زن نباید زیبا و جذاب باشند. نشان دادن چهره زنان در نمای درشت نه در متن فیلم‌ها مجاز است و نه روی پلاکات‌های تبلیغاتی. زنان باید پیوسته مراقب حجاب خود باشند. بیرون افتادن چند تار موی زنان هنرپیشه می‌تواند یک پلان از فیلم را ضایع کند. جامه زنان باید با رنگ تیره و طرح ساده باشد تا شکل و حالت اندام را نشان ندهد؛ اما ایفاگران نقش‌های منفی می‌توانند تا حدودی لباس‌های رنگین و مدروز بپوشند. در سند یادشده دستورالعمل‌های بسیاری به رفتار و آرایش زنان اختصاص داشت:

«۱- تمامی اعضا بجز صورت و دستها می‌بایست پوشیده باشد. بدین لحاظ مشخص بودن موی سر، گردن، و دستها تا مچ ممنوع است.
۲- از کاربرد لباسهایی که به هر نحو از انحاء نمایانگر حجم و اعضای بدن باشد اکیداً خودداری گردد...
۸- نمایش چهره آرایش‌شده بانوان ممنوع اعلام میشود...
۱۲- به تهیه‌کنندگان و کارگردانان اکیداً توصیه میشود از تصویر نماهای با قاب تصویری درشت از چهره بانوان خودداری نمایند.
۱۳- هرگونه تماس بدنی بین زن و مرد در فیلم ممنوع اعلام میشود...»(ص ۷۹-۷۶)
خوشبختانه این آئین‌نامه، که دستپخت خشک‌مغزترین مأموران «ارشاد» بود، از فرط ابتذال روی کاغذ باقی ماند و به‌زودی به دست فراموشی سپرده شد.

یادداشتها:

۱- ماهنامه فیلم، شماره ۱۰۱، ص ۶۹.
۲- ماهنامه فیلم، شماره ۲۳، مارس ۱۹۸۵.
۳- زنان(ماهنامه چاپ ایران)، شماره ۲۳، مارس ۱۹۹۷، ص ۴۷.
۴- ماهنامه فیلم، شماره ۷۵.
۵- ماهنامه فیلم، شماره ۱۰۸.
۶- ماهنامه فیلم، شماره ۹۰.
۷- ماهنامه فیلم، شماره ۱۲۳، ص ۹.
۸- ماهنامه فیلم، شماره ۲۲، ص ۹.
۹- ماهنامه فیلم، شماره ۵۶، ص ۱۵.
۱۰- در گفتگوئی با نگارنده در ۵ فوریه ۱۹۹۹ در روتردام.
۱۱- ماهنامه فیلم، شماره ۷۴، ص ۴۵.
۱۲- ماهنامه فیلم، شماره ۱۳۳، ص ۱۷.
۱۳- ماهنامه فیلم، شماره ۱۴۴.
۱۴- چشم‌انداز، (فصلنامه) شماره ۱۵، پاریس، ۱۹۹۵.
۱۵- سند ارشاد، ص ۴۷
۱۶- ماهنامه فیلم، شماره ۱۰۹، ص ۲۷.
۱۷- ماهنامه فیلم، شماره ۱۴۰، ص ۸۰.
۱۸- ماهنامه فیلم، شماره ۱۳۶، ص ۷.
۱۹- ماهنامه فیلم، شماره ۱۴۰، ص ۴۱.
۲۰- در این کتاب از این متن همه جا به عنوان "سند ارشاد" یاد شده است.

چهار

راه‌اندازی صنعت سینما

تنها چند سال پس از انقلاب پیامدهای عملکرد جمهوری اسلامی در عرصه سینما به صورت بحرانی همه‌جانبه ظاهر شده بود و سینما را به نقطه پایانی نزدیک می‌کرد. تولید فیلم وضع اسف‌باری پیدا کرده بود و سالن‌های سینما از تماشاگر تهی بودند.

تغییر ناگهانی و غیرطبیعی مناسبات فیلم‌سازی فضای آشفته‌ای به وجود آورده که فعالیت سینمایی را ناممکن کرده بود. بدگمانی شدید دولتمردان به دست‌اندرکاران حرفه‌ای سینما شرایط را چنان مسموم و ناامن کرده بود، که هر کاری بیهوده و هر تلاشی بی‌ثمر به نظر می‌رسید. بیشتر تهیه‌کنندگان حرفه‌ای و باتجربه از سینما دست شسته بودند. اعمال محدودیت‌ها و سختگیری‌ها تا حد بهانه‌جویی و کارشکنی پیش رفته و سینماگران را به سرخوردگی و نومیدی کامل رانده بود. حتی تهیه‌کنندگان سازشکاری که آماده بودند با پیروی کامل از "معیارها و ضوابط سلامی" فیلم بسازند، خود را در بن‌بست می‌دیدند، زیرا هیچ الگوی مشخص یا رهنمود روشنی در برابر نداشتند.

به خاطر ناآرامی و بی‌ثباتی اوضاع سیاسی، مسئولان امور سینمایی که بینش‌ها و روش‌های متفاوتی داشتند، پیوسته جابه‌جا می‌شدند و جز دفع وقت با سیاست کژدارومریز کاری نمی‌کردند. ادامه حیات سینما به یک تغییر بنیادی در دیدگاه زمامداران وابسته بود. لازم بود که آنها به این درک برسند که حتی برای تأسیس یک سینمای وابسته به نظام، به شالوده‌های مناسب مادی و فنی و فرهنگی نیاز است. کارگزاران فرهنگی باید می‌پذیرفتند که سینما قبل از هر چیز یک صنعت مدرن است، که نه برپایه‌ی فرمان‌نامه‌های ایدئولوژیک و با پیروان گوش‌به‌فرمان، بلکه بر یک شالوده محکم مادی و با کارکنان حرفه‌ای قوام می‌گیرد.

عملکرد رژیم در جهت تحقق رؤیای "سینمای اسلامی" آشکارا نافرجام مانده بود. پس از هدر رفتن امکانات بی‌کران و تولید ده‌ها فیلم بی‌مصرف، اینک خود کارگزاران اعتراف داشتند که: «در چند سال اخیر به جز چهار یا پنج فیلم سینمائی داستانی که ارزش هنری نسبتاً خوبی دارند، در زمینه فیلم سینمایی موفق نبوده‌ایم.» (۱) برخی از آنها به این نکته ظریف نیز پی بردند که سینمای ایدئولوژیک چه آسان می‌تواند به ضد خود بدل شود: «فیلم‌هایی با اسامی ناب فرهنگ اسلامی را شاهد بودیم که وقتی آنها را دیدیم جز خراب کردن مفاهیم اسلامی چیزی نبود.» (۲)

در تابستان ۱۳۶۲ دولت سیاست سینمایی تازه‌ای اعلام نمود که برآمدی بود از کشمکش‌های درونی حاکمیت و عقب‌گردی آشکار را از دیدگاه‌های جزم‌آلود پیشین نشان می‌داد. شرایط و نیازهای جامعه تا حدی مورد توجه قرار گرفته و "سینمای اسلامی" به آینده‌ای دور موکول شده بود. نکته تازه در این برنامه این بود که وظیفه سینما را تنها تبلیغ و موعظه نمی‌دانست، بلکه به تفریح و سرگرمی نیز توجه داشت. اکبر هاشمی رفسنجانی که از سران بانفوذ شناخته می‌شد، به این اعتقاد رسیده بود که: «این درست است که فیلم باید حاوی پیام باشد اما این بدان معنا نیست که منکر جنبه‌های تفریحی آن شویم. جامعه نیاز به تفریح دارد.» (۳) محمد خاتمی، روحانی میانه‌روی که بر کرسی وزارت ارشاد نشسته بود، آشکارا از دیدگاه سنتی روحانیت فاصله گرفته بود: «به اعتقاد من سینما مسجد نیست... اگر سینما را تا آن حد تغییر دهیم که وقتی انسان وارد آن می‌شود حس کند چیزی را بر او تحمیل می‌کنند و یا اوقات فراغتش به زمان کار تبدیل شده، ما جامعه را از حالت طبیعی‌اش خارج کرده‌ایم.» (۴)

فخرالدین انوار و محمد بهشتی مدیران جدید بخش سینمایی ارشاد، که اجرای سیاست تازه را به عهده گرفته بودند، اعلام داشتند که قصد دارند قبل از هرچیز صنعت سینما را از ورشکستگی و نابودی قطعی برهانند. مشی آنها در فرمول "نظارت - هدایت – حمایت" خلاصه می‌شد، که می‌کوشید دخالت خشن و نظارت یکطرفه در تولید فیلم را به همکاری و تفاهم با تولیدکنندگان بدل کند. دولت به این نکته گرهی رسیده بود که برنامه راه‌اندازی صنعت سینما جز با بازگشت تهیه‌کنندگان سرخورده و سرمایه‌های گریخته از روند تولید قابل اجرا نیست.

برنامه «ارشاد» اهداف معینی را دنبال می‌نمود:
۱- بالا بردن تولید فیلم تا سالانه ۶۰ فیلم سینمایی، تا بتوان نیاز داخلی را تأمین نمود و به وابستگی فرهنگی و کالایی به خارج پایان داد.
۲- جلوگیری از ورود فیلم‌های خارجی که با فرهنگ اسلامی همخوان نیستند.
۳- تأمین پیشرفت مادی و فنی صنعت سینما در جهت نیل به استقلال و خودکفایی.
۴- تولید فیلم‌های جذاب و ارزنده تا با صدور آنها در جهت انقلاب جهانی اسلام گام برداشته شود.
۵- کشف جوانان مستعد و تربیت آنها برای پی‌ریزی سینمای اسلامی. (۵)

ماهنامه فیلم، که در چنین فضای بحران‌زده‌ای به همت چند منتقد سینمایی پا گرفته بود، با دیدگاهی اصلاح‌طلبانه به میدان آمد و به‌زودی به تیراژ بالایی دست یافت. این نشریه که پشتیبانی از سیاست سینمایی تازه را در دستور کار خود قرار داده بود، دو سال بعد طی یک گزارش مفصل، نتایج آن را مثبت ارزیابی نمود. (۶) این پیشرفت با برداشتن گام‌های زیر انجام گرفته بود:

- تأسیس "بنیاد سینمایی فارابی" که به عنوان ارگان اجرائی "بخش سینمایی وزارت ارشاد" وارد عمل شد.
- اعلام ضوابطی کمابیش روشن برای نظارت فیلم‌های سینمایی تا تهیه‌کنندگان شناختی نسبی از محدودیت‌های قانونی پیدا کنند.
- بهبود ترتیبات اداری نظارت و بازبینی به‌گونه‌ای که به جای اعمال سلیقه‌های فردی، به ضوابط و مقررات مشخص مراجعه گردد. به تعداد مأمورین نظارت نیز افزوده شد تا کار بررسی طرح‌ها و فیلم‌ها با نظم و سرعت بیشتری پیش برود.
- تأسیس دفتر شور و راهنمایی در وزارت ارشاد که به تهیه‌کنندگان می‌آموخت چگونه می‌توانند خطر سانسور یا توقیف را از فیلم‌های خود دور کنند. مشاورین برای موارد "مسئله‌دار" طرح‌ها و فیلمنامه‌ها راه‌حال‌های "مشروع" پیشنهاد می‌کردند.
- گشایش تعدادی دانشکده و مدرسه عالی برای آموزش سینما. در مدتی اندک آموزشگاه‌های سینمایی بسیاری، هم در بخش دولتی و هم با شرکت بخش خصوصی شروع به کار کردند، که البته درباره سطح کیفی آنها تردیدهای جدی وجود دارد.
- دولت به تشویق صادرات فیلم پرداخت، اما با توجه به دشواری راهیابی به بازارهای بین‌المللی، ارشاد چاره را در مشارکت فعال در فستیوال‌های خارجی یافت، که با جدیت توسط "بنیاد فارابی" دنبال شد.

اما مهمترین اصلاحات در جهت تقویت پایه‌های اقتصادی سینما صورت گرفت. تهیه‌کنندگان در جریان انقلاب و دوران پس از آن زیان‌هایی چنان سنگین دیده بودند که ادامه فعالیت آنها بدون حمایت دولت امکان‌ناپذیر بود. این حمایت از چند راه مستقیم و غیر مستقیم اعمال گشت:

در نخستین گام بانک‌ها موظف شدند به تولیدکنندگان وام‌های درازمدت و بدون بهره بدهند. سازندگان فیلم‌های "هنری" در استفاده از اعتبارات مالی اولویت یافتند. گام بعدی به صورت حمایت مالیاتی بود. پیش از این هزینه روزافزون و عوارض سنگین موجب شده بود که تنها یک سوم از فروش فیلم به تولیدکننده برگردد. دولت تلاش کرد این سهم را افزایش دهد و به نصف برساند. این امر با بازنگری در رویه مالیاتی انجام گرفت: تا کنون ۲۰ درصد از درآمد فروش فیلم‌ها به صندوق شهرداری ریخته می‌شد. طبق مقررات تازه عوارض دریافتی شهرداری‌ها از فروش فیلم‌های ایرانی از ۲۰ درصد به ۵ در صد کاهش یافت، و از فروش فیلمهای خارجی از ۲۰ به ۲۵ درصد بالا رفت. مازاد بهره مالیاتی مستقیماً به تولیدکنندگان رسید. در همین رابطه بهای بلیت سینما نیز که بسیار پائین بود، افزایش پیدا کرد و با نرخ جاری تورم و گرانی هماهنگ شد.

مشکل دیگر کمبود شدید مواد خام و تجهیزات فنی بود. مؤسسات تولید فیلم چیزی جز افزارهای ناقص و فرسوده در اختیار نداشتند. فیلم خام، که غالباً تاریخ مصرف آن گذشته بود، به بهای گزاف در بازار سیاه خرید و فروش می‌شد. طبق یک مصوبه دولتی ورود تجهیزات و کالاهای سینمایی که در انحصار ارشاد بود، از پرداخت سود بازرگانی معاف شد. "فارابی" مأموریت یافت افزارها و کالاهای ضروری را وارد نموده، به بهای مناسب در اختیار تولیدکنندگان قرار دهد. در مرحله بعد به بخش خصوصی نیز جواز وارد کردن کالاهای سینمایی داده شد.

این اصلاحات رشد محسوس صنعت سینما را به‌دنبال داشت: تعداد فیلم‌های تولیدشده در سال ۱۳۶۴ از ۴۰ فیلم سینمایی گذشت، یعنی نزدیک دو برابر سال ۱۳۶۲. در همین زمان تعداد تماشاگران نیز نزدیک دو برابر شد. (۷) افزایش تولید سینمایی که در سال‌های بعد به بالای ۵۰ فیلم رسید، توانست بازار داخلی را تاحدی بپوشاند. کارگزاران ارشاد این پیشرفت را پایه مادی مناسبی دانستند برای رسیدن به هدف اصلی، که چیزی نبود مگر هدایت سینما در راستای مقاصد ایدئولوژیک. برخی از افراد بانفوذ در حاکمیت و پیرامون آن خرده می‌گرفتند که سیاست سینمایی تازه تنها به جنبه‌های اقتصادی و پیشرفت کمی توجه نموده و باعث رشد گرایش‌های "غیردینی" شده است، در حالیکه در کشور باید فیلم‌هایی ساخته شود که برای نظام اسلامی در سراسر جهان حیثیت و اعتبار کسب کنند. (۸) اما حنای این انتقادها دیگر رنگی نداشت. آشکار بود که روند سینمای حرفه‌ای، به نحوی برگشت‌ناپذیر از این خیال‌بافی‌ها فاصله گرفته است. پروژه دولتی راه‌اندازی صنعت سینما در نهایت پایگاه تولیدکنندگان مستقل را تقویت کرده بود. رشد عمومی جامعه نیز به سویی می‌رفت که رؤیای "سینمای اسلامی" را دورتر و دورتر می‌برد.

رسانه‌ی توده‌گیر

از نیمه دهه ۱۳۶۰ سینما در زندگی اجتماعی ایران نقش برجسته‌ای پیدا کرد. فیلم‌ها به زندگی روزمره مردم نزدیک شدند و با علایق و سلایق آنها پیوند خوردند. سینما از محدودیت‌ها و تضییقات فراوان رنج می‌برد، اما این خود بخشی

PersianPDF.com

از مشکلات عمومی جامعه بود، که شاید در نزدیکی و همدلی مردم با سینما بی‌تأثیر هم نبود. مردم لکنت زبان سینما را درک می‌کردند و بر قیدوبندهای آن، که درد مشترکشان بود، دل می‌سوزاندند.

در اینجا باید به دو پدیده‌ای اشاره کنیم که در رونق کار سینما در جامعه پس از انقلاب تأثیری بی‌چون‌وچرا داشتند:
۱- رفع "تحریم" از سینما: جمهوری اسلامی برای هنجارهای زندگی مقررات خشک و سختگیرانه‌ای برنامه‌ریزی نمود و مستبدانه به اجرا گذاشت. بسیاری از سرگرمی‌های پیشین مردم، به زور و با دستاویزهای گوناگون از این برنامه حذف شده بود. سینما به تدریج مقام تنها تفریح علنی و مجاز را پیدا کرد، که هزینه آن هم بالا نبود. اما نقش یک فاکتور ذهنی از این هم مهم‌تر بود: با انقلاب اسلامی رسانه سینما از منع مذهبی رهایی یافت. در بخش اول این کتاب از مخالفت دامنه‌دار سنت دینی با پدیده سینما یاد کردیم و گفتیم که در ایران همه مراجع تقلید تماشای فیلم سینمایی را حرام یا دستکم مکروه می‌دانستند. اکثریت ساکنان روستاها و شهرهای کوچک، که به باورهای مذهبی پای‌بند بودند، هرگز به سالن سینما قدم نمی‌گذاشتند. در شهرهای بزرگ نیز تنها افراد "بی‌بندوبار" و "سست‌ایمان" به سینما می‌رفتند. پس از انقلاب و در سایه نظامی که همه چیز را در "چشمه شریعت" تطهیر کرده بود، این جزم‌ها به آرامی فرو ریخت. پیشوایان دینی به پیروان خود تفهیم کردند که سینما پس از انقلاب در حیطه نظام الهی قرار گرفته است. مردمی که به پایگان اسلامی رژیم اعتماد داشتند، باور کردند که نظام دینی سینما را از عناصر "حرام و معصیت‌آلود" پالوده است. آنها می‌دیدند که حاکمیت نه تنها سینما را تعطیل نکرده، بلکه در جهت رشد آن قدم بر می‌دارد. پس با احتیاط به آن نزدیک شدند و با آن انس گرفتند. طیف بسیار گسترده‌ای از لایه‌های سنتی به تماشاگران سینما پیوستند و برای نخستین بار به خانه‌های خود تلویزیون بردند. با اطمینان می‌توان گفت که تنها در اوایل دهه ۱۳۶۰ بود که سینما در ایران به معنای واقعی یک رسانهٔ توده‌گیر شد.

۲- طرد سینمای خارجی: پس از انقلاب و در کوران اوج‌گیری مبارزه "ضدامپریالیستی" دولت با شعار پیکار با "استعمار فرهنگی" واردات فیلم را بسیار محدود کرد و به انحصار خود درآورد. به کلیه دفاتر پخش فیلم دستور داده شد که لیست کامل فیلم‌های سینمایی خود را به دولت تحویل دهند. در نیمه سال ۱۳۶۲ طی یک عملیات وسیع تمام انبارهای فیلم در سراسر کشور مورد بازبینی قرار گرفت و تمام موجودی آنها مصادره و به خزانه ارشاد سپرده شد. اجرای این عملیات طبعاً به افرادی واگذار شده بود که کمترین علاقه‌ای به هنر نداشتند. به گفته شاهدان عینی طی این کارزار آثار سینمایی باارزشی نابود شد. (۹)

با تأسیس "بنیاد سینمایی فارابی" تجارت خارجی فیلم نیز به آن سپرده شد. این بنیاد سالانه حدود ۳۰ فیلم سینمایی وارد می‌کند، که با سخت‌گیری و مشکل‌پسندی از سراسر جهان گزیده می‌شوند. برای نمونه یکی از مقامات ارشاد اظهار داشته است: «هیئتی که برای خرید فیلم به ایتالیا اعزام داشته بودیم، ۵۰۰ فیلم را مشاهده و بررسی کردند که از میان آنها فقط ۶ فیلم را قابل نمایش در ایران تشخیص داده بودند.» (۱۰) هیچ تردیدی نیست که آن ۶ فیلم نیز با سانسور به نمایش عمومی درآمدند.

"اداره نظارت و نمایش وزارت ارشاد" مسئول بررسی فیلم‌های خارجی است. مأموران این اداره همه فیلم‌ها را روی "تخت پروکروست" قرار می‌دهند و آنها را با الگوهای ذهنی خود بلند و کوتاه می‌کنند! سانسور در دستکاری فیلم‌های خارجی هیچ حد و مرزی نمی‌شناسد: از حذف تصاویر و صداهای "نامطلوب" تا افزودن گفتارهایی که داستان فیلم را چنان تحریف می‌کنند که گاه بازشناسی آن غیرممکن است. در چند مورد از سلاخی دو فیلم "نامشروع"، یک فیلم "مشروع" بیرون آوردند و به روی اکران فرستادند. یک نمونه مشهور دیگر فیلم "دوست امریکایی" (۱۹۷۷) ساخته ویم وندرس بود. در ایران حدود ۴۰ دقیقه از این فیلم حذف شد و با افزودن گفتارهایی تازه، به صورت یک فیلم انقلابی به عنوان "طعمه" به نمایش درآمد!

دستکاری لگام‌گسیخته‌ی فیلم‌های خارجی باعث شد که بیشتر سینماروها از خیر تماشای این فیلم‌ها بگذرند. عدم‌استقبال از فیلم‌های وارداتی طبعاً سینمای بومی را از شر رقیب بیگانه راحت کرد و البته در درازمدت بر سلایق تماشاگران نیز تأثیر گذاشت و سطح توقع آنها را پایین آورد. لایه‌های مرفه جامعه این کمبود را با نوارهای ویدیو پر کردند، که به صورت منبع اصلی ارتباط با سینمای دنیا در آمد. فیلمسازان و منتقدان سینمایی نیز ناگزیر به این ارتباط غیرطبیعی تن دادند. تأثیرات زیبایی‌شناسی رواج "اکران کوچک" بر دید سینمایی فیلمساز ایرانی موضوع جالب و مهمی است که به پژوهشی جداگانه نیاز دارد.

سیاست سینمایی تازه دولت البته توان مالی سینما را بالا برد، اما به خودکفایی آن کمک چندانی نکرد. برعکس، این سیاست به تمرکز شدید فعالیت‌های سینمایی در کشور انجامید. تولیدکنندگان از نظر مالی به بانک‌های دولتی وابسته شدند و از نظر اجرایی به بنیاد دولتی فارابی. بخش خصوصی رشد قابل‌ملاحظه‌ای پیدا کرد اما استقلال خود را برای همیشه از دست داد.

یادداشتها:

۱- اطلاعات، ۱۳۶۳/۱/۲۷
۲- اطلاعات، ۱۳۶۳/۱/۲۹
۳- حمید نفیسی، تنش‌های... در: "ایران‌نامه" ص ۴۰۴
۴- همانجا.
۵- ماهنامه فیلم شماره‌های ۱۱ و ۱۲.
۶- ماهنامه فیلم، شماره ۲۳.
۷- ماهنامه فیلم، شماره ۳۵.
۸- ماهنامه فیلم، شماره ۱۲۳.
۹- مجله "چشم‌انداز"، شماره ۱۵، پاریس: پائیز ۱۹۹۵.
۱۰- فیلم، شماره ۲۳، صفحه ۱۵

پنج

سینما در کشاکش تسلیم و مقاومت

هدف اصلی سیاست سینمایی تازه نه رشد کمی سینما، بلکه تولید فیلمهایی بود با کیفیت بهتر، تا در داخل اعتماد عمومی را بالا ببرند و در خارج برای نظام حیثیت و آبرو کسب کنند. پس از چند سال سیاست سینمایی تحکم‌آمیز، آشکار شده بود که تهیه فیلم‌های بهتر تنها به یاری سینماگران حرفه‌ای و مستقل امکان‌پذیر است. از سال ۱۳۶۳ دولت به جلب همکاری دست‌اندرکاران قدیمی سینما علاقه نشان داد. ارشاد اعلام کرد آماده است محدودیت‌ها را تا حدودی کاهش دهد تا سینماگران دگراندیش هم بتوانند "با رعایت ضوابط اسلامی" فعالیت خود را از سر گیرند. در همین راستا و برای جلب اعتماد فیلمسازان، ارشاد برای چند فیلم توقیف‌شده پروانه نمایش صادر کرد.

با این رویکرد تازه، برخورد دولت با سینماگران وارد روندی پرکشمکش شد که بازتابی بود از منافع و گرایش‌های یکسره متضاد و ناهمساز. سینماگران برای شکوفایی خلاقیت هنری بیش از هر چیز به رهایی از خطمشی حاکم نیاز داشتند، در حالیکه حاکمیت همچنان بر پیروی از ضوابط ایدئولوژیک پای می‌فشرد و از سینماگران انتظار داشت که زیر فشارهای طاقت‌فرسا و در محدوده تنگی که برایشان تعیین شده بود، ذوق و استعداد هنری خود را محقق سازند. جهان‌بینی دینی همچنان اساس نظام تلقی می‌گشت و انحراف از آن جرمی بزرگ بود. رژیم نسبت به مسائلی که "مبانی عقیدتی نظام" به شمار می‌رفت، همچنان سختگیر بود. بسیاری از عرصه‌های اجتماعی و حتی زندگی روزانه به روی هنرمندان بسته بود و حداکثر تنها سینماگران "خودی" می‌توانستند به آنها نزدیک شوند. پرداختن به برخی از مضامین تابوی سنگینی بود که تا امروز شکسته نشده است؛ برخی از این منطقه‌های ممنوعه:
- قشر رادیکال روحانیت که رهبری کشور را به دست گرفته بود، به مثابه "طبقه جدید" میراث‌خوار انقلاب به تدریج به قدرت‌پرستی و سودجویی گرایش یافت، اما هیچ انتقادی از این گروه مجاز نیست. سران رژیم به عنوان نمایندگان پروردگار بر زمین حکومت می‌رانند و از هر عیب و ایرادی دور هستند.
- نهادهای نظامی و امنیتی، که با سرکوب و اختناق پایه‌های رژیم را محکم کردند، از هر نوع خرده‌گیری مصون هستند. کمترین انتقادی از آنها "مخالفت با نظام الهی" تلقی می‌گردد.
- جنگ هشت ساله با عراق برای مردم کابوس وحشتناکی بود که پیامدهای جانی و مالی آن هنوز باقی است، اما تنها فیلمسازان "خودی" می‌توانند به آن بپردازند. هر فیلمی که به جنگ اشاره داشته باشد، باید از آن چونان یک "موهبت" یاد کند.
- در سال‌های پس از انقلاب جنگ و آشوب‌های سیاسی شالوده اقتصادی جامعه را به نابودی کشید. رژیم که تنها در اندیشه تحکیم پایه‌های قدرت خود بود، به جای توجه به نیازهای اساسی مردم، آنها را به "سعادت اخروی" حواله می‌داد. ظرف چند سال در کشور چنان فقر و تیره‌روزی هولناکی گسترش یافت که از زمان جنگ جهانی دوم سابقه نداشته است. رژیم همه این نابسامانی‌ها را به رژیم شاه برمی‌گرداند و کسی حق ندارد از علت واقعی آنها، یعنی فساد و بی‌کفایتی حاکمیت جدید، سخن بگوید.
- بحران اقتصادی و ناامنی اجتماعی، نابسامانی‌های فراگیری به‌دنبال داشت: بزهکاری و قانون‌شکنی و رشوه‌خواری به طرز بی‌سابقه‌ای رواج دارد. اعتیاد و فحشا بیداد می‌کند. روان‌پریشی و افسردگی عارضه‌ای همگانی است. یک سینماگر واقعی نمی‌تواند بر این نارسایی‌ها دیده بپوشد، اما "اخلاق رسمی" می‌آموزد جامعه‌ای که بر آن اسلام حکومت می‌راند، از هر لغزش و انحرافی مصون است. آفرینش هنری و ادبی باید تباهی‌ها را چونان "ضعف فردی" نشان دهد که زاییده ضعف ایمان است و نشانه غلبه شهوات نفسانی.

بدین سان سینماگرانی که از سال ۱۳۶۳ فعالیت خود را از سر گرفتند، به راهی دشوار و لغزان قدم گذاشتند. شرط اول کار سینمایی خودسانسوری شدیدی بود که می‌توانست به سازش‌های ناگوار و حتی فرمانبری‌های خفت‌بار بیانجامد. فیلمسازی که کار در چنین شرایطی را پذیرفته بود، باید فشار دائمی عوامل نظارت و رنج کشمکش‌های بیهوده و پایان‌ناپذیر با مأمورین سرسخت را به جان می‌خرید. کار فیلم‌سازی بیشتر به یک زدوبند سیاسی تلخ و زننده می‌مانست تا به یک فعالیت هنری زنده و شاداب.

با مرور کارنامه سینمایی برخی از فیلمسازان می‌توان به نمونه‌های جالبی از آسیب‌شناسی آفرینش سینمایی در یک نظام خودکامه دست یافت:
داریوش مهرجویی پس از انقلاب فیلم "مدرسه‌ای که می‌رفتیم" را ساخته بود که به محاق توقیف افتاد. این سینماگر سرشناس در شرایطی که دورنمای فیلم‌سازی در ایران بسیار تیره وتار می‌نمود، کشور را ترک کرد، با این امید که در خارج به کار خود ادامه دهد. او دو سالی در فرانسه اقامت نمود و به تلاش‌های بسیاری دست زد، اما متأسفانه تنها محصول اقامت او در خارج یک فیلم نیمه‌مستند تلویزیونی بود پیرامون شاعر مدرنیست فرانسوی آرتور رمبو.
مهرجویی در سال ۱۳۶۴ به ایران برگشت و نخست تلاش کرد برای فیلم توقیف‌شده‌ی "مدرسه‌ای که می‌رفتیم" پروانه

نمایش بگیرد، که تلاش او این بار هم به جایی نرسید. اما "ارشاد" که رویه تازه‌ای در برابر سینماگران دگراندیش در پیش گرفته بود، به او اجازه داد کارگردانی فیلم تازه‌ای را شروع کند. فیلم "اجاره‌نشین‌ها" در سال ۱۳۶۶ به روی اکران رفت و با موفقیت تجاری زیادی روبرو شد. در شرایطی که خنده و شادی از زندگی فرهنگی حذف شده بود و فیلم‌های سینمایی زیر فشار درام‌های بی‌رنگ‌وبوی "اخلاقی" دیگر کمترین کششی برای مردم نداشتند، این کمدی اجتماعی یک گام جسورانه بود.

"اجاره‌نشین‌ها" به هم‌نشینی غریب عناصر سنتی و مدرن و درهم‌آمیزی غریب پدیده‌های کهنه و نو در جامعه امروز ایران نگاهی طنزآمیز افکنده بود. فیلم نشان می‌داد که در زیر ظاهر رفتارها و هنجارهای "مدرن"، این عادت‌ها و سنت‌های جان‌سخت دیرین هستند که همچنان شیوه زندگی ایرانیان را تعیین می‌کنند. محتوای فیلم مهرجویی بر لبه نازکی حرکت می‌کرد و برای گریز از سانسور به شگرد آشکاری متوسل شده بود: از یک طرف چشم پوشیدن از ریشه مذهبی رفتارهای سنتی، و از طرف دیگر برخورد انتقادی با رفتارها و کنش‌های متقابل بدون توجه به نقش ساختارهای مسلط سیاسی و اجتماعی. عبور فیلم از سد "ارشاد" و اقبال عمومی از آن، کارایی این شگرد را نشان داد و راه چاره‌ای در برابر سینماگران دگراندیش قرار داد. در این فیلم‌های "اجتماعی"، مؤلفه‌های بنیادی زندگی اجتماعی یا غایب هستند و یا به شکل کنایی و مجازی حضور دارند. نمونه روشن این گرایش را در فیلم بعدی خود مهرجویی به نام "شیرک" (۱۳۶۷) می‌بینیم که در آن وجوه صوری جامعه نیز حذف شده است.

فیلم "هامون" (۱۳۶۸) به موضوع حساسی می‌پردازد: بحران ذهنی یا سرگردانی قشر روشنفکر ایرانی. روشنفکران در این برهه از زمان از هر سو آماج نکوهش و نفرین بودند. حاکمیت به آنها اتهام می‌زد که به خاطر پیروی از "ایدئولوژی‌های وارداتی" پیوند خود را با فرهنگ و علایق مردم ایران بریده‌اند، درحالیکه عامه مردم ناراضی آنها را در به روی کار آمدن جمهوری اسلامی گناهکار می‌دانستند. فیلم مهرجویی سرگردانی مألوف روشنفکران "مدرن" را میان هنجارهای امروز و باورهای دیروز تصویر می‌کرد و نشان می‌داد که این منادیان پویایی و دگرگونی، خود تا چه حد اسیر عادت‌ها و رفتارهای کهنه هستند. دیدگاه فیلم زیرکانه بود اما بیمزده و تهی از صداقت: بر درماندگی و زبونی روشنفکران انگشت می‌گذاشت، اما از نمایش موقعیت لرزان آنها در برابر آوار سرسام‌آور سرکوب و خفقان هیچ نمی‌گفت. مهرجویی در این فیلم نیز به نوآوری‌های جالب‌توجهی دست زده و برای گریز از سانسور، به‌ویژه در نمایش سیمای زنان شگردهای تازه‌ای اندیشیده بود که از جانب سینماگران دیگر دنبال گشت.

موفقیت این فیلم‌ها به مهرجویی جرأت داد که به یکی از بغرنج‌ترین مشکلات جامعه بپردازد: موقعیت زنان که در جمهوری اسلامی زیر فشارها و تبعیض‌های شدید رنج می‌بردند. او بیشتر به تصویر زنان مرفه شهرنشین توجه داشت، که می‌توانست وجه دیگری از مضمون موردعلاقه او را بازتاب دهد: دوام رگه‌های سنتی در جامعه مدرن. چند فیلمی که مهرجویی درباره موقعیت زنان ساخت، مرحله تازه‌ای بود از کشمکش با سانسور که به‌ویژه در این عرصه بسیار سخت‌گیر بود. اولین فیلم "بانو" نام داشت که به سال ۱۳۷۰ ساخته شد و برداشت آزادی بود از فیلم "ویریدیانا" (۱۹۶۱) اثر مشهور لویس بونوئل. مهرجویی تنها به نقل رویه داستانی الگوی خود قناعت کرده، از ابعاد روانکاوانه و رگه‌های تند ضددینی آن چشم پوشیده بود. با اینکه "بانو" به اندازه کافی محتاطانه و بی‌رمق از آب درآمد، باز نتوانست از سد سانسور بگذرد و ۵ سالی در نمایش آن تأخیر افتاد.

فیلم دوم "سارا" نام داشت و اقتباسی بود از نمایشنامه "خانه عروسک" نوشته هنریک ایبسن. فیلمساز برآن بود که طغیان نورا بر ساختارهای مردسالار خانواده و جامعه را به "ایران اسلامی" منتقل کند، دستمایه‌ای تهورآمیز که با هرگونه سازشکاری از محتوی تهی می‌شد. شرح پرآب‌وتاب نامهربانی‌های یک شوهر ناسپاس بدترین دامی بود که بر سر راه فیلم قرار گرفت و اثر فمینیستی ایبسن را به یک درام پرسوزوگداز خانوادگی تبدیل کرد، که آن هم با دشواری اجازه نمایش گرفت.

شاید به خاطر سرگذشت مخاطره‌آمیز دو فیلم پیشین بود که مهرجویی نگاه نقد اجتماعی را کنار گذاشت و به ساختن فیلمی "بی‌دردسر" دست زد. در فیلم بعدی او به نام "پری" (۱۳۷۳) دیگر با زنانی سروکار نداریم که زیر فشار ساختارهای ظالمانه رنج می‌برند، بلکه زنی می‌بینیم که تنها دغدغه خاطر او گرفتاری‌های لاهوتی و کشمکش‌های لاینحل "روحی" است. صحنه‌هایی که گاه با پرداختی استادانه تصویر شده‌اند، سرگردانی بی‌پایان شخصیت‌ها و گنگی آنها را به عنوان مراحل پیچیده خودشناسی و "تزکیه نفس" به خورد تماشاگر می‌دهند. با مرور این سه فیلم "زنانه" می‌توان به خوبی با مخاطرات راه ناهمواری که در برابر فیلمسازان مستقل قرار داشت، آشنا شد: فیلمسازی کارکشته که از خودسانسوری شروع کرده بود، به‌تدریج از نقد اجتماعی فاصله گرفت و سرانجام به "عوالم معنوی" مد روز پیوست و درباره باورهای عرفانی خود داد سخن داد. (۱)

مهرجویی سپس دو فیلم دیگر ساخت که بار دیگر رگه‌هایی از ژرف‌بینی و طبع نوگرای او را در ترسیم و تحلیل موقعیت‌های اجتماعی به نمایش گذاشتند. فیلم‌های لیلا (۱۳۷۵) و باغ گلابی (۱۳۷۶) پیوندهای عاطفی و کشمکش‌های جنسی زن و مرد را بر بستر مناسبات اجتماعی و در میدان تنش‌آلود علقه‌های سنتی به تصویر می‌کشند. در این آثار فیلمساز تلاش کرده دستمایه‌های اجتماعی را از راه پردست‌انداز مقررات شرعی به سلامت بیرون بکشد.

امیر نادری در شرایطی بسیار سخت توانست دو فیلم درخشان عرضه کند: دونده (۱۳۶۴) و آب، باد، خاک (۱۳۶۶). هر دو فیلم در ایران با دشواری به نمایش درآمدند، اما با موفقیتی که در جشنواره‌های بین‌المللی کسب کردند، توجه جهانیان را به استعدادهای ناشناخته سینمای ایران جلب کردند. نادری که برای شرکت در چند فستیوال به خارج رفته بود، در مصاحبه‌های مطبوعاتی محدودیت‌های تحمیل‌شده بر سینمای ایران را مورد حمله قرار داد. (۲) بدین سان راه بازگشت به ایران به روی او بسته شد. او به امید ادامه کار سینمایی به امریکا مهاجرت کرد، و تا کنون دو فیلم بلند ساخته است. متأسفانه تا امروز اثری نساخته که توانایی‌های بالای او را منعکس کند.

بهرام بیضائی در سال‌های پس از انقلاب چهار فیلم سینمایی به پایان برد، که دوتای آنها برای همیشه توقیف شدند. دو فیلم دیگر پس از مدتها انتظار با سانسور کلی به نمایش در آمدند. فصلی جداگانه در این کتاب به کارهای او پرداخته است.

عباس کیارستمی در استخدام "کانون پرورش فکری" بود و برای این نهاد دولتی فیلم‌های مستند و کوتاه می‌ساخت. تنها هشت سال بعد از انقلاب بود که او توانست نخستین فیلم بلند خود را کارگردانی کند. درباره کیارستمی نیز در فصلی جداگانه خواهیم پرداخت.

ناصر تقوائی از چهره‌های شاخص و نوجوی سینمای ایران است که سانسور هم پیش از انقلاب و هم پس از آن به کار هنری او آسیب جدی زده است. این سینماگر پس از تلاش فراوان و درگیری‌های بیشمار با اولیای "ارشاد" سرانجام در سال ۱۳۶۵ فیلم موفق "ناخدا خورشید" را کارگردانی کرد، که قدرت او را در فضاسازی، شخصیت‌پردازی و هدایت ماهرانه بازیگرانش به خوبی نشان می‌دهد. این فیلم برداشت آزادی بود از یک رمان خارجی: "داشتن و نداشتن" اثر معروف ارنست همینگوی. اما فیلمی که تقوایی چند سال بعد به نام "ای ایران" (۱۳۶۹) کارگردانی کرد، نتوانست به انتظاری که از او می‌رفت پاسخ گوید. متأسفانه او در سال‌های اخیر پی‌گیری و پشتکار خود را تا حد زیادی از دست داده و مانند برخی از همکارانش به حاشیه رانده شده است. پیش از این گفتیم که پس از انقلاب مشکلات به قدری طاقت‌فرسا بود که بسیاری از فیلمسازان را از کار سینمایی حرفه‌ای باز داشت. برخی از آنها به‌عنوان کارمند و مشاور و مربی مدارس سینمایی مشغول کار شدند و دانش و شناخت خود را به جوانان منتقل کردند.

نسل نو

در این سال‌ها نسل تازه‌ای از فیلمسازان جوان وارد میدان شدند که برخی از آنها توانستند در شکل‌گیری سینمای آینده کشور نقش برجسته‌ای ایفا کنند: علی ژکان، محسن مخملباف، کیانوش عیاری، ابوالفضل جلیلی، جعفر پناهی، رجب محمدین، پوران درخشنده، رخشان بنی‌اعتماد، کامبوزیا پرتوی، ابراهیم مختاری، مرضیه برومند، محمدعلی طالبی، واروژ کریم‌مسیحی و... آنها با نظام تازه و مقتضیات آن آشنایی نزدیکتری داشتند، مکانیسم نظارت و ممیزی را بهتر می‌شناختند و در گریز از مقررات دست‌وپاگیر چابک‌تر بودند. اما این نسل نیز در برخورد با تضییقات فرهنگی تجارب متفاوتی را از سر گذراند.

مادیان (۱۳۶۳) ساخته **علی ژکان** فیلم تکان‌دهنده‌ایست که موقعیت تحمل‌ناپذیر زنان روستا را تصویر می‌کند. زنان در چنبرهٔ ساختارهای سنتی خانواده بیشترین بار را به دوش می‌کشند اما از کمترین حقوق برخوردار هستند. داستان فیلم در چارچوب فضا و ویژگی‌های آشنای روستای ایرانی روایت می‌شود: به دنبال سیلاب شدیدی که کشتزارها را ویران می‌کند، زنی که سرپرستی چهار کودک را به عهده دارد، همه داروندار خود را از دست می‌دهد. او برای نجات خود و خانواده از فقر و گرسنگی، دختر یازده ساله‌اش را به ازدواج با مردی سالمند وا می‌دارد تا در عوض یک مادیان بگیرد و از بار مشکلات خود بکاهد.

پس از تولید فیلم اداره نظارت مقرر داشت که بخش‌هایی از فیلم حذف شود و صحنه نهایی آن نیز به‌کلی تغییر کند. در نسخه اصلی دخترک، در طغیانی معصومانه بر سرنوشت شوم خود، طی یک حمله عصبی به زندگی خود خاتمه می‌داد، اما مأموران "ارشاد" به فیلم یک پایان "سازنده" تحمیل کردند: دخترک سرانجام درمی‌یابد که ازدواج به نفع اوست و با خشنودی به خانه شوهر می‌رود! تماشاگران که از دستکاری فیلم باخبر بودند، پیام انتقادی آن را دریافتند و از آن استقبال خوبی به عمل آوردند. دستکاری فیلم "مادیان" هدف روشنی را دنبال می‌نمود که منتقدی آن را چنین بیان کرده است:

«فیلمی که باید موقعیت غیرانسانی و نابرابر زن را در ایران مورد حمله قرار می‌داد، به حمایت از اصول جامعه مردسالار پرداخته بود... پیام رهایی‌جویانه فیلم به دفاع از جامعه پدرسالاری قلب شده است.» (۳)

مادیان را منتقدان یکی از نخستین فیلم‌های باارزش سینمای پس از انقلاب دانستند، اما برای سازنده‌اش دردسر فراوان به همراه داشت و راه پیشرفت او را سد نمود. علی ژکان سه سال پس از نمایش فیلم از درگیری‌هایش با "ارشاد" چنین می‌گوید: «چهار فیلمنامه کامل ارائه داده‌ام که آخرین آنها به اسم جن‌زده... پس از هشت ماه به بن‌بست روبرو شد و به تصویب نرسید... من همچنان می‌نویسم و انتظار می‌کشم تا یکی از فیلمنامه‌هایم تصویب شود و آن را بسازم.» (۴) تنها پنج سال بعد از مادیان بود که ژکان توانست برای یک فیلمنامه ضعیف و بی‌مایه پروانه ساخت بگیرد و فیلم دوم خود را بسازد: "دخترک کنار مرداب" (۱۳۶۹). فیلم نتوانست رضایت مأموران را جلب کند و نمایش آن با اشکال روبرو شد. سازنده فیلم صحنه‌های متعددی از فیلم را تغییر داد، اما بازرسان خواهان "اصلاحات" بیشتری بودند. ژکان در مصاحبه‌ای نگرانی خود را با این کلمات بازگو کرده است: «اصلاحات پیشنهاد شده به گونه‌ایست که ممکن است کل فیلم را از نظر انسجام دچار اشکال کند. فعلاً نمی‌دانم چه باید کرد.» (۵) فیلم سرانجام چند ماه بعد به نمایش درآمد، و یک منتقد سینمایی درباره آن چنین نوشت: «فیلم چنان از سانسور و خودسانسوری آسیب دیده که روابط، مناسبات و شخصیت‌هایش کاملاً گنگ و نامفهوم و نارسا شده‌اند.» (۶)

طرح بعدی علی ژکان تهیه فیلمی بود به نام "راننده بهشت"، که با اینکه فیلمنامه آن به تصویب رسید اما نتوانست پروانه ساخت بگیرد. فیلمساز پس از دو سال زحمت و دوندگی بی‌حاصل، نومیدی خود را با این کلمات احتیاط‌آمیز و با این‌حال گویا بیان می‌کند: «امروز در سینمای ایران تنها به فیلم ساختن در یک ژانر خاص و موردپسند یک عده معدود توجه می‌شود، در حالیکه سینما انواع مختلف دارد. در مجموع من نوعی گنگی و ابهام در ساختار و مناسبات این سینما احساس می‌کنم که نهایت آن باعث سرخوردگی دست‌اندرکاران و رکود در تولید خواهد شد. آدم‌های سینمای ما امروز چشم‌انداز روشنی از آینده ندارند، و به همین دلیل نمی‌دانند که چه باید بسازند. این سرگردانی و بی‌خبری از آینده حرفه سینما را متزلزل و بدون امنیت کرده. از مشخص شدن ضوابط هیچ خبری نیست و صراحتاً بگویم همه ما امروز از اینکه در سینما کار می‌کنیم، می‌ترسیم، چون مطمئن نیستیم آنچه که امروز مجاز است آیا فردا هم مجاز است یا نه، به همین دلیل هم همگی درمانده شده‌ایم.» (۷)

ابوالفضل جلیلی از فیلمسازانی است که با انقلاب به عرصه سینما راه پیدا کرد و با تولید چند فیلم مستند وفاداری خود را به جمهوری نوبنیاد نشان داد؛ با وجود این ساخته‌های او با همه نوع دشواری و محدودیت روبرو بوده است. خود او این را به خاطر برداشت متفاوتش از اسلام می‌داند. (۸) جلیلی با فیلم گال (۱۳۶۵) فیلمسازی خلاق و جسور شناخته شد. فیلم سرگذشت تلخ نوجوانان بی‌سرپرست را در یک پرورشگاه نشان می‌دهد. بیان تصویری عینی و مستندگون فیلم، یکسره در انتقاد از نظام تربیتی نابهنجار و ظالمانه است که استعداد جوانان را می‌پژمرد و نیروی آنها را زیر فشارهای طاقت‌فرسا نابود می‌کند. با اتمام فیلم دردسر جلیلی برای دریافت پروانه نمایش شروع شد: «این فیلم را قصد داشتم در سال ۱۳۵۹ بسازم، اما از ساخت آن جلوگیری شد. شش سال باید تلاش می‌کردم تا برای آن پروانه ساخت بگیرم. اما وقتی بالأخره فیلم در سال ۱۳۶۵ به پایان رسید، شورای بازبینی فیلم آن را رد کرد.» (۹) فیلم سرانجام یک سال بعد پروانه نمایش گرفت، اما در آن چند نکته اساسی "اصلاح" شده بود: در فیلم تأکید شده است که داستانی که می‌بینیم به پیش از "انقلاب اسلامی" برمی‌گردد؛ قهرمان نوجوان فیلم هم از پیروان "روحانیت مبارز" قلمداد می‌شود که به خاطر پخش یکی از اعلامیه‌های غیرمجاز آیت‌الله خمینی دستگیر شده و در دادگاه غیرعلنی به زندان محکوم گشته است. جلیلی در این باره می‌گوید: «ماجرای فیلم ابتدا زمان و مکان نداشت، ولی قرار شد قبل از انقلاب باشد. صحنه دادگاه هم به صورتی که حالا در فیلم هست، به آن اضافه شد. مسئله پخش اعلامیه ممنوعه هم چیزی نبود که من از قبل به آن فکر کرده باشم. من به فکر صحنه دادگاهی بودم که شیوه مستند و نویی داشت، اما امکان گرفتن آن فراهم نیامد.» (۱۰)

گال فیلم قابل‌توجهی بود که جلیلی را به عنوان یک سینماگر خلاق و مبتکر به تماشاگران و منتقدان شناساند. اما از سوی دیگر حساسیت کارگزاران سینمایی را نسبت به جسارت و نوگرایی او برانگیخت. او پس از سه سال زحمت و تلاش موفق شد فیلمنامه‌ای به نام "درنا" را به تصویب برساند و جلو دوربین ببرد. داستان فیلم سرگذشت یک زوج جوان ساکن یکی از ولایات را روایت می‌کند که طی یک زلزله مهیب دارووندار خود را از دست می‌دهند و ناچار با هم روانه تهران می‌شوند و در پایتخت زندگی تازه‌ای آغاز می‌کنند. جلیلی بیشتر صحنه‌های کار خود را فیلمبرداری کرده بود که به او دستور رسید فوری فیلمبرداری را قطع کند. با روی کار آمدن چند مأمور تازه در یک نهاد دولتی که تهیه فیلم را به عهده داشت، با ادامه کار او مخالفت شد. فیلمساز باید در فیلمنامه خود اصلاحاتی وارد می‌کرد و بار دیگر برای آن پروانه ساخت می‌گرفت. این زورگویی برای فیلمساز شوک‌آور بود: «حدود ۱۲۰ مورد در یک فیلمنامه ۵۰ صفحه‌ای ایراد گرفته‌اند. اگر قرار باشد اصلاحات مورد نظر آنها اعمال شود، اصلاً باید فیلم دیگری ساخت.» (۱۱) کشمکش جلیلی با مسئولان به جایی نرسید و فیلم او برای همیشه ناتمام ماند.

جلیلی در سال ۱۳۷۰ دست به کار تهیه فیلم "رقص خاک" شد. فیلم پس از اتمام هفت سال برای دریافت پروانه نمایش انتظار کشید، تا سرانجام با سانسور به نمایش درآمد. این فیلم گزارش عینی و تأثرانگیزی است از زندگی طاقت‌فرسای یک پسربچه در کوره‌پزخانه‌ای در کردستان، و تا کنون در جشنواره‌های بین‌المللی جوایز بسیاری را از آن خود ساخته است. دو فیلم بعدی جلیلی، "دت یعنی دختر" (۱۳۷۱) و "یک داستان واقعی" (۱۳۷۴) نیز در جشنواره‌های خارجی شرکت جستند اما تا کنون در ایران به نمایش عمومی در نیامده‌اند. فیلمساز درباره بداقبالی فیلم‌های خود می‌گوید: «تا کنون هشت فیلم ساخته‌ام که تنها دوتای آنها در ایران به نمایش درآمده. نمی‌دانم چرا فیلم‌های دیگرم توقیف شده‌اند. فکر می‌کنم خود مسئولین هم نمی‌دانند!» (۱۲)

رجب محمدین در دو فیلم نخست خود "یاد و دیدار" (۱۳۶۶) و گل (۱۳۶۷) به بیان سینمایی روان و شیوایی در پرداخت بن‌مایه‌های اجتماعی دست یافت. دید او در ترسیم فشارها و ناروایی‌های اجتماعی ژرف‌بین است، بی‌آنکه سادگی و اصالت را از دست بدهد. محمدین در سومین فیلم خود به نام "به خاطر همه‌چیز" (۱۳۶۹) تصویری بی‌پیرایه و ماندگار از زندگی پرادبار و درعین‌حال رنگین زنان کارگر ارائه داد. فیلم با اینکه در ترسیم همبستگی زنان برای دستیابی به حق و عدالت از چارچوب مقررات بیرون نرفته بود، اما دیدگاه متفاوت و نگاه تازه‌اش نمی‌توانست موردپسند مقامات باشد. فیلم بعدی محمدین به نام "جاده عشق" (۱۳۷۲) با مشکلاتی چنان سنگین روبرو گشت که او را ناگزیر به ترک ایران کرد.

کامبوزیا پرتوی از چهره‌های مستعد سینمای بعد از انقلاب به شمار می‌رود که به ویژه در عرصه فیلم‌های کودکان خلاقیت و ابتکار کم‌مانندی نشان داده است. یکی از نخستین کارهای او به نام گلنار (۱۳۶۷) به محبوبیت و موفقیت فراوانی به‌ویژه در میان تماشاگران خردسال دست یافت. پرتوی با فیلم "ماهی" (۱۳۶۷) در سطح بین‌المللی نیز نام و اعتبار شایانی کسب کرد. در سال‌های بعد فعالیت هنری این فیلمساز با مشکل‌تراشی‌های گوناگون دوایر نظارت به دست‌انداز افتاد. برای نمونه فیلم "بازی بزرگان" (۱۳۷۱) که گزارشی‌ست تکان‌دهنده از نابودی معصومیت کودکی در قهر و شقاوت جنگ، حاوی تصاویری بدیع و هنرمندانه بود که پس از سانسور رنگ و جلای خود را تا حد زیادی از دست داد. یکی از فیلم‌های بعدی این فیلمساز به نام "ننه لالا و فرزندانش" (۱۳۷۵) اثریست ساده و زیبا، و سرشار از لحظات عاطفی بسیار نیرومند. این فیلم نیز، هم در مرحله تولید و هم در موقع نمایش با دشواری‌های بسیار روبرو شد.

کیانوش عیاری، که در ساختن فیلم‌های کوتاه سابقه‌ای درازمدت دارد، پس از انقلاب خود را یک فیلمساز جدی با سبکی ویژه و مهارتی حرفه‌ای نشان داد. در فیلم "آن سوی آتش" (۱۳۶۶) تسلط او در فضاسازی و هدایت بازیگرانش لحظه‌ای سستی نمی‌گیرد. دید حساس او هر نمای فیلم را از التهاب عاطفی بی‌کرانی می‌انبارد. در فیلم "آبادانی‌ها" (۱۳۷۱) نمونه‌ای از ژرف‌بینی مسئولانه او را در برخورد با بن‌مایه‌های اجتماعی می‌بینیم، که با هشیاری و دقت ویژه‌ای همراه است. این فیلمساز نیز بخش عمده‌ای از وقت و توان خود را در بازنویسی فیلمنامه‌های گوناگون و کلنجار رفتن با مأموران ارشاد هدر داده است.

دوران بازسازی

در سال ۶۸-۱۳۶۷ در ایران وقایع مهمی رخ داد که نویدبخش پایان یک دوران جهنمی بود. جنگ با عراق، که هشت سال تمام رمق کشور را مکیده بود، در مرداد ۱۳۶۷ به پایان رسید. نزدیک یک سال بعد آیت‌اله خمینی، رهبری که نه تنها در ایران بلکه در سراسر خاورزمین تأثیری عمیق به جا گذاشته بود، از جهان رفت.

یک دهه پس از برقراری جمهوری اسلامی کشور به وضع فاجعه‌باری افتاده بود. نیروی انسانی و ثروت مادی هنگفتی به هدر رفته، حدود یک میلیون نفر کشته یا معلول شده و بیش از سه میلیون نفر از کشور کوچ کرده بودند. کمبود و گرانی بیداد می‌کرد و کشور از نظر اقتصادی یکپارچه به خارج وابسته شده بود، درحالیکه به خاطر انتخاب یک سیاست خارجی ماجراجویانه در انزوای کامل قرار داشت.

در دوران تازه زمامداران سیاست معتدل‌تری در پیش گرفتند، که هدف آن عادی‌سازی زندگی اجتماعی و بازسازی کشور بود. اقتصاد بسیار متمرکز دوران جنگ به تدریج با رویه‌های بازتر و آزادانه‌تری به جریان افتاد. در عرصه سیاست خارجی شعار افراطی "صدور انقلاب" جای خود را به سیاست واقع‌بینانه‌تری داد تا راه بازگشت ایران به جامعه بین‌المللی هموار گردد.

تغییرمشی نسبی سیاسی و گشایش تدریجی فضای اقتصادی بر زندگی مدنی و فرهنگی جامعه تأثیر گذاشت و آن را، رفته‌رفته به سوی تعادل و آرامش سوق داد. به‌ویژه آفرینش هنری و ادبی رونق بی‌سابقه‌ای پیدا کرد. نیروی فرهنگی شگرفی که سال‌ها محبوس مانده بود، از بند آزاد شد: در مدتی اندک دهها نشریه پا گرفت و صدها کتاب تازه به بازار

آمد. مردم که از فرهنگ موعظه‌ای و تبلیغاتی به ستوه آمده بودند، باوجود تورم شدید و گرانی سرسام‌آور، با شوق و ولع نشریه و کتاب می‌خریدند، و جلو سالن‌های تئاتر و سینما صف می‌بستند.

دولت نسبت به سینما همچنان بسیار حساس بود. طی سال‌های گذشته دستگاه اداری عریض و طویلی پدید آمده بود که توش و توان سینماگران را می‌فرسود. فیلمسازها برای فرار از محدودیت‌های شدید، به خلاقیت فراوان و پی‌گیری بسیار نیازمند بودند. آنها وظیفه‌ای دوگانه و تا حدی متعارض به عهده گرفته بودند: تولید فیلم‌هایی که هم از فیلتر کنترل دولتی بگذرند و هم برای توده مردم جذاب باشند. هر فیلمسازی که بر استقلال فردی خود پافشاری می‌کرد، به سادگی حذف می‌شد، و آنها که به کار ادامه می‌دادند، باید با دیو دیگری کنار می‌آمدند که آفت خلاقیت است: خودسانسوری، که وجه دیگر آن توسل به زبان اشاره و کنایه بود.

بسیاری از فیلم‌های ایرانی پیچیده به نظر می‌رسند و برخی از منتقدان خارجی این غرابت‌ها را گاه به سبک و زبان خاص این فیلم‌ها یا شیوه‌های متفاوت آنها در داستان‌گویی تعبیر می‌کنند. بسیاری از فیلم‌های سینمایی آشکارا اصل "تعقیب توجه" را نقض می‌کنند، و در نتیجه ریتم دراماتیک آنها معیوب یا عجیب به نظر می‌رسد. چه‌بسا دوربین چیزی که تماشاگر انتظار دارد را نشان نمی‌دهد، یا برعکس به حاشیه می‌رود و بر جزئیات و عناصری درنگ می‌کند که نقش خاصی در پیشرفت داستان ندارند. فیلمساز بی‌جهت به ادا و اطوارهایی متوسل می‌شود که روایت را به لکنت و ابهامی غیرضروری می‌اندازند. این پرش‌ها یا درنگ‌های غیرمنطقی سیر روایت را کند می‌کند و تماشای فیلم را به حل معما شبیه می‌سازد. این نارسایی‌ها از نتایج قطعی سانسور است، و فیلمسازان آشکار و پنهان از آن شکوه کرده‌اند، از جمله بهرام بیضائی می‌گوید: «مسئولین امور سینمایی مسئول این وضعیت هستند. آنها خود هیچ چیزی خلق نمی‌کنند، و گویا رسالتشان این است که جلوی کار مفید و خلاق دیگران را بگیرند. پیچیدگی فیلم‌های من به همین مشکل برمی‌گردد که بر فرهنگ ایران و طبعاً بر سینمای ما سایه انداخته است. وقتی شما نتوانید نظرتان را درباره چیزی بیان کنید، یا اینکه هر نظری مخالفت با دولت تلقی شود، برای شما چاره‌ای جز ابهام باقی نمی‌ماند.» (۱۳)

یک شگرد شناخته‌شده‌ی دیگر استفاده از شیوه‌های بیان مجازی است. ادبیات گرانبار ایران به خاطر سلطه دیرپای اختناق، به‌واقع گنجینه بی‌کرانی است از فرمهای تمثیلی و کنایی. بیان هنری، که کمال آن در شعرسرایی بود، همواره در تاروپودی از مجازهای خیالی، نمادها و استعاره‌های فشرده، تنیده می‌شد، تا آنجا که گاهی تنها نخبگان و "محارم" پیام واقعی شاعر را درمی‌یافتند. این شیوه‌ی بیان در سینمای امروز هم رواج یافته، هرچند کارکرد آن روزبه‌روز محدودتر و دشوارتر شده است، زیرا مأموران سانسور به تدریج به فن "سمبل‌یابی" وارد شده‌اند که معانی پنهان و باطنی هر تصویر و نشانه‌ای را با مهارت کشف و با مهارت "خنثی" می‌کنند! این عرصه دیگری بود از کشمکش فیلمسازان با سانسور که گاه نتایجی تراژیک به‌دنبال داشت. بحث‌های بی‌انتهایی صورت می‌گرفت که آیا مثلاً یک نرده آهنی تنها یک تصویر ساده است یا حاوی معنای فراتری که به زندان و اسارت دلالت دارد. این‌گونه تعبیرسازی‌ها و سمبل‌شناسی‌های بی‌پایان بسیاری از فیلم‌های واقعاً "بی‌گناه" را به دردسر انداخت. (۱۴)

مسئولان نسبت به برخی از دستمایه‌ها حساسیت کمتر و انعطاف بیشتری نشان می‌دادند. برای نمونه سینماگران می‌توانستند با دست بازتری به مسائل کودکان بپردازند و تا حدی آنها را سرگرم کنند. این یکی از انگیزه‌های مهمی بود که فیلمسازان را به این عرصه سوق داد. آشکار است که در فیلم‌هایی که امیر نادری، کیارستمی، بهرام بیضایی و جلیلی ساخته‌اند، از فانتزی‌های رنگین و خیال‌انگیز سینمای خردسالان هیچ نشانی نمی‌بینیم. آنها خود در فرصت‌های گوناگون تأکید کرده‌اند که درباره کودکان فیلم می‌سازند و نه برای کودکان. فیلم‌هایی مثل "گال"، "دونده"، "باشو، غریبه کوچک" و "کلید" هم ساخت و پرداخت سینمایی پیچیده‌ای دارند، و هم بیشتر دغدغه‌ها و نگرانی‌های دنیای بزرگسالان را بازتاب می‌دهند. داستان‌ها بااین که در محیطی غیرسیاسی جریان دارند، اما در تمام آنها سلطه‌جویی و اعمال قدرت یک مضمون محوری است. معمولاً بچه‌ها را در یک وضعیت بحرانی و خطرناک می‌بینیم، تنها و رهاشده در برابر یک محیط بی‌رحم و تهدیدآمیز که در اساس آفریده‌ی بزرگسالان است. فیلم‌ها هشدار می‌دهند که نسل‌های آینده کشور در وضعی نابسامان قرار گرفته‌اند. شاید این شیوه‌ایست که به سینماگران اجازه می‌دهد نگرانی خود را از آینده نامطمئن میهنشان ابراز دارند. از دیدگاهی دیگر، کودکی که با پیکر کوچک و روح آسیب‌پذیر خود، برای احراز جایگاه و هویت خویش در برابر "بزرگان" قد علم می‌کند، تمثیلی است از وضعیت شکننده‌ی خود فیلمساز ایرانی که بر تنهایی و ناتوانی خویش در برابر مکانیسم پیچیده قدرت "بالایی‌ها" دل می‌سوزاند.

عرصه پراهمیت دیگری که بررسی آن پژوهشی جداگانه می‌طلبد، وضعیت سینمای مستند است. پس از انقلاب ده‌ها مستندساز خلاق و متعهد، با الهام از شعارهای مردمی انقلاب، دوربین‌های فیلمبرداری و ویدیویی خود را به میان مردم بردند و به ثبت بحران‌ها و تنش‌های اجتماعی پرداختند. البته نظارت‌ها و محدودیت‌ها در این عرصه نیز برقرار بود، اما در پناه حمایت بنیادهای دولتی مانند سازمان تلویزیون، "کانون پرورش فکری" و چند نهاد دیگر، میدان بازتری پدید آمده بود. در پرتو این آزادی نسبی، مستندسازان آثار بسیار ارزشمندی ساختند و به سینمای مستند ایران چهره و قوام

بی‌سابقه‌ای بخشیدند. این فضا متأسفانه پایدار نماند: بسیاری از فیلمسازان یا از کار خلاق باز ماندند و یا برای ادامه فعالیت به تولید کارهای سفارشی ناگزیر شدند. بسیاری از فیلم‌های ارزشمند یا هرگز به نمایش درنیامدند و یا پس از نمایشی محدود، در آرشیوهای گوناگون به فراموشی سپرده شدند. گنجینه‌ای که می‌توانست پشتوانه‌ای بس نیرومند برای شکوفایی سینمای واقع‌گرای ایران باشد تا حد زیادی همچنان ناشناخته مانده است.

یادداشتها:

۱- فیلم، شماره ۱۸۳، برگهای ۸ تا ۱۰
۲- علامه‌زاده، ص ۲۰۹
۳- فیلم، شماره ۴۸
۴- فیلم، شماره ۵۸، ص ۱۵.
۵- فیلم، شماره ۹۳، ص ۸
۶- فیلم، شماره ۱۴۲، ص ۱۰۵
۷- فیلم، شماره ۱۳۳، ص ۱۰
۸- از گفتگویی با نگارنده، مندرج در نشریه گردون، شماره هشت (۶۰)، آلمان: بهار ۱۹۹۹.
۹- سینما ۹۵ (مجله فارسی)، لوس‌انجلس ۱۹۹۵.
۱۰- فیلم، شماره ۸۵.
۱۱- فیلم، شماره ۹۰.
۱۲- سینما ۹۵.
۱۳- بهرام بیضائی در گفتگو با زاون قوکاسیان، مندرج در کاتالوگ "فستیوال وین سال ۱۹۹۵"، ص ۱۷۱.

14. H. Golmakani, Cinemaya, Nr. 4, 1989, in: Richter: Filme aus dem Iran, S.16-22

شش

زنان از نگاه نامحرم

در کشورهایی مانند ایران که جامعه از ساختارهای سنتی دوری گرفته، اما هنوز با مدنیت مدرن فاصله دارد، زنان در موقعیتی ناهمساز و برزخ‌گون قرار می‌گیرند. جامعه شهرنشین ایران در سد سال اخیر به‌تدریج از دیدگاه‌های کهن فاصله گرفته اما تا قوام گرفتن هنجارها و بنیادهای مدرن هنوز راه درازی در پیش است. منادیان نوگرایی زنان را به ورود به جامعه و پذیرفتن نقش‌های تازه فرا می‌خوانند، اما رویکردهای مردگرای و پدرسالار از آنها می خواهند که در کنج خانه بمانند و نقش‌های سنتی "همسر وفادار و مادر فداکار" را بی کم و کاست ایفا کنند. دیدگاه سنتی، زن را از ورود به زندگی جمعی و عرض اندام در سپهر عمومی باز می‌دارد.

پیش از انقلاب در نمایش زندگی زن ایرانی روی پرده سینما محدودیت مهمی وجود نداشت، پس اشکال در نظرگاه محدود و سنت‌زده‌ی فیلمسازان بود که اکثریت مطلق آنها مرد بودند و طی ده‌ها سال تنها به تکرار و بازتولید تصویری کژدیسه و نارسا از زنان بسنده کردند. به جز چند فیلم انگشت‌شمار، سینمای ایران سیمای زنان را مطابق کلیشه دوقطبی مسلط در فرهنگ سنتی بازنمایی کرد، در دو حوزه خصوصی و عمومی، که میان آنها مرزی عبورناپذیر کشیده شده بود. در این رویکرد مردسالار "عفت" یا "ناموس" زن مبنای هویت اوست، که ماهیت زن را بر پایه وضعیت جنسی او مطابق موازین شرعی تعریف می‌کند. زن بایستی با فضیلت "نجابت" در حفظ ناموس خود کوشا باشد و مردان نیز باید با تکیه بر حربه "غیرت" از او در انجام این وظیفه حمایت می‌کنند. در بیشتر فیلم‌ها زن به تأسی از الگویی کهن ننه، آبجی یا عیال بود؛ او در خانه و کاشانه به پدر، پسر یا همسر خود خدمت می‌کرد و از پشتیبانی آنها نیز برخوردار بود. این زن "نجیب و محترم" جنسیت (سکسوالیته) آشکاری نداشت، در سپهر عمومی غایب بود و سینما هم جز در نقش‌های فرعی به او رغبتی نشان نمی‌داد.

در برابر زنان "نجیب" اما بدون هر نوع ویژگی جنسی، زن "هرزه" قرار داشت، که چیزی نداشت جز "جنسیت". این زنی بود که جرأت کرده و پا از حریم خصوصی خانه بیرون گذاشته و با این کار "نجابت" خود را به باد داده بود. از هر موی این زن، اغواگری و هوس‌رانی و فتنه‌انگیزی می‌بارید! طبعاً سینما هم به چنین موجودی توجه وافر داشت. در سینمای پیش از انقلاب به ندرت می‌توان زنی دید که در قلمرو عمومی حضوری نمایان داشته باشد، و به اصطلاح پالانش کج نباشد. این تصویر کژدیسه حتی در فیلم‌های به‌اصطلاح موج نو هم رواج داشت. جانمایه آیین‌های ناموس‌پرستی و قیمگرایی، که نمونه‌های آشکار آن را در کارهای مسعود کیمیائی می‌بینیم، چیزی نیست جز بازنمایی عقب‌مانده‌ترین برداشت‌های سنتی از "نجابت".

سینمای ایران از این کلیشه‌های کهن تغذیه می‌کرد و با بازتولیدشان به تقویت آنها یاری می‌رساند. وجه زشت‌تر این ماجرا، در برخورد ریاکارانه‌ی سینما بود با پیکر زن. فرهنگی که تا این درجه "جنسیت" زن را تحقیر می‌کرد، و آن را در برابر "نجابت" قرار می‌داد، روی پرده از آن حداکثر استفاده را می‌برد. در سینمای ایران نمایش پیکر زن ابعادی غیرعادی پیدا کرده بود. به‌خاطر تابوزدگی مقوله جنسیت و نبودن فرهنگ اروتیک، هر فیلمی که زنی برهنه را نشان می‌داد، "سکسی" یا حتی "پورن" دانسته می‌شد!

بینشی ازلی که از افسونگری و فتنه‌انگیزی خطرناکی که در "ذات زن" نهفته است، هراس دارد، نقش‌های سنتی تسلی‌بخشی مانند همسر وفادار و مادر فداکار را به او تحمیل می‌کند تا از تعرض او در امان بماند. پوشش "حجاب" که چون حفاظی پیکر او را در بر می‌گیرد، حصاری نمادین است که زن را خلع‌سلاح می‌کند و "قدرت شیطانی" او را تحت کنترل مردان در می‌آورد. تحقیر زن و مهار زدن بر پیکر او چیزی جز فرافکنی روان آسیب‌دیده و هراس‌زده‌ی جامعه مردانه نیست، که از برخورد منطقی و انسانی با جنس مخالف ناتوان است، پس به تحقیر یا تخریب آن دست می‌زند.(۱)

در انقلاب ۱۳۵۷ شعارهای عدالت‌خواهانه و برابری‌جویانه جایگاهی ویژه داشتند. انبوه زنان آگاه به امید پایان یافتن نابرابری‌ها، از جمله تبعیضات جنسی، به طور گسترده در انقلاب شرکت کردند؛ اما دیدگاه مبتنی بر شریعت که مهر خود را بر نظام برآمده از انقلاب کوفت، از سویی دیدگاه‌های سنتی را تقویت کرد و از سوی دیگر با تثبیت هنجارها و ارزش‌های پدرسالاری، تقابل آنها را با آماج‌های رهایی و برابری زنان تشدید نمود.

در شرایط تازه کلیشه دووجهی زن نه تنها به حیات خود ادامه داد، که پررنگ‌تر هم شد. بینش دینی "زن هرزه" را نمی‌پسندید پس به نابودی کامل او در دنیای واقعی و مجازی کمر همت بست. با بسته شدن تمام "مراکز فساد" مانند روسپی‌خانه‌ها و کاباره‌ها، زمینه وجود او هم از بین رفت. رژیم تلاش کرد از کارزار "اخلاقی" علیه این زن، که

موجودی کمابیش غیرواقعی بود و در جامعه حضوری بسیار کمرنگ داشت، حداکثر بهره‌برداری تبلیغاتی را بکند. رسانه‌های رسمی از سویی خودآگاهی جنسی زن را با "هرزگی" یکی گرفتند و از سوی دیگر زن آگاه امروزی را با زن "نانجیب و هرزه" یکسان کردند و آن را در برابر "زن شایسته" قرار دادند که حق ندارد کمترین نشانی از میل و علقه جنسی داشته باشد.

تصویر زن شایسته

جمهوری اسلامی از آغاز نسبت به نمایش زنان در سینما و طرح مسائل آنان حساسیت فوق‌العاده نشان داد و از جهتی خود به این گفتمان دامن زد. نخستین کارگزاران فرهنگی نظام اسلامی، و به همراه آنان اولین نسل سینماگران مسلمان، که از میان توده‌های سنت‌زده برخاسته بودند، با نمایش سیمای زن از بنیاد مخالف بودند. اولین محصولات "سینمای اسلامی" که در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۲ ساخته شدند، آثاری بودند یکسره مردانه و هیچ زنی در آنها حضور نداشت، یا اگر داشت دیده نمی‌شد.

اما به‌زودی سینما توانست زنان را به روی پرده بیاورد، اما نه زنان زنده واقعی را، بلکه "الگوی شایسته" آنها را. این الگو ملغمه‌ایست از "ارزش‌های اخلاقی" که به زنان درس خاکساری و فرمانبری می‌دهد تا از خود بگذرند و یکسره در خدمت "جامعه" باشند. زنان باید آیت وقار و متانت و فروتنی باشند، عواطف و احساسات خود را هرگز نشان ندهند و در برابر سنگین‌ترین سختی‌ها خاموش و بردبار بمانند. آنها از منش‌های رفتاری ویژه‌ای پیروی می‌کنند: شق‌ورق حرکت می‌کنند، به‌ندرت و بسیار آهسته حرف می‌زنند، نگاهشان همیشه پایین است، همیشه جدی هستند و هیچ حسی از نشاط و سرزندگی نشان نمی‌دهند. این فیگورهای ساختگی و عجیب را تجسمی دروغین از مرد ایرانی تکمیل می‌کند: در جامعه‌ای که به دلیل سرکوب وحشتناک شهوت جنسی، جوانان به مرز طغیان و جنون رسیده‌اند و جامعه تمام مظاهر شرم‌آور آن را به چشم می‌بیند، در فیلم‌ها جوانانی پارسا و پرهیزگار ظاهر می‌شوند که مانند فرشتگان فاقد حس و میل جنسی هستند!

یک زن شایسته البته در رعایت حجاب نیز کوشاست، یعنی سراسر بدن خود، غیر از صورت و دست‌ها را از دید مردان نامحرم می‌پوشاند. این اصل شرعی سینمای ایران را با معضلی لاینحل روبرو کرده است. ایفاگر نقش زن همیشه و حتی وقتی که با محارم خویش است یا در صحنه تنهاست باز باید بدن خود را پوشیده بدارد، یعنی کاری که در واقع هیچ زن مسلمانی انجام نمی‌دهد! بدین ترتیب توهم واقع‌نمایی که اساس هنر بازیگری است فرو می‌ریزد. فیلمسازان برای گریز از این وضعیت به‌غایت غیرعادی به تلاش‌های زیادی دست زدند: از عباس کیارستمی که تصمیم گرفت زنان را هرگز در فضاهای بسته نشان ندهد تا کسانی که برای حل این مشکل به گریم متوسل شدند و در چند فیلم زنان بازیگر را با کلاه گیس نمایش دادند، اما این ترفند کارساز نبود و ارشاد را خشنود نساخت. مسئله حجاب تا امروز لاینحل مانده و فیلمسازان باید با آن بسازند. بیضائی این وضعیت بغرنج را چنین بیان نموده است: «از طرفی می‌گویند که ما باید رئالیست باشیم و واقعیت را نشان بدهیم و از طرف دیگر می‌گویند که زنها حتی در رختخواب هم باید روسری داشته باشند. وقتی که زن بیمار است و شوهرش قصد دارد به او کمک کند، ما باید مواظب باشیم که از یک متری به او نزدیک‌تر نشود و هرگز با او تماس پیدا نکند.» (۲)

بدین‌ترتیب سینمای ایران از ترسیم روابط زن و مرد، یعنی یکی از فیاض‌ترین چشمه‌های آفرینش هنری محروم مانده است. ناصر تقوایی این کمبود را چنین بیان می‌کند: «مسئله زن چند مشکل دارد. زندگی ما در دوره‌ای گذشت که متأسفانه امروز نمی‌توانیم بازگوی‌اش کنیم. به دلایل خیلی ساده. آن موقع فکر می‌کردیم که اگر زمانی دوران پهلوی به سر آید، چه موضوع‌هایی برای گفتن هست، ولی امروزه محدودیت‌های بسیار ساده‌ای باعث شده که نشود سراغ بسیاری از مسایل اساسی آن دوران رفت. همین مشکلی که درباره 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 برسد به روابط سببی و نسبی دیگر. کلاً در سینمای ایران مسئله زن دارد وضعیت بغرنج و بحرانی‌ای پیدا می‌کند.» (۳)

هر فیلمی که زنان در آن نقش برجسته‌ای داشته باشند، خواه‌ناخواه در وضعیتی آسیب‌پذیر قرار می‌گیرد. بیضائی که زنان در فیلم‌هایش نقش بارزی دارند، در این‌باره گفته است: «این یکی از دلایل اصلی جلوگیری از کارهای من است... بعضی از فیلمنامه‌های من رد شدند فقط به این دلیل که زنها در آن موقعیت مرکزی داشتند. ایراد داشتند که زنها در کارهای من در برابر سنت قرار می‌گیرند یا مشروعیت ارزش‌های سنتی را زیر پا می‌گذارند.» (۴)

بازیگران زن در زندگی روزمره نیز زیر کنترل و فشار شدیدی قرار دارند. از آنها انتظار می‌رود که به عنوان زنان متعهد برای جامعه "الگوی شایسته" باشند. مأموران سیاسی - عقیدتی که معمولاً سر صحنه فیلمبرداری حاضر هستند، درباره رفتار آنها گزارش می‌دهند. کمترین انحراف از مرزهای مجاز، مثلاً یک شوخی ساده یا یک گفتگوی دوستانه با

همکاران مرد، می‌تواند پیامدهای سنگینی داشته باشد. در سال‌های اخیر چند تن از بازیگران به دلیل "عدم‌صلاحیت اخلاقی" از کار در سینما محروم شدند. بارزترین آنها سوسن تسلیمی بود، که یکی از تواناترین هنرمندان زن به شمار می‌رفت. بازرسان حضور او را در فیلم‌هایش زیاده چشمگیر و گیرا می‌دیدند. او ناگزیر ایران را ترک گفت و به سوئد مهاجرت کرد.

دوری از قالب‌های سنتی

فرایند موقعیت زنان پس از انقلاب به مسیری پرپیچ‌وخم افتاد که به ویژگی‌های ناهمساز انقلاب برمی‌گشت. انقلاب وجه عدالت‌خواهانه نیرومندی داشت که باعث شد اکثریت بزرگ زنان جامعه به آن بپیوندند و پیروزی آن را مسجل سازند. زنان انبوهی که در آرزوی برابری به همایش‌های اعتراضی پیوسته بودند، خواه‌ناخواه از جایگاه سنتی خود دور می‌شدند. طی این آزمون‌ها زنان، به شیوه‌های گوناگون و خودویژه، هم فشار ساختارهای مردانه را به خوبی تجربه کردند و هم راه‌های مبارزه با آنها را شناختند. دیدگاه زن‌ستیزانه‌ای که با جمهوری اسلامی قدرت گرفت، قادر نبود این انبوه عظیم را که انقلاب به خیابان کشانده بود، دوباره به خانه برگرداند. زنان در اجتماع ماندگار شدند و تا دورترین زوایای سپهر عمومی رخنه کردند؛ به ویژه عرصه‌های دانش و فرهنگ از حضور آنها رنگی دیگر گرفت. تنها به سینما بنگریم: فعالیت سینمایی زنان ایران نه تنها در سطح منطقه، بلکه در مقیاس جهانی هم قابل‌توجه است. (۵)

به جرأت می‌توان گفت که سینمای ایران در این سال‌ها یکی از عرصه‌های مهم مقاومت زنان در سطح جامعه بوده و خود گوشه‌ای از وضعیت ناهموار و پرالتهاب آنان را بازتاب داده است. در یک برداشت دیگر می‌توان رشد سینمای ایران را با فرایند پیشرفت تصویر زنان در چارچوب تنگ مقررات ردیابی نمود. در شرایطی که برخی از فیلمسازان کهنه‌اندیش در بازنمایی الگوهای سنتی زمین‌گیر شدند، بیشتر سینماگران نوگرا کلیشه‌های دیرین از قبیل "الگوی زن شایسته" را به چالش خواندند و در هر فرصتی آنها را درهم شکستند. باید نام ببریم از رخشان بنی‌اعتماد، پوران درخشنده، کیانوش عیاری، ابراهیم مختاری، تهمینه میلانی، رجب محمدین، مجتبی راعی، احمدرضا درویش و...

بسیاری از فیلمسازان تلاش کردند سیمای زن را فراتر از تنگنای سنت ترسیم کنند. مادری که در فیلم‌های بیضائی یا ژکان می‌بینیم، با قالب‌های آشنای سنتی هیچ وجه مشترکی ندارد. رخشان بنی‌اعتماد زنان را در گیرودار مناسبات دشوار و روابط نامتعادل نشان می‌دهد، و با هر فیلم پوچی عرف و عادت، ابتذال ارزش‌ها و ذات غیرانسانی هنجارهای "عادی" را افشا می‌کند. او در دو فیلم "نرگس" (۱۳۷۰) و "روسری آبی" (۱۳۷۴) به معضل تفاوت سن از دیدگاهی غیرسنتی می‌نگرد. در "بانوی اردیبهشت" (۱۳۷۶) زنی می‌بینیم که ناچار است به خاطر قراردادهای سنتی عرف و اخلاق، نیازها و امیال و علایق عاطفی خود را زیر پا بگذارد، تا مبادا تصویر مادرانه‌اش در جامعه آسیب ببیند. دریغا که در سینمای بنی‌اعتماد همواره فریادی بغض‌آلود تا پایان در سینه خفه می‌ماند. آزادی‌های بیشتری لازم است تا این فریاد گوش فلک را کر کند.

ابراهیم مختاری هم در فیلم‌های مستند خود درباره زنان، و هم در تنها فیلم سینمایی خود به نام "زینت" (۱۳۷۱) زنان را وارد عرصه‌هایی می‌کند که از دیرباز در انحصار مردان دانسته شده‌اند. در فیلم‌های فیلمسازانی مانند مختاری و پرتوی زنانی می‌بینیم که یکه و تنها در موقعیت‌های دشوار و "مردانه" قرار می‌گیرند و سربلند بیرون می‌آیند.

سینماگران ایرانی با وجود محدودیت حجاب، در تصویر دنیای عاطفی و عوالم احساسی زنان به موفقیت‌های زیادی دست یافته‌اند. آنها با ترفندهای گوناگون توانسته‌اند بازرسان ظاهربین را بفریبند و تا حدی از مقررات دست‌وپاگیر بگریزند. در این سال‌ها رشته‌ای از تمهیدات بصری و شگردهای نمایشی پدید آمده که تماشاگر ایرانی با آنها چونان "نشانه‌های قراردادی گریز از سانسور" آشنا شده است. برخی از فیلمسازان مبتکر با تأکید بر تجلیات اروتیک صدا و حالت و نگاه، امیال و تمنیات جنسی را نیز در عرصه‌ای محدود به بیان آورده‌اند. در فیلم‌های مهرجویی، بنی‌اعتماد و به‌ویژه مخملباف به روشنی می‌توان از این نوع اروتیسم نشانه گرفت. اما آشکار است که در این عرصه بر زبان سینمای ایران لکنتی شدید سنگینی می‌کند. سینما یکی از پرتنش‌ترین عرصه‌های کشمکش‌های درونی جمهوری اسلامی است. در اینجا هم نظام کهن ترک برداشته و به اصلاحات بنیادین نیازمند است.

یادداشتها:

۱- این پدیده روانی را پژوهشگران، بویژه منتقدان فمینیست، به‌خوبی کاویده‌اند. برای دریافت آگاهی‌هایی سودمند و فشرده مراجعه بفرمائید به نوشته‌های لورا مالوی، و از همه مهمتر مقاله "لذت بصری و سینمای روایتی":

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema.

مشخصات ترجمه آلمانی مقاله بالا:

Visuelle Lust und narratives Kino, in: Frauen in der Kunst, FfM: Suhrkamp, 1980, S. 30-46

۲- بیضائی در گفتگویی با زاون قوکاسیان، مندرج در کاتالوگ فستیوال وین ۱۹۹۵، ص ۱۷۲.
۳- ماهنامه فیلم، ۶۰، ص ۵۹
۴- مأخذ شماره ۲.
۵- برای آگاهی بیشتر بنگرید به مقاله "تصویر زنان در سینمای ایران" در نشریه: زنان (ماهنامه، چاپ ایران) شماره‌های ۵۳ و ۵۴.

کشمکش فرهنگی

با پایان گرفتن جنگ هشت ساله با عراق، کشور به روال عادی نزدیک شد و به‌ویژه زندگی فرهنگی رونقی بی‌سابقه پیدا کرد و تا حدی از زیر فشار نظارت شدید و دائمی بیرون آمد. جناح‌های افراطی در حاکمیت و پیرامون آن بی‌درنگ در برابر این گشایش نسبی واکنش نشان دادند و برای روشن نگه داشتن کوره تعصبات مذهبی، کارزار تبلیغاتی پرسروصدایی راه انداختند در برابر دشمنی به نام "تهاجم فرهنگی"، که گویا خطرناک‌تر از جنگ با عراق، جمهوری اسلامی را زیر حمله گرفته بود.

راستی هم گشایش فرهنگی جامعه با چنان شتابی پیش می‌رفت که می‌توانست برای نیروهای تمامت‌خواه پیامدهای سنگینی داشته باشد. دولت در بخش فرهنگی پایگان سست و بی‌اعتباری داشت: رسانه‌های همگانی رسمی، رادیو و تلویزیون، که در انحصار دولت هستند، هیچ چیز برای تفریح و سرگرمی مردم عرضه نمی‌کردند. مردم پس از گذراندن یک دهه سرشار از ناآرامی‌های سیاسی، از برنامه‌های ایدئولوژیک و تبلیغاتی به جان آمده و از رسانه‌های گروهی "مجاز" روی برگردانده بودند. رشد سینما هم با سطح نیازهای جامعه هماهنگ نبود. در پایان دهه ۱۳۶۰ شمار تماشاگران سینما به پایین‌ترین حد رسیده بود.

با گسترش روزافزون تکنولوژی، ایران خواه‌ناخواه زیر پوشش جهانگیر رسانه‌های الکترونیک قرار گرفته بود. لایه‌های مرفه شهرنشین هم به بازار گسترده فیلم‌های ویدئویی دسترس داشتند و هم با آنتن‌های قوی به شبکه‌های بین‌المللی و کانال‌های ماهواره‌ای پیوسته بودند. محافل محافظه‌کار هنوز در این گمان بودند که می‌توان از جبر زمان گریخت. در تابستان ۱۳۶۴ وزارت ارشاد طی یک آیین‌نامه رسمی ورود فیلم‌های ویدئویی را قدغن کرده و ویدئوتک‌ها را به پخش و فروش نوارهای ویدئویی "مجاز" ملزم نموده بود؛ اما آخرین محصولات بازار جهانی از راه‌های گوناگون وارد کشور می‌شد و به دست مشتریان می‌رسید. مأموران نه تنها در جلوگیری از این تجارت پرسود ناتوان بودند، بلکه خود به منافع آن آلوده شده بودند. بدین سان شبکه "زیرزمینی" مجهز و کارآمدی شکل گرفت که آخرین محصولات سینمایی جهان را، گاه حتا زودتر از کشورهای غربی، به دست مشتریان می‌رساند.

در اوایل دهه ۱۳۷۰ در محافل سیاسی کشمکش شدیدی بر سر آنتن‌های ماهواره‌ای در گرفت. در این رهگذر اظهارات یکی از علمای بانفوذ قم یادآور حملات روحانیون به سینما در اوایل قرن بود؛ او عقیده داشت که "با هر آنتن دروازه‌ای باز می‌شود" که از آن فرهنگ منحط غربی به جامعه اسلامی رخنه نموده، بدترین بیماری‌ها را به مردم سرایت می‌دهد. دولت نصب آنتن‌های ماهواره‌ای را ممنوع اعلام کرد و کارزار بزرگی برای جمع‌آوری آنها سازمان داد. عده بیشماری از شهروندان به جرم داشتن آنتن تنبیه شدند. اما این کشاکش تا مدتها ادامه یافت و بسیاری از مردم به بهای تحمل مجازات و پرداخت جریمه، آنتن‌های خود را با ترفندهای گوناگون سر پا نگه داشتند.

برخی از کارگزاران فرهنگی که از بی‌مایگی رسانه‌های دولتی آگاه بودند، به این اعتقاد رسیده بودند که به جای رویارویی با "تهاجم فرهنگی"، که بیهودگی آن روشن بود، باید از راه "توسعه فرهنگی" با آن روبرو شد. (۱) برای نیل به این هدف نه عقبگرد از اصلاحات، بلکه ادامه و گسترش آن ضروری بود. نیروهای واقع‌بین دولت را به برداشتن گام‌هایی در جهت پیشرفت فعالیت سینمایی تشویق کردند:

- تولید فیلم‌های مردم‌پسند: مقررات فیلم‌سازی باید با نیازهای فرهنگی مردم هماهنگ می‌شد. از آن پس ارشاد نسبت به سوژه‌های غیرمذهبی انعطاف بیشتری نشان داد و به تهیه‌کنندگان توصیه کرد که با ساختن فیلمهای تفریحی "سالم" مردم را به سالن‌های سینما برگردانند. بسیاری از سینماگران به ساختن فیلم‌هایی دست زدند، که به‌کلی از عناصر دینی تهی بودند.

- افزایش سالن‌های نمایش فیلم: ارشاد طرح‌هایی برای گشایش سینماهای جدید در سراسر کشور عرضه کرد، که هیچکدام به اجرا درنیامد. جناح‌هایی در حاکمیت به ضرورت چنین اقدامی باور نداشتند و آن را تحمیلی بر بودجه ضعیف کشور می‌دانستند.

- گسترش شبکه‌های تلویزیونی: تعداد شبکه‌های سراسری از ۲ به ۵ کانال افزایش یافت. برای نخستین بار در ایران یک تلویزیون ۲۴ ساعته مشغول به کار شد.

- تولید سریال‌های سرگرم‌کننده: تلویزیون مشی بازتری در پیش گرفت، و به برنامه‌های تفریحی و سرگرم‌کننده جای بیشتری اختصاص داد. بسیاری از هنرمندان سینما و تئاتر به تلویزیون جذب شدند و نقش مهمی در تنوع برنامه‌های آن ایفا نمودند.

محافل تندرو در حاکمیت و پیرامون آن دگرگونی فضای فرهنگی را نشانه چیرگی "تهاجم فرهنگی" دانستند و برای پیکار با آن دست به کار شدند. نویسندگان دگراندیش در مدتی کوتاه بازار نشر و کتاب را زیر نفوذ خود در آورده بودند. در تلویزیون سریال‌های غیرمذهبی بیشترین تماشاگر را داشتند. در بازار سینما تنها فیلم‌هایی به فروش‌های کلان دست می‌یافتند که مذهب در آنها هیچ نقشی نداشت. در همین زمان برخی از فیلم‌های سینماگران "مستقل" در جشنواره‌های بین‌المللی موفقیت‌هایی کسب کردند و بر اعتبار این سینما افزودند. این موفقیت‌ها نه‌تنها تندروان را خرسند نمی‌کرد، بلکه به بدگمانی آنها دامن می‌زد، زیرا عقیده داشتند: «لحن انتقادی این فیلم‌ها علت اصلی موفقیت آنها در خارج از کشور است. این بخشی‌ست از توطئه سازمان‌یافته جهانی علیه جمهوری اسلامی.» (۲)

مخالفت با سیاست سینمایی تازه دولت، با نمایش دو فیلم از محسن مخملباف به اوج رسید. این دو فیلم، "نوبت عاشقی" و "شب‌های زاینده‌رود"، که توسط نهادهای دولتی تهیه شده بودند، در مجلس شورای اسلامی و رسانه‌های وابسته به دولت به شدت مورد حمله قرار گرفتند. معاون امور سینمایی وزارت ارشاد در پاسخ به حملات محافظه‌کاران سخنانی به زبان آورد که از میزان رعب و وحشت در جامعه هنری ایران پرده بر می‌دارد: «فیلمسازان ما که در واقع سکوت کردند، واهمه دارند از اینکه به ضدانقلاب، ضداسلام و ضد ارزش‌های اسلامی... متهم شوند، که در مورد هرکس ثابت شود، قاعدتاً باید محکوم به اعدام یا زندانی شود... در طول تاریخ فرهنگی کشور این همه رفتار زشت و بیحرمتی به هنرمندان سابقه نداشته است.» (۳)

در جریان این مجادلات روشن شد که در میان سردمداران جمهوری اسلامی گرایش نیرومندی وجود دارد که با هرگونه استقلال سینماگران از سیطره و مراقبت دینی از ریشه مخالف است. حمله به سینماگران مستقل، که تلاش می‌کردند واقعیات اجتماعی را در چارچوبی محدود در آثار خود بازتاب دهند، به قدری بالا گرفت که بسیاری از هنرمندان دیگر به جان خود اطمینان نداشتند. ارشاد برای آرام کردن فضای پرتنش، در عین پشتیبانی از مخملباف، از نمایش فیلم‌های او جلوگیری کرد. اما این کار مخالفان را خشنود نساخت. آنها به اعتراضات خود شدت بخشیدند و کل سیاست فرهنگی رژیم را زیر حمله گرفتند. اینک ارشاد متهم می‌شد که با روشنفکران سکولار و هنرمندان مستقل مماشات نموده و در برابر "تهاجم فرهنگی" کوتاه آمده است. دولت با بحرانی روبرو شد که طی آن وزیر "فرهنگ و ارشاد اسلامی" استعفا داد.

کارگزارانی که پس از محمد خاتمی بر زندگی فرهنگی کشور مسلط شدند، سیاست جزم‌آلود و تعصب‌آمیزی در پیش گرفتند که هدف آن بازگشت به "ارزش‌های اصیل انقلاب اسلامی" بود. زمامداران تندرو ابایی نداشتند که برای حفظ "مبانی عقیدتی نظام" به داغ و درفش متوسل شوند. آنها دست قوای قهریه و نیروهای فشار را باز گذاشتند تا بار دیگر نویسندگان و هنرمندان دگراندیش را مورد تعقیب قرار دهند، نشریات مستقل را به توقیف بکشند، کتابفروشی‌ها و بنیادهای فرهنگی را تاراج کنند. نظارت بر آفرینش ادبی و هنری بار دیگر شدت گرفت. بسیاری از هنرمندان و نویسندگان از کار خلاقه دست کشیدند. در میان سینماگران کم نبودند کسانی که به این اعتقاد رسیده بودند که در شرایطی چنین دشوار هیچ امکانی برای ساختن فیلم‌های خوب سینمایی وجود ندارد. (۴)

یادداشت‌ها:

۱- فیلم، شماره ۱۲۰، اسفند ۱۳۷۰
۲- فیلم، شماره ۲۰۱، ص ۵۵
۳- فیلم شماره ۱۰۸، ص ۹۲
۴- زنان، شماره ۲۳، فروردین ۱۳۶۵

هشت

بحران بی‌پایان

فیلم‌سازی در ایران صنعت نسبتاً گسترده‌ایست، که بیش از ده هزار نفر را به کار گرفته است. از آنجا که افزارهای فنی و مواد مورد نیاز برای تولید فیلم بیشتر از خارج وارد می‌شود، سینمای ایران صنعتی وابسته به شمار می‌رود. بااین‌همه سینماگران تلاش دارند به این رسانه "بیگانه" جامه‌ای ملّی بپوشانند. در کشور حدود ده نشریه سینمایی منتشر می‌شود، که ماهانه تیراژ آنها به ۴۰۰ هزار نسخه می‌رسد. در هفت دانشکده رشته‌های گوناگون سینما تدریس می‌شود.

پس از انقلاب، که به خاطر شرایط جنگ و محدودیت‌های دیگر، امکانات تفریحی سخت کاهش یافته بود، سینما به تنها سرگرمی همگانی شهرنشینان بدل شد. به‌خصوص لایه‌های پایین جامعه که به دستگاه‌ها و نوارهای گران ویدئو دسترس نداشتند، از سینما بیش از پیش استقبال کردند و بنیه مالی آن را بالا بردند.

اما پس از یک دوران رونق چند ساله، امروزه صنعت فیلم در ایران دستخوش بحرانی جدی است. تولید فیلم هرسال کمتر می‌شود. شمار تماشاگران پیوسته کاهش می‌یابد و دلزدگی از سینما روزبروز آشکارتر می‌شود. توان مالی سینما به شدت فروکش کرده و با بحرانی که سراسر اقتصاد را فرا گرفته است، چشم‌انداز روشنی دیده نمی‌شود. فیلم‌های ایرانی در درجه اول برای بازار داخلی تولید می‌شوند. فیلم‌هایی که قابلیت صدور به خارج را داشته باشند، انگشت‌شمار هستند. ازاین‌رو درآمد حاصل از صادرات فیلم اندک است و به حساب نمی‌آید. آمار زیر (۱) بخشی از این بحران همه‌جانبه را نشان می‌دهد:

در ایران اگر یک فیلم سینمایی یک و نیم میلیون تماشاگر داشته باشد و حدود ۳۰ میلیون تومان فروش کند، فیلم نسبتاً موفقی به شمار می‌رود. در سال ۱۳۶۹ هر فیلم ایرانی، به‌طور متوسط در تهران دو میلیون و ۲۰۰ هزار تومان و در شهرستان‌ها دو میلیون و ۹۰۰ هزار تومان فروش داشته است. پس از کسر مالیات و هزینه‌های جنبی، سهم تولیدکنندگان فیلم چیزی است کمتر از یک ملیون و ۴۰۰ هزار تومان. با محاسبه هزینه تولید یک فیلم سینمایی (که در دوران مورد نظر بالغ بر ۷ میلیون تومان بوده) می‌توان نتیجه گرفت که صنعت فیلم ایران با تولید هر فیلم بیشتر زیان می‌کند. برای بازگشت سرمایه فیلم‌های اکران‌شده با وجود یارانه‌های دولتی (سوبسید) باید دست‌کم ۵ سال انتظار کشید. در سال ۱۳۷۴ از ۵۶ فیلم به‌نمایش درآمده تنها ۵ فیلم پول‌ساز بودند.

در سال ۱۳۶۵ ایران بیش از ۲۷ ملیون نفر جمعیت شهرنشین داشت که حدود ۲۰ میلیون از آنها بالای شش ساله بودند. در این سال اندکی بیش از ۷۸ ملیون بلیط سینما به فروش رفته است. با این‌حساب هر شهرنشین ایرانی در طول سال نزدیک ۴ بار به سینما رفته است. سینماهای کشور در کل ۷۵۰ میلیون تومان فروش داشتند که رقم قابل‌توجهی نیست؛ از این مبلغ ۴۵۰ میلیون تومان تنها از سینماهای تهران عاید شده است. برای درک علل این ترازنامه منفی باید توجه داشت که نظرسنجی‌های تازه نشان داده است که در مجموع تنها ۱۰ درصد از کل جمعیت کشور به سینما می‌روند و سینماها فقط به میزان ٪۲۵ از ظرفیت خود تماشاگر می‌پذیرند. کارشناسان معتقدند که میزان تماشاگران در تهران به ۴ برابر و در شهرستان‌ها حتی تا ده برابر قابل‌افزایش است. در کاهش تعداد تماشاگران چند عامل نقش مؤثر داشته است:

کمبود سالن‌های سینما:
باوجود افزایش پیوسته جمعیت ایران، تعداد سالن‌های سینما همواره کاهش می‌یابد. پیش از انقلاب ۴۲۰ سالن سینما وجود داشت. در جریان ناآرامی‌های انقلاب ۱۲۰ سینما در آتش سوخت. تنها در تهران از ۱۱۷ سینما ۱۷ سالن طعمه حریق شد. (۲) پیش از انقلاب در شهرستان‌ها ۳۰۰ سالن سینما وجود داشت. پس از انقلاب از این تعداد فقط ۱۹۸ سالن قابل استفاده بود.

وضع نابسامان سینماها:
پس از انقلاب بیشتر سالن‌های سینما توسط "بنیاد مستضعفین" مصادره و به کسانی واگذار شد که هیچ شناختی از کار سینمادارى نداشتند. در سال ۱۳۶۳ در ایران ۲۸۴ سالن فعال وجود داشت. چهار سال بعد سینماهای کشور به ۲۶۴ سالن کاهش یافت. (۳) در عرض چند سال از ۱۳۷ سینمای مصادره‌شده ۵۷ سالن سینما به‌خاطر مدیریت ناشایست ورشکست شدند. (۴)

سینماها از جنبه مادی و فنی نیز در وضع نابسامانی هستند. سالهاست که نه به ساختمان سالن‌ها رسیدگی شده و نه به دستگاه‌های فنی آنها. تجهیزات تصویر و صدا فرسوده هستند و بیرون از حد استاندارد. مطبوعات بارها درباره

نابسامانی وضعیت سالن‌های سینما گزارش داده و آنها را نه تنها نامناسب بلکه حتی ناامن و خطرناک دانسته‌اند. از سینماها بدون هیچ اقدامی در بهسازی و حفظ آنها، تنها بهره‌برداری می‌شود، تا کی به سرنوشت محتوم خود، یعنی تعطیلی دچار شوند. دولت که در واقع مالک عمده سینماهای کشور است، هیچ علاقه‌ای به بازسازی سینماها ندارد، چه رسد به ساختن سالن‌های تازه. در حال حاضر در سراسر کشور ۲۷۰ سالن سینما برای ۶۰ میلیون ایرانی وجود دارد. یعنی برای هر ۲۱ هزار نفر یک سالن سینما، از این نظر ایران یکی از فقیرترین کشورهای جهان است. (۵)

دولت خرید و فروش و همچنین تعطیل کردن سینماها را ممنوع کرده است، حتی اگر این سالن‌ها زیان‌آور باشند. بسیاری از سینماداران بی‌هیچ انگیزه‌ای و تنها از روی ناچاری به کار خود ادامه می‌دهند. سال‌هاست که پروژه بازسازی سینماهای کشور در حد طرحی روی کاغذ مانده است. دولت بارها اعلام کرده که آماده است برای گسترش سینماها وام و زمین کافی در اختیار بخش خصوصی بگذارد، اما به‌دلیل ورشکستگی و بحرانی که صنعت فیلم با آن روبروست، هیچکس حاضر به سرمایه‌گذاری در رشته‌ای چنین نامطمئن نیست.

مشکلات مالی:

صنعت فیلم در جریان انقلاب چنان آسیب دید که پس از انقلاب تنها به کمک یارانه‌های دولتی توانست به حیات خود ادامه دهد. تا سال ۱۳۷۱ فیلم خام و تجهیزات آزمایشگاهی و افزارهای فنی تهیه و تولید فیلم توسط دولت از خارج وارد می‌شد و در اختیار فیلمسازان قرار می‌گرفت. هر پروژه‌ای که به تصویب می‌رسید، می‌توانست به میزان نیمی از هزینه تولید از بانک دولتی تقاضای وام کند. در سال ۱۳۶۲ هنگام ارائه برنامه بازسازی سینمای ایران دست‌اندرکاران فراموش کردند که استقلال اقتصادی پیش‌شرط اصلی شکوفایی هنری صنعت سینماست.

در سال ۱۳۷۱ دولت به‌دلیل افزایش نرخ دلار و کاهش نقدینه کشور، یارانه‌های سینما را حذف کرد. مدیران مالی اعلام داشتند که دیگر حاضر نیستند از یک صنعت ورشکسته پشتیبانی کنند. بدین ترتیب هزینه تولید فیلم یک‌شبه سه برابر شد. تولید فیلم، که برپایه بنیادی نااستوار رونقی کاذب یافته بود، ناگهان متوقف شد.

برای دولتمردان بحران سینما با توجه به مشکلات عظیمی که کشور در آنها فرو رفته بود، مسأله‌ای بی‌اهمیت یا فرعی به شمار می‌رفت. اما دیری نپایید که موج تبلیغاتی تازه‌ای به‌پاخاست که منزلت سینما را بالا برد. سران رژیم هشدار دادند که کشور از سوی بیگانگان مورد "تهاجم فرهنگی" قرار گرفته است. دولت وظیفه خود دانست که با پشتیبانی از هنرهای نمایشی، "امت اسلامی" را تا حد ممکن از نفوذ فرهنگ بیگانه حفظ کند. برنامه تازه‌ای ارائه گشت که هدف آن جذاب کردن سینما و تلویزیون برای توده‌های مردم بود. در طرح پنج ساله‌ای که به تصویب رسید، پیش از هرچیز از بخش خصوصی دعوت شده بود که در صنعت سینما سرمایه‌گذاری کند؛ درعوض دولت متعهد می‌شد که حق نمایش فیلم‌ها را پیش‌خرید کند و بدین‌ترتیب بخشی از بودجه تولید آنها را تأمین نماید. بانک‌ها نیز تأمین بخش دیگری از هزینه تولید را به عهده گرفتند. منتقدان و دست‌اندرکاران سینما از این طرح انتقاد کردند و آن را با واقعیت‌های موجود بیگانه دانستند. (۶) در این طرح از موانع اداری و در درجه اول از مزاحمت سانسور که علت‌العلل این بحران بود، چیزی گفته نشده بود. دولت پیش‌ازهرچیز در پی جلب سرمایه‌داران بخش خصوصی بود اما حاضر نبود به محدودیت‌های بیشماری که دست‌وپای این افراد را می‌بست، پایان دهد.

سطح نازل فیلم‌ها:

در سال‌های پس از انقلاب فیلم‌های بی‌کیفیت زیادی به بازار آمد که موجب سرخوردگی تماشاگران از سینما و راندن آنها به بازار ویدیو شد. ورود نوارهای ویدیویی به ایران ممنوع است، اما تازه‌ترین فیلم‌های سینمایی جهان به‌طور قاچاق وارد می‌شود و در اختیار عموم قرار می‌گیرد. سالن‌های سینما که بلیط آنها گرانتر شده، نمی‌توانند با فیلم‌های بی‌ارزش و سانسورزده در برابر بازار نوارهای ویدیویی مقاومت کنند.

صاحبان سینما علت کساد را در کیفیت پایین فیلم‌های سینمایی می‌بینند، که به هیچوجه با سلایق و علایق عامه سینمارو همخوان نیست. یکی از آنها می‌گوید: «به مردم بدترین فیلم‌ها را عرضه می‌کنند و بعد گله می‌کنند که چرا مردم به سینما نمی‌روند!» سینمادار دیگری آشکارا نظارت دولتی را مقصر می‌داند: «باید چارچوبی معین شود تا هرکس بداند که درباره چه چیزهائی می‌توان فیلم ساخت. مشکلات دست‌وپاگیر را باید حذف کنیم. سینما با رکود مواجه است و این به نفع هیچ کس نیست. سینمای من به علت کمبود فیلم در حال تعطیل شدن است... این فیلمها نمی‌فروشد وسینمادار نمی‌تواند ادامه بدهد و حاضر است به نصف قیمت سینمایش را واگذار کند که نمی‌پذیرند... به فیلم‌های فصل نگاه کنید. این فیلمها نه تنها به سینما کمک نمی‌کنند، که ضرر می‌زنند. سینما برای گسترش باید جذاب باشد. اگر فیلمها جذاب نباشند سینما تعطیل خواهد شد.» (۷)

تهیه‌کننده‌ای که تولید فیلم را کنار گذاشته، نظر خود را چنین بیان می‌کند: «سیاستگزاری‌های بعد از انقلاب موجب قطع ارتباط مردم با سینما شده. تمام فیلم‌های این سال‌ها سفارش یک جریان خاص با نگرشی یکسان و بدون‌تحول بوده است... بحران اقتصادی ما درواقع بحران سیاستگزاری است... تنها راه نجات این بیمار، رهاگذاشتن آن از بند اعمال سلیقه‌های شخصی و آزادگذاشتن آن برای نفس کشیدن در هوایی است که به آن نیاز دارد. سانسور تنها در چارچوب قوانین مکتوب و فرهنگ ملی ما مجاز است. پس دیگر لزومی ندارد که من بر اساس سلیقه شخصی فلان مسئول محترم فیلم بسازم... همه باید در چارچوب قوانین کشور آزاد باشند.» (۸)

در سال‌های اخیر شبکه تلویزیون گسترش یافته و تعداد برنامه‌های سراسری به پنج کانال رسیده است. از سوی دیگر، برنامه‌های تلویزیون هم با جذب بسیاری از هنرمندان سینما و تئاتر، بهبود یافته و این رسانه نیز به یک رقیب جدی برای صنعت سینمای ایران بدل شده است.

رابطه تلویزیون و سینما نیز شکل نابهنجاری دارد. تلویزیون، که همچنان در دست دولت است، از خود استقلالی ندارد و به عنوان مددکار سیاست انحصارگرانه سینمایی عمل می‌کند. فیلم‌های "غیرخودی" یا اساساً از تبلیغ تلویزیونی محروم هستند و یا باید برای آن چنان بهای گزافی بپردازند، که از عهده آن برنمی‌آیند.

بدین ترتیب حتی مشکلات فنی و مادی سینمای ایران به سرشت ایدئولوژیک رژیم برمی‌گردد. حکومت به هیچ قیمت حاضر نیست از "حق قیمومیت" خود در این رشته دست بردارد، هرچند که این امر تنها راه نجات سینمای ایران شناخته شده باشد. به گفته یک منتقد: «با وجود انواع نظارت‌هائی که در موارد بسیار حتی کمترین ربطی به قوانین جاری ندارند و تنها بر اساس سلیقه اعمال می‌شوند، رفتن به سوی یک سینمای مستقل که بتواند روی پای خود بایستد امکان‌ناپذیر است. بسیاری از این نظارتها در چارچوب هیچ تعبیر و تفسیری از هیچ یک از آئین‌نامه‌های رسمی نمی‌گنجند. وبرای آنها هیچ دلیل قانع کننده‌ای نمی‌توان یافت... یک فیلم از لحظه‌ای که فکر ساختنش در ذهن آدم‌ها جرقه می‌زند دچار محدودیت است. فهرست گروه فنی حتما باید تائید شود. خلاصه طرح فیلمنامه، فیلمنامه کامل، تست گریم‌ها، راش‌ها، فیلم تدوین‌شده، موسیقی متن، دوبلورها، و در مراحل بعدتر آنونس، پوستر، پلاکارد سردر سینما وحتی عکس‌های داخل ویترین سینما و... همه و همه باید تصویب و تائید شود. با این همه نظارت و محدودیت دستیابی به یک سینمای مستقل نه در طول پنج سال که حتی در پنجاه سال آینده هم ناممکن خواهد بود... سینمای مستقل نیاز به فیلمسازان مستقل و متکی به نفس دارد که به آنها اطمینان شود، نه اینکه هر مرحله از فعالیتش را ناباورانه از زیر ذره‌بین بگذرانند.» (۹)

سرپرستی امور سینمایی کشور به کارمندانی سپرده شده که از حرفه سینما، به‌ویژه جنبه‌های تفریحی و تفنن‌آمیز آن شناخت اندکی دارند. هر ایده نوی که زندگی روزمره را با نگاه بازتر و سرخوش‌تری بنگرد، سوءظن آنها را برمی‌انگیزد. آنها هم مثل همه بوروکرات‌های پشت‌میزنشین نسخه‌های کهنه و آزموده‌شده را بر جسارت و نوجوئی ترجیح می‌دهند.

با بازشدن نسبی فضای سیاسی کشور از اوایل دهه ۱۳۷۰، گمان می‌رفت که دولت آماده است گام‌هایی در جهت کاهش نظارت بردارد. در خرداد ۱۳۷۴ نامه سرگشاده‌ای خطاب به "وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی" منتشر شد که آن را ۲۱۴ نفر از دست‌اندرکاران سینما امضا کرده بودند. آنها در نامه اعتراضی بسیار محتاطانه و تا حدی محافظه‌کارانه خود خواستار "تجدیدنظر در راستای لغو و یا کاهش چشمگیر ضوابط دست‌وپاگیر و شیوه‌های پیچیده نظارت" شده بودند. دولت نسبت به این نامه که با نفس سانسور هیچ مخالفتی نداشت، واکنشی تند نشان داد. وزیر فرهنگ و ارشاد در پاسخ به آن "اثرات سازنده نظارت" را برشمرد و به دست‌اندرکاران سینمایی بار دیگر هشدار داد: «در نظام الهی آزادی محدود و مشروط است.» (۱۰)
جمهوری اسلامی از یک سیاست فرهنگی دوگانه و تناقض‌آمیز پیروی می‌کند و هنرمندان را نیز به دورویی و ریاکاری وا می‌دارد. با چنین سیاستی طبعاً نمی‌توان اعتماد توده تماشاگران را جلب کرد. فیلم‌های سینمایی باید مدام به مردم درس اخلاق بدهند و آنها را به راه راست هدایت کنند، اما درباره فساد و پلشتی بی‌کرانی که در بالاترین رده‌ها و در میان زمامداران رواج دارد، هیچ نگویند. سینماگر باید اثر خود را در خدمت آشتی‌جویی و نوع‌دوستی قرار دهد، اما حق ندارد در نکوهش جنگ بیهوده‌ای که کشور را به ویرانی کشید و صدها هزار قربانی گرفت، کلمه‌ای بگوید و... جعفری جوزانی، یکی از فیلمسازان بااستعدادی که موانع دولتی پیشرفت هنری او را متوقف کرد، در گفتگویی می‌گوید: «اگر سینمای ایران هرچه‌زودتر از این سیاست فرمایشی رها نشود، به زودی به یک ماشین تبلیغاتی بدل می‌شود و تماشاگران خود را از دست می‌دهد. در حال حاضر فیلم‌های ایرانی هیچ ارتباطی با مشکلات جامعه ندارند.» (۱۱)

موفقیت‌های برخی از سینماگران ایران در جشنواره‌های بین‌المللی موجب شد که آنها بتوانند با امکانات مالی بهتری فیلم بسازند. اما توفیق جهانی این فیلم‌ها نتوانست از فشار سیستم کنترل بکاهد. محسن مخملباف در مصاحبه‌ای می‌گوید: «همه گمان می‌کنند که من با شهرت در خارج از کشور، در ایران به آزادی بیان بیشتری دست یافته‌ام. اما واقعیت

عکس این است: هروقت در خارج موفقیتی به‌دست آورده‌ام، فیلم آینده‌ام در ایران با مشکلات بیشتری روبرو شده است.» (۱۲)

برخی از فیلمسازان تأثیر موفقیت‌های بین‌المللی را برای پیشرفت سینمای ایران ناچیز می‌دانند و عقیده دارند که این سینما برای شکوفایی قابلیت‌های فنی و هنری خود پیش از هرچیز به بهبود شرایط داخلی نیاز دارد. بهرام بیضائی در گفتگویی می‌گوید: «بال‌ها را بسته‌اند. با بال‌های بسته نمی‌شود پرید. جایزه گرفتن در جشنواره‌های خارجی یک دلخوشی است. این یک امتیاز نیست، بلکه قمار است. جشنواره‌ها کمترین اهمیتی ندارند. مردم فیلم می‌خواهند. سینما باید از محدودیت‌های فعلی خود خارج شود.» (۱۳)

یادداشت‌ها:

۱- فیلم، شماره ۱۲۳، ص ۵۳ به بعد.
۲- کیهان، شماره ۱۰۷۵۶ (۱۴ ژوئیه ۱۹۷۹)
۳- فیلم، شماره ۹۰، ص ۹۳.
۴- فیلم، شماره ۴۹، بخش انگلیسی، ص ۱.
۵- فیلم، شماره ۱۳۵، ص ۷.
۶- فیلم، شماره ۱۴۳، ص ۳۲ به بعد.
۷- فیلم، شماره ۱۴۳، ص ۱۸.
۸- فیلم، شماره ۱۳۳، ص ۱۶.
۹- فیلم، شماره ۱۴۳، ص ۱۶.
۱۰- کیهان، ۲۸ خرداد ۱۳۷۴.
۱۱- فیلم، شماره ۱۹۲، ص ۱۵.

12. Cinélibre, Paris, Nr. 29, p.5

۱۳- دنیای سخن، شماره ۳۵ (اکتبر ۱۹۹۰) به نقل از: علامه‌زاده، ص ۲۲۳.

هشت

در جستجوی هویت گمشده

من مردی‌ام از یک تبار تاریخی، همه زندگی تبار من به جنگ گذشت. کدام جنگ؟ در هیچ‌جا نامی از ما برده نشده. همه چیز اندک اندک از میان رفت. همه نشانه‌ها گم شد. از ما روی زمین هیچ نشانی نمانده است. (از گفتار جنگجوی تاریخی در فیلم "چریکه تارا")

جامعه ایران در طول سده‌ها به گستره‌ی فرهنگی کمابیش یکپارچه‌ای دست یافته بود که شالوده‌ی آن از همنشینی باورها و آیین‌های باستانی ایران با عقاید و سنت‌های اسلامی قوام گرفته بود. یکی از مؤتلفه‌های اصلی این پایگان فرهنگی مذهب شیعه بود، که هویت انسان ایرانی را هم از همسایگان مسلمان، اما سنی‌مذهب او متمایز می‌ساخت، و هم از باخترزمین که هنوز به دنیای بسته او راه نداشت.

در آستانه قرن نوزدهم صلای دنیای نو به ایران رسید و خواب آرام جامعه سنت‌زده را برآشفت. این سرآغاز یک درگیری دشوار و پرتنش بود: دستاوردهای تمدن مدرن بسیار چشمگیر و فریبا بود اما با ساختارهای سنتی سازگاری نداشت و به نابودی آنها فرمان می‌داد. در این هماوردی تقدیرآمیز نظم پوسیده کشور به تدریج در برابر مداخلات خارجی و خیزش‌ها و ناآرامی‌های داخلی فرو ریخت و شکل تازه‌ای به خود گرفت. از استقلال سیاسی تنها ظاهری باقی ماند، آن هم به خاطر برخورد منافع قدرت‌های استعمارگر. اما بحران اجتماعی و آشوب فرهنگی پیامدهای پنهان‌تر و پیچیده‌تری داشت، که تا ده‌ها سال اغلب به صورت واکنش‌های متناقض و نامتعادل در برابر غرب مجال بروز یافت؛ به گفته‌ای: «ایرانیان میانه‌حال معمولاً به یکی از این دو شکل افراطی با غرب برخورد می‌کردند: دنباله‌روی بی‌چون‌وچرا یا انکار مطلق. هر دو برخورد از کمبود شناخت نشان دارند. غرب نه بهشت برین است و نه جهنم شداد.» (۱)

با تشدید نابسامانی‌های اجتماعی و ناآرامی‌های سیاسی، جامعه از نظر معنوی و روحی به سرگردانی و آشفتگی دامنه‌داری فرو غلطید که نزد روشنفکران "بحران هویت" شناخته شد. بهرام بیضائی در توضیح این پدیده چنین گفته است: «ایران در قرن نوزدهم از خواب سنگینی بیدار شد و خود را با دنیایی روبرو دید که برداشت دیگری از زندگی داشت. سرگردانی میان ریشه‌ها و سنت‌های دیرین از یکسو و جهان به‌اصطلاح پیشرفته از سوی دیگر، زندگی ما را از درون دوپاره ساخت. ما ارزش‌های پیشین را از دست دادیم، بی‌آنکه ارزش‌های تازه‌ای کسب کنیم. ما ملتی هستیم سرگردان میان دنیای کهن و دوران نوین، میان ساختارهای روستایی و شهری، میان ذهنیت سنتی و مدرن، میان سنت‌پرستی و خردگرایی. ما هویت خود را در این دوگانگی گم کرده‌ایم. نه می‌توانیم از گذشته خود دل بکنیم و نه به آن قانع هستیم. نه می‌توانیم ضرورت پیشرفت را انکار کنیم و نه برای اخذ آن آمادگی داریم. پس ناچار هستیم خود را با آنچه می‌سازیم از نو تعریف کنیم. تنها از این راه به هویت حقیقی خود دست می‌یابیم. ما در دوران تحول به سر می‌بریم و در میان نیروهای متضاد قرار گرفته‌ایم. این پرسش که ما که هستیم، تنها به من تعلق ندارد، بلکه همه روشنفکران نسل مرا به خود مشغول داشته است.» (۲)

روشنفکران به دنبال پایگان فرهنگی استوارتری بودند که بتواند هم در برابر نفوذ بی‌رویه و نابهنجار فرهنگ بورژوایی وارداتی مقاومت کند و هم پاسخگوی نیازهای نوین کشور باشد. این چالش فرهنگی را می‌توان تا امروز مهم‌ترین عرصه فعالیت فکری روشنفکران دانست، که هنوز به آن پاسخی شایسته داده نشده است. (۳) انقلاب سال ۱۳۵۷ که جامعه ایران را زیر و رو کرد، نه تنها به این بحران پایان نداد، بلکه وجوه خطرناک آن را در سطح وسیع‌تری به نمایش گذاشت. (۴)

بحران درونی عمیقی که تا امروز ذهنیت جامعه را پریشان نموده، یکی از محورهای اساسی هنر و ادبیات نوین است که به سینما هم راه یافته و کمابیش در آثار فیلمسازانی مانند داریوش مهرجویی، پرویز کیمیاوی و عباس کیارستمی بازتاب داشته است. اما تنها در آثار بهرام بیضائی است که این مضمون با پی‌گیری و ژرفکاوی ویژه‌ای مطرح می‌شود و مانند رگه‌ای برجسته تاروپود کارهای او را به هم می‌پیوندد.

بیضائی پیش از انقلاب نیز از نام و اعتبار شایسته‌ای برخوردار بود، هم به عنوان یک هنرمند و هم به عنوان کارشناس برجسته هنرهای نمایشی ایران. او نمایشنامه‌های فراوان نوشته و سه فیلم سینمایی بلند ساخته بود. در اوج آشوب‌های دوران انقلاب سرگرم ساختن چهارمین فیلم بلند خود "چریکه تارا" بود. با اینکه فیلم او ظاهراً کمترین

ارتباطی با جامعه آشوب‌زده و طوفانی آن سال‌ها ندارد، اما امروز با نگاهی دوباره به این فیلم به نظر می‌رسد که او نیز به همان پرسشی پرداخته که توده‌های مردم پاسخ آن را در همایش‌ها و سنگرهای خیابانی می‌جستند.

"چریکه تارا"، به معنای داستان یا ماجرای تارا، مانند بیشتر کارهای بیضائی به یاری مجازها و نمادهایی روایت می‌شود که از ادوات بیان تمثیلی این فیلمساز هستند.(۵) تارا زن بیوه جوانی‌ست که پس از مرگ پدربزرگش میان میراث محقر او شمشیری زنگاربسته می‌یابد که آن را دور می‌اندازد، چون "به هیچ کار نمی‌آید". جنگاوری از یک تبار قدیمی و منقرض که "از ایشان روی زمین هیچ نشانی جز یک شمشیر باقی نمانده" برای پس گرفتن شمشیر، که نماد استواری و پایداری قبیله است، بر سر راه تارا ظاهر می‌شود. زن شمشیر را دوباره می‌یابد و آن را به جنگاور می‌دهد، اما مرد چون به تارا دل بسته، نمی‌تواند به‌سادگی به دنیای افسانه‌ای خود باز گردد.

فیلم فراسوی خمیرمایه چندلایه یک داستان تغزلی، سرگذشت اندوهبار قومی کهن را روایت می‌کند که میراث‌های فرهنگی آن در گذار تاریخی دیرین و سرشار از کشمکش‌های خونین و شکست‌های ماتم‌بار بر باد رفته است. روایت فرازمانی فیلم جابه‌جا از نشانه‌ها و دلالت‌های نمادین بهره می‌برد، که باوجود وامگیری آشکار از شاخه سنت‌گرای سینمای تاریخی ژاپن، در فرهنگ ایرانی دو پشتوانه پرمایه دارند: در بافت روایت به اسطوره‌های باستانی متکی هستند و در فرم بیانی به دستمایه‌های نمایش آیینی تعزیه، که خود بخش ممتازی از آن میراث بربادرفته است. رگه‌هایی آشنا از افسانه‌ها و آیین‌های اسطوره‌ای در سراسر فیلم جریان دارد. در پرداخت تصویری و بافت نمایشی اثر ارجاعات متعددی به تعزیه می‌بینیم، که مشترک سینماگر و فیلم اوست، و از دیدگاهی دیگر هسته‌ی مرکزی چالشی‌ست دشوار و پایان‌ناپذیر در جستجوی یک قالب بیانی اصیل برای بازنمایش ایده‌های صحنه‌ای و تصویری. (۶)

چریکه تارا در فستیوال سینمایی کن (۱۹۸۰) به نمایش درآمد، اما مقامات دولتی با خروج بیضائی از کشور مخالفت کردند. او ماجرا را چنین شرح داده است: «من در تهران از موضوع باخبر شدم اما برای خروج از کشور جواز نداشتم و در هیچکدام از نمایش‌های فیلم چریکه تارا نتوانستم حاضر شوم. آنها از مشارکت فیلم در بخش مسابقه فستیوال فیلم مسکو هم جلوگیری کردند، چون فیلم در ایران توقیف شده بود. از آن پس هیچیک از فیلمنامه‌های مرا برای تولید تصویب نکردند. از تدریس در دانشگاه تهران هم محروم شدم. در چنین شرایطی بود که به عنوان آخرین چاره فیلم مرگ یزدگرد را برای تلویزیون کارگردانی کردم، که آن هم به توقیف افتاد.» (۷)

مرگ یزدگرد (۱۳۶۰) برگردان سینمایی نمایشنامه‌ای است که بیضائی پس از انقلاب به روی صحنه برد و با استقبال کم‌نظیری روبرو شد. عنوان و دستمایه نمایشنامه فرار خفت‌بار و مرگ یک پادشاه باستانی بود اما لاجرم فرار آخرین شاه ایران، سرگردانی و مرگ او را در غربت تداعی می‌کرد. در تاریخ آمده است که یزدگرد آخرین پادشاه ساسانی از برابر لشگریان عرب گریخت و به آسیابی پناه برد، اما به دست آسیابان به قتل رسید. فیلم چالشی متفکرانه است با این روایت تاریخی. در آغاز فیلم موبد و دو سردار ارتش ایران به آسیابی وارد می‌شوند که قتلگاه شاه بوده است. در بیرون بقایای ارتش درهم‌شکسته‌ی شاه با تازیان در نبردند. جسدی با جامه پادشاه در حیاط آسیاب بر زمین افتاده، که هویت او روشن نیست زیرا رعایای پادشاه هیچگاه امکان نداشته‌اند پادشاه را از نزدیک ببینند. آسیابان همراه با همسر و دخترش مورد بازجویی قرار می‌گیرند و هریک از رفتار شاه در آسیاب روایتی متفاوت بازگو می‌کنند، که در هرحال از شأن و وقار پادشاه سخت دور است. بر سرداران شاه (و تماشاگران) تا پایان نامعلوم می‌ماند جسدی که بر زمین افتاده از آن پادشاه است یا از آن آسیابان، که شاید شاه برای نجات جان خود او را به قتل رسانده است.

"مرگ یزدگرد" پس از نمایش در "جشنواره سینمایی فجر" که سالانه توسط وزارت ارشاد برگزار می‌شود، به توقیف افتاد و پیام پراهمیت آن، مسخ سیمای انسانی زمامداران در لای گردونه بی‌ترحم قدرت، دریافته نشد. بیضائی علل توقیف فیلم را چنین توضیح داده است: «پس از آماده شدن فیلم در ۹۶ مورد به دیالوگ‌های آن ایراد گرفته شد که همه را اصلاح کردیم. قسمتی از فیلم نیز قبل از نمایش در جشنواره فیلم فجر حذف شد.» (۸)

"باشو، غریبه کوچک" (۱۳۶۴) به دوران جنگ با عراق نظر دارد؛ این جنگ علاوه بر کشمکش خارجی اقوام ایرانی را در برابر یک آزمون سرنوشت‌ساز قرار داد. ایران سرزمینی پهناور است که در طول تاریخی درازآهنگ قوم‌های گوناگون را زیر چتر وحدت ملی گرد آورده است. از منطقه عرب‌نشین جنوب کشور، پسربچه‌ای سیه‌چرده به نام باشو در گریز از یک بمباران، با مخفی شدن در کامیونی خود را به روستایی در شمال ایران می‌رساند، که محیطی است یکسره متفاوت با زادوبوم او. او در محیط تازه، که بخشی از میهن اوست، با شرایطی دشمن‌خو روبرو می‌شود. نه او قادر به انطباق با این محیط است و نه اهالی روستا رغبتی به پذیرفتن او دارند. سرانجام زن محلی مهربانی به نام نایی به این مهمان ناخوانده پناه می‌دهد و او را چون فرزندی به خانه خود می‌برد.

فیلم بر مسئله‌ای حساس انگشت می‌گذارد که تا کنون با این صراحت در هیچ فیلم ایرانی مطرح نشده است و می‌کوشد برای این مسئله پاسخی مسئولانه بیابد. فیلم زمانی تولید شد که جنگ با عراق، یعنی یک کشور عربی، ادامه داشت. باشو را این خطر تهدید می‌کند که پس از گریز از زادوبوم بلاخیز خود و ورود به خطه‌ای امن اما با فرهنگ و زبانی متفاوت، اکنون به خاطر بیگانگی فرهنگی یا به دلیل رنگ پوست‌اش، قربانی پیشداوری‌ها و تعصبات قومی شود. فیلم فراتر از مرزهای اقلیمی و بومی، بر تفاهم و دوستی میان اقوام بر پایه حقوق برابر و احترام متقابل تأکید می‌کند. در نهایت کوچ "غریبه کوچک" به فرصتی بزرگ تبدیل می‌شود: اهالی روستا درمی‌یابند که آنها اهالی سرزمینی بزرگ و با اقوام گوناگون هستند، و باشو برای نخستین بار با ریشه‌ها و علقه‌های ملی خود آشنا می‌شود.

فیلم باشو، مثل بیشتر کارهای بیضائی، بر رشته‌ای از تمثیل‌های مردمی و آیین‌های قومی و دستمایه‌های ملی استوار است که ساختارها و باورهای دینی در آن سهم ناچیزی دارند. شاید به همین علت، نمایش عمومی فیلم سال به سال به تعویق افتاد و تنها پس از تغییرات و اصلاحات فراوان، سرانجام در اواخر سال ۱۳۶۷ به نمایش عمومی درآمد و مورد استقبال گسترده قرار گرفت. فیلم به ویژه در سطح جهانی شهرت فراوانی پیدا کرد و به عنوان یکی از ده فیلم برجسته سال ۱۹۸۹ مطرح شد.

بیضائی درباره این فیلم گفته است: «باشو چهار سال در توقیف بود. بعد هم که به نمایش درآمد در تهران، در بدترین فصل و در بدترین وضع به نمایش محدود درآمد. در هیچ محفل مهمی شرکت نکرد... فیلم را که دیدند ۹۰ مورد تغییر به من پیشنهاد کردند. حتی جواب سلام مرا نمی‌دادند و مرا به هیچ جا راه نمی‌دادند که با کسی صحبت کنم و در هیچ دفتری پذیرفته نمی‌شدم.» (۹) و در جای دیگر احساس خود را چنین بازگو می‌کند: «فیلمی بود که خیلی دوستش داشتم ولی چنان رفتار پراز دشمنی غریبی با آن شد که هرگز در این سال‌ها در شرایط طبیعی با آن روبرو نشده‌ام. آرزو می‌کردم فیلم را کس دیگری ساخته بود و من می‌توانستم مثل تماشاگری عادی با خرید بلیتی آنرا می‌دیدم و حسم نسبت به آن لگدمال نشده بود. در این لحظه میزان توهینی که به خاطر ساخت آن و دوندگی برای نجات آن تحمل کرده‌ام بیش از آن است که حس طبیعی‌ام نسبت به اصل آن به یادم بیاید.» (۱۰)

باوجود درگیری مداوم با دستگاه نظارت، بیضائی در سال ۱۳۶۶ فیلم تازه‌ای کارگردانی کرد که هیچ تعبیر سیاسی به آن راه نمی‌یابد: شاید وقتی دیگر. یک گوینده فیلم‌های تلویزیونی روزی به تصادف و هنگام بازبینی فیلمی درباره ترافیک و آلودگی هوا، همسر خود را در یک ماشین سواری کنار مردی ناشناس می‌بیند. کنجکاوی‌های رشک‌آلود او موجب می‌شود که به زندگی همسر و گذشته‌های فراموش‌شده‌ی او بپردازد. سرانجام روشن می‌شود که مرد در فیلم مربوطه نه همسر خود بلکه زنی مشابه او را دیده است که در آخرین صحنه فیلم راز شباهت بی‌اندازه دو زن آشکار می‌شود: آنها دختران دوقلوی مادری فقیر بوده‌اند که یکی از آنها در کودکی به پرورشگاه رفته و سپس به خانواده‌ای بیگانه سپرده شده است. این پیشینه دردآلود که در لفافه‌ای از فراموشی و اوهام دروغین پنهان مانده، پس از سالها چون زخمی دیرین سر باز می‌کند و زن را به آستانه جنون می‌کشاند. در سراسر فیلم ناآرامی و تقلای عذاب‌آلود زن را می‌بینیم که برای بازشناسی گذشته و بازیافتن چهره حقیقی خود تلاش می‌کند. تنش‌های ناشناخته زن در خاطرات مبهم و تاریک او ریشه دارند. بدین ترتیب فیلم به تدریج از یک درام خانوادگی فاصله می‌گیرد تا به مضمون مورد علاقه بیضائی برسد، یعنی جستجوی هویت.

فیلم مسافران (۱۳۷۰) مضمون جستجوی هویت را در آمیزه‌ی پیچیده‌ای از واقعیت و تمثیل دنبال می‌کند. خانواده‌ای از شمال ایران برای شرکت در یک عروسی با اتومبیل به طرف تهران حرکت می‌کند. آنها قرار است آینه‌ای موروثی را با خود به جشن عروسی بیاورند و آن را طبق سنتی دیرین به تازه‌ترین زوج خانواده تحویل دهند؛ اما در راه با یک نفتکش تصادف می‌کنند و می‌میرند. خبر به تهران می‌رسد و عکس‌ها و گزارش‌ها نیز سانحه مرگبار را تأیید می‌کنند، تنها پیشامد غیرعادی این است که در جریان تصادف آینه، که مثل شمشیر فیلم "تارا" کارکردی نمادین دارد، ناپدید می‌شود. با رسیدن خبر فاجعه به تهران، مراسم عروسی به سوگواری تبدیل می‌شود. خویشان و نزدیکان قربانیان تصادف، رانندگان نفتکش، مأموران راه و همه آنها که به نحوی به این ماجرا مربوط هستند، یکی پس از دیگری از راه می‌رسند و در مراسم سوگواری شرکت می‌کنند. همه فاجعه را باور می‌کنند، جز "خانم بزرگ"، پیرزنی دانا و شکیبا که پیرترین عضو خانواده است. در پایان ناگهان در باز می‌شود و مردگان با آینه موعود وارد مجلس می‌شوند. همه حاضران در جادوی آینه غوطه‌ور می‌شوند.

بیضائی در فیلمبرداری و نورپردازی و صحنه‌گردانی و تنظیم میزانسن "مسافران" طرح‌های پیچیده‌ای به کار بسته بود، که اجرای درست آنها با امکانات محدود سینمای ایران بسیار دشوار یا ناممکن بود. فیلم ریتمی کند دارد و فاقد یکدستی و انسجام است، بیضایی بخشی از نارسایی‌های فیلم را ناشی از کمبودهای تکنیکی می‌داند: «باید بگویم به نسبت امکاناتی که داشتیم یا نداشتیم این صحنه‌ها بهترین نتیجه‌هایی بود که می‌شد گرفت. ما واقعاً امکان هیچ ترفند فنی و ساده را هم نداریم... ما در حداقل درجا می‌زنیم و درحالیکه هر سال گروهگروه می‌فرستیم "فتوکینا" تا آخرین پیشرفت‌های فن

سینما را گزارش کنند، اینجا با دستگاه‌های چهارده سال تنظیم‌نشده بدون یدکی و از رده خارج‌شده که با هیچیک از معیارهای پذیرفته شده و ثبت‌شده نمی‌خوانند کار می‌کنیم. با دستگاه‌هایی که خودشان با همدیگر تنظیم نیستند، با چراغ‌های بی‌لامپ و لامپ‌های بی‌چراغ و صافی‌هایی که هیچ دوتای آنها یک حکم نمی‌کند و دستگاه نوربندی که آبی را زرد می‌خواند و زرد را قرمز، و سر صحنه آنقدر مسئله فنی و تدارکاتی و ملاحظاتی داریم که یادمان نمی‌آید از سینما. بله، در این شرایط این حداکثر نتیجه‌ای بود که می‌شد گرفت.» (۱۱)

فیلم مسافران باوجود نارسایی‌های ساختاری و کمبودهای فنی مورد استقبال زیادی قرار گرفت و نقدهای مفصلی راجع به آن نوشته شد، که بیشتر به مضمون محوری فیلم، جستجوی هویت گمشده، می‌پرداختند، که با نشانه‌ای نمادین (آینه) ارائه گشته است. بیضایی این مضمون را چنین توضیح داده است: «می‌شود گفت که این وسوسه ذهنی من است، یا بهتر بگویم یکی از وسوسه‌های ذهنی منست... اگر بپرسند آینه چیست، می‌گویم نمی‌دانم. به نظرم بهترین شکل تعریفش در خودش هست، و همانست که هست، یعنی روشنی، زندگی، نور و همه چیزهایی که آینه بازتاب آنست. ترجیح می‌دهم آن را باز نکنم، البته شما می‌توانید بگوئید این همان هویت فرهنگی است، من هم رد نمی‌کنم، تائید هم نمی‌کنم.» (۱۲)

مسافران در "جشنواره سینمایی فجر" شش جایزه را از آن خود ساخت، با وجود این نتوانست از "کمیسیون اکران" پروانه نمایش بگیرد. از بیضائی خواسته شد که قسمت‌های مهمی از فیلم را "تعدیل" کند. او در اعتراض به این برخورد نامه سرگشاده‌ای به "اداره کل امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی" نوشت که در آن آمده است: «یعنی چه تعدیل این صحنه یا آن؟ این فیلم یک سال قبل ساخته شده، تدوین شده و تمام شده و در مرداد گذشته از شما پروانه نمایش گرفته و پرونده‌اش 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 می‌دهید که ازتان درخواست کنیم که فیلمان را ویران کنیم؟ آیا ادارات جز گروگانگیری راه دیگری بلد نیستند؟ آیا ما اهل یک کشور نیستیم و شما فاتحید و ما مغلوب؟ و یعنی چه هر روز فهرستی بلندخوانی می‌کنید تا ما به خط خود بنویسیم بی‌چون‌وچرا به دست خود موادی از فیلمان را بیرون بکشیم؟ و من اگر هر بار فهرست حذفی‌های شما را عملی میکردم از مسافران چه می‌ماند؟ و یعنی چه سانسور به دست خود سازنده؟ مگر کارمندان شما برای همین کار حقوق نمی‌گیرند؟ من دستم را می‌شکنم و اجازه نمی‌دهم که مرا سانسورچی خودم بکنید... همراه با این نامه من جایزه دهمین جشنواره فجر را که به خاطر همین فیلم نه ماه پیش توسط همین وزارت ارشاد به من داده شده، همراه با گواهینامه مربوط، برای معاونت امور سینمایی پس می‌فرستم... و تا زمانی‌که در وطنم این شغل بی‌حرمت شده و جائی برای فیلم من ندارد، اجازه نمی‌دهم کسی با نمایش آن در خارج برای خود کسب احترام کند.» (۱۳)

"مسافران" سرانجام به نمایش عمومی در آمد، اما نتوانست بیضائی را به ادامه کار حرفه‌ای در سینما دلگرم سازد. این واقعیت که مأمورین نظارت نسبت به کارهای او حساسیتی ویژه نشان می‌دادند، ظاهراً از تاب تحمل او بیرون رفته بود. در مصاحبه‌ای دلسردی و بیزاری خود را از شرایط کار در سینمای ایران چنین بیان می‌کند: «کسانی که راجع به فرهنگ در ایران تصمیم می‌گیرند، کسانی هستند که فرهنگ را دوست ندارند و عمیقاً آن کشور را هم دوست ندارند... ما باید کمی آزادتر می‌بودیم تا بتوانیم فیلمهای بهتری بسازیم... این اواخر ناچار شدم بدون اسم خودم برای چند نفر فیلمنامه‌هایی بنویسم که به تصویب رسیدند و ساخته خواهند شد، بدین ترتیب من به انکار خودم برخاسته‌ام... درایران سالی ۶۰ فیلم ساخته می‌شود که لااقل سالی هم ۶۰ فیلم هست که ساخته نمی‌شود، فیلم‌هایی که بهترند و جلوی آنها گرفته می‌شود تا این فیلم‌ها ساخته شوند...» (۱۴)

بهرام بیضائی اکنون چند سالی است که عملاً از کار سینمایی کناره گرفته و به اشتغالات دیگری مانند تدریس و کار برای تئاتر روی آورده است، او در عین‌حال در هر فرصتی تکرار می‌کند که برای فراهم شدن شرایط بهتر فیلمسازی در ایران انتظار می‌کشد.

یادداشت‌ها:

1.Daryush Shayegan, Les Illusions de l'identité, Paris, 1992, p. 245.

۲- بهرام بیضائی در گفتگویی با زاون قوکاسیان، اوت ۱۹۹۵، (متن انگلیسی) نقل شده در کاتالوگ جشنواره وین، ص ۱۷۲.

3. D. Shayegan, pp. 267.

۴- برای آشنایی بیشتر با این مبحث مراجعه بفرمائید به این کتاب: آرامش دوستدار، درخشش‌های تیره، پاریس (چاپ دوم)، به ویژه برگهای ۲۰۸ - ۲۱۹.
۵- برای آگاهی از ساخت تمثیلی و بافت نمادین فیلم‌های بیضائی بنگرید به:
علی امینی، "بینش اساطیری در سینمای بهرام بیضائی" در نگاه نو، شماره ۳۸، پائیز ۱۳۷۷.
۶- زاون قوکاسیان، گفتگو با بهرام بیضائی، تهران، ۱۳۷۱، ص ۱۵۱ به بعد.
۷- مأخذ شماره (۲)، ص ۱۷۳.
۸- فیلم، شماره ۴۰، ص ۳۴.
۹- نشریه چشم‌انداز (چاپ پاریس)، شماره ۱۵، زمستان ۱۹۹۵
۱۰- فیلم، شماره ۸۷، ص ۵۱
۱۱- فیلم شماره ۱۳۵، ص ۳۶
۱۲- فیلم، شماره ۱۲۰، اسفند ۱۳۷۰
۱۳- بخش‌هایی از این نامه سرگشاده در نشریات گوناگون به چاپ رسید.
۱۴- مصاحبه با نشریه چشم‌انداز، شماره ۱۵

سینمای اندیشه

«هنر وظیفه ندارد قصه بگوید، سرگرم کند، وظیفه ندارد بگریاند یا بخنداند، هنر وظیفه ندارد ریشه‌یابی کند یا راه نشان بدهد. وظیفهٔ اصلی هنر طرح موضوعی است که مخاطبش را به تفکر وادارد. وقتی هزاران نفر با هم به یک مسئله فکر کردند، زمینه برای حل مشکل فراهم می‌شود.» (کیارستمی، ۱۳۷۱)

عباس کیارستمی پیش از انقلاب برجسته‌ترین چهره سینمای کودکان شناخته می‌شد و تنها یک فیلم بلند سینمایی به‌نام "گزارش" (۱۳۵۶) ساخته بود. موفقیت این فیلم می‌توانست پشتوانه‌ای باشد برای ادامه فعالیت او در سینمای حرفه‌ای، اما انقلاب و بحرانی که در سینما به دنبال آورد، این راه را بر او بست. اما او، برخلاف بسیاری از همکارانش، این شانس را داشت که در همکاری با "کانون پرورش فکری" همچنان به ساختن فیلم برای کودکان و نوجوانان ادامه دهد. نظارت شدید و محدودیت‌های گوناگون، شرایط دشواری بر او تحمیل می‌کرد، که مقابله با آن تنها با خلاقیت و ابتکار فراوان میسر بود.

کیارستمی در فیلم‌های کوتاه و بلندی که پس از انقلاب ساخته، بیش از هر چیز به مسائل تربیتی کودکان توجه نموده است. (۱) این عرصه‌ای بود که سانسور حساسیت چندانی به آن نداشت و در عین‌حال از هر نظر شایان توجه انتقادی بود، زیرا هم فرهنگ سنتی و هم نظام اسلامی به حقوق کودک، نیازها و علایق، دنیای حساس و شکننده‌ی او بی‌توجه هستند. فشارهای گوناگون، زیباترین دوران زندگی را از شور و نشاط تهی می‌کند و آن را به تجربه‌ای شاق و دردناک بدل می‌سازد. پس از انقلاب، و به ویژه در دوران جنگ، یک نظام پدرسالار، با مقرراتی سخت و خشن شکل گرفت که دنیای رنگین و رؤیایی کودکان را درهم شکست و بر آن گرد وحشت و اندوه پاشید.

کیارستمی در فیلم‌های کوتاه خود به زبانی روشن و ساده نشان می‌دهد که دنیای ظریف و شکننده کودکان با چه بیرحمی و خشونتی توسط "بزرگان" مورد تعدی و تجاوز قرار گرفته است. بچه‌ها در تنگناهای هولناک به دام می‌افتند، جسم و جان آنها زیر فشارهای محیط درهم می‌شکند و با درد و رنج از دنیای کودکی کنده می‌شوند. هدف این فیلم‌ها نه نقل یک داستان، بلکه خلق یک موقعیت تأمل‌انگیز است، به همین خاطر در آنها از یک راهبرد معین پرورشی یا قضاوت مشخص اخلاقی خبری نیست. احتمالاً همین برخورد بیطرفانه در کاهش حساسیت سانسور مؤثر بوده است. از سوی دیگر باید توجه داشت که این فیلم‌ها با نفی کامل هرگونه تحمیل و زورگویی به‌طور جدی از بنیادهای ایدئولوژیک نظام فاصله می‌گیرند. کافی است به خطوط اصلی این فیلم‌ها توجه کنیم، که بیش از هر چیز بر آزادی انتخاب، همبستگی و مسئولیت فردی تأکید دارند.

کارآمدترین نهاد یک نظام تام‌گرا ماشین تبلیغاتی آن است. رسانه‌های گروهی به جای اطلاع‌رسانی و گسترش آگاهی، تمام‌وقت به راهنمایی و ارشاد خلایق مشغول‌اند. در این اختناق اعتقادی خرد و اندیشه آزاد انسانی، نه تنها مجالی برای شکوفایی نمی‌یابد بلکه پیوسته زیر سرکوب و فشار است. در برابر این محیط پرهیاهو، کیارستمی به تماشاگر سینما فرصت تأمل می‌دهد. از او می‌خواهد که فارغ از جنجال دنیای بیرون، فیلم‌های او را در آرامش ببینند و درباره آنها بیندیشند.

استبداد زهر تفرقه و دیگرستیزی را در رگ‌های جامعه تزریق کرده، اذهان ساده را به خدمت گرفته تا مخالفان خود را از میدان به در کند. انواع و اقسام مرزبندی‌های قومی و فرقه‌ای و عقیدتی مردم را در برابر هم قرار داده است. در برابر دنیای پر جنگ و ستیز بزرگسالان، کیارستمی بر غرایز پاک و سالم کودکان تأکید می‌کند و همبستگی طبیعی آنها را می‌ستاید.

در بنیادها و ساختارهای اجتماعی ما حقوق مدنی و وظایف شهروندی نقش ناچیزی دارند. همه افراد باید از حق طبیعی انتخاب آگاهانه چشم بپوشند و در تمام امور زندگی برده‌وار و کورکورانه از پیشوایان و مراجعی پیروی کنند که خود را تنها در برابر خداوند پاسخگو می‌دانند. برای کیارستمی اما مرجعی غیر از انسان وجود ندارد. در نظامی که شعور انسانی شهروندان تا این حد فلج شده، تنها می‌توان به معصومیت ناب و سالم کودکان اعتماد کرد. او می‌گوید: «من در برخورد با نسل‌ها سلامت را در کودک می‌بینم. او می‌تواند نقش بیشتر و بهتری برای ساختن و رسیدن به جامعه آرمانی داشته باشد.» (۲)

PersianPDF.com

کیارستمی در انتخاب سوژه‌های خود ذکاوتی شگرف و مهارتی بی‌مانند دارد. هر موضوع معمولی و ساده‌ای زیر نگاه تیزبین او جان می‌گیرد و به یک مضمون گیرا و پرکشش بدل می‌شود. فضای فیلم‌های او همین محیط عادی و آشنای پیرامون ماست که با دیدی تیزبین و طنزی گیرا برجسته شده است. به گفته او: «هنر از نقطه عزیمت از واقعیت شروع می‌شود. من تصور می‌کنم واقعیت یک الگوست... قصه‌های من عمدتاً قصه‌هایی هستند میان مردم و اتفاق‌هایی که به‌طور عادی میان مردم کوچه و بازار رخ می‌دهد، بنابراین همان مردم کوچه و بازار نقش خودشان را بهتر بازی می‌کنند تا هر بازیگر حرفه‌ای دیگری.» (۳) قریحه اصیل و ذوق نکته‌سنج او از پدیده‌های روزمره درونمایه‌ای تازه می‌آفریند: «من بیش از آنکه به کتاب علاقه‌مند باشم به نگاه‌کردن به زندگی افرادی که حول و حوش من زندگی می‌کردند و می‌کنند علاقه دارم... من بیش از آنکه از کتاب چیزی بگیرم از زندگی می‌گیرم. از دوروبر خودم.» (۴)

نفرینی بر نظام آموزشی

رشته فیلم‌های مستندی که کیارستمی درباره کودکان ساخته، به فیلم "مشق شب" (۱۳۶۷) ختم می‌شود. فیلم ساختمانی ساده دارد و پیوند هشیارانه‌ای است از مجموعه‌ای مصاحبه که خود فیلمساز با دانش‌آموزان انجام داده، اما تأثیر آن بر تماشاگر عمیق و تکان‌دهنده است. فیلم به یک مشکل آموزشی می‌پردازد و در درجه اول برای معلمان و اولیا ساخته شده است. «من خیلی دلم می‌خواهد برای بچه‌ها فیلم بسازم اما نمی‌توانم، زیاد هم ناراضی نیستم، چون معتقدم در شرایط فعلی فیلم درباره بچه‌ها مفیدتر است... مثل مشق شب که با شرکت بچه‌ها و سرمایه کانون تهیه شد، اما من پیشنهاد کرده‌ام که اصلاً بچه‌ها را راه ندهند. چون فیلم برای بچه‌ها نیست.» (۵)

نظام تربیتی سنتی انجام تکالیف را یکی از نیازهای آموزش می‌شناسد، اما در این فیلم آن را عاملی بازدارنده در راه رشد شخصیت مستقل و شکوفایی استعداد دانش‌آموزان می‌بینیم. کار کیارستمی با فیلم‌های مستند پژوهشی متفاوت است: «این فیلم یک کار تحقیقی و گزارشی است اما گزارشی عاطفی نه صددرصد آماری... در این فیلم سینما دغدغه خاطرم نبود، بلکه کاوش در یک واقعیت اجتماعی و نمایش آن برایم مسئله اصلی بوده است... ما به این شیوه آموزش و پرورش اعتراض داشتیم و هدف ما این بود که بیننده را متأثر کنیم. بعد خود بیننده فرصت داشت که بعد از متأثر شدن برود و در این مورد تحقیق مشخصی کند. با آن نوع تحقیق که ما کردیم فقط تماشاچی را میشد عاطفی کرد و اگر تماشاگر عاطفی میشد به موضوع علاقه‌مند میشد... علاقه‌مند به موضوعی که دقیقاً برای یک جامعه زیربنایی است.» (۶)

"مشق شب" بسی فراتر از یک اثر اجتماعی درباره مشکلات نظام آموزشی ایران، به آسیب‌شناسی گذران کودکان در زیر فشار هنجارهای اقتدارگرا می‌پردازد. در طول فیلم اندوهی تلخ و هراسی سنگین بر سیمای کودکان سایه انداخته است. از گفتار بیمزده‌ی آنها پی می‌بریم که در خانه نیز با شرایطی خفقان‌آلود و پرتنش روبرو هستند. تکالیف مدرسه، که غفلت از آن تنبیه بدنی را به دنبال دارد، جزئی از کارکرد عام نظامی است که زورگویی و قلدری در سرشت آنست. کودکان بزدل و خموده بار می‌آیند تا در جامعه فردا جای پدران زبون و فرمانبردار خود را پر کنند. کودکان برای همرنگی با هنجارهای مسلط، باید به دوگانگی دردناکی تن دهند که کیارستمی آن را به خوبی توصیف نموده است: «وضعیت بچه‌ها تابع وضعیت جامعه است. بچه در مدرسه چیزهایی یاد می‌گیرد و در خانه چیزهایی دیگر. بچه‌ها یاد گرفته‌اند حقیقت را نگویند چون می‌دانند که برایشان گران تمام می‌شود. اگر از بچه‌ای بپرسید که مادرش در خانه چادر به سر میکند، جواب مثبت می‌دهد، و اگر سؤال کنید که آیا پدرش مشروب می‌خورد، حتماً می‌گوید نه. در این سالهای اخیر بچه‌ها خیلی زرنگ شده‌اند و می‌دانند که چطور با مخاطرات زندگی روزمره روبرو شوند.» (۷) در چنین شرایطی آیا از صفا و سبکباری دنیای کودکی چیزی باقی می‌ماند؟ فیلم "مشق شب" پس از حذف چند صحنه پروانه نمایش گرفت و به روی اکران آمد، اما چندی بعد جواز نمایش خود را برای همیشه از دست داد.

فیلم "کلوزآپ" (نمای نزدیک) (۱۳۶۸) بازسازی یک رویداد واقعی است: مرد جوانی که زندگی ناموفقی دارد، طی برخورد تصادفی با یک زن نسبتاً مرفه خود را به جای فیلمساز سرشناس محسن مخملباف جا می‌زند و به بهانه آماده کردن یک فیلم تازه به خانه او می‌رود و از میهمان‌نوازی او و خانواده‌اش برخوردار می‌شود. گردونه دروغ و فریب پیوسته تندتر می‌چرخد و دو طرف را چهار روز به دنبال خود می‌کشد، تا سرانجام مرد به جرم کلاهبرداری دستگیر می‌شود.

خبر این رویداد در مطبوعات به چاپ رسید اما کمتر کسی به این نکته توجه نمود که در بطن این رویداد بی‌اهمیت حقیقتی مهم و اساسی نهفته است. دادستانی که فیلمساز برای گرفتن اجازه فیلمبرداری نزد او می‌رود، از علاقه او به این موضوع تعجب می‌کند و یادآور می‌شود که ماجرای مورد نظر او یک کلاهبرداری ساده و پیش‌پاافتاده است و درخور چنین دقت و توجهی نیست. درست برعکس کیارستمی که به موضوع از دیدگاهی خاص می‌نگرد: «وقتی گزارش قضیه بدل مخملباف را خواندم مشغول کار روی فیلمنامه دیگری بودم. پس از مطالعه آن حس کردم سوءتفاهمی روی داده که باعث شده پرونده متهم خیلی سنگین شود. در واقع این شخصیت به نوعی انزجار نسبت به خود رسیده و عزت نفس در او از بین رفته است.» (۸)

این فیلم مرحله مهمی است در تکوین سبک این سینماگر و شیوه برخورد خلاق او با واقعیت. به گفته او: «من فیلمسازم و حق دارم در واقعیت دخالت کنم و واقعیت را با فکر و نظر خودم بازبسازم. واقع‌گرایی خودش فی‌نفسه ارزشی ندارد. ارزشش در این است که با آن در یک لحظه استثنائی چه می‌خواهیم بکنیم. مسئله من حقیقت است نه واقعیت. ما دنباله‌روی واقعیت هستیم تا آن لحظه استثنائی که همه امکانات فراهم شود برای به چنگ آوردن لحظه حقیقت.» (۹) "کلوزآپ" شخصیت‌های حقیقی ماجرا را در همان اماکن و شرایط اصلی جلوی دوربین می‌برد، اما فیلم بسیار فراتر از بازسازی یک رویداد واقعی است. فیلمساز می‌داند چگونه با واقعیت روزمره درگیر شود، شالوده ساختاری آن را بشکند و اجزای آن را چنان برهنه کند تا ابعاد گوناگون آن در یک روند عقلانی قابل مشاهده و تحلیل باشد. از ترکیب سنجیده و استادانه همین عناصر مستند، فیلم به ضربانی تند و پرتحرک مجهز می‌شود که تماشاگر را در فراگردی تفکرانگیز به دنبال خود می‌کشد.

"کلوزآپ" را می‌توان سندی دید از انحطاط معنوی و سقوط روحی یک دوران که حیثیت و هویت انسانی زیر فشارهای اجتماعی له شده است. نظام خودکامه ماهیت اصلی انسان‌ها را می‌رباید و در روندی بیگانه‌ساز به آنها هویتی بدلی تحمیل می‌کند. هر شهروندی دو چهره دارد: یکی خصوصی و دیگری عمومی. کیارستمی موضوع فیلم را نمودی از پیامدهای جنگ طولانی و بی‌حاصل با عراق می‌داند: «ماجرا بازتابی است از شرایط زمان جنگ. مردم ما با جنگ هویت خود را از دست دادند و گمان کردند آدمهای دیگری هستند.» (۱۰)

روایت فیلم از واقعیت لحنی کنایه‌آلود، طنزآمیز و چندگانه به خود می‌گیرد و راه را برای برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگون باز می‌گذارد؛ و این تنها یک رویکرد استتیک، طبق الگوهای "پست‌مدرن" نیست، بلکه بار اجتماعی روشنی به همراه دارد. در شرایطی که از هر بلندگویی حقایق مطلق و ابدی بیرون می‌ریزد، ارائه دیدگاهی باز و نسبی‌گرا خواه‌ناخواه تماشاگر را به تردید و تأمل فرا می‌خواند. کیارستمی با این فیلم و فیلم‌های بعدی سبکی پدید آورد که حساسیت تماشاگر تیزبین را در برابر گزارشگری رسمی و تبلیغاتی افزایش داد تا بهتر بتواند در برابر مکانیسم مسلط عقیده‌سازی و همسان‌گردانی مقاومت کند.

تماشای احساس

"خانه دوست کجاست؟" (۱۳۶۵) نخستین فیلم داستانی بلندی که کیارستمی بعد از انقلاب ساخت، روایتی صمیمی از دوستی دو کودک است. یک دانش‌آموز روزی پس از بازگشت از مدرسه متوجه می‌شود که دفتر مشق همشاگردی‌اش را به اشتباه با خود به خانه آورده. این پیشامد ساده می‌تواند برای دوستش پیامدهای ناگواری داشته باشد. راه‌پیمایی طولانی او در جاده‌های پرپیچ و خم روستایی در جستجوی خانه دوستش به جایی نمی‌رسد، به‌ویژه آنکه بزرگسالان هیچ کمکی به او نمی‌کنند. سرانجام چاره‌ای جز این نمی‌بیند که تکالیف مدرسه دوستش را به جای او انجام بدهد. اقدامی مهم و بامعنی که در واقع سرپیچی از مقررات نظام آموزشی است اما به سادگی نشان می‌دهد که کودکان به عامل همبستگی که از روابط متقابل آدمها در جامعه بزرگسالان حذف شده، همچنان پای‌بندند.

کیارستمی در این فیلم به سبکی زنده و پرجوش دست یافته که شیوه‌ی بیان "سهل و ممتنع" او را به گونه‌ای یکه و برجسته معرفی می‌کند. بیشتر عناصر سبک منسجم او را می‌توان در همین فیلم بازیافت: تصاویر گویا و بی‌نهایت فشرده در یک کادربندی بسیار سنجیده و در عین‌حال ساده و طبیعی. هر نمای فیلم آکنده از حسی عاطفی است. در یک نما تمام جزئیات جان دارند، هر نشان تصویری برابر یک استعاره‌ی موجز بصری است که در کل پرداخت شاعرانه فیلم نقشی حیاتی به عهده می‌گیرد. شور درونی هر صحنه به‌آرامی به شکل و رنگ و فضا می‌تراود. باید توجه داشت که غلیان احساس سرریز نمی‌کند. دوربین همیشه خونسرد می‌ماند؛ نگاه فاصله‌دار است؛ و هر عنصر تصویری با مهارت کنترل می‌شود. شعر احساس، متین و خویشتن‌دار در بستر صحنه جاری می‌شود. گهگاه بافت زمانی - مکانی با سرعت انتقال احساس همراه نیست، یا در مواردی از همگامی با عواطف تماشاگر، حتی تماشاگر دقیق و شکیبا، ناتوان است. کیارستمی در کارهای بعدی خود بر این کاستی تا حد زیادی غلبه کرد.

پس‌زمینه‌ی فیلم "زندگی و دیگر هیچ" (۱۳۷۰) زلزله وحشتناکی است که شمال ایران را به ویرانی کشید و تلفات سنگینی به جا گذاشت. کیارستمی خود را به محل فاجعه رسانده بود تا از سرنوشت دو بازیگر خردسال فیلم "خانه دوست کجاست؟" که اهل منطقه زلزله‌زده بودند، خبر بگیرد: «سال گذشته زلزله شدیدی منطقه گیلان را لرزاند، منطقه‌ای که چهار سال پیش فیلم خانه دوست در آن فیلمبرداری شده بود. چهار روز پس از زلزله موفق شدم خودم را به نزدیکی روستای کوکر (محل سکونت بازیگران فیلم) برسانم. همه تلاشی که برای یافتن بازیگران خردسال فیلم کردیم بی‌نتیجه ماند؛ اما دیدنی بسیار بود... این فیلم به‌رغم آنچه تا کنون مطرح شده تنها در جستجوی دو کودک بازیگر خانه دوست کجاست نیست، بلکه شاهدی است بر شور زندگی کسانی که در حادثه زلزله زنده ماندند و برای بازسازی مجدد زندگی تلاش می‌کنند... فیلمبرداری این فیلم چهار ماه پس از زلزله آغاز شد و چهارمین روز زلزله را بازسازی می‌کند.» (۱۱)

در این فیلم عناصر داستانی و مستند به نحوی سنجیده و هماهنگ درهم تنیده‌اند. درونمایه اصلی داستان فیلم یعنی جستجوی دو بازیگر خردسال تنها درآمدی است برای موضوعی اساسی‌تر، یعنی بازجستن زندگی در دل مرگ و ویرانی. جستجوی بچه‌ها، که در فیلم تنها خبر زنده بودن آنها را می‌گیریم، به مکاشفه‌ای درباره نفس زندگی ختم می‌شود، به بیان کیارستمی: «محال بود به این تن بدهم که بچه‌ها پیدا شوند. نشان دادن بچه‌ها از نظر من فاجعه بود. فیلم احساساتی میشد و دامی میشد که گریزی از آن نبود... مهم این بود که آنها زنده‌اند و من با آنها کاری ندارم... فرصتی که این فیلم به من داد فرصت برخورد با طبیعت و با خود زندگی بود. اصلاً بگویم که بچه‌ها بهانه بودند و من به دنبال کشف زندگی رفته بودم. اما اولین برخوردم با طبیعت منطقه این بود که دریافتم چقدر از انسان بزرگتر است. در جائی که همه چیز به هم ریخته و داغان شده، طبیعت استوار مانده بود. با همه عظمتش مانده بود. درختهای زیتون استوار مانده بود... زیتون نشان از استواری و بقای طبیعت و زندگی دارد.» (۱۲)

برخی تماشاگران که هنوز از هول و هیبت فاجعه زلزله رها نشده بودند، از لحن خونسرد و تا حدی مطایبه‌آمیز فیلم به خشم آمدند و فیلمساز را به سنگدلی و بی‌تفاوتی در برابر رنج‌های انسانی متهم کردند. دوربین او بااحتیاط به کانون زلزله نزدیک می‌شود و لختی بر آثار ویرانی و مصیبت درنگ می‌کند، اما ناگاه از همراهی با غلیان ماتم و اندوه سربازمی‌زند، گویی نیرویی جادویی او را افسون کرده است. پس به حواشی پنهان آوارها، به نهانجای درزها و شکاف‌ها خیره می‌شود تا بر زندگی نوینی گواهی دهد که از دل ویرانه‌ها جوانه می‌زند. با شوق و شعف جوانه‌های حیات را نشان می‌دهد تا ایمان بیاوریم به نیروی زندگی و اراده زوال‌ناپذیر انسان. از این جهت فیلم را می‌توان پاسخی رندانه دید به جهان‌بینی دینی که این زندگی کوتاه و گذران را ناچیز می‌شمارد و آن را تنها درآمدی می‌بیند برای رسیدن به جهان جاوید.

سینمای ناتمام

زیر درختان زیتون، که در سال ۱۳۷۲ ساخته شد، نیز زمینه‌ای واقعی دارد: «یک فیلمساز همراه با گروهش برای ساختن فیلم زندگی و دیگر هیچ به منطقه زلزله‌زده میرود، او می‌شنود که جوانی یکی دو روز پس از زلزله با دختر مورد علاقه‌اش ازدواج کرده و اورا به خانه خود آورده است. فیلمساز تصمیم می‌گیرد این موضوع را در صحنه‌ای از فیلمش بازسازی کند... کشمکش و ماجرای دختر و پسر ادامه دارد، و همزمان فیلمساز مشغول ساختن فیلمش است اما این ماجرا را نیز دنبال می‌کند. سرانجام در یک نمای بسیار دور و طولانی در پهنه طبیعت، بی آنکه قصه به نقطه معینی برسد، فیلم به پایان می‌رسد.» (۱۳)

فیلم ساختمان پیچیده‌ای دارد و عناصر واقعی و داستانی و فیلمی را نرم و روان به هم پیوند می‌دهد. مضمون آن بازگشتی است به یکی از داستان‌های فرعی فیلم "زندگی و دیگر هیچ" که ماجرای زوج جوانی است که در گرماگرم فاجعه زلزله پیوند ازدواج بسته‌اند. نقش آنها را اینک زوج جوان دیگری ایفا می‌کنند که با هم رابطه‌ای پرتنش دارند. در یک پرداخت ماهرانه فیلم در فیلم، اشخاص و فضاها و رویدادها در ترکیب تازه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند و طبعاً معانی تازه‌ای کسب می‌کنند. در پیوند تودرتوی صحنه‌های فیلم، می‌توان اجزای سه ساختار فیلمی را از یکدیگر تشخیص داد که تار و پود آنها به‌روانی در هم فرو رفته است: یکی فیلم "زندگی و دیگر هیچ"، سپس فیلم پشت صحنه تولید آن فیلم، و سرانجام خود کیارستمی را می‌بینیم که در حال کارگردانی این فیلم دوم است. در این رفت‌وبرگشت‌های پیوسته میان رویدادهای واقعی و واقعیت‌های سینمایی چیزی گنگ و مرموز باقی می‌ماند، چیزی بیان‌نشده که در لای گفتارها و نماها نهفته است، به عبارت دیگر یک فیلم چهارم که باید در ذهن تماشاگر ساخته شود. به بیان دقیق‌تر، فیلم‌های بیشماری که در ذهن تماشاگران ساخته می‌شوند. اما در این طرح‌بندی فشرده و پیچیده، که ذره‌ای از ثقل آن بر ذهن تماشاگر سنگینی نمی‌کند، کیارستمی به دنبال چیست؟ او را به هدفش بسیار نزدیک می‌بینیم: «وقتی یک فیلم می‌سازیم در واقع آن را دو بار تصویر می‌کنیم: یک بار در ذهنمان و یک بار وقتی که روی پرده آن را در معرض ذهن بیننده قرار می‌دهیم. بعضی از فیلم‌ها هست که تماشاچی هر قدر هم خلاق و ذهنگرا باشد نمی‌تواند چیزی غیر از آنکه شما به او داده‌اید از آن استنباط کند. اما یک مواقعی هست که فیلم نیمه‌خام است یعنی توانایی این را دارد که شما به عنوان تماشاگر، بین آدمها و بین اجزایش را خودتان پر بکنید و هرکسی قصه خودش را بر اساس یک قصه ناتمام و یک نیمه‌ساخته‌شده بسازد. من با این نوع دوم موافقم.» (۱۴)

در این سینمای "ناتمام" فیلم ذهن خلاق بیننده را به یاری می‌گیرد تا او هم "قصه خودش" را بسازد. در بعدی دیگر، فیلم به نیروی تأمل یا تخیل تماشاگر نیاز دارد تا خود را "کامل" کند. فیلم که از یک جنبه با حذف داستان‌گویی، از "برداشت نهایی" گریخته بود، از جنبه‌ای دیگر به روی برداشت‌ها و تأویل‌های بیشمار آغوش می‌گشاید. سینماگر به بیننده فرصت می‌دهد که از "لذت تأویل" برخوردار شود: «من از داستان اصلاً خوشم نمی‌آید. یعنی این شکل را که قصه‌ای از ابتدا صغری و کبرایش را چیده باشند و بعد چندتا نقطه اوج در آن پیدا کنند و بعد هم به یک پایانی برسند و هر بیننده‌ای هم یک برداشت و تلقی ثابت راجع به قصه داشته باشد را دوست ندارم... بعضی‌ها می‌گویند فیلم تو بدون قصه است. می‌گویم اصلاً مگر می‌شود که چیزی بدون قصه باشد؟ یعنی ما سینمای بدون قصه اصلاً نداریم. همه

داستانی را تعریف می‌کنند ولی بعضی‌ها داستانشان چیده شده و مشخص است و در کار بعضی‌ها تخیل بیننده یا خواننده هم می‌تواند دخالت پیدا کند. ما در واقع باید ببینیم از پرداخت به قصه می‌رسیم یا از قصه به قصه. من از نوعی که از پرداخت به قصه میرسیم خوشم می‌آید.» (۱۵) نمونه‌های کاملتر دستخط سینمایی این سینماگر را باید در فیلم‌های تازه‌تر او دید: "طعم گیلاس" (۱۳۷۶) و "باد ما را با خود خواهد برد" (۱۳۷۸) که گفتگو درباره آنها از مرزی که این کتاب برای خود شناخته، بیرون است.

این جستار را با یادآوری یکی از توانایی‌های برجسته کیارستمی به پایان می‌بریم: این فیلمساز نشان داده که در بدترین شرایط نیز از آزمون‌های شگرف و نوآوری‌های تهورآمیز رویگردان نیست. اگر شرایط فیلمسازی در ایران تا این حد بسته و دشوار نبود، بی‌گمان هنر این سینماگر جلوه‌ای به‌مراتب چشمگیرتر داشت. او با محدودیت‌های کار خود آشناست و با فروتنی اعتراف نموده که "به عنوان یک سینماگر جهان سومی ناگزیر است با سانسور" کنار بیاید.(۱۶) شاید به جادوی شعر است که سینمای او، در برابر سمبادهای خفقان، همچنان تناور و شاداب باقی مانده است.

یادداشت‌ها:

۱- برای فیلموگرافی کامل عباس کیارستمی مراجعه کنید به:

Cahiers du Cinema, Paris, Nr. 493, Juillet/Aout 1995, pp. 67.

۲- فیلم، شماره ۷۸
۳- فیلم، شماره ۱۴۳، ص ۱۰۰ به بعد.
۴- گزارش فیلم، شماره ۲۵.
۵- فیلم، شماره ۷۸
۶- فیلم، شماره ۸۰، ص ۹

7. R. Richter, Filme aus dem Iran, S. 62.

۸- فیلم، شماره ۸۹
۹- فیلم، شماره ۱۲۹.

10. R. Richter, S. 64.

۱۱- فیلم، شماره ۱۱۹، ص ۳۸.
۱۲- فیلم، شماره ۱۲۰، ص ۷۷ به بعد
۱۳- فیلم، شماره ۱۴۴، ص ۱۸
۱۴ و ۱۵- گزارش فیلم، شماره ۲۵

16. Telerama; Nr. 2194, Janvier 1992 (et) Le Monde, 21. Nov. 1991

یازده

دود و هم‌آلود "انقلاب"

«هنر ما از جهان‌بینی ما برآمده است که ما را موظف می‌کند که از این حاکمیت الهی دفاع کنیم. هنر ما از جهان‌بینی اسلامی ما نشأت می‌گیرد که اعتبار آن کامل و مطلق است.» *(مخملباف، ۱۳۶۱)*

«فیلم‌ها و نوشته‌های گذشته‌ام امروز مرا آزار می‌دهند. من امروز به خاطر مطلق‌گرایی گذشته‌ام شرمنده هستم. برای کسی که یک عمر با جزمیات مطلق زندگی کرده باشد، خیلی سخت است که حالا مسائل را به طور نسبی بررسی و ارزیابی کند. من به ده سال فرصت نیاز داشتم تا خود را از این مطلق‌گرایی سنگین آزاد کنم و دریابم که شناخت ما تنها یک حقیقت نسبی را منعکس می‌کند.» (مخملباف، ۱۳۷۱) (۱)

محسن مخملباف توجه‌انگیزترین چهره‌ی سینمای پس از انقلاب ۱۳۵۷ است. فیلم‌های سینمایی بسیار گوناگون او همواره بحث و جدل‌های فراوانی برانگیخته است، اما امروزه دیگر همه باور دارند که این فیلمساز از استعداد هنری کم‌مانندی برخوردار است.

مخملباف در سال ۱۳۳۶ در یکی از محلات جنوب شهر تهران به دنیا آمد. در کودکی ناگزیر شد به خاطر نیاز مالی خانواده ترک تحصیل کند. طبیعی است که در افرادی مانند او، تبلیغات رژیم شاه مبنی بر گسترش رفاه عمومی و پیشرفت پرشتاب جامعه به سوی "تمدن بزرگ" نه تنها نمی‌توانست کارگر باشد، بلکه چندش‌آور بود و به خشم و بیزاری می‌انجامید. او نیز مانند بیشتر فرزندان طبقه‌اش، که حاکمیت آنها را به فراموشی سپرده بود، با باورها و تعصبات مذهبی پرورش یافت. هنرهای مدرن و سینما به این زندگی محقر و زاهدانه راه نداشت. خود او در این‌باره می‌گوید: «من که بچه بودم به سینما نمی‌رفتم. از کوچه که رد می‌شدم، برای اینکه موسیقی به گوشم نرسد، انگشتم را در گوش می‌کردم. یادم هست که وقتی دوازده سیزده ساله بودم، دوستی داشتیم که مدتی از او خبری نشد، پی‌گیری که کردیم معلوم شد، چون نتوانسته جلوی خودش را بگیرد و به سینما نرود، لیاقت دوستی با جمع ما را از خود سلب کرده است.» (۲)

مخملباف در پانزده سالگی به ایده‌های "اسلام انقلابی" به الهام از آیت‌الله خمینی گرایش پیدا کرد و سرانجام به یک گروهک مذهبی هوادار مبارزه مسلحانه پیوست. او درسال ۱۳۵۲ در جریان سوءقصد به یک پاسبان دستگیر شد و به زندان افتاد. ظاهراً او تا این زمان هنوز هیچ فیلم سینمایی ندیده بود. در زندان بود که در تماس با زندانیان روشنفکر به هنر و ادبیات علاقه‌مند شد و ذوق ادبی خود را تا حدی پرورش داد.

با برخاستن امواج انقلاب درسال ۱۳۵۷ مخملباف از زندان آزاد شد. پس از آزادی تصمیم گرفت که به جای فعالیت مستقیم سیاسی، از راه کارهای فرهنگی به باورهای دینی خود خدمت کند. از آنجا که سران رژیم نوبنیاد اسلامی به او اعتماد کامل داشتند، به او امکان دادند که یک مؤسسه فرهنگی جهت تبلیغ مبانی اعتقادی رژیم پایه‌گذاری کند. بدین ترتیب او به همراه تنی چند از دوستان و همفکرانش بنیادی به نام "حوزه هنر و اندیشه اسلامی" پایه گذاشت. در اینجا او به فعالیت گسترده‌ای برای چاپ و نشر آثار ادبی و رسالات نظری دست زد و طی چند سال نمایشنامه‌ها و داستان‌های بسیاری منتشر کرد که مضمون اصلی آنها تبلیغ ایدئولوژی حاکم بود. در عرصه نظری تلاش او پیش از هر چیز بر تعریف و ترویج مفهوم "هنر اسلامی" تمرکز یافت. او به هنر غیردینی و هنرمندان دگراندیش به بدترین وجهی حمله می‌کرد و خود نمونه‌ی مجسم انحصارگرایی حاکمیت بود در عرصه فرهنگی. (۳) او به سینما نیز علاقه نشان می‌داد. نخست در سناریونویسی، مونتاژ و هنرپیشگی تجاربی کسب نمود و سپس به کارگردانی روی آورد. کارگذاران رژیم او را بزرگترین امید "سینمای اسلامی" دانستند و نامش به‌زودی به عنوان برجسته‌ترین فیلمساز مسلمان بر سر زبان‌ها افتاد. تعصب مذهبی هنوز مجال نمی‌داد که قابلیت‌های کم‌نظیر مخملباف در خودآموزی و تجربه‌اندوزی آشکار شود. ذهن جستجوگر، تخیل نیرومند و به ویژه جسارت کم‌مانند او در آزمونگری، آفرینش هنری او را از فرازوفرودهای بسیاری گذر داد و به زودی او را از همسگالانش متمایز ساخت. (۴)

فیلم‌های این فیلمساز را می‌توان به سه دوره تقسیم نمود که پیشرفت کار سینمایی او را طی زمان تا حدی نشان می‌دهد.
مرحله ابتدائی: این دوره فیلم‌های "توبه نصوح"، "دو چشم بی‌سو"، "استعاذه" و "بایکوت" (۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴) را در بر می‌گیرد. در این کارها، که به گفته خود فیلمساز به "مطلق‌گرایی" آلوده هستند، او صرفاً به "هنر الهی" می‌اندیشد و گمان دارد که "کلام الله" تنها حقیقت مطلقی است که در خورد آنست که به تصویر سینمایی درآید. طرفداران و حامیان او این فیلم‌ها را آثاری "عرفانی و فلسفی" با سبکی "حماسی" می‌خوانند، اما نه منتقدان و نه تماشاگران عادی این ادعا را جدی نمی‌گرفتند. در این فیلم‌ها غالباً رشته‌ای تصاویر نامفهوم و مشتی ایده‌های پریشان تعبیه شده، که از برقراری ارتباط حتی با توده تماشاگران مذهبی ناتوانند. در آنها تقریبا هیچ نکته باارزشی وجود ندارد: درونمایه آنها خام و آشفته است و ساخت آنها ناشیانه و شتابزده. ناگفته نماند که در آخرین فیلم این دوره، یعنی بایکوت تلاش‌هایی برای دستیابی به یک زبان تصویری مناسب دیده می‌شود. این امر از دید تماشاگران کنجکاو پنهان نماند و نویدبخش شکوفایی استعدادهای نهفته‌ی فیلمساز بود.
مرحله میانی: این دوره در سال ۱۳۶۶ با فیلم غافلگیرکننده دستفروش آغاز شد و با فیلم‌های "بایسکلران" و "عروسی خوبان" (هردو محصول ۱۳۶۷) تا "سلام سینما" (۱۳۷۳) ادامه پیدا کرد. در این مرحله گذار مخملباف با هر فیلم از جهان‌بینی یک‌بعدی و تعصب‌آمیز "مکتبی" بیشتر فاصله گرفت و به ارزش‌های انسانی کلی نزدیک‌تر شد. تحول از مبلغی متعصب و جزم‌اندیش به هنرمندی حساس و هشیار نبایستی به سادگی پیش آمده باشد. در همین دوران سازنده و پربار بود که او در آثار و اندیشه‌های پیشین خود به یک بازنگری جسورانه دست زد و در چند مقاله و مصاحبه گذشته سیاسی و هنری خود را به نقد کشید. (۵) تنها با دستیابی به این شناخت تازه بود که او توانست در جهت زبان سینمایی کامل‌تری گام بردارد.
مرحله بلوغ: مخملباف در سال‌های اخیر به بیان ناب و شاعرانه‌ای دست یافته که در فیلم‌های "گبه" (۱۳۷۳)، "نان و گلدون" (۱۳۷۴) و سرانجام "سکوت" (۱۳۷۶) شاهد آن هستیم.

از سکوی انتقاد اجتماعی

"دستفروش" در سه فصل مستقل سه داستان تلخ و اندوهبار را به سبکی عینی و مینیمالیستی روایت می‌کند. این داستان‌ها فراسوی تصویر شرایط انسانی و نقد تند مناسبات اجتماعی، از تقدیرگرایی ویژه‌ای نشان دارند که در بینش عرفانی شناخته شده است: جدایی انسان از عالم قدس و گذران دردناک و عذاب‌آلود او در این دنیای خاکی. هر اپیزود فیلم با تصویری نورانی آغاز و پایان می‌یابد: کنایتی از جدایی یا هبوط تقدیری انسان از قلمرو ایزدی "نور السماوات و الأرض" و بازگشت فرجامین به سوی پروردگار. آنچه میان این دو قطب نورانی بر انسان‌ها می‌گذرد، سرگذشت پررنج و عذاب‌آلود ابنای آدم است در سوز جانگداز "غربت" و شوق تسکین‌ناپذیر "رجعت" به آستان معبود. این را می‌توان بند نافی دانست که فیلمساز را همچنان به باورهای تعبدی پیوند می‌دهد.

شکل دورانی داستان‌های "دستفروش" با تأکید بر سیر مکرر سرنوشت آدمی در جهان ناپایدار، در فیلم بعدی مخملباف به نام "بایسکلران" نیز تکرار می‌شود: یک دوچرخه‌سوار افغان مقیم ایران برای تهیه هزینه درمان همسرش نیازمند پول است اما تلاش‌هایش به جایی نمی‌رسد. او ناگزیر در مسابقه‌ای شرکت می‌کند که باید یک هفته تمام در مدار یک دایره روی دوچرخه رکاب بزند تا هزینه درمان همسر را تأمین کند. بااینکه موضوع فیلم تازه نیست، اما پرداختی گیرا و هنرمندانه دارد.

در فیلم "عروسی خوبان" نقد اجتماعی فیلمساز با صراحت بیشتری با مشکلات روزگار درگیر می‌شود: با این که یک دهه از "انقلاب اسلامی" گذشته، جامعه نه‌تنها به بهروزی و آسایش دست نیافته، بلکه روز به روز بیشتر در فلاکت و تیره‌روزی فرو رفته است. فساد و تباهی چنان در جامعه گسترش یافته که دیگر ایمان مذهبی نه قادر است آن را بپوشاند و نه توجیه کند. واقعیات سرسخت جامعه، طلسم شعارهای انقلابی را باطل ساخته و به‌جای آن نومیدی و تلخکامی نشانده است. تردیدها و خلجان‌های فکری مخملباف را می‌توان در وضعیت ناپایدار قهرمان رنجور فیلم به نام "حاجی" باز شناخت. او عکاس پاکباز و ساده‌دلی است که با فداکاری در "جبهه‌های اسلام علیه کفر" رزمیده و با بدن معلول به خانه برگشته است. اینک با این واقعیت تلخ روبرو می‌شود که دشمن واقعی یا "کفر" در هر گوشه‌ای از میهن او کمین کرده است. ظلم و فساد سراسر جامعه را فرا گرفته و از شعارهای دلفریب انقلاب، آزادی و رفاه و عدالت اجتماعی، هیچ چیز باقی نمانده است. همه جا "گورکنان انقلاب" به غارت و چپاول مشغول هستند. توده مردم که بار اصلی جنگ را به دوش داشته‌اند، در محنت و تیره‌روزی دست و پا می‌زنند و هیچ فریادرسی نمی‌یابند.

مخملباف با هر فیلم از عقاید پیشین خود بیشتر فاصله گرفت. این بازبینی فکری در سال ۱۳۶۹ جلوه بارزتری پیدا کرد، با دو فیلم سینمایی "نوبت عاشقی" و "شب‌های زاینده‌رود" که در "جشنواره فجر" به نمایش در آمدند و جنجال فراوانی به پا کردند. "شب‌های زاینده‌رود" مروری است بر زندگی یک استاد دانشگاه، که فارغ از توهمات "انقلابی" زندگی خود را در خدمت به جامعه سپری کرده است. فیلم بی‌آنکه رنگ سیاسی تندی به خود بگیرد، پرسش مهمی را مطرح می‌کند: پدیده انقلاب اساساً تا چه حد می‌تواند در دگرگونی و پیشرفت جامعه کارآ باشد؟

سینماگری که روزگاری در رساله‌های جزم‌آلود خود با نمایش زنان در سینما از بنیاد مخالفت کرده بود، با ساختن فیلم "نوبت عاشقی" یکی از جسورانه‌ترین نمونه‌های سینمای ایران را در عرصه نمایش روابط دو جنس ارائه نمود. فیلم داستان یک رابطه سه‌گانه را به تصویر می‌کشد و به نمایش یک رابطه نامشروع (زنای محصنه) می‌پردازد که مذهب آن را گناهی بزرگ می‌شناسد و طرح آن را در هنر و ادبیات ممنوع کرده است. فیلمساز تلاش دارد به این موضوع با دیدی تفاهم‌آمیز بنگرد و جوانب روحی و عاطفی آن را وارسی کند. مخملباف این فیلم را به خاطر گریز از مقررات محدودکننده در ترکیه فیلمبرداری کرد: «وقتی اجازه ندهند که صورت زنان را در فیلم نشان بدهم، چطور می‌توانم منظورم را به تماشاگر بفهمانم؟» (۶)

دولتمردان که تا کنون سمت‌گیری‌های تازه مخملباف را، با توجه به پیشینه "انقلابی" او تحمل کرده بودند، با دو فیلم اخیر از او روی برگرداندند و کارزار تبلیغاتی بزرگی بر ضد او راه انداختند. عناصر قشری این دو فیلم را آثاری "الحادی" و شرک‌آمیز ارزیابی کردند، که می‌توانست پیامدهای خطرناکی برای سازنده داشته باشد. این نکته که خالق این آثار از دل همین "نظام اسلامی" برآمده بود، تنها می‌توانست خشم آنها را شدیدتر کند. مخملباف اتهامات مخالفان را رد کرد و در دفاع از فیلم‌هایش اظهار داشت که در این دو فیلم تنها تلاش کرده بینش فلسفی تازه خود را، که بر پایه "نسبی‌گرایی" استوار است، به نمایش بگذارد. به نظر او در فیلم نوبت عاشقی موضوع "جرم" و "خلاف" از دیدگاه فلسفی مورد بررسی قرار گرفته است. (۷)

این سینماگر پس از توقیف دو فیلم یادشده، سه فیلم دیگر ساخت که هر یک به نحوی به موضوع سینما مربوط می‌شوند و تأملات او را بر این هنر و سرنوشت آن در جامعه ایران بازتاب می‌دهند.

یک منتقد امریکائی درباره فیلم "ناصرالدین شاه آکتور سینما" (۱۳۷۰) نوشته است: «این فیلم اظهاریه عاشقانه‌ای است خطاب به سینمای ایران. این اثر پرتحرک که تا دوران سینمای صامت و آغاز سانسور در سینمای ایران به عقب می‌رود، به‌هیچوجه کسل‌کننده نیست، اما غالباً برای بینندگان ناآشنا با تاریخ سینمای ایران نامفهوم باقی می‌ماند.» (۸) در این فیلم مخملباف نخست از سینمای ایران، که زمانی از دیدگاهی تعصب‌آلود به آن نفرت می‌ورزید، اعاده حیثیت می‌کند و سپس بر بستر همین سینما و فرآورده‌های آن به فراز و نشیب‌های تاریخ معاصر دیده می‌دوزد. در فیلم ارجاعات گوناگونی به آثار مهم سینمای ایران صورت گرفته که به رویدادهای تاریخی و تحولات فرهنگی جامعه برش خورده‌اند. بدین سان رابطه‌ای تنش‌آلود میان سینما و مخاطبان آن تصویر می‌شود که هردم با نظارت‌ها و دخالت‌های مستبدانه از هم می‌گسلد.

از دیدگاهی دیگر این فیلم گزارشی تأمل‌انگیز از مناسبات هنرمندان با استبداد حاکم است که اسناد و ارجاعات خود را یکسره از تاریخ سینمای ایران اخذ نموده. یکی از نویسندگان آن را روایتی انتقادآمیز از برخورد جامعه ایران با مدرنیته خوانده، می‌نویسد: «مخملباف می‌خواهد سینما و ابزار آن را همچون نماد ورود مدرنیت و تصویر و خواب و خیال آن به سرزمین ما به کار گیرد، که سرآغاز تاریخی آن از روزگار ناصرالدین‌شاه است. با ورود شهرفرنگ خیال‌آفرین و خیال شهرفرنگ است که روزگار ناصرالدین‌شاه زیر و زبر می‌شود. قبله عالم که عاشق زنی بر روی پرده سینماست، با این دیدار رؤیایی، باتمامی حرمسرا و با سوگلی خود بیگانه می‌شود و دیوانه‌وار از پی او می‌دود. این رؤیا، رؤیای آفریده شهر فرنگ در قالب تصویرهای سینمائی تمامی گستره تاریخ روزگار نوی ما را می‌پیماید و شکاف میان واقعیتی که تاب نیاوردنی است و رؤیا و تصویری که دست نیافتنی، درحقیقت تمامی تراژدی این تاریخ را می‌سازد.» (۹)

فیلم "هنرپیشه" (۱۳۷۱) مشکلات شخصی و حرفه‌ای یک بازیگر سینما را با طنزی ساده و گیرا روایت می‌کند. یک بازیگر خوب فیلم‌های کمدی از شکست‌ها و ناکامی‌هایش برایمان می‌گوید. او آرزو دارد در فیلم‌های خوب و ارزشمند بازی کند، اما به خاطر فشار زندگی ناچار است به ایفای نقش‌های مبتذل هم تن دهد. زندگی خصوصی او نیز آشفته و نابسامان است. زنی رنجور و عصبی دارد که با خواسته‌های غیرمنطقی او را به ستوه آورده است. زندگی زناشویی آنها پیوسته کانون برخوردها و کشمکش‌هایی است که عناصر ناهمساز جامعه‌ای ناآرام بر آن سنگینی می‌کند.

مخملباف درباره این فیلم می‌گوید: «فکر اصلی هنرپیشه یکی از دغدغه‌های دیرین من بوده: بحث شرایط جامعه و رسالت هنرمند دربرابر آن. این که هنرمند گاه به خاطر شرایط به ابتذال تن می‌دهد و به خاطر آن از جانب منتقدین موردحمله قرار می‌گیرد... این هنرپیشه برای من نماینده تمام هنرمندانی است که می‌خواهند خوب باشند، اما نمی‌توانند. در فیلم به دنبال پاسخ به این سؤال هستم که در این نتوانستن خود هنرمند تا چه حد قابل‌سرزنش است.»

هنرپیشه لحنی آرام و احتیاط‌آمیز دارد و در آن ردپای خودسانسوری آشکار است. او با آگاهی از خطرهایی که استقلال هنری او را تهدید می‌کند، می‌گوید: «از ۲۸ فیلمنامه‌ای که طی ده سال گذشته به انواع شوراهای تصویب

فیلمنامه وزارت ارشاد فرستاده‌ام، همه بدون استثنا رد شده‌اند... آخرین آنها به دلیل "نداشتن هیچ نوع بار فرهنگی" رد شد، آنهم پس از هفت ماه بررسی. همین فیلمنامه هنرپیشه هم با حذف بهترین سکانس آن اجازه فیلمبرداری گرفت.» (۱۰)

فیلم بعدی مخملباف به‌نام "سلام سینما" در سال ۱۳۷۳ به نمایش در آمد و بار دیگر به بحث و جدل پیرامون این سینماگر دامن زد. برخی فیلم را نشانه دیگری از دگرگونی کامل مخملباف دانستند و برخی دیگر با کاوش در آن رگه‌های تفکرات پیشین فیلمساز را نشان دادند. او در جستجوی بازیگرانی برای یک فیلم سینمایی از تعداد بی‌شماری داوطلب تست گرفت و از آنها فیلم نیمه‌مستندی بیرون کشید که خود او در آن در نقش یک کارگردان مستبد و خشن ظاهر می‌شود.

نخستین نماهای فیلم انبوه مردمی را نشان می‌دهد که برای گرفتن نقشی هرچند کوچک در یک فیلم سینمایی سرودست می‌شکنند. در جامعه بسته و بی‌ترحم، دنیای رؤیایی سینما یگانه عاملی‌ست که می‌تواند، هرچند به گونه‌ای مبهم و ناپایدار، سیر زندگی آنها را به مداری تازه بیندازد. فیلم پس از چند نمای عمومی، به چند نمونه از سرگذشت‌های فردی، نقب می‌زند، و با ضربآهنگی نیرومند به ژرفنای مکانیسم حسی و روانی آدم‌ها راه باز می‌کند. آنچه سرانجام فرادست می‌آید گستره‌ایست هولناک از سازوکار سلطه‌گری، و آمادگی انسان‌های منفرد در همسازی با آن. در یک نظام مبتنی بر خشونت و اقتدارگرایی، هر فردی به‌سادگی از هویت خود تهی می‌شود و هر اصل و ارزشی را به‌راحتی زیر پا می‌گذارد. در پس هر نمای فیلم می‌توان نیشخند تلخ مخملباف را دید که پیروزی رسانه خود را بر ارکان اخلاقی و ایدئولوژیک نظام به رخ می‌کشد.

بلوغ هنری

در کارنامه فیلم‌سازی مخملباف، به گفته خودش، او به دوره‌ای رسیده که بیش از هر چیز به استواری بیان هنری می‌اندیشد. این دوره در سال ۱۳۷۴ و با فیلم "گبه" شروع شد. بیان شاعرانه و زیبایی تصویری این فیلم نشانگر یک تحول کیفی است، نه تنها در کارنامه سینمایی مخملباف، بلکه در مجموعه سینمای ایران. نقشمایه‌های بدیع و فضاهای چشم‌نواز این فیلم که در بافتی هماهنگ ارائه گشته، نشان می‌دهد که این فیلمساز مرحله آشفتگی بیانی و ناهمواری سبکی را، که از کاستی‌های سینمای او به شمار می‌رفت، پشت سر گذاشته است. خود او می‌گوید: «تلاش کرده‌ام فیلمی بسازم به سادگی یک گبه، که هم به طبیعت و هم به واقعیت روزمره نزدیک باشد.»

انگیزه‌ی این فیلم سینمایی، نخست تولید فیلم مستندی بود درباره گبه: فرش‌های دستباف ایل قشقایی. در فیلم، این ایده ساده با روایت یک داستان عشقی درهم تنیده می‌شود. نوآوری و نکته‌سنجی فیلمساز را می‌توان آنجا دید که او به جای ارائه گزارشی ساده و سرراست درباره گبه، با زبانی کنایی و شاعرانه به روایت عشق پرشور دختری ایلیاتی می‌پردازد، که داستان او می‌توانسته الهام‌بخش بافت گبه‌های زیبا و رنگین باشد. در فیلم عشق شورانگیز دختر که در آغوش رنگ‌های زنده و شورانگیز طبیعت جریان می‌یابد، پیش‌زمینه‌ایست برای حمله به سنت‌های ظالمانه پدرسالاری، که تا امروز ریشه‌های ستبر خود را در زندگی عشیره‌ای حفظ کرده است. لحن شاعرانه و صمیمانه فیلم مانع از آنست که بیان فیلمساز رنگ ستیز و تعرض بگیرد.

برخورد ریشه‌ای با عقاید و هنجارهای سنتی مضمونی است که در فیلم بعدی نمودی صریح و روشن دارد. "نان و گلدون" حدیث نفسی است که ما را به جوانی مخملباف و ماجرای سوءقصدش به یک پاسبان برمی‌گرداند، که ۲۲ سال پیش زندگی او را دگرگون کرده بود. کارگردان به جای گزارش خشک و یکسویه ماجرا به شگردی ابتکارآمیز دست زده و فیلم را با همکاری همان پاسبانی ساخته است که از سوءقصد او جان سالم به در برده بود. خود او می‌گوید: «ما دیگر مایل نبودیم که یک قهرمان و ضدقهرمان ارائه بدهیم، ما قبل از هر چیز به دنبال راز گم شدن ۲۲ سال از عمرمان بودیم.» (۱۱) زاویه دید فیلم پیوسته میان گذشته و حال، و نظرگاه شخصیت‌های درگیر در ماجرا در نوسان است. سه سرگذشت انسانی در بافتی ظریف و حساس به هم پیوند می‌خورند تا فیلم بتواند فراتر از قالب یک مضمون مشخص سیاسی، به یک دیدگاه عام انسانی برسد.

مخملباف در این فیلم با نگاهی ویژه و غیرمتعارف، بیهودگی خشونت را به نمایش می‌گذارد. او با انتقاد بی‌باکانه از گذشته خود، شیوه‌های خشن و قهرآمیز مبارزه سیاسی را محکوم می‌کند. به خاطر این دیدگاه، که طبعاً با بینش رایج در حاکمیت ایران همساز نبود، فیلم به توقیف افتاد. فیلمساز در اعتراض به ممنوعیت فیلم گفت: «به من ایراد گرفته‌اند که انقلاب را زیر سؤال برده‌ام، درحالیکه واقعیت این است که من نه انقلاب، بلکه تروریسم و خشونت را زیر سؤال برده‌ام.» (۱۲)

موفقیت فیلم‌های مخملباف در سطح بین‌المللی این فرصت را به او داده که بتواند خارج از ایران به کار خود ادامه دهد، تا هم از محدودیت‌های مادی سینمای ایران برکنار باشد و هم از تیغ سانسور در امان بماند. او تصمیم خود را دایر بر ادامه کار در خارج، با این کلمات بیان نموده است: «ما هر دو سال مسئولان سینمائی تازه‌ای پیدا می‌کنیم که با ما مثل موش آزمایشگاهی رفتار می‌کنند، و تنها ابزاری که می‌شناسند سانسور است... من تا کنون چهارده فیلم ساخته‌ام که پنج‌تای آنها توقیف شده‌اند... من دیگر به این زورگویی‌ها تن نخواهم داد.» (۱۳)

یادداشت‌ها:

۱- فیلم، شماره ۲۰۰، ص ۲۰۶
۲- فیلم، شماره ۴۳

3. Art Bureau of islamic Propagation Organisation Films, The Centre for Art, Tehran 1990, p.7.

4. Positif, Nr. 422, Avril 1996, pp. 19-28.

۵- برای آگاهی از چندوچون این بازنگری بنگرید به مقالات "هنر همه هنر است" و "سینما همه سینماست" در جلد سوم کتاب: محسن مخملباف، گنگ خوابدیده، تهران: نشرنی، چاپ سوم، ۱۳۷۵

6. Cinelibre, Nr. 29, Paris 1997. p. 3.

۷- فیلم، شماره ۱۰۲

8. Debora Young, Variety, Nr. 22, 1993.

۹- داریوش آشوری، "نگاهی به فیلم مخملباف" در کلک، شماره ۳۴، دی ۱۳۷۱، ص ۱۲۹.
۱۰- فیلم، شماره ۱۳۷، ص ۵۰.

11. Cinelibre, Nr. 29, Paris 1997. p. 3.
12. Le Monde, 10 Avril 1997

۱۳- کیهان، لندن، ۱۹۹۷، شماره ۶۳۸

پایان کتاب